

Caylus

LAGASCA, 28
28001 MADRID

Cond. de Pasado

El gusto español

Antiguos Maestros

1992



Agradecemos la ayuda y sugerencias de las siguientes personas: Juan Abelló, Alberto de Alcocer, Ramón Aparicio, José Manuel Arnaiz, Jorge Barandiarán, Juliet Bateau, David Bomford, John Brealey, Francisco Calvo Serraller, Manuel Casamar, Alfonso Ceballos-Escalera, Fernando Checa, Ximó Company, Matías Díaz Padrón, Felipe Hinojosa, William Jordan, Juan J. Luna, Isabel Mateo, Manuela Mena, Rafael Pérez Hernando, Alfonso Pérez Sánchez, Antonio Sánchez Barriga, Eleanor Sayre, Pilar Silva Maroto, Nicola Spinosa, Edward Sullivan, Ignace Vandevivere, José Luis Várez, Juan Várez, José María Vargas-Zúñiga y Zahira Véliz.

EL ASOMBROSO GUSTO ARTÍSTICO ESPAÑOL

Francisco Calvo Serraller

Contemplando el espléndido conjunto de cuadros que ahora cataloga la firma Caylus no he podido evitar sentirme de nuevo asombrado ante la singularidad del gusto español. Ya sé que, aunque tardíamente reconocido en su personalidad diferente, hoy ya no hace falta asombrarse ante algo que todo el mundo acepta como un hecho incontestable, pero permítaseme esta licencia personal porque no imaginé que alguna vez se me produjera esta sensación ante una reducida selección antológica de obras separadas algunas de ellas entre sí por cinco siglos. Por lo demás, es obvio que todos estos cuadros no han sido juntados siguiendo un concreto y deliberado designio estético, como ocurre con todo lo que se reúne y se exhibe con una intención comercial, lo que, por otra parte, no debe ser interpretado como si se tratase de una patente de curso para la acumulación indiscriminada, pues la calidad de un anticuario está en estrecha relación con la de los objetos por él conseguidos, ni, aún menos, que no existan virtudes específicas apasionantes para valorar un trabajo en el que la sabia busca paciente, el criterio y la competencia científica desempeñan, entre otras, un papel fundamental.

De todas formas, dejando estas últimas cosas al margen porque, en definitiva, son por sí mismas elocuentes, quiero retomar el hilo donde lo dejé: en mi asombro por la singularidad del gusto artístico español, ahora que, excepcional y desprevenidamente, se me ha producido ante un conjunto de piezas variopintas de la pintura española antigua.

Antes, en cualquier caso, de continuar este comentario quiero advertir que el gusto, e, incluso, la sensibilidad artísticas demostrados históricamente por un país no es algo que deba ser interpretado como si su correspondiente plasmación objetiva en un estilo pictórico concreto fuera un producto espontáneo, ingénito, natural, y, por tanto, sin mezcla de contaminación exterior alguna. De hecho, y tampoco sin necesidad de salirnos del contexto de lo ahora catalogado, en la historia del arte español son claras las influencias externas por él sufridas a lo largo del tiempo, no sólo las que contribuyeron a cimentar la génesis de la Escuela Española —esas tantas veces repetidas de los flamencos e italianos que en la transición de la Edad Media al Renacimiento determinaron el cariz y la orientación de ésta—, sino que el diálogo con lo foráneo va a seguir siendo constante, incluso cuando la personalidad de lo español en arte ya estuvo suficientemente perfilada en el siglo XVII y también después.

Véase si no a este respecto el ejemplo de la espléndida y hasta ahora desconocida *Magdalena penitente*, obra que parece ciertamente más de Claudio Coello que de los burgaleses Cerezo o Moreno, y en la que, como en los demás pintores de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, se deja sentir la huella flamenca de Van Dyck, pintor que, como Rubens, contrajo a su vez importantes deudas artísticas italianas.

Y es que el gusto y la sensibilidad se destacan con personalidad precisamente a través de las influencias pictóricas externas más diversas, reafirmandose gracias a este diálogo.

Algo parecido ocurre con el emotivo cuadro devocional de Eugenio Cajés, pintado medio siglo antes que el anterior, y, más allá de meras diferencias cronológicas, también tan distinto. Me refiero a *La Natividad*, cuadro firmado y fechado en 1610, donde este ilustre representante del primer naturalismo español, nacido en Madrid el año 1574, pero hijo del toscano Patricio, uno de los pintores que vinieron a trabajar en El Escorial y se establecieron en nuestro país. Eugenio Cajés, que, a diferencia de Vicente Carducho, de historia y maneras paralelas, y con el que compartió un prestigio sólido que sólo pudo arrumbar la llegada de Velázquez a la Corte en 1623, sí pudo viajar por su antigua patria justo al filo del cambio de siglo y, por tanto, además de los préstamos tomados de esa emotividad claroscurota al modo de Correggio tan cara al espíritu de Contrarreforma, debió captar asimismo algo del pujante naturalismo de Caravaggio. No obstante, esta *Natividad*, de honda hermosura por su sencillez, trasciende las influencias recibidas y, como señaló acertadamente Pérez Sánchez al comentar la más espectacular que se conserva en Museo del Prado, «su tono de intimidad y recogimiento empareja en cierto modo con el ambiente piadoso de un Cotán».

Son dos episodios distintos y distantes de la pintura del siglo XVII español, pero donde se va posando una misma sustancia sensible. Esto es algo que quizá cabe percibirlo mejor en un género menor, como la pintura de bodegones, cuya humildad y silenciosa quietud facilitan el franqueamiento psicológico y moral de la identidad española, que, como advirtiera E. Orozco, refiriéndose a Sánchez Cotán, se comporta igual «ante los distintos asuntos y temas; ante lo celestial y divino junto a lo terrenal y concreto. Esto es general en nuestro arte y nuestras letras: la figura sobrenatural penetra sin violencia en el plano de realidad cotidiana».

En este sentido, sin dejar de registrar los diferentes episodios de corrientes y modas diversas, el bodegón español parece acrecentar su intensidad ante la materialidad desnuda de la naturaleza, que está quieta o inmóvil más que propiamente muerta. Los ejemplos, algunos ciertamente magníficos, abundan en este catálogo, desde los pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII —Espinosa, Ponce, Barrera, Camprobín o Mohedano— hasta los suntuosos del apogeo del barroco —Arellano— e, incluso, tras pasada la barrera del XVIII, hasta esa encantadora obra de Juan Pedro Peralta, ya imbuida del nuevo espíritu de intimidad doméstica, animada por trivialidades anecdóticas como esa de la rebanada sumergida en la taza de chocolate, que refleja ya el cotidiano gusto burgués. Con todo, dentro de este conjunto, y sin que ello implique apreciación jerárquica alguna, he de confesar mi encantamiento ante el bodegón de Barrera, alegoría del mes de abril, que combina, muy a la manera española, la crudeza con refinados detalles plenos de sutilidad.

A veces también puede tratarse de esa extraña concentración de los pequeños formatos, muy capaz de poder dialogar saltando los siglos que pudieran haber entremedias. Estoy pensando en esa auténtica maravilla de un primitivo cuyo mérito nunca se ponderará lo suficiente —Juan de Flandes—, del que basta una tablita, como la que aquí se muestra, para percatarse cómo la descripción pormemorizada del más ínfimo

detalle —las delicadas ojeras de la Virgen— no es incompatible con una atmósfera sutil de misteriosa melancolía. Aproximadamente tres siglos después pinta Goya un también diminuto *Autorretrato*, que al parecer donó a la Duquesa de Alba, y en el que unos ojos reconcentrados y hondamente fijos en no se sabe qué quimeras nos transmiten asimismo una sensación de melancolía desasosegada, todo ello sin descuido de las notas de carmín que festonean en la corbata anudada o de los azulados reflejos del chaleco de este hosco y veraz rústico que ya muestra maneras de *dandy*.

Tampoco Paret necesitó nunca de grandes formatos para explayar su mejor veta de refinado pintor, un pintor cuya excelente mano hoy ya nadie se atreve a ignorar como una de las mejores de la pintura europea del XVIII. La tabla *Aparición de San Miguel Arcángel al Rey Carlos VIII de Francia y a San Francisco de Paula* tiene, desde luego, un título más largo que el comparativamente pequeño tamaño de la obra, pero no menos prolijo en el cuidado de los detalles, que el pintor madrileño supo siempre hacer jugosos y brillantes.

Más cercano a Goya estuvo, no obstante, Agustín Esteve, con cuyas obras ha habido en ocasiones confusión, una confusión que ha ocultado la delicada sensibilidad de este notable pintor valenciano, que puede pintar un retrato realista y a la vez de frágil evanescencia como el de doña Laureana Díaz de Mendoza Valcárcel.

Pero el juego de sintonías, correspondencias y coincidencias no e terminan ahí: al emotivo, sencillo e intimista Cajés da cumplida réplica, por ejemplo, *La Sagrada Familia*, de Zurbarán, como las obras de Juan de Borgoña el Joven o las de Juan de Juanes, por un lado, o las del Maestro de Santa Clara de Palencia y el Maestro de Santa María de la Hoz flanquean cronológicamente y formalmente las de Juan de Flandes, seguramente más tocas y crudas que la de éste, pero todas ellas dotadas de intensidad.

La presencia, por lo demás, de paisajes de Antolínez y Esteban March nos recuerdan que en España también se hizo paisaje, que no fue ni tan escaso ni tan artificioso como rutinariamente se pretende.

Para terminar este apresurado y voluntariamente anárquico recorrido quiero romper una lanza a favor de la tan desprestigiada pintura neoclásica española, que aquí aparece representada con un cuadro, al estilo trágico, del aún poco conocido y ponderado Luis Ferrant, cuyo *Adán y Eva en el momento de encontrar el cadáver de su hijo Abel* esconde una sorprendente combinación de modelos académicos que es por sí misma un testimonio de un preciso ideario estético, donde se dan la mano Cánova, Poussin y Sebastiano del Piombo, como se entremezclan el ideal y lo melodramático en este intenso suspiro final del ya exhausto clasicismo.

La pintura española, en conclusión, puede que sea desmañada o ruda, no pocas veces alucinada, pero siempre ha trabajado la realidad con una intensidad y una emoción que sigue hoy, independientemente de su calidad formal, impresionándonos. Ni siquiera cuando más próxima está a lo académico nos deja, por su franca ingenuidad, indiferentes. Es una pintura que se precipita con ansiedad hacia las honduras: no es perfecta porque no es superficial. Esta es quizás la sustancia de una sensibilidad, que atraviesa las épocas como si nada, tal y como así cabe comprobar con sólo echar una ojeada a este conjunto, que el industrioso azar de la firma Caylus ahora nos proporciona y que es aún capaz de producirnos asombro.

PRÓLOGO

Nuestra Pintura Antigua era la gran desconocida en la Europa de los siglos XVI al XVIII y esto se refleja en la ausencia de cuadros españoles en las colecciones de la época. La bibliografía histórica, apenas menciona artistas españoles, ya que estos no eran conocidos fuera de la península y en algunos casos ni siquiera fuera de su región o ciudad de origen. Solamente dos o tres pintores alcanzaron fama más allá de nuestras fronteras de manera fortuita. Murillo gozó de cierta notoriedad, ya que a través de Nicolás de Omazur, comerciante holandés establecido en Sevilla a finales del siglo XVII, se conocían sus cuadros de género en los Países Bajos. Sir Arthur Hopton, embajador de Carlos II de Inglaterra, enviaba a su país y aconsejaba a sus amistades la adquisición de los bodegones del enigmático Juan Fernández, llamado «El Labrador». Diego Velázquez causó gran impacto y conmocionó la Roma de Inocencio X con sus retratos, de hecho el de Juan de Pareja, hoy en el Metropolitan Museum of Nueva York, fue expuesto en el Panteón.

En la época de los Austrias el gusto estaba dirigido fundamentalmente a la pintura flamenca e italiana. Los artistas españoles sólo eran buscados para realizar series de retratos, copias de obras maestras, bodegones y otros cuadros de valor más documental que artístico. Véase el ejemplo del Marqués de Leganés, quien junto a obras de Rubens, Brueghel, Andrea del Sarto, Rafael y otros poseía una serie de bodegones de Juan van der Hamen.

Hasta los Inventarios de las Colecciones de la Reina Isabel de Farnesio, hechos en 1768, y donde ya aparecen cuadros religiosos de Murillo, la gran Pintura Española casi brilla por su ausencia. El criterio exquisitamente burgués de Carlos IV impide la entrada en sus colecciones de lienzos barrocos españoles. Este monarca prefería cuadros holandeses, italianos y franceses de gran minuciosidad y pequeño formato.



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. «San Lesmes». Museo de Bellas Artes. Bilbao.



Fig. 2. Vicente Palmaroli. «Sermón en la Capilla Sixtina». Caja de Ahorros. Salamanca.

Los albores del interés erudito en la difusión del Arte Español del pasado se centran a principios del siglo XVIII con Palomino y a finales del mismo y a principios del siguiente con Ceán Bermúdez y Antonio Ponz. Sus publicaciones describen minuciosamente contenidos de catedrales, monasterios, iglesias y palacios y contribuyen a despertar, aun en los casos en que emitan juicios negativos, el Greco por ejemplo, interés en la pintura autóctona como objeto de colección.

Son el Romanticismo y especialmente las publicaciones inglesas y francesas de la época, las que ocasionan, incluso dentro de nuestras fronteras, un creciente interés por la pintura española de los siglos XVI y XVII. En la primera mitad del siglo XIX surgen colecciones como las del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón, junto a las de los banqueros del período fernandino e isabelino: Aguado, Remisa y Salamanca.

La Desamortización de Mendizábal de 1835 supuso una revolución dentro del panorama coleccionístico español. Miles de tablas y lienzos se ofrecieron a la venta por instituciones eclesiásticas que habían quedado empobrecidas.

Al mismo tiempo, la crisis financiera que arrastran desde el siglo anterior algunas de las grandes casas nobiliarias resulta en ventas como las de Altamira y Osuna que ponen en circulación una enorme cantidad de obras de arte.

Entre finales del siglo XIX y la mitad del presente siglo se mantiene el criterio coleccionístico anterior; José Lázaro Galdiano, el Marqués de la Vega-Inclán, el Conde de Villagonzalo, la Duquesa de Parcent, Antonio Plandiura, Félix Boix, el Conde de Valencia de Don Juan, Francisco Cambó y Félix Valdés entre otros muchos, reúnen colecciones que cubren todo el espectro del Arte Español del pasado, desde los primitivos góticos hasta la Pintura del Siglo XIX. Es en este momento cuando exposiciones como las organizadas



Fig. 3. David Roberts. «Interior de la Capilla del Condestable de la Catedral de Toledo». Museo del Prado.



Fig. 4. José de Ribera. «El sentido del olfato». Colección privada. Madrid.

por la Sociedad Española de Amigos del Arte y publicaciones como el Archivo Español de Arte y el Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas, contribuyen eficazmente a la difusión del Arte Español y a su coleccionismo.

En los últimos diez años el mercado de Arte ha sufrido una serie de cambios muy sustanciales en nuestro país. Al coleccionismo de tipo tradicional se ha sumado un ánimo especulativo venido de la mano de la escalada económica, que ha inundado el mundo financiero y empresarial y se ha concentrado en el Arte Moderno y Contemporáneo.

Aparte de las circunstancias económicas ha habido una serie de factores que han ocasionado la concentración del interés general en estas dos ramas del Arte. Las dos más importantes han sido, por un lado, una política muy dinámica de exposiciones tanto a nivel oficial como de instituciones bancarias y fundaciones, y por otro una imagen moderna, dinámica y competitiva del sector profesional a través de exposiciones y publicaciones. Estos medios, que en el caso español se han aplicado casi exclusivamente al Arte Moderno, han sido utilizados en el extranjero en beneficio de la difusión y coleccionismo del Arte Antiguo. Francia e Italia han seguido este modelo con resultados muy espectaculares y en algunos casos con descubrimientos importantes de obras maestras inéditas. Galerías y marchantes importantes de Londres o Nueva York han venido realizando magníficas exposiciones sobre temas monográficos o fondos de pintura, acompañadas por catálogos muy bien editados con reproducciones de gran calidad y extensas fichas de catalogación elaboradas por especialistas e investigadores, en algunos casos de gran renombre. Ejemplos tales como la Exposición de Pintura Napolitana organizada por la Royal Academy de Londres en 1982 y la de Bodegones y Floreros Españoles realizada por el Museo del Prado en 1983-84 y su respuesta inmediata por parte del sector profesional han supuesto un relanzamiento



Fig. 5. Alonso Sánchez Coello. «Retrato de la Infanta Juana de Austria». Museo de Bellas Artes. Bilbao.

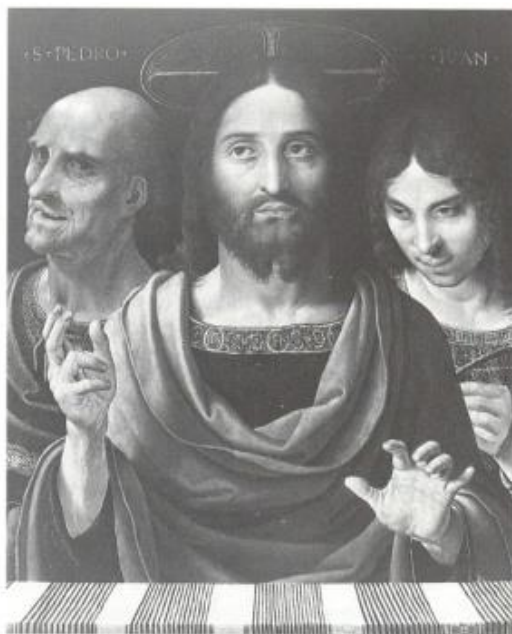


Fig. 6. Fernando Yáñez de la Almedina. «Cristo entre San Pedro y San Juan». Colección privada. Madrid.

a nivel internacional de estas escuelas o géneros pictóricos.

La notable ausencia de catálogos y exposiciones de galerías y marchantes ha provocado en el sector privado español un respeto casi sagrado hacia la Pintura de Antiguos Maestros. Esto no ha sido así en el pasado y no habría de serlo en el futuro. La Pintura Antigua no debe de ser sólo susceptible de ser expuesta en museos, ya que su validez estética está viva y en muchos casos es perfectamente adaptable a los espacios y ambientes de nuestro tiempo. Dentro del aspecto meramente mercantil, la Pintura Antigua no ha experimentado en el mercado español e internacional la especulación de otros sectores, teniendo como resultado unos niveles de adquisición comparativamente asequibles.

En este año de 1992 se cumplirán los cuatro años de existencia de la Galería Caylus en Madrid. Los que trabajamos en ella tenemos la ilusión de que a pesar de su corta andadura, ya se ha convertido en un clásico dentro del panorama artístico y cultural español. Incluso creemos que ya ocupa su puesto en el internacional.

Este año que tantas cosas sucederán en España, entre ellas el que Madrid sea la Capital Cultural de Europa, nos hemos decidido a editar un catálogo más completo que los realizados por Caylus hasta la fecha, en el que se presenta una selección de pintura española o de maestros extranjeros con obras pintadas en España. Hemos procurado hacer unas fichas de catalogación lo más completas dentro de lo posible, en el estilo que Caylus acostumbra, y que ya conocen nuestros amigos y clientes habituales.

Al tratarse de cuadros inéditos en algún caso, que esta presentación sacará a la luz, esperamos que con la colaboración de los investigadores y eruditos se puedan descubrir nuevos datos sobre los mismos. Tal es el caso del bodegón firmado por Juan Pedro Peralta, única obra de este artista tan solo conocido por fuentes documentales, y sobre todo el conjunto de tablas del Maestro de Santa María de la Hoz, artista cuya

existencia se desconocía, y que nos hemos permitido bautizarlo, de acuerdo con Doña Pilar Silva Maroto, con cuya ayuda inestimable siempre contamos.

También Caylus ha venido colaborando con museos e instituciones en el enriquecimiento de su patrimonio. Casos dignos de mención son el importante «San Lesmes» de Murillo (fig. 1) adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el gran lienzo «Sermón en la Capilla Sixtina» de Vicente Palmaroli (fig. 2), que perteneció a la Infanta Isabel, hoy propiedad de la Caja de Ahorros de Salamanca y el «Interior de la Capilla del Condestable en la Catedral de Toledo», obra española de David Roberts (fig. 3), que se halla en el Museo del Prado.

Unos de los objetivos más importantes de Caylus ha sido desde su creación, la recuperación de piezas de arte español que se encuentran fuera de nuestras fronteras. Así han podido retornar muchas de las piezas que integran este catálogo, como otras ya en colecciones particulares o instituciones cuyas fotos ilustran este prólogo. Son dignos de destacar los casos de: «El Sentido del Olfato» de José de Ribera (fig. 4) que tendrán la oportunidad de ver en la gran exposición que sobre «El Españolito» se celebrará en el Museo del Prado durante el año 1992. El retrato de la Infanta Doña Juana de Austria de Alonso Sánchez Coello (fig. 5) que cuelga en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y tuvieron la ocasión de verlo en la exposición que sobre este artista se celebró también en el Museo del Prado. Y el «Cristo entre San Juan y San Pedro» de Yáñez de la Almedina (fig. 6) que también será expuesto durante el año 1992 en la exhibición «Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España» que con motivo del Quinto Centenario organiza el Ministerio de Cultura.

Esperamos, en definitiva, que este catálogo sea del agrado de coleccionistas, investigadores y amigos.

Enero de 1992
Caylus

CATALOGO

MAESTRO DE BONASTRE

ANTES LLAMADO MAESTRO DE ALACUÁS
(ACTIVO EN VALENCIA A MEDIADOS DEL SIGLO XV)

«*Regina Angelorum. (La Virgen y el Niño entronizados y rodeados por ángeles músicos)*»

TEMPLE SOBRE TABLA
217 x 123 cm.

EXPOSICIÓN:

«Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los Inicios de la Casa de Austria en España.» Museo de Santa Cruz. Toledo. Marzo-mayo, 1992.

BIBLIOGRAFÍA:

- Angulo Iñiguez, D. «Primitivos valencianos en Madrid». *Archivo Español de Arte*. Tomo XIV, 1940-41, pp. 85-87, fig. 1.
- Post, Ch. R. «A History of Spanish Painting». Vol. IX-II. Harvard University Press. 1947, pp. 827-829.
- Saralegui, L. «De pintura valenciana medieval. El Maestro de Bonastre». *Archivo de Arte Valenciano*. 1960. pág. 18.
- Company, X. «La Pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi, el corrent hispanoflamec i els inicis de Renaixement». Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. 1986. Vol. I, pp. 248-277; Vol. III, pp. 151-165.
- Company, X. y Garin Llombart, F. «Valencia y la pintura flamenca. Historia del Arte Valenciano». Valencia, 1988. Vol. 2, pp. 236-271.

ESTE maestro todavía anónimo, antes llamado Maestro de Alacuás, es un pintor valenciano que se halla entre la órbita de influencia flamenca de Luis Dalmau y la filoitaliana de Jacomart. Aparte de la tabla que aquí tratamos, se le atribuyen: la «Anunciación» de la Colección del Marqués de Mascarell, el «San Ildefonso» de la Catedral de Valencia y la «Coronación de la Virgen» del Museo de Boston. Esta última debió de formar parte del mismo retablo del que la «Regina Angelorum» sería la tabla central.



MAESTRO DE AVILA

(ACTIVO EN AVILA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV)

«Santa Clara y San Francisco de Asís»

«San Antonio de Padua y San Buenaventura»

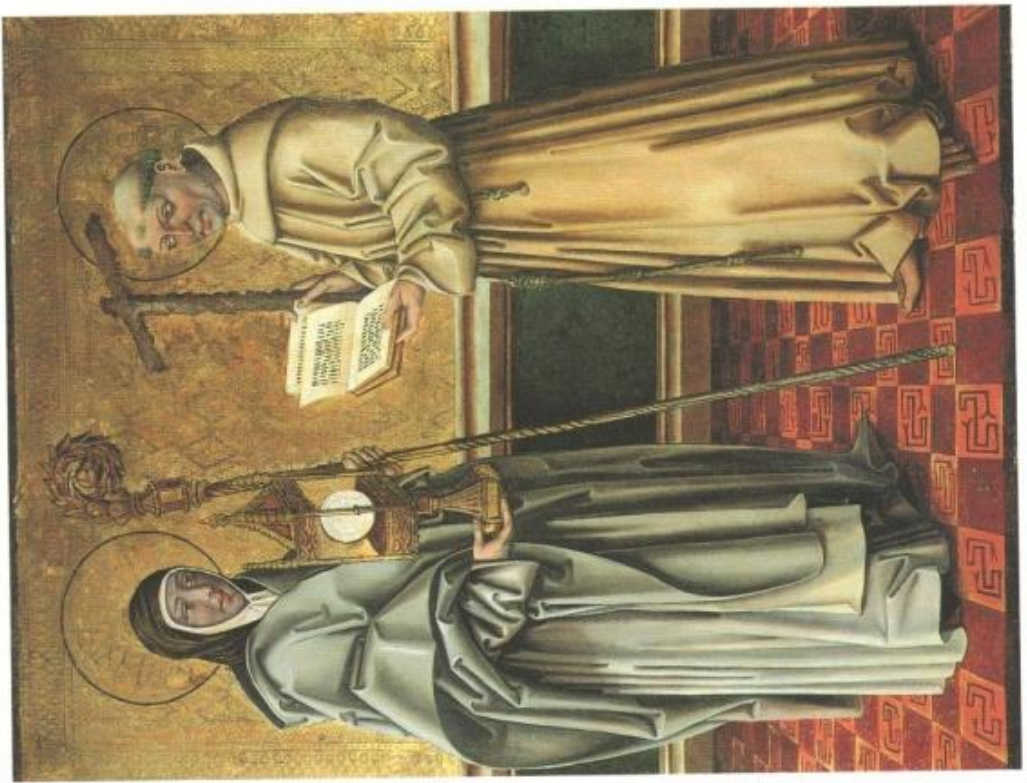
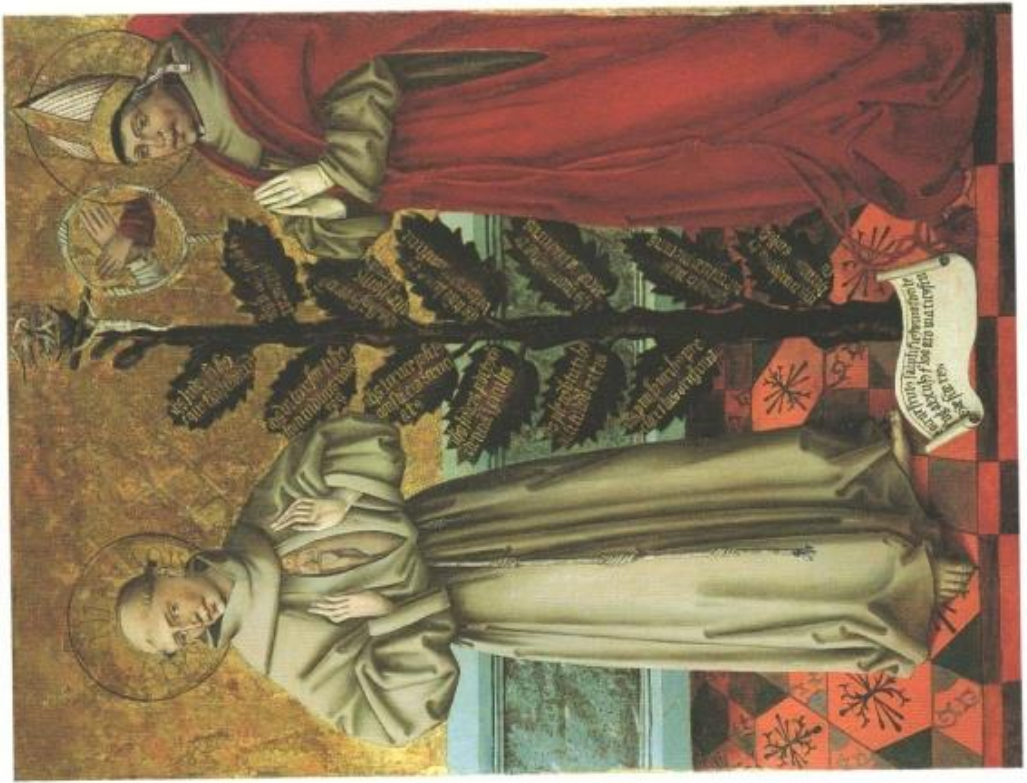
OLEO Y TEMPLE SOBRE TABLA, FONDO DORADO

83,3 × 66,8 cm.

87,5 × 66,2 cm.

PROCEDENCIA:

Colección de Dña. Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Duquesa de Parcent. El Quexigal. 1930.
Subasta «El Quexigal». 25-27 de mayo de 1979. Lote 30.



UNA de las tres ramas del arte hispano-flamenco subsiguiente a Jorge Inglés, viene centrada por la personalidad originalísima del que fue designado por Tormo como Maestro de Avila. Fue también Tormo quien propuso la identificación de este anónimo maestro con García del Barco, pintor documentado en Avila entre 1465 y 1473, año en el que se contrataron seis retablos para Soria con Fernando Gallego. En consecuencia no es aventurado suponer un contacto entre estos dos artistas, y la tesis de Tormo toma un carácter de verosimilitud que los datos del análisis estilístico corroboran. No obstante es prudente conservar el apelativo de Maestro de Avila.

ESTE maestro tiene como característica principal un expresionismo plasmado en la acentuación de lo grotesco y lo anecdótico; todo ello unido a un colorido con matices fríos, con predominio de verdes azulados sobre los que destacan carmines, bermellones y oro.

UNA tabla, anteriormente adscrita a Fernando Gallego, que representa «La Crucifixión» (fig. 1) y que se encuentra en el Museo del Prado, ha sido atribuida por Matías Díaz Padrón, al Maestro de Avila. (Ver Díaz Padrón, M. «La Crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del Prado, restituida al Maestro de Avila.» Boletín del Museo del Prado, n.º 20. Mayo-agosto 1986, pp. 75-84). La fisonomía de los personajes, los plegados de los mantos y los nimbos dorados perfilados en negro de dicha tabla, son idénticos a los de las tablas que aquí tratamos, hecho que nos hace pensar en el Maestro de Avila como autor de éstas.

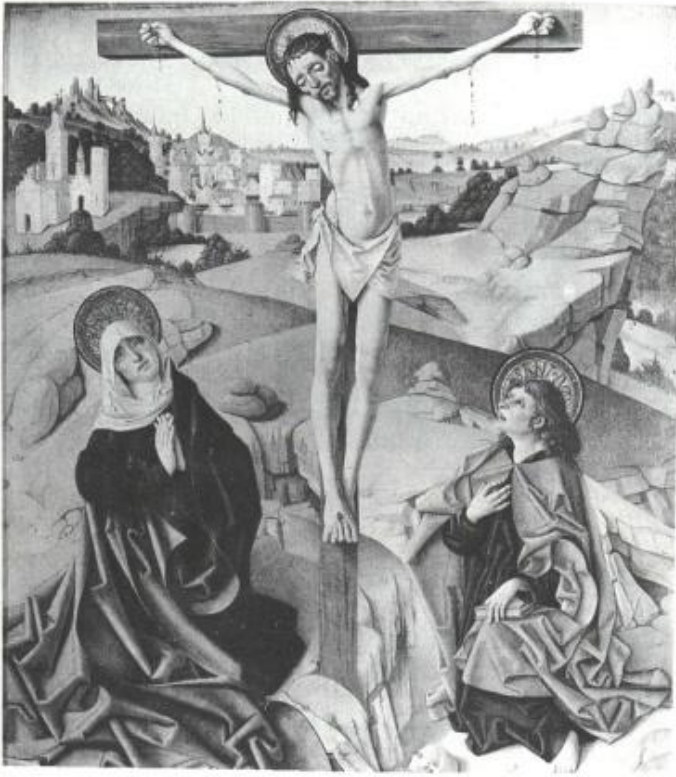


Fig. 1. Maestro de Avila. Cruzifixión. Museo del Prado.

MAESTRO DE SANTA MARIA DE LA HOZ

(ACTIVO EN SEGOVIA DURANTE EL ULTIMO CUARTO DEL SIGLO XV)

«El Arcángel San Gabriel»

«La Virgen Anunciada»

«La Asunción de Santa María Magdalena»

TRES TEMPLES SOBRE TABLA

Las dos primeras 114 x 37,5 cm.

La tercera 114 x 36,5 cm.

Las dos primeras con una inscripción que dice: «ESTA YMAGEN DE NRA. SEÑORA ENBIO DE ROMA EL SEÑOR PROTONOTARIO DON ESTEBAN DE LA HOZ QUE SANCTA GLORIA AYA».

PROCEDENCIA:

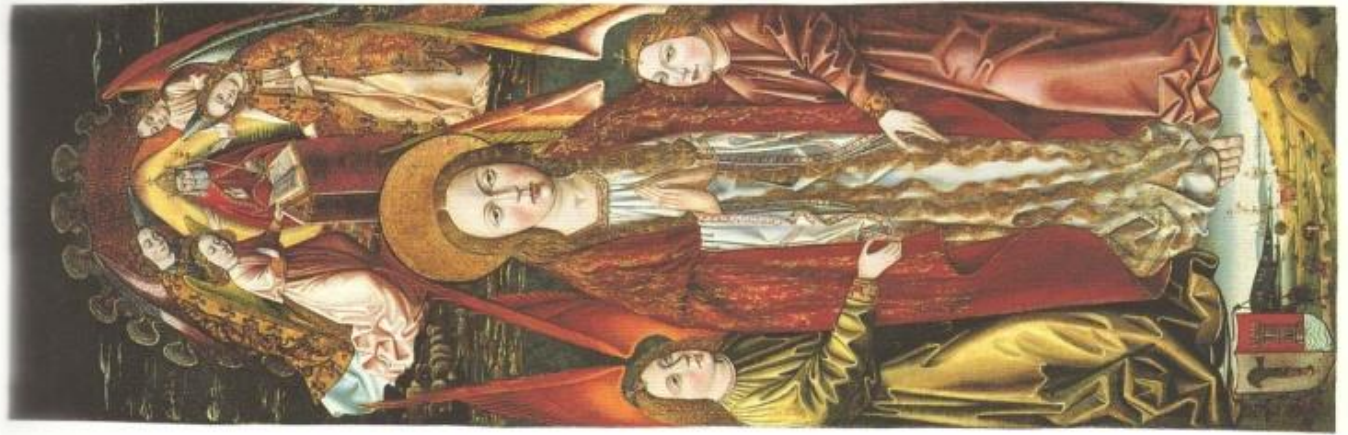
Encargadas por Don Esteban de la Hoz, Protonotario Apostólico, como puertas de un tríptico, cuya tabla central era una copia de la imagen de Santa María del Popolo de Roma.

Este encargo fue hecho en el último cuarto del siglo XV.

Monasterio de Santa María de la Hoz, ubicado en la cuenca del río Duratón cercano a Sepúlveda (Segovia), donde el protonotario tenía una capilla familiar.

Probablemente vendida durante la Desamortización de Mendizábal de 1835.

Colección privada, París, 1980.



ESTE maestro, recientemente bautizado Maestro de Santa María de la Hoz, es un pintor hispano-flamenco que se encuentra estilísticamente entre el Maestro de Segovia y el de las Once Mil Vírgenes.

UNO de los primeros focos de pintura hispano-flamenca en Castilla la Vieja se centra en la figura de Jorge Inglés, pintor de origen incierto que trabaja para el Duque del Infantado realizando el espléndido retablo de la Virgen para la Iglesia del Hospital de Buitrago, a mediados del siglo XV.

JORGE Inglés y el Maestro de Sopetrán, su sucesor como pintor de la casa del Infantado, superan la fase tardogótica de influencia italiana. En sus obras sustituyen los fondos de oro y las arquitecturas esquemáticas de este origen por paisajes fantásticos de Flandes; realizan plegados artificiosos en los ropajes y toman modelos de los grandes maestros flamencos, tales como van Eyck y van der Weyden.

EN la zona de Segovia existe un grupo de artistas que se constituye en seguidores del Maestro de Sopetrán. Estos son fundamentalmente el Maestro de Segovia y el Maestro de las Once Mil Vírgenes. El primero es un artista dotado de gran habilidad que sigue con fidelidad modelos de van der Weyden, como demuestra en su «Descendimiento» del Museo del Prado (fig. 2). A este artista también se le atribuye la tabla que representa a «San Jerónimo en su estudio» del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y otra tabla que representa a Santiago, procedente del Monasterio del Parral de Segovia.

EL Maestro de las Once Mil Vírgenes es denominado así por el tema de la principal de sus obras que se conserva entre la Iglesia de San Martín de Segovia y el Museo del Prado (fig. 1). Este artista que se incluye estilísticamente en el grupo antes mencionado añade una conexión lejana de tipo expresionista con Fernando Gallego.



Fig. 1. Maestro de las Once Mil Vírgenes. Detalles. Museo del Prado.

EL autor de las tablas que aquí tratamos utiliza recursos muy similares a los del Maestro de Segovia. Los modelos de la Anunciación están también tomados de Van der Weyden; el colorido es fuerte y seco, el paisaje de tipo flamenco, y los plegados de los paños son artificiosos. En la tabla central el artista representa la Asunción de la Magdalena. Este tema tiene su origen en la «Leyenda Aúrea» de Vorágine. Santa María Magdalena viajó guiada por un ángel, hasta Marsella acompañada por Marta, María y Lázaro. Más tarde se retiró a la vida contemplativa en una cueva cerca de Saint Baume, hoy lugar de peregrinación. Allí estuvo treinta años ayunando y haciendo penitencia. Cada día un grupo de ángeles la elevaba siete veces al cielo donde recibía una visión de la bienaventuranza futura.

DON Esteban de la Hoz fue hijo de Don Alonso González de la Hoz y de Doña Catalina del Río, de ilustre linaje segoviano. El segundo fue sucesivamente Regidor de Segovia, Secretario de Juan II, Contador Mayor de Enrique IV, Secretario y Consejero de Fernando el Católico y Embajador en Aragón. Seguramente de familia conversa, fundó una capilla en el Monasterio del Parral y murió en 1482. Esteban de la Hoz detentó como su padre cargos de importancia durante su carrera eclesiástica. Fue sucesivamente Abad de Salas, Arcediano de Sabugar (Ciudad Rodrigo), Canónigo Arcipreste de Segovia en 1465, Protonotario Apostólico y electo para tres obispados a los que renunció, el de Calahorra, el de Astorga y un tercero que se ignora. (Vid. García Caraffa, A. «Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos». Salamanca, 1932. Vol. 42, pág. 103). Miembro del Consejo Real, marchó luego a Roma, donde vivió varios años y fue Protonotario Apostólico. Parece que dirigió allí la obra de un puente sobre el Tiber y era famosa su rica biblioteca. Falleció en la Ciudad Eterna en 1496.

EL papa bajo el cual detentó el cargo de Protonotario fue Alejandro VI Borgia, quien tuvo un interés especial en la Iglesia de Santa María del Popolo y su plaza. Durante su papado se pavimentó la plaza y se encargaron una serie de frescos al Pinturicchio. En 1497 fue enterrado allí su hijo Juan Borja, segundo Duque de Gandía y años más tarde la madre de sus hijos, Vanozza Cattanei. En esta iglesia se conserva todavía una reliquia de gran devoción; se trata de una tabla italiana del siglo XIII que representa a la Virgen con el Niño (fig. 4). Una leyenda de finales de la Edad Media considera este cuadro como el retrato de la Virgen pintado por San Lucas. Existe constancia documental de que el protonotario de la Hoz envió a España una copia de esta famosa Madonna. Las tablas que aquí tratamos son con seguridad las exteriores y una de las interiores de las puertas del tríptico (figs. 3 y 4) que Esteban de la Hoz encargó confeccionar con la Virgen enviada desde Roma. Las medidas coinciden aproximadamente pues el original de Santa María del Popolo mide 90 x 110 cm. Este tríptico debió ser desmantelado en el siglo XIX, separándose todas las tablas y se utilizaron las tres en discusión para montarlas de nuevo en forma de tríptico con un marco neogótico que es como se conservaba anteriormente.



Fig. 2. Maestro de Segovia. *Descendimiento*. Museo del Prado.



Maestro de Santa María de la Hoz. *Montaje del siglo XIX*.



Fig. 3. Reconstrucción ideal del exterior del tríptico del Maestro de Santa María de la Hoz.

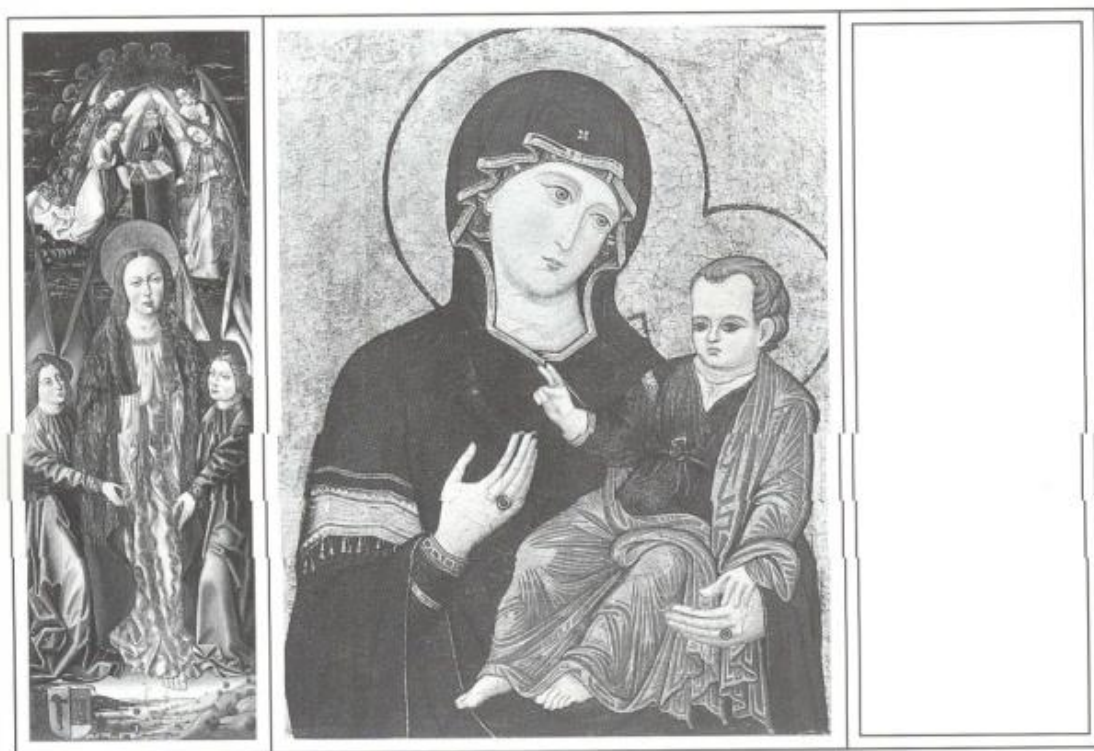


Fig. 4. Reconstrucción ideal del interior del tríptico del Maestro de Santa María de la Hoz.

JUAN DE FLANDES
(ACTIVO EN CASTILLA ENTRE 1496 Y 1519)

«La Virgen con el Niño»

OLEO SOBRE TABLA
26 × 19,5 cm.

PROCEDENCIA:

Caspar y Stephan Bourgeois, Colonia.
Venta anónima, Colonia, octubre 1904, n.º 54.
Colección de Richard von Kaufmann, Berlín.
Galería Haberstock, Berlín, 1935.
Colección del Barón von Thyssen-Bornemisza, Lugano, 1937.

BIBLIOGRAFÍA:

Friedlander, M. J. «Early Netherlandish Painting». 1974, Vol. VI G, n.º 51, pág. 130, ilustrado.
Trizna, J. «Les Primitifs Flamands, Michel Sittow». 1976, n.º 41, pág. 104, ilustrado.

EXPOSICIÓN:

«Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los Inicios de la Casa de Austria en España». Museo de Santa Cruz. Toledo. Marzo-mayo, 1992.



LA obra fue probablemente ejecutada hacia 1510, en el momento en que Juan de Flandes iniciaba las tablas (bien documentadas por contrato y cuentas) destinadas al Retablo Mayor de la Catedral de Palencia. A pesar de la gran diferencia de tamaño, el parentesco técnico y estilístico aparece evidente hasta en los detalles más concretos, tales como el modelo de la Virgen y el Niño (incluso las orejas muy caracterfsticas), el paisaje castellano y el collar con pijante de la Virgen que se encuentra solamente en las tablas de Palencia (El Camino del Calvario y El Santo Entierro) (fig. 4).

LA monumentalidad de las figuras que destacan en primer plano sobre la inmensidad del paisaje, tratado en un espacio reducido, refleja la evolución pictórica evidente en las tablas de la Catedral de Palencia. Se podría incluso pensar que esta pequeña tabla sería la parte central de la «Tabla Oratorio de tress piezas» que según las cuentas de la Catedral de Palencia, se dejó como fianza al notario capitular por si acaso las cantidades pagadas al pintor y a su viuda excedían el presupuesto previsto en el contrato.

AL morir Juan de Flandes en 1519, este tríptico fue confiado en 1522 por el notario al pintor de Paredes de Nava, Juan Tejerina, quien junto con el Maestro Benito (otro discípulo de Juan de Flandes), se había comprometido en la liquidación de las cuentas. El valor del tríptico fue estimado en diez ducados, lo que con respecto al precio de las grandes tablas del Retablo Mayor, podría corresponder a un tríptico en el que la tabla central fuera una Virgen con el Niño.

CABE precisar aquí que el marco actual no es el original y probablemente no sea anterior al siglo XIX, dada su construcción y moldura. La línea del paisaje y el corte en la loma arbolada del lado derecho, son indicativos de una composición de continuación lateral.

ESTE tríptico podría haber sido concebido como el de Benedetto Portinari, pintado por Memling en 1487 (el retrato del donante en la hoja derecha y San Benito en la izquierda, ambos en la Galería Uffizi de Florencia; y en el centro la Virgen con el Niño conservada en el Staatlichen Museum de Berlín).

LA influencia de Memling sobre Juan de Flandes se vislumbra a lo largo de toda su obra. Tanto en «La Adoración de los Reyes Magos» de Cervera de Pisuegra (hacia 1496), como en el «Políptico de la Reina Católica» (entre 1500 y 1504) o en el «San Miguel» de la Catedral de Salamanca (hacia 1508/9) o aún más, en el Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, encontramos motivos iconográficos y elementos formales del Maestro de Brujas.

ESTE cuadro es una interpretación libre de una serie de composiciones muy cercanas a Memling, cuyo número atestigua su éxito. Una de las versiones más antiguas del mismo Memling, fechada en 1484, es la «Virgen y el Niño» (fig. 1) del Díptico de Martín van Nieuwenhove del Museo Memling de Brujas. Las réplicas con las que el presente cuadro se asemeja más son las del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 3), el Museu de Arte Antiga de Lisboa y el Museo de Bellas Artes de Budapest (fig. 2). Trizna propone concretamente que la Virgen de Budapest fue probablemente pintada por Michel Sittow, cuando éste estaba en el taller de Memling.

LAS relaciones entre Juan de Flandes y el pintor de Reval, es una cuestión suscitada por Baldass a propósito de este cuadro cuando lo reconoce en 1935 como obra del «Maitre Michel». El autor recuerda a este respecto la colaboración entre los dos artistas para la realización del Políptico de la Reina Católica. Este vínculo entre los dos pintores de la corte castellana aparece igualmente en el retablo de San Juan Bautista, pintado por Juan de Flandes para la Cartuja de Miraflores de Burgos.

AL igual que Sittow y otros pintores flamencos de la transición del Gótico al Renacimiento, la pintura de Juan de Flandes evoluciona hacia una plenitud de formas y una amplificación del espacio. Por otra parte, a partir de 1500, el espíritu del ambiente castellano lo impregna cada vez más, se habla incluso de su «hispanización progresiva», llevándole a acentuar el valor emotivo propio del realismo simbólico de los primitivos flamencos. Esto es patente en la comparación de este cuadro con otras variaciones flamencas de esta imagen.

LA Virgen ofreciendo la manzana al Niño simboliza, como en el modelo de Memling, la ofrenda de la «Nueva Eva» al «Nuevo Adán», mientras que el cariz excepcional del «Recién Nacido» se pone de manifiesto en el gesto del Niño enseñando el dedo de su pie. El clima está, más aquí que en la versión de Sittow o en la del Metropolitan, teñido de melancolía; la gravedad de esa ligera sonrisa de la Virgen derramada sobre el rostro del Niño, unida a la mirada ensimismada de éste, parece reflejar la visión de futuro. El anuncio del sacrificio del Redentor encuentra eco en las sombrías nubes del cielo, así como en la tela plegada sobre la que se tiende el Niño, como premonición de la mortaja de la sepultura. Estos efectos de ambientación premonitoria son una de las características de la sensibilidad de Juan de Flandes, que siempre ha seducido por su sentido de la atmósfera y del misterio.

Ignace Vandevivere
Director del Museo de Louvain-la-Neuve



Fig. 1. Hans Memling, Virgen con el Niño. Museo Memling, Brno.



Fig. 2. Michel Sittow. *Virgen con el Niño*. Museo de Bellas Artes. Budapest.



Fig. 3. Hans Memling. *Virgen con el Niño*. Metropolitan Museum. Nueva York.



Fig. 4. Juan de Flandes. *Santo Entierro*. Catedral. Palencia. (Detalle).

MAESTRO DE SANTA CLARA DE PALENCIA

(ACTIVO A FINALES DEL SIGLO XV EN CASTILLA)

Santo Tomás de Aquino

OLEO Y TEMPLE SOBRE TABLA
90 x 44,5 cm.

PROCEDENCIA:

Monasterio de Valcuevo, cerca de Salamanca. En este monasterio dominico, Colón se reunió con importantes cargos de la Orden para exponer sus proyectos antes del Descubrimiento. Esta tabla formaba parte probablemente del retablo de la iglesia de dicho monasterio. En la Desamortización de Mendizábal de 1835, la propiedad dominica fue adquirida por la familia Fidalgo Morales de Salamanca y con ella esta tabla entre otros objetos.
Colección particular. Salamanca.



LA personalidad de este maestro todavía anónimo, ha sido puesta en relieve por Matías Díaz Padrón en la Exposición «Splendeurs d'Espagne» de Europalia 85, al catalogar una tabla que representa «La Virgen de la Misericordia» (fig. 1), del Museo Arqueológico de Madrid (ver el catálogo de la exposición, pág. 462, n.º C2), antes atribuida por Gudiol al Maestro de Santa María del Campo. Dicha tabla, junto a otra del mismo museo que representa la «Misa de San Gregorio», procede de la Iglesia de Santa Clara de Palencia. Ambas reflejan la personalidad de un artista muy refinado con una fuerte influencia flamenca de connotaciones francesas, que nos hacen recordar los modelos de Jean Chaugenet. A estas dos obras se puede añadir «La Dormición de la Virgen» del Museo de Lyon, que probablemente formaba parte del mismo retablo. Para esta tabla se ha propuesto el nombre de Juan de Halda, pintor castellano residente en Avignon, pero hasta ahora no se han encontrado pruebas documentales que confirmen esta atribución.

LA finura de ejecución y la claridad en el color de la tabla que aquí tratamos, son idénticas a las de las tablas del Museo Arqueológico. Asimismo, los rasgos fisionómicos del Santo, nariz alargada, ojos separados, manos finas con dedos largos y los plegados en el hábito del mismo, son iguales a los de los personajes de dichas tablas; todo ello nos lleva a atribuirle a este maestro castellano de finales del siglo XV. La pareja de esta tabla representa a Santa María Magdalena (fig. 2) y se encuentra actualmente en una colección privada salmantina.



Fig. 1. Maestro de Santa Clara de Palencia.
«La Virgen de la Misericordia». Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 2. Maestro de Santa Clara de Palencia.
Santa María Magdalena. Colección privada. Salamanca.

JUAN DE BORGONA, el Joven
antes llamado Maestro de Toro o Maestro de Pozuelo
(TOLEDO HACIA 1500 - CIUDAD RODRIGO 1565)

«La Resurrección»

OLEO SOBRE TABLA,
65,5 x 56,5 cm. —

PROCEDENCIA:

Colección del Marqués de Albaida, Madrid, 1936;
Colección particular, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

- Díaz Padrón, M. y Padrón, A. «Miscelánea de Pintura Española del siglo XVI». Archivo Español de Arte. n.º 223. Madrid, 1983. pp. 202 y 203, figs. 15 y 16.
Casaseca, A. «El hijo de Juan de Borgoña y la Pintura Renacentista en Zamora». Actas del Symposium Internacional sobre Arte Renacentista en la Península Ibérica. Coimbra, 1981. pp 201-226.
Díaz Padrón, M. «Una tabla de Juan de Borgoña hijo en el Museo del Prado». Boletín del Museo del Prado. n.º 16. Madrid, 1985. pp 14-21.



JUAN de Borgoña el Joven nació en Toledo hacia 1500. Era el segundo de tres hermanos, y el único que continuó la profesión paterna.

SU actividad se desarrolló en Toledo, Zamora y Valladolid, realizando diversos retablos en colaboración con Lorenzo de Avila. Las obras más importantes que se conservan de Juan de Borgoña el Joven son: el retablo mayor de la iglesia de San Antolín en Zamora y el retablo de la iglesia de San Martín de Pinilla de Toro. El artista falleció en Ciudad Rodrigo en 1565.

EL estilo del artista aparte de reflejar analogías evidentes al haberse formado en el taller paterno, deriva del de Correa de Vivar y Francisco Comontes. A estos elementos toledanos se vendrían a sumar algunos componentes rafaelescos, quizás aprendidos de su contacto con Lorenzo de Avila. Hasta la fecha reciente se le ha venido denominando de diversas maneras. Manuel Gómez Moreno le llama el Maestro de Toro, debido al número de obras encontradas en esta ciudad, y Chandler Rathfon Post lo denomina Maestro de Pozuelo, por razones de la misma índole. Diego Angulo funde estas dos personalidades en una, y es Matías Díaz Padrón quien lo identifica a través de su investigación documental con Juan de Borgoña hijo.

LA pareja de esta tabla, que representa «La Asunción de la Virgen» (fig. 1) se encuentra en colección privada madrileña.

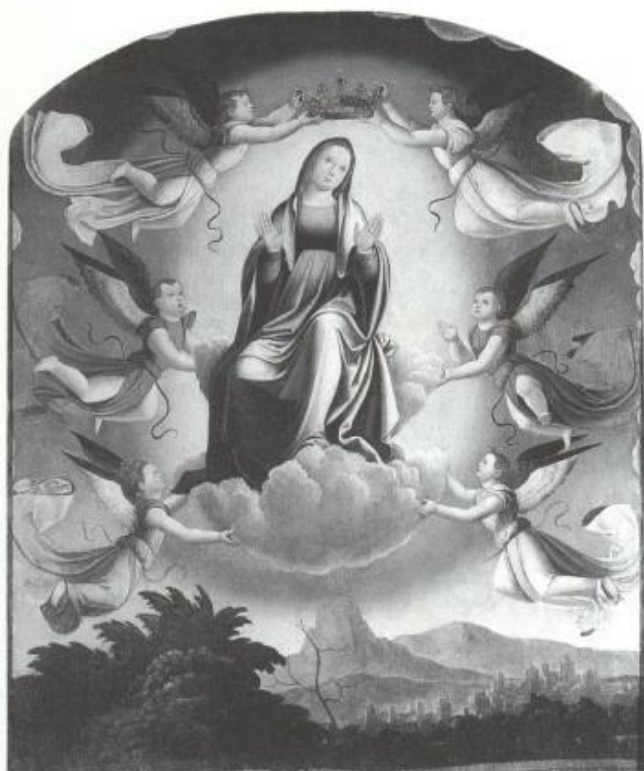


Fig. 1. Juan de Borgoña el Joven. La Asunción. Colección privada. Madrid.



Fig. 2. Juan de Borgoña el Joven. San Sebastián, San Fabián y San Tirso. Museo del Prado.

VICENTE JUAN MACIP, llamado JUAN DE JUANES
(FUENTE LA HIGUERA, HACIA 1510 - BOCAIRENTE 1579)

«*San Juan Bautista*»

«*San Jerónimo*»

PAREJA DE OLEOS SOBRE TABLA
48 x 19,6 cm.

PROCEDENCIA:

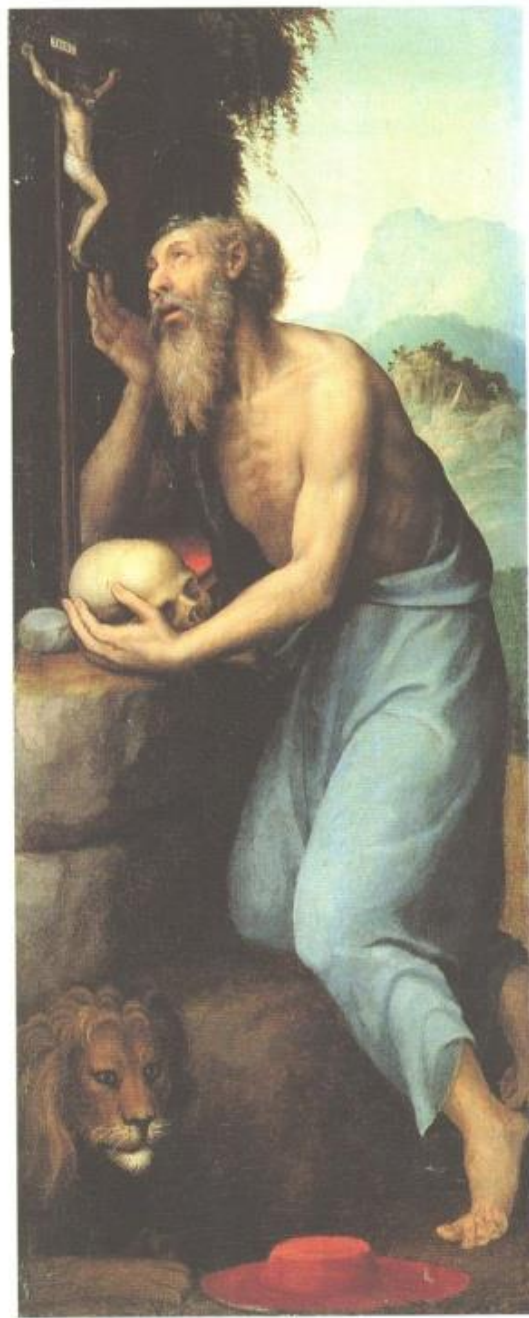
Sir Austin Henry Layard (1817-1894). Embajador británico en España entre 1869 y 1877. Etiqueta al dorso que dice: «St. Jerome and St. John the Baptist / Two Pictures sent by Henry Layard from Madrid when he was ambassador-by Juan Juanes 1523-1579 / He painted sacred subjects only».
P. & D. Colnaghi. Londres.
R. C. Pritchard. Londres.

EXPOSICIÓN:

«Paintings and Sculptures of Three Centuries.» Londres, Galería Heim. 15 noviembre-21 diciembre 1984; n.º 3 y 4, ilustrados.

BIBLIOGRAFÍA:

Gaya Nuño, J. A. «La Pintura Española fuera de España». Madrid, 1958; pág. 216. n.º 1.534 y 1.535.
Albi, J. «Juan de Juanes y su círculo artístico». Valencia, 1979. Vol. II, pp. 26-27, n.º 49 y 50; Vol. III fig. CXV.



ESTAS tablas, procedentes sin duda del guardapolvos de un perdido retablo, son dos obras características del arte joanesco. Este mismo San Jerónimo se repite puntualmente en las representaciones del mismo Santo en Játiva y en Palma de Mallorca (fig. 1). Es un tipo que procede del viejo Macip, pero al que Joanes confiere un carácter personal, algo más afectado, pero de indudable intensidad en su gesto expresivo.

EL San Juan Bautista ya se relaciona con el Cristo de la Ascensión del retablo de Fuente la Higuera y con el del Salvador (fig. 2) del relicario de la Iglesia de San Nicolás de Valencia. El paisaje queda entre el que vemos repetido en las tablas de Fuente la Higuera y el de la Virgen de los Desposorios Místicos del Venerable Agnesio, en él predominan los tonos sutiles y difuminados.



Fig. 1. Joan de Joanes. San Jerónimo. Catedral. Palma de Mallorca.



Fig. 2. Joan de Joanes. Salvador. Iglesia de San Nicolás. Valencia.

ATRIBUIDO A ANTONIO MOHEDANO
(LUCENA HACIA 1551-LUCENA 1626)

«Naturaleza muerta de peras en un frutero de plata dorada»

OLEO SOBRE LIENZO
42,5 × 57,7 cm.



UNO de los lugares de introducción del género del bodegón en España a finales del siglo XVI es Andalucía.

JULIO de Aquilis y Alejandro Mayner, pintores italianos presuntos discípulos de Giovanni de Udine y Rafael Sanzio, realizaron decoraciones de grutescos en el Palacio de Don Francisco de los Cobos, secretario del Emperador, en Ubeda, y en el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. En este último realizaron probablemente los paneles que representan frutas y verduras en estilo realista, situados en el artesonado de la Sala de las Frutas de dicho palacio (fig. 1 y 2). Pacheco menciona en «Arte de la Pintura» de 1649, que estos dos artistas sirvieron de inspiración a otros artistas andaluces del momento, tales como Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros.

MOHEDANO fue célebre en su época, entre otras obras, por la decoración en fresco de guirnaldas de flores y frutas del Convento de San Francisco de Sevilla, hoy desaparecida. Colaboró con los Peroli en la decoración de grutescos del Palacio de El Viso del Marqués. Su habilidad en reproducir flores se pone de manifiesto en el jarrón de azucenas y rosas de la «Anunciación» del Retablo de la Iglesia de las Jesuitas en Sevilla.

CEAN le atribuye los lienzos alargados de la Galería del Prelado del Palacio Arzobispal de Sevilla, que representan grutescos con paneles rectangulares de frutas y verduras con pájaros (fig. 2). El cuadro que aquí tratamos, es del mismo estilo y calidad que los antes mencionados paneles del techo del Palacio Arzobispal. Por eso sugerimos dicha atribución.

LA curiosa composición de este cuadro es insólita en la pintura española de bodegones; una base de piedra similar aparece en un lienzo atribuido a Pedro de Medina publicado por Cavestany en el Catálogo de la exposición de 1936.



Fig. 1. Panel de artesanado. La Alhambra. Granada.



Fig. 2. Artesonado. La Alhambra. Granada.



Fig. 3. Panel de frutas. Palacio Arzobispal. Sevilla.

EUGENIO CAJES
(MADRID 1575 - MADRID 1634)

«La Natividad».

OLEO SOBRE LIENZO FIRMADO Y FECHADO: «EUGENIUS CAXESI FAT, 1610»
70,2 x 80,5 cm.

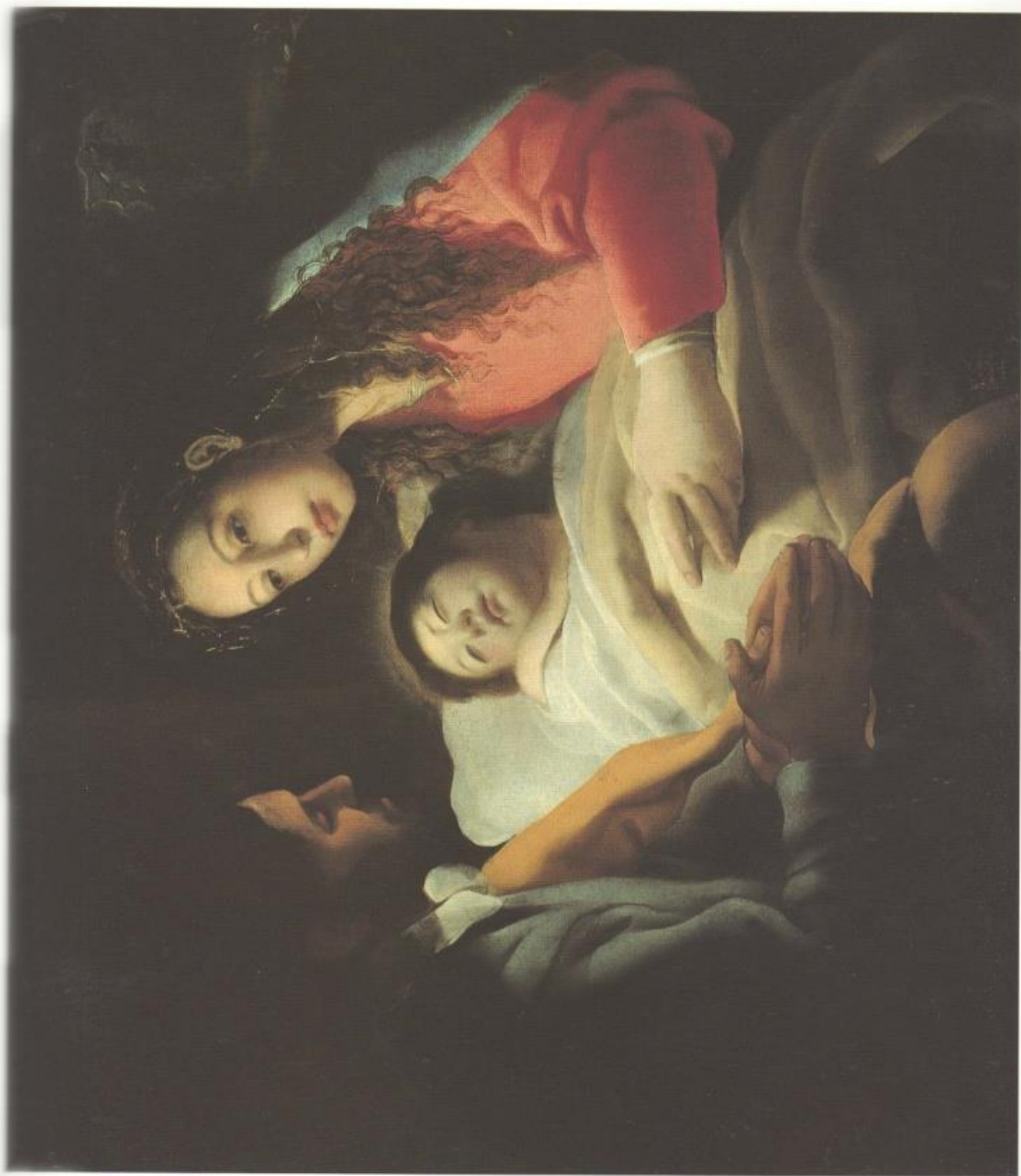




Fig. 1 Eugenio Cajés. *La Virgen y el Niño*. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 2. Eugenio Cajés. *Dibujo*. Museo del Prado.

FÉLIX CASTELO
(MADRID, HACIA 1600-MADRID 1651/52)

«Los preparativos del viaje de Tobías»

OLEO SOBRE LIENZO
207,5 x 167 cm.

PROCEDENCIA:
Colección Molins, Madrid, 1936.

BIBLIOGRAFÍA:
Angulo Iñiguez, D. «Historia de Tobías, de Félix Castelo».
Archivo Español de Arte, n.º 176, 1971, pp. 337 y 338, lámina I.



Hijo de Fabricio y nieto de Juan Bautista Castello, ambos genoveses, el pintor debió formarse con ellos en El Escorial. Más tarde pasaría a colaborar con Vicente Carducho, como dan fe su estilo y las noticias de sus contemporáneos, especialmente Jusepe Martínez quien comenta que sus obras se confunden en algunos casos con las de Carducho. Es probable que colaborara con el maestro en la inmensa serie del Paular realizada entre 1626 y 1632.

LA obra de Castello con la que esta pintura guarda más estrecha semejanza es la de «La Parábola de las Bodas», firmada en 1641, de propiedad particular madrileña (fig. 1).

EN el que tratamos, Castello ha representado simultáneamente varias escenas sucesivas de la misma historia. A la izquierda, Tobit ciego por los excrementos de ave, habla con Rafael, al parecer, en el momento de la despedida o tal vez en el de la presentación. Al fondo Ana, su mujer, adorando al ángel. En segundo término, representa de nuevo a Tobit en el momento de entregar a su hijo el recibo acreditativo de la deuda de Gabael, y al fondo en la lejanía, la pareja de viajeros que emprenden ya el camino hacia Ragues.



Fig. 1. Felice Castels. «La parábola de las Bodas». Colección privada. Madrid.

PEDRO DE CAMPROBIN Y PASSANO
(ALMAGRO 1605 - SEVILLA 1676)

*«Naturaleza muerta de frutero con dulces, florero e instrumento musical sobre
mesa, con fondo de arquitectura y jardín»*

OLEO SOBRE LIENZO
92 × 132 cm.
Pintado hacia 1666



LA composición de este cuadro recuerda obras de Evaristo Baschenis. Ignoramos cómo pudo llegar a conocer Camprobin lienzos de este artista bergamasco, pero advertimos un eco de su sensibilidad en estas composiciones con fondo arquitectónico e instrumentos musicales.

ESTA misma temática la repite Camprobin en otros dos bodegones, del mismo tamaño del que aquí tratamos, que se encuentran en colección privada madrileña (fig. 1 y 2). Uno de ellos está fechado en 1666, por lo que podemos deducir que el nuestro data de esos años de la producción del artista. Se trata con toda seguridad de la pareja de uno de ellos ya que representa una composición complementaria, jugando con el mismo tipo de elementos y situando el cortinaje a la derecha del cuadro.



Fig. 1. Pedro de Campobin. Bodegón. Colección privada. Madrid.



Fig. 2. Pedro de Campobin. Bodegón. Colección privada. Madrid.

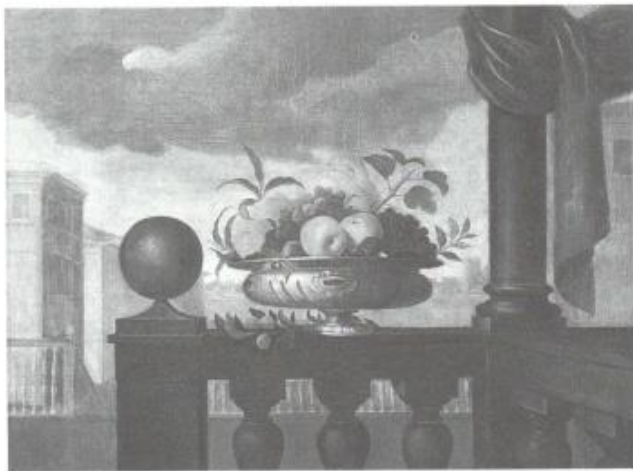
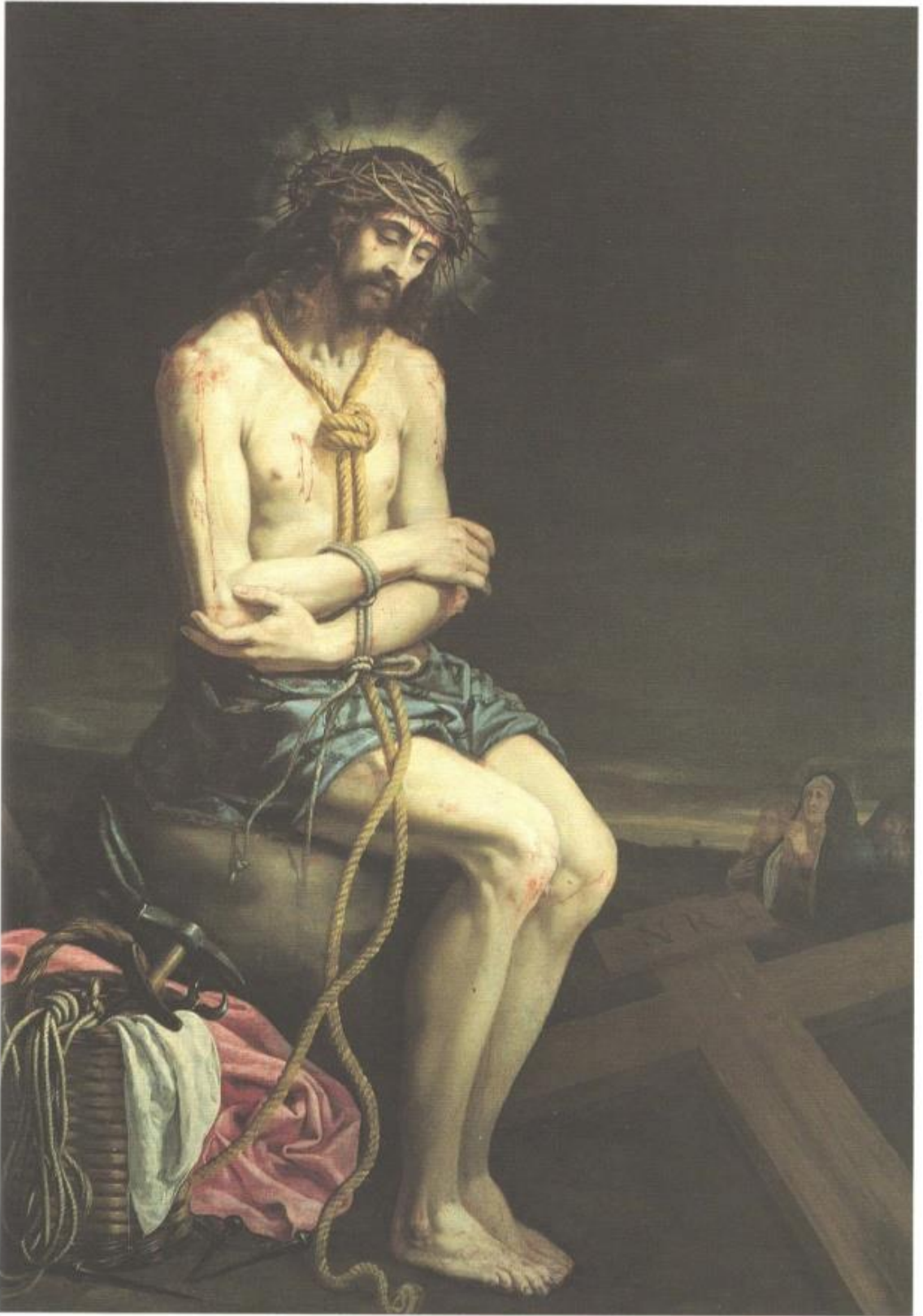


Fig. 3. Pedro de Campobin. Bodegón. Colección particular. Sevilla.

VICENTE CARDUCHO
(FLORENCIA, HACIA 1576/78-MADRID 1638)

«Cristo en el Calvario»

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO: VICEČI° CARDUCHI P...
166 x 116,5 cm.



VICENTE Carducho vino a España en 1585, con su hermano Bartolomé, quien acompañó a Zúccaro cuando a éste le fue encargada la dirección de la decoración de la Basílica del Escorial.

EDUCADO con su hermano, pronto le ayuda en los encargos reales y pasa al servicio del Duque de Lerma en Valladolid y Madrid. Nombrado Pintor del rey en 1609 a la muerte de Bartolomé, se convierte en el artista más importante del ambiente cortesano, ejerciendo una especie de dictadura estética, a lo que ayuda su carácter de hombre letrado y erudito y su condición de italiano. Juntamente con Eugenio Cajés monopoliza los encargos de iglesias y conventos, a la par que realiza abundantísimas obras para el rey.

UN tanto desplazado del favor real por la llegada a Madrid de Velázquez en 1623, su obra culmina con la serie de escenas de cartujos para el Monasterio del Paular (1626-31). Muere en Madrid en 1638.

SU estilo de sólida educación toscana, muestra con evidencia la transformación, en dirección a un progresivo naturalismo, del arte de su hermano Bartolomé, de tono cotrarreformista. Sin renunciar a una severa dignidad, supo incorporar cada vez en mayor grado, elementos tomados del natural, y conocedor de lo que Caravaggio significaba, pues lo cita repetidas veces en su «Diálogos de la Pintura» de 1633, creó su propio naturalismo mesurado, dentro de la tradición del estilo reformado de sus contemporáneos florentinos. Su influencia en Madrid fue muy grande y se le considera el fundador de su escuela.

EN el cuadro que aquí tratamos, el artista combina elementos clásicos tales como el modelo idealizado del rostro de Cristo, con otros de tono naturalista, como la impresionante naturaleza muerta de la cesta con los instrumentos de la Pasión. A los anteriores añade un efecto lumínico de gran dramatismo con el haz lunar que baña la figura patética de Cristo. Un precedente muy claro de la atmósfera de vigilia que imbuye esta obra es la famosa Piedad de Sebastiano del Piombo realizada para la Catedral de Viterbo. Nuestro cuadro se podría fechar entre 1617 y 1622 por comparación estilística con otras obras de esas fechas. Carducho utiliza un efecto luminista similar en la «Adoración de los Pastores» de la Parroquia de Algete de 1619 (fig. 1). El modelo del Cristo es utilizado también en la «Santa Cena» del Convento de la Encarnación de Madrid de 1617 y en la «Visión de Santa Teresa» del Convento de las Carboneras de Madrid, realizado en 1622.

EXISTE otro cuadro de igual composición (fig. 2), atribuido a Eugenio Cajés, que se encuentra depositado por el Museo del Prado en la Universidad de Barcelona (ver Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, A. E. «Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII». Madrid, 1969, n.º 148, pág. 241, lámina 193).



Fig. 1 Vicente Carducho. «La Adoración de los Pastores». Algets, Madrid.



Fig. 2 Eugenio Cajés. «Cristo en el Calvario». Universidad de Barcelona.

JUAN Ó GIOVANNI QUINSA
ACTIVO EN NÁPOLES DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

«Bodegón con cardo, pan, plato con acelgas, plato con embutido y jarra de loza»
«Bodegón con pastel de carne, plato con gallina, copa de vino, frasca y salero»

PAREJA DE OLEOS SOBRE LIENZO
54,2 x 69,5 cm.



ESTE artista nació en España y trabajó en Nápoles durante la primera mitad del siglo XVII. Poco se conoce de su vida y aprendizaje. Una pareja de bodegones, de los cuales uno firmado «Giovanni Quinsa Spagnolo» y fechado 1641, aparecieron en una subasta de Finarte Milán, el año 1972. Ver Pérez Sánchez, A. E. «La Nature Morte Espagnole du XVII siècle á Goya». 1987, pág. 122, fig. 112. En este libro se ilustra una obra de Giovanni Quinsa de colección privada francesa (fig. 1) en la que aparece un mismo tratamiento de la composición y perspectiva que en los bodegones que aquí tratamos. Al mismo tiempo vemos una coincidencia en cuanto a la inclusión de objetos como el cuchillo, copa de vino y pieza de orfebrería.



Fig. 1. Giovanni Quinsa. Bodegón. Colección privada. Marsella.

FRANCISCO DE ZURBARÁN
(FUENDECANTOS 1598-MADRID 1664)

«La Sagrada Familia»

OLEO SOBRE LIENZO
83,2 × 61 cm.
Pintado hacia 1659

PROCEDENCIA:

Probablemente de la Biblioteca de la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas, Triana, Sevilla. Visto por Ponz y Cean y citado en varios documentos de finales del XVIII.

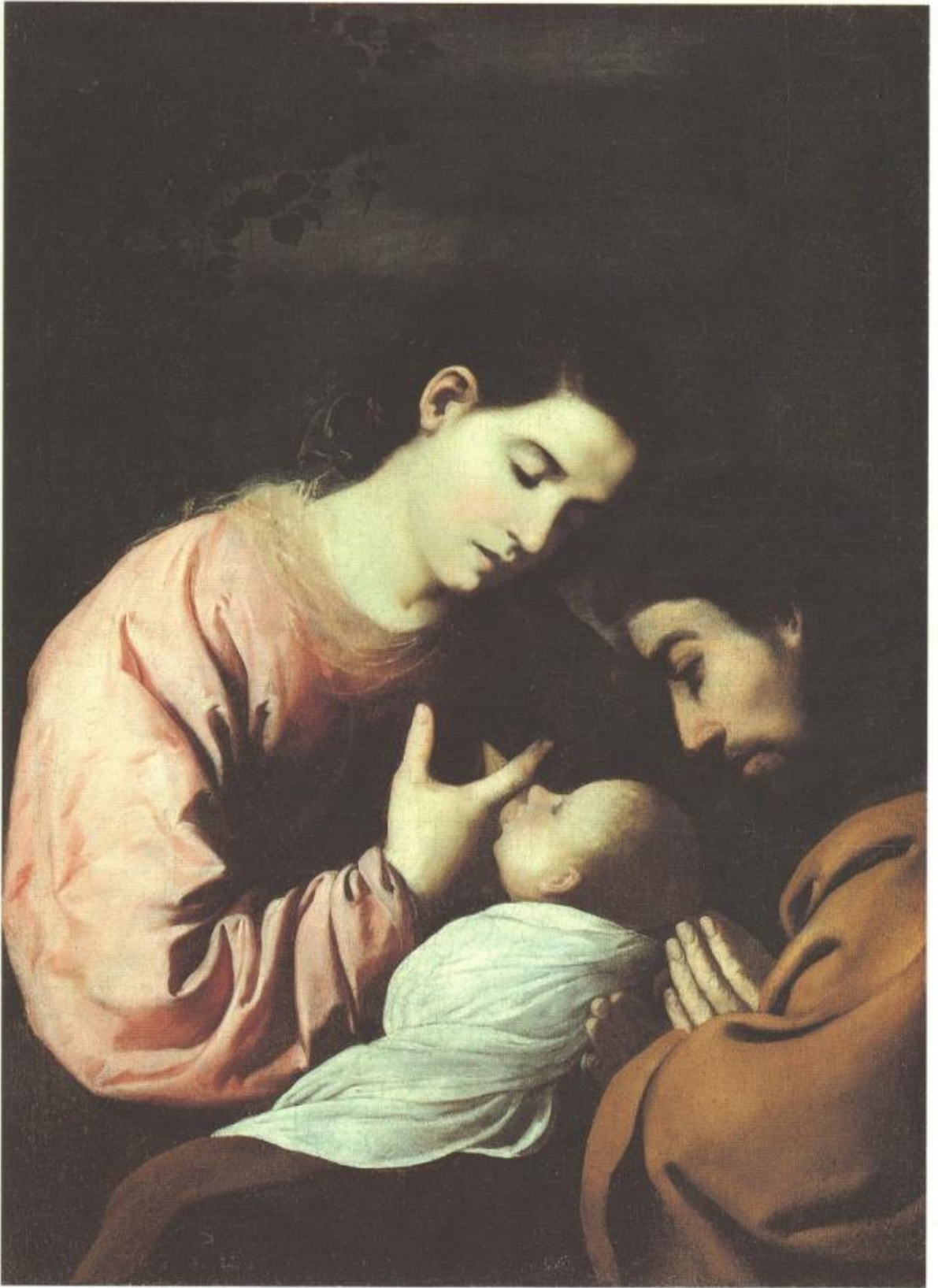
Venta en París, 27 de junio de 1825, lote 99.

Colección privada, Méjico, 1970.

Colección del ex-Presidente Ferdinand Marcos de Filipinas. Palacio de Malacañang. Manila. 1986.

BIBLIOGRAFÍA:

García Herraiz, E. «Otra Sagrada Familia madrileña de Zurbarán». Archivo español de Arte. Madrid, 1987, tomo LX pp. 75-79.



SE trata de una obra de la última fase estilística de Zurbarán en la que este es influido por Murillo, que ya entonces había alcanzado gran fama en Sevilla.

OTRO cuadro del pintor firmado y fechado en 1659 (fig. 1), que repite esta misma composición con ligeras variantes en el fondo, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest. (Ver catálogo de la exposición «Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en Colecciones Centroeuropeas». Museo del Prado, diciembre 1981-enero 1982, n.º 50 ilustrado). Este es aceptado con reservas por Paul Guinard como el original que se encontraba en la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas en Triana, citado por Cean y Ponz y que el viajero italiano Antonio Conca calificó de «eccelente» en su libro de 1793 «Descrizione Odeporica della Spagna» al verlo en la Biblioteca. Estas fuentes no dan medidas ni descripción, pero un papel escrito en respuesta de consulta, realizada por Ceán Bermudez que evacua el padre D. Cristóbal Ferrando desde la propia Cartuja en 1795, dice textualmente: «Sobre si el lienzo de la Sagrada Familia es hechura del célebre Zurbarán; debo decir y responder lo que es común pública, y asentada en este Santo Monasterio de que es obra suya; siendo ella misma el argumento más auténtico de esta verdad; y por tal la apunté entre las obras que posee este Monasterio del sobre dicho artista». Parece obvio que si la cuestionada obra llevara firma, el celoso Padre Ferrando lo hubiera indicado en primer lugar ahorrándose mayores explicaciones. Pero aún insiste más adelante en los méritos de la pintura por la simple comparación «para que cualquier mediano Pintor dirá ser obra de la misma mano», «bien que no se pueda verificar de aquí si fue hecha al mismo tiempo o en esta Santa Casa o en la suya, o comprada de lanze, como otras muchas que posee el Monasterio...» Se deduce claramente que tampoco llevaba fecha. Además se puede apreciar que la pintura de la Sagrada Familia que el Padre Ferrando se entretiene tanto en defender como auténtica de Zurbarán, debía ser de un estilo diferente por corresponder a una fecha posterior que las otras tres más famosas de la Sacristía, y así se explica el empeño en señalar sus semejanzas, que hubieran resultado más obvias de ser todas las obras de la misma época. Se puede decir que la Sagrada Familia que aquí tratamos tiene más posibilidades de ser la original de la Cartuja, que la que está hoy en Budapest.

YA Guinard intuyó la existencia probable de dos cuadros de este tema que aparecen entrecruzadas confusamente en varias subastas del siglo XIX. Al estudiar el catálogo de la venta parisina considera que aunque la descripción parece referirse al cuadro de Budapest, ello parece imposible porque en las mismas fechas el cuadro estaba en Madrid, (aparentemente en la Colección Real), siendo copiado por el litógrafo belga Florentino de Craene. Este había sido contratado por José de Madrazo para inaugurar el Establecimiento Litográfico, con una Colección de Litografías de los cuadros de Fernando VII.

Si tampoco era el cuadro de Budapest el que se vendió en París en 1825, bien pudiera tratarse del que ahora estudiamos. La descripción del catálogo parece hecha teniendo esta Sagrada Familia delante, especialmente al señalar que la cabeza de la Virgen está «remplie de grace et de noblesse...»



Fig. 1. Francisco de Zurbarán. Natividad. Museo de Bellas Artes. Budapest.

JUAN DE ESPINOSA

(ACTIVO EN MADRID DURANTE EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XVII)

*Naturaleza muerta de uvas, manzanas, cerezas, granada, higos y ciruelas sobre
un alféizar*

OLEO SOBRE LIENZO
59 x 44,5 cm.



ESTE artista madrileño aparece mencionado en varios documentos encontrados durante la investigación de archivos de Mercedes Agulló, fechados entre 1640 y 1670. En algunos inventarios de la época aparecen mencionados pequeños lienzos de frutas por lo que se deduce que debía estar especializado en este género. Su estilo está claramente influenciado por el famoso Juan Fernández «El Labrador» de quien toma la austeridad y la precisión al describir estos sencillos bodegones de frutas.

SUS bodegones son escasos aunque están muy bien representados en museos ya que el Prado posee dos lienzos con uvas y el Louvre posee otro, ambos expuestos en la Exhibición organizada por el Museo del Prado en 1984.

ESTE bodegón probablemente sea compañero del lienzo de frutas de idénticas medidas (fig. 1) publicado por William Jordan en el catálogo de la Exposición «Spanish Still Life in the Golden Age (1600-1650)». Kimbel Art Museum. Fort Worth, Texas, 1985. Fig. VIII-2, pág. 170.

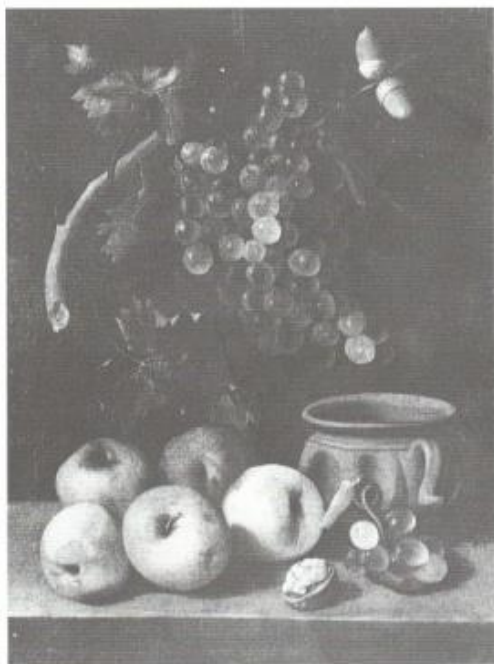


Fig. 1. Juan de Espinosa. Bodegón. Colección privada.



Fig. 2. Juan de Espinosa. Bodegón. Museo del Prado.



Fig. 3. Juan de Espinosa. Bodegón. Museo del Louvre.

JUAN DE SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE
(GRANADA 1643 - GRANADA 1695)

«Cristo en casa de Simón»

OLEO SOBRE LIENZO
126 x 164,5 cm.



EN esta obra el artista refleja una clara inspiración en Rubens. Debió conocer su estilo a través de los grabados y copias de sus obras existentes en Granada durante su estancia en el taller de Pedro de Moya. Esa impronta flamenca se hace patente en la opulencia de los elementos decorativos de la escena, tales como la columna salomónica, el cortinaje rojo y los grandes jarrones de orfebrería que aparecen en primer plano.

LOS elementos antes mencionados, las proporciones de las figuras y el arquetipo de los modelos de este lienzo, aparecen en otros dos cuadros, «Lázaro y el rico Epulón» (fig. 2) y «La presentación de la Virgen en el templo» ambos de Juan de Sevilla, que se encuentran en el Museo del Prado (números 2509 y 1160 del catálogo del Museo). Todas estas coincidencias y la similitud de la técnica y colorido, nos llevan a atribuir esta obra inédita al mismo maestro. El modelo de Cristo es el mismo que el artista utiliza en el lienzo que presenta la «Curación del Ciego», que se encuentra en la escalera principal del Hospital de San Juan de Dios de Granada, y que responde a una tipología inspirada en Pedro de Moya (fig. 1). Este fue maestro de Juan de Sevilla, antes de que pasara el segundo a trabajar en el taller de Cano hacia 1660.

UNA obra firmada por Juan de Sevilla, recientemente aparecida en el comercio londinense (fig. 3), que representa «La Boda de la Virgen», repite algunos de los modelos de los personajes del cuadro que aquí tratamos. El San José y el Sumo Sacerdote del primero son idénticos al Cristo y Simón del nuestro.



Fig. 1. Pedro de Moja, «Santa Magdalena de Pazis». Museo de Granada.



Fig. 3. Juan de Sevilla. «La Boda de la Virgen». Comercio, Londres.



Fig. 2. Juan de Sevilla, «Lázaro y el rico Epulón». Museo del Prado, Madrid.

ANTONIO PONCE
(VALLADOLID, 1608 - MADRID, HACIA 1670)

«Dos naturalezas muertas de flores en jarrones de cristal»

PAREJA DE OLEOS SOBRE LIENZO

42,3 × 25,3 cm.

Pintados hacia 1630.



DEBIDO a la escasa labor de investigación que hasta este momento se tiene sobre algunos de los bodegonistas españoles del siglo XVII, la información de que disponemos en relación con Antonio Ponce es bastante escasa.

DOCUMENTALMENTE se conoce que Antonio Ponce nació en Valladolid en 1608. Se casó con Francisca de Alfaro, sobrina de Juan van der Hamen, por lo que su relación con este maestro debió ser bastante estrecha. En 1634 forma parte de un grupo de artistas en un famoso pleito contra la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, sobre la obligación de los artistas de participar en la procesión que celebraba esta Hermandad en Semana Santa, apareciendo junto a artesanos de diversa índole.

EN 1639, Ponce, junto con otros artistas y bajo la dirección de Francisco Barrera, trabajó en la decoración de varias salas del Palacio del Buen Retiro. En 1649 vuelve a trabajar para la Corte, ya que participa en la creación de las decoraciones festivas para la entrada en Madrid de la nueva esposa de Felipe IV, Mariana de Austria.

SE desconoce la fecha de la muerte del artista y la última noticia documental que tenemos de él es que en 1662 vivía con su mujer en la madrileña calle de Hortaleza.

ESTILÍSTICAMENTE, Antonio Ponce parte de un concepto de la naturaleza muerta muy próximo al de su tío político, van der Hamen, con una gama de colorido frío y una gran precisión, como podemos ver en obras suyas realizadas hacia 1630. En 1651, fecha una obra en la que descubrimos una personalidad muy clara que combina un uso del claroscuro caravaggista con un concepto más naturalista de la composición. Todo ello resulta en coincidencias estilísticas con el enigmático artista Juan Fernández, llamado «El Labrador», sobre el cual también, y a pesar del gran éxito que obtuvo en su época, hay una importante laguna en la actualidad, en cuanto al nivel de estudio e investigación.

ESTA deliciosa pareja de jarrones de flores, tiene, a pesar de su pequeño tamaño, gran intensidad y son del más alto nivel de calidad dentro de la obra del artista. Se podrían fechar alrededor de 1630, ya que datan de esa década otras naturalezas muertas con jarrones de flores muy similares y de gran sencillez compositivas, tales como el que se halla en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo (fig. 1), y dos que fueron cedidas a la Exposición de Bodegones de 1935 en Madrid, todos ellos firmados (vid. William B. Jordan. Catálogo de la «Spanish Still Life in the Golden Age (1600-1650)». Kimbell Art Museum, 1985, págs. 177 y 178).



Fig. 1. Antonio Ponce. Florero. Museo de Bellas Artes. Estrasburgo.



Fig. 2. Antonio Ponce. Bodegón. Colección Privada. Madrid.

ATRIBUIDO A ESTEBAN MARCH
(VALENCIA 1610 - VALENCIA 1668)

«Paisaje con el Buen Samaritano»

OLEO SOBRE LIENZO
118 × 158 cm.

PROCEDENCIA:
Colección privada. Palma de Mallorca, 1986.



ESTEBAN March, de la Escuela Valenciana, fue discípulo de Pedro de Orrente y se dedicó fundamentalmente a la pintura de género. En su obra destacan las escenas de batalla, inspiradas en modelos de Tempesta, de gran dinamismo y expresividad.

EL modelo del Samaritano del cuadro que aquí tratamos, recuerda en su factura y fisonomía a los de algunas de las figuras del cuadro «Paso del Mar Rojo», que se encuentra en el Museo del Prado (fig. 1).



Fig. 1. Esteban March. «Paso del Mar Rojo.» Museo del Prado. Madrid.

CLAUDIO COELLO
MADRID 1642 - MADRID 1693

«La Magdalena Penitente en un paisaje»

OLEO SOBRE LIENZO, CON RESTOS DE FIRMA.
161,5 x 106,2 cm.
Pintado hacia 1665.



EL aprendizaje de Claudio Coello transcurrió en el taller de Francisco Rizi, donde entró a la edad de doce o trece años enviado por su padre, el broncista Faustino Coello, para aprender a dibujar modelos para fundición. Su maestro fue el primer artista madrileño a la hora de asimilar modelos flamencos e italianos en sus cuadros, asimismo estableció un concepto escenográfico de los mismos, haciendo de sus lienzos de altar «tableaux vivants» de gran dramatismo. Cuadros como «La Virgen y el Niño adorados por San Francisco y San Felipe» de la Iglesia de los Capuchinos del Pardo y las escenografías que realizó para El Buen Retiro debieron dejar huella en el joven Claudio Coello quien por esas fechas estaba todavía en su taller.

SEGÚN nos dice Palomino, Juan Carreño de Miranda tuvo gran amistad con Claudio Coello, prueba de ello es que figuró en 1682 como padrino de bautismo de su segunda hija, Juana Paula. Lo introdujo en el Alcázar varias veces donde pudo observar las obras maestras italianas y flamencas de la Colección Real, que le sirvieron de fuente de inspiración durante su larga trayectoria artística. Su interés por las composiciones de Rubens y Van Dyck y por el colorido de Ticiano y Verones se hace patente en las numerosas copias de estos maestros que conservaba en su taller después de su muerte.

SEGÚN el profesor Edward Sullivan, que ha tenido ocasión de estudiar al natural el cuadro que aquí tratamos, «La Magdalena penitente en un paisaje» es del principio de la madurez del artista. Es muy similar en técnica y estilo a «El triunfo de San Agustín» del Museo del Prado (fig. 1), firmado y fechado en 1664, por lo que se puede situar en este momento de su producción.

EL modelo de la Santa es repetido por Coello en otro cuadro que se encuentra en el Museo Thomas Henry de Cherburgo (Francia) (fig. 2). Esta figura, claramente inspirada en Van Dyck, está ejecutada con un colorido de impronta veneciana que recuerda a Carreño. La pincelada es muy suelta y la composición, en diagonales marcadas por el cuerpo de la Magdalena y las ramas del árbol. Todas estas características, junto al haz de luz que cae del cielo y la postura «sotto in su» de la santa, hacen de este lienzo un ejemplar importante del Barroco madrileño de la segunda mitad del siglo XVII.



Fig. 1. Claudio Coello. *Triunfo de San Agustín*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Claudio Coello. *La Magdalena*. Museo Thomas Henry, Cberburgo.

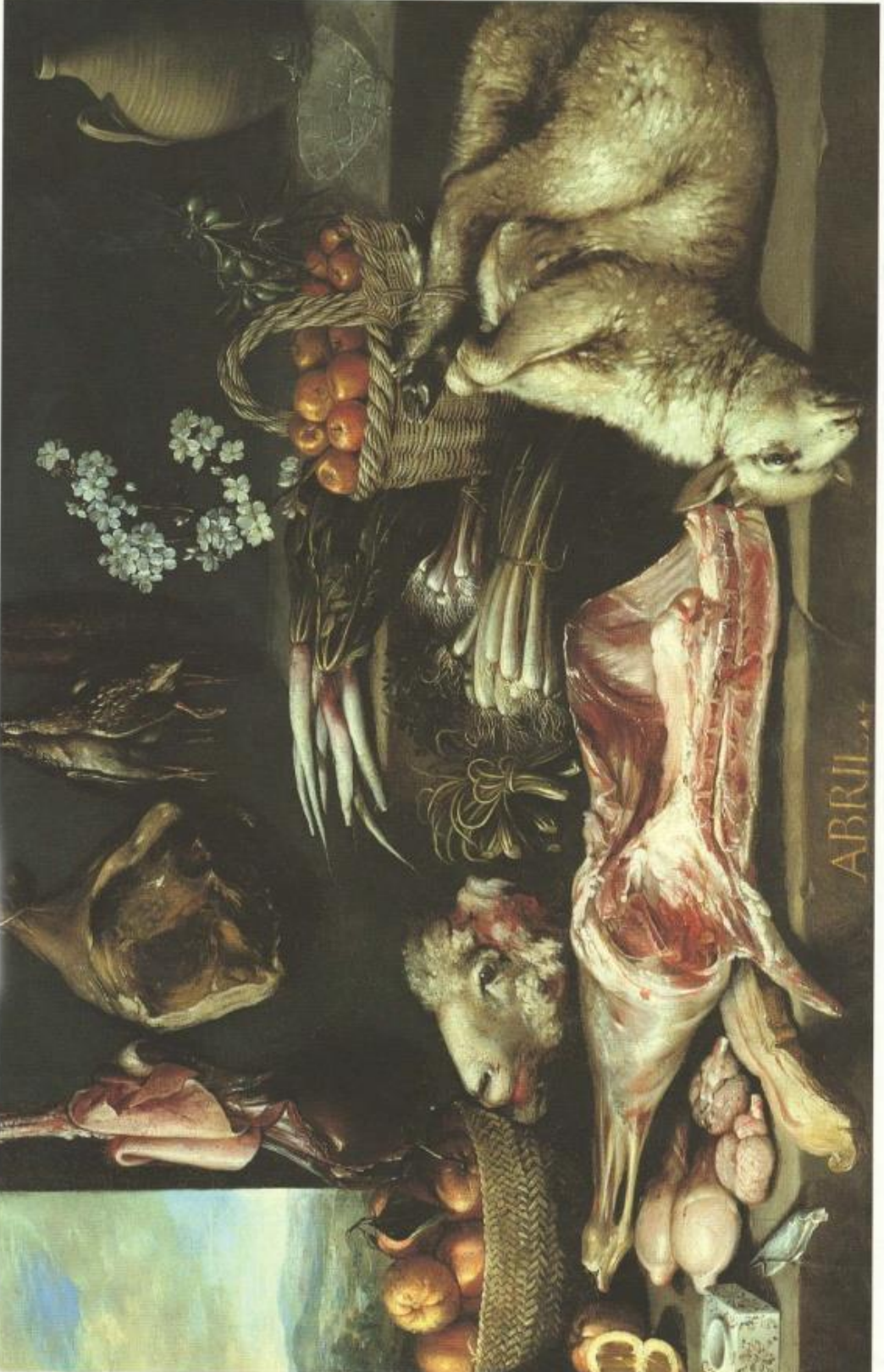
FRANCISCO BARRERA
(ACTIVO EN MADRID ENTRE 1625 Y 1657)

«Bodegón de carne, fruta y verdura»

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO.

101,5 x 156 cms.

Pintado hacia 1630.



FRANCISCO Barrera, aunque tradicionalmente considerado sevillano, figura documentalmente como residente en Madrid, desde antes de 1625. Entre 1632 y 1657, poseemos diversas noticias documentales, siempre en Madrid, y algunos lienzos, todos ellos del género de bodegón, firmados y fechados. Parece haber sido hombre de cierta estimación y prestigio, que gozó de evidente desahogo económico, pues poseía varias casas. Sabemos de sus trabajos para el Buen Retiro, en colaboración con otros pintores, entre ellos el también bodegonista Antonio Ponce.

ESTE gran cuadro es característico de la producción del artista en la década de 1630. Con pincelada suelta y jugosa combinada con un colorido muy vibrante que representa un rincón de una cocina o despensa, en la que junto a piezas de carne, fruta y verdura incluye objetos de lujo, tales como el salero de loza de Talavera que aparece en el ángulo inferior izquierdo y el cuenco de cristal soplado que aparece en el ángulo superior derecho.

LA inscripción «Abril» en la parte inferior del cuadro indica que se trata de una representación de productos de ese mes, y que este cuadro pertenece a una serie de obras que representan los meses del año. De este mismo conjunto se conocen un cuadro que representa el mes de Julio de la Stredoceska Galerie de Praga (fig. 1), otro que representa el mes de Febrero en la colección Arango de Madrid (fig. 2), un tercero en colección privada mejicana, y un cuarto en el comercio de arte Parisino (fig. 3).



Fig. 1. Francisco Barrera. *Mes de Julio*. Stredoceska Galerie, Praga.



Fig. 2. Francisco Barrera. *Mes de Febrero*. Colección Arango, Madrid.

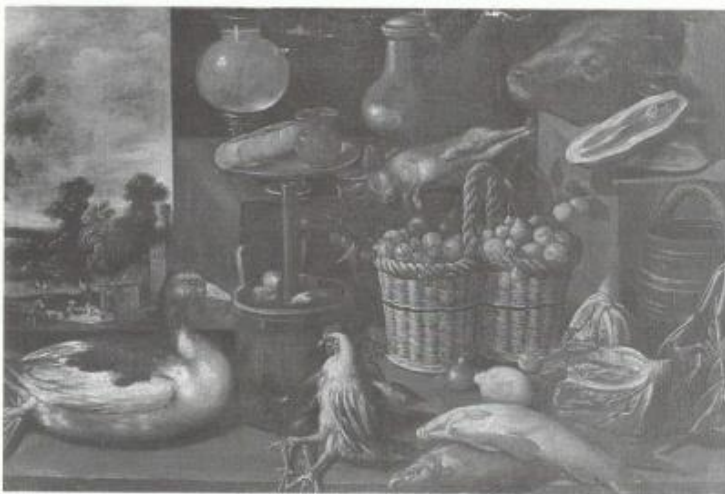


Fig. 3. Francisco Barrera. *Mes de Junio*. Comercio, París.

JUAN DE ARELLANO
(SANTORCAZ 1614 - MADRID 1676)

«Naturaleza muerta de flores en un jarrón de cristal»

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO

56,5 x 41,5 cm.

Pintado hacia 1668



SE trata de una obra de la etapa de madurez del artista, entre 1665 y 1670, dueño ya de sus recursos de modo magistral. En este momento su estilo llega al más alto nivel de estilización y expresividad, que junto a una paleta de color muy clara y brillante sabiamente combinada con sutiles juegos de luces y sombras, proporcionan a sus últimos bodegones una sensación de vida apasionada y vibrante.

UN florero de medidas y estilo similares perteneciente al Museo del Prado (fig. 1), fue exhibido en la exposición Pintura Española de Bodegones y Flores de 1600 a Goya, organizada por el Museo del Prado y celebrada entre noviembre de 1983 y enero de 1984 (ver catálogo de dicha exposición, n.º 90, pág. 122).



Fig. 1. Juan de Arellano. Florero. Museo del Prado, Madrid.

JUAN DE VALDÉS LEAL
(SEVILLA 1622 - SEVILLA 1690)

«*El Angel de la Guarda*»

OLEO SOBRE LIENZO.

55,2 × 36 cm.

Pintado hacia 1675-79.

BIBLIOGRAFÍA

Valdivieso, E. *Valdés Leal*. Sevilla, 1988. pág. 263. n.º 180, ilustrado.



EN la década de 1670 Valdés Leal alcanza su plenitud técnica y produce algunos de sus ciclos decorativos más importantes. Asimismo, fue pródigo en dedicaciones artísticas extra-pictóricas, especialmente en trabajos de dorado de retablos y rejas. De esos años son los famosos «Jeroglíficos de las Postrimerías» del Hospital de la Caridad de Sevilla, «La Visión de San Francisco de la Porciuncula» de las Escolapias de Cabra y el «San Fernando» de la Catedral de Jaén.

EL Ángel de la Guarda es uno de los temas más utilizados en la Pintura Barroca Sevillana, como símbolo de la protección divina. El tamaño de este lienzo nos hace pensar que debe tratarse de un cuadro devocional de uso privado. Un cuadro octogonal de Valdés Leal con el mismo tema, y muy similar en estilo y calidad, se conservaba en el comercio sevillano de principios de siglo. La pareja del cuadro que aquí tratamos representa «La Trinidad y la Sagrada Familia» y se halla en una colección privada madrileña. (fig. 1).



Fig. 1. Juan de Valdés Leal. La Trinidad y la Sagrada Familia. Colección privada. Madrid.

FRANCISCO ANTOLÍNEZ Y SARABIA
(SEVILLA, HACIA 1645 - MADRID 1700)

«Rebeca y Jacob en el Pozo»
«Rebeca y el Rebaño de Laban»
PAREJA DE OLEOS SOBRE LIENZO
44,5 x 59 cm.

PROCEDENCIA:
Colección del Marqués de Castroserna, Madrid, hacia 1875.



SEGÚN nos dice Palomino, Francisco Antolínez era abogado aparte de pintor. Persona de carácter violento «de genio tan atronado, que si iba a algún lugar con algún empleo de justicia a pocos lances iban a palos, a uña de caballo, porque tenía fuertes cascós, y luego vuelta a pretender y a pintar», intentó varias veces obtener sin éxito, algún cargo oficial en la Corte. Incluso después de quedarse viudo quiso recibir Ordenes Sacerdotales, que sin embargo no llegó a conseguir por su peculiar temperamento.

SU obra firmada es muy escasa ya que prefirió que se le conociera más como abogado. La única conocida hasta la fecha es «La Adoración de los Pastores» de la Catedral de Sevilla, fechada en 1678.

COMO pintor forma parte del círculo de seguidores de Murillo y toma del insigne maestro modelos para temas, composiciones y colorido. Se especializó en series de cuadros de pequeño formato, de carácter didáctico, que representaban historias del Antiguo y Nuevo Testamento, tales como la Vida de la Virgen o la Historia de Jacob. Los que aquí tratamos formarían parte de una serie de esta última. El artista puebla sus pequeñas escenas con figuras de trazo suelto y nervioso. Los fondos de sus cuadros son frecuentemente paisajes vaporosos, de colorido apastelado con gamas grises, rosadas y azuladas, y en la mayoría de los casos tienen preponderancia sobre las figuras. Estos paisajes son enormemente parecidos a las de Ignacio de Iriarte (fig. 1), pintor sevillano, que debió de conocer y con el que se configura como precursor del rococó sevillano.

UN precedente de estos dos cuadros de Antolínez es la serie de Murillo sobre la Historia de Jacob que se encuentra actualmente en los museos de Cleveland y Meadows de Dallas.

EL artista repitió varias veces estas series con la Historia de Jacob. Un cuadro suyo que representa a «Jacob con el rebaño de Laban» (fig. 2), se encuentra en el Museo de Ponce de San Juan de Puerto Rico.



Fig. 1. Ignacio de Iriarte. Paisaje. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Francisco Antolínez. Jacob con el Rebaño de Labán. Museo Ponce, San Juan de Puerto Rico.

JUAN JOSÉ CARPIO

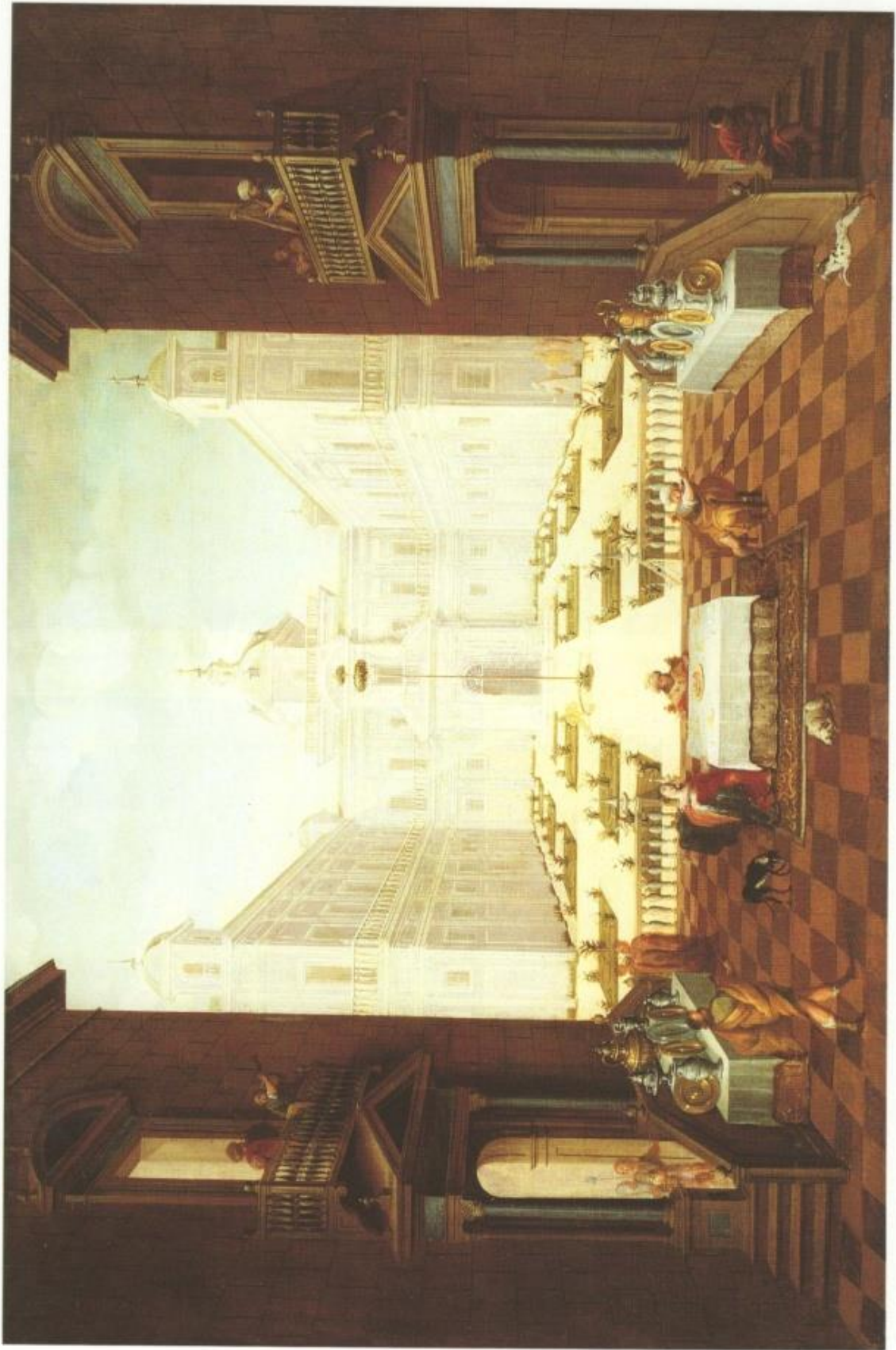
ACTIVO EN SEVILLA DURANTE EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII

«Capricbo arquitectónico con Esther ante Asuero acusando a Haman»

OLEO SOBRE LIENZO
107,5 x 162,5 cm.

PROCEDENCIA:

William Starbuck Macy, California.
Santa Bárbara Museum, California.



MUY escasas son las referencias de este artista que forma parte de la amplia nómina de pintores que trabajaron en Sevilla durante el último cuarto del siglo XVII. En 1671 sabemos que realizó un dibujo para la ejecución de la urna de plata de San Fernando, en 1693 efectuó labores de encarnado, estofado y pintura en distintas imágenes de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla y en 1696 fue uno de los decoradores del túmulo que se erigió en la Catedral de Sevilla con motivo de las honras fúnebres de Doña Mariana de Austria.

SU obra más conocida es una serie de episodios de la Vida de la Virgen y de San Felipe Neri de la Iglesia de San Alberto de Sevilla, firmada y fechada en 1676. Todas las pinturas de esta serie, presentan minuciosas descripciones arquitectónicas que captan grandiosos escenarios en los que aparecen figuras de pequeño tamaño que se mueven con actitudes vivaces y expresivas. Entre ellas destaca el de «La Presentación del Niño en el Templo» (fig. 1), en el que las figuras y el fondo arquitectónico guardan la misma proporción que en el que aquí tratamos. En este, el fondo arquitectónico está probablemente inspirado en algún grabado de Vedreman de Vries, pintor flamenco de finales del XVI especializado en arquitecturas.

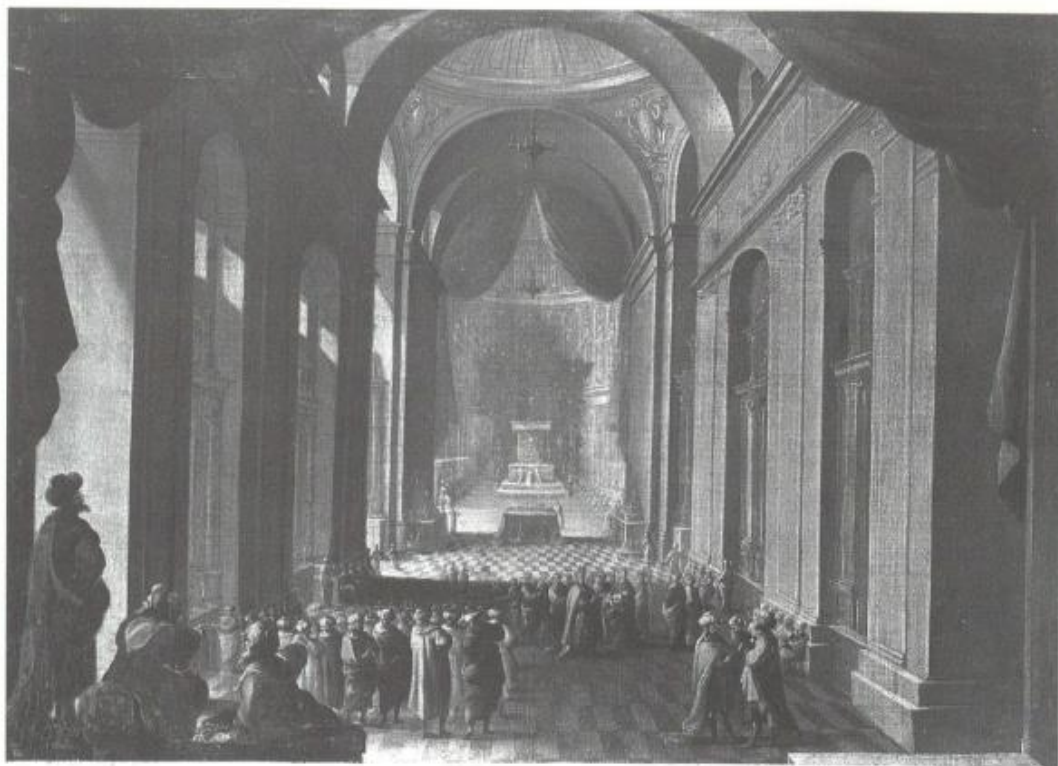


Fig. 1. Juan José Carpio. «La Presentación en el Templo». Lienzo. Iglesia de San Alberto. Sevilla.

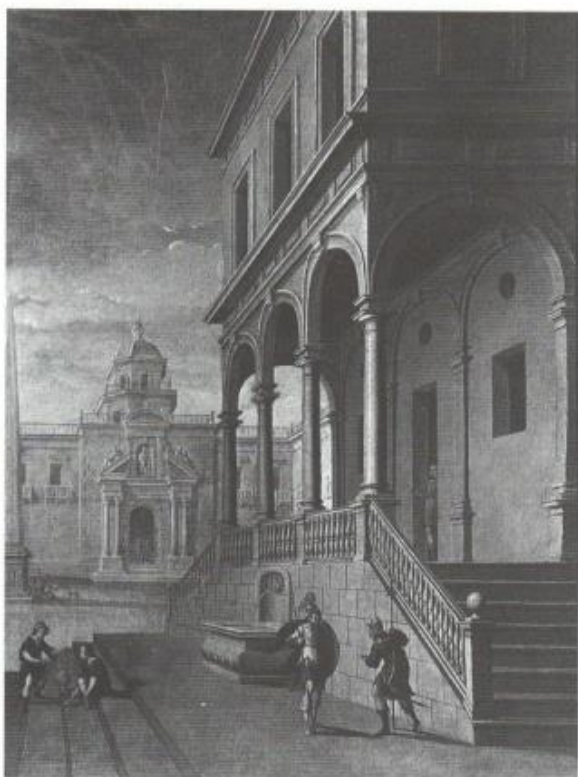


Fig. 2. Juan José Carpio. «Arquitectura con personajes». Colección privada. Madrid.

JOSÉ DE ARELLANO
(ACTIVO EN MADRID ENTRE 1670 Y 1705)

«Naturaleza muerta de flores en un jarrón de orfebrería»

OLEO SOBRE LIENZO
102,5 × 79,2 cm.



OBRA característica del artista, quien tras haber aprendido la técnica y el estilo de su padre en el taller de éste, se dedicó a repetir estos floreros que estuvieron muy en boga en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII.

EN la exposición «Floreros y Bodegones en la Pintura Española», organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1936, figuraron cuatro lienzos de José de Arellano, donde se evidencia la influencia paterna de su estilo (ver catálogo de dicha exposición, números 96-99, pág. 136).

EN una colección privada madrileña existe un conjunto de tres floreros firmados. Uno de ellos (fig. 1) repite el grupo central de flores del que aquí tratamos.



Fig. 1. José de Arellano. Florero. Colección privada. Madrid.



Fig. 2. José de Arellano. Florero. Colección privada. Madrid.



Fig. 3. José de Arellano. Cesta de flores. Colección privada. Madrid.

JEAN RANC
(MONTPELLIER 1674 - MADRID 1735)

«Retrato de Felipe V de Borbón, Rey de España»

OLEO SOBRE LIENZO
137 x 112 cm.
Pintado hacia 1723.

PROCEDENCIA:

Probablemente Charles Seligman, París.
Venta Hotel Drouot, 22 de mayo de 1925.
Colección de M. A. Desvorges.
Baudoin Marcela Malbranche Saint, París.
Colección privada, Nueva York, 1945.

LLAMADO a España por Felipe V (que deseaba tener un retratista francés y recurrió a Dubois y Rigaud para conseguirlo), Ranc llegó a Madrid en 1722, en sustitución de Jean Raoux, que se había negado a abandonar París. Ranc pintó a los miembros de las Familias Reales de España y Portugal, creando completas series iconográficas. También colaboró en las decoraciones de ciertas salas laterales del Alcázar de Madrid, destruido en 1734.

SU estilo es el de Rigaud, aunque más sobrio, carente de la pompa del maestro de Perpignan. Su obra responde bien al deseo de Felipe V por continuar la tradición de la época de su ilustre abuelo.

EN el Museo del Prado existe otra versión autógrafa de este retrato (n.º 2.329 de catálogo del Museo).



ANTONIO JOLI
(MÓDENA, HACIA 1700 - NÁPOLES, 1777)

«Vista de la calle de Alcalá»

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO E INSCRITO EN EL REVERSO: «JOSEPH HENRY MADRID 6
ANTº JOLI PINXT 1754. N.º 3».
76 x 118 cm.

PROCEDENCIA:

Joseph Henry. Madrid. 1754.
Probablemente el tercero de una serie de seis vistas de Madrid.



DURANTE su período de juventud Antonio Joli comenzó a pintar en el estudio del pintor modenés Raffaello Menia Rinaldi, quien le aconsejó que marchase a Roma para perfeccionar su estilo. El artista se encuentra ya en esta ciudad en 1720 y toma contacto con Giovanni Paolo Panini, que se encontraba allí desde 1711. Su formación, iniciada dentro del campo de la perspectiva la completará con el artista piacentino, adquiriendo práctica en las visiones arqueológicas.

EN 1725 regresa a Módena y más tarde, en 1740 se traslada a Venecia. Allí contactó con Canaletto y Bellotto y madura su estilo adquiriendo una técnica personal de realizar sus composiciones. En Venecia trabajó como dibujante, siguiendo siempre los modelos de Canaletto. En 1725 se traslada a Alemania, en donde se dedicó a levantar perspectivas y dibujos de muchas fortalezas. En 1744 se encontraba en Inglaterra contratado como pintor de escenografías teatrales de la «opera italiana», permaneciendo en Londres hasta finales de 1749.

A la muerte del pintor boloñés Giacomo Pavía, encargado hasta 1749 de las pinturas de perspectiva y ornamentación del teatro madrileño del Buen Retiro, Carlo Broschi Farinelli, que tendría contactos con la «opera italiana» en Inglaterra, país en donde había actuado anteriormente, mandó contratar al pintor modenés con un sueldo de 400 doblones y 1500 reales para ayuda de la casa.

PRECISAMENTE en el corto espacio de tiempo que permaneció Joli en España, el número de representaciones teatrales y operísticas fue muy elevado, tanto en el teatro del Buen Retiro como en el Palacio de Aranjuez, aunque su actividad escenográfica no le impidió pintar cuadros de caballete para particulares e incluso para los propios monarcas. De esta etapa española datan aparte del que aquí tratamos, una «veduta» de Roma, firmada en Madrid; una serie de seis vistas de Madrid antiguamente en la Colección Boix, una vista de Madrid desde el Manzanares de la Colección del Marqués de Santo Domingo (fig. 1), dos vistas (figs. 2 y 3), una igual que ésta y otra de la calle de Atocha de la Colección de los Duques de Alba y varias del Palacio Real de Aranjuez.

EN 1751 como regalo de los reyes recibió una berlina y dos mulas, una caja de oro con flores de esmalte, 4.000 reales y otros 6.000 al año siguiente. En 1754 vuelve a su patria con licencia real, según noticias de Farinelli. Para sustituirle en su trabajo, vino el también modenés Francesco Battaglioli, probablemente recomendado por Joli. Regresó a Venecia y en 1755 figura como miembro fundador de la Academia veneciana de pintura y escultura. En 1759 se encuentra en Nápoles, en donde pinta como artista testigo los últimos momentos del reinado de Carlos VII de Nápoles, antes de partir para España, y a la muerte del pintor escenógrafo, Vicente Ré, se le propone a Joli para sustituirle. Permanecerá en Nápoles, como inventor, pintor y arquitecto de escena hasta 1777, año de su muerte.

EL cuadro que aquí tratamos, tiene un interés especial al mostrarnos la fisonomía de la calle Alcalá del Madrid de los Austrias, ya que todavía no se habían realizado las modificaciones urbanísticas ordenadas más tarde por Carlos III. En primer plano a la izquierda, vemos la iglesia de San José que todavía se conserva. En el lugar en que hoy se encuentra el Banco de España vemos el caserón con chapiteles del Duque de Albuquerque. Al fondo, a la izquierda, la plaza de toros de Buenavista, en el centro, la antigua puerta de Alcalá y a la derecha el enorme conjunto de edificaciones del desaparecido Palacio del Buen Retiro.

JOSEPH Henry pudo ser pariente de John Henry, viajero inglés, que visitó España en 1754, e hizo un ensayo sobre algunos cuadros del Escorial. Richard Twiss nos da noticias de este personaje en su libro «Travels through Portugal and Spain» publicado en 1775. (Ver: Ian Robertson. «Los Curiosos Impertinentes. Viajeros Ingleses por España». Madrid. 1988. pág. 82).

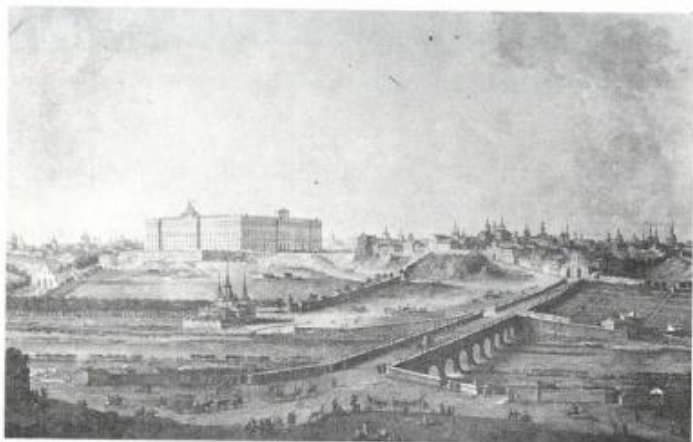


Fig. 1. Antonio Joli. Madrid desde el Manzanares. Marqués de Santo Domingo. Madrid.



Fig. 2. Antonio Joli. La calle de Alcalá. Duques de Alba. Madrid.

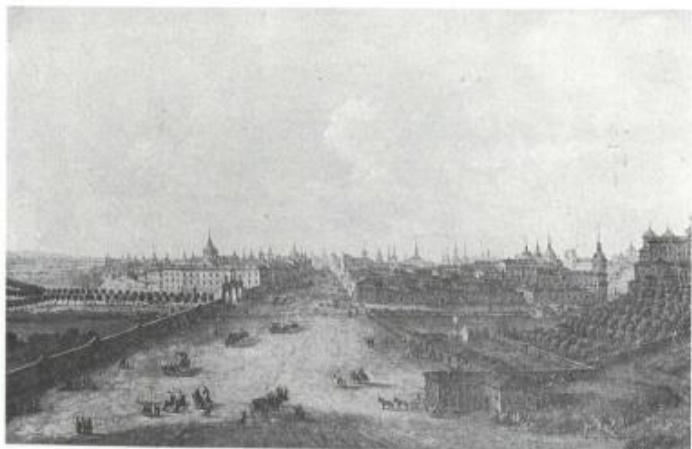


Fig. 3. Antonio Joli. La calle de Atocha. Duques de Alba. Madrid.

JUAN PEDRO PERALTA

ACTIVO EN MADRID DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

*«Bodegón de merienda con chocolatera, jícara y azucarillo, caja de dulce, vaso,
pan, nueces, frutas y dos gatos»*

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO Y FECHADO 1745
40,5 x 59,2 cm.

PROCEDENCIA:

Colección de la Reina Isabel de Farnesio. (N.º 116 y flor de lis en blanco en el anverso.)
Aparece en su testamentaría del 1768 como «116. Una Pintura de un Bodegón de tres cuartas de largo y media vara de caída, su autor Peralta, estaba tasada en ciento y veinte ms y regulada en lo mismo».

Vendido a Dña. María Teresa de Ribera en 80 reales en la Almoneda de la Testamentaría de Isabel de Farnesio.

BIBLIOGRAFÍA:

Luna, J. J. «Inventario y Almoneda de algunas pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio». Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Madrid. 1973. pág. 365



JUAN Pedro Peralta, pintor madrileño, activo durante la primera mitad del XVIII es un interesante artista del cual se tienen pocas noticias actualmente.

EN 1724 firma junto a otros artistas tales como Clemente Rodil, Miguel Meléndez (tío del bodegonista) y Jerónimo Ezquerro, una petición para cubrir unas plazas vacantes de tasadores oficiales de Pintura del Consejo de Castilla. En 1728 el artista consigue una de esas plazas (Vid. Díaz J. S. «Palomino y otros tasadores oficiales de Pinturas». Archivo Español de Arte. n.º 77. 1947. pp 121-128). En 1741 firma, como pintor del Rey, cargo conseguido con anterioridad, un lienzo que representa a Santa Rosalía. Este cuadro se hallaba a principios del XIX en la Colección de Don Francisco Vives de Madrid, según se desprende del testimonio de Valentín de Cardera que lo enjuicia como «muy bien dibujado y de color amable».

EL bodegón que aquí tratamos es una obra realizada ya como pintor del Rey para la reina, que coleccionaba este tipo de cuadros, ya que en su testamentaría aparecen varios de Giacomo y Mariano Nani. Juan Pedro Peralta, como Luis Meléndez, se inspira en una temática y estilo muy próximo a bodegonistas italianos contemporáneos, tales como Cristóforo Munari, Giacomo y Mariano Nani, de los cuales debían de conocer cuadros, ya que se coleccionaban en España en aquella época. Interpretando los elementos antes mencionados y coincidiendo con Meléndez, llega a crear un tipo de bodegón muy inmediato, doméstico y decorativo, típicamente dieciochesco.

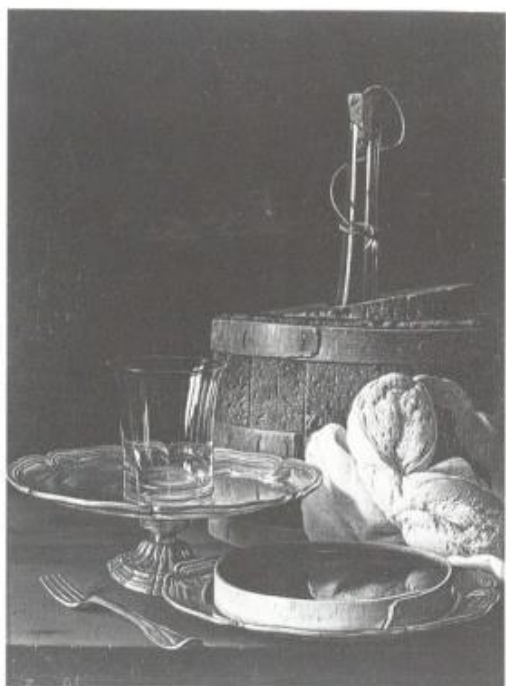


Fig. 1. Luis Meléndez. «Bodegón». Museo del Prado.

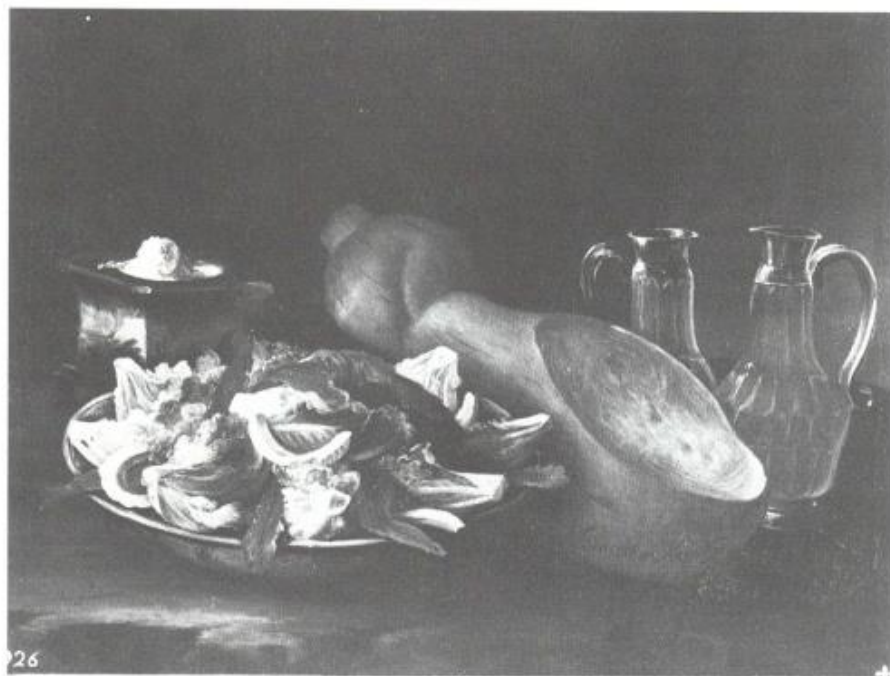


Fig. 2. Giacomo Nani. «Bodegón». Palacio de Riofrío.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID, 1819)

«San Isidro Labrador y el milagro del Pozo»

OLEO SOBRE LIENZO

55 x 33 cm.



ESTE pequeño lienzo es un boceto para un cuadro de altar destinado probablemente a alguna iglesia madrileña que sufriera reformas en el último cuarto del siglo XVIII. Otro boceto de Maella que representa a San Isidro y Santa María de la Cabeza, muy similar al que aquí tratamos se encuentra actualmente en el Museo Romántico de Madrid (fig. 1).

ESTILÍSTICAMENTE se puede situar en la fase de madurez del artista, durante la década de 1780. En estos años las fisonomías de sus personajes adquieren unas características muy definidas, sobre todo los femeninos con rostros delicados y ovalados, con ojos oblicuos y narices y bocas pequeñas. Su canon se alarga y los contornos de sus figuras adquieren morbidez. Los tonos fríos tienen el contrapunto de carmines descarnados, grises y rosas aparecen junto a una insistente manera de trabajar los blancos.

SUS bocetos, tal y como ocurría con Bayeu, se escapan a exigencias y normas determinadas, resolviéndose en soluciones muy personales, de gran sutileza y finura.

DURANTE estos años se establece su rivalidad con Francisco Bayeu, el otro gran pintor cortesano con quien comparte los encargos reales y de importancia en la Corte. De estos años son algunos techos del Palacio Real, tales como el de la Pieza de la Infanta María Victoria (1786), el del Oratorio de Damas (1789); lienzos tales como la «Inmaculada» de San Francisco el Grande de Madrid (1784), la «Inmaculada», la «Aparición del Niño a San Antonio» y la «Estigmatización de San Francisco», todos ellos de 1786.

SAN Isidro Labrador, patrón de Madrid, vivió durante el siglo XII en esta villa. En su juventud y madurez trabajó las tierras de un caballero llamado Ivan de Vargas. Tomó como esposa a una mujer muy virtuosa llamada María Toribia, quien más tarde fue canonizada como Santa María de la Cabeza. Hombre muy piadoso y devoto realizó diversos milagros. Este cuadro representa el momento en que el santo hizo subir el agua de un pozo donde había caído un niño, salvándolo así de morir ahogado.



Fig. 1. Mariano Salvador Maella. San Isidro y Santa María de la Cabeza. Museo Romántico, Madrid.

LUIS PARET Y ALCÁZAR

MADRID 1746 - MADRID 1799

«Aparición de San Miguel Arcángel al Rey Carlos VIII de Francia y a San Francisco de Paula».

OLEO SOBRE TABLA, FIRMADO: «L. PARET PINX»
40 x 49 cm.

EXPOSICIÓN:

«L'Época del Barroc». Palacio de Pedralbes. Barcelona, 1983. n.º 27 del catálogo, ilustrado.
«Luis de Paret y Alcázar». Museo de Bilbao. Diciembre de 1991. n.º 11 del catálogo, ilustrado. pp.
206 y 209.



ESTA obra fue probablemente pintada para un altar portátil. Su nivel de acabado y el hecho de estar firmada nos hace descartar la posibilidad de que se trate de un boceto. Existen otros ejemplos en los que pintores de calidad produjeron pequeñas obras para estos objetos litúrgicos, tales como Andrés de la Calleja, que firma uno que se halla en el Palacio de la Granja, y Francisco Bayeu, que es el autor de otro que se encuentra en una colección privada suiza.

LA presente obra podría fecharse hacia 1772-75, en el momento en que Paret se sitúa en la órbita del Infante Don Luis de Borbón, y es probable, que fuera realizada para él, ya que en ella se hace una referencia muy clara a la dinastía borbónica. El tema es inusual en la pintura española: San Francisco de Paula fue invitado a Francia por Luis XI, poco antes de su muerte en 1483; más tarde se convirtió en consejero del nuevo rey Carlos VIII. La escena representa probablemente el momento en que el rey enseña al santo las reliquias de la Pasión, los tres clavos y la corona de espinas que se conservan en la Saint Chapelle; al dudar ambos de su autenticidad, San Miguel Arcángel aparece para testificar la veracidad de dichos atributos. Su técnica y colorido es idéntico al del autorretrato realizado durante su exilio en Puerto Rico (fig. 1) que se halla actualmente en el Museo de San Juan.



Fig. 1. Paret. Autorretrato. Museo, San Juan de Puerto Rico.



Fig. 2. Paret. La Visitación. Santa María de la Asunción, Viana.

FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES

(FUENTEDETODOS 1746-BURDEOS 1828)

«Autorretrato»

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO: «GOYA», ABAJO A LA DERECHA

18,2 × 12,2 cm.

Pintado hacia 1795-97

PROCEDENCIA:

Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, Duquesa de Alba (1762-1802);

Don Tomás de Berganza, como heredero de la Duquesa de Alba en su testamento de 1797;

Don Luis Berganza;

Doña Carmen Berganza;

Doña Pilar Martín Berganza;

Don Antonio Martín;

Colección privada, Madrid.

EXPOSICIÓN:

Exposición de Obras de Goya, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900, n.º 101 del catálogo.

«El autorretrato en la pintura Española. De Goya a Picasso». Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1991, n.º 7 del catálogo, ilustrado.

BIBLIOGRAFÍA:

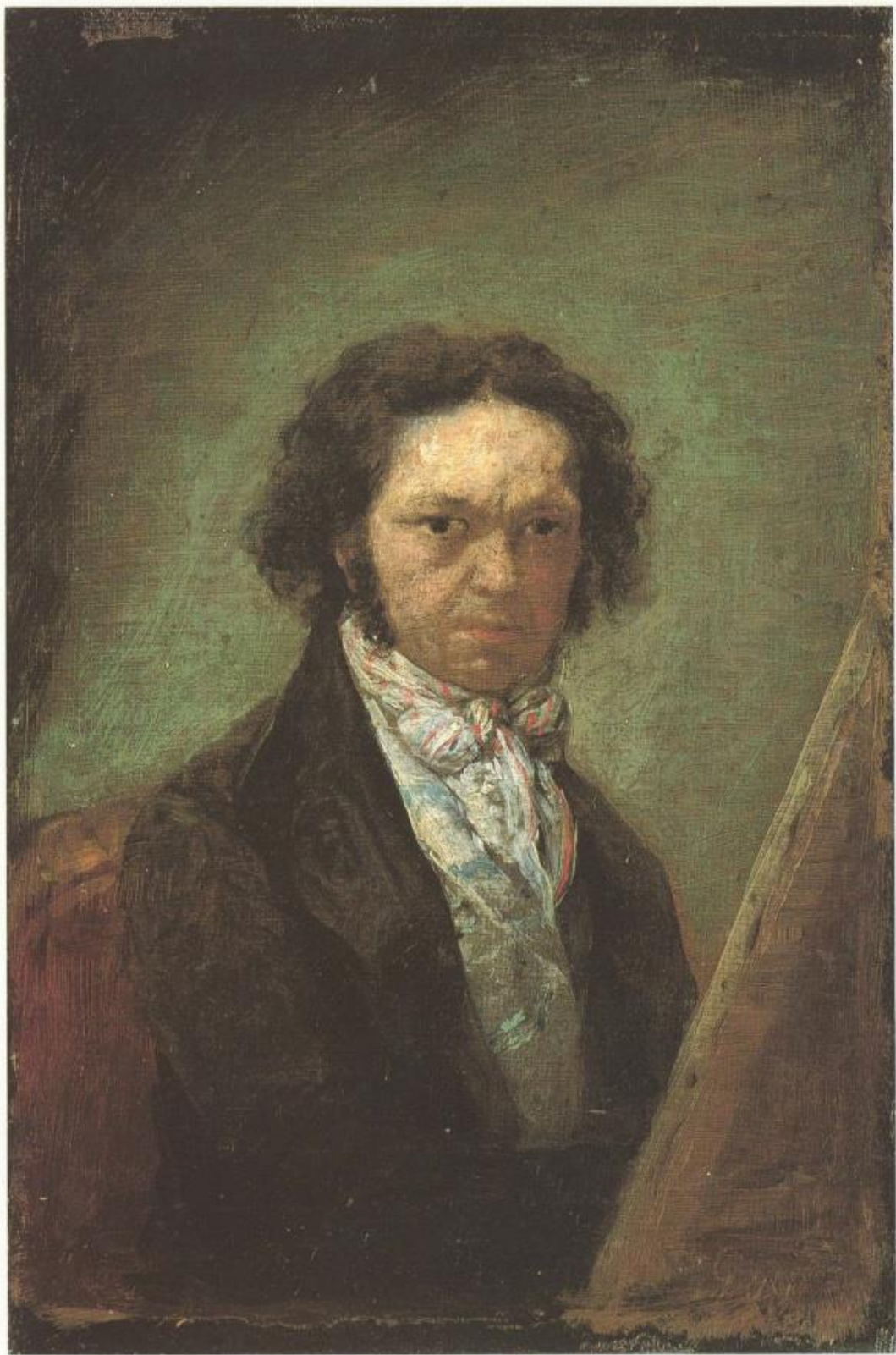
Mayer, A. L. «Francisco de Goya», Londres, 1924, n.º 299.

Ezquerro del Bayo, J. «La Duquesa de Alba y Goya», Madrid 1928, páginas 280-281, ilustrado.

Calvert, A. F. «Goya. An account of his life and Works», Londres, 1953, plate 116 (erróneamente como en la Colección Pidal).

Gassier, P. and Wilson, J., «Goya. His life and Works», Londres, 1971, páginas 164 y 188, n.º 665 (como en la Colección Pidal).

De Angelis, R. «L'Opera pittorica completa di Goya», Milán, 1974, pág. 108, n.º 302.



AGUSTÍN DE ESTEVE Y MARQUÉS.
(VALENCIA 1753-MADRID 1820)

«Retrato de Doña Laureana Díaz de Mendoza Valcárcel».

OLEO SOBRE LIENZO
98 x 74'5 cm.
Pintado hacia 1815.

PROCEDENCIA:

Colección Sirabegne, Madrid, 1925.
Colección particular, Estados Unidos.

EXPOSICIÓN:

Madrid, Mayo-Junio, 1925. *Exposición de Retratos de Niño en España*. Sociedad Española de Amigos del Arte. N.º 37 del catálogo, pág. 74; reproducido.

BIBLIOGRAFÍA:

- Soria, M. S. *Agustín Esteve and Goya*. «The Art Bulletin», September, 1943, 1943. Volume XXV. pág. 265, n.º 81 del catálogo de la obra completa de Esteve.
Soria, M. S. *Agustín Esteve y Goya*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1957. pág. 134, n.º 136 del catálogo.

La retratada es Doña Laureana Díaz de Mendoza Valcárcel, hija de los Marqueses de Fontanar, Condes de Balazote, de acuerdo con un retrato posterior a éste, firmado también por Esteve, en el que aparece con una manzana, y cuyo nombre y patronímico está incrito en el lienzo.



LUIS FERRANT Y LLAUSAS

(BARCELONA, 1806 - MADRID, 1868)

«Adán y Eva en el momento de encontrar el cadáver de Abel».

OLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO Y FECHADO: «LUIS FERRANT LO PINTÓ EN ROMA EN 1834».

124 X 152,5 cm.

PROCEDENCIA:

Pintado en Roma en 1834 para su protector el Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza.

Colección del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875). Aparece en varios documentos de la Testamentaría del Infante, realizada en Pau en 1875. (Vid. Archivo del Infante Don Gabriel de Borbón. Palacio Real. Legajo n.º 191. «Catálogo de los cuadros que existían en Pau el día del fallecimiento de Don Sebastián con expresión de autores, asuntos y medidas, hecho por orden del Marqués de San Saturnino». n.º 910).

Don Luis Jesús de Borbón y Borbón (1864-1889), Duque de Ansola, hijo del Infante Don Sebastián Gabriel. Heredó el cuadro como figura en documentación contemporánea (vid: Archivo del Infante Don Gabriel de Borbón. Palacio Real. Legajo n.º 201. «Relación de los cuadros que han correspondido a los herederos del Infante Don Sebastián, cuadros del Exmo. Duque de Ansola», Pau, 1103, 4mdA, 1, 25 x 1,52, ptas ... 500.-)

Don Luis Alfonso de Borbón y Bernardo de Quirós. Duque de Ansola. Madrid, 1936. (Etiqueta de la Junta de Recuperación al dorso).

BIBLIOGRAFÍA:

OSORIO Y BERNARD, M. «Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX». Madrid, 1883/84. pág. 239.

RAFOLS, J. F. «Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares». Barcelona, 1980. Vol II, pág. 415.



- LUIS Ferrant hizo sus primeros estudios en Madrid con Juan Antonio Ribera, que había trabajado en el estudio de David en París y llegó a ser uno de sus discípulos españoles más destacados. Más tarde pasó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1834 fue pensionado en Roma por el Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. A esta ciudad se trasladó con su hermano Fernando, también pintor, con quien compartió el sueldo de 10.000 reales que le otorgaba el Infante.
- EN 1842 fue nombrado pintor de Cámara de su Alteza y en el mismo año el Rey Don Fernando II de Nápoles lo nombra académico de la Academia de Bellas Artes de la capital partenopea.
- EN 1848 alcanza el cargo de Pintor de Cámara de S.M. la Reina y el de Profesor Ayudante de Estudios Elementales de la Academia de San Fernando, siendo ascendido a profesor numerario el 18 de marzo de 1857. Cuatro años más tarde ganó por oposición la plaza de profesor supernumerario de la Escuela Superior de Pintura. Murió en 1868 siendo académico de la de San Fernando y de la Real de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso.
- ESTILÍSTICAMENTE, Luis Ferrant pertenece al reducido grupo de neoclásicos españoles, del que forman parte, su maestro Ribera, José de Madrazo y Rafael Tejeo, quien también trabajó para el Infante Don Sebastián Gabriel. Aparte de pintura de Historia, como es el cuadro que aquí tratamos. Ferrant fue un excelente retratista, prueba de ello es el magnífico retrato de sus sobrinos, que se halla en el Museo Romántico de Madrid (Fig. 2).
- EL Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón (fig. 1), era nieto del Infante Don Gabriel, hijo de Carlos III. Nació el 4 de noviembre de 1811 y fue un aficionado a las Bellas Artes. Practicó la pintura desde los doce años, siendo uno de sus primeros maestros Bernardo López y después Juan Ribera. Viajó por Italia y allí dejó abundante muestra de su quehacer artístico. Conoció y entabló amistad con José Madrazo y fruto de sus preocupaciones estéticas fue un pequeño manual de técnica artística: «De los aceites y barnices de que se hace uso en la pintura», editado en Madrid en 1860. En 1827 fue elegido Académico de Mérito de la Real de San Fernando y más tarde consiliario, siendo además miembro de numerosas corporaciones tanto nacionales como extranjeras. Ejerció una importante labor de mecenazgo entre los pintores contemporáneos, especialmente entre el grupo de los neoclásicos. Encargó obras a Ferrant, Ribera y Tejeo y reunió una de las colecciones más importantes en la Europa de la primera mitad del siglo XIX.
- COMO coleccionista representa la cota máxima del gusto español del momento. Reunió un conjunto muy selecto en el que primaba la calidad estética sobre el número. El núcleo inicial reunido durante la juventud del Infante es reflejado en el Inventario realizado en 1835, a raíz de la incautación de sus bienes por motivos políticos y que tiempo después se devolvieron a su propietario. En él se enumeran 216 cuadros entre los que destacarían: Primitivos y cuadros del siglo XVII Flamencos, como «San Lucas retratando a la Virgen» de van der Weyden, «La Adoración de los Pastores» de van der Goes, y «El Prestamista y su mujer» de Quentin Metsys; Brueghel, van Kessel, Rubens y otros; cuadros italianos del XVI y XVII como «Cristo muerto sostenido por ángeles» de Rosso Fiorentino, «Virgen con el Niño» de Andrea del Sarto, Ticiano, Jacobo y Leandro Bassano, Massimo Stanzione, Francesco Albani, Zuccaro y otros. La escuela española estaba representada por obras de artistas del siglo XVI al XIX, tales como «La coronación de la Virgen» de Vicente Macip, un bodegón de Sánchez Cotán, retratos de Carreño de Miranda y Maino, un «Descendimiento» de Pereda, «San Benito» de El Greco, «La Magdalena Penitente» de Mateo Cerezo, Juan de Juanes, Alonso Berruguete y varias de Ribera y Goya.

LA historia de la Colección a partir de esta primera noticia documental es compleja aunque ya conocida. La Colección fue expuesta en el Museo de la Trinidad en 1835, y a la muerte del Infante en 1875, fue nuevamente exhibida en público por sus herederos con motivo de una venta parcial realizada en Pau en 1876, añadiéndose al núcleo primitivo la parte correspondiente llevada al matrimonio por su segunda esposa María Cristina de Borbón. En 1890 su hijo Pedro pone en venta en el Hotel Drouot de París, parte de la Colección y unos años más tarde se hace lo mismo en Madrid, bajo el nombre de la Infanta María Cristina.



Fig. 1. Luis Ferrant. *El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón*. Colección privada. Madrid.



Fig. 2. Luis Ferrant. *Los sobrinos del artista*. Museo Romántico. Madrid.

JOSÉ MARÍA ROMERO LÓPEZ

(ACTIVO ENTRE 1840 Y 1879)

«Retratos del General Serrano y su esposa, Duques de La Torre»

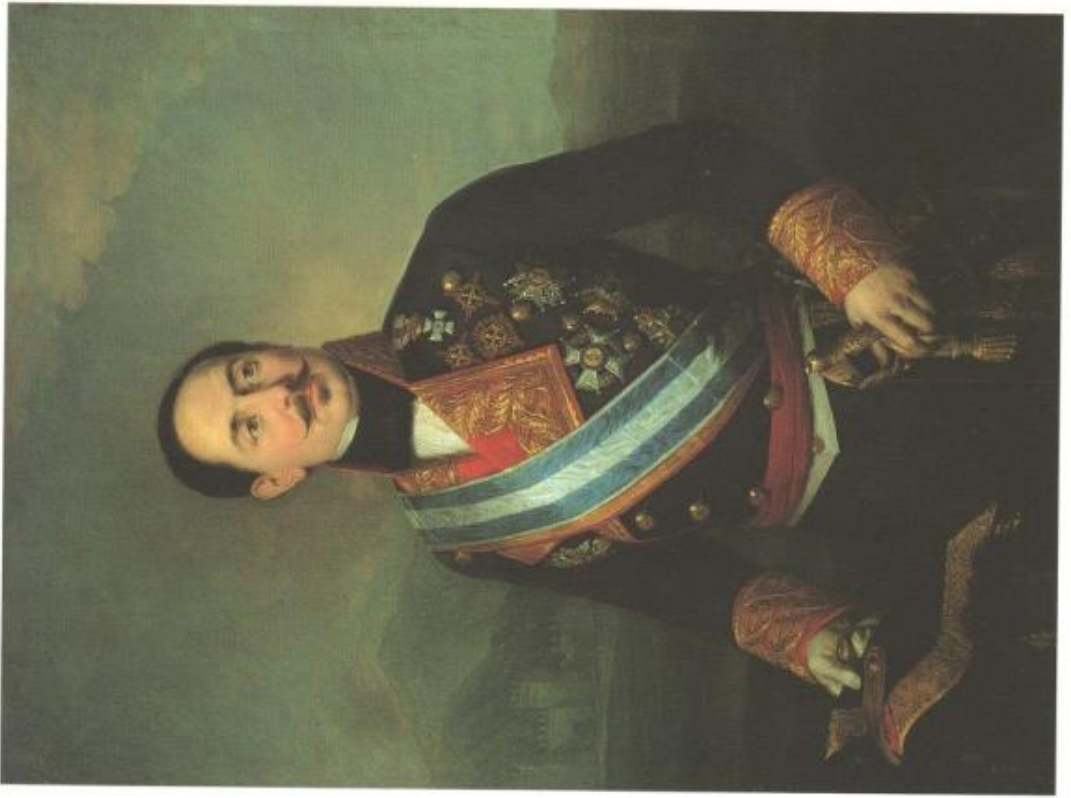
PAREJA DE OLEOS SOBRE LIENZO, FIRMADOS Y FECHADOS UNO DE ELLOS EN 1851
126 x 95,5 cm.

EXPOSICIÓN:

«Retratos de Madrid, Villa y Corte». Centro Cultural de la Villa de Madrid. Marzo y Abril de 1992.

DON Francisco Serrano y Domínguez, Capitán General de la Isla de Cuba y Presidente del Consejo de Ministros bajo el reinado de Isabel II, nació en la Isla de León en 1810 y murió en Madrid en 1885. Se casó en 1850 con Doña Antonia Domínguez y Borrell, Condesa de San Antonio. Fue nombrado Duque de La Torre en 1862 por Isabel II y ocupó el cargo de Regente del Reino durante el reinado de Don Amadeo de Saboya.

JOSÉ María Romero, pintor sevillano nacido en la primera mitad del siglo XIX, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Copió obras de Murillo, realizó encargos para el Duque de Monspensier y participó entre 1840 y 1879 en las Exposiciones de la Academia de San Fernando, en la de Sevilla de 1858, en donde obtiene Medalla de Oro, y en las de Cádiz de 1860 y 1862 en donde consiguió Medalla de Plata.



INDICE DE ARTISTAS:

- ANTOLINEZ y Sarabia, Francisco, pág. 102
ARELLANO, José de, pág. 110
ARELLANO, Juan de, pág. 94
AVILA, Maestro de, pág. 14
BARRERA, Francisco, pág. 90
BONASTRE, Maestro de, pág. 12
BORGOÑA EL JOVEN, Juan de, pág. 34
CAJES, Eugenio, pág. 46
CAMPROBIN, Pedro de, pág. 54
CARDUCHO, Vicente, pág. 58
CARPIO, Juan José, pág. 106
CASTELO, Félix, pág. 50
COELLO, Claudio, pág. 86
ESPINOSA, Juan de, pág. 70
ESTEVE, Agustín de, pág. 136
FLANDES, Juan de, pág. 24
FERRANT, Luis, pág. 138
GOYA, Francisco de, pág. 132
JOLI, Antonio, pág. 116
JUANES, Juan de, pág. 38
MAELLA, Mariano Salvador, pág. 124
MARCH, Esteban, pág. 82
MOHEDANO, Antonio, pág. 42
PARET, Luis, pág. 128
PERALTA, Juan Pedro, pág. 120
PONCE, Antonio, pág. 78
QUINSA, Juan, pág. 62
RANC, Jean, pág. 114
ROMERO, José María, pág. 142
SANTA CLARA DE PALENCIA, Maestro de, pág. 30
SANTA MARIA DE LA HOZ, Maestro de, pág. 18
SEVILLA, Juan de, pág. 74
VALDES LEAL, Juan de, pág. 98
ZURBARAN, Francisco de, pág. 66

FICHA TÉCNICA DEL CATÁLOGO:

Textos: Francisco Calvo Serraller
Enrique G. de Calderón
José Antonio de Urbina
Ignace Vandevivere

Fotografía: Joaquín Cortés

Diseño: Caylus

Fotocomposición: Artecomp, S. A.

Impresión: Torreangulo Arte Gráfico, S. A.

Dep. Legal: M-120-1992

