



PIEZA DEL MES

JUNIO 2009

**Nicolás de Platemontagne,
un dibujante francés
del siglo XVII**



**Días 6, 13, 20 y 27 de junio
a las 13:00 horas en la Planta Entresuelo**

por Anna Reuter, doctora en Historia del Arte

PIEZA DEL MES

JUNIO 2009

**NICOLÁS DE
PLATTEMONTAGNE
UN DIBUJANTE FRANCÉS
DEL SIGLO XVII**

Días 6, 13, 20 y 27 de junio
por la **Doctora Anna Reuter**



**Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid**

NICOLÁS DE PLATTEMONTAGNE (1631-1717) UN DIBUJANTE FRANCÉS DEL SIGLO XVII

NICOLÁS DE PLATTEMONTAGNE EN LA COLECCIÓN CERRALBO

La colección de dibujos del museo Cerralbo es una parte del legado realizado en 1922 al estado español por el marqués de Cerralbo, y no sólo es una de las pocas colecciones íntegras formadas en el siglo XIX, sino también una de las pocas españolas que conservan un importante grupo de la escuela francesa. Al hacer una valoración global de la colección, contabilizamos en la actualidad al menos ochenta de estos dibujos, incluyendo las obras publicadas como “anónimo” o de otra escuela por Consuelo Sanz Pastor y Fernández de Piérola en el *Catálogo de dibujos* de 1976, pero hoy atribuidas a la escuela francesa. Aún mayor es el número de piezas francesas en el gran lote de dibujos inéditos, con casi trescientos ejemplares, que se reparten

mayoritariamente entre los siglos XVII y XIX.

Inventariados como “anónimos”, se escondían en este conjunto nada menos que 17 obras del grabador y pintor Nicolás de Platemontagne (1), nacido en 1631 en París, lugar donde los adquirió seguramente el marqués de Cerralbo durante uno de sus numerosos viajes. Aunque no tengamos documentación explícita de la compra efectuada por don Enrique, es de suponer que pasaron a sus manos a finales del siglo XIX, época en que se subastaron diversos lotes con dibujos de Platemontagne en el renombrado Hôtel Drouot (2).

Entre los dibujos de Platemontagne conservados en el Museo Cerralbo figuran importantes estudios preparatorios para sus primeras obras, piezas claves para su carrera. Dada su importancia, trataremos algunas de ellas a modo de introducción al estudio principal del *Retrato de un prelado*, con el que podemos destacar las características técnicas y estilísticas más significativas de ese dibujante, apreciado en el siglo XVII especialmente por sus retratos.

PERFIL DE UN PINTOR

Hijo del pintor de marinas de origen flamenco Matthès van Plattenberg (Amberes h. 1608-París, 1660), su padre afrancesó el apellido al llegar a París hacia 1625 (3). Nicolás de Platemontagne estudió con su tío, el pintor y grabador Jean Morin (h. 1605-1650), y completó su formación como pintor en el taller de Philippe de Champaigne (1602-1674), colaborando en importantes empresas pictóricas, como el ciclo de la Vida de San Benedicto en Val-de-Grace, (1655-1656). Se acercó después al círculo académico de Charles Le Brun (1619-

1690) y encauzó su carrera en la *Académie royale de peinture et de sculpture*, de la que fue desde 1663 miembro *agregée* o de mérito. Primero como retratista y a partir de 1665 también como pintor de historia, en 1681 se convierte en profesor de las clases de dibujo “al natural”.

Considerado durante la segunda mitad del siglo XVII como un pintor religioso y retratista destacado, no obstante su obra cayó rápidamente en el olvido después de su muerte, acaecida en 1706. Ya André Félibien confundió a Nicolás con su padre Mathieu, en su obra de los *Entretiens*, fundamental para la recepción de los artistas del siglo XVII, y además los acontecimientos de la Revolución Francesa menguaron de manera importante el corpus de obras de Nicolás, que desapareció desde entonces en los inventarios bajo las atribuciones a Philippe de Champaigne, Charles le Brun, Pierre Mignard o François Verdier. Las pocas piezas reconocidas en el siglo XVIII como *plattemontagnes* impresionaban ya poco a Pierre-Jean Mariette, que reseñó en su *Abécédario* a Plattemontagne como “un peintre assez médiocre, froid et sans verve”. Su valía como retratista es patente, sin embargo, en el dibujo con autorretrato del Louvre, fechado en 1658, y atribuido por el propio Mariette a nada menos que Philippe de Champaigne (4).

La maestría del pintor es también indiscutible en el conocido lienzo con doble retrato del Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam, de 1654, donde Plattemontagne aparece junto a su compañero y condiscípulo Jean-Baptiste de Champaigne. Atribuido primero a Philippe de Champaigne, tío de Jean-Baptiste, se aclaró en 1920 la auténtica autoría de la obra, cuando una limpieza dejó dos firmas a la vista. Éstas confirman que se trata de una autoría a dos manos, la de Jean-

Baptiste Champaigne y de Nicolás de Plattemontagne, retratado el uno por el otro: *N. Montaigne pinxit me e I. B. de Champaigne me fecit*.

En la actualidad se conocen 17 lienzos y unos 100 dibujos de Plattemontagne, dispersos entre varias colecciones (5). La reconstrucción de su obra es el resultado de las investigaciones pioneras de Pierre Rosenberg y Natalie Volle, a las que se suman las aportaciones de fecha más reciente de Nicolás Sainte Fare Garnot, Dominique Brême, Louis-Antoine Prat, Laurence Lhinares y especialmente Frédérique Lanöe (6). Partimos por lo tanto de un valioso conjunto de dibujos y pinturas con los que podemos comparar y relacionar las obras conservadas en el Museo Cerralbo y determinar con seguridad su autoría.

PREPARAR UNA OBRA CLAVE EL COMIENZO DE UNA CARRERA

Plattemontagne, como su condiscípulo Jean-Baptiste de Champaigne, utiliza habitualmente dos técnicas secas en un mismo dibujo, el **lápiz negro** o la **sanguina**, y retoca después con el **clarión**. Entre los numerosos estudios para retratos, Plattemontagne fija detenidamente la posición de su modelo e indaga en la correcta descripción de brazos y manos. Analiza con precisión la caída de paños y pliegues, estudiados a menudo sobre la misma hoja, junto al personaje retratado. Aplica el clarión de manera generosa para dar cuerpo a los vistosos cuellos y encajes, y ya de manera más económica, para moldear con eficaz sutileza los reflejos de luz en las partes del rostro y de la vestimenta.

Evidentemente de la mano de Platemontagne es el estudio a dos técnicas, sanguina y clarión, con tres niños dibujando (Nº Inv. 07864).



Tres niños dibujando. Museo Cerralbo. Nº Inv. 07864.

Se trata de un dibujo preparatorio para los genios que aparecen en la parte inferior del lienzo titulado *Apollon favorisant les Arts* (París, École national supérieure des beaux-arts), importante obra en la carrera del pintor. Es su pieza de admisión, entregada a la *Académie royale de peinture et de sculpture* el 4 de enero de 1665, por lo que no sorprende el clasicismo ortodoxo de la composición con figuras drapeadas, inspiradas en esculturas clásicas. Apolo aparece de pie y sobre una nube, acompañado por Minerva, reclinada sobre otra nube. Los dioses, ambos relacionados con las Artes, dan la bienvenida a las alegorías de la Pintura y Escultura, admitidas en el Parnaso. Allí aparecen en el fondo izquierdo las musas y en la parte derecha Hércules, expulsando con su clava a las figuras de la Ignorancia y de la Envidia del Monte Santo.



Apollon favorisant les Arts, École national supérieure des beaux-arts, París.

El lienzo celebra el mecenazgo de Luis XIV, que había concedido en 1664 a la Academia sus estatutos, librando así a la pintura y escultura de las ataduras gremiales, convertidas a partir de ese momento en nuevas *Artes liberales*. Guérin comenta en su descripción del cuadro de 1715, que los jóvenes genios situados en la parte inferior, “s’exercent dans toutes les parties de Arts du Dessain” (7). Es decir, estas tres figuras infantiles ejemplifican el ejercicio académico por antonomasia, el dibujo, imprescindible para alcanzar la perfección en cada una de las *Artes*, y base de toda creación artística.

En el dibujo preparatorio aparece un genio dibujando en un segundo plano, apartado de sus amigos que trabajan en equipo, absortos en su ejercicio con el compás. El del centro sostiene el folio sobre su regazo y sigue atentamente el trazo llevado a cabo por su amigo, al que abraza con delicadeza, en ademán de infun-

dirle ánimo. Platemontagne trabaja las sombras con precisión y conocimiento de la definitiva disposición de los niños en la composición final. Recurre a delicadas líneas entrecruzadas y realza con suaves toques de clarión la mórbida carne de los pequeños, cuyos cuerpos inscribe en un reforzado contorno, quizás para facilitar su traslado al soporte definitivo. No obstante el carácter académico del dibujo, cabe destacar la captación naturalista de los niños, que se aplican con inteligencia y concentración a sus tareas.

En la pintura apreciamos diferencias, llevadas a cabo por Platemontagne para darle al grupo una mayor homogeneidad. Acorta la distancia entre el genio izquierdo y sus dos compañeros, figurando en ellos con mayor claridad que en el dibujo los diferentes niveles existentes en la práctica del dibujo: de forma escalonada representa en el centro a un genio “principiante”, que escucha, mientras que los otros dibujan y trabajan con el compás, respectivamente. El aún ignorante, envuelto en sombra, alza su mirada llena de admiración hacia su compañero, situado en la luz, donde marca una diagonal con Apolo. Sin permitirse, como en el dibujo, la confianza del abrazo, está atento a las explicaciones que realiza su compañero con el compás, instrumento con el que se lleva a cabo el reporte de los dibujos a la escala de la obra final.

El Museo Cerralbo conserva también un *Apolo sedente*, realizado con lápiz negro, sanguina y clarión. El dios citarero aparece girado a la derecha, dirigiendo su mirada en sentido contrario. La familiaridad entre el Apolo del lienzo entregado en 1665 a la *Académie* y el dios dibujado del Cerralbo se hace patente en los rasgos faciales, cercanos a los tipos de Charles Le Brun. Reconocemos además coincidencias formales en la definición de

la corona de laurel, con hojas levantadas, y la acusada forma redonda del instrumento musical.



Apolo sedente. Museo Cerralbo. N° Inv. 08039.

Las características técnicas y el procedimiento de trabajo de nuestra pieza coinciden también con dibujos de indiscutible autoría: como es propio de Platemontagne, apreciamos aquí de nuevo diferentes opciones para la postura de manos y pies, dibujadas en la misma hoja, junto a la figura. Idéntica a la del Apolo del lienzo es la caída de los rizos sobre los hombros, perfilados en el dibujo con pocos pero insistentes trazos largos de lápiz negro, que desembocan en puntas marcadas con mayor presión. La cabellera del *Apolo sedente* se caracteriza además de manera similar a la de las cabezas dibujadas en dos estudios relacionados con un encargo llevado a cabo por Platemontagne poco después de la entrega de su pieza de admisión en la Academia. Se trata de *Tres estudios de cabezas* (París, *École nationale supérieure des beaux-*

arts) y los *Estudios de paños, cabeza y manos* (Nueva York, *Metropolitan Museum of Art*), dibujos preparativos para *La Conversion du geôlier de saint Paul*, y que datan de 1665, como el *Apollon favorisant les Arts*. Nuestro *Apolo sedente* podría corresponder a una primera idea de la puesta en escena de Apolo en el Monte Santo, que Platemontagne cambió finalmente por la figura en pie, preparada, como señalaban ya Rosenberg y Volle, en una hoja conservada en Rouen (8).



Estudios de paños, cabeza y manos, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



La Conversion du geôlier de saint Paul. Colección particular.

La Conversion du geôlier de saint Paul es el primer encargo importante de Platemontagne: la corporación de los orfebres de París le confía la ejecución del “tableau du May” del uno de mayo de 1666, lienzo que quedó, como era habitual para este tipo de obras, expuesto durante un mes en la nave central de la catedral de Notre-Dame (9). Se trataba de un encargo prestigioso, reservado habitualmente a los pintores más señeros de *l'Académie royale de peinture et de sculpture* y que debía inspirarse, como todos los años, en un episodio evangélico y medir una media de 4,50 x 3,50 m. Este año se optó por un pasaje ocurrido durante la travesía de San Pablo por Macedonia. Representa al santo en prisión junto a su compañero Silas, donde durante un terremoto, convierte al cristianismo al carcelero, ante la sorpresa de los presos (“Hechos”, 16,22 y ss).

Para esta obra tan decisiva en su carrera, el aún joven pintor prepara minuciosamente la composición con varios dibujos preparatorios, entre los que figuran los ya mencionados *Tres estudios de cabezas* y *Estudios de paños, cabeza y manos*, que se centran en la figura de Silas. A estos trabajos podemos añadir otro de la colección del Museo Cerralbo: un estudio para San Pablo, protagonista del lienzo. Reconocemos en el dibujo a la figura del santo dando un paso hacia delante, con la mano izquierda sobre el pecho y la derecha en acto de bendición (Inv. 07998). Con lápiz negro y realces de clarión analiza el movimiento del personaje y la correspondiente caída de sus paños, y aprovecha la página además para estudiar con sanguina el pie del santo, que aparece sobre la suela de la sandalia. El pintor prepara concienzudamente su encargo y presenta a sus comitentes, la congregación de orfebres, el *modellino* el 11 de septiembre de 1665 (10), fecha *post quem* de nuestro dibujo.



Estudio de figura y pie. Museo Cerralbo. Nº Inv. 07998.

RETRATO DE UN PRELADO

Técnica y estilo de dibujos reconocidos como obra del pintor, concuerdan perfectamente con otro de los ejemplares conservados en el Museo Cerralbo: un doble estudio para un retrato masculino, realizado con lápiz negro y realzado con clarión (Inv. 08049)(11).

El personaje aparece de medio cuerpo y de tres cuartos a la derecha, mirando de frente al espectador. En la parte derecha aparece el primer apunte del personaje, donde Platemontagne esboza el busto con pocos trazos para definir la postura y analizar la estructura básica de la vestimenta y los principales reflejos

de luz. Falta la cabeza, que se perdió cuando la hoja se recortó irregularmente, en fecha incierta, en el borde superior, probablemente con la intención de eliminar la mancha de agua, de la que se aprecia aún un resto en la esquina superior derecha.



Estudio de prelado. Museo Cerralbo. Nº Inv. 08049.

La vestimenta corresponde a la moda masculina, quizás de un magistrado, de mediados del siglo XVII. La figura viste bajo su amplio sobretodo oscuro un jubón entallado y cerrado con botonadura, y una cinta atada en forma de lazo alrededor de la cintura. La atención del pintor se centra de nuevo en el estudio de los pliegues que produce el generoso sobretodo y en la definición del cuello blanco, de tela lisa y cuidadosamente almidonada. La cabeza y el cabello suelto hasta los hombros, en cambio, apenas están trabajados.

El peinado y la indumentaria nos facilitan una aproximación a la fecha de ejecución del dibujo: el cuello es una característica valona, muy de moda en Francia a mediados del siglo

XVII. Es del mismo tipo que la que luce Platemontagne en su autorretrato del Louvre, fechado en 1658, o su compañero Jean-Baptiste de Champaigne. El estatus social del personaje se deduce por el bonete, distinción de teólogos, religiosos y funcionarios, como los magistrados de la corte.

Sobre la autoría del dibujo del Museo Cerralbo no hay duda si lo comparamos con el *Retrato de un magistrado*, visto de frente, conservado en el Instituto neerlandés de París, o con el *Prelado de Rouen*, donde Platemontagne trabaja el lápiz negro y el clarión de la misma manera enérgica que en el dibujo aquí publicado. El artista reduce la fisonomía de sus personajes retratados a un simple esquema geométrico, basado en una cruz y en los círculos de las cuencas de ojos.



Estudio de prelado. Museo Cerralbo. N° Inv. 08049.

Aunque técnica y estilo prueban perfectamente la autoría de Platemontagne, aún podemos añadir otro dato más a la argumentación: en la parte inferior izquierda aparece con pluma la inscripción *Montagne*, apellido abreviado que le dieron a Nicolás

sus contemporáneos. Dicha inscripción aparece en varios dibujos, homogéneos en estilo y tipo, que formaban parte del lote que, según Rosenberg y Volle, guardaba Platemontagne en su taller (12). Rosenberg y Volle detectan la inscripción, realizada siempre con tinta y con la misma caligrafía, en cinco dibujos de la colección Baderou en Rouen. Aparece también en dos dibujos del *Musée des Beaux-arts* de Orleáns; en la *Abadesa, de pie*, conservada desde 1992 en el Louvre; y en un estudio con una figura femenina, de la colección Janos Scholz en Nueva York.

NOTAS

- (1) El presente texto es un resumen de nuestro artículo “Nicolás de Platemontagne (1631-1706) au Musée Cerralbo de Madrid”, *Revue de l'Art*, 163/2009, pp. 1-7.
- (2) Rosenberg y Volle, “Nicolás de Platemontagne dessinateur, La donation Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen, peintures et dessins de l'École française”, *Études de La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, París, 1980, p. 49.
- (3) Nuevos datos biográficos aporta Lanoë en su artículo “Nicolás de Platemontagne (1631-1681)”, Dominique Brême (dir.): *À l'École de Philippe de Champaigne*, cat. exp. Musée d'Évreux, Somogy éditions d'art, Musée d'Évreux, 2007, pp. 131-147.
- (4) Mariette, antiguo propietario del dibujo, anotó en el montaje: *Philippus / de Champaigne / ad vivim*. Véase: *Le Cabinet d'un grand amateur P.-J. Mariette, 1694-1774*, Musée du Louvre, París, 1967, p. 109, no. 158. Como autorretrato de Platemontagne lo cataloga Sainte Fare Garnot en su libro *Philippe de Champaigne et son atelier*, coll. Cahiers du dessin français, 11, París, 2000, pp. 33-34, n° 51, autoría aceptada por Lanoë, 2007, op.cit. nota 3, p. 152, cat. 36. nguita Herrador, R.: Arte y Culto.
- (5) Sobre el estado de la cuestión de la obra de Platemontagne véase Lanoë, 2007, op.cit. nota 3, p. 147 e ibid, *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolás de Platemontagne (1631-1706)*, cat. exp., Port Royal, RMN, 2009.
- (6) Rosenberg y Volle, 1980, op.cit. nota 2; Sainte Fare Garnot, 2000, op.cit. nota 4, pp. 29-36 ; Brême, “Portraits, têtes et figures: quelques feuilles en quête d'auteur”, Sainte Fare Garnot (dir.): *Dessins Français aux XVIIe et XVIIIe Siècles. Actes du colloque École du Louvre 24 et 25 juin 1999*, París, 2003, pp. 248-252; Prat y Lhinares, *La Collection Chennevières, Quatre siècles de dessins français*, París, 2007 ; Lanoë, 2007, op.cit. nota 3, pp. 131-173, ibid 2009, op.cit. nota 5.
- (7) El pasaje de Guérin (*L'Académie royale des Arts de peinture et de sculpture*, París, Collombat, 1715) es citado por Rosenberg y Volle, 1980, op.cit. nota 2, p. 48.
- (8) *Musée des Beaux-arts*, inv. 975-4-687. Rosenberg y Volle, 1980, op.cit. nota 2, p. 49, fig. 11 y p. 53, no. 15.
- (9) Entre 1630 y 1707 la congregación donaba, para cada uno de mayo, un cuadro en honor a la Virgen. Véase sobre la azarosa fortuna de este cuadro, hoy en el Musée du Louvre, Lanoë, 2007, op.cit. nota 3, p. 136 y pp. 154-155, cat. 38, donde publica además una de las dos “reducciones” conocidas del lienzo.
- (10) Lanoë, 2007, op.cit. nota 3, p. 154.
- (11) 286 x 374 mm. Filigrana con una flor de lis coronada y las letras WR, según Briquet nos. 7210-7212, correspondiente a la manufactura de W. Riehel en Estrasburgo. Véase también Piccard, nos 1313-1361 (Estrasburgo) y 1362 (Nurenberg, 1755).
- (12) Rosenberg y Volle, 1980, op.cit. nota 2, p. 48.

GLOSARIO

Dibujo “al natural”

Dibujo tomado del natural de una figura desnuda, de cuerpo entero.

Clarión

Material conseguido a partir de la arcilla blanca, esteatita o de yeso endurecido al fuego.

Lápiz

El lápiz (=piedra negra) no es un instrumento sino un material de roca gredosa o esquistoso arcilloso con partículas de carbono, presentado antes del siglo XVIII en forma de barrita de sección cilíndrica. No se debe confundir con el grafito, de carbono cristalizado y de mayor dureza que el lápiz.

Modellino

Dibujo de carácter muy acabado, con la composición de la obra perfectamente expuesta. Sirve para conseguir el visto bueno del comitente.

Sanguina

Lápiz obtenido de arcilla ferruginosa mezclada con óxido de hierro, responsable de la coloración de “rojo sangre”, que da nombre a ese material.

BIBLIOGRAFÍA

BLAS BENITO, J. (coord.): Diccionario del dibujo y la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid, 1996.

BREME, D., ”Portraits, têtes et figures: quelques feuilles en quête d’auteur“, Nicolás Sainte Fare Garnot (dir.): *Dessins Français aux XVIIe et XVIIIe Siècles. Actes du colloque École du Louvre 24 et 25 juin 1999*, París, École du Louvre, 2003, pp. 248-252.

BRIQUET, C. M.: *Les Filigranes*, 4 vols., Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag 1984.

LANOË, F., “Nicolás de Platemontagne (1631-1681)”, Dominique Brême (dir.): *À l’École de Philippe de Champagne*, cat. exp. Musée d’Évreux, Musée d’Évreux, Somogy éditions d’art, 2007, pp. 131-147.

LANOË, F., *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champagne (1602-1674), Jean Baptiste de Champagne (1631-1681), Nicolás de Platemontagne (1631-1706)*, cat. exp., Port Royal, RMN, 2009.

MARIETTE, P-J., *Le Cabinet d’un grand amateur P.-J. Mariette, 1694-1774*, París, Musée du Louvre, 1967.

PRAT, L-A.; LHINARES, L., *La Collection Chennevières, Quatre siècles de dessins français*, París, Musée du Louvre, 2007

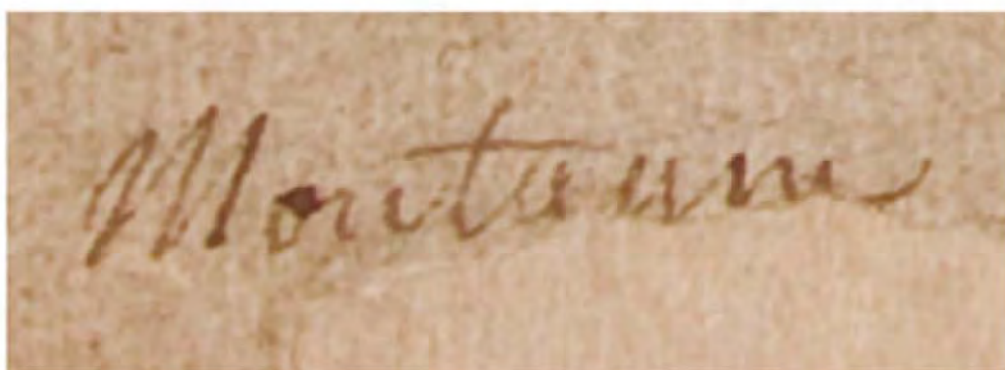
REUTER, A., “Nicolás de Platemontagne (1631-1706) au Musée Cerralbo de Madrid”, *Revue de l’art*, 163/2009, pp. 55-61.

ROSENBERG, P.; VOLLE, N., “Nicolás de Platemontagne dessinateur, La donation Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen, peintures et dessins de l'École française”, *Études de La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, París, 1980.

SAINTE FARE GARNOT, N., *Philippe de Champaigne et son atelier, coll. Cahiers du dessin français*, 11, París, Galerie de Bayser, 2000.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Pág. 9: *Tres niños dibujando*, de Nicolas Platemontagne, Museo Cerralbo, N° Inv. 07864. Archivo digital del Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas.
- Pág.10: *Apollon favorisant les Arts*, de Nicolas de Platemontagne. Imagen obtenida de: *À l'École de Philippe de Champaigne*, cat. exp. Musée d'Évreux, Musée d'Évreux, Somogy éditions d'art, 2007, p. 135.
- Pág.12: *Apolo sedente*, de Nicolas de Platemontagne, Museo Cerralbo, N° Inv. 08039. Archivo digital del Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas.
- Pág. 13: *Estudios de paños, cabeza y manos*, de Nicolas de Platemontagne. Imagen obtenida de: *À l'École de Philippe de Champaigne*, cat. exp. Musée d'Évreux, Musée d'Évreux, Somogy éditions d'art, 2007, p. 154.
- Pág. 13: *La Conversion du géôlier de saint Paul*, de Nicolas de Platemontagne. Imagen obtenida de: *À l'École de Philippe de Champaigne*, cat. exp. Musée d'Évreux, Musée d'Évreux, Somogy éditions d'art, 2007, p. 154.
- Pág. 15: *Estudio de figura y pie*, de Nicolas de Platemontagne, Museo Cerralbo, N° Inv. 07998. Archivo digital del Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas.
- Pág. 16: *Estudio de prelado*, de Nicolas de Platemontagne, Museo Cerralbo, N° Inv. 08049. Archivo digital del Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas.
- Pág. 17: Retrato de un magistrado, de Nicolas de Platemontagne. Imagen obtenida de: REUTER, A., “Nicolás de Platemontagne (1631-1706) au Musée Cerralbo de Madrid”, *Revue de l'art*, 163/2009, pp. 56.



Museo Cerralbo

Ventura Rodríguez, 17

28008 Madrid

Teléfono: 91 547 36 46

Fax: 91 559 11 71

museo.cerralbo@mcu.es

<http://museocerralbo.mcu.es>

