

# Nicolás de la Cuadra, autor de los retratos reales de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1702)

(Nicolás de la Cuadra, author of the royal portraits of San Antonio de los Portugueses in Madrid (1702))

Gutiérrez Pastor, Ismael; Arranz Otero, José Luis  
Univ. Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Dpto. de Historia y Teoría del Arte  
Ciudad Universitaria de Cantoblanco  
28049 Madrid

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 471-480]

---

*Los documentos conservados en el Archivo de la Santa Real Pontificia Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid permiten adjudicar al pintor vizcaíno Nicolás Antonio de la Cuadra la autoría de ocho retratos reales que hasta el presente habían dado lugar a todo tipo de conjeturas, tanto desde el punto de vista de la autoría, como desde el de la cronología. El encargo que la Hermandad hizo a Cuadra en 1702 fue una de las primeras actividades artísticas de la institución en su nueva sede de San Antonio de los Portugueses. Ese año también es, hasta ahora, el último en el que se documenta la actividad de Cuadra en Madrid, antes de regresar a Bilbao.*

*Palabras Clave:* Nicolás Antonio de la Cuadra. San Antonio de los Portugueses. Madrid.

*Madrilgo La Santa Real Pontificia Hermandad del Refugio y Piedad izenekoaren Artxiboan gordetako dokumentuen arabera, Nicolás Antonio de la Cuadra margolari bizkaitarra da gaur arte, bai egiletzaren aldetik eta bai kronologiarenetik ere, uste oker askoren sorburu gertatu diren zortzi errege-erretaturen egilea. Hermandad horrek Cuadran 1702an eginiko agindua, bere San Antonio de los Portugueses-ko egoitza berria erakundeak buruturiko lehen arte-jardueretarikoa izan zen. Halaber, Cuadraren Madrilgo jarduerari dagokionez, urte hori da –oraingoz– dokumentatutako azkena, gero Bilbora itzuli baitzen.*

*Giltz-Hitzak:* Nicolás Antonio de la Cuadra. San Antonio de los Portugueses. Madrid.

*Les documents conservés dans les Archives de la "Santa Real Pontificia Hermandad del Refugio y Piedad" de Madrid permettent d'attribuer au peintre biscain huit portraits royaux qui avaient donné lieu, jusqu'à présent, à toute sorte de conjectures, aussi bien en ce qui concerne l'auteur que la chronologie. La commande faite par la "Hermandad" à la Cuadra en 1702 fut l'une des premières activités artistiques de l'institution dans son nouveau siège de Saint Antoine des Portugais. Cette année-là est la dernière, jusqu'à maintenant, où soit documentée l'activité de Cuadra à Madrid avant son retour à Bilbao.*

*Mots Clés:* Nicolás Antonio de la Cuadra. Saint Antoine des Portugais. Madrid.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el estado actual de nuestros conocimientos sobre la pintura de los siglos XVII y XVIII en los límites geopolíticos del País Vasco destaca por encima de todos los pintores la figura del vizcaíno Nicolás Antonio de la Cuadra (Musquiz, Somorrostro, 1663 - Bilbao, 1728), tanto por su formación, como por la extensa producción conservada o la amplitud del área geográfica que llegó a dominar, casi siempre en relación con la demarcación territorial religiosa del antiguo obispado de Calahorra y La Calzada, o con personalidades de procedencia riojana, como el arzobispo de Burgos D. Manuel Francisco de Navarrete y Ladrón de Guevara, quien auspició el encargo de la galería episcopal de la catedral de Burgos<sup>1</sup>.

## 2. EL PINTOR

Nicolás Antonio de la Cuadra fue bautizado en la parroquia de San Julián de Musquiz el 6 de noviembre de 1663; sus padres, Domingo y Cecilia de Montañó, eran vecinos de Somorrostro. De la infancia y primera formación del muchacho no sabemos nada, aunque se puede deducir de su escritura y del uso frecuente del latín en sus firmas que fue superior a lo normal en la época. En fecha desconocida, quizá cuando contara alrededor de veinte años, pudo establecerse en Madrid y entrar en contacto con los talleres de los discípulos de Francisco Rizi: Claudio Coello, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia u otros inmersos en el estilo barroco de fin de siglo. Por su edad, Cuadra fue coetáneo de Antonio Palomino o de Juan Vicente de Ribera, cuyos estilos resultan muy similares al suyo, hecha la salvedad de la calidad intrínseca de cada uno.

Es probable que permaneciera inmerso en este ambiente cortesano cerca de veinte años. Sus primeras obras conocidas datan de 1695, fecha que lucía un *Retrato de obispo carmelita* que hubo en el convento de San Hermenegildo de Madrid<sup>2</sup>, hoy perdido o en paradero desconocido. De 1696 son los interesantes *dibujos de la ejecutoria de nobleza del marqués de Canillejas* D. Gonzalo Guillermo Fernández de Córdoba<sup>3</sup>. Hasta ahora la actividad de Cuadra en Madrid alcanzaba al año 1698, en que está fechada la *Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>4</sup>, un ejemplo excelente del estilo maduro del pintor, deudor de Carreño de Miranda y Coello, pero con suficiente personalidad como para atribuirle otras pinturas. Los ocho retratos de San Antonio de los Portugueses, documentados en 1702, prolongan su estancia en Madrid hasta poco antes de que regresara a Bilbao, donde en 1706, a los cuarenta y tres años contrajo matrimonio con Manuela de Villalón Gil (Villalongil), hija del dorador Manuel de Villalón, conectando con los círculos profesionales de Bilbao y reforzando la endogamia profesional.

Desde Bilbao desplegó a lo largo del primer cuarto del siglo XVIII una intensa actividad por Vizcaya, Álava, Burgos y La Rioja, mostrando en sus obras un estilo netamente barroco

1. Sobre Cuadra véase el artículo de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VII-VIII, 1995-1996. pp.95-132, en el que se recoge todo lo conocido hasta el momento y otros trabajos anteriores sobre el mismo pintor.

2. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, IV, p. 138.

3. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1995-1996, pp. 103 y ss., y figs. 3-15.

4. *Ibidem*, p. 103, fig. 1.

y madrileño, con continuas “citas” de figuras y detalles de maestros como Carreño, Cabeza-lero, Coello, Palomino o Lucas Jordán. Conforme fue avanzando en edad su estilo perdió calidad en los acabados y ganó rapidez y abreviación en la factura, de pincelada muy diluida y estirada. Fue autor de series y conjuntos muy extensos como los veinticuatro lienzos de las vidas de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua para el convento de San Antonio de Vitoria (c. 1723-1724) o la de los obispos y arzobispos de Burgos, con más de ciento veinte cartelas y retratos para la sacristía o capilla de Santa Catalina de la catedral (c. 1712) o la serie de diez lienzos de la Vida de la Virgen de la Casa de la Misericordia de Bilbao (1726).

### 3. LAS OBRAS DE CUADRA EN SAN ANTONIO DE LOS PORTUGUESES

Los documentos que permiten identificar los retratos de San Antonio de los Portugueses como obra de Nicolás Antonio de la Cuadra ponen fin a una vieja duda arrastrada por la historiografía de la pintura madrileña del barroco, como es la de la atribución por las que dichos retratos han pasado. Palomino citó los trabajos de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (Madrid, 1649-1704) en la iglesia de San Antonio, trabajos representados por un retrato del rey Felipe V, de quien fue Pintor de Cámara entre 1700 y 1704<sup>5</sup>. Tormo, con su característico estilo literario, se refirió a todo el conjunto en los siguientes términos: “En lo alto de los seis retablos (en el mismo orden) los retratos (cabezas) de Felipe III, Carlos II, Felipe V (de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de quien será el de su esposa, y también acaso los restantes), María Luisa Gabriela de Saboya, Mariana de Neoburgo y Felipe IV. Sobre la puerta el de Mariana de Austria”<sup>6</sup>. Por su parte, Angulo Iñiguez también creyó identificar el retrato citado por Palomino en el que corona uno de los retablos hornacinas, atribuyendo por extensión a Ruiz de la Iglesia los retratos de María Luisa Gabriela de Saboya y todos los demás basándose en cuestiones de estilo “bastante uniforme”<sup>7</sup>.

De los nueve retratos de San Antonio de los Portugueses -siete en la iglesia y dos en la sala de juntas- el único que sí parece obra de Ruiz de la Iglesia es el de *D<sup>a</sup> Mariana de Austria* (fig. 1), situado a los pies de la iglesia sobre la clave del arco de entrada y bajo la tribuna que le estuvo re-



Fig. 1. Ruiz de la Iglesia. *D<sup>a</sup> Mariana de Austria*.

5. Antonio Acisclo PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y la Escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 1116.

6. Elías TORMO. *Las iglesias del viejo Madrid*. Madrid, edic. Instituto de España, 1979, pp. 160-161. (1ª edic., Madrid, 1927).

7. Diego ANGULO IÑIGUEZ. “Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”, en *Archivo Español de Arte*, LII, nº 208, 1979, pp. 367-404, especialmente las pp. 394 y ss. en las que los retratos de San Antonio se tratan en un contexto más amplio de fuentes formales de procedencia de los modelos e iconografía

servada a esta reina como refundadora de la institución. Angulo Iñiguez sugiere esta atribución<sup>8</sup>, que creemos cierta, aunque no lo es tanto que derive de los modelos de Claudio Coello, si por tales se entienden los retratos aceptados del Bowes Museum de Barnard Castle (Gran Bretaña) y el más monumental de la Alte Pinacothek de Munich. Los de Carreño de Miranda son más antiguos en el tiempo y más próximos en la edad de la retratada al lienzo de San Antonio, que quizá haya que fechar entre 1680 y 1690. Al retrato de Ruiz de la Iglesia no se le puede negar cierta personalidad de dibujo y pincelada larga, sacando partido del fondo de imprimación roja. Este retrato, que consideramos aparte de la serie de Cuadra, no consta en la documentación consultada, por lo que no sabemos si se trata de un encargo o de una donación. En favor de la segunda posibilidad está el hecho de que la pintura no aparezca en los inventarios de 1678 -quizá demasiado temprano-, ni en el de 1702, cuando el patronato de la iglesia fue transferido por Felipe V a la Hermandad del Refugio. Por primera vez, aparece registrado en el inventario de 1754-1755<sup>9</sup>.

#### 4. EL CONTEXTO HISTÓRICO - ARTÍSTICO

En 1702, año en el que se centra este trabajo, San Antonio de los Portugueses (o de los Alemanes, desde que D<sup>a</sup> Mariana de Austria asumiera el patronato del Hospital e Iglesia, y refundara en 1689 la institución como hospital para súbditos alemanes) salía de una crisis y se hallaba en una favorable encrucijada en un doble sentido histórico y artístico. La independencia de derecho de Portugal en 1668, la colocación de la institución bajo el amparo del Patronato Real dependiente del Consejo de Castilla y el gobierno de D<sup>a</sup> Mariana de Austria hasta 1676 mientras duró la minoría de edad del rey Carlos II, causaron una cierta crisis económica. Cuando la reina viuda perdió sus funciones de gobierno, su hijo Carlos II le ofreció el patronato del Hospital e Iglesia. Su aceptación le permitió plantear unas nuevas constituciones, con nuevos fines y nuevas dotaciones económicas, aunque en su tiempo sólo se contribuyó a completar la decoración de los altares colaterales bajo las advocaciones de San Nicolás de Bari, del Santo Cristo de la Piedad, de San José y de la Inmaculada, que se unirían a las ya existentes de Santa Engracia y Santa Isabel de Portugal, más la de San Antonio de Padua en el altar mayor<sup>10</sup>.

A partir del ofrecimiento de Carlos II a su madre parecía que el patronato del Hospital e Iglesia de San Antonio de los Alemanes iba a quedar para las reinas viudas de la Casa de Austria. Al morir D<sup>a</sup> Mariana en 1696, la segunda esposa de Carlos II, D<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo parece que ejerció un patronato de hecho, no de derecho, sobre la institución, lo cual no le impidió iniciar en la iglesia una reforma total, que afectó a todo menos a la imagen titular de San Antonio de Padua, obra de Manuel Pereira, y a los lienzos de Santa Engracia y Santa Isabel de Portugal de Eugenio Cajés. Para ello contó con el beneplácito del rey y con

---

8. Angulo Iñiguez atribuye el retrato de *D<sup>a</sup> Mariana de Austria* a Ruiz de la Iglesia, tras aceptar como suyos los retratos de los ovalos menores, a partir de la inconcreta mención de Palomino, empleando un argumento muy subjetivo según el cual "no parece ofrecer gran desemejanza con el estilo de los retratos menores antes citados" (*op. cit.*, 1974, p. 398).

9. Archivo de la Santa Pontificia Real Hermandad del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 536. Inventarios de 1754-1755.

10. Sobre todas estas cuestiones véase, con mayor extensión, nuestro artículo "La decoración de San Antonio de los Portugueses (1662-1702)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XI, 1999 (en prensa).

la presencia en la Corte de Lucas Jordán, además de la supervisión del Maestro Mayor de las Obras Reales José del Olmo controlando los trabajos de arquitectura de Felipe Sánchez, la retablistica de Juan de Camporredondo y Manuel de Arredondo, los mármoles de Carlos Gautier y los dorados de Antonio Ruiz.

El Hospital, sin patrono de derecho, dependía del Protector de los Hospitales de Madrid, cargo nombrado por el Consejo de Castilla, que entonces recaía en D. Juan de Laiseca Alvarado. Un conflicto de cargos, dependencias, instancias e intereses parece que llevaron a D<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo y a su administrador en el Hospital fray Guillermo Osvaldo a saltarse todos los conductos reglamentarios, según la comunicación de Laiseca al Consejo de Castilla para su notificación al rey de dos quejas de los vecinos de San Antonio, según las cuales, las obras habían producido el cierre de la iglesia, unas obras que Laiseca consideraba descontroladas y con gastos excesivos. El Protector de los Hospitales clamaba por la terminación de una obra que había sufrido demoras por la muerte de Carlos II y el conflicto sucesorio subsiguiente. El segundo memorial de los vecinos de San Antonio está fechado en julio de 1701 y advertía que el cierre duraba ya veintiocho meses<sup>11</sup>, a pesar de lo cual aún no estaban puestos los retablos y que la pintura de Lucas Jordán hacía algo más de año y medio que estaba acabada, aunque no del todo, como se deduce de otros documentos posteriores que piden al nuevo rey Felipe V que mande a Jordán acabar lo que faltaba.

Cuando se concluyeron las obras que había promovido, D<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo estaba viuda. El Consejo de Castilla le consultó si quería seguir deteniendo el patronato del Hospital de San Antonio, pero la reina se abstuvo, por lo que el control volvía al Patronato Real en el Consejo de Castilla. Como Felipe V tampoco tomó posesión del patronato del Hospital, el Consejo consideró que legalmente no podía disponer su traspaso y cesión a la Hermandad del Refugio.

La Santa, Pontificia, Real Hermandad del Refugio y Piedad se hallaba a fines del siglo XVII y en el arranque del nuevo siglo con su iglesia en ruinas, pero con su Hermano Mayor, el Conde de Santisteban, ocupando un puesto importante en las cercanías del nuevo rey, al cual acompañó en el viaje a Cataluña para contraer matrimonio en Figueras y posteriormente a Nápoles. Desde 1701 se hacían gestiones de ayuda y el rey decidió el 30 de septiembre traspasar el patronato de San Antonio con todos sus edificios al Refugio. El 10 de febrero de 1702 firmó el decreto que ordenaba a D. Juan de Laiseca dar el patronato al Refugio y hacer inventario completo de bienes, rentas, cargas y deudas<sup>12</sup>. El día 21 se hacía dicho traspaso y el 16 de marzo comenzaba la posesión y el inventario, que se prolongó hasta el 23 de octubre. Con la posesión tomada, el mayordomo de la Iglesia y Hospital de San Antonio D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa presentó las primeras cuentas de la nueva etapa el día 3 de febrero de 1703, cuentas que comprendían desde el 16 de marzo hasta fines de noviembre del año 1702. Además de los pagos a los artistas que venían trabajando en la iglesia desde 1698-1699, se incluye la siguiente anotación:

*“D<sup>o</sup> Nicolás de la Cuadra. Más se pagaron a Dn Nicolás de la Cuadra dos mill noue -  
cientos y veinte R<sup>s</sup> de vellón en que se estimó el trauajo que tubo en pintar el medio punto  
de la entrada de la Yglesia, los seis retratos de los Reyes que están por remate de las orna -  
zinas, las siete puertezuelas de los sagrarios, retocar lo maltratado de toda la Yglesia, com -*

11. Archivo Histórico Nacional. Madrid. Consejos, 17.221.

12. Archivo Histórico Nacional. Madrid. Consejos, legajo 17221. También en el ASPRH del Refugio. San Antonio. Legajo 516, nº 6.

*poner los lienzos de otras pinturas que estauan maltratados y se pusieron en la Yglesia y sacristía, y dos retratos de Sus Mg<sup>ds</sup> para la Sala de Juntas, y en dicha cantidad se incluyen ziento y veinte reales que se dieron a los ofi ziales del suso dicho . . . . . 2.920<sup>13</sup>.*

En relación con estas obras, un recibo firmado por Cuadra el 17 de junio de 1702 indica que había cobrado 1.000 reales “por cuenta de la obra que estoy haciendo”, lo que sitúa cronológicamente su trabajo. El documento incorpora otras anotaciones, como la del 10 de septiembre en que el pintor firma el recibí de otros 1.120 reales “en que van incluidos dos doblones para los mancebos”. Y otra tercera, autógrafa del mayordomo D. Juan Antonio de Oviedo, que demuestra la ampliación de los trabajos y dice:

*“De los 3.120 reales que conforme a estos reciuos se pagaron a D. Nicolás de la Quadra y sus oficiales, se aplicaron 200 reales a la estimación de las targetas que pintó para el estandarte y se abonaron al S<sup>r</sup> Mayordomo con los demás gastos del, en cuenta de la Hermand<sup>d</sup>, y quedan para la de S. Antonio los 2.920 reales restantes<sup>14</sup>.*

## 6. LAS OBRAS

Se da la circunstancia de que, de todo lo mencionado en el documento, sólo se conservan los ocho retratos, todos ubicados en sus lugares originales. Por el contrario, en las obras de 1780 desaparecieron las siete puertas de los sagrarios de los siete altares y la pintura del medio punto de entrada a la iglesia, que quizá haya que identificar con el intradós del arco.

Los retratos en cuestión constituyen dos grupos distintos. El primero está integrado por los seis retratos ovalados de *Felipe V, Carlos II, Felipe III, Felipe IV, María Ana de Neoburgo y María Luisa Gabriela de Saboya*<sup>15</sup> situados en los remates vegetales que Manuel de Arredondo hizo a las hornacinas de los altares, bajo los balcones de las tribunas. Son lienzos recortados para adaptarse a una forma preexistente y claveteados a la madera, realizados con una técnica de dibujo correcto y lineal; con una pincelada plana, bastante diluida y estirada; y con una gama de color muy limitada por la rígida etiqueta de la moda española del traje negro, rota en las vestimentas de las reinas.

El pintor tuvo que valerse para confeccionar esta galería regia en retratos preexistentes y de creación ajena, como es frecuente en estos casos y ocurre en la serie de retratos incorporados por Palomino en el oratorio del Ayuntamiento de Madrid (c. 1696). Tomando el lado del Evangelio y siguiendo el óvalo hasta cerrar en el lado de la Epístola, sobre el altar de la Inmaculada Concepción se halla el retrato de *Felipe V* (fig. 2), representado con traje negro español cruzado por una banda azul y peluca rizada; su iconografía parece derivar de los pri-

13. ASPRH del Refugio. San Antonio. Legajo 553. Cuentas del 16 de marzo a finales de noviembre de 1702.

14. *Ibidem*, Recibos, 1702-1703. Debe entenderse que, a la vez que el pintor trabajaba para la iglesia de San Antonio, también realizó algún pequeño trabajo para la Hermandad del Refugio, que mantenía su administración independiente.

Una nota en el reverso con letra original de Cuadra señala:

“D. Nicolás de la Quadra.....1.81?

En 10 de septiembre..... 2.120

Falta el reciuo de 2.120 reales del resto desta cuenta.

Inclusso el reciuo en este/ vale (tachado)”

15. Óleos sobre lienzos, claveteados a la cartela ovalada. Miden 56 x 46 cm. Dada la frecuencia con la que Cuadra firma sus obras, los retratos de María Luisa Gabriela de Saboya y de María Ana de Austria no presentan firmas; los restantes no han podido ser comprobados.



Fig. 2. Cuadra. *Felipe V*.



Fig. 3. Cuadra. *Carlos II*.

meros retratos de Hyacinte Rigaud, pero no hay que descartar que en esta época ya se hallara en la institución el retrato de Ruiz de la Iglesia citado por Palomino y que hubiera sido una referencia para Cuadra. El de *Carlos II* (fig. 3) se halla sobre el altar de San Carlos Borromeo, su patrón, cuya festividad instituyó D<sup>a</sup> Mariana de Austria en honor de su hijo y cuya iconografía determinó D. Juan de Laiseca recordando la voluntad de la reina viuda. Representa al rey con indumentaria española, cuello blanco recto y collar del Toisón de Oro, sin la corbata a la francesa que adoptaría hacia 1679-1680 en honor de su primera esposa D<sup>a</sup> María Luisa de Orleans. Ello, unido a la edad que aparenta el rey, permite sospechar que Cuadra esté utilizando un retrato o un modelo derivado de Carreño de Miranda. *Felipe III* (fig. 4) remata el altar de Santa Isabel de Portugal, mostrando una iconografía que bien puede derivar de retratos de Pedro Antonio Vidal o Bartolomé González, sin olvidar las estampas de las que Cuadra debió tener un buen repertorio a juzgar por su uso en la serie de la catedral de Burgos<sup>16</sup>.

A la derecha de la puerta de entrada, *Felipe IV* (fig. 5) está colocado sobre el altar de Santa Engracia. Luce un aspecto vigoroso, joven, con un traje de cuello oblicuo, anterior a 1656-1658, y la cadena del Toisón de Oro. Es probable que Cuadra esté empleando un retrato, estampa o modelo ajeno a Velázquez, que no gustó demasiado del Toisón. Sobre el altar de Santa Ana con la Virgen María, cuya advocación en la iglesia tiene el mismo origen que el de San Carlos Borromeo y conmemora la doble onomástica de la madre de Carlos II y de su segunda esposa, se halla el retrato de *María Ana de Neoburgo* (fig. 6), que muestra ya una cierta elevación en el peinado, según la moda de hacia 1694-1696, posterior a los modelos tempranos de Claudio Coello, pero sin alcanzar el volumen que luce en los retratos

16. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1995-1996, anexo I.



Fig. 4. Cuadra. *Felipe III.*



Fig. 5. Cuadra. *Felipe IV.*



Fig. 6. Cuadra. *D<sup>a</sup>. María Ana de Neoburgo.*



Fig. 7. Cuadra. *María Luisa Gabriela de Saboya.*





Fig. 8. Cuadra. *Felipe V con armadura*.



Fig. 9. Cuadra. *María Luisa Gabriela de Saboya*.

ecuestres de Jordán. Sobre el retablo del Cristo en la cruz con la Magdalena al pie se localiza el retrato de una joven *María Luisa Gabriela de Saboya* (fig. 7), pintado por Cuadra a los pocos meses de que contrajera matrimonio en Figueras con Felipe V, retrato que sin duda copiará los modelos europeos que sirvieron para presentar a la reina.

Frente a estos retratos, el segundo grupo lo constituyen otros de *Felipe V con armadura* y *María Luisa Gabriela de Saboya*<sup>17</sup> (figs. 8 y 9), ubicados en la Sala de Juntas. Son retratos más ambiciosos y con un marco de hojas de laurel talladas que parece querer formar serie con el de la reina Mariana de Austria. Su reciente restauración mejora su colorido: la pincelada parece más rugosa y rica, dando la impresión de que el pintor ha prestado más cuidado a estos retratos para ser vistos de cerca, que a los óvalos alejados sobre las hornacinas. Sorprende el del rey con armadura y bastón de mando en la mano, Toisón y corbata de lazo roja, un tipo de retrato que debió de prodigarse como propaganda en este momento difícil del reinado de Felipe V en que luchaba por defender la herencia de Carlos II, frente al Archiduque, tal y como demuestra el modelo de Miguel Lorieri grabado en Zaragoza por Francisco Zudanel<sup>18</sup>. Sin embargo, esta peculiaridad hay que matizarla, porque en el inventario de 1702 se anotó al margen de dos retratos del conde de Mandsfeld y de su mujer: "se borraron los rostros y se hizieron pinturas de nuestros reyes"; es decir, que si fueran estos los retratos repintados, la armadura podría ser un pie forzado para el pintor y se explicaría cierta

17. Óleos sobre lienzo. Miden 82 x 62 cm.

18 Véase el artículo de José Miguel MORÁN TURINA, "El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V", en *Goya*, nº 159, 1980, pp. 152-161. Y sobre el tono militarista de los retratos de los Borbones, véase la p.158, aunque tenga antecedentes en los retratos regios desde Tiziano.

rigidez de expresión del rostro y postura del brazo de Felipe V<sup>19</sup>. El retrato de la reina, que tantos problemas tendría en la primera década del siglo XVIII para encontrar un retratista a su gusto<sup>20</sup>, responde a un modelo del que Cuadra no es creador, pues se trata de un modelo a la francesa con traje azul escotado ribeteado de encaje, con bocamangas a juego y un manto de tonalidad rojiza. El peinado rizado y el collar de perlas son los mismos que en el retrato de la hornacina de la iglesia, mientras que ahora el formato permite prolongar el cuerpo hasta la media figura e introducir las manos en las que descansa un perrillo.

Aunque el papel de Nicolás Antonio de la Cuadra en este primer encargo artístico de la Hermandad del Refugio en su nueva sede no fuera un papel creativo y se redujera al de mero ejecutor de una imágenes seriadas, su intervención ayuda a fijar su estancia en Madrid y el círculo de sus clientes, a la vez que con estos documentos se rectifican las atribuciones erróneas tradicionales.

---

19. ASPRH del Refugio. San Antonio. Legajo 516, nº 6. Sobre las transformaciones de unos retratos en los retratos de otros personajes hay que hacer notar que en el inventario de 1702, el 6 de marzo se registran dos lienzos "redondos" de Carlos II y María Ana de Neoburgo, con sus marcos tallados, "con sus coronas encima y dos ángeles de bulto dorados que le están teniendo", que tradicionalmente estaban colocados sobre las puertas de la sacristía a ambos lados del altar mayor, aunque en ese momento se hallaban en las enfermerías. Es de suponer que, si tenían alguna finalidad de formar un ciclo iconográfico, la inclusión de los retratos de Cuadra sobre las hornacinas haría innecesaria la duplicidad.

20. MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 155.