



*Caylus*

# PINTURAS DE CUATRO SIGLOS

1997 ~ 1998



Horario de Exposición: de lunes a viernes, de 11 a 14 horas y de 17 a 20 horas.  
Lagasca, 28 - 28001 Madrid - Telef. 578 30 98 - Fax: 577 77 79

Edita:  
© CAYLUS Anticuario, S. A.  
Lagasca, 28 - 28001 Madrid

Fotografías:  
Joaquín Cortés

Impresión:  
Industrias Gráficas CARO, S. L.

Fotomecánica:  
LUCAM

Encuadernación:  
RAMOS, S. A.

Depósito Legal: M-41457-1997

# PINTURAS DE CUATRO SIGLOS

Julián Gállego



## RENACE EL RENACIMIENTO

*Con medio centenar de obras maestras, "Caylus", nos invita a comprobar que el Renacimiento no es, meramente, una moda o un gusto, sino un vivir permanente del verdadero artista, un salto nuevo hacia la vida a través del trampolín del cuadro, la oferta de una mágica quietud que se renueva en cuanto la miramos, en fin, un eterno Renacimiento que se realiza al contacto de nuestra vista con la imagen que parecía quieta, pero era portadora de una eterna hermosura que reside en silencio hasta que, a instancias de nuestros ojos, rompe a cantar. Cada cuadro es un escenario que se anima en cuanto lo vemos, que nos habla cuando lo miramos, que no vacila un segundo en contarnos su historia al mostrarle nuestra curiosidad o nuestra admiración. Herméticamente mudo para los indiferentes, es locuaz para quien, al pasar, le saluda o le interroga, dispuesto siempre a compartir sus sentimientos más íntimos. Como afirmaba un gran poeta inglés: "A thing of Beauty is Joy for Ever..." ("Una cosa bella es fuente de una eterna alegría...").*

*Veamos, para empezar, un cuadro: este "Arcángel San Gabriel", pintado sobre tabla, por un pintor cordobés muerto en Granada: Alejo Fernández (c. 1475-1545/46) mirando hacia ese siglo XV que inicia el Renacimiento. Esa, más que moda estética, forma de sentir; el Arcángel de la Anunciación, ricamente vestido como corresponde a un mensajero celestial, lleva su diestra hacia el pecho, en señal de verdad, y sostiene con la siniestra el alto cetro que conviene a su alteza de correo de Dios y junto al que se envosca el banderín de su mensaje: "Ave Gracia Plena" (no dice "gratia", sino que cecea como buen andaluz), inclinado levemente la juvenil cabeza de cabello rizado y fijando, con tierno respeto, su mirada en la Virgen María (que respondería desde otra tabla pintada, del mismo tamaño). Su vestidura es rica y elegante y armoniza con las alas moteadas que parecen tremolar al aire del ventanal por donde ha bajado del Cielo. Este suntuoso Gabrielillo, cuya belleza de facciones y ropajes será garantía de felicidad para aquel que lo vea al despertar, velando su sueño.*



*En otra tabla, un poco mayor, el propio Alejo Fernández ha representado la "Degollación de San Juan Bautista", que aparece arrodillado por tierra, maniatado y con la cara abatida, en signo de sumisión, con su sayo de piel de oveja y su manto escarlata caído hacia el suelo, contemplado por damas y doctores, que muestran su compasión desde el portal de un torreado palacio renacentista; aunque la más joven y hermosa es, sin duda, Salomé, que ya lleva prevenida la bandeja donde portará, una vez cortada por el elegante verdugo, que ya ha desenvainado la espada, la cabeza del Bautista, hasta la mesa del tirano Herodes, rica y bien provista a juzgar por el lujo y belleza del patio del castillo, por cuyo limpio solado se pasean varios cortesanos, de tamaño en disminución, para marcar la distancia (Alejo sabe mucho de reglas perspectivas), pero también la enanez de un mendigo, con su zurrón y muleta. Pero nadie aventaja en vestuario y gallardía, al indiferente ejecutor, mejor vestido y plantado que la restante docena de personajes; como que, parece seguir el vestuario de algún lansquenete ejecutor de justicia en Corte más moderna que Judea. El andaluz Alejo ha seguido las reglas más modernas de espacios y perspectivas sin que la armonía del conjunto entenezca la prepotencia del gallardo sicario, que pisa despectivo la capa del Precursor y mira las vértebras de su cuello, para asegurar la puntería.*

*Ligeramente anterior, del tercer cuarto del siglo XV, de telares franceses de Tournai, un rico tapiz cuadrado, tejido de lana y seda, representa "La Crucifixión", con Cristo en lo alto, destacando en el firmamento, salpicado de nubes, sobre las torres y colinas de Jerusalén. A sus lados, ambos ladrones y a sus plantas, fariseos y guerreros, a la derecha, y santos acompañantes a la izquierda, con el centurión que clava su lanza en el costado del Señor, con las gotas de sangre y agua que escurren de su llagado brazo y de su horadado pie. Quizá este tapiz fuera mayor, porque quedan figuras incompletas, como los dos sicarios que se apuñalan al pie del madero. Hacia su derecha, un lujoso jinete con manto parece condolerse de la pasión de Cristo y un capitán de suntuosa armadura señala a quienes discuten, como si dijera: "Verdaderamente, Este era el Hijo de Dios". La conservación de este tapiz tan rico (acaso reducido al cuadrado de 344 cms. cuadrados) y con tanta figura humana (al menos dos docenas) acrecen el paradójico lujo de una escena de tormento del Hijo del Hombre.*

## ALTA POLITICA

*El Real Prudente, el Caballero Cristiano, Felipe II, era un varón de noble apostura, que se dejó retratar por Tiziano Vecellio en Ausburgo con cierta impaciencia, porque lo hizo "de prisa", hasta el punto de que "si hubiere más tiempo, yo se lo hiciera tornar a hazer". Siempre he sospechado del parecido del joven monarca con el Adonis que se desprende de los amantes brazos de Venus, cuando los perros de caza se impacientan y Cupido, olvidado, echa una siesta, en el precioso n.º 422 del catálogo del Prado. La seca prima inglesa se dejó dominar por el amor, despierto a tiempo de su siesta, y aparece en su retrato por Antonio Moro (2108 del Prado) vestida de novia, con la rosa encarnada (doble emblema de los Tudor y del feliz casamiento), sin saber que su dicha nupcial no ha de durar más que cuatro años. Tras esa boda con su tía, Felipe se ha de casar dos veces más y en 1571 venció a los turcos en Lepanto, lo que motivó otro retrato alegórico de Tiziano, con Felipe ofreciendo al Cielo su hijo don Fernando a cambio de la palma que un ángel le tiende desde el espacio (431 del Prado), uno de los "tizianos" más sublimes del Museo.*

*Aquí vemos a Felipe, ya "Prudente", retratado por Juan Pantoja de la Cruz con media armadura y de media edad, con el enorme bastón o bengala de mando empuñada por la diestra, y la sinies-*

*tra posada apenas en el pomo de la espada, sobre los bigotudos gabilanes, cota de malla fina con lazos colorados en los brazos asomando de la coraza de acero damasceno, puñal al cinto, toisón al pecho, y la cabeza asomando sobre la golilla con mirada fija y como interrogante, sin quitarnos ojo: cabeza hermosa, pero severa, envuelta en el resplandor colorado de una cortina de terciopelo.*

*Juan Pantoja de la Cruz pintó esta efigie real, serena pero interrogante, cuya mirada nos atraviesa y que, notando nuestra confusión, pronuncia entredientes un "Sosegãos" que todavía nos suspende más. Es uno de esos cuadros destinados a eternizar en palacio la presencia del monarca, siempre atenta, con esa severa atención que nos desasosiega.*

*Alonso Sánchez Coello, el otro gran retratista de la corte de Felipe II, nació en Valencia (Benifayó) en 1531, veintidós años antes que Pantoja en Valladolid. Retrató al rey y a su familia y, en nuestra exposición, a su hermanastro don Juan de Austria: un retrato admirable, más imponente todavía que el anterior en un lienzo vertical, de 144,5 x 69,2 cms. Sobre el lienzo negro se recorta la figura, esbelta y dorada, ricamente vestida con un traje adamascado con botones de oro, y que descubre por sus acuchillados la tela rica del forro. Está de pie, bien puestas sus piernas de finas medias y suaves zapatos de gamuza, que forman un ángulo, con los pies, que asegura la gallardía. Las mangas, con tiras coloradas, dejan asomar unas manos bellísimas, la derecha apoyada en la cadera, bajo el puñal de orfebrerías; la izquierda caída bajo el pomo de la espada, sosteniendo, al parecer, unos guantes o bolsa. Sobre los hombros, aderezados de bullones, se alza un alto cuello con gola abierta y rizada, que sirve de pedestal a la noble cabeza, digna de un antiguo romano, con una mirada fija de los ojos negros que desmiente la semisonrisa de los labios. Dada la altura del lienzo, que la figura no ocupa de alto abajo, se trata de un joven gallardo y severo, que nos contempla sin curiosidad, pero con severidad, casi reproche, que nos impone más silencio que el rey, su hermano, por Pantoja.*

## SANTOS PENITENTES

*Esa severidad cortesana toma un atisbo de sentimiento en los cuadros de Santos, en donde el éxtasis deja paso a la penitencia. El primero y más emocionante es un hermosísimo lienzo de Domenikos Theotokopoulos, "El Greco", en un lienzo, a modo de cueva muy oscura, con apenas unos traslucos de claridad lunar, que asoma por el ángulo superior izquierdo. Se trata de un coloquio espiritual entre "San Francisco y el Hermano León, meditando sobre la muerte", en donde la calavera amarillenta que el santo, arrodillado en tierra, contempla profundo y sostiene delicadamente entre sus largas manos, es eso, una calavera, esto es, la Muerte; el joven León, apoyado en la roca donde su maestro se arrodilla, junta las manos en estrecho nudo y tuerce la cabeza para una más honda contemplación. En un papelito del suelo va la firma del pintor cretense. La forma de rectángulo vertical del lienzo (de 108,3 x 64,5 cms.) y la reducción esquemática de los colores, negros verdosos, sobre los que se recortan, con admirable severidad ascética, los hábitos de gruesas estameñas gris plateado, rodeando el cráneo marfileño que el santo apenas sostiene, como si ya, tras la muerte, no pesara, forman un cromatismo severamente lúgubre, cuyos blandos pliegues en las vestiduras tienen, con la soga que sirve de ceñidor, un "memento mori" ya sepulcral. En esta obra de madurez, El Greco, que ha representado a menudo este memento estético, alcanza una mística concentración, con la Vida manando de la Muerte.*



*En otro lienzo, algo mayor, (82,5 x 125,5) el gran pintor burgalés Mateo Cerezo, (muerto en Madrid a los 29 años), representa a "La Magdalena penitente" en la caverna que le sirve de oratorio. Su bellísima cabeza, de ojos bajos y frente luminosa bajo la rizada y rubia cabellera, parece sumida en una muda meditación, ante la calavera, la cruz de palo, las disciplinas, los libros, el jarro de lágrimas (o de agua) y el tintero que ayuda a la memoria de pasadas faltas. Su mano derecha, abierta como una flor, se apoya sobre el corpiño de un traje a la moda, que un manto grisáceo recubre. La oscura cueva parece iluminarse por las luces que rodean su cabeza, ante un confuso panorama de atardeceres. Nacido en Burgos en 1637, muerto en Madrid en 1666, Cerezo logra, en tan breve carrera, una honda expresión devota de arrepentimiento y paz, que muy pocos pintores sabrían igualar.*

*Otro pintor español, contemporáneo del anterior, José Antolínez (Madrid, 1635-1675) pinta también la "Magdalena penitente" con no menor inspiración. Esta santa mujer, pecadora arrepentida, resultaba muy ejemplar en el siglo XVII, como símbolo de salvación, siempre abierta en un siglo que siente, al unísono, la caída y la redención, para quién "ha amado mucho". Pero es muy distinta la modestia con que interpreta este santo personaje Mateo Cerezo, en su retiro de penitente, casi monjil, sin alzar la vista del suelo, y la dedicación, casi eufórica, con que lo interpreta Antolínez, en un gran paisaje, la cueva de la penitencia queda relegada a la espalda del personaje, apenas roca que armoniza con las nubecillas que acompañan a los juguetones angelotes, (cuyos flotantes paños adornan, más que tapan), formando un, exquisitamente barroco, arco triunfal, que corona a la santa arrepentida que los contempla como su propia apoteosis, desentendiéndose del poético nocturno que evoca pasados errores. La mano derecha de ambas imágenes de La Magdalena se apoya en el pecho, con los dedos abiertos; y es curioso que un mismo ademán pase, de expresar arrepentimiento y penitencia, a evidenciar una entrega espiritual casi eufórica. La santa de Antolínez apenas oculta su busto con los cabellos rubios que recogen sus dedos, sin cuidarse de tapar sus hombros ni de encoger la cabeza en signo de sumisión. Al contrario, yergue la suya, gallarda, con los ojos bien abiertos, fijos en el revoloteo de los querubos, como un eufórico signo de perdón y de amor. La mujer del cuadro de Cerezo es una penitente, idealizada por la ascesis; la del de Antolínez es ya una triunfadora del pecado, que ve, literalmente, "el cielo abierto" a su devoción. No hay que omitir grandioso y espectacular (de más de dos metros de alto por casi metro y medio de ancho) está fechado en 1670, cuatro años después de la muerte de Mateo Cerezo: es el paso del naturalismo al barroco, del retiro en soledad al triunfo del perdón, coronado por dos ángeles, mientras un tercero, sentadito por tierra junto a la Magdalena, medio vestido con un trajecito que parece heredado del de la santa, parece jugar con la calavera y el libro, que en Cerezo tenían tan terrible aspecto, inclinando gracioso su cabecita mofletuda y morena con gesto tranquilo, como si esperase que su Santa vuelva en sí para emprender un paseo que los aleje ya de toda melancolía. La oscura noche no apaga el optimismo pre-diociesesco.*

*Antonio de Pereda consigue, en una tabla no grande (61 x 39,5 cms.) la más honda expresión de "Cristo crucificado", con el madero de espesos tablones hincado en la tierra donde yace el cráneo de Adán. La cabeza del Señor, coronada de espinas, como colgada de los brazos clavados en las escotaduras desusadas, de la madera de la Cruz, mira abajo, hacia donde la tumba del primer hombre está esperando la redención. Su cuerpo, pálido y delgado, con el rugoso paño de pureza, apenas más pálido, provoca una piadosa compasión y un turbio remordimiento. El árbol de la Cruz de la liturgia de Viernes Santo parece agrietado y manchado de sangre, ante el negro nubarrón que no deja en el cielo más que un delgado horizonte amarillento. El resto es negro y arremolinado, como conviene al dolor por la muerte del Justo.*

Permitaseme saltar un siglo y presentar un precioso cuadrito (53,5 x 40,5 cms.) del gran pintor de Molfetta Corrado Giaquinto, gloria de la escuela napolitana y huésped en Madrid de Fernando VI y que realizó en España sus mayores murales decorativos. Aquí se concentra en un lienzo pequeño y primoroso, que representa a "San Fernando" revestido de una vieja armadura, las manos cruzadas sosteniendo unos harapos de púrpura, los pies descalzos apoyados en un riachuelo que se desprende de una roca, en cuya cima es su fuente la sangre del Cordero, en un efectista claroscuro. La gallarda figura del guerrero está arrodillada en un gran sillar, entallado por unos angelotes albañiles, mientras un racimo de tres cabecitas de serafines se ha elevado volando, para estar frente a la venerable cabeza del santo, de ensimismada expresión ante ese manantial de la sangre del Agnus Dei. Una vez más, como buen napolitano, Giaquinto, acierta a dar, con graciosa devoción, la delicada y pintoresca imagen de un santo postrado ante la fuente de la Gracia. La técnica del óleo sobre lienzo da a este sacro éxtasis una gracia pintoresca y casi teatral. Sin duda la "ópera sacra" era una especialidad partenopea.

### SAGRADA FAMILIA, EN CALMA Y EN VIDA

Francisco de Herrera "el Viejo" nació en Sevilla en 1590 y falleció en Madrid en 1651. Aquí tenemos un lienzo suyo, de buen tamaño, que representa "San José con el Niño" y que lleva la firma "Juan de Herrera fecit año 1641". Es una obra de madurez, de pasta rica y cromatismo agudo, basado en los colores, pictóricamente tradicionales, de las vestiduras del Patriarca (morado y amarillo) y del Niño Jesús (rosa brillante), que relucen en la sombra de un bosque donde, en una peña, se han sentado: Jesús explicando, como Maestro; José, como absorto discípulo. Los años han comedido la costumbre de Herrera de pinceladas bruscas y chafarrinones y el cuadro luce una calma y una medida encantadoras. Un árbol, que apenas se vislumbra, nos da la medida de la habilidad pintoresca del autor, que aquí ha moderado su famosa impaciencia.

Con Francisco Antolínez (Sevilla, c. 1645 - Madrid, 1700) nos acercamos a la infancia de Jesús en los deliciosos cuadritos de tamaño infantil (21,5 x 29 cms.) que cabe considerar pareja: "El sueño de José" y "Descanso en la huida a Egipto". En cambio la pincelada es amplia y jugosa, con un gustillo de perfecta improvisación, a manera de un Murillo improvisado. En "El sueño de José", un ángel avisa al patriarca, que descabeza un sueño a la puerta de la casa de Belén en cuyo interior la Virgen está fajando al niño, que ha de salir urgentemente de viaje, salvándoles de la persecución de Herodes. El cuadrito siguiente representa un descanso en esa huida, con la Virgen y el Niño sentados al amparo de una palmera bajo la cual los contempla devotamente (manos unidas) José. Un asno, que es su carruaje, aquí sirve de muralla para que Jesús, medio desnudito en brazos de María (que acaba de darle el pecho) no coja frío ni lo puedan vislumbrar los sicarios de Herodes, de quién es el castillo de la loma vecina. La composición es fresca y airosa, digna de Murillo; la factura, amplia y gustosa; el colorido brillante y amable, sin tiempo ni necesidad de cambiar los tonos. El ángel previsor va de rojo y azul como la Virgen, y todavía quedaba en la paleta algo encarnado para el paño que un angelito, un tanto inquieto, lleva a la cintura, cuando se avisa en la segunda parte que ya es tiempo de seguir camino. La composición es deliciosa en ambas escenas. La primera se divide en dos espacios, a la izquierda con el patriarca dormido, reclinado en la tierra, sin soltar su bastón, ni prescindir del amarillo y el morado en su capa y su túnica. Los blancos puros prestan animación y luminosidad al vestido angélico, que los combina con el azul, el encarnado y el gris plata de las alas, que se agitan al descender de un celaje luminoso; siguiendo su índice, pasamos a la cabaña por cuya puerta vemos a Madre e Hijo allí refugiados; y al extremo derecho aún queda



un mini-paisaje con luminosidad de amanecer. La luz de la segunda escena parece ya de bien entrado el día y el minúsculo y celestial criado llega a avisar a la familia y a desatar su cabalgadura. La mezcla de descanso y de interrupción (es decir, la captación del momento inmediato a la puesta en camino) está conseguida por Antolínez con una animación digna de su maestro, Murillo, a quien no copia, sino interpreta. La ejecución sobre tabla da a ambas escenas un brío excepcional, con un aire de improvisación, ya que no conocemos Murillos semejantes, pese a la frecuencia en sus catálogos de "La huida a Egipto".

Del propio Antolínez son otra pareja de cuadros algo mayores (74 x 103 cms.) y uno de ellos relacionado con la misma huida: "Los preparativos para la huida a Egipto", emparejado con un "Nacimiento de la Virgen", firmado y fechado en 1691. El primero sitúa la acción a las afueras de un pueblo, con diez personajes, y cuatro animales, asno, perro, cordero y pato, éste a la humedad de un pozo, al lado izquierdo de la tela, de donde una mujer joven está sacando agua. Los otros nueve personajes se agrupan hacia la derecha y son José (junto al borrico que va a servir de vehículo) y con el Niño Jesús (único personaje con aureola) en los brazos, hablando con un anciano a cuya derecha está la Virgen saludando a una hebrea arrodillada; tras ésta asoma un cordero, y la figura de una madre que llora, con su hijito desnudo en la cadera y, tras ella, un muchacho con su capacho al brazo, como si también se fuera, y una mujer que, saliendo de la puerta de una casa, parece despedirlo. El grupo es animado y deja a su izquierda un amplio espacio, con cabañas y árboles. Esta composición tan desigual quiere evocar las soledades que acechan a la Sagrada Familia por las lontananzas de lo desconocido.

El tema del lienzo que se empareja es muy distinto e incluso el estilo de su autor es menos suelto y más premioso (sin embargo, éste es el que lleva la firma de Antolínez y la fecha de 1691). Representa "El nacimiento de la Virgen", el interior de un edificio de pretensión palatina, dividido en dos espacios: el de la izquierda, cerrado, con una cama con dosel donde Santa Ana está acostada y en oración, acompañada por su esposo, San Joaquín, sentado, con turbante y capa, y las manos en ademán de devoción y explicación; un perrito doméstico mira asombrado ese manoteo. La pieza de la derecha, que se abre al fondo hacia una plaza con paisaje, tiene una chimenea sobre cuyo fuego hierve un caldero vigilado por una moza. Más hacia el centro de la tela hay un gran lebrillo plateado con aderezo de jarra para el agua, en el que una niñera se apresta a bañar a la criaturita que tiene en la falda; otra más joven, arrodillada en el enlosado, se prepara a ayudarla (grupo muy semejante el de este episodio pintado por Goya, un siglo después, en la Cartuja de Aula Dei; en Zaragoza) y otra moza, de pie, espera con un canastillo de toallas o pañales. Las figuras, mayores que en la tela pareja, ocupan el espacio con más simetría que las de la otra tela, pero su ejecución parece menos natural. El claroscuro es, en ese interior, más exagerado, con el grupo de la recién nacida muy luminosa, destacando de la oscuridad del recinto.

Más de un siglo posterior y en una tela de pequeña dimensión (38 x 22,5 cms.) podemos ver un "San José con el Niño" obra, al óleo, de Vicente López Portaña, valenciano que sucedió a Goya como pintor de Fernando VII. Es obra muy graciosa propia por su tamaño, para colgar a la cabecera de una cama infantil. En talla tan reducida, el habilísimo López ha creado un halo luminoso en torno a las cabezas juntas del Niño y el patriarca, enmarcado en multitud de cabecitas de serafines, mientras otros de cuerpo entero, forman un movido pedestal flotante a las plantas de San José, hacia el que señalan para atraer la atención o devoción de quien ocupe habitación tan santificada. El patriarca, medio envuelto, en su capa amarilla con la que hace descansar al Niño, asoma sobre un espeso mon-

tecillo de angelotes y nubes. Es obra de gran habilidad técnica, como suelen serlo las pinturas de Vicente López, y más en tan reducido tamaño.

Por eso sería injusto cotejarla con un óleo sobre tabla de  $1,37 \times 1,01$  ms. en bonito marco tallado, que representa, sencillamente, "Tres ángeles" flotando en el espacio, jugando con esas bandas de tela fina que suelen servir de sucinta vestidura a los flotantes batallones infantiles que revolotean a los pies de las Inmaculadas murillescas. Pudieran compararse con otro trío angelical, que Diego Angulo Iníiguez recoge en la colección del Conde de Toreno. En ambos casos, el trío seráfico se dedica a revolotear en un espacio de luces y nubes como si estuviera jugando. Murillo, progenitor de graciosos y regordetes hijos, los pinta con milagroso arrojo, con esa celeste embriaguez de surcar los espacios con la gracia de quien da sus primeros pasos, libres de la cárcel de la gravedad. Un fino marco, azul y dorado, recorta esos espacios infantiles y angélicos, que nadie supo surcar como esos niños (con alas de pollito) que Murillo, padre feliz, estudiaba con tan incomparable ternura y humor.

De esta nube angelica recordemos aquí un pequeño "San Miguel" pisoteando y zahiriendo a un pobre Diablo, con el trepidante pincel de Valdés Leal ( $34 \times 24,4$  cms.); y una, en cambio, tranquila y majestuosa "Alegoría de la Astrología", preciosa muchacha con alas y diadema de estrellas, cuyas plumas se enredan con los cabellos, majestuosamente apoyada en un plinto, la vara en una mano, la esfera en la otra, y que Claudio Coello pintó con gracia tan majestuosa que el águila negra que vigila a sus pies no se atreve a moverse ni, menos a chistar...

## ESPECTACULOS TERRENALES

En la fiesta barroca se mezcla lo real y lo inventado. La lucha del héroe y la fiera es un tema festivo, para quien no tiene hazaña mayor que ofrecer con galantería. La Plaza Mayor de Madrid, donde a diario hay mercado y casas de Panadería y Carnicería, que todavía perduran (aunque desviadas de sus primitivos oficios), era escenario precioso para fiestas de toros y desfiles militares. Hay cuadros y estampas que reproducen ese lugar grandioso y esas celebraciones que, con semejante pompa, celebran los juegos de sortijas y de cañas y los autos de fe, que Carlos II preside y contempla desde un balcón. Sabemos que uno de los oficios honrosos de Velázquez, amén de pintar al Rey Felipe IV y a su familia, era repartir equitativamente (es decir, según los merecimientos de los invitados) los balcones de la Plaza, sin contar si pertenecían al regidor Sardineta o a otro particular, ya que a efectos de Monarquía estaban a disposición del Rey y su Corte. Los ascensos en los oficios cortesanos se medían en descensos hacia los balcones del piso principal, los más apreciados. Quienes no tenían entrada de balcón se contentaban con la planta baja. Las casas tenían los mismos pisos que en la actualidad, pero varían según la imaginación de los pintores que las representan. En el cuadro anónimo de Escuela Madrileña que hoy vemos en esta exposición y que representa "La Plaza Mayor de Madrid durante una fiesta de toros", (lienzo pintado hacia 1660-70), la Casa de la Panadería ocupa el centro del lado principal, y, sobre las arcadas de los porches donde, cada día de semana se instalan los panaderos, que llegaban de los pueblos con sus monturas, vemos la planta principal, con el balcón donde se instala el Rey, con damas en el suelo y cortesanos encaramados; y todavía quedan dos pisos, con once balcones cada, que repartir. En las casas de menor cuantía hay cinco o seis pisos de balcones llenos de cabecitas simétricas. En el llano de la plaza, defendido por vallas de madera, vemos hasta cinco regimientos de diversas guardias, y, en una esquina, un jinete alanceando un toro y otro más, desmontado del caballo. El cuadro es ingenio y no copiado del natural, pero basta para darnos idea de estos



festejos, a veces crueles, como el que causó la muerte (y eso en una plaza no de Corte) de aquel caballero "la gala de Medina, flor de Olmedo", protagonista de una de las mejores comedias de Lope de Vega.

Las fiestas de toros y cañas se prestigiaban con el ejemplo de los héroes de la Mitología clásica. Así, para dar prestigio y acción a un paisaje que decorara un salón con rocas, bosques y lagos, Juan de Solís (c. 1595 - Madrid, 1645) firma un paisaje grande, con barcas, quintas y castillos de fantasía justificándolo con la "lucha de Hércules con el león de Nemea", que aparece en el rincón derecho, en un soto de árboles copudos desquijarando a la fiera, una vez caídas sus armas, el arco, la maza y la flecha.

Otro tipo de paisaje urbano es el que sirve de escenario a un hecho del Antiguo Testamento. Así el madrileño Francisco Gutiérrez, (muerto en 1670), traza su "Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas" por cuya extensión de lienzo (de 1,01 x 1,63 ms.) vemos cruzar un río con barcas y con la perspectiva de una orilla con numerosos personajes, y la de enfrente, llena de arquitecturas palatinas, pórticos, escalinatas, torres, cúpulas y hasta un arco de triunfo, un grupo de damas ricamente vestidas (como que una de ellas es la princesa de Egipto coronada de plumas) admiradas al ver acostado en una cesta, a modo de barca, a un niño que no es otro que Moisés, llamado a ser el guía de Israel, desde su esclavitud egipcia, a la Tierra de Promisión.

El pintor alemán Johan Carl Loth (Munich, 1632- Venecia, 1698) es autor de otro cuadro bíblico, que sucede en una noble arquitectura; pero, al contrario de los anteriores, los personajes ocupan gran parte del lienzo (de 184,7 x 131,3), dejando un arco y un cortinaje como fondo, que representan la "Captura del robusto Sansón", arrojado en el suelo por unos paganos, cuyo jefe lo pisotea, mientras la hermosa Dalila sale buyendo. Excelente ejemplar de tema bíblico, con actores de buen tamaño y una inteligente y dramática composición.

De una generación más antigua, activo en Roma hacia 1620, el misterioso "Maestro K" es autor de un precioso lienzo de tamaño modesto (68,5 x 52 cms.) suficiente para presentar la grandeza de otro episodio bíblico: la "Lucha de David contra Goliath", reducida a una media figura juvenil que blande una espada con la mano diestra, mientras con la izquierda levanta por los cabellos la cabeza cortada del gigante. Es obra concentrada y elegante, con el busto del pastor vestido de pellejos que sostiene con firmeza la tremenda arma de Goliath. Lo más curioso es que el trofeo del monstruo filisteo, su cabeza cortada tras haberlo matado el pastor hebreo con una hábil pedrada, cuya cicatriz mancha de sangre la frente, es de una gravedad y belleza dignas de la santa faz de un mártir cristiano, mientras la nerviosa mueca del rostro del matador sólo expresa el orgullo del triunfo.

Volvamos a las vistas de urbe o de paisaje, para cerrar el capítulo con un espléndido lienzo del excelente (aunque desigual) Antonio Carnicero (Salamanca, 1748 - Madrid, 1814) autor de algunas vistas del Museo del Prado y que aquí nos brinda una muy superior, que pudiéramos llamar ya romántica: "La erupción del Vesubio en 1771", paisaje de buenas dimensiones (114,5 x 185,5 cms.) y de sorprendentes efectos luminosos, nada inferiores a los artistas ingleses de su tiempo, con semejante y feliz combinación de realidad e invención. Por el rectángulo del lienzo pasamos del horror del estallido, con fumarolas que derraman torrentes de lava ardiente que se precipita entre rugidos hacia el mar y la calma nocturna, pero transparente, del Mediterráneo, brillante entre islotes, reflejando la plateada luz de la luna llena, entre las nubes grises. Carnicero nos hace así pasar de la tragedia titá-

nica hasta la poesía transparente de un nocturno en calma. El encarnado fuego del volcán dibuja un primer plano de árboles y rocas en silueta, animados por figurillas, negras como sombras chinescas; la de un sabio sentado, tomando notas para recordar la soberbia catástrofe; las de varios amigos elegantes, venidos con su perro de Nápoles para admirar el espectáculo; las de unos muchachos, que se esfuerzan en trepar por las peñas, para más tarde presumir de su proeza. Más lejos se recortan, ante la luz del mar, reflejo de la luna, otros minúsculos hombrecillos, mediadores entre la fogata enorme y la lámina impasible del agua. Un cuadro tan maravilloso debiera pasar al Museo del Prado, en competencia con el Goya de "El Coloso".

## FLORES Y FRUTAS

*"Voici des fleurs, des fruits, des feuilles et des branches et puis, voici mon coeur qui ne bat que pour vous..."*

Ronsard

Tema secular de la decoración de la vivienda humana han sido y son las flores y frutas. Acuden a la memoria los frescos y mosaicos de las villas romanas del Imperio (conservados "in situ", en el Palatino o en las criptas de las basílicas, o en el Museo de las Termas) que demuestran que, cuando los rigores del invierno nos privan de su compañía natural, siempre hay artistas que simulan su presencia en los interiores de templos y viviendas o mosaístas que hacen brillar las teselas multicolores para recordarnos esa inmarcesible belleza, primera muestra de ese goce de formas y colores que distingue al hombre del animal, sólo sensible a la llamada del sexo. Como la obra directa del Creador, las frutas y las flores sirven de modelos a los seres humanos, y ya que no son capaces de inventarlas, las imitan, prestándoles una permanencia sin inviernos ni agostos. El apodo de "Naturaleza Muerta" es, hablando de ellas, improcedente, ya que, incluso desgajadas o cortadas, siguen siendo productos de la vida. Y la ilusión de su perennidad es tan intensa que sabemos gozarlas, aún prescindiendo del gusto o el olfato, pruebas de su identidad. Los "floreros" y los "fruteros" pintados, al reducir a la impresión visual el goce más completo que frutas y flores naturales nos deparan, las apartan de la decadencia que acecha a toda forma viviente. A no ser que sea, precisamente, esa decadencia que las lleva hacia la muerte, una dura lección para pintores moralistas, que nos enseñan lo mustio de la flor o lo podrido de la fruta como la muestra de esa tendencia "al se acabar y consumir", que acecha a toda forma viviente.

De esta amarga moraleja es excelente ejemplo el "Bodegón de Vanitas con jarrón" firmado por el francés Michel Bouillon, en 1668. Un lienzo de buen tamaño (1,14 × 0,85 cms.) propio de su carácter de elocuencia sagrada que lo asimila a un sermón de Cuaresma de los que, hacia esa época, hacían estallar en sollozos y gritos (según cuentan las crónicas) al auditorio de los sermones de Bousset, águila de Meaux. De una imagen admirable, por su verosimilitud y suntuosidad cromática, se desprende una dura moraleja que nos sitúa al unísono del público de Bousset. Bajo un rico cortinaje encarnado, color de vida, asoma una hornacina elegantemente encuadrada en un relieve con figuras de "términos", sentenciosa decoración de vida y muerte, que sirve de altar a un rico jarrón con friso de niños desnudos, símbolo de salud, del que brota un precioso ramillete de flores frescas, que forman una amable algarabía de colores, sobre un pedestal de mármol veteado que parece garantizar su eter-

na frescura. Pero, debajo de esa hornacina, el pintor ha representado una mesa o estante, donde, sobre un montón de naipes, cintas, manuscritos (que suponemos cartas de amor), monedas de oro y plata y un dado, reposa una calavera, coronada de tallos de hierba seca junto a un reloj de arena, que pierde sus granos, y una vela apagada, que exhala sus últimos humos. Un rico cordón rojo, símbolo de la vida, parece destinado a maniobrar esta simple tramoya vital, destapando a la vez el fragante ramillete y el montón de restos de una vida tan engañosamente humana. Las damiselas del siglo XVII, de no tapar con su abanico la parte "moral" del cuadro -por lo demás perfectamente pintado- podían estallar en sollozos, como las devotas del obispo de Meaux.

De esta rica pintura de las más irreparable miseria podemos pasar a los floreros y bodegones españoles de la misma época, que nuestra exposición nos propone, obra de van der Hamen, Camprobín y Arellano. Juan de van der Hamen y León (1596-1641) presenta un rico cuadro de "frutas y algunas flores en una ventana de piedra", coronada, a modo de cortina, de un fleco de ramas de cerezo con pendientes de frutas coloradas y brillantes. Debajo, en el alféizar, se ven tres recipientes: un cuenco negro y brillante, con soporte de plata con cabezas de fauno, muy del estilo pomposo a que el artista, de origen flamenco, era aficionado, lleno de manzanas y de peras; y, a ambos lados, haciendo la guardia, sendos platos argentados con frutas y flores. Bajo esos jazmines entre albaricoques, el pintor pone su firma y la fecha de 1627.

Pedro de Camprobín (1605-1674) expone un "Bodegón con frutas y cerámica" de tamaño reducido (37 x 47 cms.) en que, sobre un plinto recortado, propio para sombras varias, vemos un lindo jarrón de cerámica, con una rosa abierta, otra mustia y unos jazmines, una bandeja plateada y brillante, con diversas frutas y hojas, y un cantarito de barro con dos asas; por el aire, una mariposa. Las sombras dan cierta gravedad a este bodegoncito de varia lectura. De Juan de Arellano (Madrid, 1614-76) vemos una pareja de floreros firmados (de 49,5 x 64,4 cms.), uno en una gran copa de vidrio transparente, llena de agua clara, en la que sumergen sus tallos preciosas flores variadas; el otro representa un "canastillo" con otro soberbio ramillete. Excelente pareja de esplendorosos ramos, a los que no falta sino oler (lo que supliría con sus afeites su dueña del siglo XVII).

J. Bourjinson (activo a mediados del siglo XVIII) representa dos preciosos "Bodegones de frutas" en un par de lienzos de igual tamaño (58 x 77 cms.) ambos sobre una mesa de piedra con un plato de porcelana chinesca en el centro y con sendos limones a medio pelar, a la moda flamenca. En uno de ellos luce apagadamente una copa de vino y el gollete de un frasco. En la entonación oscura del fondo brillan como joyas las diversas frutas, guindas, albaricoques, uvas de varias clases, etc..., rodeadas de hojas verdes: todas ellas llenas de reflejos y luces, con preciosos efectos traslúcidos.

Del valenciano Benito Espinós, que pasa del siglo XVII al XVIII (1748-1818) vemos un "florero grande, en copa de cristal" (tabla firmada de 61,5 x 44,8 cms.) y otro más pequeño, de "flores cortadas" (lienzo pegado a hojalata, de 48,3 x 35,3 cms.), más rico y aparatoso el primero, con espléndidos claveles y campanillas y otras variadas flores, que juegan con sus reflejos en el vidrio, pero muy armonioso y elegante el segundo.

También valenciano (que es como decir florista en los siglos XVIII y XIX) Juan Bautista Romero (1756 - después de 1802) presenta un llamado "Bodegón de flores", de rosas, jazmines y clavellinas en una copa de barro, muy delicado y compuesto, sobre un estante con su firma y su título académico. Una rama de moras prolonga en penumbra la composición.



En fin, para que no se encuentre sola en su marco, sin otra compañía que la linda rosa que brilla en su sien, en competencia con el sonrosado de sus redondas mejillas, el carmín fresco de sus labios, el rosa fuerte del lazo de su corpiño y el brillo intermedio de la perla-pera que cuelga pendiente de su lóbulo, concluyamos esta sección de floricultura con la juvenil, radiante e ingenua "Joven vestida de azul zafiro" con lazo del mismo tono entre las ondas del peinado, muchacha joven que ha cubierto de finísima batista blanca el amplio descote de su corpiño, venciendo a todas esas tonalidades el brillo transparente de sus ojos garzos. Toda ella es olorosa y fresca como la rosa de su peinado a la moda véneta, en dos grandes "cocas", y como el óvalo perfecto de su linda cara. Pero ¿es, realmente veneciana?. Giandoménico Tiepolo, hijo mayor del celeberrimo Gianbattista, acompañó a su padre a Madrid, como ayudante en la decoración del Salón del Trono del Palacio Real, hasta la muerte del anciano en 1770. Esta lindísima muchacha está firmada por "Joan Tiepolo en Mad. A. 1768", ¿será madrileña?.

### LES PETITS RIENS

El siglo XVIII, filosófico y político, es también la época de la galantería y la vida en sociedad, y los pintores franceses, que pasean por Europa las modas de París, las aderezan de divertimentos musicales o de juegos de cartas o adivinanzas intrascendentes, de saraos y merendolas, de galanteos y amoríos que, a veces, terminan en drama, pero generalmente no pasan de comedietas. Los cuadros que prefieren las personas de "condición" para adornar sus gabinetes íntimos rebuyen los temas trascendentes y buscan un optimismo, que Voltaire lleva a la literatura en un irónico relato, "Candide": "Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles"... Pero el sentimiento está al acecho...

Una obra de escaso tamaño, pero de interés particular, especialmente en nuestro país, es el exquisito "autorretrato" del pintor madrileño Luis Paret y Alcázar (1746 - 1799), que cabe calificar de obra maestra diminuta, de un naciente romanticismo. El protagonista, lujosamente vestido de majo, con traje de seda nacarado y chaleco y pañuelo rojo vivo, aparece pensativo, reclinado en un sillón tapizado de seda a rayas, azul y blanco, con el codo izquierdo apoyado en un plano o mapa, sobre una mesa con libros y carpetas de dibujo. Paleta y pinceles por el suelo, la cabeza, joven y varonil, con los ojos negros fijos en el espectador. La mano derecha, sosteniendo un pañuelo (?) blanco y sedoso, se apoya desmayadamente en un brazo del sillón. Detrás del personaje retratado (que se supone autorretrato del pintor) hay un caballete grande, que sostiene un enorme paisaje ovalado, que a primera vista parecería paisaje real pero que, al parecer, tiene un valor simbólico, al representar una marina tempestuosa con los restos de un naufragio, sobre la que cuelga un cortinón de seda colorada. A la izquierda del personaje hay un montón de libros (?), medio oculto tras una coraza o tabalí militar y un enorme sombrero de ala ancha. Dos cabezas de mármol blanco, han de tener, como todo este repertorio un sentido simbólico de la educación clásica del retratado. Es de suponer que, estudiando detalladamente, la agitada biografía de Paret (desterrado a América por el rey Carlos III, por haber mediado de "tercero" en los amoríos del príncipe Luis) se puede llegar a la explicación de tantos elementos misteriosos, y del aspecto "pre-romántico" del personaje. Por lo demás, el cuadro es una auténtica joya, de enorme valor, pese a su pequeñez.

## LA CORTE DE MADRID

Juan de Alfaro (Córdoba, 1643 - Madrid, 1680) fue un retratista serio, que nace en Córdoba, años antes de que el rey Felipe IV queda viudo de su primera esposa Isabel de Borbón, bellísima modelo de Velázquez. La Corte se pone de luto y el viudo, que tiene horror de la muerte, delega en su hijo, el príncipe Baltasar Carlos, la presidencia del duelo que transporta el cadáver de su madre al panteón del Escorial. El luto, tan apreciado ya en la Corte de su bisabuelo Felipe II, vuelve a la moda y Baltasar Carlos fallece en Zaragoza, salvado momentáneamente por el segundo matrimonio del rey con la novia que su primogénito dejará vacante al morir. Felipe adopta el luto como color ceremonial y sólo reviste las galas militares, plata y carmesí, al terminar la Guerra de Cataluña. Muere en 1665, dejando como sucesor a un desmedrado Carlos II, bajo la autoridad de su madre, Mariana de Austria, que deja sus galas de juventud y las risas simplonas de reina adolescente, para adoptar el monjil de religiosa y la expresión seca y dolorida. Es en esa transición de Austrias a Borbones antes de que la Corte de Madrid recupere sus encendidas galas, cuando Alfaro retrata a esta dama, joven y bella, pero como alucinada. Su mirada fija pasa a través de nosotros, como sin vernos. Con ese aspecto ausente, como de sumisión al destino, pone su mano diestra sobre el cogote de un perrillo enano, mientras sostiene con primor ausente el abanico cerrado en la izquierda. El Rey Hechizado muere (sin hijos por una vez) en 1690. La Corona pasa a los Borbones. Y el nieto de Luis XIV, Felipe V, se retrata de luto, a la española, hasta que pueda volver a los sombreros de plumas y a las casacas multicolores de sus mocedades francesas. Esta misteriosa "Dama del perrito" de este impresionante retrato de más de dos metros de alto, conoció demasiado tarde los ringorrangos de la nueva corte francesa, si es que llegó a conocerlos. Vestida de negro, con su perrito, su abanico y su rizada peluca, desaparece dejando tras ella su hipnótico mirar.

La nueva dinastía del trono de San Fernando, puesto a la francesa por Felipe V, adopta las modas de París, y las pelucas empolvadas, que salpican de talco las casacas más lucidas, como la miniatura (al óleo sobre cartón) que figura el "Virrey Iturrigaray", con lujos de corte de Versalles, aunque venga de Nueva España: pomposo retratito oficial, bien enmarcado, obra del nuevo pintor de cámara; Vicente López Portaña (22,7 × 14,9 cms.). Esa es una miniatura (o casi) de un rococó que López olvidará pronto, en aras del clasicismo. El catalán Mariano Illa (Barcelona, 1748-1810) se acerca mucho a esta reposición del último barroco atemperado en una "Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente" al óleo, sobre un lienzo rectangular (119 × 169 cms.) con mucha pompa de espacios y de nubes, en una composición centrada con una nube en losange coronada por un anciano de manto amarillo (¿San José?, porque no puede ser el Padre Eterno) con un ángel a los pies, anunciador del fausto acontecimiento, hacia quien se dirigen un obispo (¿San Clemente, papa? ¿San Ildefonso?) y un diácono con parrilla ("San Lorenzo") entre nubes semejantes a rocas, por donde retozan hasta una docena de angelotes. Un ángel adulto señala hacia el anciano, abrazando a una madre con su niño (que es, al parecer, Carlos Clemente) ante la mirada de asombro del León de España, que rasca su bola azul, mientras otros dos niños presentan un escudo que corresponde, al parecer, al neonato. Comparada con los escenógrafos celestiales del siglo precedente (como el estupendo "San Fernando" de Giaquinto, que acabamos de admirar) este modelo de Illa tiene algo de pensión de familia ... celestial...

Vicente López reaparece, en excelentes condiciones, en su "Retrato (de busto) de la Reina Isabel de Braganza", del que sacaría el hijo del pintor el cuadro apoteósico de la "Fundación del Museo del Prado", hasta hace pocos meses expuesto en el vestíbulo central de dicho edificio, a la puerta del Salón



de Actos. La efigie original, en fondo ovalado, pintada por Vicente López, tiene toda la perfección de sus efigies reales, sin añadirles méritos de que el natural carecía. La reina portuguesa (gran protectora de nuestro Museo), no es una belleza arcaica, sino una señora joven y gordezuela, que nos mira con cierta indiferencia, bajo su peinado clasicista, de bucles y trenzas, sus hombros redondos que descubre, con un collar de gruesas perlas, un traje de Corte de terciopelo rojo, con las bandas y condecoraciones propias de tan augusta persona, orlado de encajes, están pintados con la perfección minuciosa propia del gran Pintor de Cámara. Bajo las mangas cortas orladas de puntillas, asoman los robustos brazos de la reina lusitana. Un cielo azul con leves nubes da un fondo lejano y oportuno, al esplendor, casi agresivo, del traje colorado, de alto talle "imperio". Se trata de un producto excelente del pintor aúlico de Fernando VII.

Posterior a este busto saludable es el "Retrato de Doña María del Rosario Garvey y Capdepon", de edad incierta, óleo sobre lienzo (de 160,5 × 125,5 cms.) firmado por el pintor andaluz, de la era romántica, Joaquín Manuel Fernández Cruzado, en 1840. La dama, todavía joven, pero ya algo marchita, de brazos tan fuertes como la reina Isabel de Braganza (o como María Luisa de los retratos de Goya, porque la redondez era, en la época, condición inexcusable de belleza) y anchos hombros, sobre los que se desliza el cordón de una Cruz de Malta, sentada en una butaca, de que tan sólo asoma el respaldo, apoya el antebrazo diestro en un velador con mantel de terciopelo azul oscuro, sobre el que vemos un jarrón de flores y otras menudencias domésticas. La mano, colgante, tiene, cerrado, un abanico. El brazo izquierdo, enguantado, tiene, entreabierto, un libro, posiblemente de rimas, que correspondería a la expresión algo melancólica de la dama, que no alegra el lujo del rico traje de seda gruesa, gris plata, con corpiño ajustado, amplio escote orlado de blondas y amplia falda, en cuyos pliegues y brillos ha puesto el retratista más cuidadoso primor que en la persona. Cubre el fondo un cortinaje, que deja asomar una esquemática balaustrada al jardín.

Vicente Palmavoli (Zarazalejos, 1854 - Madrid, 1896) es el autor de otro retrato de dama, de mayor tamaño (217,5 cm. de alto por 156 de ancho) y de época posterior, mediados de siglo. Representa a "la Duquesa de Abrantes", peinada en "bandeaux", con un traje sedño, gris azulado, ajustado a la alta cintura y abultado pecho, sin descote, adornado de un cuello de encaje. En conjunto, la señora resulta más burguesa y menos melancólica que la pintada por Cruzado: la Duquesa está en pie, en un salón decorado con columnas y jarrones, y posa la mano izquierda en el respaldo de una butaca Luis XV. Su rostro es correcto, con una firme mirada de dama de casa noble, pero no presuntuosa. Esta no necesita entreabrir un libro, como la anterior, aunque, sin duda, sabe leer...

Concluamos esta relación de damas ilustres del XIX con una dama y santa del XVII, según el largo letrero escrito bajo su busto: "Santa Juana Francisca Fremiot, baronesa de Rabutin de Chantal, fundadora de la Orden de la Visitación. Nació en Dijon a 23 de enero de 1572. Murió en Moulins en 1641 y fue canonizada en julio de 1767". Se trata de una efigie de dama en oración, con las manos juntas sobre un libro, ante las apariciones del Espíritu Santo, San Agustín y Cristo crucificado. Su rostro, mirando al cielo, parece retrato; va peinada con tirabuzones y una corona; el brazo y parte alta del busto van honestamente cubiertos por una tela blanca, orlada con encajes. Se trata de una "imagen devota", con una atribución a Maella.

La atribución al pintor valenciano Mariano Salvador Maella, de cuyo estilo diociesesco se aparta, permite cerrar estos comentarios del catálogo de la soberbia exposición de "Caylus", sin salir del siglo XIX, con un precioso lienzo de 50 x 69 cm, indudablemente de esta centuria, en el último extre-



mo 1899, bajo la firma manuscrita de J. Sorolla. Su título, "La red", se refiere a la que está remendando una joven valenciana, con pañolón azul y rojo y falda blanca, red que coge de una punta un joven pescador descalzo, con sombrero de paja de anchas alas, tan moreno como un moro, en contraste con la tez y brazos claros de la moza; que una inspección de la calidad del trabajo de aguja, pudiera ser pretexto a un comienzo de idilio. El horizonte azul del mar y del cielo, sobre el que reportan luminosas tres grandes velas latinas de las barcas de pesca, en contraste con la arena rosada, dan al cuadro una luminosidad característica del gran plenairista valenciano que fue Joaquín Sorolla: una de las grandes firmas de este catálogo de cuatro siglos de pintura, en un variadísimo repertorio de calidad indudable.

Madrid, 1997

## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la inestimable ayuda que, con sus sugerencias y conocimiento, nos han prestado para la elaboración de este catálogo los siguientes especialistas e instituciones:

RAFAEL ALONSO  
JORGE DE BARANDIARÁN  
FERNANDO BENITO DOMENECH  
ALVARO BIANCHI  
ANTONIO BONET CORREA  
MANUEL CASAMAR  
IRENE CIOFFI  
MARGARITA CUYÁS  
FERNANDO CHECA  
JOSÉ LUIS DÍEZ  
ADELA ESPINÓS  
FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE  
LOTTA HANSON  
ANNEMARIE JORDAN  
WILLIAM B. JORDAN  
FRED G. MEIJER  
MANUELA MENA  
JOSÉ MILICUA  
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN  
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO  
MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA  
MUSEO DEL PRADO  
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
RAFAEL ROMERO ASENJO  
JUAN MIGUEL SERRERA  
LEONARD SLATKES  
NICOLA ESPINOSA  
EDWARD SULLIVAN  
JESÚS URREA  
MIGUEL ZUGAZA

Igualmente, queremos expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos autores de los textos que acompañan a cada una de las obras que aquí presentamos.



## AUTORES DE LAS FICHAS DE CATALOGACION



### SANTIAGO ALCOLEA BLANCH

Director del Instituto Amatller de Barcelona. Especialista en pintura española del siglo XVIII.

### JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

Profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de los libros sobre El Greco: *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*. Madrid, 1987 y *El Greco. La obra esencial*. Madrid, 1993.

### ARTURO ANSÓN NAVARRO

Doctor en Historia del Arte. Autor del libro *Goya y Aragón (1995)* y comisario de la exposición "Francisco Bayeu" celebrada en Zaragoza, 1996.

### JOSÉ MANUEL ARNAIZ

Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de San Jorge de Barcelona y de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

### ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Experto en pintura romántica andaluza.

### STEPHANIE BREUER-HERMANN

Doctora en Historia del Arte. Autora de una tesis doctoral sobre Alonso Sánchez Coello, así como numerosos artículos sobre el artista. Comisaria de la exposición *Alonso Sánchez Coello*, celebrada en el Museo del Prado en 1990.

### PETER CHERRY

Profesor de Historia del Arte en el Trinity College de Dublín. Comisario de la exposición "El bodegón español. De Velázquez a Goya", National Gallery, Londres, 1995.

### JULIÁN GÁLLEGO

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, autor de numerosas publicaciones, crítico de arte y comisario de importantes exposiciones, entre ellas la de "Velázquez" de 1990.

### CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA

Conservadora del real Monasterio de El Escorial. Autora de un libro sobre la decoración de la Biblioteca del Monasterio.

### JAVIER GONZÁLEZ-DURANA

Profesor de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco. Comisario de la exposición sobre Luis Paret, Bilbao, 1991.

### ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR

Profesor de Historia de Arte, Universidad Autónoma de Madrid. Tiene publicados numerosos estudios sobre pintura madrileña del siglo XVII, entre otras la monografía sobre Mateo Cerezo

### JUAN JOSÉ JUNQUERA MATO

Catedrático de Arte Hispanoamericano de la Universidad Complutense de Madrid. Comisario de las exposiciones de tapices de Europalia 83.

#### MARÍA KUSCHE ZETELMEYER

Doctora en Historia del Arte, autora de una tesis doctoral sobre Juan Pantoja de la Cruz y de diversas publicaciones sobre este artista.

#### JUAN MARTÍNEZ CUESTA

Conservador de pintura de Patrimonio Nacional. Autor de diversas publicaciones, entre ellas sobre mecenazgos reales en la segunda mitad del siglo XVIII.

#### ISABEL MATEO GÓMEZ

Investigadora del Departamento de Arte del Centro de estudios Históricos del C.S.I.C. Especialista en pintura castellana del siglo XVI y autora de numerosas publicaciones sobre este tema.

#### MARÍA ANTONIA MARTÍNEZ IBAÑEZ

Doctora en Historia del Arte y autora de una tesis sobre el pintor salmantino Antonio Carnicero y comisaria de la exposición sobre el artista celebrada en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa en 1996 y en Salamanca, en el mismo año, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros.

#### BENITO NAVARRETE PRIETO

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Realizó su tesis doctoral sobre la pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas bajo la dirección de D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Ha publicado artículos referentes a aspectos de la pintura barroca andaluza y valenciana y ha colaborado en exposiciones como "Tomás Hiepes", "Tres siglos de dibujo sevillano" y "Pintura española recuperada por el coleccionismo privado".

#### ROSA PÉREZ-MORANDEIRA

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, y autora de la monografía sobre Vicente Palmaroli, publicado por el C.S.I.C. y dirigida por D. Diego Angulo Iniguez.

#### BLANCA PONS-SOROLLA RUIZ DE LA PRADA

Biznieta de Joaquín Sorolla y responsable del catálogo razonado de su obra.

#### SALVADOR SALORT PONS

Licenciado en Geografía e Historia e investigador del Departamento de Historia del Arte y, en la actualidad, becario de la Universidad Complutense de Madrid, en el cual está llevando a cabo su tesis doctoral "El coleccionismo privado de pinturas en el Madrid de los siglos XVII y XVIII".

#### DARIO SUCCI

Profesor de Historia del Arte y experto en pintura veneciana. Autor del catálogo y comisario de algunas exposiciones sobre los Tiepolo y la pintura en Venecia, entre otras citamos: *Giambattista Tiepolo, il segno e l'enigma* en 1985. *I Tiepolo, virtuosismo e ironia*, Venecia, 1988.

#### VIRGINIA TOVAR MARTÍN

Catedrática y Jefe del Departamento de Historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid. Comisaria de la exposición *Madrid pintado* celebrada en Madrid en 1992. Especialista en arquitectura madrileña del siglo XVII y autora de numerosas publicaciones sobre este tema.

#### ENRIQUE VALDIVIESO

Catedrático y Jefe del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Especialista en pintura sevillana y autor de numerosas publicaciones sobre este tema.

 CATÁLOGO 

# TOURNAI, TERCER CUARTO DEL SIGLO XV



## *"La Crucifixión de Cristo"*

TAPÍZ DE LANA Y SEDA

344 × 334 cm.

### PROCEDENCIA:

- Colección del Conde de Adanero, Madrid, hacia 1870
- Colección del Marqués de Castroserna, Madrid, hacia 1900
- Colección del Vizconde de Roda, Madrid.

Adquirido por el Ministerio de Cultura para el Museo del Prado

### EXPOSICIONES:

- "Exposición Universal de Barcelona de 1888".  
Catálogo general oficial. Lámina n.º 8, reproducido.
- "Tapisseries flamandes d'Espagne". Musée des Beaux-Arts. Gante, 1959. N.º 3, ilustrado
- "La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVIe siècle". Europalia. 85. Bruselas,  
Hotel de Ville (Salle Gotique). Rijkhoven (Bilzen), Cultureel Centrum van de Vlaamse  
Gemeenschap "Alden Biesen". N.º 4. Pág. 135

### BIBLIOGRAFÍA:

- Catálogo general oficial de la Exposición Universal de Barcelona, 1988
- J. DESTREE: Musées Royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal á Bruxelles.  
Bruxelles, s.d.
- THIERY: Les tapisseries historiées de Jan van Room (dit. Jean de Brussel). Louvain, 1907, pp. 18-  
20, f. A-B.
- J. DUVERGER: Piat van Roome, en: U. THIEME, F. BECKER, Allgemeines lexikon der bildenden  
Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1934, vol. XXVIII, p. 576-577.
- J. DUVERGER: Tapijkunst te Oudenaarde, en Oudenaarde schatten van kunst en geschiedenis.  
Gent, 1952, p. 32-36.
- J. DUVERGER: De Vlaamse tapijkunsts in de late middeleeuwen, en De Vlaamse Tapijkunst.  
Número especial V.E.V. Berichten. Anvers, 1952, p. 11.
- E. DUVERGER: Tapisseries flamandes d'Espagne, Gante, Musée des Beaux Arts, 1959, pp. 24-25.





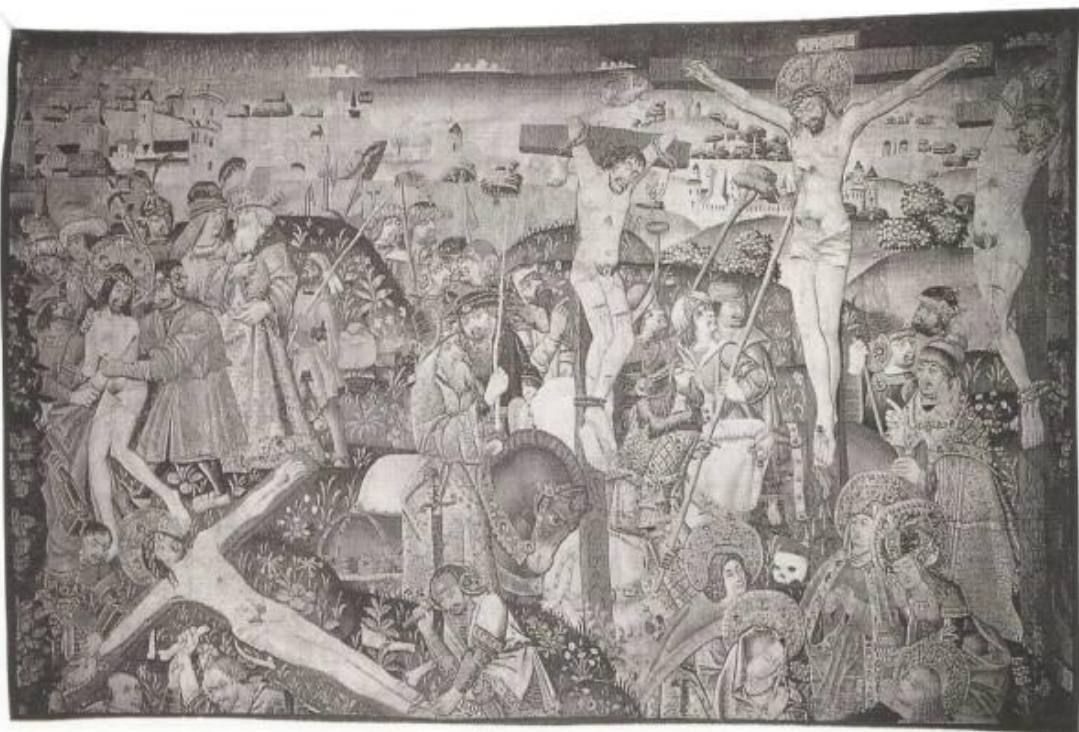


Fig. 1 Tapiz de la Crucifixión. Rijkmuseum, Amsterdam.



Fig. 2 Tapiz de la Crucifixión. Museo Real de Arte e Historia, Bruselas.





Fig. 3 Tapiz de la Crucifixión. La Seo de Zaragoza.

LA Pasión de Cristo fue un tema ampliamente tratado en la plástica de finales de la Edad Media. La escultura y la pintura nos han dejado buen testimonio de ello como también lo hizo el arte del tapiz.

SIGUIENDO los textos evangélicos completados por otros como La Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine o las Meditaciones creídas de San Buenaventura, se tejieron numerosas series de tapices con este tema fundamental de la religión cristiana. El tapiz plasmaba permanentemente lo que las "pasiones" teatrales hacían de manera efímera, sirviendo de enseñanza a los fieles que la contemplaban.

LOS asuntos tejidos en estas series debieron ser los mismos que los de los cartones bordados, hechos por los mismos, donados en 1701 por Charles de Lycrene de Lesseins a la iglesia de Sant-Barnard en Romans, Drôme (Francia) (1): *La Oración en el Huerto* y *el Beso de Judas, Cristo ante Anás y Caifás*, la *Flagelación* y la *Coronación de espinas*, *Cristo y Barrabás* y el *Lavatorio de Pilatos*, el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión* y la *Bajada al Limbo*; *El entierro de Cristo*, la *Resurrección*, *Aparición de Cristo a la Virgen*, la *Magdalena* y *San Pedro*.

DE la popularidad de la serie nos dan testimonio los ejemplares conservados así como que Enrique VIII de Inglaterra poseyera a su muerte, según el inventario de 1547, sesenta y nueve paños de la pasión que formaban parte de diecisiete colecciones diferentes, seguramente de series diferentes también (2).

El tapiz que nos ocupa es, sin duda, uno de los últimos –si no el último– de su época y categoría que ha permanecido en manos privadas españolas.

CONOCIDO de antiguo y expuesto en numerosas ocasiones, lo fue por última vez en Europalia 85 (3).

El paño aparece cortado en los laterales y la parte inferior y, en un principio, sería semejante –tanto por sus proporciones como por los asuntos representados– a la pieza conservada en Angers (4).



Fig. 4  
Tapiz de *La batalla de Roncesvalles*.  
Museo Real de Arte e Historia, Bruselas.

UN fragmento con soldados al pie de la Cruz se conserva en París. Asselberghs sugirió que podría pertenecer al tapiz de la Crucifixión del Rijkmuseum de Amsterdam (5) (Fig. 1).

CRISTO crucificado en el Gólgota acaba de recibir, en su costado, la lanzada de Longinos. Flanqueado por los dos ladrones, María aparece a sus pies confortada en su dolor por San Juan y las Santas Mujeres mientras que los soldados disputan su túnica. Las inscripciones que aparecen en el tapiz están tomadas del evangelio de San Lucas (XXIII, 42): MEMENTO MEI DOMINE CUM VE(N)ERIS IN REGNUM TUUM); mientras que del de San Marcos (XV, 39) proceden las que el centurión indica con su mano: VERE FILIUS DEI ERAT ISTE. En la brida del caballo de Longinos se lee: VIA RMI / VAR, lo que según J. K. Steppe tiene como misión dar un carácter romano al personaje.

EL tapiz es una versión algo más tardía y con variantes de la Grande Passion de los Museés Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas (Fig. 2) tejido, según M. Crik-Kuntziger, en Tournai y no guardaría similitudes estilísticas con los del mismo asunto de Angers y la Seo zaragozana (Fig. 3). Para ello, el autor del cartón debe ser el mismo que el de la *Historia de Trajano* y de Herkenbald, así como el del tapiz con la *Adoración de los Magos* (ambos en el Museo de Berna) y del mismo grupo que la Batalla de Roncesvalles (Bruselas, Museés Royaux d'Art et d'Histoire (Fig. 4), un pintor cartonista que podría ser un supuesto Piat van Rom. Crik-Kuntziger compara el paño del museo bruselés -comprado por León de Somzée- con un tapiz regalado por la Reina María Cristina al Papa en 1893 y conservado en el Vaticano. Este paño contiene la siguientes escenas de la Pasión: *La entrada de Cristo en Jerusalén*, *la última Cena*, *la Oración en el Huerto* y *el Beso de Judas*.

GRACIAS a este último paño, la historiadora belga integra los tapices de Bruselas y Madrid en el mismo grupo que la *Historia de San Pedro* (1460) de la Catedral de Beauvais, la *Historia de Clodoveo* (Catedral de Reims), *Batalla de Roncesvalles*, *Historia del Caballero del Cisne*, *Historia de Alejandro*, etc... (7)

El profesor J. K. Steppe cree que el tapiz procede, como el de Bruselas, de la Seo de Zaragoza; mientras que, para E. Duverger, debemos relacionarlo con el tapicero bruselés Gilles van de Putte quién los habría tejido entre 1460 y 1480.

Juan José Junquera Mato

- 
- (1) JUNQUERA DE VEGA, P.: "Los Tapices de la Pasión", en *Reales Sitios*, Madrid, 1966, n.º 7, p. 49 y ss. SALMON, L.: "The Passion of Christ in Medieval Tapestries" en *Acts of the Tapestry Symposium*, noviembre, 1976, San Francisco, 1979, p. 79 y ss.
- (2) GRAY BENNET, A.: *Five Centuries of tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, 1992, p. 37. Cavallo, A. S.: *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston, 1967, vol. I, p. 81-83 y vol. II, lámns. 20, 20a-20c.
- (3) Quién esto escribe fue el comisario de las exposiciones Tapisserie de Tournai en Espagne y La tapisserie bruxelloise en Espagne, así como autor del catálogo. Tal catálogo, del que falta gran parte del texto en alguna de las fichas, está lleno de erratas ya que no corregí las pruebas al dimitir de mi cargo de comisario de las exposiciones ante las injerencias políticas que se tradujeron en el deterioro de las piezas expuestas en el Castillo de Alden Biesen, lugar inadecuado que había sido expresamente descartado al no reunir las condiciones que exige el I.C.O.M.
- (4) Musée des Tapisseries, Chateau d'Angers. Véase:  
 FARCY, L. de: *Histoire et description des tapisseries de la Cathédral d'Angers*, Lille-Angers, s.f., figs. 52-53. URSEAU, Ch.: "La tapisserie de la Passion d'Angers et la tenture brodée de Saint-Barnard de Romans" en *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1917, p. 54-61. La serie bordada contaba, al parecer, con quince paños.  
 PLANCHENAU, R.: *Les tapisseries d'Angers, Wandtapijten I, late gotiek en vioge Renaissance*, Amsterdam, 1962, p. 3 y 10-13.  
 Catálogo de la exposición *Les Trésors des églises de France*, París, 1965, p. 373.  
 ASSELBERGHS, J. P.: *La tapisserie tournaisienne du XV<sup>e</sup> siècle*, Tournai, 1967, p. 33-34 y 64-69, lám. 25.  
 JUNQUERA Y MATO, J.J.: *Tapisserie de Tournai en Espagne. La Tapisserie bruxelloise en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*. Europalia, 85. España, p. 134-136.
- (5) Op. Cit., p. 34  
 GRAY BENNET, A.: Op. cit., p. 42-45.  
 Otro ejemplar de la Crucifixión, tejido hacia 1450 y probablemente en Arras, se conserva en la Seo de Zaragoza: TORRA DE ARANA, E.; HOMBRIJA TORTAJADA, A.; DOMINGO PÉREZ, T.: *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985, p. 68-72  
 Véase también:  
 BERTAUX, E.: *Exposición Retrospectiva de Arte*, 1908, Zaragoza, 1910, p. 137-138. (Reproducido por TORRA... Op. cit. P. 71).  
 GABEL, H.: *Wandteppiche*. S. Teil: Die Niederlande, Leipzig, 1923, 2, n.º192.  
 D'HULST ROGER A.: *Tapisseries flamandes du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Bruselas, 1966.  
 STUCKY-SHÜRER, M.: *Die Passionsteppiche von San Marcos in Venedig*, Berna, 1972, p. 85-89.
- (6) STEPPE, J.K.: "Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du XV<sup>e</sup> et début du XVI<sup>e</sup> siècle", en *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruselas, 1922, láms. 6 y 7.
- (7) CRICK-KUNTZIGER, M.: *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Catalogue des Tapisseries (XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles)*, s.f., p. 19-22 y lám. 6 y 7.  
 Véase también:  
 ACKERMAN, PH.: "Piat van Roome", en *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1925-26, p. 303-306.  
 CRICK-KUNTZIGER, M.: "Les complements de nos Tapisseries gothiques, III; Le Pendant de Notre Passion", en *Bulletin des Musées Royaux...*, 1931, p. 157-164 y láms. 4 y 5.  
 REDIG DE CAMPOS, D.: La célèbre "Calvario Somzée" complement d'une tapisserie de la Collection Vaticane", trad. francesa de Illustrazione Vaticana, 20 de agosto de 1932, p. 758-760 con 4 ilustraciones.  
 CRICK-KUNTZIGER, M.: "Remarques nouvelles au sujet de notre tapisserie de la Passion" en *Bulletin des Musées Royaux...*, 1933, p. 31-38, figs. 5-9.
- (8) DUVERGER, J.: "Gielis van de Putte tapijtwever en tapijthaen delaar te Brussel (ca. 1420-1503)" en *Artes Textiles*, VIII, 1971, p. 15-17.



## ALEJO FERNÁNDEZ

(SEVILLA, HACIA 1475 - 1543)



### *"Decapitación de San Juan Bautista"*

ÓLEO SOBRE TABLA

108,5 × 80 cms.

ESTA hermosa tabla puede considerarse obra del pintor probablemente de origen alemán Alejo Fernández por su íntima relación con las del retablo de la iglesia de San Juan de Marchena (Sevilla) (1), obra en la que se documenta la participación del artista, y seguramente realizada con colaboradores. El análisis de esta pintura tras haber comentado el Arcángel San Gabriel, es de suma utilidad para el estudio de la evolución de Alejo Fernández, ya que evidencia la afirmación del tono flamenco que impera en su producción última, todavía poco conocida y de la que esta obra es un ejemplo a tener en cuenta.

EN sus últimos años Alejo Fernández parece abandonar el italianismo quattrocentista que señalábamos en el Arcángel y que estaba presente también en sus obras de la Catedral de Sevilla, de hacia 1509-13, para insistir en motivos nórdicos reafirmados seguramente a través de grabados alemanes y flamencos.

ESTA nueva pintura fechable hacia 1525-30 deja ver como los personajes se han alargado considerablemente, sus rostros se hacen ovalados y huesudos, los miembros se presentan muy delgados y sobre todo existe un claro contacto con el estilo de la escuela de Amberes de hacia 1520.

SE presenta en primer término al verdugo que está desenvainando la espada y ante él, San Juan Bautista arrodillado con las manos atadas, esperando su martirio. Al lado izquierdo espera Salomé y las mujeres, con la bandeja para recoger la cabeza del Bautista y detrás dos individuos vestidos a la flamenca contemplan la escena como espectadores. Todo el fondo se convierte en un complejo escenario arquitectónico realizado siguiendo las leyes prospetticas y presentando la característica arquitectura que se observa en la pintura flamenca de esta época como más adelante puntualizaremos. La acción principal no transcurre en la prisión, sino en un pórtico abierto a una amplia plaza, del que se singulariza una columna de ángulo, y se advierte una escalinata que desciende a la plaza, por las que otros personajes deambulan y conversan. Esta preocupación por los espacios arquitectónicos y los fondos de amplia perspectiva no es ajena a la producción del pintor.







Fig. 1 Alberto Dürero.  
"Martirio de Santa Catalina".  
Grabado, hacia 1497.

LLAMA la atención el modelo del verdugo, que procede casi literalmente de la estampa de Alberto Dürero del martirio de Santa Catalina (Fig. 1) fechable hacia 1497 y que Alejo Fernández empleó puntualmente tanto para la figura del verdugo como para la posición del San Juan Bautista que sigue la de la Santa de la estampa. No es la primera vez que Alejo Fernández se deja llevar por los modelos grabados para realizar sus obras. Ya Angulo evidenció el uso de una estampa de Schongauer en la Adoración de los Reyes de la Catedral de Sevilla y el débito con una composición de Predevari-Bramante en las arquitecturas de La Flagelación del Museo del Prado (2).

LAS relaciones entre la obra que estudiamos y las del retablo de Marchena se establecen sobre todo en la escena del mismo asunto de este último conjunto. Precisamente en la Decapitación de San Juan Bautista de Marchena (Fig. 2) observamos exactamente los mismos tipos en las mujeres que aparecen a la izquierda en la tabla que analizamos. Su tipo físico es idéntico, así como la manera de estar realizada su indumentaria y los cendales flotando al viento, así como las actitudes. El otro paralelismo que nos hace no dudar de que esta obra es de la misma mano que la de Marchena, se encuentra en el individuo que aparece al fondo sujetándose la ropa. Ese mismo tipo se encuentra al fondo en la estancia superior que se abre en la tabla de Marchena. Otro elemento que nos hace precisar la vinculación con lo antuerpiano lo tenemos en los tipos de perfiles y personajes barbados, así como en el tipo de arquitectura.





Fig. 2 Alejo Fernández.  
"Decapitación del Bautista".  
Iglesia Parroquial, Marchena.

El tipo de edificaciones defensivas características de la arquitectura gótica de los Países Bajos se alterna con frisos renacientes (3) y veneras que se pueden observar idénticas en las pinturas de Jan de Beer, artista de Amberes que fue decano de la Gilda en 1515 y que en 1536 ya había muerto. En el Germanisches Museum de Nuremberg se conservan unos Desposorios Místicos de Santa Catalina (4) que sorprendentemente presentan al fondo un tipo de arquitectura casi idéntica a la de esta tabla de Alejo Fernández. El arco lombardo y el remate avenerado son bien característicos. Asimismo los tipos barbados que emplea de Beer en sus obras están también muy cerca de los que Fernández utiliza en sus pinturas, así como los utilizados por el Pseudo-Blesius en su Degollación del Bautista del Museo de Berlín. Esta flamenquización que advertimos en las últimas pinturas de Fernández impregnaría el estilo de sus discípulos y de gran parte de la pintura sevillana posterior, ya que en la obra de Marchena se supone la colaboración de oficiales que terminarían la obra y debieron trabajar luego independientemente.

Benito Navarrete Prieto

- (1) Véase ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Varias obras de Alejo Fernández y su escuela" en *Anales de la Universidad Hispalense*, n.II, 1939, pp. 8 y ss. Del mismo autor: Alejo Fernández, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1946, pp. 25-26.
- (2) GESTOSO Y PEREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, T. III, Sevilla, 1900, p. 314.
- (3) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Bramanté et la Flagellation du Musée du Prado" en *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1953, pp. 5-8.
- (4) Este tipo de fusión de elementos góticos y renacientes se advierte también en otras obras del artista sobre todo en su periodo cordobés y en los primeros años sevillanos. Sobre este aspecto véase el interesante trabajo de SERRA, J. M.: "Ut pictura, architectura". La arquitectura en la pintura del Renacimiento en Andalucía en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Jaén, 1992, pp. 213-243. Y también ÁVILA, A.: *Imágenes y Símbolos en la arquitectura pintada española, (1470-1560)*, Barcelona, 1993, pp. 86-87.
- (5) T. FAGGIN, G.: *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1968, p. 134.

## ALEJO FERNÁNDEZ

(SEVILLA, HACIA 1475 - 1543)



### *"Arcángel San Gabriel"*

ÓLEO SOBRE TABLA

86 × 61 cms.

ESTA bellísima y excepcional obra inédita de Alejo Fernández, nos representa al Arcángel San Gabriel en el momento de pronunciar la salutación a la Virgen: "Ave Gracia Plena", tal y como reza en la filacteria que aparece flotante al viento.

LA pieza parece ser el "pendant" de otra que representaría a la Virgen y que se situaría a la derecha conformando la *Anunciación*. Las dos formarían parte probablemente del coronamiento de un retablo disperso.

SI hay algo que llama la atención poderosamente en esta representación, es el fuerte tono melancólico que inunda el rostro del Arcángel, sentimiento que por otro lado fue característico en las obras de Alejo Fernández, tal y como se aprecia en sus ángeles de la *Virgen de la Rosa* (Fig. 1) de la Iglesia de Santa Ana de Triana, obra con la que seguramente se hermana en fecha la presente tabla, pues el modelo de ángel que aparece a la izquierda en aquella pintura, muestra un estrecho paralelismo con el del arcángel San Gabriel que ahora estudiamos. La mayor diferencia entre un modelo y otro radica en el modelado, mucho más suave que se nos aparece en el tipo físico del Arcángel, sin duda por una intervención posterior que dulcificó en exceso el característico juego de líneas quebradas que aparecen en las facciones del ángel de la "Virgen de la Rosa" y en el modelo del San Gabriel que Alejo Fernández realizó para la *Anunciación* (Fig. 2) que se encontraba en la iglesia de Villasana de Mena en Burgos y que pereció en 1936 (1). Los reflectogramas infrarrojos realizados a la tabla (Fig. 3) nos dan un resultado completamente sorprendente, al descubrir, con toda evidencia, en el dibujo subyacente, los rasgos típicos de Alejo Fernández, que se aprecian tanto en la obra de Santa Ana de Triana, como en el Arcángel de Villasana de Mena. En éste último, el dibujo es virtualmente idéntico tanto en el tratamiento de los plegados de la manga del ángel como en el del suave cuello torneado. Muy semejante es también el vestido del arcángel con los dos picos triangulares. Este reflectograma es importante además porque nos descubre los trazos fundamentales del dibujo del artista, indicándonos el proceso de trabajo a la hora de pintar la obra y sobre todo nos hace ver las posteriores restauraciones a las que se vería sometida la tabla que, como decimos, dulcificaron aún más los característicos rasgos y trazos que se observan en el dibujo.







Fig. 1 Alejo Fernández  
*"La Virgen de la Rosa"*.  
Iglesia de Santa Ana, Sevilla.





Fig. 2 Alejo Fernández.  
"Arcángel San Gabriel".  
Retablo de Villasana de Mena (desaparecido).



Fig. 3 Alejo Fernández.  
Reflectograma de infrarrojos del Arcángel San Gabriel en estudio.

ADVIÉRTASE especialmente el dibujo de las manos de trazos más lineales y angulosos, idénticos a los de la tabla de Villasana, que se han suavizado y redondeado en la superficie pintada.

ESTILÍSTICAMENTE la tabla puede datarse entre 1515-20, momento próximo a los retablos que Alejo Fernández realiza en esos años para Villasana de Mena por encargo del canónigo Sancho de Matienzo, natural de aquella villa y también al de la Virgen de la Rosa. Es precisamente en estas fechas cuando se advierte la plenitud del artista, venido a Sevilla desde Córdoba en 1508 y cuando realiza sus obras más importantes, siempre teñidas de un italianismo de raíz quattrocentista (2) —que se advierte sobre todo en la indumentaria del ángel— y se superpone al dominante tono flamenco a lo Messys (3) identificable sobre todo en las telas quebradas y flotantes y sobre todo en el lirismo y melancolía de raíz nórdica que presenta el rostro de sus modelos tal y como se aprecia en esta nueva obra.

Benito Navarrete Prieto

- (1) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Alejo Fernández: Los retablos de D. Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena (Burgos)" en *Archivo Español de Arte*, n.º 57, 1943, pp. 125-141.
- (2) Algunos autores como E. Valdivieso señalan un posible viaje de Alejo Fernández a Italia en torno a 1495 después de su estancia en Córdoba. Cfr. VALDIVIESO, E.: *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986, p. 47.
- (3) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández*. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1946, p. 10.

## MAESTRO DEL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES

(ACTIVO EN PALENCIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI)



### *“La Presentación del Niño en el Templo”*

ÓLEO SOBRE TABLA, OCTOGONAL

85 × 67 cms.

Marco de talla dorada del S. XVII.

CUMPLIDO, asimismo el tiempo de la purificación de la madre, según la Ley de Moisés, llevaron al Niño a Jerusalén para preguntarle al Señor, como está escrito en la Ley del Señor: “Todo Primogénito varón será consagrado al Señor: y para presentarle la ofrenda de un par de tórtolas, o dos palominos, como está también ordenado en la Ley del Señor... Había a la sazón en Jerusalén un hombre justo y temeroso de Dios llamado Simeón... El mismo Espíritu Santo le había revelado que no había de morir antes de ver al Cristo o ungido del Señor. Así vino inspirado al templo. Y al entrar con el Niño Jesús sus padres para practicar con él lo prescrito por la Ley: tomándole Simeón en su brazos, bendijo a Dios... Vivía entonces una profetisa llamada Ana... que era de edad muy avanzada,... no saliendo de templo, y sirviendo en él a Dios... Está pues, sobreviniendo a la misma hora, alababa igualmente al Señor: y hablaba de él a todos los que esperaban la redención de Israel” (Lc. 3. 22-40).

El pintor ha imaginado la escena con un fondo arquitectónico nada pretencioso en el que las evocaciones renacentistas se limitan a unas arquitecturas adinteladas y soportadas por unas columnas de mármol jaspeado como la que había interpretado el pintor en su retablo dedicado a los Santos Juanes –cuyas tablas fueron expuestas hace unos años en esta misma sala– y que dieron nombre a este maestro.

AUNQUE sin las pretensiones del retablo citado de los Santos Juanes, debido probablemente a que las dimensiones de la tabla que estudiamos son más pequeñas, el pintor ha prescindido de algunos personajes como la profetisa Ana, y, como es frecuente en la iconografía del momento, Simeón es convertido en sacerdote, subrayando su santidad con el halo que hay sobre su cabeza. Simeón recibe al Niño sobre el altar evocando su posterior sacrificio. San José forma parte de la comparsa que acompaña a María, una doncella portando las dos tórtolas o palomas y, detrás de Simeón otro sacerdote o escriba del templo –con el libro o rollo– y dos personajes más.







Fig. 1 Maestro del Retablo de los Santos Juanes.  
*"Juliano el Apóstata haciendo quemar los huesos del Bautista".*  
Galería Caylus, Madrid.



Fig. 3 Maestro del Retablo de los Santos Juanes.  
*"Prendimiento del Bautista".*  
Galería Caylus, Madrid.



Fig. 2 Maestro del Retablo de los Santos Juanes. "La Flagelación de Cristo". Galería Caylus, Madrid.

ESTE maestro del retablo de los Santos Juanes, se halla en la órbita de los seguidores palentinos de Juan de Flandes como lo fueron el Maestro de Becerril y Tejerina. La escuela palentina de este momento se halla falta de un espigüe documental que aporte nombres propios a los indeterminados maestros como el de Becerril, Astorga o Paredes de Nava, y, por otro lado conocemos los nombres de Juan González Becerril y Juan Rodríguez de Solís, pero nada de su desarrollo pictórico.

YA hemos señalado las vinculaciones con la escuela palentina del maestro de «los Santos Juanes», y de la similitud que hay en la arquitectura (Fig. 1) de *la Presentación en el Templo*, con las del retablo citado de los «santos». Pero, además, advertimos también la repetición de modelos de ancianos de largas barbas rizadas –como la de San José–, y rostros «característicos» como el del sacerdote del segundo plano semejante al del enano de la tabla de la Flagelación (Fig. 2), y, caballeros del fondo en los del Prendimiento del Bautista (Fig. 3).

LA disposición de la escena, la finura en el tratamiento de las figuras, y el bello colorido con tornasoles muy frecuentes en la escuela de Juan de Flandes, hace de esta tabla una armoniosa composición.

PENSAMOS que debió de formar parte de un retablo –insistimos, no tan pretencioso como el de los «Santos Juanes»– y que la forma octogonal que presenta la tabla en la actualidad, tal vez se deba a una posible adaptación a un marco cuando pasó a manos particulares.

Isabel Mateo Gómez

#### Bibliografía de referencia:

- De la Edad Media al Romanticismo*. «Caylus». Madrid, 1993-94. Págs. 34-43.  
 POST, *A history of Spanish Painting*, Cambridge, Mass, 1947, Vol. IX, part. II.  
 ANGULO, «La pintura del siglo XVI». *Ars Hispaniae*. Vol. XII.  
 REAU, *Iconographic de l'art chrétien*. Paris, 1957.  
 DÍAZ PADRÓN, M, «Una Visitación de Juan de Tejerina en el Museo del Prado» *Boletín del Museo del Prado*, 1985, n.º 18.

## CÍRCULO DE JUAN DE BORGÑO

(ESCUELA TOLEDANA PRIMER CUARTO S. XVI)



*"San Sebastián con donante (Retrato de Carlos V a lo "divino")*

ÓLEO SOBRE TABLA

68,5 × 58 cm.

Adquirido por colección particular

APARECE representado San Sebastián como rey con capa y vestido adornados de armiño posando su mano derecha sobre el donante leyendo en un libro, tocado de solideo, con sombrero de cardenal doble, uno colgado detrás de él y otro a los pies del santo, y con hábito negro aliviado por blanca dalmática. Este primer plano tiene lugar en un espacio ajardinado, cerrado por un muro con arcos soportados por columnillas de mármoles jaspeados, con capiteles utilizados en la pintura toledana del primer cuarto del siglo XVI. A través de esta arquería vemos el paisaje en el que aparece destacado el martirio del Santo y en el muro de los arcos, dos enormes círculos uno en rojo -no sabemos si cubriendo una deteriorada pintura como la del otro, que representa a Hércules matando al León de Nemea, o el escudo del arzobispo.

AFORTUNADAMENTE la tabla se conserva en perfectas condiciones en las partes esenciales, aunque advertimos cierta restauración y repinte sobre la roja capa del santo y en el brazo y mano derecha del mismo en comparación con el contrario, que nos hace imposible precisar el autor aunque, desde luego por la importancia del tema -como luego veremos- hay que suponerlo muy cerca del círculo de Juan de Borgoña.

ES frecuente en la pintura de este período el representar a un caballero como San Sebastián u otro santo, así como a damas como santas, sirva como ejemplo de este último la pintura de Carbalho representando a Catalina de Austria, reina de Portugal, hermana de Carlos V, como Santa Catalina, (Museo del Prado).







Fig. 1 Conrad Meit.  
"Busto de Carlos V".  
Museo Gruuthuse, Bruselas.

El traje real del santo, el parecido del modelo con retratos del Emperador Carlos V recién llegado a nuestro país, y el retrato citado de su hermana nos hace pensar que nos encontramos frente a un retrato del emperador "a lo divino". En efecto el rostro es exactamente el mismo que el conservado en la colección del Mdme. Tudor de París, fechado hacia 1520 y que representa al emperador vestido de forma idéntica a como llegó a España en 1517: camisa fruncida al cuello, cuerpo del traje con lazos y melena corta pareja. En la tabla de San Sebastián, el emperador ha incorporado la capa a su indumentaria pero, sabemos, que fue precisamente esta prenda lo primero que adoptó de la moda o vestimenta española. También se puede relacionar este modelo del San Sebastián con el retrato que Vigarny hace del emperador como Rey Mago en una escultura de la Capilla Real de Granada y con el busto que le hizo Meit y que se conserva en el museo Gruuthuse de Brujas (Fig. 1).

LA fecha de la tabla, indicada al comienzo de esta ficha, está fundada no sólo en la indumentaria: zapatos, calzas del soldado del fondo ("acuchilladas") y gorra del emperador, sino también en la melena cortada por igual delante y detrás y que ya se estilaba en la corte de Maximiliano. Sabemos que Carlos V se corta la melena dejándose el pelo corto en 1529 y que cuando se casa con Isabel de Portugal en 1526 aún no lleva barba, dejándosela poco después de la boda, poniéndose de moda a partir de 1527.

CREO que podemos afinar un poco más a propósito de la fecha teniendo en cuenta el donante. Hemos dicho que se trata de un cardenal. Cuatro Cardenales ocupan la sede de Toledo durante estos primeros años del reinado de Carlos V. El primero fue Cisneros quien muere en 1517; le sustituye Guillermo de Croy entre 1518 y 1521, habiendo sido anteriormente cardenal de Coria; después Alonso de Fonseca (Fig. 2) entre 1522-1534, antes cardenal en Santiago, y por fin, Tavera entre 1534 y 1545.

DE todos ellos creo que había que pensar en Croy o Fonseca inclinándose especialmente por éste último ya que el parecido con el retrato que le hace Borgoña en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo es evidente. Además mantuvo íntima relación con el monarca y bautizó a Felipe II. Guarda relación con el retratado en el sombreado de la barba indicando lo cerrada de ésta, el dibujo de la boca y el carácter anguloso del rostro de mejillas hundidas y pliegues en la comisura de los labios. Aunque pensamos que el retratado se aproxima más a Fonseca, la presencia destacada en la tablita que estudiamos y en el retrato de Croy de la Sala Capitular, del sombrero cardenalicio, nos presenta cierta duda sobre el retratado. Bien es cierto que Croy, en la Sala Capitular aparece revestido de armiño aludiendo a su categoría nobiliaria en contra del carácter más humilde del donante de Carlos V, lo que nos confirmaría más en la propuesta de Fonseca.



Fig. 2 Juan de Borgoña.  
"Guillermo de Cray y  
Alfonso de Fonseca".  
Sala Capitular. Catedral de  
Toledo.

ICONOGRÁFICAMENTE a San Sebastián se le considera un "soldado-héroe" con el que se propone identificar al emperador, pero, además, el relieve del muro representando a Hércules con el león de Nemea, puede ser una clara alusión a Carlos V cuya figura siempre se relacionó con Hércules. El otro círculo del muro como hemos dicho pudo albergar el relieve de Hércules con las columnas o el escudo de los Fonseca.

NOS encontramos pues ante una tabla de calidad, enriquecida por una infrecuente y curiosa iconografía de Carlos V a lo "divino" y ante uno de los más tempranos retratos españoles del emperador.

El tamaño del cuadro supone una devoción íntima de admiración y devoción del donante por el emperador.

Isabel Mateo Gómez

#### Bibliografía de referencia:

POST: "A History of Spanish Painting". Vol. IX (1.ª parte)  
Cambridge, 1947

D. ANGULO: "Juan de Borgoña". Madrid, 1954.

ISABEL MATEO: "Juan Correa de Vivar". Madrid, 1983

ISABEL MATEO: El programa Humanista de la fachada de la universidad de Alcalá de Henares en *La Universidad de Alcalá*. Vol. II., Madrid, 1990, pág. 263.

ISABEL MATEO: La Pintura Spagnola del primo Rinascimento en *Storia della Pittura Spagnola*. Vol. I, Milán 1995.

"Catálogo de la exposición de Carlos V y su ambiente". Toledo, 1958.

C. BERNIS: "La indumentaria española en tiempos de Carlos V". Madrid, 1962.

ROSENTHAL, E.: The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1973, pág. 198.

REAU: "Iconographie de l'art Chrestien". París, 1958.



# ALONSO SÁNCHEZ COELLO

(BENIFAYÓ, VALENCIA, 1531 - MADRID, 1588)



## *"Don Juan de Austria"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

144,4 × 69,2 cm.

Pintado hacia 1559 - 61

Marco negro y dorado del S. XVI

### PROCEDENCIA:

Colección de James de Pourtales, París, 1810-1855

Vendido hacia 1842 y comprado por un antepasado del anterior propietario

Dra. Alice Hoyos Ledebur, Viena

### EXPOSICIÓN:

Este cuadro será incluido en la exposición "Felipe II. Príncipe del Renacimiento" que se celebrará en el Museo del Prado durante la primavera de 1998.

Adquirido por colección particular

ESTE lienzo representa a Don Juan de Austria, hijo natural del emperador Carlos V con Bárbara Blomberg de Ratisbona. Don Juan nació en 1547 en Ratisbona (Regensburg, Alemania) y fue llevado a España, aproximadamente, a los dos años de edad para ser educado en casa de una familia noble en un lugar secreto que el emperador Carlos V escogió. Su existencia quedó secreta hasta 1559, cuando fue presentado a su hermano consanguíneo el rey Felipe II. Don Juan estudió en la Universidad de Alcalá de Henares junto al príncipe heredero Don Carlos y Alessandro Farnese, príncipe de Parma, nieto del emperador. En 1568 luchó, con éxito, contra los piratas africanos y en 1569-70 reprimió la sublevación de los moriscos en Granada. Como comandante de la armada hispano-italiana ganó en 1571 la batalla de Lepanto contra los turcos. En 1573 conquistó Túnez y en 1576 Felipe II le transfirió el gobierno de los Países Bajos. Don Juan murió en 1578.





Fig. 1 Anónimo.  
*"Retrato de D. Juan de Austria"*.  
Ehrich Galleries. Nueva York.



Fig. 3 Antonio Mozo.  
*"Retrato de Alessandro Farnese"*.  
Galería Nazionale. Parma.



DON Juan fue presentado a la corte madrileña con doce años por lo que en esta época fueron encargados varios retratos del joven. El que aquí presentamos, es el único que se conserva de cuerpo entero del joven Don Juan. Se conservan aún dos retratos de busto, en colecciones norteamericanas –realizados por otro artista– que también se fechan alrededor de 1560 con el mismo cuello abierto de nuestro retrato (Fig. 1).

UN retrato más conocido de Don Juan de Austria se encuentra en las Descalzas Reales en Madrid (Fig. 2) y fue pintado por Sánchez Coello hacia el año 1565 y nos presenta a un Don Juan adolescente con armadura y bastón de mando. Es en este retrato donde se puede ver la semejanza de la interpretación del rostro del retratado con nuestro lienzo.

OTRO retrato de Don Juan de medio cuerpo, realizado por Cristóbal Morales alrededor del año 1560 se conserva en el Pollok House Museum de Glasgow. Un busto de alta calidad de un maestro anónimo muestra a Don Juan ya más maduro (c. 1565) y se encuentra en el Museo de Arte Antiga de Lisboa.

PARA explicar la expresión psicológica del retratado hay que tener en cuenta que se trata de un retrato cortesano y no privado. El motivo para la corte de encargos de retratos al pintor de cámara era la representación por medio de ellos. En este sentido hay que ver como el pintor reúne la rigidez de un retrato oficial con una expresión juvenil de un Don Juan de doce años. Sánchez Coello como en todas sus obras consigue dar al personaje retratado una gran nobleza, que no sólo surge de su vestimenta y de la composición, sino también del rostro del que emana una conciencia de sí mismo.

EL joven noble contempla al espectador con una mirada fija y calma. Su gesto es serio y amable a la vez. Los colores de las carnaciones van desde un claro marfil a un cálido rosado, llegando hasta el marrón oscuro en los contornos. La oreja frecuentemente atributo individual del pintor, da una impresión plástica y naturalista como se conoce en los demás retratos e incluso en los cuadros religiosos de Sánchez Coello. Igualmente característico es la manera de pintar las manos, alargadas, destacando las uñas de forma cuadrada y bordeándolas con contornos oscuros. Típico de su estilo es, también, la pincelada algo seca pero sin perder la finura. Comparándolo con los otros retratos del joven Don Juan por otros artistas, en este lienzo de Sánchez Coello destaca la fisonomía no embellecida: por ejemplo, se ha señalado el labio "habsburgo", pero tampoco muestra los rasgos duros del retrato de Alessandro Farnese (fig. 3) (1557, Galleria Nazionale Parma) con doce años por Antonio Moro, maestro flamenco de nuestro pintor.

SÁNCHEZ Coello diferenció minuciosamente entre sus varios retratos de mozos (1), girando la cabeza del modelo más o menos al perfil según la respectiva edad o madurez. Salta a la vista la gran diferencia entre el retrato de Don Carlos (c. 1557, Prado, n.º 1136) que Sánchez Coello también pintó cuando el príncipe tenía doce años y el de Don Juan a la misma edad. El rostro de Don Carlos está vuelto casi de frente, muy iluminado con pocas sombras, así como lo conocemos de retratos de damas y niños, subrayando la suavidad de la cara. El príncipe por tanto da la impresión de ser muy niño todavía, mientras que Don Juan, en nuestro retrato, ya representa un carácter más adolescente y equilibrado. En suma, un retrato que puede expresar todo esto demuestra una gran maestría y alta calidad.

LA ejecución de los detalles de la vestimenta de Don Juan es minuciosa como se ve en la cadena de perlas, los botones y en el puño de la espada. Por otra parte, la golilla, el bordado de brocado y la seda del jubón y de las calzas acuchilladas fueron realizados con una pincelada más suelta. Aquí en los detalles se nota que se trata de pintor español y no flamenco, los cuales tendían a una técnica lisa y extremadamente naturalística, de manera que todo se puede ver de muy cerca, mientras que, Sánchez Coello, influido por los italianos, concibió la obra para ser vista de más lejos obteniendo así un efecto realista.

LA composición en este retrato es algo singular en la obra de Sánchez Coello, respecto a la postura de las piernas. Como el fondo queda muy oscuro y la plataforma un poco más clara no se puede valorar



Fig. 2 Alonso Sánchez Coello,  
*"Retrato de D. Juan de Austria"*,  
Descalzas Reales, Madrid.

como arquitectura, el pintor tuerce la figura en varios planos para obtener plasticidad y profundidad. De esta manera resultan líneas de perspectiva, como la que lleva de un hombro a otro, del codo derecho al izquierdo o de la rodilla de delante hacia la de detrás. Al mismo tiempo el cuerpo plástico del modelo tiene que integrarse en la superficie del lienzo, lo que Sánchez Coello alcanza por medio de una posición geométrica del retratado. Así forma varios triángulos, por ejemplo con el brazo derecho apoyado y enfrente la línea del jubón con el dedo, la pierna derecha, los zapatos en posición rectangular e igualmente el ángulo que forma la espada con el borde lateral del cuadro. Sobre todo la torsión del cuerpo hacia un perfil de tres cuartos nos simula la impresión de un fondo cuasi real.

El colorido en tonos amarillos y anaranjados domina prácticamente toda la figura, un elemento estilístico de Sánchez Coello que aparece en numerosos retratos suyos. Contra el fondo negro los colores de un solo tono aumentan en carácter reservado y la distancia que persigue el retrato cortesano.

SE ha recuperado aquí una obra maestra del primer retratista español en la historia del arte, de cuya gran obra, debido a los incendios del Alcázar (1734) y de El Pardo (1604), sólo nos quedan treinta y cinco retratos.

Stephanie Breuer-Hermann

---

(1) Don Carlos (Prado); Don Carlos (Kunsth. Mus. Viena); Don Carlos (Mus. Porto); Archiduque Rodolfo (Hampton Court); Archiduque Ernesto (Hampton Court); Archiduque Wenzel (Schloss Ambras); Archiduque Alberto (Schloss Ambras); Archiduque Wenzel (Nelahozeves, Rep. Checa); Archiduque Alberto (Nelahozeves, Rep. Checa).



## NICCOLÓ FRANGIPANE

(PADOVA, HACIA 1540 - 1600)



*"Nazareno (Portacruz)"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

40,5 × 40,5 cm.

Fecha y firmado en el reverso:

1574. NICOLA US. FRANGI PANS. EMI. Al Ticiano.

Marco de talla dorada del S. XVI.

NICCOLÓ Frangipane es uno de los artistas del tardo renacimiento italiano menos estudiado y aún poco conocido, por lo que respecta a su obra y a sus datos biográficos. Hoy en día, todavía ignoramos su fecha y lugar de nacimiento que, según algunas teorías, se ha creído alrededor de 1540 y quizás en la ciudad de Padova. Sobre su vida poseemos pocas noticias seguras, entre ellas vale la pena recordar que en 1563 era un pintor que trabajaba en Venecia y vivía en el barrio de Birri, parroquia de San Canzian, muy cerca de la Casa Grande en donde Tiziano tenía su taller, el cual, posiblemente, Frangipane pudo haber frecuentado. Asimismo, tenemos constancia de que trabajó en la ciudad de Rimini llevando a cabo diferentes obras, en los años 1585-86, y que, finalmente, ingresó en la *Fraglia dei Pittori* de Venecia en 1594 (1).

HASTA la fecha, el total de su obra conocida, unas 30 pinturas, puede dividirse, como apuntó el historiador Bert Meijer (2), en tres grupos temáticos. En primer lugar, las representaciones profanas con motivos giorgionescos como, por ejemplo, el *Hombre con flauta* de Charlecote Park (Stratford on Avon), *La alegoría de la armonía familiar* y el *Pastor con flauta*, estas dos últimas en paradero desconocido. Todas ellas son reinterpretaciones de modelos y temas del Giorgione, aunque libres, en su caso, del carácter poético de la naturaleza y el sentido del sfumato de su creador. Con ello, se puede afirmar que Niccoló fue, en cierto modo, el antecesor del pintor veneciano Pietro della Vecchia que, ya en el siglo XVII, se especializó en evocar, a través de nostálgicas imitaciones, las composiciones de Giorgione (3).





Fig. 1 Niccolò Frangipane.  
"Cristo con la cruz a cuestas".  
Galería Doria-Pamphili, Roma.

A continuación y en segundo lugar, Meijer se refiere a las obras denominadas cómicas y extrañas (bizarras), de las que cabe destacar el *Baco*, bufón y joven de la Galleria Querini-Stampalia (Venecia), los *Sátiros cantando un madrigal*, de la colección Liderkerke (Leeftdael) y la *Alegoría del Otoño* del Museo Civico de Udine. En muchas de ellas, nuestro pintor va combinando los modelos giorgionescos y otros de Tiziano con figuras ridículas de rostros con expresión cargada y casi deforme, que nos recuerdan, por un lado, al mundo ferrareses heredero de Leonardo, y, por otro, a los tipos grotescos usados, en sus obras, por el pintor flamenco Quentin Massys. Quizás fueran estas pinturas de Frangipane las que mayor fama le dieron en su vida, ya que Marco Boschini, el único tratadista del siglo XVII que recuerda a nuestro maestro en sus escritos, las describe y elogia al hablar de Niccolò, del que afirma que fue pintor curioso, de humor fantástico y caprichoso en el hacer conciertos de figuras ridículas (4).

EN tercer lugar y último lugar, debemos referirnos a los cuadros de asunto religioso, entre los cuales se inserta, obviamente, este inédito *Nazareno (Portacruz)*. De este género religioso, se han conservado lienzos de Frangipane que abarcan, principalmente, temas del Antiguo y del Nuevo Testamento y en, menor medida, de santos. En ellos, nuestro pintor, utiliza claramente las composiciones y modelos de Tiziano, además de una técnica afín en el cromatismo, aunque más seca de pincelada, a la del gran maestro de Cadore. Esta circunstancia reaviva la hipótesis, nacida en el siglo XVIII y respaldada por Meijer, del posible aprendizaje de Frangipane en el taller de la Casa Grande del Vecellio, de la cual nuestro pintor, como se ha dicho, era casi vecino. Como ejemplo de todo ello, señalamos el cuadro de la *Virgen con el Niño en Gloria con San Martín, el Bautista y un donante* de la iglesia de San Francisco Javier en Rimini, cuya composición hermana claramente con el mundo tizianesco y, en la cual la figura de San Juan es una patente transposición del modelo del célebre lienzo de la Academia de Venecia.





Fig. 3 Luis Morales llamado El Divino,  
"Piedad".  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Fig. 2 Sebastiano del Piombo,  
"Cristo con la cruz a cuestas".  
Museo de Bellas Artes de Budapest



El motivo del "portacroce" es el asunto que, de momento, más se repite en la obra conocida de Frangipane. En la actualidad y excluyendo el cuadro que tratamos, se tiene constancia de nueve versiones de este tema evangélico. En ellas la escena queda configurada por Cristo, de medio cuerpo, cargando con la cruz y acompañado por varios personajes, también de medio cuerpo, tales como sayones, la Verónica, o la Magdalena, que se combinan, unos con otros, en diferentes formas, y, en algunas ocasiones, se insertan en un paisaje. A este respecto y como excepciones a lo expresado, existen dos cuadros, del mismo asunto, que no se ciñen rigurosamente a las características generales expuestas. Uno se encuentra en la Capelletta di Santo Gesù, en Gandino, en el cual el Cristo aparece, de cuerpo entero, cargando con la cruz, solo y en un paisaje. Y el otro está en la sacristía de la iglesia de Santa Margherita en Brusaporto (Bergamo), en el que las figuras son de cuerpo entero y la escena representa una de las caídas de Cristo, la ayuda del Cireneo con la Virgen, San Juan y la Magdalena.

EN nuestra opinión, de todos los nazarenos conocidos quizá sean los más interesantes el del Museo Civico de Udine, fechado en 1572, el mencionado de Brusaporto, y el de la Galleria Doria de Roma (Fig. 1), siendo los restantes versiones hechas del de Udine, más o menos completas en el número de sus personajes. Todas ellas muestran un Cristo que cargando con la cruz, entorna la cabeza para dirigir la mirada al espectador. En este caso y como es evidente, Frangipane está siguiendo la pauta del portacruz del Giorgione en la Iglesia de San Rocco, muy conocido en la época por su poder "milagrero", cuyo modelo también empleó Tiziano y del que existía un grabado. A su vez, los diversos personajes que se encajan en la acción alrededor del Cristo, aparecen representados, en el caso de los sayones, con gestos caricaturescos que nos permiten reflexionar sobre la influencia de la obra de Leonardo, de los tipos ridículos de Quentin Messys o del realismo ferrarés de Dosso Dossi. Por lo que respecta a las otras figuras bíblicas, puede apreciarse que están realizadas, en ocasiones, siguiendo modelos de Tiziano, como por ejemplo la Verónica del cuadro de la Galleria Doria.

El *Nazareno*, que ahora se publica y que sería la décima versión del asunto evangélico, es en su composición, diferente a los demás, y su conocimiento aumenta notablemente la información que hasta la fecha teníamos de nuestro pintor. En este caso, el Cristo surge frontalmente de un fondo oscuro, sólo, vestido con túnica roja, coronado de espinas, con la soga destensa en el cuello y abrazando la cruz. Ya no es una figura de medio cuerpo o cuerpo entero, como en las otras versiones, sino que está concebida como un busto. La cruz queda sugerida por un fragmento de madero iluminado al cual el Cristo parece ceñirse sin esfuerzo. Frangipane, en este lienzo, no parece seguir la iconografía del portacruz de Giorgione o Tiziano, tal y como lo hizo en sus cuadros anteriores. Ahora, más bien, toma una imagen que hermana con la de los nazarenos de Sebastiano del Piombo (Fig. 2), de hechura frontal, que tienen, a su vez, cierta influencia en algunos pintores españoles, coetáneos a nuestro italiano, como por ejemplo Luis de Morales (Fig. 3) o El Greco, entre otros.

EN relación con la producción pictórica de estos dos maestros españoles, se pueden advertir, curiosamente, ciertas semejanzas formales con la obra de nuestro pintor. Por lo que respecta al Divino Morales, Frangipane no solamente coincidiría con el extremeño en la utilización del citado tipo piombesco, tratado en ambos casos con mayor realismo, sino también en el uso de otro modelo. Nos referimos a la *Piedad*, pintada por Niccoló en 1593 para la iglesia de Santa María dei Frari, que guarda una estrecha relación formal con las piedades pintadas en España por Morales. En este sentido, si tomamos algunas de las tablas del extremeño en las que pinta el asunto en cuestión (la del museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la recientemente adquirida por el Louvre) y las comparamos con la mencionada de Frangipane, observaremos que la postura del cuerpo y de las manos del Cristo y, en ocasiones, la posición de las manos de la Virgen guardan una interesante relación formal. Naturalmente, en la obra del pintor italiano la colocación de la Virgen es diferente y además se produce una acumulación de personajes que anquilosan la acción y merman el dramatismo del pasaje bíblico. Por su parte, Morales elimina los personajes secundarios, aproxima el enfoque a la escena principal ajustando, en un solo bloque, las figuras de la Madre y el Hijo que, a través de un tratamiento fuertemente realista, expresan un mayor patetismo y cercanía al observador. El italiano y el extremeño no coinciden conceptualmente en sus escenas, aunque el modelo formal que utilizan en el Cristo y, a veces en la Virgen, parecen derivar de la misma fuente que, creemos, pueda provenir del arte del norte de Europa.

POR lo que respecta a el Greco, evidentemente, tenemos que ponerlo en relación con Frangipane por dos razones. De un lado, el cretense estuvo en Venecia y, se cree, que en contacto con Tiziano, en los años en que consta la estancia de nuestro pintor en esta ciudad. Y, de otro, el *Nazareno* que ahora se presenta guarda una notable correspondencia conceptual y varias afinidades compositivas con los del candiota. En este sentido, Niccoló concibe al Cristo con los ojos húmedos y, como en algunas versiones del Greco, la cruz queda sugerida a través de un tramo de leño, además de que la acción, debido al fondo neutro del lienzo, no se muestra en un espacio físico determinado. Tanto en la composición de Frangipane como en algunas de Theotocopuli, del mismo asunto, no nos encontramos ante una escena histórico-realista del texto bíblico, sino en presencia de una imagen devocional, de carácter abstracto-conceptual, con un claro uso meditativo.

ESTA bella pintura de Frangipane es una de las pocas que, en su producción, aparecen firmadas y fechadas (5). Además tiene mayor interés ya que, de las obras que se conservan de nuestro pintor, todas menos una están datadas entre los años 1583 y 1597. El *Nazareno* del Museo Civico de Udine, de 1572, y el que hoy publicamos, de 1574, son, de momento, los dos más antiguos en la producción de Niccoló.

ESTILÍSTICAMENTE y por lo que al cromatismo se refiere, este lienzo presenta una clara analogía con la estética de escuela veneciana. El tratamiento de las carnaciones del Cristo y la intensidad con la que está elaborado el rojo del manto dependen directamente de la técnica tizianesca, si bien la pinclada de

Frangipane es más seca y sintética que la del gran veneciano. Esta circunstancia propicia que los contornos y las formas de nuestro artista tengan una mayor dureza y geometrización separándose, de este modo, de la morbidez y la delicadeza característica de la obra de Tiziano. Frente a esta sensualidad en el colorido, el rostro del Cristo está llevado a cabo con pleno realismo, hecho que enlaza a Frangipane con la escuela leonardesca y el mundo ferrares cercano a Dosso Dossi. Asimismo, el gesto indolente del Salvador, pleno de serena expresión, imbuido de cierta melancolía que se completa con una leve inclinación de la cabeza, nos hace intuir, con ciertas reservas, la órbita artística vinculada a Lorenzo Lotto.

El *Portacroce* de Niccolò Frangipane es, desde luego, una pieza importante dentro de la producción del pintor, pues amplía sus modelos iconográficos, hasta ahora conocidos, incrementa el escaso número de obras datadas en fechas tempranas de su actividad y permite relacionarle con maestros importantes del renacimiento italiano y español. Estéticamente es una obra de indudable belleza que nos recuerda el alto nivel artístico que alcanzó la pintura italiana en el siglo XVI, incluso la de maestros de menor fama y prestigio.

Salvador Salort Pons

#### Bibliografía de referencia:

- BALLARIN, A & BANZATO, D.: *Da Bellini a Tintoretto, dipinti dei Musei Civico di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*. Catálogo de la exposición, Padova 1991.
- BOSCHINI, MARCO, *Le Ricche Minere della pittura veneziana Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1674.
- MEIJER, B.: "Niccolò Frangipane a Rirnini", *Arte Veneta*, año 1970, XXIV, págs. 214-8.
- "Niccolò Frangipane", *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, n.º 8, año 1972, págs. 151-191.
- "Harmony and satire in the work of Niccolò Frangipane: problems in the depiction of music", *Simiolus*, VI, 2, año 1972-73, págs. 94-112.

- (1) MEIJER, BERT, "Niccolò Frangipane", *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n.º 8, año 1972, págs. 151-191
- (2) MEIJER, BERT, "Mccolò Frangipane a Rimini", *Arte Veneta*, XXIV, año 1970, págs. 214-8
- (3) AIKEMA, B, Pietro della Vecchia, a profile, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, año 1984, págs. 79-100
- (4) BOSCHINI, MARCO, edición de Pallucchini "Le Ricche Minere della pittura veneziana" incluido en la "Carta del navegar pittoresco", Venecia-Roma 1966. EL texto dice así: Pittore curioso fil anco il Frangipane e fantastico humore anch'egli, poiché il capriccio del suo operare si dilatava in fornare cose facete, e ridicole: come a dire concerti di figure....
- (5) Bajo nuestro punto de vista, el escrito que aparece en el reverso del lienzo se compone de dos partes. En primer lugar, la fecha (zona superior) y firma del propio maestro: 1574 NICOLAUS. FRANGI PANS.EMI.Y, en segundo lugar, un añadido de dos palabras escrito en minúsculas, posiblemente redactadas en el siglo XVII, y con ortografía española que dice: "Al Ticiano". Por lo tanto, la leyenda quedaría del siguiente modo: 1574. NICOLAUS. FRANGI PANS. EMI. Al Ticiano. A este respecto, merece la pena resaltar que, de las obras firmadas por Frangipane, ninguna presenta una rúbrica exactamente igual a la del *Nazareno* de Caylus, y que la abreviatura EMI es un elemento nuevo en la firma de Niccolò. El significado de ésta no lo podemos esclarecer con seguridad, aunque tenemos dos hipótesis al respecto. La primera sería que la palabra EMI fuera el perfecto del verbo latino emere (comprar), que no parece tener mucho sentido en el contexto de la firma. La segunda hipótesis, más factible, vendría dada por una expresión de procedencia del pintor, es decir que EMI pudiera significar Emiliano, de la Emilia Romagna, circunstancia que arrojaría nueva luz sobre los orígenes oscuros del maestro. Finalmente y en relación con las otras dos palabras, "Al Ticiano", podemos considerarlas como un apoyo histórico de la hipótesis, antes apuntada, sobre el posible vínculo de Frangipane con el veneciano.



# DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS,

llamado "EL GRECO"

(CANDIA, CRETA, 1541 - TOLEDO, 1614)



*"San Francisco y el Hermano León meditando sobre la muerte"*

ÓLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO

108,3 × 64,5 cms.

Hacia 1600-1607.

#### PROCEDENCIA:

Convento no identificado en Toledo;

Colección particular, Madrid;

Colección Siravegne, Madrid, hacia 1930;

Colección Félix Fernández Valdés Izaguirre, Bilbao, hacia 1950;

Colección particular, Madrid.

#### EXPOSICIONES:

"Del Gótico al Neoclasicismo". Caja de Salamanca y Soria. Salamanca, abril, 1995.

"El Greco. Su revalorización por el modernismo catalán". Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Diciembre 1996-marzo 1997. Barcelona, n.º 16

#### BIBLIOGRAFÍA:

LEGENDRE, M. Y HARTMANN, A.: *El Greco*. París, 1938, n.º 410.

CAMON AZNAR, J.: *Dominico Greco*. Madrid, 1950, n.º 636, 639, 642.

SOEHNER, H.: "Greco in Spanien". III: *Katalog der Gemalde Grecos, seines Aterliers und seiner nachfloger in Spanischem besitz*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, IX-X, 1958-59, n.º 165, p. 214.

WETHEY, H.E.: *El Greco and his School*. Princeton, 1962, n.º 229.

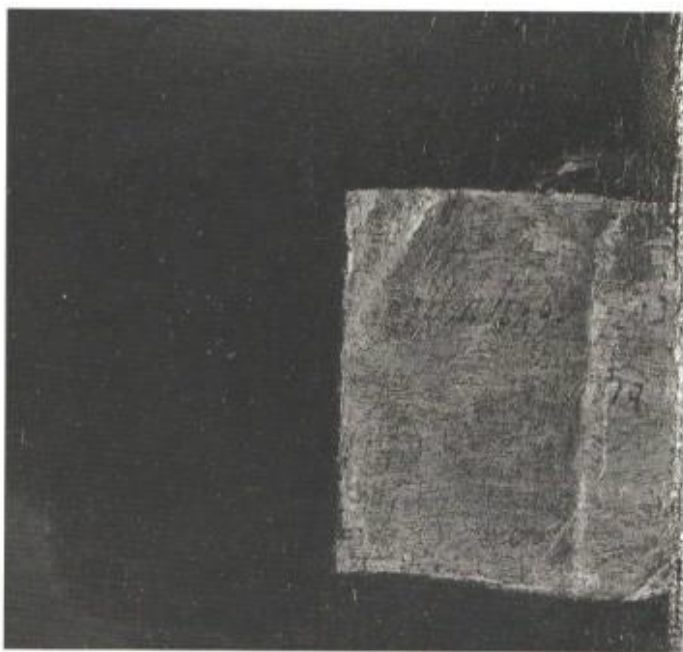
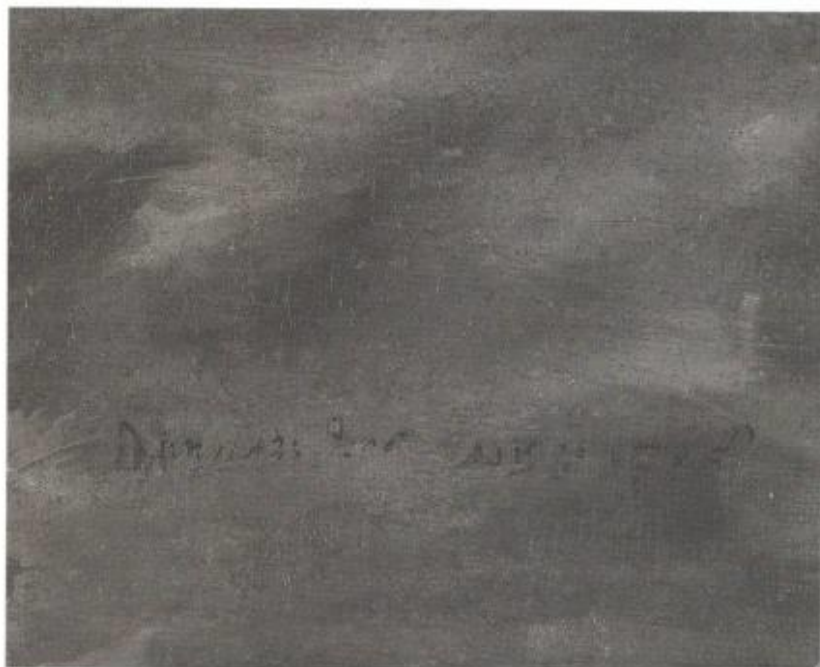
MANZINI, G. y FRATI, T.: *L'opera completa del Greco*. Milán, 1969, n.º 132 G, p. 117.

PITA ANDRADE, J.M., con la colaboración de ALVAREZ LOPERA, J.: *El Greco*. Milán, 1981, n.º 131, p. 176.

ALVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. La obra esencial*. Madrid, 1993, n.º 218.

Adquirido por colección particular





Detalle de las dos firmas.



UNA gran parte de la producción del taller del Greco en España estuvo formada por cuadros de devoción. Destinadas a una extendida clientela de parroquias, conventos y particulares y producidas a menudo con la participación de sus ayudantes, estas obras, que constituirían la base de sus ingresos, son lógicamente de una calidad muy desigual pero es a través de ellas como mejor puede seguirse la adaptación del artista al medio español y su capacidad para dar expresión plástica a las formas de religiosidad imperantes en la época. En este sentido no hay ejemplo mejor que sus interpretaciones de la figura de San Francisco, que hicieron que Pacheco les concediera la "gloria" de ser "el mejor pintor deste santo que se hubiera conocido en este tiempo" (1) y que ejercerían una influencia permanente a lo largo de todo el XVII español. Las más de cien obras de este tema salidas de su taller y de las que apenas unas veinticinco pueden considerarse autógrafas, atestiguan por otro lado su enorme éxito popular.

El *San Francisco* del Greco tendría ya poco que ver con el de las animadas escenas de la vida del santo que se habían producido en Italia mostrándolo en el momento de predicar a los pájaros, de renunciar a su fortuna o aparecerse ante el sultán. De hecho, Theotokopoulos sólo representó dos episodios concretos de la vida del "poverello", su Estigmatización y la Visión de la antorcha, y, reveladoramente, en ambos casos se trata de dos momentos de contacto con lo sobrenatural y que tuvieron lugar durante los cuarenta días en que San Francisco se retiró a ayunar y hacer oración en el monte Alvernia, dos años antes de su muerte. Al margen de estas dos, todas sus otras representaciones franciscanas responden ya a clichés devocionales, mostrándonos al santo orando, meditando o en éxtasis, y casi siempre acompañado por la calavera y el crucifijo. El *San Francisco* del Greco es, pues, o bien un iluminado o un penitente, un santo tocado por el espíritu de la Contrarreforma, y desde este punto de vista sus representaciones son parangonables con las de San Pedro, la Magdalena o San Jerónimo, y, a veces, incluso intercambiables con las de ellos: obsérvese el planteamiento, idéntico, del San Francisco en meditación de la colección Torelló (Fig. 1) y la Magdalena penitente de Sitges (Fig. 2).

ESTANDO aún en Italia, El Greco había figurado la *Estigmatización de San Francisco* en una serie de obras derivadas en parte de un modelo tizianesco que sorprenden por su atmósfera agitada y por el propio tipo físico del santo, que, como escribiera Cossío, es "un tipo vulgar, rayano en lo ordinario, un buen fraile de casta labriega" (2). Significativamente, son sus únicas representaciones del santo en las que la descripción del paisaje juega un papel importante. Después, y ya en España, el artista reinterpretaría a San Francisco a lo largo de más de treinta años produciendo una decena de composiciones diferentes pero que comparten un buen número de elementos comunes dictados por la búsqueda de la concentración expresiva y esencialización de la escena: reducción al mínimo de la ambientación, austeridad cromática, concentración de la luz -fuertemente contrastada- en el rostro y en las manos, huida de la minuciosidad en la representación del hábito, tendencia al estatismo físico (que, sin embargo, aparece contrapesado por una evidente tensión interior) y elocuente gestualidad. Por lo demás, y aunque su aspecto físico sea cambiante, variando en la edad, en algunos rasgos y en la representación o no de la barba, el santo responde siempre a un mismo tipo: el de un asceta demacrado, de rostro afilado, fina nariz y pómulos salientes.

A juzgar por el estilo y por la firma en letras capitales que muestra una de las versiones conocidas, el más temprano de los modelos realizados en España es el que representa a San Francisco meditando con los brazos cruzados sobre el pecho, del que se conserva un lienzo autógrafo en el Museo Lázaro Galdiano. Después el artista realizaría otros varios modelos, de cada uno de los cuales se conservan varias versiones: San Francisco recibiendo los Estigmas, San Francisco en éxtasis, San Francisco en meditación con la calavera y el crucifijo, San Francisco meditando de pie con la calavera y el crucifijo, San Francisco meditando de rodillas en la cueva, la visión de la antorcha... Pero la más extendida de sus imágenes franciscanas es la que representa a *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, de la que existen casi cuarenta versiones entre originales, obras de taller, copias y hasta falsificaciones, y que sirvió además de base para un grabado realizado por Diego de Astor (Fig. 3) en 1606.



Fig. 1 El Greco.  
*"San Francisco en meditación"*.  
Colección Torelló, Barcelona.

Fig. 2 El Greco.  
*"Magdalena penitente"*.  
Museo de Cau Ferrat, Sitges.





LA extraordinaria popularidad de esta representación, quizá sin parangón en la historia del arte español, se explicaría por el hecho de que El Greco acertó a expresar en una imagen simple y emotiva uno de los ejes básicos de la espiritualidad contrarreformista. Cossío escribió que este cuadro "trae involuntariamente al recuerdo la imagen de Hamlet en el campo santo" (3), y a partir de esa observación algunos críticos lo titularon "San Francisco Hamlet". Pero esa idea, aunque poética, no puede ser más inadecuada, ya que altera el significado (y de otros santos, como San Pedro o Santo Domingo) en una figura penitente se halla en el énfasis que puso la Contrarreforma en la penitencia y en la meditación sobre la brevedad de la vida. Los historiadores han recordado a menudo que San Ignacio recomendó en sus Ejercicios Espirituales el uso de la calavera como ayuda para la meditación, y, recientemente, David Davies ha llamado la atención sobre las cartas de fray Luis de Granada al arzobispo de Carranza urgiéndole a retirarse al "yermo", viendo en este tipo de actitudes el fundamento espiritual de la transformación de la iconografía franciscana y dominicana por parte de El Greco (4). Por otra parte, y a la hora de explicarse el elevadísimo número de representaciones de San Francisco realizadas por el cretense y su taller, deberá tenerse en cuenta la extensión que habían alcanzado en esos momentos las diversas ramas de franciscanos. Entre monasterios y conventos, en el Toledo del Greco había diez establecimientos de religiosos seguidores del "poverello".

EN esta composición San Francisco aparece arrodillado, casi de frente, sosteniendo con delicadeza una calavera hacia la que dirige su mirada. A sus pies está el hermano León, arrodillado y con las manos entrelazadas. La gruta apenas está insinuada y el cielo sólo asoma en la parte superior izquierda. Sin duda se trata de la cueva de la que se habla en las Florecillas de San Francisco: la "pequeña y pobre celda excavada al pie de una bella haya que estaba a un tiro de piedra del convento de los frailes" en el monte Alvernia. La calavera, apenas desplazada del centro del cuadro y vívidamente iluminada, constituye el foco principal de atención. San Francisco centra sus pensamientos en ella y el hermano León, con la cabeza vista en escorzo, parece arrebatado ante su contemplación. Los rayos luminosos del celaje sugieren la presencia de lo sobrenatural, y San Francisco, ajeno a nosotros, aparece como sobre un pedestal pétreo. Este hecho, que nos fuerza a mirarlo de abajo hacia arriba, unido a la oscuridad del fondo, refuerza su carácter de imagen de devoción, de figura hecha para que su contemplación facilite la propia meditación del creyente. Desde este punto de vista, la situación de la calavera en el centro mismo del cuadro y el hecho de que todas las miradas y todas las líneas fundamentales de la composición conduzcan a ella, demuestran, como ha escrito Jordan, "el genio del artista para crear un diseño que resulta inseparable de su significado, y en el que un símbolo, lejos de limitarse a ser un mero acompañamiento escénico, se convierte en núcleo de la totalidad" (5).

DESGRACIADAMENTE, carecemos de apoyaturas documentales que permitan fijar el momento en el que El Greco creó esta composición. La mención más antigua a un cuadro de este tema se refiere al de los Escolapios de Monforte de Lemos, donado en testamento en 1598 por el obispo don Rodrigo de Castro. Sin embargo, este cuadro debió ser realizado bastantes años antes. Como apuntó Gudiol (6), sus características estilísticas apuntan a la década de 1580, por lo que, muy probablemente, sería uno de los primeros —si no el primero— de la serie. Si se le compara con el de la National Gallery de Ottawa (Fig. 4) o con el de la presente exposición (ambos datables a comienzos del XVII) se observarán una mayor contención y regularidad formal, un uso menos libre de la pincelada (Gudiol señaló el modelado más fundido de las carnaciones y cómo los efectos de frotado contribuyen a dar a los hábitos una calidad de textura rayada) y una luminosidad más difusa, sin los espectaculares resaltes y contrastes del cuadro de esta exposición. Hay, por otra parte, una serie de pequeños detalles compositivos que hacen pensar que en el cuadro de Monforte El Greco no había llegado a poner aún su imagen totalmente a punto. Entre ellos, el modo en que el contorno de la manga del lego parece confundirse con el del hábito del santo, la mayor cercanía de éste respecto al espectador o la menor importancia que asume el pedestal pétreo. Posteriormente, Theotokopoulos separaría más claramente ambas figuras, situaría a San Francisco a mayor altura y más alejado del espectador, y lo resaltaría más netamente al acentuar los contrastes lumínicos. Y, por otra parte, introduciría un cambio sumamente revelador en la posición de la mano derecha del santo, que en el cuadro de Monforte aparece más claramente cerrada alrededor de la calavera mientras que en las versiones posteriores se separa de ésta extendiéndose hacia el espectador para dejar apreciar con toda evidencia la palma y, en ella, los estigmas.





Fig. 3 Diego de Astor.  
*"San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte"*.  
Grabado. 1606.



Fig. 4 El Greco.  
*"San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte"*.  
National Gallery of Canada. Ottawa.

El elevado número de cuadros de este tema salidos del taller del Greco y la certeza de la existencia de un buen número de copias realizadas en el XVII han planteado problemas de difícil solución a la hora de establecer un catálogo fiable. Dado el éxito de la fórmula (subrayado incluso por la evidencia que cobra en estos cuadros la firma o inscripción sobre un papel con dobleces "pegado" sobre el lienzo), que llevó a una producción masiva, es, por otra parte, seguro que muy pocos cuadros de este tema fueron realizados totalmente por el maestro, que se serviría de los demás, y en medida diversa según los casos, de la ayuda de los miembros de su taller. Reveladoramente, las medidas de los que han llegado hasta nosotros difieren grandemente: el que procedía del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo y desapareció en 1920 medía  $1,92 \times 1,25$  m., mientras que otros varios no alcanzan la tercera parte de esas dimensiones. El de la presente exposición responde a unas medidas "standard" (vara y cuarto por tres cuartos de vara, es decir,  $1,05 \times 0,63$  m.) utilizadas en al menos otra media docena de lienzos atribuibles al maestro o a su taller y sus magníficas cualidades no pudieron apreciarse plenamente hasta la restauración a que fue sometido en 1947. Indudablemente, y aunque como en casi todos los otros casos no se puede excluir una cierta intervención del taller, es una de las mejores versiones conocidas. Wethey la incluyó entre las únicas seis obras que consideraba de la mano de El Greco, por entero o con escasa intervención de sus ayudantes. Por lo demás, este cuadro sigue muy de cerca al de la National Gallery de Ottawa, y ello hasta el punto de que los plegados de los sayales son prácticamente idénticos en ambos. No obstante, las figuras son en este cuadro algo más estilizadas que en el de Ottawa y el juego relampagueante de la luz está aquí también más exacerbado. Las pinceladas largas y sinuosas y la calidad espumeante y como algodonesa de las texturas de los hábitos sitúan claramente al lienzo en una fase avanzada, seguramente en los primeros años del siglo XVII, como acertó a ver Wethey, quién resaltó las pinceladas rítmicas de la parte superior del San Francisco y la vividez de las manchas rojas de los estigmas de las manos.

José Alvarez Lopera

- 
- (1) PACHECO, F.: *Arte de la Pintura* (1638). Ed. de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1956, vol. II, pp. 344-345.
  - (2) COSSIO M. B.: *El Greco*. Madrid, 1908, p. 376.
  - (3) *Ibid.*, p. 377.
  - (4) DAVIES, D.: "The Byzantine Legacy in the Art of El Greco". En *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium...*. Heraklion, 1995, p. 430.
  - (5) W. B. JORDAN: Catálogo de la Exposición *El Greco de Toledo*. Madrid, 1982, n.º 38, p. 246.
  - (6) J. GUDIOL: *Domenikos Theotokopoulos El Greco. 1541-1614*. Barcelona, 1979, p. 108.

## JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

(VALLADOLID, 1553 - MADRID, 1608)



### *“Retrato de Felipe II”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

110,5 × 89 cms.

#### PROCEDENCIA:

Galería de Retratos. Palacio del Prado. Encargado por Felipe III a Pantoja hacia 1605, tras el incendio de 1604 que destruyó la primera galería con los retratos de Ticiano, Moro y Sánchez Coello.  
Colección particular, Londres, 1996.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KUSCHE, M. “La Antigua Galería de Retratos del Prado: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”. *Archivo Español de Arte*. Madrid. 1991. N.º 253 pág. 20.

TENEMOS delante de nosotros un hermoso retrato atribuido hasta ahora –como tantos de la época– a Sánchez Coello: Felipe II armado, con bastón de mando y espada, con una cortina roja de fondo, forrada en terciopelo negro, que le da a la figura del Rey realce y majestad.

A primera vista, se observa que se trata de una copia del retrato de Antonio Moro de Felipe II en la “batalla de San Quintín” (Fig. 1).

EN un examen más detenido de la obra, se comprende que esta manera de copiar fidelísimamente el rostro, sin ningún asomo de una interpretación propia, con la posición del cuerpo cambiada dándole una silueta más plana y dura, y resaltada además contra esta inusual cortina que rellena todo el fondo del cuadro, no va en absoluto con la mano de Sánchez Coello.







Fig. 1 Antonio Moro.  
*"Retrato del Rey Felipe II"*.  
Monasterio de El Escorial, Madrid.

Y si profundizamos aún más en el cuadro, se recuerda que esta forma de copiar tan minuciosa, de realzar la cara y menospreciar el cuerpo, la conocemos de Juan Pantoja de la Cruz y también de un retrato suyo recientemente descubierto del Príncipe heredero de Saboya (Fig. 2) que lleva una cortina roja muy parecida, con el bufete del mismo color.

AL comprobar además que ambos cuadros tienen medidas iguales y que por lo tanto por medidas y aspecto probablemente pertenecían a una serie, inmediatamente viene a la mente la nueva galería del Pardo (1) que Pantoja por orden de Felipe III pintó y que después de su muerte fue completada por Bartolomé González, después de que la antigua galería (2) con los retratos de Ticiano, Moro y Sánchez Coello se quemara en 1604.

SEGÚN todos los indicios se puede afirmar que los dos retratos son el único resto conocido hasta ahora de la nueva galería. En la "Memoria de los Retratos que sean hecho para la Casa Real del Pardo" que los herederos de Pantoja presentaron el 4 de Diciembre de 1612, entre los treinta y cinco cuadros descritos, dice en el n.º 13:

"MÁS otro retrato del Rey Felipe segundo de la edad de cuando fue de San Quintín, armado, con mangas de malla y calzas blancas bordadas, la una mano sobre la espada y en la otra un bastón, con cortina y bufete carmesí".

El retrato perteneció a los últimos que Pantoja pintó para la galería. El original del que copió estaba entre los retratos que se habían llevado a la nueva corte del rey Felipe III, a Valladolid, y que fueron traídos desde allí en 1606 para que Pantoja los pudiera copiar. Podemos fechar por lo tanto el retrato entre los años 1606 y 1608, año de la muerte del pintor.

El retrato del Príncipe Felipe Manuel aunque no se encuentra en la "Memoria" de los herederos de Pantoja debió de estar también originalmente destinado a la galería y se excluiría a la muerte de Felipe Manuel. Pantoja lo pintó entre 1604 –la llegada a España de los príncipes Felipe Manuel y su hermano Víctor Amadeo de Saboya– y 1605 –el año de la muerte de Felipe Manuel–. Probablemente también pintó en la misma ocasión el de Víctor Amadeo porque este retrato sí se incluye en la "Memoria" con el n.º 23 y a juzgar por la descripción era muy parecido al del hermano:

"MÁS otro retrato del Principe Victorio armado, con calzas moradas bordadas, y cortina carmesí y en su mano un bastón."

AL morir Felipe Manuel por lo visto, el retrato de Víctor Amadeo como nuevo heredero ocupó el lugar del de su hermano, completándose ahora el hueco que estaba reservado para la pareja, el n.º 24, con el retrato del próximo hermano, Filiberto, que por cierto el pintor tuvo que sacar de otro retrato que le enviaron y que por tanto según la descripción en la "Memoria" variaba bastante de los otros dos, aunque también iba armado y con un cortinaje al fondo.

LOS retratos de la galería nueva tenían vara y media de alto y vara y cuarta de ancho, lo que, teniendo una vara aproximadamente 84 cms., serían  $126 \times 105$  cms., es decir que los retratos de Felipe II y de Felipe Manuel existentes sobrepasan en 14 ó 15 cms. estas medidas. Esto parece indicar que los retratos de la "Memoria" se midieron con sus marcos. La falta de marcos, o mejor dicho el estar los retratos integrados con estuco en la pared, fue lo que produjo el desastre de la vieja galería ya que no dio tiempo a arrancarlos del muro; sin duda esta vez se insistiría que quedasen sueltos, es decir que se encargaron con molduras de madera.

LAS imágenes de Felipe II así como la de Felipe Manuel de Saboya, las descripciones de los retratos de Víctor Amadeo y Filiberto y de la mayoría de los de la "Memoria", hacen ver que Pantoja trató de darle a esa galería, que se componía de retratos muy diversos –por un lado de originales suyos, como los retratos de los Príncipes, y copias de los retratos de personajes antiguos o recientemente fallecidos,





Fig. 2 Juan Pantoja de la Cruz.  
*"Retrato del Principe Felipe Manuel de Saboya"*,  
Museo de Bellas Artes, Bilbao.

—como el Rey Viejo— un aire común que hiciera de ellos una galería homogénea. Solucionó el problema buscándoles —con algunas excepciones— un mismo fondo altamente representativo: o cortinas con impresionantes pliegues o algún “país”, y esto también en el caso de que los originales de sus copias (como podemos juzgar por los aún existentes) no los llevaran —como el retrato de Antonio Moro de Felipe II—.

PERO la unidad de la galería no se limitaba al aire majestuoso común que los cortinajes y los “países” transmitían. También el contenido, el sentido, que Felipe III quería darle era completamente distinto a la de la antigua galería de su padre. Si ésta se había compuesto casi casualmente de los cuadros existentes de las distintas colecciones familiares y de amigos del Rey —siendo sólo cinco los retratos pintados expresamente para ella por Sánchez Coello— su hijo creó una galería completamente nueva “de la Real Casa de Austria” como dice en la “Memoria”, pero la mismo tiempo una galería profundamente personal.

EN mi monografía sobre Juan Pantoja de la Cruz (1964), sólo pude dar entonces una primera y escueta visión de la “Nueva Galería del Pardo”; en un próximo estudio, ahora, después de haber reconstruido la “Antigua Galería”, de haber aparecido los dos retratos que nos han ocupado, podré mostrar en detalle como estaba concebida y como se expresaba este sentido en los personajes que fueron elegidos para ella y el orden en que fueron instaladas sus imágenes.

AQUÍ sólo quiero adelantar que Felipe III concibió la nueva galería principalmente como homenaje a su padre. La copia del retrato de Antonio Moro, que muestra a Felipe II en la cumbre de su vida y poder, estaba colocado entre los retratos de sus esposas e hijos, presentándole, en este caso como esposo y padre, aunque siempre como Rey combatiente, defendiendo su estirpe y con esto su cristiandad.

EN suma: el retrato presente del Rey es fundamental para la reconstrucción de la “Nueva Galería del Pardo” y en esto su importancia sobrepasa aún su mérito como hermoso retrato.

María Kusche Zetelmeyer

---

(1) Véase MARÍA KUSCHE: *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, pp. 103-107, 254, 265-268.

(2) Véase MARÍA KUSCHE: La Antigua Galería del pardo, I,II,III, *Archivo Español de Arte*, n.º 253, 1991; n.º 255, 1991; n.º 257, 1992.

# MAESTRO K O MAESTRO DE LOS JOVENES DE LA BOCA ENTREABIERTA

(ACTIVO EN ROMA HACIA 1620)



*“David con la cabeza de Goliath”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

68,5 × 52 cm.

PROCEDENCIA:

Colección del Conde de Adanero, Madrid, hacia 1860.

Colección del Marqués de Castroserna, Madrid, hacia 1880.

Colección privada.

BIBLIOGRAFIA:

NICOLSON, B.: *Caravaggism in Europe*. 1990. Vol. I. P. 87 y Vol. II, reproducido.

PÉREZ SÁNCHEZ A. E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. 1965. P. 339. Fig. 100.

ESTA delicada obra, de bibliografía conocida, ha sido estudiada por diversos autores adjudicándole distintos apelativos. Pérez Sánchez (1) que la estudió por vez primera no dudó en subrayar su mucha calidad y la sitúa en el más estricto círculo de Saraceni o Manetti, artistas de la primera generación de caravagistas en Roma, activos hacia 1615-20. Estos artistas, generalmente norteños, no conocieron a Caravaggio ni coincidieron con él, sin embargo la obra del gran pintor lombardo cautivó definitivamente a un buen grupo de pintores que sin ninguna preocupación académica seguían su modo de hacer y sobre todo su manera de tratar la luz y el modelado. Entre estos artistas se encuentra el que nos ocupa al que se le han venido atribuyendo con posterioridad otras obras semejantes con la particularidad de representar a los jóvenes adolescentes con las bocas entreabiertas. Este hecho hizo a Pierre Rosenberg (2) bautizar a este artista como “Maitre des Petits Garçons a la bouche entr’ouverte” al analizar una obra de la misma mano: la *Cabeza de niño* del Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut).



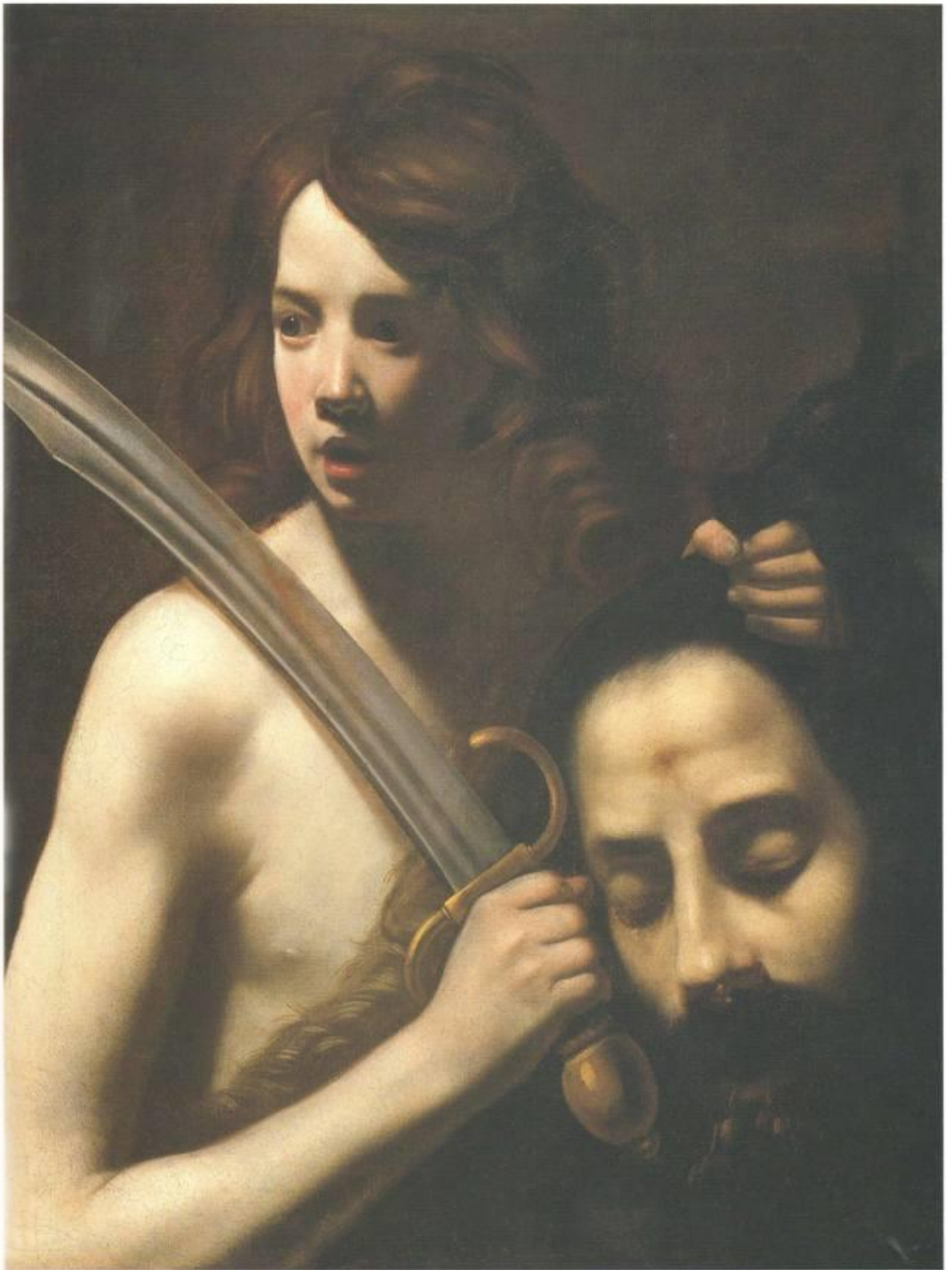




Fig. 1 Maestro K.  
*"David con la cabeza de Goliath".*  
Colección particular, Londres.



Fig. 2 Maestro K.  
*"Esau vendiendo su primogenitura a Jacob".*  
Colección particular, Londres.

POSTERIORMENTE Nicolson (3) agrupó a una serie de doce artistas todos ellos caravaggiescos que consideraba no italianos bajo las iniciales del alfabeto de la A a la L. Al "Maestro K" lo vinculó con la obra ahora estudiada, proponiendo la hipótesis de que se tratase de un artista del este de Francia afincado en Roma y en contacto directo con Saraceni, aspecto este ya propuesto por Pérez Sánchez como hemos señalado. Algún autor como Briganti ha intentado identificar a este artista con el pintor de Nancy Jean Le Clerc, discípulo de Saraceni en Roma entre 1617-19.

El lienzo, de una sorprendente morbidez, es un ejemplo sobresaliente de tratamiento lumínico típicamente caravaggiesco, al evidenciar los contrastes de luces y sombras, los perfiles limpios, la delicada figura juvenil del David y la caída de sus cabellos castaños sobre los hombros, acentuando así la perfección de adolescente y su languidez extrema.

APARECE el niño con la espada al hombro y la mitad del torso decubierto, llevando la cabeza de Goliath cogida de los cabellos con la mano izquierda. Resulta de una gran belleza la suavidad con la que está tratado el rostro y torso del David y el detalle, característico en este maestro como se ha dicho, de mostrar la boca del adolescente entreabierta, aspecto que resalta aún más el carácter mórbido de la figura.

DE esta obra se conoce otra versión reducida (4) (Fig. 1) en un tondo concebido como pareja de otro que muestra a *Esau vendiendo su primogenitura a Jacob* (Fig. 2). Los rostros de los protagonistas de esta última obra guardan también un estrecho paralelo con el David analizado. Es posible que exista también una versión de mayor tamaño del *Esau y Jacob*.

LA pintura que nos ocupa pertenecía en 1860 a la colección del Conde de Adanero en Madrid. Pasó a la colección del Marqués de Castroserna hacia 1880 también en la capital de España, y de ahí a una colección particular.

Benito Navarrete Prieto

- 
- (1) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Fundación Valdecilla, Madrid, 1965, p. 339, lám. 100.
  - (2) ROSENBERG, P., *La Peinture Française du XVIIème siècle dans les collections américaines. France in the Golden Age*, Paris-New York-Chicago, 1982-83, p. 364.
  - (3) NICOLSON, B., *Caravaggism in Europe*, Segunda Edición, Umberto Allemandi, Torino, 1990, Vol. I, p. 87.
  - (4) *Ibidem*, Vol. II, lám. 777-778. Cat. Sotheby's London 7 Julio 1993, Cat. 7.



# JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

(MADRID, 1596 - 1631)



## *"Bodegón con frutas en una ventana de piedra"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

61 × 97,5 cm.

Firmado y fechado: Juan Van der Hamen fat, 1627

EXPOSICIÓN:

"Naturaleza y verdad". Museo de San Carlos. México D. F. 1996. n.º 45

EN este atractivo bodegón aparece un elegante frutero de cristal azul y bronce dorado lleno de peras y manzanas, flanqueado por dos salvillas de peltre con ciruelas y albaricoques, y dos ramos colgantes de cerezas. Todos los elementos están dispuestos en un orden claramente simétrico. La manera de Juan van der Hamen de presentar la fruta dentro de una ventana que recibe la luz desde el lado izquierdo, deriva directamente del modelo característico de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), uno de los más tempranos y mejor conocidos bodegonistas españoles, cuyas pinturas estaban en la Colección Real y sin duda gozaban de una gran fama en los tiempos de Van der Hamen. Mientras Sánchez Cotán parece huir de las composiciones sencillas demasiado simétricas, Van der Hamen las desarrolla en bodegones como éste, de manera muy refinada. Por otro lado, esta pintura lleva fecha de 1627, cuando Juan van der Hamen estaba pintando otro tipo de bodegón de mayor tamaño a la vez que más elaborado y ambicioso, basado en una serie de repisas colocadas a distintos niveles y con unas relaciones compositivas más complejas y dinámicas.





Fig. 1 Juan van der Hamen  
*"Bodegón"*.  
Colección Plácido Arango, Madrid.



Fig. 2 Juan van der Hamen  
*"Bodegón"*.  
Banco de España, Madrid.





Fig. 3 Juan van der Hamen.  
"Bodegón".  
Colección Juan Abelló, Madrid.

El frutero central –probablemente una pieza propiedad del artista– es el motivo más repetido en la obra de Juan van der Hamen, que lo pinta a veces con distintos reflejos y lleno de una gran variedad de fruta que cambia de un cuadro a otro (Fig. 1 y 2). Este motivo aparece en los primeros bodegones conocidos del pintor, tal como el ejemplar reproducido aquí (Colección Juan Abelló) (Fig. 3) que data de 1622, y que exhibe la misma titubeante perspectiva en el dibujo del pie y de las asas del frutero que caracteriza al pintor. A pesar de lo que afirmaban los teóricos de la época, en la práctica los pintores de bodegón del siglo XVII no siempre recurrían al natural a la hora de pintar sus cuadros. La repetición de motivos intercambiables en distintos bodegones fue normal, motivos que eran bastante fáciles de acomodarse en composiciones simétricas de elementos separados tales como éstos. Era costumbre habitual de la época colgar bodegones en parejas y series de cuatro, seis y hasta doce cuadros; a veces dependiendo de las estaciones o meses del año. Las series de bodegones de análogo formato y tamaño, y con una gran variedad de comestibles representados en ellos, causarían una gran impresión en el espectador de la época. Hay bastantes versiones conocidas de bodegones producidos por el estudio de Juan van der Hamen, algunos hasta firmados. La alta calidad de esta pintura autógrafa que presenta la Galería Caylus hace que sea uno de los mejores ejemplos conocidos de este tipo de bodegón de Van der Hamen, que no habría estado fuera de lugar en el conjunto decorativo de cualquier gran casa madrileña de su época.

Peter Cherry

# JUAN DE SOLÍS

(HACIA 1595 - MADRID, 1654)



*"Paisaje con Hércules luchando con el león de Nemea"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

127 × 206 cm.

Firmado: "Solis ft", en el ángulo inferior derecho.

PROCEDENCIA:

Bilbao, propiedad privada.

BIBLIOGRAFÍA:

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, n.º 276 (1996) págs. 423-433.

JUAN de Solís (C. 1595 - Madrid, 1654) fue un pintor de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo XVII, cuya principal actividad parece haber sido la de pintor de paisajes con unas características concretas, que siguen de lejos el estilo de paisajistas flamencos, como Joos de Momper (Fig. 1), y de cerca el de Francisco Collantes (Fig. 2) y otros contemporáneos madrileños. Además le cabe el honor de haber sido el padre de Francisco de Solís y el maestro del pintor de flores Juan de Arellano.

DESDE que Angulo Iníguez y Pérez Sánchez procedieran a trazar su perfil biográfico (1), prácticamente nada nuevo se había incorporado ni a su vida, ni a su obra, hasta un reciente artículo de Cruz Valdovinos que aporta datos nuevos y replantea su actividad profesional, agrandando su catálogo con el paisaje que nos ocupa en este momento, así como con la atribución de una serie de pinturas sobre alabastro dedicadas a la vida de Cristo, que se conservan en la catedral de Segovia (2).







Fig. 1 Joost de Momper.  
*"Paisaje"*.  
Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.

Fig. 2 Francisco Collantes.  
*"Paisaje"*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



DEBEMOS considerar a Juan de Solís como un pintor dotado de especiales cualidades para lo decorativo y lo profano en el ambiente madrileño del segundo tercio del siglo XVII, de lo que sobre todo han sobrevivido numerosas composiciones de temática religiosas insertas en paisajes. En tal sentido, lo más destacable de la biografía del pintor quizá sea su dedicación a la decoración de dependencias del desaparecido palacio del Buen Retiro de Madrid, entre los años 1637 y 1639. De esta relación con los medios cortesanos, el pintor disfrutó de un título de "Pintor de la Reina", efectivo durante casi 20 años, aunque quizá de carácter puramente honorífico.

ESTE *Paisaje de Hércules luchando con el león de Nemea* viene a aumentar el corto catálogo de la obra de Solís y es a la vez la primera pintura de tema mitológico que de él se conoce, temática profana de la cual se habla en los encargos del Buen Retiro (una figura de Baco sobre un pedestal). Es un excelente ejemplo del modo de componer de nuestros paisajistas del siglo XVII y del modo de hacer protagonista al paisaje accesorio frente a la historia principal desarrollada por las figuras.

EN un formato horizontal, toda la superficie del lienzo está cubierta por un amplio paisaje compuesto en profundidad desde los primeros planos con grandes árboles recortados a contraluz en el lado derecho, cercando un pequeño soto como escenario de la historia, hasta los horizontes más alejados y desvanecidos en luz. Entre ambos términos se escalonan un sinfín de montículos y peñascos dominados en ocasiones por pequeñas casuchas y atravesados por el tortuoso discurrir de un curso de agua animado por pequeños navegantes que embarcan o desembarcan en las orillas. Las lejanas espesuras del bosque son de un cromatismo que se limita a unos pocos colores: ocre, verde, blanco, mezclados en tonos intermedios, datos con mayor precisión en los primeros planos, en los gruesos troncos de la arboleda más cercana y más dibujada que las de los fondos. Los esquemas compositivos son de ascendencia flamenca: el horizonte alto para dar cabida a la descripción, los accidentes topográficos lo más pintorescos posible para animar la vista, los árboles cercanos a contraluz para crear un escenario bien iluminado en el que situar el argumento del cuadro. No es otro que la definitiva lucha cuerpo a cuerpo de Hércules con el león de Nemea, tras desechar sucesivamente el héroe el arco y la clava, ambos bien visibles y abandonados en el primer plano. Poco más allá, en una escena complementaria, Hércules procede a despellejar al león, con cuya piel se vestirá y convertirá en uno de sus atributos. En este pequeño grupo el pintor parece conocer las mitologías de Rubens y de sus discípulos para la decoración de la Torre de la Parada, lo que situaría la obra de Solís en fecha posterior a 1638.

Ismael Gutiérrez Pastor

- 
- (1) ANGULO INÍGUEZ, DIEGO Y PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, págs. 329-334 y láms. 338-342.
  - (2) CRUZ VALDOVINOS, JOSÉ MANUEL. "Noticias, observaciones y algo más que otro paisaje de Juan de Solís", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, núm. 276 (1996), págs. 423-433. Sobre la serie de Segovia, véase el artículo de FERNANDO COLLAR DE CÁCERES, "Una serie de la Pasión de Cristo, firmada por Francisco Solís", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. III (1991), págs. 93-100.

# FRANCISCO DE HERRERA, llamado "EL VIEJO"

(SEVILLA, 1590 - MADRID, 1654)



*"San José con el Niño"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

160 × 112 cm.

Firmado y fechado: fran deherrera f / año 1641

Marco del siglo XVII, tallado y dorado.

#### BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B. "Sobre Herrera el Viejo", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Tomo LXIX, num. 276, 1996, pp. 365-387, rep. p.379.

Adquirido por colección particular.

El santo tiene en su regazo al Niño que por su postura, sugiere una sacra conversación entre ambos personajes. De esta forma, San José aparece como padre adoptivo de Cristo, haciéndose alusión a su matrimonio virginal con María por medio de la azucena, símbolo de la pureza, que porta en su mano derecha, mientras el Niño sostiene la corona de espinas, uno de los símbolos de su Pasión. El tema y el planteamiento iconográficos de este cuadro no presentan grandes novedades iconológicas, pero son muestra del ascenso de la devoción josefina acaecida desde principios del siglo XVII, tras la proclamación en 1611 de la fiesta de San José como fiesta de precepto.





LA producción documentada de una figura clave para la pintura del primer naturalismo sevillano como es la de Francisco de Herrera el Viejo (1), se ha visto aumentada con la aparición de este nuevo cuadro autógrafa del pintor, de suma importancia para completar nuestro conocimiento sobre la última fase de su notable carrera artística, y por ser, además, el prototipo del "San José con el Niño", del que parten las otras versiones del mismo temas tratadas por el artista.

ADEMÁS de pintor, Francisco de Herrera Aguilar fue excelente grabador y modelador en yeso. Se le pone el apelativo de "el Viejo" para distinguirlo de su hijo homónimo "el Mozo". Nació en Sevilla, en fecha probablemente no muy anterior a 1590. Era hijo de un pintor iluminador, quien le inicia en el arte de la pintura y en la imprimación de estampas. En 1609, firma ya su primer grabado conocido, la portada del libro "Constitución del Arzobispado de Sevilla" y al año siguiente, fecha otro con el retrato de San Ignacio.

SU fuerte personalidad se impone pronto en el ambiente artístico sevillano. En 1614 contrata ya una importante serie de doce pinturas para la capilla de la Santísima Veracruz del convento de San Francisco (2), lo que asegura que era ya pintor maduro y prestigioso, a pesar de no haber pasado todavía el obligatorio examen gremial para ejercer la profesión, al que se ve sometido en 1619. En las incidencias de este asunto, se advierte la relación de amistad y mutuo respeto que liga a Herrera con Pacheco, a quien llama "la persona más benemérita y experta que hoy se halla en dicho Arte". La fama de Herrera sigue creciendo y en 1630, Lope de Vega en su "Laurel de Apolo" lo considera incluso superior al maestro sevillano: "De Francisco Pacheco los pinceles y la pluma famosa, igualen con la tabla, verso y prosa. Sea bético Apeles, y como rayo de su esfera, sea el planeta, con que nazca Herrera; que viniendo con él, y dentro de ella, a donde Herrera es sol, Pacheco estrella."

DESDE el inicio de su producción artística, se registran encargos y también pleitos y procesos que, con mayor o menor fundamento, han forjado una imagen de Herrera como hombre difícil y duro con sus discípulos y con sus propios hijos, consagrada ya desde Palomino. "Fue rígido e indigesto de condición; con lo cual no le paraban los discípulos en casa, pues a pocos lances buscaban maestro como lo hizo Velázquez, mudándose a casa de Pacheco; y así su hijo D. Francisco y una hermana suya, tuvieron forma de quitarle a su padre seis mil pesos y huir de su casa por su rígida condición; con los cuales la hija entró religiosa, y el don Francisco se fue a Roma, donde acabó de perfeccionarse en la pintura". Palomino también lo acusó de "monedero falso", debiéndose a la clemencia de Felipe IV el que no fuese castigado (3). Dentro de la ficción que indudablemente envuelven todas estas afirmaciones de Palomino, se encuentra en Herrera una personalidad irascible y violenta, que puede autorretratar la realidad y bravura de su pintura.

ENTRE 1626 y 1628 realiza el importante encargo de las pinturas del convento franciscano de San Buenaventura de Sevilla, encargo que comparte con el joven Zurbarán. Los magníficos lienzos de la serie repartida entre los Museos del Prado y Greenville (Estados Unidos) y la colección Carvalho (Castillo de Villandry, Francia), son muestras ya de su estilo más maduro, caracterizado por un intenso y personal naturalismo, un sentido muy peculiar del color basado en la búsqueda de armonías tonales de origen veneciano, una pincelada suelta y una definición de las formas más bien impresionista, elementos éstos dos últimos que mantiene a lo largo de toda su producción posterior y que han hecho correr la leyenda de que pintaba con brochas y no con pinceles (4).

EN la década de los treinta, pinta el *Job en el muladar* (1636) del Museo de Rouen, cuadro poco atractivo pero de una violencia expresiva muy de acuerdo con el temperamento de pintor y de una notable preocupación por la sucesión de planos de luz y sombra, reflejo de nuevas sugerencias estilísticas (5). Posterior en un año es la *Sagrada Familia* del Museo de Bilbao, en la que Herrera refuerza esta dosis de realismo popular, accentuando su expresividad a base de muecas y rehundimiento de ojos. De fecha próxima serán los lienzos de la *Historia de San Jerónimo* del convento de Santa Paula, y el enorme lienzo de la *Visión de San Basilio* (1639), pintado para el colegio del santo, hoy en el Museo de Sevilla, obra concebida con una extraordinaria grandiosidad y con un decidido naturalismo de claro acento barroco.



SU actividad creadora no decrece y en 1641 firma este primer *San José con el Niño* y al año siguiente, una serie de dibujos de un *Apostolado*, expresivos de su peculiar estilo realista. En 1645 ejecuta la segunda versión del *San José con el Niño* (Fig. 1), en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Budapest (n. 5895) (6) y seguramente su compañero *San Agustín*, ambos realizados para el coro alto de la iglesia del Convento de San José de Mercedarios Descalzos de Sevilla. En 1647, pinta la importante serie para el Palacio Arzobispal de Sevilla, formada por cuatro grandes lienzos con representaciones bíblicas y evangélicas, que quedaron dispersos en tiempos napoleónicos y hoy definitivamente perdidos. Se ha creído reconocer uno de ellos en el lienzo de la *Multiplicación de los panes y los peces*, conservado hoy en el Palacio Arzobispal de Madrid que, sin embargo, no parece haber formado parte de esta serie, sino que procede del refectorio del Colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesús de Sevilla, en fecha ligeramente anterior (entre 1640-1645).

UN año después, en 1648, firma y fecha su última obra pictórica conocida: el tercer *San José con el Niño* de procedencia original ignorada y en la actualidad en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Fig. 2) (7). Del año siguiente son dos láminas grabadas al buril (Nueva York, Metropolitan), firmada y datada una de ellas, de magnífica ejecución y gran belleza. Quizás estas estampas fueron una de las últimas producciones sevillanas de Herrera, antes de su traslado a Madrid, como consecuencia de la famosa peste que asoló su ciudad natal ese año de 1649.

NO existe ninguna noticia documentada de su actividad madrileña, que fecharíamos a partir de 1650, aunque las viejas fuentes citan obras suyas en algunas iglesias de la Corte. Según su contemporáneo Díaz del Valle, Herrera pinta "muchas y excelentes pinturas": "... de su mano (son) una Estación del claustro de la Merced Calzada..., que contiene parte de la vida de San Ramón" y, al parecer, "un descendimiento de la cruz ... en una capilla a la izquierda de San Felipe el Real". Su estilo seguramente parecería un tanto desfasado en un ambiente imbuido ya por el nuevo barroquismo rubeniano.

SU muerte parece que puede fecharse en 1654, si se identifica al pintor con el Francisco de Herrera que aparece enterrado en la madrileña parroquia de San Ginés, el 29 de diciembre de ese año (8).

DENTRO de la producción de Herrera "el Viejo", este *San José con el Niño* puede considerarse como obra soberbia de la plenitud del artista, perfectamente compuesta en un cruce de diagonales de índole barroca, muy rica en color, sin estridencias, y pese a sus dimensiones, llena de ternura y cordialidad, muy frecuentes en los cuadros sevillanos del siglo XVII, expresivos de una piadosa devoción. Como es propio en su última etapa, se ha templado el modelado tan áspero del sevillano, y se evidencia una factura más reposada y una más virtuosa ejecución que lo que era tradicional en el maestro, así como también una ampliación de su anterior paleta tostada y un tratamiento más difuminado de las tintas.

LA escena se desarrolla en un paisaje boscoso de suelta y brillante ejecución, envuelto en argénteos efectos cromáticos, que hacen destacar mejor la rica policromía de los ropajes. La vestimenta y el paisaje, captados con una pincelada amplia y rápida, corresponden a la caracterización que hace Palomino del arte del pintor: "cuyas figuras (...) parecen de bulto por la gran pasta de color que tienen, además del grande dibujo, y fuerza de claro y obscuro". El paisaje, con las nubes entrevistas tras los árboles, tiene un claro precedente dentro de la obra del pintor en *Las tentaciones de Job*, del Museo de Rouen (1636).

LAS otras dos versiones de igual tema iconográfico, firmadas y fechadas sobre la misma roca de primer término, de 1645 y 1648, presentan escasas variantes. Este primer *San José con el Niño* de 1641 y el del Museo Lázaro Galdiano de Madrid de 1648 resultan quizás algo más parecidos, por lo apretado de su dibujo y la mayor monumentalidad y fuerza de los volúmenes de las figuras, recortadas sobre un paisaje idéntico en los tres, pero en estas dos versiones con un tratamiento más oscuro y desaparecible para acentuar el sentido naturalista de la escena. En la composición, la versión de Budapest presenta como novedoso la mano izquierda del Santo Patriarca, que se apoya en el hombro izquierdo del Niño Jesús, mientras que en las otras dos por el contrario queda totalmente oculta por el cuerpo infantil. Los pigmentos son similares en las tres versiones, pero en la de Budapest vuelven a ser dis-





Fig. 1 Francisco de Herrera el Viejo.  
*"San José con el Niño"*.  
Museo de Bellas Artes, Budapest.



Fig. 2 Francisco de Herrera el Viejo.  
*"San José con el Niño"*.  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 3 Francisco de Herrera el Viejo.  
*"San José con el Niño"*.  
Colección particular, Barcelona.



Fig. 4 Francisco de Herrera el Viejo.  
*"San José con el Niño"*.  
Dibujo. Folio Society Collection, Londres.

tintas, resultando las tintas más ricas en color. El modelo de San José es diferente en los tres cuadros. En esta versión, la cabeza del santo está más hermanada estilísticamente con los tipos de ojos menudos, negros y vivos, que aparecen en cuadros de fechas más cercanas, como el del *Testimonio del Bautista*, del Museo de Rouen (1639-42) o el de la *Multiplificación de los panes y los peces* (1640-45), en los que se descubren unas auténticas dotes del pintor como retratista. En la obra de Budapest, la figura del santo se asemeja más a los tipos posteriores de Murillo, al igual que ocurre con la expresión del Niño, mientras que en las otras dos versiones, el Niño responde al típico modelo herreriano. Un estudio radiográfico de la versión centroeuropea podría desvelarnos la intervención posterior de otro posible pintor, seguidor de la moda murillesca, en la ejecución de los rostros del santo y del Niño, claramente de distinta mano.

EN cuanto a la antigua procedencia de este cuadro, en un manuscrito fechable entre 1650 y 1764 se menciona un "San Joseph con el Niño" de este autor, en "uno de los altares que están junto al coro de la Iglesia de Monjes de Corpus Christi de Madrid" que bien pudiéramos identificar con esta obra, o quizás con la versión del Lázaro Galdiano (9).

EN relación con el tema de estas pinturas, hay un cuarto *San José con el Niño* (Fig. 3) en propiedad privada barcelonesa (Colección José Milicua), atribuida al artista, cuya ejecución habría que situar en el período comprendido entre los años de 1640 y 1645, dado sus caracteres estilísticos cercanos al *Milagro de la multiplicación de los panes y los peces* y a este primer *San José*.

TAMBIÉN existe un dibujo de *San José con el Niño* (fig. 4), hoy en la Folio Society Collection de Londres, (vendido en Christie's, 1965, n.º 91), atribuido a Herrera "el Viejo", cuya conexión con los tres lienzos de igual temática iconográfica es evidente, proponiéndose como data de este dibujo la década de los cuarenta.

Carmen García-Frías Checa

- (1) THATCHER, J.: "Francisco de Herrera, the Elder", en *Art Bulletin*, 1937 pp. 325 y ss; GAYA NUÑO, J.A.: "Semblanza de Herrera el Viejo", en *Goya*, 1960, p. 277-284; ANGULO INIGUEZ, D.: "Dos Obras de Herrera el Viejo", en *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 321-322; Idem. "Dos cuadros de Herrera donados al Louvre", en *Goya*, 1963, o. 423; MARTÍNEZ RIPOLL, A. *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, 1978; y AYALA, N. "Una obra desconocida de Francisco de Herrera, el Viejo", en *Archivo Español de Arte*, 1987, pp. 357-364.
- (2) VÍÑAZA, M. de la: Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez, Madrid, 1894, Vol. I, pp. 265-279.
- (3) PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. 1980, pp. 189-191.
- (4) Ibídem y CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario de las Bellas Artes*, Madrid, 1800, T. II, pp. 274-279.
- (5) ANGULO INIGUEZ, D.: "El San Jerónimo de Herrera el Viejo del Museo de Rouen", en *Archivo Español de Arte*, 1966.
- (6) GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española fuera de España*, p. 211, n. 1474; Old Masters Gallery, Budapest Museum of Fine Arts. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings, Budapest, 1991, p. 155; MAYER, A.L.: "Arte español en el extranjero", en *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 20-22.
- (7) MARTÍNEZ RIPOLL, op cit., p. 167.
- (8) PÉREZ SANCHEZ, A.E. *Pintura barroca en España. 1600-1700*. Madrid, 1992, pp. 164-168.
- (9) "Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid", por Felipe de Castro, fol. 75, pub. Por Claude Benat, "Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro", en *Archivo Español de Arte*, 1968.

## PEDRO DE CAMPROBÍN Y PASSANO

(SEVILLA, 1605 - 1674)



### *"Bodegón con frutas y vasos de cerámica"*

ÓLEO SOBRE LIENZO, CON RESTOS DE FIRMA

37 × 47 cm.

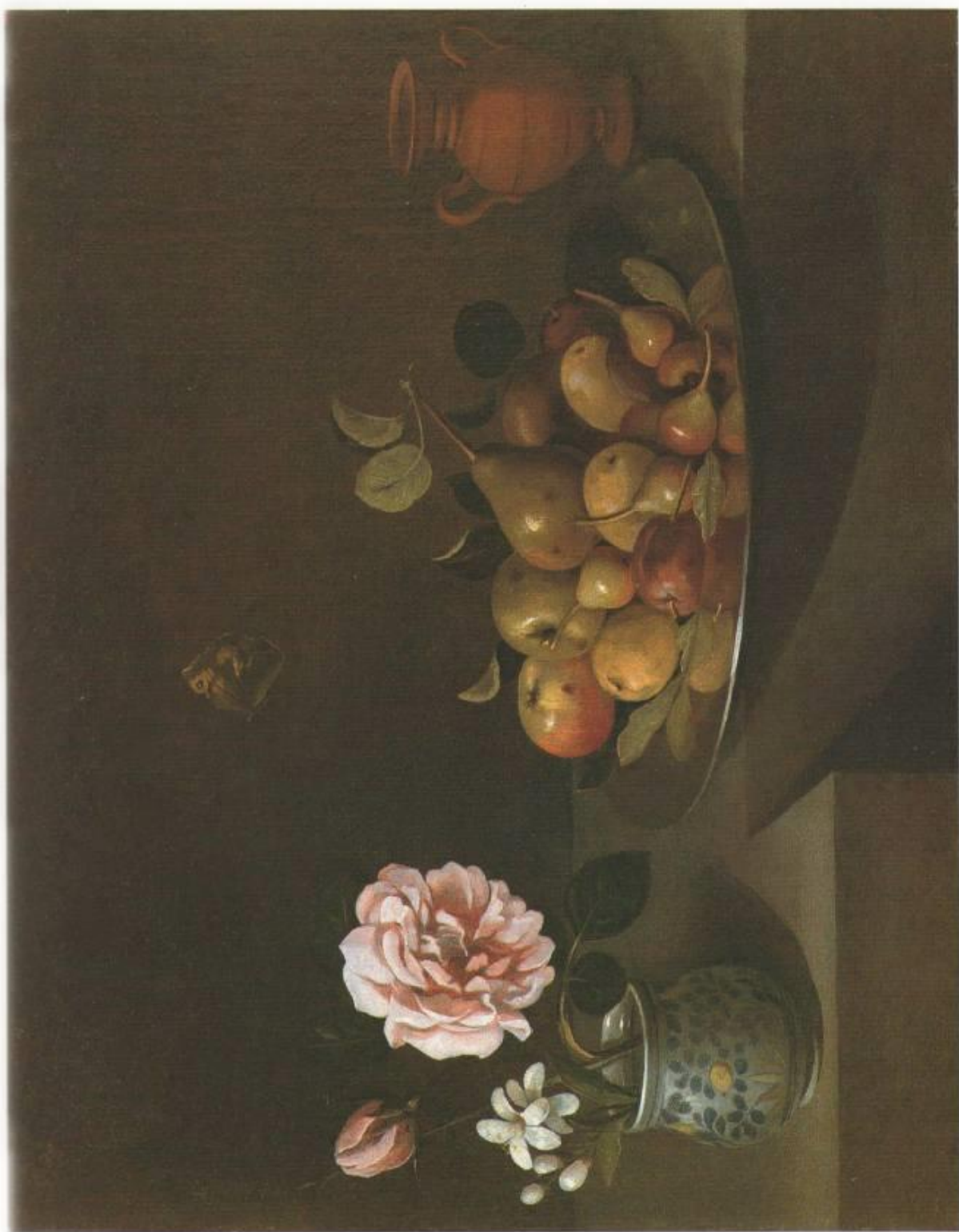
Marco de madera ebonizada y aplicaciones de carey del S. XVII.

Adquirido por colección particular

EN este pequeño y bello bodegón aparece representada una salvilla de plata o peltre llena de frutas: peras, perillas, manzanas y ciruelas con dos vasos de cerámica. En primer plano, un vaso de agua con decoración floral aparece lleno de rosas y flores de azahar. Una pequeña mariposa vuela hacia las flores abiertas, y este detalle sirve para animar la naturaleza muerta. Camprobín muestra el atractivo natural de la fruta escogida, evitando cualquier deseo de idealizarla y pintando algunas piezas salpicadas y recién cogidas con sus hojas adheridas a los tallos. Las hojas esparcidas en el plato también alivian un poco el montón de fruta. Las flores complementan la fruta y aumentan aún más la belleza visual del cuadro. El deleite del bodegón depende de la destreza del pintor a la hora de representar las cosas naturales con tanta convicción que estimula la imaginación del espectador para gozar de la fruta y del vaso de agua refrescante a la derecha, a la vez que le recuerda los placeres pasados del paladar y le anticipa la promesa de las alegrías venideras esenciales de la vida (Fig. 1).

UNA gran parte del encanto de los bodegones de pequeño formato, tal como éste, consiste en la íntima confrontación del espectador con los motivos que están representados muy cerca de él. La fruta tiende a ser de pequeño tamaño y también los vasos son pequeños en relación con el tamaño real de la pintura. La composición de los elementos sigue una línea diagonal que va hacia dentro del cuadro, evitando de esta manera una disposición demasiado esquemática de los elementos. Las elipses de los vasos y del plato están dibujadas con buena perspectiva y son coherentes con un punto de vista más o menos situado a la altura de la mariposa.





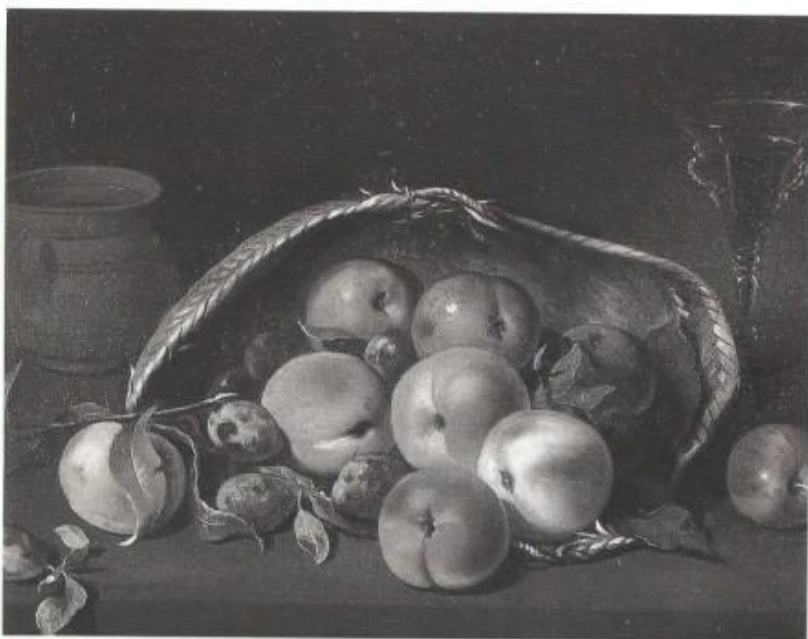


Fig. 1 Pedro de Campobón.  
*"Bodegón con cesto de melocotones y vaso de vino".*  
Colección Nasairo, Madrid.



Fig. 2 Juan de Zurbarán.  
*"Plato con membrillos, uvas, higos y ciruelas".*  
Colección particular.



Fig. 3 Juan de Espinosa.  
*"Bodegón con uvas, frutas y jarra de barro"*.  
 Colección Naseiro, Madrid.

CAMPROBÍN tomó el relevo de la pintura de bodegones en Sevilla después de la malograda muerte de Juan de Zurbarán (1620-49). Camprobín parece haber aprendido mucho del ejemplo de Zurbarán, al que sigue a la hora de concentrar su visión en pocos elementos representados sobre un fondo oscuro y observados muy de cerca con mucho detalle naturalista. Por otro lado también le sigue en el estudio de las luces y de los reflejos y en algunos casos Camprobín repite motivos específicos salidos de la obra de Zurbarán como por ejemplo los búcaros de fina cerámica y la mariposa en vuelo (Fig. 2). Por último, la elección de una repisa escalonada y la mezcla de fruta con piezas de cerámica, quizás importadas de las colonias españolas, parece reflejar los conocimientos de Camprobín acerca de la pintura de bodegones en la corte, de Juan van der Hamen y otros artistas contemporáneos tales como Juan de Espinosa (doc. 1628-1659) (Fig. 3). Sin embargo, lo que le distingue a Camprobín del resto de los bodegonistas es la finura y delicadez de su técnica así como el mágico aire tranquilo y un poco melancólico en el que parece ser posible oír el suave latir de las alas de una frágil mariposa.

Peter Cherry

La jícara o jarro de cerámica blanca policromada, lleno de agua y con dos rosas que aparece a la izquierda de la composición es de loza de Triana y nos enseña el estilo que se mantiene en esta producción cerámica hasta bien entrado el siglo XVIII siguiendo los modelos de Delft.

El jarroncito de barro que aparece a la derecha es de procedencia mexicana, tratándose de uno de los populares "barros de Oaxaca".



# ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA

(CÓRDOBA, 1616 - 1668)



*"Agar e Ismael"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

83,5 × 114,5 cms.

ESTA importante e inédita obra del pintor cordobés Antonio del Castillo, muestra el pasaje bíblico de *Agar e Ismael* (Génesis, 21, 14) tratado de una forma particularmente familiar a la sensibilidad y el carácter narrativo que Castillo sabe otorgar a este tipo de pinturas.

LA escena presenta, en primer término y apoyada en un árbol, a la esclava egipcia Agar, expulsada de la casa de Abraham, que implora agua para su hijo que yace a la izquierda junto a unos arbustos. En el cielo aparece el ángel de Dios que, conmovido ante el llanto de Ismael, les indica el lugar de un pozo donde podrá saciar la sed.

EL tema ha sido tratado por Castillo atendiendo muy directamente al pasaje del Génesis y encadenando las actitudes y reacciones de los personajes. Como ha indicado Nancarrow Taggard (1) en relación a las escenas de la *Vida de José* del Museo del Prado, una de las más importantes dotes de Antonio del Castillo es precisamente el saber escenificar las narraciones de la biblia, dando a sus personajes y entorno un poderoso espíritu naturalista al saber perfectamente incluir a sus protagonistas en un ambiente agreste, siempre pretexto para realizar bellos paisajes como el presente.

EN el caso de esta obra de calidad ciertamente notable en el modo de solucionar el paisaje, encontramos una fuerte relación en la materia pictórica y pincelada con las obras que del artista conserva el Museo del Prado.

EN primer lugar es característico el esbelto obelisco que aparece a la izquierda coronado por una bola y que emerge de los arbustos (2), pues es virtualmente el mismo que el que aparece en la pintura de Castillo de *José ordena la Prisión de Simeón* (Fig. 1).

DE igual modo los árboles, sus hojas y los macizos rocosos y abruptos que centran la escena son también muy similares a los que aparecen en las obras citadas de Castillo del Museo del Prado (3).





Fig. 1 Antonio del Castillo.  
*"José ordena la prisión de Simeón".*  
Museo del Prado, Madrid.

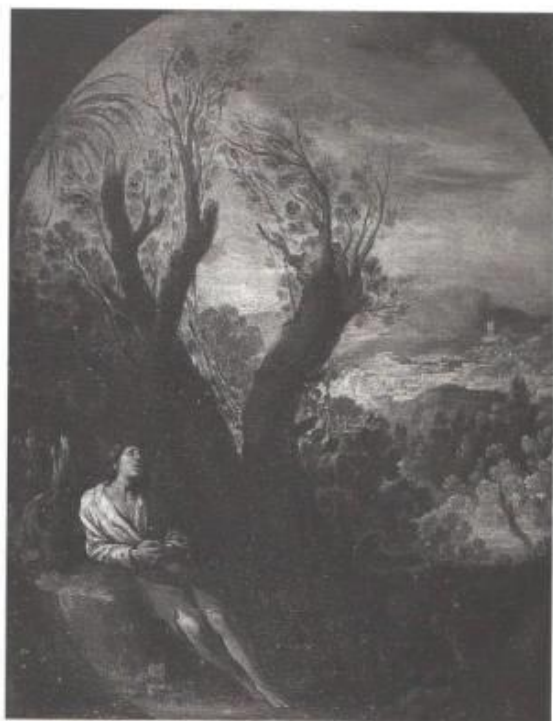


Fig. 2 Antonio del Castillo.  
*"El hijo pródigo".*  
Colección particular.





Fig. 3 Antonio del Castillo.  
"Arrepentimiento de San Pedro".  
Dibujo. Courtauld Institute, Londres.

PALOMINO a la hora de hablar de su paisano cordobés nos señala como el artista fue dado a pintar pequeños lienzos de tema bíblico para particulares:

"...JUNTO con otros cuatro paisillos de a tres cuartas de alto con historiecjas la una del *Sacrificio de Abraham*, la otra del *Hijo pródigo*, otra del *Triunfo de Judith* y otra del *Sueño de San José en los celos* todas hechas con singular gracia y primor" (4).

Es precisamente con este tipo de obras con las que hay que relacionar la presente pintura. Además el lienzo ahora estudiado muestra estrecha relación con otra obra inédita de Castillo de este tipo, precisamente del Hijo pródigo de colección particular (Fig. 2). Aunque de menor tamaño (0,417 × 0,312 cms.) muestra al hijo apoyado sobre una roca en una actitud muy similar a como se encuentra Agar. Esta manera de apoyar a los personajes con el codo y de forma oblicua fue muy del gusto de Castillo y puede relacionarse con el dibujo del artista firmado y fechado en 1651 del *Arrepentimiento de San Pedro* (5) conservado en el Courtauld Institute de Londres (Fig. 3). Por lo tanto estas obras han de fecharse por los años cincuenta, momento de plenitud del artista. También de este mismo momento —por la identidad de paisaje y el tipo de hojas de los árboles— será la obra de la *Burra de Balaam* que fue de la colección de la Marquesa de Heredia de Madrid (6).

Benito Navarrete Prieto

- (1) NANCARROW TAGGARD, M., "Narrative meaning in Antonio del Castillo's the life of Joseph" en *Gazette des Beaux-Arts*, Octubre, 1990, p. 116.
- (2) Este obelisco, de singular belleza, permanecía oculto por repintes anteriores y reapareció tras la limpieza a la que el lienzo ha sido sometido.
- (3) Tras la reciente limpieza de las obras del Prado el paralelismo en cuanto a pincelada y coloración es muy semejante.
- (4) PALOMINO, A., *Museo Pictórico y escala óptica con el pormaso español pintoresco y laureado*, Madrid, ed. 1947, p. 952.
- (5) MULLER, P. E., *The Drawings of Antonio del Castillo y Saavedra*, Ph. D. diss. Institute of Fine Arts, (Ann Arbor, University microfilm), New York, 1963, cat. n.º 72.
- (6) Fotografía Archivo Mas serie G/ n.º 44288. Véase también reproducida en cat. exp. *Antonio del Castillo y su época*, Córdoba, 1986, p. 74.

# BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(SEVILLA, 1617 - 1682)



*"Tres ángeles volando"*

ÓLEO SOBRE TABLA

137 × 101 cms.

Elaborado marco de talla dorada de finales del S. XVII.

#### PROCEDENCIA:

Retablo de San Agustín de la iglesia de San Agustín de Sevilla.

Contratado hacia 1664 y realizado entre esta fecha y 1670.

Este cuadro formaba con otras cuatro tablas (que tienen la misma medida y representan asimismo ángeles volando) el coronamiento del retablo.

Los cuadros principales de este retablo fueron incautados por el Mariscal Soult en 1810 y devueltos más tarde.

La Condesa Duquesa de Benavente, patrona de la capilla mayor, mandó desmontar el retablo en 1818 para reemplazarlo, por uno nuevo diseñado por López Aguado colocando los cuadros grandes de Murillo en los muros laterales de la capilla.

Los cuadros de ángeles fueron vendidos en Christie's Londres en la venta Henry Hare Townsend (9-VII-1827).

Colección Conde de Toreno, Madrid, finales del siglo XIX.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ANGULO INIGUEZ, D. "Murillo". Vol. II, Madrid, 1981. pags. 35-38.

Adquirido por colección particular







Fig. 1 Bartolomé Esteban Murillo.  
*"Cuatro ángeles"*.  
Conde de Normanton. Ringwood, Inglaterra.



Fig. 2 Bartolomé Esteban Murillo.  
*"Dos ángeles con báculo y mitra"*.  
D.T. Watson, Nueva York.



Fig. 3 Bartolomé Esteban Murillo.  
*"Tres ángeles"*.  
Colección Conde de Toreno, Madrid.



Fig. 4 Bartolomé Esteban Murillo  
*"Dos ángeles con un templo sobre un libro"*.  
Colección particular, Londres.

EN 1664 contrató Murillo en Sevilla, la realización de las pinturas que adornaban el retablo de la iglesia del convento de San Agustín. Estas obras fueron realizadas entre dicha fecha y 1670 año en que se concluyó la realización del mencionado retablo; allí permanecieron hasta principios del siglo XIX. En efecto en 1818, la Condesa Duquesa de Benavente, patrona del convento no contenta con la disposición del retablo de la iglesia, por disgustarle su estética, encargó la realización de uno nuevo en el que sin embargo se mantuvieron las pinturas principales de Murillo: *San Agustín con la Virgen y el Niño* y *San Agustín y la Trinidad*. No así ocurrió con las pinturas secundarias que eran cinco pequeñas representaciones de ángeles situados en la rosca del arco que albergaba el retablo, en la que pequeñas querubines sostenían y mostraban atributos de la orden agustina.

ESTAS pinturas de delicado y precioso aspecto, salieron rápidamente de España, en unos años en que la cotización de Murillo era muy alta y muy codiciada su posesión por los coleccionistas, sobre todo ingleses... El hecho cierto es que en 1827 pertenecían al coleccionista inglés Henry Hare Townsed quién los puso a la venta en Christie's de Londres. Con motivo de aquella venta el conjunto de ángeles debió de separarse quedando en distintos paraderos. De los cinco, D. Diego Angulo consiguió catalogar cuatro, identificándolos en distintas colecciones. Así en la colección del conde de Normanton encontró una representación de *Cuatro ángeles* (Fig. 1). *Dos ángeles con báculo y mitra* (Fig. 2) en propiedad de D. T. Watson en Nueva York, *Tres ángeles* (Fig. 3) en poder del conde de Toreno en Madrid y *Dos ángeles* (Fig. 4) en colección particular inglesa.

APARECE ahora la última representación de ángeles que hasta ahora permanecía en paradero desconocido. Se trata de una excelente pintura donde aparecen *Tres ángeles* con lo que viene a completarse el conjunto que en origen adornaba el retablo de la iglesia de San Agustín de Sevilla. Al igual que los antes mencionados, estos ángeles revolotean en un espacio celestial sujetando entre ellos un manto de color oscuro que alude al color negro del hábito agustiniano aunque Murillo ha tratado de dar a la tela algunos matices luminosos que atenúan la contundencia de dicho color.

EN comparación con sus ángeles compañeros puede decirse que su tamaño es totalmente afín y que su dibujo es idéntico. No conocemos el color de las cuatro restantes pinturas de este conjunto pero a través de sus reproducciones puede constatar un tratamiento muy similar. En ésta pintura podemos admirar una magistral descripción de un fondo de nubes blanquecinas y rosáceas sobre las que destacan las suaves carnaciones de los tres ángeles. Las figuras muestran expresiones que proceden de lo más selecto del repertorio infantil de Murillo, estando resueltas como es habitual en él con audaces y afortunados escorzos.

QUEDA pues perfectamente identificada y atribuida esta obra maestra que pertenece a la producción más importante del genial pintor sevillano.

Enrique Valdivieso

# JUAN DE VALDÉS LEAL

(SEVILLA, 1622 - 1690)



*"San Miguel Arcángel"*

ÓLEO SOBRE TABLA

34 × 24,4 cms.

Adquirido por colección particular

DURANTE la estancia de Valdés Leal en Córdoba y en torno a 1655, realizó este pintor una serie de representaciones de arcángeles (Fig. 1) sin duda están vinculadas a la devoción que por ellos se profesaba en dicha ciudad, especialmente por San Rafael. También San Miguel fue pintado varias veces por Valdés Leal y una de ellas fue el gran lienzo con este tema que actualmente se conserva en el Museo del Prado (Fig. 2).

DE esta pintura puede considerarse boceto, por su técnica resumida y tamaño reducido el *San Miguel Arcángel* que ahora presentamos, cuya composición es exacta a la del Museo del Prado, exceptuando que en ésta el arcángel ataca al demonio con una lanza, mientras que en el boceto lo hace con una espada de fuego. El resto de la pintura es prácticamente idéntico en ambas composiciones, pudiéndose advertir en ellas una descripción física arrebatada y dinámica y una fogosidad muy intensa. Corresponde este aparatoso movimiento a la concepción de formas ya de carácter barroco que desde mediados del siglo XVII se hacen patentes tanto en la pintura madrileña como en la sevillana, de las cuales Valdés Leal se hace eco desde Córdoba.







Fig. 1 Juan de Valdés Leal.  
*"San Miguel Arcángel"*.  
Colección Conde de Colomera, Córdoba



Fig. 2 Juan de Valdés Leal.  
*"San Miguel Arcángel"*.  
Museo del Prado, Madrid.

- Al lado de cuestiones puramente artísticas se advierten en este boceto lógicas repercusiones del pensamiento contrarreformista vigente aún en estos momentos; por ello el ángel arremete contra el demonio con el mismo ímpetu con que la iglesia católica atacaba desde los púlpitos y desde tratados religiosos a sus enemigos luteranos. Por ello en la lucha del arcángel contra su enemigo se ha querido ver la lucha de la iglesia católica contra el protestantismo; esto justifica el atavío guerrero que lleva San Miguel, especialmente el casco con plumas que cubre su cabeza, el peto metálico que protege su pecho y el escudo con que defiende su cuerpo.
- El tema pictórico de San Miguel fue tratado por Valdés Leal con una movilidad que también procede del propio espíritu artístico que poseía, siempre vitalista y enérgico. Así puede constatarse que a la movida disposición de torso, brazos y piernas, se une el dinámico despliegue de su ropaje, especialmente la túnica roja que le recubre y que se agita aparatosamente detrás de su figura. Después, con pincelada ágil y rápida, Valdés Leal ha configurado un armonioso cromatismo en el que alternan los tonos rojos de la capa con los verdes de la túnica resaltando ambos sobre el fondo de nubes áureas que le respaldan.
- UNA versión de este San Miguel Arcángel hemos localizado en la iglesia de San Pedro de Córdoba, conservada en tan pésimo estado que no es posible discernir en ella si es una variante del propio artista o una copia antigua del original.
- FINALMENTE señalaremos que existe un grabado realizado por Gillis Rousselet que reproduce una obra de Rafael con el tema de San Miguel Arcángel y que parece haber sido el punto de partida que utilizó Valdés Leal para configurar su propia composición de este tema.

Enrique Valdivieso



## FRANCISCO ANTOLÍNEZ Y OCHOA

(SEVILLA, HACIA 1645 - MADRID, 1700)



*“El nacimiento de la Virgen”*  
*“Los preparativos para la Huida a Egipto”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

74 × 103 cms., cada uno

El primero firmado y fechado: “D. Francisco Antolínez Ochoa faciet 1691”

EN este *Nacimiento de la Virgen*, la segunda pintura conocida de Antolínez que lleva la firma del artista ya que anteriormente sólo se había identificado como obra firmada la *Adoración de los pastores* que se conserva en la Catedral de Sevilla que lleva la fecha de 1678. Como quiera que Palomino nos indica que Antolínez murió en Madrid cerca del año 1700 tenemos en esta obra un ejemplo de la actividad de este artista realizada en los últimos años de su vida. Este testimonio permite advertir que el estilo de Antolínez no había evolucionado nada con respecto al estilo que refleja el lienzo fechado en 1678 antes mencionado lo cual permite sugerir que, como ocurre en tantos casos, una vez configurada su técnica pictórica después de su aprendizaje, la mantuvo sin apenas variarla el resto de su vida.

OTRA de las referencias interesantes que proporciona esta pintura es el título de Don que Antolínez poseía, lo cual indica que probablemente pertenecía a la baja nobleza, situación social que le permitió llegar a ser licenciado y dedicarse al ejercicio de las leyes, pues según Palomino, Antolínez fue abogado. La consignación en la firma de su apellido Ochoa confirma los datos que el mismo Palomino había proporcionado sobre él puesto que en sus biografías de pintores españoles le menciona como Don Francisco Ochoa de Meruelos y Antolínez, largo y prosopopéyico apellido que el pintor simplificó en Antolínez, puesto que así aparece en la escasa documentación que de él poseemos.

PALOMINO debió de tratar a Antolínez personalmente ya que nos ha dejado de él jugosos datos biográficos informándonos de que compaginó el ejercicio de la pintura con su profesión de abogado. Así nos indica que “era hombre de linda conversación muy noticioso y erudito y de tan feliz memoria que en cada cosa sacaba un texto y no sólo de leyes sino de autores de humanística y de todas buenas letras, pero por otra parte era hombre de tecla, extravagante y maniático”. Comenta igualmente este autor que “era 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 hacía fuertes cascos y luego vuelta a pretender y a pintar”. Interesante es saber también que al quedar viudo quiso ser sacerdote pero que por su extravagancia no llegó a ordenarse.

SUS pinturas son generalmente de mediano formato y solían formar series de seis, ocho y doce escenas que servían para decorar estancias y salones. Sus temas preferidos fueron las vidas de Cristo y de la Virgen realizando también historias del Antiguo Testamento referidas a Abraham, Jacob y David. Configura siempre a sus personajes en tamaños reducidos que inserta dentro de amplios espacios interiores o dilatados parajes de exterior.



ESTE *Nacimiento de la Virgen* es una pintura característica de Antolínez, y probablemente perteneció a una serie de la vida de la Virgen donde formarfa conjunto con otras pinturas. En esta escena se advierte a la izquierda a Santa Ana, aún en su lecho después de haber alumbrado a María, dando gracias a Dios en compañía de su esposo, San Joaquín. En la parte central de la composición aparecen tres sirvientas en el acto de lavar a la recién nacida, mientras que a la derecha otra criada calienta agua en el fogón de la cocina. La expresividad de los personajes que se integran en esta obra muestra la apariencia menuda y vivaz, que Antolínez otorga a sus figuras mientras que el colorido tiende a captar tonalidades cálidas. Una ventana abierta en el centro de la habitación comunica con el exterior donde se aprecia al fondo una construcción palaciega.

El lienzo que representa *Los preparativos para la huida a Egipto*, es un espléndido testimonio de la veta costumbrista de Antolínez al acertar a narrar una escena religiosa con fuerte sabor popular. La ejecución de esta obra está realizada con la habitual soltura y facilidad de pincel que este artista emplea, consiguiendo así configurar personajes que poseen su inconfundible fisonomía. La abundancia de figuras, que ocupan prácticamente toda la mitad inferior de la escena, proporciona a ésta una intensa y vistosa calidad descriptiva, incrementada por su sentido emotivo y sentimental.

El asunto de esta pintura muestra a la Virgen María y a San José prestos a salir hacia Egipto y librarse así de la persecución de Herodes. Un grupo de vecinos les rodea mostrando gran desconsuelo por su partida; la aflicción vincula a todos los personajes que acuden a despedir a la Sagrada Familia.

Al desarrollarse al exterior, Antolínez ha descrito un amplio paisaje que incluye en primer término unas humildes casas y a la izquierda una montuosa lejanía que se pierde hasta el fondo de la escena. En este sentido es pertinente advertir que en la obra de Antolínez es frecuente la presencia de retazos de paisajes, respaldando a los personajes que protagonizan sus escenas. Por ello conviene señalar que aunque algo desdibujados y sueltos de pincel, los fondos paisajísticos de Antolínez mantienen la tradición introducida en Sevilla por el pintor Juan de Zamora a mediados del siglo XVII, continuada por Ignacio de Iriarte y practicada también con excepcional técnica por Murillo.

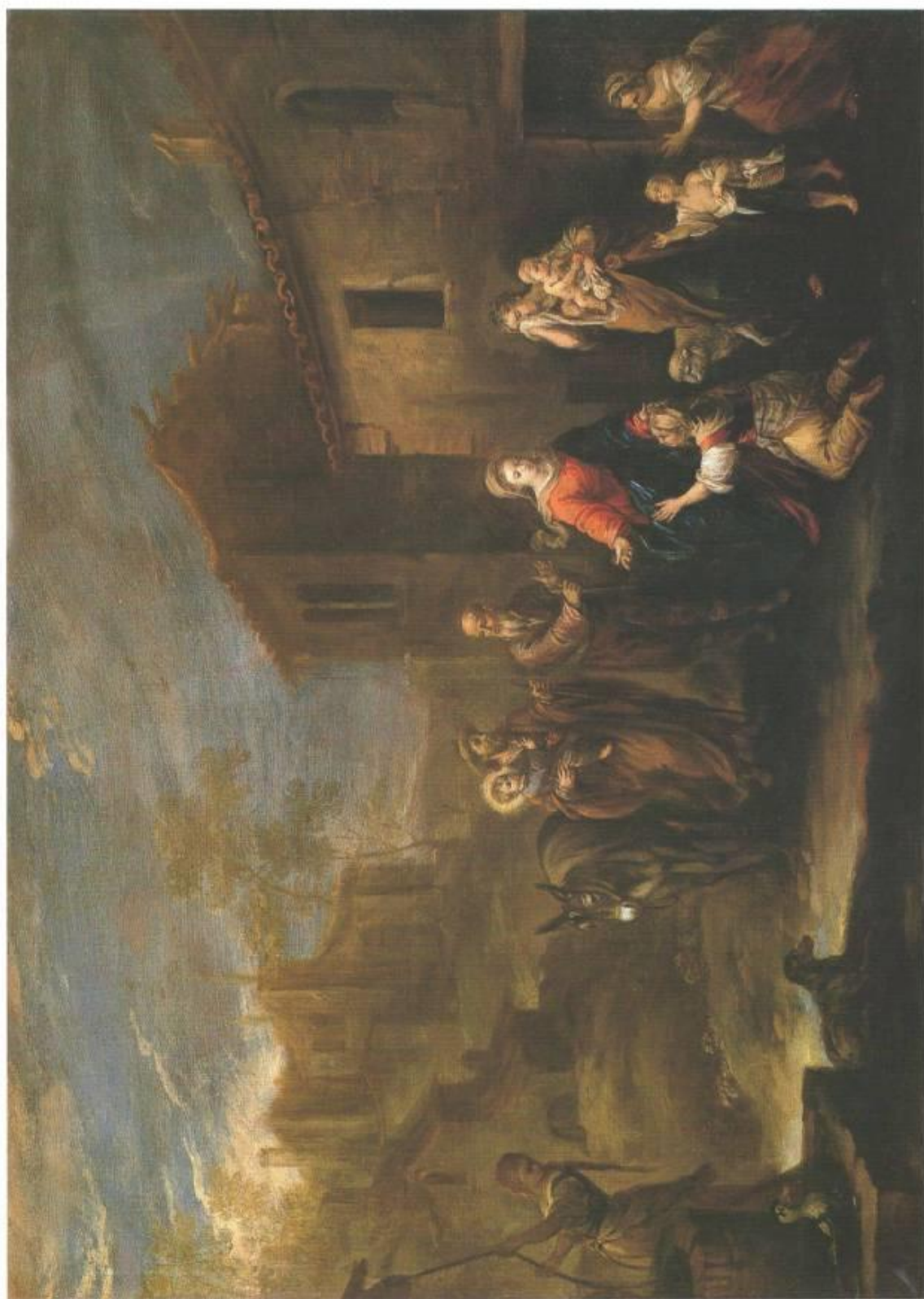
AUNQUE Antolínez no posee altas virtudes como paisajista y por ello no puede parangonarse con los pintores anteriormente citados, hay que señalar que su sentido de observación de la geografía es muy intenso, y que participa de una característica común con los maestros mencionados y es que sus escenarios naturales son siempre inventados y que nunca responden a referencias tomadas de la realidad. Por otra parte, hay que hacer notar la habilidad de Antolínez para fundir armoniosamente en sus obras el espacio del ambiente natural con los personajes que sitúa en primer plano.

Enrique Valdivieso

#### Bibliografía de referencia:

- D. ANGULO: *Arts Hispaniae*. Pintura del siglo XVII. Madrid, 1971, p. 384.  
Id. *Murillo y su escuela*. Sevilla, 1975, p. 32.  
E. VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, p. 229-230.





# FRANCISCO ANTOLÍNEZ Y OCHOA

(SEVILLA, HACIA 1645 - MADRID, 1700)



*“El sueño de José”*

*“La huida a Egipto”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE TABLA

Cada uno: 21,5 × 29 cms

Adquiridos por colección particular

PRESENTAN estas dos pequeñas tablas el estilo característico del pintor sevillano Francisco Antolínez, pudiéndose advertir en ellas una no habitual relación entre las figuras y el paisaje, puesto que en este caso las primeras presentan un tamaño mucho mayor que el normalmente empleado por este artista en sus representaciones pictóricas.

MUESTRAN estas obras un tratamiento muy abocetado, más intenso aún que el que Antolínez emplea normalmente; igualmente se advierte un colorido que en términos generales parece más claro y luminoso. Todo ello nos lleva a pensar que estas dos obras son tardías dentro de su producción y que por lo tanto deben de pertenecer a su época madrileña y estar realizadas en los últimos años de su vida, entre 1690 y 1700, cuando vivía en el barrio de Lavapiés y era feligrés de la parroquia de San Millán. La pintura madrileña, más suelta en su dibujo y más brillante en su colorido, parece haber incidido en el arte de Antolínez y reflejarse por lo tanto en estas pinturas.

PERMANECE sin embargo en estas pinturas el espíritu del paisaje sevillano, que Antolínez había asimilado durante su permanencia en la ciudad del Guadalquivir; ello es perceptible sobre todo en la representación de *La huida a Egipto*, en la que las figuras de los santos personajes están envueltas en un amplio y dilatado paisaje de ondulada orografía y accidentado relieve, en el que se repiten constantes de la pintura paisajística sevillana iniciadas por Juan de Zamora, continuadas por Ignacio de Iriarte y culminadas en Antolínez que es el último representante del paisajismo sevillano.

EN la pintura de *El sueño de José* el paisaje se reduce a una estrecha franja vertical que aparece a la derecha y es muy abocetado y escueto. En la humilde casa de Belén se representa la escena en cuyo exterior aparece dormido San José, a quien según el Evangelio de San Mateo II, (13-15) un ángel le reveló durante el sueño que Herodes estaba buscando al Niño para matarlo y que huyera a Egipto con el Niño y su madre para salvar sus vidas.

Enrique Valdivieso







# FRANCISCO ANTOLÍNEZ Y OCHOA

(SEVILLA, HACIA 1645 - MADRID, 1700)



*"Adán y Eva"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

45,5 × 31,7 cm.

En el reverso restos de etiqueta en el bastidor "...ero"

#### PROCEDENCIA:

Colección Conde de Adanero, Madrid, hacia 1870.

Colección Consuelo Solís, Vda. de Flores, Sevilla, hacia 1936.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- KUBLER, G. Y SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, The Pelican History of Art, 1959, p. 291.
- VALVERDE MADRID, J., "El pintor Antonio del Castillo" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias. Bellas Letras y Nobles Artes*, 82, julio-diciembre, 1961, p. 185, cat. 7.
- ZUERAS TORRENS, F., *Antonio del Castillo. Un gran pintor del Barroco*, Córdoba, 1982, p. 126, cat. 117

ESTE delicado lienzo de amplia bibliografía se exhibe por vez primera tras haber permanecido largo tiempo en colecciones prestigiosas. A principios de siglo se localizaba en la colección Adanero de Madrid donde se atribuía a Alonso Cano (1) y posteriormente fue estudiado como obra de Antonio del Castillo y Saavedra por Kubler-Soria (2) por su relación con una estampa de Abraham Bloemaert (Fig. 1). A partir de esta fecha la pintura ha sido incluida como Castillo en todos los trabajos sobre el artista (3), situándola más tarde en la colección Consuelo Solís Vda. de Flores, ya que siempre se operaba a través de fotografía de Archivo Mas (4).





*Adamo a tempo: Uspitatio prima cubo.*  
*Et tunc: cetero munita dicitur.*

*Sequitur: moralis sensus: cum peccata tollit.*  
*Vasa est: fuit: dicitur: de: dicitur: dicitur.*

Fig. 1 Jan Saenredam siguiendo a Abraham Bloemaert.  
 "Adán y Eva".  
 Grabado.



RECIENTEMENTE en nuestra tesis doctoral la estudiamos como obra de Castillo, ya que no tuvimos la oportunidad de estudiarla directamente. Ahora tras conocer su pincelada y colorido no dudamos en atribuirla al pintor sevillano Francisco Antolínez y Ochoa (5).

LA obra representa la escena del *Génesis* en que Eva ofrece la manzana del árbol prohibido a Adán. La escena con todos sus detalles se inspira directamente en la estampa de Jan Saenredam del mismo asunto sobre composición de Abraham Bloemaert (6) abierta hacia 1603-7. Tanto el pavo y gato de la derecha como las calabazas de primer término y el árbol del fondo se han copiado puntualmente de la estampa que presenta un tono fuertemente naturalista, característico del pintor de Utrecht.

LO sorprendente es ver como esta composición de principios de siglo sirve a un artista como Antolínez (Sevilla, hacia 1645 - Madrid, 1700). El tono agreste y la pincelada rápida poco detallista, unido a las figuras que están ejecutadas de manera sumaria y el colorido de tonos dorados y achocolatados, hacen de esta obra un claro exponente de la pintura del sevillano Antolínez (7), artista que sigue la tradición de paisajista iniciada por Juan de Zamora, Murillo e Iriarte (8). Es Antolínez, al decir de Ceán, pintor raro y "extravagante" de una gran producción que trabaja casi siempre con temas bíblicos y que según Palomino y Ceán laboraba a escondidas pues era letrado y pintaba por afición aunque según el crítico cordobés, vivía más de la pintura que de las leyes, pues sus lienzos a menudo realizados en series, se pagaban bien por su tono amable y decorativo muy del gusto de coleccionistas. Era Antolínez hombre "de linda conversación, muy noticioso y erudito, y de tan feliz memoria que en cada cosa sacaba un texto... era hombre de tecla, y extravagante y maniático". En cuanto a la temática de sus obras, el autor del *Museo Pictórico* nos dice: "Pintaba algunas historietas de la vida de Cristo y de la Virgen, y también de la historia de Abraham, Isaac y Jacob en paisitos de muy buen gusto, y los ponía a vender en Palacio, y otros sitios públicos y los despachaba muy bien porque parecían excelentemente y así hacía varios juegos de seis, de ocho, de a vara, o tres cuartos, y al instante los despachaba; y con esto se mantenía lo más de su vida, sin sacar la cara a decir suyas era".

Benito Navarrete Prieto

- (1) En la colección del Conde de Adanero, Wethey cita una variante de la *Primera labor de Adán y Eva* de pequeño tamaño, inspirada directamente en el otro grabado de Jan Saenredam sobre composición de Bloemaert, puede tratarse de otra obra de Francisco Antolínez que hiciera pareja con la ahora estudiada. Cfr. Wethey, H.E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, ed. 1983, p. 132.
- (2) KUBLER, G. Y SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, The Pelican History of Art, 1959, p. 291.
- (3) VALVERDE MADRID, J., "El pintor Antonio del Castillo" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 82, julio-diciembre, 1961, p. 185, cat. 7. ZUERAS TORRENS, E., *Antonio del Castillo. Un gran Pintor del Barroco*, Córdoba, 1982, p. 126, cat. 117
- (4) Fotografía Archivo Mas n.º C 59613.
- (5) El nombre del artista dado por Palomino es D. Francisco Ochoa de Mernuelos y Antolínez. Recientemente en la galería Caylus ..... un nacimiento de la Virgen firmado Francisco Antolínez y Ochoa. Véase p. 104.
- (6) BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch*, New York, 1980, T.4, p. 324.
- (7) ANGULO INIGUEZ, D., *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Sevilla, 1975, p. 29.
- (8) VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 229-230.

## ANTONIO DE PEREDA

(VALLADOLID, 1611 - MADRID, 1678)



### *"Cristo crucificado"*

ÓLEO SOBRE TABLA, EN FORMA DE CRUZ

61 × 39,5 cm.

Elaborado marco de talla dorada del siglo XVII.

ESTA curiosa pintura representa a Jesús crucificado, con el cuerpo erguido, los brazos horizontales y la cabeza inclinada hacia su lado derecho, ligeramente vencida hacia abajo. El cuerpo desnudo, intensamente iluminado destaca sobre el fondo oscuro, rojizo y turbulento de Jerusalén.

Al analizar esta obra llama la atención en primer lugar la alta calidad y excelente conservación del *Cristo crucificado*, realizado de modo minucioso sobre la tersa superficie de la madera.







Fig. 1 Antonio Pereda.  
"Crucifijo".  
Colegio de San Ildefonso, Madrid.



Fig. 2 Antonio Pereda.  
"Crucifijo".  
Ex-Banca López Quesada, Madrid.



Fig. 3 Antonio Pereda.  
"Crucifijo".  
Colección particular, Madrid.

EN cuanto a la cruz y a la figura de Cristo, resulta especialmente llamativo que aquella esté construida a base de dos troncos de árbol tallados en facetas cóncavas, para así alojar mejor al cuerpo de Cristo. Este modelo, tan ajeno a las cruces de travesaños prismáticos a las que estamos acostumbrados, remonta su tradición al concepto del "árbol de la cruz" de la mística medieval. Por su lado, el tratamiento anatómico de Cristo recoge un desnudo de proporciones alargadas y con una notable contención en aquellos detalles más cruentos, como pueda ser la sangre de las cinco llagas. Incluso, a pesar del vencimiento de la cabeza, parece un Cristo aún vivo, de los consagrados por la devoción popular como "de la clemencia" (Martínez Montañés, Sevilla, Universidad) o también de "la Buena Muerte" (atribuido a Alonso Cano, Valencia, catedral). Su delicada anatomía, finamente modelada y matizada por el pincel, no denota el hundimiento del cuerpo muerto colgado de los brazos. Éstos se mantienen horizontales al suelo, la cabeza hacia adelante coronada por una gruesa corona de espinas, el cuerpo en posición frontal con el vientre levemente hundido por la extensión de los brazos y las piernas simplemente cruzadas para ser traspasadas por un único clavo. La sangre de las heridas corre lateralmente al perfil del torso y se recoge en un sencillo paño de pureza. Resalta el dibujo de los laterales y la cálida carnación de la anatomía, signo evidente de la vida que aún palpita en el cuerpo de Cristo.

A pesar de la dificultad adicional que supone el análisis de un tema tan determinado como es la Crucifixión, al buscar paralelos iconográficos a esta obra dentro de la producción artística de la Escuela Madrileña de los años centrales del siglo XVII, donde creemos que se encuadra, no podemos dejar de mirar en dos direcciones: primero, la de los Crucifijos escultóricos de Alonso Cano, especialmente el *Cristo* de los PP. Capuchinos de Lecároz (Navarra), que se fecha en torno a 1650 (1); y segundo, la de las pinturas de Antonio Pereda (1611-1678), dedicadas al tema de Cristo Crucificado. Con la obra de este pintor nuestra pintura presenta algunas concomitancias formales y estilística, que no se dan en otros maestros contemporáneos al tratar el Crucificado. Quizá la más notable sea la del tipo de cruz empleado: en las tres versiones de *Cristo crucificado* que se conocen de mano de Pereda (Colegio de San Ildefonso, 1652) (Fig. 1); Banca López Quesada (Fig. 2) (2); y propiedad privada (Fig. 3), todas en Madrid), así como en otros temas cristológicos, aparece la cruz de maderos excavados. Las tres ofrecen tres diferentes imágenes de Cristo, según aparezca vivo o muerto, pero la versión del Colegio de San Ildefonso muestra cuñas de madera al pie de la cruz con la cabeza martilleada y sus vetas aplastadas, similares a la de esta nueva versión, casi ocultas tras la calavera frontal y en eje con la vertical de la cruz, por ser el único lugar disponible para la colocación de este elemento simbólico (3). En los tres casos citados la serenidad del estudio anatómico se resalta con la ausencia de crueldad, que se limita casi exclusivamente a la gran corona de espinas. Frente a estas versiones, todas de gran formato y con figuras de tamaño natural, nuestra cruz, que puede ser atribuida a Pereda, tiene un estilo más ligero tanto en el empaste como en el toque de pincel, debido quizá al pequeño tamaño de oratorio y al soporte de madera. Los toques son breves y precisos, especialmente en la caracterización del rostro que surge iluminado bajo el peso de las espinas.

ANTES de su reciente restauración, que tanto ha ayudado a destacar la textura grumosa del estilo de Pereda, la cruz estuvo encastrada en una tabla de pino pintada directamente, sin mediar imprimación alguna en su superficie, con un estilo de grandes pinceladas rojas y negras muy restregadas, fuertemente expresionista, que recordaba a algunas pinturas de Eugenio Lucas (4).

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) HAROLD E. WETHEY. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pág. 147 y fig. 106.
- (2) Recientemente puesta a la venta en Madrid. Sala de Subastas Fernando Durán, *Importantes colecciones europeas y piezas de procedencia real*, 21 de noviembre de 1966, n.º 88.
- (3) DIEGO ANGULO INIGUEZ y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del Segundo Tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, págs. 192-193, núms. 76, 77, 78, y láms. 182, 220 y 221.
- (4) Medía la tabla 67 × 46,5 cms. y tenía en el reverso la inscripción "De Rubenes" y varias etiquetas de papel, ya rotas.

# FRANCISCO GUTIÉRREZ

(MADRID, c. 1616 - 1670)



## *“Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

104 × 163 cms.

Adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

FRANCISCO Gutiérrez Cabello fue uno de los pintores madrileños especializado en la pintura de arquitecturas fantásticas y caprichosas, pobladas de pequeñas figuritas que intervienen en la escenificación de algún pasaje religioso inspirado en la Biblia y en los Evangelios. Esta especialización, sólo rota por la existencia de una *Inmaculada Concepción* (Logroño, propiedad privada, 1654) (1), le hizo ser estimado en la Corte en las décadas centrales del siglo XVII. La documentación que conocemos sobre este pintor es poca. En su testimonio en favor de la limpieza de sangre de Velázquez para la obtención del hábito de Santiago en 1658 declaraba ser natural de Madrid, aunque procedente del Valle de Bárcena, en la antigua demarcación de las montañas de Burgos (hoy Cantabria); asimismo declaraba tener 42 años, de donde deducimos su nacimiento hacia 1616; y, finalmente, declaraba por lo que ahora nos interesa, que conocía a Velázquez desde hacía 28 años, lo que nos sitúa hacia 1630, recién regresado el pintor de Italia y cuando Gutiérrez contaba unos 14 años, estando por tanto en edad de aprendizaje (2). Quizá Velázquez llegara a tenerlo como uno de sus ayudantes, si bien el estilo terminaría siendo radicalmente divergente.







Fig. 1 Francisco Gutiérrez.  
*"Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas"*.  
Palacio Real, Madrid.



Francisco Gutiérrez.  
*"Desposorios de la Virgen"*.  
Palacio de Riofrío, Segovia.



ESTE estilo, unido a la frecuencia con que firmaba sus cuadros con característicos anagramas fechados, ha permitido ir agrupando una serie de telas con que configurar un mínimo catálogo de gran coherencia, visible incluso en las arquitecturas alegóricas de la citada *Inmaculada Concepción* de Logroño. De ellas y de otros datos documentales puede deducirse una actividad profesional que fluctúa entre 1639, cuando compraba en la almoneda de Vicente Carducho unas figuras de pasta de la Fortuna y de Mercurio, y 1670, año en el que su viuda Doña Clara de Tovar solicitaba una información para un pleito por razones económicas (3). Desde 1653 (*Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las Aguas*, Londres, comercio de arte) se suceden las fechas de sus obras: 1654, *Inmaculada Concepción*, (Logroño, propiedad privada); 1657, cuadros del Museo de Bellas Artes de Sevilla (4); 1662, serie de la Colegiata de San Luis, en Villagarcía de Campos (Valladolid) (5); y 1667-1668, serie del convento de la Victoria, en Serradilla (Cáceres) (6). Además, en 1662 Francisco Gutiérrez actuó como tasador de los bienes de D.<sup>a</sup> María Pérez de Burgos (7).

EN la valoración de su estilo siempre se ha destacado la dependencia de sus arquitecturas respecto a las estampas de los tratados de perspectiva del flamenco Hans Vredeman de Vries, entre otras fuentes, y también la similitud de estilo con la obra de Juan de la Corte (C. 1595 - 1660).

LA pintura que nos ocupa refleja, en medio de sus caprichosas arquitecturas, mezcla de edificios clásicos y medievales, el pasaje bíblico de la salvación de Moisés de las aguas, según el breve relato del Exodo, cap. 2, 2-6. A lo largo de una perspectiva oblicua, cuya fuga se pierde en el lateral izquierdo del lienzo, el pintor trazó un Nilo ideal, canalizado y surcado por barcas de pescadores y falúas cortesanas, con muelles pétreos en las orillas y un puente al fondo fielmente trasladado del madrileño Puente de Segovia. Las columnas a contraluz de un palacio cierran el lado izquierdo del canal. En la orilla opuesta se extienden sin solución de continuidad, desde el primer término hasta el horizonte, palacios clásicos de complejas arquerías, pórticos exentos y terrazas abalaustradas sobre las que se yuxtaponen cuerpos de balconadas con torres angulares aterrazadas. Es un palacio barroco de una arquitectura contemporánea, frente al fantástico capricho gótico, casi decimonónico con su gran cúpula en el remate. Más allá un gran arco de triunfo da paso a una ciudadela amurallada, en la que sobresalen torres y agujas de igual ímpetu medievalizante.

POR si fuera poco, a la compleja articulación arquitectónica hay que añadirle una vivaz nota de color, con muros ocres amarillentos, con columnas, pilastras y moldurajes de ventanas grises azulados o rojos, como si de lapislázuli, granitos o mármoles rojos se tratara.

LAS arquitecturas de Gutiérrez son en gran parte imaginarias, metáforas imposibles de una arquitectura cortesana que en el Madrid del siglo XVII tuvo escaso desarrollo. A pesar del apego del pintor a las estampas de Vredeman de Vries, sin embargo hay ocasiones en las que la arquitectura es más cotidiana y próxima: al caso citado del Puente de Segovia hay que añadir el extraordinario parecido del cuerpo superior del palacio clasicista con la fachada de la Cárcel de Corte madrileña, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores.

ESTAS arquitecturas se reflejan muy levemente en las aguas del río para permitir el animado juego de barcas y falúas, así como el pulular inquieto de los carruajes y de las figurillas de pescadores, soldados y del cortejo femenino de la hija de Faraón, todos ataviados a la antigua y especialmente las damas como las Sibilas de Zurbarán.

DE este tema se conocen al menos otras dos versiones: una en el Palacio Real de Madrid (Fig. 1) (8) y otra puesta a la venta en Londres en 1992 (Fig. 2) (9). En ambas los muelles del río son más complejos, con balaustradas y escaleras, la arquitectura está significada por la presencia de un gran arco de triunfo que une los cuerpos laterales de un palacio, y los cortejos de figuras son más nutridos en detrimento de la claridad de la escena. La de Londres se decía estar fechada en 1693, pero debe ser 1653, pues la grafía de los cincos de otras firmas semejan nueves (10).





Fig. 2 Francisco Gutiérrez.  
*"Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas"*.  
Colección particular, Londres.

El colorido es en conjunto de brillantes tonalidades, dentro de la tradición madrileña de la primera mitad del siglo XVII, en la cual se formó Gutiérrez. Aflora en el cauce del río la imprimación rojiza y la brillantez de cielo o de las arquitecturas no logran apagar los vivos matices blancos, carmines, azules, verdes y ocres claros de las vestimentas de las damas, de los dorados de las falúas o de los blancos caballos.

RESULTA difícil proponer una fecha aproximada para esta pintura, quizá realizada entre 1655 y 1665. Para entonces ya se conocían en los medios cortesanos, para los cuales trabajó Francisco Gutiérrez, algunas perspectivas de Claudio de Lorena encargadas en Roma para la decoración del Buen Retiro (c. 1639). Si Gutiérrez llegó a conocerlas, su actitud supone una reafirmación en los escenarios minuciosos de inspiración flamenca o, quizá simplemente, dificultad para transformar un estilo dominado.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) GUTIÉRREZ PASTOR, ISMAEL. "Francisco Gutiérrez: una Inmaculada fechada en 1654", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIII, 1987, págs. 408-411.
- (2) *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*. Volúmen II. Madrid, 1960, pág. 332. Los datos fueron rescatados por JOSÉ MARÍA QUESADA, "Perspectivas y batallas de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres", en *Academia*, núm. 79, 1994, págs. 257 - 287.
- (3) ANGULO INIGUEZ, DIEGO - PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, págs. 69-74.
- (4) VALDIVIESO, ENRIQUE. "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez", en *Revista de Arte Sevillano*, 1982, págs. 71-72.
- (5) VALDIVIESO, ENRIQUE. "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas", en *Boletín del Museo del Prado*, III, núm. 9, 1982, págs. 175-180.
- (6) GARCÍA MOGOLLÓN, FRANCISCO JAVIER. "La colección pictórica del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)", en *Norba*, núm. 1, 1980, págs. 27-50. Los problemas de lecturas de fechas fueron resueltos por QUESADA, art. cit., págs. 261 y 262.
- (7) AGULLÓ Y COBO, MERCEDES. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, pág. 101.
- (8) QUESADA, art. cit., págs. 262 y 265.
- (9) *Old Master Paintings*. Sotheby's, Londres, 8 de julio de 1992, n.º 1. Oleo sobre lienzo, 168 × 216 cms. Según el catálogo, firmado y fechado "F.Gz. 1693/M".
- (10) Véase la firma de la Inmaculada Concepción (Logroño, propiedad privada) fechada en 1654. (Cfr. Gutiérrez Pastor, art. cit., lám. I.

## JUAN DE ARELLANO

(SANTORCAZ, 1614 - MADRID, 1676)



*“Rosas, lilas y tulipanes en un jarrón de cristal”*  
*“Narcisos, claveles, campanillas y rosas en un cesto”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

49,5 × 64,5 cm., cada uno

Firmados: Juan de Arellano

### EXPOSICIÓN:

Esta pareja de cuadros serán incluidos en la exposición antológica sobre Juan de Arellano, organizada por la Fundación Caja de Madrid que se celebrará en la Casa de las Alhajas de Madrid en la primavera del 98, cuyos comisarios son Dña. Mercedes Agulló y D. Alfonso E. Pérez Sánchez.

Adquiridos por colección particular

JUAN de Arellano, un pintor que no logró distinción alguna en la pintura de figuras, se convirtió en el máximo especialista español en la pintura de flores de la corte madrileña. Arellano se inspiró en los ejemplares importados de maestros flamencos e italianos que eran del gusto de coleccionistas cortesanos y desarrolló una manera distinta muy personal que fue muy imitada en la época. Las prominentes firmas de Arellano sobre sus floreros son un claro reflejo del orgullo del pintor y una manera de destacar sus pinturas sobre la gran masa de pintores en el semi-anónimo género del florero a partir de mediados de siglo. Sus floreros no sólo eran admirados por su calidad artística, sino también por la inventiva del pintor al variar de tal modo los tipos y formatos de sus pinturas.

ESTA pareja de floreros muestran las flores en dos tipos de recipientes habituales en la obra de Arellano (Figs. 1 y 2), sobre plintos de piedra desbastada. En uno de los cuadros, las flores cortadas están puestas en un cesto de mimbre ligero y el otro en un vaso de cristal con agua y una burbuja de vidrio azul en el centro. Parte del encanto de esta pareja de pinturas procede de la monumentalidad de sus motivos en lienzos de tamaño reducido y de forma apaisada, poco frecuente en su obra.



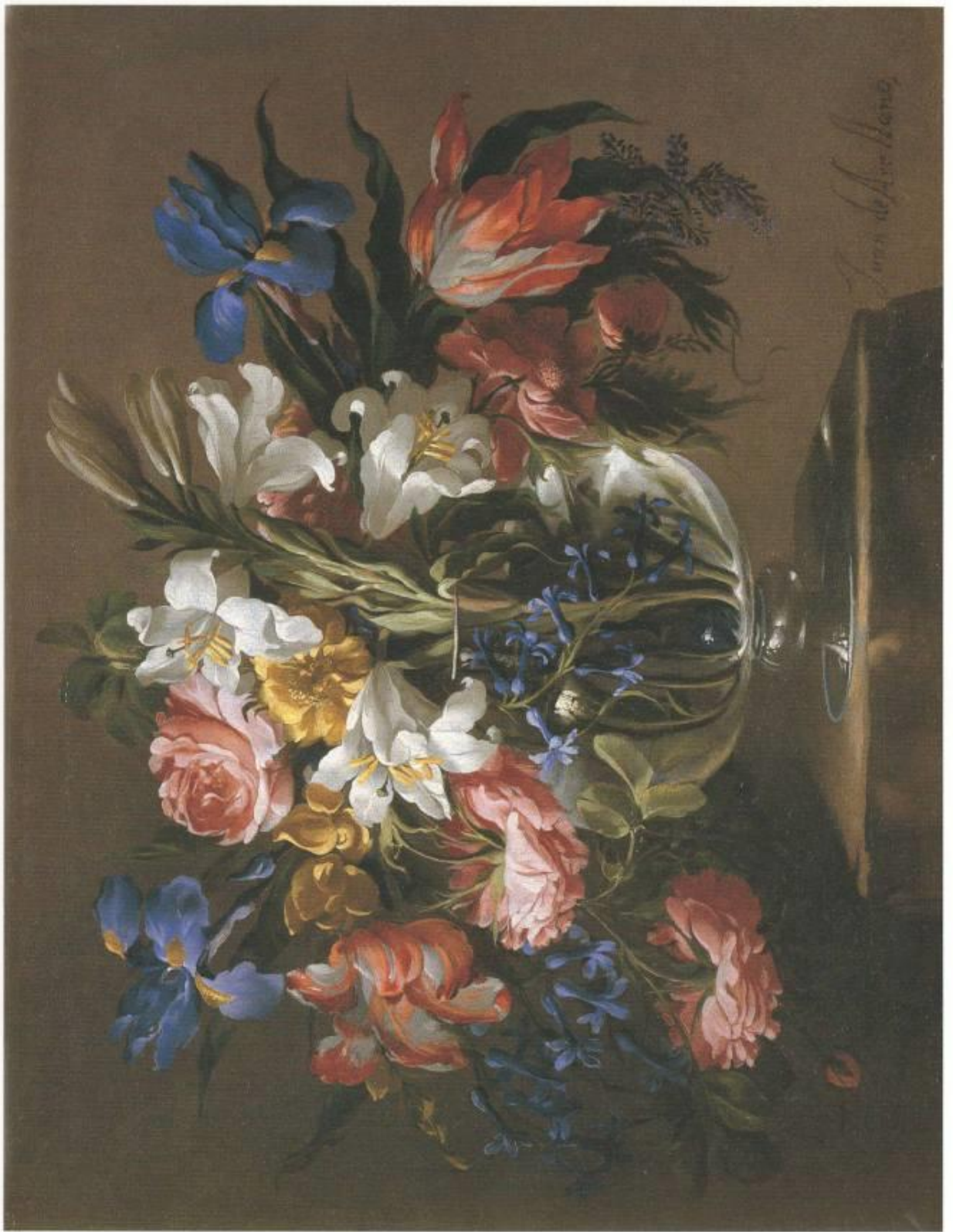




Fig. 1 Juan de Arellano.  
"Jarrón de cristal con flores".  
Colección particular, Madrid.



Fig. 2 Juan de Arellano.  
"Cesto con flores".  
Museo del Prado, Madrid.

ARELLANO típicamente busca un cuidadoso desorden y sentido de plenitud en sus composiciones de flores. Como otros pintores de la época, las flores las coloca en forma de abanico, con mucho relieve pero poca recesión hacia el fondo y una ilusión de espacio tridimensional no del todo convincente. La composición de las flores se basa en un juego de colores primarios, rojo, amarillo y azul. Estos colores son típicamente intensos y esmaltados, logrados con finas veladuras apenas sin empaste de pigmento, en imitación directa de la técnica de los modelos flamencos que él y sus coleccionistas cortesanos tanto admiraban, como Jan Brueghel (1568-1625) y Daniel Seghers (1590-1661). Arellano es un pintor de flores de gran delicadeza y perfección. A pesar de la precisión de su técnica y su cuidadoso dibujo en la flores, Arellano sabe captar el vigor y viveza de ellas, es decir el sentido de la "vida" de las flores que es el aspecto más difícil de esta clase de pintura y que costó tanto trabajo realizar a algunos de sus contemporáneos, como Antonio Ponce.

Peter Cherry

#### Bibliografía de referencia:

- CAVESTANY, J.: *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40.  
 MARTÍN, I.: *Juan de Arellano and Flower Painting in Madrid*. M.A. Thesis, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1980.  
 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, 1983.  
 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *La nature morte espagnole de XVIIe siècle a Goya*, Paris, 1987.  
 DUQUE OLIART, M.: "Pintura de flores. La obra de Juan de Arellano", *Goya*, n.º 191, 1986, pp. 272-279.  
 JORDAN, W.B. y CHERRY, P.: *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995.







## JOSÉ ANTOLÍNEZ

(MADRID, 1635 - 1675)



### *"Magdalena penitente"*

OLEO SOBRE LIENZO

204,5 × 143,5 cms.

Firmado y fechado: "Joseph/Antoline/ 70"

Adquirido por colección particular.

UNA de las iconografías más hermosas del arte cristiano, como es la de Santa María Magdalena, es probablemente el resultado de la fusión de los datos de tres mujeres diferentes, mencionadas en los Evangelios (María de Magdala, María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, y la pecadora arrepentida del evangelio de San Lucas (cap. 7, 37). Sus historias aparecen siempre en relación con Cristo: asistiendo a la Crucifixión en el Calvario, en la casa fraterna en compañía de Marta y Lázaro o con Marta implorando la asistencia de Cristo a la tumba del hermano, y en la primera aparición de Jesús tras la resurrección (Noli me tangere). Durante la Edad Media, la hagiografía popular francesa, al intentar justificar las peregrinaciones al santuario de Sainte Magdeleine de Vézelay, mezcló todas estas figuras con pasajes de la vida de Santa María Egipciaca, incorporando una cuarta historia (1).

A lo largo del Barroco el tema del arrepentimiento de la Magdalena, su renuncia a las pompas mundanas, se convirtió en uno de los símbolos más claros del espíritu de la Contrarreforma, acentuando con su imagen la condición humana y próxima de la Santa.

LOS pintores madrileños del siglo XVII pintaron con frecuencia su imagen, especialmente Mateo Cerezo el Joven (1637-1666) en versiones variadas de una delicadeza exquisita o de un intenso apasionamiento, como las de la Hermandad del Refugio o la de la colección del Duque de Hernani, ambas en Madrid. Claudio Coello (1642-1693) abordó esta misma iconografía (Madrid, Caylus Anticuarios) y también la de su presencia en casa de Simón el fariseo (Madrid, propiedad privada, 1676). Alonso del Arco representó a la Magdalena en el mismo momento de despojarse de sus joyas, en pleno acto de arrepentimiento (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias).





Fig. 1 José Antolínez.  
*"Tránsito de la Magdalena"*  
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2 José Antolínez.  
*"Magdalena penitente"*  
Museo de Bellas Artes, Sevilla



JOSÉ Antolínez contribuyó a enriquecer este repertorio madrileño, sabiendo encontrar modelos y temas propios, marcados por su fuerte personalidad y su claro estilo. Añadió el tema del *Tránsito de la Magdalena*, es decir, su traslado al cielo guiada por ángeles músicos, según el relato de la hagiografía medieval, de la que es buena muestra la versión del Museo del Prado (Fig. 1) y también la del Palacio de Peles (Sinaia, Rumania) (2). La composición que recoge nuestro lienzo es probablemente una de las más personales de Antolínez y una de las que le servirían al pintor para individualizarse dentro de la Escuela Madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Por el número de versiones realizadas, el pintor debió encontrarse a gusto plasmando este tema y personalizándolo con la incorporación de ángeles niños, a la vez que su clientela lo encontraría más entrañable y devocional.

SOBRE un paisaje crepuscular, de intensas tonalidades rojizas, Antolínez representó a la Magdalena sentada a la boca de una gruta o cobijo natural excavado en la roca. Su figura se extiende en diagonal, atravesando casi completamente la superficie del lienzo, en una composición plenamente barroca que indica dinamismo y movimiento. Todavía lleva lujosas ropas, pero ya ha comenzado a desvestirse los pies, los hombros y el pecho, que la rubia cabellera y las manos ayudan a cubrir pudorosamente. Su gesto de éxtasis o de visión atiende al movimiento de la pareja de ángeles niños desnudos que portan el vaso de perfume con el que se identifica comúnmente a la santa. Junto a ella, en el extremo opuesto, yacen sobre las rocas los libros, la calavera y el crucifijo, mientras otro ángel niño, vestido con una túnica rayada como de hilos de oro, sujeta un pesado libro abierto y muestra un flagelo. La actitud de la Magdalena es más o menos similar en las otras dos versiones que se conocen del tema: una en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 2) y otra en la Fundación Santamarca de Madrid (3). A las variaciones que ambas presentan en la disposición de los pies y manos de la santa hay que añadir las de los ángeles niños, que es donde quizá surjan mayores novedades y donde el genio de Antolínez engancha mejor con la veta costumbrista y popular de muchas de sus obras.

EN la de Sevilla, fechada en 1673, tres años después de la nuestra, la composición ha perdido el crucifijo y los niños aparecen en posiciones más frontales, tanto los que en el cielo portan el vaso, como los que en la tierra juegan con la calavera. En la de la Fundación Santamarca de Madrid la gran novedad es la sustitución de la gruta por un ángel músico, como si se apuntara hacia el siguiente episodio del Tránsito de la santa (Madrid, Museo del Prado). Ambas composiciones resultan más recargadas que la nuestra, en la que el pintor optó acertadamente por una mayor sobriedad y economía de medios, sin renunciar al estilo barroco, mejor logrado con el escorzo en profundidad de la pareja de ángeles niños y con la melancólica mirada al espectador del ángel que muestra el flagelo.

DESDE un punto de vista técnico, la madurez de Antolínez se muestra en todo su esplendor, con su característica factura suelta y esponjosa de recuerdo veneciano, con sus prototipos humanos tan característicos y con su tratamiento de la luz fría en las nubes y cielos realizados a base de tonalidades azules, malvas, blancas y plateadas.

LA pintura se encuentra firmada y fechada en 1670; es una obra totalmente inédita y por ello clave para una futura revisión de la abundante y personal obra de José Antolínez.

Ismael Gutiérrez Pastor

(1) REAU, LOUIS. *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints. II*. G.-O. Paris, 1958, págs. 846 y ss.  
(2) ANGULO INIGUEZ, DIEGO. José Antolínez. Madrid, C.S.I.C., colección Arte y artistas, 1927, págs. 26-27, láms 27-32.  
(3) *Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Banco Exterior*. Madrid, 1984.

# MATEO CEREZO, llamado EL JOVEN

(BURGOS, 1637 - MADRID, 1666)



## "*Magdalena penitente*"

ÓLEO SOBRE LIENZO

82,5 × 125 cms.

### INSCRIPCIONES:

En el ángulo inferior izquierdo "Suelues". En el reverso, sobre el bastidor del ángulo inferior derecho, etiqueta de papel escrita con letra del siglo XIX-XX: "Mateo Cerezo. Magdalena. 7".

### BIBLIOGRAFÍA:

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente", en *Archivo Español de Arte*, 1957, tomo LX, n° 239, p. 292 y figura 9.

ESTA pintura fue dada a conocer por A. E. Pérez Sánchez como una obra "*de modelo próximo a Cerezo*", destacándola por el "*importante conjunto de objetos inertes (libro, tarro, cruz de leño, calavera, etc.) que constituyen una singular naturaleza muerta*" (1). La contemplación de la pintura tras la cuidadosa limpieza y restauración a que ha sido sometida confirman estos datos y permiten con mayores garantías mantener la atribución al pintor Mateo Cerezo, el Joven.

CEREZO el Joven fue uno de los maestros llamados a difundir y prolongar las características de la escuela barroca madrileña, viéndose truncada dicha expectativa por su temprana muerte a los 29 años. Tras un rudimentario aprendizaje en Burgos, dentro del taller paterno de Mateo Cerezo, el Viejo, a través de relaciones gremiales el joven Cerezo recaló en Madrid. En su estilo más temprano demuestra la sutil mezcla de influencias que fluctúan entre Antonio Pereda y Juan Carreño de Miranda, si bien su juventud y temperamento impulsivo le llevarían en pocos años a dejarse arrastrar por el fogoso arte de Francisco Herrera, el Mozo, extrayendo los más delicados contrastes cromáticos, pero apaciguando los sentimientos hasta convertirlos en momentos místicos, llenos de lirismo emocional y de carga interior que hacen que sus más brillantes composiciones no se agiten en frenéticos movimientos, sino que leviten ingravídas, especialmente sus Inmaculadas.







Fig. 1 Mateo Cerezo.  
*"Inmaculada Concepción"*.  
Colección privada, Madrid.



Fig. 2 Mateo Cerezo.  
*"Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís"*  
(detalle). Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 3 Mateo Cerezo.  
*"Magdalena penitente"*.  
Museo del Prado, Madrid. Depositado en la Catedral de Córdoba.

DONDE con mayor precisión acierta Cerezo a plasmar el más hondo lirismo místico es en las experiencias ascéticas de las versiones de la *Magdalena*, tanto si es en los modelos conocidos por los ejemplares del Rijksmuseum de Amsterdam (1661), como en el del Duque de Hernani (c. 1665-1666) o en el de la Hermandad del Refugio de Madrid (1666) (2). Lo mismo ocurre en las versiones del *Ecce Homo*, en especial en la del Museo de Bellas Artes de Budapest (3).

CEREZO abordó en varias ocasiones el tema de la *Magdalena Penitente*, tanto en composiciones de media figura –todas las anteriormente citadas– como de cuerpo entero (Museo del Prado, Inv. actualizado núm. 5.400. Anteriormente estuvo depositada en la Catedral de Córdoba) (4). Respecto a todas ellas, ésta que se estudia presenta la peculiaridad de utilizar un formato horizontal para una media figura, dando lugar al desarrollo desmesurado y anecdótico de algunos detalles.

LA figura de la santa aparece centrada en el lienzo, ligeramente girada hacia el lado izquierdo de la composición. Sobre una losa pétreo reposa un numeroso conjunto de libros, además de la calavera, la cruz de leños, un jarro de loza blanca, un cíngulo de esparto trenzado y cilicios. De todo este conjunto, quizá lo más destacable iconográficamente sea la abundancia de libros y la presencia de tintero y pluma, como si la santa fuera escritora. Tampoco la sencillez de la jarra de loza blanca se acomoda a la riqueza del vaso de perfumes de la cortesana arrepentida, pareciéndose más a un jarrillo de agua. Lo mismo podría decirse de la vestidura de paño gris con que se cubre la santa, traje más propio de un convento que de un palacio.

TANTO las facciones de la santa como los detalles de naturaleza o el paisaje de fondo están realizados con la soltura y brío característicos de Mateo Cerezo. El paisaje, apenas resaltado sobre la imprimación rojiza del lienzo, es el que más ha sufrido el paso del tiempo, pero se perciben toques magistrales en los brillos rojizos del ocaso con que se cubre la lejanía. Los libros con la calavera y la cruz de leños son de una precisa definición, marcados por un firme dibujo revitalizados por toques grumosos del pincel empastado. El mismo dibujo traza el óvalo perfecto del rostro de la santa, profundamente iluminado con detalles carminosos sobre los labios y los pómulos, que está ceñido por la cabellera rizada y suelta que cubre los hombros. La delicadeza la dan algunos detalles de forma, como los párpados caídos cubriendo unos ojos grandes o las delicadas manos de afilados dedos, trabajadas en volumen a base de sombras oscuras, luces blancas y tonos carminosos.

DESDE un punto de vista formal pueden establecerse paralelos entre las facciones de esta figura y un grupo de obras de Cerezo fechables entre 1660 y 1664, tales como la *Inmaculada Concepción* de la colección Benavites (Fig. 1), la *Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano, c. 1663-1665) (Fig. 2) o la misma *Magdalena Penitente* (Fig. 3), del Museo del Prado anteriormente citado.

RESPECTO al letrero “Suelues” que el lienzo lleva en el ángulo inferior izquierdo no creemos que se trata ni de una firma ni de una posible indicación iconográfica. Más bien podría interpretarse como una marca de propiedad de alguien con tal apellido. Si fuera así, valdría la pena recordar la existencia en Madrid en la década de 1680 de un Don Joseph Suelues, confesor del Hospital de Aragón y presbítero, que en 1684 aparece como testigo en varios documentos relativos al pintor Juan Montero de Rojas (5).

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un reciente libro”, en *Archivo Español de Arte*, 1987, tomo LX, n.º 239, p. 292 y fig. 9.
- (2) JOSÉ R. BUENDÍA - ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986. Para cada una de las obras citadas, véanse respectivamente las págs. 56 y cat. n.º 29 (págs. 129-130); pág. 57 y cat. n.º 70 (págs. 161-162) y pág. 59 y cat. n.º 80 (págs. 167-168).
- (3) BUENDÍA - GUTIÉRREZ PASTOR, 1986, pág. 75 y cat. n.º 76 (págs. 164-165).
- (4) BUENDÍA - GUTIÉRREZ PASTOR, 1986, pág. 81 y cat. n.º 48.
- (5) MERCEDES ÁGUILLO Y COBO Y M.ª TERESA BARATECH ZAMALA, *Documentos para la Historia de la Pintura Española. II*. Madrid, 1996, pág. 69.

# JUAN DE ALFARO Y GÁMEZ

(CÓRDOBA 1643 - MADRID 1680)



## *"Retrato de dama"*

OLEO SOBRE LIENZO.

203,5 × 108,5 cm.

Pintado hacia 1667-1678.

### PROCEDENCIA:

Doña Alfonsa Olivares, Condesa de Artaza.  
Marquesa de Barzanallana.

Marco de talla dorado y negro del S. XVII  
Adquirido por el Museo de Bellas Artes de Córdoba

LA dama, aún sin identificar, se retrata de cuerpo entero, vistiendo traje negro, con jubón y mangas acuchilladas, y basquiña-guardainfantes, a la moda de la época de Carlos II. En el escote y mangas lleva friso de encaje y sobre el pecho, dos lazos con broches. Su voluminoso peinado aparece adornado con flores y con un tocado postizo de múltiples bucles rubios que le cae sobre sus hombros. La diestra la apoya sobre un perrillo, dispuesto a su lado sobre una mesa forrada con tapete rojo, y con la izquierda sujeta un abanico.

EN este retrato aparecen definidas las características estéticas y formales propias del estilo de Alfaro (1), uno de los pintores cordobeses más importantes del siglo XVII, cuya carrera artística comienza en su ciudad natal junto a Antonio del Castillo y la completa en la corte madrileña con el Velázquez de los últimos años, cuyo estilo marcó profundamente su obra, en especial, sus retratos, que al decir de Palomino *"parecían tan buenos como de Velázquez"*. De aquí, su adscripción al grupo de seguidores del pintor sevillano (2).

PALOMINO escribe su biografía de una forma apasionada en su *"Museo Pictórico"* (3), y le da casi tanta importancia como a Velázquez, pues le estaba enormemente agradecido a las cartas de recomendación que Alfaro le diera en los inicios de su carrera artística y literaria. El mismo Palomino insiste tam-





bién en su habilidad de copista de Van Dyck, así como de los grandes venecianos y de Rubens, a quienes tuvo ocasión de estudiar por su fácil acceso a Palacio, cuando trabajaba con Velázquez. En esos años se procuró, tras presentar pruebas que acreditaran la limpieza de su apellido (1661), el ingreso en el Santo Oficio de la Inquisición, donde llegó a desempeñar el cargo de notario.

SU actividad principal fue, según todo las fuentes antiguas, la de retratista, aunque como pintor religioso se citan también bastantes obras suyas y algunas de paisajes. A él se deberán bastantes obras, especialmente retratos, de estilo velazqueño, tocados de un aire vandickiano y ejecutados con rápida técnica simplificada, que a veces se han atribuido al propio Velázquez, a Mazo o a Carreño. Su hermano Enrique Vaca de Alfaro, famoso poeta y médico, nos ensalza sus retratos en uno de sus poemas: *"Alábase en la Pintura, el imitar vivamente a la naturaleza; y así, en un retrato con tal perfección, se ha de obrar, que sólo la voz le falte, que no pudo comunicar el Pincel ... Esto mismo se admira en mi hermano"* (4). Alfaro fue también hombre de letras, *"aficionado a la poesía, música, historia y representación"*. Palomino nos cuenta como él se sirvió de los escritos de Alfaro para elaborar las biografías de artistas tan importantes como Becerra, Céspedes, Velázquez y Castillo, para su *"Museo Pictórico"*.

SU labor de pintor se desarrolla a caballo entre Madrid y su ciudad natal, a la que volvió por cierto tiempo poco después de haber cumplido los veinte años, hacia 1665 (5). Gracias a la influencia de su familia, consiguió el encargo de pintar la serie de la vida de San Francisco para el claustro principal de su convento. Alfaro firmó todos sus cuadros con un insistente y claro *"Alfaro pinxit"*, hecho que hizo que su maestro Antonio del Castillo pusiera en el único lienzo que se le había encomendado, el *"Bautismo de San Francisco"*, el irónico *"Non pinxit Alfaro"*, anécdota que fue muy celebrada en la ciudad. En este período, parece ser que empezó también la serie de retratos de obispos para adornar el Palacio Episcopal de Córdoba, encargada por el obispo Juan de Alarcón.

EN 1666 casa en Córdoba con D.<sup>a</sup> Isabel Sáez de Heredia. Al año siguiente siente la ausencia del ambiente artístico de Madrid y vuelve nuevamente a la Corte, en donde va a realizar sus obras más notables. De esta época son los cuadros de *"Santa Catalina"* del Museo Harrach de Viena, el de *"Nuestra Señora de la Asunción"* (1668) (Prado N. 723) de la Iglesia de San Jerónimo de Madrid, de clara inspiración en modelos rubenianos, el del *"Ángel de la Guarda"*, del que nos da noticia Palomino, en una capilla del antiguo Colegio Imperial de Madrid, hoy Iglesia de San Isidro, y el del célebre retrato del jesuita *"Mateo Moya"*, que hoy está en la biblioteca de dicha Iglesia. Durante esta segunda estancia madrileña, Alfaro deja de pintar durante una temporada, por no aceptar el impuesto que se trató de hacer pagar a los pintores, y se dedica a la administración de rentas reales. Una vez ganado el pleito en la Real Chancillería a favor de los pintores, Alfaro volvió a ejercer la pintura bajo la protección de Pedro de Arce, regidor de la Villa de Madrid y famoso coleccionista madrileño de pinturas, entre las que figuraba *"Las Hilanderas"* de Velázquez (6). Para él realiza diferentes cuadros, al decir de Palomino, *"unos de invención y otros de la Vida de San Cayetano, copias puntualísimas de unos originales de Andrea Vacaro"*, además de su propio retrato, el de su mujer y el de algunos artistas que concurrían a su museo de pinturas, en el que, al parecer, *"se deleitaba con singular afición a todas las musas y adonde concurrían los más lúcidos ingenios de aquel tiempo"*. Entre ellos, hizo el de *"Calderón de la Barca"*, que se colocó sobre su sepulcro en la parroquia de San Salvador de Madrid, que podría ser el que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (7), el de *"Solís Rivadeneira"*, también hoy en la citada Biblioteca Nacional y el de *"Antonio Arnolfo"*.

DURANTE estos años también estuvo al servicio de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, penúltimo Almirante de Castilla, duque de Medinaceli y montero mayor de Carlos II (8), quien le nombró su pintor y conservador de su valiosa colección de cuadros. Según Palomino, le sirvió *"en este tiempo a su excelencia en diferentes retratos grandes y pequeños, aderezo de las pinturas con que enriqueció la Casa de la Huerta, ...ejecutando también Alfaro algunas pinturas o paises para algunos sitios pequeños."*

EN 1675, poco después de haber enviudado (9), regresa a Córdoba, donde se pone bajo la protección de un importante mecenas, Juan Francisco Díaz de Morales, que le encargó la galería de retratos de su

mujer, el suyo y los de su familia (10). A este momento también corresponden la "Santa Eulalia", del Museo Provincial cordobés, la "Muerte de Dido", espléndido cuadro de la colección de Vicente Ortiz Belmonte de Córdoba, y un retablo para la iglesia de San Nicolás de la Jerquia, que, por su derrumbamiento, fue trasladado a la próxima de San Francisco. También según Palomino "retrató con superior acierto a la hija (monja) de dicho Don Gaspar de Herrera, paisano y amigo suyo."

EN Córdoba permanece muy poco tiempo, pues en 1677 está en la capital junto al Almirante de Castilla para el que ya había trabajado, pero por poco tiempo, ya que en estas fechas el citado personaje es desterrado a Riaseco, por orden real, y Alfaro decide no acompañarle, hecho que le traerá consecuencias adversas. Entretanto regresa de nuevo a Córdoba, ciudad en la que contraerá nuevas nupcias, con D.<sup>a</sup> Manuela de Navas y Collantes, con la que tendrá su único hijo. Corren los años 1678 y 1679 entretenido con las pinturas del Monumento Eucarístico del Jueves Santo de la Catedral de Córdoba y del famoso "Retrato del obispo Salizanes", que todavía se conserva para la capilla de la Concepción de la citada Catedral (11). También continúa la galería de retratos de los obispos cordobeses, que había iniciado con anterioridad a estas fechas, que iba desde Leopoldo de Austria hasta Salizanes.

POCO después decide volver a Madrid, a donde llega en septiembre de 1680, lo que le obliga a dejar inconclusas algunas de sus obras ya comenzadas, que las terminará su discípulo Palomino: un "Entierro de Cristo" para la Iglesia de Nuestra Señora de la Fuensanta, un "Retrato de don José Iñiguez de Abarca", abad de Roncesvalles y una "Concepción". Allí se siente solo, el Almirante de Castilla no quiere recibirle, a causa de no haberle seguido en su destierro, y empieza a agravarse su enfermedad, de tal manera que muere en diciembre de este mismo año, víctima de sus dolencias y de un trágico accidente.

ESTE retrato de dama desconocida viene a acrecentar la actividad de Juan de Alfaro como retratista dentro de su producción conservada e identificable, presentando grandes similitudes estilísticas y compositivas con dos obras seguras del artista, los retratos de dos damas cordobesas de la familia Díaz de Morales, que fueron propiedad del Barón de la Vega de Hoz, ya en este siglo. Uno es el "Retrato de D.<sup>a</sup> Isabel M.<sup>a</sup> Díaz de Morales y Muñiz" (12), hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y el otro es el de su hermana "D.<sup>a</sup> María Josefa Díaz de Morales y Córdoba" (193 × 109 cm.) (13), hoy en colección particular madrileña (Fig. 1). La primera había casado muy niña, con su tío, Juan Francisco Díaz de Morales, el protector de Alfaro y a quien éste también había retratado, posiblemente con ocasión de la boda de ambos.

ESTE retrato es un débito de los retratos velazqueños. En el porte y en la atmósfera sigue estando presente el retrato aristocrático impuesto por los Austrias. El autor dota a la figura de una gran elegancia y gracia, pero sin olvidar nunca la veracidad de sus rasgos, aunque resulten bastante más secos que los de su maestro. Al mismo tiempo, demuestra un gran dominio de los colores, consiguiendo una armonía absoluta de matices y tonos, que no altera la precisión de la pincelada ni la limpieza del color local. El predominio de una paleta oscura, con inclinación hacia los negros, que aparecen algo matizados con la suavidad de los blancos, carmines y oros, nos recuerda a la tonalidad de Velázquez.

LOS pormenores en el lienzo —el tocado, los encajes, el abanico y sobre todo, el perrillo— no escapan a la atención del espectador, contribuyendo al encanto del retrato. La aparición del perrillo no es sólo del gusto de Velázquez —recuérdese el "Retrato de Felipe Próspero", del Kunsthistorisches Museum (1659)—, sino que está en la tradición del siglo XVI, en Sánchez Coello y Pourbus el joven, aunque también lo vemos utilizar en pintores más contemporáneos a Alfaro, como Juan Carreño de Miranda en el "Retrato de Inés de Zuñiga, Condesa de Monterrey" (entre 1650-1660), del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Fig. 2).

EN cuanto a la identidad de la retratada se pueden barajar diversas posibilidades. Los elementos estilísticos del retrato obligan a encuadrarlo en el período maduro del artista, entre 1667-1678, años en los que Alfaro trabaja para sus grandes mecenas, quienes les encargan retratos de sus miembros familiares. Pedro de Arce, en concreto, el de su segunda mujer, y el Almirante de Castilla y Juan Francisco Díaz de Morales, el de alguno de sus familiares femeninos para sus galerías de retratos.





Fig. 1 Juan de Alfaro.  
*"Retrato de Doña María Josefa Díaz de Morales"*.  
Colección privada, Madrid.



Fig. 2 Juan Carreño de Miranda.  
*"Retrato de la Condesa de Monterrey"*.  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Concretamente, en la colección de Rafael Díaz de Morales, heredero de los bienes de Juan Francisco, Rafael Ramírez de Arellano encontró en 1893 en su casa de Fuenteovejuna (Córdoba) cuatro retratos de Alfaro sin especificar su identidad (14), hoy localizados únicamente los dos anteriormente mencionados, noticia que también fue recogida por Viñaza (15).

Carmen García-Frías Checa

- (1) R. RAMÍREZ DE ARELLANO, "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba", en Colección de Documentos Inéditos ..., Madrid, 1893, T. CVII, pp. 68-76; J. Valverde Madrid, "El pintor Juan de Alfaro", Estudios de Arte Español, 1974, pp. 182-207; y M.ª C. García Saiz, "La falsa existencia de un pintor colonial, Juan de Alfaro y Gamón", Revista de Indias, 1976, pp. 269-283.
- (2) N. SENTENACH, "La pintura en Madrid", Madrid, 1908, pp. 132-133.
- (3) A. A. PALOMINO, "Museo pictórico y escala óptica", Ed. 1980, pp. 364-372.
- (4) "Lyra de Melpomene a cuyas armoniosas voces y dulces aunque funestos ecos oye atento el Doctor D. Hernique Vaca de Alfaro La Trágica Metamorphosis de Acteon y la Escibre", Córdoba, 1666.
- (5) A.H.P., PROT. 10730, fol. 167, pub. en M. Agulló, "Documentos para la Historia de la Pintura Española", 1994, p. 117.
- (6) M.ª L. CATURLA, "El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas", AEA, 1948, p. 293-ss.
- (7) E. ROMERO DE TORRES, "El retrato de don Pedro Calderón de la Barca", Arte Español, 1918, pp. 9-17.
- (8) CONDE DE CASAL, "Resplandores de la decadencia. Influencia de la nobleza española en la cultura del siglo XVII", Arte Español, 1930, pp. 30-ss.
- (9) El "Inventario, tasación, almoneda y liquidación de los bienes" de su primera mujer, fechado el 24-4-1675, se encuentra A.H.P., Prot. 11520, fols. 715-716, pub. por Agulló, Idem, p. 119.
- (10) T. RAMÍREZ DE ARELLANO, "Paseos por Córdoba", Córdoba, 1873-1875.
- (11) M.ª A. RAYA RAYA, "Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba", Córdoba, 1987, pp. 68-71.
- (12) N. SENTENACH, "El retrato de D.ª Isabel M.ª Díaz de Morales", BSEE, 1909, pp. 123-124, apunta ya la posible autoría de Alfaro.
- (13) Catálogo Exposición "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)", Madrid, 1986, p. 279.
- (14) R. RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit., 1893, p. 75
- (15) M. DE LA VIÑAZA, "Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez", Madrid, 1894, Vol. IV, pp. 76-78.

## ESCUELA MADRILEÑA

(HACIA 1660 - 1670)



*"La Plaza Mayor de Madrid durante una fiesta de toros en presencia de Carlos II"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

94 × 130,5 cms.

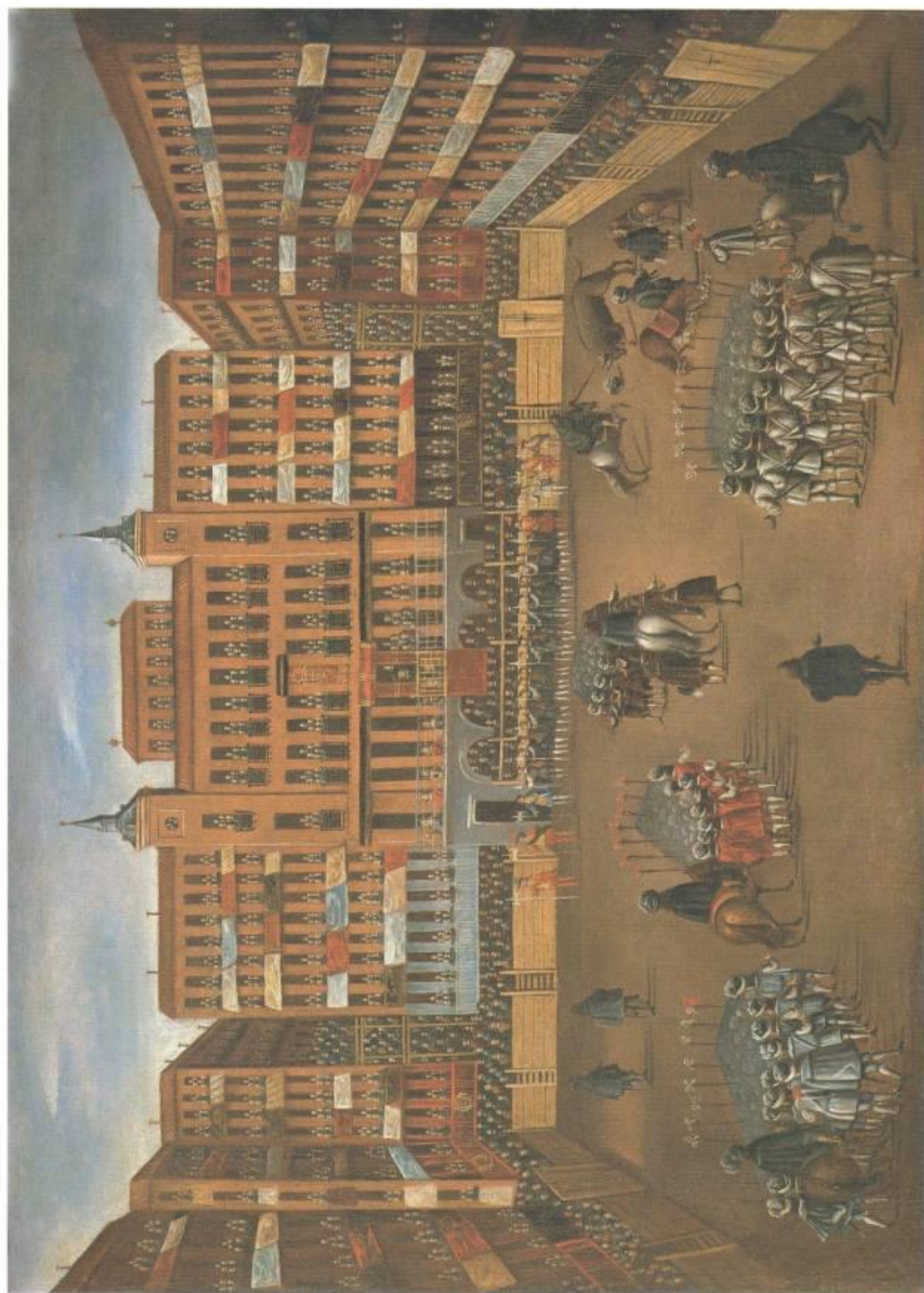
Marco de talla negro y dorado del S. XVII.

Adquirido por colección particular

ESTE cuadro forma parte de una interesante serie de vistas y escenas de los actos celebrados en la Plaza Mayor de Madrid. En el siglo XVII, la fiesta de toros exigía considerables preparativos, regidos por una reglamentación minuciosa y un complicado protocolo. Cada corrida era anunciada por el Rey al Presidente de Castilla y dentro de la misma exigencia, el gobierno de la Plaza estuvo confiado al Caballerizo Mayor. El entusiasmo por los espectáculos taurinos ha llegado a nuestro conocimiento gracias a narradores especiales, a través de Avisos, Noticias y Cartas (singularmente las de Jesuitas), a poetas que cantaron estas hazañas y también de una serie de tratados, como los de Cárdenas y Angulo, Gaspar Bonifaz, Luis de Texo, etc... La lidia de reses bravas era en aquel entonces un ejercicio caballeresco en el que intervenía la nobleza para mostrar su bizarría y el dominio de las armas. Para comprender el asunto de este lienzo nada mejor que remitirnos al texto de Brunel en el que narra la corrida que presenció el 20 de mayo de 1655: "Se ve reunido a todo Madrid en la Plaza Mayor para la fiesta de toros que se compara a los más hermosos espectáculos de los antiguos... La mejor gente de Madrid se alinea, en los balcones tapizados con colgaduras de colores diversos y engalanados con la mayor pompa posible. Cada Consejo tiene el suyo del color que le place y Escudo de su sello o de sus Armas. El del Rey es dorado y cubierto de un dosel. La Reina e Infanta a su lado y en un rincón su primer Ministro. Debajo de estos balcones hay tabladros con algunos pies de altura que se sitúan entre los pilares de los soportales. Aquel es el sitio de la muchedumbre. El Nuncio y Embajadores de los Estados Católicos tienen balcón fijo frente a los Reyes..." (Voyage d'Espagne, cap. XVII).

TODO acontecimiento de alguna categoría se solemnizaba con la fiesta de toros. Construida la Plaza Mayor en 1617, la primera fiesta taurina fue celebrada en 1623 con motivo de la visita del Príncipe de Gales. Se distinguen también las fiestas celebradas en 1636 y 1638 por el nacimiento de la Infanta María Teresa y la elección del Rey de Romanos, la que tuvo lugar con motivo de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria (Calderón. "Guardaté del agua mansa"), y por el nacimiento de Felipe





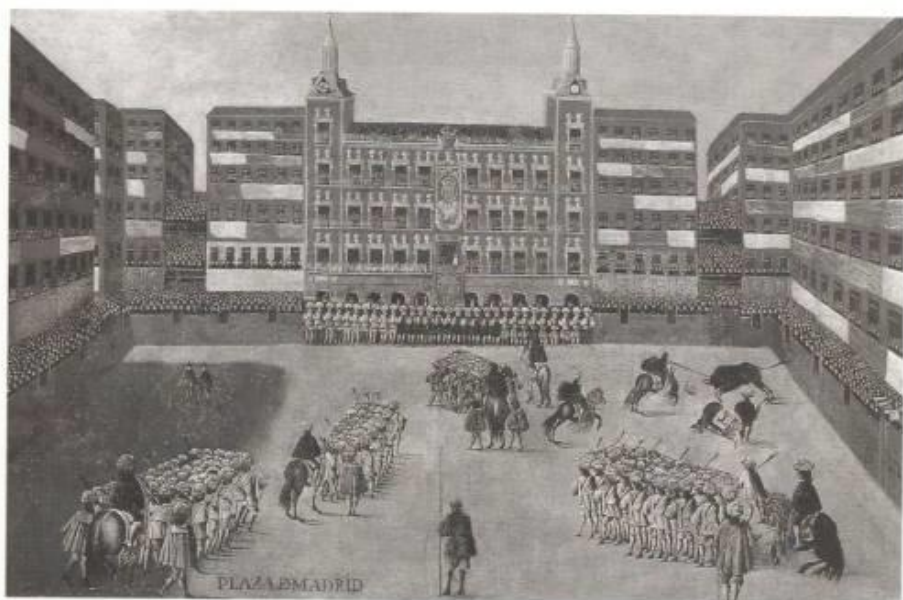


Fig. 1 Anónimo español.  
*"Vista de la Plaza Mayor en una fiesta de toros".*  
Museo Municipal, Madrid.

Fig. 2 Juan de la Corte.  
*"Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid".*  
Museo Municipal, Madrid.





Próspero en 1658. Este lienzo nos ofrece, bajo un cielo claro rasgado por nubes blancas, el escenario de la Plaza en el momento del comienzo de la fiesta. Aparecen los grupos de lidiadores, precediendo el Señor sobre encintado caballo, al que acompañan un tropel de lacayos engalanados con el mayor lujo. Los lacayos variaban en grupos desde seis a veinticuatro, aunque algunos nobles hicieron ostentación de cien. Los de cada Señor llevaban la misma librea formada por prendas de plata y bordados de vivos colores. Al comenzar la lidia, los lacayos se retiraban aunque quedaban atentos a la faena del lidiador. Quevedo alude a lidiadores famosos tales como el Duque de Cea y Maqueda o el Conde de Tendilla o Senamor. En el cuadro también aparecen dos alguaciles, que llegaban, a pie o a caballo, hasta el balcón presidencial para recoger la llave del establo donde se guardaban las reses. De ellos se escribe: "el traje es negro, no llevan armas y tienen apariencia severa. Corrían peligro para satisfacción de la muchedumbre".

EN el centro del cuadro, bajo el Balcón Real se alinean los representantes de las tres guardias reales que tenían a su cargo el despeje preliminar de la Plaza. "Formaban una valla y cuando el toro se les acerca les esta prohibido retirarse. Solo pueden presentarle la punta de sus alabardas". En el ángulo aparece un caballero clavando un rejón a un toro. Fuentes documentales informan: "en la corrida, cuando tuvo fin la entrada, luego salió un toro para diversión de la vista" (Simón, J.: Relaciones... p. 239). Dos lacayos prestan ayuda al lidiador.

EN esta obra se reflejan las características que definen la peculiar estética de la Plaza Mayor, donde la multitud abigarrada mostraba una acusada sensación de júbilo. La gama cromática es fuerte, sirviéndose el pintor de una paleta encendida de color con primacía del rojo. La preocupación del pintor se centra en crear una obra original en la que se sobrepone el asunto en su viveza a la propia expresión arquitectónica que ha sido tratada con suma ingenuidad. A pesar de su manifiesta sobriedad compositiva, reflejando los elementos sustantivos de la Plaza, (sus cinco pisos, balconaje corrido y cuerpo de la Panadería entre torres enchapiteladas), la Plaza Mayor de Madrid aparece en su luminosidad uniforme bajo una concepción tendente a un "decorativismo" innecesario, donde tanto la figura humana como los elementos arquitecturales se expresan bajo una resolución carente de realidad. Con técnica, vibrante e imprecisa, el pintor se muestra ajeno a la verdadera perspectiva de la Plaza y su discreta calidad pictórica nos centra en el valor exclusivo de mostrar un testimonio histórico del Madrid festivo del siglo XVII.

ESTA obra, realizada posiblemente en la segunda década del siglo XVII puede haber servido de inspiración al cuadro titulado "Vista de la Plaza Mayor" (Fig. 1) del Museo Municipal de Madrid (IN 4004) o a otra obra atribuida a Juan de la Corte (Fig. 2) (Museo Arqueológico de Madrid). Dicha cronología la sugiere el propio diseño arquitectónico de la Plaza que aparece en este nuevo lienzo. Refleja la configuración que le diera originariamente el tracista, Juan Gómez de Mora, la cual sería sustancialmente alterada por el incendio de 1672 y que refleja el citado lienzo del Museo Municipal de Madrid.

ESTA nueva vista de la Plaza debió ser divulgada ya que obras posteriores copian casi literalmente las escenas. Sugerimos que esta lienzo podría ser relacionado con una de las fiestas de toros de 1623 celebradas con motivo de las bodas de la infanta María y el Príncipe de Gales. Un dato indicativo podría ser el joven Príncipe que aparece en el balcón junto al Rey.

El cuadro nos conduce a un artista especializado en pintura de vistas panorámicas repletas de figuras, en las que prima el dar testimonio de la abigarrada muchedumbre que presenciaba el espectáculo taurino, torneos o cañas. Abre un ciclo iconográfico que pone de relieve los efectos ambientales de la fiesta madrileña en su Plaza Mayor recién construida. Se conoce documentalmente que J. C. Senin tuvo encargos de este signo y que las "vistas" de Juan de la Corte alcanzaron cierto prestigio. Pero sin atender en absoluto a un rigor descriptivo pese a su aparente precisión, este bello marco para una composición histórica, no carece de indudable encanto.

Virginia Tovar Martín



## GABRIEL DE LA CORTE

(MADRID, 1648 - 1694)



### *“Pareja de floreros en jarrones de metal sobre basas de piedra”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

Cada uno: 102,5 × 82 cms.

Marcos de talla dorada y policromada del S. XVII.

GABRIEL de la Corte fue el último pintor de flores importante que trabajó en la corte en el siglo XVII. Resulta sorprendente que no parece haber sido capaz de sustentarse en su especialidad, viéndose obligado a pintar para las tiendas públicas de Madrid, y, según Palomino, encontrándose en el apuro de pintar mucho por poco precio. Sin embargo, Gabriel de la Corte posee una gran maestría y fuerte personalidad como pintor de flores. Testimonio de esto es la impresionante pareja de floreros de la galería Caylus, pinturas de grandes dimensiones y una magnificencia decorativa que las hizo digno adorno para alguna de las grandes casas madrileñas de su época.

GABRIEL de la Corte, como otros pintores de flores españoles de su generación, fue muy influido por pintores de flores italianos, como Mario Nuzzi (1603-1673), siempre populares entre coleccionistas cortesanos. De la Corte infunde sus floreros con una animación y dinamismo barroco, a veces un poco forzado, y desarrolla un tipo de pintura más decorativa que la de Arellano. El reinado de Carlos II (1667-1700) representa el apogeo de la pintura de flores como género decorativo. Está claro que cierto número de floreros de De la Corte se pintaron específicamente para formar parte de algún conjunto decorativo en palacios madrileños de su época, como, por ejemplo, una pareja de grandes floreros con guirnaldas y macetas de flores entre volutas arquitectónicas firmadas en 1687 (Madrid. Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Químicas) (Fig. 1).





Fig. 1 Gabriel de la Corte.  
*"Guirnalda y maceta de flores"*.  
Universidad Complutense, Madrid.

LA pareja de pinturas de Caylus son grandes ejemplares de sus floreros verticales, que siguen una fórmula bastante corriente en el último tercio del siglo, en la que las flores están colocadas en ricos jarrones de metal dorado puestos sobre soportes de piedra toscamente cortada. La composición de las flores es abigarrada, densa, y desenfadada, llenando el espacio de la pintura y con tallos y flores rastreros que caen de manera elegante alrededor y detrás de los soportes de piedra.

LA técnica de De la Corte es mucho más simplificada y superficial que la de Arellano. Esto se observa claramente si comparamos dos cuadros de De la Corte subastados recientemente en Madrid (Fig. 2 y 3) con las pinturas semejantes de floreros de cristal de Arellano (1). Las obras de De la Corte no poseen la intensidad colorista de las del artista más veterano, a pesar de que De la Corte utiliza la misma fórmula que Arellano para crear volumen en las flores, agrupando las de color blanco en el centro de la composición, enmarcadas por las flores amarillas y las de colores azules y rojos a los lados. Gabriel de la Corte prefiere utilizar un tipo de lienzo de trama abierta bastante tosco para sus floreros (como el utilizado en la pareja de cuadros de Caylus) que pone de relieve la textura de la superficie pictórica tan del gusto del pintor. Trabaja directamente sobre la imprimación rojiza, sin utilizar veladuras y pintando sobre mojado con un denso empaste logrado a base de briosos golpes de pincel, de tal modo que resulta difícil identificar algunas de las flores en los floreros. Se observan a su vez pinceladas individuales muy cargadas de color en las que se insinúan los reflejos del jarrón y también reflejos similares más ligeros a base de blanco de plomo en las hojas y pétalos de las flores. En las rosas, sin embargo, el estilo cambia y se pintan de una manera menos superficial, con veladuras, es decir más suaves, finas y delicadas.







Fig. 2 y 3 Gabriel de la Corte.  
*"Pareja de floreros"*.  
Colección particular, Madrid.



El espectacular manejo de la pintura en los floreros de De la Corte concuerda con la moda por la ejecución vibrante y los avances estilísticos en la pintura figurativa del Madrid del último tercio del siglo. Las pinturas de De la Corte presentan ciertas similitudes técnicas con los floreros de Francisco Pérez Sierra (Napoles 1627-1709 Madrid) que estaban en las colecciones del Buen Retiro. Sin embargo, es posible que el brío y el dinamismo del estilo de De la Corte también se deba a su experiencia como pintor de escenografía teatral, o al hecho de que los floreros, por su función decorativa, no se pintaban para ser vistos de cerca. Por otro lado, su contemporáneo Bartolomé Pérez, que también se dedicaba a la pintura de escenografías, utiliza una técnica para sus pinturas de flores muy influida por el método preciso y meditado de su suegro Arellano, también a base de veladuras.

La escasez de obras firmadas y fechadas de Gabriel de la Corte dificulta nuestro conocimiento de su evolución artística. Sin embargo, la pareja de floreros de Caylus bien podría datar de la última década de la vida del pintor. Una pareja de pinturas de vasos de flores de De la Corte, que en 1935 formaban parte de la colección de los Duques de Valencia, son más pequeñas pero del mismo formato que la pareja de Caylus, ya exhibe una soltura y espontaneidad en pintar las flores típicas del pintor y han sido fechadas en la década de 1680-90 (2). En 1935 un bodegón de flores en un jarrón de vidrio azul firmado y fechado en 1694 perteneciente a la colección del Marqués de Moret se expuso en la gran exposición de *Floreros y bodegones en la pintura española* (3). Aunque sólo conocemos esta obra a través de la foto antigua, parece tener bastante en común con la pareja de Caylus.

Peter Cherry

#### Bibliografía de referencia:

- J. CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40.  
A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983.  
A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La nature morte espagnole de XVIIe siècle a Goya*, Paris, 1987.  
W. B. JORDAN Y P. CHERRY, *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995.  
A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Floreros de Francisco Pérez Sierra" en *Homenaje al Profesor Martín-González*, Universidad de Valladolid, 1995, pp.543-545.  
P. CHERRY, "New documents for Bartolomé Pérez", *Apollo*, 397 (March, 1995), pp. 43-48.

---

(1) Ansorena, Madrid, 21 de abril de 1997, lote 11, con atribución a Bartolomé Pérez.  
(2) Cavestany, 1936-40, nos. 100, 102; Jordan and Cherry, 1995, p. 144. Véase también el florero de De la Corte firmado y fechado en 1690 vendido en Sotheby's, Monaco, 6 de diciembre de 1991, lote 286.  
(3) Cavestany, 1936-40, n.º 103.



# CLAUDIO COELLO

(MADRID, 1642 - 1693)



## *"Alegoría de la Astrología"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

118 × 65,5 cms

ESTA pintura ha sido identificada tradicionalmente como Urania, musa de la Astronomía, pero se trata en realidad de una clara *Alegoría de la Astrología*, cuya iconografía sigue con toda fidelidad la *Iconología* de Césare Ripa. En este clásico repertorio, publicado por primera vez en Roma en 1593 y sucesivamente reeditado en toda Europa entre los siglos XVII y XIX, se recoge la siguiente descripción de la astrología: "Mujer vestida de color celeste. Lleva en la cabeza una corona de estrellas y tiene alas que le nacen de la espalda. Sostiene con su diestra un cetro y con la izquierda una esfera. La acompaña un águila".

"ASTROLOGÍA es término que procede del griego, equivaliendo a nuestra lengua Ciencia de las Estrellas, las cuales vienen siendo consideradas en este arte como razón de los efectos que al hombre o a la Naturaleza le acontecen".

"SE pinta de color celeste porque es en el cielo donde están fijadas las estrellas, ejerciendo desde allí arriba su fuerza sobre todos nosotros. Y para indicar la dificultad de su comprensión por la enorme lejanía, se le pintan alas, las cuales, no siendo bastante en muchas ocasiones, se suplen con el Águila, por la misma razón indicada. El cetro muestra como tienen las estrellas, en cierto modo, una especie de dominio sobre los cuerpos sublunares, siendo con esta perspectiva como son consideradas por el astrólogo (1)".

TODOS los elementos de la minuciosa descripción están en la no menos precisa representación de esta elegante figura de armoniosas proporciones, planteada como una estatua clásica en contraposo, con las piernas cruzadas gracias al apoyo del brazo derecho sobre el pedestal. Los restantes elementos, tanto el dosel ocre amarillo de grandes flores, como el cálido y brillante paisaje del fondo, son detalles que completan adecuadamente la composición, jugando con las profundidades neutras y las lejanías luminosas.

NO cabe la menor duda de que estamos ante una pintura de Escuela Madrileña, perteneciente al último cuarto del siglo XVII, dentro por tanto del reinado de Carlos II. Creemos, además, que es una pintura del círculo regio. La dignidad de la *Alegoría de la Astrología* queda resaltada tanto por el dosel, como por el pedestal marmóreo, y hasta el águila que Ripa le adjudica como símbolo tiene el carácter agresivo de las águilas del Salón de Espejos del Alcázar Real de Madrid, reiteradamente pintadas como complemento a los retratos de Mariana de Austria y de su hijo Carlos II. El manto púrpura es igualmente un símbolo de dignidad.





Fig. 1 Claudio Coello.  
*"Sacra Conversación con Santos y Virtudes Teologales"*.  
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2 Claudio Coello.  
*"Santa Catalina"*.  
Museo Wellington, Londres.



EN el modo como el pintor realizó la figura destaca la seguridad en el trazo del dibujo, especialmente relevante en los brazos, pecho y rostro, trazo que es a la vez flexible y suavemente matizado, junto a la brillante limpieza del colorido, especialmente en el carmín y en el azul ultramar tan costoso y limitado de uso entre los pintores cortesanos de fines del siglo XVII.

¿QUÉ pintor puede estar detrás de esta pintura? ¿En qué ambiente ha de situarse? No resulta fácil dar una respuesta. Procediendo con un análisis puramente formal y comparativo los pasos nos encaminan hacia la producción del pintor Claudio Coello (Madrid, 1642-1693) o de cualquier otro de su círculo más inmediato, habiéndose sugerido también la posibilidad de que fuera obra de Sebastián Muñoz (Navalcarnero, h.1650 - Madrid, 1690). Pero en cualquiera de los casos debemos ser prudentes en aceptar la atribución de un modo ciego, pues mientras en el caso de Coello nos son conocidas muchas obras a lo largo de unos treinta años, en el de Muñoz las obras seguras son escasas.

El modelado prieto del rostro nos parece muy próximo al de las figuras de la Virgen y Santas de la *Sacra Conversación con Santos y Virtudes Teologales* (Fig. 1) del Museo del Prado (1669) o de la *Venida de la Virgen del Pilar* (San Simeón, California, Heart-Saint Simeon State Historical Monument, 1677) y con la *Santa Catalina* (Fig. 2) de la colección Wellington de Londres (1783) (2). La ligereza con la que vuelan los cabellos de la Astrología está en todas las *Inmaculadas* pintadas por Coello en la década de 1680 y a la sólida textura de sus alas es fácil hallarle su paralelo en las de los múltiples ángeles de la *Anunciación* del retablo mayor de San Plácido de Madrid (1668). La figura tiene además un porte clásico que Coello asume y expresa mejor que ninguno de sus contemporáneos, especialmente que Sebastián Muñoz (3) o José Jiménez Donoso, ambos de formación italiana, con quienes colabora en ocasiones cuando debe abordar trabajos murales al temple (en la Mantería de Zaragoza con Muñoz y en el vestuario de la Catedral de Toledo con Jiménez Donoso). Algo de ello puede verse en el dibujo de Júpiter sojuzgando a Madrid (Florencia, Uffizzi), realizado por el pintor en 1680 con motivo de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans, en el que un Genio de Madrid adopta la pose de un Baco o un Apolo clásicos (4).

AUNQUE el tema de la carencia de pintura profana y alegórica en España va poco a poco disipándose, una pintura de este tema y con este inconfundible estilo debió de tener su encuadre estético y sociológico en el Madrid cortesano de 1680 a 1690, en torno a las dos grandes celebraciones de los matrimonios del rey Carlos II con María Luisa de Orleans (1680) y con Mariana de Neoburgo (1690). La mayor parte de estas decoraciones de temática profana fueron realizadas con un carácter decorativo y efímero, habiendo desaparecido sin que hayan quedado más vestigios suyos que las descripciones de Antonio Palomino y algunos escasos dibujos. Ello acentúa la rareza de esta pintura, cuya evidente calidad y estilo la aproximan a la obra de Claudio Coello.

Ismael Gutiérrez Pastor

- 
- (1) RIPA, CÉSARE: *Iconología*. Madrid, Acal, 1987, tomo I, págs. 115 y 117 (hay un salto de página en el seguimiento del texto).
  - (2) SULLIVAN, EDWARD J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989. Pág. 185, P47; pág. 196, P62; y pág. 202, P70.
  - (3) MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO: "Sebastián Muñoz pintor de María Luisa de Orleans" en *Archivo Español de Arte*. 1985. Págs. 332 y ss.
  - (4) Sobre este ambiente puede verse los trabajos de TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ: "Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la Reina María Luisa de Orleans (1680). El Arco del Prado" en *Archivo Español de Arte*, n.º 25, 1990. Págs. 474-484.

## JOHAN CARL LOTH

(MUNICH, 1632 - VENEZIA, 1698)



### *"Sansón capturado por los filisteos"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

184,7 × 131,3 cms.

ESTA compleja y violenta composición corresponde a uno de los más interesantes representantes junto con Langetti y Zanchi de la corriente naturalista y verista de la pintura italiana del seicento en Venecia el bávaro Johan Carl Loth, pintor nacido en Munich en 1632 y muerto en Venecia en 1698.

ES característico en estos artistas el uso de una pincelada pastosa y en sus pinturas, como en la presente, se advierte un tenebrismo evidente a la manera riberesca, conjugado con un gusto por elementos arquitectónicos y celajes de fuerte sabor tintorettesco, unido a un despliegue cromático típicamente veneciano, con predominio de los rojos, tostados y los colores dorados.







Fig. 1 Johan Carl Loth.  
*"El encuentro de Rebeca con el siervo de Abraham en el pozo".*  
Young Memorial Museum, San Francisco

Esta complejidad compositiva se nos muestra una catarata de cuerpos, telas y carnes de un naturalista. El asunto hace referencia al pasaje del *Libro de los Jueces* (16, 15-20) mostrando a Sansón en el momento de ser apresado por los filisteos tras ser seducido por Dalila y debilitado por haber sido cortados sus cabellos. En primer término y en violento escorzo aparece tendido Sansón mientras es atado de pies y manos por sus verdugos. Su rostro y boca abierta recuerdan fuertemente a modelos de Ribera y Luca Giordano, al igual que las figuras del fondo de fuerte herencia napolitana. En el lado izquierdo se sitúa un soldado filisteo que pisotea el cuerpo de Sansón con gesto de desprecio. Huyendo medio desnuda se encuentra Dalila cuyo tipo femenino está muy cerca de otras representaciones de Loth en obras como *La infancia de Júpiter* del Statens Museum for Kunst de Copenhage (1) o *El encuentro de Rebecca con el siervo de Abraham en el pozo* (2) (Fig. 1) del Young Memorial Museum de San Francisco, obras que se datan en torno a 1668 y que nos sirven de referencia para fechar esta, ya que la estética realista y tenebrista que muestran estos lienzos será abandonada por Loth después de 1670.

EN la citada obra de Copenhague también advertimos los tipos populares y la pincelada pastosa que se aprecia en la pintura que estudiamos y que como dijimos está muy en relación con la manera de hacer del joven Luca Giordano en su obra *Apolo y Marsias* de colección particular de Nápoles (3). No hay que olvidar que este artista estuvo en Venecia en 1652-53 y su impronta quedaría presente en algunos artistas.

INCLUSO en el pintor de Padua Antonio Zanchi (1631-1722) que trabaja por el mismo tiempo en Venecia, se localizan elementos muy similares tanto en los tipos como en la materia, valga como ejemplo su obra *Abraham divide el mundo* de la Iglesia de Santa María del Giglio de Venecia (4).

EN estas obras del Seicento veneciano se muestra además la atracción que los artistas de este momento sintieron por la pintura del genovés Giovanni Battista Langetti (1625-1676) matizada por una interpretación verista y una gran violencia de colorido como hemos comprobado en el presente lienzo.

Benito Navarrete Prieto

(1) EWALD, G., *Johann Carl Loth 1632-1698*, Amsterdam, 1965, lám. 409.

(2) Catálogo Exposición *La Pittura del Seicento a Venezia*, Venecia, 1959, cat. n.º 188.

(3) FERRARI, O Y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa Napoli, 1992, vol. I, p. 32.

(4) Catálogo Exposición *La Pittura del Seicento a Venezia*, Venecia, 1959, cat. 192.

# LOUIS COUSIN, llamado "LUIGI GENTILE", O "PRIMO GENTILE"

(GROTENBERG-BREIVELDE, NINOVE, 1606 - BRUSELAS, 1667)



## *Conjunto de ocho retratos de la familia Moncada Aragón*

OCHO ÓLEOS SOBRE COBRE

Los rectangulares 36 × 26 cm; cada uno.

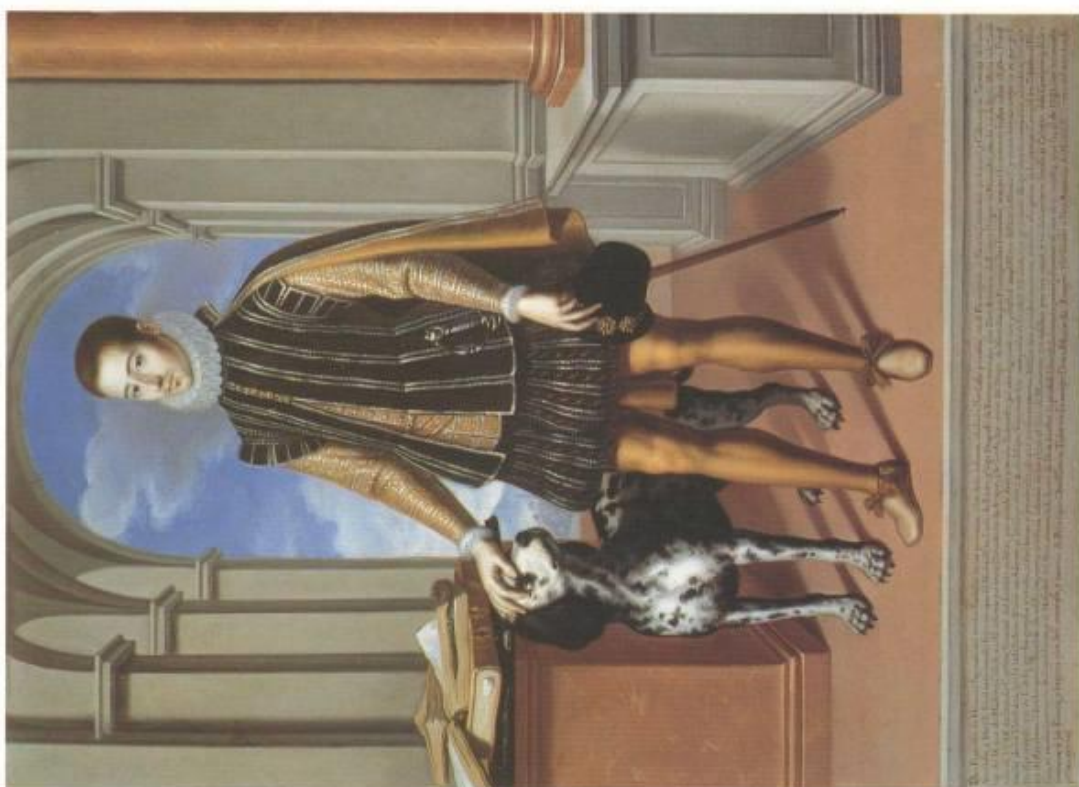
Los ovalados: 22 × 18 cm; cada uno.

Adquiridos por colección particular

NOS encontramos ante una impresionante serie de retratos familiares encargados al pintor flamenco Lodewijk o Louis Cousin probablemente por Don Fernando de Moncada y Aragón. Como se sabe este insigne personaje español fue quien entre 1663 y 1664 realizó el importante encargo a un grupo de pintores flamencos de dos series de cuadros que reflejaran las hazañas de sus más insignes antepasados: don Guillermo Raymond de Moncada y don Antonio de Moncada. Las obras fueron concebidas como modelos para cartones de tapices. El primer encargo fue ejecutado por Willem van Herp, Anton Frans van der Meulen y el antes mencionado Louis Cousin (Fig. 1); mientras que el segundo cometido fue realizado por David Teniers. Las complicadas cenefas que adornan los orillos de cada una de las escenas fueron ejecutadas por Jan van Kessel. Finalmente los paños fueron tejidos en Bruselas en los talleres de Albert Auwerckx, alcanzando las impresionantes dimensiones de cuatro metros de alto por más de seis metros de ancho. Don Fernando tuvo que quedar muy satisfecho con los resultados del encargo ya que es posible que entorno a estas fechas fuera cuando solicitó a Louis Cousin la serie de retratos que aquí presentamos.

POR un lado tenemos tres miembros de la familia Moncada, primero Don Francisco de Moncada Luna y Peralta, hijo de Don César Moncada y Doña Luisa de Luna y Peralta; seguido de su esposa, Doña María de Aragón, para terminar con su hija, Doña Luisa de Moncada y Aragón.





MIENTRAS que el resto de los retratos pertenecen a personajes del linaje de Aragón. El primero es Don Fernando de Aragón, hijo ilegítimo de Don Fernando I o Ferrante. Como se sabe este personaje era hijo bastardo de Alfonso V de Aragón, conocido como el Magnánimo y una dama valenciana, el cual fue investido en el trono de Sicilia Peninsular, es decir Nápoles, por el Papa Pío II en 1458. Sigue Don Antonio de Aragón y Cardona, hijo del mencionado Ferrante y su segunda esposa, Doña Catalina de Cardona. El último retrato masculino corresponde a Don Antonio de Aragón y Cardona, hijo del personaje antes mencionado y de Doña Ana o Antonia de Cardona y Gonzaga. Este segundo Don Antonio casó en primeras nupcias con Doña María de la Cerda, hija del Duque de Medinaceli, y fueron los padres de Doña María de Aragón. Enlazando así con la familia Moncada, ya que ésta señora es la Doña María mencionada en el párrafo anterior que casó con Don Francisco de Moncada.

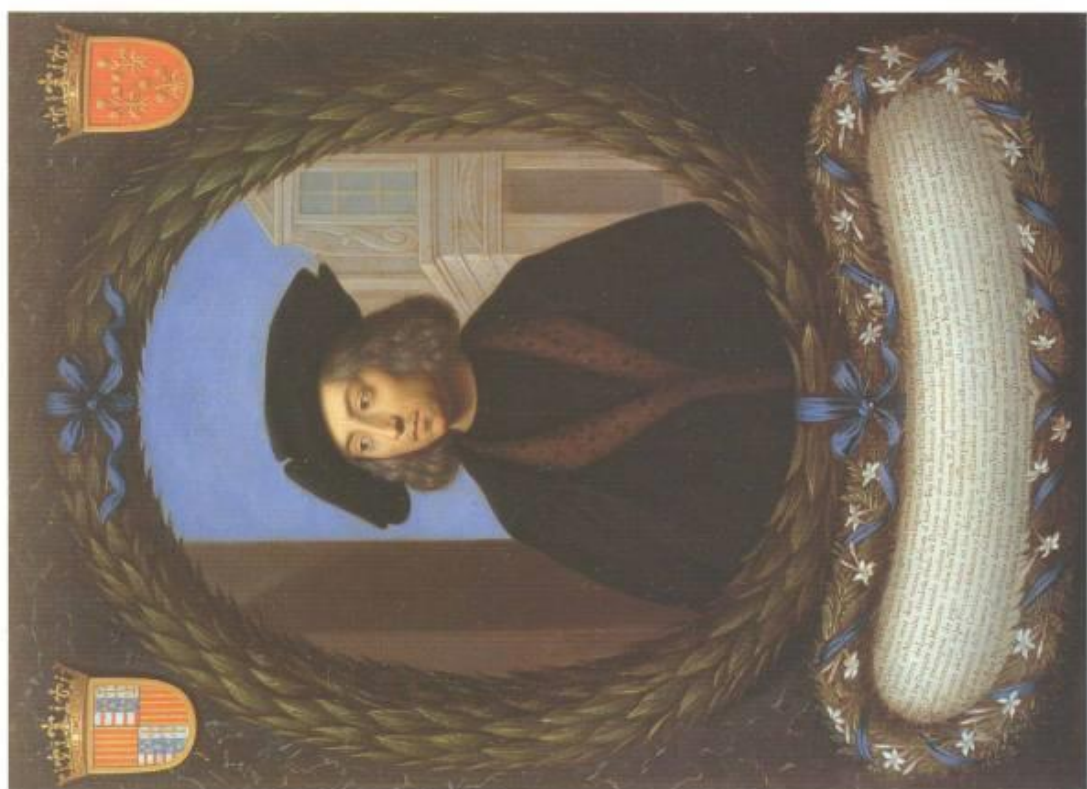
QUEDAN por último los dos retratos femeninos ovalados, los únicos de diferente tamaño y formato que nos presentan a Doña María Enríquez de Ribera y Mora, hija de Don Fernando Enríquez de Ribera y Doña Beatriz de Mora; y Doña Catalina de Moncada, hijo de los terceros Marqueses de Aitona. Ambas señoras fueron respectivamente, primera y segunda esposa de Don Luis Guillén de Aragón y de la Cerda. Nos resta decir que Don Luis Guillén de Aragón y Doña Catalina de Moncada fueron los padres de Don Fernando de Aragón y Moncada, quien encargó la presente serie, como dijimos al principio.

COMO autor de tan interesante conjunto de obras tenemos al pintor flamenco Louis Cousin, que debido a los muchos años que pasó en Italia ha pasado a la historia bajo el nombre de "Luigi Gentile", al que parece ser que llamaban "Primo" sus clientes españoles. Este artista nació a principios del siglo XVII en Grobenberg, en la región de Ninove. A la temprana edad de once años estaba ya afincado en Bruselas trabajando en el taller de Gillis Claeissins "el joven", aunque hay algunos especialistas opinan que fue aprendiz de Gaspar de Crayer. Según Sandrart, —el Vasari de los pintores flamencos, autor de "Teutsche Academie (1675-79)— enseguida abandonó los Países Bajos para continuar su formación, primero en París para pasar a continuación a Roma.

SU presencia en la Ciudad Eterna se fecha en torno a 1626, ya que fue en ese año cuando fue admitido en la Schildersbent, asociación o gremio de pintores flamencos que trabajaban en Roma, donde aparece bajo el nombre de "Gentile". Este interés por ingresar en las diferentes confraternidades de pintores, las cuales deberían de mantener cierto monopolio en los encargos artísticos, le hace entrar en la de San Giuliano dei Belgi, en 1635, donde aparece bajo el nombre de "Ludovicus Cousin, alias Primo, alias Gentile". Hasta alcanzar tres años después el alto honor de afiliarse en la prestigiosa Accademia di San Luca, de la cual fue "príncipe" entre los años 1651-52. Al tiempo que también estuvo en la hermandad de los "Virtuosi al Pantheon" de la cual fue "reggente" en 1652. Pero todos estos éxitos fueron posibles gracias a que tan pronto como se estableció en Roma entró bajo la protección del marchante de arte Pierre de Visscher y del escultor francés François Duquesnoy. Tuvo importantes relaciones con la Curia romana siendo una de sus obras más importantes el magnífico retrato que realizó del Papa Alejandro VII, de la familia de los Chigi, ejecutado al poco de su coronación, en 1655. Entre los diferentes encargos religiosos que le fueron encomendados, de los cuales algunos están todavía "in situ", destaca el altar de *La Virgen presentando el niño Jesús a San Antonio de Padua*, en la iglesia de San Marco. También se conocen obras mitológicas de este período romano tales como la *Muerte de Adonis* que se guarda en el Museo de Arte e Historia de Viena.

TRAS una estancia de más de treinta años en Italia decidió volver a Bruselas, donde encontramos su presencia documentada en 1661, año en que ingresó en el Gremio de San Lucas de dicha ciudad, con la categoría de maestro. Las cosas le debían de ir bien ya que existe constancia de algunos pintores que trabajaban para él, tales como Van Cleef y Huygens. En estos últimos años de su vida fue cuando alcanzó el mayor éxito consiguiendo encargos del Rey de España, Don Felipe IV, del Emperador de Alemania, don Fernando III y de los Gobernadores de los Países Bajos tanto del Marqués de Caracena como del Archiduque de Austria, don Leopold Wilhelm. Siendo en este momento cuando colaboró en el ya mencionado encargo que realizó Don Fernando de Aragón y Moncada que consistió en las







veinte escenas de glorificación de la Casa de Moncada para posteriormente servir como modelos para cartones de tapiz. Su última gran comisión fue en 1667, cuando fue llamado a Roma por el Papa Clemente XI Rospigliosi para pintar su retrato.

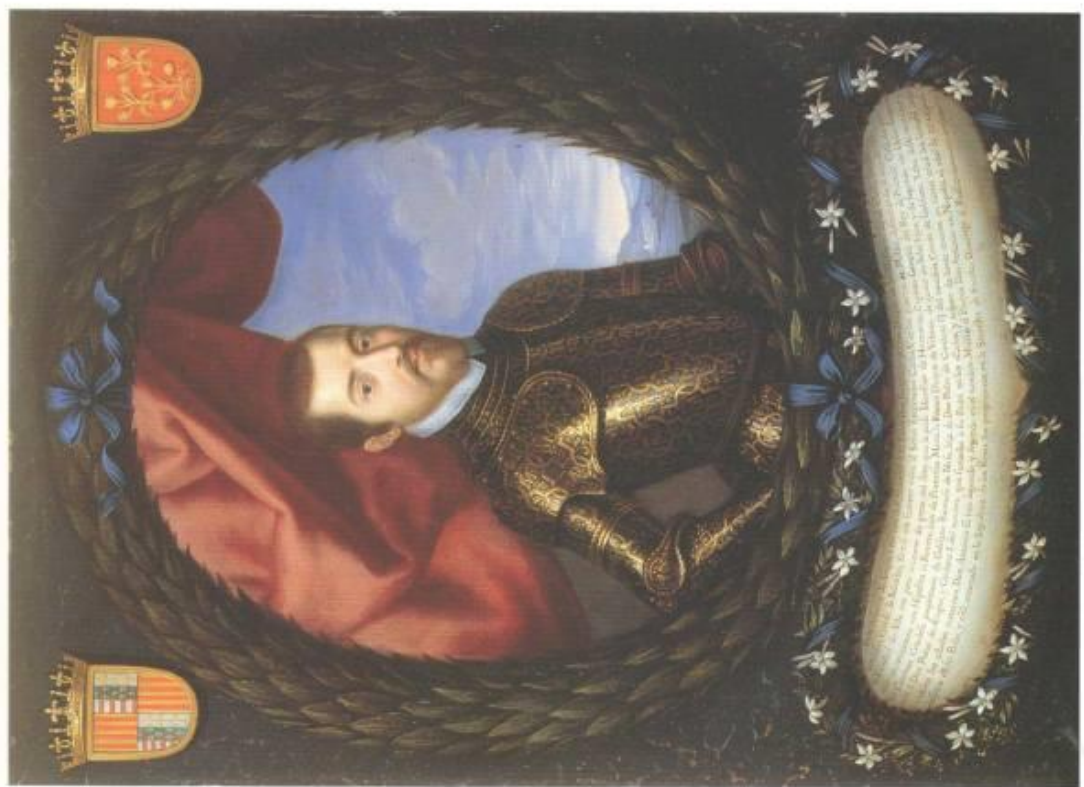
ES fácil pensar que teniendo en cuenta la buena fama que este pintor tenía de retratista Don Fernando de Moncada aprovechara el momento para encargar al pintor esta serie de miniaturas, en lo que probablemente tuvo que ser un ambicioso proyecto. Apunto la idea de que es probable que el patrono hubiera querido tener una serie completa de todos sus grandes antecesores. Las presentes obras nos confirman en este estilo tan acabado y relamido de Gentile, y en su uso de colores vivos que confieren al modelo ese terminado que nos muestra lo mucho que admiraba la obra de Anton van Dick.

EL primer retrato de la serie corresponde a Don Francisco de Moncada. El personaje aparece de cuerpo entero vestido a la moda española de finales del siglo XVI que apenas si permitía algún movimiento confiriendo así los movimientos graves, sosegados y altivos. Sobre unas calzas negras con adornos en plata y oro, lleva un elegante jubón esta vez en oro con adornos en plata, por encima presenta una cuera sin mangas, a juego con las calzas, cerrando la indumentaria con la típica ropa española en negro, abierta por delante lo que nos permite ver el color a juego de su forro. Completan el vestido un cuello alto de lechuguilla, una espada ceñida el cinto y una gorra alta que sostiene en su mano derecha. A los pies del señor un hermoso perro sobre cuya cabeza descansa su mano izquierda. Y es, sin lugar a dudas, en la mirada donde se concentra toda esa altivez y nobleza que se desprende de este personaje. Dejando a un lado la vocación militar de modelo, que podemos leer en toda la información que nos facilita la amplia cartela que aparece a sus pies, el pintor hace hincapié en su faceta de hombre de letras mostrándonos tres voluminosos y gastados libros. El modelo se sitúa en una amplia arquitectura renacentista abierta a un cielo claro y con nubes.

CON un formato diferente encontramos el siguiente retrato, el de Doña María de Aragón, esposa de don Francisco de Moncada. El modelo aparece en el interior de una corona vegetal, bajo la cual encontramos la cartela, también enmarcada por el mismo adorno vegetal salpicado de florecillas blancas. En la parte superior, en ambos lados, los escudos de la Casa de Aragón, a nuestra izquierda, y Baviera, a nuestra derecha. Haciendo gala de su alto linaje viste un jubón rojo con las mangas acuchilladas sobre el que vemos una elegante saya completa de mangas abiertas que seguramente terminarán en punta. Cierra el vestido un alto cuello terminado en lechuguilla. La dama ciñe una elegante gorra adornada con plumas, de la cual cuelga una perla. Aunque es probable que el rasgo más elegante sea la riqueza de las joyas que ostenta y que enmarca toda la parte superior de su cuerpo; hay que observar que estos adornos siguen el maravilloso retrato que ejecutó Juan Pantoja de la Cruz de la Reina doña Margarita de Austria, que se guarda en el Museo del Prado.

TERMINAMOS esta serie de la familia Moncada con Doña Luisa, hija de los personajes antes vistos, cuyo retrato presenta un nuevo formato. Al igual que en el de su madre, solo vemos la figura de casi medio cuerpo, pero esta vez el enmarcado es una complicada tarja. Los escudos se sitúan en la parte superior –todas las armas de los Aragón– e inferior –Moncada–. Doña Luisa viste una elegante basquiña cerrada por una ropa con mangas redondas, bajo la cual asoma el jubón que está realizado con el mismo tipo de tela que el resto del vestido. Presenta el típico cuello de lechuguilla alto sin arandela, que sube por detrás, casi sobrepasando la cabeza. Las joyas se han limitado a las que adornan el vestido, un elegante collar de perlas, y el copete haciendo juego con los pendientes y la perla que cuelga del centro del pelo. También el fondo presenta arquitecturas abiertas a un paisaje de amplio celaje.

PASAMOS ahora al segundo grupo de retratos, el que corresponde a la familia Aragón, cuyo miembro más antiguo representado es Don Fernando, quien podríamos decir que es el verdadero fundador de esta rama, al ser el primero que ostentó el título de duque de Montalto. No hay que olvidar que este personaje no fue el primogénito, ya que la Corona de Nápoles recayó en su hermano mayor, Don Alfonso II. El retrato presenta el mismo formato que el de Doña María de Aragón, es decir, vemos al modelo de casi medio cuerpo en el interior de un círculo formado por una corona de hojas, apareciendo bajo él la gran cartela donde se detalla toda su vida, también enmarcada por una guirnalda





adornada con flores. En la parte superior, a ambos lados los escudos de Aragón y Cardona. La aparición del escudo de gules con tres cardos de oro puestos en triángulo es debido a su matrimonio con Doña Catalina de Cardona y Requesens, hermana del Conde de Oliveto, que era el Virrey de Nápoles. A diferencia del resto de la serie, Don Fernando es el que presenta el atuendo más sobrio, ya que todas sus vestiduras son negras, incluyendo la gorra, salvo el adorno de pieles que vemos bajo la capa. Como fondo, en un intenso celaje azul, se intuye un edificio de traza renacentista.

SEGUIMOS con Don Antonio, hijo del anterior, que aparece retratado siguiendo también el mismo modelo, presentando, incluso, los mismos escudos a ambos lados, en la parte superior de la obra. Quizás, haciendo alusión al sumo valor con el que sirvió al Emperador Carlos V en las guerras de Italia luce esa hermosa armadura, que podría ser de factura milanesa y ejecutada en torno a los años veinte del siglo XVI. Su adorno, realmente singular consiste en un hermoso juego mixtilíneo en cuyo interior se encierra la letra "M", entre dos cardos, que aparecen, uno por encima y otra por debajo. Hace alusión, sin lugar a dudas, al ducado de Montalto, cuya titularidad ostentaba y al hecho de haber contraído nupcias con Doña Ana de Cardona y Gonzaga, Condesa de Golizano. Como fondo vemos un amplio y profundo celaje que se divisa gracias a la amplia cortina que ha sido recogida.

Y llegamos al último retrato masculino de esta serie, el de Don Antonio de Aragón y Cardona, que sigue el mismo modelo que el de su padre, la obra antes comentada. También el personaje luce una hermosa armadura, prácticamente igual que la anterior, presentando mínimas diferencias, siendo la más apreciable lo alto que resulta el cuello, sobre el que aparece la lechuguilla, signo inequívoco del mucho cuidado que puso el pintor en las precisiones cronológicas de los vestidos en sus modelos. También presenta dos escudos en la parte superior, siendo el de la derecha el de Aragón, mientras que en el lado opuesto encontramos las armas de los Medinaceli. Don Antonio casó con Doña María de la Cerda, hija de los duques de Medinaceli, siendo padres del malogrado Don Juan y de Doña María, señora de la cual hemos antes hablado. Cerrándose así la serie de los Aragón al unirse con los Moncada.

QUEDAN, por último los dos únicos retratos ovalados de la serie que corresponden a las dos esposas de Don Luis Guillen, Doña María Enríquez de Ribera y Doña Catalina de Moncada, siendo esta última madre de Don Fernando, terminando así con el mecenas de esta serie. Ambas damas visten a la española con unos hermosísimos vestidos negros en los que resaltan los adornos que se presentan en las bocamangas y en el cuello. También los peinados van a juego con la moda de ese momento. Doña María resulta mucho más sobria, al llevar una única joya en su pecho y luciendo en sus manos un pañuelo y un abanico. Mientras que Doña Catalina presenta una cadena dorada en torno a su cintura que le realza el talle y lleva una mano enguantada y la otra apoyada en un poyete, con el guante agarrado entre los dedos. Las dos figuras se sitúan en un interior con un amplio vano tras el que vemos un hermoso paisaje.

CONSTITUYE esta serie todo un auténtico jalón dentro de la pintura española ya que se trata de una auténtica galería de retratos, aunque en pequeñas dimensiones, a la usanza de las importantes series realizadas para las grandes casas no sólo de la realeza, sino también por la nobleza. La serie fue encargada a un pintor de moda extranjero, que había trabajado para personajes tan importantes como el Papa o el mismo Rey de España. Estamos ante una nueva prueba de la vitalidad cultural de nuestra aristocracia siempre tan puesta en entredicho.

Juan Martínez Cuesta







Fig. 1 Louis Cousin y Jan van Kessel II.  
"Raimundo de Moncada ante el Rey de Aragón".  
Colección particular, Londres.

#### Bibliografía de referencia:

- BODART, D: Les Peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège a Rome au XVIIème siècle. Brussels and Rome, 1970, pp.154-67.
- DÍAZ PADRÓN: "Obras de Guillaume van Herp en España", en *Archivo Español de Arte*, 1977, núm.200 p.361 y, 1978, núm.201, p.1.
- GARCÍA CARRAFFA, ALBERTO Y ARTURO: *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*. Madrid, 1936.
- MAERE, J. DE & WABBES, M.: *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. Brussels, 1993.
- VAN DE VELDE, CARL: "Primo, Luigi", en *The Dictionary of Art*. New York, 1992, XXV, pp.585-586.

## INSCRIPCIONES:

### Familia Moncada

- 1.- Don Francisco de Moncada, segundo de nombre, sucedió en los primeros años de su Infancia a su Padre, Don César primero, en el Principado de Paternó, Condados de Adernó y Caltanageta Baronías de Santa Anastasia, y Melilli. En el matrimonio segundo, que su Madre Doña Luisa de Luna y Vega Duquesa de Bivona contraxo con Don Antonio de Aragón Duque de Montalto, viudo ya de Doña María de la Zerda hija del Duque de Medina Celi, se ajustó casamiento entre Doña María de Aragón y la Zerda, hija unica del Duque de Montalto, y el Príncipe Don Francisco, con que se unieron todos estos estados. Fue el año de 1591. Destinado Capitán General del servicio militar, por zelo de la armada Turquesca, y el año siguiente con potestad amplissima de Vicario General y mero mixto imperio el purgó a Sicilia, de los Vandidos, que la infestaban. Murió en Adernó el mismo año a 4 de Mayo, habiendo solo cumplido de su edad 23 años con gran dolor de quantos le conocieron viendo marchitas las esperanças, que de si daba por sus grandes virtudes, valor, letras y prudencia, de que uniformemente hablan con grandes encomios todos los escritores de su tiempo. Compró en Palermo el Palacio de Aiudame Christo aumentandole de edificios, como tambien adornó de fabricas el sitio de Mimiano tan celebre por sus cazas, y en Caltanageta fundó el Colegio de la Compañía de Jesus, el nuevo Convento de Capuchinos, y el Hospital del Bien aventurado Iuan de Dios. Mostró su piadosa liberalidad en todo, principalmente el año de la carestia, que fue el de 1591, con numerosas limosnas a los Pobres y lugares pios, fue exemplo, y norma de Príncipes Christianos. Tubo en su muger, Doña María de Aragón, y la Zerda a Don Antonio de Moncada, tercero del nombre, su primogenito.
- 2.- Doña María de Aragón V. Duquesa de Montalto, Condesa de Golisano, hija del Duque Don Antonio II. Succedió a su Padre, en los estados. Casó el año 1585 en Sicilia, con Don Francisco de Moncada, Príncipe de Paternó, Conde de Caltanageta. Fue señora de gran entendimiento, y piedad. Succedióle, en los estados, Don Antonio de Aragón y Moncada III, del nombre, su primogenito, en quien se unieron tambien, el Principado de Paternó, Condados de Caltanageta y Adernó, por su Padre el Príncipe Don Francisco, y el Ducado de Bivona, Condados de Caltabelota, y Esclasana, y Baronia de Castelamar, por la Duquesa Doña Luisa su Abuela. Murió la Princesa Duquesa Doña María en España, en la Villa de Tordelaguna, el año de 1610. Está depositado su Cuerpo en el Convento de San Francisco.
- 3.- Doña Luisa de Moncada y Aragón, Hija de Don Francisco de Moncada, Príncipe de Paternó, y de Doña María de Aragón Duquesa propietaria de Montalto. Casó con Don Eugenio de Padilla, Conde de Santa Gadea. Adefantado Mayor de Castilla y despues fue Monja Carmelita descalza en Palencia.

### Familia Aragón.

- 4.- Don Fernando de Aragón I, del nombre fue hijo de Don Fernando I, Rey de Nápoles, Tubo por concesion de su Padre los Condados de Belcastro y Arena y Stilo, con nueve lugares, sus Casales, y Castillos. Del Rey Don Fadrique su hermano obtubo por concesion, y venta la Ciudad de Caiazo, con otras doce tierras, y despues el Señor Don Fernando el Chatolico su Primo le trocó todo lo que le tocaba al estado de San Severino con la Ciudad de Montalto, dandole titulo de Duque con otras mercedes, preeminencias, y Feudos. Fue Virrey en la provincia de Calabria, en Napoles, y provincia de tierra de Lavor, haziendo muchos y señalados servicios. Fue del consejo Colateral. El Señor Rey Chatolico le recebia en pie, dandole despues silla. Preceden los Duques de Montalto a todos los Títulos, y a los siete officios principales del Reyno, estan en pie debajo de dosel en las audiencias publicas al lado del Rey y son exemplos de pagar derechos en los despachos de Cancelleria por de Sangre Real. Casó de primer matrimonio el Duque Don Fernando con Hilaria Sanseverino hermana de los Príncipe de Salerno, y Duque de Tursis, mas no quedó sucesion. Casó de segundo matrimonio con Doña Castellana de Cardona, hija de Don Ramon de Cardona CavalleriAo mayor del Señor Rey Catholico, Virrey de Sicilia, y Napoles, y Capitan General de la liga de Italia, y de Doña Habel de Requesens Condesa propietaria de Trivento y Palamos, de quien tubo a Doña Juana de Aragón muger de Aascanio Colona Duque de Tallacozo gran Condestable de Napoles, a Doña María de Aragón muger de Don Alfonso de Avalon de Aquino Marques del Vasto, y a Don Antonio de Aragón I, del nombre que le succedio en los estados. Murio el Duque Don Fernando en Napoles el año 1543



está enterrado en el convento Real de S(ito) Domingo en la sacristia entierro, de los Señores Reyes sus progenitores.

- 5.- Don Antonio de Aragón I del nombre, sucedió a su Padre Don Fernando primer Duque de Montalto, en aquel estado, siendo tambien, Conde de Belcastro. Sirvió con summo valor ál Señor Emperador Carlos V en las guerras de Milan, defendiendo, el año de 1537 la Ciudad de Aste, con poco numero de gente, del sitio, que le puso Monsiur de Humieres, Capitan General del Rey de Francia. Casó de primer matrimonio, con Hipolita la Rovere, hija de Francisco María la Rovere Duque de Urbino, de quien no tubo hijos, y de segundo con Doña Antonia de Cardona, Condesa propietaria de Golisano, Baronesa de Naso, hija de Don Pedro Cardona II del nombre, Conde de Golisano. Tubo deste matrimonio, a Don Pedro de Aragón y Cardona I del nombre, que sucedió a su Padre en los estados y respeto de haver muerto, en tierna edad los heredó como tambien los estados maternos, Don Antonio su hijo segundo y segundo en el nombre. Murió el Duque Don Antonio en Napoles, el año de 1543 poco despues de su Padre, y está enterrado en la Sepultura de los Reyes sus progenitores en la Sacristia de Sancto Domingo el Real.
- 6.- Don Antonio de Aragón y Cardona II del nombre sucedió por la muerte de su hermano, Don Pedro, en los estados de Montalto, Beicastro, Golisano y Baronia de Naso, y siendo de diez en el juramento de Fidelidad, que el año de 1554 se hizo ál Señor Don Philippo II precedió, por sentencia a los siete officios del Reyno, no obstante la contradiccion de Pedro Antonio Sanseverino Principe de Bisiniano, como tambien se declaró despues en los años de 1572 y 1583, por la contradiccion, que le hazia, el Condestable Marco Antonio Colona, su primo hermano. Fue de los mas insignes Capitanes de su tiempo, y se halló en la jornada de Navarino el año de 1572. Casó en primer matrimonio con Doña María de la Zerda, y Manuel, hija de Don Iuan de la Zerda III Duque de Medina Celi, Virrey de sicilia, y de Doña Iuana Manuel, hija de los Condes de Faro y Mira de quien tubo a Don Iuan de Aragón que murió niño, desgraciadamente, y a Doña María de Aragón que sucedió en sus estados. De segundo matrimonio casó con Doña Luisa de Luna y Vega, Duquesa de Bivona, viuda del Principe de Paterno. Murió el Duque Don Antonio en Napóles, el año de 1584, estando para pasar a Flandes, con el puesto de Capitan Ganaerl de la Cavalleria, y antes de tomar el Toyson, en cuya orden se hallaba elegido. Está sepultado con los Reyes sus Primogenitores en la Sacristia de Santo Domingo el Real.
- 7.- La Princesa Dona María Henriquez de Ribera, Duquesa de Montalto y Alcala. Murió en 7 de maio 1639. Fue muger del Principe Duque Luys Guillen,
- 8.- Catharina Principessa Ducissa Móntis Alti Uxor Ludovici Guilielmi I Anno MDCLII.

#### ÁRBOL GENEALÓGICO:

Familia Moncada:

Rama troncal:

SEGUN cuenta la tradición, la familia Moncada fue fundada por el legendario Rey de Alemania Hunno Velipho, descendiente del dios mitológico Hércules. La rama principal de la familia dió la baronía a la Casa de los Vizcondes de Bearne, y después, tras sucesivos matrimonios a la de Fox, siendo sus títulos genuinos los de señores de Moncada y Condes, y posteriormente Marqueses, de Aytona. La familia se divide en otras dos partes, la de los Barones de Cárcamo y la que ahora nos ocupa, la de los Príncipes de Paternó y Condes de Aderno. Esta división la realizó Don Francisco de Moncada y Folch de Cardona, que creó este linaje sobre su segundo hijo, Don Gastón de Moncada y Gralla.

LE sucede Don César de Moncada que casa con Doña Luisa de Luna y Peralta.

SIGUE, Don Francisco de Moncada Luna y Peralta que casa con Doña María de Aragón.

SIGUE, Don Antonio de Moncada que casa con Doña Juana de la Cerda.

SIGUE, Don Luis Guillén de Moncada que casa en dos ocasiones, primero con Doña María Enríquez de Ribera; y, en segundas nupcias con Doña Catalina de Moncada, que son los padres de:

DON Fernando de Moncada y Moncada, también llamado de Aragón y Moncada, que casa con Doña María Teresa Fajardo de Mendoza,

TERMINA esta rama de la familia con Doña Catalina de Aragón y Moncada Fajardo que casa con Don José Fadrique de Toledo, Marqués de Villafranca, con lo que se pierde el apellido al sustituirse por el de Toledo.

#### Familia Aragón:

EL linaje de los Aragón fue fundado por Don Pedro IV el Ceremonioso y su tercera esposa, Doña Leonor de Sicilia, padres de Doña Leonor de Aragón que casó con el Rey de Castilla. Don Juan I, de la familia de los Trastámara.

DE este matrimonio nació el Infante Don Fernando, que tras el Compromiso de Caspe fue proclamado Rey de Aragón en 1412, pasando a la Historia con los sobrenombres de "el honesto" o "el de Antequera". En 1393 casó en Madrid con Doña Leonor de Alburquerque, siendo padres de tres varones que llegaron a ser reyes de Aragón y fundadores de las diferentes ramas de la familia Aragón.

PARA el tema que nos ocupa quien nos importa en el Rey Don Alfonso V cuyo hijo bastardo, Don Fernando I o Ferrante, fue hecho Rey de Nápoles en 1458.

SIGUEN Don Juan II, cuyo hijo ilegítimo, Don Alonso de Aragón inició los linajes de Villahermosa y Ribagorza. Quedando por último Don Enrique I, con el que se inicia la casa de los Segorbe.

VOLVIENDO a Don Fernando I, cuyo segundo génito Don Fernando de Aragón se convirtió en Duque de Montalto por Real Cédula dada por su tío el Rey Católico el veintisiete de mayo de 1507. Casó en segundas nupcias con Doña Catalina de Cardona y Requesens, hermana del Virrey de Nápoles, Don Ramón de Cardona.

SIGUE Don Antonio de Aragón, segundo duque de Montalto, que casó con Doña Ana o Antonia de Cardona, Condesa de Golizano, que fueron padres de...

DON Antonio de Aragón, el cual unió las casas de Montalto y Golizano. De su primer matrimonio con Doña María de la Cerda, hija del Duque de Medinaceli tuvo a su hija y sucesora, Doña María de Aragón.

DOÑA María de Aragón casó con Don Fernando de Moncada, como ya hemos visto en el apartado anterior, uniendo los títulos de Montalto, Golizano, Bivona, Paternó y Aderno, entre otros.

## J. BOURJINON

(ACTIVO EN LOS PAÍSES BAJOS EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII)



### *"Pareja de naturalezas muertas"*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

Cada uno: 58 × 77 cm.

DE entre los diferentes géneros pictóricos, la naturaleza muerta es quizás el menos espectacular al lado de las grandes composiciones históricas o los mismos retratos, pero no por ello deja de ser importante a la hora de hablar sobre el gusto y el genio de la pintura, ya que en él entran en juego los elementos cotidianos. Dentro del mundo holandés, esta modalidad constituye uno de los caracteres más representativos del carácter íntimo y privado que manifestó esta sociedad, tan diferente al resto de Europa, pasadas las convulsiones de los conflictos religiosos del siglo XVI. Por eso nada extraña comprobar que la siguiente centuria se convirtió en una de las épocas doradas de la pintura de bodegón por su carácter singular y diferenciador, aunque sorprende comprobar que hasta 1650 no se puso uso la palabra *"stillevens"* para denominar a esas grandes composiciones llenas de *"stilstaende dingen"* —objetos inmóviles—, que dependiendo del tipo de objeto que reunían podían ser: *"ontbijt"* —almuerzo—, *"banketj"* —banquete—, *"fruytagie"* —frutero—, etc. Todo ello para reflejar ese amor por todas las cosas visibles, ciertas, en oposición al concepto de lo real —dentro del concepto platónico— de la sociedad católica.

PERO este interés por las cosas menudas no constituyó una moda pasajera, sino que aparece como una corriente artística que hunde sus raíces en la pintura de los grandes maestros del siglo XV. Esas magníficas composiciones religiosas trascurren en suntuosos interiores, ya sea una casa privada o una catedral gótica, llenos de multitud de objetos que han sido representados con un interés y delicadeza sin precedentes. No hace falta más que recordar las obras de los hermanos van Eyck o el mismo Roger van der Weyden, donde desde un jarrón con azucenas, una toalla colgada, a unos libros son presentados al espectador con una perfección y cuidado que revelan un interés desmesurado, que sobrepasa el simple elemento iconográfico demostrando el interés que éste presenta por sí mismo.





ESTE gusto en la representación de estos objetos que pudiéramos llamar accesorios es algo que nunca dejó de estar en voga en la Provincias Unidas durante todo el siglo XVI. Ya sea en las composiciones religiosas, en los grandes retratos, individuales y de grupo, o en las escenas de género, donde con la excusa de una escena de interior se podía representar toda una cocina y hasta una despensa siempre atestada de cosas. Otro posible origen de este nuevo género lo constituyen las llamadas "*vanitas*" o composiciones de tipo religioso que servían para recordar a los fieles el carácter temporal de la vida y sus placeres pasajeros. Así bajo la leyenda "*memento mori*", aparecían una calavera junto a una vela apagada, dentro de una composición general o de forma aislada. No podía darse un mensaje más claro, ni más sencillo.

PUEDE decirse que los auténticos iniciadores de los grandes bodegones y despensas introducidas como excusas para ambientar algunos pasajes del evangelio fueron Pieter Aertsen, originario de Amsterdam, y su sobrino Joachim Beuckelaer, activos en la segunda mitad del siglo XVI, donde ante un gran despliegue de carnes, frutas o verduras se podía vislumbrar a Jesucristo en las Bodas de Canaá o en casa de Marta y María. Así quedó fijado este género en las provincias católicas, Flandes, donde bajo la influencia de Rubens, se transformó en impresionantes composiciones de exuberantes figuras y vivaces animales, con fines más decorativos y suntuosos que didácticos.

MIENTRAS en las provincias del norte, Holanda, la naturaleza muerta se mantendrá siguiendo una línea mucho más purista, con un carácter más sobrio e intimista, que se deriva por su gusto en no mezclar los objetos con seres vivos. Dentro de esta corriente vemos como los pintores se van especializando, ya sea dentro del mundo de las flores, los bodegones de caza o pescado, y las mesas, desde los sencillos almuerzos hasta los más sofisticados banquetes. Pero hay algo que nunca se perdió y que convierte a este género en algo único en Holanda, esto fue su carácter moralizante y emblemático, ya que el público al que iba destinado era siempre de alto nivel intelectual. Los elementos que aparecen nunca lo hacen de forma casual y siempre van dentro de una rígida iconografía que los ordena al tiempo que los llena de significado.

DEJANDO a un lado el mundo de las flores, quizás el más rico dentro de este género, sigue en importancia los cuadros de mesas, modalidad que se practica de igual manera en toda Europa, con importantes variantes que nos permiten distinguir a un país de otro. Como si de un paisaje se tratara, en un principio el pintor holandés buscará un punto de vista bastante elevado para así mostrar la mayor superficie de mesa posible, donde de forma bastante simétrica y bajo una luz uniforme, aparecerán los objetos, siempre tratados con gran cuidado intentando mostrar sus diferentes texturas como si de un ejercicio de habilidad se tratara.

HACIA 1620 se puede fechar la primera generación de pintores holandeses de naturalezas muertas totalmente diferenciadas del resto de Europa. Esta estirpe viene encabezada por Pieter Claesz (h.1597 - 1661) y Willem Heda (h.1599 - h.1680) que fijan el llamado bodegón de almuerzo, con pocos objetos, como si de una frugal comida se tratara. El artista presenta los objetos bajo una luz unificadora, ordenados sobre un único eje diagonal, todo dentro de un estilo pictórico que consigue un efecto bastante dinámico, presidido por una paleta muy pura en colores, casi monocroma, que ha venido a llamarse estilo "tonal".

EN este mismo momento, en la ciudad de Leyden, aparece un segundo grupo de pintores, encabezados por Jan Jansz der Uyl (h.1597 - 1640) y Harmen Steenwijk (1612 - h.1664), que se especializan en la "*vanitas*", es decir, en cuadros donde se combinan los libros con los materiales de escritura, objetos raros, relojes, instrumentos musicales que insisten en toda la iconografía típica del carácter transitorio y vanal de la vida. Pero el gran genio será Jan Davidsz de Heem (1606- h.1683), que tras una corta estancia en la ciudad universitaria de Leyden, pronto decidió pasar a Amsterdam, porque, según palabras de Sandrart, "*allí se podía disponer de frutas raras de todas clases, grandes ciruelas, melocotones, cerezas, naranjas, limones, uvas y otras, en mejores condiciones y punto de madurez para pintarlas del natural...*" y así iniciar lo que iba a ser la edad de oro de la naturaleza muerta holandesa. Grandes mesas en las se amontonan los más exquisitos manjares junto a las más refinadas cristalerías y vasijas de por-







Fig. 1 y 2 J. Bourjinnon.  
*"Pareja de bodegones de fruta"*.  
Colección particular, Inglaterra.



celana y metal, definidas por las palabra "pronkstilleven". Se trata de un estilo que enseguida encontró multitud de seguidores e imitadores, y que nunca logró ser superado. Y es dentro de esta estela de artistas seguidores de Heem, donde debemos encuadrar a Bourjinon, cuyos cuadros han sido atribuidos en algunas ocasiones al hijo del gran maestro, Cornelis de Heem (1631 - 1695), que aunque practicó la gran composición a imitación de su padre, también ejecutó obras más sencillas de acuerdo con la mentalidad conservadora ciertos sectores de la sociedad holandesa que propugnaban volver a la pureza de la fe y las costumbres cristiana.

SOBRE un fondo oscuro, el pintor nos presenta sendos poyos de piedad sobre el que aparecen presentados un conjunto de frutas entre las que destacan una elegante copa, muy alta, de cristal, y un cuenco que debe de tratarse de porcelana china, con una decoración vegetal que se recorta sobre un fondo blanco. En ambas composiciones el elemento que más abunda son las uvas, ya sean blancas o moradas, que podrían ser de moscatel por ser las más típicas para comer en la mesa. Y es ésta la característica que distingue estas obras, ya que todas las frutas que aparecen son las que se podrían encontrar en la mesa de una casa acomodada a la hora del postre. Bajo la aparente sencillez de su presentación distinguimos piezas tan exóticas como dos racimos de caquis, especie originaria del Japón cuyo consumo en Europa no se inició hasta esta centuria.

HAY que resaltar que a primera vista, los objetos presentados resultan tan cotidianos y familiares que hablar de estos dos cuadros como reflejo del rico mundo holandés podría resultar bastante contraproducente. Pero si nos vamos fijando, uno a uno en todas las piezas que los forman podemos apreciar que el artista ha sabido una muy buena selección frutas de primera calidad. Son todas especies típicas de países meridionales, e incluso, algunas de ellas, como es el caso de las cerezas y el caqui, se están empezando a introducir en Europa. Ésto nos indica, bajo la aparente sencillez, el alto grado de lujo y refinamiento ya que poca gente en Holanda podría presentar a la hora del postre mejor género.

COMO ya hemos indicado, poco es lo que hasta el momento podemos decir de este artista, del que poco a poco van apareciendo obras suyas (Fig. 1 y 2) y del que únicamente conocemos su apellido *Bourjinon*. De hecho, no es hasta principios de los años sesenta cuando aparece recogida su existencia en la bibliografía sobre arte holandés, gracias al Doctor Wurzbach. Se apunta la posibilidad de que se trate de una mujer, de aquí su singularidad y quizás la razón por la que todavía no se ha podido documentar su vida. Por el estilo de la obra hasta ahora localizada, parece que nuestro artista estuvo activo en el último cuarto del siglo XVII, pudiéndose haber formado en el taller de Cornelis de Heem cuyo estilo parece que intenta imitar. Aunque todavía no lo suficientemente conocidas, en los Países Bajos hubo un gran número de mujeres que se dedicaron a la pintura, muchas de las cuales se dedicaron al mundo del bodegón y las flores, quizás por imposición masculina, pero creo que merece recordar los nombres de Clara Peeters o la misma Anna María Janssens, que casó con Jan Brueghel II.

Juan Martínez Cuesta

#### Bibliografía:

- BERSTROM, I.: *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*. Nueva York, 1956.  
*Bibliography of the Netherlands Institute for Art History*, I, La Haya, 1943  
HALL, H. VAN: *Repertorium voor de Geschiedenis der Nederlandsche Schilder-en Graveer Kunst*, 2 vols. La Haya, 1935, 1949.  
ROSENBERG, JAKOB, SLIVE, SEYMOUR Y TER KUILE, E.H.: *Arte y Arquitectura en Holanda, 1600/1800*. Madrid, 1981.  
WURZBACH, A. VON: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 1963, 1, p.160.

## MICHEL BOUILLON

(ACTIVO EN FRANCIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII)



### *“Bodegón de vanitas con florero”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

114 × 85 cm

Firmado y Fechado: “M. Bouillon, 1668”

ESTE imponente y aparatoso florero del pintor francés Michel Bouillon es una obra a gran escala y pintada de manera muy refinada. Su atracción principal es el arreglo floral de primavera, con grandes tulipanes, narcisos, orejas de oso, vincapervinca y algunas flores más que quizás deben no poco a la fantasía del pintor, en un jarrón, esculpido con tres querubines que se realza sobre un plinto de mármol, enmarcado en un nicho flanqueado con motivos decorativos manieristas. Una majestuosa cortina dorada-marrón, la cual es un motivo corriente en los retratos de personajes reales y nobles, se toma prestada aquí para engrandecer aún más la imagen. También juega un importante papel compositivo y dramático al enmarcar simétricamente el florero del centro y cerrar las zonas superiores y laterales del cuadro. Más que nada, la gran colgadura funciona como un recurso ilusionista, dando a la pintura el carácter de un trampantojo. Quizás este motivo también recuerde el origen del género del bodegón que se remonta a la Antigüedad, ya conocido por la muy difundida historia del engaño pictórico de Parrasio, cuyo cuadro con una cortina pintada hizo que su rival, Zeuxis, intentara descoderla.







Fig. 1 Michel Bouillon.  
*"Guirnalda de flores con paisaje de la Huida a Egipto".*  
Museo de Bellas Artes. Tournai.

Si esta pintura fuera sólo un florero sería ya un impresionante cuadro, pero la belleza de éste está contrarrestada por el bodegón de Vanitas debajo. Sobre la repisa en el primer plano vemos una calavera humana cuyo significado es la muerte universal. Aquella aparece ofreciéndonos su parte inferior, un reto de dibujo que Bouillon ha resuelto sin dificultad alguna. Lleva una corona de espigas de trigo, lo que en otras pinturas tiene un valor positivo referente al bienestar de la vida, en este contexto no es así al presentarlo muerto y seco. A los lados de la calavera figuran los tradicionales símbolos de la inutilidad de las ocupaciones mundanas; en el lado izquierdo, un legajo de documentos y monedas simboliza el mundo de los negocios y al lado derecho cartas y dados que significan la búsqueda del placer. Los motivos del bodegón están dispuestos con mucho cuidado, con un sutil juego de luces y con la debida importancia dada a los detalles que parecen proyectarse sobre la repisa y fuera del cuadro. En el segundo plano hay un reloj de arena que se va vaciando y una consumida y acaso recién apagada vela, los dos símbolos muy corrientes del paso del tiempo y de la brevedad de la vida humana. De este modo, la clara relación entre las encantadoras y atractivas flores en la parte superior de la pintura y la Vanitas debajo, depende del tópico de que la vida humana florece y se marchita tan rápido como una flor.

LA Vanitas española de la época se denominaba como El Desengaño del mundo y los ejemplares españoles recalcan el papel de Cristo y su Iglesia como salvadores y guías hacia la vida eterna. Sin embargo, Bouillon, tanto como otros pintores franceses de Vanitas del siglo XVII, no utiliza ningún símbolo específicamente religioso para insistir sobre la necesidad de reformar la propia vida antes de la muerte. Deja a la conciencia individual del espectador la grave moraleja del cuadro, rogándole que mire más allá del mundo de las apariencias y los sentidos hacia una verdad más profunda, y que vuelva la mirada de las bellas flores hacia el menos agradable hecho de su muerte venidera. En la Academia francesa del siglo XVII el género del bodegón se consideraba de humilde condición, pero Bouillon era consciente del hecho de que un pintor hábil y ambicioso como él podría trascender este prejuicio por hacer del simple bodegón una imagen alegórica tan seria y didáctica como una historia, y que fuera capaz de sostener ideas tan solemnes y filosóficas sobre la vida y la muerte.

Peter Cherry



## CORRADO GIAQUINTO

(MOLFETTA, HACIA 1690 - NÁPOLES, 1765)



*"San Fernando"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

53,5 × 40,5 cm.

RESULTA difícil la identificación del personaje, habiendo de servirnos de guía el manto, la corona real y el cetro que portan los "putti" del ángulo inferior derecho, evidentes símbolos de realeza, lo que excluye su anterior identificación con San Hermenegildo hijo de Leovigildo, pero no rey. Creemos que en ésta y posiblemente en otras ocasiones como veremos, el representado por Corrado Giaquinto en parecidísimas posturas y atuendos debe tratarse de San Fernando III.

Si Hermenegildo está considerado como el introductor del cristianismo en España en contra del arrianismo, no puede olvidarse que se trataba de un joven príncipe, lo que contradice el rostro barbado y el pelo canoso del guerrero, connotaciones todas que coinciden con la imagen adulta y regia del Santo Rey, patrono de la Monarquía Española y de la Real Academia de Bellas Artes madrileña que lleva su nombre, en la que Giaquinto fue Director General desde su llegada a España. Esta identificación parece confirmarse con el examen de la corona citada, en la que la regia está circundada por otra de espinas y al recordar que en una de las medallas de la preciosa urna que guarda el cuerpo del Santo Rey en la Catedral de Sevilla "se dexa ver una corona Real dentro de otra de espinas" acompañada de esta inscripción: "Que riesgos // contrastaran // mi corazón si lo abona // Él cerco // de tal corona" (1).





Fig. 1 Corrado Giaquinto.  
*Boceto para la bóveda de la capilla del Palacio Real de Madrid (detalle).*  
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



LAS cadenas que ciñen la cintura del santo, podrían simbolizar las que cerraban el acceso al Guadalquivir cortadas por el almirante Bonifaz en la toma de Sevilla por Fernando III el Santo.

CANONIZADO el Rey por Clemente X en 1671, sus restos fueron trasladados desde la Capilla Real a la propia de la Catedral sevillana en 1729. Aún duraría la memoria del solemne acto cuando la llegada a Madrid a mediados de 1753 de Corrado Giaquinto, indudable autor de este cuadro.

El maestro molfetense representó en al menos cuatro ocasiones a San Fernando en muy parecidas posturas. La primera en la bóveda de la Capilla del Nuevo Palacio donde va revestido de armiño (2), la segunda (Fig. 1) en su boceto (3), la tercera en *La Santísima Trinidad con todos los Santos* también con manto de armiño (4) y la cuarta en un cuadrito conservado en la Casita del Príncipe en El Escorial.

EN cuanto a la actitud genuflexa del modelo, se conoce ya de antiguo formando parte del repertorio de Giaquinto, teniendo su precedente más próximo en el tiempo en los frescos del Duomo de Cesena, donde uno de los santos que allí aparecen (¿Constantino?) adopta casi idéntica actitud.

EN esta ocasión el tamaño de esta pequeña joya ha de considerarse un boceto para un cuadro de más empeño, pero por su acabado tratamiento de la figura de San Fernando y especialmente el de su armadura, que trae de inmediato a la memoria las figuras de los soldados presentes en la *Coronación de espinas* del Museo del Prado (5), no puede haber duda de que de tratarse de un boceto habría de serlo "de presentación", es decir destinado a obtener la aprobación real.

CARENTES de noticias al respecto o bien el cuadro final no llegó a realizarse o bien pereció en alguna circunstancia.

EN todo caso este *San Fernando*—que creemos inédito— presenta el doble interés, dejando a parte el de su indudable calidad, de ser obra española de Corrado Giaquinto y la de su iconografía que creemos inusitada hasta la fecha. Y ello no sólo por la corona que identifica al Santo Rey patrono de la Monarquía Española, sino por las cadenas que ciñen su cintura y por el Cordero Místico y su cascada de agua clara, de las que no hemos podido encontrar alusión alguna en la literatura consultada.

José Manuel Arnaiz

- 
- (1) DE MANUEL RODRÍGUEZ, MIGUEL: *Memorias Para la vida del Santo Rey Don Fernando III...*, Madrid 1.800, pag. XVI).
  - (2) URREA, JESÚS: *La Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977. Lámina XV, pags. 124, 125, 141 y 142.
  - (3) Prado, Inventario General de Pinturas. Vol. I, Colección Real, n.º 28, Actualizado 5.441.
  - (4) *Ibidem*, n.ºs 1.841 y 5.444.
  - (5) *Ibidem*, n.ºs 345 y 3.131.

# GIANDOMENICO TIEPOLO

(VENECIA, 1727 - 1804)



## *"Busto de joven vestida de azul"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

59 × 50 cm.

Firmado y fechado al dorso: "Joan Tiepolo. En Mad. A.º 1768"

### PROCEDENCIA:

Colección Thomas Harris, Londres. 1938.

Colección privada Sevilla, 1982.

### EXPOSICIONES:

"Obras maestras en colecciones particulares". Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, Sevilla, 1982, n.º 28.

### BIBLIOGRAFÍA:

CATTON-RICH, D.: *Paintings, Drawings and Prints by the two Tiepolos*. Catálogo de la exposición, Chicago, 1938, p. 31, n.º 38.

MORASSI, A.: *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo*. Londres, 1962, p. 19.

MARIUZ, A.: *Giandomenico Tiepolo*. Venecia, 1971, p. 122, lám. 229.

Adquirido por colección particular.

ESTE estupendo retrato de joven mujer con flores en el pelo y vestida con un suntuoso traje azul es una obra maestra del arte retratístico ejecutado (como confirma la inscripción visible en el reverso del lienzo original) por Giandomenico Tiepolo en 1768, hacia el final de la larga estancia en tierra española adonde había llegado, junto al padre Gianbattista y al hermano Lorenzo, en 1762.

EL lienzo fue exhibido en 1938 en la exposición de los Tiepolo de Chicago con la errónea atribución a Giambattista Tiepolo y fue justamente restituido al pincel de Giandomenico por Antonio Morassi en 1962.







Fig. 1 Giandomenico Tiepolo.  
"Busto de anciano oriental".  
Colección particular, Madrid.



Fig. 2 Giandomenico Tiepolo.  
"Busto de anciano oriental".  
1774. Aguafuerte. Metropolitan Museum, Nueva York.

La paternidad de Giandomenico ha sido reafirmada por Adriano Mariuz en 1971 en su monografía sobre el artista veneciano observando que se trata "seguramente de una obra de Giandomenico que forma parte de una serie de retratos femeninos fechables entre el sexto y séptimo decenio". Entre estos retratos el estudioso recordaba los ejemplares pertenecientes a una colección privada de Bérgamo, al Museum of Art de Cleveland y al Museo Lázaro Galdiano de Madrid (1).

MARIUZ recordaba que en la colección T. Harris de Londres, a la que pertenecía el lienzo aquí considerado, se encontraba (de medidas desconocidas) para el cual había posado la misma modelo y que presentaba evidentes afinidades estilísticas, como resulta confirmado por la reproducción publicada por el mismo Mariuz (lámina 230).

El cuadro aquí examinado se inserta en el ámbito del interés más general de los Tiepolo por el estudio de la cabeza humana, testimoniado por la existencia de varios cuadros y de muchísimos dibujos, entre los cuales se pueden recordar los casi trescientos estudios de cabezas que formaban parte de la colección Bossi-Beyerlen vendida en Estocolmo el 27 de marzo de 1882.

COMO escribía George Knox (2), las cabezas de viejos patriarcas y filósofos que fueron plasmados sobre lienzo o sobre la plancha de cobre por los Tiepolo, formaban parte de la temática del arte occidental: "En los siglos diecisiete y dieciocho, habiéndose diluido en la noche de los tiempos, la semblanza real de estos personajes antiguos, el artista se sentía maravillosamente libre para retratar el sujeto en una manera puramente imaginaria. En tiempos en los cuales los pintores estaban generalmente oprimidos por una meticulosa tradición iconográfica y por mecenas exigentes, se agradecía la ocasión de poder seguir libremente el propio genio. Dichas cabezas se atesoraban, sobre todo como manifestación de la fantasía creativa de los artistas, libres de la tiranía del sujeto prefijado".

FUE probablemente hacia 1756-1758 cuando Giandomenico Tiepolo se dedicó a la ejecución de una serie de cabezas de orientales que fueron grabadas al aguafuerte por Giandomenico en dos ediciones, una primera vez entre 1757 y 1759 aproximadamente, y después entre 1771 y 1774 (Fig. 1) después del regreso de España. En 1774, Giandomenico publicó por primera vez el conjunto de sesenta cabezas grabadas al aguafuerte (3).

SI es verdad que tal serie recoge exclusivamente retratos masculinos no se debe olvidar que, como apunta Giandomenico en una nota dirigida al coleccionista francés Pierre-Jean Mariette en 1758, el programa original contemplaba la inclusión en la serie también de una "mezza decina di donne", es decir, al menos cinco retratos femeninos (4).

AUNQUE no se conocen las razones que indujeron a Giandomenico a abandonar el proyecto original, se puede imaginar que el artista tuviese la intención de incluir en la serie de aguafuertes algunas cabezas de mujer del tipo de las que ejecutó en los años cincuenta y durante al jornada española, como el ejemplar que aquí se estudia.

LA hipótesis parecería confirmada por el hecho que nuestro cuadro formaba "pendant" con una *Cabeza de oriental* (Fig. 2) que retoma, a la inversa, un lienzo de Gianbattista, antes en la colección Jean Balachow de San Petesburgo, utilizada para la versión al aguafuerte (Cabeza n.º 26 del "Libro Primo") (5).

ES importante observar como el antes mencionado "pendant" también lleva en el reverso la inscripción "Joan. Tiepolo En Mad. A.º 1768". Este particular confirma la autografía de Giandomenico Tiepolo de estos dos bellísimos retratos, que constituyen un ejemplo típico de la maestría retratística del pintor veneciano (6).

Dario Succi

(1) Vid. A. Mariuz, Giandomenico Tiepolo, Venecia, 1971, p. 122.

(2) G. Knox, Giandomenico Tiepolo, Raccolta di teste, Udine, 1970, p. 1.

(3) Para un estudio profundizado sobre el problema de la datación y de la publicación de la serie de "Teste di carattere" grabada por Giandomenico Tiepolo ver mi estudio "Itinerario dell'Avventura acquafortistica di Giandomenico Tiepolo" en *I Tiepolo, virtuosismo e ironia*, catálogo de la exposición a cargo de D. Succi, Milán, 1988.

(4) D. Succi, Op. cit., p. 31.

(5) Confróntese la reproducción del cuadro con el aguafuerte I, 26 del antes mencionado catálogo de G. Knox.

(6) Curiosamente el "pendant" no era conocido por Mariuz, que lo omite en su monografía sobre Giandomenico Tiepolo, está claro que el estudioso conocía también el cuadro aquí examinado sólo por reproducción fotográfica, porque de otra manera no habría dejado de mencionar la inscripción con la fecha "1768" del reverso del lienzo original.

## LUIS PARET Y ALCÁZAR

(MADRID, 1746 - 1799)



### *"Autorretrato en el estudio"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

40 × 32 cm

Firmado en un lateral del cubo que sostiene los dos bustos, a la izquierda de la pintura: "L. Paret".

#### PROCEDENCIA:

Anticuario Apolinar Sánchez, Madrid.

Colección Félix Boix, Madrid.

Colección Conde de Arceche, Bilbao.

Colección particular, Vizcaya.

#### EXPOSICIONES:

"Luis Paret y Alcázar, 1746-1799", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991-92, n.º 26.

"Luis Paret y Alcázar, 1746-1799", Museo del Prado. Madrid. 1996.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DELGADO, O. "Luis Paret Alcázar". Madrid. 1957. n.º 58, págs. 175-176 fig. 75.

Adquirido por la Fundación de Amigos del Prado y donado posteriormente a dicho museo.

El historiador portorriqueño Osiris Delgado (1) en su rescatadora investigación sobre Paret, tras suponer que el artista efigiado en esta obra fuera el propio pintor, consideró poco probable esta hipótesis. Su primera idea, basada en la imagen poco clara del autorretrato portorriqueño (2) (Fig.1) quedó desestimada al limpiarse la pintura caribeña y mostrar nítidamente los rasgos del pintor. A Delgado no le pareció que coincidieran y, a pesar de otras muchas correspondencias, tales como la profesión de pintor, la presumible edad del retratado (3) y que la pintura en realización sobre el caballete con un tema marino en el que se trata el naufragio de un barco perteneciente al Consulado de Bilbao, finalmente Delgado decidió que no se encontraba ante un autorretrato.







Fig. 1 Luis Paret y Alcázar.  
*"Autorretrato"*.  
Museo de Arte e Historia. San Juan de Puerto Rico.



- LA pintura que se encuentra a espaldas del artista escenifica un acontecimiento relacionado con el Consulado de Bilbao y, aunque no nos sea hoy conocida, con gran probabilidad esa fue una pintura que existió (4). Sabiendo que Paret recibió encargos de trabajos por parte de las principales instituciones y estamentos bilbaínos, ¿no resulta lógico suponer que también el Consulado le comisionara alguna pintura para su sede?, ¿a qué otro artista pudo encargar el Consulado una pintura semejante, dejándose retratar por Paret ante ella? No existen otros nombres más que el suyo.
- El hecho es que el desencanto de Delgado, al no encontrar parecido fisonómico entre el auto-retrato cierto y el auto-retrato supuesto, no está muy bien justificado. El rostro de Paret vestido a la usanza campesina del Puerto Rico colonial y el de este artista cómodamente instalado en su bien dispuesto taller son muy semejantes: cráneo vertical, ojos ovalados y oscuros, cejas bien marcadas, nariz angulosa, pómulos y mentón afeitados que no ocultan la existencia de una barba cerrada. La mayor diferencia, quizás, se encuentra en la boca: redondeada y pequeña en el artista del taller, alargada y grande en el artista en el campo, pero de labios carnosos en ambos casos.
- OTRA suma de pequeños indicios señalan a Paret como el individuo retratado en la pintura. La forma ovalada del cuadro a sus espaldas no fue usual en él, pero la única pintura ovalada de la que se tiene constancia cierta y física (*La Virgen, el Niño y Santiago el Mayor*) (5) la realizó, precisamente, en Bilbao con motivo de la nueva decoración de la Casa Consistorial de la ciudad, en cuyo edificio — éste es otro dato— tenía también su sede el Consulado de Bilbao.
- CURIOSÍSIMO es un detalle que resulta casi una broma: la pintura ovalada en el taller representa un barco naufragando entre el oleaje a la derecha y una alta roca de la que cuelga una espesa vegetación a la izquierda; pues bien, en ese inverosímil emplazamiento rocoso Paret ubicó un cuadro, con marco, de formato apaisado (lo que implica la existencia de un cuadro dentro de un cuadro que, a su vez, está dentro de un cuadro) en el cual parece distinguirse una de sus composiciones de puertos del Cantábrico.
- Si, como parece, el cuadro ovalado escenifica el naufragio de la nave “San Pedro de Alcántara”, acontecida el 3 de febrero de 1786, cuyo rescate fue dirigido por el teniente general de la Marina española, el bilbaíno Javier Muñoz y Goosens, la coincidencia del año 1786 para la realización de una serie de pinturas con formato ovalado, por encargo o por voluntad puntual del pintor, refuerza la tesis de que, en efecto, nos encontramos ante la imagen del propio Paret.
- PERO aún hay más. Paret realizó un plano cartográfico titulado *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada* (6), que más tarde José Jimeno grabó, en el que detalla minuciosamente el emplazamiento del desastre náutico del “San Pedro de Alcántara”, ocurrido en la ensenada de la Papoa, junto a la peña de la punta noroeste del Peniche, punto rocoso denominado por los lugareños “El Niño Grande la Papoa”. Precisamente, el artista de la pintura se acoda sobre una mesa encima de la cual hay un plano cartográfico. Ello permite relacionar un detalle de la pintura (el plano cartográfico) con un detalle de la pintura en la pintura (la roca marina).
- OTRO detalle no menos llamativo, en relación con el posible vínculo de esa pintura ovalada con el Consulado de Bilbao y con el citado Javier Muñoz Goosens, es el hecho de que dos familiares de este ilustre marino, Enrique Alejo Goosens y Manuel Muñoz, fueron Cónsules de la institución bilbaína en los años 1779 y 1781, respectivamente, repitiendo mandato el primero de ellos en 1789, además de haber sido alcalde de la Villa al comienzo de aquella década. Por lo dicho, esta pintura tiene estrechos lazos —históricos y pictóricos— con el *Retrato de un Oficial de la Marina* (7), ya que tal oficial es, precisamente, el mencionado Javier Muñoz Goosens (Fig. 2).
- ESTA pintura también tiene estrechas relaciones con la obra titulada *Señora en un jardín* (8) (Fig. 3) y que es, en realidad, un retrato de la propia mujer de Paret, María de las Nieves Michaela Fourdinier, quien fue retratada en otra ocasión de manera más directa (9). Las estrechas relaciones entre *Señora en un*





Fig. 2 Luis Paret y Alcázar.  
*"Retrato de marino"*.  
Colección particular, Madrid.



Fig. 3 Luis Paret y Alcázar.  
*"Retrato de dama leyendo en un jardín"*.  
Colección particular, Barcelona.

*jardín* y *Auto-retrato en el estudio* aluden a juegos de complementariedad de carácter compositivo, temático y simbólico (10).

EN este auto-retrato Paret, ricamente vestido (preciosa chaqueta roja, amplio pañuelo marrón sobre los hombros, traje blanco con bordaduras doradas por debajo, largas medias blancas y zapatos azules con broches dorados), se representa de cuerpo entero, con el pelo de la cabeza recogido con una tela de colores anudada, sentado en butaca con actitud entre meditabunda y descansada, en posición ligeramente diagonal y rodeado de objetos, como libros (en el suelo y sobre la mesa), carpetas con más planos, un sombrero, los bustos de un poeta y un filósofo, un tintero sobre la mesa, cortinajes por la derecha y por arriba, ocultando parcialmente el cuadro ovalado.

EL auto-retrato portorriqueño lo hizo Paret a los dos meses de comenzar su destierro en Puerto Rico, en tanto que este, que aquí tratamos, lo llevó a cabo en Bilbao, o quizás, incluso, cuando ya el propio pintor sabía que a los pocos meses finalizaría el destierro. De esta manera, Paret enmarca la totalidad de su destierro entre dos visiones de sí mismo: la primera, exterior, exótica, como campesino y evidentemente empobrecido; la segunda, interior, cosmopolita, profesionalizado como pintor y enriquecido. Ello pone en evidencia la capacidad de superación de Paret ante las adversidades y el trabajoso camino recorrido en los diez largos años de su destierro.

Javier González de Durana

- (1) LUIS PARET ALCÁZAR: pintor español, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, pp. 175-176, n.º 58, ilustr. fig. 75, con el título de *Retrato de un artista*.
- (2) Óleo sobre lienzo, 34,5 × 23 cm., 1776, Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico. Delgado, op. cit., pp. 172-174, "Catálogo de Pinturas", n.º 57. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799 (catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991-92), n.º 8.
- (3) ¿Quién en el País Vasco de aquel momento era un artista tan destacado, en torno a los 35-40 años, como para ser efigiado por Paret salvo él mismo?
- (4) Existe otra referencia al hecho de que Paret utilizó formatos circulares u ovalados en el *Catalogue of Truly Valuable Collection of Cabinet Pictures* publicado con motivo de la subasta de *Fifty Original and Choice Pictures Taken by the French from the Queen of Spain's Cabinet in the Retiro at Madrid* celebrada el 15 de Abril de 1813 por Stewart en Picadilly, Londres, en cuyo interior se precisa la existencia de *A pair of Circles, landscapes and figures highly finished. The artist, Parret (sic), was employed in the Court of Spain till his death; his works are of great merit, and in much estimation*, p. 3.
- (5) Óleo sobre lienzo, 163,5 × 142 cm., 1786, Museo de Bellas Artes, Bilbao. Delgado, op. cit., pp. 149 y 247, "Catálogo de Pinturas" n.º 37. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, n.º 13.
- (6) Delgado, op. cit., "Dibujos conocidos sólo por grabados", n.º 190.
- (7) Óleo sobre lienzo, 52 × 39 cm., 1786, col. part., Bizkaia. Delgado, op. cit., pp. 176-177, "Catálogo de pinturas" n.º 59. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, n.º 25.
- (8) Óleo sobre lienzo, 52 × 39 cm., colección Julio Muñoz, Barcelona. Delgado, op. cit., pp. 177-179, "Catálogo de pinturas" n.º 60. *Painting in Spain in the Age of the Enlightenment: Goya and his Contemporaries*. Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1996-97.
- (9) Óleo sobre cobre, 37 × 28 cm., Museo del Prado, Madrid. Luis Paret y Alcázar. 1746-1799, n.º 10.
- (10) Véase nuestro comentario a *Señora en un jardín* en el catálogo *Painting in Spain in the Age of the Enlightenment*

## JOAQUÍN INZA

(AGREDA, SORIA, HACIA 1736 - MADRID, 1811)



### *"Autorretrato"*

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A CARTÓN, OVALADO

15,5 × 12,5 cm.

SIN lugar a dudas una de las exposiciones más interesantes que se celebraron en España a lo largo del año 1988 para conmemorar el segundo centenario de la muerte del Rey don Carlos III, en relación con la pintura, fue la organizada por el Ayuntamiento de Madrid, bajo el nombre de "Los Pintores de la Ilustración". La muestra, según el catálogo, ofrecía un total de sesenta cuadros atribuidos a treinta artistas, que en líneas generales se presentaban como lo más granado que dio nuestro país en esa centuria. Junto a un pequeño grupo de pintores extranjeros, aparecían las grandes personalidades, tales como Francisco de Goya, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, para terminar con una abundante nómina de personajes no muy conocidos para el público, pero que gracias a su presencia en esta muestra, han empezado a ser rescatados de ese inmerecido olvido. Sin lugar a dudas uno de los casos más interesantes lo constituye el pintor soriano Joaquín Inza del cual presentamos esta singular obra: su autorretrato.





TAMAÑO REAL



Fig. 1 Joaquín Inza.  
*"Retrato del Príncipe de Asturias".*  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 2 Joaquín Inza.  
*"Retrato del Conde de Fernán-Núñez".*  
Colección particular, Madrid.

JOAQUÍN Inza pertenece a una de las escuelas más florecientes que tuvo España a lo largo del siglo XVIII, nos referimos, por supuesto, a Aragón. Tras un rico Renacimiento, la región se vio sumida en cierta apatía artística durante el siglo XVII de la que únicamente destaca la figura de Jusepe Martínez, que aunque cuenta con una obra de gran consideración, su importancia radica en sus escritos sobre el Arte de la Pintura. A pesar de esta mediocridad, la región no permaneció ajena a la evolución del gusto desarrollando una serie de características que la diferenciarían dentro del panorama peninsular. Aunque a primera vista la producción pictórica carece de originalidad compositiva, vemos como sus artífices buscan un dibujo formal, simple y correcto, utilizando una pincelada rápida, de color espeso que redundará en un lenguaje directo, en algunas ocasiones vibrante, con resultados brillantes en la forma de resolver los pequeños detalles dentro de grandes composiciones que siguen esquemas ya fijados y prácticamente inalterables.

LA ciudad de Zaragoza se convertirá en el siglo XVIII en el centro urbano donde se den las coordenadas intelectuales necesarias para el desarrollo de esta nueva escuela. Primero de mano del escultor Juan Ramírez y su hijo José, cuyo taller cumplía la doble función de teórica, por contar con clases de dibujo en las que había modelos vivos, y práctica por ser un centro productor de arte. Este interés sirvió de acicate y punto de arranque para ver la necesidad que la región tenía de contar con una Real Academia de Bellas Artes a imitación de la madrileña de San Fernando. Y así, en 1754, los hermanos Vicente y Ramón Pignatelli decidieron crear una Junta Preparatoria, bajo el patrocinio de la Corona, encaminada a este loable fin, aunque sus trabajos no empiezan a fructificar hasta 1771. Mientras tanto, en 1766, se fundó la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y entre las diferentes actividades que propusieron para ayudar al fomento de la región deciden dar carácter oficial a las enseñanzas de dibujo y pintura que se impartían en los talleres de José Luzán, Juan Andrés Mercelein y Manuel Eraso. Los esfuerzos para institucionalizar todas estas iniciativas son muchos pero no estuvieron a la altura de los resultados ya que no será hasta el diecisiete de abril de 1792, casi veinte años después, cuando se funde oficialmente la Real Academia bajo la protección de San Luis, en homenaje a la Reina doña María Luisa de Parma, teniendo lugar el veinticuatro de agosto del año siguiente la apertura solemne.

UNO de los motores más importantes que propiciaran este cambio de mentalidad será la renovación que se decide hacer en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, cuya dirección será asumida por el arquitecto madrileño Ventura Rodríguez. Para este fin se conseguirá que venga a Zaragoza el pintor Antonio González Velázquez, recién llegado de Roma y perfectamente imbuido en el estilo de Corrado Giaquinto, que pondrá ante los ojos de los pintores locales un nuevo mundo estético y colorista que también se estaba dando en Madrid. De esta forma se produce el florecimiento de una nueva generación de artistas cuyos principales representantes terminan saliendo de la ciudad del Ebro en busca de un mercado mucho más importante, nos referimos a los ya mencionados Francisco de Goya y Francisco Bayeu, por un lado, y a Carlos Casanova, José Beratón y el mismo Joaquín Inza, cuya presencia en la Corte marcará todo un renacer de la Pintura, al tiempo que suponen un empobrecimiento del panorama aragonés al faltar sus más importantes representantes.

DE esta forma queda encuadrada la figura de Inza del que poco a poco se van conociendo nuevos datos al tiempo que nuevos cuadros. Parece ser que nació en Agreda en 1736, siendo hijo del pintor Felipe Inza, en cuyo taller dio los primeros pasos. Por iniciativa de su propio padre se trasladó a Madrid para terminar su formación, apareciendo registrado en el libro de matrículas de la Real Academia en 1752. Al año siguiente, coincidiendo con la convocatoria del primer concurso celebrado por la Academia, decidió presentarse dentro de la categoría de Tercera Clase, con la ejecución de dos pruebas de dibujo. Una primera de pensado, que consistió en "dibujar al Pastor Fauno por el Modelo" y otra de repente, que se basó en "dibujar la Venus por el modelo". A la prueba concurren casi treinta artistas obteniendo el primer premio Mariano Salvador Maella y el segundo, Mariano Sánchez. Quizás el ambiente de gran competitividad que se vivía en estas pruebas o la necesidad de contar con apoyos dentro del jurado desanimó a nuestro pintor a volver a presentarse a los concursos no volviendo a figurar su nombre en ninguna de las siguientes convocatorias.



SU paso por esta institución no fue nada brillante ya que nunca obtuvo nada de lo que solicitó, ni las ayudas de costa que en dos ocasiones pidió, ni la tan ansiada pensión para estudiar en Roma que en 1768 pretendió, siendo rechazado por Domingo Alvarez y José del Castillo. Pero esto no significó que su personalidad quedara relegada a un segundo plano o que su obra no empezara a conocerse. Y así, la ciudad que le vio dar los primeros pasos—Zaragoza—le encargó en 1763 la decoración de la Sacristía de la Santa Capilla del Pilar, tanto del techo, con la ejecución de un fresco, como de sus paredes, para las que realizó tres enormes lienzos donde se muestra lo mucho que estaba aprendiendo en la Corte. Quizás la obra más singular sea el techo en el que se muestra *“La aparición del Apóstol Santiago en la batalla de Clavijo”*, obra inspirada directamente en la composición homónima que Corrado Giaquinto ejecutó para la Capilla del Palacio Real de Madrid.

PERO dejando al margen la producción religiosa habitual de todo pintor español que se precie, Joaquín Inza ha pasado a la Historia por su especialización en el mundo del retrato del cual nos ha dejado legado una importante muestra. Pero debido a que la mayoría de sus obras permanecen en manos de coleccionistas privados y los lienzos que se guardan en colecciones públicas pocas veces han sido expuestos, ha motivado que su estilo sea bastante desconocido para el público. Su primer gran retrato se fecha en 1758 y corresponde al Marqués de Távara, Don Pedro Alcántara de Toledo. Con la llegada de Carlos III, Inza vio la oportunidad de entrar al servicio de la Corona y consiguió que fuera llamado para realizar dos retratos de cuerpo entero del Príncipe de Asturias (Fig. 1) y del Infante Don Gabriel que le fueron pagados en el mes de junio de 1760. Aunque los cuadros entraron a formar parte de la colección real su estilo no llegó a convencer al Rey que siguió prefiriendo el estilo perfecto y relamido del pintor bohemio Antonio Rafael Mengs que llegaba a Madrid a finales de 1761. A pesar de todo, puede que llegara a recibir un segundo encargo para la Corte, pues últimamente se está barajando la posibilidad de que sean obra suya tres maravillosos retratos al pastel que posee el Museo del Prado y que inicialmente se pensaba que eran obra de Lorenzo Tiépolo. En éstos se presentan al Príncipe Don Carlos y a los Infantes Don Gabriel y Antonio Pascual. Su estilo no llegó a convencer por lo que toda su actividad se centró en los encargos que recibía de particulares. Entre los muchos cuadros que ejecutó para la aristocracia madrileña podríamos destacar los magníficos retratos que ejecutó del Conde de Fernán-Núñez, Don Carlos José de los Ríos (Fig. 2), tanto vestido de Corte como con el hábito de caballero de la Orden del Toisón de Oro.

AÚN Inza intentó un último intento para entrar al servicio del Rey, tras la proclamación de Carlos IV, esta vez con un bellissimo retrato del Príncipe Don Fernando, pero al igual que en las veces anteriores tampoco convenció. Su estilo, un tanto duro y parco que tan buen resultado le daba en las miniaturas, resulta un tanto rígido y envarado cuando acomete cuadros de gran formato. Pero este doble descalabro no puede atribuirse totalmente a su forma de pintar, ya que en poco se diferencia con otros artistas coetáneos suyos, tales como Antonio Carnicero o Agustín Esteve, sino a que en ambas ocasiones tuvo que medir sus fuerzas con artistas tales como Mengs, primero, y, luego, Goya.

DE todas maneras al pintor nunca le faltó trabajo y parece ser que gozó de cierto desahogo económico no sólo porque permaneció soltero y sino también por un estilo de vida bastante sobrio siendo poco amigo de lujos. Murió el trece de febrero de 1811 de forma un tanto repentina, según su partida de defunción, aunque ya era un hombre de avanzada edad, siendo enterrado en el cementerio de la Puerta de los Pozos. Parece ser que durante el gobierno intruso sufrió cierto acoso por no colaborar tanto como se esperaba de él, lo que le provocó un gran retraimiento que acabó agravando su salud.

LA presente obra tuvo que ser realizada en su momento de madurez, no sólo por el aspecto físico con el que se representa, quizás cuando contaba con unos cuarenta años, sino también con la soltura y delicadeza con que está realizado. Aparece Inza de más de medio cuerpo, vestido con una sobria casaca azul de mangas anchas, a través de la cual se puede distinguir una camisa blanca. En sus manos lleva la paleta y los pinceles propios de su oficio al tiempo que, apoyado en una mesa, nos enseña el lienzo sobre el que ha estado trabajando, cuyo caballete se ve al fondo. Se trata de una elegante figura vestida de blanco con un manto rojo, que lleva en sus manos un pájaro negro y unos ramos de flores. Al pie de la obra una inscripción: *“Gratio Animur”* (que se podría traducir como alma o semblante agra-

dable) que podría indicarnos su estado de ánimo, de ahí esa leve sonrisa que se esboza en su rostro. Aunque de una factura mucho mas suelta que sus obras oficiales, debido a que casi se podría considerar una miniatura. Vemos como el cuadro sigue el estilo del pintor, tal como lo definió Lafuente Ferrari "de estimable pero discreto", "de dibujo correcto y técnica empastada" que entronca con la tradición de principios de siglo y en la que apenas si hay eco de la impronta goyesca. Tanto en la manera de elaborar el mentón, siempre algo sombreado o los sonrosados pómulos, la frente un tanto despejada y, sobre todo, esos ojos, un algo hundidos, pero de mirada penetrante, nos permite afirmar que estamos ante su autorretrato.

Juan Martínez Cuesta

#### Bibliografía de referencia:

- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Pintura en España 1750-1808*. Madrid, 1994, pp.353-354.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS - ARNAIZ, JOSÉ MANUEL: *Los Pintores de la Ilustración*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1988, pp.191-195.
- URREA, JESÚS: "Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra", en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo X, 1989, pp.79-85.
- VALVERDE MADRID, JOSÉ: "El pintor Joaquín Inza", en *Goya*, núm.152, 1979, pp. 90-93.

## MARIANO ILLA

(BARCELONA, 1748 - 1810)



### *“Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

119 × 169 cm.

Pintado en 1772.

EN junta general de la Real Academia de San Fernando, celebrada el 15 de diciembre de 1771, se aprobó el asunto que, propuesto por el viceprotector, Alfonso Clemente de Aróstegui, deberían realizar para la obra de pensado los pintores que opositasen a los premios de primera clase que convocaría la Academia para el año 1772. El correspondiente a la pintura sería el siguiente: «*Se representará a Dios en forma de un venerable Anciano en acción de encomendar la custodia del recién nacido Ynfante a los Santos Ángeles, a Sn. Lorenzo y a Sn. Genaro.*» Así se celebraría el reciente y feliz nacimiento del primer hijo de los Príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa. La idea se pintaría al óleo, en un lienzo de dos varas de ancho y una vara y media de alto (1). Para ese premio de primera clase firmaron ocho pintores: Manuel de la Cruz, Félix Rodríguez, Jacinto Gómez, Mariano Illa, Joseph Ramón Guillén, Gregorio Ferro, Joseph Francisco Terán, éste desde Mondoñedo, y Francisco de Vicente y de Barcasa, desde Valencia (2).

EL 1 de julio de 1772 se celebró la oposición, en la que participaron sólo cinco de los firmantes, pues los dos forasteros no comparecieron, ni tampoco llevó su obra de pensando Félix Rodríguez, por lo que quedaron excluidos. Tras realizar aislados la prueba de repente se pasó a las votaciones, en las que intervinieron trece profesores académicos con derecho a voto en Pintura: el director general Juan Pascual de Mena, Antonio González Ruíz, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez, Juan Bautista Peña, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Juan Bernabé Palomino, y los académicos de mérito Miguel de Zabalza, Manuel Monfort, Manuel Salvador Carmona, Ginés de Aguirre y Francisco Muntaner.







Fig. 1 Jacinto Gómez.  
*"Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente".*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo Municipal, Madrid



Fig. 2 Gregorio Ferro.  
*"Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente".*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo Municipal, Madrid.

EN la votación definitiva, en la que el jurado debía valorar la prueba de pensado y la de repente de cada concursante juntas, el número 2, que correspondía a Jacinto Gómez obtuvo cinco votos, correspondientes a Antonio González Velázquez, Peña, Palomino, Aguirre y Muntaner; el número 3, que correspondía a Mariano Illa obtuvo cuatro votos, los de Mena, González Ruíz, Bayeu y Zabalza; y el número 5, que correspondía a Gregorio Ferro, obtuvo otros cuatro votos, los de Calleja, Maella, Monfort y Carmona (3). El ganador fue, pues, Jacinto Gómez. Para el segundo premio se procedió a una nueva votación de desempate entre Illa y Ferro. Mena, González Ruíz, Calleja, González Velázquez, Maella, Monfort, Carmona y Muntaner, votaron por Ferro, que obtuvo 8 votos; Peña, Bayeu, Palomino, Zabalza y Aguirre lo hicieron por Mariano Illa, que obtuvo 5 votos (4).

POR lo tanto, el segundo premio de pintura de primera clase se lo llevó Gregorio Ferro. Mariano Illa contó en las dos votaciones con el voto del que era, sin duda, su maestro, Francisco Bayeu. En los ocho votos que Ferro obtuvo en el desempate debió influir tanto su mayor edad —27 años e Illa 22— y veteranía, como el haber obtenido ya el segundo premio de primera clase en el concurso de 1766, que ganó Ramón Bayeu. Además, el triunfador, Jacinto Gómez, también estaba en la órbita de Francisco Bayeu y, quizá, otros profesores no quisiesen el triunfo rotundo de los discípulos del pintor aragonés.

LAS dos versiones de la *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente* hechas por Jacinto Gómez (Fig. 1) y Gregorio Ferro (Fig. 2), que recibieron el primer y segundo premio, son propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (n.º inv. 1072 y 1071, respectivamente) (5). Ambos cuadros, de iguales dimensiones, 120 × 165 cm., están depositados en el Museo Municipal de Madrid. El cuadro que aquí se estudia tiene, prácticamente, las mismas medidas, 119 × 165 cm., y creo que se trata de la versión pintada por Mariano Illa para dicho concurso, en el que, lamentablemente, no llegó a obtener el segundo premio.

EL pintor barcelonés Mariano Illa (Barcelona, 1748-1810) se debió formar artísticamente en la Ciudad Condal y desde marzo de 1768 aparece inscrito como alumno de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid, si bien asistía a clase desde dos años antes (6), acudiendo seguramente al estudio que Francisco Bayeu tenía en su casa. El 6 de mayo de 1770 se presentó a una ayuda de costas de la Academia para los alumnos de pintura, que se llevó Fernando Selma por el voto de calidad de Don Vicente Pignatelli, viceprotector de la institución (7). En 1772, con el cuadro que nos ocupa, estuvo a punto de alcanzar el segundo premio del concurso de pintura de primera clase de la Academia, que tras el desempate se llevó Ferro.

HACIA 1773 ó 1774 debió regresar a Barcelona, quizá atraído por la próxima apertura de la Escuela de Dibujo de la Lonja, establecida por la Junta de Comercio, que indicaría su actividad en enero de 1775. En 22 de abril de 1775 casó con Jerónima Verdaguer, y el 12 de junio ganaba por oposición la primera plaza de ayudante o teniente director de dicha Escuela de Dibujo, con una asignación anual de 150 libras de sueldo (8). La segunda plaza sería para Pedro Pablo Montaña.

DESDE entonces, el resto de su vida lo pasaría en Barcelona, dedicado a la enseñanza del dibujo y la pintura, y a la práctica de la misma. El 5 de octubre de 1777 fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Unos años después sería nombrado pintor real con carácter honorario.

ENTRE 1783 y 1801, por motivos de salud, estuvo de baja de sus actividades docentes en la Escuela de la Lonja. La Academia de San Jorge de Barcelona conserva dos retratos de su mano, uno del intendente *Juan Miguel de Indart* y otro de *Juan Felipe de Castaños*, éste copia de uno original de Mengs, así como un cuadro con el tema de *La Educación de la Virgen*. La Academia de San Fernando también posee una *Inmaculada*. Asimismo, realizó las perdidas pinturas de la capilla de San Raimundo de Peñafort en la iglesia del convento de Santa Catalina, de Barcelona.



ESTA versión de la *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente* para la prueba de pensado de premio de pintura de primera clase de la Academia de San Fernando de 1772 muestra bien a las claras la total dependencia de Mariano Illa de los modelos iconográficos y de los modos pictóricos de Francisco Bayeu, al igual que el cuadro de Jacinto Gómez que resultó triunfador del concurso. La composición de ambos cuadros es semejante, de forma piramidal o triangular, con la figura de Dios Padre en el vértice superior, y los otros dos grupos en los extremos inferiores, pero intercambiados en los cuadros de Gómez y de Illa, ya que en el de éste San Genaro y San Lorenzo aparecen a la izquierda de la composición, sobre una nube, y el grupo de la Monarquía Española, sosteniendo al infante Carlos Clemente en sus brazos y acompañada del Ángel de la Guarda a la derecha de la composición, mientras que en la versión de Gómez están en posiciones opuestas.

ESTAS similitudes compositivas pueden explicarse por el hecho de ser ambos jóvenes pintores, Gómez e Illa, discípulos de Francisco Bayeu, quién pudo prepararles un dibujo con la composición o idea general que podrían desarrollar en sus respectivas versiones. En el caso del cuadro de Mariano Illa la dependencia de los tipos de Bayeu es tal que, incluso, transpone literalmente grupos de querubines y de ángeles que había plasmado el pintor aragonés en obras recientes, como los bocetos y frescos definitivos para la cúpula de la colegiata de San Ildefonso (1771), o para obras de su juventud zaragozana, en concreto para el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, que Illa conocería por el *modelo* para dicha composición que hoy guarda el Museo del Prado y, posiblemente, por dibujos preparatorios.

EN efecto, las tres cabecitas de querubines que pintó Illa en la parte superior izquierda de su cuadro son una copia literal de igual grupo del *modellino* de presentación de *Adán y Eva reconvenidos por su pecado* que conserva el Museo del Prado, y que es preparatorio para uno de los segmentos de la cúpula de la iglesia colegiata de La Granja de San Ildefonso, pintada al fresco por Francisco Bayeu en 1771, destruida parcialmente por un incendio en 1918 y totalmente en 1936 (9).

ASIMISMO, las otras tres cabecitas de querubines que Mariano Illa pinta en la parte inferior, bajo la figura de San Lorenzo, son otra traslación literal de las pintadas por Francisco Bayeu en la parte superior izquierda del *modellino de la Creación de Adán* (Museo del Prado) para otro segmento de la cúpula de la colegiata de San Ildefonso. También el angelito que aparece sobre la nube, a la derecha de la parrilla de San Lorenzo, es igual al que pinta Bayeu en el grupo de dos angelitos, de cuerpo entero, encima de los anteriores en el citado *modellino*.

UN cuarto préstamo iconográfico de Bayeu se detecta en el cuadro de Illa. El ángel mancebo que aparece debajo de Dios Padre, y que está señalándole con su mano hacia arriba, es una variación, un poco modificada, de la que Bayeu plasmó en el *modelo* o boceto definitivo para el fresco que decoraba el luneto del presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (hacia 1761-1762), que representaba La Santísima Trinidad en la Gloria, que también se guarda en el Museo del Prado. En concreto, hace una versión del ángel mancebo que está a la derecha del ático del retablo fingido que aparece pintado en el boceto de Bayeu (10).

EN la versión de Jacinto Gómez, que obtuvo el primer premio, la dependencia de los modos pictóricos y de los modelos iconográficos de Francisco Bayeu es también apreciable, pero el discípulo fue capaz de transformar algo esos modelos, sin limitarse a una traslación literal. Denota una mayor experiencia que Illa, cuya versión no por ello resulta menos atractiva que la del ganador. Es algo más sencilla y, por supuesto, con un concepto más moderno, dentro del léxico rococó, que la versión de Ferro, demasiado anclada en los modelos de Giaquinto, que ya se estaban pasando de moda. Illa, por contra, se muestra orientado hacia un academicismo clasicista más "moderno", más al gusto del momento, asumiendo, tras los pasos de Francisco Bayeu, los estímulos clasicistas de Mengs.

EN cuanto al colorido es rico, variado y predominantemente cálido, dentro de una sensibilidad todavía rococó. Sobre un fondo de Gloria amarillo-nápoles, Dios Padre lleva una túnica gris y manto amarillo, San Genaro lleva capa pluvial verde, y San Lorenzo se destaca por la dalmática rosácea. En el lado

contrario, la Monarquía Española, que porta al Infante en sus brazos, lleva un túnica azul, un chal rojo carminoso y un manto amarillo claro con el sombreado resuelto con irisaciones verdosas. El ángel mancebo que le está señalando hacia Dios Padre completa la dominante levemente fría, con su túnica azul-verdosa y su manto azul.

LA versión de Mariano Illa, si se ve superada en dibujo y factura por la de Jacinto Gómez, en mi opinión la supera en cuanto a mayor simplicidad compositiva, riqueza de cromatismo y mayor sintonía con los gustos clasicistas académicos que se abrían paso lentamente en el ambiente de la Academia de San Fernando a comienzos de la década de 1770. Por otra parte, es superior a la ya decadente y envarada versión de Gregorio Ferro.

Arturo Ansón Navarro

- (1) A.R.A.B.A.S.F., *Juntas Ordinarias, Generales, Extraordinarias y Públicas de 1770 a 1775*, junta ordinaria de 15.XII.1771, f. 91 r.
- (2) A.R.A.B.A.S.F., *ibid.*, junta general de 1.VII.1772, f. 127 r.
- (3) *Ibid.*, f. 129 r. La votación numérica la recogen también AZCÁRATE LUXÁN, I. y OTRAS en *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, p. 123, pero deslizan un "lapsus" al decir que resultó triunfador con 5 votos José Beratón, cuando en realidad lo fue Jacinto Gómez, como correctamente se dice unas líneas después.
- (4) A.R.A.B.A.S.F., *Juntas Ordinarias ... de 1770 a 1775*, junta general de 1.VII.1772, f. 129 v. En AZCÁRATE LUXÁN y OTRAS, *op. cit.*, p. 123, se desliza nuevamente otro error, cuando se dice que Illa obtuvo cuatro votos en el desempate, cuando en realidad tuvo cinco.
- (5) Estos dos cuadros premiados aparecen descritos en AZCÁRATE LUXÁN y OTRAS, *op. cit.*, pp. 123-124 y reproducidos en la figs. 98, 99 y lám. 19.
- (6) PARDO CANALIS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, 1752-1815*, Madrid, 1967, p. 119. En su inscripción consta: "YLLA, MARIANO, 19 años, de Barcelona. Ingreso en marzo de 1768". Y en la nota 1 de dicha página se dice que "empezó a asistir en marzo de 1766".
- (7) A.R.A.B.A.S.F., *Juntas Ordinarias, Generales, Extraordinarias y Públicas de 1770 a 1775*, junta ordinaria de 6 de mayo de 1770, f. 21 v. Dieron su voto a Mariano Illa los profesores Alejandro González Velázquez, Francisco Bayeu y Antonio González Ruíz.
- (8) Los datos de su actividad docente y artística en Barcelona fueron aportados por ALCOLEA, S., *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, en los Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. XIV (1959-1960) y XV (1961-1962) íntegros, que fueron publicados con retraso en 1969. Las referencias se encontrarán especialmente en vol. XIV, pp. 74-75, y vol. XV, pp. 92-94.
- (9) Sobre este conjunto decorativo y sus bocetos preparatorios véase el estudio de J. MANUEL DE LA MANO, "Francisco Bayeu y los frescos de la cúpula de la colegiata de La Granja", en ANSÓN NAVARRO, A. y OTROS, *Catálogo de la Exposición Francisco Bayeu (1734-1795)*, Zaragoza, Museo "Camón Aznar" e Ibercaja, 1996, pp. 51-41.
- (10) Véase la ficha n.º 9 correspondiente a dicho modelo y redactada por A. Ansón en ANSÓN, A. y OTROS, *Catal. cit.*, p. 136 e ilustr. en p. 137.

# MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID, 1819)



## *“Santa Juana Francisca Fremiot”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

103 × 74 cm

### INSCRIPCIÓN:

“Santa Juana Francisca Fremiot Baronesa de Rabutín de Chantal, fundadora de la Orden de la Visitación nació en Dijón el 23 de enero de 1572 y murió en Moulins en 1641 y fue canonizada en julio de 1767”

### BIBLIOGRAFÍA:

MORALES Y MARÍN, S. L.: “Datos documentales y aportaciones a la obra de Mariano Salvador Maella” en *Goya*, n.º 259-260. Julio-Octubre, 1997. P.484.

El catorce de octubre de 1748 llegaron a Madrid procedentes del convento de Annecy, en la Saboya, las religiosas sor Anne Sophie de la Rocherbardoul, Anna Victoria de Oncieux y María Próspera Truchet acompañadas por la novicia Margarita Decroux, con la misión de fundar el primer monasterio de la Orden de la Visitación en España. En un principio las monjas se hospedaron en la Casa de Beatas de San José, sita en la calle de Atocha, hasta que se terminaron las reformas necesarias acometidas en las casas de Juan Brancacho, junto al convento de San Pascual, en el Prado Viejo de San Jerónimo. Y así, el quince de febrero de 1749, en una solemne ceremonia presidida por la Madre Superiora, a la sazón Sor Anne Sophia de la Rochebardoul, la nueva comunidad, que en estos momentos contaba ya con veintitrés vocaciones, hizo profesión de fe con toda solemnidad en su nuevo edificio.





SANTA JUANA FRANCISCA FREMIOT BARONESA DE RABUTIN DE CHANTAL FUNDADORA DE LA ORDEN DE LA VISITACION NACIO EN DIJON A 23 DE ENERO DE 1572 MU- RIO EN MOULINS EN 1641 Y FUE CANONIZADA EN JULIO DE 1767.



Fig. 1 Escuela francesa, siglo XVII.  
"Retrato de Santa Juana Francisca Fremiot".  
Monasterio de la Visitación, Turín.



Fig. 2 Jean Restout.  
"Santa Juana Francisca Fremiot y San Francisco de Sales".  
Dibujo preparatorio, Comercio londinense.

A la cabeza de este ambicioso proyecto religioso se encontraba la voluntad de la reina Doña Bárbara de Braganza, que según nos cuenta la tradición, con esta fundación se procuraba un lugar de retiro en caso de quedar viuda y así protegerse de las iras de su terrible madre política, Doña Isabel de Farnesio. Pero como suele ocurrir con este tipo de afirmaciones basadas en trápalas, pocas veces se encuentran refrendadas en la documentación que se guarda en los archivos. Y en este caso, tras una lectura de la escritura de fundación de este establecimiento religioso, firmada en el Palacio Real del Buen Retiro el veintidós de agosto de 1757 y aceptada unos días después por las monjas, descubrimos de forma clara y precisa los auténticos fines que animaron a esta soberana y que quedan muy al margen de las habladurías del momento.

Así en el título primero de este contrato queda expresada la voluntad de Doña Bárbara de fundar un nuevo recinto religioso siguiendo el ejemplo de sus regios antecesores, al tiempo que determina que la orden escogida debe ser la de San Francisco de Sales, que tan extendida se encontraba en toda Europa salvo en nuestro país. Según la bula expedida por el Papa Clemente XI, el veintidós de junio de 1709, en esos momentos contaba con ciento cuarenta y siete casas. En esta decisión jugó un papel muy importante el Arzobispo de Farsalia, don Manuel Quintana Bonifaz, que desde 1755 era el confesor de la Reina, ya que pudo hacer ver a la Soberana lo importante que podía ser la introducción de esta nueva Orden en la península por su labor educativa exclusivamente femenina. Pero a la reina también le tuvo que atraer la posibilidad que ofrecía esta orden de acoger mujeres que de forma temporal quisieran retirarse del mundo, creándose un importante paralelismo con otras fundaciones reales donde el patrón también había pretendido este mismo fin. Me refiero, salvando las distancias de tiempo y espacio, al Monasterio de San Lorenzo, obra de Don Felipe II, utilizado en multitud de ocasiones como lugar de retiro por el Rey Prudente, donde vivía según la disciplina monástica sin necesidad de tomar votos. Se trata de una importante decisión, ya que con este establecimiento la misma Corona rompía la tradición que obligaba a las mujeres a abrazar la religión de por vida. La Congregación de Hijas de la Visitación de Nuestra Señora fue fundada en 1610 por San Francisco de Sales y Santa Juana Francisca Fremiot de Chantal en la ciudad de Annecy. En un principio el nuevo instituto fue llamado "las visitandinas", no por su advocación, sino porque las hermanas se dedicaban a visitar y cuidar enfermos y moribundos, aunque enseguida Santa Francisca encontró una nueva ocupación: la de acoger mujeres, sin importar su estado civil ni edad, que de forma temporal o definitiva quisieran retirarse del mundo, como ya hemos dicho. En recuerdo a su fundador, las nuevas monjas también recibieron el apelativo de "Salesas", palabra con la que se popularizaron en España. Creo que es interesante observar que este término nada tiene que ver con el de "Salesianos", ya que corresponde a los pertenecientes a la Sociedad de San Francisco de Sales que fue fundada en 1859, en Turín, por San Juan Bosco. Así se introdujo en España el culto a Santa Juana Francisca, que nunca llegó a alcanzar la popularidad que en Francia, donde "Chantal" se llegó a convertir en nombre de pila femenino.

A primera vista puede resultar sorprendente encontrar un retrato suyo de tan alta calidad ejecutado por un pintor español, pero no olvidemos la gran repercusión cultural que tuvo la fundación de las Salesas Reales en Madrid, no sólo por sus fines educativos, sino por la suntuosa decoración que recibió su iglesia de la que se hizo eco el famoso pasquín que apareció en uno de sus muros, durante su construcción: "Bárbara reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto".

La traza del edificio la dió el arquitecto francés Francisco Carlier, destacando la gran suntuosidad de la fachada con su magnífica escalinata, que aunque posterior, confiere al conjunto toda la grandiosidad y vistosidad que lo convierte en una de las iglesias más elegantes de Madrid. Presidiendo el Altar Mayor se situó el magnífico lienzo de Francesco de Mura representando "la Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel", ya que bajo este misterio se hizo la advocación del convento. Completando la obra se situó por encima un relieve en mármol obra del escultor Domingo Olivieri que describe a San Francisco de Sales en éxtasis. La representación de Santa Juana Francisca quedó relegada a un altar lateral debido a que en estos momentos todavía era beata y por lo tanto, aunque ya digna de culto, todavía no podía presidir tan importante lugar. Los temas escogidos para los altares laterales también se hicieron en función de este programa iconográfico de exaltación monárqui-





Fig. 3 Francisco de Goya.  
*"San Luis Gonzaga"*.  
Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

ca y la figura de San Francisco de Sales. Presidiendo los altares laterales se situaron: *La Sagrada Familia*, de Francesco Cignaroli; *San Fernando rindiendo la ciudad de Sevilla* de Charles Joseph Flipart; *San Francisco de Sales con Santa Bárbara*, también de Francesco de Mura; y, cerrando la serie, *San Francisco de Sales con Santa Juana Francisca* de Corrado Giaquinto.

POR lo tanto se puede decir que la primera representación que se ejecutó en España de esta santa –antes de ser canonizada– se la debemos a los pinceles del napolitano Corrado Giaquinto que había sido llamado por don Fernando VI para trabajar en la decoración mural del Palacio Nuevo de Madrid y que hacia 1757 realizó este admirable lienzo. En primer plano vemos a San Francisco, sentado, escuchando a Juana Francisca, quizá durante el sacramento de la penitencia, en el momento que son interrumpidos por una visión celestial. En la parte superior un ángel arrodillado les ofrece un corazón con coronas de espinas a ambos personajes como símbolo de su ardiente amor a Jesucristo. Es de suponer que unos años más tarde, seguramente tras la canonización de la santa, se añadieron las dos esculturas de la fachada donde se representan a ambos santos, tal y como da a entender Antonio Ponz cuando comenta: *"Ultimamente se han colocado dos estatuas del natural en los nichos colaterales de esta portada, ejecutadas por D. Alonso Vergaz, y representan a San Francisco de Sales, y a Santa Juana de Chantal"*.

NO hay duda que la alta sociedad madrileña sintió curiosidad por saber quien era esta nueva santa que el Papa Clemente XIII había elevado a los altares un dieciseis de julio de 1767 junto a San Juan Cancio, San José de Calasanz, San José de Cupertino, San Jerónimo Emiliano y San Serafín del Monte; por este motivo creo que resulta importante saber cual era la oferta editorial que en esos momentos había disponible en España. El primer testimonio literario corresponde a la biografía escrita por el Obispo de Puy y de Evreux, Henri Cauchon de Maupas, que bajo el título de *"Vida de la Venerable madre sor Juana Francisca Fremiot, fundadora de la Orden de la Visitación de Santa María..."* tradujo al castellano Francisco de Cubillas y había sido publicada en Madrid en 1684 por Antonio de Zafra, de la cual, quizás, no quedarían muchos ejemplares disponibles en estos momentos, aunque uno había –y todavía está– en la Real Biblioteca. Ya en pleno siglo XVIII, en 1738, apareció la biografía de Carlo Antonio Saccareli, traducida por fray Bartolomé del Valle y publicada también en Madrid por Zúñiga. La importancia para nosotros de esta edición es que en el primer tomo de la obra se incluyó una hermosa estampa donde aparece San Francisco de Sales entregando el Libro de la Regla a la en aquel entonces Venerable Madre. Con la fundación del Monasterio se produce un interés por la santa que se ve reflejado con la publicación de los escritos de Santa Juana, primero en 1754 por José de Orgaz, para continuar en 1775, en la imprenta de José Ibarra. Y es a los esfuerzos de este último impresor al que debemos la mayor difusión del culto de esta santa, ya que unos años antes había publicado el Breve de la Canonización, en texto paralelo latín-español, y que 1778, una nueva edición de la biografía realizada por Saccareli. En esta publicación se cuidaron al máximo todos los detalles de su encuadernación y se incluyó una estampa, obra de Joaquín Ballester, donde de nuevo se representa a San Francisco entregando el Libro de la Regla a la nueva Santa, cuya composición se basaba en la anterior.

AL mismo tiempo es de suponer que también empezaría a divulgarse su retrato de forma individual, aunque hasta las ediciones del siglo XIX no aparece en libros españoles, ya que ni Ibarra ni Orgaz lo habían incluido en las suyas. En cambio en una nueva publicación italiana, aparecida en Roma en 1751, de la biografía de Saccarelli encontramos su imagen, todavía como beata. Pero, como es de suponer, los modelos tuvieron que llegar desde Francia, donde el culto a la Señora de Chantal era mucho más importante.

EL primer retrato que se divulgó de la Santa fue realizado en 1636, por artista anónimo francés del cual se conservan dos versiones, una en París y otra en Turín (Fig. 1), ambas todavía propiedad de sus respectivos establecimientos religiosos. La imagen en seguida fue grabada y sirvió de base para posteriores versiones. Aparece la religiosa de casi medio cuerpo, vestida con riguroso hábito negro, donde se pueden reconocer las facciones que caracterizaron su rostro. Esos marcados ojos, de mirada intensa, la nariz, un tanto larga aunque muy elegante, y unos labios quizás un tanto gruesos, en cuyos bordes se pueden advertir las huellas dejadas por el mucho trabajo y el cansancio.

SIGUIENDO esta misma iconografía hay que señalar el cuadro del pintor Jean Restout (1692-1768) que tuvo que ser ejecutada posiblemente hacia 1751, año de su beatificación, para la casa fundada por la santa en París, del cual se conserva un dibujo preparatorio (Fig. 2). En la composición aparece la santa, arrodillada, vestida con el hábito de la orden, y llevando en sus brazos, que cruza sobre su pecho, sus símbolos: un corazón inflamado, con el anagrama de Cristo, y un crucifijo. Tras ella se puede distinguir a San Francisco de Sales, que revestido, se dispone a bendecirla. Sobre esta imagen Claire Toumay realizó una estampa que se convirtió en la imagen oficial de Santa Juana. Aunque de rasgos casi idénticos, el pintor rejuveneció un tanto a su modelo, quizás queriendo marcar de esta forma la vitalidad que caracterizó a esta mujer recordando ese pasaje de su vida, donde se dice que pasó por encima de su hijo llena de la fuerza del Espíritu Santo, cuando tras enviudar, decidió abandonar su hogar. Esta imagen tuvo una amplia difusión en nuestro país y fue la que utilizó el grabador valenciano Mariano Brandi, a finales del siglo XVIII, momento en que Santa Juana Francisca gozó de mayor popularidad. El Museo Municipal de Madrid conserva un ejemplar de esta estampa junto a un buen conjunto de efigies de santos que evidencian el carácter divulgativo y devocional que tenía este tipo de publicación como ocurre hoy en día. Y así sigue siendo, pues la obra de Restout, en formato de recordatorio o "santini", es la que se divulga desde las casas de Salesianas que hay en España acompañada por una selección de máximas de la santa.

AUNQUE la Orden de la Visitación no gozó de gran popularidad, la ciudad de Madrid llegó a contar con tres conventos fundados por estas religiosas. El segundo de ellos vió la luz a fines del siglo XVIII, en 1798, cuando los Marqueses de Villena y Estepa, don Felipe López Pacheco y doña María Luisa Centurión, obtuvieron las licencias necesarias para abrir un segundo establecimiento y colegio en la calle de San Bernardo, que en seguida se popularizó con el nombre de "Salesas Nuevas". Esta vez el altar mayor si se dedicó a la memoria de los santos fundadores, apareciendo San Francisco de Sales entregando las Constituciones a Santa Juana Francisca, siendo realizado por Agustín Esteve. De la importancia de esta fundación y la decoración de su templo, que ha pasado bastante desapercibida para los historiadores de arte, destaca el hecho que el mismo Francisco de Goya participó en la decoración de sus altares con la realización de un "San Luis Gonzaga", que vendido por la comunidad tras la Guerra Civil, hoy se conserva en el Museo de Zaragoza (Fig. 3).

AL hilo de lo que hemos comentado con anterioridad, creo que no debe resultar nada extraño que algunos artistas que trabajaron para la aristocracia madrileña conocieran la figura de esta santa francesa como es el caso del ya mencionado Esteve y el mismo Francisco de Goya, por haber trabajado en esta segunda casa. Por lo tanto resulta no siendo excepcional que aparezca un retrato de la santa de tanta calidad que debería haber salido de los pinceles de algún pintor que trabajaba en los altos círculos de la Corte. Un detenido estudio de los rasgos estilísticos de este lienzo nos confirma la autoría de Mariano Salvador Maella. El tratamiento de las carnaciones, tanto del rostro como de las manos, al igual que los colores nos recuerdan obras del valenciano, tales como su autorretrato o la magnífica serie de santos que ejecutó para los retablos de la Capilla de los Reyes Nuevos, en la Catedral de Toledo. Aunque es probable que la fecha de su ejecución sea en torno a los últimos años de la centuria ilustrada, cuando se estaba terminando la segunda fundación salesiana.

El pintor nos presenta a la santa de casi medio cuerpo, en aptitud recogida con las manos juntas en oración ante un crucifijo y un libro que parece cerrado. Por encima, en rompimiento de luces, la paloma del Espíritu Santo que la está llenando de inspiración divina, y por debajo la figura de San Francisco de Sales en actitud de escribir, probablemente las Constituciones de la nueva Orden. Santa Juana no lleva todavía los hábitos religiosos, por lo que el autor no siguió la estampa basada en la obra de Restout. Es probable que Maella utilizara una segunda fuente iconográfica que podría corresponder a otro retrato anónimo de la santa que se guarda en Dijón donde aparece a la edad de veinte años. Siguiendo la misma actitud que el presente lienzo, vernos a la joven Juana antes de abrazar la religión vestida a la moda de la época y con las manos juntas en oración. La obra se popularizó durante la centuria pasada por una estampa ejecutada por Vogel, aunque puede que de ella existieran copias, existiendo la posibilidad que un cuadro que aparece en la carta de bienes atorgados por Juana Fernández



a favor de su futuro esposo, Zacarías González Velázquez, atribuido a van Dyck, sea una de estas copias. Dice así el asiento "Otro retrato de Bandik que representa la Fundadora de las Salesas Santa Juana Francisca Fremiot, de tres cuartas y media de alto y dos y quatro dedos de ancho, con marco dorado". No hay que olvidar que Maella estaba casado con María González Velázquez, hermana de Zacarías. Sin lugar a dudas se produce una curiosa confusión, ya que este pintor flamenco se hizo célebre por sus retratos que diferentes grabadores de su época agruparon en su famosa "Iconografía". La noble pose del modelo o la gran calidad del retrato propiedad de Zacarías hizo que fuera así inventariado. Aunque también podría pensarse que todo buen retrato de factura extranjera, de personaje antiguo, se atribuyera al mencionado van Dyck.

Juan Martínez Cuesta

#### Bibliografía de referencia:

- AGUILÓ, PAZ, LÓPEZ-YARTO, AMELIA Y TÁRRAGA, MARÍA LUISA: "La Reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid", en *La mujer en el Arte Español*, VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centros de Estudios Históricos. C.S.I.C. Madrid, 26-29 de noviembre de 1996. Actas. Madrid, 1997, pp.229-238.
- Breve de Canonización de la bienaventurada Juan Francisca Fremiot de Chantal, Fundadora del Orden de la Visitación*. Madrid, 1768. En la oficina de Joachin Ibarra, calle de la Gorguera.
- CARRETE, JUAN, DIEGO, ESTRELLA DE, VEGA, JESUSA: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*. Vol. I: Estampas Españolas. Grabado -1550-1820-. Tomo I, pp. 91-111. La estampa de Santa Juana Francisca Chantal es la IN 13400.
- CIOFFI, IRENE: *Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid*. New York University, 1992.
- MANO, JOSÉ MANUEL DE LA: "Un artículo inédito del arqueólogo José Ramón Mélida sobre el pintor Zacarías González Velázquez", en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 83, segundo semestre de 1996, pp. 371-394.
- PONZ, ANTONIO: *Viage de España*. Tomo V, Madrid, 1793.
- RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona, 1997, Tomo 2, volúmen 3, p. 302.
- Relazione della solenne beatificazione della ven. Serva di Dio Giovanna Francesca Fremiot di Chantal, Fondatrice dell'Ordine della Visitazione di S. Maria Celebrata in Roma nella Basilica Vaticana il 21 Novembre MDCCLI*. In Roma, 1751. Nella Stamperia di Gio. Battista Bernabó e Giuseppe Lazzarini.
- SACCARELLI, CARLO ANTONIO: *Vida de Santa Juana Francisca Fremiot de Chantal, fundadora de la Orden de la Visitación de Santa María*, que escribió en italiano el Padre Carlos Antonio Saccarelli, clérigo Reglar Ministro de los Enfermos, y tradujo en español el Padre Maestro Fra Bartolomeo del Valle, de la Orden de Carmelitas Calzados, la cual saca a la luz una señora devota de la santa. Madrid, 1778. Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. -incluye la famosa estampa grabada por Joachin Ballester que representa a "San Francisco de Sales entregando la Regla de la Orden de la Visitación a Santa Juana Francisca Fremiot"-.
- TORMO, ELÍAS: *Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Reedición de los dos fascículos publicados en 1927. Madrid, 1979, pp.183-188.
- URREAL, J.: *La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977.
- VV. AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1995, pp. 338-341.

# ANTONIO CARNICERO MANCIO

(SALAMANCA, 1748 - MADRID, 1814)



## *"La Erupción del Vesubio de 1771"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

114,5 × 185,5 cm.

Firmado e inscrito: "Erupción del Vesubio, el 14 de mayo de 1771.  
Vista tomada por M<sup>o</sup> Volayre y pintada por Don Antonio Carnicero"

### EXPOSICIONES:

- "Antonio Carnicero". Centro Cultural de la Villa de Madrid Febrero-Marzo, 1997. P. 114.  
"Antonio Carnicero". Sala San Eloy. Caja de Salamanca y Soria. Abril-Junio, 1997, n.º 26, p. 94.

Adquirido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

OBRA del pintor salmantino, del siglo XVIII, Antonio Carnicero Mancio, que ha figurado en la primera exposición monográfica, realizada de este artista de la escuela madrileña y que se ha celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid del 28 de enero al 30 de marzo de 1997.

PINTOR que ha permanecido en el olvido —como tantos otros de su época—, coetáneo de Goya, ya que existía una diferencia de dos años entre ellos, que trabajaron para la sociedad de su tiempo, y que incluso prestaron sus servicios como pintores de cámara para los reyes Carlos IV y José I Bonaparte, siendo los dos inhabilitados de sus puestos a la llegada de Fernando VII, aunque a Carnicero al poco tiempo le rehabilitó.

POR la inscripción que figura en este cuadro, podemos deducir que, como Antonio Carnicero estudió en la Academia de San Lucas de Roma, desde 1760 a 1766, es probable que hubiese contactado no sólo con Voltaire, quien sabemos que en 1764 estaba en la Academia de San Lucas, sino que conociese las pinturas que sobre "erupciones del Vesubio", hacía Pietro Antoniani (Fig. 1), al haberse convertido las representaciones del fenómeno volcánico, un pretexto para desarrollar una composición escenográfica, regida por un lenguaje decorativo conectado con la narración popular.







Fig. 1 Pietro Antoniani.  
*"Eruption of Vesuvius in 1767".*  
 Colección particular, Londres.



Fig. 2 Pierre Jacques Volaire.  
*"Eruption of Vesuvius from the Bridge of the Maddalena".*  
 Museo de Capodimonte, Nápoles.

DE todas las obras que Volaire realizó sobre este tema, parece ser que Antonio Carnicero, tomó la que pertenece al Museo Nacional di Capodimonte en Nápoles, titulada "Eruption of Vesuvius from the Bridge of the Magdalena" (Fig. 2), firmada en 1782, aunque tomase los apuntes de la erupción del año 1771.

CARNICERO ha introducido en esta obra, pequeñas variaciones al representar personajes que él suele situar en otras de sus composiciones, siendo el contexto general una copia de la de Volaire, artista ilustrador de vistas pictóricas y escenográficas, con un gusto marcado por lo anecdótico y popular.

EL volcán, enclavado en las cercanías de Nápoles, cerca de la orilla oriental del golfo, junto al Mediterráneo, inició su primera erupción –conocida– el año 79, ocasionando la destrucción de Pompeya y Herculano, teniendo con posterioridad otras erupciones de mayor o menor intensidad.

LA observación de este cuadro, aparte de la contemplación de su pintura, nos lleva a recordar la importancia de Nápoles en el siglo XVIII debida en parte a los Borbones, quienes estimularon a través de sus excavaciones arqueológicas, que la Antigüedad, que se encontraba enterrada aflorase, siendo Carlos III el impulsor del florecimiento de las artes, haciendo de Nápoles el punto de encuentro de personajes mundialmente importantes, que viajaron atraídos no sólo para admirar la belleza de su naturaleza, sino para tener un conocimiento más directo de las investigaciones que en ese momento se estaban realizando.

DESDE Winckelmann a Piranesi y desde Fragonard a David, Nápoles les cautivó, no sólo por sus hallazgos arqueológicos, sino por el hechizo del Vesubio con sus erupciones que les hicieron, como en el caso de Goethe, quien después de haberlo contemplado nos narra el impacto que le produjo y así dice de él: "ese horizonte purísimo, por el cual se desvanecen las columnas de humo que despide el volcán; ese mar tan sensible a los cambios de horizonte; ese suelo que enseña las lavas negras y lucentes como el azabache; esa luz quebrándose en refecciones tan variadas...". Con estas notas intuimos el efecto que causó en él esa panorámica tremendista de la indefensión del hombre ante los elementos desatados de la naturaleza, que percibimos a través de este cuadro.

TAMBIÉN tenemos las impresiones de D. Leandro Fernández Moratín quien no permaneció insensible ante el "gigantesco poderío" del Vesubio, y así, en su "Viaje a Italia", al hablarnos de Nápoles y comentar las obras pictóricas que sobre el Vesubio había contemplado en 1793 y al admirarlo al natural, nos dice: "...es difícil describir esa atmósfera mágica de crepitante fuego, así como la mágica y sosegada representación de la luna sobre el mar, que muestra el insuperable influjo de la naturaleza salvaje y balsámica al mismo tiempo...".

A TRAVÉS de estas notas nos parece, al contemplar el óleo, que lo está describiendo en sus menores detalles, ya que más adelante sigue escribiendo: "...los estampidos y relámpagos que salen tras una columna altísima de fuego, arrojando al aire enormes piedras incandescentes que se precipitan en el valle", también nos habla de cómo brama el viento, cómo tiembla la tierra y cómo se inflama el monte por todas partes, derribando torrentes de agua, entre las lavas que bajan ardiendo hacia el mar, abrasando y reduciendo a cenizas todo lo que coge a su paso. Estas manifestaciones tan dramáticas contrastan en el lienzo con la aparente tranquilidad que irradian los personajes que contemplan la escena charlando entre sí. Carnicero parece haber querido retratar a Voltaire, en ese personaje que sentado tranquilamente en el ángulo izquierdo de la escena, parece dibujar lo que contempla. Bien pudo querer con esto rendir un homenaje a Voltaire.

OTRO de los personajes que en sus "Cartas familiares a mi hermano", el Abate Juan Andres, dejó en 1785 sus impresiones sobre el Vesubio, nos dice lo que le impresionó el presenciar el espectáculo que ofrecía el monte desprendiendo fuego y humo.

TODAS estas manifestaciones, recogidas por algunos viajeros del siglo XVIII, no mueren en este siglo, sino que esta mínima fascinación la encontramos en descripciones e impresiones que sobre el Vesubio nos narra D. Emilio Castelar, ya que el tema pictórico será un verdadero filón que se repetirá y vulgarizará durante el siglo XIX, fueron muchos los artistas que hicieron composiciones, estudiando con curiosidad este fenómeno de la naturaleza.

ESTA obra también se expuso en la Sala de "San Eloy" de Salamanca al querer la Caja de Salamanca-Soria rendir homenaje a este salmantino en sus 249 años de su nacimiento.

M.<sup>a</sup> Antonia Martínez Ibáñez

#### Bibliografía de referencia:

- Enciclopedia Universal Ilustrada 1923, Voz Voltaire.
- Catálogo de la Exposición "El Arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII", 1990, Madrid.
- Catálogo Christie's 1992, New York.
- Catálogo de la Exposición "Antonio Carnicero", 1997, Madrid.

# JUAN ADÁN

(TARAZONA, 1741- MADRID, 1816)



## “Venus de la Concha o de la Alameda”

MÁRMOL BLANCO

La figura: 169 cms. de altura.

La base: 92 cms. de altura.

Firmada y fechada: “Juan Adán. Aragonés, la hizo en Madrid año 1793 “  
Sobre la base original en mármol “brocatelle” en forma de cuatro volutas de  
perfil cuadrado con incrustaciones en mármol blanco.

### PROCEDENCIA:

Alameda de Osuna, Madrid. Encargada por Dña. María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, Condesa-Duquesa de Benavente y Duquesa de Osuna en un primer momento a José Guerra, disponiendo para ello de un bloque de mármol de Carrara llegado a Madrid en 1789. Interrumpido el encargo el año siguiente fue hecho de nuevo a Juan Adán, quién a pesar de firmarla en 1793 no la terminó hasta 1795 fecha en al que realiza la entrega de la misma por lo que le fueron abonados 40.000 reales en varios pagos durante 1796 y 1797.

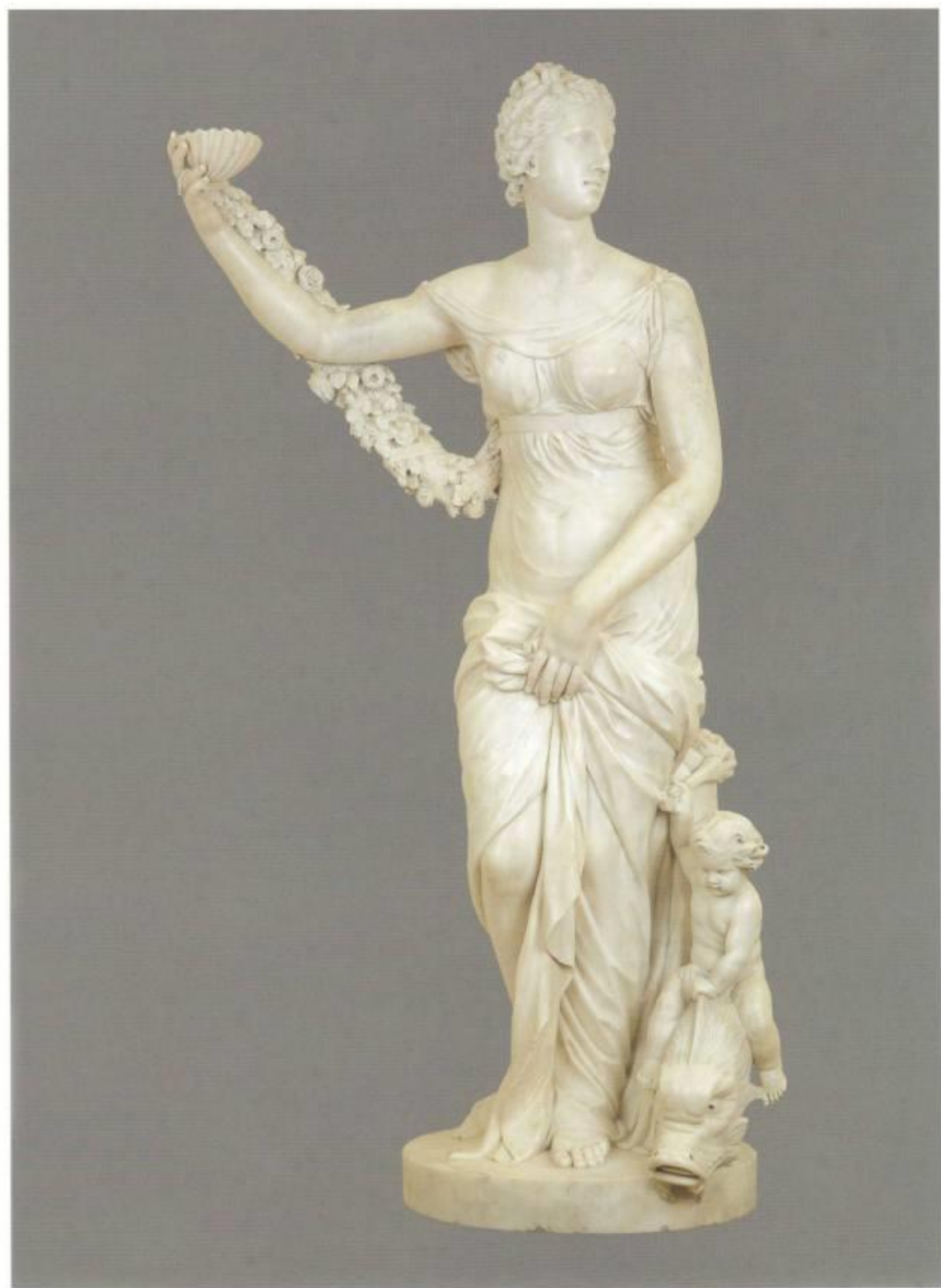
En 1896, tras la ruina del X Duque, D. Mariano Téllez-Girón; se vende el Parque de la Alameda y pasa a ser propiedad del banquero Bauer. La escultura permanecerá “in situ” hasta mediados de este siglo.

### BIBLIOGRAFÍA:

- NAVASCUÉS, P. y QUESADA MARTÍN, M. J.: *El Siglo XIX Bajo el signo del Romanticismo*. Col. Introducción al Arte Español. Ed. Sílex. Madrid, 1992. P. 155.
- PARDO CANALIS, E.: *Escultura Neoclásica Española*. Madrid, 1958. P. 17, lám. 8.
- REYERO, C. Y FREIXA, M. *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1995. P. 34 y 36.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Escultura y pintura del siglo XVIII”. *Art Hispaniae*. Vol. XVII. 1.ª Parte. Madrid, 1965. P. 307, fig. 293.
- NAVASCUÉS, PALACIO, P.: “El Capricho (Alameda de Osuna)” en *Jardines clásicos madrileños*. Museo Municipal, Madrid, 1981. P. 137.

Adquirida por colección particular.





- OBRA maestra de nuestra escultura neoclásica la *Venus de la Alameda de Osuna* es, junto a la *Venus y Cupido* (Fig. 1) de José Ginés (San Sebastián, Museo de San Telmo), la más bella representación de Afrodita de toda nuestra escultura antigua. La elegancia de su movimiento, la concepción culta del tema y la calidad de su ejecución la convierten en pieza excepcional.
- LA diosa mitológica está representada en el momento de su nacimiento, saliendo de las espumas del mar, con una concha en la mano y un angelote a sus pies que cabalga un delfín. La ropa, mojada, permite al escultor demorarse con mimo en su cuidada anatomía; los pliegues son como una segunda piel que modela el cuerpo y, en parte, esconde las piernas.
- OBRA de complicada historia es testimonio de la habilidad del escultor para superar todas las dificultades que supusieron su talla.
- ENCARGADA por la Condesa de Benavente y Duquesa de Osuna, culta dama que mantenía su propia orquesta y para quien Haydn escribiera música, se destinó al famoso jardín de la Alameda de Osuna (Fig. 2) donde estuvo cobijada en el famoso "Abejero" (Figs. 3 y 4). Constituía así uno de los más importantes ornatos de un jardín que, siguiendo las ideas de su tiempo, sabía aunar el deleite estético con la curiosidad científica y la utilidad.
- LABRADA en mármol de Carrara, un bloque del que Juan Adán dijo en carta a la Duquesa de Osuna era "precioso mármol", presentó muchas dificultades puesto que había sido empezada su talla por José Guerra de tal modo que, cuando lo recibió el escultor aragonés se la entregó "inutilizada en dictamen de quantos facultativos la vieron, por lo que no se determinaron á emprenderla, quando V.E. los habló para ello" (1).
- ADÁN estaba ya trabajando en la *Venus* en julio de 1793 cuando, en su ausencia, doña María Josefa Pimentel acudió a su estudio y, no gustándole la obra, se lamentó por no haber hecho el encargo en Roma (2). Resignada y convencida la Duquesa, la estatua se concluyó después de septiembre de 1795, a pesar de su deseo de verla instalada en su jardín para la fiesta de San Isidro del año 1794. Allí permanecería tras la muerte de la Condesa de Benavente y durante el período que la finca perteneció a los representantes en España de la Banca Rothschild, la familia Bauer quienes, como la Duquesa de Osuna, fueron también grandes impulsores de la música en Madrid, en el teatrillo de su palacio de la calle de San Bernardo que, más tarde, sería del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- LOS Bauer adquirieron la Alameda a la muerte del decimosegundo duque de Osuna don Mariano Téllez Girón y Beaufort (1814-1882), quien fuera la primera fortuna de España y fastuoso embajador en la Corte del Zar —para venderla ya avanzado nuestro siglo, sin querer desprenderse de la obra maestra de Adán—.
- AFRODITA dejó el ameno jardín para refugiarse en un portal de la madrileña calle de Claudio Coello donde, en la penumbra discretamente alejada de los historiadores del arte, llenó de belleza una escalera decimonónica.
- CON su *Venus Anadyomede*, Juan Adán, nos dejó una magnífica prueba de lo aprendido en Roma en su contacto y estudio de la escultura clásica. El eco de la escultura griega —especialmente de la helénica— y romana resuena en su *Venus de la Alameda de Osuna*, un bello desnudo impensable dentro de la tradición española. Adán había empezado su formación en Zaragoza con José Ramírez, marchando a Roma en 1765. Recibió, desde 1768, una ayuda económica semejante a la que percibían los pensionados por la Academia. Allí dibujó obras antiguas como el *Laoconte* y copió en barro otras como la *Leda*, cuyo recuerdo persiste en su *Venus*. Fue elegido académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y llegó a obtener el título de Director de la Academia romana de San Lucas, prueba de la estimación que mereció de sus contemporáneos. Elegido







Detalle de la cabeza de Venus.



Detalle del Cupido sobre delfin.



Detalle de la firma.

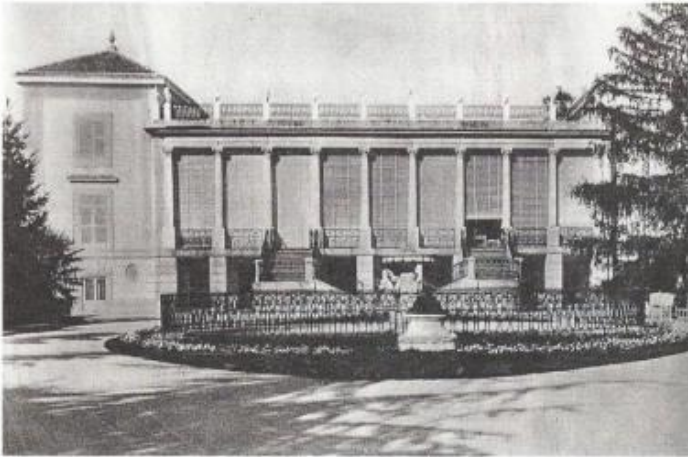


Fig. 2 Fachada del Palacio de la Alameda de Osuna

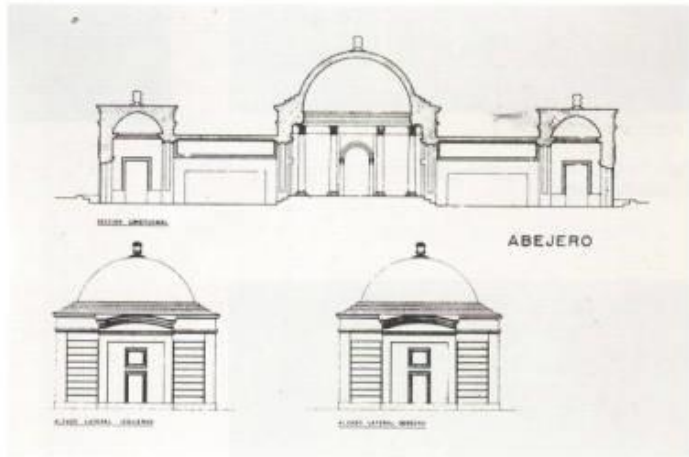


Fig. 3 El Abejero. Alzados y sección.



Fig. 4 El Abejero Fachada.



Figs. 5 y 6. Juan Adán "Bustos de Carlos IV y Maria Luisa de Parma".  
Palacio Real, Madrid.



Figs. 1. José Ginés. "Venus y Cupido".  
Museo de San Telmo. San Sebastián.



Teniente Director de la Academia madrileña en 1786, sería escultor de cámara honorario de Carlos IV en 1793, siéndolo efectivo en 1785; finalmente, en 1815 Fernando VII le nombraría su Primer Escultor (3).

ESTE "cursus honorum" refleja la calidad y extensión de su obra. Trasladado a Lérida para realizar la escultura de la Catedral Nueva en 1776 (Fig. 2) allí dejó una extensísima producción que fue destruida en la última guerra civil. Se estableció en Madrid en 1786 lo que le permitiría dedicarse a la escultura profana. Entre sus obras de este carácter señalaremos sus retratos del Duque de la Alcudia (1794) (fig. 3) y los de los reyes Carlos y María Luisa de 1797 (Madrid, Palacio Real, (Figs. 5 y 6). No es suya, sin embargo, la estatuilla del Rey, en pie, con armadura y los collares de las órdenes, que se conserva en la Casa de Campo de San Lorenzo de El Escorial, obra del director del Taller de los Mostenses Hermenegildo Silici (4), aunque, como el italiano, trabajó para Aranjuez en obras como la fuente de Hércules y Anteo.

Escultor versátil, en sus retratos conjugó la elegancia romana con la viveza tradicional española; en sus relieves religiosos: La aparición de la Virgen a Santiago, (fig. 6) (Catedral de Jaén, capilla del Pilar) aunó la severidad neoclásica con una gracia barroca aprendida en Bernini, dando rienda suelta a sus conocimientos anatómicos en sus obras mitológicas como en la Venus de Osuna.

Juan José Junquera Mato

- 
- (1) PARDO CANALIS, E.: *Esculturas del siglo XIX*. Madrid, 1951, p. 161. Reproduce la carta del escultor a la Duquesa del 30 de septiembre de 1795.
  - (2) Idem, p. 159-160. Carta de Juan Adán a la Duquesa de Osuna con fecha de 3 de julio de 1793.
  - (3) Sobre Juan Adán, véase: PARDO CANALIS, E.: Op. cit. en nota 1, pp. 2242; Idem: *Escultura Neoclásica Española*, Madrid, 1958, pp. 15-18.  
SÁNCHEZ CANTÓN, F.: "Escultura y Pintura del siglo XVIII", *Ars Hispaniae*, vol. XVII, la parte, Madrid, 1965, p. 307. La Venus aparece reproducida en la fig. 293.  
NAVASCUÉS PALACIO, P. y QUESADA MARTÍN, M.<sup>a</sup> J.: *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Col. Introducción al Arte español. Ed. Sílex, Madrid, 1992, p. 15.  
REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, pp. 34-36.
  - (4) JUNQUERA, J.J.: *El siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos*. Barcelona, 1996, p. 70.
  - (4) Sobre Hermenegildo Silici y el Taller de los Mostenses, véase: JUNQUERA MATO, J. J.: *La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979.

## AGUSTÍN DE ESTEVE Y MARQUÉS

(VALENCIA, 1753 - HACIA 1830)



*"Retrato de dama"*

Óleo SOBRE LIENZO

115,5 × 80,5 cm.

Pintado hacia 1782 - 85

EL pintor valenciano Agustín Esteve es, sin duda, un artista que ocupa un puesto destacado en el panorama de la pintura española de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, preferentemente por lo que se refiere a su faceta de retratista. Coetáneo de Goya, con quien tuvo una relación tanto de amistad como de colaboración profesional, no pocas obras suyas han estado atribuidas al pintor de Fuendetodos, especialmente las encuadradas cronológicamente en el período de 1790 a 1808. Además, no hay que olvidar su actividad como copista de retratos originales de Goya para satisfacer los encargos de instituciones oficiales, en el caso de los retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma, o de particulares.

MARTÍN S. Soria fue el primero en abordar con amplitud la producción de Esteve y dio un perfil biográfico y artístico del pintor, diferenciándolo de Goya (1). Después sólo se han hecho algunas precisiones documentales y aportaciones de algunas obras no conocidas del pintor valenciano (2), y todavía hay importantes lagunas que rellenar, tanto en su biografía como en el catálogo de su obra.







Fig. 1 Agustín de Esteve.  
*"Retrato de la Marquesa de San Andrés"*.  
Museo de San Carlos, México D.F.

ESTEVE no tuvo la genialidad de Goya, pero fue un pintor de sólida formación técnica que realizó unos retratos llenos de elegancia, corrección académica y gusto, que encantaron a su amplia clientela aristocrática. Y es que entre 1780 y 1808, salvo Goya, ningún otro pintor español tuvo la actividad y el éxito de Agustín Esteve en el campo del retrato. Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, que fueron excelentes retratistas, no lo cultivaron mucho debido a sus obligaciones como pintores decoradores, y Joaquín Inza, que había sido el retratista de mayor éxito en la década de 1770 entre la aristocracia, si bien siguió bastante activo en la década siguiente, fue perdiendo la primacía a partir de 1785 en favor de Goya y de Esteve.

LA dedicación, casi en exclusiva, de Agustín Esteve al retrato se inició tras su fracaso en el premio de pintura de primera clase de 1778, convocado por la Real Academia de San Fernando. Debíó de ver un terreno pictórico con más posibilidades para él y pronto comenzó a retratar a destacados miembros de importantes familias de la alta nobleza cortesana. La condesa-duquesa de Benavente, unos años después también duquesa de Osuna, fue retratada por Esteve hacia 1780, en un excelente retrato de cuerpo entero y de aires regios (3), y se convirtió en protectora del artista. Años después, en 1798, retrataría a sus cuatro hijos en unos retratos que se encuentran entre lo mejor del pintor.

LA primera época de Esteve, la de la década de 1780, nos es poco conocida, pues son escasas las obras suyas que se datan en esos años. El *Retrato de dama* que aquí se estudia, y cuya identidad no conocemos, no ha sido catalogado hasta ahora y presenta todos los estilemas pictóricos de Esteve. Es pieza importante por su doble motivo, primeramente por su gran calidad, y en segundo lugar porque, además de venir a aumentar el catálogo del pintor valenciano, es un jalón fundamental para el conocimiento de sus inicios como retratista. En mi opinión es uno de los mejores retratos de toda la producción de Esteve.

REPRESENTÓ a esta dama en primer plano, casi de frente, de más de medio cuerpo y sentada sobre una silla. Esteve utilizó una "mise en cadre" que ya había introducido en España Antón Rafael Mengs en la década de 1760, como se puede apreciar en retratos de la familia real (María Josefa y María Luisa de Borbón, El Pardo y Museo del Prado), o de la aristocracia (María Francisca de Pignatelli, duquesa de Medinaceli, en colección de los duques de Villahermosa) (4). Esa misma pose utilizaría Esteve unos años después en otros retratos de damas, como el de la *Marquesa de San Andrés*, de hacia 1789 (Fig. 1), que ahora está en el Museo de San Carlos de México; el de *Dama desconocida de rosa*, de datación próxima a la anterior, en la colección Contini-Bonacossi de Florencia; o el retrato de la *Marquesa de la Sonora*, algo posterior, que estuvo en la colección Parés de Madrid (5). Un sillón de respaldo semejante, aunque con la tapicería de color verde, pintó Goya en 1782 en la composición del retrato de *Don Antonio Veyán y Monteagudo*, en el Museo de Huesca (6).

VISTE esta dama un elegantísimo vestido azul pastel muy claro a la moda de 1780-1785, formado por un cuerpo ajustado, falda con mucho vuelo, mangas con encajes hasta el codo y pañuelo de seda blanco cubriendo el escote, que termina adornado por un gran lazo del mismo color. Toda la falda está realzada con encajes, cintas de pasamanería, vistosos lacitos azules y rosas, y aplicaciones florales. Todo ello está resuelto por Esteve con evidente ligereza de toque y exquisitez rococó, que en este caso debe, más que a los modos de Mengs, a la tradición del rococó gíaiquintesco que pervivía, y también al estudio de los retratos femeninos pintados por Velázquez y que estaban en las colecciones reales. Vestidos de semejante moda llevan *Doña Manuela Camas* (Museo de Bellas Artes de Budapest) (Fig. 2), la esposa de Cén Bermúdez, en el retrato que le hizo Goya, y cuya cronología pienso que hay que adelantar a 1783-84, coetáneo a los retratos hechos para la familia del infante Don Luis de Borbón y María Teresa de Ballabriga; o el retrato de la Condesa-duquesa de Benavente (col. March), pintado también por Goya en 1785.

EL modelado de los brazos, adornados en las muñecas con pulseras de cinco filas de perlas cada una y medallón oval, y de las manos, una de las cuales sujeta un abanico, no está hecho con un dibujo acusado. En cambio, el rostro está ejecutado a la manera mengsiana, con un modelado muy delicado, hecho con pinceladas fundidas y suave claroscuro; el colorido algo pálido y levemente sonrosado es



Fig. 2 Francisco de Goya.  
*"Retrato de Doña Manuela Camas"*.  
Museo de Bellas Artes, Budapest



Fig. 3 Mariano Salvador Maella.  
*"Retrato de la Infanta Carlota Joaquina de Borbón"*.  
Museo del Prado, Madrid.



el que caracterizará a los rostros de Esteve, frente a los más enérgicos y de colorido más subido de Goya. Esteve realza las bellas facciones de la retratada con un fin claramente halagador, lo que explicaría su éxito en los ámbitos aristocráticos, sin preocuparle tanto, a diferencia de Goya, la penetración en la psicología del personaje. No por ello estamos ante un retrato frío y convencional, pero refleja los gustos del momento.

LLEVA la retratada el pelo cardado y algo empolvado, que termina en la parte inferior con bucles prolongados. Se remata con un tocado floral rodeado de gasa blanca y cinta rosa, y agujas de plata y pedrería, todo ello a la moda de los años de 1780-1785. Un peinado y tocado semejantes porta la infanta Carlota Joaquina en los dos retratos (Prado y palacio de la Moncloa) que le hizo Maella en 1785 (Fig. 3). Como elementos de composición aparecen un gran cortinaje vinoso, que resalta la cabeza de la dama, y parte de un mueble escritorio con pilastras jónicas a la izquierda.

ESTE excelente retrato presenta los modos pictóricos de Esteve, y corresponde a su primera época como retratista, en la que se va haciendo con una clientela aristocrática, encabezada por los Benavente-Osuna, que serán sus protectores. Seguramente en esos años es cuando Esteve debió de trabar amistad con Goya, que se incorporaba también al retrato con unas ideas renovadoras y que no dejaría de influir en el retratista valenciano.

Arturo Ansón Navarro

- (1) SORIA, M. S., *Esteve y Goya*, Valencia, 1957. Esta monografía ampliaba, a la vez que pulía, el catálogo de Esteve ya ensayado en un amplio artículo anterior, "Agustín Esteve and Goya", *The Art Bulletin*, XXV (1943), pp. 239-266.
- (2) Entre ellas, BATICLE, J., "Esteve, Goya y sus modelos", *Goya*, 148-150 (1979), pp. 226-231; VALVERDE MADRID, J., "El testamento del pintor Agustín Esteve", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 93-96; MORALES MARÓN, J.L., *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, 1994, pp. 235-242.
- (3) SORIA, op. cit., n.º 1, fig. 1.
- (4) Véase GUEDA VILLAR, M., en *Catálogo de la Exposición Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Madrid, 1980, fichas números: 15, 16 y 28 bis.
- (5) Ver SORIA, op. cit., 1957, números de catálogo 6, 9 y 28; y figs. 5, 29 y 40, respectivamente. Las cronologías que da Soria para ellos deben ajustarse algo más, especialmente las de los dos primeros, fechados por él hacia 1785-90 y que, por la indumentaria, peinado y tocado están, en mi opinión, más cerca de la fecha última que de la primera.
- (6) Véase el Catálogo de la Exposición *Goya*, Zaragoza, 1992, ficha n.º 10, pp. 48-49, redactada por Ricardo RAMÓN, que junto con Lourdes ASCASO dieron a conocer el retrato, "Un nuevo retrato de Goya en el Museo de Huesca: D. Antonio Beyán Monteagudo", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXVIII (1987), pp. 13-20.

# BENITO ESPINÓS

(VALENCIA, 1748 - 1818)



## *“Ramo de flores”*

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A HOJALATA

48,3 × 35,3 cms.

EN el último tercio del siglo XVIII, la ciudad de Valencia se convirtió en uno de los centros más importantes en la formación de pintores de flores de España, llegando incluso su influencia hasta Madrid. Este resurgimiento no fue fruto de una tradición que hubiera pervivido desde los tiempos de Tomás Hiepes, ya que en Valencia, al igual que el resto de la península, también había visto el declinar de la pintura de naturaleza muerta. De nuevo la política intervencionista realizada desde la Corte por el Rey Carlos III hizo posible este resurgir, ya que con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768, se iniciaba un ambicioso programa de revitalización cultural que devolviera a la ciudad del Turia su antiguo esplendor.

EN el ánimo del Monarca existía un programa mucho más ambicioso que el puramente intelectual, ya que el hombre ilustrado, sus anhelos van encaminados a intereses prácticos y en este caso lo que el rey busca es un camino para la revitalización de la industria sedera, tan importante en el pasado y que ahora se encontraba dominada por el comercio francés. En un primer momento se empezaron por imitar los modelos del país vecino, pero viendo la envergadura a que se podía llegar, pronto se buscó la posibilidad de atraer artífices extranjeros, sobre todo de la ciudad de Lyon –por ser el centro textil más importante de Francia– para empezar a formar a los artífices españoles en las nuevas técnicas. No resulta casual la presencia en España de Jean-Baptiste Pillement (1727-1808), uno de los artistas más afamados de Lyon, que se distinguió por la publicación de un álbum de estampas de diseños florales, publicado en París en 1767, y que sirvió como libro de cabecera para muchos pintores de flores en España. Años antes, también en París y en 1758, Pillement había publicado otro álbum de repertorios, pero ésta vez de vistas marítimas y rocas.





SIGUIENDO el ejemplo de esta ciudad francesa, el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia decidió en 1775 la fundación de una academia que formara a pintores en la creación de diseños florales para telas. Tres años más tarde, el veinticuatro de octubre de 1778 y gracias al apoyo de Manuel Monfort, se publicó un Real Decreto que establecía la creación de una Sala de Flores, dentro de la Real Academia, dotada con doce plazas. Con esta decisión se daba un espaldarazo oficial a esta modalidad pictórica, aunque con cierto aire despectivo, ya que en este mismo texto legal se especifica que sólo aquellos alumnos cuyas aptitudes no sobresalieran en el género histórico, o en la escultura o en la misma arquitectura se dedicaran a esta nueva modalidad.

El siguiente paso se dio en 1748, cuando la Sala de Flores se convirtió en la Escuela de Flores y Ornamentos Aplicados a los Tejidos, cuya dirección asumía el pintor aquí tratado, Benito Espinós, en calidad de Maestro de Flores. A pesar de todo, la Real Academia nunca se sintió muy orgullosa de esta nueva escuela por considerar que sus connotaciones con el mundo de la industria la podía degradar. Incluso el mismo Espinós se negó a enseñar a sus discípulos la mecánica del diseño textil por considerarlo poco digno para sus talentos artísticos. Por ello, la formación de sus alumnos se centró en la representación de flores tomadas del natural o de modelos tomados de la tradición clásica, siguiendo el ejemplo marcado por la Escuela de Flores de Lyon. El plan de estudios se organizó en torno a dos temporadas, la de primavera y la de invierno, dejando los meses de agosto y marzo como período vacacional. Del primero de abril al treinta y uno de julio los alumnos tenían clase únicamente por la mañana, al aire libre, trabajando ante las flores al natural. Su material de trabajo era muy sencillo: papel entonado, normalmente en gris y lápiz negro y clarión; sobre el que hacían los dibujos. Del uno de septiembre al veintiocho de febrero, el horario de las clases se pasaba a la noche, siguiendo la didáctica de la pintura que para contar siempre con el mismo tipo e intensidad de luz, se utilizan velas para iluminar las aulas. Esta vez el material de trabajo eran los propios dibujos de Espinós, junto con motivos ornamentales tomados de estampas, principalmente de la serie llamada de las loggias vaticanas y grutescos. Al igual que en el período estival, las sesiones duraban en torno a dos horas. Una vez creada la Clase se decidió no poner ningún límite de alumnos, dejando como una condición para poder acceder a ella una prueba en la que el aspirante demostrara su dominio del dibujo de la figura humana.

A los pocos años de su creación se vio que la Escuela de Flores de poco iba a servir para el desarrollo de la industria de la seda, debido a lo complicado de sus diseños florales que difícilmente podían ser transferidos a las telas. Todas las culpas recayeron sobre su director, Benito Espinós por su carácter altivo que nunca quiso plegarse a la voluntad real de crear un arte práctico que tuviera un uso industrial. Como muestra de ello está el famoso informe presentado por Manuel Monfort a la Junta de la Academia el veintiuno de julio de 1798, donde de forma clara y contundente explicaba los porqués de este fracaso. A pesar de ello, el pintor se mantuvo en su puesto hasta 1814, convirtiéndose a Valencia en el centro más importante de España en la formación de pintores de flores de principios del siglo XIX cuya tradición se mantuvo viva durante toda esta centuria.

POR lo dicho anteriormente, Benito Espinós centró la formación de sus estudiantes en el estudio de las flores del natural y en los ejemplos que él mismo realizaba, ya fuera sobre el papel como sobre el lienzo. El gran uso que se hizo de sus diseños ha motivado que muchos de ellos hayan llegado hasta nuestros días en un lamentable estado de conservación. Quizás por este motivo el que aquí presentamos fuera pegado a una hoja de lata para asegurar su integridad. El pintor debía de preparar todo el nuevo material durante las sesiones de verano, creando diferentes series para el aprendizaje en la representación de cada una de las especies. Los ramilletes van incrementando su dificultad, desde los sencillos, con luces claras, donde se pueden apreciar claramente todos sus detalles, hasta los que mezclan diferentes especies, buscando pequeños juegos de tonalidades y de planos. En ellos se presentan diferentes grados de dificultad, con flores ya abiertas junto a brotes apenas recién salidos junto con otros que empiezan abrirse, todo ello rodeado de hojas que van marcando con su sombreado las diferentes graduaciones de color. Son auténticos alardes de maestría con los que Espinós nos va demostrando toda su capacidad didáctica.

DESCRIPCIÓN DE LAS FLORES:

1. Alhelí
2. Narciso
3. Aquilegia
4. Caléndula
5. Jacintos
6. Campánula
7. Ranúnculo

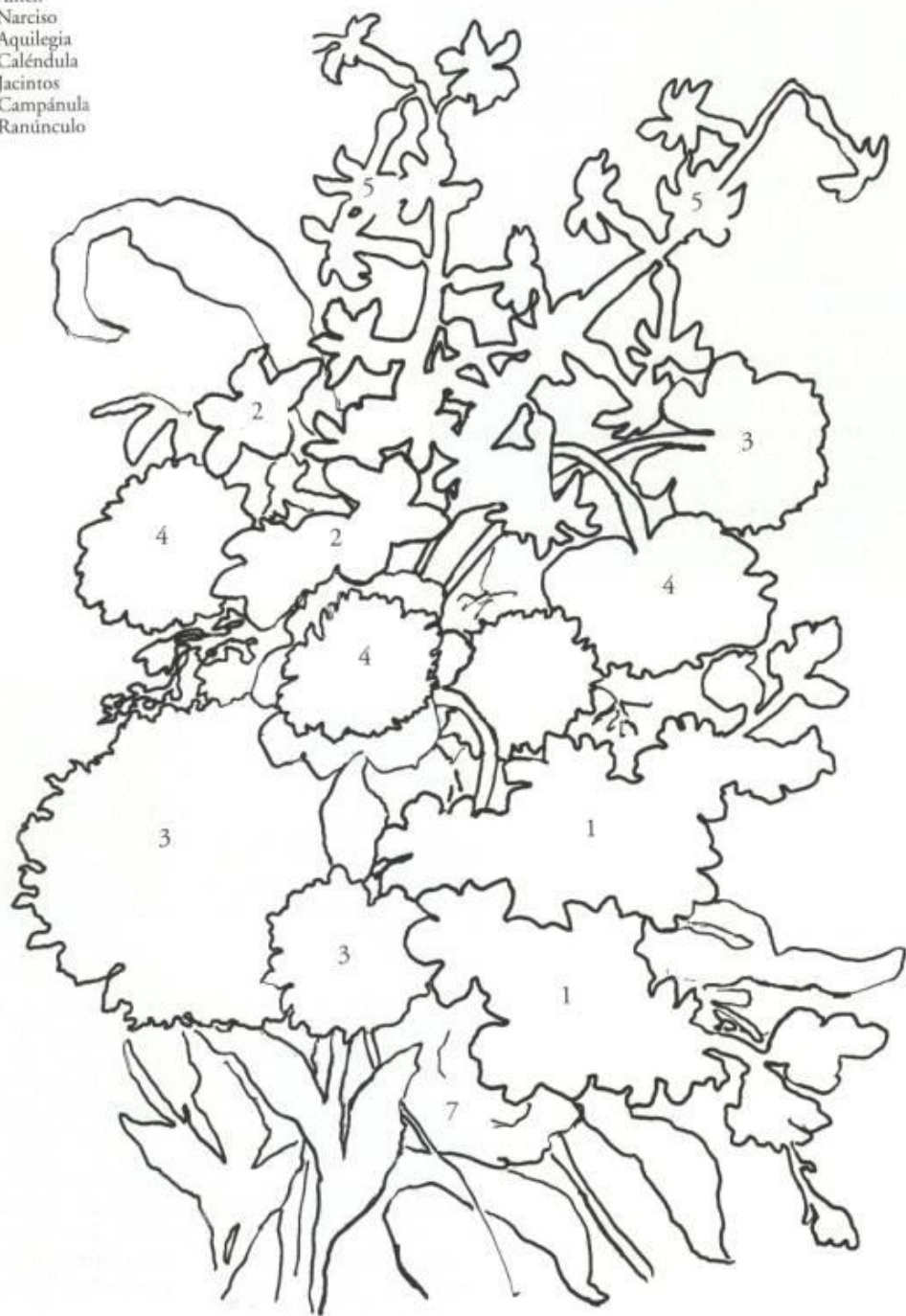




Fig. 1 Benito Espinós.  
*"Ramillete"*.  
Colección particular, Madrid.

Fig. 2 Benito Espinós.  
*"Ramillete"*.  
Colección particular, Madrid.





NOS encontramos ante uno de esos ejercicios que el maestro proponía a sus discípulos durante la temporada de invierno. Con un fondo entonado en rojos, aparece ante nuestros ojos un refinado y complejo ramillete que serviría para demostrar la gran habilidad de algún estudiante bastante adelantado. La complejidad del conjunto floral, debido a su gran diversidad, desde alhelíes, jazmines, anémonas o narcisos, rompe con la uniformidad a la que estamos habituados, ya que parece que cada especie se representa por separado. Quizás estemos ante una prueba final, donde emulando los concursos que solían convocarse, se debía estudiar y copiar el ejercicio en una sola sesión, es decir dos horas, como si de una prueba "de repente" se tratara. El fin del diseño era conseguir rapidez en la ejecución al tiempo que precisión en la representación de cada una de las especies, alcanzar esas cualidades táctiles que nos permiten distinguir claramente cada una de las flores. Junto a estos valores también puntuaban la frescura y espontaneidad, como si se tratara de un ramo recién cortado. La composición debe presentar un rico juego tonal, donde cada uno de los colores no está situado al azar, aunque el resultado final deba de ser esa inmediatez que ya hemos comentado. Por último no hay que olvidar que como último paso, una vez terminado el modelo, el pintor debía estudiar su paso a la raqueta para su aplicación como modelo textil, ejercicio que como ya hemos mencionado, intentaba evitar a toda costa Espinós como si de una degradación intelectual se tratara para el alumno. Quizás este trabajo debía de haber sido reservado para algún operario del Colegio Mayor, al igual que ocurría con los ejemplares realizados por los pintores de cartones, cuyo paso siguiente era ejecutado por el cartonista.

CREO que basta lo dicho para apreciar toda la belleza de esta obra y alcanzar a ver que no estamos ante un florero, como los presentados de Romero o el mismo Espinós, que tendrían categoría de obra terminada frente a este ramillete que es un ejercicio, de lo más refinado, pero al fin y al cabo un ejercicio, donde un grupo de futuros pintores deben demostrar sus habilidades.

Juan Martínez Cuesta

#### Bibliografía de referencia:

- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: "Benito Espinós, pintor académico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, pp. 29-40.
- Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia, 1970.
- CHERRY, PETER: "Benito Espinós: Una rama de almendro. Una rama de membrillo", en *De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, 1993-1994, pp. 184-187.
- Jordan, William y Cherry, Peter: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, 1995.
- Martínez Cuesta, Juan: "Benito Espinós: Pareja de floreros", en *Tres Siglos de Pintura*. Madrid, 1995, pp. 232-239.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid, 1983.
- Natures Mortes i Flors del Museu de Belles Arts de València*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1996.
- VVAA: *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, catálogo de la exposición celebrada en Fundación Bancaja, Valencia, 1997.

# BENITO ESPINÓS

(VALENCIA, 1748 - 1818)



## *"Jarrón con flores en un alféizar de piedra"*

OLEO SOBRE TABLA.

61,5 × 44,8 cms.

Firmado y fechado: "Espinós f(ecit) Año 1782".

Se puede decir que la aparición de la naturaleza muerta como género de la pintura en la cultura occidental no se realiza hasta bien entrado el siglo XVI, convirtiéndose enseguida en uno de sus temas favoritos como bien lo demuestra su evolución durante el siglo XVII y XVIII. Pero aunque su nacimiento se deba localizar en momentos muy concretos de la estética renacentista, se podrían encontrar importantes ejemplos en el arte del pasado, que aunque no se puedan considerar como antecedentes, demuestran que esta atención por los hechos cotidianos no es un fenómeno típico de la Edad Moderna. Sirvan de ejemplos los muchos trampantojos encontrados en los restos de pintura mural de las villas romanas o en la decoración mural de alguna que otra capilla románica.

El hombre renacentista en su afán por conocer todo el mundo que le rodea descubre a través del Arte de la Pintura –que en estos momentos se convierte en un camino de conocimiento– el mundo que le rodea, tanto la cotidianidad de los objetos que le rodean, como el paisaje que le envuelve. Se trata de un doble logro, antagónico en cierta medida, ya que todo ello nace gracias a la aparición del naturalismo y la perspectiva, que hace que el pintor se acerque a los objetos, libre de sus ataduras conceptuales, representándolos tal y como se muestran en la naturaleza, e incluso mejorando su aspecto, pero ordenándolos en un espacio que ha dejado de ser infinito y que controla.





PONIENDO a un lado la vanitas que se podría presentar como la única naturaleza muerta que realmente encierra un programa iconográfico, el resto de las representaciones de objetos cotidianos parece que no fueron realizadas con semejante afán, aunque su gran complejidad ha despertado la imaginación de los historiadores en la búsqueda de una lectura o lecturas que le den a la obra un valor añadido al decorativo.

ENTRE las diferentes escuelas pictóricas europeas parece que la española se queda en mitad del camino entre la complejidad en las naturalezas muertas de los países nórdicos y el concepto ornamental italiano, presentando una naturaleza tan sobria y realista que se encardina perfectamente en la mentalidad hispana tan marcada por el hecho religioso tan en auge en estos momentos. Nuestro país no es ajeno a la fuerza flamenca personificada en Rubens y van Dyck, ni al colorismo veneciano que encuentra en Tiziano ese mito nunca superado del artista perfecto, cuyas influencias también se rastrean en nuestros bodegones. Junto a la producción de Sánchez Cotán, Van der Hamen o Zurbarán hay que mencionar a figuras tales como Arellano, Yepes o Pereda.

El cambio de centuria también ejercerá su influencia en este género que se vuelve elegante y artificioso, como si de una pintura galante se tratara. España se mostrará poco receptiva a estas nuevas influencias, por lo que, aunque ya pasada la mitad de la centuria, el pintor pocas veces permitirá que estos rasgos de modernidad a floren en su obra en aras de ese realismo antes mencionado, cuyo rasgo se convertirá en unas de nuestras identidades nacionales. No hace falta más que pensar en cualquier obra de Luis Meléndez, artista que lleva este género a su quinta esencia y cuyos ejemplos son imposibles de superar.

SIN lugar a dudas, Valencia constituye uno de los ejemplos más singulares en el desarrollo de la naturaleza muerta debido a la presencia de una importante industria textil que se servirá de él. Nos estamos refiriendo a la representación de flores, ya sea en ramilletes, floreros, canastillos o rincones de jardín, al servicio de la manufactura sedera, ya que deberá proporcionar modelos que posteriormente servirán en la elaboración de los motivos decorativos para las telas. Como se ha indicado en los textos de las otras fichas relativas al ramillete, también de Espinós, y al florero de Romero, la producción sedera recibirá un fuerte empujón cuando en 1778 se establezca la famosa Sala de Flores y Ornatos con el fin de proveer de nuevos y originales motivos al Colegio Mayor de la Seda. Se trata de un caso parecido al organizado en Madrid en torno a la Real Fábrica de Santa Bárbara, y la labor de una serie de pintores, entre los que se encuentra Francisco de Goya, con la obligación de pintar escenas originales para que sirvan en la elaboración de tapices. Al igual que en Madrid, existía un fuerte prejuicio en contra de todo aquel pintor que no se dedicara al único género, el "de historia", por lo que el Rey se vio obligado a la creación de la mencionada Sala, para que existiera un grupo de pintores dispuestos a crear los modelos necesarios, al tiempo que reconocía la importancia de su labor. Con esta decisión, se abría un nuevo horizonte profesional a un arte que había sido considerado como mero entretenimiento, por eso, al igual que ocurre con los pintores de cartones, el de flores luchará de forma denodada por no convertirse en un artesano al servicio de la industria textil. Este proceso se irá agudizando según el artista vaya ganando reconocimiento y su obra empiece a ser estimada, al tiempo que encuentra cabida dentro del comercio artístico del momento. Estas tensiones parece que no se habían dado en la centuria anterior, cuando la pintura estaba luchando por alcanzar prestigio social, por lo que ahora parece que se trata de alejarse de toda actividad de tipo manual en aras a principios intelectuales. Aunque también estamos asistiendo a una lucha solapada entre la Real Academia por mantener el monopolio sobre la enseñanza de la pintura, al tiempo de no permitir la injerencia del Colegio y la Junta de Comercio en sus planes de estudios, por considerar que el adaptar las flores a las reglas del telar era oficio de artesanos.

DENTRO de esta interesante polémica aparece la figura de Benito Espinós, como uno de sus principales protagonistas, defendiendo a ultranza la pintura de flores frente a figuras tales como el impresor y grabador Manuel Monfort, que desde su posición de tesorero y administrador de la Real Academia de San Carlos, el diecinueve de julio de 1789 elevó un informe a Junta General de dicha institución, que describía la actividad del pintor en las siguientes términos: "En la Real Orden de 30 de Enero de 84



DESCRIPCIÓN DE LAS FLORES:

1. Campanillas
2. Clavel (*dianthus variosphyllus*)
3. Flor de almendro
4. Anémonas
5. Campánula
6. Myosotis

7. Amapola papaver
8. Hortensia hydrangea
9. Espuela de caballero (*delphinium*)
10. Rosa simple
11. Margarita (*leucanthemum*)
12. Ranúnculo
13. Alhelí



Fig. 1 Benito Espinós.  
"Florero".  
Museo del Prado, Madrid.

nombró el Rey por Director de esta Escuela a Don Benito Espinós no tanto porque pintar las flores con naturaleza, delicadeza y primor del arte, cuanto por hallarle instruido en la fábrica de textiles y estar en aquella actualidad por pintor asalariado de muestras para los textiles de la Real Fábrica y haber creído S.M. llevaría adelante con honor este ramo por la confianza que le merecía. No ha sido así, porque desde dicho año en que se estableció esta Escuela y se le nombró por Director nadie puede decir que en ella se haya hecho una sola muestra para textiles ni aun dado instrucciones para esta operación...no hay más revuelta de Hoxarascas que dicen es adorno...o tal vez un acto de vanidad en el Director de no quererse sujetar a hacer adaptar los estudios o textiles o fábrica...". Pero todavía es mucho más crítico cuando habla de la calidad de los diseños que han obtenido premios: "Los que en la estación se han dado son sumamente lixeros, pues para el primer premio sólo un cubrecama y su ejecución es infeliz de gusto y que no habrá fabricante en Valencia que pueda decir que se puede fabricar. De los otros dos una basquiña miserable, y aún sin embargo véase pues si hay algún vocal que haya votado por estas precisas operaciones...". Tras proponer una reforma de la enseñanza y sobre todo una disciplina en el modo de impartirla termina diciendo: "Páreceme que estoy oyendo las dificultades de algunos profesores que dirán, uno, esto es establecer un estudio de raqueta y es mecanismo que no es digno de una Academia de las nobles Artes; respondo a esto que es un ramo del cual pende la mayor riqueza de este Reino..., dirán otros, con esa estrechez y por sólo ese ramo de textiles no habrá pensionados ni opositores a los premios generales; y respóndase a estos señores si la Academia tiene la precisión de inutilizar sus caudales dándoles sin aprovechamiento alguno y sin cumplir las sabias órdenes de S.M."

LOS términos son realmente duros y quizás pueden parecer algo exagerados, pero lo cierto es que desde la publicación de la Real Orden de 1784, los objetivos fijados por Carlos III para incrementar la calidad de los diseños apenas si se habían cumplido. Como culpable a tan poco alentadores resultados se presentan a Benito Espinós por su método de trabajo que únicamente insistía en el estudio de la flor al natural, dejando a un lado el estudio de diseños ornamentales del pasado, como los grutescos y sobre todo la famosa serie de estampas de las Loggias de Rafael. Otra importante queja fue el no haber querido imponer a sus estudiantes el traslado de los dibujos florales a las cuentas del telar o raqueta, como disponían las ordenanzas, ya que esta práctica, según el pintor, no era digna de una Academia. Esta labor era algo que debía hacer el Real Colegio, al igual que ocurría en Madrid, en Santa Isabel.



Así andaban las cosas cuando nuestro artista presentó este soberbio florero, quizás el de mayor calidad de todos cuantos se conocen en la actualidad, ante el cual todo lo dicho hasta ahora parece papel mojado. Sobre un apoyo vemos un jarro de cristal del que escalonadamente sale todo un torrente de flores, una sinfonía de colores que embriagan al espectador y cuya fuerza táctil casi nos hace advertir que estamos en un jardín, los que nos indican la frescura de los ornatos. La obra está realizada dentro de la segunda etapa de Espinós, la iniciada tras su nombramiento como académico, en 1784. Quizás por ello sus obras se vuelven "académicas", es decir dejan a un lado los juegos luminosos, llenos de artificio pero de una delicadeza extrema que podríamos tildar de galante, al tiempo que se hacen mucho más didácticas. Pero en la presente vemos como el pintor se ha recreado en su antigua forma de hacer, recuperando el fondo, en el que se intuye ese jardín, y dando a las flores un tratamiento absolutamente magistral en el que junto a sus calidades táctiles, casi podemos intuir sus olores.

AUNQUE la obra se encuentra firmada y fechada, nos falta el último dígito del año para precisar su exacta ejecución, aunque parece evidente, por los rasgos estilísticos que presenta, que tuvo que ser ejecutada a finales de los años ochenta, en torno a 1788, cuando ejecutó los tres famosos floreros similares que presentó al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y que ahora se conservan en el Museo del Prado (Fig. 1). Incluso las medidas casi coinciden, y el soporte es el mismo. Pero el fondo varía, ya que recordando otras composiciones anteriores, vuelve a aclarar los fondos, esta vez introduciendo las notas del paisaje que hemos señalado.

CREO que es realmente interesante observar que en el momento que la polémica sobre el futuro de la Clase de Ornatos y Flores estaba en su punto más álgido, Espinós presenta sus obras a Don Carlos quien las acepta y las incluye dentro de la decoración de su Casa de Campo en San Lorenzo. Para el artista valenciano es todo un triunfo político sobre sus detractores, ya que con ello demuestra la superioridad de la pintura de flores como género artístico, sobre aquellos que la quieren ligar a la acción mecánica del Real Colegio. Por eso la carta que envía al Secretario de la Real Academia está escrita en tonos triunfalistas: "Paso a noticia V. el distinguido honor con que la benignidad del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias ha sublimado mi insuficiencia teniendo a bien revisar y aceptar tres floreros que he puesto a L.P. de S.A. y encargarme obras de su real agrado. Lo que servirá V.M. hacer presente a los individuos de nuestra Academia en la primera Junta que se celebrare, para que no se les retarde el gusto que con esta satisfacción espero reciban".

Juan Martínez Cuesta

#### Bibliografía de referencia:

- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: "Benito Espinós, pintor académico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, pp. 29-40.
- Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia, 1970.
- CHERRY, PETER: "Benito Espinós: Una rama de almendro. Una rama de membrillo", en *De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, 1993-1994, pp. 184-187.
- JORDAN, WILLIAM Y CHERRY, PETER: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, 1995.
- MARTÍNEZ CUESTA, JUAN: "Benito Espinós: Pareja de floreros", en *Tres Siglos de Pintura*. Madrid, 1995, pp. 232-239.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid, 1983.
- Natures Mortes i Flors del Museu de Belles Arts de València*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1996.
- VVAA: *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, catálogo de la exposición celebrada en Fundación Bancaja, Valencia, 1997.

# JUAN BAUTISTA ROMERO

(VALENCIA, 1756 - ACTIVO HASTA 1804)



## *"Jarrón de flores"*

OLEO SOBRE LIENZO

44,7 × 32,2 cm

Firmado y fechado e inscrito: Bau(is)ta Romero / f(eci)t  
Primer Pe(n)sion / ado en la R(eal) A(acade) / mia  
de S(an) Carlos / Val(encia) Año 178?

### BIBLIOGRAFÍA :

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO: "La Pintura Valenciana de Flores", en *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Fundación Bancaja, 1997, p.41.

COMO ya hemos mencionado en los textos relativos a Benito Espinós, uno de los grandes logros de la Valencia ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII fue la creación de una sala dedicada al estudio de Flores y Ornatos con el fin de fomentar la industria de la seda. De esta forma, el veinticuatro de octubre de 1778, se publicó un Real Decreto en San Lorenzo de El Escorial, por el que se creaban las bases para esta nueva especialización. En este texto legal se disponía que la institución que debía albergar esta disciplina debía ser la Real Academia de San Carlos y al frente de la misma estaría un "Maestro inteligente en esta parte y en la mecánica de adaptar los dibujos a las operaciones de los telares". La Sala iba a estar compuesta por un máximo de doce alumnos que, aunque ya formados en las diferentes disciplinas de las Bellas Artes, no hubieran demostrado suficiente talento en el resto de las asignaturas. La Academia también se comprometía a facilitar el material necesario, esto es colecciones de estampas de grutescos y ornatos antiguos, con los que completar las enseñanzas.

A pesar de que la junta de la Academia no dotó enseguida a la nueva Sala de un Maestro, dispuso que fueran el resto de Directores y Tenientes de esta institución los que se encargaran de la formación de los alumnos al tiempo que pronto se decidió la convocatoria de premios que sirvieran de incentivos –"seis o más premios a los Discípulos, y a cualquiera que presenten mejores muestras y más aceptables a los tejidos invirtiendo en dichos premios el salario que se había de dar al Maestro de Flores"–, siendo los propios Académicos los que formarían el jurado, aunque dejaban abierta la posibilidad que alguien procedente del gremio de la seda también diera su opinión –"siempre convendrá no negarse a oír y examinar el parecer de los Fabricantes de Seda y de las personas inteligentes"– (Real Decreto de uno de abril de 1779).





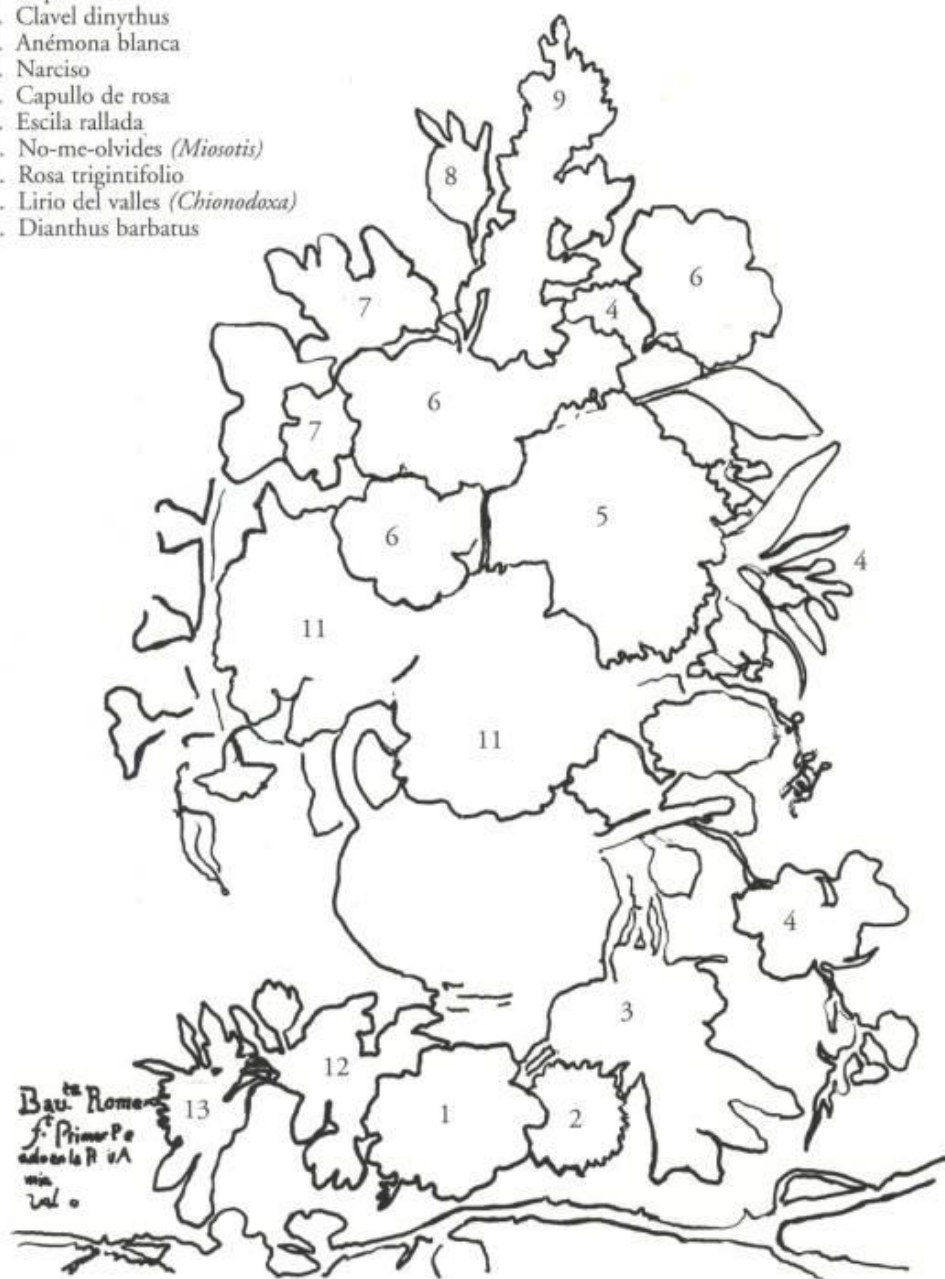
Al igual que el resto de los concursos que la Academia convocaba, los relativos a la Sala de Flores y Ornatos seguían la misma mecánica. Su convocatoria se hacía a través de un edicto que se publicaba y al que se le daba la máxima distribución. En él, la Junta General especificaba los tipos de pruebas exigidas, que se limitaban a dos ejercicios, llamados “de pensado” y “de repente”. El primero era el trabajo que debía presentar el aspirante en una determinada fecha y consistía en la realización de un cuadro de flores, bien al pastel, al óleo o a la acuarela. Pero quizás la prueba más comprometida era la segunda ya que era la que realmente determinaba la pericia del estudiante. El examen consistía, convocados todos los aspirantes en un local de la Academia, en la realización del dibujo de un motivo floral propuesto por los jueces, en el espacio de dos horas. Tras las diferentes votaciones se hacían públicos los nombres de los ganadores y en Junta Pública se distribuían los premios que contaban con una cuantía de mil, seiscientos y trescientos reales, respectivamente.

El primer concurso se resolvió a principio de 1780, quedando fijada la prueba “de repente” para el cuatro de julio. El ganador fue José Ferrer, decisión que fue bastante polémica ya que con ella, la Academia quiso dejar clara su independencia respecto al Colegio del Arte Mayor de la Seda, debido a que, salvo el Soriano y Dionisio Medina- eran dibujantes de la mencionada fábrica. Siguiendo el ritmo marcado, el siguiente concurso se convocó a principios de 1783, pero introduciendo ciertos cambios para evitar que se volvieran a producir las situaciones de tensión. No sólo se decidió conceder dos primeros premios, dotados de mil reales, sino que también se insistió de forma mucho más explícita en su aplicación a la industria textil. La convocatoria se realizó en los términos más claros posibles, por lo que para la prueba “de pensado” además de pedir la composición de flores (“Estudio de varias flores tomadas del natural, pintadas al óleo, ó de pastel, o coloridas a aguadas, adaptables a los tejidos”) también se exigió un segundo ejercicio que variaba según la categoría a la que optase cada concursante. Para los primeros premios se pidieron un dibujo de una Canastilla, Estola y Manipulo, Cubrecáliz y Bolsa para las festividades de la Virgen, con expresión de algunos de sus atributos, con todos sus matices coloridos sobre papel, y Flores imitando las naturales, con buen gusto en su enlace y contraposición de colores; y un dibujo de una Bata de Señora con guarniciones, o bolsillo de buen gusto, con todos sus matices coloridos sobre papel y las Flores imitando las naturales, con el correspondiente enlace, y contraposición de colores. Para el segundo premio se pidió una muestra de Espolín de su invención con todos sus matices, y contraposición de colores; mientras que nada para el tercero. Una vez reunidos todos los participantes se procedieron a la prueba “de repente”, que consistió en la ejecución de una jarro de flores naturales, realizado en un tiempo máximo de dos horas, como ya hemos indicado. El gran número de participantes da fe del auge que empezaba a tener esta disciplina, cuyos premios recayeron esta vez en Benito Espinós y Dionisio Medina-los primeros-, Benito Senet -el segundo-, y Joaquín Carrá -el tercero. Para cuando la Academia quiso convocar el siguiente premio, la situación de la Sala de Flores y Ornatos dio un cambio total, ya que el Rey, consciente de la importancia de la industria sedera, decidió que se equipara la enseñanza de esta disciplina con el resto de las impartidas en la mencionada institución, publicando una Real Orden, fechada el diez de enero de 1784, en la que se detallaban todas las mejoras. Además del nombramiento de Benito Espinós como Director, se organizaron los estudios, al tiempo que se dispuso la concesión de ayudas de costa para cada temporada y pensiones de un año para los pintores ganadores de unos nuevos premios anuales, que nada tiene que ver con los convocados por la Junta General. Los primeros beneficiados fueron Benito Senent, Joaquín Carrá y José Cotanda que junto con el premio otorgado recibieron una ayuda anual de tres, dos y un real diario, respectivamente. Al año siguiente, en 1785, de nuevo volvieron a ser convocados los premios y esta vez recayeron en Juan Bautista Romero, Vicente Velázquez y Fernando Ximeno que comenzaron a percibir inmediatamente las mencionadas cantidades. Para la concesión de estos premios y pensiones los artistas presentaron algunos dibujos donde se demostraba su valía -“En tres medios pliegos azules se hallan dibujados los tres grupos de flores del natural que se dieron por asuntos de las tres clases en las pensiones de flores, en las oposiciones de primero de abril de 1785, y por dichos tres papeles fueron adjudicadas: la primera de tres reales a Bautista Romero, la segunda de dos reales a Vicente Velázquez y la tercera de un real a Fernando Ximeno”-.

DE esta forma aparece en escena Juan Bautista Romero, artista nacido en Ruzafa (Valencia) en 1756, formado en la tradición de la industria sedera, y que, aunque vinculado al Colegio Mayor de la Seda, había visto en la creación de la Sala de Flores y Ornatos nuevas oportunidades para incrementar su estatus social. Ya en 1783 había participado en el Concurso General optando por el tercer premio,

DESCRIPCIÓN DE LAS FLORES:

1. Peonía
2. Scabiosa
3. Guisante de olor
4. Impatiens balsamina
5. Clavel dinythus
6. Anémona blanca
7. Narciso
8. Capullo de rosa
9. Escila rallada
10. No-me-olvides (*Miosotis*)
11. Rosa trigintifolio
12. Lirio del valles (*Chionodoxa*)
13. Dianthus barbatus



pero la obra presentada no consiguió ningún voto. Tras la creación de la Escuela de Flores y Ornatos, en 1784, consiguió ser admitido, para obtener al año siguiente la pensión anual tras la presentación de un modelo para tejido. Quizás este éxito le animó para que al año siguiente se volviera a presentar al Concurso General, ésta vez al primer premio. Pero fue derrotado una vez más, ahora por Juan Bautista Senent que obtuvo siete votos, frente a Romero que sólo consiguió seis. Junto al florero ya habitual, nuestro artista tuvo que ejecutar un "Dibujo de Colgadura en una Ala con repetición adaptable a poner en Raqueta y que en su ejecución no tenga mas de ocho espolines y dos Lanzadoras; sobre papel de la ancharia de la Seda, y cinco palmos de largo".

HAY que esperar a 1795, casi diez años después, para que Juan Bautista Romero obtenga el tan deseado primer premio del Concurso General. Esta vez la Academia convocó el premio a principios de año pidiendo como prueba para el primer galardón un "Dibujo para una Capa pluvial, cuya cenefa tenga una tercia de ancho y el capillo dos de caída, por el estilo de las Lochas de Rafael para espolin de sedas y colores y metales. Y un florero pintado al óleo de tres palmos y medio y dos y medio". Entregada la prueba, unos meses después se convocó la prueba "de repente", que como era habitual consistió en un ramo de flores ejecutado del natural. La obra, que se conserva en la Real Academia valenciana, presenta en papel verjurado gris verdoso un ramo de claveles, margaritas, ranúnculos y jazmines. El dibujo se presentó como un modelo para la posterior utilización en un humeral.

ESTE éxito le animó a solicitar el título de Académico de Mérito en Flores a lo que la Junta le pidió algún nuevo trabajo que justificara esta exigencia. En las Actas de la Academia no se menciona como se resolvió esta cuestión, quizás porque Romero no llegó a presentar ningún trabajo. Existe la posibilidad de que en este mismo momento hubiera solicitado una plaza de pintor de porcelana en la Real Fábrica de la China del Buen Retiro, en Madrid. Tradicionalmente se dice que estuvo trabajando en este establecimiento de 1800 a 1802, aunque se podría adelantar la fecha a principios del año 1797. Esto es lo que se deduce de una relación de empleados de esta fábrica que aparece publicada en el libro de Pérez-Villamil y que aunque fechada en 1804, incluye a Romero en la relación de oficiales dentro del oficio de pintura, con un sueldo de seiscientos reales que le había sido concedido el quince de febrero del mencionado año de 1797. Según este documento, el pintor todavía estaría vivo en 1804. Otro interesante documento en una petición que se encuentra en el Archivo General de Palacio en la que artista se menta como "Pintor de flores y frutas de la Real Fábrica de la China", solicitando que se le conceda una habitación en el Palacio Real de dicho Real Sitio, ya que la fábrica no tiene ninguna vacante. Dice así el documento:

"EXMO Sor: Juan Bautista Romero, Pintor de flores y frutas de la Real Fabrica de la China de S.M. con el mas devido respeto expone a V. Exelencia, que no teniendo havitación en dha Real Fabrica, y no pudiendo transportar su dilatada familia de Valencia interin no se verifique el tenerla. Recurre a V. Exelencia para que le favorezca y se sirva mandar se le de havitación como ay muchos exemplares en el Real Palacio del Buen Retiro hasta que la haya vacante en aquella Real Fabrica, cuyo singular favor espera el Suplicante de la bondad de V. Exelencia. Madrid, 16 de mayo de 1797". (Archivo General de Palacio, Expedientes Personales C.917/137).

EL escrito iba dirigido al Príncipe de la Paz, el cual ya conocía algo del buen hacer de Romero debido a que en su colección de pintura tenía dos magníficos floreros de su mano, fechado en 1796 y que actualmente están en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Fig. 1). A pesar de todo, unos día después, el veintidós de mayo, el papel se devolvió con respuesta negativa por parte del conserje de dicho Palacio, pues aunque el pintor estaba casado y tenía dos hijos –dilatada familia–, esto no se consideró como razón de suficiente peso.

LA presenta obra se trata de un magnífico ramo de flores firmado y fechado por Juan Bautista Romero y con la interesante inscripción donde, de forma bastante difícil, parece que se puede leer "Bautista Romero fecit, Primer Pensionado en la Real Academia de San Carlos, Valencia, 17??". Se ha apuntado la posibilidad que la fecha sea 1785 y que la obra corresponda al cuadro que presentó en el concurso para obtener la pensión en ese mismo año, aunque a tenor del Inventario de las pinturas, flores pintadas y dibujadas... de la Academia de San Carlos de Valencia, lo que nuestro autor presentó



fue un medio pliego azul. Por lo tanto me inclino a pensar que se trate de uno de los tres floreros que parece que realizó para el Concurso general de 1786, aunque esta suposición no parece muy clara si tenemos en cuenta que en la convocatoria se especificaba que el cuadro de flores debía medir tres palmos y medio por dos y medio, esto es unos setenta y tres centímetros de alto por cincuenta y dos de ancho, medidas que sobrepasan las de esta obra. También existe la posibilidad que Romero presentara varias obras, en diferentes formatos, para que la Junta calificadora pudiera observar sus grandes avances en el estudio de esta disciplina, siendo una de ellas la aquí presentada. El artista hace hincapié en su recién acabada pensión, ya que mientras se disfrutaba de ella no se podía participar en otros premios, y de ahí el pensar que se trata de uno de estos tres floreros.

LA teoría podría quedar corroborada si tenemos en cuenta la relación tan fuerte que hay entre este cuadro con los de igual tema de Benito Espinós, a la sazón Director del Estudio de Flores, que aunque varía el recipiente de vidrio por uno de barro, las flores reciben el mismo tratamiento detallista, de exquisita precisión y colorido refinado. Sobre un poyo, que podía ser de piedra y sobre el que se han desparramado algunas flores, se sitúa el jarro en el que de forma casual han puesto diferentes ramilletes de flores, entre los que destacan unas rosas y unas anémonas que nos embriagan con sus colores blancos, rosas y azules.

Juan Martínez Cuesta



Fig. 1 Juan Bautista Romero.  
"Florero".

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

#### Bibliografía de referencia:

- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1970.
- JORDAN, WILLIAM AND CHERRY, PETER: *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*. Londres, National Gallery, 1995.
- LUNA, JUAN JOSÉ: "Miscelánea sobre bodegones de Meléndez a Goya", en *Goya*, 1984, 183, pp.151-157.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO: *Pintura española de bodegones y floreros, de 1600 a Goya*. Madrid, Museo del Prado, 1983.
- PEREZ-VILLAMIL, MANUEL: *Artes e Industrias del Buen Retiro*. Madrid, 1904.
- VV.AA.: *Arte de la Seda en la Valencia del Siglo XVIII*. Valencia, Fundación Bancaja, 1997 (Especial atención al texto de Adela Espinós Díaz: Dibujos de flores aplicados al tejido en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos).

## VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)



*“San José y el Niño Jesús con San Juan Bautista niño”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

38 × 22,5 cm.

Pintado hacia 1795-1805

Adquirido por colección particular.

POR su pequeño tamaño y factura suelta, por su planteamiento iconográfico y por su terminación por la parte superior en arco de medio punto, resulta evidente que esta exquisita pintura fue concebida como boceto para una obra de mayores dimensiones, acaso un gran cuadro de altar. Su estructura compositiva, con el santo semiarrodillado sobre las nubes, los angelitos en la zona inferior definiendo el primer término y la gloria de querubines creando un halo entorno a las cabezas de San José y el Niño, responde aún a esquemas propios del último tercio del siglo XVIII, siendo claramente perceptible la influencia de Mariano Salvador Maella.

POR la tipología de los personajes representados y por el singular tratamiento pictórico se deduce, sin lugar a dudas, la atribución de este óleo a Vicente López Portaña. De las figuras, son las infantiles las que más fácilmente pueden ser identificadas como modelos del pintor valenciano. Especialmente característicos son los escorzos, vistos desde abajo, de los rostros del Niño Jesús y del angelito que, en el ángulo inferior izquierdo de la composición, sostiene la varilla florida (atributo propio de San José). También el tratamiento de la materia pictórica, suelta y jugosa, con abundante utilización del blanco, y el modo de fundirlo con las demás tintas, denota la manera propia de Vicente López. El concepto formal de los pliegues del manto de San José repite esquemas que pueden observarse en otras obras suyas de pequeño formato, como el boceto (1) para *La Huida a Egipto* (Fig. 1) pintada entre 1794 y 1796 con destino a la Catedral de Valencia, o la *Epifanía* (2) presentada por esta misma galería en su exposición de la temporada 1993-94.







Fig. 1 Vicente López  
*"La fuga a Egipto"*,  
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2 Vicente López.  
*"San José con el Niño y San Juanito"*,  
Dibujo. Biblioteca Nacional, Madrid.

DE lo expuesto en las líneas anteriores resulta una cronología, para la obra que nos ocupa, en los años entorno al cambio de centuria. Se sitúa, así, dentro de la etapa valenciana de Vicente López, entre 1794 y 1814, cuando su actividad profesional todavía no había alcanzado la especialización que tendría una vez instalado en la corte y cultivaba simultáneamente los géneros de pintura religiosa y pintura mural, a la vez que se iniciaba en la pintura de retrato. Si quisiéramos concretar más dicha apreciación cronológica, cabría pensar en la década comprendida entre 1795 y 1805. Tal precisión se basaría, por un lado, en la referida influencia de Mariano Salvador Maella, también valenciano y maestro de Vicente López en la escuela de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y por otro lado, en las coincidencias formales que hemos observado respecto a las otras obras fechadas en esos años.

FINALMENTE, cabe señalar la existencia, entre los originales de Vicente López integrados en las colecciones de la Biblioteca Nacional, de un dibujo a lápiz negro y clarión, que coincide en lo esencial con la composición que nos ocupa (Fig. 2) (3). Llama inmediatamente la atención que las dimensiones de dicho dibujo sean algo mayores que las del propio boceto al óleo (40,8 × 27,8 cm. del papel frente a los 38 × 22,5 cm. de la tela). Además, en el dibujo el artista no demuestra preocupación por el conjunto de la composición, sino que centra su atención exclusivamente en el grupo central de figuras, utilizando la práctica totalidad de la superficie disponible para trazarlas, con lo cual resultan ser de tamaño notablemente mayor que las pintadas al óleo. Conviene asimismo resaltar una significativa modificación compositiva entre ambas obras, que afecta a la figura de San Juan Bautista niño: en el boceto aparece mirando hacia abajo, con la cabeza ladeada hacia nuestra derecha; en cambio, en el dibujo se le representa con el rostro orientado hacia la izquierda y la vista dirigida hacia delante, buscando establecer un diálogo con el espectador. Tales observaciones al respecto de los tamaños y de las diferencias entre ambas composiciones permiten plantear la hipótesis que la pintura corresponda a una fase anterior a la del dibujo dentro del proceso creativo de la composición. De ello se deduciría que Vicente López no abandonó la idea esbozada al óleo, sino que siguió trabajándola, a lápiz y clarión, con vistas a realizar la que debió ser la obra final, que quizás algún día salga a la luz.

Santiago Alcolea Blanch

*Agradecemos al doctor D. José Luis Díez, director del Casón del Buen Retiro, los datos proporcionados para la catalogación de esta obra.*

- (1) "La Huida a Egipto". Hacia 1794. Óleo sobre lienzo, 14 × 21 cm. Madrid, Museo del Prado. (n.º 2634)
- (2) "La Epifanía". Hacia 1794. Óleo sobre lienzo, 62,5 × 46,5 cm. Madrid, colección privada.
- (3) "San José". Lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado oscuro, 40,8 × 27,8 cm. Madrid, Biblioteca Nacional. ANGEL M. DE BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906 (número 4.127)  
JOSÉ LUIS DÍEZ GARCÍA: *Vicente López Portaña (1772-1850). Su vida, su arte, su obra (Pinturas, dibujos y estampas)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1994. Car. N.º D-226.

# VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)



## *"Retrato de José de Yturriagaray, virrey de Nueva España"*

ÓLEO SOBRE CARTÓN

22,7 × 14,9 cm.

### EXPOSICIONES:

"México: su tiempo de nacer, 1750-1821". Palacio de Iturbide, México D. F., abril-agosto, 1997

La identificación del personaje retratado y la fecha de realización de la pintura nos viene ofrecida por una cartela de madera tallada, que forma parte del que sin duda será el marco original de la obra:

"El Exo (... ...) Teniente General Don José de Yturriagaray Virey (sic) de Nueva España en 1800"

NACIDO en Cádiz en 1742, en el seno de una familia de hidalguía originaria del norte de España, se dedicó a la carrera militar, siguiendo los pasos de su padre. En 1795 fue nombrado Virrey de Nueva España, cargo que ocupó por espacio de seis años, cesando en circunstancias poco claras relacionadas con la caída de Manuel Godoy. Falleció en su ciudad natal en 1815.

A pesar de su pequeño tamaño, esta obra no debe ser considerada como una miniatura sino como el boceto para un retrato de cuerpo entero, retrato que llegó a realizarse y que hoy se encuentra en una colección particular de Málaga (Fig. 1) y del que hay un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de Madrid (1) (Fig. 2). Su técnica, a base de pequeñas pero vigorosas pinceladas, con hábiles toques de luz para dar cuerpo a los volúmenes y con precisos perfilados oscuros para definir las formas, no tiene la menor relación con el meticuloso puntillismo empleado por los que practicaron tan especializada disciplina pictórica. Nos descubre, este óleo, facetas poco familiares para el público general de Vicente López. No encontramos aquí los acabados preciosistas que confieren a sus retratos de tamaño natural un aspecto un tanto almibarado y que tanto apreciaron sus conciudadanos. Lo mismo que les acontece a otros pintores academicistas de primera línea, como Bayeu, Maella o Zacarías González Velázquez, sus bocetos, realizados con una técnica más suelta, resultan mucho más enérgicos y vitales que sus obras finales, a causa de la excesiva elaboración y minucioso y uniforme tratamiento de las superficies de éstas últimas.





TAMANO REAL



Fig. 1 Vicente López.  
*"Retrato del Virrey Yurrigaray"*.  
Colección particular, Málaga.



Fig. 2 Vicente López.  
*"Retrato del Virrey Yurrigaray"*.  
Dibujo preparatorio. Biblioteca Nacional, Madrid.

NO obstante, la pintura que nos ocupa demuestra un claro interés por conseguir un aspecto acabado, como es deducir del trabajo detallado, no sólo en la figura del militar, sino también en el cuidado dedicado a los demás elementos que configuran el ambiente: el trono con su cojín a los pies, la alfombra, el cortinaje, la columna, el escudo heráldico e incluso el sutil paisaje que con tenues gradaciones cromáticas confiere profundidad a la composición. Es, en cierta manera, un anuncio de la pintura preciosista de género de último tercio del siglo XIX. Todo ello nos lleva a considerar que no nos encontramos ante un simple borrón de estudio, realizado por el pintor para definir sus ideas para sí mismo. Se trataría, más bien, de un cuidadoso modelo con la finalidad de ser presentado al cliente para su aprobación. En realidad, el precioso marco de talla y la correspondiente cartela permiten suponer que el teniente general decidiera quedarse incluso con este propio modelo.

LA realización de este tipo de bocetos para retratos de cuerpo entero era relativamente habitual en el siglo XVIII. Figuras como Francisco de Goya o Mariano Salvador Maella nos han dejado una notable e interesantísima colección de tales modelos, a pesar de lo cual, no han sido objeto de un estudio específico (2). El propio Vicente López siguió a sus maestros en esta práctica, siendo el del teniente general Yurrigaray el más antiguo de los conocidos. Un par de años escasos le separarán del correspondiente a "La Universidad de Valencia presentando a las Facultades a la familia de Carlos IV" (3). A 1808 pertenece el boceto (4) de "Fernando VII con el hábito de la Orden de Carlos III" encargado por el monarca. La serie se cierra, ya en 1830-1831, con diversos dibujos y bocetos para el último gran retrato por Vicente López del rey descaído, en el que aparece con el manto de la Orden del Toisón de Oro (5).

Santiago Alcolea Blanch

*Agradecemos al doctor D. José Luis Díez, director del Casón del Buen Retiro,  
los datos proporcionados para la catalogación de esta obra.*

- (1) Para el dibujo preparatorio y cuadro definitivo ver: Díez García, J. L. Vicente López Portaña (1772-1850). Su vida, su arte y su obra. (Pinturas, dibujos y estampas). Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid. 1994. (Cat. n.º P-566).
- (2) De Francisco de Goya debemos tener en cuenta los bocetos de los retratos de "El conde de Floridablanca" (tenido por el Infante Luis de Borbón y Ventura Rodríguez) (1782 / Gudiol, 1980 - cat. 142), "M.ª Teresa de Vallabriga a caballo" (1795 / Gudiol, 1980 - cat. 141), "Manuel Godoy a caballo" (1795 / Gudiol, 1980 - cat. 319) "Carlos IV a caballo" (1799 / Gudiol, 1980 - cat. 400), "Fernando VII a caballo" (180 / Gudiol, 1980 - cat. 513), "El Duque de San Carlos" (1815 / Gudiol, 1980 - cat. 615 o "El X Duque de Osuna" (1816 / Gudiol, 1980 - cat. 629). A su vez, de Mariano Salvador Maella conozco un boceto para el retrato de "Carlos III" (Agen, Musée des Beaux Arts), otro para un grupo de "La Familia de Carlos IV" (1790 / Madrid, marqués de Villavieja / Beruete: Goya, composiciones y figuras. Madrid, p. 148, lám. 58), del cual nunca se realizó la obra definitiva, y un tercero para un retrato de "Carlos IV con el hábito de la Orden de Carlos III" (hacia 1792 colección privada)
- (3) Antes en la Colección Félix Boix. Vicente López. *Su vida, su obra, su tiempo*. Conferencias de D. Antonio Méndez Casal y de D. Manuel González Martí. Catálogo de la Exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia el 17 de abril de 1926. Valencia, 1928, fig. p. 55)
- (4) Madrid, Museo Lázaro Galdiano.
- (5) HORNEDO, FERNANDO DE: "Los retratos reales de Vicente López" *Archivo Español de Arte*, 1954, pp. 240-241, lam. II.



## VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)



*“El Tiempo anima a la Liberalidad a hacer sacrificios en el altar de las Artes”*

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA, EN ÓVALO

39,5 × 29,7 cm.

Adquirido por colección particular.

POR su formato ovalado y por su simulada perspectiva en un plano superior al del espectador, con figuras y objetos representados suspendidos en el aire o apoyados sobre nubes, este pequeño cuadro demuestra ser el boceto para un techo. Muy de acuerdo con los usos de la época, la iconografía de la composición se resuelve por medio de una alegoría protagonizada por personajes derivados de la mitología clásica y basada en simbolismos derivados de eruditas asociaciones de ideas. De este modo se construye un elaborado jeroglífico, cuyo significado puede resultar un tanto laborioso de descifrar.

EL anciano alado en la parte superior de la composición, con la hoja de una guadaña apoyada sobre una nube bajo su pierna derecha, es fácilmente reconocible como Cronos, representación simbólica del Tiempo. Más elusiva es la identificación de la figura femenina que recibe los consejos del citado Cronos: tríplemente alada (grandes alas a la espalda y dos pares de alitas a las muñecas), va acompañada de un águila y dos geniecillos portadores de una cornucopia de la que caen monedas de plata y oro. Son justamente estos atributos los que permiten adivinar que se trata de una personificación de la Liberalidad.

DE la mano de Francisco José Fabrè (1), eminente iconólogo coetáneo de Vicente López, podremos descubrir diversas representaciones de esta Virtud, ejecutadas por los más eminentes fresquistas del siglo XVIII en los techos del Palacio Real de Madrid. Así, en la cornisa de la escalera principal, Corrado Giaquinto pintó a la Liberalidad como:





Fig. 1 Vicente López.  
*"Coronación de la Virgen"*.  
Museo Romántico, Madrid.



"...UNA hermosa doncella que toma joyas de una bandeja presentada por un genio, y las distribuye a unos niños: a sus pies está el águila sobre la cornucopia de la riqueza ... el águila es el ave que la demuestra, por la generosidad con que permite que las demás aves, aun de diversa especie, participen de su presa"

FRANCISCO Bayeu también la incluyó en el que sería su último gran fresco, firmado en 1794: el de *La institución de las Ordenes de la Monarquía española* imaginándola como:

"...UNA amable joven sentada sobre nubes, que tiene sobre su cabeza el águila, para dar a entender que no consiste esta virtud en sola su actualidad, sino en el hábito intelectual del ánimo ... A sus pies está la cornucopia de la riqueza..."

A su vez, Mariano Salvador Maella la hace aparecer en *La apoteosis de Adriano* en forma de:

"GRACIOSA joven apoyada sobre la cornucopia, de la que derrama gran cantidad de monedas ... Esta imagen es alusiva a la generosidad con que Adriano recompensó a los soldados en diversas ocasiones ... y también a la que le distinguía distribuyendo bienes a algunos nobles honrados a quienes la desgracia ... había sumergido en la indigencia; y en fin, se refiere a los premios con que remuneraba a los sabios"

LA identificación de esta figura con la liberalidad permitiría explicar también otro de los atributos que ostenta en el boceto que nos ocupa y que Fabré no menciona: las alitas de las muñecas, que significarían la ligereza de sus manos a la hora de repartir dádivas.

LA composición se completa con un ara sobre la cual arden las llamas encargadas de elevar a los dioses los sacrificios efectuados por los mortales. A los pies del altar aparecen diversos atributos alusivos a la Pintura (paleta, pinceles y tiento), a la Escultura (cabeza de mármol o yeso) y a la Arquitectura (escuadra), a punto para ser inmolados.

LA lectura de esta alegoría podría ser el Tiempo, animando a la Liberalidad a hacer sacrificios a los dioses en el altar de las Artes. De ello podríamos interpretar que se trata de una manifestación a favor de la conveniencia de invertir en las artes plásticas, cuyos beneficios se obtendrán a largo plazo. Sería, por tanto una alegoría de los beneficios del mecenazgo de las Artes.

Santiago Alcolea Blanch

---

(1) FRANCISCO JOSÉ FABRÉ: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Eusebio Aguado, impresor de cámara de S.M. y de su Real Casa; Madrid, 1929 (pp. 9, 64, 80, 135 y 299).

# VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)



## "Retrato de la Reina María Isabel de Braganza"

ÓLEO SOBRE LIENZO

72,5 × 57,5 cm.

Marco original del Taller Real de ebanistería en talla dorada.

Pintado hacia 1816-1818

PROCEDENCIA:

Colección del Conde de Bornos, Madrid

BIBLIOGRAFÍA:

DÍEZ GARCÍA, JOSÉ LUIS: *Vicente López Portaña (1772-1850).*

*Su vida, su arte, su obra. (Pinturas, dibujos y estampas).*

Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1994. Cat. N.º P-402.

LA carrera cortesana de Vicente López está íntimamente ligada con Fernando VII. La relación entre el monarca y el pintor se iniciaría, siendo el primero todavía príncipe heredero, como consecuencia del gran retrato alegórico de *La familia de Carlos IV recibiendo el homenaje del Reino y de la Universidad de Valencia* (Fig. 1), pintado en ocasión de la visita real a la capital del Turia en 1802. Unos años más tarde, en 1808, recién proclamado Fernando VII como rey de España, el artista recibiría el encargo del Ayuntamiento de Valencia de realizar un retrato de cuerpo entero del nuevo soberano con el hábito de la Orden de Carlos III. No había todavía concluido esta pintura cuando, el 6 de septiembre de ese mismo año, un comisionado del consistorio de Játiva se entrevistaba con Vicente López, solicitando una réplica de dicha composición para el salón de plenos de la junta municipal de la mencionada población, obra que el pintor entregaría en 1811, es decir en plena guerra de Independencia (1).







Fig. 1 Vicente López.  
*"La familia de Carlos IV recibiendo el homenaje  
del Reino y de la Universidad de Valencia".*  
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2 Bernardo López.  
*"Retrato de la Reina María Isabel de Braganza".*  
Museo del Prado, Madrid.

LA noticia de dichas obras llegaría a oídos del joven monarca pues, durante la visita que hizo a la ciudad de Valencia, en el periplo que le había de llevar a Madrid tras su restauración en el trono español, encargó al maestro valenciano un nuevo retrato suyo. Significativas de la satisfacción de Fernando VII por la obra de Vicente López son sendas órdenes reales, la primera dictada el 26 de julio de 1814, al poco del regreso del "Deseado" a la capital del país, reclamando la presencia del pintor en la corte y, la segunda el 1 de marzo de 1815, que corresponde al nombramiento de Vicente López como Primer Pintor de Cámara.

UNA de las obligaciones inherentes al cargo era la de realizar los retratos oficiales de los soberanos. Así, tras el enlace de Fernando VII con María Isabel de Braganza, en septiembre de 1816, Vicente López pintó diversas telas con la efigie de la nueva reina. Según la relación autógrafa redactada en 1829 de las obras ejecutadas por encargo real desde 1814, el artista reconoce haber pintado: "...cinco retratos de medio cuerpo de la Reina doña María Isabel de Braganza..."

DADO el cortísimo reinado de la princesa portuguesa, fallecida de parto en diciembre de 1818, resulta obligado fechar dichas cinco pinturas en ese período de dos años y medio escasos.

DE ellas, una continúa en las colecciones del Palacio Real de Madrid, otra se encuentra en el Museo del Prado (n.º 869) y una tercera se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La que nos ocupa, pintada al igual que las anteriores en formato ovalado sobre tela rectangular, y con un magnífico marco muy posiblemente salido de los talleres reales, presenta una factura de calidades plenamente equiparables a las de las tres versiones ya mencionadas. En consecuencia debe ser considerada, sin lugar a dudas, como obra de los pinceles de Vicente López. Sería por tanto, una de las cinco que el valenciano reconoció haber realizado por encargo real, aunque tampoco debemos descartar la posibilidad de que el pintor ejecutara otras réplicas del mismo retrato por encargo de personas o entidades ajenas a la corona.

DE esta composición, el propio Vicente López realizó una copia a lápiz (2), que sería utilizada como modelo para un grabado al buril de Rafael Esteve (3). También Bernardo López Piquer utilizaría este busto pintado por su padre, como punto de partida del que constituye el recuerdo más vivo de la infortunada reina, el gran cuadro fechado en 1829 (Fig. 2) que nos la muestra de cuerpo entero, señalando hacia el edificio que albergaba el entonces llamado Museo Real de Pinturas del Prado, mientras examina unos dibujos con alzados correspondientes a la disposición de las pinturas sobre las paredes de la pinacoteca (4).

Santiago Alcolea Blanch

(1) FERNANDO DE HORNEDO: "Los retratos reales de Vicente López" *Archivo Español de Arte*, 1954, pp. 234-236.

(2) "La reina María Isabel de Braganza", dibujo a lápiz negro sobre papel amarillento, 32,5 × 27 cm. Madrid, Museo del Prado (Fondo Antiguo, n.º 545).

JOSÉ LUIS DIEZ GARCÍA: Catálogo de la exposición *Vicente López (1772-1850)*. Dibujos para grabados. Museo de Bellas Artes de Bilbao; Bilbao, 1985. (Cat. 39)

(3) JOSÉ LUIS DIEZ GARCÍA: Catálogo de la exposición *Vicente López (1772-1850)*. Dibujos para grabados. Museo de Bellas Artes de Bilbao; Bilbao, 1985. (Cat. 40)

(4) BERNARDO LÓPEZ PIQUER, "La reina María Isabel de Braganza", óleo sobre lienzo, 254 × 172 cm. Madrid, Museo del Prado (n.º 863).

# JOAQUÍN MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO

(JEREZ DE LA FRONTERA, 1781 - CÁDIZ, 1856)



*"Retrato de Doña María del Rosario Garvey y Capdepon, Marquesa de San Juan"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

160 × 125,5 cm.

Firmado: "Fernz. pxt. a.º 1840"

PROCEDENCIA:

Colección de los Condes de Bornos, Madrid.

Adquirido por el Ministerio de Cultura para el Museo Romántico de Madrid.

CON este magnífico retrato, hasta ahora desconocido aunque se sepa su procedencia, se descubre un hito más en la importante producción retratística del pintor de la escuela gaditana Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856), tal vez el más genuino representante, a nivel andaluz, del prerromanticismo; o sea, de ese eclecticismo entre el dibujismo y la plasticidad neoclásica y el colorismo romántico que luego, en pleno romanticismo, dio lugar a ese otro tipo de eclecticismo, típico de la escuela sevillana, al que Lafuente Ferrari nominó "los templados andaluces", que sustentaron Antonio María Esquivel y José Gutiérrez de la Vega.

NACIDO, ocasionalmente, en Jerez de la Frontera, Fernández Cruzado es, sin duda alguna, el pintor más cualificado de la aludida escuela gaditana durante la primera mitad del siglo XIX. Formado en la Escuela local de Bellas Artes, donde su padre, el escultor neoclásico José Fernández Guerrero, era Teniente de Escultura, completó sus estudios en Sevilla, primero bajo la tutela de Cean Bermúdez, y en la madrileña Academia de San Fernando, después, junto a Vicente López y a Dionisio Fierro así como tratando verosímelmente a Goya a quien, tal vez, había conocido durante su segunda estancia en la Ciudad de Hércules.

EN la Corte le sorprendió la Guerra de la Independencia, lo que le llevó a ingresar como voluntario en el Ejército Nacional donde permaneció durante veinticinco años hasta retirarse, en 1826 como Capitán y volver a Cádiz para incorporarse a la docencia de la Escuela en que, de modo muy brillante, había iniciado su formación artística desde muy niño.





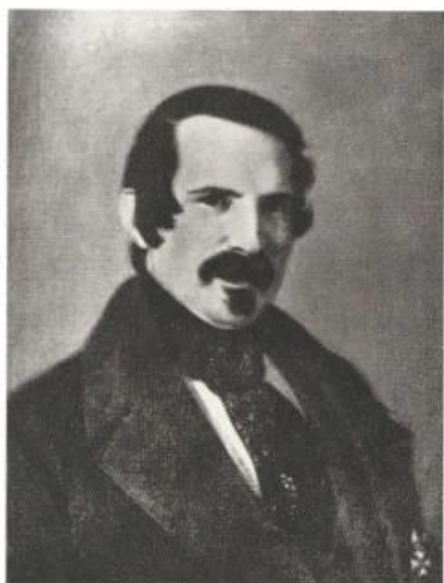


Fig. 1 Joaquín Manuel Fernández Cruzado.  
"Autorretrato".  
Museo Romántico, Madrid.

EN ella desempeñó la Tenencia que había dejado vacante el fallecimiento paterno, luego una de Pintura y finalmente la Dirección de esta última entre 1846 y 1856 fecha de su muerte. Igualmente, fue Consiliario del referido Centro y ocupó, al transformarse éste en Academia, una plaza de Académico Nato así como, a raíz de la reorganización de las enseñanzas artísticas en 1849 la dirección de la Escuela de Bellas Artes anexa a la misma. También fue Académico de Mérito de San Fernando.

HOMBRE de sólida formación, hizo estudios de Anatomía en el Real Colegio de Cirujanos de la Armada de Cádiz, aparte su ya mencionada carrera artística, poseyó los idiomas francés e inglés e incluso cursó la carrera eclesiástica, tal vez más por formación en Humanidades que por vocación, hasta el primer año de Teología en el Seminario de San Bartolomé de la Ciudad de Hércules. De ahí su afición a firmar en latín y sobre todo sus amplios conocimientos anatómicos que le llevaron a redactar un Tratado de dicha materia, al decir de su primer biógrafo Javier de Urrutia, que creo, al no conservarse de él ningún ejemplar, debió tratarse de un texto inédito y desgraciadamente perdido.

REINTEGRADO a Cádiz en 1826, su vida transcurrió, tras haber estado en México durante sus postreros días castrenses, en dicha ciudad, totalmente dedicado a sus labores docentes y académicas así como a su actividad pictórica que, incluso, tuvo repercusiones internacionales al haber realizado obras para Suiza y Cuba. Esta fue de carácter polifacético al abarcar obras de asuntos religiosos –valga como ejemplo el bellissimo, *Angel de la Guarda* de la Catedral gaditana– hasta otras de carácter costumbristas –una prueba más de su innegable filiación prerromántica como lo acreditan las escenas taurinas del Museo Romántico de Madrid– pasando por asuntos históricos –*El Gran Capitán* del Museo gaditano– y por el retrato (Fig. 1).

ESTA última faceta, es, sin duda, lo mejor de toda su producción y a ella pertenece, plenamente inserto en el período de su madurez, el presente retrato femenino en el que, de modo harto expresivo, se manifiesta la elegancia y el buen tono que dio a sus obras de esta índole así como su exquisita corrección dibujística, lo algo plástico de su modelado y lo rico y variado de su cromática. Por todo ello, creo que estamos ante un ejemplar modélico de su producción retratística, digno de parangonarse, aludiendo sólo a la femenina con los de Doña Micaela de Aramburu –col. particular gaditana– o con el de dama desconocida del Museo bilbaíno.

LA retratada es Doña María del Rosario Garvey y Capdepon, bisabuela materna del actual conde de Bornos, nacida en Puerto Real, de noble familia jerezana, que casó con Don Ramón San Juan, Marqués de San Juan, por lo que el cuadro resulta ser un encargo directo al pintor y en el que éste, dada la categoría social de la dama, puso gran empeño en su realización así como le dio un gran empaque ambiental.

EN efecto, Doña Rosario, joven todavía, aparece sentada en un cómodo sillón y en posición algo diagonal bajo un pabellón, formado por un cortinón de drapeado color oscuro simulando un dosel que la entroniza y que, prácticamente cubre el interior de la estancia en que se encuentra. Viste un sobrio traje de raso celeste grisáceo con mangas cortas muy abullonadas así como con un cuello de encaje blanco que forma un amplio escote que deja ver un amplio busto y sobre el que, sujeta por un amplio cordón dorado, aparece la Encomienda de la Orden de Malta.

PEINADA su negra cabellera, partida en dos trenchas por raya central, en tirabuzones, aparece mirando al frente como en actitud de descanso de la lectura de un libro que cierra con los enguantados dedos de su mano izquierda y bajo el cual aparece el de la contraria mientras que esta última descansa sobre una mesa y sostiene un abanico cerrado.

El citado mueble, sito a la derecha de la dama, aparece cubierto por un tapete verde y figuran en él un cristalino vaso con flores, una caja de música y una bombonera. Al lado contrario un vano, semiculto por el cortinón, comunica la estancia con un exterior al parecer ajardinado, bajo el que hay un escritorio en cuya tapa abierta aparecen unos folios blancos. La dama pisa una rica alfombra de flores y mira al que la contempla con un gesto a la vez severo y algo altivo pero que traduce un aire bondadoso y afable. La composición, firmada en latín de forma abreviada –“Fernz. Pxt. aº 1840”– como era su costumbre, destaca por su correcto dibujo prieto modelado y rica cromática que ponen de manifiesto la formación académica de su autor al par que, por sus connotaciones románticas le sitúan dentro del aludido eclecticismo que le caracteriza. Por otro lado, los accesorios que figuran en ella, bien ejecutados, hablan positivamente de las cualidades del pintor para tratar la naturaleza muerta. Finalmente el empaque de la figura y la ambientación de la estancia en que aparece lo hacen de sus dotes para la composición y de sus amplios conocimientos de perspectiva.

Antonio de la Banda y Vargas

#### Bibliografía de referencia:

- BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA: “De la Ilustración a la actualidad”. Vol. VIII de la *Historia del Arte en Andalucía*. Edit. Gever.  
Real Academia de Bellas Artes de Cádiz. *Estudio sobre el pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado 1781-1856*. Cádiz 1983.  
URRUTIA, JAVIER DE: *Biografía del pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado*. Cádiz 1856.



# EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

(MADRID, 1817 - 1870)



*“La vuelta del soldado”*  
*“Preparando la cena de Navidad”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE HOJALATA

Cada uno: 25 × 17,5 cm.

Adquiridos por colección particular

FUE Lucas “Padre” pintor de vocación tardía lo que se demuestra con su acta de matrimonio con Martina Hernández en 1844, donde declara ser aún su profesión la de ebanista. No obstante había concurrido ya a la Exposición de la Academia de San Fernando en 1841 y lo que es revelador para la comprensión de estas dos interesantes hojalatas, su aportación fue con dos caprichos y dos obras costumbristas. Y es precisamente en esta faceta poco conocida de la obra de Lucas, en la que han de incluirse estas dos escenas hasta ahora inéditas.

CIERTO que la fama de Eugenio Lucas Velázquez antes conocido como Lucas “Padilla” reside fundamentalmente en sus cuadros “goyescos” en los que narra momentos de majeza, toreros ataviados a la moda del siglo XVIII, corridas y capeas o en los de brujería e incluso en los de sátira política.

PERO este aspecto del costumbrismo a la letra es quizá el gran ignorado de su arte, pese a que se desarrolla como hemos visto desde sus comienzos y llega cuando menos hasta 1862, cuando en su venta al gran coleccionista que fue Torres Adalid y cuya factura se conserva se incluyen en ella entre otros, cuadros tan típicos del costumbrismo como *La piojosa* o *La timba* (1) que precisamente guardan estrecho paralelismo con esta pareja.





Fig. 1 Eugenio Lucas Velázquez.  
*"Pareja de majos sentados"*.  
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2 Eugenio Lucas Velázquez.  
*"Majo con la guitarra y maja bailando"*.  
Museo del Prado, Madrid.



EN ella vemos como un joven soldado que libre del servicio juguetea con un perro en presencia de una pareja de niños, o pela un pavo –quizá para la cena de Nochebuena– entre parecidos espectadores, sirviendo de fondo a la escena el interior de una clásica cocina.

SU semejanza técnica con los citados que fueron de Torres Adalid permite acercarlos en fecha aunque evidentemente sean algo anteriores, pudiéndoles datar hacia 1853-1855, cuando realiza su *Pareja de majos sentados* (Fig. 1) y su “pendant” *Majo con la guitarra y maja bailando* (Fig. 2) firmado en 1853 (2), procedentes ambos de la Donación Vitórica y conservados en el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro) (3).

José Manuel Arnaiz

#### Bibliografía de referencia:

Exposición *Donación Vitórica*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 1969.  
ARNAIZ, J. M.: *Eugenio Lucas; su vida y su obra*. Madrid 1981, n.º 125 y 126.

---

(1) ARNAIZ, J. M.: *Eugenio Lucas; su vida y su obra*. Madrid 1981, n.º 400 y 401.

(2) *Ibídem* n.º 125 y 126.

(3) DE LA PUENTE, JOAQUÍN: *Museo del Prado. Casón del buen Retiro. Pintura del siglo XIX*, n.º 4441 y 4442.

# VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ

(ZARZALEJO, 1834 - MADRID, 1896)



*“Retrato de Doña María de África Fernández de Córdoba,  
Duquesa de Abrantes y de Linares”*

ÓLEO SOBRE LIENZO

217,5 × 136 cms.

Firmado y fechado bajo el sillón, a la derecha: “V. PALMAROLI/1867”

En lo alto, a la izquierda, bajo escudo coronado de los Córdoba (2), inscripción que la identifica:

“La exma. Sra. D.<sup>a</sup> María de África Josefa de la Cruz Fernández de Córdoba Ponce de León

Duquesa de Abrantes murió el 24/de noviembre de 1866 a la edad de 54 años”

#### PROCEDENCIA:

Condes de Aguilar de Inestrillas. Madrid.

#### EXPOSICIONES:

Exposición Nacional de Retratos. Madrid. 1902. (3).

#### BIBLIOGRAFÍA:

Pérez y Morandeira, R.: “Vicente Palmaroli”. Tesis doctoral parcialmente inédita.  
Universidad Complutense. Madrid. 1956. N.º 54 del catálogo. Pág. 343.

Adquirido por colección particular.

EN la época crucial de cambios que llevaron al alumbramiento del Arte moderno, fueron legión los artistas de formación académica que no supieron, no pudieron, o no quisieron, romper con la tradición, y por este motivo, con el triunfo de las nuevas corrientes artísticas, fueron quedando oscurecidos y relegados al olvido, injustamente preteridos.





Fig. 1 Luis de Madrazo.  
*"Retrato de la Duquesa de Abrantes"*.  
Colección particular.



Fig. 2 Retrato de la Duquesa de Abrantes.  
*Fotografía*.  
Biblioteca Nacional, Madrid.

ÉSTE ha sido el caso, en España, de Vicente Palmaroli, en su tiempo admirado y cotizado, desdeñado luego por quienes aprecian la innovación como un bien absoluto, sin tener en cuenta que una de las primeras funciones del artista es la de conectar con su entorno, haciéndose eco, de una forma o de otra, de los gustos y aspiraciones de aquella parte de la sociedad con la cual pueda sentirse más en sintonía: de saber ser, en definitiva, “un espejo puesto a lo largo del camino”.

PALMAROLI acotó, en efecto, su parcela, identificándose a la perfección con la aristocracia y la alta burguesía de los negocios y la política, que encontraban en él, como persona, al interlocutor culto cuya compañía se buscaba por su amenidad, don de gentes y refinamiento, y como pintor, al intérprete adecuado de su propia concepción de lo que debía ser el Arte de su época: por supuesto “al día” dentro de las novedades que iban siendo aceptadas oficialmente, pero, siempre, dentro de la tradición.

CUENTA Ceferino Araújo, su primer biógrafo, que, entre los años 1866 y 1873 en que Palmaroli residió en Madrid -esos años convulsos que fueron los últimos del reinado de Isabel II y los inmediatos del Sexenio Revolucionario - el estudio suyo de la calle de San Agustín, y luego, el que “heredó” de Francisco Sans en la de la Flor Baja, fueron muy frecuentados por algunas personalidades influyentes que le distinguían con su amistad. Uno de ellos fue precisamente el Duque de Abrantes (4), a quien quizá conociera (con motivo de la ejecución de este retrato de su primera esposa, pintado, como acabamos de ver, en 1867, el año de su gran éxito con “La Capilla Sixtina”; éxito de crítica, éxito de público, y premiada, además, por partida doble, primero aquí, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y luego en la Universal de París, cuando incluso la Emperatriz Eugenia la quiso adquirir. En ese momento, Palmaroli era reconocido como uno de los pintores europeos más prometedores.

COMO en la Exposición de Madrid había presentado también dos espléndidos retratos -el de la Infanta Isabel y el de D.<sup>a</sup> Hersilia Castilla (5)- nada más natural que a continuación recibiera muchos encargos de retratos, y entre ellos, éste de la Duquesa de Abrantes, una de las damas más conocidas de la sociedad madrileña, que acababa de fallecer.

D.<sup>a</sup> María de África era hija del XIV Duque de Medinaceli, Don Luis Joaquín Fernández de Córdoba-Figueroa y Benavides (1780-1840) y de su esposa, D.<sup>a</sup> María de la Concepción Ponce de León y Carvajal, y había nacido el 14 de septiembre de 1812, en plena Guerra de la Independencia, en Ceuta, pues allí había ido a refugiarse la familia tras la invasión francesa.

CASO con su primo D. Ángel María José de Carvajal y Téllez-Girón, IX Duque de Abrantes y XI de Linares, el 10 de febrero de 1840, con quien tuvo cinco hijos que le sobrevivieron: Ángel (n. en 1841), marqués de Sardoal y luego heredero de los dos Ducados a la muerte de su padre (1890); Luis María de la Concepción, marqués de Puerto Seguro (n. en 1842); Isabel Cristina (n. en 1844), que casó con el marqués de Villanueva de las Torres poco antes del fallecimiento de la madre, y con el tiempo fue marquesa de Bedmar; Pedro de Alcántara, marqués de Navamorcuende (n. en 1847), y finalmente, Agustín María José (n. en 1848), conde de Villalba y más tarde, de Aguilar de Inestrillas (6).

CONOCIDA es la adhesión inquebrantable de los Medinaceli a la causa isabelina desde que el padre de la Duquesa, D. Luis Joaquín hubiera sido designado por Fernando VII para el Consejo de Regencia de María Cristina durante la minoría de su hija (7).

EN la misma línea, D.<sup>a</sup> María de África se mantuvo toda su vida muy cercana a Isabel II, de quien fue Dama desde el 5 de noviembre de 1843 (8), llegando a imponer poco después a su única hija los nombres, Isabel y Cristina, de ambas Reinas, como muestra de su propia adhesión.

NO sabemos si llegó a tener alguna influencia cerca de la Soberana, pero sí van apareciendo algunos datos puntuales, a través de las crónicas del reinado, de su posible participación en los acontecimientos más notables que exigían su presencia siempre acompañando a su esposo, como miembros de la Grandeza:



Fig. 3 Vicente Palmaroli.  
*"Retrato de la Infanta Isabel de Borbón"*,  
Palacio Real, Madrid.



Fig. 4 Vicente Palmaroli.  
*"Retrato de Doña Hersilia Castilla"*,  
Museo del Prado, Madrid.



por ejemplo, en los festejos organizados para celebrar las bodas reales, de Isabel II y su hermana, en que llamó especialmente la atención la espléndidez mostrada por el Duque y sus cuñados, Fería y Medinaceli (9).

POCO después, la Duquesa ingresaba en la Orden de Damas Nobles de María Luisa, el 25 de octubre de 1846 (11).

PARA nosotros es evidente que en el cuadro de Palmaroli se quiso resaltar la lealtad de D.<sup>a</sup> María de África hacia su Reina, a través de la Cruz -medalla y lazo de Dama de Isabel II que luce sobre su pecho como la más preciada de sus joyas.

CABE imaginar, pues, su sorpresa y disgusto, al enterarse de que su primogénito, Sardoal, había tomado parte destacada en la protesta estudiantil de la Noche de San Daniel (10.05.1865), que no iba sólo contra un Ministerio o un Gobierno determinados, sino contra esa misma persona, Isabel II, que era el objeto de su especial devoción (11).

LA muerte, piadosa, se la llevó al año siguiente, como reza la inscripción, el 24 de noviembre, antes de que tuviera que asistir al desplome del Régimen, y peor todavía para ella, a la importante intervención de su hijo en la venida a España, como Rey, de Amadeo de Saboya (12).

ESTE retrato de Palmaroli refleja la desazón y el desabrimiento de estos últimos años, en que, además, se produjo el distanciamiento de su esposo.

NADA menos parecido, el optimista retrato que le pintara Luis de Madrazo en 1859 (Fig. 1), vestida de gala y enjoyada con gusto exquisito, como para asistir a alguna recepción de Palacio, ostentando con satisfacción sus dos bandas, la de María Luisa y, cómo no, la de Dama de la Reina: casi nos hace dudar pueda tratarse de la misma persona, siendo tan corto el intervalo de tiempo que media entre ambos retratos...

PARA éste de Palmaroli, al haber fallecido la señora unos meses antes, por fuerza hubo de inspirarse en otros anteriores, a lo que parece, fotografías, de las que existen varias en la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de Madrid (13), siempre con la misma franca mirada y el mismo o parecido peinado. También lleva siempre trajes oscuros y de cuerpo abotonado hasta arriba, con pequeños cuellos de encaje cerrados por algún broche o lazo, mostrando una fijeza y seguridad en el gusto verdaderamente notables.

EN este cuadro aparece en actitud convencional, en pie y de cuerpo entero, casi de frente, ya en su madurez, ligeramente idealizada por Palmaroli, quien para el rostro debió inspirarse en alguna de las fotografías menos recientes (Fig. 2).

VISTE traje oscuro, como ya es costumbre, en este caso, azul, con adornos de terciopelo negro y pasamanerías del mismo color, y apoya su mano izquierda en la capa corta de piel marrón que ha dejado sobre el respaldo de un rico sillón dorado tapizado de rojo, cayendo la otra mano sobre la amplísima falda.

APARTE de la Cruz de Dama de Isabel II, añadida por el artista simbólicamente, se adorna con sencillez y riqueza a un tiempo: gruesos pendientes de brillantes -los de siempre en esta serie de retratos-, una sola sortija con esmeralda y brazaletes en ambas muñecas

COMO la obra de Palmaroli se encargó, sin duda, a la vista de las de la Infanta y la Srta. Castilla, su ambientación es similar de concepto, reflejando de forma un tanto recargada los últimos esplendores del tambaleante reinado a punto de sucumbir: si la Infanta posa preparada para algún baile o recepción de Corte, en el marco suntuoso del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid (Fig. 3) y a



Fig. 5 Jules Berger.  
*"Emblema de la Juventud".*  
 Grabado por Martín Gerlach.

D.<sup>a</sup> Hersilia (Fig. 4) la vemos ante el inevitable piano vertical de las salitas mesocráticas de la época que tuvieran ciertas pretensiones, la Duquesa ha sido trasladada por Palmaroli -desde el fondo más o menos neutro de las fotografías en que se inspira- a lo que quiere ser una rica estancia decorada con mármoles, pilastras y otros elementos más acordes con su elevada condición de hija, hermana y esposa de Grandes de España poseedores de importantes fortunas (14) y distinguidos con toda clase de honores, como ella misma lo fue.

VIENDOLA así, lo inmediato es pensar que se la ha querido representar preparada para salir, en ejercicio de sus funciones, acompañando a la Soberana.

Y sin embargo, este retrato es mucho más que el clásico retrato "de aparato", concebido primordialmente para levantar acta de la descolante posición de su protagonista en la escala social: sobre todo fue pensado y realizado como un homenaje póstumo a la dama desaparecida, cuyo papel de madre se ha querido resaltar (15).

DESDE la primera ojeada, la inscripción nos hace saber que la Duquesa ha fallecido, aunque se la represente como si estuviera todavía viva -y no en su lecho de muerte, como poco después pintaría el mismo Palmaroli a Bécquer (16), y luego seguirían otros retratos similares, como los de Nin y Tudó, que llegaría a convertirse en un verdadero especialista en este género necrófilo tan característicamente romántico (bastaría, como ejemplo, el muy conocido de la Reina Mercedes).

MÁS sutil, Palmaroli ni siquiera hubiera tenido necesidad, en este caso, de la inscripción: aún sin estar al tanto del fallecimiento de la señora, un espectador suficientemente sensible y entendido llegaría con relativa facilidad a la misma conclusión:

PARA empezar, enseguida llaman la atención la palidez de la ojerosa dama, y el tono general de la obra, sombría a pesar de la variedad del color, así como la gran urna funeraria de la derecha (17) y el jarrón vacío de la izquierda, que en el arte cristiano simboliza la separación del alma y el cuerpo (18) y hasta a los menos avisados habría de recordar que la Duquesa jamás podrá volver a colocar unas flores en él ...

INCLUSO la rosa que cierra el vestido –en lugar del broche o el lazo que ella hubiera elegido, pues ya vamos conociendo sus gustos a través de los retratos conservados– podría tener para las personas de su intimidad el sentido de una última ofrenda (19).

PERO no es suficiente saber que se ha muerto ¿qué se sabe de ella, en realidad, además de su elevada posición?. En los retratos pintados por Palmaroli que de alguna manera le sirvieron de modelo, no parece quedar duda de que la joven elegantísima que centra uno de ellos, aunque no supiéramos de sobra que se trata de la Infanta Isabel, necesariamente tiene que ser una princesa, y española, además, pues no sólo el marco suntuoso en que se presenta, también el busto de dama imperial romana de la familia de Trajano (sobre la consola que aparece a su lado) así nos lo sugiere.

Y también la partitura de “Lucía de Lammermoor”, sobre el atril del piano que acompaña a la Srta. Castilla, nos da cumplida cuenta de la afición a la Música de la soñadora jovencita, sorprendida como quien dice, saboreando todavía los últimos compases que acaba de escuchar ¿o quizá interpretar? de su ópera preferida.

DE forma semejante, en éste de la Duquesa, el alegre abanico olvidado junto al jarrón, sobre la repisa de la izquierda, no puede dejar de evocar los bailes a que eran tan aficionados sus hermanos, los Medinaceli, y sin duda, ella también, en los años ya un tanto lejanos de su juventud (20). Sólo que la escenita representada en él (un pajarillo vigilando a su cría), parece autorizar otra lectura añadida: la de la madre dedicada al cuidado de su prole (Fig. 5), cosa que desde luego coincide con la preocupación que se atribuía a los Abrantes por la educación de sus hijos (21) y hasta con la propia imagen de la madura señora.

PERO quizá el elemento más revelador de su carácter sea la columna, tan rara de encontrar en los retratos femeniles de la época –por lo general ambientados de forma más amable– a no ser, naturalmente, los de la propia Reina, a la cual, sobre todo para aquellos destinados a las dependencias oficiales, era preciso rodear de todas las virtudes inherentes a su condición, las poseyese o no.

LA pilastra en que se apoya la Duquesa en el cuadro de Sevilla y la columna bien destacada que aparece prácticamente en primer término en el de Palmaroli, son representaciones reconocidas de constancia y fortaleza de espíritu, remontándose esta interpretación nada menos que al Apocalipsis (Rev. 3: 12), tal como recoge J. Hall (22) y desde luego en ambos casos se ven bien empleadas: siempre constante D.<sup>a</sup> María de África en afectos y lealtades, incluso en peinados y atuendos, siempre digna, hasta en los momentos más difíciles de sus últimos años en que a los disgustos familiares venían a añadirse, como telón de fondo, los estertores de un mundo –su mundo– que se desmoronaba a su alrededor.

PARA los que la conocieron o supieron de ella, este retrato de Palmaroli, es “obra muy notable” (23).

HAN pasado más de cien años y no resulta difícil suscribir esta opinión: por la hondura del personaje, la riqueza de los símbolos –pensado como estaba para unos entendidos como eran los Abrantes– y también “last but not least”, por los recuerdos que suscita de los grandes retratistas españoles del XVII, con la fidelidad con que reproduce esa llaneza en la actitud –tan característica de los nobles del país, nunca pretenciosos– y hasta en detalles tan secundarios como esa apertura de la perspectiva, a la izquierda, a través del espejo en que se reflejan unos cortinajes ...



CONTEMPLANDO este retrato y relacionándolo con su momento, nos reafirmamos en la opinión de que el interés de Palmaroli y sus amigos por los grandes retratistas cortesanos de doscientos años atrás, no puede ser sólo de tipo formal o técnico, como ocurre con algunos extranjeros venidos del otro lado de los Pirineos, y ni siquiera, arqueológico, como correspondería a unos buenos académicos: su sintonía resulta prácticamente inevitable, al verse obligados a reflejar una situación paralela a la que vivieran sus ilustres antecesores: la de una monarquía y una sociedad en crisis, abocadas a una inminente liquidación.

NO es éste, únicamente, el interesante retrato funerario de una dama distinguida añorada por sus hijos: al realizarlo, Palmaroli, quizá incluso sin saberlo, está poniendo un punto final y no sólo dentro de su propia obra (ninguno de sus retratos femeninos posteriores que vamos conociendo se le parecerá), sino también a toda una Era, la de la Reina "de los tristes destinos" que sólo un año más tarde se verá obligada a abandonar el país.

Rosa Pérez y Morandeira

- 
- (1) Rosa Pérez y Morandeira: "VICENTE PALMAROLI". Tesis doctoral parcialmente inédita, Universidad de Madrid, 1956. N.º 54 del catálogo, pag. 343. Reproducido (fotografía de D. Mariano Moreno).
  - (2) Escudo cortado, concedido por los RRCC al Conde de Cabra, D. Diego Hernández de Córdoba, en 1483, luego de que éste cogiera prisionero a Boabdil, durante la Guerra de Granada: Primero, en campo de oro, tres franjas de gules (armas de los Córdoba) y, segundo, en campo de plata, el rey moro, preso, con cadena al cuello, moviente del flanco siniestro.  
Fdo. González Doria: "Diccionario heráldico y nobiliario", Madrid, 1994, pág. 502: CÓRDOBA.
  - (3) N.º 879, pág. 129 del catálogo. Da las medidas 250 x 145 cms., indudablemente con marco. También se expuso en aquella ocasión un busto en mármol, anónimo, de la Duquesa (n.º 16, pág. 230), presentado por otro de sus hijos, el marqués de Navamorcuende.

- (4) Ceferino Araújo: "Palmaroli y su tiempo", IV, *La España Moderna*, oct. de 1897.
- (5) N.º 314 y 315 del catálogo, respectivamente. También recogidos en la Tesis mencionada, n.º 62 y 66, reproducidos, y en "VICENTE PALMAROLI", de la autora, Colección "Artes y Artistas" del CSIC, Madrid, 1971. N.º 13 y 12, también reproducidos.
- (6) Datos tomados, básicamente de Juan Moreno de Guerra y Alonso: "Guía de la Grandeza, Títulos y Caballeros de España", Anuario, 1917, págs. 45/47.
- (7) Marqués de Lozoya: "Historia de España", Madrid, 1967, VI, pág. 72.
- (8) "Duquesa de Abrantes/Dama de S.M." (1843-1866). Expediente en el Archivo de Palacio, C.ª 5/4.
- (9) Fdo. Fernández de Córdoba: "Mis memorias íntimas (1886-1889)", pág. 126.
- (10) Pilar León Tello: "Damas Nobles de la Reina María Luisa". Índice de expedientes de la Orden conservados en el Archivo Histórico Nacional". Madrid, 1965 (Legajos 7.567, núm. 43 y 7.569, núm. 239).
- (11) "El Marqués de Sardoal" *El Liberal*, 5-V-1898.
- (12) Conde de Romanones: "Amadeo de Saboya, el Rey efímero", Madrid, 1956.
- (13) ICONOGRAFÍA HISPANA "Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la Sección de Estampas bajo la dirección de Elena Páez Ríos", Madrid, 1966.
- (14) El Duque era el 17º contribuyente del país, por las rentas de las posesiones que tenía en 10 provincias diferentes... M. Artola: "La Burguesía revolucionaria (1808-1869)", Ed. Alfaguara, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 136.
- (15) Siendo así, parece razonable suponer fuera encargado por alguno de sus hijos, probablemente Inestrillas, en cuya descendencia se conservó hasta hace poco. Inestrillas, el más joven de los hermanos, debió ser el más afín a su madre, por su talante más tradicional, el único, en esta familia de políticos, que se distinguió en la carrera de las armas, siguiendo el ejemplo de su ilustre antepasado, el conde de Cabra, cuyo escudo se hizo representar en lo alto del cuadro. También lo mismo que ella, se mantuvo al servicio de la Dinastía hasta su propio fallecimiento, siendo Gentilhombre "con ejercicio y servidumbre" del Rey Alfonso XIII (Sullivan: *El Conde de Aguilar de Inestrillas*, *El liberal*, 30-XI-1915. Puede consultarse también la ficha que le dedica la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, Espasa-Calpe, Madrid, t. II, pp. 1507-8).
- (16) R. Pérez Morandeira, Tesis citada, fig. 48, reproducido por grabado de Severini (Hoy se encuentra el original en el Museo Romántico).
- (17) Gravelot et Cochin: "Iconologie ou Traité de la Science des Allégories", París, 1791, p. 93.
- (18) J. A. Pérez Rioja: "Diccionario de símbolos y mitos", Ed. Tecnos, M. 1980, p. 253.
- (19) *Ibidem*, p. 374.
- (20) Francisco Cánovas Sánchez: "Los Partidos Políticos: El Partido Moderado" (LA ERA ISABELINA Y EL SEXENIO DEMOCRÁTICO -1834- 1874). p. 395. HISTORIA DE ESPAÑA DE MENÉNDEZ PIDAL, t. XXXIV, Espasa-Calpe, M., 1981.
- (21) "Asamblea Constituyente de 1854". Biografías de todos los diputados y todos los hombres célebres que han tomado parte en el Alzamiento Nacional. Por una sociedad literaria. Madrid, 1854 (El Duque de Abrantes, págs. 248/250). También, "El Marqués de Sardoal. La Asamblea Constituyente de 1869", págs. 22/25.
- (22) "Dictionary of subjects and Symbols en Art", Harper and row Publishers, Nueva York, 1974, Revise, 1979, p. 247. Igualmente, Pérez Rioja, obra citada, p. 135.
- (23) C. Araújo, artículo mencionado de "La España Moderna". También lo menciona M. Ossorio y Bernard: "Galería Biográfica de Artistas Españoles del s. XIX", Madrid, 1884, p. 508.

## MIGUEL PINEDA MONTÓN

(NATURAL DE ALMERÍA, ACTIVO EN MADRID EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX)



*“Interior del Prado con el cuadro de Las Lanzas y soldado”*  
*“Interior del Prado con el cuadro de Las Meninas y dama leyendo”*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO, FIRMADOS

52,5 × 43 cm., cada uno

## EUGENIO ALVAREZ DUMONT

(TÚNEZ, 1864 - BUENOS AIRES, 1927)



*“Interior de la sala de pintura del siglo XIX en el Museo del Prado  
(Posible autorretrato)”*

ÓLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO

65 × 50 cm.

## CÉSAR ALVAREZ DUMONT

(VILLA REAL, ALGARVE, 1866 - MARBELLA, MÁLAGA, 1945)



*“Interior de la sala de pintura flamenca en el Museo del Prado  
(Posible autorretrato)”*

ÓLEO SOBRE LIENZO, FIRMADO

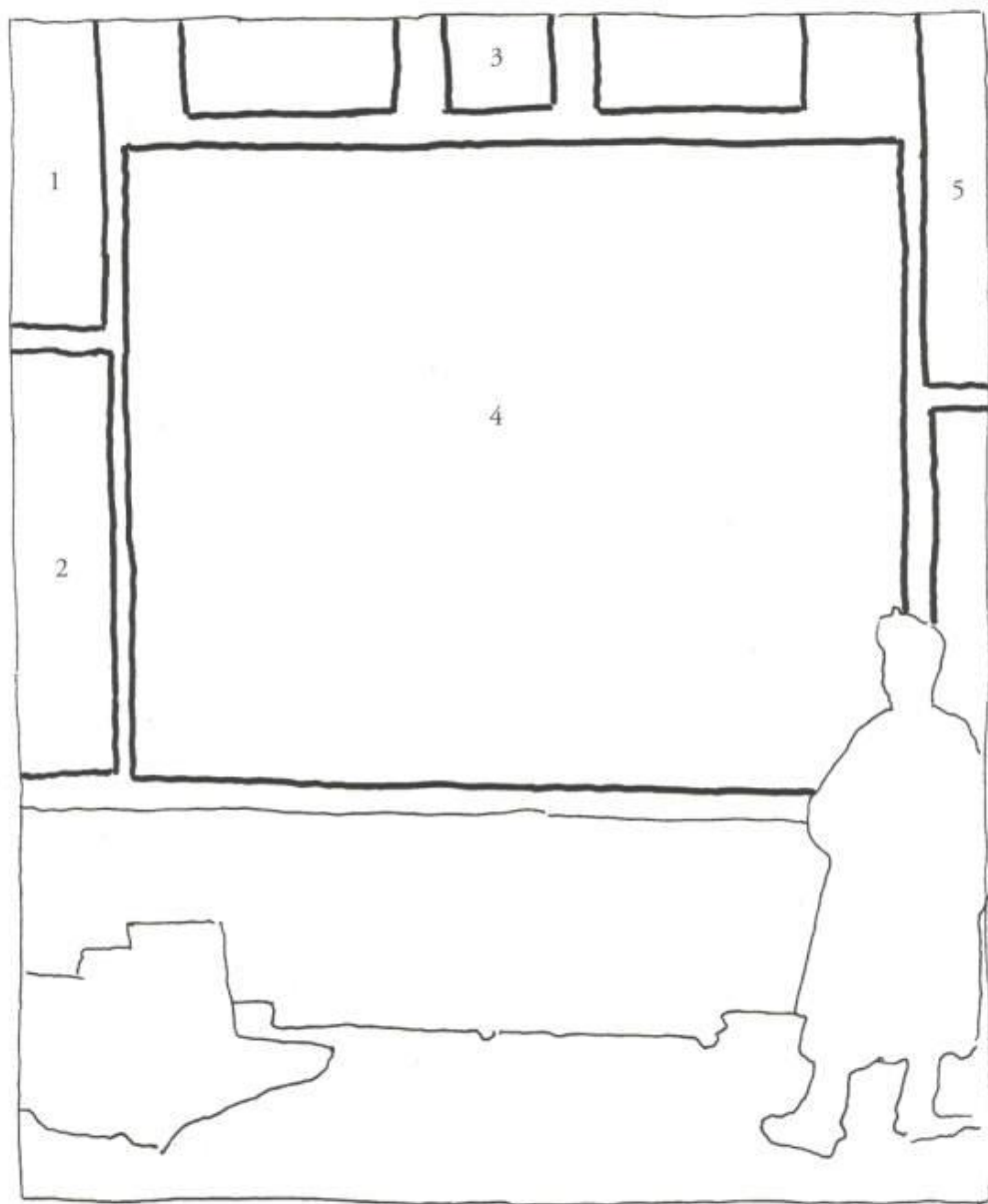
50 × 65 cm.

Adquiridos por colección particular.



❧ MUCHOS CUADROS EN CUATRO LIENZOS ❧

HACE ya treinta años, en 1967, pronuncié en el Auditorium del Boylston Hall de la Universidad de Harvard una conferencia sobre un tema encontrado al preparar mi Tesis Doctoral en la Sorbonne de París y que tuve que posponer al tema principal de ordenanza, que había de publicarse al año siguiente, en París, 1968, con el título de "Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siécle d'Or", bajo la dirección del Profesor Pierre Francastel, y más tarde alcanzaría varias ediciones españolas, en Madrid. Invitado por los profesores Edith H. Helman y Juan Marichal para manifestar mis conocimientos elegí como tema "El cuadro dentro del cuadro", que alcanzó rápidamente dos ediciones en Madrid. La libertad que me otorgaba mi independencia, al no proponerme alcanzar a través de su texto otro doctorado cualquiera, ni someterme ni al mejor de los maestros, así como la abundancia de fotografías de muy diversos "cuadros" de todas las épocas y escuelas que ilustrarían los diez capítulos del texto, me hicieron muy grato el trabajo de establecer e ilustrar esas diez partes, a comenzar por la "Aparición del cuadro", como entidad de una belleza artificial, creada por el hombre en competencia con la misma Naturaleza inspiradora, para concluir con la "Destrucción del cuadro por el cuadro mismo", a manera de amarga moraleja.



#### SALA DE LANZAS:

(Entre paréntesis el número de inventario actual del Prado)

1. Juan Bautista Martínez del Mazo. *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos* (n.º 1.221). 2. Bartolomé Esteban Murillo. *Cristo crucificado* (n.º 966). 3. Taller de Velázquez. *Retrato de Alonso Martínez de Espinar* (n.º 1.225). 4. Diego Velázquez. *Las Lanzas* (n.º 1.172). 5. Juan Bautista Martínez del Mazo. *Retrato de la Emperatriz Doña Margarita de Austria* (n.º 888).





El capítulo VIII, titulado "Cuadro, objeto de cultura", enfoca la obra pintada (más allá de cómo medio de representación de algo distinto a su propia superficie y que comporta un signo de lenguaje), como entidad cuyo valor reside, no sólo en el mensaje de información que lleva anejo, sino en su propia belleza, a la vez dependiendo o independientemente del modelo retratado, con el aliciente que hace reconocer el o los modelos que el pintor ha querido reproducir, mostrando a la vez su propia habilidad y conocimientos y la cultura y sentimiento del público (o mecenas) a quién su trabajo va dirigido cuya habilidad queda al servicio, no sólo del primer pintor (o pintores) que trató el tema, sino del público capaz de reconocerla la obra u obras reproducidas, hasta el punto de que el nuevo cuadro puede muy bien servirle de catálogo. Ello queda patente en la representación de *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo-Guillermo*, obra de David Teniers (que alcanzó el éxito de varias "ediciones", entre ellas la del Museo del Prado) que, a la vez que reproduce con primor medio centenar de cuadros de autores famosos, para gloria de quién sabe reconocerlos, retrata a su propietario, al propio pintor y a otros familiares o criados, sin omitir al perro... En dicho capítulo, comenté otros cuadros, como la *Galería del cardenal Colonna* en Roma, pintada por Pannini, la grande del "Louvre" de París, por Hubert Robert, la colección Townley por John Zoffany, la *Tienda de antigüedades* por Paret, etc..., e incluso cuadros de interiores domésticos frecuentes, de la Escuela Holandesa, de la Española o de la Veneciana, de la Francesa (como el *Retrato de Emile Zola* de Manet (Louvre) con una estampa japonesa, un aguafuerte goyesco y un boceto de la *Olympia* del propio pintor), sin olvidar obras como *La visita del Obispo* de José G. Solana (Museo Reina Sofía, Madrid) con dos paisajes enmarcados, en competencia con un brumoso espejo.

La Galería Caylus, de Madrid, me da a conocer y admirar cuatro preciosos cuadritos, de fines del siglo XIX, que representan aspectos de las salas o galerías del Museo del Prado, con las barandillas que salvaguardan los cuadros expuestos del dedo de los posibles visitantes (y que actualmente no perduran... y así se ha visto, más de una vez, a algún niño o adulto de ambos géneros tocando con el índice la superficie intachable de Rafael o Tiziano). El primor de estas obras reside en que nos ofrecen el aspecto de las salas del Museo, con muros cubiertos de cuadros y algún ser vivo, que puede ser un pintor copista, una dama distraída con su niña y su novela o un visitante, soldado por más señas, lo que dice mucho de la cultura de la tropa. Se trata de dos óleos sobre lienzo de Miguel Pineda Montón y sendos cuadros de la misma época, obras respectivas, de los hermanos Eugenio y César Alvarez Dumont. El tamaño reducido de estos cuatro cuadritos aumenta su valor detallista, que los autores concilian con la pincelada suelta y la pasta rica propia de los artistas de nuestro Fin de Siglo.

MIGUEL Pineda Montón, natural de Almería, trabajó en Madrid en el último cuarto del siglo XIX como pintor de género y de retratos, así como miniaturas. Su talento para presentar interiores se demuestra en sus dos cuadros ejecutados en el interior del Museo del Prado, con una luz cenital, pero matizada. Uno de ellos representa a un soldado, en pie, a la derecha de un largo banco tapizado en terciopelo azul, mientras a la izquierda se ven, sobre una alfombrilla, los trebejos de un pintor que ha desaparecido (probablemente porque está a nuestro lado, aunque no lo veamos), una silla con asiento de anea, un lienzo pequeño que vemos por la parte trasera y algún objeto o trapo que muestran que ha estado pintando. Y lo que pintaba no era el gallardo y casi elegante militar, con el ros y el capote azul oscuro, calzones con ribete colorado y un cinturón blanco de donde cuelga el machete; está abismado en la contemplación de *La Rendición de Breda*, de Velázquez, cuya superficie, de  $3,07 \times 3,67$  ms., queda muy bien reflejada en una tela que no pasa, en total, de  $52 \times 43$  cms.

ESE lienzo famoso, reducido a tan mínima, si minuciosa, representación, que cabe calificar de primorosa, aparece, de frente, detrás del banco azul y de la barandilla, también forrada de azul, destacando sobre el rojo de la pared, que armoniza con los marcos dorados de *Las Lanzas* (cuyo cielo azul y blanco da una nota de frescura muy velazqueña a la aglomeración caliente del tapizado carmesí y los marcos relucientes. En torno al cuadro principal se agrupan otros siete, tres encima, de tamaño pequeño: el *Retrato de busto de Alonso Martínez de Espinar*, del taller de Velázquez, del que sólo se ve la parte baja; en la misma situación están los dos paisajes con figuras, que lo flanquean y que pudieran ser de Benito Manuel de Agüero. A ambos lados de *La Rendición de Breda* hay cuatro lienzos, de los que sólo vemos una tira vertical bastante estrecha. A la izquierda, arriba, pudiera tratarse de un retrato del

Príncipe Baltasar Carlos, del taller de Velázquez; y debajo, un *Cristo Crucificado*, más pequeño que el de San Plácido y con cruz redondeada y no plana. Los dos lienzos a la derecha están más recortados todavía; el de arriba pudiera ser un retrato de Margarita de Austria; el de abajo, algo tapado por el soldado visitante, es indescifrable.

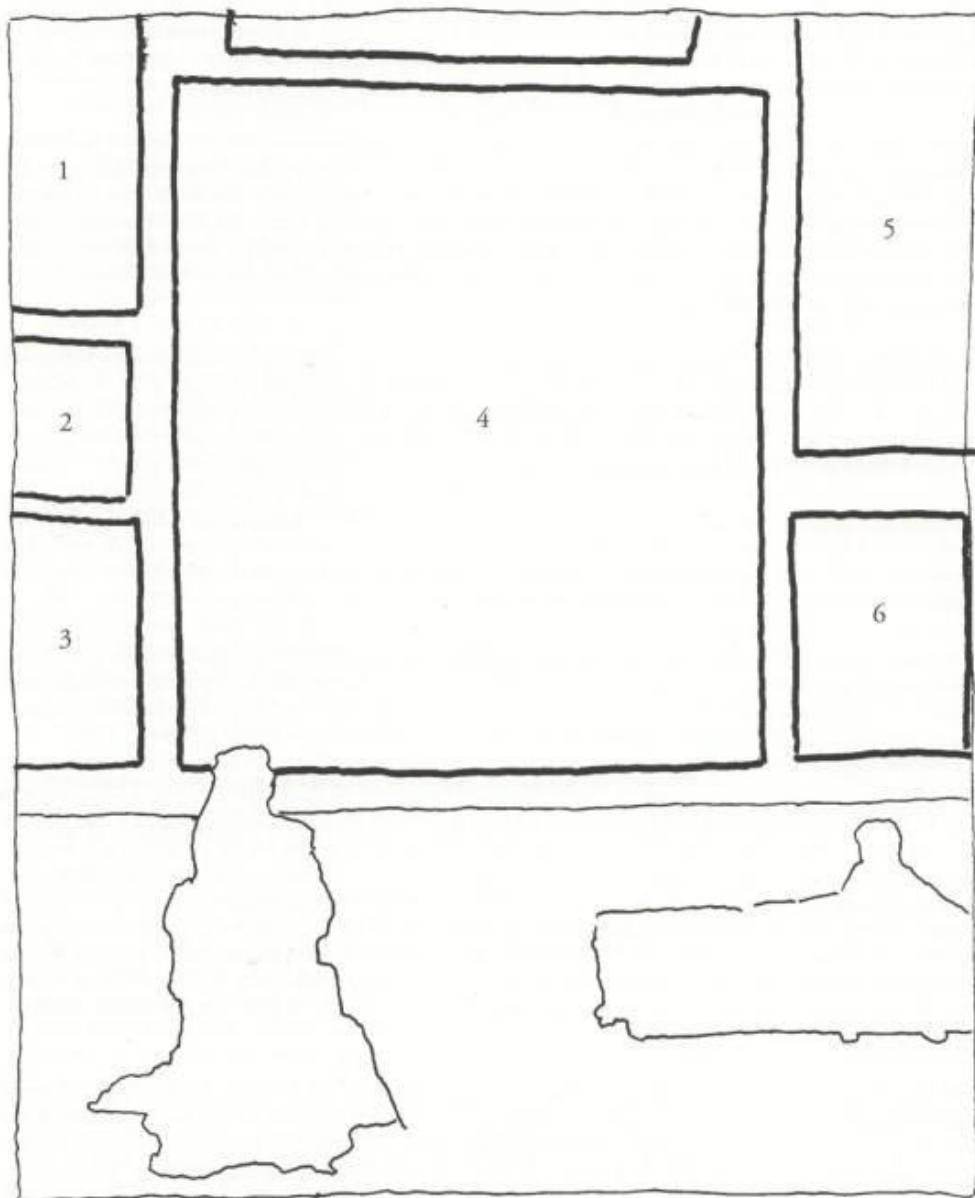
El otro cuadro de Pineda, probablemente de la misma galería barandillada, tiene un banco a la derecha (semejante al del cuadro de *Las Lanzas*) con una niña de unos siete u ocho años, reclinada y medio adormecida, junto a una sombrilla, un chal y una silla con una dama a la izquierda, casi en primer término, vestida de calle con lujo, sombrilla apoyada en su asiento, destocada con abundante cabellera que contrasta con el brillo de la falda, muy escarolada. Sentada de perfil, apoya el brazo izquierdo en el respaldo de la silla, mientras sostiene con la mano derecha el libro que está leyendo (y que no parece un catálogo del Museo).

EN la pared del fondo, en el centro sobre el tapizado rojo, están *Las Meninas*, admirablemente reducidas sus dimensiones naturales, que son  $3,18 \times 2,76$  ms., y que en la copia no llegan a  $53 \times 44$  cms. Encima de este lienzo asoma el marco de un cuadro oscuro. A la izquierda un paisaje con figuras, que parece ser *Los jardines de palacio, con la Fuente de los Tritones* (de Velázquez o Mazo), y debajo un precioso *Retrato de Niña* de Antolínez (media figura, con lazos encarnados en el pelo y bajo el escote, traje avellanado y flores en las manos) (n.º 1.227 del catálogo actual). Debajo de este cuadro está el retrato de *Francisco Lezcano*, más conocido por el *Niño de Vallecas* (aunque era vizcaíno), con cara redonda y apacible y unos naipes en la mano, que desmienten su inocencia. Va vestido de verde (así sería el traje de caza que llevaba Sancho Panza en la cacería de los Duques de "El Quijote") y está al abrigo de una cueva, como un penitente satisfecho.

A la misma altura, a la derecha de *Las Meninas*, vemos la copia del retrato de *Don Juan de Calabazas*, otro retrato velazqueño, de los que pintó de este cretino y estrábico Calabacillas, medio sentado en el suelo, junto a las calabazas de su sobrenombre, con rico escarolado y traje de mangas perdidas, la baraja de sus juegos entre las manos, prueba de que tampoco era tan tonto como parece.

ENCIMA asoma la parte baja izquierda del gran lienzo de Francisco de Zurbarán *Defensa de Cádiz contra los ingleses* llevada a efecto por el gobernador de la plaza, Don Fernando Girón, sentado y con los pies en subpedáneo (posiblemente por cojera o por lesión), con gran sombrero de ala ancha y la bengala de mando tiesa en la mano derecha; tras el sillón, un caballero de Santiago, con las manos caídas, ante un bastión de muralla. Eso y un fragmento de marina con barcos es lo único que se ve del lienzo del Prado, del que falta todo el centro derecha; de manera que, de los 3,23 metros de su anchura, apenas alcanzamos a ver uno. Estuvo en el Casón del Buen Retiro hasta que, en 1810, pasó al Museo Napoleón, de París, de donde regresó a la Academia de San Fernando y de ella, en 1824, al Museo del Prado. Su colocación en este museo, a juzgar por el cuadro de Miguel Pineda, debió resultarle muy desventajosa.

ESTAS dos obritas de Miguel Pineda no deben considerarse aisladas, sino formando una "pareja", tanto por el tamaño ( $52,5 \times 43$  cms., cada una) como por los temas y por el modo de ordenarlos, y por sus respectivas moralejas. La composición es análoga: un lienzo grande y famoso de Velázquez ocupa gran parte del fondo, la *Rendición de Breda* en uno, *Las Meninas* en el otro; y a ambos los vemos en una semejante disminución de tamaño, pasando, respectivamente, de  $3,07 \times 3,67$  y de  $3,18 \times 2,76$  ms. a un tamaño diminuto en el centro de una pequeña tela de  $52,5 \times 43$  cms., pero guardando la proporción exacta entre la medida de esos "telari" gigantes y sus copias. Esa "enanéz" de estos famosos y grandes lienzos y de los cuadros menores que los rodean se acomoda a dos vistas fragmentarias de la que supongo Gran Galería del Museo, con el mismo fondo encamado sobre el que relucen los marcos dorados. Sería aventurado establecer un lazo semántico entre los cuadros (siete y seis) que rodean esa pareja, ya que los que "enmarcan" el de *Las Lanzas* no manifiestan con este episodio histórico y general ofrecer aspectos relativos, como no se busque forzosamente que la mano izquierda de *Cristo crucificado* establezca como consecuencia la victoria de los católicos sobre los protestantes vencidos, lo que me guardaré de hacer, hartito (como estamos en nuestro tiempo) de



#### SALA DE LAS MENINAS:

(Entre paréntesis el número de inventario actual del Prado)

1. Taller de Velázquez. *Fuente de los tritones del jardín de la Isla de Ananuez* (n.º 1.213). 2. José Antolínez. *Retrato de niña* (n.º 1.228). 3. Diego de Velázquez. *El niño de Vallecas* (n.º 1.204). 4. Diego de Velázquez. *Las Meninas* (n.º 1.174). 5. Francisco de Zurbarán. *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (n.º 656). 6. Diego de Velázquez. *El bufón Calabacillas* (n.º 1.205).





buscar símbolos y alegorías en la pintura coetánea con el teatro de Calderón y de Lope, a una de cuyas comedias históricas corresponde esa "Toma de Breda". No dejaríamos de caer en la tentación de figurar junto a *Las Lanzas*, que en sí misma son un símbolo de victoria (aunque no se vean las llamitas o flámulas que, a decir de los "patriotas" coronaban las puntas de las lanzas españolas, detalle que Velázquez se libra de recoger) algún otro cuadro relativo a los triunfos españoles en tan agitada centuria, como la *Defensa de Cádiz* en 1625, pintada por Zurbarán casi diez años después (Carta de pago del 13 de noviembre de este año); pero dicho cuadro se ve fragmentariamente en una esquina del otro cuadrado de Pineda, con cuyo tema central, *Las Meninas* (o más exactamente *La familia de Felipe IV*), no aparenta relación alguna, salvo en que ambos episodios pertenecen a la época de este rey.

PRECISAMENTE esa *Defensa de Cádiz*, con su talante militar, desentona en el apacible remanso pictórico que forman los otros cuadros que rodean a *Las Meninas* (salvo el apaisado, puesto encima, de que no vemos más que un fondo negro u oscuro), pues en el maravilloso lienzo de *La familia de Felipe IV*, a modo de apoteosis infantil de la infanta Margarita, destinada a ceñir la corona de Austria, aparecen, rindiéndole sus servicios, las dos jóvenes damitas que dan su nombre más usado al cuadro, de calidad y juventud semejantes a las de la niña, a media figura, ya aludida que hoy se atribuye a Antolínez, aunque anteriormente se creía obra de Velázquez y hasta hija suya (que se supone hermana —y hasta gemela— de otra niña de las mismas proporciones y trajes (números 1.227 y 1.228 del catálogo del Prado). Ese retrato enlaza en traje y estilo con el de la Infanta Margarita, protagonista de "La familia", contemplada por sus padres, Felipe y Mariana (que, reflejados en un espejo, presiden la escena) y rodeada de su pequeña corte, entre cuyos miembros figuran los enanos suyos, la seria María Bárbola y el juguetón Nicolás Pertusato (o Portosanto), acompañados (desde fuera del cuadro de don Diego) por otros dos retratos de su mano: *El bobo de Coria* y *Calabacillas*. El restante cuadro del fondo enlaza bien al representar un jardín de la Corte.

TODO este aparato, con los restantes personajes de *Las Meninas*, entre ellos su propio autor, cobra presencia tras la barandilla de la galería del Prado, ante la cual Pineda ha añadido otra niña, sentada y como adormilada hasta parecer parienta del *Niño de Vallecas* y una dama, elegante y juvenil, como otra Menina, pero leyendo un libro, desentendiéndose del aforístico cuadro, al modo de hermana moderna de las esclavizadas "meninas", Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco. Pineda ha establecido un paralelo entre las jóvenes antiguas, con calidad de "meninas" de la infanta, y esta joven moderna, que no se inclina ni arrodilla, y que se dedica a su propio servicio, es decir, a leer lo que quiere, sin mirar los cuadros del Museo, como pudiera hacerlo en su propio gabinete casero. También la niña que la acompaña goza de más libertad que la propia infanta de España y futura Emperatriz, que se limita a requerir un botijito de agua sin perder la compostura, mientras la niña moderna, sin cuidarse de que la miren, duerme a pierna suelta.

El soldado que mira, de pie ante el otro cuadro velazqueño, *Las Lanzas*, parece considerar ese centro del lienzo donde se cortan las dos diagonales de la composición como el punto geométrico e histórico de tan nutrida escena: la genuflexión esbozada del gobernador de Breda, Justino de Nassau, al entregar la llave de la ciudad al general italiano al servicio de España, Ambrosio de Espínola, que, sin recogerla, abraza al vencido sin soltar, con la mano izquierda, el bastón de mando, que le convierte en su señor. Entre los vencidos pensativos y los vencedores ufanos, el soldado visitante, (un tanto "despartarrado", para no perder el equilibrio entre el espadín y el capote), asimila la escena militar como si fuera un episodio de la Guerra de Africa, sin percatarse de los bártulos del desaparecido copista, que vulgarizan tan triunfal escena.

PARA un público un tanto novelesco, como corresponde a la escena pintada por Miguel Pineda, nada impide que, cansado el militar de considerar el "Cuadro de Las Lanzas" siga su camino por la gran galería hasta tropezar con la señorita (o joven señora) absorta en la lectura, en inconsciente preparación de otra escena "viva", acaso una boda, contra la cual no es obstáculo la niña dormida que, más que hija, bien pudiera ser hermanita de la rozagante lectora (que acaso no está leyendo, en tan graciosa postura, sino luciendo su belleza favor del militar sobrevenido). En los linderos finales del siglo



XIX todo es posible y suele terminar en boda... Con cuyo justo acontecimiento se estrecharían más las relaciones entre estos deliciosos cuadritos.

Y si imitamos la asombrosa habilidad recogiendo y animando en un minúsculo "tableautin" una escena viva hasta dejar en segundo plano el genial "pintor de la verdad", Don Diego Velázquez, nada nos impide echar mano de la cámara fotográfica que (como habitantes tardíos del siglo XX) llevamos colgada de un hombro, y conseguir en un segundo, un triple cuadro, el del XVII, el del siglo XIX y el del siglo XX, antes de que se nos vuelva XXI...

EUGENIO Álvarez Dumont nació en Túnez, en 1864. Dedicado a la pintura, mereció una Tercera Medalla en la exposición de Bellas Artes de 1887, que estrenó palacio propio en el Paseo de la Castellana, en un altozano en cuya ladera se yergue actualmente el Monumento a la Constitución. En la parte superior del montículo, entre las calles Pedro de Valdivia y Vitrubio, frente a la Plaza de San Juan de la Cruz, contigua a los Nuevos Ministerios, se alza un edificio con el nombre de "Palacio de las Artes e Industria", que todavía subsiste, con otras funciones, generalmente exposiciones de Historia Natural. Es obra del arquitecto señor La Torriente, con una planta rectangular, que ocupa un área de unos quince mil metros cuadrados, centrada por una gran cúpula de 42 metros de altura, que, añadida a la del terreno, da al edificio una singular esbeltez. Fue inaugurado por la Reina María Cristina y en esa primera exposición figuraban los artistas más famosos, y lograron sendas medallas de Tercera Clase los pintores Eugenio y César Álvarez Dumont. La identidad de los apellidos de ambos hermanos hace que a veces se confundan sus obras. Entre las premiadas en la exposición inaugural de 1887 figuraban Eugenio, con *Malasaña y su hija*, y César con *Defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza*, cuadros que he visto con admiración en las visitas de mi infancia al Museo de dicha ciudad. César logró dos medallas en la exposición de 1892, calificada de Internacional para conmemorar el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, con otro cuadro histórico del mismo estilo, *Episodio de la Guerra de Independencia*, mientras su hermano Eugenio ilustró la *Muerte de Churruca en Trafalgar* con recompensa parecida. Verdaderamente su estilo era tan semejante como los temas históricos que trataban.

CÉSAR Álvarez Dumont nació en Portugal, en 1866. Además de medalla de Tercera clase en 1864 y de Segunda en 1890 y 92, fue condecorado en 1895 y 1901. Falleció en Marbella en 1945, diez y ocho años más tarde que su hermano Eugenio en Buenos Aires. Ambos tuvieron la idea de representar sendas salas del Museo del Prado: César el *Interior de la sala de Pintura Flamenca* y Eugenio *Interior de la sala de pintura del siglo XIX* en el mismo Museo. En ambas figuran sendos pintores ante sus caballetes, Eugenio de pie y César sentado, identificación no plenamente probada, pero muy verosímil. Las dimensiones de las telas son semejantes, 65 por 50 centímetros, pero en sentido vertical, en Eugenio y horizontal en César, lo que limita el número de cuadros copiados por el primero, veintitrés más dos, de que sólo se ve el extremo izquierdo, contemplado por una señora. La horizontalidad del cuadro de César con inclusión de tres paneles perpendiculares al muro del fondo, arroja una cantidad de copias superior, no menos de treinta, más un par de esculturas y un grupito de visitantes. Comenzamos por comentar este cuadro, que se refiere a obras de arte flamenco, anteriores a las españolas del cuadrado "vertical" de Eugenio.

CÉSAR Álvarez Dumont se auto-retrata (muy probablemente) en una larga galería, dividida en fragmentos regulares por pequeñas mamparas o tabiques que dejan a un lado un pasaje a modo de pasillo. De este tipo de distribución se conservan en el Museo del Prado varios ejemplos. El más molesto para la tranquila contemplación de los cuadros es el que han pasado a ocupar los llamados "cartones" (que son grandes lienzos, pintados por Goya) que sirvieron de modelos a los tejedores de los tapices de la Real Fábrica, telas que, cuando reaparecieron en la bisagra de los siglos XIX y XX, llevaban enrollados muchos años en los depósitos de dicha fábrica y que constituyeron un descubrimiento casi inesperado. Se instalaron entonces, muy acertadamente, en varios salones de excelente mobiliario y decoración de la planta baja, como si se tratara de los tapices definitivos salidos de los telares, y no de las escenas admirablemente pintadas por el aragonés (tan infinitamente superiores a sus consecuencias artesanas), convirtiéndose así en pinturas murales; pero ello debió de considerar-





#### SALA DE PINTURA DEL SIGLO XIX:

(Entre paréntesis el número de inventario actual del Prado)

1. José de Madrazo. *La Muerte de Viriato* (n.º 4.469). 2. Eduardo Rosales. *El Testamento de Isabel la Católica* (n.º 4.625). 3. Francisco Bayeu. *Atención de la Virgen* (n.º 600). 4. Francisco de Goya. *La Reina María Luisa de Parma* (n.º 728). 5. Vicente López. *D. Félix Antonio Máximo López* (n.º 4.405). 6. Francisco de Goya. *Cristo crucificado* (n.º 745). 7. Juan Correa de Vivar. *Coronación de espinas* (n.º 669). 8. Antonio de Pereda. *Ecc Homo* (n.º 1.047). 9. Antonio de Pereda. *San Jerónimo* (n.º 1.046). 10. Luis Meléndez. *Bodegón: cantarilla y pan* (n.º 932). 11. Luis Meléndez. *Bodegón: jamón, huevos y pan* (n.º 934). 12. Luis Meléndez. *Bodegón: limas, naranjas, azarolas y sandía* (n.º 913). 13. Luis Meléndez. *Bodegón: naranjas, sandías tarro y caja de dulce* (n.º 910).



se equívoco y ofensivo a la memoria del gremio de artesanos que los llevaron al lizo. Por ello se situaron en una galería trasera de la planta principal, en compartimentos separados por mamparas sin elegancia, tal como ahora los seguimos viendo, y hasta cierto punto siguiendo el modelo de la entrecortada galería flamenca "retratada" hábilmente por César, quién concilió como pudo las discordancias entre los lienzos gigantescos, como *Diana y Calisto* de Rubens y diminutas tablitas, que a su lado parecen miniaturas.

ESA galería que Alvarez Dumont representó está dividida en cinco "alcobas" separadas entre sí por tabiques o mamparas que, para mayor dignidad, se cortaban hacia el pasillo en columnas coronadas de petulantes jarrones, formando una pomposa perspectiva, iluminada, a la derecha (o pasaje), por grandes balcones que (a modo de *Las Meninas*) están separados por cuadros que no se pueden ver, y cuyo número sería una veintena, que añadir a los veintiocho o treinta visibles entre las mamparas de la izquierda. El pintor de tan soberbio interior se ha retratado sentado en una silla, de espaldas al Rubens citado y copiando algo que queda fuera de la visión del espectador y cuyo tema no podemos sospechar, dado lo misceláneo de la parte visible de esa galería.

Es evidente que, si el pintor de la escena es su autor, no se ha autorretratado allí mismo, al carecer de espejo, sino que ha "transportado" su imagen desde otro lugar (probablemente su taller, en su propia casa) y no nos deja adivinar lo que copia, pues sólo nos enseña el dorso del lienzo que tiene en su cabellete, siguiendo el ejemplo de Velázquez en *Las Meninas* (pero sin espejo).

Y dejando al mozo pintando, sin mancharse el traje blanco, pasamos a los cuadros del Museo, cuyas copias le rodean, omitiendo los de la pared derecha (de las ventanas) recuerdo de los casi invisibles de la misma pared entreverada de balcones, de que el propio Velázquez ha sido modelo insuperable; suprimido este muro, por indescifrable, y el que, seguía las apariencias, debemos de tener a nuestra espalda (y que al pintorcete, frente a nosotros, da la cara y aparentemente copia), nos quedan cinco paneles de unos cuatro metros de altura, sobre los que asoman otros tres cuadros del muro de la izquierda, más otros cuatro que se adivinan en la lejanía de la pared al fondo de la galería, ante los cuales hay un grupito de visitantes, medio tapados por la estatua, a pleno sol, de la *Diana Cazadora*, sobre un pedestal a cuyo abrigo (más por disimular) existe una escupidera, que "hace juego" con otras colocadas en el rafe de los tabiques, ya que los jarrones que soportan en sus divisiones están demasiado altos para satisfacer la necesidad de los visitantes de la época de escupir a cada paso, lo que haría mal efecto en el immaculado "parquet"...

EN el trozo de muro que deja ver el primero de los tabiques asoma un cuadro que representa *Las arpías perseguidas por Zetes y Calais* de Erasmus Quellinus (n.º 1.633 del catálogo del Museo) y ante él una copia de la *Apoteosis de Hércules*, de Rubens (1669) y otro lienzo grande, del que asoma una copa. En primer término, en la misma pared, está el famoso retrato de *La Marquesa de Leganés, Polixena Espinola*, por Van Dyck. Ya no vemos nada más de esa pared, salvo, al fondo de la galería, un *Bodegón de cocina* de Adrian de Utrecht (n.º 1.852 del catálogo) y tres cuadros más, indescifrables, detrás de la estatua de "Diana" y el grupo de visitantes.

PASAMOS a los paneles que separan los fragmentos no visibles de la pared izquierda y de que no podemos apreciar sino los tabiques, con barandilla, tapizados de rojo. El centro lo ocupa el gran Rubens de *Diana y Calisto* (n.º 1.671) y a sus lados, en dos filas verticales, ocho cuadritos: a la izquierda *Cabeza de Rodolfo II*, anónimo del XVI (n.º 1.948), que hace "pendant" con la de *Luisa Enriqueta de Orange*, asimismo anónima (n.º 1.978). Los dos cuadros que van a continuación son bodegones, *Paisaje con jamón*, francés, del XVII (n.º 2.086) y otra, con *Flores y vituallas*, de Joris van Son (n.º 1.775). En plano inmediato hay dos *Guirnaldas de flores con la Virgen y el Niño*, una de Jan Brueghel I (n.º 1.417) y otra del mismo tema (n.º 1.416), la primera con colaboración de G. C. Procaccini. En fin, los dos cuadros de nivel inferior son anónimos del siglo XVII, formato apaisado y representan una escena de interior y un banquete del siglo.



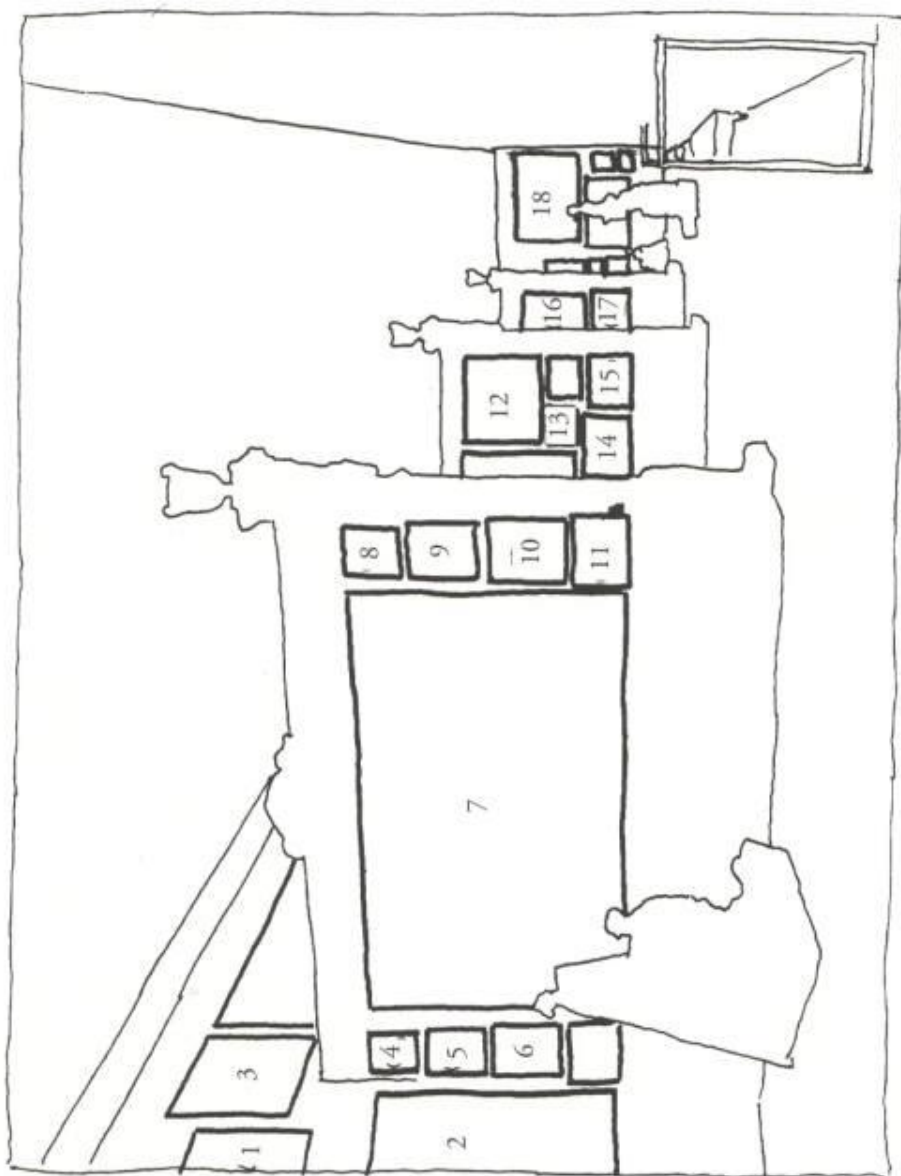
ESTE es el único panel divisorio que permite ver (aunque diminutos, salvo el Rubens) los nueve cuadros que lo componen. Del segundo, medio tapado por el primero, sólo se ven cinco cuadros de diversos tamaños y el trozo derecho del indiscifrado quinto. Arriba a la derecha hay un nocturno espectacular que representa, al parecer, una *Liberación de prisioneros de un oscuro calabozo* con el libertador que recorta sobre la puerta, que acaba de abrir, su silueta. Debajo penden dos bodegones, uno con *Cesta de fruta* y otro con *Mesa revuelta*, de mayor formato (nos. 1.983 y 2.001). A nivel bajo hay una alegoría de *La Abundancia* y de *Los Cuatro Elementos*, de Juan Brueghel I y Hendrick de Clerck (n.º 1.401).

DEL tercer panel sólo se ven dos cuadros yuxtapuestos: un *Retrato de dama* (n.º 2.106) pintado por Michel van Mierevelt, y un *Paisaje con la Sagrada Familia*, anónimo flamenco (n.º 2.106 y 2.006).

EL cuarto panel sólo asoma los lados derechos de tres cuadritos indiscifrables, junto al grupo de visitantes ante el muro del fondo.

ES notable la finura del autor de este lienzo, que visto en fotografía aparenta tener, cuando menos una docena de metros de anchura y que no rebasa los 65 cms. La luz del sol, (que penetra por los balcones que dan, probablemente, al Prado), reflejada en el limpiísimo parquet, proyecta en el techo un vivo resplandor que contribuye a iluminar la galería y a separar sus cuatro tabiques de exposición. No cabe duda de que, si el pintor es tan fiel como parece, los cuadros se verían bastante mal, salvo el soberbio Rubens de *Diana y Calisto*, que a su vez recibía excesiva iluminación por la parte baja. Los tabiques de las salas llevan el pertinente revestimiento de tono oscuro, tras la barandilla que nos separa del público, de modo semejante a como aparece en los cuadritos, de formato vertical, pintados por Pineda Montón. Revestimiento que tampoco descuida Eugenio Álvarez Dumont, en su *Interior de la sala de pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*, en formato vertical, como los representados por Miguel Pineda en sus dos fragmentos de la gran galería del Museo, de que nos ofrece dos vistas semejantes y diferentes, con personajes "vivos", ajenos al argumento de *Las Meninas* y *Las Lanzas*. El mayor de los Álvarez Dumont (nacido en Túnez en 1860) presenta en su vista de la *Sala del siglo XIX en el Museo del Prado*, las mismas paredes carmesíes y barandillas metálicas que en las restantes vistas de su hermano y de Pineda, pero la sitúa en un salón cuadrado, con cúpula, que accede a una galería muy luminosa, de mayor luz natural y diurna que la que captan sus compañeros en sus "Vistas" ya comentadas.

EL cuadro de Eugenio Álvarez Dumont representa, como se ha dicho, una sala de pintura del Museo, en la que la arquitectura domina ampliamente sobre las pinturas, no sólo por la mayor altura, sino por que son visibles en esa pieza y en la contigua (que parece ser el arranque de una galería) menos cantidad de cuadros que en las tres pinturas restantes. La gran altura de la pieza principal, en la que caben superpuestos dos lienzos de gran tamaño (*La muerte de Viriato*, de José de Madrazo; 3 × 4,60 ms. y *El testamento de Isabel la Católica*, de Eduardo Rosales; 2,90 × 4 ms.), sobre los que arranca una a modo de cúpula y bajo los que se tiende el zócalo con barandilla, (propio de todas las dependencias del Museo, en su exposición de pintura), arrojan un espacio representado de una docena de metros, más la parte de la cubierta, que sólo parcialmente se ve. Por ello, la figura de Eugenio, pintando una copia reducida del citado Rosales, tiene aspecto de enanito, aunque no ande muy lejos de una aventajada talla (de suponerse autorretrato, como es probable). La cubierta, al parecer cupuliforme, pintada de un blanco que reluce por sus ventanas termales, y otra, algo más baja (posiblemente de medio punto, si cubre, como parece, una galería), arrojan una luz que brilla en el quicio del arco que comunica ambas estancias, y da al pavimento de "parquet" (es digna de atención la enorme cantidad de suelos de madera en un edificio sometido al peligro catastrófico de incendios) una claridad que impregnan también los trebejos del pintor y su propia persona, vestida con americana gris claro y pantalón negro u oscuro. Dicha luminosidad convierte el boceto iniciado sobre el cuadro de Rosales, (en lienzo una docena de veces menor que el modelo) en un cuadro casi impresionista. La galería o sala contigua, a la derecha del pintor, goza de una claridad mayor aún, al estar pintada de rojo, convertido en rosa claro por el contraste con la bóveda. Junto al gran arco que comunica ambas salas y cuyas paredes bajas están pintadas de un tono tan brillante como los marcos de los cuadros de entrada, dorados todos, se abre un a modo de nicho, sobre cuya penumbra destaca el blanco de un busto



#### SALA DE PINTURA FLAMENCA:

(Entre paréntesis el número de inventario actual del Prado)

1. Erasmus Quellinus. *Las Arpias perseguidas por Zetes y Calais* (n.º 1.633). 2. Antonio van Dyck. *Retrato de Policena Espínola, Marquesa de Leganés* (n.º 1.493). 3. Copia de Rubens. *Apoteosis de Hércules* (n.º 1.369). 4. Anónimo flamenco, siglo. XVI. *Rodolfo II* (n.º 1.948). 5. Anónimo francés, siglo XVII. *Paisaje con jarrón sobre un pedestal* (n.º 2.086). 6. Jan Brueghel I y G. C. Procaccini. *Guirnalda con Virgen y Niño* (n.º 1.417). 7. Pedro Pablo Rubens. *Diana y Calisto* (n.º 1.416). 8. Anónimo holandés, siglo XVII. *Luisa Enriqueta de Orange* (n.º 1.978). 9. Joris van Son. *Bodegón* (n.º 1.775). 10. Jan Brueghel I. *Guirnalda con Virgen y Niño* (n.º 1.416). 11. Anónimo flamenco, siglo XVII. *Banquete* (n.º 1.985). 12. Anónimo flamenco, siglo XVII. *Liberación de prisioneros* (n.º 1.779). 13. Escuela de Joris van Son. *Cesta de uvas* (n.º 1.983). 14. Anónimo flamenco (?), siglo XVII. *Mesa revuelta* (n.º 2.001). 15. Jan Brueghel I y Hendrick de Clerck. *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (n.º 1.401). 16. Michel van Miereveldt. *Retrato de dama* (n.º 2.106). 17. Anónimo flamenco, siglo XVII. *Paisaje con la Sagrada Familia* (n.º 2.006). 18. Adriaen van Utrecht. *Bodegón de cocina* (n.º 1.852).





situado sobre un pedestal agrisado. Esta aburrida descripción trata, por mi parte, de resaltar el resplandor, casi impresionista, de este cuadro, junto al que el de César Álvarez Dumont parece casi penumbroso... Estamos tentados de sospechar que Eugenio ha tomado como tema la luz natural de estas salas, más que los coloridos de sus cuadros.

DICHOS cuadros suman veintitrés, más otros tres que medio asoman, parcialmente, con imposible identificación, en el arranque de la galería vecina, y que han de ser de interés, a juzgar por el que muestra, mirándolos muy de cerca, una distinguida visitante. En las paredes visibles de la sala de la cúpula, en cuyo centro trabaja el copista, rodeado, como de costumbre, de sus bártulos de tarea (silla, caja de pinceles, pinturas y trapos y alfombrilla, llena de manchas, sobre donde se posan las patas delanteras del trípode-caballote), vemos diecinueve, que constelan la tapicería encarnada con sus dorados marcos. Frente al copista (y a los espectadores, que somos nosotros, aunque no se nos ve) y ocupando el centro de esa pared se hallan dos piezas de gran tamaño: *La muerte de Viriato*, obra maestra del patriarca de la dinastía de los Madrazo, don José, que la pintó en Roma antes de 1818, fecha de su regreso a la patria; lienzo patriótico, (si se concede al héroe lusitano una nacionalidad española por adelantado), al ser asesinado por sus falsos partidarios cuando dormía, mientras sus amigos lamentan y lloran sobre el cadáver y dos, más aguerridos, salen por el foro-derecha jurando venganza, ejecutando un "paso a dos" digno de la Corte del aborrecible Bonaparte. Tras un agitado viaje por mar tempestuoso, en que estubo a punto de perderse en un naufragio, el *Viriato* pudo llegar a España, donde se convirtió en nuestro más célebre cuadro de Historia.

DEBAJO de él, en su mismo muro central del salón de la cúpula del Prado, cuelga otro lienzo histórico, de parecido tamaño: *El testamento de Isabel la Católica* de Eduardo Rosales, quién lo ejecutó, también en Roma, pero unos cuarenta años después, en 1864. Obra que podemos preferir, como suelen nuestros contemporáneos, que apenas saben de Viriato, pero les suena, al menos, el nombre de la reina castellana (y un poco británica, aunque nos lo callemos) y aprecian el "realismo" emocionante de esta escena testamentaria, muy digno de admiración.

EN el mismo salón cupuliforme, hacia nuestra derecha, vemos el castizo retrato con mantilla de *La Reina María Luisa, esposa de Carlos IV*, que Goya pintó (en dos ejemplares); el del organista de la Corte madrileña *Don Félix Máximo López*, excelente obra de otro López, don Vicente, encargado por el amor filial de los López, hijos; y varios cuadros religiosos ("Asunción", "Cristo en la Cruz" (¿de Goya?) y una *Penitente en su gruta* (posible Magdalena...)). En la jamba del arco vecino hay un *San Jerónimo* según Pereda, otra *Magdalena*, un *Florero* y, redondo en marco cuadrado, un *Cristo de las Injurias*, de Correa de Vivar. Por la galería vecina asoman otros tres cuadros, que contempla una señora (o media y medios) y aún quedan dos series de cuatro cuadritos, que festonean los lados del citado arco. En el suelo está escrita la firma del autor de este cuadro, de espacio, más movido que el antes citado, del otro Álvarez Dumont (César) y más complejo que la pareja velazqueña (de Miguel Pineda, excelente como copias documentales o con el aliciente de contar con figuras interesantes (el militar que contempla *Las Lanzas* y la lectora elegante y la niña adormilada de *Las Meninas*).

ES de suponer que tienen que existir muchas (casi infinitas) copias directas de lienzos de Museo del Prado, sin tratar de crear a la vez la atmósfera y visitantes, (pintores o no) de sus salas y galerías. A juzgar las que llevo viendo en mis visitas al Museo, suelen ser de tipo funcional, para proveer de cuadros "famosos" a los "dilettanti" de buen conformar, que buscan el dudoso equivalente que una copia puede brindarles de su cuadro preferido. Pero es mucho más raro, y más interesante, la reproducción de cuadros famosos, en el ambiente y la luz en que el copista los captó, sin repetirlos mecánicamente. Yo creo que por eso merecen nuestra atención y hasta admiración, incomparablemente, mayores, a estos efectos, que las reproducciones fotográficas o las copias manufacturadas. Estos cuatro opúsculos de excelentes pintores llevan implícita una afición a los grandes maestros admirados y una demostración de su capacidad para imitarlos, sin olvidar prestarle ese "no se qué", (simultáneamente de imitación, de creación e incluso de atmósfera) de una época que, junto a su modesto tamaño, los hacen admirables e incluso deseables (al menos para quién no puede costearse los originales que representan).

COMO cada época de la cultura tiene su propia manera de mirar las obras ajenas, en autor y tiempo, esas semi-copias tan inventivas nos permiten, no sólo tener a mano las riquezas del Museo en tamaño transportable, sino incluso el aprender a apreciarlas, tan vivas como los visitantes que las contemplan y los artistas que, al copiarlas a su modo y manera, les dieron nueva vida al prohijarlas.

Julián Gállego

# JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(VALENCIA, 1863 - MADRID, 1923)



*"La Red"*

ÓLEO SOBRE LIENZO

50 × 69 cms.

Firmado en el ángulo inferior derecho: J. Sorolla 1898.

#### BIBLIOGRAFÍA:

PANTORBA, Bernardino de: *La Vida y la Obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, 1953. N.º 1.381.

Adquirido por colección particular

JOAQUÍN Sorolla nace en Valencia en 1863. En esta ciudad discurren sus primeros años de vida y sus inicios como pintor. Su formación académica que comienza con apenas 14 años, tiene lugar en la Escuela de Artesanos de Valencia. Un año después ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, simultaneando sus estudios con los de la Escuela de Artesanos. Terminados sus estudios, en 1885, gana por concurso oposición una beca para ir como pensionado a la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Ese mismo año se traslada a Italia, trabajando en Roma y Asís hasta 1889, fecha en que regresa a Valencia.

EN la década de 1890 a 1900, después de dar por terminada su etapa de formación académica, Sorolla se instala en Madrid y se consolida como pintor, de una forma autodidacta. Son años en los que presenta obras en todas las grandes exposiciones y salones, tanto nacionales como internacionales, consiguiendo el reconocimiento de su obra. La relación de premios y galardones se hace interminable.







Fig. 1 Joaquín Sorolla y Bastida.  
*"La vuelta de la pesca".*  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Fig. 2 Joaquín Sorolla y Bastida.  
*"En la costa de Valencia".*  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



EN 1894 acude al salón de París con su primer gran cuadro de tema de mar: *La vuelta de la pesca*. Con él obtiene su medalla de oro "hors concours" y es adquirido por el gobierno francés para el Museo de Luxemburgo, (hoy en el Museo de Orsay). Del cuadro diría años más tarde en su discurso de ingreso en la Academia de las Bellas Artes:

"... FIRME en mi base, empecé a crearme sin temor alguno mi forma de hacer, bueno o malo, no lo sé, pero verdad, sincero, real reflejo de lo visto por mis ojos y sentido por mi corazón... La manifestación exacta de lo que yo creía debía ser el arte.

Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo, (se está refiriendo a *La vuelta de la pesca*) no ví mostrármeme en toda su amplitud el ideal que yo perseguía..."

A partir de este momento los temas de mar o relacionados con el trabajo en el mar abundan en su producción, y con ello irá consiguiendo grandes premios:

EN 1895 obtiene una primera medalla en Madrid con ... *Y aún dicen que el pescado es caro*, obra de marcado carácter social. En 1896 la gran medalla de Oro en la Internacional de Viena por *Pescadores valencianos*. En 1897 primera medalla en la Internacional de Munich por *Cosiendo la vela* y premio Venecia en la II Bienal por *La bendición de la barca*. En 1898 Gran Medalla del Estado en la Internacional de Viena por *Cosiendo la vela*, y en 1900 acude a la Exposición Universal de París con seis obras entre las que se encontraban tres grandes temas de mar: *Triste Herencia*, *Comiendo en la barca* y *Cosiendo la vela* con las que obtuvo el Grand Prix. En 1901 le fué concedida la medalla de Honor en la Exposición Nacional de Madrid con el cuadro *Triste Herencia*, y ese mismo año el Gobierno francés le concedió la Cruz de Caballero de la Legión de Honor y fué elegido miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes.

ES a finales de esta década en que Sorolla cosecha tantos premios y medallas, cuando pinta el cuadro *La red*.

EL costumbrismo en Sorolla se centra en representar escenas del mundo del trabajo sin grandes afanes de crítica, ya que su espíritu se haya absorbido en el proceso de identificarse con el mundo tal y como es, para plasmarlo en su obra. Incluso las escasas obras de tema social que pinta en estos años, son la disculpa para plasmar un momento de luz, o, como ocurre en sus obras, *Y aún dicen que el pescado es caro* y *Triste Herencia*, para representar temas en los que el protagonista es el mar.

SOROLLA, hombre mediterráneo por excelencia, sensual en su ilimitada capacidad para captar la belleza y la vida del mundo que le rodea, tiene como ideal reflejar en sus lienzos cuanto él es capaz de ver y amar. Es por ello que la vida marinera de Valencia le proporciona multitud de temas: mujeres remendando las redes o con sus cestas a la espera de la llegada de las barcas, pescadores faenando con las nasas o comiendo a la sombra de las velas, chiquillos jugando en la arena o corriendo y chapoteando en el agua..., escenas que tienen lugar al aire libre, en un ámbito de vibradora y radiante luminosidad.

EL cuadro *La red* tiene todos los ingredientes que llaman la atención de Sorolla. La escena se desarrolla en la playa de Valencia; una pescadora sentada con su pañuelo a la cabeza remienda una red ayudada por un pescador que se la sujeta. En segundo término, una barca a cuya sombra pescadores y pescadoras se protegen del ardiente sol.

ESE mismo verano pinta varias obras en la playa de Valencia todas con una constante, la luz abrasadora:

«*La vuelta de la pesca* (Fig. 1), que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, al contrario de *La red*, presenta una composición abigarrada en la que se mezclan bueyes, barcas, velas, pescadoras con sus cestas, niños corriendo por la playa...»





Fig. 3 Joaquín Sorolla y Bastida.  
*"Revisando la red".*  
Colección particular, Buenos Aires.

El cuadro, *En la costa de Valencia* (Fig. 2), también del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, representa la llegada de una barca de pesca mientras un niño juega con un barquito de papel.

Y por último un cuadro muy similar a "La red" aunque de mayor tamaño y con más figuras: *Revisando la red* (Fig. 3).

ESTE cuadro, que figuró en la exposición homenaje a Sorolla en Buenos Aires en 1942 y que como los anteriores se encuentra en Argentina, aunque en este caso en una colección particular, tiene también de común con *La red* que el pañuelo de cuadros rojos y azules que lleva a la cabeza una de las pescadoras es el mismo que lleva la pescadora de *La red*.

AMBOS cuadros de características pictóricas muy similares, tienen aún la pincelada muy apretada.

*LA red* más simple de composición y más acertado en sus proporciones, es sin duda una obra brillante, muy representativa de su momento, que nos muestra el gran pintor que es ya Sorolla y su genialidad para representar la luz cegadora del sol.

TRES años más tarde, en 1901, pinta de nuevo un cuadro con el mismo tema: *Remendando las redes*. Esta obra que se encuentra en el Museo de San Carlos de Méjico, es de mayor formato que las anteriores y de pincelada más suelta. Se diferencia, además, en que la escena discurre a la sombra de uno de los patios de las casitas de la Playa del Cabañal, de Valencia, donde el sol de filtra a través de un cañizo iluminando a retazos el primer término del cuadro y el pequeño trozo de playa que se divisa a través de una puerta.

Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada

# JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(VALENCIA, 1863 - MADRID, 1923)



## "Alcázar de Sevilla"

ÓLEO SOBRE LIENZO

67,7 × 50,5 cm.

Firmado, dedicado y fechado: "A Fausto Morell, su amigo J. Sorolla, 1918"

### PROCEDENCIA:

Don Fausto Morell, pintor y amigo de Sorolla,  
de quién lo recibió como regalo del pintor

### BIBLIOGRAFÍA:

Pantorba, B.: Sorolla. Su vida y su obra. MAPFRE,  
Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1970, n.º 2.140 del catálogo. Pág. 212.

### EXPOSICIONES:

"Sorolla y el Mediterráneo". Fundación Barceló, Palma de Mallorca, 1996.

JOAQUÍN Sorolla visita Sevilla por primera vez el año 1902 con ocasión de un viaje a Andalucía organizado por su gran amigo, pintor aficionado, Pedro Gil Moreno de Mora. En este primer viaje su mujer, Clotilde, no puede acompañarle. Por las cartas que la escribe sabemos que Sevilla le desilusiona y que no pinta.

REGRESA en 1908 ya que la Reina Victoria Eugenia, que se encuentra en los Reales Alcázares de Sevilla, quiere que le pinte un retrato y también porque él quiere que la reina le aconseje sobre la exposición que ha de presentar ese mismo año en Londres, cuyo retrato desea que la presida. Viaja de nuevo Sorolla sin su mujer y su estancia en Sevilla se prolonga más de lo que él esperaba y deseaba. Las sesiones que le concede la reina apenas llegan a una hora por día y eso junto a una ausencia de varios días, pues el rey Alfonso XIII la reclama a su lado para un partido de polo en el Castillo de Moratalla, contribuyen a que



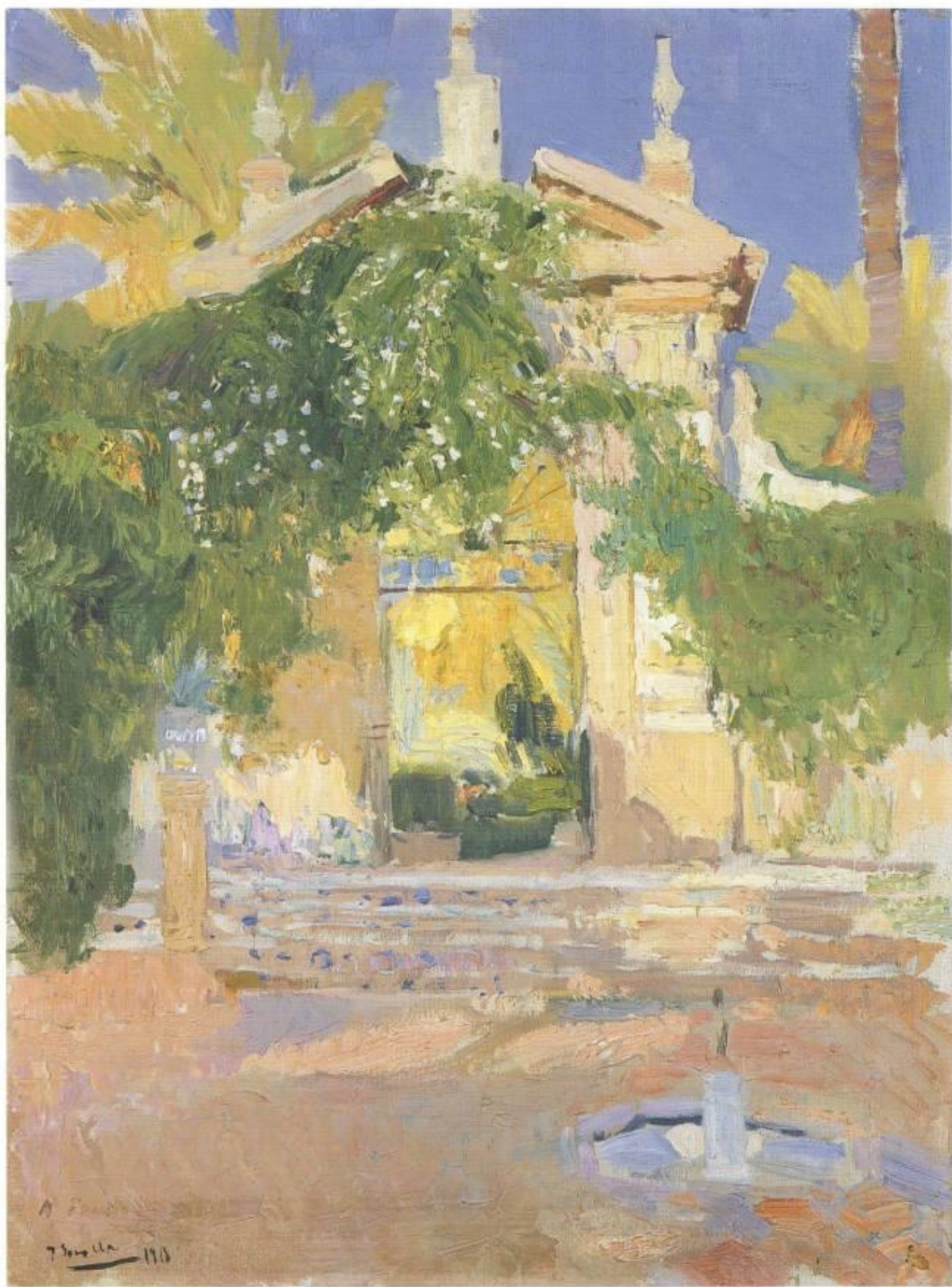




Fig. 1 Joaquín Sorolla.  
*"Jardín de Carlos V en el Alcázar  
de Sevilla"*.  
Museo Sorolla, Madrid.

Sorolla tenga mucho tiempo para pintar. En este viaje Sorolla se enamora de Sevilla y ese romance durará ya el resto de sus días. Le impresionan la luz, el colorido y el gracejo de Sevilla, y los jardines de los Reales Alcázares le ofrecen muchas posibilidades para pintar. Sorolla ha empezado a desarrollar su faceta de pintor de jardines un año antes, el verano de 1907, cuando acompañado de su familia, y para que su hija María termine de recuperarse de una tuberculosis, se traslada a La Granja de San Ildefonso donde pinta sin descanso sus jardines, que a menudo son el fondo de magníficos retratos. Los jardines de los Reales Alcázares le ofrecen la posibilidad de una pintura mucho más intimista, es una obra muy auténtica, en la que él se realiza, y que no tiene otro fin que el placer de pintar.

EN una de sus cartas describe así los jardines:

"...ahora, cuando almuerce salgo enseguida para palacio, pues quiero pintar en los jardines otro cuadro. Esto te gustaría pues no pisa tierra nunca, todos están embaldosados y con azulejos intercalados; las fuentes de azulejos, todo cercado de mirto, le dan una nota poética muy simpática.

Es una gran pena no lo veas todo, pues gozarías enormemente..."

EN esta primera estancia en Sevilla como pintor, Sorolla, además de los retratos de la Reina, del Infante D. Juan, y del Marqués de Viana (obra que finaliza en Madrid), pinta 16 cuadros. De ellos, salvo el famoso "Puente de Triana" y unas hermosas vistas de la ciudad, el resto son jardines.

SU tercer viaje a Sevilla tendrá lugar en los primeros meses del año 1910 y en esta ocasión si viaja con su mujer y sus dos hijas. La falta de datos precisos que conseguimos a través de la correspondencia diaria con su mujer, se hace notar. Lo que es evidente es que, después del éxito obtenido en sus exposiciones de N. York, Buffalo y Boston en 1909, vuelve a pintar los rincones de los jardines de los Reales Alcázares para llevar obra nueva a la siguiente exposición que tendrá lugar en los Estados Unidos en 1911, en San Luis y San Diego, y además, después del visto bueno de su mujer, le servirán de modelo para el diseño de la fachada y jardín de su nueva casa en construcción.





El pintor D. Fausto Morell en su estudio. El *"Alcázar de Sevilla"* de Sorolla colgado en la pared del fondo. Palacio Solleric. Palma de Mallorca.

EN la primavera de 1914 regresa a Sevilla para pintar el primer tema andaluz de la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America que le ha encargado Mr. Huntington, *Los Nazarenos*, para el que realiza varios estudios del "paso". A continuación pintará su *Baile en el Café Novedades* por encargo del millonario norteamericano Mr. Ryan. En este viaje el tema de la figura es el que le interesa, no limitándose exclusivamente al tema de las "bailaoras", si no afrontando en toda su extensión la figura de la mujer andaluza.

ESE mismo año, en el otoño, realizará su segundo panel dedicado a Andalucía. El tema será "El encierro" y en esta ocasión los estudios a los que dedicará su tiempo tratarán las figuras de jinetes y toros, los paisajes de los alrededores de Sevilla, las chumberas y las piteras.

A continuación y hasta el mes de marzo de 1915, trabajará en los siguientes paneles dedicados a Andalucía, "El baile" o "La Cruz de Mayo" y "Los toreros", siendo de nuevo las figuras de bailaoras y gitanas, así como los estudios de escenas de cafés y patios, lo que ocupará su producción de estos meses en Sevilla.

A finales de 1916 Sorolla regresa a Andalucía, esta vez como turista acompañado de su mujer y su hijos, Joaquín y Elena. Sólo pintará una obra, un jardín del Alcázar de Sevilla, en los primeros días del año 1917.

SU última estancia en Sevilla será en la Semana Santa de 1918. De nuevo se dedicará a pintar por el gusto de pintar y en estos momentos en los que su sensibilidad llega a sus límites, realiza sus últimos cuadros de jardines de los Reales Alcázares.





Apoyada en el dintel de la puerta, vestida de blanco, aparece la esposa de Sorolla, Clotilde, con familiares y amigos de Fausto Morell. Palacio Solleric. Palma de Mallorca.



Joaquín Sorolla (vestido de oscuro, junto a la figura de blanco) en Can Morell, la casa familiar de D. Fausto Morell en Palma de Mallorca.

UNO de los diez lienzos pintados en esta ocasión es este hermoso *Jardín del Alcázar de Sevilla*, en el que consigue dar, a través de esos empastes, casi abandonados en esos momentos, gran fuerza y brillo a la obra... Viaja sin su mujer y sus hijos, y por sus cartas sabemos que entre la añoranza de su mujer y el cambio del tiempo, decide volver a casa, eso sí, con muchas ganas de regresar, con la esperanza de que la próxima vez le acompañe su mujer, pues necesita más tiempo en Sevilla ya que aún hay mucho que pintar. En su última carta comenta a Clotilde su temor de no volver, como una premonición. No se equivocaría.

TIENE que terminar su dos últimos paneles para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of América, uno será en Elche, y el último, de nuevo dedicado a Andalucía, en Ayamonte. Entre esto, el encargado de Mr. Ryan del cuadro "Los Contrabandistas" para el que se traslada a Baleares y unos meses de descanso en Madrid, por lo agotado que se encuentra, pospone su visita a Sevilla, que ya nunca se realizará, pues el verano de 1920, pintando en el jardín de su casa, cae enfermo. Ya nunca más volverá a pintar.

IMPRESIONA leer su última carta desde Sevilla:

"HOY por último día de Sevilla, lo digo con sentimiento y con alegría, lo primero por lo que esto me gustaría si estuvieses conmigo y lo segundo porque voy a veros.

... Dichoso domingo, fué uno de los días más tristes que he pasado en Sevilla, *negro y lluvia*. Hoy no he pintado todo el día, muy nervioso pensando que era el último y para ponerme más nervioso el gato de Angora me decía, yo creo que usted no viene más a Sevilla... le hubiera dado de morradas. Confieso que me dejó muy preocupado, ¿acertará?!! lo sentiría pues no he podido pintar con la modelo que ya conoces, *la Virgen de las Rosas* que ya el año pasado quise hacer, pero para ello necesito un mes de trabajo. Si pudieras venir conmigo en mayo, sería el mes ideal.

HASTA pronto, dios mediante."

SON en total 50 cuadros los pintados en los jardines del Alcázar de Sevilla. De su última estancia si tuviera que escoger un cuadro dudaría entre la simplicidad de la *Alberca del Alcázar de Sevilla* (Fig. 1) y la potencia de este *Alcázar de Sevilla*.

LA datación de esta obra, en principio un poco complicada por los empastes y uso de la espátula, es sin la menor duda 1918; el respeto inicial a la fecha que figura junto a la dedicatoria y firma puesto por Sorolla, las medidas del lienzo, las mismas de todos los pintados en esta fecha y el motivo: un detalle concreto y no una vista parcial de los jardines, son características que nos ayudan a corroborar que la fecha de ejecución de esta obra es la que figura en el cuadro.

Blanca Pons-Sorolla y Ruiz de la Prada

## ❧ INDICE ❧

	<u>Págs.</u>
Adán, Juan .....	220
Alfaro, Juan .....	136
Alvárez Dumont, César .....	286
Alvárez Dumont, Eugenio .....	286
Antolínez y Ochoa, Francisco .....	104
Antolínez y Ochoa, Francisco .....	108
Antolínez y Ochoa, Francisco .....	110
Antolínez, José .....	128
Arellano, Juan de .....	124
Borgoña, Círculo de Juan de .....	40
Bouillon, Michel .....	178
Bourjinson, J. ....	172
Camprobín, Pedro de .....	88
Carnicero, Antonio .....	216
Castillo Saavedra, Antonio del .....	92
Cerezo, Mateo .....	132
Coello, Claudio .....	152
Corte, Gabriel de la .....	146
Cousin, Louis .....	160
Espinós, Benito .....	234
Espinós, Benito .....	240
Esteve, Agustín .....	228
Fernández Cruzado, Joaquín Manuel .....	268
Fernández, Alejo .....	28
Fernández, Alejo .....	32
Frangipane, Niccoló .....	50
Giaquinto, Corrado .....	182
Greco, Domenikos Theotocopulos .....	56
Gutiérrez, Francisco .....	118



	Págs.
Hamen, Juan van der .....	74
Herrera el Viejo, Francisco .....	82
Illa, Mariano .....	202
Inza, Joaquín .....	196
López Portaña, Vicente .....	252
López Portaña, Vicente .....	256
López Portaña, Vicente .....	260
López Portaña, Vicente .....	264
Loth, Johan Carl .....	156
Lucas, Eugenio .....	272
Madrileña, Escuela .....	142
Maella, Mariano Salvador .....	208
Maestro del Retablo de los Santos Juanes .....	36
Maestro K .....	70
Murillo, Bartolomé Esteban.....	96
Palmaroli y González, Vicente .....	276
Pantoja de la Cruz, Juan .....	64
Paret y Alcázar, Luis.....	190
Pereda, Antonio .....	114
Pineda Montón, Miguel .....	286
Romero, Juan Bautista.....	246
Sánchez Coello, Alonso .....	44
Solís, Juan .....	78
Sorolla Bastida, Joaquín .....	304
Sorolla Bastida, Joaquín .....	310
Tapiz .....	22
Tiepolo, Giandomenico .....	186
Valdés Leal, Juan .....	100

# *Caylus*

## Expertos y agentes

Marchantes en pintura antigua española y europea del s. XIV al XIX

Asesoramiento en compra-venta de objetos de arte

Tasaciones y valoraciones para seguros y testamentarías

Conservación de colecciones de arte

Lagasca, 28 - 28001 Madrid

Teléf.: 578 30 98 - Fax: 577 77 79

e-mail: [caylus@correo.interlink.es](mailto:caylus@correo.interlink.es)

