

La copia en los talleres cortesianos españoles del siglo XVII: entre educación y repetición

Éduquer, c'est répéter

LA COPIA PICTÓRICA FUE PRÁCTICA HABITUAL EN los talleres de Madrid del siglo XVII, como lo fue también entre los pintores del resto de Europa. Sin embargo, si la obra colectiva, la llamada obra de taller, ha venido siendo considerada durante mucho tiempo por la historia del arte como una producción menor, aún peor ha sido la suerte destinada a la copia¹. Por ello, conviene insistir en que si los pintores cortesianos españoles, aparte de Velázquez, han sido el pariente pobre de la historiografía sobre la pintura española — el corpus de la obra y los talleres de la gran mayoría de ellos carece aún, por lo general, de catálogos razonados —, las copias que aquellos realizaron no han merecido, en lógica consecuencia, mejor atención; de ahí que todavía sean muy pocas las que se les han atribuido o las que se han podido relacionar con su producción². Estas reflexiones tienen su importancia en este contexto porque permiten arrojar luz sobre las razones de la escasez de copias documentadas o registradas, a pesar de que la reproducción fue, necesariamente, práctica común entre los pintores cortesianos y a que, con toda probabilidad, sea a ellos a quienes se deba atribuir buena parte de los ejemplos conservados.

La historiografía reciente dedicada a otros centros europeos muestra un interés cada vez mayor por el funcionamiento y la producción de los talleres artísticos de los siglos XVI y XVII³. La idea de la pintura como un arte autógrafa, en el que la obra es ejecutada por la mano de un solo pintor cuya impronta permite

discriminar el cuadro auténtico de la copia y de la réplica de taller, ha sido hasta ahora un elemento fundamental del discurso dominante de la historia del arte. Sin embargo, esta concepción está hoy en crisis, principalmente porque los estudios sobre la organización de los talleres, las compañías de artistas, la circulación de modelos y las colaboraciones están mostrando desde hace ya un par de décadas — al menos en el contexto de la pintura de otras regiones europeas — que la obra final de un pintor rara vez era realizada por un único individuo, el pintor, sino que era, más bien, el producto de un taller, de una empresa, la de la marca del pintor principal⁴. Poco a poco van apareciendo investigaciones que revelan no solo la amplitud de la colaboración entre artistas, sino también hasta qué punto sus obras son, en buena medida, una multiplicidad de variaciones hechas a partir de sus propias creaciones y de las de otros⁵. Y aunque tanto las colaboraciones como este tipo de prácticas son conocidas desde hace mucho en el caso de ciertos artistas, como Tiziano (h. 1488-1576) o Pedro Pablo Rubens (1577-1640), ambas eran ajenas a una visión que ha favorecido la valorización de la originalidad y la idea de singularidad del genio artístico que descuelga sobre el medio⁶. Así, desde el siglo XVIII (o incluso antes), la historia del arte ha establecido la ruptura como motor de la evolución artística, asociándola, de este modo, a la vanguardia y, por tanto, en radical oposición a la réplica. En este contexto, ¿cómo hemos de valorar

la copia pictórica en los talleres españoles, espacios de fabricación colectiva, repetitiva y plural de pinturas, frente a la crisis del ideal vasariano y romántico del artista, vehiculado aún por los museos? Teniendo esto en cuenta, ¿cómo interpretar los fenómenos de repetición y de multiplicidad que constituyen las copias de las colecciones reales españolas realizadas por los pintores cortesanos?, ¿qué papel debemos conceder a la copia en el seno de una producción que, aunque bien conocida, todavía está insuficientemente perfilada? No se trata de renunciar por completo a la validez de la noción de autor y de originalidad, pero sí de articularla con otras complementarias, como las de colaboración, repetición y multiplicidad, con el objetivo de ofrecer una visión más compleja y más cercana a lo que fue la realidad de los procesos creativos en la Edad Moderna.

Las fuentes que permiten conocer el papel desempeñado por la copia entre los artistas que trabajaron en los talleres madrileños son, a un tiempo, numerosas e incompletas. Algunas son particularmente fiables, como las propias copias reunidas en el Museo del Prado y, sobre todo, las fuentes notariales y contables conservadas en los archivos, tales como contratos y cartas de pago; otras son menos seguras pero valiosas, como las referencias a copias en los talleres de los artistas, a quienes por esta razón se las asignamos, así como las menciones de biógrafos contemporáneos o las atribuciones en los inventarios de colecciones. Dada su vaguedad, estas fuentes ofrecen indicios aún menos fiables porque, o bien no indican la obra que se copia, o bien no señalan al copista. A falta de más, solo una paciente recolección de este tipo de información y una catalogación de las copias conservadas nos puede dar, a través del cruce de datos, una imagen, si bien abocetada y con numerosas lagunas, de lo que fue la situación.

No obstante, el caso de las copias realizadas por los pintores del rey es singular. Si bien las copias en general no han merecido nunca una atención particular por parte de la historia de la pintura del Siglo de Oro, las realizadas por los artistas cortesanos, en cambio, sí han gozado de cierta fortuna crítica, aunque, generalmente, solo han sido objeto de menciones. Cuadros como las copias de Correggio (h. 1489-1534) por Eugenio Cajés (1574-1634), las de Rafael (1483-1520) y de Guido Reni (1575-1642) por Juan Carreño

(1614-1685) o las de Rubens por Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667) aparecen recogidas como elementos particularmente relevantes de sus biografías. Considerados con frecuencia artistas menores, era implícito que estas piezas sublimaban su obra al someterla a la influencia de las escuelas italiana y flamenca, juzgadas superiores⁷. Fuera o no así, el influjo de ambas fue palmario: la presencia de pinturas de origen flamenco en la Península fue muy importante, mientras que, como dijo Antonio Palomino, Italia se hallaba transferida a España «en las estatuas, pinturas eminentes, estampas, y libros». Ambas influencias fueron, por lo general, el gran privilegio de los pintores del rey y de sus acólitos⁸.

Entre las funciones asignadas a los pintores reales se encontraba el cuidado de la colección y, en el marco de estas funciones, también desarrollaron tareas de copiado. En 1622 Vicente Carducho (h. 1576-1638) hizo una serie de copias de pinturas de batallas para los apartamentos de Margarita de Austria, relacionadas posiblemente con los veinticuatro paisajes de la galería de la reina que acompañaban a otros tantos retratos de miembros de la dinastía⁹. Es también en este contexto donde hay que situar las copias de Correggio por Eugenio Cajés que posee el Prado (véase Pérez de Tudela, figs. 6 y 8). Los originales, hoy en Viena y Berlín (véase Pérez de Tudela, figs. 1 y 3), formaban parte de una serie de cinco escenas mitológicas pintadas por Correggio y Parmigianino (1503-1540) con las que Antonio Pérez había obsequiado a Felipe II, y que entre 1603 y 1604 fueron ofrecidas a Rodolfo II^o. El 19 de agosto de 1604, antes de su salida de Madrid, se pagaron a Cajés las copias de la *Leda* y del *Ganimedes*¹⁰. En el inventario del Alcázar de 1636 se recogen sus copias¹¹: para la primera, que se encontraba entonces en la «pieza que tiene puerta al jardín nuevo de la Huerta de la Priora», aún perduraba la memoria de su autoría; no así para la segunda, que estaba en una de las salas situadas sobre los arcos del jardín, donde colgaba junto a otra reproducción anónima, también hoy en el Prado, la del *Cupido tallando el arco* de Parmigianino (véase Pérez de Tudela, fig. 7), que atribuimos aquí a Cajés por su calidad análoga y por compartir su original las mismas vicisitudes en la colección real¹². En los siguientes inventarios se pierde totalmente la noticia de la autoría de Cajés, que no se descubre hasta la publicación de la carta de pago



1. Francisco Rizi, *Autorretrato*, h. 1680. Óleo sobre lienzo, 90 x 79 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, inv. 2286

en 1914¹⁴. Sin esta base documental, en el estado de la cuestión sobre este artista, difícilmente se habría pensado en él como artífice de estas copias.

Otro encargo documentado a un pintor real es el que recibió Carreño en 1674. Se trata de la copia del *Pasmo de Sicilia* de Rafael que realizó para el Real Convento de Santa Ana, en Madrid¹⁵. El original¹⁶ se había convertido en una pieza emblemática de las devociones de la corte desde que en 1663 se colocó en el altar mayor de la capilla del Alcázar, sustituyendo a la copia que había hecho Michiel Coxcie (1499-1592) del políptico de *La adoración del Cordero Místico*, a su vez ampliamente reproducido en el contexto cortesano¹⁷. Hacia el final de su vida, Carreño también hubo de copiar la *Judit y Holofernes*, de Guido Reni¹⁸. En 1686 se señala el original, «muy maltratado», en el obrador de los pintores de cámara del Alcázar junto a la copia inacabada de Carreño, que probablemente retomó Claudio Coello (1642-1693), su sucesor en el cargo¹⁹.

Entre otras muchas menciones a copias realizadas por pintores cortesanos, señalaremos las del Bosco (h. 1540-1516) que Felipe III encargó a Giulio Cesare Semini (m. 1656) tras el incendio del Palacio Real de El Pardo de 1604²⁰, las de José de Ribera (1591-1652) que hizo Francisco Pérez Sierra (h. 1627-1709) para la

capilla de don Jerónimo de la Torre en Madrid²¹, las que este mismo artista hizo en la Huerta de Sora con Francisco Rizi (1614-1685) y Carreño para el VII marqués del Carpio²² y, por supuesto, la copia de Tintoretto (1518/19-1594) recientemente atribuida a Diego Velázquez (1599-1660)²³. En un inventario de 1623 de bienes pertenecientes a Angelo Nardi (1584-1664) se recogen obras de los Bassano, de Tiziano y de Correggio que probablemente fueran copias²⁴. En su biografía del pintor, Juan Agustín Ceán Bermúdez afirma que Nardi ejerció en Palacio como experto en pintura italiana, «por lo mucho que había visto y copiado los grandes maestros»²⁵. Otro ejemplo destacado es el de Martínez del Mazo, autor de la copia del retrato ecuestre de Felipe IV de Rubens en los Uffizi²⁶, donde intervino Velázquez para la ejecución del rostro, lo que de nuevo nos muestra un ejemplo de coautoría particularmente revelador²⁷. Mazo fue un auténtico especialista de la copia de reproducción en Palacio, tanto por el número y la excelente calidad de las conocidas como por la consideración que de ellas se hace en la literatura artística²⁸. Para Palomino, Mazo imitó tan fielmente el estilo de Velázquez que «es casi imposible distinguir las copias de las originales», y de las que hizo de Tintoretto, Veronés y Tiziano afirma que serían tenidas por originales «en Italia, donde no tienen noticia de su habilidad»²⁹.

Las copias realizadas por los pintores del rey en el contexto de la reproducción de los retratos reales merecen una mención aparte. Así, es conocida la actividad de Bartolomé González (h. 1583-1627)³⁰ o la de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), autor de varias copias de retratos reales de Tiziano³¹. El taller del pintor de cámara las producía regularmente, tanto las del maestro italiano como las de autores más antiguos³². Sin embargo, su reproducción sistemática no lograba

satisfacer una demanda importante, situación que supieron aprovechar otros talleres de Madrid, como aquellos que tuvieron que inspeccionar los pintores reales Carducho y Velázquez, en 1633³³, y Carreño y Rizi, en 1678³⁴. La existencia en la corte de todo un nicho comercial fundamentado en la copia de reproducción es un aspecto insuficientemente conocido. En ella habría descollado el pintor Antonio Ricci (h. 1565-h. 1635), quien parece que estaba a la cabeza de un taller no solo especializado en copiar retratos reales, sino también originales de los Bassano y de Correggio³⁵. A este propósito debe señalarse también que en El Escorial se desarrolló una suerte de centro de producción especializado en el copiado. El propio padre Santos, prior del monasterio en dos ocasiones, había realizado allí dos copias de Rafael, una de la *Virgen del Pez* y otra de *La Perla*³⁶; también en este contexto completó su formación Diego Polo (h. 1610-h. 1655), que trabajó para Palacio a finales de los años treinta del siglo XVII³⁷. Palomino, por su parte, asegura que se trasladó al Escorial para estudiar a los maestros de la colección³⁸; mientras que Ceán Bermúdez aduce que allí copió a Tiziano y otros venecianos, afirmaciones confortadas por el examen de su obra conocida³⁹.

La llamada copia de reproducción constituye tan solo una pequeña parte de la actividad de copiado en los talleres de los pintores cortesanos, donde también se llevaron a cabo copias parciales, apuntes, esbozos y bocetos a partir de originales. En su tratado-manual, Palomino subraya el papel de la copia como método de aprendizaje y dedica un capítulo a las variadas técnicas de copiado empleadas en los talleres⁴⁰. En la escala de la evolución del pintor propuesta por Palomino, el tercer grado se obtenía precisamente a través del estudio y del copiado de obras maestras. Son numerosos los testimonios que el tratadista nos ofrece en sus *Vidas* sobre el ejercicio de la copia en la educación de los pintores cortesanos. En la de Claudio Coello, refiere que la amistad con Carreño le facilitó los permisos para «copiar en Palacio muchos originales de Tiziano, Rubens, y Van-Dick, y otros»⁴¹. De Simón Leal (h. 1623-1700), que fue discípulo de Pedro de las Cuevas (h. 1583-1644), nos dice que continuó su formación copiando «pinturas eminentes»⁴². En el mismo taller, el joven Carreño realizaría la copia de la *Santa Margarita* de Tiziano, conocida por una anéc-

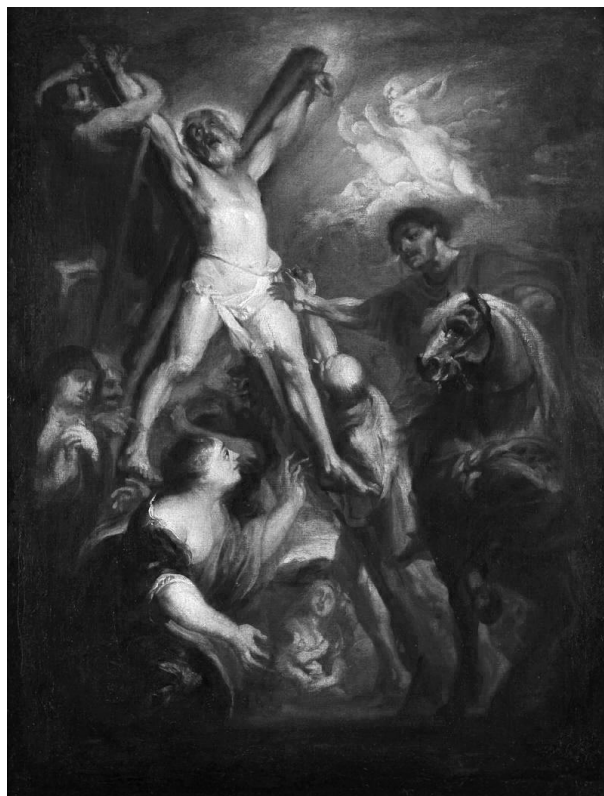
2. Francisco Rizi, *Moisés salvado de las aguas*, destruido



dota que ilustra la necesidad del ejercicio y de la imitación de los maestros para alcanzar el dominio del arte⁴³. Por último, tanto Palomino como Lázaro Díaz del Valle relatan el papel de la copia en la formación de Antonio de Pereda (1611-1678), que le permitió alcanzar un colorido y una pincelada inspiradas por los maestros venecianos⁴⁴.

La presencia de copias en los talleres de varios pintores del rey nos es conocida en el período final de su actividad gracias a los inventarios *post mortem* de sus bienes. Aquí nos concentraremos en los de Vicente Carducho, Francisco Rizi y Claudio Coello. En el del primero, según la apreciación de su autor, el pintor Félix Castello (1595-1651), se recoge una sola: una *Virgen* de Tiziano, probablemente una de las dos Dolorosas de la colección real⁴⁵. También se cita «Vn Retrato de Phelipe 2.º que viene de Ticiano», que quizás sea copia de uno de los dos retratos del Prado. En cualquier caso, estas dos pinturas, posiblemente realizadas por el propio Carducho, son la prueba de la influencia que el veneciano ejerció en él, sobre todo en los últimos años de su carrera. Así lo muestra la *Santa Inés* de Carducho en el Prado, cuadro que contradice el papel de retardatario que a menudo ha concedido a este pintor cierto discurso de la historia de la pintura española⁴⁶.

Mucho más rico en número y variedad de copias es, en cambio, el inventario del taller de Francisco Rizi realizado tras su muerte en 1685. De entre ellas, la más importante debió de ser la del autorretrato de Tiziano por su importante carácter simbólico para un pintor-



3. Francisco Rizi (aquí atribuido) (copia de Rubens), *Martirio de san Andrés*. Óleo sobre lienzo, 91 x 71 cm. Toledo, Museo del Greco, CE00037

inventor al servicio del rey de España⁴⁷. De hecho, la copia se encuentra representada en el autorretrato de Rizi conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias⁴⁸ (fig. 1). El de Tiziano figura colgado en la estancia vecina, en el último plano del cuadro, a la derecha. Conviene señalar que el retrato original perteneció a Rubens, quien, como Rizi, debió de sentirse identificado con la imagen que ofrecía de sí el artista.

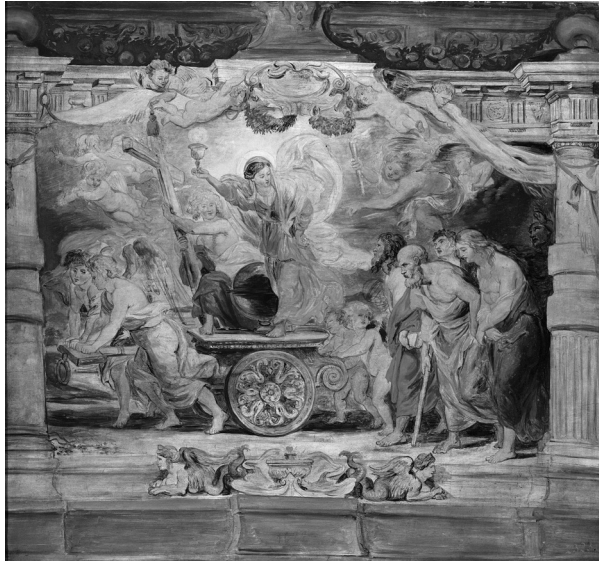
En el taller de Rizi había también copias de sendos retratos de Felipe IV y Mariana de Austria, de Velázquez⁴⁹. El de la reina debía de ser copia del cuadro de la Colección Thyssen-Bornemisza, cuyas medidas se corresponden⁵⁰. Por su parte, el de Felipe IV reproducía el del Prado, de dimensiones similares⁵¹. Igualmente presente en el autorretrato de Rizi —en este caso en la esquina superior izquierda—, esta imagen ejercía una particular función simbólica en el estudio del pintor, que trabajó largos años al servicio del rey.

Asimismo, suponemos suya la copia de la *Coronación de espinas* de Leandro Bassano (1557-1622) presente en el taller, sin duda la de un óleo sobre pizarra que en 1636

se cita en el oratorio de verano del rey en el Alcázar⁵². Es muy posible que Rizi copiase también el *Anuncio a los pastores* procedente de la colección real, atribuido a Jacopo Bassano (1510/15-1592) y su taller⁵³. En efecto, su composición parece haber marcado la del cuadro de Rizi del mismo asunto, conocido únicamente a través de una vieja fotografía⁵⁴.

Del mismo modo, figuraba en su taller una historia de Moisés copia del Veronés (1528-1588) que debe identificarse con el *Moisés salvado de las aguas* del Prado⁵⁵, como ya señaló José María Ruiz Manero, quien propone relacionarla con una pintura destruida en el incendio de 1975 de la Embajada de España en Lisboa⁵⁶ (fig. 2). El inventario recoge también una copia de un paisaje del Greco (1541-1614), un óleo sobre lienzo de vara y media (125 cm, aproximadamente), que quizá se correspondiera con la *Vista de Toledo*, del Metropolitan, de medidas muy similares⁵⁷, o incluso con *Vista y plano de Toledo*, del Museo del Greco⁵⁸.

Rizi viajó a Toledo con cierta frecuencia en algunos periodos de su vida, y es allí donde realizaría otras dos copias de su colección. Se trata de dos obras de Pedro de Orrente (1580-1645), que proponemos aquí identificar con las pinturas de la *Adoración de los Reyes* y de la *Adoración de los pastores* de la catedral de Toledo, ambas de medidas similares a las indicadas en el inventario de Rizi⁵⁹. Junto a estos cuadros figuraban seis copias parciales de Tintoretto y de los Bassano, cuyo estudio atento atestigua la propia obra de Rizi, aban-



4. Claudio Coello (aquí atribuido) (copia de Rubens), *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía, las Ciencias y la Naturaleza*, siglo XVII. Óleo sobre tabla, 86 x 91 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1701



5. Claudio Coello (aquí atribuido) (copia de Rubens), *Los cuatro evangelistas*, siglo XVII. Óleo sobre tabla, 86 x 91 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1702

derado del movimiento neoveneciano en Madrid. Las cuatro del primero eran un boceto de asunto desconocido, una pintura que reproducía la figura de un niño y otras dos que, probablemente, copiaban sendas cabezas de algún cuadro de la colección real. Por su parte, el asunto de las dos copias de los Bassano no se especificaba en el inventario.

A esta enumeración de copias realizadas por Rizi añadimos ahora una obra que no figuraba en el taller a su muerte, y que se le atribuye aquí por primera vez. Se trata de un apunte de la composición del *Martirio de san Andrés*, el cuadro de altar de Rubens en el Hospital de los Flamencos de Madrid⁶⁰. La copia de Rizi (fig. 3) presenta un estilo y una técnica similares a otros bocetos del artista que, en buena parte, aún no han sido reconocidos como suyos al no tener el aspecto de sus obras finales. Concretamente, sus figuras manifiestan analogías notables con el boceto de Rizi para el *Milagro del pozo*, en colección particular, cuya comparación con la copia del cuadro de Rubens deja pocas dudas en cuanto a su atribución⁶¹.

El inventario *post mortem* de los bienes de Claudio Coello, de 1694, también documenta un interesante conjunto de copias en su taller⁶². En primer lugar, destacan ocho tablas que reproducen varios de los bocetos

que pintó Rubens para la serie de tapices de la Eucaristía, del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid⁶³. Estos bocetos fueron adquiridos por Carlos II en la almoneda del VII marqués del Carpio, en 1689, cuando Claudio Coello acudió en representación del rey a la liquidación de bienes del marqués para saldar la deuda que este tenía con la Hacienda Real. En calidad de pintor de cámara, Coello se encargó de seleccionar una serie de pinturas de la colección de don Gaspar de Haro, que luego pasaron al obrador de los pintores del Alcázar, donde las pudo copiar.

Del boceto de Rubens del *Triunfo de la Fe Católica*, conservado hoy en Bruselas⁶⁴, se conserva una copia en el Prado que bien podría ser la realizada por Coello⁶⁵ (fig. 4). Más clara es la atribución a este pintor de la copia del *modelo* para el paño de *Los cuatro evangelistas*⁶⁶, también en el Prado, que figuraba en 1694 en el obrador del Alcázar y más tarde en la Casa de Campo y en el Buen Retiro⁶⁷ (fig. 5).

No obstante, estas no fueron las únicas copias que Coello hizo de Rubens. En su taller se menciona también un apunte con cabezas de niños, citado como «niños del Bacanario»⁶⁸. Este cuadro se debe interpretar como un estudio parcial realizado a partir de la copia de Rubens de la *Ofrenda a Venus*, de Tiziano, hoy en el

Nationalmuseum de Estocolmo⁶⁹ y originalmente en el Alcázar⁷⁰. En 1700 se citaba en el Pardo, en la sala de antecámara, como copia anónima de Tiziano «Un Lienzo de el Ualle de Venus Copia del tiziano con marco negro», mientras que en 1772 el cuadro figuraba en el Palacio Real de Madrid como «un bacanario de niños», «copia por Rubens de Ticiano»⁷¹.

Coello también realizó un apunte registrado como «dos cabezas de a tercia en lienzo pegadas en tabla»⁷² e hizo una copia de una *Adoración de los Reyes* de tres cuartas en borrón (esto es, otro bosquejo)⁷³. Nada más sabemos sobre esta obra, pero quizá se pueda relacionar con otro boceto suyo localizado en España hasta 1911 y que copiaba la tabla de Rubens del mismo tema en Amberes⁷⁴. Por último, señalaremos el estudio de perfiles de manos copiados de Anton van Dyck (1599-1641)⁷⁵ y la representación del cuadro de *Cristo y la mujer adúltera* del mismo artista, que Coello incluye en su *Adoración de la Sagrada Forma*, donde plasma las pinturas que se encontraban en la sacristía del Escorial⁷⁶. Además de varias copias de Tiziano⁷⁷, Coello poseía también otra de un «retrato de una niña» de Velázquez⁷⁸, del que no se ofrecen las dimensiones y que nos lleva a pensar en dos obras del sevillano: el retrato homónimo de la Hispanic Society⁷⁹ y el del mismo asunto subastado en 2017⁸⁰. De Veronés se recoge una copia de la *Adoración de los Reyes*⁸¹, cuadro del que el Prado posee otra atribuida con dudas a Paolo Farinati (1524-1606)⁸², mientras que de Bassano se cita una copia de una vara de la *Huida a Egipto*⁸³, probablemente la de Francesco en el Prado⁸⁴.

Del estudio de las copias realizadas en el siglo XVII por los pintores cortesanos a partir de las principales obras de la colección real, se traduce la admiración que sentían hacia los que consideraban sus maestros: Tiziano, Correggio, los Bassano, Rubens, Van Dyck y Velázquez son, con mucho, los artistas más copiados, como también fueron los más estimados e imitados, aquellos cuya influencia conformó el estilo coherente y definido de la pintura del Barroco en Madrid. No obstante, en el seno de sus talleres, la copia no solo

fue un recurso para el aprendizaje o un método de reproducción, sino que constituyó, de hecho, un ejercicio con el que hacer mano, como cuando se copiaba del natural o se dibujaba en las academias. La pericia que procuraba su práctica tenía que ver tanto con la mejora del estilo y el abrirse a la influencia de modelos de prestigio como con que su mecánica se encontraba en el eje del modo de producción de los talleres de pintura. La cadena de trabajo en estos se basaba, al fin y al cabo, en la técnica del copiado, esto es, en la reproducción y repetición de las invenciones y las variantes del maestro. La copia y sus técnicas eran, pues, fundamentales en la producción artística de la Edad Moderna.

El propio Rubens manifestaba en una carta dirigida al embajador de Inglaterra en Bruselas, uno de sus clientes, el papel desempeñado por la práctica del copiado en el seno de su taller: «*pur non pensi Vostra Eccellenza che le altre [los cuadros pintados por los asistentes] siano copie semplici, ma si ben ritocce de mia mano che difficilmente si distinguerebbono dalli originali ciò non ostante sono tassate di prezzo assai minore*»⁸⁵. Esto es, además de las obras en las que él había intervenido de manera más directa, Rubens le ofrecía las pinturas enteramente ejecutadas por sus asistentes en el taller, réplicas que, en última instancia, se podían considerar copias de sus creaciones, a las que el maestro añadía el toque final.

En definitiva, el ejercicio de la copia venía a integrarse en la práctica colectiva de creación artística que constituyeron los talleres de pintura en el siglo XVII, no solo en Amberes (con el caso paradigmático de Rubens a la cabeza), sino en toda Europa⁸⁶. El mismo modo de operar existió, por ejemplo, en la Venecia del siglo XVI, donde los colaboradores realizaban réplicas bajo la dirección del maestro, que las *autenticaba* las más de las veces con su toque final⁸⁷. En Madrid se procedió de igual manera en los talleres de Carducho, de Rizi, de Carreño o de Coello, aunque fueran de dimensiones más modestas que los de Rubens o Tiziano, pues, al igual que en estos, los asistentes necesitaban dominar la técnica del copiado.

1. Sobre la renovada atención a la obra de reproducción por parte de las nuevas tendencias historiográficas, véase Mazzarelli 2010a.
2. La historiografía sobre la pintura española del siglo XVII aún muestra un retraso en este sentido con respecto a la de otras regiones europeas. Para los pintores cortesanos se cuenta con una serie de catálogos someros publicados por Angulo y Pérez Sánchez (1969 y 1983); el de Mazón de la Torre (1977), dedicado a Jusepe Leonardo; el catálogo razonado de Marzolf (1961) sobre Juan Carreño; el catálogo razonado de Claudio Coello (Sullivan 1986), y el de la obra gráfica de Vicente Carducho (Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015). Por su parte, Vizcaíno Villanueva (2005) ofrece novedades documentales sobre numerosos artistas madrileños y para la producción del final del siglo XVII se cuenta con el importante estudio de Aterido 2015.
3. Entre otras muchas contribuciones, véanse Alpers 1988; Lukehart 1993; Wetering 1993; Spear 1997, pp. 253-57; Heydenreich 2007; Guichard, 2010; Saunders, Spring y Meek 2013.
4. Sin ser exhaustivos, Loh 2007; Peeters 2007; Tummers 2008; y Gady 2010, p. 22. Para los talleres de Madrid al final del siglo XVII es fundamental la contribución de Aterido 2015.
5. Boubli 2003, Loh 2007 y Duro 2015. Sobre la circulación de modelos entre artistas de Madrid, véase la bibliografía recogida en Lamas-Delgado 2013.
6. Véanse Vander Auwera y Sprang 2007; Bruyn *et al.* 1982, p. XVIII; Loh 2007 y la bibliografía allí recogida.
7. Pérez Sánchez 1993, pp. 79-81, 93, 95, 113-14.
8. Palomino [1715-24] 1947, p. 1032. Sobre el acceso de los pintores a las colecciones reales, véase Aterido 2015, pp. 324-26.
9. Azcárate 1970, p. 46; Brown 1986, p. 187.
10. Sobre estas obras, véase en esta misma publicación el texto de Almudena Pérez de Tudela.
11. «Carta de pago de Eugenio Caxesi en favor de Antonio Voto, por 1.500 reales, que Su Majestad le da por haber copiado los dos cuadros del Coreco, uno de Ganímedes y otro que llaman La Leda. Madrid, 19 de agosto de 1604». Pérez Pastor 1914, p. 107, nota 536.
12. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007, p. 111, n.º 954; p. 116, n.º 1030.
13. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007, p. 111, n.º 955.
14. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, p. 589, n.º 925.
15. Pérez Sánchez 1986, p. 224, n.º 45.
16. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-298.
17. J. M. Cruz Yábar 2015. Sobre la copia de Coxcie, véase Kemperdick, Rössler y Heyder 2017.
18. Pérez Sánchez 1993, pp. 113-14.
19. Bottineau 1958c, pp. 310-11. El original debió de ser una de las numerosas versiones conocidas, cuyo prototipo sería la conservada en la Colección Sedlmayer de Ginebra. La copia de Carreño se conserva en el Museo Nacional del Prado, P-226.
20. Silva Maroto 2017, p. 121, nota 22.
21. J. M. Cruz Yábar 2014.
22. Lamas-Delgado 2019, pp. 112-14.
23. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011.
24. Falomir 2001, p. 39.
25. Ceán Bermúdez 1800, III, p. 222.
26. Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 792-1890.
27. Frutos Sastre 2009b, p. 216.
28. Martínez-Manrique 2006, p. 242.
29. Palomino [1715-24] 1947, p. 962. Para sus copias de Rubens, véase Rodríguez Rebollo (en prensa).
30. Cherry 1993.
31. Kusche 1999.
32. Serrera 1990b.
33. Brown 1986, p. 88.
34. Varela 2000, p. 121.
35. García López 2010, pp. 77 y 83.
36. Bassegoda 2002, p. 41, nota 42.
37. Angulo y Pérez Sánchez 1983, pp. 240-52.
38. Palomino [1715-24] 1947, p. 873.
39. Ceán Bermúdez 1800, IV, p. 105.
40. Palomino [1715-24] 1947, pp. 516-19.
41. *Ibid.*, p. 1060.
42. *Ibid.*, p. 1041.
43. *Ibid.*, p. 1030.
44. García López 2008, p. 304; Palomino [1715-24] 1947, p. 957; Val Moreno 2017, pp. 615-20.
45. «Vna nra Sra a lo largo de Ticiano = copiada», Caturra 1968-69, p. 179.
46. Para este cuadro, véase J. Urrea en Urrea 1993, p. 54.
47. Barrio Moya 1983, p. 43.
48. Gutiérrez Pastor 1993. Para este cuadro, véase también Portús 2016, pp. 95-96, 196, 198 y 275, n.º 62, donde se atribuye a Isidoro Arredondo (1655-1702).
49. Barrio Moya 1983, p. 43.
50. Diego Velázquez, *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España*, 1655-57. Óleo sobre lienzo, 66 x 56 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), inv. 416 (1935.15).
51. Diego Velázquez, *Felipe IV anciano*, h. 1653. Óleo sobre lienzo, 69,3 x 56,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1185.
52. Falomir 2001, p. 112, n.º 17. En el Escorial existe otro ejemplar de las mismas dimensiones, también sobre pizarra pero de calidad inferior, situado por el padre Santos en 1657 en la sacristía del Panteón.
53. *Ibid.*, p. 110, n.º 16.
54. Pérez Sánchez 1986, p. 64.
55. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-502.
56. Ruiz Manero 2002, p. 21.
57. El Greco, *Vista de Toledo*, h. 1597-99. Óleo sobre lienzo, 121,3 x 108,6 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, 29.100.6.
58. El Greco, *Vista y plano de Toledo*, 1608. Óleo sobre lienzo, 132 x 228 cm. Toledo, Casa del Greco, inv. CE00014.
59. Para estos cuadros, véase Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 306, n.º 224, y p. 309, n.º 234.
60. Newman 2018, p. 148.
61. Los bocetos de Rizi son objeto de nuestro estudio en un trabajo de próxima aparición.
62. Sullivan 1986, pp. 272-75.
63. *Ibid.*, p. 275, núms. 157-64.
64. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 7442.
65. Díaz Padrón 1995, II, p. 1124, n.º 1701.
66. Gloucestershire, Sudeley Castle.
67. Del *modelo* de Rubens para el paño de *Los cuatro evangelistas* existe una copia en el Prado, que figuraba en el Buen Retiro en 1747: «una tabla de vara en cuadro de los cuatro evangelistas copia de Rubens en 1000 rs»; Díaz Padrón 1995, II, p. 1126, n.º 1702.
68. Sullivan 1986, p. 275, n.º 165.
69. Estocolmo, Nationalmuseum, NM 599.
70. J. Wood 2010b, I, p. 159.
71. *Ibidem.*
72. Sullivan 1986, p. 275, n.º 166.
73. *Ibid.*, p. 275, n.º 167.
74. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 298. Devisscher y Vlieghe 2014, I, p. 215.
75. Sullivan 1986, p. 275, n.º 176.
76. *Ibid.*, p. 275, n.º 177; Díaz Padrón 2012c, I, p. 248.
77. Sullivan 1986, p. 275, núms. 168-75.
78. *Ibid.*, p. 275, n.º 178.
79. Diego Velázquez, *Retrato de niña*, h. 1638-42. Óleo sobre lienzo, 51,5 x 41 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, A108.
80. Diego Velázquez, *Retrato de niña*, 1617. Óleo sobre lienzo, 57,5 x 44 cm. Colección particular.
81. Sullivan 1986, p. 275, n.º 180.
82. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-489.
83. Sullivan 1986, p. 274, n.º 154.
84. Falomir 2001, p. 108.
85. Carta de Pedro Pablo Rubens a sir Dudley Carleton, 12/V/1618, Londres, Public Record Office, SP84/85. Transcrita en Rouses y Ruelens 1887-1909, 2 (1898), p. 149.
86. Sobre este punto, véase Vander Auwera y Sprang 2007 y la bibliografía allí recogida.
87. Loh 2007.