



**LAS RESTAURACIONES DE ISIDORO BRUN Y AGUILAR
(1819-1898) SOBRE ALGUNOS LIENZOS DE LA COLECCIÓN
PICTÓRICA DE LOS DUQUES DE MEDINACELI:
JUAN DE ALFARO Y LUCA GIORDANO***

**THE RESTORATIONS OF ISIDORO BRUN Y AGUILAR (1819-1898)
ON SOME CANVASES FROM THE PICTORIAL COLLECTION OF
THE DUKES OF MEDINACELI: JUAN DE ALFARO
AND LUCA GIORDANO**

RAÚL ROMERO MEDINA**

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 11/03/2022

Aceptado: 17/11/2022

RESUMEN

En este estudio se da a conocer una noticia inédita sobre la presencia del restaurador Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) en la colección de los duques de Medinaceli. Concretamente, en 1859 recibe pagos por restauraciones (forrados, limpiezas y barnizados) en importantes pinturas de la antigua colección de esta familia nobiliaria. Esta información viene a completar su presencia ya conocida como restaurador en otras co-

* Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D- en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1.

** Me gustaría expresamente agradecer a Matías Díaz Padrón y a Hans Vlieghe por sendas consultas realizadas sobre Van Dyck y Gaspar de Crayer.

lecciones como las de los duques de Osuna.

Palabras clave: Isidoro Brun y Aguilar; XV duques de Medinaceli; II marqués de los Balbases; IX conde de Santisteban; III marqués de Solera.

ABSTRACT

This paper offers an unpublished news about the presence of the restorer Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) in the collection of the Dukes of Medinaceli. Specifically, in 1859 he received payments for restorations (lining, cleaning and varnishing) on important paintings from the old collection of this noble family. This information completes his presence as a restorer in other collections such as those of the Dukes of Osuna.

Keywords: Isidoro Brun y Aguilar; XV Dukes of Medinaceli; II Marquis of the Balbases; IX Count of Santisteban; III Marquis of Solera.

LA RESTAURACIÓN PICTÓRICA EN EL SIGLO XIX Y LA FIGURA DE BRUN Y AGUILAR

El incendio que sufrió el Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734 fue el detonante para que se iniciara en España una tradición en la restauración de pinturas, al crearse una primera escuela entre los pintores de Cámara del rey, como medida rápida para paliar el tremendo desastre que sufrió la colección real. Estas circunstancias motivaron que, Juan García de Miranda, pintor de cámara, auxiliado por Andrés de la Calleja, se ocupara de llevar a cabo el arreglo de las numerosas obras que tuvieron la fortuna de salvarse, pero que se hacieron en pésimas condiciones en distintas dependencias próximas al recinto arrasado¹. Así, como señala Carretero Marco, este momento constituye la base técnica en la formación de los restauradores del siglo XIX².

Desde la creación del Museo del Prado la restauración se convirtió en una preocupación y tarea fundamental para conservar y preservar sus obras de arte. No es el momento de detenerse ahora en el papel central que jugó esta tarea en

1 RUIZ GÓMEZ, L., “Restauración en el Museo del Prado”, *Voz de la Enciclopedia online del Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6ee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea#:~:text=La%20plantilla%20estable%20del%20Museo,%2C%20Eva%20Perales%2C%20Alfredo%20Pi%C3%B1ero%2C> [Consulta 17/XI(2022)].

2 CARRETERO MARCO, C., “Restauración en el siglo XIX: materiales, técnicas y criterios”, en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 20. [La paginación es la que figura].

la conformación de la institución, pero conviene señalar cómo en 1833, a propuesta del restaurador José Bueno, Fernando VII creó la “Escuela de Restauración de pinturas del Real Museo”³. Es en este contexto donde debemos de situar la figura de Isidoro Brun, que junto con otros primeros meritorios de la Escuela y sala del Prado, Ángel Bueno, Manuel Garcés o Nicolás Argandona, entre otros, pasaron a formar parte de la plantilla del Museo.

La figura del pintor y restaurador Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) ha sido objeto de interés en los últimos años gracias a los trabajos de Ruiz⁴, Turner⁵ y Lavit⁶, que han conseguido poner de relieve sus actividades artísticas. Hijo de Manuel Brun y Saur (h. 1791-1867) y María Antonia Aguilar y Gutiérrez (h. 1790-1870), destacó en importantes actividades relacionadas con el mundo del coleccionismo como restaurador, asesor o comerciante⁷. Dibujante destacado, también coleccionó dibujos y estuvo bien integrado en los círculos culturales del Madrid de Isabel II.

En su trayectoria profesional sobresale su nombramiento como restaurador asistente del Museo del Prado, el 1 de marzo de 1839, posición a la que renunció el 7 de agosto de 1843, deseoso de formarse como grabador⁸. Los motivos como señala Mariano Madrazo pudieron estar relacionados con las malas condiciones laborales, pues la sala de restauración no tenía a los suficientes empleados para atender a las necesidades del Real Establecimiento y de los Reales Sitios y, como afirmó la Dirección:

De este estado de cosas resultó no hace mucho tiempo la dimisión de don Isidoro Brun, joven de brillantes cualidades, y que su determinación piensa imitarse por otros cuya aplicación y genio artísticos les hace casi imposible el ser reemplazados. Cuatro y cinco mil reales no recompensan suficientemente a sujetos que han empleado muchos años para llegar a la altura que ocupan hoy estos restauradores, mucho menos siendo tan escaso el número de éstos,

3 RUIZ GÓMEZ, L., “Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado”, en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid y Sevilla, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 670-76.

4 *Ibidem*.

5 TURNER, N., “Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado’s Collection of Old Master Drawings», en TURNER, N. (ed.), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado* [cat. exp. Pittsburgh (Pennsylvania), Frick Art and Historical Center; Evanston (Illinois), Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art; Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art]. Alexandria (Virginia), 2008, pp. 23-30.

6 LAVIT, O., “La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, nº.53, 2017, pp. 98-112.

7 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., *El Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Historia Hispánica, 2018, p. 166.

8 LAVIT, O., La colección de dibujos...; *op.cit.*, p. 99.

como lo prueba el no haber podido yo encontrar todavía lo que estoy autorizado a emplear por R. O. de 2 marzo del año p. pdº, y el muchísimo trabajo que se les encarga por particulares ofreciéndoles ganancias de consideración⁹.

Entre sus actividades como restaurador no sólo consta las de las colecciones reales entre 1833 y 1843, pues está documentado en 1851 por haber restaurado varias pinturas de la colección del duque de Osuna¹⁰; en 1854 se le cita como restaurador de alguna obra que poseía el coleccionista Atanazy Raczyński¹¹; en 1862 por hacer lo propio con tres *bozzetti* de Goya¹² y en 1868 que fue el año que intervino sobre una obra de Juan Martín Cabezalero¹³. Aunque hoy sabemos que no fue él sino su padre el que restauró *La Fuente de la Gracia*, entonces atribuida al pintor Jan Van Eyck,¹⁴ en todas sus restauraciones demostró un gran talento.

No fue, por tanto, casual que los servicios de Brun y Aguilar fueran requeridos por la Casa Ducal de Medinaceli para restaurar algunos de los más importantes lienzos de su colección madrileña, trabajos por los que fue abonado el 28 de febrero de 1859¹⁵. Esta noticia inédita no sólo nos permite ampliar el catálogo de Isidoro Brun como restaurador, sino identificar los lienzos, no todos conservados en la actualidad entre los bienes de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Las restauraciones de Brun se llevaron a cabo durante la época en la que José de Madrazo estuvo al frente de la dirección del Museo del Prado (1838-1857), personalidad a la que se debe el primer proyecto de reglamento para la institución (1848). Durante esta época se pusieron en práctica aspectos de control administrativo y reglamentario, elementos que se llevaron también al plano de las restauraciones, como buen conocedor que fue Madrazo del panorama francés¹⁶. Así, aplicó procedimientos tan importantes como las reintegraciones cromáticas y llegó a manifestar que “enseñó el modo de tratar

9 MADRAZO, M. de., *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, Bermejo imp., 1945, p. 231.

10 Toledo, [A]rchivo [H]istórico de la [N]obleza, Osuna, CT. 515, D. 115-122. En adelante AHNob. Documento citado por varios autores. Documento consultado y disponible en PARES el 22 de febrero de 2022. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3908951>

11 MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *El coleccionismo de pintura...*; *op.cit.*, p. 166, nota. 60.

12 TURNER, N., Isidoro Brun...; *op.cit.*, p. 24 y p. 27, nota 7.

13 ALONSO ANARETA-PROTASIO, L., “Cabezalero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (XXIII), n.º.1, 1915, pp. 33.40.

14 CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, 2 vols. Madrid, Imprenta Manuel Tello, 1867, vol. 1. p.353.

15 Toledo, [A]rchivo [D]ucal de [M]edinaceli. Contadurías de Medinaceli. Leg. n.º. 43. En adelante, ADM. Vid. Apéndice Documental

16 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.* PORTÚS, J., *Museo del Prado. Memoria escrita (1819-1994)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

los cuadros antiguos; substituyó con la restauración al barniz la funesta restauración al óleo, que entonces se usaba con graves perjuicios para los cuadros, y dio todas las reglas que después se han seguido religiosamente en pro de los intereses del Real Patrimonio y de las Artes”¹⁷. Como veremos enseguida, estos criterios serían puestos en práctica en las intervenciones que hemos documentado de la mano de Brun y Aguilar.

LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE LOS DUQUES DE MEDINACELI EN EL SIGLO XIX

En el siglo XIX los duques de Medinaceli dispusieron de una importante colección nobiliaria producto de la concentración de diversas herencias y patrimonios agregados desde el siglo XVII, a la rama troncal de la familia de La Cerda¹⁸, y, en el XVIII, a los Fernández de Córdoba¹⁹. La colección²⁰, que se conservó intacta hasta los avatares del siglo XIX, estaba formada de una espléndida pinacoteca de unas 576 pinturas²¹, un excelente Archivo y Biblioteca²², una de las mejores armerías, después de la de la colección real, además de tapices, esculturas o mobiliario muy destacado. Toda esta colección se había concentrado a lo largo del siglo XVIII, procedente de todos sus estados nobiliarios, en el palacio de la Carrera de San Jerónimo de Madrid²³.

Como ha sido estudiado, Luis Tomás Fernández de Córdoba Ponce de León (1813-1873), XV duque de Medinaceli, y su esposa, Ángela Pérez de Barradas y Bernuy (1827-1903), I duquesa de Denia y Tarifa, realizaron una ordenación de las obras de la colección histórica en el citado palacio de Madrid²⁴. Así, en la Sala o Salón Grande se concentraron algunas de las piezas principales y varios de los retratos procedentes de la colección de los IX condes

17 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*, p. 93

18 Alcalá de la Alameda (1625); Alcalá de los Gazules (1639); Denia-Lerma (1659) y Segorbe (1676).

19 Priego (1711); Aytona (1739) y Santisteban del Puerto (1789).

20 Una aproximación a la colección en el siglo XVIII en LLEO CAÑAL, V., “The art collection of the ninth Duke of Medinaceli”, *Burlington Magazine*, n.º 1031, 1989, pp.108-116.

21 Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico. Leg. n.º 85, ramo 1, doc.2-2.

22 ROMERO MEDINA, R., “La biblioteca y el archivo de los duques de Medinaceli en Madrid: una institución histórico-cultural entre el centralismo borbónico y el liberalismo español (siglos XVIII-XIX)”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 32, 2022, pp.193-216.

23 Sobre los palacios de los Medinaceli véase CRUZ YÁBAR, M.^a, “Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del paseo del Prado en el siglo XVIII”, en *Archivo Español de Arte* (94), n.º 376, 2021, pp. 387-406 y ROMERO MEDINA, R., “Alhajas para un palacio en Madrid. Escenografías efímeras en la casa del marqués de Cogolludo en el ocaso del antiguo régimen (1785-1789)”, en *Cuadernos dieciochistas*, n.º 22, 2021, pp. 205-237.

24 MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *El coleccionismo de pintura...*; *op.cit.*, pp. 239-243.

de Santisteban del Puerto²⁵. Además de la Sala del duque de Lerma, donde se colgó el retrato de Felipe III pintado por Rubens, otros espacios de la mansión recibieron otros destacados lienzos como La Galería, la Sala de Pajes o la Alcoba del duque donde lucía *La Mujer Barbuda* de José de Ribera²⁶.

De acuerdo con Martínez Plaza, la correspondencia de la época permite concluir que el XV duque de Medinaceli estuvo más implicado en la reforma de la armería que de otros espacios, siendo la duquesa la que tomó la iniciativa de realizar la ordenación de las obras de la colección histórica²⁷. Sin embargo, conviene matizar este argumento.

Efectivamente, se tiene constancia que entre 1856-1857 el duque Luis Tomás demandó los servicios de Gaspar Sensi quien catalogó y reparó la armería en el palacio ducal de la Carrera de San Jerónimo²⁸. Sin embargo, el hecho de que el duque de Medinaceli pagase, a través de su mayordomo Liborio Pastor, al conservador Isidoro Brun por la restauración de varios retratos de la pinacoteca, no sólo es el reflejo de su participación en la reforma y rehabilitación del palacio de la Carrera de San Jerónimo, sino que denota un interés por la colección que había heredado de su padre. Sin restar importancia a la labor de mecenazgo realizada por su esposa Ángela Pérez de Barradas, su marido debió supervisar que la reordenación de la colección guardase cierta relación con la memoria y hazañas del linaje, algo más que evidente en la armería.

Aunque el documento de 1859 refleje un solo pago de 3.920 reales de vellón por la restauración de cuatro de los más de 140 retratos que conservaba la colección, no sabemos si Isidoro Brun se ocupó de la restauración de otras obras de la pinacoteca ducal. Solo documentos posteriores, si se tiene la fortuna de haber sido conservados, permitirán arrojar más luz sobre este asunto. En ausencia de más testimonios, se trataría de una intervención puntual para que ciertos lienzos lucieran en las salas del palacio en todo su esplendor.

25 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “Ángela Pérez de Barradas (1827-1903), duquesa de Medinaceli y de Denia y Tarifa: una coleccionista en dos tiempos”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (dir.) y ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (ed.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2019, pp. 174-175.

26 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas”, en *Potestas, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº. 18, 2021, p. 153.

27 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., Ángela Pérez de Barradas...; *op.cit.*, p. 174.

28 GODOY, J. A., “Las armaduras de la Casa Ducal de Medinaceli, Colección del Museo del Ejército”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, nº. 9, 1997, pp. 139-148.

LOS RETRATOS DE LA COLECCIÓN MEDINACELI INTERVENIDOS POR BRUN Y AGUILAR

Pero ¿de qué retratos estamos hablando? Pasemos, pues, a estudiar el asunto.

El primer lienzo que se describe es un “retrato de Moncada a Caballo de cuerpo entero, tamaño natural, de escuela de Van Dick”²⁹ y especifica sus medidas ya que “tiene de ancho 10 y ½ pies y alto 8 pies menos ¼”³⁰, es decir, unos 300 x 210 cm. Este lienzo necesitaba un nuevo forrado, un bastidor, además de una limpieza y barnizado. El precio total ascendía a 1400 reales de vellón.

Como sabemos, la Casa de Moncada se unió a la Medinaceli por el matrimonio entre María Teresa de Moncada y Benavides y Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola, cuando ambos eran primogénitos de sus respectivas Casas. María Teresa sucedió en la de Aytona a la muerte de su padre, Guillén Ramón de Moncada, VI Marqués de Aytona, en 1727, y Luis Antonio en la de Medinaceli, a la muerte del suyo, en 1739. Sin embargo, fue el XII Duque de Medinaceli, Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba y Moncada, el primero que reunirá ambas casas, al suceder a su madre en 1756 y a su padre en 1768.

Los inventarios de la Casa Ducal de Medinaceli citan el retrato de Moncada a caballo y lo relacionan con la escuela de Van Dyck, lo mismo que hace Isidoro Brun cuando se le encarga la restauración del lienzo. Francisco de Moncada (1586-1635), III marqués de Aytona, aprovechó la estancia de Van Dyck en los Países Bajos para hacerse retratar a caballo y el pintor se sirvió de la fórmula que había empleado en Inglaterra. Los investigadores fechan la ejecución del retrato hacia 1634 teniendo en cuenta que el general llegó a los Países Bajos en 1633, y falleció poco después de la llegada del cardenal-infante en 1635³¹. A pesar de ello, hoy en día estamos en condiciones de afirmar que este retrato de la colección Medinaceli no puede identificarse con el retrato ecuestre del III marqués de Aytona salido de la mano del genial Van Dyck. En cualquier caso, sí hubo colecciones nobiliarias en el siglo XVII en las que se documenta la existencia de retratos del III marqués de Aytona, como en la del VII marqués del Carpio, Gaspar Méndez de Haro³² o en la colección de los duques de Alba,

29 Toledo, ADM. Contadurías de Medinaceli. Leg. nº. 43. Véase el Apéndice Documental.

30 *Ibidem*.

31 DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en España*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 2012, vol. II, pp. 502-503.

32 Este asunto en DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en...; op.cit.*, pp. 502-509.

cuya copia pueda proceder de Medinaceli como herencia de Híjar.

El retrato que Isidoro Brun restauró en el siglo XIX, para ser acomodado en las estancias del palacio de la Carrera de San Jerónimo, es el que se conserva actualmente en Toledo, en el seno de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, en el Hospital Tavera³³. Sabemos que este cuadro fue restaurado de nuevo en la década de los años 60 del siglo XX por Cañaverall, cuando se traslada a Sevilla desde Madrid³⁴ como lote de la herencia paterna de la entonces XVIII duquesa de Medinaceli, Victoria Eugenia Fernández de Córdoba y Fernández de Henestrosa. En 1970 el archivero González Moreno sugiere que se trata de una obra de Van Dyck que representa al V marqués de Fromista, Luis Francisco de Benavides y Carillo de Toledo. Según el autor, el 16 de mayo de 1639 el marqués de Aytona escribía a Van Dyck para encargarle unos floreros con destino al gabinete real y aprovechaba la misiva para congratularse “por el retrato sobre caballo que habéis hecho al Excmo. Sr. Marqués de Fromista y que he visto en su palacio de Madrid”³⁵.

En la actualidad la propia Fundación Casa Ducal de Medinaceli lo cree obra de Gaspar de Crayer, aunque Hans Vlieghe, el especialista en la obra del pintor antwerpino, afirma “ce n’est certainement pas Gaspar de Crayer qui l’ a exécuté, quoique le peintre semble s’ être inspiré d’ un type de portrait équestre «crayerien»”³⁶. Efectivamente se trata de una copia antigua de mano hispana y José Ignacio Benavides sugiere que podría ser obra de Juan de Alfaro que “hacia notables copias de Van Dyck”³⁷.

33 <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaartista.aspx?id=274> [Consulta 6/4/022].

34 En una tasación de pinturas del palacio madrileño de Colón realizada con antelación a 1939 se cita ubicado en el hall de entrada como Retrato ecuestre del marqués de Aytona con una tasación de 150.000 pesetas de la época. Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico. Leg. n.º. 85, ramo 1, doc. 2-3.

35 GONZÁLEZ MORENO, J., “¿Hallazgo de un Van Dyck en Sevilla?”, en *ABC Sevilla*, 20 de septiembre de 1970.

36 Vlieghe, H., *Gaspar de Crayer Marquis d’Aytona*, 10 de diciembre de 2021 [Correo electrónico].

37 BENAVIDES, J.I., <http://www.tercios.org/personajes/caracena.html>. [Consulta 2/6/2021].



Figura 1. Retrato de Felipe de Spínola, II marqués de los Balbases (?). Copia antigua, Juan de Alfaro (?) lienzo 300 x 210 cm. Toledo, Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Como vemos se trata de un retrato ecuestre en un paisaje en el que se introduce a la mano derecha unos árboles. El caballo se dispone en corbeta con unas largas crines que caen sobre el lomo y la pierna del retratado. El personaje se retrata con armadura, un gran lazo carmín atado a la cintura, una valona de encaje sobre los hombros, el collar con el toisón de oro y el bastón de mando

en la mano derecha. Lo mejor conservado es el rostro del jinete, ya que las dos restauraciones que ha sufrido el lienzo, la de Brun y la de Cañaverall, han hecho que la figura del caballo esté cubierta de un tejido pictórico espeso, intercalando colores con líneas verticales muy limpias en una suerte de *rigattino*.

Para Matías Díaz Padrón este lienzo es una copia anónima de otro que se conserva en una colección particular de Madrid, con ligeras variantes, y propone que el personaje representado sea Felipe de Spínola, II marqués de los Balbases, descartando definitivamente que se trate del III marqués de Moncada, dado que ni coincide con la fisonomía de los retratos que le hizo Van Dyck ni con el grabado que incluyó para su iconografía³⁸.

En nuestra opinión, tal atribución no sería una hipótesis descabellada teniendo en cuenta la relación y el entronque de los linajes de la Casa Ducal de Medinaceli. Así, una hija de los VIII duques de Medinaceli, Isabel María de la Cerda y Aragón (1667-1708) casaba con el IV marqués de los Balbases, Carlos Felipe Spínola y Colonna (1665-1721). Del mismo modo, el hijo de este matrimonio, que le sucedería como V marqués de los Balbases, Carlos Ambrosio Gaetano Spínola de la Cerda (1696-1757), casaba con su prima Ana Catalina de la Cueva y de la Cerda (n. 1697) nieta de los VIII duques de Medinaceli. Pero el entronque más directo entre Medinaceli y Balbases se produce con el matrimonio entre el X duque de Medinaceli, Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda (1682-1739) y la hija del IV marqués de los Balbases, Jerónima María Spínola de la Cerda (1687-1757). El IV marqués de los Balbases poseyó una importante colección artística en Madrid y Génova³⁹, con lo que cabe pensar que su hija pudo recibir bienes en herencia.

Como hemos podido comprobar⁴⁰, era bastante frecuente que en la galería de los duques de Medinaceli existiesen retratos de diversos familiares vinculados al linaje, como era el caso del II marqués de los Balbases, personaje importante como General del Ejército y presidente del Consejo de Flandes, que los inventarios ulteriores confunden con el retrato del III marqués de Moncada obra de Van Dyck. De hecho, lo más factible es que la copia hubiese entrado en la colección Medinaceli de la mano de la hija del IV marqués de los Balbases, quien habría aportado un retrato de su bisabuelo paterno. Sabemos que entre las

38 Este asunto en DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en...; op.cit.*, pp. 714.

39 BARRIO MOYA, J.L. y LÓPEZ TORRIJOS, R., "Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova", en BELDA NAVARRO, C. *et alii* (ed.), *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII CEHA*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 437-441.

40 ROMERO MEDINA, R., "Ils aiment laisser des traces à la postérité. La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionnisme des Habsbourg", en *Revue de l'Art*, n.º. 212, 2021, pp. 32-45.

pinturas que la duquesa Jerónima Spínola lega a su hijo, el XI duque de Medinaceli, se encuentra “un retrato de la señora marquesa de los Balbases” que se tasa en 720 reales de vellón⁴¹.

De ser así, en el siglo XIX Isidoro Brun lo que restauró fue la copia realizada por Juan de Alfaro del retrato ecuestre del II marqués de los Balbases, desconociendo de que mano salió el original. De momento, la hipótesis debe quedar en este punto ya que no disponemos de más datos que nos permitan avanzar en el conocimiento.

Isidoro Brun también se ocupó de la restauración, limpieza y barnizado, de dos lienzos que son descritos como de Luca Giordano y que representan “al conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero y tamaño natural”⁴² y de otro cuadro compañero con la misma descripción “el conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero de tamaño natural original de Lucas Jordan”. Por ambos lienzos Isidoro Brun recibe 1120 reales. Como vemos, el coste era menor al no incorporar trabajos ni de forrado ni de bastidor.

Estos retratos que hoy en día no se conservan entre los bienes de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli deben identificarse con los bienes que procedían de la colección del IX conde de Santisteban del Puerto, Francisco de Benavides Dávila y Corella (1645-1716). En el inventario de 1697 estos lienzos están asentados con el número 55 y son descritos como “Retrato ecuestre de Francisco de Benavides con los tres reinos que ha gobernado” y “Retrato ecuestre del marqués de Solera Diego de Benavides”, alcanzando una tasación de 2.200 reales cada uno⁴³. En 1716 vuelven a asentarse en otro inventario con el número 40 alcanzando un valor de 3.000 reales de vellón cada uno⁴⁴.

Los cuadros pasaron a la colección de los duques de Medinaceli por la unión de ambas Casas, Santisteban y Medinaceli, por el matrimonio de Joaquina María de Benavides y Pacheco y Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga, cuando ambos eran primogénitos de sus respectivas Casas. Joaquina María sucedió en la de Santisteban del Puerto a la muerte de su padre, Antonio de Benavides y de la Cueva, II Duque de Santisteban, en 1782 y Luis María en la de Medinaceli, a la muerte del suyo, en 1789. Fue el XIV Duque de Medinaceli, Luis Joaquín Fernández de Córdoba y Benavides el primero que reunirá ambas casas, al suceder a su madre en 1805 y a su padre en 1806.

41 Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico, Leg. nº. 124, doc. 15.

42 Toledo-ADM. Contadurías de Medinaceli. Leg. nº. 43. Véase el Apéndice Documental.

43 CERESO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006, p. 336.

44 *Ibidem*.



Figura 2. Retrato Ecuestre de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto. Luca Giordano, 273 x 210 cm. Colección ducado de Almazán, Madrid.



Figura 3. Retrato ecuestre de Diego de Benavides, marqués de Solera. Luca Giordano, 273 x 210 cm. Colección ducado de Almazán, Madrid.

El XV duque de Medinaceli, Luis Tomás Fernández de Córdoba, era consciente del valor simbólico que estos lienzos habían tenido para el linaje Santisteban del Puerto, cuya abuela materna descendía de tan ilustre Casa. Este fue el motivo por el que mandó restaurarlos para darle un sitio digno dentro del palacio de la Carrera de San Jerónimo. Como se ha interpretado, ambos lienzos, es decir, el del conde de Santisteban al modo ecuestre Barroco acompañado de las personificaciones de los tres Virreinos que ostentó, y el de su primogénito sobre fondo bélico, escenificaron en la estancia principal del palacete del conde de Santisteban una suerte de Salón de los Reinos, su gobierno sobre las tierras de Italia, con significado histórico y de continuidad en el linaje⁴⁵.

Como se ha estudiado, el autor de los lienzos fue Luca Giordano quien pintó a su benefactor, el IX conde de Santisteban (Fig.2) y al que iba a ser su heredero, en esos momentos marqués de Solera (Fig.3), al modo de los retratos regios de corte de Carlos II y su esposa Mariana a caballo⁴⁶. Con una medida de 273 x 210 cm parece que fueron ejecutados antes de 1693, año de la muerte de Diego de Benavides y Aragón, III marqués de Solera.

Sea como fuere en 1859 todavía formaban parte de la colección pictórica de la Casa de Medinaceli como vemos por la restauración de Brun⁴⁷. En ella debió estar hasta 1890⁴⁸ que es cuando la colección se divide tras las operaciones testamentarias entre los siete herederos, sus cinco hijos, su primogénito y su viuda, del XV duque de Medinaceli, Luis Tomás Fernández de Córdoba, quien años atrás había mandado restaurarlo. Los lotes se hicieron de forma equitativa y en el inventario de tasación de 1889, firmado por Luis de Madrazo, Julián Jiménez y Antonio Muñoz Degrain, estos lienzos correspondieron a María del Dulce Nombre Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas que caso en 1876 con Alfonso de Silva y Campbell, XVI duque de Híjar. La heredera de estos cuadros sería una hija de este matrimonio, María Araceli de Silva y Fernández de Córdoba, que ostentó el título de duquesa de Almazán. Esto es lo que justifica que los lienzos se encuentren en la actualidad en propiedad de los duques de Almazán, donde los identificó Cerezo San Gil, aunque para Ferrari y Scavizzi han

45 CEREZO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico...*; *op.cit.*, p. 340.

46 CEREZO SAN GIL, G.M., "Luca Giordano y el virrey Santisteban, un mecenazgo peculiar", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 26, 1986, pp. 73-88.

47 En 1877 son citados en el *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los duques de Medinaceli en Madrid*, en las entradas 183 y 189, sin embargo, se describen erróneamente como el VIII y el VII conde de Santisteban del Puerto. N.º 183. *Retrato ecuestre de D. Diego de Benavides y de la Cueva, 8.º conde de Santisteban del Puerto y n.º 189. Retrato ecuestre de D. Francisco de Benavides y de la Cueva 7.º conde de Santisteban del Puerto tamaño natural*. Toledo- ADM. Sección Archivo Histórico, Leg. n.º 85, ramo 1, doc. 2-2.

48 Sevilla-ADM. Desvinculación. Leg. 294, doc. n.º 51.

mantenido que son representantes de la familia Almazán⁴⁹.

En nuestra opinión no cabe la menor duda de que los lienzos que restaura Isidoro Brun en 1859 son los dos retratos pintados por Luca Giordano de la colección del IX conde de Santisteban del Puerto, que representan a él y a su heredero el marqués de Solera, que se encuentran hoy en la colección de los duques de Almazán como legado de una de las herederas del XV duque de Medinaceli. Por tanto, no se puede seguir admitiendo como proponen Ferrari y Scavizzi que representan a dos antepasados de la Casa de Almazán.

Finalmente, Isidoro Brun se ocupaba de intervenir sobre un retrato del “Rey Felipe III a caballo, de cuerpo entero, tamaño natural, original de escuela española”. Sobre este lienzo de dimensión en torno a 335 x 167 cm el restaurador intervenía forrándolo, colocándole un bastidor nuevo además de quitarle la restauración antigua hecha al óleo y barnizarlo, todo por precio de 1.200 reales de vellón.

Desgraciadamente, no hemos podido localizar el paradero de este retrato ecuestre de Felipe III, aunque no nos parece que pudiera formar parte de la galería de retratos regioes que los duques de Medinaceli tuvieron en el palacio soriano de Medinaceli⁵⁰. En cualquier caso, las copias de estos modelos regioes fueron muy frecuentes en el contexto del Renacimiento habsbúrgico y este lienzo podría proceder de cualquiera de los grandes linajes que entroncaron con Medinaceli en los siglos XVII y XVIII. ¿Sería acaso el retrato de Rubens que figuraba en la sala del duque de Lerma en el palacio de Madrid?

A MODO DE CONCLUSIÓN: CONTEXTUALIZANDO LAS INTERVENCIONES DE BRUN Y AGUILAR

Para concluir, quizá debiera hacerse notar que las restauraciones de Isidoro Brun sobre la colección pictórica de los duques de Medinaceli pudieron afectar a otros cuadros de los que no se ha conservado documentación. En cualquier caso, este documento inédito que damos a conocer nos parece significativo no sólo porque amplía la actividad de este artística, sino porque permite identificar tres de los cuatro lienzos que son restaurados en 1859.

Pero, sin duda, a nuestro juicio, lo más importante es que permite tomar el pulso al modo de intervenir sobre las obras de arte en este momento. Así, como ya señalamos, estas se producen en el contexto de las indicaciones modélicas

49 FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L'Opera completa*, Nápoles, Electa Nápoli, 1992.

50 ROMERO MEDINA, R., *Ils aiment laisser des traces à la postérité...; op.cit.*, pp. 32-45.

de Madrazo, quien afirmaba que los lienzos había que “limpiarlos nada más que lo necesario para no quitarles ninguna de sus veladuras, ni aun siquiera la pátina veneranda que les ha dado el tiempo, porque estoy muy convencido de que los cuadros se echan a perder limpiándolos”⁵¹.

Como hemos visto, Brun y Aguilar aplicó criterios modernos en la colección Medinaceli, como el de forraciones o entelados que estaban destinados a fortalecer los soportes de las telas, así como a barnizados a base de resina de almáciga, ya que tenían la cualidad de refrescar los resecos pigmentos. Aunque la práctica de la forración había sido aplicada de forma sistemática en las colecciones reales desde el incendio del Alcázar de Madrid (1734), Madrazo recomendaba esta técnica y señalaba que “la forración de los cuadros es más urgente aún que la restauración, porque la primera conserva y da vida a los mismos impidiendo su desecación y destrucción consiguiente”⁵². Aunque desgraciadamente el informe de Brun y Aguilar no especifica la técnica usada, es de suponer que se aplicó la forración “a la gacha”, consistente en la aplicación de un engrudo de harina suministrada en caliente.

Como hemos señalado, la razón principal que movió a Brun y Aguilar para abandonar su puesto de restaurador asistente en El Prado no fue otro que el salario. Los emolumentos de cuatro o cinco mil reales anuales eran ridículos si se comparan con el montante que podía llegar a conseguir con encargos particulares. Así, la suma de 3920 reales que recibió el restaurador de manos del mayordomo del duque de Medinaceli era equiparable al trabajo de todo un año. Hemos de suponer que Brun dispuso de un taller con ayudantes para hacer frente a los procesos de restauración que llevó a cabo en las colecciones privadas, principalmente la limpieza, reintegración cromática y barnizado, tareas que se acometían aparte del forrado.

Las intervenciones de Brun y Aguilar en la colección Medinaceli debieron seguir el modelo de restauración de José de Madrazo, prácticas que estaban muy en consonancia con las entonces llevadas a cabo por el director de la National Gallery, William Seguer, además de conservador y restaurador entre 1824-1843. Aunque estas no estuvieron exentas de agrias polémicas por parte de algunos críticos de la pérvida Albión⁵³, razonadas voces críticas contemporáneas, más allá de las limitaciones y problemas de la restauración decimonónica, permiten suponer que la intervención de Brun sobre las obras de

51 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*, pp. 206-207.

52 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*

53 FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*. London, John Murray. Albemarle Street, 1845, pp.746 y ss.

la colección Medinaceli fue muy acertada. Así, Brun aplicó las operaciones básicas que Vicente Poleró y Toledo describe, en 1868, en sus *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pinturas de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*⁵⁴, a saber:

Tres son las operaciones esenciales de la restauración, y las que han servido de blanco a los desfavorables juicios de algunos críticos, por cuanto a ellas atribuyen y de ellas hacen depender el mal estado de muchos de nuestros cuadros (Museo del Prado), a saber: la forración, la limpieza, y por último el barnizado; pasando por alto la operación principal y de más importancia, cual es la entonación de las tintas en general, y en la que, por muy bien desempeña que haya sido, encuentra siempre motivos de censura el crítico de profesión, imputando al restaurador faltas que no ha cometido, y haciéndole responsable de las injurias del tiempo, que no está en su mano remediar, por grandes que sean su esmero y aptitud⁵⁵.

Parfraseando al autor que venimos de citar, no fueron las injurias del tiempo las que precisamente afectaron a la colección de los duques de Medinaceli, sino los a veces descabellados repartos que se produjeron con el proceso de desvinculación de los bienes de la familia Medinaceli, no exentos de bizarros avatares a lo largo de los siglos XIX y XX. A pesar de ello, la sensibilidad de los XV duques de Medinaceli y el buen hacer de las intervenciones de Brun y Aguilar han permitido que actualmente sigamos disfrutando de tres de estas obras aún permaneciendo en manos privadas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Madrid, 28 de febrero de 1859

Pagos a Isidoro Brun por ciertos trabajos de restauración realizados sobre lienzos de la colección de la Casa Ducal de Medinaceli.

Toledo-ADM. Sección Contadurías de Medinaceli. Leg. nº. 43.

Sr. Duque de Medinaceli

Por forración y poner bastidor nuevo a un cuadro nuevo que representa el retrato de Moncada a Caballo de cuerpo entero, tamaño natural, de escuela de

54 (B)iblioteca (R)egional de (M)adrid. Signatura: A-Caj.42/8. En adelante BRM.

55 BRM. Signatura: A-Caj.42/8.

Van Dick: tiene de ancho 10 y $\frac{1}{2}$ pies y alto 8 pies menos $\frac{1}{4}$. 780 reales

Por limpieza y barnizado. 620 reales.

Por forracion y poner bastidor nuevo a un cuadro que representa el Rey Felipe III a caballo, de cuerpo entero, tamaño natural, original de escuela española, tiene de alto 11 pies y de ancho 5 y $\frac{1}{2}$ pies. 640 reales.

Por quitar la restauración antigua hecha al oleo y barnizado 760 reales.

Por limpieza y barnizado de un cuadro que representa el retrato del conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero tamaño natural original de Lucas Jordan 560 reales

Por limpieza y barnizado de un cuadro compañero del anterior que representa al conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero de tamaño natural original de Lucas Jordan 560 reales

Suma 3920 reales

Cuya cantidad de tres mil novecientos veinte reales recibí del señor don Liborio Pastor, Mayordomo de SE y para que conste lo firmo en Madrid a 28 de febrero de 1859

Isidoro Brun (rúbrica)

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ANARETA-PROTASIO, L., “Cabezalero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (XXIII), nº.1, 1915, pp. 33-40.
- BARRIO MOYA, J.L. y LÓPEZ TORRIJOS, R., “Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova”, en BELDA NAVARRO, C. et alii (ed.), *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII CEHA*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 437-441.
- CARRETERO MARCO, C., “Restauración en el siglo XIX: materiales, técnicas y criterios”, en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 20.
- CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, 2 vols. Madrid, Imprenta Manuel Tello, 1867.
- CEREZO SAN GIL, G.M., “Luca Giordano y el virrey Santisteban, un mecenazgo peculiar”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. 26, 1986, pp. 73-88.
- CEREZO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico e Historia en la España*

- Moderna: los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006.
- CRUZ YÁBAR, M.^a, “Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del paseo del Prado en el siglo XVIII”, en *Archivo Español de Arte* (94), n.º. 376, 2021, pp. 387-406.
- DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en España*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 2012.
- FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L’Opera completa*, Nápoles, Electa Nápoli, 1992.
- FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*. London, John Murray. Albermarle Street, 1845.
- GODOY, J. A., “Las armaduras de la Casa Ducal de Medinaceli, Colección del Museo del Ejército”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, n.º. 9, 1997, pp. 139-148.
- GONZÁLEZ MORENO, J., “¿Hallazgo de un Van Dyck en Sevilla?”, en *ABC Sevilla*, 20 de septiembre de 1970.
- LAVIT, O., “La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, n.º.53, 2017, pp. 98-112.
- LLEO CAÑAL, V., “The art collection of the ninth Duke of Medinaceli”, *Burlington Magazine*, n.º.1031, 1989, pp.108-116.
- MADRAZO, M.de., *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, Bermejo imp., 1945
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., *El Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Historia Hispánica, 2018.
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “Ángela Pérez de Barradas (1827-1903), duquesa de Medinaceli y de Denia y Tarifa: una coleccionista en dos tiempos”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (dir.) y ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (ed.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2019, pp. 171-188.
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas”, en *Potestas, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n.º. 18, 2021, pp. 141-167.
- PORTÚS, J., *Museo del Prado. Memoria escrita (1819-1994)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.
- ROMERO MEDINA, R., “Alhajas para un palacio en Madrid. Escenografías efímeras en la casa del marqués de Cogolludo en el ocaso del antiguo régimen (1785-1789)”, en *Cuadernos dieciochistas*, n.º. 22, 2021, pp. 205-237.
- ROMERO MEDINA, R., “Ils aiment laisser des traces à la postérité. La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionnisme des Habsbourg”, en *Revue de l’Art*, n.º. 212, 2021, pp. 32-45.
- ROMERO MEDINA, R., “La biblioteca y el archivo de los duques de Medina-

- celi en Madrid: una institución histórico-cultural entre el centralismo borbónico y el liberalismo español (siglos XVIII-XIX)”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º. 32, 2022, pp.193-216.
- RUIZ GÓMEZ, L.,” Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado”, en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid y Sevilla, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 670-76.
- RUIZ GÓMEZ, L., “Restauración en el Museo del Prado”, *Voz de la Enciclopedia online del Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6aee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea#:~:text=La%20plantilla%20estable%20de%20Museo,%2C%20Eva%20Perales%2C%20Alfredo%20Pi%C3%B1ero%2C> [Consultado el 17 de noviembre de 2022].
- TURNER, N., “Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado’s Collection of Old Master Drawings», en TURNER, N. (ed.), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado* [cat. exp. Pittsburgh (Pennsylvania), Frick Art and Historical Center; Evanston (Illinois), Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art; Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art]. Alexandria (Virginia), 2008, pp. 23-30.

Raúl Romero Medina

Dpto. de Historia del Arte
 Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>
raul.romero.medina@ucm.es