

Caylus



JUAN BAUTISTA MAÍNO
(Pastrana, 1581-Madrid, 1649)

Imposición del escapulario a san Simón Stock

Hacia 1611

Óleo sobre lienzo
75 x 67 cm

PROCEDENCIA:

Sevilla, colección Gonzalo Díaz Molero (1929); subastado en Isbilya el 22 de febrero de 2023 (lote 22), como obra anónima; adquirida entonces por la Galería Caylus.

EXPOSICIONES:

Sevilla, Exposición Iberoamericana de 1929, Pabellón de Bellas Artes, Sala nº 10, cat. 48.

BIBLIOGRAFÍA:

Sevilla, 1930, p. 138, nº 48; Harris, 1934-1935, p. 334; Angulo y Pérez, 1969, p. 316, nº 35; Boitani, 1995, nº 52, p. 269; Pérez Sánchez, 1997, p. 124; Ruiz Gómez, 2009a, p. 92, nº cat. 6.

La exposición que el Museo del Prado dedicó a Juan Bautista Maíno en 2009 supuso un nuevo punto de partida para estudiar la trayectoria y la producción artística de uno de los pintores más relevantes –y a la vez más enigmáticos– de la primera mitad del siglo XVII en España¹. Nacido en Pastrana en 1591 y fallecido en Madrid en 1649, Maíno se formó en Italia al igual que algunos compatriotas suyos como Luis Tristán (con el que coincidió en Roma entre 1606-1610)². Hacia 1610 regresó, primero, a Toledo, para establecerse definitivamente en la corte madrileña a partir de 1616. Lo más relevante de su amplia trayectoria vital es que, como ya señaló Leticia Ruiz, siempre se mantuvo como un «pintor italiano» a pesar de los años transcurridos en la península ibérica.

De su vida personal sorprende que, a pesar de su temprana paternidad durante sus años de formación en la Ciudad Eterna –allí nació en octubre de 1605, fruto de su relación con Ana de Vargas, su hijo Francisco– acabara profesado como fraile en Toledo en 1613 en la casa principal de la orden de los Dominicos, el convento de San Pedro Mártir. En este espacio dejó además lo mejor de su arte, el retablo de las Cuatro Pascuas y las pinturas murales del sotocoro y la capilla mayor.

A pesar de que Jusepe Martínez indicó en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (ca. 1675) que Maíno «no hizo muchas obras, que como él no pretendía más de lo que él tenía, no cuidó más que su comodidad»³, publicaciones recientes permiten matizar sus palabras. Así, hemos asistido desde 2009 a la aparición de cuadros de sus años de

¹ Partía, sobre todo, del corpus compilado por Angulo y Pérez Sánchez, 1969, pp. 299-325.

² Rodríguez Rebollo, 2020, pp. 251-262.

³ Martínez (ca. 1675) 2006, p. 243.

formación italiana (1605-1610) como *San Mateo*, la *Sagrada Familia con san Juanito* o *San Antonio de Padua*, todos ellos en colecciones particulares⁴. También otros de su etapa madrileña como *Santiago el Mayor y santa Teresa de Jesús, patronos de Castilla y León* (1627-1628), actualmente en Auckland Castle, o la *Virgen de Atocha* (1633-1634) adquirida recientemente por el Estado para Patrimonio Nacional⁵.

Además, la exposición del Prado ha dado pie a la reaparición de otras obras que permanecían en paradero desconocido desde que las diera a conocer Enriqueta Harris hace ya casi un siglo. Paradigmático es el cobre de *San Juan Bautista* (antes de 1613) que adquirió el Museo del Prado en 2017 ([P8277](#))⁶; también la obra que nos ocupa, un bellissimo óleo sobre lienzo de dimensiones reducidas (75 x 67 cm) que fue subastado en febrero de 2023 en Isbilya ([lote 22](#)) como obra anónima. Ambas guardan además una interesante relación como veremos más adelante.

El cuadro fue dado a conocer por Angulo y Pérez Sánchez en 1969 a partir de una fotografía en blanco y negro, lo que les hizo considerar que se trataba de una copia antigua de un original perdido⁷. Se encontraba entonces en Sevilla en la colección de un hombre dedicado a la banca, Gonzalo Díaz Molero. Ambos estudiosos lo identificaron con la pintura expuesta en la muestra Iberoamericana de 1929 y descrita en su correspondiente catálogo como: «Nº 48. – La Imposición de la Casulla a San Ildefonso. L. – Alto, 0,75; ancho, 0,67. Expositor: D. Gonzalo Díaz Molero. – Sevilla»⁸.

Como vemos, entonces se consideró como una representación del pasaje iconográfico más célebre de la vida de san Ildefonso (607-667), uno de los cuatro padres de la iglesia y arzobispo de Toledo. Así se ha mantenido hasta fechas muy recientes. Ciertos detalles iconográficos permiten ahora matizar el asunto representado para identificar al protagonista con san Simón Stock.

En base a su identificación con el célebre pasaje del prelado toledano, Angulo y Pérez Sánchez lo relacionaron con el encargo que recibió Maíno en octubre de 1611 por parte del cabildo de la catedral de Toledo: «[al margen] Pintura p^a la sacristía nueva. A buena cuenta / En 20 de octubre se trató con Ju^a Bautista Mayno, pintor, que haga un quadro de la historia del señor st^o Ilifonso en lienço de una pieça que tenga treçe o catorçe

⁴ Véase respectivamente Papi, 2016, pp. 74-76; Aterido, 2016, pp. 68-71 y Willder, 2021, pp. 142-143.

⁵ Véase respectivamente Ruiz Gómez, 2019, pp. 140-141 y Navarrete Prieto, 2021, pp. 62-70. A todas ellas hay que sumar la *Visitación* y la *Adoración de los Magos* estudiadas por Quesada, 2022.

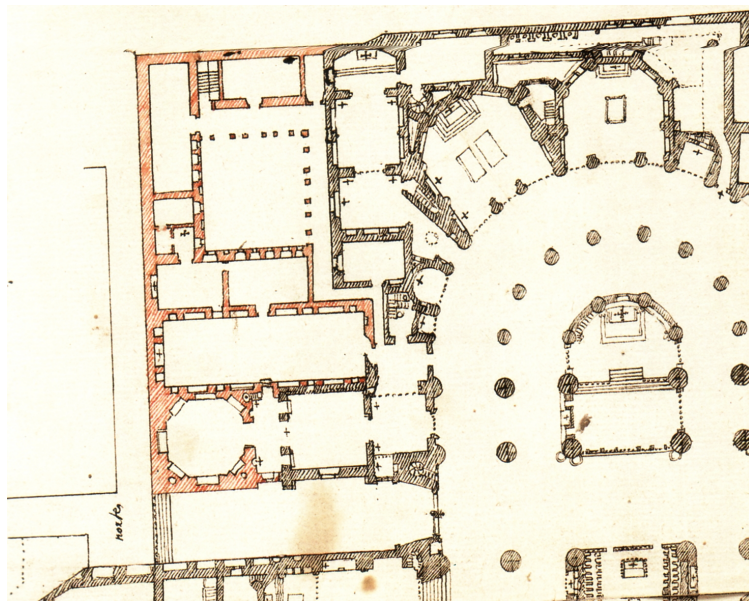
⁶ Harris, 1934-1935, pp. 336-337.

⁷ Angulo y Pérez Sánchez, 1969, p. 316, nº 35, lámina 268.

⁸ Sevilla, 1930, p. 138, nº 48.

pies poco mas o menos, a tasación y libraronsele a buena q^{ta} en 21 del dho mes quatrocientos r^s»⁹.

Las dimensiones de la pintura, de casi 4 metros de ancho –se sobreentiende que de altura, aunque el documento es muy ambiguo–, sobrepasarían las de *El Expolio* de El Greco (285 x 173 cm), cuadro concebido para presidir la primitiva sacristía gótica del templo antes de su renovación a partir de 1590. Cabe plantearse por tanto si el encargo estuvo destinado a sustituir el retablo de El Greco para este nuevo espacio. Sea como fuere, la pintura no ha llegado hasta nuestros días, y aunque estudiosos como Pérez Sedano consideran que no llegó a pintarse, otros como Enriqueta Harris pensaron lo contrario¹⁰.



Planta de la catedral de Toledo (detalle), 1604. En rojo los espacios construidos a partir de 1590, con la Sacristía nueva ordenando el conjunto.

ACT, colección de diseños, 198.

Sin entrar en esta discusión, puesto que no es objeto de este estudio, Angulo y Pérez Sánchez lo consideraron como posible copia del original destinado a la catedral toledana (o al menos de su boceto). Por su parte, Pérez Sedano pensó en un estudio previo

⁹ El documento, publicado por primera vez por Pérez Sedano, 1914, I, p. 83, se transcribe y reproduce en Ruiz Gómez, 2009a, p. 223, doc. 32. También lo recogen Harris, 1934-1935, p. 334 y Angulo y Pérez Sánchez, 1969, p. 316, n° 34.

¹⁰ Véase de nuevo Pérez Sedano, 1914, I, p. 83 y Harris, 1934-1935, p. 334. Tal vez haya que considerar como válida la opinión de Pérez Sedano si se tiene en cuenta que Antonio Palomino no hace referencia a la pintura en su *Museo Pictórico: Palomino (1715-1724)* 1947, p. 869. De la misma opinión es Ceán Bermúdez, 1800, vol. III, p. 275, quien, además de creer que no se llegó a pintar, consideró que el encargo fue parejo al del *Hallazgo del cuerpo de santa Leocadia* de Orrente. Sobre todo ello véase Angulo y Pérez Sánchez, 1972, p. 340, n° 356.

y más recientemente, Leticia Ruiz puso sobre la mesa ambas propuestas. Lo más interesante es que, a pesar de estudiar la obra a través de la vieja fotografía, la especialista ya apreció que el santo aparecía vestido como un monje de alguna orden descalza¹¹. Su reaparición y, sobre todo, su reciente restauración, que le ha devuelto su extraordinaria calidad, permiten ahora una correcta identificación del tema. También asegurar su autoría a los pinceles de Maíno.

La composición está perfectamente estructurada. En un espacio celestial indeterminado –no aparece ninguna referencia arquitectónica–, un personaje de edad avanzada se arrodilla y une sus manos con reverencia para recibir un escapulario por parte de la madre de Dios. Esta es asistida por un ángel. Completan la escena otros dos seres angélicos, uno de los cuales toca una viola. Justo debajo de María, un angelote desnudo mira al espectador mientras señala con el dedo al protagonista de la escena, que viste hábito carmelita y lleva la tonsura. En sus pies porta unas sandalias roídas pintadas con absoluto realismo. No se trataría por tanto de san Ildefonso sino de un santo carmelitano que ha sido identificado en fechas recientes con Simón Stock¹², uno de los principales personajes de la Orden del Carmelo.

Stock, religioso inglés de la Edad Media (Aylesford, 1165-Burdeos, 1265), fue elegido en 1247 como sexto general de los carmelitas. El 16 de julio de 1251 recibió la aparición de la Virgen del Carmen para imponerle el escapulario. A pesar de ser una iconografía poco habitual, el santo y el asunto representado eran bien conocidos en España a principios del siglo XVII gracias a la publicación del *Flos Sanctorum* del jesuita toledano Pedro de Ribadeneira. Según el relato, la Virgen se le apareció al alba acompañada de ángeles «que hizieron Cielo su celda»¹³. Aunque se echan en falta algunos detalles iconográficos relevantes recogidos por el escritor como el hábito carmelitano de María o la corona imperial en su cabeza, puede darse por válida su identificación con el fraile británico, pues el propio Ribadeneira alude en la biografía a toda una serie de religiosos que también recibieron el escapulario, entre ellos el «Toledano San Ildefonso con la casulla»¹⁴.

De todo ello podemos extraer ya una serie de conclusiones: La pintura, de pequeño formato, tuvo como destinatario a un comitente particular. La composición parte de la iconografía de la imposición de la casulla a san Ildefonso, por lo que la cronología de la obra debe estar próxima al encargo para la sacristía de la catedral toledana de 1611. Por lo

¹¹ Ruiz Gómez, 2009a, p. 92, n° cat. 6.

¹² Véase <https://arsmagazine.com/isbilya-vende-por-algo-mas-de-180-000-euros-un-tapado-de-maino>.

¹³ Ribadeneira, (1599-1601) 1734, tomo II, p. 42.

¹⁴ Idem, p. 42.

tanto, se pintara este último o no, ambas comisiones están estrechamente relacionadas. Maíno se destacó además por repetir y reaprovechar algunas de sus creaciones más celebradas. El caso más evidente es el de la *Adoración de los pastores* del retablo de las Cuatro Pascuas (1612-1614), del que derivan los lienzos del mismo asunto de Ermitage de San Petersburgo y el Meadows Museum de Dallas. También las tres versiones conocidas en cobre de san Juan Bautista, que parten directamente de una composición de Caravaggio.

Por otro lado, es evidente que el rostro de Simón Stock es un retrato del religioso que encargó la pintura. Las manos y el semblante avejentado o la tonsura son rasgos demasiado característicos como para no considerarlos como tal. Se trataría por tanto de un carmelita toledano que solicitó seguramente la pintura para su devoción personal en su celda (y que conocía la composición para la sacristía de la catedral). La inclusión de retratos en sus cuadros es otra característica muy habitual del pintor, quien, más allá de los pintados *ex profeso* –con el *Caballero* del Museo del Prado a la cabeza– incluyó en sus muchas de sus composiciones a personajes reales¹⁵. Sirvan como ejemplo la ya mencionada *Adoración de los pastores* del Ermitage o el *Santo Domingo de Guzmán* (P3130) que remataba el retablo de las Cuatro Pascuas.

En Toledo, Maíno trabajó en varias ocasiones para los carmelitas descalzos. Cabe destacar la *Pentecostés* del Museo del Prado (P3286, 1615-1620), que como demostró Álvarez Lopera, presidió el retablo mayor de la iglesia del convento de dicha orden. También el cuadro del Bowes Museum, cuyo asunto ha pasado por diversas interpretaciones, desde el arquitecto fray Gaspar de san Martín hasta su más reciente identificación con san Ágabo¹⁶.

La propuesta de ejecución de la pintura en torno a 1611 se refuerza por su análisis formal. El rostro del ángel que coloca el escapulario al santo a la izquierda de la composición es prácticamente el mismo que el de san Juan Bautista en los pequeños cobres del Museo del Prado (P8277), colección particular y catedral de Málaga. Todos ellos se fechan con anterioridad a 1613. Además y como ya señalara Pérez Sánchez, existen paralelismos más que evidentes con las dos pinturas que componen el retablo de la Trinidad de las Concepcionistas de Pastrana. Este ya advirtió las similitudes entre los rostros de la Virgen del cuadro de la *Anunciación* (1612-1620), «de puntiaguda barbilla, boca

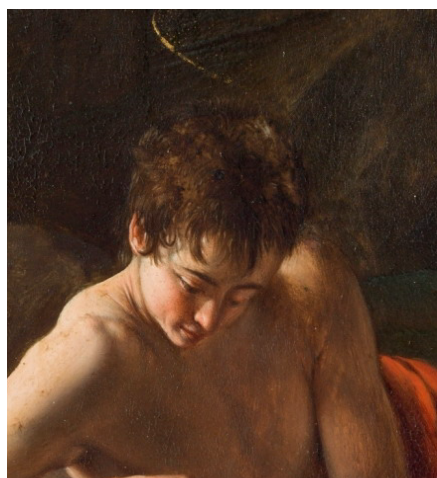
¹⁵ Véase sobre ello Ruiz Gómez, 2009b.

¹⁶ Sobre todo ello véase respectivamente Álvarez Lopera 2009, p. 101, n° 81 y Ruiz Gómez, 2009a, p. 165; p. 154, n° cat. 26.

breve y largas cejas»¹⁷, característica que se repetirá más adelante en las versiones marianas de *Santo Domingo en Soriano* (ca. 1629) o en la *Visitación* de colección particular (1636-1637)¹⁸.



Imposición del escapulario a san Simón Stock
(detalle).



San Juan Bautista. MNP 8277
(detalle).

Sucede lo mismo con la colocación de las piernas del ángel músico que aparece en primer plano a la izquierda de la *Trinidad* (hacia 1610). Este último es idéntico, aunque invertido, al que aparece en nuestra obra a la derecha de la composición. La presencia de ángeles músicos es otra de las características que vinculan a estas pinturas, a las que también se une la *Virgen de Belén* que perteneció a las Mercedarias de Fuentes de Andalucía y que alcanzarán su máximo apogeo en las pinturas murales del sotocoro de Santo Domingo el Antiguo. Todos ellos derivan en última instancia de la época de aprendizaje de Maíno en Roma, donde conoció y asimiló las composiciones de Guido Reni como ya advirtió Jusepe Martínez: «[...] discípulo y amigo que fue de Annibale Carracci y gran compañero de nuestro Guido Reni, que siguió siempre su manera de pintar»¹⁹.

La reciente restauración a la que se ha sometido la pintura ha recuperado la delicada coloración de las vestiduras y las carnaciones, que son además testimonio del aprendizaje de Maíno en la Ciudad Eterna junto a Orazio Gentileschi. También evidencia el conocimiento material de los tejidos por su tradición familiar, desde el raído hábito y, sobre todo, de las alpargatas del santo, hasta los brillantes tornasolados de los brocados dorados de la vestimenta del ángel de la derecha, que son primos hermanos de los que aparecen en

¹⁷ Pérez Sánchez, 1997, p. 124. Recogido por Ruiz Gómez, 2009a, p. 102.

¹⁸ Sobre este último, relacionado con el retablo mayor de la iglesia del convento de San Jerónimo de Espeja de San Marcelino (Soria), véase Quesada, 2022, pp. 74 y ss.

¹⁹ Martínez (ca. 1675), 2006, pp. 242-243. Véase también Ruiz Gómez, 2009a, pp. 18-19, y Finaldi, 2009, pp. 51-54.

los ángeles y en Dios Padre del retablo de las concepcionistas de Pastrana (y cuya máxima expresión está en los representados en la *Adoración de los Magos* del retablo de las Cuatro Pascuas). Además, las alas de este mismo ángel muestran todo un crisol de tonalidades que también veremos años después, salvando las diferencias técnicas por los medios empleados para su realización, en los ángeles que pueblan el sotocoro del San Pedro Mártir.



Retablo de la Trinidad de las Concepcionistas de Pastrana.



Para finalizar, cabe destacar algún detalle que, a falta de estudios técnicos que lo corroboren, demuestra que es una obra en la que el artista introdujo algunos cambios. El más evidente es el del ángel músico que aparece en la zona superior derecha, cuyo rostro parece que fue modificado desde su posición original, tal vez mirando hacia afuera de la composición, hasta la que actualmente ocupa. Todo ello viene a confirmar que no nos encontramos ante una copia antigua de un original perdido, sino ante una pintura que surgió de los pinceles de Juan Bautista Maíno en Toledo en torno a 1611.

[ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO](#)

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

Álvarez Lopera, 2009

Álvarez Lopera, José. *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

Angulo y Pérez Sánchez, 1969

Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969.

Angulo y Pérez Sánchez, 1972

Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

Aterido, 2016.

Aterido, Ángel. «Tras la huella de Caravaggio: ‘Sagrada Familia con san Juan’». *Ars Magazine*, nº 32, 2016, pp. 68-71.

Ceán Bermúdez, 1800

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.

Finaldi, 2009

Finaldi, Gabriele. «Sobre Maíno e Italia». En Ruiz Gómez, 2009a, *op. cit.*, pp. 41-55.

Harris, 1934-1935

Harris, Enriqueta. «Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maíno». *Revista Española de Arte*, nº 8, 1934-1935, pp. 333-339.

Mariás y De Carlos Varona, 2009

Mariás, Fernando y De Carlos Varona, M^a Cruz. «El arte de las ‘acciones que las figuras mueven’: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid». En Ruiz Gómez, 2009a, *op. cit.*, pp. 57-75.

Martínez, (ca. 1675) 2006

Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*. Manuscrito, ca. 1675 (Ed. Madrid: Cátedra, 2006).

Navarrete Prieto, 2021

Navarrete Prieto, Benito. «La Virgen de Atocha, Maíno y el Cardenal Monti». *Ars Magazine*, nº 51, 2021, pp. 62-70.

Palomino (1715-1724) 1947

Palomino y Velasco, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Pedro Antonio de Vedmar, 1715-1724 (Ed. Madrid: Aguilar, 1947).

Papi, 2016

Papi, Gianni. «Entre Roma y Toledo: un nuevo ‘San Mateo y el ángel’». *Ars Magazine*, nº 32, 2016, pp. 74-77.

Pérez Sánchez, 1997

Pérez Sánchez, Alfonso E. «Sobre Juan Bautista Maíno». *Archivo Español de Arte*, nº 278, 1997, pp. 113-125.

Pérez Sedano, 1914

Pérez Sedano, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid: 1914.

Quesada, 2022

Quesada Valera, José María. *Juan Bautista Maíno. Introducing Two New Masterpieces*. Jaime Eriguren, 2022.

Ribadeneira, (1599-1601) 1734

Ribadeneira, Pedro de. *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*. 1599-1601 (Ed. Barcelona: Juan Piferrer, 1734).

Rodríguez Rebollo, 2020

Rodríguez Rebollo, Ángel. «Camino de ida y vuelta. Reflexiones, novedades y nuevas vías de estudio sobre la pintura española durante el reinado de Felipe III». En García García, Bernardo y Rodríguez Rebollo, Ángel (dirs.). *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Aranjuez: Doce Calles, 2020, pp. 247-273.

Ruiz Gómez, 2009a

Ruiz Gómez, Leticia. *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*. Cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

Ruiz Gómez, 2009b

Ruiz Gómez, Leticia. «Maíno, pintor de retratos». *Ars Magazine*, nº 4, 2009, pp. 94-111.

Ruiz Gómez, 2019

Ruiz Gómez, Leticia. «Dos patronos para Maíno». *Ars Magazine*, 2019, nº 41, pp. 140-141.

Sevilla, 1930

Exposición Ibero-Americana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte antiguo. Sevilla: Imprenta de la Exposición, 1930.

Willer (2021)

Willer, Jacob. «Un Maíno en Italia». *Ars Magazine*, nº 49, 2021, pp. 142-143.