

Año LXXXVI. urtea

293 - 2025

Septiembre-diciembre

Iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Un retrato inédito de
Francisco de Borbón-Condé
atribuido a Claude Deruet

Marc BORRÁS ESPINOSA



Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXXVI • n.º 293 • septiembre-diciembre de 2025
LXXXVI. urtea • 293. zk. • 2025eko iraila-abendua

ARTE / ARTEA

Estudio antropométrico del apostolado de la iglesia de san Miguel de Estella
José Manuel García Martín 843

Un retrato inédito de Francisco de Borbón-Condé atribuido a Claude Deruet
Marc Borrás Espinosa 863

HISTORIA

Nuevas propuestas para la genealogía de los duques de Gascuña y sus vínculos con Pamplona (siglo IX-XI)
Miguel Hugo Marques Rodrigues 891

Fiscalidad señorial navarra en el siglo XV: Pierres de Peralta y Luis de Beaumont
Sergio Marzal Catalán 923

Las bibliotecas públicas en Pamplona 1800-1939. Un proceso de alfabetización social
Julián Zubieta Martínez 969

Guillerma de Atondo, abuela paterna de San Francisco Javier
Josetxo Músquiz Pérez de Zabalsa 993

La frustrada reforma municipal de 1867 en Navarra
José Luque Valdivia 1023

Un proyecto franquista de Guardia Foral de Navarra de 1944
Juan Cruz Alli Aranguren 1047



Sumario / Aurkibidea

UNIVERSIDAD / UNIBERTSITATEA

Las titulaciones profesionales en Navarra en la primera mitad del siglo XX Isabel Fernández Pan	1071
--	------

TEATRO / ANTZERKIA

Un nuevo documento sobre la reforma del corral de comedias de Pamplona en 1664 Iñaki Pérez Ibáñez	1113
--	------

Currículums	1131
-------------	------

Analytic Summary	1133
------------------	------

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak / Rules for the submission of originals	1137
--	------



Un retrato inédito de Francisco de Borbón-Condé atribuido a Claude Deruet

Claude Derueti egotzitako Francisco de Borbón-Condé-ren erretratu argitaragabea

An unpublished portrait of Francisco de Borbón-Condé attributed to Claude Deruet

Marc Borrás Espinosa

Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida

marcborras@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6026-728X>

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.293.2>

Recepción del original: 28/11/2025. Aceptación provisional: 30/03/2026. Aceptación definitiva: 11/05/2026.



RESUMEN

Presentamos un retrato inédito de Francisco de Borbón-Condé, príncipe de Conty y primo el rey Enrique de Navarra, a favor de quien luchó a partir de 1587 durante las Guerras de Religión. La pieza carece de documentación ni es posible rastrearla con anterioridad a su ingreso en la colección de la que hoy forma parte. Además, el pintor al que se atribuye apenas posee bibliografía técnica. A lo largo del artículo se presenta la formulación como caso práctico de una metodología para la atribución de obras de arte de autores con esta problemática, centrada en tres puntos fundamentales: su estudio científico-técnico empleando técnicas no invasivas, el estudio iconográfico y su detenido análisis técnico-formal y estilístico.

Palabras clave: Claude Deruet; Francisco de Borbón-Condé; príncipe de Conty; atribución; técnicas analíticas.

LABURPENA

Frantzisko I.a Borboi- Condé-ren (Contiko Printzea) erretratu ezezagun bat aurkeztu dugu. Henrike Nafarrokoa erregearen lehengusua zela, haren alde borrokatu zen 1587tik aurrera, Erlijio Gerretan. Margoak ez du dokumentaziorik, eta ezin da arakatu gaur egun dagoen bildumara iritsi aurretik. Horrez gainera, ia dago bibliografia teknikorik margoa egotzen zaion pintoreari buruz. Artikuluak formulazio metodoilgikoko jakin bat aurkeztu du, kasu praktikoko gisa, atribuzio-arazo bera duten egileen artelanak esleitzeko, funtsezko hiru puntutan oinarrituta: ikerketa zientifiko-teknikoa, teknika ez-inbaditzaileak erabiliz; azterlan ikonografikoa; eta azterketa tekniko-formal eta estilistiko zehatza.

Gako hitzak: Claude Deruet; Francisco de Borbón; Contiko printzea; ustezko egilea; teknika analitikoak.

ABSTRACT

We present a previously unpublished portrait of Francisco de Bourbon-Condé, Prince of Conty and cousin of King Henry of Navarre, for whom he fought from 1587 onwards during the Wars of Religion. The piece lacks documentation and cannot be traced prior to its entry into the collection of which it is now a part. Furthermore, the painter to whom it is attributed has very little technical literature. Throughout this article, we present, as a practical case study, a methodology for attributing works of art by artists with this problem, focusing on three fundamental points: its scientific-technical study using non-invasive techniques, iconographic study, and its detailed technical-formal and stylistic analysis.

Keywords: Claude Deruet; Francisco de Borbón-Condé; Prince of Conty; attribution; analytical techniques.

1. INTRODUCCIÓN. 2. FICHA TÉCNICA. 2.1. Autor. 2.2. Título de la obra. 2.3. Cronología. 2.4. Lugar de realización y procedencia original. 2.5. Técnicas y materiales. 2.6. Medidas. 2.7. Inscripciones. 2.8. Estado de conservación actual. 2.9. Lugar de conservación. 3. ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS. 3.1. Fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible. 3.2. Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada (*Digital Photomicrograph using reflected diffused light*). 3.3. Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 365 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*). 3.4. Fotografía Infrarroja (IR) (*InfraredPhotography*) (*IR Photography*). 3.5. Fotografía infrarroja de falso color (IRFC) (*Infrared False Color photography*). 4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO. 5. ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO. 6. CONCLUSIONES. 7. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

A continuación, se presentan los resultados de un profundo estudio en el cual se utilizan recursos científico-técnicos (especialmente fotográficos) aunados a los postulados más tradicionales del historiador del arte, destacando los análisis iconográficos, histórico y estilístico.

Las nuevas tecnologías han permitido un gran avance en la práctica de la historia del arte, otorgando la posibilidad de conocer mejor los procesos creativos de un artífice y la composición materica de las piezas analizadas. Estos aspectos resultan fundamentales para ubicar una obra anónima de forma correcta en un espacio geográfico y temporal determinados. Esta información, unida a los aspectos tradicionales de la historia del arte, permiten una mejor discriminación entre obras originales, copias de época, réplicas modernas y falsificaciones.

Un buen ejemplo de todo ello es el caso que se expone a continuación: una pieza de gran belleza que fue estudiada en el Centre d'Art d'època Moderna de la Universitat de Lleida. Esta, por su buen estado de conservación, incluso podría fácilmente ser mal datada pero gracias a la comparación cruzada de distintas técnicas fotográficas, análisis químicos (estas sí, técnicas destructivas, pues se pierden las muestras extraídas) y el estudio organoléptico detenido, parece seguro su período de ejecución.

Además, la identificación del personaje –Francisco de Borbón-Condé– y la comparativa estilística permiten, a pesar de no existir documentación alguna sobre la obra,

plantear la hipótesis sobre que su artífice debió ser Claude Deruet o, cuanto menos, un muy hábil pintor contemporáneo.

En las páginas que siguen se muestran de forma clara y extensa las razones que llevan a tal conclusión, exponiéndose primero una ficha técnica de la pieza que permite de forma rápida y ordenada conocer los valores, resumen material, estado de conservación y conocimiento de la obra. Le sigue la presentación de los resultados de las diversas pruebas a las que fue sometida, indicándose las razones que permiten la datación de la misma. A continuación, se exponen los resultados del estudio iconográfico de la pieza, indicándose que no existe ningún elemento dispar con su datación ni su filiación geográfica. Por último, el análisis técnico-formal y estilístico muestra las razones que llevan a sostener que su artífice muy probablemente fuese Claude Deruet.



Figura 1. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty*, óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ®.



Figura 2. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (reverso), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ®.

2. FICHA TÉCNICA

2.1. Autor

Atribuido a Claude Deruet (Nancy, 1588-1660) (Meaume, 1854).

Sin duda uno de los grandes maestros manieristas de Francia, su educación artística se gestó bajo el paraguas de Jacques Bellange (Lorena, 1575/- 1616), pintor oficial de la corte del duque Carlos III de Lorena. Luego estudió en Roma durante un tiempo, donde

pintó una de sus obras más conocida, *Retrato del samurái Tsunenaga Hasekura*, en la embajada nipona en 1615.

Deruet fue nombrado caballero de la Orden de Saint-Michel en 1645 por el rey Luis XIII; poseía una lujosa residencia en Nancy, llamada La Romaine, donde se alojaron Luis XIII y su esposa en 1633.

Sus obras conocidas y correctamente identificadas son escasas y se encuentran dispersas por Francia, Alemania, Bélgica o Italia. Sin embargo, pueden tomarse como referentes los grupos conservados en el Museo de Bellas Artes de Orleans del Château de Richelieu, la serie de amazonas del Museo de Bellas Artes de Estrasburgo y el Museo Jeanne d'Aboville de La Fère, así como un importante conjunto alojado en las colecciones del Museo de Lorrain.

2.2. Título de la obra

*Francisco de Borbón-Condé, primer príncipe de Conty*¹.

2.3. Cronología

Hacia 1620 (Delgado & Sánchez, 2020, p. 30; Garrido & van Schoute, 2001, p. 162)².

2.4. Lugar de realización y procedencia original

En realidad, no se tiene ningún dato concreto respecto al lugar de realización de la pieza o su origen³, aunque, a tenor de sus características materiales, estilísticas y teniendo en cuenta el personaje representado, todo indica que debió pintarse en el noreste de Francia, cerca de la actual Bélgica.

1 En la actualidad, incluido en francés, se hace referencia a este título como príncipe de Conti, con i latina. Aun así, la localidad que da nombre al título sigue escribiéndose con i griega. Al aparecer la inscripción que nos indica quién es el retratado con i griega, se ha decidido hacer referencia al personaje igual que como aparece en dicho cuadro.

2 Según indican los doctores Delgado y Sánchez: «El valor más probable del número de anillos de albura en la madera de roble procedente de esta zona se encuentra en torno a 26, de modo que la fecha más probable para la utilización de la madera sería a partir de 1610 (= 1582 último anillo de duramen + 26 años mediana de albura + 2 años de secado)».

Sin embargo, las características estilísticas de la pieza invitan incluso a retrasar la ejecución de la pieza diez años más, cosa que no sería extraña, más a tenor de que la pintura sobre tabla en el siglo XVII se encontraba de capa caída, sustituida por la pintura sobre tela, por lo que el almacenamiento de estos soportes antes de su uso se dilató en el tiempo. Además, conviene recordar que cuanto más antigua era una madera, mejor era su secado, por lo que, a pesar de ser cierto que el tiempo de secado eran dos años, este era el mínimo tiempo, sin ser extraño más tiempo, al que hay que sumar también el transporte de la madera, su almacenaje y finalmente su uso. A modo de ejemplo, podemos citar el *Jardín de las delicias* de El Bosco ('s-Hertogenbosch, h. 1450-1516) (óleo sobre tabla, 220 cm × 389 cm, h. 1500-1505, Museo Nacional del Prado, Madrid), obra que, si bien se data en los primeros años del siglo XVI, el anillo más joven de su soporte nos advierte que fue talado sobre 1460 y que pudo ser utilizado ya en 1474, conservándose sin usar más de 25 años.

3 Se ha intentado dar con algún documento que haga referencia a la obra o una imagen antigua, sin éxito. Entre otras fototecas, se han realizado búsquedas en RKD, IPCE, Europeana y el Arxiu Ametller.

2.5. Técnicas y materiales

Óleo sobre tabla.

2.5.1. Soporte

La obra está ejecutada sobre una tabla de roble.

2.5.2. Imprimación

Esta es gris, formada a base de albayalde, carbonato cálcico y carbón vegetal (este último en baja proporción) (Delgado & Sánchez, 2020, p. 9)⁴.

2.5.3. Película pictórica

Si bien en un primer momento la obra parece presentar un carácter plano, un estudio detenido permite enseguida apreciar un *ductus* vivo e irregular. Así, con excepción del rostro, es posible apreciar la pincelada y elevaciones matéricas a lo largo de toda la pintura.

2.5.4. Capa superficial: La obra presenta una gruesa capa de barniz.

2.6. Medidas

33'2 x 26 cm (sin marco).

2.7. Inscripciones

En la zona superior izquierda del espectador, en el anverso, podemos leer «e Prince de Conty», inscripción incompleta a causa de una reducción de las dimensiones originales, aunque seguramente tan solo falte la letra «L» al principio de la oración.

4 Hasta donde el autor conoce, no existe publicado ningún análisis matérico que hable del tipo de preparaciones utilizadas por Deruet, con excepción del publicado por la Universidad de Cracovia: «The photograph of the *Portrait of a lady in a hat*, a painting by Claude Deruet, is shown together with the pigment maps based on iron (used for decorating of the hat), copper (background, iris of the eyes) and lead (preparatory layer, hair and hat's feather). The painting has an area of about 30x40 cm² and was scanned with 12 frames in total time of four hours» (Dąbrowski, Fiutowski, Koperny et al., 2018, p. 106). Este estudio, cuanto menos, confirma la presencia de blanco de plomo en la imprimación de la obra, lo que invita a pensar que esta sea clara.

Aun así, este tipo de preparaciones son conocidas y habituales en el periodo al que se adscribe la obra. Por ejemplo, en España, Alonso Sánchez Coello (Benifairó de los Valles [Valencia], h. 1531-Madrid, 1588) las presenta gris claro empleando albayalde, negro orgánico, trazas de bermellón y otros pigmentos, Blas de Prado (Madrid, h. 1545-h. 1599) grises a base de albayalde, negro de carbón vegetal y minio, al igual que Juan Sánchez Cotán (Orgaz [Toledo], 1560 / Granada, 1627) (Gayo & Jove, 2010, pp. 53-54).

En referencia al arte del espacio franco flamenco, «white or grey chalk-based grounds had persisted in Central Europe to the 2nd half of the 16th century and the early 17th century» (Hradil, Hradilová, Bezdička & Švarcová, 2015, p. 8).

En cuanto al reverso, se aprecian diversas marcas, destacando una inscripción negra donde se lee «mailly»⁵. Por otra parte, hay varias inscripciones numéricas: un «39» en color rojo, un «43» tachado y un «49», realizados en negro y de una misma mano, y bajo este último, en lápiz, podemos ver los caracteres numéricos «33». Además, bajo el «39» rojo se distinguen ciertas marcas blancas, que parecen hacer referencia a cuatro números. Estos resultan muy difíciles de apreciar bajo luz día, mostrando la imagen UVF los dos primeros («10»), pero sin lograr identificarse los dos supuestos caracteres que le siguen.

Además, la imagen IR permite apreciar, en el flanco izquierdo del espectador, en los restos de papel, escrito a lápiz, las letras «L e», mientras que el extremo opuesto apreciamos los restos de un «8» a lápiz y toda una serie de letras a máquina que aparecían en el papel, si bien estas resultan reconocibles pero ilegibles.

2.8. Estado de conservación actual

La obra presenta un estado de conservación excepcionalmente bueno.

La capa pictórica se encuentra prácticamente perfecta, con tan solo puntuales pérdidas en las esquinas del soporte, sin que parezca que puedan devenir en pérdidas mayores en el corto o medio plazo.

Sorprende el apenas craquelado que la pieza muestra, llegando al punto de que cuesta creer la antigüedad que se le atribuye a la misma. Este hecho se remarca al pensar que la tabla se encuentra combada, ya que dicha deformación del soporte debería haber acentuado dicha patología, hasta el punto de que en algunos momentos de nuestra investigación hemos llegado a preguntarnos si era posible que se realizara la pintura en un momento más próximo al nuestro que el ofrecido en este artículo, y que el soporte se encontrase combado ya al llevarse a término la obra. Sin embargo, el estudio de los materiales y la forma en que se manufacturaron indican que realmente se trata de una pieza de época.

Aun así, queda patente que la obra redujo sus dimensiones: primero, porque la inscripción superior derecha está cortada, demostrando una pérdida parcial del soporte; por otro lado, si nos fijamos en el reverso, el extremo que queda a la izquierda del espectador muestra una rebaja, algo que no ocurre en el resto de extremos, por lo que no sería extraño que todas las zonas mostraran un pequeño faltante, quizá para reequilibrar la composición tras el corte del extremo izquierdo del espectador en el anverso.

2.9. Lugar de conservación

Colección particular.

⁵ Quizá podría leerse «mocilly», pero nos decantamos por la interpretación ofrecida en el cuerpo del texto.

3. ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

La principal técnica de análisis realizada por el autor del presente artículo es siempre la serena y reflexiva inspección ocular u organoléptica de cada una de las obras que llegan a la institución a la que pertenece, realizada, en un principio, sin ayuda de instrumentos técnicos o científicos. Es decir, desprovistos de cualquier instrumento técnico, nos concentramos en el profundo análisis visual de sus hechuras y epidermis plásticas, formales y estilísticas, cuyos resultados son posteriormente contrastados con las diferentes técnicas científicas que enumeramos a continuación, para lograr así, con la mayor precisión posible, una mayor, más exacta y completa comprensión global de la obra estudiada. El interesante debate atributivo que surgió al examinar visualmente esta obra se desarrolla más adelante en el apartado «Análisis técnico-formal y estilístico», teniendo en cuenta también los datos obtenidos en los análisis técnicos realizados.

Así pues, presentamos la batería de análisis técnicos realizados en este caso de estudio, con una somera y concisa descripción de los diversos métodos analíticos implementados para el examen científico-técnico de la obra. Se incluye la descripción de los equipos utilizados, así como los diversos parámetros o ajustes concretos empleados y, especialmente, se indica la utilidad de dichos métodos para el estudio de aspectos concretos de la obra, alusivos a sus propias características intrínsecas. El conjunto de los datos recabados nos ofrece una interpretación holística mucho más precisa, que facilita la filiación de la pieza, así como su más fidedigna atribución y datación, permitiendo su posterior contraste y confrontación, al tiempo que aporta una información muy útil sobre el proceso creativo de la misma, los procedimientos artísticos empleados, sus materiales, las propias características técnicas y estilísticas de la pieza o su estado de conservación.

3.1. Fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible

Como parte inicial del proceso de estudio, documentación y análisis de la presente obra se han realizado diversas fotografías en alta resolución, tanto del anverso (figura 1) como del reverso (figura 2). Estas fotografías no sólo documentan de manera exhaustiva el estado de conservación de la obra y apariencia formal de la misma, sino que aportan información pormenorizada sobre la técnica pictórica empleada por el artista, permitiendo analizar detalles como el *cursus* (trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus* (intensidad, soltura y apariencia formal del trazo) de las pinceladas. Estas impactantes fotografías también nos permiten ahondar en el conocimiento del *sensum* creativo, gráfico, mental y espiritual de una determinada obra y de cómo trabaja su artífice.

Para la obtención de estas fotografías se han utilizado distintas cámaras fotográficas. Por un lado, se ha empleado una cámara Sinarback® eVolution 75h sin filtros, corrigiendo el color mediante un calibre ColorCheck®. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz blanca difusa de 1100 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra. También se ha empleado una cámara Canon® EOS 5D Mark II, con objetivo Canon 24/105 1:4 y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1

El estudio de estas imágenes resultó de gran utilidad para una mejor comprensión de la técnica con la que se ejecutó la pieza.

Así, hemos podido comprobar cómo el rostro del personaje y su cabello están ejecutados con una técnica preciosista, con un *ductus* plano a base de formidables veladuras, siendo apreciables las pinceladas y cierta elevación tan solo en la parte iluminada de la frente y algunas arrugas bajo el globo ocular.



Fig. 3A

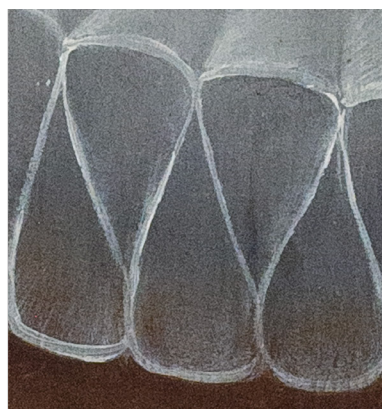


Fig. 3B



Fig. 3C

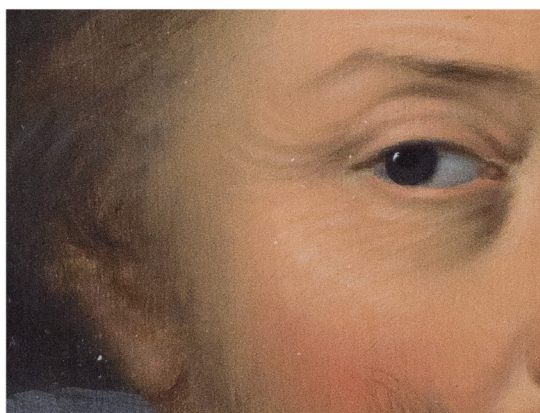


Fig. 3D

Figura 3. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (detalles), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fig. 3A) Tal y como se aprecia en esta imagen, la lectura de la direccionalidad e individualidad de las pinceladas resulta sumamente sencilla una vez dejamos de estudiar el rostro del retratado. Fig. 3B) En la imagen podemos ver descargas del pincel, en vez del uso de veladuras, para plasmar la intensidad lumínica. Fig. 3C) De nuevo, podemos ver que la forma de aplicar la intensidad lumínica ha sido emplear una pincelada empastada, generando un *ductus* irregular. Fig. 3D) Detalle de la *sfumatura* de la pintura. Fotografía de Marta Raich. CAEM ©.

Por el contrario, el cuerpo del personaje está ejecutado con una pincelada más suelta y brava, cuya lectura es fácil, ocurriendo así en la cenefa púrpura de la gola dorada (figura 3A), la banda azul que cruza su pecho y los blancos del traje que luce.

Sin embargo, lo más llamativo son las zonas con una notable carga matérica, como los puntos de luz de la lechuguilla (figura 3B), los elementos chapados de la gola (figura 3A) o los brillos del hombro del personaje (figura 3C).

Estas formas distintas de abordar las partes de la pintura, alcanzando un equilibrio exquisito, se alejan de las fórmulas habituales de los pintores flamencos y del norte de Francia, e incluso de los grandes maestros españoles del XVI como Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553 / Madrid, 1608), indicando elementos ya de carácter barroco como la indefinición de ciertas partes por saber que la mirada humana se centra en puntos concretos (Marcaida, 2014; Fuster, 2005 [1955]; Hauser, 2009 [1957])⁶. Por esta razón, el rostro está realizado con un asombroso realismo, mientras que la oreja del personaje parece perderse en el *sfumato* (figura 3D).

Así, frente al hiperrealismo que suele caracterizar a los grandes pintores europeos del siglo XVI con la excepción italiana, la obra muestra nuevos valores artísticos de tal forma que, en vez de tratarse todo como una única realidad (es decir, el trato por igual del rostro, la ropa y los adornos), la obra juega sus recursos a partir del conocimiento sobre la forma de funcionar la mirada humana, alcanzando un resultado sorprendente, real y vivo de una forma más moderna.

3.2. Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada (*Digital Photomicrograph using reflected diffused light*)

La toma fotográfica obtenida mediante esta técnica permite, a través de una lupa digital monocular de enfoque variable, la captación de imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelando su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas, permitiendo evaluar aspectos relativos al estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos. Se ha utilizado para ello una lupa digital Dino_LiteEdge®, con una lente de focal variable entre los 20X y los 200X.

Los resultados de esta prueba se han obtenido a través de la percepción organoléptica, pero hay que destacar que coincidieron con los resultados del análisis químico realizado por Arte-Lab (Delgado & Sánchez, 2020).

Así, las carnaciones del personaje parecen haberse ejecutado con blanco de plomo, detectándose partículas rojas, anaranjadas y negras, así como laca roja en diversas partes, empleadas para otorgar la coloración deseada por el artista al rostro del caballero (figura 4A). Es de remarcar que estas partículas son heterogéneas y de gramajes diferentes entre sí, lo que nos está indicando su confección manual, como no podría ser de otro modo en una obra que se fecha a principios del siglo XVII.

Además, conviene remarcar que se han detectado dos tipos de lacas rojas distintas, una más clara y otra más intensa, que con toda probabilidad respondan a la laca de rubia (de origen vegetal) y la laca de cochinilla (de origen animal) (figura 4B).

6 Sobre el cambio representacional del arte, el cual comienza a separarse de los intentos hiperrealistas propios del pensamiento tardo-gótico con la figura de Leonardo da Vinci, continúa con el manierismo veneciano y estalla totalmente durante el barroco.

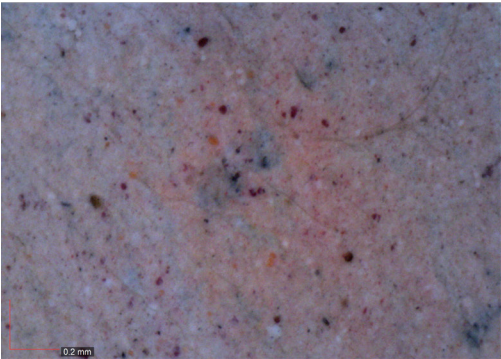


Fig. 4A

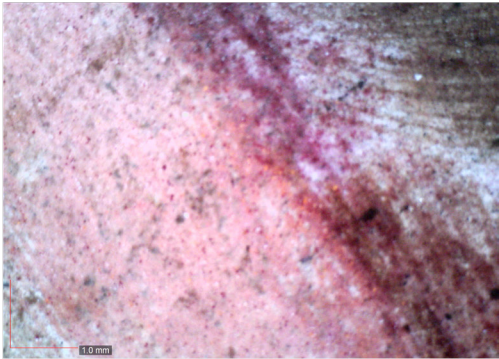


Fig. 4B

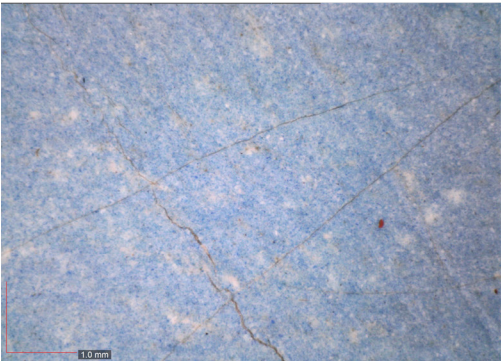


Fig. 4C

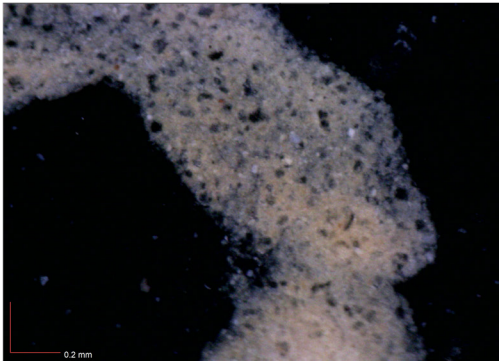


Fig. 4D

Figura 4. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (microscopías), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fig. 4A) Microscopía a 200'5X. En la imagen podemos ver el esmero y la variedad de materiales empleados por el artista para conseguir el tono de piel deseado. Fig. 4B) Microscopía a 54'3 X. En esta imagen, tomada de los labios del retratado, podemos apreciar el empleo de dos lacas rojas distintas. Fig. 4C) Microscopía a 56'3X. En la imagen, podemos ver el uso de azurita y blanco de plomo, así como una impureza roja de tamaño considerable. Fig. 4D) Microscopía a 199'1X. A pesar de la dificultad en la lectura de esta imagen, la inscripción superior parece estar realizada con tierras amarillas. Microscopías Marc Borrás ®.

Así mismo, el análisis organoléptico de la banda azul coincide con lo expuesto en el análisis de Arte-Lab, ejecutándose a base de albayalde y azurita (figura 4C). Sobre la imagen ofrecida de esta zona, deseamos remarcar que se aprecia claramente cómo el craquelado se produce desde la capa de preparación hacia la epidermis de la pintura, siendo este el movimiento propio de gestación del craquelado en las obras antiguas. Gracias al microscopio, hemos podido detectar más puntos craquelados, pero aun así, debemos remarcar el excelente estado de conservación de la capa pictórica, siendo este craquelado original pero prácticamente marginal para una pieza de tal antigüedad.

Otros elementos identificados han sido el minio y diversas tierras, destacando tierras amarillas en la inscripción de la zona superior (figura 4D).

Ninguno de estos materiales ni su forma de ser trabajados resultan incoherentes con la atribución ofrecida en el presente artículo.

3.3. Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 365 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*)

Esta técnica revela, a través de un espectro lumínico de fluorescencia –diferente al espectro cromático visible–, aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra. Esto se debe a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, que cambia, además, según su grado de envejecimiento. Esto nos permite identificar superposiciones de materiales por su diferente comportamiento de excitación fotónica. La aplicación de esta técnica permite una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica (presencia de repintes, añadidos y barnices, la evaluación de su envejecimiento y fluorescencia de aglutinantes y pigmentos).

Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se han utilizado dos lámparas Wood (Sylvania® F36W/BLB-T8) utilizando longitudes de onda de 254 y 365 nm, una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1 y un filtro ultravioleta para corregir el exceso de reflexión lumínica.

Al observar los resultados de esta prueba, de nuevo sorprende el buen estado de la pieza (figura 5), la cual apenas presenta repintes, conservando con toda probabilidad sobre el 99 % de la capa pictórica original, observándose tan solo una intervención en la frente del personaje.



Figura 5. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (UVF), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ®.

Por otra parte, podrían percibirse repintes de mayor antigüedad, centrados en el perímetro superior y las esquinas superiores de las zonas laterales, apreciables por su coloración más clara. Sin embargo, esto resulta extraño puesto que, por lo general, los repintes aparecen con un tono oscuro. En este sentido, es posible que en el caso que nos ocupa este efecto se deba al uso de algún material de distinta reacción, como algún tipo de betún. En cualquier caso, si fuese así, la capa pictórica original rondaría el 97 %.

Por otra parte, esta técnica ha evidenciado la presencia de una gran capa de barniz, no oxidada ni antigua, pero sí de tal calibre que dificulta la correcta lectura de la obra. Este barniz, además, fue aplicado a base de pinceladas con una brocha de considerables dimensiones. Además, presenta una limpieza estética del barniz, encontrándolo rebajado en el hombro y el rostro del personaje, siendo esto especialmente claro al comparar las dos mitades del tronco del retratado.

3.4. Fotografía Infrarroja (IR) (*InfraredPhotography*) (*IR Photography*)

La siguiente técnica de documentación y análisis implementada para el estudio de la obra es la importante fotografía infrarroja. Esta técnica aprovecha la baja opacidad de la pintura en los pigmentos en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm.

La imagen obtenida es el resultado de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura, permitiendo la visualización de estratos subyacentes que se muestran ocultos con luz visible, al permitir una reflexión de capas más profundas que la capa superficial. Mientras que algunas longitudes de ondas son reflejadas, otras son absorbidas, lo que genera nuevas lecturas del estrato pictórico permitiendo la observación de trazos ocultos, pinceladas constructivas, encajes y, especialmente, dibujo subyacente, cuando este se ha efectuado con materiales ricos en carbono o con determinados pigmentos. Como limitación cabe destacar que, si el tono de la imprimación no es blanco o muy claro, esta técnica no arroja resultados demasiado perceptibles, y si el trazado se realiza con pigmentos rojos o lacas, estos se muestran igualmente invisibles.

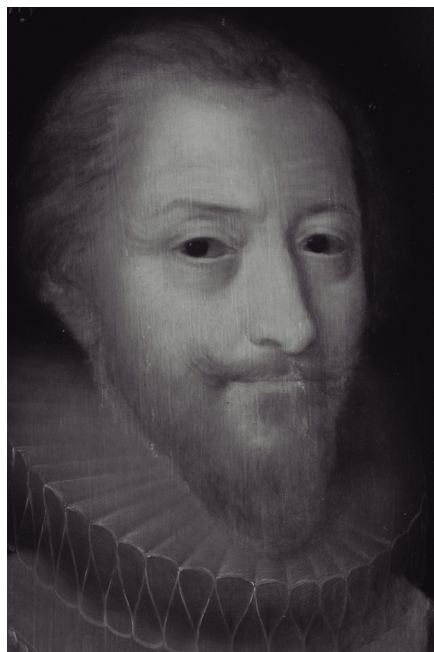
Para la obtención de la imagen infrarroja se ha realizado una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100nm y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikkor de 50mm 1:1, y filtro de 900 nm.

Los resultados obtenidos con esta prueba resultan sorprendentes, puesto que la obra parece carecer totalmente de dibujo subyacente, tal y como indican los doctores Sánchez y Delgado (Delgado & Sánchez, 2020, p. 21).

Tan solo hemos sido capaces de apreciar lo que parece un trabajo previo a la ejecución de la obra en el ojo izquierdo del personaje (figura 6).

Esto resulta sumamente llamativo, puesto que al emplearse una preparación blanca, lo lógico es emplear en la realización del dibujo subyacente algún material oscuro, como el carbón que parece emplearse en el ojo izquierdo. Sin embargo, no apreciamos en el resto de la obra rastro alguno de dibujo subyacente.

Figura 6. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (IR, detalle), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ©.



En este sentido, podría ser que la obra se realizara tomando como referencia un dibujo o trabajo previo muy acabado, dibujándose tan solo el ojo izquierdo como referencia de dimensiones para el resto de la pieza. También cabe la posibilidad de que la mayor parte del dibujo se hubiese realizado con una laca roja, indetectable con esta técnica.

Se intentó comparar los resultados de esta técnica con infrarrojos realizados a obras de Claude Deruet y su círculo pero, lamentablemente, nos resultó imposible tan siquiera saber si existe alguna pintura del autor que haya sido sometida a este tipo de pruebas⁷ (Dąbrowski, Fiutowski, Koperny et al., 2018, 105-106).

Antes de acabar este apartado, deseamos reproducir las apreciaciones hechas por Delgado y Sánchez con respecto a los resultados radiográficos que obtuvieron, pues dicha prueba no fue realizada ni analizada por el autor de este artículo, pero sí considera muy interesantes las conclusiones de estos autores: «la composición está trabada con bastante seguridad, ya que no se observa ningún cambio o modificación en la composición; sólo pequeñas correcciones en algunos elementos [...] lo que indica que probablemente el retrato fue realizado tomando una referencia directa [...] Las pequeñas correcciones se observan en la forma y posición del hombro y de la manga derecha del personaje representado. También en la inclinación y en la postura del brazo

⁷ Conviene aquí hacer hincapié en un hecho fundamental: la mayoría de autores no han sido sometidos de manera generalizada a este tipo de estudios, y en el caso de Claude Deruet, tan solo conocemos los resultados del XRF realizado al *Retrato de una dama con sombrero* (óleo sobre tabla, 30 x 25 cm, h. 1630-1640, Narodowe Muzeum w Krakowie) en la Universidad de Cracovia.

izquierdo del personaje [...] Respecto a la técnica utilizada en la representación del ropaje del caballero, la radiografía desvela que, en primer lugar, se pintó toda la casaca blanquecina, mediante largas y empastadas pinceladas. Posteriormente, se añadieron los adornos de la valona en tonos rojizos y dorados, utilizando pinceladas muy diluidas a modo de veladuras. Los volúmenes de esta zona están realizados con calidad, a base de pinceladas cortas y rápidas con diferentes matices de blanco y gris, que van configurando el juego de luces y sombras con los que forman los ligeros pliegues» (Delgado & Sánchez, 2020, pp. 17-19).

Estos datos resultan sumamente interesantes, ya que tanto la forma de trabajar del autor como los pequeños cambios apuntan en favor de una obra que se está construyendo, invitando a desechar la hipótesis de que nos encontremos ante una copia.

3.5. Fotografía infrarroja de falso color (IRFC) (*Infrared False Color photography*)

Dentro del grupo de las técnicas infrarrojas, ésta sirve, además de para la visualización del dibujo subyacente, para la aproximación a la identificación de diversos pigmentos históricos y también permite evaluar repintes.

Es una técnica que permite solapar la información IR a una imagen color, pero que no respeta las tonalidades reales de la pintura. Cada pigmento se manifiesta de un color diferente en esta técnica: así, dos pigmentos de un mismo color, pero de diferente naturaleza, se observan de un modo diverso. Dentro del grupo MBTI (*Multi-Band Technical Imaging*) se trata de una de las técnicas que más información cualitativa y completa aporta, y también una de las más útiles para la confrontación con otras técnicas de análisis.

Para llevar a cabo una fotografía IRFC se utilizó una cámara Nikon D7200, multi-banda con objetivo Nikon Nikkor.

La imagen resultante de esta prueba (figura 7) nos muestra unos resultados que resultan coherentes tanto con el análisis organoléptico de la pieza empleando el microscopio electrónico como con el estudio de Arte-Lab.

Así, los tonos azulados del rostro del personaje, el cuello de lechuguilla y su traje nos indican la gran cantidad de albayalde empleado en ellos (Cosentino, 2014, p. 7; Herrero-Cortell, Raïch, Artoni, 2022, p. 69). También las zonas azuladas de la gola responden a la presencia de amarillo de plomo estaño.

En cuanto a la coloración morada de la banda, es la propia de la azurita (Cosentino, 2014, p. 9).

Si nos fijamos en los labios, el tono amarillento y el anaranjado nos hablan de las dos naturalezas distintas de las lacas rojas empleadas (Cosentino, 2014, p. 9; Herrero-Cortell, Raïch & Artoni, 2022, p. 69), así como los tonos de marrón rojizo de la zona de la barba en sombra y de la gola responden a la gran concentración de tierras.



Figura 7. Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (IRFC), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ®.

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La pieza muestra la efigie de Francisco de Borbón-Condé (La Ferté-sous-Jouarre, 1558 / París, 1614), príncipe de Conty, uno de los más altos nobles de Francia, «príncipe de sangre» y miembro desde 1579 de la muy noble Orden de Saint Esprit (Knecht, 1989).

El retratado vivió durante las terribles Guerras de Religión francesas, que se libraron entre 1562 y 1598. Estas opusieron no solo a católicos romanos y hugonotes (protestantes calvinistas), sino también a las familias nobles más importantes de Francia: la Casa de Guisa y la Casa de Borbón-Condé, que lucharon por el poder e indirectamente por el trono de Francia.

Francisco parece haber comenzado a participar en las Guerras de Religión en 1587, cuando abandonó la corte del rey y se unió a su primo el rey Enrique de Navarra⁸ contra la Liga Católica y contra Enrique, duque de Guisa (Pitts, 2009).

8 Futuro Enrique IV, rey de Francia, tras la Guerra de los tres Enriques: El cuarto hijo del rey Enrique II, Enrique III, fue nombrado en febrero de 1575 como nuevo rey de Francia. Este será el último rey de la Casa de Valois (todos habían sido católicos) y tenía cierta simpatía por la causa protestante. Su hermano menor y heredero, Francisco, duque de Alençon, favoreció abiertamente a los protestantes, eligiendo bando y uniéndose a Enrique de Navarra (que había huido de París y que había abjurado del catolicismo) y sus tropas contra su hermano, el rey de Francia. Sin librar una sola batalla, impusieron al rey francés el Edicto de Beaulieu, que favorecía a los protestantes.



Figura 8A). Escuela francesa, sanguina y carbón sobre papel, 17 x 11'7 cm, último tercio del siglo XVI, vendido en Artcurial Paris [28/03/12], París. Esta obra, parece ser el retrato genuino del príncipe de Conty que fijó sus características faciales para la eternidad. Imagen tomada de la web de la galería Jean Mous: <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/unidentified-french-painter-last-quarter-of-the-16th-century/item-1431233> (29/06/2022)



Figura 8B). Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (detalle), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM®.

El personaje, sobre un fondo negro, luce un traje blanco, una banda azul, gola dorada con elementos vegetales, reconociéndose claramente unos racimos de uva (los cuales, junto al trigo, son una alusión alegórica a la sangre y cuerpo de Cristo) y un cuello de lechuguilla almidonado.

Cuando Francisco murió en 1584, el rey Enrique de Navarra se convirtió en heredero del trono de Francia. Esto inició la Guerra de los Tres Enriques, por un tercer Enrique, Enrique I, Duque de Guisa, quien creó la Liga Católica contra Enrique de Navarra. El duque de Guisa y la reina Catalina de Médicis obligaron a Enrique III a luchar contra Enrique de Navarra. En diciembre de 1589, el rey francés hizo asesinar al duque de Guisa. La Liga Católica y casi toda Francia se levantaron contra el Rey y se unieron a su enemigo, el Rey de Navarra. Mientras ambos reyes sitiaban París, el rey Enrique III de Francia fue asesinado por un monje en 1589. Enrique, rey de Navarra, se convirtió así en el nuevo rey de Francia, como Enrique IV. Solo fue aceptado por sus súbditos después de que renunció permanentemente al protestantismo y se convirtió, una vez más, al catolicismo cuatro años después, en 1593. Se dice que declaró que «París bien vale una misa» (*Paris vaut bien une messe*). Fue el primer rey francés de la Casa de Borbón. Cinco años más tarde, en 1598, el Edicto de Nantes, que otorgaba libertades religiosas a los protestantes, puso fin a las Guerras de Religión. No era nada popular, pero Francia y la historia lo ven como un gran rey. Hubo al menos 12 intentos de asesinato en su contra y fue asesinado por un fanático católico en 1610.



Teniendo en cuenta la datación de la obra que se ofrece en este artículo, este retrato debió realizarse tras el fallecimiento de su protagonista. Además, aparece relativamente joven, imposibilitando por completo el hecho de que se realizase en vida de Francisco de Borbón-Condé.

Todo ello parece indicar que se realizó tomando como referencia una obra anterior, puesto que la efigie del personaje coincide con diversas obras que han permitido que su semblante llegara hasta nuestros días, tales como *Retrato de Francisco de Borbón, príncipe de Conti* (Thomas de Leu [1560-1612], grabado, tercer tercio del siglo XVI, Biblioteca Nacional de Francia, París), el realizado por Jean Leclerc (Nancy, c. 1587 / 20 de octubre de 1633) (grabado, primer tercio del siglo XVII, Biblioteca Nacional de Francia, París) o el de Dominicus Custos (Amberes, 1560 / Augsburgo, 1612). También muestra semblante parecido, aunque con la barba partida, un retrato del personaje que fue vendido por un galerista belga.

Ciertamente, todas estas obras, e incluida la aquí analizada, parecen devenir de un dibujo realizado por un artista francés de finales del siglo XVI (sanguina y carbón sobre papel, 17 x 11'7 cm, vendido en Artcurial Paris [28/03/12], París) (figura 8A). Así, si comparamos este rostro con el de la pieza vendida en Bélgica o el de nuestra obra (figura 8B), podremos ver claramente como ambas pinturas se inspiran en él, si bien nuestra pintura presenta la lechuguilla almidonada y abierta con molde frente al escarolado del dibujo, el cual sí repite la versión amberina, aunque en esta ocasión la barba se muestra partida.

5. ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO

La pieza estudiada ingresó en el Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida con una posible atribución a Frans Pourbus (Amberes, 1569-París, 19 de febrero, 1622) (Ducos, 2011).

Ciertamente, no se trataba de una hipótesis gratuita: este artista amberino de increíble talento fue llamado por el duque de Mantua, Vicente I de Gonzaga, para residir en su corte en la Península itálica, para después encaminarse a París bajo petición de María de Médici, reina de Francia y hermana de la duquesa de Mantua en 1606, siendo naturalizado francés en 1618, además de recibir una pensión anual como pintor del rey.

Por su fecha de fallecimiento se podría pensar que fuese el artífice de nuestra obra en sus últimos años de vida, así como su estilo, especialmente en obras como *Retrato de Cesare d'Este, Duque de Módena* (óleo sobre tabla, h. 1606-1607, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena [Italia]) (figura 9), presentan un parecido razonable.

Sin embargo, al abordar la pintura, podemos apreciar no solo diferencias técnicas y estilísticas a pesar de sus semejanzas –como es el tipo de iluminación o la forma de plasmar el cabello y el vello del retratado–, sino también conceptuales: así, a pesar de



Figura 9. Frans Pourbus, *Retrato de Cesare d'Este, Duque de Módena* (óleo sobre tabla, h. 1606-1607, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena (Italia). Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cesare_d%E2%80%99Este.jpg (01/07/2022)

las influencias absorbidas en la corte mantuana, el espíritu representativo flamenco se vuelve presente en el tratamiento por igual de todas sus partes, de tal forma que el mencionado retrato posee el mismo esfuerzo, la misma pincelada y la misma calidad de definición en el cabello que en la manga del brazo, las decoraciones de la coraza, en su cabello, sus ojos, su oído, etc.

Estos efectos se acentúan al estudiar pinturas como *Retrato de la esposa de Nicolas de Hellincx* (óleo sobre tabla, 170'1 x 76'6 cm, 1592, National Gallery of Ireland, Dublín) (figura 10), donde cada elemento está tratado con el mismo mimo y preciosismo, en línea con la mejor tradición neerlandesa, cuyas raíces se hunden en los primitivos flamencos.



Figura 10. Frans Pourbus, *Retrato de la esposa de Nicolas de Hellincx* (detalle), óleo sobre tabla, 170'1 x 76'6 cm, 1592, National Gallery of Ireland, Dublín. En esta imagen, podemos apreciar cómo tanto el vestido, la lechuguilla y el rostro han recibido el mismo tratamiento. Imagen tomada de Wikipedia: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frans_Pourbus_\(II\)#/media/File:Frans_pourbus_il_giovane_la_moglie_di_nicolas_de_hellincx_1592.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frans_Pourbus_(II)#/media/File:Frans_pourbus_il_giovane_la_moglie_di_nicolas_de_hellincx_1592.jpg) (01/07/2022)





Figura 11. Frans Pourbus, *Retrato de Isabel de Francia, reina de España* (óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, h. 1615, Museo Nacional del Prado, Madrid).

Tales características se mantienen a lo largo de su obra, incluso cuando cambia de soporte, tal y como ejemplifica el retrato de *Isabel de Francia, reina de España* (óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, h. 1615, Museo Nacional del Prado, Madrid) (figura 11).

Por el contrario, tal y como se ha indicado en el apartado «Fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible», la tabla estudiada presenta una ejecución preciosista en el rostro, una pincelada más brava en el vestido, la gola y la lechuguilla, una oreja apenas pintada al emplear el *sfumato* (una diferencia relevante respecto a Pourbus) mientras que el cabello, en vez de tratarse de forma individualizada capilar a capilar, se muestra como una idea verista pero plasmada como un conjunto.

En este sentido, la obra presenta una mezcla de estilemas con elementos flamencos como son el trabajo hiperrealista del rostro, e influencias italianizantes, ya de corte barroco, con un pintar desigual del conjunto pero que el ojo humano reconvierte para generar un todo coherente y armónico, indicando el fin de la imitación de la naturaleza para buscar superarla.

Además, la obra es un buen ejemplo del arte francés de principios del siglo XVII, concretamente del noreste del país, donde llegaban las influencias tanto flamencas como italianas atraídas por ese gran foco que era la corte parisina.

Así, tras una larga comparativa con los pintores franceses a caballo del siglo XVI y XVII, creemos que la obra se muestra tan próxima al hacer de Claude Deruet que puede entenderse de su propia mano o fruto de un artista aventajado muy cercano a él.

En el arte manierista Claude Deruet, con claras influencias italianas, se aunó la tradición pictórica de Lorena, tan influenciada a su vez por pintura neerlandesa.

En este sentido, la equilibrada y estilizada desproporción de la corporeidad del personaje retratado en nuestra obra es pareja a la de los retratos de Deruet, tanto masculinos como femeninos, tales como son *Charlotte Marguerite de Montmorency, esposa de Henri II de Bourbon-Condé* (h. 1610, óleo sobre tabla, ubicación desconocida) (figura 12A), *Retrato de una dama con sombrero* (óleo sobre tabla, 30 x 25 cm, h. 1630-1640, Narodowe w Krakowie, Cracovia) (figura 12B) o *La princesa de Guéméné* (óleo sobre tabla, 1633, 53 x 42'2 cm, ubicación desconocida) (figura 12C).



Fig. 12A



Fig. 12B



Fig. 12C

Figura 12A). Atribuido a Claude Deruet, *Charlotte Marguerite de Montmorency, esposa de Henri II de Bourbon-Condé*, h. 1610, óleo sobre tabla, ubicación desconocida. Imagen tomada de Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Attributed_to_Claude_Deruet_-_Charlotte-Marguerite_de_Montmorency.jpg?uselang=fr (01/07/2022)

Figura 12B). Claude Deruet, *Retrato de una dama con sombrero*, óleo sobre tabla, 30 x 25 cm, h. 1630-1640, Narodowe w Krakowie, Cracovia. Imagen tomada de Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Claude_D%C3%A9ruet_-_Portrait_of_a_Woman_in_a_Hat_-_MNK_XII-302_-_National_Museum_in_Krak%C3%B3w.jpg?uselang=fr (01/07/2022)

Figura 12C). Claude Deruet, *La princesa de Guéméné*, óleo sobre tabla, 1633, 53 x 42'2 cm, ubicación desconocida. De nuevo se repiten los estilemas comentados, siendo especialmente llamativos los pliegues del vestido azul. Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_d%27Anne_de_Rohan_princesse_de_Gu%C3%A9m%C3%A9n%C3%A9_dat%C3%A9_1633.jpg?uselang=fr (01/07/2022)

Sin embargo, la obra con la que apreciamos una relación absolutamente clara, que empuja fuertemente a pensar que son fruto de un mismo artista, es la tabla atribuida a Claude Deruet titulada *Retrato de un hombre con banda azul* (óleo sobre tabla, 40 x 29'8 cm, ubicación desconocida) (figuras 13 y 14).





Figura 13. Atribuido a Claude Deruet, *Retrato de un hombre con banda azul*, óleo sobre tabla, 40 x 29'8 cm, ubicación desconocida. Imagen tomada de Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Claude_Deruet_%28attr%29_Portrait_of_a_man_with_blue_sash.jpg (01/07/2022)

Las inscripciones que aparecen en ambas obras en el mismo lugar (el flanco superior izquierdo del espectador) parecen mostrar la misma grafía. Si nos fijamos en sus labios, muestran una ejecución pareja, pero aún más cercana (por no decir igual) resulta la construcción de la barba y el bigote: en ellos, el límite de la barba por la izquierda del espectador está ejecutado en ambos casos con una pincelada en diagonal en dirección distinta al resto de esta, mientras que su verismo se consigue a base de veladuras que generan efectos de densidad, inteligentemente mejorados con la aplicación de algunos movimientos de pincel que formulan pelos individualizados. Si nos fijamos ahora en el bigote, vemos de nuevo su composición a base de degradados de tonalidad a través de veladuras, así como, de nuevo, los pelos plasmados de forma individual otorgan toda la verdad a la pintura. De extraordinario parecido resultan también la forma de plasmar la comisura de los labios en el lado izquierdo del espectador, así como la plasmación de la aleta y la narina de la nariz.

Si nos fijamos ahora en la mitad superior de los rostros, resulta sorprendente cómo estilema por estilema parecen repetirse en ambas obras: así, tanto el lóbulo de nuestro personaje como la oreja de la pieza *Retrato de un hombre con banda azul* muestran una ejecución menos definida que el resto de la cara, dejándose vencer por el *sfumato*. Centrándonos ahora en la aplicación de las luces en frente y nariz, vemos que resultan



Fig. 14A

Figura 14A). Atribuido a Claude Deruet, *Retrato de un hombre con banda azul* (detalle), óleo sobre tabla, 40 x 29'8 cm, ubicación desconocida. Imagen tomada de Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Claude_Deruet_%28attr%29_Portrait_of_a_man_with_blue_sash.jpg (01/07/2022)



Fig. 14B

Figura 14B). Claude Deruet (atribuido), *Francisco de Borbón, primer príncipe de Conty* (detalle), óleo sobre tabla, h. 1620, 33'2 x 26 cm, colección particular. Fotografía de Marta Raich. CAEM ®.

iguales, así como los párpados, las incipientes patas de gallo de ambos personajes, los surcos de ojeras, los lagrimales o los propios ojos (incluido el brillo en cada ojo), muestran una conceptualización pictórica que parece responder a una misma personalidad artística. En cuanto a la ejecución del cabello, encontramos una fórmula semejante a la empleada en la barba, que de nuevo se repite en estas dos pinturas.

Al prestar nuestra atención en los cuellos que lucen ambos caballeros, descubriremos que, a pesar de ser prendas diferentes, poseen estilemas y técnicas ejecutivas parejas: así, las zonas translucidas están plasmadas igual, pintando sobre la capa inferior donde discurre la prenda, entorpeciendo su visión a través de pinceladas de poca carga que dejan que la capa inferior ascienda, mientras que las zonas más marcadas presentan una pincelada más empastada y fuerte. Asimismo, si nos fijamos en los elementos ornamentales que lucen ambos personajes, observamos una forma de aplicar la carga matérica y de romper el *ductus*.

6. CONCLUSIONES

A pesar de las dudas que siempre implican el estudiar una obra sin documentación asociada, los resultados de esta investigación muestran claramente la afinidad de la obra con el pintor Claude Deruet.

Ninguno de los resultados técnicos contradice dicha hipótesis, mientras el estudio iconográfico es coherente con la geografía y periodo aquí defendido. Además, el estudio comparativo con la producción de la obra de Claude Deruet muestran claras similitudes técnicas, estilemas comunes y un pensamiento artístico tan cercano que uno no puede más que decantarse por que se trate de una obra suya o de una personalidad pictórica sumamente cercana a él.

Conviene destacar la cercanía de la pieza estudiada con la pintura a él atribuida *Retrato de un hombre con banda azul*, que fue vendida por Sotheby's en 2022⁹.

Esperamos que todo lo expuesto en este trabajo pueda servir para un mejor conocimiento sobre la pintura francesa fronteriza entre el siglo XVI y XVII, pues a pesar de mantener un cauteloso «atribuido» ante el nombre de Claude Deruet, resultan innegables las características intrínsecas de la pieza misma, tanto como objeto histórico como por su calidad pictórica.

Todo ello, según entiende quien este artículo rubrica, son motivos más que suficientes para que este *Francisco de Borbón-Condé, primer príncipe de Conty* sea de interés para la comunidad académica y merece ser conocido por esta. Quizá así, con un poco de suerte, se puedan aunar esfuerzos y conocerse mejor tanto este retrato como el arte de Claude Deruet y la pintura francesa coetánea a su figura.

7. LISTA DE REFERENCIAS*

- Châtelet, A., Daval, J. L., & Thuillier, J. (1994). *La pintura francesa*. Barcelona: Skira.
- Choné, P., Delaplanche, J., Harent, S., Leuschner, E. & Mointe, E. (2008). *Amazones & Cavaliers – Hommage a Claude Deruet*. Nancy: Coédition Illustria/Musée des Beaux-Arts – Nancy.
- Company, X. & Borrás, M. (2022). *Claude Deruet, atribuido. Francisco de Borbón-Condé, primer príncipe de Conty*. Lleida: CAEM, Universitat de Lleida. Informe inédito.
- Consibee, P., Rand, R., & Baillio, J. (2009). *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*. Washington: Princeton University Press.
- Cosentino, A. (2014). Identification of pigments by multispectral imaging. *News in Conservation*, 43, 6-12.
- Dąbrowski, W., Fiutowski, T., Koperny, S., Łach, B., Mindur, B., Świentek, K. & Wiacek, P. (2018). Application of GEM-based detectors in full-field XRF imaging of historical artworks. *Faculty of Physics and Applied Computer Science. Annual Report*, Cracovia: Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica, 105-106.

⁹ Véase: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/old-master-19th-century-european-art-n08826/lot.439.html> (04/07/2022)

* Deseo mostrar mi agradecimiento al Doctor Ximo Company, antiguo director del Centre d'Art d'Època Moderna, por su inestimable colaboración en el primer estudio realizado a la obra.

- Delgado, L., & Sánchez, A. (2020). *Estudio técnico de la pintura Retrato de Caballero. Óleo sobre tabla (33,2 x 26,2 cm)*. Colección particular, Madrid: ArteLab. Informe inédito.
- Ducos, B. (2011). *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube de Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*. Dijon: Faton.
- Francastel, P. (1989). *Historia de la pintura francesa: desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Alianza.
- Fuster, J. (2005 [1955]). *El descredit de la realitat*. Alzira: Edicions Bromera.
- Garrido, C. (2006). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Garrido, C., & van Schoute, R. (2001). *El Bosco en el Museo del Prado: Estudio técnico*. Madrid: Museo del Prado / Aldeasa.
- Gayo, M. D & Jover, M. (2010). Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, 46, 39-59.
- Haack, C., Jager, A. & Townsend, J. H. (2020). *Ground Layers in european painting 1550-1750*. Copenhagen: Archetype Publications.
- Hauser, A. 2009 [1957]). *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco*. Barcelona: Ed. DeBolsillo.
- Herrero-Cortell, M. Á., Raich, M., Artoni, P., & Madrid, J. A. (2022). Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen en diversas bandas del espectro electromagnético. *Ge-conservación*, 22, 58-75.
- Hradil, D., Hradilová, J., Bezdička, P. & Švarcová, S. (2015). Differentiation between anonymous paintings of the 17th and the early 18th century by composition of clay-based grounds. *Applied Clay Science*, 118, 8-20.
- Knecht, R. J. (1989). *The French wars of religion, 1559-1598*, Londres: Longman.
- Logre, M. (2013). Les tableaux de Claude Déruet conservés au château d'Anholt (Westphalie). *Le Pays Lorrain*, 49, 27-40.
- Marcaida, J. (2014). *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.
- Meaume, E. (1854). *Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet, peintre et graveur lorrain*. París: Dumoulin.
- Pedrola, A. (2017). *Materiales, procedimientos y técnicas*. Barcelona: Ariel.
- Pitts, V. J. (2009). *Henri IV of France: his reign and age*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- van Loon, A. (2008). *Color Changes and Chemical Reactivity in Seventeenth-Century Oil Paintings*. Ámsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Wright, C. (1985). *The French painters of the seventeenth century*. Boston: Orbis.



