

A detailed oil painting of a woman, Marquessa Ottavia Balbi, by Anthony van Dyck. She is depicted from the chest up, wearing a dark, richly textured dress with a prominent, wide, white lace collar. Her hair is styled in an elaborate, dark, curly fashion. The background is dark and indistinct, focusing attention on the subject. The lighting is soft, highlighting her facial features and the intricate details of her lace.

*Tributo al modelino de la
Marquesa Ottavia Balbi por Van Dyck*

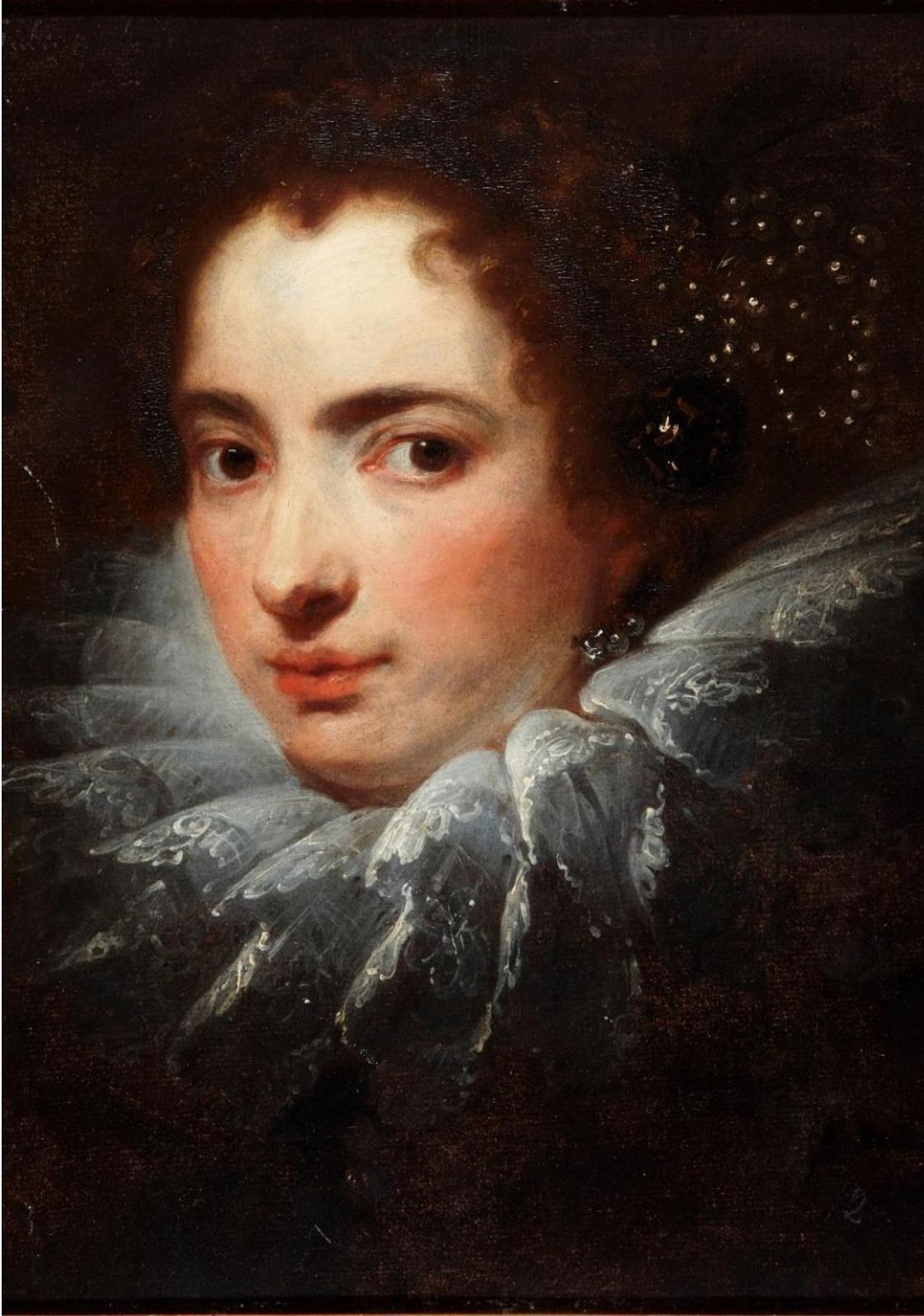
Carlos Herrero Starkie



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH



Antón Van Dyck, autorretrato, 1640, National Portrait Gallery, London.



TRIBUTO AL MODELINO DE LA MARQUESA OTTAVIA BALBI POR VAN DYCK.

Carlos Herrero Starkie.
Director del IOMR.
Abril 2024.

Fue con ocasión de la catalogación de varias obras de la colección del Marqués de Bristol en Ickworth House, cuando en 1963 Michael Jaffé se vio cautivado por el magnetismo que desprende este modelino de una joven genovesa tradicionalmente considerada como la Marquesa Balbi ^(Fig. 1), asignándolo, por su vibrante factura e interpelante mirada, a la talentosa mano del prodigio de pintor, Anthony Van Dyck, obra suya del periodo genovés. Años más tarde, identificó el personaje como la Marquesa Ottavia Balbi, al ponerlo en relación con el magnífico retrato de cuerpo entero de la Marquesa Balbi, National Gallery of Art Washington ^(Fig. 2) y con un sketch repertoriado en el catálogo de dibujos de Devonshire Collection 2002 pág. 71 (1).

A la luz de este descubrimiento, Susan Barnes, la autoridad más respetada en el estudio del Van Dyck genovés confirmó su carácter autógrafo, considerándolo como un ejemplo paradigmático de la forma particular que tenía el Maestro de retratar ad vivo a la nobleza genovesa en sus palacios, incluyendo este modelino años más tarde en su catálogo razonado del artista como obra autógrafa (2).

*Fig. 1. **Antón van Dyck** retrato de la Marquesa Balbi, 33 x27cm, circa1627, óleo sobre papel superpuesto sobre lienzo pegado sobre una tabla, inscrito en el lado superior izquierdo Balbi y el inferior derecho 12. Procedencia: Probablemente IV conde de Bristol, I Marqués de Bristol, por descendencia al VII Marqués de Bristol. Sotheby's Ickworth Suffolk sale 11-12 junio 1996 donde fue adquirido por el padre del actual propietario. Colección privada europea. Publicado: Séguier 1819 E. Farrer 1919, Ickworth inventory 1952. Michael Jaffé 1965, 1994, 2002, Susan Barnes 1986, 1997, 2004; Piero Boccardo 1987, 1997, Matías Díaz Padrón 2012, Expuesto en Van Dyck - Génova 1997 Palacio Ducal Génova.*



Fig. 2 Antón van Dyck. Marquesa Balbi. 183x122 cm., 1623. National Gallery of Art, Washington.



Fig. 3. Antón van Dyck. Elena Grimaldi Cattaneo, óleo sobre lienzo, 43x31 cm., 1623. National Gallery of Art, Washington.

En 1996 David Jaffé, conservador de pintura europea del Getty Museum confirmaría a su vez su atribución con ocasión de la subasta de Sotheby's "The east Wing Ickworth House" 1996, en su intento fallido de adquirir la obra para el Getty Museum, tras una multitudinaria puja en contra de mi padre de la que fui testigo presencial (3). Poco después prestaríamos la obra para la exposición Van Dyck - Génova comisariada en julio de 1997 por Piero Boccado y Suzan Barnes, exhibiéndose en el Palazzo Ducale junto a uno de sus únicos pares, el modelino de la Marquesa Grimaldi Cattaneo ^(Fig. 3), que recuerda el retrato de la marquesa Maria Serra Pallavicino de Rubens, y en sintonía con el magnífico retrato de cuerpo entero de la Marquesa Balbi ^(Fig. 2) (4). Aparte de Susan Barnes, quien nos obsequió muchas veces con su presencia, entre los muchos eruditos y conservadores que vieron la obra en mi Casa de Madrid, destacaría a Blaise Ducos conservador de pintura flamenca del Louvre, CD Dickerson conservador jefe de arte europeo de la NGA, Nicola Spinosa director del Museo Capodimonte, Micha Leeflang del Catharijneconvent Museum y a nuestro amigo, Matías Díaz Padrón, antiguo director del departamento de pintura flamenca del Museo del Prado quien, cautivado por los encantos de la efigiada, tan bien ensalzados por la mano de Van Dyck, la incluirá como una obra de referencia en su catálogo razonado sobre la obra de Van Dyck en España (5).



Fig. 4. Peter Paul Rubens, *Brigida Spinola Doria*, 152,5x99 cm., 1606, National Gallery of Art, Washington.

Nos encontramos pues ante una magnífico ejemplo de los dotes pictóricos de Van Dyck, avalado por la doctrina, que representa a una de las estrellas ascendentes de la sociedad genovesa de principios del siglo XVII, la Marquesa Ottavia Balbi y que cuenta con una inmejorable procedencia que se remonta de forma ininterrumpida a través de los sucesivos titulares de la Casa de los Bristol, muchas de cuyas obras, como este modelino, fueron adquiridas durante sus periódicos *grand tours* por Italia y vendidas siglos después en la subasta de Sotheby's de 1996. (6)

Como tributo a esta magnífica obra, auténtica joya de mi colección, me gustaría adentrarme en los tres ejes que hacen de ella *une pièce de résistance* de gran valor en el Corpus de Van Dyck.

A) El carácter paradigmático con que se expresa el genio retratístico de Van Dyck en este modelino.

B) La importancia de representar a un miembro de la familia genovesa con mayores anclajes económicos en Amberes, como Ottavia Balbi, que introdujo a Van Dyck en Génova en 1621.

C) Su histórica procedencia de Ickworth House, propiedad de los Marqueses de Bristol. Una familia vinculada a Italia por sus periódicos *Grand Tours*.



Fig. 5. Peter Paul Rubens, *retrato de Maria Serra Pallavicino*, 1606, National Trust, Kingston Lacy, Dorset.

A) El carácter paradigmático con que se expresa el genio retratístico de Van Dyck en este modelino.

En consonancia con lo que indica Stijn Alsteens en "Van Dyck, the Anatomy of Portraiture,

"...one could expect an oil sketch of this period to be of the highest quality".

Este modelino, por su propia naturaleza y altísima calidad pictórica, contiene, como en ninguno de los pocos que han sobrevivido, la quintaesencia del genio retratístico de Van Dyck, su capacidad para representar de forma espontánea ese instante mismo en que el pintor capta el alma del personaje retratado y lo plasma en el papel con la frescura, soltura y brevedad de trazo que le lleva a alcanzar en Génova la cúspide de su Arte, como mejor retratista del siglo XVII. Una consideración que ya se vislumbra de forma rotunda en su autorretrato, cuando solo tiene 16 años ^(Fig. 7) y en su obra Maestra juvenil el retrato de Cornelisz van der Geest ^(Fig. 6).

Estos modelinos al óleo genoveses realizados *ad vivum* y *alla prima*" atestiguan un método de trabajo que evolucionará a partir de 1527 en Amberes hacia el virtuosismo de la serie de dibujos y grisallas 1627-1635 ^(Fig. E) para grabados o en los mucho más prosaicos y monótonos bocetos de magistrados recientemente descubiertos circa 1634 ^(Fig. C, D). Esta técnica pervivirá en Inglaterra a través de sus estudios preparatorios esbozados al óleo directamente en el lienzo, hoy en día desgraciadamente desaparecidos por estar recubiertos por las efigies finales elaboradas de forma indirecta en el taller. Sin embargo, ninguno de estos auténticos iconos de su pintura inglesa, por la desenvoltura, nonchalance y melancolía de sus personajes, conservarán ya la inmediatez de sus retratos juveniles ni la viveza de mirada del desaparecido modelino del retrato de Lucas Van Uffel circa 1623 ^(Fig. 9) o la espontaneidad de la Ottavia Balbi que aquí estudiamos ^(Fig. 8) (7).

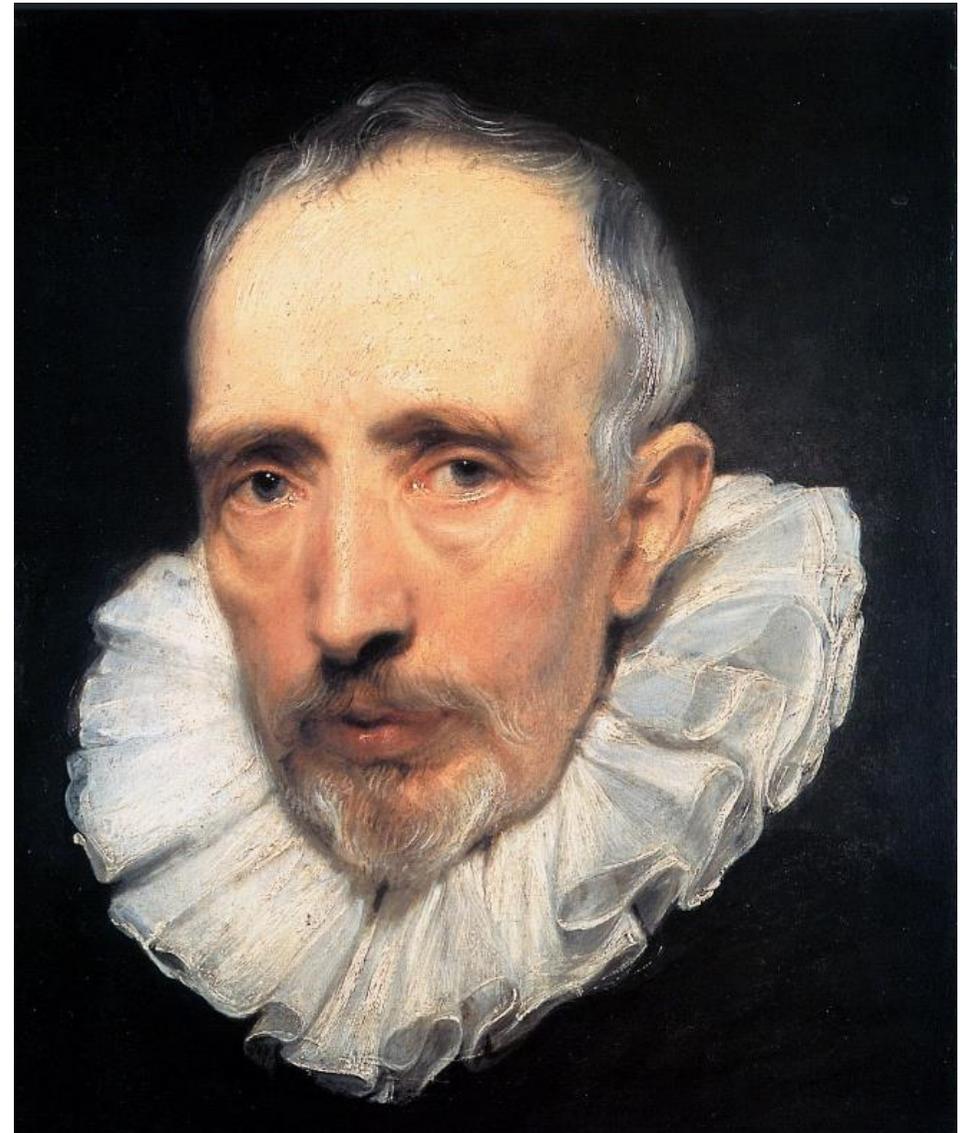


Fig. 6. **Antón van Dyck**, retrato de **Cornelisz van der Geest**, 37,5×32,5 cm., óleo sobre tabla, 1619-20. National Gallery of London.



Fig. 7. **Antón van Dyck**, autorretrato a los 16 años, 43x32,5cm, Gemälde Galerie der Akademie, Vien.



Fig. 8. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 33x27cm., circa 1627. Colección privada europea.



Fig. 9. **Antón van Dyck**, retrato de **Lucas van Uffel**, detalle, circa 1623, 124,5×100,6 cm. Metropolitan Museum of Art New York.



Fig. 10. **Antón van Dyck**, **Elena Grimaldi Cattaneo**, óleo sobre lienzo, 43x31 cm., 1623. National Gallery of Art, Washington.

Solo en algunas ocasiones Van Dyck se pronuncia de una forma tan contundente como en este modelino en el que se aprecia de forma sonora una conexión con la modelo, un magnetismo mutuo que inspira la inteligencia y sensibilidad del Maestro en su proceso de captación de la psicología de quien tiene en frente. Lo hace de forma intuitiva, en un proceso parecido al de un autorretrato ^(Fig. 11, 12) que solo se alcanza cuando se conoce bien al modelo, como a Ottavia, a quien seguramente conoció todavía niña en Amberes.



Fig. 11. **Peter Paul Rubens**, autorretrato, 80x60cm., 1623, National Gallery of Australia.

Todos los retratos representativos de Van Dyck tienen como característica común esta empatía con el modelo que le hace aflorar su genio como una exhalación, por medio de una técnica que a partir de 1625 se anticipa al *fa presto* de Luca Giordano y recuerda a Frans Hals ^(Fig. 16). Van Dyck fija su mirada en esta joven y en breves instantes en su mano ya resuenan los brotes de imaginación de los que emana el alma de la efigie de la Marquesa; un palpito que le permite con cuatro trazos encuadrar en el papel el rostro, visto en tres cuartos, y trasladar esa mirada vivaz, interpelativa, en virtual contraposto que le persigue a él y a nosotros al contemplar la obra.



Fig. 12. **Jan Cossiers**, autorretrato, óleo sobre tabla, 62x45 cm., 1624-26, Rome. Phoebus Foundation.



Fig. 13. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 33x27cm., circa 1627. Colección privada europea.

Este *sguardo*, digno a la par que agudo, tan distante como comunicativo, propio de Van Dyck, que quizás recoge de Rubens en su retrato de Brigida Spinola NGA (Fig. 4) está íntimamente relacionado con la forma en que están pintados esos ojos magnéticos, actuando como piedra de toque para descubrir la autografía de su obra genovesa. Van Dyck marca solo ligeramente los párpados inferiores, un poco más los superiores, delimitando ambos con gran destreza y valentía con una línea rosácea y una brizna de blanco; los iris, quizás uno más delimitado que el otro, muestran cada uno punto de blanco, en idéntica y meridiana colocación que fija la mirada de la modelo, confiriendo a los ojos ese carácter húmedo tan característico de Van Dyck.

Las sombras ocreas que definen las cejas, la nariz, la barbilla, las comisuras de los labios y una boca tremendamente expresiva, con un gesto ligeramente sensual, en fino contraste con el llamativo rosa de las mejillas y el chorro de luminosidad que recibe la frente, nos permiten definir la obra como efectista, donde el juego de la luz y la sombra, *il chiaroscuro*, señala las facciones muy individualizadas de la fisonomía de la Marquesa. Una impronta concentrada en su potente mirada y la expresión sutilmente provocadora de los labios, contribuyendo a dar un toque de cierta feminidad a la obra (Fig. 13).

La imprimatura castaña que sobresale del fondo marrón tratado de una forma muy somera, como le es propio a un modelino, donde el peinado algo desenfadado de la modelo revela un moño muy característico de la moda genovesa, aderezado de pequeñas perlas, auténticos destellos de luz, pintadas con la ligereza magistral que caracteriza al Maestro, del que cuelga una joya redonda solo esbozada, pero que bien podría identificar a la Marquesa; todo ello nos induce a mantener la tesis de Susan Barnes, en este aspecto opuesta a la Michael Jaffé, que sitúa este modelino en los últimos años genoveses, al menos cuatro años después del retrato de la Marquesa de la NGA, este último realizado por Van Dyck seguramente con ocasión de su matrimonio con Bartolomeo Balbi, tal y como dispuso antes de fallecer en 1621 Gio Agostino Balbi, padre de Ottavia. Por el contrario, este modelino podría relacionarse, tal y como lo hace Susan Barnes en su catálogo razonado, con otro retrato de la Marquesa posterior, del cual podría ser una réplica el retrato del Museo de Denver vendido en un grado de conservación penoso y que, tras ser recientemente adquirido por una colección privada y una cuidadosa restauración, ha demostrado tener una calidad suficiente para ser considerado un Van Dyck. (Fig. 14) (8).



Fig. 14. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 66x53,5 cm, circa 1627. Colección privada.

Esta obra, siendo ya excelente por su brevedad, inmediatez e ingenio, no llegaría a impactarnos de la forma que lo hace, si no fuese porque Van Dyck, en un alarde de virtuosismo técnico muy propio de él y de otros genios contemporáneos como Velázquez (Fig. 15) y Frans Hals (Fig. 16), viste a la modelo con una gola que, por la forma tan liviana, ligera y vivaz en que están pintados sus brocados, otorga al conjunto un carácter etéreo, casi espectral. Algo que también encontramos en el modelino de la marquesa Grimaldi Cattaneo (Fig. 10), siendo una seña de identidad de estos bocetos genoveses y muy en especial de algunos de sus últimos cuadros genoveses.



Fig. 15. **Diego Velázquez**, autorretrato, Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 16. **Frans Hals**, *El caballero sonriente*, 83x67 cm., 1624, Wallace Collection, London.

Este modelino (Fig. 13), por su ligero tenebrismo, solo caravagista por como ilumina el rostro, aunque no por su técnica pictórica, vivaz, muy alejada de la luminosa claridad de los retratos de Amberes, como el de Gaspard Charles Van Nieuwenhoven (Fig. 17) de la Phoebus Foundation, pero con su misma *esprezzatura* en el toque de pincel, permite ser datado con seguridad al final de su estancia en Génova en torno a 1627 y correspondería con un retrato de Ottavia cuando ya tenía unos 18 años del que derivaría también el retrato de Denver, coincidiendo con el año en que se convierte en Marquesa Balbi por la muerte de Gerolamo Balbi, confluyendo en ella las dos líneas familiares (9).



Fig. 17. **Antón van Dyck**, retrato de **Jasper de Charles van Nieuwenhoven**, 1621, Phoebus Foundation.

De este último periodo Genovés podemos citar como ejemplos, el maravilloso retrato de los hermanos Wael (Fig. 18) donde Van Dyck culmina un delicado juego de claroscuro en el tratamiento de las facciones para agudizar la exteriorización del distinto temperamento de cada uno de los hermanos, el retrato de Porzia Imperiale y su hija, Francesca María (Fig. 19) quien despliega una mirada similar, tanto por su ángulo de visión como por su intensidad, el retrato de la familia Lomellini (Fig. 20), donde se percibe de forma estelar ese ambiente bélico en el que Génova se vio inmersa a raíz de la Guerra con el Piamonte que también observamos en los retratos ecuestres de Gio Paolo Balbi (Fig. 27) y de Antón Giulio Brignole-Sale, en los que Van Dyck combina la rapidez ejecutiva que le permite su prodigioso genio artístico, con una economía de medios y de esfuerzo que caracteriza este periodo.



*Fig. 18. **Antón van Dyck**, retrato de los hermanos **Lucas y Cornelisz de Wael**, 1627, Roma pinacoteca Palatina.*



*Fig. 19. **Anthony van Dyck**, **Porzia Impériale** y su hermana **Maria Francesca**, detalle, 1626/1627, Bruxelles Musée Royaux des Beaux-Arts.*



Fig. 20. *Antón van Dyck, Nicolo y Gio Francesco Lomellini con Barbara Spinola Lomellini con sus hijos, 1626/1627, National Gallery of Scotland, Edinburgh.*



Fig. 21. *Antón van Dyck, retrato de un joven de la familia Spinola, 1626-7, Palazzo Rosso, Génova.*



Fig. 22. Antón van Dyck, los niños Balbi o niños Franchi, 1623 o 1627. National Gallery London.

B) La importancia de representar a un miembro de la familia genovesa con más anclajes en Amberes, como Ottavia Balbi, que introdujo a Van Dyck en Génova.

Este modelino ha sido considerado tradicionalmente por la Casa Bristol como un retrato de la Marquesa Balbi ^(Fig. 23). En su lado superior izquierdo se percibe una inscripción antigua con la palabra Balbi, en virtud de la cual podría presumirse que fue adquirido a la familia Balbi, desconociéndose si esa inscripción fue hecha en Italia o más tarde en Inglaterra. Su relación con Ottavia Balbi es señalada por primera vez por Michael Jaffé en 1965. (10)



Fig. 23. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 33x27cm., circa 1627. Colección privada europea.



Fig. 24. **Antón van Dyck**, **Battina Balbi Durazzo**, 1624, colección privada.

La familia Balbi estuvo muy asentada en Amberes a finales del siglo XVI y principios del XVII donde abrió sucursales de sus negocios textiles y bancarios, hasta el punto que por lo menos tres de sus miembros fueron Cónsules de Génova en Amberes: Bartolomeo Balbi durante los años 1573 y 1592, casándose con Lucrezia Santvoort en 1572, Gerolamo Balbi en 1585 y 1592 y Gio Agostino 1610, 11 y 1615 casándose también con una ciudadana de Amberes, Ines. Todos ellos criaron a sus hijos en Amberes, siendo Gio Agostino aquél que conoció al joven Van Dyck que ya en los años 20 disponía de un taller independiente, como atestigua el retrato, hoy en día desaparecido, que le hizo Van Dyck justo antes de su fallecimiento en 1621 y de él partir de viaje a Italia, siendo Gio Agostino el que fundó el convento de los mínimos de San Francesco de Paola en 1615 (11). Sin duda fue la familia Balbi quien le introdujo en el ambiente aristocrático genovés y es muy probable que se hospedase en su Palacio de Génova cuando no lo hacía en casa de los hermanos Lucas y Cornelis Wael. Prueba de la importancia que tuvo esta familia en Van Dyck es que hoy en día se tiene constancia documental de nueve retratos de Van Dyck relacionados con la familia Balbi y se cree que debió de pintar muchos otros que no están registrados como tales en los inventarios de sus palacios (Fig. 1, 2, 14, 22, 24, 25, 26, 27, 31) (12).



Fig. 25. **Antón van Dyck**, retrato de **Battina Balbi Durazzo**, óleo sobre papel, 35x27 cm., Galería Palatina Palazzo Pitti, Florence.



Fig. 26. **Antón van Dyck** atribuido, retrato de **Bartolomeo Balbi**, 1627, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

En este sentido circunstancias históricas adversas para la familia, como la participación del titular del Marquesado, Bartolomeo Balbi ^(Fig. 26) y de su hermano Gio Paolo ^(Fig. 27) en la conjura en contra la República en 1649 y su posterior detención, hicieron que los inventarios de las obras de arte pertenecientes a la rama principal de los Balbi fueran con toda probabilidad falseados para evitar ser embargadas, siendo el propio Bartolomeo quien hace un inventario justo antes de su detención donde incluye los bienes dejados en herencia por su padre muerto en 1527 (11). Esto explicaría el que existan numerosos retratos de Van Dyck de miembros de esta línea de la familia cuya identificación del personaje efigiado no esté bien documentada y dependa su asignación hoy en día solamente de la tradición o del palacio de donde procedan, como ocurre con el retrato de la Marquesa Balbi de la NGA ^(Fig. 29) y del modelino que nos ocupa ^(Fig. 28). En otros casos, estando documentado el retrato en cuestión, la obra se habría perdido, probablemente porque se escondiese para protegerla de la policía de la república, como el conocido retrato ecuestre del Marqués, Bartolomeo Balbi ^(Fig. 26) o, para evitar su identificación por las autoridades genovesas, se cometiese la barbaridad de cambiar la efigie del retratado por otro miembro de la familia no perseguido, como ocurrió con el retrato ecuestre de Gio Paolo ^(Fig. 27) al cual le cambiaron el rostro por el de Francesco Maria. Esta circunstancia perjudica enormemente el rastreo documental de los retratos de la rama principal de los Balbi y hace que se tenga que profundizar más en otros aspectos, como la tradición familiar, la procedencia, la fisionomía, la forma de vestir o las joyas que luzcan los personajes, para llegar a identificar a los individuos retratados (13).

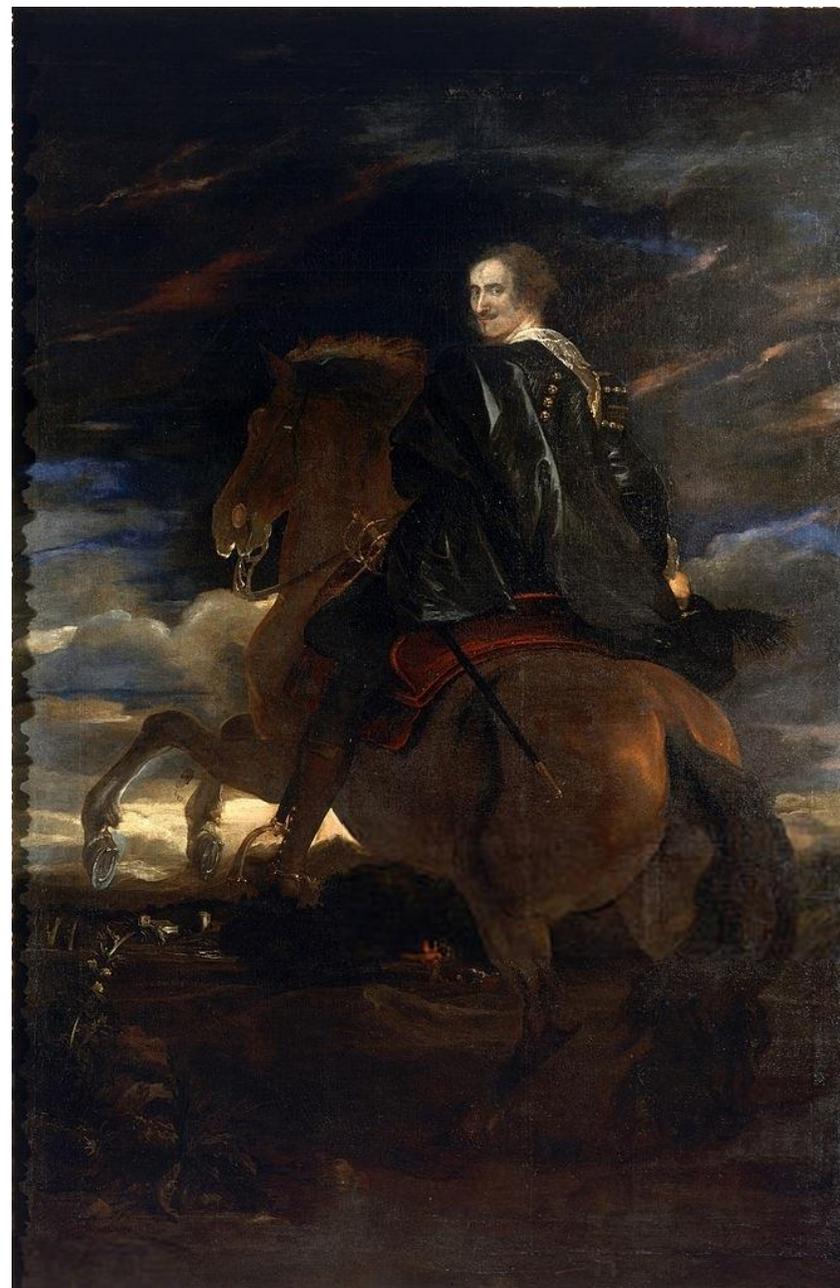


Fig. 27. Antón van Dyck, retrato de Gio Paolo Balbi, 1627, Luigi Magnani Collection.

El caso de la Marquesa Ottavia Balbi es paradigmático de esta problemática en la medida en que, no habiendo constancia documental que lo atestigüe, tenemos sin embargo la certeza, por no tener sentido alguno presuponer lo contrario, de que Van Dyck cuando llegó a Génova debió retratar a Ottavia, la hija ilegítima del recientemente difunto Gio Agostino, amigo suyo e impulsor de su viaje a Italia, sobre todo teniendo en cuenta que, siguiendo las instrucciones del padre, se casa en esas fechas con Bartolomeo, el heredero del Marquesado Balbi perteneciente a la otra rama familiar, produciéndose una acumulación del patrimonio familiar y de poder en esta joven que se convertirá en Marquesa Balbi en 1627 a la muerte de Gerolamo Balbi, padre de su marido y en consecuencia en la auténtica estrella de la sociedad genovesa del momento (Fig. 28, 29, 31, 33).

De todos los retratos relacionados con la familia Balbi tres corresponden a la misma dama cuya fisonomía es similar al retrato considerado de la Marquesa Balbi de la NGA:

- Uno de los principales y auténticos iconos de la pintura genovesa, el retrato de la Marquesa Balbi retratada por Van Dyck en 1623 actualmente en la NGA (Fig. 29) representa a Ottavia cuando tendría unos 14 años como refleja sus facciones redondeadas y algo infantiles que Van Dyck sabe dignificar con un majestuoso y algo desproporcionado vestido de terciopelo verde cuajado de brocados en oro, mostrándole con una pose un tanto artificial y forzada, con un aire de superioridad enfatizado por el punto de vista bajo de la composición, lo que hace que ella mire desde arriba; como si esta adolescente nacida en Amberes, fruto de una aventura de su padre con una lugareña, que el mismo conoció de niña, todavía no estuviese acostumbrada a ese boato que exige su reciente rango y que por su sangre no corriese ese carácter altivo tan propio de la sociedad genovesa. Algo que Van Dyck, sintiéndose cómplice de esta situación, no quiso silenciar, al colocar esas manos de forma artificial, con decidida intención de expresar una cierta incomodidad. Todo ello en total oposición a la elegancia y al porte natural de Elena Grimaldi Cattaneo quién, en su retrato, hoy en día también en la NGA (Fig. 30), avanza en el espacio con la parsimonia propia de un cisne, mostrando con naturalidad su origen y educación aristocrática. El retrato de la Marquesa Balbi actualmente en la NGA procede en línea directa de Giacomo Balbi, descendiente de la misma línea principal de los Balbi, a la que pertenece Bartolomeo Balbi, marido de Ottavia (14).



Fig. 28. *Antón van Dyck, retrato de la Marquesa Ottavia Balbi, 33x27cm., circa 1627. Colección privada europea.*



Fig. 29. *Antón van Dyck, Marquesa Balbi*. 1623, 183x122. National Gallery of Art, Washington.



Fig. 30. *Antón van Dyck, Elena Grimaldi Cattaneo*, 1523, 246x173 cm., National Gallery of Art, Washington.

- La identificación de la fisonomía de Ottavia Balbi con la Marquesa Balbi representada en el retrato de la NGA, permite poner el mismo título y nombre a una dama retratada por Van Dyck que tiene sus mismos rasgos faciales (Fig. 31) y casualmente, está sentada con las manos en la misma posición que en el retrato de la NGA, procediendo de la misma línea genealógica. Así mismo lleva un aderezo redondo cerca de la oreja que también vemos en los otros retratos de Ottavia Balbi. El retrato pertenece al actual propietario por herencia de la misma línea principal de los Balbi que el retrato de la NGA, proviniendo de Giacomo Balbi 1739, bisnieto de Francesco Maria Balbi 1619 - 1704 (15).



Fig. 31. **Antón van Dyck**, retrato de **Ottavia Balbi** ?, 1625, procedencia de la familia Balbi, colección privada.

- La identificación del personaje del modelino con Ottavia Balbi (Fig. 32) cobra resonancia pública por la firme opinión mantenida durante años por Michael Jaffé, con ocasión de su presentación en la subasta de Sotheby's "The east Wing Ickworth, Suffolk" en 1996. Una opinión que publica post mortem junto a una foto de la obra en el en el catálogo de dibujos de la colección Devonshire (volumen I), poniéndola en relación con el retrato de la marquesa Balbi de la NGA y con un boceto conservado en la Uppsala University library n21. Esta opinión en relación con la identificación del personaje representado en el retrato cuerpo entero de la NGA como de la Marquesa Balbi fue apoyada por las investigaciones realizadas en 1987 por Boccardo y Magnani en relación con la labor de mecenazgo y coleccionismo de los Balbi.



Fig. 32. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 33x27cm., circa 1627. Colección privada europea.

Esta opinión es abiertamente cuestionada por Susan Barnes quien, si bien mantiene con entusiasmo la autografía del modelino a Van Dyck, duda de la identificación del personaje como la Marquesa Ottavia Balbi, al no existir documentos que lo atestigüen, ser la retratada algo mayor en el modelino que en el cuadro de la NGA y corresponder su dicción pictórica y gama de colores más cálida con el último periodo del Van Dyck genovés 1626/27. El punto de encuentro al menos parcial de ambas tesis podríamos hallarlo en considerarlo como el modelino de otro retrato de Ottavia con ocasión de convertirse en Marquesa en 1627, cuya réplica, no del todo afortunada, sería el retrato de dama anteriormente en el Museo de Denver ^(Fig. 33). La sobriedad y el color negro del vestido que porta Ottavia en dicho retrato podrían mostrar el luto por la muerte de su suegro Gerolamo y aportarían otro dato favorable a la identificación de esta dama como la Marquesa Ottavia Balbi (16).



Fig. 33. **Antón van Dyck**, retrato de la **Marquesa Ottavia Balbi**, 66x53,5 cm, 1627, colección privada.

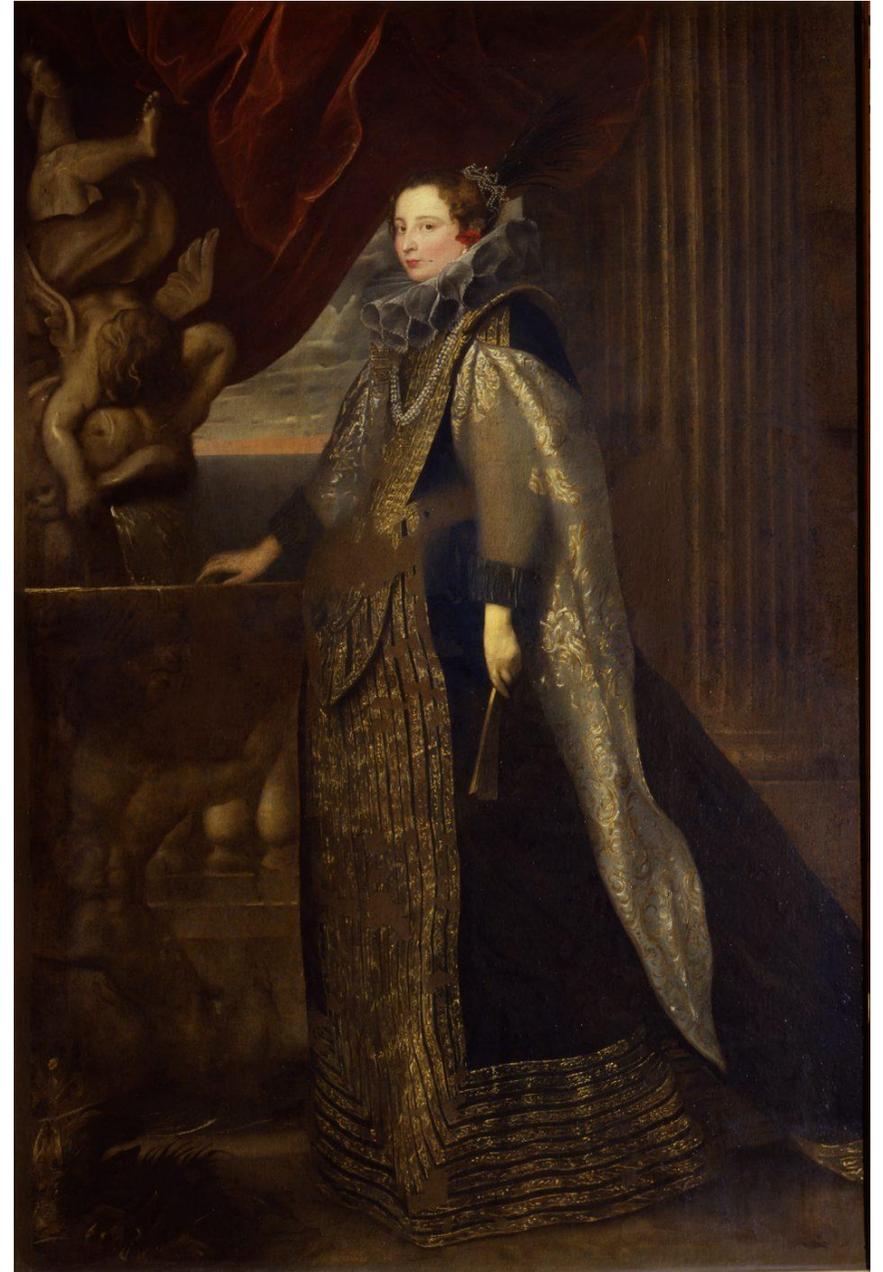


Fig. 34. **Antón van Dyck**, **Caterina Balbi Durazzo**, 1625, Palazzo Reale Génova.

C) Su histórica procedencia de Ickworth House, propiedad de los Marqueses de Bristol. Una familia vinculada a Italia por sus periódicos *Grand Tours*.



Fig. 35. Ickworth House.

Ickworth House (Fig. 35), el Palacio que albergó el modelino durante más de dos siglos, es uno de los más extraordinarios e inusuales palacios ingleses, concebido y parcialmente edificado por Lord Frédéric Augustus Hervey, IV conde de Bristol, obispo de Derry (1730-1803) (Fig. 36), un apasionado del Arte que, como buen viajero, fue protagonista de varios *Grand Tours* a Italia, llegando a acumular una de las más importantes colecciones de pinturas, esculturas y objetos de arte de su época que desgraciadamente se perdió en parte debido al pillaje de su almacén en Roma en 1798 por parte de las tropas Napoleónicas, salvándose sólo algunas, entre ellas varias obras de Van Dyck, un retrato de Baltasar Carlos por Velázquez (Fig. 37), un Tiziano (Fig. 38) y una espectacular chimenea de Canova que todavía preside hoy en día el uno de los talones de Ickworth House (Fig. 39). Como uno de los mayores propietarios de tierras en Irlanda mantuvo ahí varios palacios concebidos más como museos para albergar sus obras de arte que como casas donde vivir. Encargó el diseño de Ickworth House al arquitecto italiano, Mario Asprucci el joven, diseñador de los jardines del Palazzo Borghese, concibiéndose la edificación como una rotunda central, rememorando al Panteón romano, flanqueada por dos alas que servirían como galerías (Fig. 35). El conde murió en Italia en 1803 sin ver acabado el Palacio que fue terminado por su hijo el primer Marqués de Bristol lord Frederick Hervey (1769-1859).

El modelino aparece en todos los archivos e inventarios que se conocen de las obras de arte de Ickworth House, desde el primero, Segurier 1819 n76 en el cual aparece atribuido a Rubens, hasta el inventario de 1952 donde ya viene asignado a Van Dyck, siendo objeto de una carta fechada en 1963 por parte de Michael Jaffé al Marqués de Bristol en la que confirma su carácter autógrafo de Van Dyck, a la que seguirá un artículo suyo en 1965 en el que confirma esta tesis relacionándolo con la Marquesa Balbi. La obra pudo ser adquirida por Frederick (1730-1803), IV conde de Bristol, en uno de sus viajes a Italia o por su hermano Augustus John Hervey (1724-1779) el cual se tiene constancia fehaciente que estuvo en Génova en 1756 (17).



Fig. 36. Élisabeth Vigée Le Brun Frederick, 4th earl of Bristol and Bishop of Derry, 1790, Ickworth House.



Fig. 37. **Velázquez** Baltasar Carlos, retrato, Ickworth House.



Fig. 38. **Tiziano**, retrato de hombre no identificado, Ickworth House.



Fig. 39. Salón de estar de Ickworth House con la chimenea de Canova en el centro histórico un retrato de **Baltasar Carlos** por **Velázquez**.

NOTAS

1. Carta de Michael Jaffé dirigido al Marqués de Bristol afirmando que este modelino que representa a una joven genovesa es una obra de Anthony Van Dyck. (1963)

Michael Jaffé. "Van Dyck portraits in De Young Museum and elsewhere" en Art Quartely vol 28,1965 p44 n 31.

Michael Jaffé. "The Devonshire Collection of Northern European Drawings " Volume 1 Van Dyck - Rubens pág. 71 Umberto Allemandi & co 2002. Con imagen del modelino representando a Ottavia Balbi, colección privada y de un esbozo de Van Dyck, representando un estudio para varios retratos. Librería de la Universidad de Upsala.

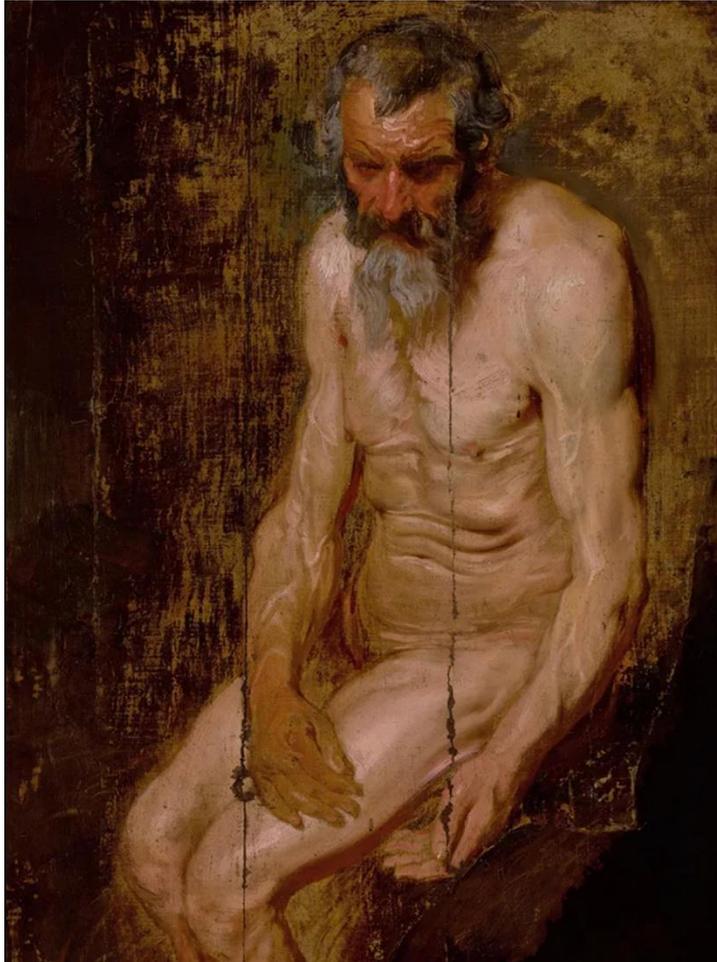


Fig. A. *Antón van Dyck*, estudio preparatorio al óleo para un *San Jerónimo*, Phoebus Foundation.

2. Susan Barnes "Van Dyck in Italy". PHD dissertation. New York University 1986 NC18.

Susan J Barnes, Nora Poorter, Oliver Millar, Host Vey. "Van Dyck. Catalogue of the paintings". Yale University 2004 pág. 233 cat n II.112 reproducido como Van Dyck.

Susan J Barnes, carta dirigida a mi padre, indicando que el modelino es una obra autógrafa de Van Dyck. 1996.

3. The East Wing Ickworth Suffolk Sotheby's sale 11and 12 June 1996 484, adquirido por mi padre. Un año más tarde le compré de forma privada el cuadro a mi padre.

4. Catálogo de la exposición. "Van Dyck. Grande pittura e collezionismo. A Genova". Susan Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio, Laura Tagliaferro. Palazzo Ducale, Genova. Comune di Genova. Cat47 pág. 232 imagen 233 Catalogue entry Susan J Barnes. Electa 1997

Aunque estaba informado por Sotheby's la noche previa a la subasta de que ciertos clientes muy importantes pensaban pujar por teléfono, solo tuve la certeza de que fue el Museo Getty el que pujó contra mi padre, cuando en 2012 conocí a David Jaffé, por aquél entonces ya trabajando como un historiador de arte independiente, con ocasión de un *preview* en Christie's. Durante la conversación le enseñé una foto del modelino para recabar su opinión. El respondió al instante "you've got it", confirmando que el Getty fracasó en su intento de adquirir el modelino de la Marquesa Balbi por Van Dyck en esa subasta organizada por Sotheby's en Ickworth House.

5. Matías Díaz Padrón. Catálogo de la obra de Van Dyck en España Vol. II Instituto Moll 2012 pág. 662- 664, catc103 con imagen en pág. 663, Ottavia Balbi por Van Dyck.

Él apunta, en este catálogo que en el inventario del marqués del Carpio aparece referido un pequeño retrato de mujer con el pelo aderezado con perlas de Van Dyck.

6. Seguíer 1819. Valoraciones de catálogo de pinturas propiedad del Conde de Bristol en el almacén, 19 abril 1819, atribuidas a Rubens, no publicadas (Archivos Hervey, Bury St Edmunds).

Farrer 1913 Ickworth 1913.

Inventario 1952 del muy honorable cuarto Marqués de Bristol fallecido. Valoración de Ickworth de pinturas, dibujos y miniaturas (como las de Van Dyck).

Carta de Michael Jaffé al Marqués de Bristol 1963, confirmando que es una obra autógrafa de Van Dyck.

Ickworth, Suffolk, The National Trust. 1994.



Fig. B. **Lucas van Leyden**, autorretrato, tabla, circa 1515-20, 29x21,6 cm., Herzog Antón Ulrich Museum. Braunschweig

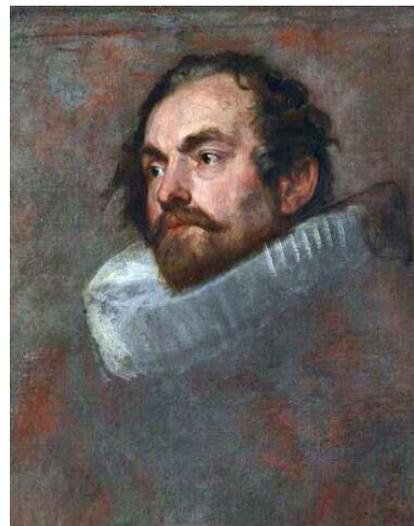


Fig. C. **Antón van Dyck**, boceto preparatorio al óleo de un magistrado, circa 1627-1632, Ashmolean Museum Oxford.



Fig. D. **Antón van Dyck**, boceto preparatorio al óleo de la cabeza de un magistrado, colección privada.



Fig. E. **Antón van Dyck**, grisalla representando a **Lucas van Uffel**, circa 1630, colección privada.



Fig. F. **Antón van Dyck**, dibujo preparatorio de **Carlos I**, circa 1632-36, Rijksmuseum.

7. Desde muy joven Van Dyck estaba obsesionado con descubrir el alma de los personajes retratados y tenía una especial tendencia de concentrar gran parte de su esfuerzo en representar las cabezas de los Santos. Es muy probable que su concepción del retrato estuviese influida por algún pintor como Lucas Van Leiden (Fig. B) o Jan Cossiers (Fig. 12) que también están focalizados en representar los, sentimientos, el estado de ánimo o el temperamento del personaje retratado, representándolo con gran inmediatez y con mirada interpelante, como si se tratase de un autorretrato.

Van Dyck en su juventud en Amberes entrenó en profundidad su capacidad para realizar cabezas de Santos (Fig. A), pero no hizo estudios preparatorios de retratos al óleo ni en dibujo. Sólo es en Génova cuando practica la fórmula de realizar un *modeletto alla prima* y *ad vivum* del personaje retratado, siguiendo con su costumbre de no realizar dibujos preparatorios de las efigies. Ahí agudiza su espíritu de observación y su capacidad para captar la fisonomía física y anímica del retratado. La causa de esta nueva práctica es que un recién llegado Van Dyck estaba obligado a desplazarse a los Palacios dado que no estaba bien visto el que sus comitentes, principalmente mujeres, fuesen a posar a su taller. Esta práctica social le hizo ejercitar esa habilidad innata que él tenía desde muy joven para captar al instante la personalidad del retratado, adquiriendo en Génova su máximo esplendor, pero que también la vemos en su segundo periodo en Amberes, plasmada en sus bocetos preparatorios de Magistrados, (Fig. C y Fig. D), mucho menos impactantes que lo genoveses y en los magníficos dibujos y grisallas de la serie de grabados (Fig. E). En Inglaterra, aunque seguramente tuvo que desplazarse en muchas ocasiones a Palacio para los retratos reales para los cuales practicó el dibujo preparatorio, como el de Carlos I (Fig. F), es conocido que en el taller de Van Dyck se sucedían las visitas para posar de los aristócratas con los que llegó a tener una cordialidad de trato y a los agasajaba con ciertos entretenimientos para hacer más distendida la sesión, que no duraba más de una hora. Esto le permitió realizar los bocetos preparatorios sobre el propio lienzo final, desapareciendo todos salvo uno que nos ha llegado que representa a la Princesa Elisabeth y Anne (Fig. G).

De los Bocetos Genoveses el de la Marquesa Balbi (Fig. 1), en un estado de conservación casi pristino, comparte el carácter único con él la Marquesa Grimaldi Cattaneo en 1623 (Fig. 10) que, aunque de similar calidad pictórica, ambos solo comparables al perdido del Lucas Van Uffel, según Styj Alsteen está algo retocado por una mano tardía (Fig. 14) pág. 13 "Van Dyck, the anatomy of Portraitutre"

Otro modelito cuya atribución ha sido puesta en duda por su penoso estado de conservación y una malograda restauración, es el de un retrato de mujer, óleo lienzo 48,3 x 37,8 (Fig. H). Susan Barnes en 2004 rectifica su opinión de no ser autógrafo al conocer una fotografía anterior a la restauración de 1947 (Fig. I).

El de Battina Balbi Durazzo que fue expuesto junto al de la marquesa Balbi en la exposición de Génova (Fig. 25), aunque ha perdido su brillo, según Susan Barnes conserva todavía reminiscencias de la grafía de Van Dyck

Es algo generalmente aceptado que las dos casi idénticas obras maestras de Van Dyck representando a Lucas Van Uffel fueron pintadas en Venecia (Fig. 9) (Metropolitan Museum, Herzog Anton Ulrich - Museum Braunschweig). Christopher White señala que teniendo en cuenta la similitud de ambas cabezas, Van Dyck seguramente hizo un único estudio preparatorio al óleo para pintar ambos retratos. Así mismo es bastante notable el paralelismo con el modelino de la Marquesa Elena Grimaldi Cattaneo desde el punto de vista de la composición, actitud y movimiento del personaje (Fig. 10).



Fig. G. Antón van Dyck, estudio preparatorio al óleo de un retrato de la princesa Elisabeth y Ana, National Gallery of Scotland.



Fig. H. Antón van Dyck, atribuido, óleo sobre lienzo, 48,3x38,8 cm., retrato de una mujer, probablemente estudio preparatorio del retrato del Cleveland Museum of Art, colección privada.



Fig. I. Antes de la restauración 1947, Antón van Dyck, atribuido, óleo sobre lienzo, 48,3x38,8 cm., retrato de una mujer, probablemente estudio preparatorio del retrato del Cleveland Museum of Art, colección privada.

8. Gio Agostino tuvo una hija ilegítima nacida en Amberes quien, bajo los términos de su testamento, solo obtendría la herencia si se casaba con un miembro de la familia Balbi. Susan Barnes opus cit catálogo de la exposición en la NGA "Van Dyck paintings" 1991 pág. 146.

Susan Barnes en su catálogo 1997 sugiere la tesis de que este modelino podría ser un estudio preparatorio hecho *alla prima* de un retrato cuya replica podría ser el de Denver Museum of Art.

Procedencia del retrato anteriormente en Denver Art Museum. Van Dyck portrait of a Woman: lord Meadowbrook, Julius Bohler Múnich, Count Alessandro Contino-Bonocassi. Florence 1924. Reinhardt, New York, 1927, el Senador y la Sra. Simon Gugenheim, 1931, por quienes fue donado al Museo de Arte de Denver en 1962; retirado de la colección el 27 enero 2010, Christie's New York, lot 325.

9. Michael Jaffé fecha el modelino circa 1521-1523 op cit 1965, 2002 Susan Barnes, Piero Boccardo y Matías Díaz Padrón son más proclives a fechar el modelino entre 1526 y 1527.

10. Carta dirigida por parte del restaurador a Susan Barnes, indicando que el modelino está en un estado de conservación excelente y que muestra en el lado superior izquierdo una inscripción con el nombre Balbi y en su lado inferior derecho un número 12.

Carta Dirigida por Michael Jaffé al Marqués de Bristol en el que confirma el carácter autógrafo del cuadro de Van Dyck.

11. Referido por Lucas Montoya "Crónica de los mínimos de S F de P" Madrid 1619. Grendi 97.

12. Boccardo, Magnani 1987; Catálogo de la exposición "Van Dyck Génova 1997" Piero Boccardo "Ritratti di collezionisti e comitente" pág. 29; Susan Barnes Van Dyck a Génova, pág. 48-61. Eduardo Grendi 97.

13. La familia Balbi representaba la nueva aristocracia genovesa, en alguna medida enfrentada a los antiguos linajes de los Espinola, Doria, Lomellini o Cattaneo. Una sociedad que tenía como característica singular el centrarse en la mujer. Buena prueba de ello es que la mayoría de los retratos genoveses de Van Dyck son mujeres y muchos de ellos no tienen su correspondiente *pendant* en hombre. La aristocracia genovesa conforma un círculo social que estimula la feminidad como un rasgo atrayente de la imagen de la mujer, en un entorno donde la moda, las joyas, el porte, el sentido de clase y el poderío económico tienen una vital importancia.

Boccardo, Magnani 1987; opus cit Boccardo 1997; Crendi 1997 Stijn Alsteen opus cit2 2016.

14. Boccardo & Magnani 1987; Susan Barnes, Catálogo de la exhibición en la NGA, 1991 pág. 144 -146 Catálogo de la exhibición "Van Dyck Génova" 1997 pág. 64-81.

15. Catálogo de la exhibición "Van Dyck - Génova" 1997, pág. 230-231, dama genovesa detta Marchesa Balbi. Elena Grimaldi Cattaneo pág. 248- 249, Gentildonna seduta pág. 282 -283.

16. Michael Jaffé opus cit 1965, 2002; Boccardo & Magnani opus cit1987. Catálogo de la subasta "the East Wing Ickworth", Suffolk 11 y 12 junio 1996, lot484, pág. 173; Catálogo de la NGA exhibición Van Dyck paintings, noviembre 1990-febrero 1991. Susan Barnes cat 24 pág. 144 145. Susan Barnes, Catálogo exhibición Van Dyck - Génova 1997 pág. En relación con el retrato de cuerpo entero de la Marquesa de Balbi 230 - 31 y del modelino 232- 233.

En el catálogo de la exposición, 1997, Boccardo finalmente acepta la tesis de Susan Barnes al no existir ninguna base documental que atestigüe que el retrato corresponde a la Marquesa Ottavia Balbi. Dicha identificación sólo se sustenta en la tradición y la propiedad del palacio de donde proviene el cuadro.

17. Ickworth Suffolk the National Trust 1994; Sotheby's, Catalogue de la venta "The East Wing Ickworth, Suffolk". 1996. Catálogo de la exhibición Van Dyck Génova, cat37, pág. 232.



Fig. J. Antón van Dyck, retrato de una mujer, Cleveland Museum of Art.

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA

- **Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio Laura Tagliaferro.** Catalogue of the exhibition Van Dyck a Genova. Electa 1997.
- **Susan J. Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar, Horst Hey.** "Van Dyck a Complete Catalogue of paintings". Yale University Press 2004.
- **Susan J. Barnes, Arthur K Wheelock Jr, Julius Held.** Catalogue the exhibition organized by the National Gallery of Art. November 1990 - February 1991.
- **Susan J. Barnes.** "Van Dyck in Italy". PHD dissertation. New York University 1986 NC18.
- **Bellori,** 1672. "Le vite dei pittori sculptors et architetti". Rome 1672.
- **Christopher Brown, Hans Vlieghe.** Catalogue of the exhibition Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Anvers 15 May-15 August 1999.
- **Carlos Depauw & Carl Luitjen.** Antón van Dyck y el arte del grabado. Fundación Carlos de Amberes, 2004.
- **Matías Díaz Padrón.** "Van Dyck en España". Prensa Ibérica, 2013.
- **Adam Eaken, Stijn Alsteens.** "Van Dyck the anatomy of Portraiture". Catalogue of the exhibition organized the Frick Collection, 2 March June 2016.
- **Adam Eaker.** "Van Dyck between Master and model": The Art bulletin n97n2, June 2015.
- **Eduardo Grendi.** "Una familia Genovese fra Spagna e Impero". Biblioteca de cultura histórica, 1997.
- **Ickworth, Suffolk.** The National Trust, 1994.
- **Michael Jaffé.** "The Devonshire Collection of Northern European Drawings" Volume 1 Van Dyck - Runens. Umberto Allemandi &Co, 2002.
- **Michael Jaffé,** 1994. "On some portraits painted in Italy mainly Genoa", in Barnes and Wheelock 1994, pág 135-50.
- **Michael Jaffé,** 1997. "Rubens in Italy: A self-portrait", Burlington Magazine n119, sept 1977.
- **Erick Larsen.** "l'Opera completa di Van Dyck" Rizzoli editores Milano, 1980.
- **Alfredo Moir.** "Anthony van Dyck" Harry N. Abrams Inc publishes, 1994.
- **Leo van Puyvelde.** "Van Dyck" Bruxelles, Elsevier, 1950.
- **Xavier Salomon.** "Van Dyck in Sicily 1624-25, painting and the plaque". Silvana, 2012.
- Sotheby's Catalogue of the exhibition the east Wing Ickworth Suffolk, 11-12 June 1996.
- **Alejandro Vergara.** "El joven Van Dyck". Editorial Museo del Prado, 2012.
- **Christopher White.** "Anthony van Dyck and the Art of Portraiture" Modern Art Press.





INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

© Abril 2024 – Tributo al modelino de la Marquesa Ottavia Balbi por Van Dyck.

Editor: Institute of Old Masters Research.

Autor: Carlos Herrero Starkie

© Abril 2024 – Carlos Herrero Starkie

www.iomr.art

carlos.herrero.starkie@iomr.art