



Caylus

DE LA EDAD MEDIA AL ROMANTICISMO



1993-1994

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

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

Fotografías:
Joaquín Cortés

Fotomecánica e Impresión:
Industrias Gráficas CARO, S. L.

Encuadernación:
RAMOS, S. A.

Depósito Legal: M. 34 775 - 1993

DE LA EDAD MEDIA AL ROMANTICISMO: PINTURAS DE LA ESCUELA ESPAÑOLA

Julián Gállego

La mayor diferencia entre las pinturas de un museo y las que expone una galería particular no reside tanto en la calidad de los cuadros, que si el museo es serio y respetable, parece garantizada (aunque no falten excepciones a la regla), mientras que en una galería particular parece sujeta a caución (por más que gran parte de los cuadros intachables recientemente adquiridos por los museos lo han sido a través de galerías), sino en dos caracteres de irresistible seducción para aquel aficionado que se precie de olfato pictórico: el descubrir, entre un acompañamiento indiferente, la obra maestra desconocida y el saber que, en principio, puede adquirirse por un particular. Mientras tanto, las piezas de museo suponen una belleza, en ocasiones dudosa, pero de autenticidad oficial, que se impone a nuestra admiración a la trágala; por mucho que las adoremos, hemos de saber que están fuera de nuestro alcance. Aplicando a las Bellas Artes la conocida frase del poeta Alfred de Musset, nuestra taza puede ser pequeña, pero es nuestra y sólo nosotros bebemos en ella. En esa doble condición reside el atractivo de las exposiciones de las galerías privadas: permitir la búsqueda de un tesoro que acaso termine siendo nuestro. Si la sala es conocida por la autenticidad de las obras que exhibe podremos dedicarnos, sin peligro excesivo, a la cartesiana afirmación de nuestro yo: Compró, luego existo. Bien es verdad que, dado el progreso del mercado del arte, pocas probabilidades tendremos de dar con un tesoro oculto a la perspicaz mirada del anticuario. Pero siempre cabe la esperanza de que no haya sabido olfatear la violeta entre las hojas o, simplemente, que tenga aversión al perfume de la violeta, porque se dedica exclusivamente a la rosa o al jazmín, y esté dispuesto a casi regalar esa hipócrita aparentemente humilde, porque si lo fuera, no olería. O que, lo que es más probable, no conozca nuestras escondidas aficiones a un tipo o estilo de arte que le desagrada o que considera deleznable. Quizá por costumbre o afecto familiar nos encante un pintor mediocre, como aquel abogado del que se burlaba Marcel Proust: «Uno de esos hombres a quienes su consumada experiencia profesional les hace despreciar

un poco su profesión», y que «suelen apasionarse por la pintura, no de un gran artista, sino de un artista distinguido, en cuyas telas gastan las grandes rentas que su carrera les depara. Le Sidaner era el artista elegido por este "amateur"... Hasta llegó a pedirme que fuera un día a su casa de París, para ver su colección de Le Sidaner...» «Su mujer y su hijo, provistos de carácter vegetal, le escuchaban con recogimiento. Se daba uno cuenta de que su casa de París era como un templo de Le Sidaner...» («Sodome et Gomorrhe», tomo II del Proust de «La Pleiade», pp. 806 y 821-22), (Cito mi propia traducción publicada en «Revista de Ideas Estéticas», n.º 135, Madrid, 1976). ¿Quién no tiene, a falta del Greco o del Vermeer inaccesibles, su propio Le Sidaner?

No sé si esta introducción animará, como yo lo deseaba, a visitar esta exposición de pintura española a mis dudosos lectores. Muchos recordarán la excelente exposición de dibujos, algunos de los cuales han pasado al Museo del Prado, de la pasada temporada. También algunos de los cuadros de la presente han sido previamente adquiridos por los museos; pero la Galería Caylus los ha recuperado para esta ocasión, en prueba de su buen hacer. De todos modos, las pinturas expuestas llevan en el catálogo sendas notas acreditativas por los expertos correspondientes a sus autores y estilos. Ello excusa a este prólogo de mayores referencias que la de una apacible visita a un importante conjunto.

Siguiendo un orden aproximadamente cronológico, la muestra se encabeza con una magnífica tabla con «La Virgen y el Niño, en trono, rodeados de ángeles» dada a Jaime Serra, maravillosa visión Trecentista del tema de la Madona a la italiana asimilado por la Corona de Aragón, semejante a la que existe en el Museo de Arte de Cataluña. La tabla conserva, en su parte superior, el arco dentado de su primitiva colocación en un retablo.

La amabilidad italiana reaparece, a finales del siglo XV, con otra preciosa tabla de Juan de Borgoña el Mozo, que representa, en un dosel ante paisaje, a Santa Ana, sentada con espléndido manto carmesí y un libro sobre las rodillas, cuyo texto parece explicar al Niño, sostenido por la Virgen simétricamente sentada ante su madre. Iconografía nueva del tema medieval de la descendencia de Ana, que aparece otra vez como maestra, ya no de su Hija, sino del Nieto. No sé qué hubiera pensado Francisco Pacheco, enemigo del tema, que parece dudar de la ciencia infusa de María y Jesús. Pero se hubiera rendido a la belleza del cuadro. Correa de Vivar repitió la iconografía en un cuadro del Prado (n.º 672, c. 1540).

Más aspero se muestra Pedro Sánchez I en su «Calvario» sobre tabla, pieza central de un retablo de finales del gótico. El autor ha sabido colocar entre las tres cruces y en torno a los crucificados, una docena de jinetes entre judíos y romanos y dos soldados de a pie que miran el efecto de la lanzada en el costado de Cristo. De Pedro Sánchez I sólo se conocen otras dos obras, lo que aumenta el interés de esta «Crucifixión», publicada por el gran erudito Ch. R. Post. Ya frizando el XVI del Maestro del retablo de los Santos Juanes parecen unas tablas castellanas, con (al parecer) Juliano el Apóstata, el prendimiento del Bautista y tres episodios de la Pasión del Señor (comparciendo ante Pilatos, flagelado, y la Última Cena), entre un tropel de soldadesca de ricas armaduras renacentistas.

Este vigor se convierte en espiritualidad en la maravillosa tabla de Juan de Flandes que representa la «Resurrección», con Cristo bendiciente con el manto de grana real y el ligero pendón de la Cruz, entre dos soldados, dormidos junto al elegante monumento sepulcral con cierto aire caricaturesco, mientras al fondo asoma un elegante capitán de largas plumas en el enojado som-

brero, que parece contemplar con devoción la figura del Resucitado. Un cuadro cuyo destino parece el museo, si no interfiere un rico coleccionista.

De muy fina factura es la tabla dada a Hernando Yáñez de Almedina, por el gran especialista Ximo Company, que la encuentra menos propia del estilo de Llanos: una «Cabeza del Salvador», que pudiera haber sido puerta de sagrario o icono de culto doméstico, en cuya varonil belleza hay como un precedente (no superado) de Juan de Juanes. Del padre de éste, Vicente Macip, parece ser un grupo compacto de Santa Ana y la Virgen, hojeando el libro (Evangelio) el Niño, sentado en la rodilla materna; otra versión del tema antes citado de Juan de Borgoña, dando a Santa Ana el papel de profesora y acaso (como Ana, la del templo) de profetisa. De Juan de Juanes se expone un «Cristo en el sepulcro, sostenido por dos ángeles» procedente de una iglesia valenciana, tema muy repetido por la escuela italiana, pero excepcional en la española y más con esta belleza. Dentro de la misma escuela, pero con mayor modestia, puede situarse una «Virgen de la Leche», de Fray Nicolás Borrás, hasta cierto punto emparentada con las obras anteriores en su envoltorio italianismo. También del siglo XVI es una bonita pintura de Juan Correa de Vivar, con las medias figuras de «San Juan Bautista y San Sebastián», éste muy bien vestido con la elegancia propia de las compañías de archeros de que era patrón. Fondo sencillo, pero muy limpio, con paisaje. Con notable erudición, Isabel Mateo la sitúa en un retablo del monasterio jerónimo de San Martín de Valdeiglesias.

La imagen de «La Quinta Angustia», es decir de la Virgen abrazando el cadáver de su Hijo, fue especialidad de Luis de Morales «el Divino», del que no hay ejemplo en el Prado, aunque sí, de gran calidad, en la Academia de San Fernando. La «Pietà» que aquí se nos ofrece en una tabla casi cuadrada (57 x 41 cms.) propia de oratorio particular, concentra el rigor de ese trance, con la delicada faz de María cerca de la sangrienta de Jesús, cuyo ojo entreabierto aumenta el horror de la Pasión.

Y concluimos el siglo XVI con un retrato magnífico: el de «Felipe II, joven» en tabla de Antonio Moro, una de las mejores y más bellas efigies del Prudente. Pero que el aficionado pierda toda esperanza: el cuadro es ya propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Tras minucioso examen, la especialista Joanna Woodall, la juzga de mejor calidad que la versión del palacio de Hampton Court. Nadie podrá discutir la buena figura (el «buen talle», como se decía en la época) del joven «Rey Prudente» en la época en que enamoró a su tía María Tudor, en cuyo retrato contemporáneo y nupcial (Prado) se aprecia la diferencia de edades y... de hermosuras. Con Antonio Moro, pintor holandés nacido en 1519, muerto en Amberes en 1575, se inicia la gran escuela española del retrato, que ha de llegar hasta Velázquez: apostura majestuosa y expresión distante, de que tantos ejemplos tenemos en el Museo del Prado, en Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando... y en cuyo séquito podemos incluir a Andrés López (Polanco), firmante del retrato de «Joven Caballero de Santiago», que nos aguarda impasible en esta exposición. Carmen García-Frías documenta la actividad de retratista de la Corte de este pintor, ignorado por los tratadistas antiguos, autor de este cuadro elegante, severo, con el muchacho con media armadura damasquinada, gorguera y puños a la moda de Felipe III, al cuello la medalla de su Orden y sobre la mesa de autoridad, la celada con descomunal ornato de plumas, al alcance de la mano derecha, mientras la siniestra empuña una espada de retorcidos gavilanes. Todo ello nos anuncia la presencia de un gran capitán, acaso de un príncipe; pero nos desconcierta un tanto la fisonomía del joven, que resulta curiosamente moderna.

Adelantemos un tanto para comentar otro retrato. De comprobarse la fundada hipótesis que su ficha señala, sería de una excepcional valía iconográfica: se trata del autorretrato de Francisco Rizi. El cuadro representa a un hombre, en media figura, vestido con un traje negro y rico, de mangas sedañas, capa y golilla como la que impuso Felipe IV en su pragmática sobre la austeridad, al ceñir la corona, y cuyo retrato de busto, de alguna edad, aparece colgado al fondo a la izquierda, con una clara intención simbólica, entre otros cuadros indiscifrables; en cambio, en una pieza adjunta, a la derecha, cuya puerta abierta permite ver a un pintor dando las últimas sombras a una «Inmaculada», se advierte una cabeza que puede ser de Tiziano y una aparente «Cena de Emaús», también algo tizianesca. Es evidente que el señor retratado en primer término es el mismo que trabaja al fondo, ya que traje y facciones (en especial una calva que descubre la parte alta del cráneo, pero disimulada con largas guedejas) se corresponde exactamente. Francisco Rizi (o Ricci), nacido en Madrid en 1614, puede aparentar aquí unos cincuenta años, y el cuadro, de ser autorretrato, podría ser de los últimos del reinado de Felipe el Grande. Hay en primer término una estampa o dibujo difícilmente descifrable, pero que pudiera corresponder a alguna de las máquinas escenográficas erigidas en la Corte en el cambio de Rey, acaso la entrada triunfal de María Luisa de Orleans, pero eso es ya demasiado suponer. En su concienzudo examen de este cuadro, el profesor Ismael Gutiérrez examina los caracteres emblemáticos de los accesorios de este cuadro, que pudiera datarse antes de 1671 o después del 77, acaso en 1680.

De Fray Juan Bautista Maino (o Mayno), nacido en Pastrana en 1578, muerto en Madrid, donde gozaba de gran consideración, se conocen escasas obras, pese a haber sido uno de los grandes maestros (si no el mayor) de la transición al naturalismo caravaggesco en España, no tenebrista, sino luminoso y de una suavidad de pincel rara en nuestro país. Del retablo de «Las cuatro Pascuas», que pintó entre 1611 y 13, para la iglesia toledana de San Pedro Mártir, proceden seis lienzos de los diez propiedad del Museo del Prado, entre ellos la Navidad o «Adoración de los Pastores», con la que ofrece algunas semejanzas el cuadro del mismo asunto, recogido en esta exposición, más cercano en tamaño y en algunos detalles al del Museo del Ermitage de San Petersburgo. Es admirable la luminosidad de esta pintura, su belleza de color y esa ejecución cristalina sin par en la escuela española. La naturalidad de la escena, sus detalles cotidianos, nos recuerdan las recomendaciones de San Ignacio en sus «Ejercicios espirituales» sobre la «composición de lugar», por más que Mayno no fuera jesuita, sino dominico. Se trata, sin duda, de una de las obras maestras de este conjunto.

Tampoco es abundante la obra que nos ha dejado el madrileño Félix Castello (1577-1651), en la que se aprecia el paso del manierismo italiano al naturalismo no tenebrista español. Para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro pintó (en competencia con Mayno, Velázquez, Pereda, Zurbarán, etcétera) la «Recuperación de la Isla de San Cristóbal» (Prado, n.º 654), aunque no llegó a ser nombrado Pintor del Rey. El profesor Ismael Gutiérrez halla en la «Liberación de San Pedro», de la presente exposición, caracteres semejantes a los de otros cuadros de este pintor, en la composición como en el colorido, claro y brillante, y en la textura, y lo juzga digno discípulo de Vicente Carducho. Asombra lo colosal de las dos figuras, San Pedro y el Ángel libertador, «uno de los más bellos que se pueden encontrar» en la pintura madrileña de su tiempo, según apreciación del profesor citado.

Otro especialista de la pintura barroca española, Enrique Valdivieso, pondera el parentesco de «La Santa Faz», de Zurbarán, que vemos aquí con la de la capilla sacramental de la iglesia de San Pedro de Sevilla, por la nitidez con que representa la cara de Cristo, mientras en otros ca-

sos se ve más desvaída, y por la semejanza de dobles del paño. Una cenefa u orla que no suele figurar en las restantes «Verónicas» del maestro de Fuente de Cantos, acentúa el carácter doméstico y esmerado, tan propio del gran pintor.

Una tela aproximadamente contemporánea, considerada por Carmen García-Frías como composición característica de la pintura del pintor flamenco Jan Wildens, representa un «Paisaje con dos gitanas» que parece recuperar la calma de los maestros del siglo XVI, más que seguir el ejemplo dinámico de su maestro P.P. Rubens. En cambio, la iconografía de los «Desposorios místicos de Santa Catalina», fechados en 1674, obra de un desconocido pintor madrileño llamado Alonso Aparicio (y que no es el Amaro Alonso de Valladolid), revelan la influencia del dinamismo flamenco, aunque su esquema tradicional sea italiano, muy cercano a Veronés.

Firmados por Pedro de Campobín y fechados en 1666 se exponen dos deliciosos floreros en pomposos jarrones, puestos sobre una tabla o mesa que soporta asimismo otros objetos, como una taza de porcelana chinesca o un finísimo jarrón de vidrio transparente, en cuyo fondo vemos la misteriosa fruta y objeto que nos intriga en la copa del «Aguador de Sevilla» de Velázquez (Apsley House, Londres), y que en Campobín parece otro vidrio oscuro, posiblemente adherido al fondo del recipiente, para subrayar su pureza. Ambos cuadros son de una delicadeza de factura casi llevada a la estilización oriental y de una frescura de color realmente exquisitas. Las flores están representadas con el cuidadoso perfil de un naturalista: hay rosas, claveles, lirios, azucenas, margaritas, campanillas, jazmines... y un grandioso girasol, mirando al suelo, entre un revoloteo de mariposas. La exquisitez de esa pareja parece anunciar ya el siglo XVIII.

Al pincel de Murillo se adjudican dos obras de gran belleza: «Niño Jesús» procedente de una colección británica (catalogado por D. Angulo Iñiguez con el n.º 206) con la mano izquierda apoyada en el globo (del orbe o del mundo) y la derecha en actitud de transmitir la bendición que sus expresivos ojos parecen recoger del cielo. Datable hacia 1670 (según dicho autor) es «algo análogo» al que figura en el Hospital de la Caridad, de Sevilla. Y una «Cabeza de Ecce Homo» del tipo del perteneciente al Museo del Prado (n.º 965), con manto rojo y corona de espinas, pero sin gotas de sangre y de expresión parecida a la media figura del Museo de Cádiz, que para Curtis y Mayer es auténtica del gran pintor, mientras Angulo la cree copia antigua, derivada del Museo del Prado. Valdivieso lo considera obra original, datable hacia 1670.

Otro «Ecce Homo», de media figura, con corona, manto y las manos atadas con la caña en la izquierda, obra exquisita, sobre una pequeña plancha de cobre (13,8 x 11,3 cms.), se atribuye al gran pintor burgalés Mateo Cerezo, cuya temprana muerte, a los cuarenta años, privó a la escuela española de quien hubiera podido ser uno de sus mayores maestros. En tan pequeña superficie muestra un vigor pictórico propio de una obra grande, con estilo libre y jugoso y una honda devoción.

De Matías de Torres, nacido en 1635, serían las dos pequeñas y cuidadas de «San Mateo» y «San Lucas» (21 x 8 cms. cada una) que debieron de formar parte de un retablito o predela con los cuatro evangelistas. Colaboró con Claudio Coello y José Jiménez Donoso en el Alcázar de Madrid. Son dos figuritas majestuosas, con graciosos atributos: el angelito portando un tintero y el apacible toro.

Y, como colofón de la escuela madrileña, un lienzo anónimo, tan detallista como vivo, de una fiesta (de toros y otras cosas) en «La Plaza Mayor» digno de figurar en un museo de la ciu-

dad, presidida, al parecer, por el Rey, la Reina madre y una infanta y con centenares de otros personajes. Para la profesora Virginia Tovar podría representar la fiesta del primero de diciembre de 1670 en el noveno cumpleaños del Rey Carlos II.

La llegada del siglo XVIII se anuncia por la aparición de una pareja de lienzos ovalados con temas arquitectónico-florales: una suerte de monumentos funerarios o conmemorativos (lo que en lenguaje musical se llamaban «tombeaux») coronados por una gran urna y medio cubiertos de flores que, más que en la mata, parecen cortadas y colgadas de la urna, a modo de homenaje, aunque el enrejado de cañas que asoma en el bajo de uno de ellos parece aludir a una rosaleda. Ambos monumentos están maltratados por el tiempo, si adornados con flores, entre las que los tulipanes ya mustios contribuyen al curioso tono elegíaco del tema, muy precozmente romántico. Ambos están al borde del agua de un estanque o lago irregular, con fondo de panorama convencional. Llevan la firma de Giacomo Nani, napolitano que trabajó para la Corte española; de aquí que figuren en esta exposición. Giacomo no quiso venir a España con Carlos III, pero envió a Madrid a su hijo Mariano.

Del mismo autor son dos paisajes alargados, en cuyo primer término hay sendos montones de productos agrícolas: lechugas, repollos, ajetes, coliflores, escarolas, setas, bayas..., a modo de tesoros naturales en medio de un paisaje decorativo, con riachuelos, alquerías y azuladas lontananzas de montañas, contrastando con el ramaje espeso de los árboles que enmarcan tales decorados. En este caso, el pintor parece querer celebrar las ofrendas de la agricultura. Juan Martínez ha estudiado minuciosamente estos cuatro cuadros.

Dentro de esta vena naturalista, pero con mucha mayor objetividad, pueden colocarse, en un escalón muy superior a lo meramente decorativo, dos excelentes bodegones de otro italiano hispanizado: Luis Eugenio Meléndez (o Menéndez), nacido en Nápoles en 1716 y trasladado cuando tenía un año de edad a Madrid, donde trabajaría hasta su muerte en 1780. No hace falta cantar las excelencias de artista tan justamente célebre, de quien el Museo del Prado posee una nutrida colección. De los dos cuadros aquí expuestos, uno es de frutas: una fuente de uvas, dominada por la magnitud de dos robustos melones y acompañada de unas manzanas (o membrillos) esparcidos sobre un rudo tablero. Su pareja es de cocina y pesca: dos hermosos besugos, con acompañamiento de ajos, alcuza, caldo, aceitera de barro, plato y cuchara de madera, y en primer término a la derecha, dos naranjas protegidas por un áspero lienzo, para que no tomen el olor de los peces. El Prado posee un cuadro idéntico (n.º 403), salvo en los accesorios de la parte izquierda. El primero ha sido identificado por J. J. Luna.

Pasando a las composiciones de altos vuelos, con derroche de perspectivas palatinas, que representan al modo barroco el Templo de Jerusalén, con el «Sancta Sanctorum» de columnas salomónicas ante el que arde el ritual candelabro, asistimos al momento en que aparece «Heliodoro, expulsado del Templo» por un arrogante jinete y dos ángeles fustigadores, que derriban al ladrón de los sagrados tesoros, castigo que se extiende a una multitud de cómplices y sicarios a la romana, detenidos y derribados cuando escapaban con sus ricas presas, ante la indignación de los sacerdotes o levitas. Difícil de representar mayor agitación tan detalladamente en el espacio reducido de una placa de cobre de 57 x 68 cms., al parecer destinada a España, lo que la hace merecedora de figurar en esta exposición, aun siendo su autor un italiano, Francesco Peresi, llamado «Il Calabrese», activo en Nápoles en la primera mitad del siglo XVIII, identificado por los profesores N. Spinosa y J. Martínez.

Animación distinguida y sin violencia la de la buena sociedad madrileña de conversación ante la puerta de «El Jardín Botánico», al parecer en el Paseo del Prado, unos a pie, vestidos entre petimetres y manolos, con las señoras con basquiña y manto y el ineludible abate que corteja a una dama, el jinete que se aleja del grupo, la grande de la Corte que se apea con gracia de su lujosa carroza, todo pintado con ese exquisito gusto y esa animación de buen tono, esa pincelada cristalina y ese colorido luminoso que hacen las maravillas de Luis Paret y Alcázar, nacido y muerto en Madrid (1746-1799) y su mejor pintor después de Goya. De este paisaje existen, al menos, seis versiones, ésta recientemente adquirida por el Prado.

Del mismo autor ha merecido, excepcionalmente, figurar en esta exposición de pinturas un dibujo a la pluma y aguada, que parece indicar que Paret no ignoraba las láminas de Hogarth y Rowlandson, diez años más joven que él. Se titula «Iatromorphosis» y representa las cabezas de una docena de doctores sobre cuyo grupo, compuesto de muy diversas expresiones (aunque la vanidad les sea común), campea una calavera con alas de murciélago, y un papel y una pluma a guisa de trofeos o recetas mortíferas, con la inscripción: «Et plurima mortis imago». Obra de una extraordinaria calidad, procedente de la Colección Boix.

Del último cuarto del siglo, por la moda de la pequeña modelo, es el retrato de una niña de unos dos años de edad, con el andador de mimbre y el perro listo y fiel que la acompañan en sus primeros pasos. Es un lienzo gracioso de Francesco Liani y posible retrato de alguna infanta, probablemente, como indica J. Martínez, de la familia de Fernando IV de Nápoles, acaso María Teresa, futura Emperatriz de Austria.

En el apartado de la «gran» pintura pequeña, tan propia del verdadero aficionado, hallamos un boceto bellissimo, el de cuadro de altar de Maella que representa a «San Carlos Borromeo socorriendo a los apestados de Milán», cuya versión definitiva posee el Banco de España, que en su fundación estaba bajo la protección y nombre de San Carlos. El santo prelado milanés aparece elevando la Comunión a los enfermos tirados por las calles, con un fondo de palio y gloria de gran delicadeza. Hay también dos lindísimos cuadros de flores, de almendro y de membrillo, del valenciano Benito Espinós, pintadas en sus ramas.

De Zacarías González Velázquez (si no es de un pintor más grande, acaso francés) es el magnífico lienzo de 2,39 x 1,56 m., uno de los más salientes de esta exposición, que representa a «Esau vendiendo su primogenitura» por un apetitoso plato de lentejas que su hermano menor, Jacob, se dispone a comer. Las figuras de ambos hermanos y de la madre, con el perro de caza de Esau y una pequeña mesa de mantel blanco, destacan admirablemente en un gran espacio, medio cerrado, medio abierto (la fórmula para el tema viene de Murillo), con un afinadísimo claroscuro. El fondo de paisaje con una aguadora y el primer término, con útiles de cocina, dan el carácter correspondiente a la doble situación de la escena bíblica. El suelo a dos niveles, así como los vestidos de los personajes, bastante romanos, dan a esta escena, que podía resultar tragicómica, una enorme grandeza neoclasicista.

En fin, una tabla del otro valenciano de la Corte de Carlos IV, Vicente López, nos brinda un boceto tan bello como los citados: una «Epifanía», obra posiblemente juvenil, mucho más suelta y barroca que las que luego harían famoso al aplicado seguidor de Maella y de Bayeu, cuya gracia casi rococó recoge esta composición, delicadísima en valores luminosos.

Llegamos al Neoclasicismo con un cuadro de uno de sus mejores seguidores españoles: Rafael Tejeo, cuyo precioso «Buen Samaritano» consigue aunar el desnudo clásico con el exotismo romántico y un rico colorido y pasta a la española.

Y nos acercamos al romanticismo de mediados del siglo XIX, con tres cuadritos de Jenaro Pérez Villaamil: un lienzo con milicianos y campesinos o pescadores en un puerto de mar, que pudiera ser Cádiz o Málaga, pintoresco y luminoso, y dos joyitas, al óleo sobre cobre, que el pintor dedicó al Embajador de Inglaterra: un rincón de pueblo que se dice representar «La casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares» y otra plaza o explanada, a los pies de una iglesia, donde se celebra una corrida de toros. Rara vez alcanza el autor tan suelto y refinado primor. Hay asimismo dos lindos paisajes sevillanos de Manuel Barrón, alumno de Cabral.

Aunque no se trate de pintura, sería injusto silenciar una hermosa obra escultórica que figura en esta exposición: un elemento arquitectónico, compuesto por dos pilastras platerescas que flanquean una hornacina que protege la figura de un fraile franciscano. La protege hasta cierto punto, ya que este personaje ha perdido las partes salientes de la pierna derecha, antebrazo, manos y pies. Aun así, el conjunto es de una dignidad y una armonía muy notables, que hacen que el especialista del arte de la Corona de Aragón, Ximo Company, piense como autor en un artista dependiente de dicho reino, en la órbita del genial escultor valenciano Damián Forment, autor del retablo mayor de la iglesia (hoy basilica) de Santa María del Pilar, en Zaragoza, en el que colaboran varios alumnos suyos. Company se inclina, sin embargo, a la atribución de esta bella escultura en alabastro al escultor del Rey Católico, Gil de Morlanes, el Viejo, cuya obra principal, la portada de la iglesia zaragozana de Santa Engracia, fue concluida por su hijo a partir de 1515. El Dr. Company prefiere datar esta pieza, muy relacionada con esa espléndida portada, en parte destruida durante los Sitios de Zaragoza (y más tarde restaurada), entre los años 1505 y 15. Respecto a la iconografía, problemática al haberse perdido las manos de la estatua, piensa que ha de ser de San Antonio de Padua.

Con este fragmento de una decoración arquitectónica, la exposición nos presenta muestras de las tres Artes mayores, aunque domine la pintura y no estén ausentes las artes aplicadas

En efecto, la lista catalogada concluye con un mueble de excepcional calidad y de nobilísimo origen: el escritorio de «secrétaire» (palabra francesa que, según Littré, significa «Bureau sur lequel on écrit, et dans lequel on serre des papiers», y que dio origen al galicismo, muy usada en España, de «secreter») del Cardenal Primado de Toledo, el Infante Don Luis de Borbón y Vallábri-ga, varias veces retratado por Goya, y cuyo escudo aparece en la tapa de este soberbio mueble, firmado por el ebanista galo Medardo Arnold. A la izquierda del escudo de «LUDOVICUS DE BORBON, R. R. E. PRESB. CARD. III S. MARIAE DE SCALA ARCHIEP. TOLET. HISP. ET IND. PRIMAS» (Luis de Borbón, de la Santa Romana Iglesia Presbítero Cardenal III de Santa María de la Escala, Arzobispo de Toledo, Primado de España y las Indias), como reza un collar del que cuelga la Cruz de Malta, amparado por un dosel de armiño, vemos un palacio del que ha salido una familia a despedir a un elegante caballero, presto a embarcar en un navío del puerto de la parte derecha. La parte baja del «secreter» tiene dos armarios, con las alegorías del Estío y el Otoño, todo taraceado primorosamente. En este mueble se hermanan las Artes con sin igual primor y majestad.

Tenemos el gusto de presentar este catálogo «De la Edad Media al Romanticismo» en el que se recogen algunas de las piezas vendidas por Caylus, o que hemos conseguido recuperar para el patrimonio español durante 1993, así como una selección de las que ofrecemos en 1994 para los coleccionistas, amateurs o instituciones.

Como en otras ocasiones, presentamos preferentemente piezas de arte españolas o europeas que de un modo u otro se relacionan con España. Algunas de estas obras son ya conocidas y publicadas de antiguo, pero otras son inéditas. En el primer caso la actualización de su estudio y en el segundo su descubrimiento y catalogación, pueden aportar datos y claves de interés para la historia del arte español.

Sin la ayuda inestimable con la que hemos contado de prestigiosos profesionales, para la confección de sus fichas técnicas, así como todos los que con su consejo y ayuda nos han apoyado, todo esto no hubiera sido posible.

Esperamos pues que este catálogo sea del agrado e interés de todos ustedes.

Caylus, diciembre 1993

AUTORES DE LAS FICHAS DE CATALOGACION

SANTIAGO ALCOLEA BLANCH

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

ENRIQUE ARIAS ANGLES

Jefe del Departamento de Arte del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., Madrid. Autor de la monografía sobre Jenaro Pérez Villaamil, y autor y comisario de numerosas exposiciones sobre la pintura española en el siglo XIX.

CASTO CASTELLANOS

Director de la Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid. Autor de diversas publicaciones sobre mobiliario español y colaborador en la exposición «Estrado y Dormitorio», Madrid, 1989.

XIMO COMPANY

Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Lleida y autor de numerosas publicaciones sobre pintura valenciana.

FERNANDO CHECA CREMADES

Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Autor de diversas publicaciones, y especialista en las artes durante el reinado de Felipe II. Comisario de la exposición "Reyes y Mecenas", 1992. Premio Nacional de Historia en 1993.

PETER CHERRY

Profesor de Historia del Arte en el Trinity College, Dublín. Comisario de la exposición sobre bodegones españoles que se celebrará en la National Gallery de Londres, 1995.

JULIAN GALLEGO

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 GARCIA-FRIAS CHECA

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

JAVIER GONZALEZ DE DURANA

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

ISMAEL GUTIERREZ PASTOR

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

JUAN MARTINEZ

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

ISABEL MATEO GOMEZ

Investigador 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.

JOSE NAVARRO TALEGON

Comisionado del Patrimonio Cultural en Zamora, Junta de Castilla y León. Especialista en pintura de Toro y Zamora del siglo XVI.

M.^a DEL CAMINO PAREDES GIRALDO

Directora del Museo Gustavo de Maeztu, Estella, Navarra. Especialista en la obra del pintor Antonio González Ruiz.

VIRGINIA TOVAR MARTIN

Catedrático 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.

IGNACE VANDEVIVERE

Catedrático de la Universidad Católica de Lovaina. Director del Museo de Lovaina la Nueva, Bélgica. Autor de diversas publicaciones y comisario de las exposiciones sobre Juan de Flandes en Europalia y el Museo del Prado.

JOANNA WOODALL

Profesora del Courtauld Institute, Universidad de Londres. Realizó su tesis doctoral sobre el pintor Antonio Moro.

Agradecemos la ayuda y sugerencias de las siguientes personas e instituciones: Vincenzo Abbate, Teresa Alzugaray, Rocío Arnaiz, Evaristo Arce, Andrea Bacchi, Jorge de Barandiarán, Manuel Casamar, José Luis Díez, William Jordan, Manuela Mena, Alfonso E. Pérez Sánchez, Pilar Silva Maroto, Nicola Spinosa, Jesús Urrea, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo del Prado y Museo Pepoli de Trápani (Italia). Igualmente, queremos manifestar nuestro agradecimiento a todos aquellos especialistas autores de los textos que acompañan a cada una de las obras incluidas en este catálogo.

CATALOGO

JAUME SERRA

(BARCELONA, DOC. 1358 - HACIA 1395)

«Virgen con el Niño y ángeles» («Regina Angelorum»)

PINTURA AL TEMPLE Y DORADOS SOBRE UN SOPORTE DE MADERA DE PINO

105 × 57,5 cms., sin el marco

114 × 64 cms., con el marco

hacia 1360

DENTRO de la rica y fecunda producción pictórica de la familia catalana Serra (los hermanos Francesc, Jaume, Pere y Joan), fundamentalmente activa en la antigua Corona de Aragón a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV, debe situarse, sin ningún género de dudas, esta preciosa tabla en la que se representa a la Virgen con el Niño enronizados, flanqueados por cuatro ángeles, dos en cada lado, y en cuyo fondo, rematado por un arco rebajado en dorado relieve, surmontado en su parte inferior por una diminuta chambrana gótica, aparece un suntuoso tapiz granate con finos motivos áuricos y, en los extremos y en la parte superior, una sutil decoración fitomorfa dorada, bruñida y tenuemente burilada, propia y acorde con el buen carácter profesional —y artesanal— del prestigioso obrador de los Serra.





Fig. 1. Pere Serra.
Virgen con el Niño y ángeles.
Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

Fig. 2. Jaume Serra.
Virgen de la Humildad.
Palau de Cerdanya, Iglesia.



LA escena representada coincide con la difundida iconografía de «Nuestra Señora de los Angeles», conocida también, a lo largo de toda la Baja Edad Media, como Regina Angelorum. Es una pieza de factura y formas delicadas, propia de un maestro medieval de incuestionable oficio, cuyo horizonte estilístico se asienta en las tradiciones formales del trecento italiano, incuestionable punto de mira de muchas de las escuelas pictóricas europeas de siglo XIV. Florencia y Siena están en la cabeza de una nueva definición pictórica que acabará conociéndose como Gótico Internacional (sin duda por la fortuna cosmopolita —europea— con que se difundieron las formas pictóricas del siglo XIV), cuyo objetivo fundamental es desarrollar una figuración que se acerque más a la naturaleza (influye en ello la propagación de las nuevas doctrinas franciscanas) y que, consecuentemente, se aleje de los rígidos y arcaizantes presupuestos del anterior código pictórico bizantino.

EN este sentido filonaturalista —que hay que entenderlo en la justa acepción de lo que el naturalismo pudo dar de sí en el siglo XIV— merece destacarse la extrema delicadeza del rostro de la Virgen, en el que las gamas pictóricas fluyen con armoniosa suavidad. Las zonas de expansión y contracción del modelado epidérmico, el juego de luces y claroscuros que el pintor emplea para resolver los contornos volumétricos de la nariz, el tenue rehundido de los ojos o la opción cromática de la parte inferior del mentón, se alejan contundentemente de la opción más caligráfica y dibujística con que otros pintores coetáneos, pero sobre todo precedentes, resolvieron la fisonomía mariana. Por otro lado, al preciosismo planimétrico, por ejemplo, de la áurica túnica de la Virgen —propio, al fin y al cabo, de la refinada cultura visual del trecento—, cabría oponer un cierto sentido más volumétrico en la forma de resolver los pliegues inferiores del amplio manto de la Virgen y, aunque con más reminiscencias de base bizantina, en el juego de pliegues y claroscuro de la túnica del Niño Jesús.

DESDE un punto de vista espacial, la obra patentiza una inequívoca ambivalencia entre los extendidos recursos en favor de lo planimétrico, por un lado (véase, por ejemplo, la decoración del fondo o el repetido e invariable juego romboidal de la almohada), y, por otro, una débil voluntad de volumetría y profundidad en la invertida —y por tanto incorrecta— forma de fugar los cuerpos laterales del trono de la Virgen. Es cierto que se trata de una insuficiencia espacial que podríamos considerar consentida y asumida, propio por otro lado del gusto de una época, pero desde un punto de vista analítico parece justo destacar que los logros espaciales de esta tabla se inscriben absolutamente dentro de lo que podríamos llamar encantadores principios de la «prospettiva comunis» (o «naturalis») del siglo XIV, ajenos sin duda a las construcciones más lógicas y matemáticas de la «prospettiva pingendi» (o «artificialis»), que con tanto fervor se desarrollaron en el quattrocento italiano (siglo XV).

CENIDOS ahora a las siempre difíciles y complejas cuestiones de autoría, especialmente cuando no se posee ningún dato histórico sobre la obra a estudiar, como sucede con el presente caso, es evidente que todas las propuestas o aproximaciones deben hacerse en base a un reflexionado cotejo y análisis estilístico.

A mi juicio, estamos ante una tabla de Jaume Serra por diversas razones. En principio cabe constatar que los estilemas de la presente tabla son extremadamente afines a las formas exhibidas en el «Retablo del Salvador», obra documentada de Jaume Serra en 1361, procedente de la capilla sepulcral de fray Martín de Alpartir, en el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (cfr. Post, vol. ii, pp. 222-226, figs. 149 y 150). Y es muy importante destacar esto porque hasta 1362, Pere Serra, que vendría a ser el otro posible candidato a la autoría de esta tabla, no aparece colaborando con su hermano Jaume. Si a ello añadimos que el hermano mayor, Francesc, tampoco aparece documentado en el citado retablo de Zaragoza, quien además ya consta como difunto en febrero de 1362, parece indiscutible que en el «Retablo del Salvador» sólo intervino, como maestro principal, el pintor Jaume Serra. Es cierto que sus formas serán aceptadas, desarrolladas y extensamente difundidas por su hermano Pere, pero, a mi juicio, precisamente el retablo de Zaragoza sirve para diferenciar la específica delicadeza pictórica de Jaume Serra, diferente de las similares —pero en modo alguno idénticas— formas que su hermano Pere exhibe, por ejemplo, en el retablo de la cofradía del Santo Espíritu, de la iglesia de Santa María de Manresa, documentado en 1394, precisamente cuando su hermano Jaume ya parece haber fallecido.

EXISTE, por tanto, la posibilidad de delimitar dos personalidades pictóricas ligeramente distintas entre los hermanos Jaume y Pedro Serra, y, como he dicho, la tabla que nos ocupa el presente estudio debe relacionarse con el primero.

PARA todo ello propongo una comparación pausada entre nuestra Virgen y la que aparece en la Anunciación del citado retablo de Zaragoza, comparación que puede extenderse al rostro del ángel anunciador, a tenor, por ejemplo, de lo que puede verse en las perfectas reproducciones fotográficas del Archivo Mas de Barcelona (clichés G. 5 - 39 i G. 5 - 40). El ángel de Zaragoza es idéntico al ángel inferior izquierdo de nuestra tabla, y la Virgen de Zaragoza, además de evidenciar inconfundibles relaciones con nuestra Virgen, ofrece una estructura muy similar a la del Niño Jesús de nuestra tabla (compárense las respectivas formas de la nariz, del arqueado de los ojos o de las comisuras bucales).

IDÉNTICAS relaciones pueden establecerse con los rostros del ángel y Virgen del Nacimiento de Zaragoza (Archivo Mas, cliché G. 49300), o con la cabeza de la Virgen en la tabla de la Coronación de la Virgen del mismo retablo (cliché G. 5 - 57). Por otro lado, debo constatar una notable similitud entre el concepto pictórico y figurativo de la tabla que nos ocupa y lo exhibido en los cinco compartimentos del retablo dedicado a la Virgen de la Humildad, de la iglesia parroquial de Palau de Cerdeña (fig. 2), obra que también ha sido atribuida, de forma unánime, a Jaume Serra. La disposición de los ángeles es idéntica entre la tabla central de Palau de Cerdeña y la nuestra (Archivo Mas, G. R - 704 y G. 29446), similitud que debe extenderse al modo con que se resuelven los ojos, las cejas, la nariz y la diminuta boca de la Virgen. Incluso puede hablarse de una aplastante coincidencia entre los respectivos motivos decorativos de los nimbos, motivos que, ciertamente, Pere Serra seguirá reutilizando después, como se observa por ejemplo en su «Retablo del Santo Espíritu» de la iglesia parroquial de Sant Llorenç de Morunys, cerca de Lérida.

EN cualquier caso, parece concluyente que la «Regina Angelorum» que estamos estudiando aquí debe adscribirse a la prestigiosa pinclada de Jaume Serra.

LA obra se conserva en un estado casi impecable, corroborado por quien suscribe este texto, tras el detenido análisis y estudio directo que tuvo oportunidad de realizar en Londres, en octubre de 1993. Sólo ha sufrido alguna pequeña merma de la superficie pictórica en la parte superior del nimbo de la Virgen, en una diminuta parte de su frente, nariz y mentón, en otra parte ínfima de su túnica dorada, en parte del pómulos del ángel inferior derecho, y en algunos otros pequeños puntos del manto inferior de la Virgen, de su mano izquierda y de los fondos dorados laterales. Debo insistir, sin embargo, en la óptima conservación de una importante tabla de la pintura gótica catalana, pintada con primor, a mi juicio, por el destacado e influyente maestro Jaume Serra, hacia 1360.

Ximo Company

PEDRO SÁNCHEZ I

(ACTIVO EN SEVILLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV)

«Calvario»

TEMPLE SOBRE TABLA
213 × 116,5 cms.

PROCEDENCIA:

Galería Heinemann. Munich.
Colección privada. Suiza.

BIBLIOGRAFÍA:

- Post, Ch. R.: *A History of Spanish painting*, Cambridge, Mass. 1934, vol. 5, pp. 8-10.
Gaya Nuño, J. A.: *La Pintura Española fuera de España*, Madrid, 1958, n.º 2560, p. 296.
Valdivieso, E.: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 35.

CON el nombre de Pedro Sánchez I se denomina dentro de la historia de la pintura sevillana a un artista que trabajó en esta ciudad a lo largo de la segunda mitad del siglo XV, época en la que también desarrolló su actividad otro pintor con el mismo nombre, al cual, para diferenciarle de éste, se le llama Pedro Sánchez II. Sin embargo, son pintores perfectamente diferenciables merced a sus distintas características de estilo.

DE Pedro Sánchez I se conocen únicamente dos pinturas firmadas, que son: un *Entierro de Cristo*, que pertenece al Museo de Bellas Artes de Budapest (fig. 1), y un *Paño de la Verónica*, cuyo paradero actual es desconocido pero que en 1920 se encontraba en Italia formando parte de una colección particular. A estas dos obras hay que añadir esta *Crucifixión*, cuya atribución se debe a Post, quien la dio a conocer acertadamente en 1934.

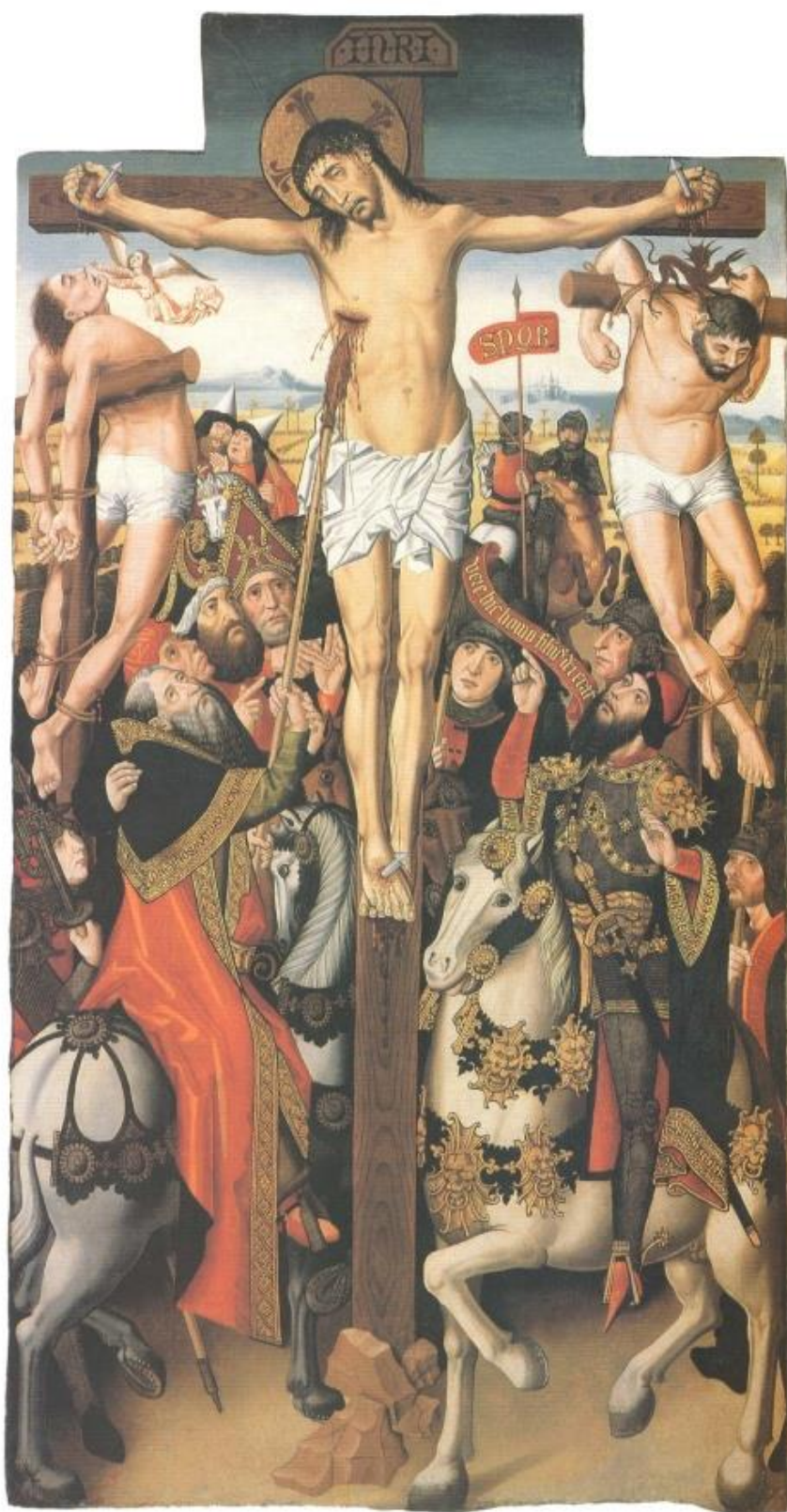




Fig. 1. Pedro Sánchez I.
Entierro de Cristo.
Museo de Bellas Artes. Budapest.

EN efecto, la atribución de esta pintura al sevillano Pedro Sánchez I es digna de total consideración puesto que su comparación con el *Entierro de Cristo de Budapest* se advierten tipos físicos que muestran una total identidad en sus facciones y formas expresivas. En esta pintura el artista ha desarrollado su composición en un formato marcadamente vertical y ateniéndose a un riguroso esquema geométrico en el cual la figura de Cristo sirva de eje central. A los lados de la cruz las presencias de los ladrones equilibran el espacio superior, mientras que el inferior es también simétricamente ocupado por grupos de caballeros y soldados que llenan totalmente la superficie de la pintura. Llama la atención en la escena la actitud de los caballeros situados en primer plano, pudiéndose identificar a Longinos, que aparece a la izquierda atravesando con una lanza el pecho de Cristo. El caballero situado a la derecha se dirige hacia el crucificado pronunciando la frase latina, que el artista inscribe en una filacteria, «Vere hic homo filius Dei erat», traducible como «Verdaderamente éste era el hijo de Dios».

NOTORIO interés presenta en esta pintura el examen de las expresiones serias y concentradas del grupo de soldados romanos y sacerdotes judíos que contempla la presencia de Cristo en la Cruz. De igual forma tiene interés la observación de la presencia de un ángel que conforta a Dimas, el buen ladrón, y la de un demonio que hostiga a Gestas, el mal ladrón. Un plácido y luminoso paisaje cierra la composición en la parte superior de la escena.

Enrique Valdivieso

GIL DE MORLANES EL VIEJO

(HACIA 1450-1517)

«San Antonio de Padua»

ESCULTURA EN ALABASTRO

67 cms. de altura

AUNQUE existen escasos o nulos datos sobre procedencia u otro tipo de vicisitudes documentales referentes a esta escultura, podemos emitir un juicio descriptivo, formal e iconográfico, que nos sirva para ubicarla en su contexto geográfico-cronológico, y por supuesto en el marco de su posible autoría.

LA escultura presenta a un fraile de no avanzada edad (quizá alrededor de los treinta años), sentado y enmarcado en una hornacina de incuestionable factura clásica. Dos pilastras con estilizada decoración vegetal flanquean la citada hornacina, cubierta por una maltrecha venera que arranca del centro de una sinuosa faja con pequeños filetes y molduras redondeadas. Las pilastras parten de una base extremadamente simple y el capitel que las remata, de inusuales y parcas formas vegetales, conforma en sus extremos superiores una suerte de volutas o roleos que nada tienen que ver con la ortodoxia de los órdenes clásicos.



EL conjunto presenta desperfectos y mutilaciones en diversos lugares, siendo los más notables los referentes a los pies, pierna derecha, manos, capitel izquierdo y parte externa de la venera. Es probable que durante algún tiempo estuviera a la intemperie, o bien a merced de algún goterón. Es lamentable la pérdida del antebrazo derecho y sobre todo de las manos, porque, entre otras cosas, en ellas podría encontrarse el atributo que precisaría su identificación iconográfica. El rostro, en cambio, de serena gravedad, se conserva en perfecto estado.

EN su conjunto se trata de una digna escultura del siglo XVI, cuyo valor artístico resulta incuestionable. No se inscribe en absoluto en el trasfondo patético y de nerviosa exaltación que acostumbra a exhibir la escultura castellana, sino que tanto la serena y aplomada forma de sus pliegues y paños como, sobre todo, el sentido reposado de su rostro nos remiten a una factura más propia de los talleres escultóricos que se extienden a lo largo de toda la Corona de Aragón. Sobre esto, de todas formas, volveré a hablar en el último apartado.

AUNQUE como ya se ha dicho no existen puntos concluyentes de referencia iconográfica, lo conservado parece suficiente como para aproximarnos con bastante precisión a la identidad de nuestro personaje. En principio se trata de un fraile franciscano menor, determinado por el sencillo tipo de su hábito talar, por la valona (especie de esclavina muy breve) que circunda cuello y hombros, por el capuchón descolgado que apunta por la nuca, por la ancha tonsura que abarca la parte superior de la cabeza y, sobre todo, por el largo cordón nudoso que lo ciñe y cuelga hasta sus pies.

SE trata por tanto de un santo franciscano, y desde luego por su edad y rostro imberbe no existen demasiados candidatos en la nómina hagiográfica de los frailes franciscanos. No me parece San Francisco, aunque sólo viviera 44 años, porque, además de estar ausentes sus características llagas, debe recordarse que el santo de Asís a menudo aparece barbado.

CABE, por otro lado, la posibilidad de San Buenaventura, Doctor Seráfico que murió en 1274, pero es sabido que éste fue nombrado cardenal obispo de Albano y que, consecuentemente, se le acostumbra a representar con el capelo de cardenal, o al menos con roquete y manto púrpureo, por debajo del cual asoma el hábito franciscano.

TAMPOCO puede ser San Bernadino de Siena, a quien se le representa en edad mucho más avanzada y con el inconfundible disco que contiene el anagrama de Jesús circundado de llamas. Es cierto, por otro lado, que no podemos saber qué llevaba nuestra figura en las manos, pero desde luego el escuálido y envejecido rostro de San Bernardino que se extendió por todo el arte occidental a partir de 1450 no concuerda en absoluto con el de la escultura que nos ocupa.

IGUALMENTE debe descartarse al andaluz Diego de Alcalá, fallecido en 1463, porque, entre otras cosas, éste siempre fue lego y, por tanto, llevaba escapulario, ausente en nuestra figura.

SAN Juan de Capistrano es otro posible candidato franciscano (1386-1456), pero además de no ser un santo muy representado en el arte español, sabemos que murió en avanzada edad y que es así como se le representa en el arte italiano, acompañado por otra parte de un inconfundible estandarte con el nombre de Jesús y, mucho más concluyente de cara a nuestra exclusión, con una cruz en el pecho.

POR último debe excluirse a San Luis de Tolosa por ser obispo, al recoleto San Pedro Regalado por representarse en edad más avanzada, y a San Pedro de Alcántara (1499-1562) y a San Salvador de Horta († 1567), porque su avanzada cronología no concuerda con la de nuestra escultura.

VISTAS todas las exclusiones anteriores, es evidente que el único gran candidato que nos queda es el portugués San Antonio de Padua, famoso taumaturgo y predicador que murió en Padua en el año 1231, a los 36 años de edad. Es cierto que nuestra figura no posee ningún distintivo o atributo que corrobore nuestra propuesta iconográfica, pero precisamente por exclusión (y de ahí el repaso anterior a tantos santos franciscanos) hemos de concluir que estamos ante San Antonio de

Padua, quien, por otra parte, sobreabunda en numerosos retablos pictóricos y escultóricos de toda la Corona de Aragón. El rostro, sobre todo, joven, imberbe y con ancha tonsura en la cabeza me reafirma en lo que considero una convincente propuesta iconográfica.

HE estudiado con detenimiento y durante largo tiempo la presente escultura, y mantengo por el momento que se trata de un compartimento de retablo (quizá de una entrecalle o de una diminuta predela) que debió realizarse en algún buen taller escultórico de la Corona de Aragón, dentro del primer cuarto del siglo XVI. Me fundo en ello en el marcado carácter reposado de nuestra figura y en una serie de comparaciones formales que me he permitido realizar en torno a ella y que, en síntesis, expongo a continuación.

HE abrigado en algún momento la posible vinculación de San Antonio de Padua con el famoso, extendido e influyente taller del valenciano Damián Forment (hacia 1480-1540), y la verdad es que la gravedad de nuestra figura bebe, indiscutiblemente, en la poderosa influencia formentiana. Especialmente en lo que se refiere a la primera fase del escultor valenciano (Colegiata de Gandía (fig. 1), entre 1501-1507; retablo de la Puridad de Valencia, hoy en el Museo de San Pío V, contratado con su padre Pablo y su hermano Onofre, retablo que precisamente contiene algunas figuras de santos franciscanos, aunque no a San Antonio de Padua; y el desaparecido retablo de San Eloy, contratado en Valencia en 1509). Sin embargo, tras la llegada de Forment a Aragón en 1509 (contrato del sotobanco y banco del retablo del Pilar), la evolución de su arte ahonda más en ensayos más dinámicos y expresivos (que se separan un tanto de nuestro San Antonio de Padua), si bien fieles en todo momento al sentido de humanismo reposado que preside toda su obra, y al grave concepto volumétrico que distingue su poderosa escultura *o lo romano*.

AUN con todo, las figuras 2 y 3 que apporto, referentes a Forment (detalle de un pastor (fig. 2) que aparece en la «Adoración de los pastores» del retablo mayor del Pilar de Zaragoza, y la «Virgen con el Niño» (fig. 3) que preside el gigantesco retablo del monasterio de Poblet), refuerzan las conexiones existentes entre la escultura de Forment y nuestro San Antonio de Padua. No hemos de olvidar, por otro lado, que junto a Forment trabajó un nutrido equipo de competentes —aunque desiguales— colaboradores, entre los que se hallan Domingo Durrutia, Juan de Elizalde, Lucas Giraldo, Francisco de Troya, Martín Jurdán, Hernando de Arce, Juan de Callarúa, Juan de Salas, Nicolás de Shuxes y Miguel de Peñaranda, además de otros escultores que subarrendaron obras del maestro. No sería tan extraño, en definitiva, que mucha de la escultura aragonesa anónima que de esta época se conserva por entre museos y colecciones particulares (cual es el caso de nuestro San Antonio de Padua) pudiera corresponderse con la reconocida y por supuesto cualificada factura de muchos de los escultores antes señalados. El insalvable problema atribucionista que hoy por hoy surge ante esta posible hipótesis es que en los documentos sobreabunda el nombre del gran «Capobothega», como se diría en Italia (en detrimento de las particulares intervenciones de otros maestros menores), cuya marca registrada de fondo impide la asignación concreta y real de lo que sin duda sería una diversificada —pero real— ejecución de distintas manos —y por tanto figuras— en un mismo retablo. Impensable, de otro modo, mantener como obras de Damián Forment, todo lo que éste llegó a contratar.

PERO en Aragón existen otros escultores de gran talla que perfectamente podrían ostentar la paternidad de nuestro San Antonio de Padua.

EN concreto quiero referirme a Gil Morlanes el Viejo (hacia 1450-1517), quien desde diciembre de 1493 poseyó el título de escultor de Fernando el Católico. Este es hoy, a mi juicio, el más firme candidato a la autoría del San Antonio de Padua que nos ocupa, si bien hay que tener en cuenta, una vez más, que detrás de un gran maestro existe siempre un extenso taller con escultores de gran personalidad y excelente capacidad técnica.

LAS obras de Gil Morlanes que se relacionan con la factura de nuestro San Antonio de Padua son el retablo mayor de la abadía de Montearagón (Huesca), conservado hoy en la parroquia de San Salvador de la catedral de Huesca (obra contratada en 1506 y terminada en 1511), y la portada



Fig. 1. Damián Forment.
Virgen con el Niño.
Colegiata. Gandía.



Fig. 2. Damián Forment.
Adoración de los Pastores (detalle).
Basilica del Pilar. Zaragoza.



Fig. 3. Damián Forment.
Virgen con el Niño.
Monasterio de Poblet.



Fig. 6. Gil de Morlanes el Viejo.
Epifanía.
Montearagón.



Fig. 5. Gil de Morlanes el Viejo.
San Jerónimo.
Portada de Santa Engracia. Zaragoza.



Fig. 4. Gil de Morlanes el Viejo.
San Braulio y San Vicente Mártir.
Portada de Santa Engracia. Zaragoza.

principal del monasterio de Santa Engracia (fig. 4), que se inició en 1512 y que en 1515 se trasladó a Gil Morlanes el Joven por la avanzada vejez de su padre. Por tanto, la acotación cronológica que propongo para el San Antonio de Padua se sitúa entre 1505 y 1515. Obviamente se trata de una cronología aproximada, dentro de un marco más amplio que se extiende a lo largo de todo el primer cuarto del siglo XVI.

POR amable intercambio de opiniones con la experta Dra. Carmen Morte me inclino en parte por las formas de la portada de Santa Engracia (obsérvese el compartimento central del primer piso, con representación de «Nuestra Señora de las Santas Masas entronizada», o, entre otras, la figura de San Jerónimo (fig. 5), único Padre de la Iglesia que se conserva original tras la destrucción parcial que esta portada sufrió en 1808 durante la guerra de la Independencia), pero por otra parte no oculto que en diversos compartimentos del retablo de Montearagón existe un sentido de cálida morbidez que concuerda bastante con la dúctil sinuosidad de pliegues, rostro y elementos vegetales decorativos de nuestro San Antonio de Padua. A tal efecto sugiero una comparación con la espléndida «Epifanía» (fig. 6) del retablo de Montearagón, donde incluso observo afinidades con el repertorio fitomorfo que decora las pilastras del fondo.

CABRÍA, por otra parte, la posible intervención de Gil Morlanes el Joven, pero si éste era «menor de días» durante la realización de la portada de Santa Engracia, es evidente que se aleja un poco de la cronología que pongo para el San Antonio de Padua. Sabemos, por otra parte, que los Morlanes tuvieron relaciones con otros escultores contemporáneos, como Juan de Moreto, Juan de Salas y Gabriel Joly, pero insisto en que por ahora sólo hay dos nombres con quienes relaciono el presente San Antonio de Padua: Damián Forment y, con más preferencia, Gil Morlanes el Viejo, en una fecha que sitúo entre 1505-1515.

Ximo Company

JUAN DE FLANDES

(ACTIVO EN CASTILLA ENTRE 1496 Y 1519)

«*La Resurrección*»

TEMPLE SOBRE TABLA

121,5 × 78 cm.

LA tabla procede sin duda alguna del conjunto que Juan de Flandes pintó para el retablo que Sancho de Castilla mandó hacer para la capilla que fundó en 1508 en la iglesia de San Lázaro de Palencia. Esto lo atestigua el cuadro mismo tanto por su iconografía, su estilo y su técnica pictórica, como por las dimensiones, la construcción y la preparación de su soporte (tabla compuesta de dos elementos verticales en madera de pino cubierta de estopa encolada sobre los dos lados; junta reforzada sobre el reverso por tres traviesas). De este retablo, dedicado a la vida de Cristo y de María, modificado en el último tercio del siglo XVIII y desmembrado hacia 1945, se conocían, hasta ahora, ocho tablas: la *Resurrección de Lázaro* (fig. 1), la *Oración en el huerto de Getsemaní*, la *Ascensión* y la *Pentecostés*, conservados en el Museo del Prado; la *Anunciación*, la *Natividad* (fig. 2), la *Adoración de los Magos* y el *Bautismo de Cristo*, en la National Gallery de Washington. Es probable que además de este hallazgo, existan otras tablas de Juan de Flandes para este retablo que hayan desaparecido o todavía no hayan sido descubiertas.





Fig. 3. Juan de Flandes.
Resurrección.
Catedral de Palencia.

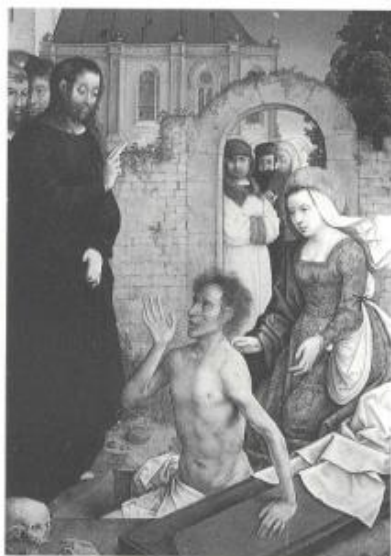


Fig. 1. Juan de Flandes.
Resurrección de Lázaro.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Juan de Flandes.
Natividad.
National Gallery, Washington.

NINGÚN documento nos permite proponer un plano de repartición del conjunto de las tablas, ya que no se debe excluir la presencia de esculturas en la iconografía general. De todas maneras, hay que pensar que, dentro de un marco arquitectónico de estilo plateresco, las tablas se repartían en 3 o 4 registros. Como para el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia y el *Políptico de la Reina Isabel*, la sucesión de las escenas no era unilínea. Igual que las miniaturas de un libro de horas, cada tabla tenía su autonomía por ser una imagen de meditación centrada en un episodio seleccionado de la vida de Cristo. Un estrecho parentesco une esta pintura, así como las del Prado y de Washington, con las tablas de la catedral de Palencia que el obispo Juan Rodríguez de Fonseca encargó a Juan de Flandes para la ampliación del *Retablo Mayor*. El contrato de la catedral, fechado en 1509, imponía un trabajo que debía empezar en 1510 y acabarse en el plazo de tres años. Las cuentas que se prolongan hasta 1519, año de la muerte del pintor, hacen pensar que hubo una confusión con los pagos del retablo de San Lázaro. El pintor empezó a pintar aquél probablemente hacia 1514, cuando ya estaba muy avanzada la obra de la catedral. Es probable que hubiera un acuerdo entre el obispo Fonseca y su amigo Sancho de Castilla, que era, como el prelado, un personaje importante en la Corte de los Reyes Católicos. Así se podría explicar el retraso en la finalización del retablo de la catedral y los vínculos entre los dos conjuntos.

DE la comparación entre esta *Resurrección* y la del *Retablo Mayor* de la catedral (fig. 3), sobresalen a la vez la proximidad de la visión y la innovación iconográfica introducida por el caballero cristiano al lado del Cristo. La iconología general está inspirada por la voluntad constante de Juan de Flandes, desde sus primeras obras en España, de traducir visualmente el espíritu de la Reconquista. También encontramos una valoración de las heridas del Cristo, plasmadas por un rojo intenso aureolado de turquesa, y de su sangre, que ya toca el mundo, como lo sugieren los toques de rubí que adornan las ramas sobre las rocas en el primer plano de la izquierda. El milagro de la aparición está apuntado por los sellos de cera roja que marcan la cerradura del sarcófago (semejante al del *Santo Entierro* del retablo de la catedral).

TANTO por su cuerpo como por su ropaje, la figura del Resucitado aparece como una combinación entre el Cristo de la *Resurrección* y el de la *Aparición a la Magdalena* en el *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia. El hieratismo de una se asocia con la flexibilidad del movimiento y la dulzura de otra. El gesto de la mano derecha del Cristo, cuyo brazo se destaca en el cielo, subraya la idea de la Victoria sobre el Mal, representado por los soldados. Aquéllos se presentan como moros. El de la izquierda, con una ballesta, lleva un turbante. El de la derecha está identificado por su escudo en primerísimo plano (como en la *Resurrección* del retablo de la catedral). Encontramos también una figuración premonitrice de la condena en los reflejos de los cascos, sobre los cuales distinguimos una imagen apocalíptica de una ciudad en llamas; detalle que inventó Juan de Flandes en sus retablos de Salamanca, hacia 1505, y que usó en cuatro de las tablas de la Pasión en el retablo de la catedral de Palencia. El esquema triangular, en medio del cual se endereza el Redentor ante la tumba horizontal, rige una iconografía antagonista. A la tosquedad de los moros dormidos se contraponen la elegancia del joven caballero que contempla, con intensa emoción, la aparición milagrosa del Señor. Con la riqueza y la preciosidad de su traje de príncipe, el personaje expresa su participación en la victoria del vencedor celeste cuya belleza sobrenatural está exaltada por el rosado de su mantel; color que traduce al mismo tiempo la intensa luminosidad que invade el paisaje rocoso. El cual recuerda a otros cuadros del retablo de San Lázaro, con una concepción más sintética que en el retablo de la catedral.

EL joven príncipe, que aparece así como una figura ideal del fiel cristiano reconociendo a su Redentor, podría ser un retrato conmemorativo del Infante Don Juan. Hay que recordar que Sancho de Castilla fue preceptor del hijo de los Reyes Católicos y que participó personalmente en la toma de Granada. Una intervención del comitente del retablo podría explicar esta alusión, única en la iconografía de la Resurrección. Semejante innovación iconográfica se encuentra en la *Crucifixión* del *Retablo Mayor* de la catedral de Palencia (tabla conservada en la Colección Arburúa de Madrid): el Príncipe aparece detrás del Buen Centurión al pie de la cruz.

Ignace Vandevivere

MAESTRO DEL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES

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

*«El Prendimiento de San Juan Bautista»
«Juliano el Apóstata haciendo quemar los huesos de San Juan»*

DOS ÓLEOS SOBRE TABLA
123 × 90,5 cms. y
125 × 89 cms., respectivamente.

A principios de siglo estas dos tablas se encontraban en Italia y formaban parte de un conjunto de ocho que representaban, aparte de los temas mencionados, «San Juan Bautista ante Herodes», «La Decapitación del Bautista», «El Descubrimiento de la cabeza del Bautista», «Milagro del intento de envenenamiento de San Juan Evangelista», «Milagro de la transformación de guijarros y rosas en oro y piedras preciosas, por San Juan Evangelista durante su predicación en Efeso», y «Tres monjes benedictinos adorando la cabeza del Bautista», todas ellas de las mismas dimensiones. La última, hoy en la colección de la Banca Toscana de Florencia y procedente de la Galería Severino Spinelli de Milán, fue catalogada como de Pedro de Aponte por Ferdinando Bologna, en el catálogo de la Exposición «Napoli e le rotte mediterranee della pittura» (Nápoles, 1977, pp. 234-235, fig. 188).





Fig. 2. Maestro de Becerril.
Historia de San Pelayo.
Catedral. Málaga.



Fig. 3. Maestro de Becerril.
Historia de San Pelayo.
Catedral. Málaga.



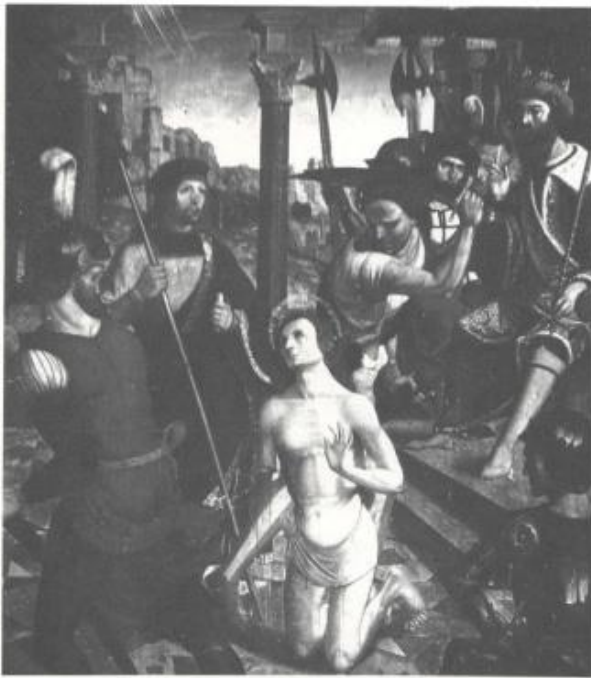


Fig. 4. Maestro de Becerril.
Historia de San Pelayo.
Catedral. Málaga.



Fig. 1. Maestro de Becerril.
David.
Antigua Colección Adanero.

LA presencia de monjes benedictinos en la última de las tablas de Italia, sugiere que procedan de algún monasterio de esta orden en la Tierra de Campos. Se trataría, probablemente, de un gran retablo a la manera del de Juan de Flandes de la Catedral de Palencia, con doce tablas, seis de ellas sobre San Juan Evangelista y las otras seis sobre el Bautista y una serie de escenas de la Pasión de Cristo en el banco del mismo, tres de las cuales figuran en la ficha siguiente.

LA primera tabla que aquí tratamos representa el Prendimiento del Bautista. Después de la predicación contra Herodes Antipa, los soldados de éste deciden prenderle y conducirlo a prisión, donde más tarde sería degollado. En el centro, el santo vestido con una piel de animal salvaje y manto rojo, es detenido por los soldados de Herodes, el de la izquierda, con sombrero y pasamontañas muy similares a los de un personaje de la tabla de Juliano el Apóstata; al fondo, un paisaje rocoso con arboleda a la derecha.

El tema de la segunda tabla no es frecuente en la iconografía del Bautista. Cuando Juan de Borgoña pinta en Camarena (Toledo), en 1519, el retablo dedicado al Bautista no lo recoge, ni conocemos ninguna otra versión sobre el tema en nuestra pintura renacentista. Sí existe, sin embargo, en la pintura flamenca, sirvan de ejemplo la de Geergen Tot S. Jans, en el Belvedere de Viena.

LA tabla de Juliano el Apóstata presenta un escenario arquitectónico con logradas perspectivas y una zona de jardín al fondo, en las que se aprecia minuciosidad y gusto del artista por enriquecer los edificios (y trono de Juliano) con mármoles de variado y brillante colorido. El trono nos trae a la memoria los del Maestro de Becerril, para sus profetas del banco del retablo de San Pelayo (en la Catedral de Málaga), y muy concretamente el de David (fig. 1), en la antigua Colección Adanero, con el que guarda también relación en cuanto al tocado y postura. La barbilla pronunciada y de finos cabellos del personaje que sostiene el hueso y la apostura de los tipos en general que pueblan la escena, evocan también la escena del Martirio de San Pelayo (figs. 2-4). Por los sombreros que llevan las figuras puede fecharse la tabla hacia 1538, y, en cuanto a su autor, pensamos que se trata de un pintor de gran calidad de la escuela palentina, estrechísimamente vinculado al arte del Maestro de Becerril y de Juan de Flandes.

LA finura con que trata el cabello el Maestro del retablo de los Santos Juanes, lo pone en relación, así como en el tratamiento del paisaje, con Juan de Flandes.

LAS tablas tienen un bello colorido donde hacen su aparición ciertos tonos atornasolados del incipiente manierismo.

LA tabla de Juliano el Apóstata parece proceder de la colección del Barón Evence Coppe III, en Bruselas, de donde pasó a su anterior propietario. Estuvo expuesta en el Palais des Beaux Arts de Bruselas, por la Société la Peau de L'Ours, «66 Tableaux des maîtres anciens parmi lesquels quelques chefs-d'œuvre», agosto-septiembre 1937, n.º 20.

Bibliografía de referencia:

POST: «A History of Spanish painting» (Vol. IX, 1.ª p.).

ANGULO: «Pintura española del siglo XVI». *Ars Hispaniae* (Vol. XII).

CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña». *Archivo Español de Arte*, 1980 pp. 28-43.

REAU: «Iconographie de l'art Chrétien». París, 1958 (Vol. III, 2.ª p.).

Isabel Mateo Gómez

MAESTRO DEL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES

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

«La Última Cena»
«Cristo ante Pilatos»
«La Flagelación»

TRES ÓLEOS SOBRE TABLA

51 × 64 cms.

51,5 × 59,5 cms.

53,5 × 64,5 cms., respectivamente.

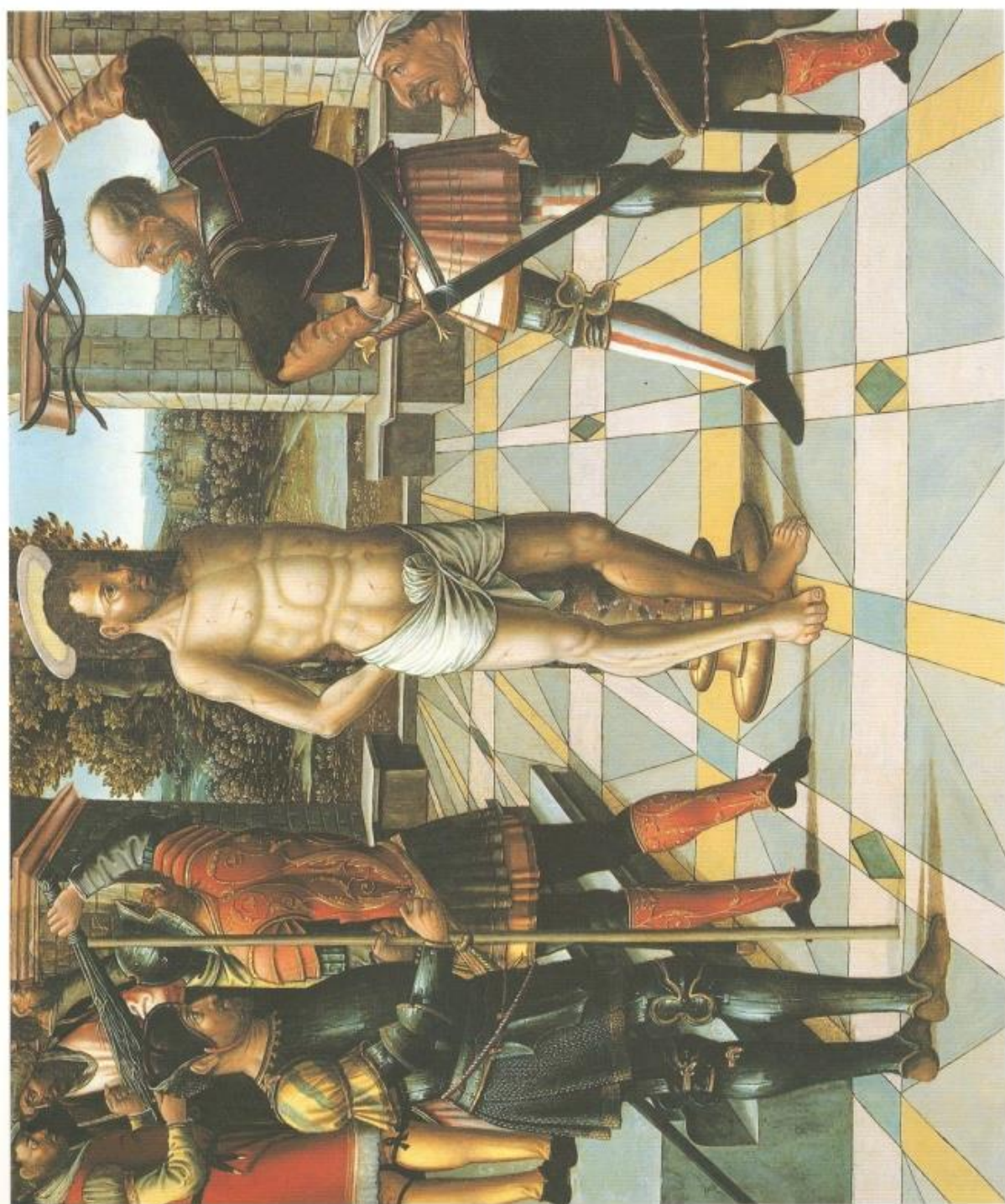
Adquiridos por colección particular.

ESTAS tablas, estilísticamente, se hallan relacionadas con las de las historias del Bautista que acabamos de estudiar y pensamos que constituyen el banco del mismo retablo. En efecto la repetición de los modelos, el tratamiento de los cabellos, la repetición exacta de los tocados y la decoración de los mismos, el paisaje y las arquitecturas, algunas como la de la Última Cena, muy cercana a las del Maestro de Astorga. Los brillos de las armaduras y el canon de las figuras en Jesús ante Pilatos, tienen mucho que ver con la forma de hacer del Maestro de Becerril en escenas como la Descuartización de San Pelayo y la Prisión del obispo de Huesca, tío de San Pelayo, en el que también se repite el mismo tipo de barba apuntada y movida. A todo ello debemos sumar semejanza de lojería entre las citadas escenas del Maestro de Becerril y las del banco del retablo de los Santos Juanes.

ESTAS tres tablas aparecieron en el mercado neoyorquino el año pasado, como de escuela alemana del siglo XVI. Anteriormente pertenecieron al Metropolitan Museum y habían sido subastadas en Parke-Bernet Galleries el 28 de marzo de 1956 (2.ª parte, lote 119) con la misma atribución.

Isabel Mateo Gómez







JUAN DE BORGONA EL JOVEN

(TOLEDO, HACIA 1500 - CIUDAD RODRIGO, 1565)

«La Virgen y el Niño con Santa Ana»

OLEO SOBRE TABLA

99 x 89 cms.

PROCEDENCIA:

Colección del Rey Luis Felipe de Orleans, Chateau d'Eu, Francia.

Colección privada París.

PODRÍA contemplarse esta escena deliciosa como una interpretación de la alegoría de «las tres edades», representada, como se solía, por Santa Ana, la Virgen y el Niño. Este, sostenido con delicadeza por su madre, en cuya mirada reflexiva se esconde el presentimiento de la Pasión, se inclina hasta manosear, en simpático gesto infantil, el libro lujoso que su abuela mantiene abierto sobre las rodillas y la mira expectante, mientras ella alza las manos para acogerlo recatadamente y sin perder la seriedad que deben imponerle los pensamientos sobre el futuro inquietante de su nieto. El halo de éste y la solemne quietud y contención ceremonial que adoptan las otras figuras realzan el contenido religioso del cuadro sobre lo que pueda tener de pasaje idealizado de la vida familiar. El libro de las Escrituras, símbolo de Santa Ana, por el que no sin motivo siente curiosidad el Niño, alude a la condición de educadora de la Virgen que le asignó el pueblo cristiano a despecho de lo afirmado al respecto por los textos sagrados y sus depurados tratadistas.





Fig. 1. Juan de Borgoña.
Purificación.
Catedral de Avila.

NO conocemos más versiones de tan agradable tema entre cuantas componen el denso legado de los maestros renacentistas de Toro, que tantas veces repitieron con ligeras variantes otros asuntos; sin embargo, las características formales y conceptuales de la tabla coinciden en parte con las de la obra documentada de uno de aquéllos, Lorenzo de Avila, y se identifican plenamente con las de su compañero Juan de Borgoña el Joven.

AMBOS ensancharon la considerable nómina de pintores establecidos en la ciudad de las Leyes en el siglo XVI, al abrigo de una etapa de expansión económica y demográfica prolongada hasta la década de 1570, y fueron, con Luis del Castillo, los profesionales más relevantes de la misma. Su herencia, francamente cuantiosa todavía, se centró en la antigua comarca de Toro, extendiéndose a otros puntos de las actuales provincias de Valladolid, Zamora, Salamanca y, en menor grado, a la de León. A principios de nuestro siglo llamó la atención de don Manuel Gómez Moreno, que la asignó a un Maestro Anónimo de Toro, aunque apreció diversas paternidades y se mostró reticente a asignarle las tablas más rafaelescas de Pinilla de Toro y Castrogonzalo. Post adscribió a la misma personalidad más obras, y le restó otras para ponerlas en el haber del Maestro de Pozuelo. Angulo identificó a ambos anónimos y Caamaño amplió más tarde las atribuciones al Maestro de Pozuelo. Casaseca aportó datos documentales precisos para deslindar la producción del hijo de Juan de Borgoña, como yo mismo había hecho para identificar las de Lorenzo de Avila y Luis del Castillo, perfilándolas después y separándolas de otro pintor muy afín al primero, Alonso de Aguilar, domiciliado en Zamora, mientras Díaz Padrón y Alonso Blázquez proponían nuevas atribuciones y rasgos diferenciales entre Avila y Borgoña.

EL intrincado panorama se ha ido despejando. La personalidad de Luis del Castillo está bien deslindada del grupo y se reconoce en diversas tablas de Villavendimio y San Lorenzo el Real de Toro, en cinco de las que componen el retablo de los Sedano, en la misma ciudad, y en los polípticos de Casasola de Arión y Morales de Toro. Activo al menos desde el año de 1528, hasta que murió en 1583, se formaría con Juan Soreda, quien le legó los dibujos, modelos y demás pertrechos del oficio; su estilo es deudor de Alonso Berruguete y de Rafael, cuyo cartón de la «Muerte de Ananías» plagia en la tabla de la «Invención de la Cruz» del sobredicho retablo de los Sedano.

MAYOR dificultad entraña a veces separar la obra de Lorenzo de Avila y la de su amigo y discípulo Juan de Borgoña, teniendo en cuenta que ambos aprendieron con el famoso padre del segundo, mantuvieron sus ideales estéticos y con frecuencia trabajaron mancomunados. Ayudan a resolver el problema las obras documentadas del abulense, tales como los retablos del hospital de la Cruz, Arbas, Venialbo, Sancti Spiritus y cuatro composiciones del de los Sedano; pero lo enrarece la falta de trabajos identificados como suyos en la etapa postrera de su vida, que terminó en 1570, así como la pérdida de cuanto hiciera Borgoña a solas en el pueblo leonés de Llamas y en la comarca de Ciudad Rodrigo, donde falleció en 1565. Por otra parte, no podemos desconsiderar la participación de Antonio Sánchez de Salamanca y de Francisco Valdecañas en los tableros de Pinilla y Castrogonzalo, al menos la del primero, pues obliga a tenerlo en cuenta su apreciable composición de la Presentación de Jesús en el Templo, que Gómez Moreno consideró del «estilo de Morales» al verla en la iglesia toresana de San Sebastián. Destaquemos, por fin, que la permanencia de Borgoña el Joven en Toro desde 1534 fue habitual, aunque con ausencias temporales impuestas por los encargos, y allí continuó su viuda, Beatriz del Castillo, y su hijo y sucesor en el oficio, Antonio de Borgoña y Castillo; es más que probable, por tanto, que los maestros en cuestión colaboraran en trabajos concertados sólo por uno de ellos, incluido el gran retablo mayor de Santo Tomás de Toro, donde la huella de Borgoña el Joven se hace más ostensible. Este trabajó también con otros socios de rango inferior, según permite constatar el retablo del lugar zamorano de San Agustín del Pozo.

EN Avila y Borgoña hijo son frecuentes las composiciones como ésta, que tienden a cerrarse en un esquema triangular propio del Alto Renacimiento, con los personajes en posiciones de tres cuartos, afrontados y ordenados simétricamente en torno a un eje central, aquí remarcado por el plano vertical de un elegante dosel, análogo a los sitiales en que suelen presentar a Jesús disputando con los doctores.



Fig. 2. Juan de Borgoña el Joven.
Asunción de la Virgen.
Colección particular. Madrid.

LA gradación en planos sucesivos de asiento y pretil es un recurso escenográfico del que en bastantes ocasiones se sirvió Lorenzo de Avila para incrementar la sensación de profundidad, con el hermoso paraje convencional espaciado al fondo. Panorámicas gemelas, con montañas calvas, árboles tupidos y defoliados, ceñidos cúmulos y alternancias de luces y sombras, combinadas o no con edificaciones imaginarias y del todo despejadas o entrevistas a través de elementos arquitectónicos, son también habituales en Borgoña el Joven, que suele, no obstante, mostrar más resuelta preferencia que su colega por la arquitectura romana, o al menos, por sus ricos detalles ornamentales.

EL repertorio iconográfico y las composiciones de ambos maestros, que derivan de Borgoña el Viejo, no difieren sino en ápices y se repiten sin variantes esenciales; en ello tal vez corresponda un mayor protagonismo a Avila. Así lo creemos mientras no se documenten actuaciones anteriores del hijo de Borgoña y así parecen confirmarlo, tanto la reputación superior que dispensaron a aquél los convecinos de ambos, como los textos de algunos contratos que limitan y concretan su intervención al «debuxo e rostros e lexos». De este modo se comprenderá la pervivencia de los esquemas estructurales temáticos del abulense en obras mancomunadas con Borgoña, Salamanca y Valdecañas, como el retablo de San Martín de Pinilla de Toro.

EN cuanto a tipos y tratamientos, las diferencias son más fácilmente apreciables. Para no descender a detallar los respectivos rasgos individuantes, baste afirmar que los personajes del segundo Borgoña tienen más aplomo y solidez que los de su compañero, tan lineales, ingravidos, quebradizos y sin elasticidad en los movimientos, y que suelen lucir anatomías más musculosas y rostros menos simplificados e inocentes, pero cuya mayor precisión no desborda los límites de la idealidad ni da cabida a asperezas expresivas. Lo que, en definitiva, más claramente distingue las obras de ambos maestros es la técnica superior de Borgoña, su estética algo más avanzada, su valoración de los volúmenes y un acabado más detenido, que cuida los detalles de modelado, suaviza un poco los contrastes lumínicos y acrecienta los tonos, vigorosos, con finos matices y espléndidos tornasolados.

TALES calidades, patentes en esta obra, avalan su atribución a Juan de Borgoña el Joven. Por lo demás, baste dejar constancia de que tanto el modelo del Niño, bastante robusto y con grandes entradas en el pelo, como los de María y Santa Ana guardan estrecha analogía con los que tantas veces recreó Lorenzo de Avila y constituyen un claro legado de Juan de Borgoña el Viejo, según evidencia, por ejemplo, su tabla de la «Purificación» (fig. 1), en la Catedral abulense. La nariz puntiaguda de la santa es característica en fisonomías de Borgoña hijo.

Bibliografía de referencia:

- M. GÓMEZ MORENO: «Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora», Madrid, 1927.
CH. R. POST: «A History of Spanish Painting», Cambridge, 1947-1950, vols. XIV y IX.
D. ANGULO INÍGUEZ: «Pintura del Renacimiento». *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954, vol. XII, p. 109.
J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ: «En torno al Maestro de Pozuelo», *B.S.A.A.*, XXX, 1964, pp. 103-4.
J. NAVARRO TALEGÓN: «Catálogo monumental de Toro y su alfoz», Valladolid, 1980; «La Navidad en la pintura», boletín informativo de la Diputación de Zamora, 5, Zamora, 1983; «Pintores de Toro en el siglo XVI», en cat. exp. «Pintura en Toro. Obras restauradas», Zamora, 1985, pp. 7-28; «Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora», *STUDIA ZAMORENSIA* 4 (1983), pp. 87-115.
A. CASASECA CASASECA: «El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora», simposio «A introdução da arte da renascença na península ibérica», Coimbra, 1981.
M. DÍAZ PADRÓN: «Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n.º 16, Madrid, 1985, pp. 14-21; «Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1986, pp. 417-23.
I. ALONSO BLÁZQUEZ: «Dos tablas de Lorenzo de Avila y Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano», *GOYA*, 204, 1988, pp. 326-29.

José Navarro Talegón

FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA

(ACTIVO EN VALENCIA ENTRE 1500 Y 1531)

«Cristo Salvator Mundi»

OLEO SOBRE TABLA

31 × 20,5 cms.

Al dorso, inscripción del siglo XVII que dice: «Opera di Leonardo da Vinci, pittore fiorentino».

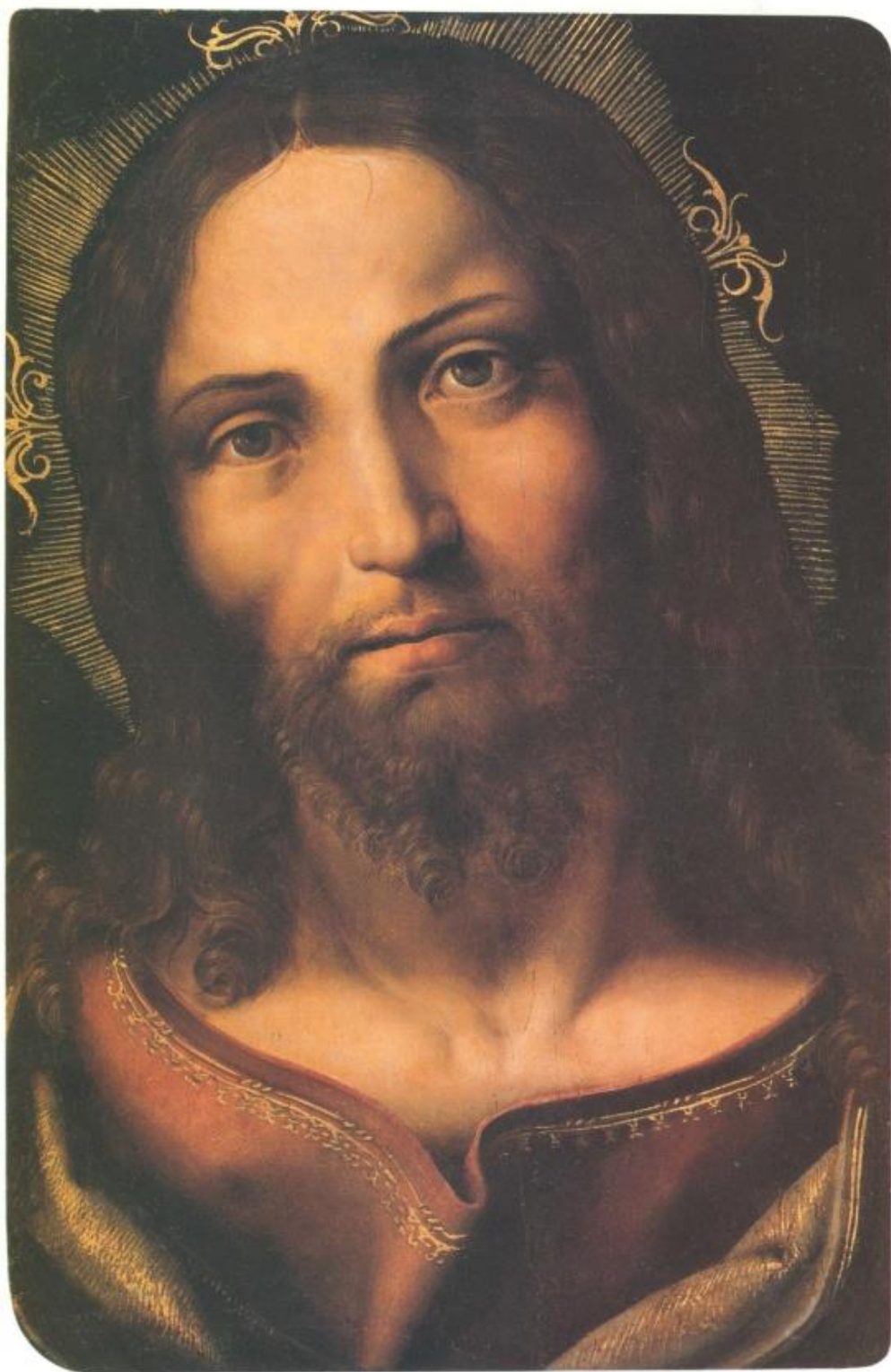
PROCEDENCIA:

Colección privada, Florencia.

PEQUEÑA pero importante cabeza de Jesús, tenuemente ladeada hacia su derecha, con facciones fisonómicas bien resueltas y mirada penetrante, sin duda conmovedora.

ICONOGRÁFICAMENTE podría corresponderse con la conocida efigie del «Salvador» o «Cristo Salvator Mundi» (véase el modelo de Pablo de San Leocadio en el Museo del Prado, n.º cat. 2693 a). No parece, sin embargo, un Ecce Homo, pues no lleva la corona de espinas. Sólo se observa un pequeño nimbo dorado, irregular, con dos pequeños apuntes o motivos curvos en los extremos, a la altura de los ojos (que en última instancia no parecen conformar la típica cruz), propios de las aureolas cristológicas. Aparece barbado y con túnica granate, ribeteada con tenues filetes áuricos a la altura del cuello. También se observa en los extremos inferiores, muy escasamente, dos puntas de un posible manto azulado con reflejos áuricos.

EL rostro ofrece una factura de elevada serenidad y majestuosidad, propia de un pintor con lúcida capacidad de representación formal y expresiva. Aunque la tabla presenta algún pequeño golpe y/o diminutos desperfectos, se observa una excelente capacidad de claroscuro, especialmente re-



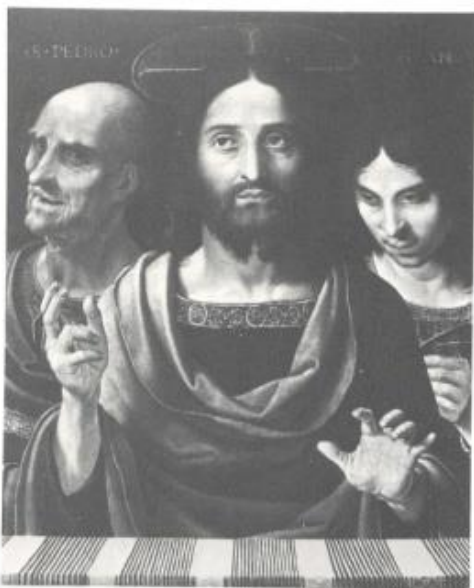


Fig. 1. Fernando Yáñez de la Almedina.
Cristo entre San Pedro y San Juan.
Colección Abelló, Madrid.

flejada en las sutiles gradaciones de la frente, pómulos y conjunto de sus dos ángulos faciales. La sabia oscuridad de los arcos supraciliares subraya el buen hacer pictórico de su autor, reafirmado en el correcto sentido plástico del surco nasogenial, del cuello y de su orquilla esternal o supraesternal. Por otra parte, la fina comisura de sus labios rosados, indefectiblemente relacionados con la extendida tradición leonardesca, confiere una viva expresión a la figura. Esto, junto con los penetrantes ojos, conmueven, atraen y se dirigen al espectador, probablemente con pretendida y aunada implicación místico-catequética.

A pesar de las siempre controvertidas opiniones en torno al binomio de los Hernando (los manchegos Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina), la fisonomía de esta espléndida «Cabeza de Cristo» parece muy relacionada con la factura hernandesca. Su serenidad lo acerca más, a mi juicio, al reposado concepto pictórico de Yáñez, considerado siempre por la crítica (Garín, Angulo, Post, Camón y Buendía, entre otros) como el más audaz y lúcido de los dos Hernando, o al menos, en algunas tablas, como el más personal y —en palabras de Rogelio Buendía— de poética «más lírica que la de su compañero» (*Historia del Arte Hispánico*, III, Madrid, 1980, p. 217).

NO creo, de todos modos, que existan tantas diferencias —como a veces se ha dicho— entre Yáñez y Llanos, y el primero, a pesar de acusar una cierta impronta véneta (de Giorgione sobre todo, como ya expuso María Luisa Caturla: «Fernando Yáñez no es leonardesco», *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 35-49), hunde sus raíces también, como Llanos, en la poderosa poética leonardesca. Sin ir más lejos, en el famoso retablo de la catedral de Valencia, contratado y realizado por ambos pintores en 1507, no pueden separarse —con la facilidad y simplicidad a veces pretendida— las manos específicas de cada maestro (cfr. las opiniones de Ximo Company: *La Pintura del Renacimiento*, Valencia, 1987, p. 46, y de Alfonso E. Pérez Sánchez: *Valencia* (Arte), Valencia, 1985, pp. 257-258). Quiero decir con ello que en muchas de las tablas en que según algunos críticos parece contundente y concluyente la única intervención de Yáñez de la Almedina, no lo es tanto si dichas tablas pueden inscribirse en una cronología comprendida entre 1507 y 1513, años en que Yáñez y Llanos —no lo olvidemos— trabajaron como socios inseparables en Valencia. En este caso, la tabla que nos ocupa también podría soportar una cronología no muy distante de la documentada sociedad valenciana de los Hernando. Cabría, por tanto, como última posibilidad, una intervención dual (cosa que dudo para una pieza tan pequeña), o bien la participación en solitario de Fernando Llanos. De todas formas, y como expongo más adelante, sigo pensando que es más factible la ejecución individual de Yáñez.

AUNQUE no existe (o al menos yo lo desconozco) un modelo cristológico de los Hernando que confirme la definitiva y concluyente paternidad de los pintores manchegos en la tabla que nos ocupa, podemos rastrear y apuntar diversas figuras que se acercan mucho a nuestra «Cabeza de Cristo». Por otro lado, tras la reciente publicación de un espléndido «Cristo entre San Pedro y San Juan» (fig. 1), como obra de Yáñez (véase Fernando Checa, *Catálogo de Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992, pp. 295-296), todo parece indicar que los modelos cristológicos del pintor manchego (y por ende todos los masculinos de los Hernando) no parten de un único e invariable icono. Más bien deberíamos aceptar un repertorio mucho más plural, rico y diverso.

A mi juicio, existen unos hechos formales —sin duda de carácter morelliano— que me llevan a atribuir esta tabla a los Hernando, preferentemente a Yáñez, y en uno de sus mejores momentos. Me refiero al ya citado concepto de claroscuro y, sobre todo, a la inconfundible —aunque aquí aparezca de forma muy sutil— manera de redondear y abultar los pómulos (en este caso sobre todo el derecho), así como las alas de la nariz, semejante a lo que —aun con variantes— puede observarse en el pastor en pie de la «Adoración» o «Natividad» del retablo de la catedral de Valencia, en el Cristo de la «Resurrección» del mismo retablo (para algunos obra con abundante intervención de Llanos), también —aunque menos— en el de la diminuta «Resurrección» del Museo San Pío V de Valencia y, por supuesto, en el de la «Resurrección» más grande y más famosa del mismo museo valenciano, con cuyo modelo fisonómico parece contraer enormes e inconfundibles relaciones; el de Valencia, quizá más recio y severo, ha soportado atribuciones —parciales al menos— al pincel de Llanos (véase José Camón Aznar: *La pintura española del siglo XVI*, «Summa Artis», XXIV, Madrid, 1970, pp. 44 y ss.), aunque abundan más las razonadas atribuciones a Yáñez.

El rostro que nos ocupa parece en parte más suave que los anteriores. Contrae ciertas deudas con lo italiano del norte (véase el «Cristo portacroce» de la Scuola Grande di San Rocco, h. 1510, obra de Giorgione o Tiziano, según Stefano Zuffi: *Giorgione*, Mondadori, Milano, 1991, p. 58, fig. 35), aunque también podría plantearse, con toda lógica, la posible influencia de la extendida y suave tipología cristológica de Paolo de San Leocadio, documentado en Valencia desde 1472 hasta 1519. Cabe establecer igualmente una relación con el «Salvator Mundi» de una colección particular inglesa (véase F. Checa, op. cit., p. 296), sin duda afin en cuanto al tratamiento del cabello, frente ancha y despejada, ojos blandos ligeramente redondeados, comisuras labiales de factura sinuosa, y también barba puntiaguda; dicha tabla, como escribe Checa, bien debiera incorporarse al catálogo de Yáñez.

En mi actual estado de conocimientos dudo que esta «Cabeza de Cristo» pueda separarse de la factura pictórica de los Hernando y, por la solemnidad y gravedad tanto de su mirada como de sus rasgos fisonómicos, me inclino, por ahora, por el buen pincel de Fernando Yáñez de la Almedina. Podría plantearse una cronología a partir de 1525, cuando Yáñez aparece en Cuenca (cfr. Pedro Miguel Ibáñez: «Problemas en torno a Fernando Yáñez de la Almedina», *Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 1985, pp. 301-309, y del mismo autor: *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 17 y ss.), podría hablarse también del oscuro «Intermezzo» catalán en 1515 (cfr. José María Madurell: «Pedro Nunyes y Enrique Fernández, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, n.º 3, 1943, pp. 82-84), aunque en última instancia —si bien por ahora con ciertos visos de provisionalidad— me inclino más por el buen y documentado momento valenciano de Yáñez (h. 1507-1513). Un momento que no debe estar muy lejos del regreso de Italia realizado hacia 1507, y que nadie como Garín ha estudiado con tanta profundidad (cfr. Felipe María Garín Ortiz de Taranco: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Valencia, 1953, 2.ª ed., Ciudad Real, 1987). En resumen, pues, podemos decir que con la presente «Cabeza de Cristo», obra de ejecución primorosa, se ha ampliado, una vez más, el rico catálogo pictórico de Fernando Yáñez de la Almedina (h. 1460-1550). No dudo en calificar esta tabla como una de sus mejores obras, comparable tan sólo —si es que realmente es suya— con una impecable «Virgen de la Leche» (colección particular española) que di a conocer en una conferencia sobre Yáñez de la Almedina impartida en el Museo del Prado el 7 de noviembre de 1993.

Ximo Company

VICENTE MACIP
(ANDILLA, HACIA 1475 - VALENCIA, 1550)

«La Virgen y el Niño con Santa Ana»

OLEO SOBRE TABLA
46,5 × 52 cm.

Adquirido por colección particular.

AL extenso y siempre debatido catálogo de Vicente Macip creo que podemos añadir una excelente tabla que representa a «Santa Ana, la Virgen y el Niño», cuyo estado de conservación es prácticamente impecable, tras estudios y verificaciones in situ, con lámpara de rayos infrarrojos, de quien esto suscribe. Creo sinceramente que se trata de un hallazgo importante, poque enriquece y cualifica una de las producciones pictóricas más destacadas —y complejas— de todo el Renacimiento español, a saber, la de los valencianos Macip.

POR otro lado, el hecho de que propongamos para esta tabla una cronología en torno a 1535-1545 la hace aún más sugestiva, sin duda por las posibles relaciones que pueda tener con los modelos —e incluso mano— del famoso Joan de Joanes (Valencia, h. 1510 - Bocairente, Valencia, 1579),





Fig. 1. Atribuido a Juan de Juanes.
Sagrada Familia.
Conde del Valle de Marles, Barcelona.

Fig. 2. Vicente Macip.
Coronación de la Virgen (detalle).
Banco Central-Hispano, Madrid.



hijo —y durante algunos años de su formación, lógico colaborador— de Vicente Macip. En cualquier caso, me inclino más por la mayoritaria presencia de la poderosa y original personalidad de Vicente Macip, aunque, como he dicho, no descarto a Joan de Joanes. Ambos son, sin duda, dos de los maestros más destacados de toda la pintura española del Renacimiento.

LA tabla presenta una composición eminentemente clásica, distribuida en un primer grupo figural que dispone a Santa Ana (izquierda) y a la Virgen (derecha) en los extremos, al Niño Jesús en el centro, y en el fondo un paisaje de predominantes gamas azuladas; por la parte derecha, cerrando la composición, aparece un frondoso árbol de tonos verdes oscuros.

A pesar de la desenvuelta posición en diagonal del Niño Jesús, el conjunto figural de esta tabla se inscribe en el conocido y compensado triángulo rafaelesco, propio de la mentalidad armoniosa que se impone en un gran número de las composiciones pictóricas del siglo XVI, y que sin duda influyó en Vicente Macip y en su hijo Joan de Joanes.

LA policromía es de fuerte impacto visual, destacando el potente carmín de la túnica de la Virgen, el granate y el blanco de la túnica y toca, respectivamente, de Santa Ana, y las diversas gamas de azules que cubren el celaje, montañas y paisajes del fondo. Nota distintiva del virtuosismo plástico de su autor es el diminuto velo amarillento que transparenta con sutileza el cuerpo del Niño Jesús, además de la túnica y la mano izquierda de la Virgen. Algo similar ocurre —en cuanto a buen hacer pictórico— con los brillos y transparencias de los cabellos de Jesús y María, con la buena ductilidad y fragilidad de las manos representadas y con el sabio sentido de claroscuro que recorre las epidermis anatómicas y fisonómicas de las tres figuras representadas. La gama, por ejemplo, de los blancos hueso de la toca de Santa Ana es un exponente obvio de la madurez y capacidad plástica del autor de esta tabla.

SANTA Ana sostiene abierto un libro de la Sagrada Escritura con el que parece jugar el Niño Jesús y con cuyo dedo índice señala un conocido texto del evangelio de San Juan (Jn 16,23-24). Aunque aparece muy fragmentado, se puede leer perfectamente «...DICO VOBIS QUE (Q)UONQUE PETI (ERITIS) PATREM (IN NOMIN)E MEO...»; por debajo se observan también algunas letras sueltas (TIS en un renglón, VN en el siguiente, y TIER en el último), que sin duda deben completar partes de los versículos 23 y 24 del mencionado evangelio. Traducida en su posible totalidad, la página parece que podría contener los siguientes párrafos (v. 23) ... *en verdad os digo: Cuanto pidiereis al Padre os lo dará en mi nombre.* (v. 24) *Hasta ahora no habéis pedido nada en mi nombre, pedid y recibiréis, para que sea cumplido vuestro gozo.*

EL título del presente escrito alude a una obra de Vicente Macip, pero conviene dar razones y justificar el porqué de nuestra atribución. De hecho, y como ya se ha dicho, la sombra, el influjo y la posible presencia de su hijo Joan de Joanes constituyen una probabilidad a tener en cuenta. Personalmente, al menos, no creo que deba descartarse de forma contundente.

EN principio existe un hecho que para nosotros resulta bastante concluyente del proceder artístico de Macip: la parquedad y severidad pictórica de sus paisajes, su mayor sentido dibujístico y su nitidez representativa. Es cierto que en la tabla que nos ocupa el paisaje queda reducido a casi nada (celaje para todo el fondo y pequeño núcleo montañoso con población desdibujada en la parte izquierda), pero es suficiente para observar unos perfiles mucho más cortantes, nítidos y dibujísticos que los empleados por Joan de Joanes. Este, sabido es por todos, acostumbra a ofrecer una textura pictórica mucho más vaporosa, mucho más blanda. Compárense, por ejemplo, los respectivos fondos de «La Visitación» (Museo del Prado, Madrid), obra de Macip (aunque de cronología bastante avanzada, h. 1540-1545), y «Las Bodas Místicas del Venerable Agnesio» (Museo San Pío V, Valencia), obra de Joanes hacia 1560.

EN la línea de lo expuesto anteriormente hay que reconocer un obvio reduccionismo pictórico (propio de la parquedad y severidad a que hemos aludido antes) en el tratamiento de las vestiduras de Santa Ana y la Virgen. El gusto por la primera y primaria intención pictórica de Vicente Macip entra en contradicción con las formas más redondeadas, tenues y mucho más sofisticadas de Joan de Joanes.

FINALMENTE hay que referirse al repertorio figurativo, fisonómico sobre todo, para continuar tratando de justificar la posible autoría de Vicente Macip. Fijémonos, para empezar, en el rostro de Santa Ana: ¿No está en la misma línea tipológica de la Santa Ana de la «Visitación» del Prado, obra como hemos dicho de hacia 1540-1545? Es cierto que Joan de Joanes recogerá, ampliará y difundirá (con sello ciertamente personal o al menos en parte diferenciado) los modelos de su padre, pero la verdad es que existen diferencias plásticas de textura y claroscuro, sobre todo, entre ambos pintores. En este sentido, y como punto ciertamente confluyente de ambas personalidades, se encuentra la «Sagrada Familia», fig. 1 (también con Santa Ana), de la Colección Conde del Valle de Marles (Barcelona), obra que José Albi considera de Joanes hacia 1570³, y que Carlos Soler d'Hyver —para que veamos los posibles contrastes a la hora de enjuiciar el código joanesco— atribuye a Vicente Macip, hacia 1535 o poco después⁴.

CONFIEO que el dilema es peliagudo —y sin duda susceptible de controversia—, aunque deberíamos recordar, para bien de todos, que al menos desde 1531 y hasta 1550 (fecha en que muere Vicente Macip), Joanes y su padre trabajaron siempre juntos y en un mismo taller. Nada menos que veinte años, además del tiempo de aprendizaje que sin duda Joanes realizaría en el citado taller de su padre, quizá desde los diez o doce años. Quiero decir con ello que si en 1531 (fecha en que Joanes ya aparece cobrando recibos del retablo de Segorbe, en nombre de su padre) el joven Joanes tiene 21 años, es muy probable, con toda seguridad, que ya hiciera bastante tiempo que colaborara con su padre en labores pictóricas, quizá de primer orden (recordemos y examinemos el retablo de Segorbe, tal y como ha sido puesto de manifiesto por la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de Macip y Joanes, aquí se abriga, a mi juicio⁵, y con bastante firmeza, la probable colaboración temprana —desde h. 1530— entre Vicente Macip y Joan de Joanes).

POR tanto, si Macip y Joanes trabajaron y colaboraron juntos durante más de 20 años, deberíamos admitir la posibilidad de que en muchas tablas que hoy pretendemos delimitar de forma salomónica entre ambos pintores exista, de forma lógica, una posible participación dual (como ocurrió en tantos otros talleres de los siglos XV y XVI). Naturalmente, en según qué punto de la factura y cronología de una obra nos encontremos, el predominio puede ser mayor en el padre o en el hijo, y eso puede conllevar, con toda justicia, a que la crítica se incline por Macip o por Joanes, tal como está sucediendo, referido al primero, en el presente análisis.

ESPERO y deseo que todo lo dicho hasta ahora ayude a entender la enorme complejidad —y realidad— del atribucionismo pictórico, al menos en lo que conozco de los siglos XV y XVI en el antiguo Reino de Valencia.

RETOMO, sin embargo, lo dicho sobre el repertorio fisonómico utilizado en esta tabla, y continúo ahora con el rostro de la Virgen. ¿Con quién contrae mayores deudas? En principio existe una obvia relación con la «Inmaculada Concepción» del Banco Hispano Americano, fig. 2, obra que curiosamente también ha sido indistintamente atribuida a Joanes y a Macip⁶. Son obvias las semejanzas entre la disposición oval de ambos rostros, cabellos y sentido de claroscuro, aunque debo confesar, en honor a la verdad, que el rostro de la Virgen que aquí tratamos es de una exquisitez tal vez superior al de la tabla del Hispano Americano. Sus facciones son más redondeadas, más pictóricas, entiendo que están ejecutadas con un sentido de plasticidad más sutil, más elaborado, con más ductilidad. Rostro genuino de lo que después será el afortunado estereotipo femenino de Joan de Joanes (fundamentalmente aplicado a la iconografía mariana), y que aquí, a mi juicio, está resuelto con incuestionable maestría. Se trata, probablemente, del trozo de pintura más lúcido y emotivo de todo el cuadro, y también el que más ofrece correspondencia con la factura joanesca.

EL rostro del Niño Jesús, que en absoluto no desmerece del buen nivel del conjunto, también está en estrecha relación con los excelentes querubines, de la citada «Inmaculada» de la Colección Banco Hispano Americano, obra que, como he dicho, considero —como Soler y Díaz Padrón— más de Macip que de Joanes, y de hacia 1535. De todas formas, el citado rostro del Niño, o los de los querubines, se repiten incesantemente en obras posteriores de Joan de Joanes, como sucede, por ejemplo, en la «Sagrada Familia» de la Colección Rojas de Alicante, obra que no puede estar muy lejos de 1560. Aquí, sin embargo, se observa un tipo de pincelada mucho más mórbida y como aporcelanada. Diferente, por tanto, a lo que creemos de Vicente Macip.

CABEN igualmente relaciones con la citada «Sagrada Familia» de la Colección Conde del Valle de Marles, con la «Virgen y el Niño con San Juan Bautista y Santiago» de la Colección Lasala de Valencia (obra que Albi, II, pp. 203-205, atribuye a Joanes, h. 1565, y que Soler d'Hyver, p. 54, atribuye a Macip h. 1545), con la «Sagrada Familia» del Ayuntamiento de Valencia (obra de Joanes hacia 1560, y con una cabeza de Virgen bastante afín a la nuestra), con la «Virgen de la Leche» del Museo del Patriarca de Valencia (obra también de Joanes hacia 1565), con la «Virgen de Loreto» de una colección particular de Barcelona, obra de Joanes, y también, entre otras, con la Virgen, el Niño y los ángeles de «Las Bodas Místicas del Venerable Agnesio» (Museo San Pío V,

Valencia), obra cumbre de Joan de Joanes que soporta una cronología no lejana a 1560. De todas formas, estas últimas las considero de cronología posterior, y en poco o nada pudieron haber influenciado en nuestra tabla. Simplemente demuestran la persistente fortuna de los modelos joanescos, si bien éstos arrancan —como hemos visto— de los elaborados por Vicente Macip.

El resumen, por tanto, al que en estos momentos se puede llegar es que estamos ante una obra de predominante concepto pictórico de Vicente Macip, si bien, en algunas partes, como por ejemplo en la cabeza de la Virgen, es susceptible la lógica consideración de una posible intervención de Joan de Joanes.

O, dicho de otro modo, que estamos ante una obra de concepto plástico y tipológico que hunde sus raíces en las formas y modelos de Vicente Macip, aunque por su probable cronología, quizá hacia 1535-1545, cabe perfectamente la participación de Joan de Joanes, o, al menos, la derivación hacia sus modelos fisonómicos más característicos, marianos sobre todo.

TABLA importante, en definitiva, que viene a cualificar el ya rico de por sí catálogo de Vicente Macip y quizá también el de su hijo Joan de Joanes.

¹ El texto original en latín que aparece en la presente tabla procede de la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (nova editio a R.P. Alberto Colunga O.P. el Dr. Laurentio Turrado), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946, de la edición aprobada por Clemente VIII el 9-XI-1592. Debo aclarar que Vicente Macip (o el cliente o mentor en cuestión) modificó alguna palabra del versículo 23, y que en su lugar puso alguna del 14,12, cuyo contenido es muy similar al anterior. En este sentido, el fragmento de 16,24 también podría sustituirse por el 14,13. Cfr. BOVER, José María, y O'CALLAGHAN, José, *Nuevo Testamento Trilingüe*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977, pp. 583-584.

² Otros ejemplos que, también podrían aducirse son la «Visitación», del guardapolvos del Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe, hoy en el Museo de la misma catedral (entre 1529-1535), la «Lamentación», del mismo retablo y museo, especialmente en lo concerniente al rostro de la Virgen, y la «Sagrada Familia», que desapareció en 1936 del Museo de la Catedral de Valencia (h. 1535).

³ ALBI, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1979, vol. II, pp. 221-224, vol. III, lám. CXCVII.

⁴ SOLER D'HYVER, Carlos: *Joan de Joanes* (Catálogo), Madrid y Valencia, 1979-1980, p. 51.

⁵ COMPANY, Ximo: *La pintura del Renaixement* (en el País Valenciano), Ed. Alfons el Magnànim, Valencia, 1987, p. 60. En lo referente a algunos modelos de base que se encuentran en el retablo de Segorbe (pienso sobre todo en la decisiva influencia de Sebastiano del Piombo), véase BENITO DOMÉNECH, F.: «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España. A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, tomo IX, 1988, pp. 5-28.

⁶ Para ALBI, cit. II, pp. 238-241, es de Joanes, hacia 1575. En cambio, SOLER, cit., pp. 50-51, piensa en Macip, adelantando la cronología nada menos que hasta 1531-1535. Últimamente se ha referido a esta obra DÍAZ PADRÓN, Marías, en el catálogo *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Toledo, 1987, pp. 38-40, quien coincide en lo sustancial con Soler. A mi juicio, también tiene más probabilidades de autoría Macip que Joanes.

Ximo Company

VICENTE JUAN MACIP, llamado JUAN DE JUANES

(FUENTE LA HIGUERA, HACIA 1510 - BOCAIRENTE, 1579)

«La Piedad ("Christus Patiens")»

OLEO SOBRE TABLA

57,3 × 61,7 cms.

Pintado después de 1550

TABLA en buen estado de conservación que parece correcto atribuir al famoso pintor valenciano Joan de Joanes, en una fase que a mi juicio es posterior a la del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera (Valencia), obra que José Albi ha situado en torno a 1550.

El tema, alusivo a la «Piedad», es conocido desde la Edad Media, aunque Joan de Joanes —como anteriormente su padre Vicente Macip— tal vez pudo inspirarse en alguna versión más cercana del italiano Paolo da San Leocadio (véase X. Company: *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: imatges d'un temps: d'un país*, Valencia, 1985, p. 47, fig. 14), activo en Valencia desde 1472-1519.





Fig. 2. Juan de Juanes.
Ecce Homo.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 1. Juan de Juanes.
Ecce Homo.
Museo de San Pío V, Valencia.



Fig. 3. Juan de Juanes.
Asunción de la Virgen.
Museo de San Pío V, Valencia.

EL eje central de la composición se desvía hacia la izquierda (recurso harto conocido en la cultura escrita —y visual— del mundo occidental), con un primer plano que recoge en diagonal el cuerpo muerto de Jesús, sentado sobre el extremo anterior de un sepulcro, y sostenido por dos ángeles alados que lo flanquean a izquierda y derecha. A los pies aparece la corona de espinas ensangrentada, y a su alrededor tres afilados clavos, también ensangrentados, situados sobre el santo sudario que desde los pies hasta la espalda envuelve a la figura principal. La textura formal del citado sudario está formulada con un concepto de claroscuro restringido, en el que la parquedad de las gamas blanquinosas y grisáceas concuerdan en cierto modo con la demacrada y amarillenta epidermis de Jesús. Una figura, sin embargo, de anatomía robusta (concepto que ya desarrolló su padre Vicente Macip), anatomía que, todavía, recogerá y difundirá su hijo Vicente Joan Macip, como lo demuestra la «Lamentación» que de él se conserva en el Museo del Prado.

LA fisonomía de Jesús es inconfundiblemente joanesca (derivada de las difundidas versiones que Joanes realizó del «Salvador Eucarístico») (figs. 1 y 2), con un afortunado rostro de belleza platónica que, como ya escribió Camón Aznar, «pule los relieves y los purga de todo esguince individual». Vendría a ser algo así como la concepción renacentista —hispana— de la divinidad, porque, como ya escribió Palomino, en el siglo XVIII, «parece que Cristo Nuestro Señor no pudo tener otro semblante» (cfr. X. Company: *La pintura del Renacimiento (al País Valencià)*, Valencia, 1987, pp. 65-66).

POR otro lado, las gamas un tanto tornasoladas de las túnicas de los ángeles, rosácea a la izquierda y azulada a la derecha, parecen tratadas con un concepto de sereno y delicado romanismo, acorde en cierto modo con las indicaciones modales por las que transcurre la pintura hispana de la segunda mitad del siglo XVI.

EN cuanto a los rostros de los ángeles, parece igualmente justo adscribirlos a los modelos joanescos, como se pone de manifiesto tras una mínima comparación con los dos ángeles superiores de la «Asunción de la Virgen» (fig. 3) que se conserva en el Museo Sant Pius V de Bellas Artes de Valencia, obra espléndida de Joan de Joanes que Albi ha situado en torno a 1578 (véase J. Albi: *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1987, vd. 3, p. 278). Es cierto que modelos muy semejantes también fueron recogidos y plasmados por Vicente Joan Macip, pero el concepto pictórico y el sentido de ductilidad matérica de nuestra tabla se acerca mucho más a la mano experta de ese gran maestro que fue Joan de Joanes.

OBRA importante, pues, con la que se incrementa el vasto catálogo de la pintura valenciana del siglo XVI, y que, como he dicho, parece justo atribuir al famoso Joan de Joanes.

Ximo Company

FRAY NICOLÁS BORRÁS

(COCENTAINA, ALICANTE, 1530 - GANDÍA, VALENCIA, 1610)

«Virgen de la Leche»

OLEO SOBRE TABLA

62,5 × 43,5 cms.

Pintado hacia 1570-1580

DENTRO de la sosegada y en muchas ocasiones tierna pintura del fraile jerónimo Nicolás Borrás, se inscribe la presente tabla, dedicada al popular tema de la «Virgen de la Leche» (conocido también como «Virgen lactando al Divino Infante»).

LA factura formal de esta obra se inscribe en lo propio de la pintura suave, humanizada y plásticamente tonificada que caracteriza a diversos maestros valencianos postjoanescos (Nicolás Falcó, Vicente Joan Macip, Miguel Joan Porta, Vicente Requena el Viejo...), pero que sobre todo fue desarrollada, con difundido éxito, por el pintor concentano Nicolás Borrás.





Fig. 1. Juan de Juanes.
Virgen de la Humildad.
Museo del Patriarca, Valencia.



Fig. 2. Fray Nicolás Borrás.
Sagrada Familia con Santa Ana.
Museo de San Pío V, Valencia.

ESTAMOS en un momento en el que los nuevos dictámenes del Concilio de Trento (1542-1563) han conducido a la pintura y al arte español en general hacia una iconografía eminentemente devocional, cuyas formas deben someterse a una exposición diáfana y transparente de nobles sentimientos religiosos, piadosos, con todo decoro y por supuesto acordes con la tradición de la Iglesia católica.

VICENTE Macip, pero sobre todo su hijo Joan de Joanes, codificaron con lucidez el nuevo programa formal-iconográfico de la pintura valenciana contrarreformista, pero es justo señalar que Nicolás Borrás coadyuvó a difundirla con fidelidad y mucho éxito hasta los primeros años del siglo XVII.

EJEMPLO innegable de lo dicho anteriormente es esta emotiva y enternecedora «Virgen de la Leche», resuelta con un digno oficio pictórico. El modelo deriva de las diversas Vírgenes lactantes que formularon Vicente Macip y Joan de Joanes (recuérdese por ejemplo la «Virgen de la Leche» de Joanes conservada en el Museo del Patriarca (fig. 1), Valencia, hacia 1560, cuya atribución llegó a vincularse en algún momento —criterio de Tormo y Sarthou especialmente— a Nicolás Borrás), aunque desde un punto de vista iconográfico el tema de la «Virgen de la Leche» se forja en el arte monástico de Oriente¹, deseoso de adentrarse en la captación de momentos más emotivos y maternos de la doméstica vida de la Virgen. «Sus agentes vectores son los marfiles carolingios y las miniaturas quienes lo incorporan al repertorio del arte de Occidente, en el que arraiga y prospera con fuerza ingente, puliéndose y perfeccionándose con adiciones y variantes debidas a la predicación Franciscana, que une al sentimiento religioso el sentimiento de la vida y principalmente a las «Meditaciones» que se atribuyeron a San Buenaventura»².

BORRÁS plantea el tema con un alto sentido de decoro religioso, mostrando tan sólo un escaso apunte del pecho izquierdo de la Virgen, del que emerge un doble y sinuoso filamento del néctar divino que alimenta al Niño Jesús. La escena se desarrolla sobre el fondo de una amplia tela de oscura tonalidad verdosa, subrayada por el tupido velo blanquinoso que cubre la mayor parte del rostro y hombros de la Virgen. El resto se resuelve con tonalidades de factura cálida (rojiza para la Virgen, rosácea tornasolada para el Niño), conjugándose con acierto los conceptos dibujísticos de rostros, pies y manos con los más pictóricos que se ofrecen en las mismas epidermis o carnes citadas.

AUNQUE es cierto que Borrás a veces abunda en la imitación un tanto reiterativa de sus modelos figurativos (marianos y cristológicos sobre todo, derivados sin duda de Joan de Joanes), parece in-

discutible que estamos ante un pintor de excelente oficio y capacidad técnica, cuyo reconocimiento ya fue aceptado y valorado por sus contemporáneos en los últimos años de su vida. En efecto, en 1591, cuando contaba 61 años de edad, Borrás fue requerido por la Generalitat de Valencia, junto con «los millors pintors que així se trobaven en la present ciutat com en lo Regne»

A juzgar por las medidas de nuestra tabla (62,5 × 43,5 cms.) parece bastante concluyente que estamos ante la «Virgen de la Leche» que fray Agustín Arqués Jover (1734-1808) vio en Elche (Alicante), perteneciente a la Casa del Mayorazgo de Soler Cornellá. En 1781 puntualizó que la citada tabla se encontraba en la sala donde vivía el tío del propietario, don Francisco Soler de Cornellá, don Pedro, sala que aquél había unido a la suya¹. Se trata de una noticia aceptada por Zarco del Valle (1870) y el Conde de la Viñaza (1889), aunque en ningún momento aparece reproducida la tabla. Por otra parte Hernández Guardiola confesó en su día que ignoraba su paradero.

¿CON qué fundamento, pues, se propone la citada identificación? Sin duda por la sencilla coincidencia de sus medidas. Cuando Arqués la vio especificó que era de tres palmos de alto y «cosa primorosa». Por tanto, si un palmo es igual a 21 cms. aproximados, la tabla que vio Arqués medía cerca de los 63 cms. Si la que aquí se estudia mide 62,5 cms. y coincide además en cuanto a tema, autoría y ejecución «primorosa», es evidente que estamos ante la «Virgen de la Leche» que estuvo en la Casa del Mayorazgo de Soler de Cornellá, Elche, al menos desde el siglo XVIII.

BORRÁS hizo otra «Virgen de la Leche», que apareció en la Exposición Regional Valenciana de 1909, a la sazón en la colección valenciana de don Pedro Burriel García de Polavieja², pero carecemos de cualquier dato (medidas, formas, colores) que pueda emparentarla con la tabla que aquí se estudia.

HEMOS dicho que Borrás se inspira en los modelos joanescos, cosa que se corrobora al observar otra «Virgen de la Leche» realizada por nuestro monje jerónimo (Colección E. Trénor, Valencia), si bien aquí aparece con la Sagrada Familia coronada por el Padre Eterno³. Con todo, un modelo de Virgen que concuerda bastante con el de la tabla que estamos estudiando es el de la «Sagrada Familia con Santa Ana» (fig. 2) que se conserva en el Museo San Pío V de Bellas Artes de Valencia, procedente del Monasterio de Cotalba (cerca de Gandía), donde profesó y trabajó mucho Nicolás Borrás. Túnica, manto, velo y disposición figural son semejantes (incluso en cuanto a colorido se refiere), si bien la tabla del museo valenciano, quizá la más sobresaliente de toda la producción de Borrás, es superior en calidad.

Si la citada «Sagrada Familia» corresponde a la década de los ochenta del siglo XVI, la «Virgen de la Leche» que aquí se estudia no puede andar muy lejos. Quizá sea ligeramente anterior, afín en parte al período de transición entre la primera (1558-1567) y segunda etapa (1575-1610) de Nicolás Borrás⁴. Obra, en suma, importante, que aumenta el digno catálogo del monje jerónimo fray Nicolás Borrás.

¹ SARALEGUI, Leandro de: «La Virgen de la Leche. Subsidia iconographica», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928 (pp. 85-98), p. 85.

² *Ibid.*, pp. 85-86. Saralegui añade la influencia de otros místicos como Sense y Tauler, además de los escritos de Santa Hildegarda y Santa Gertrudis.

³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976, p. 149. Cfr. ARQUÉS JOVER, Agustín: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos auténticos*, Alcoy, 1982, p. 97 (edición a cargo de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola).

⁴ *Ibid.* y Catálogo de la *Exposición Regional Valenciana. Sección de Arte Retrospectivo*, Valencia, 1909, p. 18, n.º 338.

⁵ Véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, cit., p. 199, lámina XXIII, y texto p. 91.

⁶ *Ibid.*, pp. 68 y ss. Véase también BENITO, Fernando: *Catálogo de Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia y Madrid, 1987, pp. 34-43.

JUAN CORREA DE VIVAR

(ACTIVO EN TOLEDO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI)

«San Juan Bautista y San Sebastián»

OLEO SOBRE TABLA

49 x 57 cms.

PROCEDENCIA:

Monasterio de San Martín de Valdeiglesias (Madrid).
Adquirido por el Barón Taylor hacia 1835-37, tras la desamortización de Mendizábal.
Colección del Rey Luis Felipe de Orleans. Galería Española del Louvre.
Venta en Christie's Londres, 20 de abril de 1853, lote 861, 29 libras a Drax.
J.C.W. Sawbridge-Erle-Drax. Olantigh, Kent.
Mrs. M. Berryman, The White House. Great Chesterford, Essex.
Venta en Christie's Londres, 24 de marzo de 1937, lote 7, 46,4 libras a Spiller.
J. Singer, Londres.

BIBLIOGRAFÍA:

Notice de la Galerie Espagnole, 1838, 1.ª edición, n.º 83.
POST, C.R.: «A History of Spanish Painting», 1950, vol. X. «The Early Renaissance in Andalusia»,
pág. 419.
BENEZIT, E.: «Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et graveurs», edición de 1973, vol.
3, pág. 187.
BATICLE, J., Y MARINAS, C.: «La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre 1838-1848», 1981,
pág. 76, n.º 86.
MATEO GÓMEZ, I.: «Juan Correa de Vivar», 1983, pp. 40-43 y 56, esquema 5.

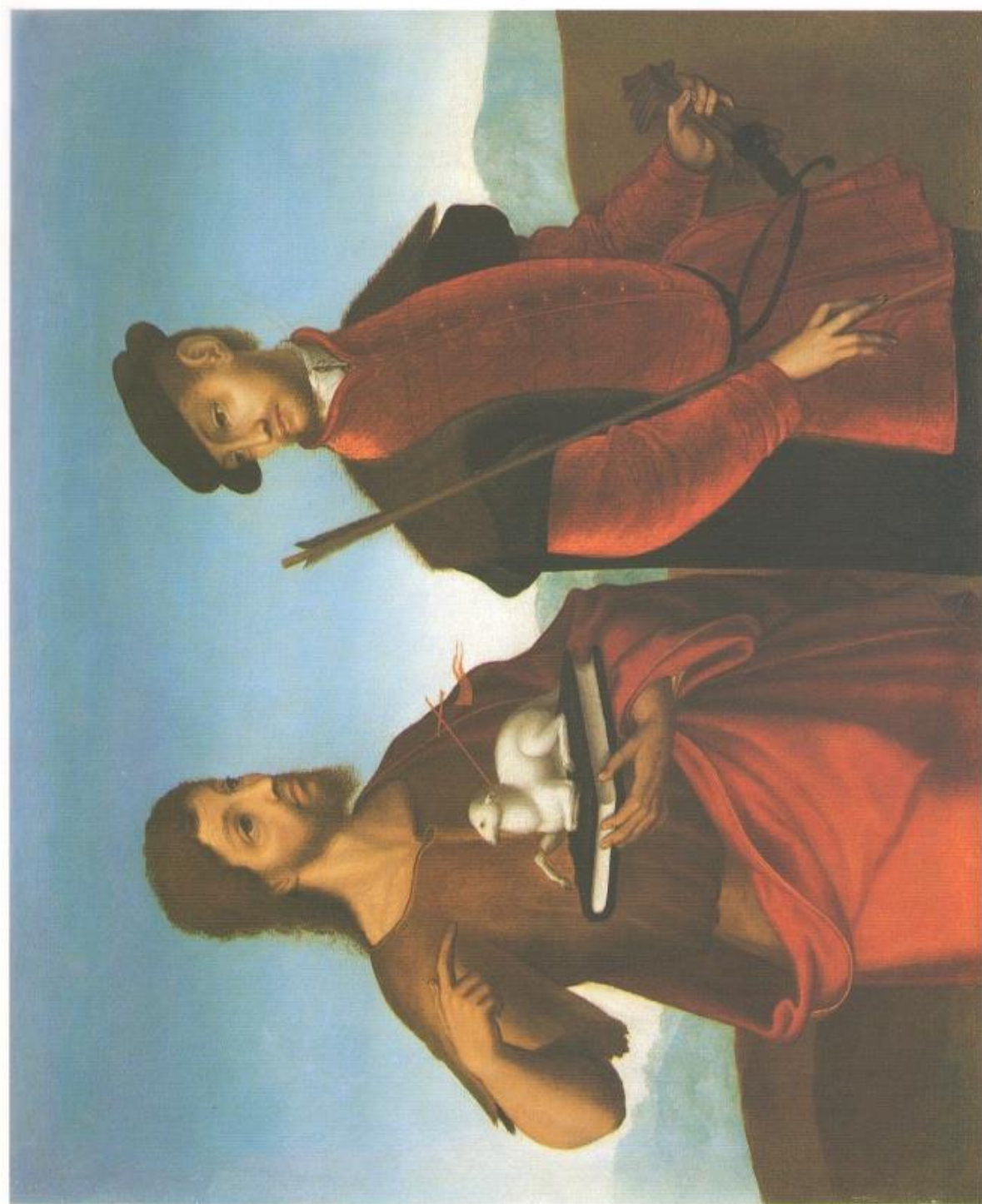




Fig. 3. Reconstrucción ideal del retablo de San Martín de Valdeiglesias.



Fig. 1. Juan Correa de Vivar. *Santa Lucía y Santa Catalina*. Paradero desconocido.



Fig. 2. Juan Correa de Vivar. *Cristo meditando ante la Cruz*. Convento de Jerónimas, Toledo.

LOS primeros cinco años de la década de los cuarenta los debió de emplear Correa en la decoración del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias (Madrid), monasterio bernardo fundado por Alfonso VII. De San Martín de Valdeiglesias es difícilísima la reconstrucción de los numerosos retablos que lo decoraron por la dispersión que sufrieron con motivo de la desamortización del siglo XIX. Sin embargo, antes de la desamortización, ya se desmembraron algunos retablos por la compra que hizo Taylor entre 1835-37, algunas de cuyas tablas, entre las que figura el *San Juan Bautista con San Sebastián*, figuraron en la Colección Luis Felipe.

APARECEN los santos de algo más de medio cuerpo, hablando entre sí y portando sus símbolos distintivos: el Cordero y la flecha. La atribución de esta tabla a Correa, basándose en Post, en el Catálogo de la Colección Luis Felipe es acertadísima. Esta tabla puede emparejarse con otras de santos y santas que aparecen citadas en el mismo catálogo con la misma composición e idénticas medidas. Estas tablas representan, por parejas, a *Santa Clara con la Magdalena*, *Santa Lucía con Santa Catalina* (fig. 1) y a *San Jerónimo con San Francisco*, y todas ellas proceden de San Martín de Valdeiglesias. La suma de las medidas de las tablas, superpuestas de dos en dos, se corresponde con la altura de otra tabla que aparece en el citado catálogo (0,80 X 0,49 m.) con el tema de *Cristo en meditación delante de los instrumentos de la Pasión*, tema que repetirá años más tarde Correa en el retablo del Coro de las Jerónimas de Toledo (fig. 2). Tanto esta tabla como las de Santa Lucía con Santa Catalina y San Jerónimo con San Francisco aparecen sin ilustración en el Catálogo Luis Felipe y atribuidas a Juan de Juanes, pintor al que se han atribuido frecuentemente obras de Correa, entre ellas, la Anunciación del Museo del Prado.

TODAS estas parejas de santos debieron constituir los laterales de un retablo, en el que la tabla central sería el Cristo en meditación ya citado. Se trataría de un retablo de Estación para el claustro del Monasterio (fig. 3) en el que el Cristo pasionario iría acompañado por dos santos penitentes, dos franciscanos y cuatro mártires.

Isabel Mateo Gómez

ANTONIO MORO
(UTRECHT, 1519 - AMBERES, 1575)

«Retrato del Rey Felipe II de España»

HACIA 1549-1555
OLEO SOBRE TABLA
107 x 83,8 cms.

Con inscripción del siglo XVIII: «Philip 2nd King of Spain Ant. More Pt.».

PROCEDENCIA:

El Hon. John Spencer (1708-1746), hijo menor del tercer Conde de Sunderland, de quien heredó así como de su abuela materna, Sarah, Duquesa de Marlborough; su único hijo, el primer Conde Spencer (1734-1783), Althorp; por descendencia hasta el actual octavo Conde Spencer, Althorp; Colección particular, EE.UU.

Adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

BIBLIOGRAFÍA:

- KNAPTON, G.: «Catalogue of Pictures at Althorp», 1746, n.º 103.
«Catalogue of Pictures at Althorp», 1750; revisión de 1802.
DIBDIN, T. F.: «Aedes Althorpianae», 1822, p. 244.
HYAMS, Henri: «Antonio Moro», Bruselas, 1910, p. 48, reproducido en p. 49.
FRIENDLÄNDER, M.: «Early Netherlandish Painting», vol. XIII, pág. 64, n.º 346, lám. 172.
GARLICK, K. J.: Walpole Society, vol. 45. «A Catalogue of Pictures at Althorp», London, 1976, p. 59, n.º 462.
BERVETE Y MORET, A.: «Conferencias de Arte», Madrid, 1924, pp. 41-44.
HOOGWERFF, G. J.: «De Noord-Nederlandische Schilderkunst», La Haya, 1941-42, p. 247.
CHECA, F.: «Felipe II. Mecenas de las Artes», Madrid, 1992, reproducido p. 89.

EXPOSICIONES:

- «Art Treasures of the United Kingdom», Manchester, Museum of Ornamental Art, 1857, n.º 523.
«National Exhibitions of Works of Art», Leeds, 1868, n.º 559.
«European Paintings from Private Collections of Friends of the Museum of Fine Arts, Boston», Museum of Fine Arts, Boston, 1992, n.º 100, p. 186.





Fig. 1. Antonio Moro.
Felipe II.
Hampton Court.



Fig. 2. Antonio Moro.
Felipe II.
Museo de Bellas Artes, Budapest.

ANTONIS Mor de Utrecht, conocido en España como Antonio Moro, nació en Utrecht, entre 1516 y 1521, y murió en Amberes entre 1575 y 1577. Habiendo sucedido a Tiziano como principal retratista de la Corte de los Ausburgo, se convierte en el principal retratista de Felipe de España, entre 1554 y 1561, fecha en que repentinamente abandona la Corte madrileña (1). Dedicó el resto de su carrera a pintar comerciantes, humanistas y miembros de la Corte de los Ausburgo en los Países Bajos.

A pesar de que los retratos de Corte de Moro utilizan algunos de los formatos, poses y atributos popularizados por Tiziano, sus obras son reconocibles por la transparencia de superficies y la discriminación de texturas, que constituyen al retratado como una entidad autónoma, como un «hecho objetivo».

EL retratado es Felipe de Ausburgo (1527-1598), que heredó el trono español, los Países Bajos y las Américas con la abdicación de su padre, Carlos V, en 1556.

ESTA identificación se refuerza con la inscripción. El uso del inglés y el estilo de la inscripción sugieren que el texto data de una fecha alrededor de 1746, cuando el retrato fue catalogado en la Colección Spencer, donde ha permanecido hasta fechas recientes (2). El retrato muestra también claramente a la misma persona del famoso retrato de Felipe con armadura por Tiziano, que se encuentra en el Museo del Prado (3). Un retrato de busto grabado por Frans Huys fechado en 1555, que evidentemente deriva de la imagen de Moro, lleva la inscripción «PHILIPPUS. II. CAROL. V. CAES. F. REX. ANGL. ET. FRANC. PRINC. HISP. ETC.» (4).

LA idiosincrática forma de la oreja y el dibujo subyacente visible bajo la superficie pintada sugieren que Moro pintó la cabeza del natural. Pequeñas diferencias entre la pintura de la cara, el traje y las manos, denotan que el ropaje de Felipe fue dejado en el estudio del retratista, y pintado posteriormente, una práctica habitual y extendida.

NO fue necesariamente el Rey quien encargó la pintura. No aparece en ninguno de los inventarios españoles de los Austrias, lo que indica que no perteneció a ningún miembro de la familia real, o

que dejara alguna de sus colecciones en una fecha temprana. Un ejemplo de inferior calidad (fig. 2) de la misma imagen (Hampton Court, Colección Real Británica), probablemente tiene su origen en la colección de la hermana del Rey, Juana de Portugal (5).

LA pintura fue realizada antes de 1555, cuando el grabado de Huys fue hecho, y después de 1549, cuando se conoce el primer contacto de Moro con la Corte de los Austrias y el Príncipe Felipe se encontraba viajando por los Países Bajos para ser presentado formalmente como heredero. Dentro de este período de seis años, existen tres posibilidades que surgen de los movimientos realizados por Felipe y Moro:

- Entre abril de 1549, cuando Felipe llega a los Países Bajos desde España, para ser presentado como el heredero de los Ausburgo, hasta el final de mayo de 1550, cuando inicia su viaje de regreso.
- Mientras Moro se encontraba trabajando en la Corte de Felipe en España, después de septiembre de 1552 y antes de noviembre de 1553.
- En Inglaterra, entre noviembre de 1554 y la primavera de 1555, cuando tanto el pintor como el retratado se encuentran en Inglaterra con motivo del matrimonio de Felipe con María Tudor.

CADA una de estas tres posibilidades tienen algo que las fundamenta. La evidencia sugiere que Felipe vio originalmente a Moro en los Países Bajos, en 1549-1550, pero que los posteriores retratos de las prometidas, María de Portugal (hacia 1552, Madrid, Descalzas Reales) y María Tudor (1554, el mejor ejemplo, Madrid, Museo del Prado), fueron pintados con la imagen del Rey en la memoria, de manera que, si fuera necesario, podría formar pareja con él. El semblante de una figura individual del Rey ayudaría a establecer una clara idea del nuevo soberano en las mentes de la gente, durante el potencialmente peligroso período de transferencia de autoridad procedente de su padre, Carlos V.

EN el siglo XVI, los conceptos de la identidad retratística estaban todavía dominados por consideraciones aristocráticas. El papel crucial jugado por retratos como el de Moro «Felipe de España» en el reconocimiento y aceptación de la autoridad política, significaban que el retrato de Corte era primeramente relacionado con el papel del retratado en relación con el resto de la gente, en vez de su personalidad subjetiva o estado mental. En el retrato de Moro, Felipe está caracterizado como un ilustre príncipe y cortesano, y heredero aparente, cuya evidente juventud, vigor, riqueza, refinamiento y gentileza ofrecían una poderosa metáfora del gobierno sobre el que estaba en proceso de asumir el control.

-
- (1) La obra más recientemente publicada sobre la biografía de Moro es E. GROENEVELD: «Een Herziene biografie van Anthonis Mor», *Koninklijk Museum voor Afbakening Antwerpen. Jaarboek* 1981, pp. 97-117, y mi propio artículo biográfico en el catálogo de la exposición *Kunst voor de Beeldenstorm*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1981, p. 334. Ver también J. WOODALL: *The Portraiture of Antonis Mor*, Tesis Doctoral sin publicar, Universidad de Londres (Courtauld Institute of Art), 2 vols., 1989, especialmente el capítulo primero «El Pintor y sus Patronos». Los puntos de vista sobre el retrato y la información dada en el presente artículo provienen de esta tesis, en particular vol. 1, cap. 3, «La Imagen del Retrato», y vol. 2, entrada del catálogo 1, Felipe de España (pp. 378-381).
 - (2) *Catalogue of the Pictures at Althorp and Wimpole belonging to the late Honorable (John) Spencer*, 1746 (103), en la Galería (Althorp). Para esta y futuras referencias a la historia de esta pintura en la Colección Spencer: K. GARLICK: «A Catalogue of Pictures at Althorp», *Walpole Society*, XLV, 1974-6, p. 59 (462).
 - (3) H. WETHEY: *The Painting of Titian II. The Portraits*, London, 1971 (78), cf. C. HOPE: *Titian*, Londres, 1980, p. 177, y su próximo libro con documentos relativos a Tiziano.
 - (4) F. HOLLSTEIN: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1947, vol. IX, p. 165 (92).
 - (5) L. CAMPBELL: *The Early Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen*, Cambridge, 1985, pp. 99-100, con abundantes referencias a los inventarios relevantes.

Joanna Woodall

LUIS DE MORALES, LLAMADO EL DIVINO

(BADAJOZ, HACIA 1510/20-1586)

«La Piedad»

OLEO SOBRE TABLA
57 × 41 cms.

PROCEDENCIA:

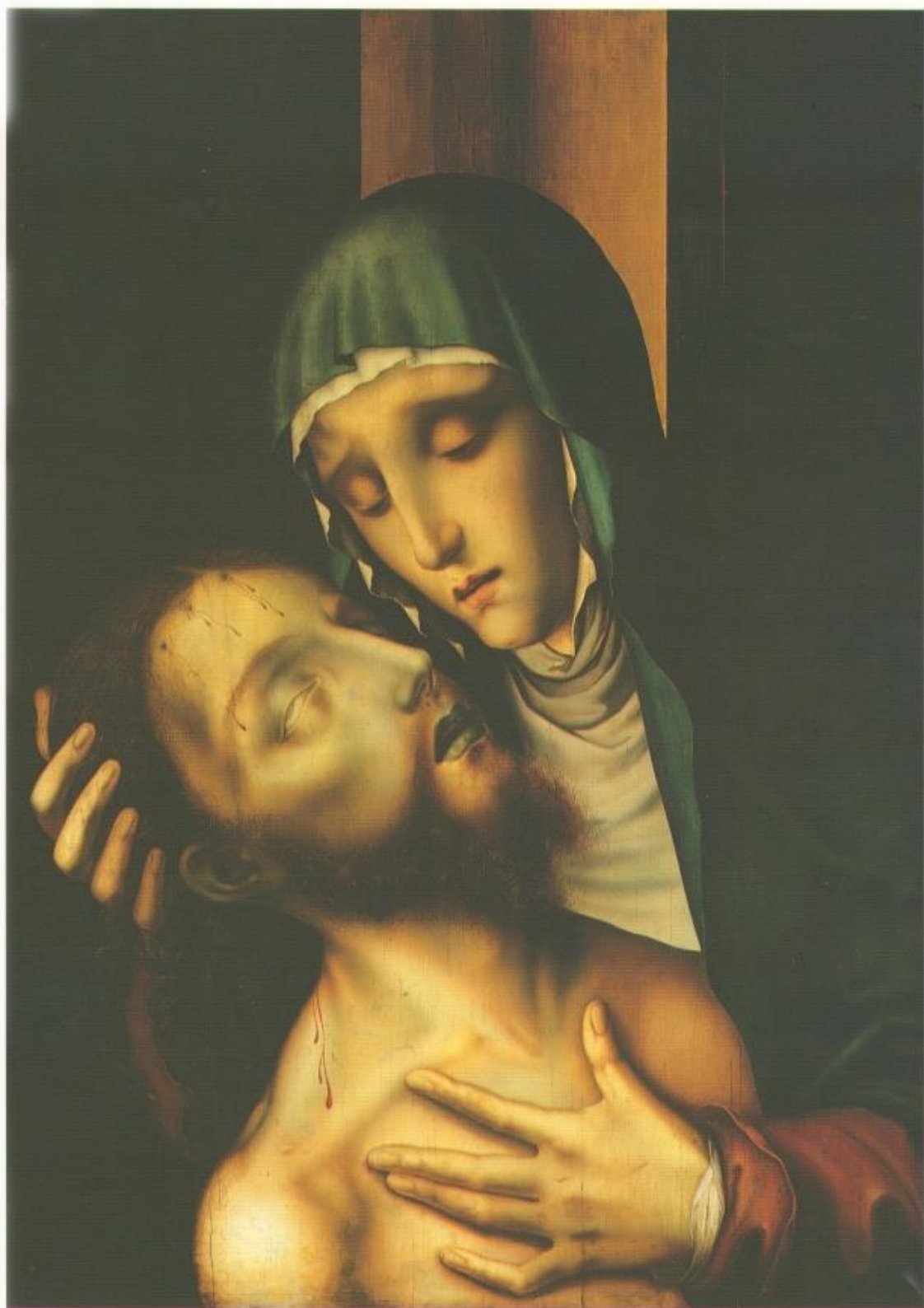
Colección de Don Antonio García Rodríguez-Acosta, Granada.

EXPOSICIÓN:

«Splendeurs d'Espagne et Les Villes Belges 1500-1700». Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1985, n.º C
22 del Catálogo.

BIBLIOGRAFÍA:

DÍAZ PADRÓN, M.: «Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro del Portillo», Informes y trabajos del Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras de Arte (Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes), Madrid, n.º 7 (1968), pp. 17-20, fig. 1.



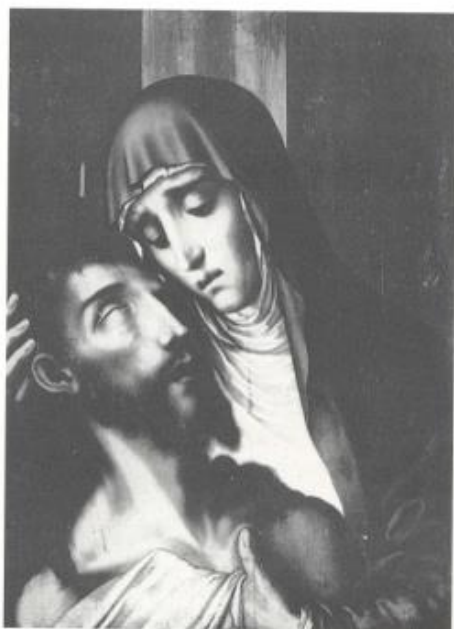


Fig. 1. Luis Morales.
Piedad.
Palacio Arzobispal, Madrid.



Fig. 2. Luis Morales.
Piedad.
Convento de Teresas, Sevilla.

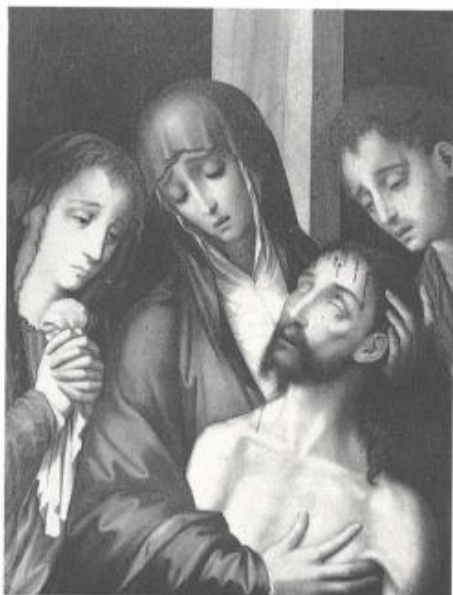


Fig. 3. Luis Morales.
Piedad.
Museo de Leeds.

EN su discusión acerca del mayor o menor «acabado» que ha de tener la pintura, Francisco de Pacheco en su *Arte de la Pintura*, y después de citar a Ticiano como ejemplo de artista que «aun siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros», nos propone al artista Luis de Morales como uno de los «muchos (que) hay y ha habido que han pintado dulcemente, y para muy de cerca».

SE trataba de uno de los temas, el de la pintura «de cerca» o «de lejos», que con mayor frecuencia se presentaba en las discusiones teóricas y en las realizaciones prácticas de la pintura del Renacimiento español.

PRÓXIMO a él se encontraba el del menor o mayor detallismo y precisión a la hora de presentarnos las figuras y objetos de una escena. En el mismo párrafo, el mencionado tratadista nos dice que una de las formas por las que se entiende acabada una obra «es una manera de dulzura y asiento de colores, que con gran suavidad y limpieza se ven en el cuadro de pintura, y partes muy determinadas en las figuras, que de cerca y de lejos deleita, alegra y entretiene; cosa en que los flamencos han sido excelentes».

CON esta *Piedad* de Luis de Morales nos encontramos ante una de sus mejores realizaciones desde este punto de vista. Su excelente estado de conservación, al encontrarse intactas sus veladuras y el primitivo uso de los colores, nos permite observar la minuciosidad de la técnica que el artista extremeño utilizaba en sus producciones, a la que también se adaptaban los caracteres de «suavidad y limpieza» que Pacheco atribuía a este tipo de pinturas.

TODO ello permitía, y exigía, esa mirada de cerca que pide la obra que comentamos. Mirada propia del oratorio, lugar favorito de la devoción privada e íntima, a la que, sin duda, fue destinada esta *Piedad*. Otros caracteres de la misma inciden en esta misma función: se trata de una obra de pequeño formato apta para ser instalada en uno de estos lugares. Por otro lado, es una tabla de la que se ha eliminado cualquier tratamiento narrativo (como era frecuente en la pintura pública de los retablos), y en la que se acentúan sus rasgos propiamente icónicos, al concentrar la escena únicamente en la relación entre la Virgen y su Hijo muerto.

AUSENTE de cualquier fondo paisajístico, el grupo se destaca sobre un fondo uniforme negro, en cuyo centro un abstracto rectángulo alude geométricamente a la cruz que ha servido para el martirio; por ello, Morales ha extremado la expresividad de ambos rostros, en los que cada detalle sirve para estimular la devoción, de carácter intimista e individual, con la que el espectador ha de contemplar la pintura: mirada de la Virgen resignada, patetismo en los ojos entreabiertos y en los labios morados de Cristo, así como el acierto expresivo de la mano de la Virgen en el primer plano. Por otro lado, hay que señalar cómo la técnica utilizada, que se recrea en el detallismo de los pelos de la cabeza y barba de Cristo, en la sangre que se derrama sobre su hombro o en los pliegues del manto de la Virgen, fuerza al observador a esta «mirada de cerca» propia de la devoción particular; en esta tabla se cumple a la perfección una de las características que en el siglo XVIII Palomino señalaba sobre nuestro autor cuando hablaba de su realización de las cabezas de Cristo con tan gran primor «y sutileza en los cabellos, que a el más curioso en el arte ocasiona a querer soplarlos, para que se muevan; porque parece que tiene la misma sutileza que los naturales». De igual manera el *sfumato*, perfectamente observable en esta versión por la mencionada conservación de las veladuras, ayuda a dotarla de ese carácter a la vez próximo y abstracto que exige una contemplación visual, pero también mental, de la imagen religiosa.

ESTA *Piedad* es una de las muchas versiones que de este tema realizó Luis de Morales —Palacio Episcopal de Madrid (fig. 1), Convento de las Teresas en Avila (fig. 2), Catedral de Málaga, Museo de Leeds (fig. 3)—. Con ello atiende a otro de los rasgos del arte de nuestro pintor, caracterizado por la seriación de algunos temas de contenido religioso, de acuerdo con las exigencias de la clientela a la que servía, deseosa de contemplar algunos de los momentos culminantes de la Vida y Pasión de Cristo. Con ello, incidía en ese rasgo de la iconicidad, quizá el más característico de un pintor que la tradición no ha dudado en apodarar «El Divino».

Fernando Checa Cremades

ANDRÉS LÓPEZ POLANCO

(VALLADOLID, ÚLTIMO TERCIO DEL XVI - MADRID, 1641)

«Retrato de joven caballero de Santiago»

OLEO SOBRE LIENZO

185 × 106 cms.

Firmado: «Andrés López F.»

EXPOSICIONES:

«Pinturas de Antiguos Maestros», Museo de San Carlos, Museo de Monterrey, México, 1993, n.º 4, reproducido.

El retrato de este joven caballero de la Orden de Santiago, aún sin identificar, viene a ser una buena síntesis de los modos propios de la escuela retratística aulica española de Antonio Moro —solemnidad y aislamiento del retratado mediante el estatismo y la verticalidad de la figura, la introducción de elementos emblemáticos del alto rango del retratado, tanto en su propia figura (morrión y espada) como en la decoración de la sala (bufete y cortinaje) y el estudio minucioso de los trajes y adornos—, con los cambios introducidos por Juan Pantoja de la Cruz hacia la consecución de una imagen más majestuosa, mediante una mayor rigidez de la pose y un mayor detenimiento en los accesorios. De aquí deriva la línea blanca ininterrumpida y casi caligráfica, tan característica de López, utilizada para realizar la monumental gorguera, cuyo tamaño puede ayudarnos a fechar el retrato durante el reinado de Felipe III (1598-1621).





Fig. 1. Andrés López.
Felipe III.
Monasterio de las Huelgas, Burgos.



Fig. 3. Andrés López.
Felipe III.
Colección Lobkowitz, Koudnice.



Fig. 2. Andrés López.
Margarita de Austria.
Monasterio de las Huelgas, Burgos.

LOS historiadores más antiguos de la época, Pacheco, Carducho, Martínez y Palomino, parecen desconocerle. Ceán es el primero que lo cita, pero se confunde llamándole «Andrés Pérez Polanco». Viñaza es el que revela su verdadera identidad, fuente que unida a las publicaciones documentadas de este siglo son las que han hecho posible el dar a conocer el papel de López Polanco dentro del panorama artístico madrileño hasta 1641, fecha de su muerte.

La primera noticia documental del artista procede del primer testamento del también vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz, en el que aparece como el pintor alternativo para pintar las puertas para una tabla del Hospital de la Misericordia de Madrid. Pero López no abandona Valladolid para ir a la capital hasta 1608, año en el que está fechada su «Santa Clara» de la Iglesia del mismo nombre de Madrid, hoy depositado en el Museo de Pontevedra, seguramente siguiendo los pasos de su protector, el recién nombrado Presidente del Consejo de Castilla, Juan Bautista de Acebedo, a quien López había retratado como antiguo obispo de la diócesis de Valladolid en esa misma fecha. La rápida muerte de éste, en el mismo año 1608 que la de su otro apoyo en la Corte, Pantoja, le privó del favor necesario para aspirar a contarse entre los pintores reales, aunque de alguna forma siempre estuvo vinculado a la Casa Real durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Encargos reales fueron: la ejecución de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, actualmente en la Sala Capitular del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos (figs. 1 y 2), y el de otra versión de la Reina, del Museo de Viena; la participación, ya en época de Felipe IV, entre 1634-1635, junto a Vicente Carducho, Jusepe Leonardo, Fabricio Castelló y Antonio Pereda, en la serie de los reyes godos, destinada al Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, con un cuadro, el del Rey Eurico, hoy en el Museo del Ejército de Madrid; y la restauración de algunos cuadros para el mencionado Palacio. Para el hermano de Felipe IV, el Cardenal Infante Don Fernando, trabaja como su pintor de cámara desde 1631.

ESTE retrato viene a acrecentar la actividad del pintor como retratista dentro de su producción ya conocida. Además de las obras reales ya mencionadas, son muchos los encargos documentados, en especial, series de reyes, antepasados o familiares de alguna Casa nobiliaria, de acuerdo a la moda de poseer una galería de retratos, generalizada en tiempos de Felipe III. Para el Conde de Lodosa, una serie de veintiocho retratos de la Casa de Mendoza (1618); para Antonio de la Cerda Martel, un grupo de catorce efigies reales de la Casa de Austria (1634-1635); para la Casa de los Pernestán de Praga, un retrato de Felipe III (fig. 3), hoy en la Colección Lobkowicz, en Roudnice (hacia 1634).

Bibliografía de referencia:

- AGULLÓ Y COBO, M.: «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII», Granada, 1978. Y «Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII», Madrid, 1981.
- CATURLA, M.^a L.: «Andrés López Polanco», Cuadernos de Estudios Gallegos, 1956.
- SALTILLO, MARQUÉS DEL: «Artistas madrileños (1592-1850)», Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas, 1953.
- STEPANNEK, P. Y BUKOLSA, E.: «Retratos españoles en la Colección Lobkowicz en Roudnice», Archivo Español de Arte, 1973.
- URREA, J.: «Enrique Trozo y Andrés López, retratistas de obispos», Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, 1985.
- VIÑAZA, CONDE DE LA: «Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez», Madrid, 1894.

Carmen García-Frías

FRAY JUAN BAUTISTA MAINO (O MAYNO)

(PASTRANA, 1581 - MADRID, 1649)

«La Adoración de los Pastores»

OLEO SOBRE LIENZO

160 × 119,3 cms.

ESTE cuadro inédito viene a completar la lista de la admirable pero relativamente escasa obra que ha llegado a nuestros días del gran pintor, uno de los más originales e interesantes de toda la escuela española. Nacido en Pastrana en 1581 (y no en 1578, como hasta hace poco se creía) era hijo de un milanés y una hispano-portuguesa que servían en la Corte de la Princesa de Eboli. Tanto Palomino como Ceán Bermúdez lo presentan como uno de los mejores discípulos de El Greco, pero parece más probable que se educara en Italia, lo que explicaría su modo de pintar, delicado y sin alardes de valentía, y su colorido, sin la entonación empastada, sino de una claridad fría y brillante que, con su naturalismo en los personajes, lo relacionan con caravaggistas no tenebrosos, como Serodine o Gentileschi, con quien se le suele comparar. Se hallaba en Toledo, trabajando para la catedral, y en el año siguiente inicia el retablo mayor de la iglesia de los Domi-





Fig. 1. Juan Bautista Maino.
Adoración de los Pastores.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Juan Bautista Maino.
Adonación de los Pastores.
Ermitage, San Petersburgo.

nicos de San Pedro Mártir, llamado «de las Cuatro Pascuas» por representar la Natividad (o Adoración de los Pastores - fig. 1), la Epifanía, la Resurrección del Señor y la Pentecostés, en grandes lienzos de 3,15 x 1,74 m. (Museo del Prado), en cuyo banco representó a los Santos Juanes, como personajes de sendos paisajes, relacionados con los de los Carraci y Domeniquino. En 1613 profesó como fraile en el mismo convento donde pintaba. Algunos de esos temas los repitió en otras obras, como la «Pentecostés» del Prado (depositada en la iglesia de los Jerónimos Reales de Madrid), y la «Adoración de los Pastores», de la que existe una variante en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (fig. 2) y esta inédita, que hoy se expone también con variantes.

HACIA 1620 se trasladó a Madrid, donde entró en relación con la Corte, como profesor de dibujo del Príncipe de Asturias, futuro Felipe IV, quien le respetaba y admiraba, y le escuchaba en su opinión de los pintores jóvenes, como Alonso Cano, cuyo cuadro del «Milagro del Pozo» (Museo del Prado) hizo ver al Rey en la iglesia de la Almudena y del que diría Palomino más tarde que el milagro era el cuadro: o Velázquez, a quien como jurado del concurso para la ejecución del cuadro de «La expulsión de los Moriscos» (perdido), concedió el premio de su pintura. El propio Mayno hizo otros cuadros de historia para la decoración, no del «Saloncete de las Comedias del Buen Retiro», como lo llama Palomino, sino del Salón de Reinos (actual Museo del Ejército) con el tema de «La Recuperación de Bahía de Brasil», pintada en 1635, el mejor de los cuadros de esa decoración, después del de «Las Lanzas». Colocando en primer término a unos personajes aparentemente anecdóticos, «el fraile dominico nos ha echado un sermón: la Caridad triunfará de la Guerra», como escribí en otra ocasión (*Visión y Símbolos*, 1.ª ed. española, 1972, págs. 289-90).

EN el cuadro ahora contemplado, como en los dos de Mayno, el que posee el Prado y el del Ermitage de San Petersburgo, el centro luminoso es el Niño, acostado en una especie de pesebre-cuna (con la cabeza hacia la izquierda en Rusia y hacia la derecha en el Prado y en el ahora examinado) en el que el tono más brillante (y en eso pudo influir El Greco) es la túnica rojo vivo de María. El San José anciano del Ermitage se rejuvenece y pasa detrás de la Virgen en las versiones del Prado y actual, en una evolución (derivada de las devociones de Santa Teresa) en la iconografía del Patriarca que también se observa en El Greco. El soldado tumbado, de espaldas, medio desnudo, en la «Resurrección» del Prado pasa a ser un pastor en el Ermitage y desaparece en la versión ahora expuesta; se conserva la cesta de huevos. El anciano convertido en pastor, de rodillas en el Prado, de pie en esta exposición, sujeta un perro; en ambas versiones, la mula y el buey asoman por la puerta del establo, en vez de estar casi encima del Niño, como en San Petersburgo. Pero, en todo caso, acreditan al pintor como excelente animalista, lo mismo que los corderitos, a veces en el suelo, a veces a hombros de un pastor, como en la presente versión. En ésta, la complicada «Gloria», muy caravagesca, de las otras adoraciones, se reduce a un ángel rubio y luminoso, en una nube rodeada de serafines.

SIN poder asumir una certeza que sólo exámenes científicos, con medios que no poseo, podrán aportar, encuentro en este bellísimo cuadro las cualidades que Lafuente Ferrari elogia en Mayno: «Una luz pálida, un poco fría» y «un gusto de dulzura de pincelada, de técnica ligera y brillante que hoy tanto admiramos en este pintor/ a quien el arte debe/ aquella acción que las figuras mueve», como escribió Lope de Vega en su Laurel de Apolo, laurel que quisiéramos otorgar a esta preciosa tela inédita, para mi gusto la más hermosa de la exposición.

Julían Gállego

JAN WILDENS

(AMBERES, 1586-1653)

«Paisaje con dos gitanas diciendo la buena ventura»

OLEO SOBRE LIENZO

77 x 118 cms.

Núm. 354 inscrito en la parte inferior.

PROCEDENCIA:

Colección de Don Diego Mexía, primer Marqués de Leganés.

BIBLIOGRAFÍA:

LÓPEZ NAVÍO, J.: «La Gran Colección de Pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasanciana*, Madrid, 1962, n.º 354, pág. 285.

LA composición es típica en la obra de Wildens: un amplio paisaje en una monocromía verde-azulada, un frondoso grupo de árboles y una pequeña escena cotidiana en primer plano, que aquí representa a dos gitanas leyendo la buena ventura a una dama y un caballero, asunto anecdótico burlesco tan del gusto flamenco. El autor vuelve a repetir el tema, con la única diferencia en el número de figuras, en el «Paisaje con lago», de la Colección del Museo del Prado (núm. 15), hoy depositado en la Capitanía General de La Coruña.

LA visión apacible de la naturaleza, la calma en las actitudes de los personajes, la armonía y suavidad del color son contrarios al espíritu dinámico y expresivo de su maestro Peter Paul Rubens, con quien empieza a colaborar a partir de 1618, tras un viaje por Italia y Francia. Su factura es cuida-





Fig. 1. Pedro Pablo Rubens.
Retrato de Jan Wildens.
Colección particular, Madrid.

da y tímida, acorde con la tradición de los paisajistas flamencos del siglo XVI, a quienes Wildens se siente unido en los inicios de su producción. El tratamiento de las rocas dolomíticas de la derecha, envueltas en una atmósfera mágica, tiene su fuente de inspiración más remota en Patinir, y la concepción amplia del espacio, en Pieter Brueghel el Viejo, a quien el pintor también adeuda la inclusión de notas picarescas, como es ese personaje con los pantalones bajados y en cuclillas, que hay en segundo término. Sin embargo, el grupo central de árboles procede del mundo rubeniano.

ESTE cuadro procede de la Colección del primer Marqués de Leganés. En 1655 se registra con el número que lleva inscrito, el 354, en el Inventario de bienes de su colección, de esta forma: «Un paisico de uno de ambers de dos baras y media de ancho y una bara de alto, con algunas figuras pequeñas y una gitana, en 400». Las medidas del lienzo no coinciden exactamente con las del Inventario. Ello se debe a que el cuadro sufrió con fecha anterior a 1655 una intervención, siéndole incorporadas dos bandas, una en su lado superior y otra en el lateral derecho, que venían a aumentar el espacio del paisaje. Los añadidos, de autor anónimo, seguramente español, eran de mala calidad y han sido eliminados recientemente en una restauración para devolver a la obra su estado original.

LEGANÉS era dueño de una soberbia colección de pinturas, sobre todo de escuela flamenca, resultado de sus continuas estancias en la Corte de Bruselas durante las décadas de 1620 y 1630, y en el transcurso de las cuales pudo hacerse con este cuadro. Wildens gozaba por aquel entonces del aprecio de coleccionistas y de sus amigos, ya que aparece en lugar destacado en las galerías de pinturas de los primeros y fue retratado por sus pintores amigos, que eran los maestros más prestigiosos de Amberes: Rubens (fig. 1) (en colección particular madrileña), Van Dyck (en Instituto de Arte de Detroit, Museo de Historia de Arte de Viena y Museo Nacional de Kassel) y el grabador Pontius.

Bibliografía de referencia:

- ADLER, W.: «Jan Wildens. Der landschafts mitarbeiter des Rubens», Munich, 1980
DÍAZ PADRÓN, M.: «Escuela flamenca del siglo XVII», Madrid, Museo del Prado, 1975.
DÍAZ PADRÓN, M., y ROYO-VILLANOVA, M.: «David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas», Madrid, 1992.

Carmen García-Frías

FÉLIX CASTELLO

(MADRID, 1595-1651)

«Liberación de San Pedro»

OLEO SOBRE LIENZO

168 x 125,5 cms.

FÉLIX Castello, hijo de Fabricio Castello y de Catalina de Mata, fue bautizado el 4 de junio de 1595 en San Sebastián de Madrid, parroquia a la que aparece vinculado en sus dos matrimonios, primero con Catalina de Argüello en 1615 y después con Bárbara de Huet en 1648, a los pocos meses de morir su primera mujer. En esta iglesia fue enterrado el 12 de septiembre de 1651. La tradición pictórica familiar y el ambiente escurialense en el que trabajaron tanto su padre como su abuelo, formaron el estilo del joven, luego reforzado por contacto con el arte de Vicente Carducho. En sus componentes se mezclan ciertos alargamientos de estirpe manierista, una sobria compostura inspirada en las corrientes italianas y los comienzos del naturalismo, todo lo cual expresa Castello con un colorido claro, suntuoso y vivo, haciendo intervenir anecdóticamente algunos animales domésticos.





Fig. 2. Vicente Carducho.
San Juan de Mata renunciando al doctorado.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3. Félix Castello.
La Magdalena en el Sepulcro.
Iglesia de la Magdalena, Getafe.



Fig. 1. Félix Castello.
La Parábola del invitado a las bodas.
Colección particular. Madrid.

VINCULADO a la Corte, aspiró en varias ocasiones (1617, 1627) a la plaza de Pintor del Rey. Su obra es escasa y documentalmente discontinua, aunque con un estilo muy marcado que evidencia en lo formal y en lo cromático su estrecha relación con Carducho, de quien se le supone colaborador en la inmensa serie de lienzos para la Cartuja de El Pualar entre 1626 y 1632. Su obra aparece jalonada por la *Toma de la Isla de San Cristóbal* (Madrid, Prado, 1634) y la *Parábola de las Bodas* (Madrid, col. privada), firmada en 1641 (fig. 1).

ESTA *Liberación de San Pedro*, atribuida a Félix Castello por similitud con otras documentadas o admitidas como autógrafas, representa un pasaje contenido en los Hechos de los Apóstoles: «Un ángel del Señor se presentó en el calabozo, que quedó iluminado; y golpeando a Pedro en el costado le despertó diciendo: Levántate pronto; y se cayeron las cadenas de sus manos. (Hc. 12,7)». La obra destaca por la monumentalidad de ambas figuras, tanto la de San Pedro sentada con su disposición diagonal y su esbelto canon corporal, no menor que el del ángel. En el fondo oscuro destaca la simple geometría luminosa de una ventana y del rayo direccional de la luz que ilumina intensamente a la figuras, resaltando los colores brillantes y la textura espesa de las telas. Los mismos tonos rosas, amarillos, azules y malvas aparecen en otras obras de Castello como *Los preparativos del viaje de Tobías*, que esta galería exhibió en 1992. Las manos amplias, el canon alargado, el naturalismo en la captación del movimiento a través de la agitación de las vestiduras del ángel y el espesor de las alas proceden del ámbito cortesano en torno a Vicente Carducho. Castello —cuyas obras se confundían con las de su maestro, según Jusepe Martínez— no sólo pudo aprenderlas en él, sino que la composición del ángel refleja muy fielmente la de *San Juan de Mata renunciando al doctorado* (fig. 2) (Madrid, Prado), perteneciente a una serie realizada probablemente a partir de 1632. El gesto humilde de San Juan de Mata, indicado con la cabeza, aparece en Castello sustituido por otro de certeza en el auxilio divino. A pesar de las muchas figuras angélicas que pueblan la pintura madrileña de la primera mitad del siglo XVII, este ángel liberador es uno de los más bellos que se pueden encontrar. En él se concentra toda la habilidad técnica del pintor en una fase madura de su estilo, que puede situarse a partir de 1630-35.

Ismael Gutiérrez

FRANCISCO DE ZURBARÁN

(FUENTE DE CANTOS, 1598 - MADRID, 1664)

«Santa Faz»

OLEO SOBRE LIENZO

108 × 79 cms.

El culto al Santo Rostro de Cristo estuvo muy difundido dentro de la religiosidad barroca española del siglo XVII, encontrando en Sevilla una especial repercusión merced a las versiones pictóricas que Zurbarán, unas veces solo y otras en colaboración con su taller, realizó del tema de la Santa Faz.

REALMENTE es esta una iconografía cuyas primeras manifestaciones se plasmaron en grabados germánicos realizados en la segunda mitad del siglo XV, y a partir de entonces fueron conservados y utilizados por los pintores a lo largo del Renacimiento. Pero fue en el Barroco, y especialmente en Sevilla a partir de 1630, cuando esta iconografía se recuperó en el ámbito de esta ciudad como consecuencia lógica de una demanda de este tipo de representación por parte de la clientela.



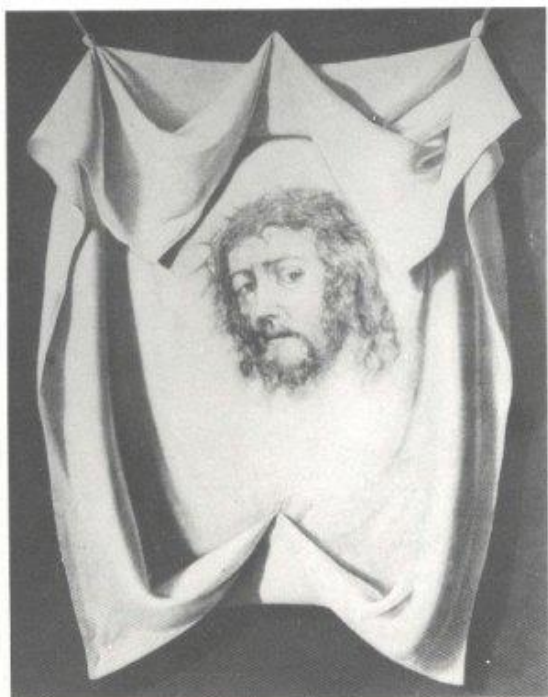


Fig. 2. Francisco de Zurbarán.
Santa Faz.
Iglesia de San Pedro. Sevilla.

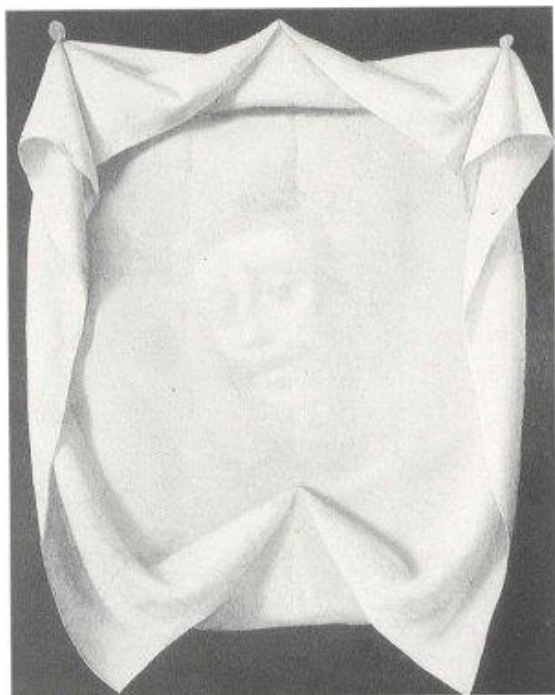


Fig. 1. Francisco de Zurbarán.
Santa Faz.
Galería Nacional. Estocolmo.

FUE Zurbarán, primero, y después los imitadores de su estilo, el que recreó de nuevo la imagen de la Santa Faz creando un prototipo que por su éxito de público hubo de repetir en numerosas ocasiones. En primer lugar, es de advertir que este artista dio un especial tratamiento a la tela en la que está impreso el Santo Rostro de Cristo, puesto que la dispone cuidadosamente plegada sobre un fondo neutro gris oscuro, obteniendo así un deliberado efecto de trampantojo que permite engañar al ojo, haciendo creer por un instante que se trata de una tela dotada de volumetría real.

PARA hacer verosímil este aspecto de percepción fugaz de la sensación de realidad, el artista utiliza el recurso de fingir que el paño está sujeto al fondo por gruesos alfileres situados uno de ellos en el centro de la parte superior y también que está atado con dos nudos colgando de los laterales de dos cintas o cuerdas. De esta manera se crean unos dobleces que enmarcan el rostro de Cristo tanto en la parte superior como en la inferior, puesto que en ella otro alfiler crea de nuevo gruesos pliegues, de abultadas formas triangulares, que proporcionan marcados efectos de sombra y refuerzan la sensación de volumetría que por un momento pretende engañar nuestra contemplación.

LAS características de esta pintura nos la muestran emparentada con la del mismo tema que se conserva en la capilla sacramental de la iglesia de San Pedro de Sevilla con similares dobleces en el paño y con la faz de Cristo plasmada de forma nítida. Sin embargo, en otras versiones como la del Museo de Valladolid el rostro se muestra tan sólo a través de una suave y desvaída impronta, siendo intermedia la reflejan los ejemplares del Museo de Estocolmo (fig. 1), del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y de la Iglesia de San Pedro de Sevilla (fig. 2).

POR sus características de estilo, esta pintura de la Santa Faz puede situarse en la fase madura de la vida del artista, en unos años que oscilan entre 1640 y 1650.

Enrique Valdivieso

ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA (CÓRDOBA, 1616-1668)

«San Antonio de Padua y el Niño Jesús»

OLEO SOBRE LIENZO, firmado
142 × 110 cms.

ES Antonio del Castillo la personalidad más destacada dentro de la pintura cordobesa del siglo XVII. Por otra parte, no son muchas las obras firmadas que conocemos de este artista, por lo que esta representación de San Antonio con el Niño se convierte en una pintura relevante dentro de su producción.

POR sus aspectos compositivos, esta obra parece de fecha avanzada dentro de su labor creativa, por lo que su ejecución puede situarse hacia 1660-1665, pocos años antes de su muerte. En efecto, en la composición aspectos que corresponden a una concepción avanzada, de manifiesto carácter barroco. Así lo prueba el aparatoso cortinaje verde que se despliega en la parte superior izquierda de la composición y también el movido grupo de ángeles que con el Niño aparecen flotando entre nubes en la parte superior derecha.

ESPECIAL interés muestra la figura de San Antonio, que en el momento de la aparición del Niño se encuentra en actitud de estudio y meditación en el interior de su celda. La presencia del Niño le hace adoptar una actitud vehemente que le lleva a abrir los brazos en actitud de acogida. De notoria calidad son los detalles de naturaleza muerta que figuran sobre la mesa, advirtiéndose un alto sentido de la observación en la descripción del tallo de azucenas, los libros y la calavera. En dos de estos libros puede leerse el título que figura escrito en sus lomos, que son «Civitate Dei» y «Biblia bieja», alusivos respectivamente a la *Ciudad de Dios* de San Agustín y al *Antiguo Testamento*.

MUY sobrias pero armoniosas son las entonaciones cromáticas que el artista ha utilizado en esta pintura, dominando en ellas las tonalidades marronáceas del hábito del santo, que se vitalizan con los verdes brillantes del cortinaje y del azul de la capa del Niño. El rojo tapete que cubre la mesa permite que destaque de forma nítida la volumetría de los objetos que hay sobre ella.

CARACTERÍSTICAS de Antonio del Castillo son las expresiones faciales de los ángeles, que revolotean en el espacio en penumbra de la celda, y sobre todo la expresión del Niño, que desciende entre nubes y que tiene una marcada personalidad, muy propia del estilo de este artista.

Enrique Valdivieso



PEDRO DE CAMPROBÍN Y PASANO

(ALMAGRO, 1605 - SEVILLA, 1676)

«Pareja de floreros en jarrones de bronce»

OLEO SOBRE LIENZO, UNA PAREJA
84 × 62,5 cms.

Firmados y fechados en 1666

PROCEDENCIA:

Colección de la Condesa de Pries, Málaga, 1943.

EXPOSICIONES:

- «Pinturas y Esculturas de Colecciones Malagueñas», Casa del Consulado. Málaga. Febrero-abril, 1943. Números 35 y 39 del catálogo.
- «Pinturas de Antiguos Maestros», Museo de San Carlos, Museo de Monterrey, México, 1993, n.º 7, reproducidos.

BIBLIOGRAFÍA:

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Catálogo de la Exposición antes mencionada. Málaga, 1944, pp. 41 y 42, lámina XXVIII.

EL estilo de Pedro de Camprobín como pintor de flores es muy posible que se configurase a partir de su instalación en Sevilla en 1630, basándose en experiencias anteriores obtenidas en Toledo, donde conocería a Alejandro de Loarte († 1628) y también en el contacto bien personal o a través de sus obras con Juan van der Hamen, pintor de bodegones en la Corte de Madrid. De alguna manera debió también de conocer bodegones pertenecientes a la escuela flamenca del primer tercio del XVII, de donde extraería referencias positivas para su arte.





Fig. 1. Pedro de Campobón.
Florero.
Colección particular. Madrid.

EN Sevilla sus conocimientos anteriores respecto al bodegón y la pintura de flores hubieron de adaptarse de inmediato a la sensibilidad artística local, donde tanto Francisco de Zurbarán como su hijo Juan practicaban el bodegón aunque con una volumetría más sólida y rotunda que la de Campobón, que se orientó hacia una estética más ligera y etérea. Muy pronto se convirtió en el más conocido pintor de flores y frutos de Sevilla, condición que puede verificarse consultando los inventarios testamentarios de la época, donde su nombre aparece con una reiteración constante, con absoluta superioridad sobre otros pintores de esta índole.

REFIRIÉNDONOS a esta pareja de floreros que comentamos hemos de señalar que en ellos se refleja el estilo de Campobón en su época de madurez, puesto que en el año en que están datados el pintor tenía sesenta y un años y le quedaban tan sólo siete más de vida. En ellos, por otra parte, repite modelos que ya había configurado en años anteriores y que le habían proporcionado notoria fama, al tiempo que una consumada maestría en su ejecución. En ellos se advierte una pincelada ligera y plana y la aplicación de un colorido de suaves y sutiles entonaciones. Las flores aparecen respaldadas por un fondo neutro de tono gris verdoso y situadas en jarrones que se asientan sobre un tablero dispuesto a la manera de repisa. Ambos floreros están realizados formando pareja, creándose entre ellos ritmos volumétricos armoniosos y un cromatismo hábilmente rimado. En este sentido, es necesario precisar que en los inventarios antes mencionados los floreros y bodegones raramente se mencionan solos, sino formando grupos de dos, cuatro, seis, ocho y hasta doce ejemplares.

CON respecto a los jarrones en los que están las flores depositadas puede observarse que probablemente pertenecían al ajuar doméstico de Campobón, dado que su presencia es muy repetitiva en sus composiciones florales. Son piezas que presentan un estilo claramente manierista fechables en el primer tercio del siglo XVII, deduciéndose de su fisonomía que son de bronce con adición de cabujones de esmalte azul.

POR su anecdótico es necesario observar la presencia de mariposas en torno a las flores, cuya presencia refuerza el sentido de ligereza y levedad de las composiciones. También son muy bellos, por su gran calidad, los detalles complementarios que el pintor ha dispuesto sobre las repisas. Al lado de tallos y de brotes de azahar puede contemplarse una pequeña jarra de cristal con agua en cuyo interior parece constatar la presencia de un higo o de una breva (como en el *Aguador* de Velázquez); de la jarra sale un tallo de claveles. En el otro florero aparece una taza de cerámica, también con agua, de donde salen delicadas flores.

Enrique Valdivieso



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(SEVILLA, 1617-1682)

«Salvador niño bendiciendo»

OLEO SOBRE LIENZO

76,5 x 61 cms.

PROCEDENCIA:

Londres, colección particular.

BIBLIOGRAFÍA:

ANGULO INÍGUEZ, D.: *Murillo*, Madrid, 1981, Tomo I, p. 191; Tomo II, Lám. 385.

LA figura infantil protagonizando escenas religiosas fue profusamente tratada por Murillo a lo largo de su carrera artística. Ciertamente es este un tema que tenía antecedentes en la historia de la pintura sevillana, sobre todo al referirse a la representación del Niño Jesús, cuya realización conocida más antigua se remonta a 1606, ejecutada por Juan de Roelas para la portezuela del tabernáculo en el retablo mayor de la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas sevillanos. Después otros artistas de esta ciudad, como Francisco Pacheco, Juan de Uceda y Zurbarán, siguieron a través de los años plasmando este tipo de imagen.





Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo.
Salvador niño bendiciendo.
Hospital de la Caridad. Sevilla.

Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo.
El Niño Jesús y San Juanito. («Los Niños de la Concha»).
Museo del Prado, Madrid.



MURILLO recogió por lo tanto este tema de sus antecesores para recrearlo de manera totalmente personal y convertirlo en una imagen de devoción particular, propia para poner en los oratorios familiares, como debe de ser el caso de la pintura que comentamos. En la segunda mitad del siglo XVII este tipo de representaciones, al igual que la mayoría de los temas religiosos, adquirieron un contenido más afectivo e íntimo, y Murillo, adecuándose a la apertura de las ideas contrarreformistas hacia una mayor amabilidad expresiva, acertó a plasmar admirables prototipos del Niño Jesús que llevó a sus máximas consecuencias en el caso de pinturas como *El buen pastor* o *Los niños de la concha* (fig. 1).

ESTE *Salvador niño bendiciendo* es obra que corresponde al período de plenitud de Murillo, puesto que sus características de estilo evidencian estar pintado hacia 1670. Por otra parte, guarda un gran parentesco iconográfico y artístico con el *Salvador Niño* que el propio artista pintó para el remate del retablo de la Virgen de la Caridad en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla (fig. 2), cuya ejecución se realizó en torno a 1670. En ambas representaciones la concepción de la figura del Niño es muy similar al describirle de cuerpo entero, en pie y casi desnudo, puesto que sólo le cubre parcialmente una leve túnica roja. Su grácil anatomía destaca sobre un fondo en penumbra, apoyando su mano izquierda sobre la bola del mundo mientras que con la otra dispone sus dedos en actitud de bendecir.

EN esta obra puede decirse que se incluyen las mejores esencias de Murillo como pintor, puesto que de ella emanan sentimientos de ternura y afabilidad que sólo él supo recrear en su época dentro del panorama del barroco español y aun del europeo.

Enrique Valdivieso

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(SEVILLA, 1617-1682)

«Ecce Homo o Cristo varón de dolores»

OLEO SOBRE LIENZO

52,5 × 37,5 cms.

EN la década que transcurre entre 1660 y 1670, Murillo acertó a crear este prototipo devocional que lógicamente tenía precedentes en la historia de la pintura. Pero Murillo plasmó en este tipo de obras una imagen de fisonomía muy personal en la que el sentimiento doliente de la pasión de Cristo se traduce en una imagen recogida y serena prácticamente exenta de dramatismo. Esta imagen recibió una notoria acogida entre la clientela sevillana, puesto que son varios los ejemplares que de ella se conocen, obras unas del propio artista y otras realizadas en colaboración con su taller.

GENERALMENTE esta representación del «Ecce Homo» no se realizaba aislada sino formando pareja con una «Dolorosa», creándose a través de ambas imágenes una escena de silenciosa contempla-

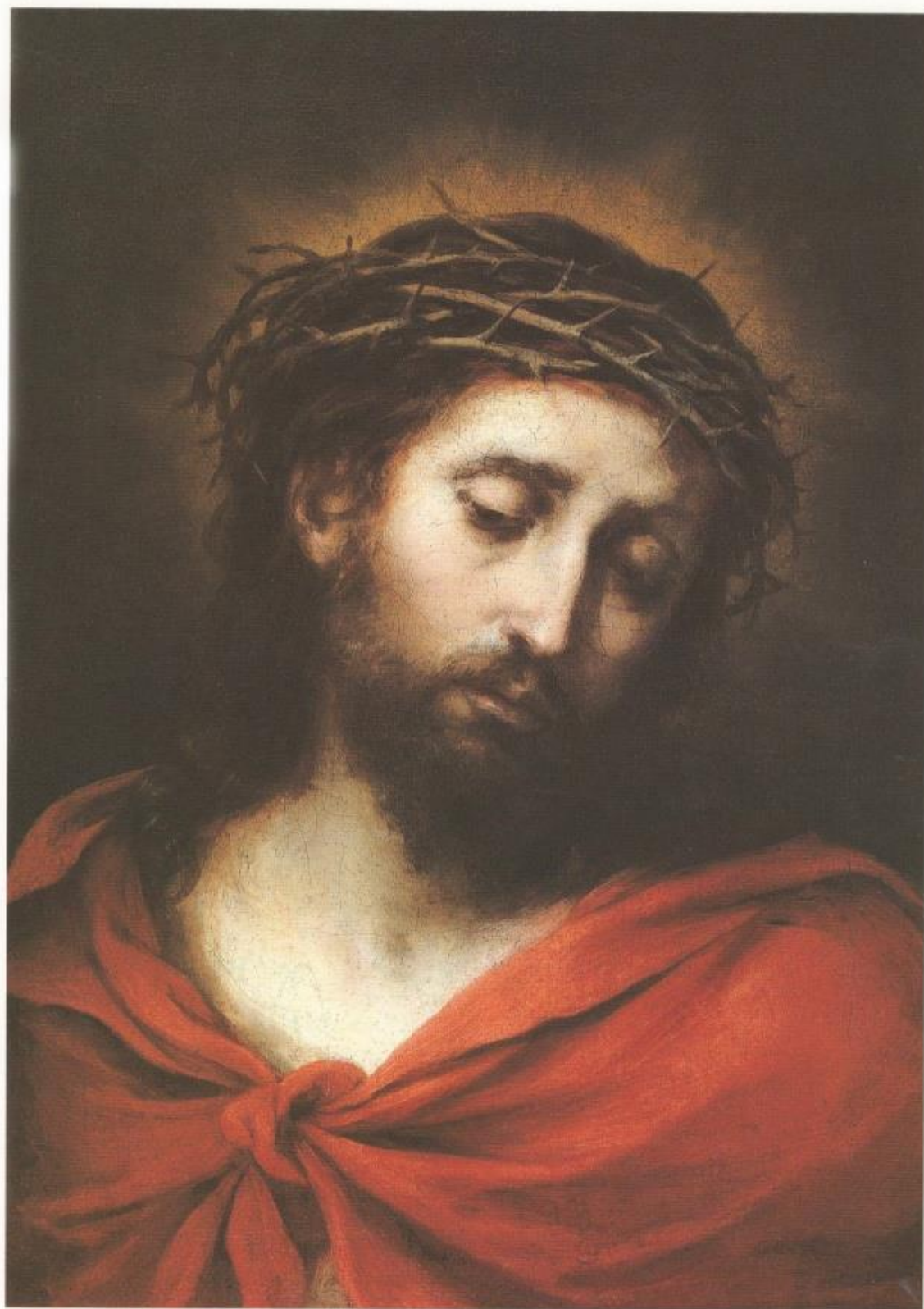




Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo.
Ecce Homo.
Colección Cook, Richmond.

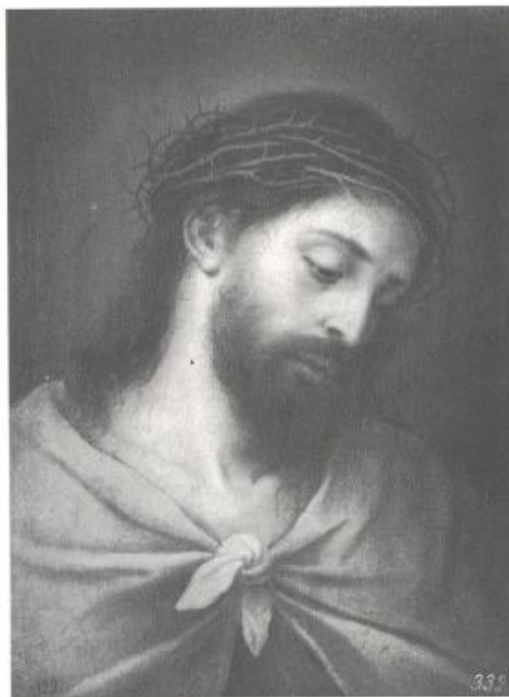


Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo.
Ecce Homo.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo.
Ecce Homo.
El Paso Museum of Art. EE.UU.

ción y profundamente emotiva en la que la Virgen manifiesta su dolor ante la patética presencia de su Hijo. Sin embargo, en las versiones de la figura de Cristo, Murillo refleja una manifiesta aceptación del padecimiento que ha sufrido durante la flagelación, mostrando un profundo sentimiento de mansedumbre espiritual.

ESTAS características se reflejan claramente en este «Ecce Homo» o «Cristo varón de dolores», cuya fisonomía está muy próxima a la representación de Murillo, del mismo tema, que se conserva en el Museo del Prado (fig. 1). Es por lo tanto un claro exponente de un prototipo pictórico que Murillo repitió en varias versiones de similar nivel, aunque en algunas de ellas se advierte intervención de los miembros de su taller. En esta obra, al igual que en el ejemplar del Prado, el torso de Cristo aparece cubierto por una capa roja anudada a la altura del pecho y con la cabeza cubierta por una aparatosa corona de espinas.

OTROS modelos con los que este «Ecce Homo» concuerda, en especial en la fisonomía del rostro, son el de la Colección Cook en Richmond (fig. 2) y el del Museo de Arte de El Paso (fig. 3). Esta última obra pertenece a la postrera década de la actividad de Murillo y en ella se advierte una técnica muy suelta y desecha, muy próxima a la de este ejemplar que comentamos; por ello, nos atrevemos a situar su ejecución en torno a 1670.

Enrique Valdivieso

FRANCISCO RIZI

(MADRID, 1614-1685)

«Autorretrato»

OLEO SOBRE LIENZO

89,5 × 79 cm.

UN excelente retrato español, madrileño por más señas, e indicios de su estilo, fechable en los años 1670-80, representa con evidentes rasgos de autorretrato a un pintor que, en razón a la rica iconografía de los fondos, el estilo suelto y fogoso, y el cotejo con otros autorretratos de pintor de esa época, proponemos como la imagen de Francisco Rizi (Madrid, 1614-1685). Pintor del Rey desde 1656, pero que había desempeñado su actividad en Palacio desde los años 1637-39, tras la muerte de su maestro Vicente Carducho.

SE trata de una pintura al óleo sobre lienzo, de unas dimensiones de 89,5 × 79 centímetros. Aunque su estado de conservación no es todo lo satisfactorio que sería deseable —siendo probable que esté cortado en el borde inferior, toda vez que el arranque de un puño en la manga no se culmina con la mano correspondiente—, permite apreciar la riqueza de elementos significativos, estrechamente ligados a la vida y a la profesión del pintor.





Fig. 2. Francisco Rizi.
Inmaculada.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 1. Tiziano.
Autorretrato.
Museo del Prado, Madrid.

EL artista se representó en figura de medio cuerpo y en posición de tres cuartos hacia su derecha, mirando fija y casi frontalmente al espectador, destacando su rostro iluminado y de carnaciones nacaradas —fuertemente caracterizado con grandes rasgos— sobre un fondo uniformemente oscuro. Según este retrato, Rizi era calvo, con una melena larga, deshilachada, y un fino bigote rizado completado con una no menos fina perilla. El rostro muestra las huellas del tiempo, rondará los 60 años; sus carnes se han ablandado, con las mejillas alargadas y la papada marcada. Pero nada de ello es óbice para que la amplitud del rostro reafirme una serena seguridad y cierto cansancio en los ojos de párpados pesados. Una imagen muy expresiva, que contrasta con el sobrio jubón negro a la española, sin más adornos que los cuellos blancos planos y los brillos de la tela que el pintor le arrancó con su arte; sobre la cintura centellean lo que podrían ser reflejos metálicos de hebillas o cadenas.

ESTÁ situado el pintor sobre el espacio de dos habitaciones en batería. Una, la más próxima en penumbra, contiene algunos elementos identificables: sobre la pared rojiza por la imprimación se vislumbra en el lado superior izquierdo un retrato del Rey Felipe IV, diríamos que según la última imagen captada por Velázquez, desprovista de todo adorno, conservada en el Museo del Prado. Poco más a la derecha, parecen intuirse los cuarterones de una ventana. Por debajo de este nivel hay una librería, cuajada de libros. El pintor está junto a una mesa con un pequeño caballete, o solo junto a un caballete, en el que se muestra una estampa grabada a juzgar por su tamaño y sus marcados bordes blandos. Frente a la oscuridad de este ambiente, que podemos llamar estudio, y contrastando con su penumbra, se sitúa en el fondo a la derecha, a espaldas del pintor, el taller inundado de luz, en el que, rodeado de cuadros, como el *Autorretrato* (fig. 1) de Tiziano viejo (Madrid, Prado) y quizá unos *Discípulos de Emaus* o una *Piedad*, él mismo, paleta en mano, ejecuta una gran Inmaculada. Resulta curioso comprobar que el modelo de esta Concepción, si se parece a algunos de la época es precisamente al personalísimo de Rizi (fig. 2), solemne y dinámico a la vez, vivísimo en su color azul ultramar, y distinto de los de sus coetáneos.

EN relación con estas pinturas visibles en los fondos, en el inventario de bienes de Rizi, realizado a su muerte en agosto de 1685, figuran varias Inmaculadas sin acabar (dos de 2,5 varas, que parece el tamaño de la que está pintando, si le calculamos al pintor una estatura de 1,60-1,70 metros; otra de 2 varas); también había una retrato de Tiziano de 1 vara y cuarta (más o menos 1 metro); y «otro de mano de Velázquez» que no se identifica.

EL inventario de la biblioteca cuenta unos cincuenta tomos, más lo que heredó su discípulo Isidoro Arredondo, que contenía todo lo relativo al arte de la pintura: libros, dibujos, pinceles, colores y otros enseres.

DESDE nuestro punto de vista, la incursión de estas pinturas en los fondos puede no ser casual, sino muy al contrario estar cargadas de intencionalidad, no sólo estética, sino incluso de afirmación y reivindicación de la trayectoria humana y profesional del pintor. Francisco Rizi había sido nom-

brado Pintor del Rey por Felipe IV en 1656, cuando Velázquez gobernaba la esfera de las artes en el Alcázar Real de Madrid. Su misión no era la de retratar al Rey, sino en todo caso copiar y repetir las efigies oficiales creadas por el sevillano, coincidiendo en esto con otros pintores, como Juan Bautista Martínez del Mazo. La presencia del retrato de Felipe IV, tal y como lo pintara Velázquez hacia 1655, supone el reconocimiento al Rey que lo nombró su pintor y quizá la búsqueda de un secreto entronque con la tradición de Pintor de Cámara, que Velázquez, y luego Martínez del Mazo y Herrera Barnuevo, tuvieron, quedando Rizi postergado en 1671 por Carreño de Miranda, más joven que él en el escalafón, pero a quien protegía la Reina gobernadora Mariana de Austria. Durante la minoría de edad de Carlos II, la actividad de Rizi en el Alcázar fue perdiendo importancia frente al auge de Carreño, y las antiguas empresas comunes de la década de 1660 quedaron interrumpidas. ¿No podría haber en esta presencia del *Felipe IV* de Velázquez una cierta amargura por la postergación sufrida frente a Carreño, toda vez que, para optar al puesto de Pintor de Cámara, Rizi, como más antiguo Pintor del Rey, era el mejor colocado, «el pintor de Su Mgd. más antiguo», como él mismo afirmaba en un memorial? Parece como si Rizi se sintiera deudor de su señor Felipe IV, a quien debía sus honores, y rompiera con la Corte de Mariana de Austria. De no ser así, habría que pensar que el retrato de Felipe IV correspondería al del Rey gobernante, y ello nos situaría el *Autorretrato* antes de 1665, año de la muerte de Felipe IV. Desde el punto de vista técnico de la pintura sería posible, no así desde el punto de vista de la edad representada por el pintor, más de los 41 años que entonces tendría.

LA deuda de gratitud y el reconocimiento al Rey son paralelos al reconocimiento a los maestros. De las tres pinturas que adornan los fondos son reconocibles la obra de Velázquez y el *Autorretrato* de Tiziano, no pudiéndose precisar qué sea la tercera obra. Con el *Autorretrato* de Tiziano, Rizi debió suponer que se hallaba no sólo ante el maestro universalmente admirado por sus contemporáneos, sino también por Velázquez y por todos los monarcas de la Casa de Austria. Así, para Rizi esta imagen de Tiziano debió ser el ejemplo de su propio *Autorretrato*, ya que en su taller tenía una copia del mismo, inventariada a su muerte en 1685.

EN lo que respecta a Velázquez, la evidente opción por el retrato de Felipe IV se complementa con el velazqueño fondo del taller que toma su inspiración en *Las Meninas*, con el pintor ejecutando, o más directamente en *La Familia del Pintor* de Juan Bautista Martínez del Mazo, del Museo de Viena, u otros fondos de estancias del Alcázar vistos en los retratos de Mariana de Austria y de Carlos II niño.

TRAS el nombramiento de Carreño como Pintor de Cámara en 1671, Francisco Rizi se sintió marginado en la Corte y así lo escribió en 1673 en un Memorial dirigido a la Reina. Se ha supuesto que la causa pudo ser su relación con Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II, enemigo feroz de Mariana de Austria. Las consecuencias para Rizi fueron, entre otras, que el Pintor del Rey nunca tuvo ocasión de retratarlo, ni a él ni a su madre, salvo en el retrato multitudinario del *Auto de Fe* (Madrid, Museo del Prado, 1683). *El retrato ecuestre de Carlos II en armadura* (Toledo, Ayuntamiento) fue al parecer un encargo del Ayuntamiento de Madrid, 1680, con motivo de la entrada triunfal de Maria Luisa de Orleans en la Villa y Corte. Si se sintió agraviado y no favorecido por el propio Rey, ¿qué vínculos afectivos les podrían unir?, ¿por qué representarlo en su *Autorretrato*?

LAS fechas *ante y post quem* para el *Autorretrato* de Rizi podrían ser 1671-1677. La primera, la de la efectiva postergación del pintor por el nombramiento de Carreño como Pintor de Cámara; la segunda, la del alejamiento de la Corte de Mariana de Austria para ir a residir a Toledo. Este hecho permitió a Rizi recuperar su antiguo status cortesano. En carta de 1680 dirigida al Concejo de Toledo, Rizi se presentaba como «Pintor de Cámara de sus Magestades Filipo III y Carlos II, y assi mesmo de tres eminentísimos Cardenales Arçobispos de Toledo, y también pintor de Cámara de Su Alteça el Sr. Don Juan José de Austria...» a la hora de regalar los retratos ecuestres de la entrada de 1680.

Ismael Gutiérrez

ESCUELA MADRILEÑA, SIGLO XVII

«Panorámica de la Plaza Mayor de Madrid en fiesta»

OLEO SOBRE LIENZO
135 x 200 cms.

EN el siglo XVII se distinguen dos líneas muy diferenciadas de la Plaza Mayor de Madrid, aludiendo a dos de las constantes que la caracterizaron como estructura arquitectónica. En una de ellas se capta con verdadera maestría el perfil dibujado por el arquitecto y Maestro Mayor del Rey, Juan Gómez de Mora, en el año 1617 y de cuyo proyecto se conservan varios diseños originales, y en la otra, y como consecuencia del grave incendio de 1672, se refleja y testimonia el nuevo aspecto exterior del recinto, que afecta prioritariamente a la Casa de la Panadería, punto de visión neurálgico del conjunto, que ha sustituido, con un rico atavío ornamental barroco, la precisión lineal paramental o la planitud estructural mantenida en sus orígenes. Este lienzo es un bello ejemplo, directo y espontáneo, de la Plaza Mayor en su encuadre y composición primera.

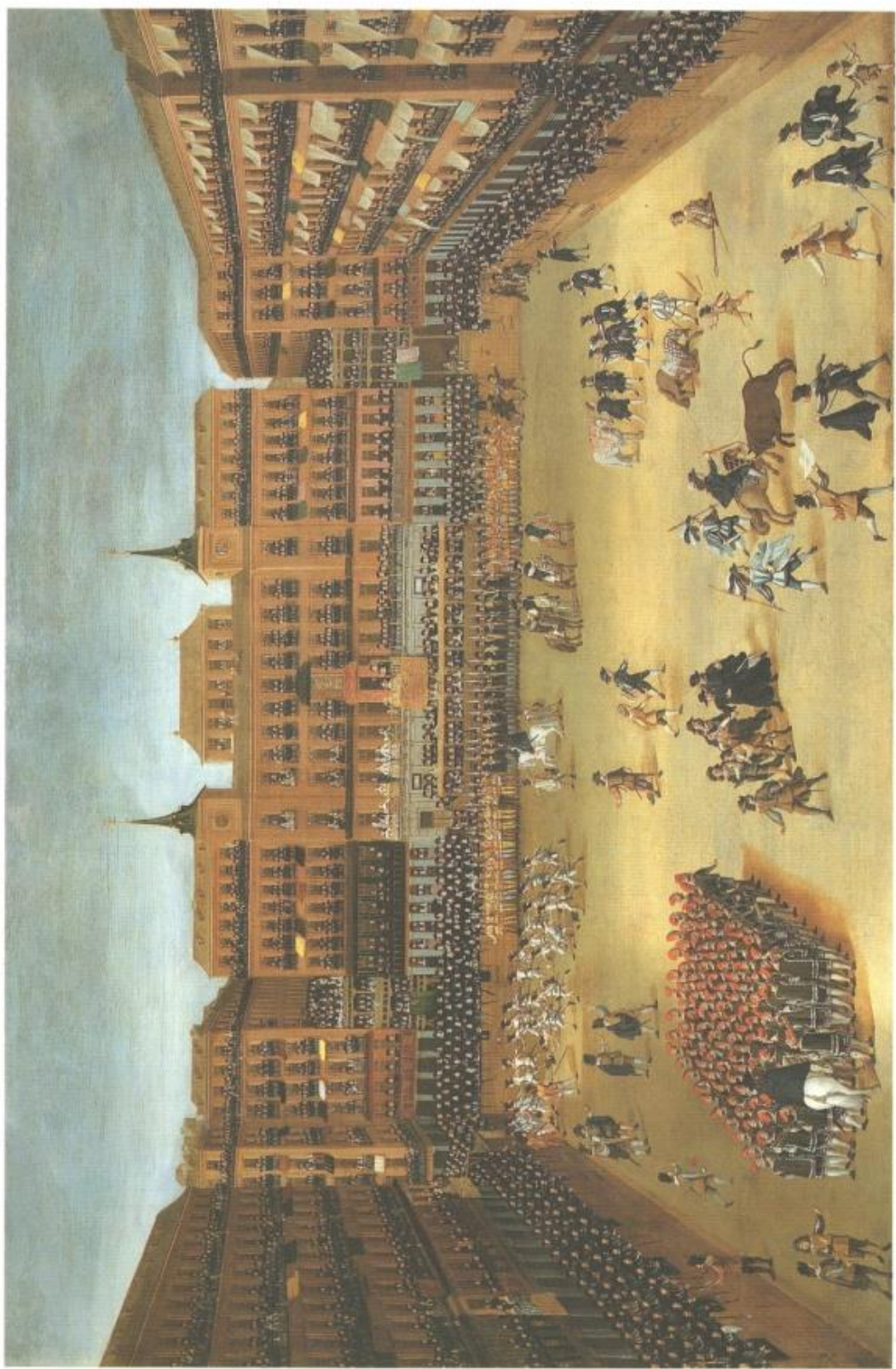




Fig. 1. Escuela madrileña, siglo XVII.
La Plaza Mayor.
Museo Municipal. Madrid.



Fig. 2. Escuela madrileña, siglo XVII.
La Plaza Mayor.
Museo Municipal. Madrid.

El cuadro está resuelto con intenciones fundamentalmente escenográficas, y a pesar de su aparente precisión, no existe un rigor histórico descriptivo, ya que se trata de una representación de un hecho no pintado directamente del natural, sino más bien elaborado en el estudio o taller a partir de apuntes parciales o sugerencias tomadas de otros lienzos, hecho que se justifica al cobrar especial relevancia algunos detalles anecdóticos que han sido repetidos en otras obras, también panorámicas, de la propia época. Contemplada la Plaza en su axialidad, su ambientación nos explica las intenciones primordiales que se planteó el pintor tratando de plasmar el atractivo de la preparación de una fiesta de toros y cañas, tema predilecto en los programas reales festivos del siglo XVII. Jalonada por tablaos, palenques y pasarelas artificiales, en el espacio interior transitan varios personajes en el desarrollo de diferentes escenas, dentro de un realismo contenido, pero construido con hábil equilibrio en la trama y disposición de los distintos elementos, con lo que el artista demuestra una especial capacidad para la captación de los diferentes efectos ambientales de la fiesta.

APARTE de considerar el lienzo como una muestra de la especialidad del autor en la pintura de vistas urbanas, reflejando un espacio monumental repleto de figuras, destaca la presencia de la Familia Real, que se adivina en el balconaje principal de la Casa de la Panadería, como asimismo hace una distinción de caballeros nobles a pie y a caballo, guardias reales bien descritas en sus uniformes y aparejos, con técnica casi miniaturista, como asimismo se subraya la fachada de Panadería trazada con detallismo y en cuyo centro, ocupado por la tribuna real, se distingue al Rey, a la Reina Mariana de Austria, el Príncipe heredero, el futuro Carlos II, de corta edad, la Infanta

Margarita Teresa y una restringida Corte. El edificio está flanqueado por las torres originales y coronado por el cuerpo de ático, que sería suprimido a partir de 1672.

EL lienzo forma parte de una interesante serie de vistas en las que se recogen las diversas celebraciones de la Plaza Mayor con motivos de recibimientos triunfales, desposorios, juramentos, bautizos, etcétera. La Plaza siempre se nos muestra engalanada para la ocasión con ricas colgaduras, tapices y reposteros. Se aprecian los balcones corridos para albergar un abigarrado gentío, el color gris del granito de los anditos porticados, en contraste con el color más ardiente del ladrillo visto con el que se recubren los paramentos. En la arena, diestros y alguaciles, el picador que clava la puya a un toro, mozos al quite atentos a la faena, nobles, personas y animales que se inquietan en un continuo ir y venir, o personajes de andar despacio y sin tropel, que hablan unos con los otros en actitud distendida, en un instante que pudiera ser el prefacio de la fiesta. Variedad en los trajes, gestos de cortesía, cuadrillas de acompañamiento y nobles con primorosos aderezos sobre caballos engalanados a los que rodea la bulliciosa muchedumbre. Algunos de los elementos son interpretados calcándolos de otros lienzos de la época (fig. 1, Catálogo n.º 22, 1992) y que se seguirán repitiendo en vistas de la Plaza en años posteriores (fig. 2, Catálogo n.º 24, 1992). Tal vez tuvieron como punto de partida el cuadro de Juan de la Corte en el que se recoge la fiesta de toros de 1623, celebrada con motivo de la llegada del Príncipe de Gales a Madrid (Catálogo n.º 3, 1992). Otros también se anticipan en panorámicas de la Plaza en sucurrir cotidiano, como se manifiesta en la pintura de hacia 1634 (Catálogo n.º 5, 1992). La fiesta en todos estos casos se interpreta con unos caracteres figurativos similares.

EN este lienzo la ambientación se ha hecho más rica y variada, impulsada hacia un mayor capricho argumental. La estructura arquitectónica y perspectiva de la Plaza también merece especial atención, permitiendo abrazar de un golpe de vista su espacio y la nitidez geométrica de la composición.

EL lienzo pudiera ser fechado hacia 1664, y tanto el estudio del espacio, de la luz, la descripción de los personajes o el medio arquitectónico, testimonian la mano de un pintor hábil y bien dotado, cuya técnica suelta y gama cromática uniforme y envolvente, o las ligeras capas de materia pictórica, nos permiten aproximar esta obra al entorno de Francisco Rizi, el autor de otra magna representación de la Plaza Mayor resuelta con una similar gama, con la primacía de los ocre y sienas, y que tan eficazmente contribuye a la modelación de las figuras. La Plaza, como telón de fondo, marca con su perspectiva la profundidad de la composición, tal vez para que su dilatado espacio pueda mantener la especial ligazón o cierto nexo de unión entre los diferentes personajes o enigmáticas figuras que parecen conscientemente querer ocultar su identidad.

EL pintor en este singular lienzo pudiera haber querido evocar una fiesta a la que acudió la Familia Real acompañada de su corte y gobierno para celebrar tal vez la fiesta de toros y cañas del día de San Juan, o quizá se pudiera encuadrar dentro de las celebraciones llevadas a cabo en la Corte de Madrid con motivo del casamiento de la Infanta Margarita Teresa con el Emperador Leopoldo. La fiesta en la Plaza Mayor tuvo en sí misma muy parecidas caracterizaciones.

ALGUNOS de aquellos festejos fueron reflejados con gran detalle en «Memoires curieux envoyez de Madrid» impreso en París.

Bibliografía de referencia:

- Catálogo de la Exposición del antiguo Madrid. Madrid, 1926, n.º 1281, 131, p. 334.
Madrid, testimonios de su Historia. Madrid, 1978-1980, p. 141.
Catálogo de pinturas del Museo Municipal de Madrid, 1990, pp. 87, 100, 99.
Exposición Madrid pintado, octubre 1992-enero 1993, n.º 3, 5, 22, 24.

Virginia Tovar

MATEO CEREZO, EL JOVEN

(BURGOS, 1637 - MADRID, 1666)

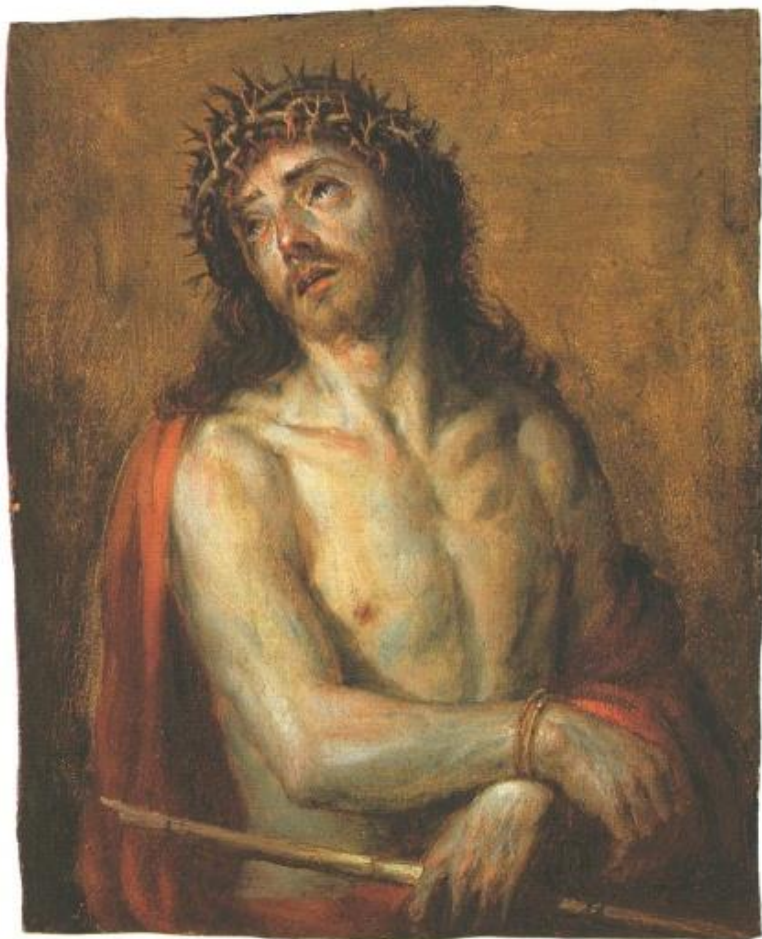
«Ecce Homo»

OLEO SOBRE COBRE

14 × 11,3 cms.

ESTA pequeña pintura procede del mercado anticuario de Londres, donde fue catalogada como obra anónima italiana del siglo XVII, sin tener en cuenta que se halla pintada en el reverso de un fragmento de una lámina para grabar, cuyo anverso muestra la imagen incisa de un San Antonio de Padua, rotulado en castellano, lo que sin duda centra el problema de su autoría a un pintor español, pues el grabado español del siglo XVII careció de difusión internacional. Por otro lado, la verticalidad de la imagen de este San Antonio recuerda extraordinariamente a la escultura que Manuel de Pereira (Oporto, 1588 - Madrid, 1683) realizó hacia 1631-32 para la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses (o de los Alemanes).

EN un plano puramente estilístico, la obra está ejecutada con una gran soltura y dominio del pincel, lo que sin duda se ve acrecentado por el pequeño tamaño de la pieza en relación a la pincelada.



Tamaño real.

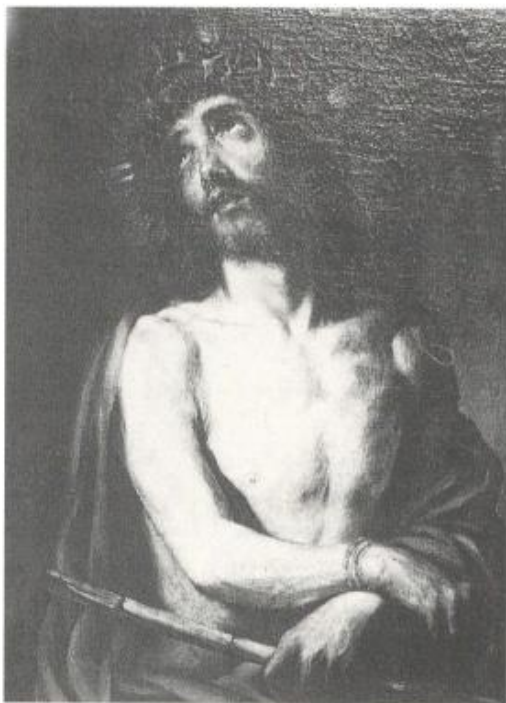


Fig. 1. Mateo Cerezo.
Ecce Homo.
Antes Religiosas del Sagrado Corazón. Madrid.



Fig. 2. Mateo Cerezo.
Asunción de la Virgen (Cobre).
Colección particular. Inglaterra.

CON un alto preciosismo técnico, el pintor —dentro de la silueta general del *Ecce Homo*— fue matizando los detalles del torso desnudo, donde las carnaciones nacaradas conviven con matices cenicientos que modelan la anatomía o sugieren las magulladuras del cuerpo ultrajado. En la cabeza y en las manos destacan lo que sin duda son los rasgos más reveladores del pintor. Las manos, cruzadas una sobre otra por las muñecas, se alargan en finísimos dedos enrojecidos, surcados de venas azuladas, la tensión del cuello gira y eleva hacia lo alto una cabeza portadora de gruesa corona de espinas sanguinolentas; la boca entreabierta, la rotunda nariz y los ojos entornados e iluminados con toques blancos revelan el estilo evidente de Mateo Cerezo el Joven.

MATEO Cerezo nació en Burgos en 1637, hijo único de un pintor de igual nombre con quien sin duda aprendió los rudimentos de su arte. Pero su estilo maduro y personal fue fruto de su establecimiento en Madrid en los años 1652-1654, en el entorno artístico de Antonio de Pereda y Juan Carreño de Miranda, de quien la tradición lo hace discípulo, llegando a elaborar una compleja síntesis estilística en la que se funden las influencias de los grandes pintores flamencos (P. P. Rubens, A. van Dyck) y de los grandes venecianos del siglo XVI (Tiziano, Veronés), fuentes comunes a toda la escuela madrileña del siglo XVII.

LA composición de esta pintura es conocida a través de un lienzo que fue de las Religiosas del Sagrado Corazón de Madrid (fig. 1), hoy en paradero desconocido, que José R. Buendía e I. Gutiérrez Pastor consideraron como obra fechable hacia 1661-1663, en que Cerezo reelaboró el tema del Cristo de la Caña, de larga y antigua progeñic desde Tiziano en adelante, combinando con otras interpretaciones de Luis de Morales, El Greco o Pereda (véase el libro *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo, 1637-1666*, Burgos, 1986, pp. 138-140, n.º 40). Alfonso E. Pérez Sánchez señaló la existencia de una «réplica fidelísima» en colección particular de Madrid (Cfr. «Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente», en *Archivo Español de Arte*, Tomo LX, n.º 239, 1987, pág. 286). Por ello, estamos ante la tercera versión autógrafa de este *Ecce Homo* de Mateo Cerezo, un cobre que por sus pequeñas dimensiones tiene carácter eminentemente portátil y devocional, donde el toque de pincelada ligera combina perfectamente con el misticismo lírico de la pintura ligera de Cerezo, quien siempre procura evitar lo cruento a través de la sangre.

Bibliografía de referencia:

BUENDÍA, R., y GUTIÉRREZ, I.: «Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)». Burgos, 1986.

Ismael Gutiérrez

ALONSO APARICIO

(ACTIVO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII)

«Desposorios místicos de Santa Catalina»

OLEO SOBRE LIENZO
203 × 144,5 cms.

Firmado y fechado: «Al^o. Ap^o». fat. 1674»

AUN cuando este lienzo se encuentra firmado con las abreviaturas «Al^o. Ap^o», que pueden interpretarse como pertenecientes a un Alonso Aparicio, y fechado en 1674, ningún dato histórico o artístico hemos podido recabar sobre su personalidad, la cual, por otro lado, aflora en los rasgos de este lienzo. Esta circunstancia convierte a esta pintura en un testimonio inapreciable para conocer la obra de este pintor del siglo XVII.

LA escena representa el Matrimonio o los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, cuya festividad celebra la Iglesia católica el 25 de noviembre. Su fabulosa vida quedó codificada durante la Edad Media en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Voragine, a la que en el siglo XV se incorporó el tema de los Desposorios, que se convirtió durante el Renacimiento y el Barroco en la ico-





Fig. 1. Juan Carreño de Miranda.
Festín de Herodes.
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Francisco Rizi.
Santiago en Clavijo.
Monasterio de Uclés, Cuenca.

nografía más frecuente para representar a la santa. La escena se desarrolla en un interior palaciego, por haber sido princesa e hija de un rey de Alejandría, interior resaltado mediante una compleja arquitectura de patios intercomunicados a través de dobles galerías de arcos superpuestos y amplias escaleras, cuyas formas arquitectónicas destacan mediante iluminaciones contrastadas o restallantes. En el primer plano del lienzo transcurre la teatralización del pasaje, bajo el cortinaje recogido por un angelito. En el lado izquierdo se ve una sacra reunión con San José, San Juan Bautista niño y quizá San Agustín como obispo de Hipona, un santo africano, como africana era, según la tradición, Santa Catalina. Todos ellos rodean a la Virgen con el Niño en el regazo, quien impone el anillo de oro a Santa Catalina, lujosamente vestida y coronada. El pintor completó el conjunto con un profuso cortejo musical de ángeles mancebos, mientras otros dos niños desde el cielo descienden con la corona floral y la palma del martirio.

DESDE un punto de vista estilístico, el pintor Alonso Aparicio muestra en su ejecución un estilo fogoso, con pinceladas de toque nervioso y relampagueante, dominando los efectos de suavidad a través de los empastes nacarados y pálidos de los rostros de las figuras femeninas e infantiles, o de las veladuras sobre las túnicas, que destacan, lo mismo que las arquitecturas, del fondo terroso de la composición. Su estilo es común al de muchos pintores madrileños de la segunda mitad del siglo XVII, y en la obra se acusa esta relación con algunos de ellos. La arquitectura es similar, o si cabe más compleja, que la que Juan Carreño de Miranda introdujo en *El Festín de Herodes* (fig. 1, Madrid, Museo del Prado), sin renunciar al aparador con la vajilla de plata que aparece a la derecha. Este original de Carreño de Miranda también fue copiado por Alonso del Arco en un ejemplar con variantes que circuló por el mercado anticuario madrileño. Arquitecturas tan complejas sólo existen en Francisco Rizi o en las perspectivas de los *Principios para estudiar el... Arte de la Pintura* (1693) de José García Hidalgo. Precisamente la fogosidad algo desordenada que muestra la pintura, la acumulación de figuras o la riqueza ornamental recuerda a estos dos pintores. Las fisonomías de los ángeles pueden seguirse en muchas obras de Rizi, como también procede del *Santiago en Clavijo* (fig. 2) pintado para el Monasterio de Uclés (c. 1670), el ángel que en lo alto lleva la corona de flores.

A través de este análisis estilístico de esta única pintura de Alonso Aparicio se confirma, por tanto, la existencia de un pintor madrileño de la segunda mitad del siglo XVII hasta ahora desconocido.

Ismael Gutiérrez

MATÍAS DE TORRES

(AGUILAR DE CAMPOO, 1635 - MADRID, 1711)

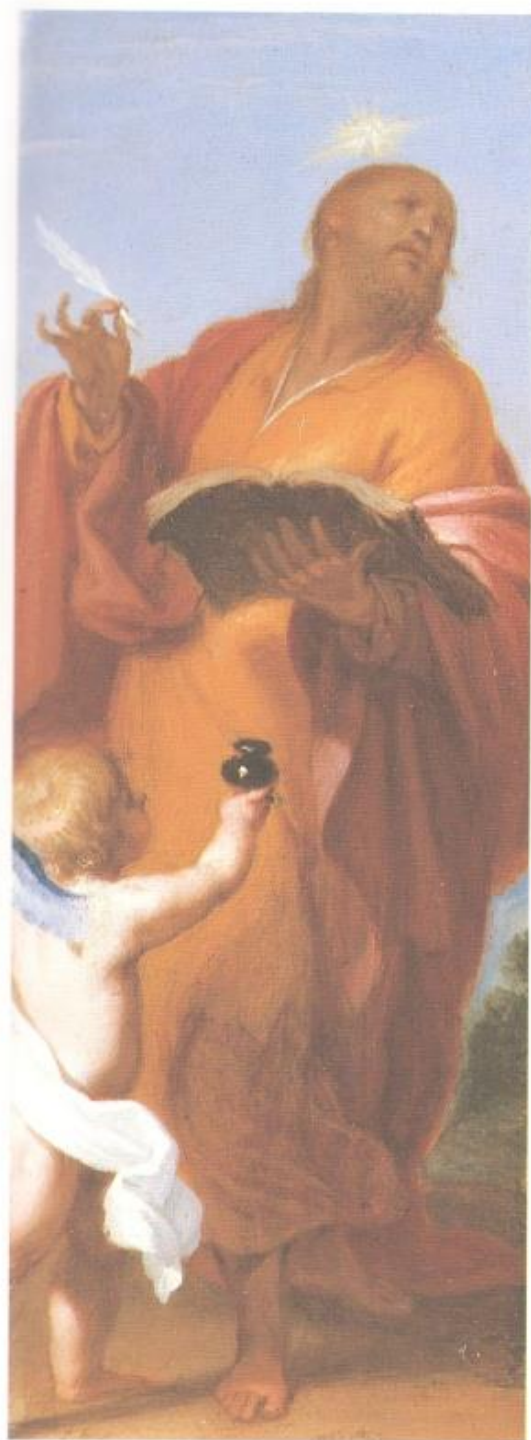
«*San Mateo*»

«*San Lucas*»

OLEO SOBRE TABLA, UNA PAREJA
22 x 8 cms.

ESTA pareja de tablas representan a los evangelistas *San Mateo* y *San Lucas*. Por su pequeño formato y disposición vertical quizá pueda pensarse que procedan del banco de algún retablo de dimensiones reducidas, en el que tendrían una disposición similar a las pinturas de Francisco Herrera el Mozo en los retablos de Santa Ana y de San Antonio de la iglesia del Convento de las Carboneras de Madrid.

LA tabla de *San Mateo* representa al evangelista a contraluz, recortado sobre un exquisito celaje azul y en gesto de exaltada inspiración y dinamismo. Como evangelista, lleva el libro y la pluma en las manos, mientras que un ángel de alas azules y cendal blanco sobre el cuerpo nacarado le aproxima el tintero. La composición de esta figura deriva casi directamente de una obra temprana de



Tamaño real.



Fig. 1. Matías de Torres.
San Jerónimo, Santa Paula y el Niño Jesús.
 Academia de San Fernando, Madrid.

Claudio Coello, como era el desaparecido *San Felipe conducido al martirio*, que se perdió durante la Guerra Civil, entre otras muchas obras de arte del Convento de Agustinas de Santa Isabel de Madrid. Coello debió pintar esta obra hacia 1663-1664 y formaba conjunto con otras de Mateo Cerezo y Manuel Benito Agüero. Esta tabla quizá sea un testimonio directo de la obra de Coello, no sólo en la forma, sino también en el colorido, caracterizado por el ocre amarillo de la túnica y el rosáceo del manto.

LA tabla de *San Lucas* resulta muy similar en su composición, sobre un fondo azul y con paisaje verde, y por su dinamismo impetuoso, avanzando y girándose, componiendo un bello conjunto de figuras emparejadas. Lleva también el libro en las manos, mientras la cabeza de un toro asoma en la mitad inferior derecha. A los delicados y vivísimos azules del fondo se unen en ella los rojos anaranjados y azules de sus ropas.

LA delicadeza de estas dos pinturas y su estilo evidentemente madrileño han servido para que fueran atribuidas a Juan Antonio Frías y Escalante (Córdoba, 1633 - Madrid, 1669). Sin embargo, la fecha posterior a 1663-1664, por depender de modelo conocido de Claudio Coello (Madrid, 1642-1693) y razones histórico-artísticas permiten proponer la autoría de Matías de Torres (Aguilar de Campoo, 1635 - Madrid, 1711), pintor de la Escuela de Madrid, cuya simpática y fi-

nalmente dramática vida nos ha transmitido Antonio Palomino y Velasco en su *Museo Pictórico*, con el aliciente de que le conoció personalmente. Además, en los últimos años ha sido objeto de reiterada atención por varios estudiosos que han contribuido a agrandar su significación en el medio socio-artístico del Madrid de Carlos II.

LA propuesta de atribución a Matías de Torres se basa en el parecido formal de las figuras con otras composiciones conocidas suyas. Amigo de los grandes efectos del contraluz claro, cuenta Palomino una graciosa anécdota a propósito de un cuadro de *San Diego* que había en un retablitto a él dedicado en el Convento de la Victoria de Madrid: quedando bruscamente iluminado un brazo de un mendigo y todo lo demás en penumbra, el pintor Francisco Solís decía que representaba a *San Brazo*. La figura de San Mateo puede rastrearse en las dos versiones de la *Presentación del Niño en el Templo* de los museos de Varsovia y Ermitage de San Petersburgo, éste fechado en 1697. Los plegados en zig-zag y de pliegues cortantes son muy comunes en él y están presentes en los pequeños dibujos del Arco de la Puerta del Sol (Madrid, Museo Municipal, c. 1679-80), levantado con motivo de la entrada triunfal de la Reina M.^a Luisa de Orleans en la Corte como esposa de Carlos II. En esta obra, Matías de Torres trabajó precisamente a las órdenes de Claudio Coello, no sólo por su habilidad, sino también por lo eficaz de su trabajo en ocasión de una obra que convenía acabar rápidamente.

MATÍAS de Torres se había formado con un tío suyo en Madrid, donde vivió desde 1646. Posteriormente se sintió atraído, como tantos otros jóvenes pintores, por Herrera el Mozo, cambiando su estilo en una dirección plenamente barroca, incorporando grandes efectos de dinamismo, luminosidad y colorido, y manteniéndose apegado a composiciones complejas en pequeños formatos poblados de numerosas y delicadas figurillas. Su pincelada es suelta y, a veces, el estilo aristado y zigzagante de los dibujos queda plasmado también en sus pinturas, recordando en ocasiones a Francisco Solís. Fue pintor de temas religiosos, conservados en escasísimo número, al haber pintado bastante al fresco y al temple sobre muro; y también de retratos, guirnaldas con figuras y batallas.

CONOCEMOS su actividad pictórica desde 1665, año en que tasó la pintura de Pedro García Matallón (M. Agullo y Cobo, *Notas sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, p. 166), cuando contaba ya 32 años. Sin embargo, suscribió la carta dotal de su mujer, María Marín, el 17 de septiembre de 1653, y ya se declara pintor. En julio de 1669 vivía en la calle de la Victoria, cuando enterró a su criada Manuela Felipe en la parroquia de San Sebastián (Matías Fernández García: *Parroquia madrileña de San Sebastián V: Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, 1988, p. 49). Profundamente implicado en la sociedad pictórica de su tiempo, representó a los pintores en los pleitos de la Hermandad de los Siete Dolores en 1696. Su obra más antigua firmada es *La erección de la Cruz* (Madrid, Academia de San Fernando), fechada en 1668, mientras que las más tardías lo están en 1696 (*San José*. Madrid, Descalzas Reales) y en 1697 el lienzo citado del Ermitage de San Petersburgo.

Bibliografía de referencia:

- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: «Don Matías de Torres», en *Archivo Español de Arte*. XXXVIII, 1965, pp. 31-42.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Una obra de Matías de Torres en el Museo Nacional de Varsovia», en *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XI, 1970, n.º 1, pp. 19-21.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa: «Proyecto de Ayuntamiento madrileño para el libro de la Entrada en la Corte de la Reina María Luisa de Orleans», en *Villa de Madrid*, 199: III.IV, n.º 105-106, pp. 3-27.
- ARNAIZ, José Manuel: «Cuadros inéditos del siglo XVII español», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, pp. 109 y ss.

Ismael Gutiérrez

ABRAHAM BRUEGHEL

(AMBERES, 1631 - NÁPOLES, 1690)

«Flores en vasos de cristal»

OLEO SOBRE TABLA, UNA PAREJA
25,5 cms. de diámetro

INTERESANTE pareja de tablas que con gran naturalidad nos muestran dos pequeñas botellas de vidrio llenas de agua con sendos ramilletes de flores sobre unas repisas que podrían ser de madera. La composición es de gran sencillez. Las flores, de tallos cortos, se adaptan a la forma circular de las tablas, inclinándose hacia los lados y hacia el espectador, creando la sensación de un espacio amplio y bien organizado. De entre las flores representadas quizá la más repetida sea el tulipán, flor introducida en Europa a finales del siglo XVI y que a mediados del siglo XVII todavía resultaba novedosa encontrarla en jardines.

UN estudio comparativo de estas dos tablas con otras pinturas de parecida composición hace pensar que estamos ante la composición de un pintor flamenco afincado en Italia, concretamente en





Figs. 1 y 2. Abraham Brueghel.
Pareja de floreros.
 Firmados. Galerie Lingenauber, Paris.





Fig. 3. Abraham Brueghel.
Naturaleza muerta de flores y frutas.
Colección particular. Inglaterra.

Nápoles. La forma tan especial de realizar las flores, con una pincelada carnosa, casi sensual, que individualiza cada pétalo, nos pone enseguida en relación con la obra de Abraham Brueghel. La mayoría de la obra conocida de este artista es mucho más compleja. Amplias composiciones situadas en ricos jardines donde los elementos botánicos se mezclan con los decorativos y figuras humanas. Pero poco a poco se van dando a conocer nuevas obras de este maestro flamenco de factura parecida a la presente, como es el caso de los dos lienzos, de mayor medida (41,1 X 33 cms.) de igual tema y firmados, que la Galería Lingenauber (París) presentará en la XVIII Biental Internacional de Anticuarios, que se celebrará en el Palazzo Strozzi (Florencia) (figs 1 y 2).

ABRAHAM Brueghel nació en Amberes en 1631 y murió en Nápoles en 1697, y no en 1690 como habitualmente se piensa. Su padre, Jean Brueghel el Joven, al observar su talento como pintor, le animó a que se trasladase a Roma, donde le encontramos bajo el mecenazgo del Príncipe Antonio Ruffo, para el que pinta una primera serie de nueve cuadros de flores que se recogen en el inventario de su Palacio de Reggío Campo realizado en 1649. Su gran actividad en la Ciudad Eterna se vería recompensada cuando el 3 de agosto de 1670 fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas.

TRES diferentes contactos con la ciudad del Vesubio, iniciados en 1670, no será hasta 1674 cuando se traslade a Nápoles definitivamente, convirtiéndose en uno de los artistas fundamentales que marcan el desarrollo de la pintura de naturaleza muerta de esta ciudad.

SU estilo, simple y puro, tiende a composiciones amplias, bien organizadas, trascendiendo del puro decorativismo para llegar a representar composiciones realistas, llenas de flores cargadas de vida.

Bibliografía de referencia:

- HAIRS, M. L.: *Les Peintres Flamands de fleurs au XVIIe Siecle*. Bruselas, 1985.
SCHNEIDER, N.: *Naturaleza muerta*. Colonia, 1992.

Juan Martínez

JOHN VAN DER BANK (O VANDERBANK)

(LONDRES, 1694-1739)

«Cuatro escenas de la vida de Don Quijote»

CUATRO ÓLEOS SOBRE TABLA, CON MARCOS ORIGINALES DE TALLA
40,6 × 28,2 cms.

Tres de ellos firmados.

1.—«Don Quijote y Sancho Panza después de la batalla con el gallardo vizcaíno» (Parte I, Cap.: 10)
(firmado).

APARECE en primer plano Don Quijote, de pie, apoyando su brazo derecho sobre Rocinante, en el momento que Sancho, arrodillado y asiéndole de la mano, le dice:

«—Sea vuestra merced servido, señor Don Quijote mío, de darme el gobierno de la península que en esta rigurosa pendencia se ha ganado; que por grande que sea, yo me siento con fuerzas de haberla gobernar tal y tan bien como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo».

TRAS ellos vemos al hidalgo vizcaíno atendido por sus compañeros. Y al fondo se ve la carroza donde viajaban las damas que acompañaban y que Don Quijote pensaba que iban presas.



2.—«Don Quijote libera a los galeotes» (Parte I, Cap.: 22) (firmado).

TRAS haber liberado a los condenados a galeras, Don Quijote, montado sobre Rocinante, les reúne y les hace el siguiente ruego:

«—Que de gente bien nacida es agradecer los beneficios que reciben y uno de los pecados que más a Dios ofende es la ingratitud».

PASANDO a pedirles como muestra de gratitud que se pasen por la ciudad de Toboso para ofrecer sus cadenas a Doña Dulcinea. En primer plano aparece Ginés de Pasamonte replicando la petición del «Caballero de la Triste Figura».

3.—«Don Quijote y los disciplinantes» (Parte I, Cap.: 52) (firmado).

DE nuevo vemos a Don Quijote sobre Rocinante, que se acerca a una procesión de disciplinantes que portan una imagen de la Virgen María, y que éste confunde con una dama que llevan contra su voluntad, a los que increpa diciendo:

«—Vosotros, que quizás por no ser buenos, os encubríis los rostros, atended y escuchad lo que deciros quiero».

4.—«Don Quijote dicta testamento» (Parte II, Cap.: 74).

TRAS haber confesado sus pecados, Don Quijote, ya en su lecho de muerte y rodeado de sus amigos, familiares y su inseparable Sancho Panza, dicta su última voluntad.

HIJO de un maestro tapicero del mismo nombre que trabajó en la Fábrica de Tapices del Soho, con quien se inició en el arte de la pintura. Tras pasar por el taller de Joanathan Richardson y Godfrey Kneller, en 1720 se establece por su cuenta abriendo una academia de pintura en St. Martin's Lane. Destacó como retratista y pintor de género, siguiendo el estilo de Hogarth.

EL primer país europeo que contó con una traducción del Quijote fue Inglaterra, publicado en Londres en 1612. Este trabajo, obra de Shelton, marca el inicio de la fama de la obra cervantina entre el público británico. En 1687 aparece la segunda traducción, realizada por Philips y acompañada por ocho láminas, de las que desconocemos el nombre del dibujante y el grabador que las realizó, que de forma bastante convencional ilustraban la vida del hidalgo manchego.

PERO será durante el siglo XVIII cuando se realicen las primeras grandes ilustraciones del Quijote. La primera serie se la debemos al pintor francés Charles-Antoine Coypel, que realizó veinticinco dibujos que sirvieron como modelos para cartón de tapiz y, posteriormente, por la gran fama que alcanzaron, fueron grabados para ilustrar la mayoría de las ediciones europeas que aparecieron durante la primera mitad de esta centuria. Así ocurrió con la publicada en Londres en 1731. Unos años más tarde, en 1738 y en 1742, Tonson realiza dos nuevas ediciones de la obra cervantina, la primera en castellano y la segunda en inglés, pero esta vez utilizando como ilustraciones dibujos realizados por John van der Bank y que fueron grabados por Gerard Van der Gucht.

DEBIDO al gran éxito alcanzado, Bank comenzó a pintar escenas de la vida de Don Quijote, en este pequeño formato, inspiradas en sus propios dibujos. Tenemos noticia de hasta unas cuarenta tablas repartidas en diferentes museos y colecciones privadas. Parece ser que la disipada vida de este artista le llevó a realizar esta amplia serie de obras por la facilidad con que las ejecutaba y las vendía. Son obras de carácter sencillo, fácil composición y gran expresividad. Donde, sin llegar a los tonos de críticos y burlescos típicos de la obra de Hogarth o los tintes románticos del siglo XIX, nos muestra un Don Quijote de clase burgués al gusto de la sociedad inglesa del momento.

Juan Martínez



FRANCESCO PERESI, LLAMADO «IL CALABRESE»

(ACTIVO EN NÁPOLES ENTRE 1709 Y 1743)

«La Expulsión de Heliodoro del Templo»

OLEO SOBRE COBRE

57 x 68 cms.

POCO es lo que sabemos sobre la vida de este artista italiano, nacido en la región de la Calabria y cuyas primeras noticias documentales corresponden a junio de 1709 y julio de 1710, en que expuso varios cuadros de temática religiosa, realizados sobre cobre, con motivo de la festividad del Corpus Christi. Se supone que fue discípulo de Paolo de Matteis (1662-1728), aunque en su estilo se pueden observar fuertes influencias de los modelos de Francesco Solimena (1657-1747) y de la pintura genovesa del momento. Sus obras más importantes conservadas son dos composiciones de altar que representan a «Tobías y el Ángel» y «La Conversión de San Dimas», que se guardan en la iglesia de San Giorgio Maggiore, en Nápoles.





Fig. 1. Francesco Peresi.
La Expulsión de los Mercaderes del Templo.
Museo Pepoli, Trápani

EL cuadro describe el momento crucial de la historia de Heliodoro, Ministro de Hacienda del Rey Seleuco IV Filopátor, y que fue enviado por éste para robar el tesoro que guardaba el Templo de Jerusalén. La historia viene recogida en el Segundo Libro de los Macabeos (cap. 3). El momento escogido viene descrito en los versículos 25 y 26, cuando tras haber entrado el representante del reino selúcida en el Templo, y dispuesto a consumir el hecho delictivo, «se les apareció un jinete terrible. Montaba un caballo adornado de riquísimo caparazón, que acometiendo impetuosamente a Heliodoro, lo acocó con las patas traseras. El que lo montaba iba armado de oro. Aparecieron también dos jóvenes fuertes, llenos de majestad, magníficamente vestidos, los cuales, colocándose uno a cada lado de Heliodoro, lo azotaron sin cesar, descargando sobre él fuertes golpes» (2 mac. 3,25-26).

EL relato bíblico termina con el arrepentimiento de Heliodoro, que se vuelve a su país dando grandes muestras de alabanza al Señor. La historia nos cuenta cómo a su vuelta protagonizó la sublevación que acabó con la vida del Rey Seleuco y su hijo, llegando a ostentar el poder, aunque pronto fue depuesto y ejecutado por Antioco IV Epifanes.

A modo de un gran escenario de ópera que nos recuerda a las arquitecturas y perspectivas Giuseppe Galli Bibiena (1696-1743), vemos el interior del Templo. Como único elemento que identifica el lugar aparecen, a nuestra izquierda, tres columnas salomónicas, de fuste helicoidal, que marcan el lugar donde se guardaba el Arca de la Alianza, junto con el Altar de los Sacrificios y el Candelabro de los Siete Brazos. La composición aparece centrada por la figura de Heliodoro, que, arrojado al suelo, es castigado por el jinete y sus dos jóvenes acompañantes. A su alrededor vemos a sus secuaces, también derribados por la ira divina en el momento que salían del recinto sagrado con el tesoro ante la mirada aterrorizada de los sacerdotes, ancianos, mujeres y niños que habían acudido a presenciar el ultraje y pedir justicia a Dios.

LA pintura está concebida de forma muy efectista, con elementos llenos de teatralidad, como el amplio cortinaje que se levanta a nuestra derecha o la disposición de las figuras en diferentes planos de iluminación, que dan como resultado una obra preciosista y de logrados efectos aéreos.

LA autoría de la obra se ha aclarado gracias a la colaboración del profesor Nicolás Spinosa, que ha confirmado la existencia de un segundo cobre (fig. 1), firmado y pareja de éste, que se guarda en el Museo Regionale Pepoli de Trápani (Italia). La obra representa «La Expulsión de los Mercaderes del Templo».

Bibliografía de referencia:

SPINOSA, N.: *La Pittura Napoletana del Settecento*. Nápoles, 1988. Tomo I, p. 299.

Juan Martínez

FRANCESCO LIANI

(FIDENZA, 1712 - NÁPOLES ?)

«Retrato de una princesa napolitana»

OLEO SOBRE LIENZO

105 × 84 cms.

PINTOR italiano nacido en Fidenza, población cercana a Parma, ciudad en la que se formó junto a Carlos Ruta (1685-1767). Hacia el año 1758 se cree que se encuentra en Nápoles trabajando para la Corte del futuro Carlos III, realizando una interesante serie de retratos de toda la Familia Real napolitana, compuesta por ocho miembros en ese momento. Los servicios de Liani como retratista satisficieron de tal manera al siguiente monarca, Don Fernando IV, que fue llamado a trabajar junto a Giuseppe Bonito (1707-1789), y ambos pintores se encargaron de ejecutar todos su retratos (fig. 1), tanto del Rey como de la Familia Real. Aunque se ignora la fecha de su muerte, se sabe que estuvo activo hasta 1775.





Fig. 1. Giuseppe Bonito.
Antonio Pascual de Borbón.
Patrimonio Nacional. Madrid.



Fig. 2. Francesco Liani.
Antonio Pascual de Borbón.
Museo Capuano. Capua.

DE entre las muchas misiones a las que está obligada cualquier monarquía destaca la de mantener el linaje a través de la descendencia directa. La Casa de Borbón ha sido especialmente celosa de esta tarea, y así podemos constatar como nuestros primeros borbones tuvieron una gran descendencia. Por un lado, Felipe V, casado dos veces, y sobre todo Carlos III, que llegó a tener trece hijos, aunque sólo seis sobrevivieron. Por eso nada nos debe extrañar la gran tradición del retrato infantil que se impone en este momento con sus diferentes usos, en especial el de dar a conocer el aspecto físico de los candidatos a las futuras alianzas matrimoniales. En otros casos se confeccionaban series completas, de toda la familia, que podían ser intercambiadas entre las diferentes Cortes debido a los fuertes lazos familiares que las unían. Así se encuadra el encargo que recibió Liani de retratar (fig. 2) a toda la Familia Real napolitana antes de mudarse a España, para que quedara como recuerdo para el nuevo Rey, Don Fernando.

DENTRO de los diferentes tipos de retrato, el infantil es el más interesante y maravilloso, por su forma tan especial de captar el mundo bello y gracioso de la infancia. El fin último de esta modalidad es mostrarnos los que por derecho a su nacimiento le tiene reservado el futuro al niño que aparece ante nosotros. El artista nos muestra a estos pequeños unas veces con trajes costosísimos, cargados de joyas, y otras, como es este caso, de forma sencilla y espontánea, pero siempre como diminutos adultos. Todo el encanto se centra en su rostro inocente, ajeno a la severa y rígida postura del cuerpo o los elementos que le rodean, que muestran al espectador el futuro que le aguarda por su alto nacimiento. Esta dureza a veces se rompe con algún pequeño detalle propio de su mundo. Nuestra princesa, de cara lánguida y mirada dulce, levanta su brazo derecho para ofrecer una galleta a su animal de compañía, un despierto perro de la raza «piccolo levreiro italiano», que posa con la misma dignidad que su ama, o incluso más por la altivez como rechaza el dulce que se le ofrece. Pero aún nos ofrece un detalle más de su mundo, un interesante andador de paja trenzada que se vislumbra al fondo que nos indica que el pequeño acaba de soltarse a caminar y ya lo hace con la soltura propia de su rango.

COMO es obvio desde el inicio del comentario de esta obra, nos inclinamos a pensar que se trata de un retrato de alguien perteneciente a la monarquía napolitana por los rasgos fisionómicos. Pero no creemos que sea de la familia de Carlos III, por eso parece lógico inclinarse por algún hijo de Fernando IV. Esta teoría parece confirmada por la forma tan especial de ejecutar los ojos, tan intensos, la delicadeza de su nariz y los labios tan marcados, rasgos más sobresalientes de su cara y que parecen coincidir con otros retratos de miembros de esta familia. La sencillez de su vestido, tan diferente a los ejecutados por Liani en la serie de 1759, nos hace retrasar la datación de la obra. Por eso sugerimos que podría tratarse de la Infanta María Teresa, nacida en 1772, futura Emperatriz de Austria y que aparece a la edad de dos o tres años.

Bibliografía de referencia:

- ROCCO, L.: Fichas catalográficas de los cuadros de Liani que figuraron en la exposición: «El Arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII», celebrada en Madrid en 1990, pp. 88-90.
URREA, J.: *La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.
RÖTTGEN, S.: «Iconografia dei Borbone di Napoli», en el catálogo de la exposición: «Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799». Florencia, 1979-1980, tomo II, pág. 387.

Juan Martínez

GIACOMO NANI

(PORTO D'ERCOLE, 1698 - NÁPOLES, 1770)

«Dos paisajes con jarrones ornamentales de piedra con guirnaldas de flores»

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO, OVALADOS, PEGADOS A TABLA

Uno de ellos firmado: «Giacomo Nani, f.»

64,5 × 49 cm.

Adquiridos por colección particular.

HABLAR de Giacomo Nani dentro de la tradición pictórica española supone hacer una honda reflexión sobre lo que supuso el cambio de dinastía reinante en España, con todas sus nuevas influencias, que difieren de forma radical con las tradiciones barrocas españolas tan hondamente arraigadas y que no alcanzan su total difusión hasta bien entrado el siglo XVIII, esto es, bajo el reinado de Carlos III. El apoyo oficial será básico para entender este cambio y su forma de actuar será a través de las Academias, cuyas fundaciones dentro del ámbito español supondrá el ennoblecimiento de la profesión del artista, aspiración que arranca desde finales del siglo XVI.

EL momento más importante de este cambio se producirá en 1752 con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, terminando así ese largo período de afirmación del artis-





Fig. 1. Giacomo Nani.
Naturaleza muerta de flores y hortalizas.
Academia de San Fernando, Madrid.

ta como profesión liberal. En lo tocante al tema de la pintura de flores y bodegones, este género también será tomado en consideración, aunque sea clasificado como de «segunda clase», frente a la gran pintura, la pintura «de historia», pero su reconocimiento ya estaba hecho al haber sido incluido dentro de las disciplinas a impartir en la Academia.

JUNTO a este hecho oficial hay que unir el gusto personal de los primeros monarcas de la Casa de Borbón, Felipe V e Isabel de Farnesio, que formarán unas riquísimas colecciones de arte para decorar su palacio favorito, nos referimos al de San Ildefonso. La gran calidad de las obras adquiridas hablan de forma elocuente de su labor como mecenas, la cual permitirá a los artistas españoles disponer de primeras obras para su estudio. De entre la amplia colección de pintura destaca el gusto de la Reina por reunir una amplia selección de obras de género, bodegones y flores, adquiridas en Italia, tanto a artistas flamencos como italianos, pero interesándose sobre todo en la producción de dos pintores: Giacomo Nani y Domenico Maria Sani (1690-1773). Esta inclinación se vio reforzada por la presencia del Infante Don Carlos, hijo favorito de la Farnesio, en Italia como Rey de Nápoles y Sicilia, y que facilitó la adquisición de los cuadros. Las relaciones artísticas entre Nápoles y España, tan ricas durante el siglo XVII, se mantienen a lo largo de todo el siglo XVIII, llegando a su apogeo con la llegada al Trono español de Carlos III, que logra traer a Madrid importantes artistas napolitanos. Giacomo Nani, ya entrado en años, no quiso venir a España, pero en su lugar envía a su hijo, Mariano (h. 1725-1804), que viene al servicio del Rey como pintor de porcelana para la Real Fábrica de Buen Retiro y que en 1764 será admitido por la Real Academia como Académico de Mérito, para lo cual presentó un lienzo «que por lo común se llama bodegón».

GIACOMO Nani, conocido en España también como Santiago, nació en Porto d'Ercole el 5 de febrero de 1698 y era hijo de Francesco Nani y Caterina Manquasi. Su nombre completo era Giacomo Francesco Giuseppe.

EN 1711 se documenta trabajando en Nápoles con Gasparo López (?-1732 circa), en cuyo taller empezó a interesarse por la pintura de bodegón, sobre todo tras conocer a Baldassare De Caro (activo a principios del siglo XVIII), cuyo realismo tanto le influiría. Su importancia residirá en haber retomado y actualizado todas estas tendencias realistas en pleno siglo XVIII y proponer un nuevo tipo de naturaleza muerta donde predomine una interpretación casi científica basada en el dato natural. Su pintura se considerará demasiado descarnada y realista, con poco refinamiento debido a su fuerte entonación y dureza de contornos, motivos por los que la crítica la ha considerado como obra de escaso mérito. Quizá esto es debido cuando se compara con la producción de su hijo Mariano, mucho menos extremista por la influencia de la pintura flamenca de este mismo género, seguramente vista y estudiada en las Colecciones Reales españolas.

SE conserva obra suya (fig. 1) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —un juego de seis bodegones de flores y hortalizas— y en el Patrimonio Nacional, Palacio Real de Riofrío —una serie de veinticuatro lienzos pertenecientes a la Colección de la Reina Isabel de Farnesio.

INTERESANTE pareja de lienzos, en forma oval, que presentan una serie de elementos arquitectónicos cubiertos de flores, situados junto a una corriente de agua y al fondo se esboza un paisaje. Aunque la composición es típica en la producción de Nani, ésta se ha simplificado al no aparecer ningún pájaro y ninguna verdura. De forma delicada, casi distraída, vemos cómo las flores han sido colocadas sobre estas pequeñas construcciones. La primera recuerda a una urna o sarcófago romano sin ningún tipo de decoración coronado por un jarrón, mientras que la segunda parece un pomo de piedra, quizá para guardar cenizas, asentado sobre un sencillo plinto. Ambas piezas se sitúan junto a pequeñas corrientes de agua. En otras composiciones donde aparecen, junto a estos elementos, otros de carácter mucho más prosaico y cotidiano, se ha querido interpretar como alegorías a los sentidos del gusto y del olfato como sentidos yuxtapuestos, como frutos de alguna polémica en boga por aquel entonces sobre la superioridad de uno sobre otro. Siguiendo este mismo planteamiento podríamos arriesgarnos a proponer estas dos obras como alegorías del paso fugaz de vida, apoyados en el aspecto temporal de las flores, elementos que se marchitan, y en el rápido paso del agua, también símbolo de lo efímero y pasajero.

EL artista ha centrado todo su arte en la realización de las flores de delicados colores que van del azul al blanco, pasando por delicados matices rojos. Sin llegar a los extremos realistas flamencos, advertimos cierta sensualidad llena de encanto que aumenta más su carácter efímero y temporal. El paisaje se insinúa de forma simple, casi decorativa. Lo mismo podríamos decir de los elementos arquitectónicos, concebidos con cierta torpeza.

SIGUIENDO esta misma composición, aunque de mayor tamaño (87 x 76 cm.), existe un juego de seis bodegones conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bibliografía de referencia:

- AZCÁRATE Y RISTORI, J. M., Y OTROS: «Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando». Madrid, 1988.
- CAVESTANY, J.: «Floreros y Bodegones en la Pintura española». Madrid, 1936-40.
- DIZIONARI degli Artisti Italiani in Spagna. Madrid, 1977.
- MIDDIONE, R.: «Giacomo Nani» en el Catálogo de la exposición: «El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII», celebrada en Madrid, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando». Madrid, 1964.
- «Pintura española de bodegones y floreros».
- «De 1600 a Goya». Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, 1983.
- URREA, J.: «La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España». Valladolid, 1977.

Juan Martínez

GIACOMO NANI

(PORTO D'ERCOLE, 1698 - NÁPOLES, 1770)

«Dos paisajes con bodegón de verdura»

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO PEGADOS A TABLA

Uno de ellos firmado: «Giacomo Nani, f.»

91 × 66 cm.

DE entre las diversas maneras de afrontar la composición de bodegones, Nani nos propone aquí una bastante singular: la presentación de los elementos dentro de un paisaje como si fueran los personajes de un tema pastoril, sin guardar ningún tipo de proporción entre las partes implicadas en la obra. Esta ausencia de todo refinamiento tiene como fin el mostrarnos una realidad a ultranza, sin hacer ningún apoyo en complicadas composiciones. Las verduras se nos presentan bajo una luz fría, anodina, respirando toda su vulgaridad. No hay ningún intento de exaltación del mundo sencillo, de los elementos más humildes del mundo vegetal, sino todo lo contrario, su presentación ante el espectador de la manera más ruda y agria, casi grotesca, que en ningún momento incita al apetito. Los objetos aparecen envueltos en un tipo de luz blanca, casi irreal, que aumenta nuestra inapetencia, todo ello conseguido a base de una pincelada dura y seca, aplicando un color fuerte, que en algunos casos resulta agrio, pero que en ningún momento resta precisión ni detallismo a la obra.

ESTA forma tan especial de presentarnos a la naturaleza se ha interpretado siempre como uno de los precedentes más importantes de la producción del artista español Luis Meléndez (1716-1780). Como ya indicamos antes, la Reina Isabel de Farnesio reunió una importante serie de estos bodegones, hasta un total de veinticuatro, para decorar una pieza del Palacio Real de San Ildefonso. De entre las diferentes composiciones utilizadas por el artista, cuatro lienzos, hoy guardados en el Palacio Real de Riofrío, siguen esta misma composición.

Bibliografía de referencia: ver la de los cuadros anteriores.

Juan Martínez



ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ

(CORELLA, NAVARRA, 1711 - MADRID, 1788)

«Retrato de monja»

OLEO SOBRE LIENZO

Firmado y fechado «fecit Antonius Gonzalez Ruiz anno, 1750»

82 x 69,5 cms.

PROCEDENCIA:

Colección del Duque de Valencia. Madrid, 1936.

BIBLIOGRAFÍA:

ARRESE, J. L.: «Antonio González Ruiz». Madrid, 1973, p. 189, lámina 20.

ANTONIO González Ruiz nace en Corella, Navarra, el 21 de julio de 1711. Hijo de Manuel González Crespo, pintor corellano de segunda fila, y de su segunda esposa, Isabel Ruiz. Comenzó sus estudios de pintura con su hermanastro, Matías González y Mateo (1689-1776), artista ligado al foco aragonés. La muerte prematura de sus padres, cuando contaba dieciséis años, determina su traslado a Madrid, donde continúa sus estudios, ahora con el pintor francés Miguel Angel Houasse.

EN 1732 regresa a Corella, poco después inicia su largo viaje de aprendizaje a Europa. Por espacio de cinco años, González Ruiz, consciente de la importancia que para un artista entrañaba el conocimiento de la obra de los grandes maestros, reside y estudia, siempre con sus propios medios económicos, primero en París, en cuya academia es premiado dos veces en 1734 y posteriormente en Roma y Nápoles.



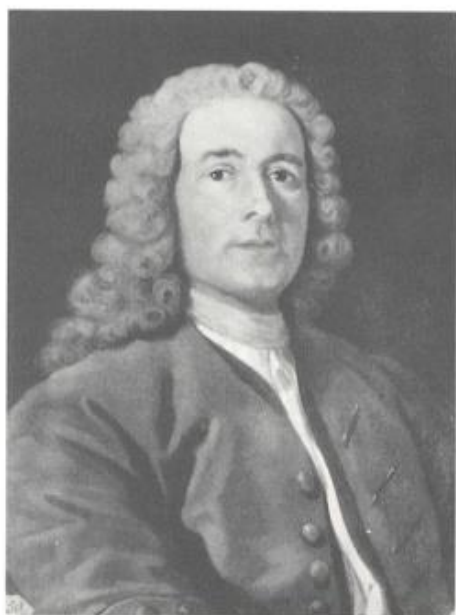


Fig. 2. Antonio González Ruiz.
Ignacio Hermosilla.
Academia de San Fernando. Madrid.

Fig. 1. Antonio González Ruiz.
Juan Bernabé Palomino.
Academia de San Fernando. Madrid.



REGRESA en 1737 a Madrid, continuando sus estudios en la academia del escultor italiano Juan Domingo Olivieri. El paso por esta academia (protegida por el Secretario Universal de Felipe V, el Marqués de Villarias) resulta trascendental en la carrera ascendente de González Ruiz, dada la vinculación que dicha academia mantenía con la Corte y el interés manifiesto del monarca de crear una única institución de estas características, que actuase como canal centralizador y regulador de las artes plásticas. Antes de finalizar la década de los años treinta contrae matrimonio con Antonia Palomino y Oropesa, hija del grabador de Cámara Juan Bernabé Palomino (fig. 1). En 1739 recibe González Ruiz su primer encargo real, ostentando en 1744 el título de Pintor de Su Majestad.

EL 13 de julio de 1744, un decreto de Felipe V crea la Junta Preparatoria para proceder al estudio y estructuración de la futura Real Academia de Nobles Artes. Desde este momento el papel de González Ruiz será muy destacado, estando presente tanto en la Junta Preparatoria como en la ya constituida Real Academia de Bellas Artes, ostentando la dirección de la sección de pintura junto con Van Loo. A esta institución consagrará este pintor treinta y seis años de su vida.

EN 1756, tras realizar el retrato y alegoría de Fernando VI, encargado por la Academia, es nombrado, en agosto, Pintor de Cámara de Su Majestad.

SU entrada al servicio regio le lleva, junto con Andrés de la Calleja, a confeccionar un abundante número de cartones para ser tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, destinados a la ornamentación de diversas estancias del Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial y El Pardo.

LA carrera honorífica de González Ruiz alcanza la cima en 1760, cuando el 17 de mayo, el Secretario de la Real Academia de San Fernando, Don Ignacio de Hermosilla (fig. 2), le entrega la Medalla de Oro con la efigie de Su Majestad, concedida por la Corporación como la muestra más significativa «de la muy singular estimación» que se le profesaba. Siguiendo esta línea de reconocimientos y honores, el 1 de mayo de 1768, la Academia de San Carlos de Valencia le nombra, junto con Palomino, Académico de Mérito. En 1768 es elegido Director General de la Real Academia. A este cuadro de honores se sumará, en 1771, el Diploma de socio de honor de la Academia de San Petersburgo.

DE su matrimonio con Antonia Palomino nacen dos hijos: Fernando Guillermo y María Ignacia, que se casará con el grabador Francisco Muntaner.

LOS últimos años de su vida vienen marcados por las dificultades económicas y un constante labor centrado en la alternancia de su actividad en la Academia y los modelos realizados para ser tejidos en la Real Fábrica. El 1 de abril de 1788 muere en Madrid, siendo enterrado en la iglesia parroquial de San Andrés.

ESTA obra es sin duda una muestra exponencial de la etapa más fluida y madura de Antonio González Ruiz (1740-1760), Emparentada en su semántica con los retratos de Palomino o Hermosilla, es una pieza en la que de manera natural el pintor sitúa a la retratada, la individualiza y sintetiza con parquedad de elementos.

LA retratada, tomada de tres cuartos, posa en actitud ambigua que incita a la comunicación e informa de su recogimiento, la mirada no se fija ni en el espectador ni en el infinito. No en vano el pintor hace un auténtico esfuerzo para distanciar a su personaje, ubicándola en un espacio atemporal, en el que la mujer representada pierde su identidad al abrigo de una vestimenta que la sumerge en un anonimato colectivo. Sin embargo, aflora premeditadamente la intención de dejar de manifiesto que aquella que se retrata pertenece a una clase social elevada, que encarga el retrato y cuyo acceso a la plasmación pictórica está más vinculado a una exaltación del yo que a una plasmación anónima de un personaje de iglesia que aspira a la santidad y que la manifiesta a través de la representación del aura particular.

LA silueta, maciza y contundente, se perfila sensiblemente saliendo con nitidez de la confusión del fondo neutro, en el que cualquier referencia puntual es pura especulación. El equilibrio domina la composición, extendiéndose a la sacudida que supone la fusión de la fijación espacial y el potente núcleo iluminado central. Pero el equilibrio se percibe asimismo en la pose de la mujer, en la actitud relajada y flexible, a pesar de la intencionalidad que conlleva, por su deseo de mostrarnos mediante la sujeción del libro abierto su condición de mujer ilustrada.

SI el equilibrio domina la estructuración de esta obra, la armonía es la clave que explica el uso de colores, trabajados con fluidez y auspiciados por un severo credo conceptual que le permite al pintor retrotraerse en el tiempo y aspirar aquellas constantes de naturalismo espiritualizado que perfilaron la pintura española del siglo XVII.

SIGUIENDO este compromiso pictórico, pero ya con una norma de su tiempo, González Ruiz convierte a la figura en epicentro de la obra, exigiendo y reclamando nuestra atención. Para ello la hace girar ligeramente sobre sí misma, y a pesar de que en el campo de la tela se recorta convertida en el eje de simetría absoluto, el sutil desplazamiento acentuado por las manos y el libro que sostienen, permiten al espacio circundante organizarse sobre los costados, anulando estigmas de parcialidad. Esta concepción espacial contribuye notoriamente a la integración de la figura misma en su intimidad, no reñida ésta, en ningún momento, con la invasión que, en otra circunstancia menos estudiada, supondría la observación foránea del espectador.

María del Camino Paredes Giraldo

LUIS EGIDIO MELÉNDEZ

(NÁPOLES, 1716 - MADRID, 1780)

«Naturaleza muerta de melón, sandía, un plato de uvas y tres manzanas»

OLEO SOBRE LIENZO

41,5 × 61,5 cms.

Adquirido por colección particular.

BIBLIOGRAFÍA:

LUNA, J. J.: «Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez. IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempos de Carlos III». Madrid, 1988, pp. 373-375, fig. 4.

IBID. Tufts, 1985, n.º 77, fechado por esta autora de 1771.

TUFTS, 1985, n.º 37. Cfr. n.º 35 para una pintura de una fuente de uvas al aire libre, sin firmar.

ESTE bodegón de frutas ha sido publicado recientemente por Juan J. Luna. También la atribución ha sido confirmada por fotografía por la profesora Eleanor Tufts, de la Universidad Metodista de Dallas. Como apunta Luna, nuestro cuadro está relacionado con otro firmado, el *Bodegón de melones, peras y ciruelas* del Alte Pinakothek de Munich (fig. 1). Este último cuadro es de formato vertical y ostenta el mismo motivo de los dos melones, pintados en el aire libre. Además, el tema de una fuente colmada de uvas aparece en un bodegón de la Colección Real del mismo tamaño de nuestra pintura, ahora en el Prado (n.º 904). Está firmado en 1771, el que bien podría ser la fecha de los otros dos susodichos cuadros.

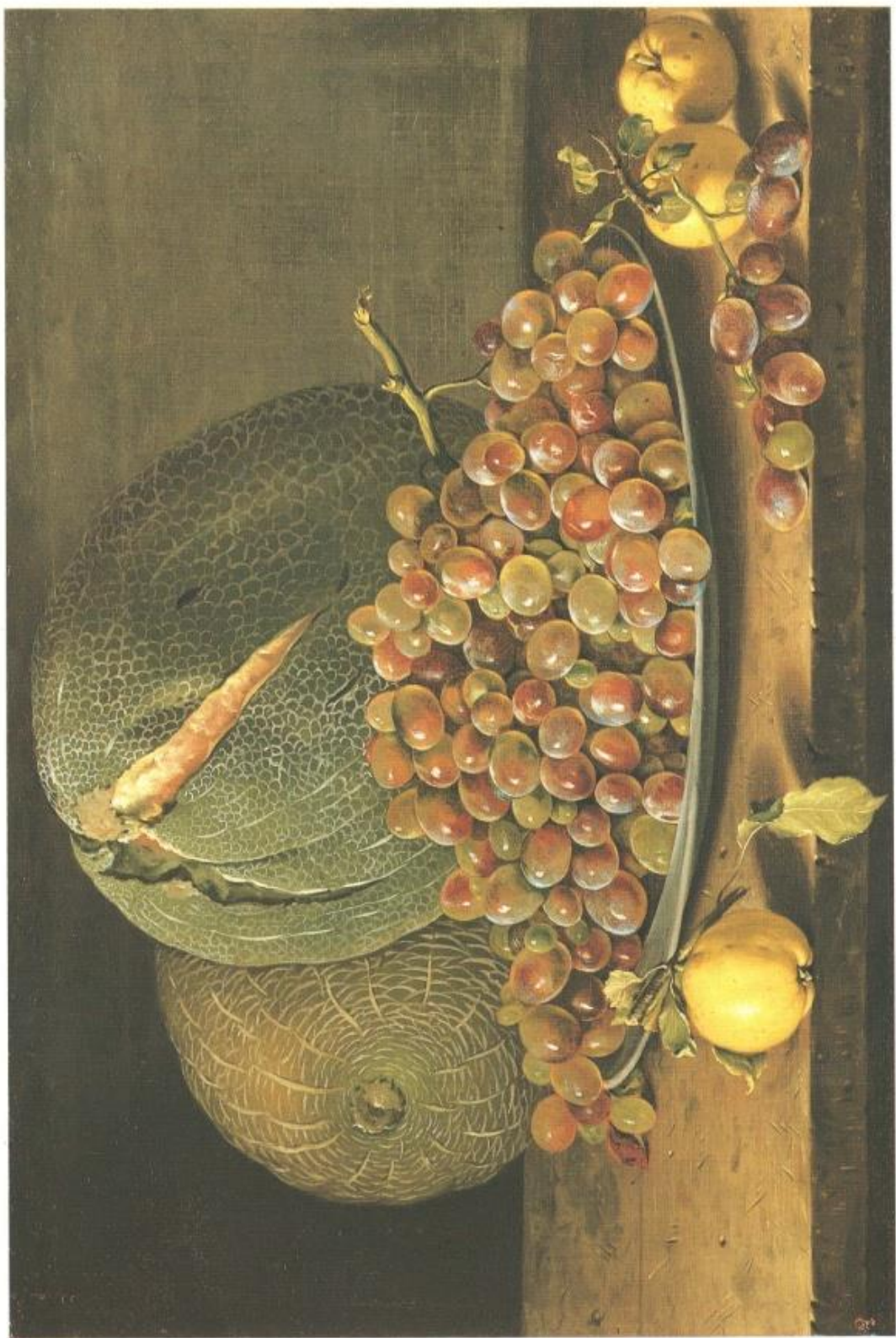




Fig. 1. Luis Meléndez.
Bodegón con melón y sandía.
Pinacoteca. Munich.

EN nuestro cuadro las frutas de otoño están dispuestas en el plano de forma más o menos piramidal; el racimo de uvas está en medio del cuadro, con manzanas a los lados y dos melones que se asoman por encima de todo. La mitad del fondo de la izquierda está en sombra, y la fuerte iluminación proyecta sombras hacia la derecha. La hoja de manzano que sobresale de la repisa de madera es un cliché de ilusionismo muy frecuente en la pintura del bodegón. Y cualquier representación de uvas por fuerza debe de recordar el hito del legendario pintor clásico Zeuxis, cuyas uvas *realistas* engañaron a las propias aves.

EN comparación con otros bodegones de composición mucho más abigarrada, éste es de relativa sencillez, lo que ayuda a concentrar la vista en la destreza de Meléndez en representar las cualidades de cosas; es decir, el succulento interior de la sandía y la piel gruesa y estriada del melón, las uvas translúcidas, el brillo del cuerpo opaco de las manzanas, y la madera rayada. Muy típico de Meléndez es su fascinación por las imperfecciones de la superficie de la repisa de madera, y también en la fruta. Hay signos de deterioro en la piel de las manzanas de la derecha, y la sandía grande rajada. Sin embargo, este cuadro no es un bodegón moralista, invitándonos abiertamente a reflexionar sobre la muerte en la manera de pinturas de *Vanitas*. Su función es esencialmente decorativa, y sirve como celebración de la generosidad de la tierra española.

Peter Cherry

LUIS EGIDIO MELÉNDEZ

(NÁPOLES, 1716 - MADRID, 1780)

«Naturaleza muerta con besugos, naranjas, ajos, trapo y utensilios de cocina sobre una mesa de madera».

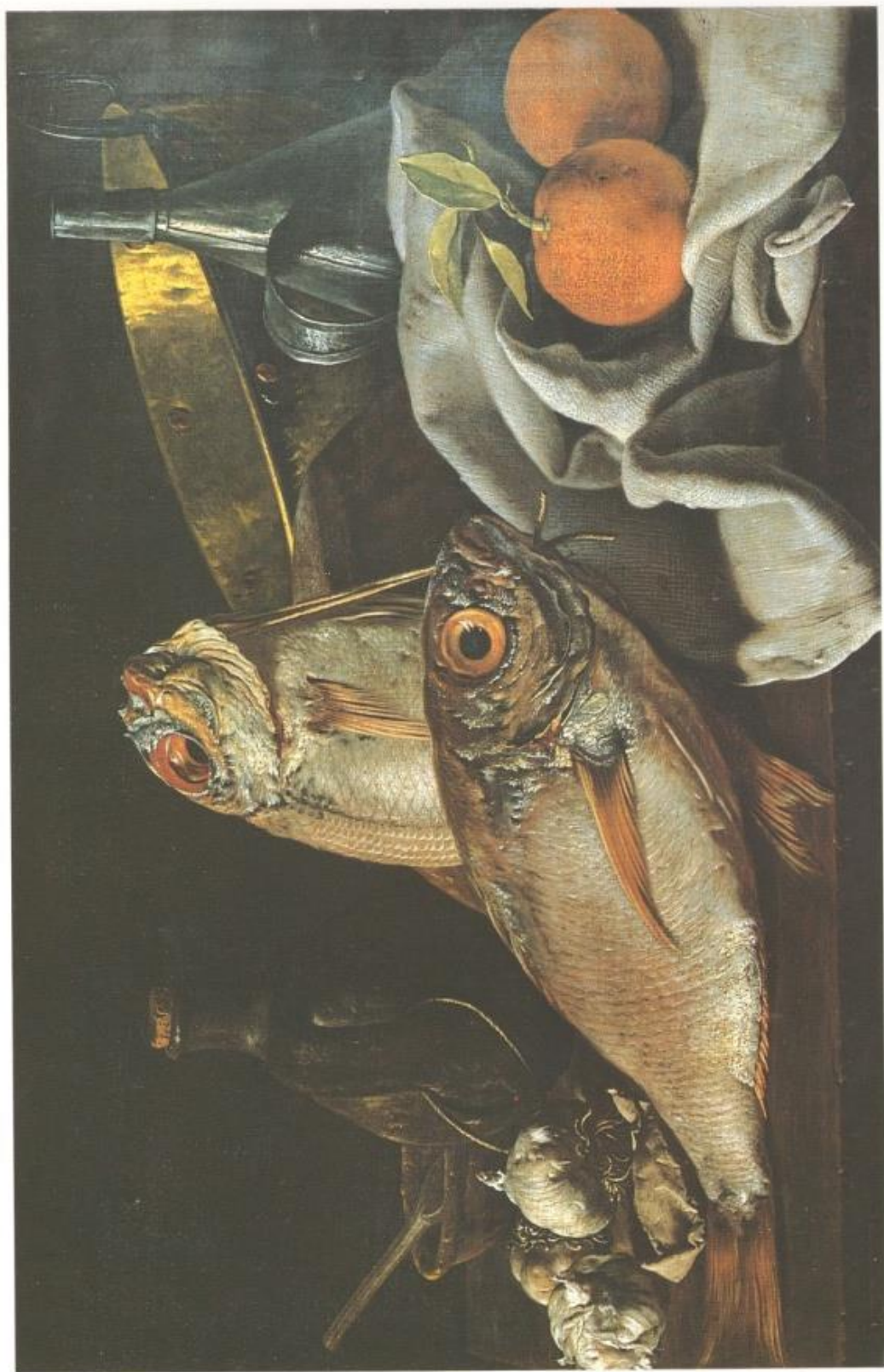
OLEO SOBRE LIENZO

41 × 62,8 cms.

Firmado, L^o E^o M^o D^o D^o IS^o p^o / Año 1772.

Adquirido por colección particular.

El pintor firmó este maravilloso e inédito bodegón con su nombre completo en abreviatura, Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre. Algunos elementos de esta composición se repiten en otro bodegón (fig. 1) del mismo año que procede de la Colección Real, ahora en el Museo del Prado (n.º 903)¹. Ambas pinturas tienen los mismos besugos, naranjas y trapo blanco, y la vinagrera de hojalata gris al lado del cuenco volcado de alcorcón. Sin embargo, hay ligeras variaciones en la representación de estos elementos, visto, por ejemplo, en la forma de pintarse las naranjas y sus hojas, y la más desarrollada textura de las luces de los besugos en nuestro cuadro. En la pintura de bodegones el repetir de elementos de un cuadro a otro no tiene nada de extraño. En este caso sería lógico pensar que Meléndez se ha basado en su prototipo real para pintar una versión nueva para algún otro coleccionista o el mercado libre. De todas maneras, una vez que



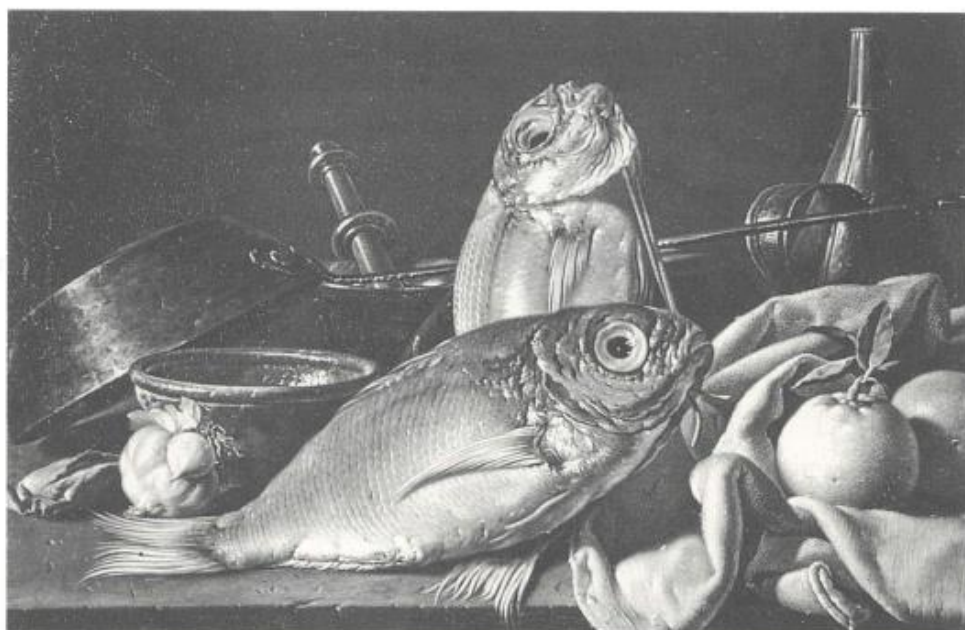


Fig. 1. Luis Meléndez.
Bodegón con besugos.
Museo del Prado, Madrid.

entró en la Colección Real, pocas personas habrían visto el bodegón de Meléndez. Quizá si Meléndez no hubiera sido expulsado de la Real Academia en 1748, a pesar de ser una gran promesa como pintor figurativo, la pintura de bodegones habría sido sólo un trabajo secundario, en lugar de ser su ocupación principal.

MELÉNDEZ siempre había deseado un cargo oficial, y en 1760 y 1772 solicitó sin éxito el título de *pintor del rey*. Entre el 6 de enero, día de los Reyes, de 1771 y el 5 de enero de 1772, Meléndez entregó a los Príncipes de Asturias (futuro Carlos IV y la Reina María Luisa de Parma) un lote de treinta y siete o de cuarenta y un bodegones que había estado pintando desde 1759 para el *Nuevo Gabinete de la Historia Natural* del Príncipe². Quizá aquí se incluyó el bodegón del Museo del Prado (n.º 903). En 1778 este grupo de cuarenta y cuatro obras colgaban en la *casita* de Carlos en El Escorial, y en 1800 estuvieron en el Palacio de Aranjuez³. En una segunda fracasada peti-

ción para una plaza de *pintor del rey* en 1772, Meléndez explicó su proyecto de pintar toda una serie de bodegones «cuya representación consiste en las cuatro Estaciones del año, y más propiamente los cuatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda especie de comestibles que el clima español produce en dichos cuatro Elementos de la que sólo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla, ni aun los precisos para alimentarse...»⁴. Será lógico pensar que el bodegón de besugos del Prado se pintó después de escribir la petición en 1772 porque representa pescados, es decir el fruto del elemento del agua. Por otra parte, hay otro bodegón del mismo tamaño firmado en 1772 en el Prado (n.º 918) que representa utensilios de cocina, huevos, ajos y ostras, también frutos del mar⁵. El susodicho *pensamiento* de Meléndez racionalizó toda la serie de bodegones de cocina, dándoles un sentido pseudocientífico y aun nacionalista. También fue una manera de garantizar futuro trabajo para el artista, es decir la venta de más bodegones para un proyecto cuyos límites no se especificaron. Sin embargo, la comisión se terminó en 1776, a pesar del «alto concepto que tiene Meléndez de su mérito y de su obra», como reza un informe sobre la remuneración del artista en 1778⁶.

El aparente desorden del bodegón se logra mediante una cuidadosa colocación de los elementos. La composición respeta el plano establecido por el borde de la mesa, y se divide en dos partes, una más llena de cosas que la otra. Un acento diagonal corre del ángulo superior derecho hacia la izquierda, y otro del primer plano de la derecha hacia el fondo a la izquierda. La mirada del espectador se encuentra con el ojo vacío y húmedo del besugo que le mira fijamente desde el centro del cuadro, de una manera casi jocosa. Este encuentro es posible gracias a lo cercano y bajo de nuestro punto de vista, que produce un sentido de monumentalidad y que dista de la manera habitual de ver y de comer alimentos en la realidad.

Los besugos son los verdaderos protagonistas del cuadro, pintados con una intensidad de observación que recuerda el naturalismo del bodegón del joven Velázquez en su *Cristo en casa de Marta y María* (Londres, National Gallery). En ambos cuadros, los comestibles forman un *bodegón de viernes* o comida de vigilia de abstinencia. Los fondos oscuros y el meticuloso estilo descriptivo de Meléndez tiene más que ver con los bodegones de Juan Sánchez Cotán del primer tercio del siglo anterior, que el estilo libre y generalizado de sus coetáneos del siglo XVIII⁷. Quizá el estilo de Meléndez deba algo a sus principios como pintor de miniaturas. Sin embargo, se podría decir que la claridad uniforme de la obra, los contornos nítidos y dibujo preciso de Meléndez es típico del estilo neoclásico de su época. Meléndez se encanta con la representación detallada de las cualidades materiales de sus elementos y más aún con la caída e incidencia de la luz sobre sus superficies. La atención pictórica del pintor no vacila en ninguna zona del bodegón, y por tanto no deja que la mirada del espectador se aburra.

⁴ ELEANOR TUFTS: «Luis Meléndez, Still-Life Painter Sans Pareil», *Gazette des Beaux-Arts*, 124 (1982), vol. 100, cat. n.º 2; Juan J. Luna, *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, Madrid, 1982, n.º 41; E. Tufts y J.J. Luna, *Luis Meléndez: Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century*, Meadows Museum, Dallas, 1985, n.º 26; E. Tufts, *Luis Meléndez. Eighteenth Century Master of the Spanish Still-Life, with a Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia, 1985, n.º 44. Para otro bodegón quizá un par de años más tarde, que tiene motivos similares, es decir besugo, naranjas, vinagrera, ajos y papel de especias, véase Tufts, 1985, n.º 61.

⁵ JANIS A. TOMLINSON: «The provenance and patronage of Luis Meléndez's Aranjuez still-lives», *Burlington Magazine*, 1043 (February, 1990), pp. 84-89.

⁶ TOMLINSON, 1990, p. 86. J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, T. III, p. 118.

⁷ TUFTS, 1985, pp. 214-215, doc. 9.

⁸ TUFTS, 1985, n.º 41.

⁹ TOMLINSON, 1990, p. 89.

¹⁰ ESTO estuvo claro en la exposición de Michael Helston en Londres, National Gallery, *Painting in Spain during later eighteenth century*, 1989.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID, 1819)

«Inmaculada Concepción»

OLEO SOBRE LIENZO

167,5 × 109 cms.

Pintado hacia 1778-1780

LA iconografía española de la Inmaculada Concepción de María, tras la brillantísima etapa comprendida entre mediados del siglo XVI y fines del XVII¹, presenta una franca decadencia a partir del 1700, para recuperar nuevo vigor en el último tercio del siglo XVIII, debido en gran parte a la intervención directa de Carlos III. Como señala Elías Tormo en un extenso artículo aparecido en 1914², dicho rey «... por devoción personal y no sé si por política, para atraerse la opinión devota, desarmando resistencias para sus planes, dio nuevo impulso al culto españolísimo de la Inmaculada»³.

EN efecto, ya el 17 de julio de 1760, es decir, tan sólo cuatro días después de la entrada del soberano en Madrid, reunidas las Cortes Generales en el palacio del Buen Retiro, se acordó, a propuesta





Fig. 2. Mariano Salvador Maella.
Inmaculada.
Palacio Real. Aranjuez.



Fig. 1. Mariano Salvador Maella.
Virgen con el Niño.
Academia de San Fernando. Madrid.

del rey, adoptar a la Inmaculada Concepción como patrona de España, aunque ello había de ser «...sin perjuicio del patronato que en estos reinos tiene el apóstol Santiago». Unos años más tarde, en 1767 el monarca obtuvo del papa la declaración para España del día 8 de diciembre, fecha de la supuesta encarnación de María, como festividad de la Purísima Concepción⁵. No satisfecho con las disposiciones anteriores, el 17 de septiembre de 1771, dictó un Real Decreto por el que se fundaba la Muy Distinguida Orden de Carlos III, bajo la tutela de la Inmaculada, cuya imagen y colores (el blanco y el azul celeste) figuran en las insignias de esa orden⁶.

EN consecuencia, no debe sorprender que las representaciones de la Inmaculada Concepción aparezcan con una cierta frecuencia en el catálogo de los pintores que estuvieron al servicio de la corte madrileña, como Giovanni-Batista Tiepolo (1696-1770), Anton Rafael Mengs (1728-1779), Francisco Bayeu (1734-1795), su hermano Ramón (1746-1793), José del Castillo (1737-1793), Gregorio Ferro (1742-1812), Luis Paret y Alcázar (1747-1799) o el propio Francisco Goya (1746-1828), además de otros, ya de la siguiente generación, entre los que destacan Zacarías González Velázquez (1763-1834) y Vicente López (1772-1850).

ES, sin embargo, Mariano Salvador Maella (1739-1819), quien debe ser considerado indiscutiblemente como el pintor de Inmaculadas por excelencia durante el último tercio del siglo XVIII. Se conocen una treintena de pinturas al óleo en las que el artista valenciano trató el tema. A ellas hay que añadir una media docena de dibujos en los que se plantean variaciones compositivas de la imagen en cuestión, así como múltiples estudios académicos de cabezas, manos, pliegues y demás elementos parciales que pueden ser relacionados con representaciones de la Concepción⁷.

UNA tercera parte de las pinturas mencionadas fueron ejecutadas por Real Orden, destinadas, unas a las capillas u oratorios de los diversos palacios reales, y otras a templos que disfrutaban del especial patrocinio de la corona. Entre las primeras figuran las ejecutadas para un altar colateral de la Colegiata de La Granja de San Ildefonso (con las insignias de la Muy Distinguida Orden de Carlos III, pintada en 1772, poco después de la fundación de la Orden), la capilla nueva del palacio de Aranjuez (1778), el oratorio de este mismo palacio (1778) o el oratorio de damas del Palacio de Oriente (1789). En el segundo grupo, pintado para iglesias bajo la protección real, se encuentran las composiciones realizadas para la escalera del convento de San Pascual de Aranjuez (1769 - perdida), la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid (en ocasión del famoso concurso de 1781-1784), la iglesia parroquial de Trescasas (1785), la de la Casa de Campo (1787) y la de la nueva ciudad de San Carlos, en la isla de León, cerca de Cádiz (1795). De todo ello cabe deducir que la manera en que Maella trató el tema de la Inmaculada fue de especial agrado para Carlos

III y que pudo ser el propio soberano quien asignara al pintor la realización de los cuadros en cuestión. De hecho, como consecuencia de las dos Concepciones pintadas para la capilla y para el oratorio del palacio de Aranjuez, el rey le concedió un aumento de 6.000 reales sobre su sueldo anual de 18.000 reales.

GRACIAS a esta decena de obras fechadas resulta fácil establecer la evolución seguida por Maella en la representación del tema de la Inmaculada Concepción. El artista tomó, como punto de partida, una composición de la Virgen y el Niño triunfantes sobre la serpiente original de Carlo Maratta (fig. 1), obra que le era bien conocida por haberla copiado durante su estancia de aprendizaje académico en Roma, entre 1760 y 1764⁸. Combinando ligeras variaciones en la posición de cabeza y manos de la Virgen⁹, cuyo cuerpo siempre mantiene el elegante «contraposto» de la figura de Maratta, con distintos matices en las formas que adoptan el manto y el velo de María flameantes al viento, y con un séquito más o menos nutrido de ángeles y querubines. Maella consigue crear una variada galería concepcionista, en la que parecen vislumbrarse influencias de Murillo¹⁰.

ESTAS composiciones ejecutadas por encargo real constituyen los eslabones principales de una cadena entre los que se intercalan las restantes pinturas de Maella, una veintena, integradas en este apartado iconográfico. De ellas, varias, de dimensiones reducidas (inferiores siempre al metro), son bocetos o estudios preliminares, para los grandes cuadros oficiales. Otras son, en cambio, obras de tamaño medio (en torno al metro y medio de altura), destinadas muy posiblemente a la decoración de oratorios privados y, por consiguiente, ostentan un tratamiento muy cuidado de la materia pictórica, con el fin de consentir la observación a distancias cortas. Un magnífico ejemplo de esta variedad de cuadros lo tenemos en la Inmaculada Concepción incluida en el presente catálogo. Obra totalmente inédita puede ser considerada como una derivación del modelo pintado para la capilla nueva del Palacio de Aranjuez (fig. 2), circunstancia que permite situarla cronológicamente hacia 1778-1780.

- 1.—Recuérdense las versiones realizadas de este tema iconográfico por artistas como Juan de Juanes, el Greco, Juan de Roelas, Francisco Pacheco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, José de Ribera, José Antolínez, Antonio Pereda, Claudio Coello, Juan de Valdéz Leal o Bartolomé Esteban Murillo, entre muchos otros.
- 2.—Elias TORMO: «La Inmaculada y el arte español». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, año XXII, 1914, pp. 108-132 y 176-218.
- 3.—TORMO, op. cit. nota 2, p. 214.
- 4.—Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. José Espasa e hijos, editores y Espasa-Calpe, S. A.; Barcelona, 1905-1930 (voz «Carlos III»; tomo XI, p. 1032). TORMO, op. cit. nota 2, p. 214.
- 5.—TORMO, op. cit. nota 2, p. 214. El nacimiento de la Virgen se celebra el 8 de septiembre; por consiguiente su concepción había que festejarla nueve meses antes, el 8 de diciembre.
- 6.—Enciclopedia universal ilustrada euro-americana. José Espasa e hijos, editores y Espasa-Calpe, S.A.; Barcelona, 1905-1930 (voz «Carlos III, Orden de»; tomo XI, p. 1032).
- 7.—La mayoría de ellos conservados en el Museo Nacional del Prado o en la Biblioteca Nacional.
- 8.—Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; inv. n.º 352 - 161 X 113 cms.
- 9.—Cabeza al frente o ladeada, mirando hacia arriba o hacia abajo; las manos cruzadas sobre el pecho o en actitud de rezar tocándose apenas las puntas de los dedos.
- 10.—En este sentido conviene tener presente que Maella pudo ver, por lo menos, cuatro Concepciones de Murillo en las colecciones reales. Dos de ellas, procedentes de la colección de Isabel Farnesio, estaban en 1746 en La Granja de donde pasaron, antes de 1794, al palacio de Aranjuez, una en el oratorio del rey (Prado, n.º 971) y la otra en la pieza de dormir de los reyes (Prado, n.º 973). Una tercera, que pudo ser la que Carlos III comprara en Sevilla, estaba en 1788 en la Casita del Príncipe de El Escorial (Prado, n.º 972). La cuarta es la conocida como la Concepción «de Aranjuez», procedente de la capilla de San Antonio (Prado, n.º 974).

Santiago Alcolea Blanch

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID, 1819)

«San Carlos Borromeo distribuye la comunión a los apestados de Milán»

OLEO SOBRE LIENZO

35 × 18 cms.

Pintado en 1791.

POR Real Decreto de 2 de junio de 1782, Carlos III autorizó un proyecto para la creación del primer banco nacional del país, concebido y dirigido por Francisco Cabarrús, un joven y brillante economista, bajo la supervisión del conde de Floridablanca y del responsable de la cartera de Hacienda, el conde de Campomanes¹. La nueva entidad tomó el nombre de Banco Nacional de San Carlos, en honor al soberano, y adoptó como patrono a San Carlos Borromeo, que también lo era del rey. El artista designado para pintar el cuadro que había de presidir la capilla de la institución fue Mariano Salvador Maella, siendo el tema elegido el de San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán (fig. 1). Por él cobró el pintor 7.140 reales, el 13 de febrero de 1786².

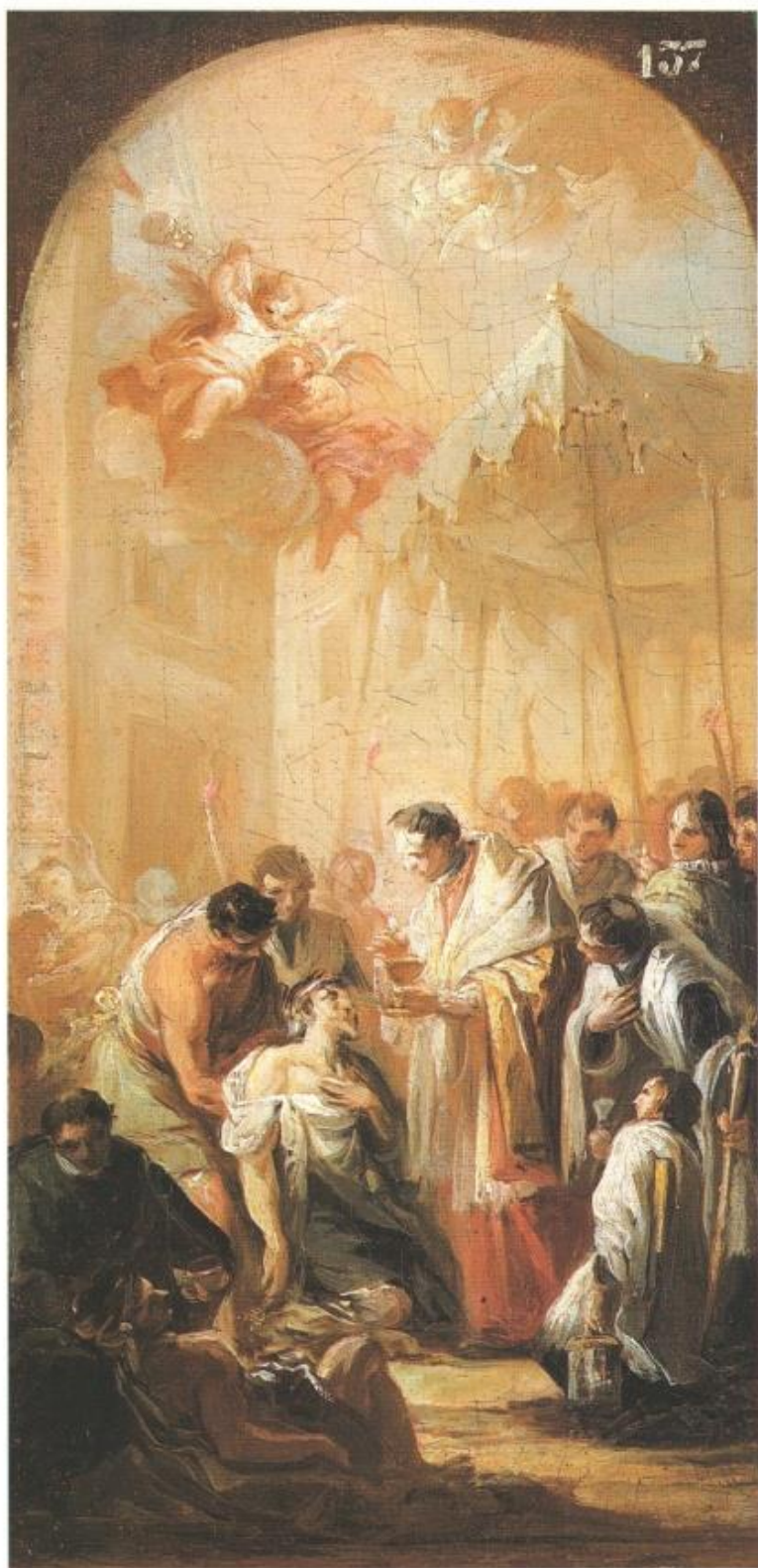




Fig. 1. Mariano Salvador Maella.
San Carlos Borromeo socorriendo a los apestados de Milán.
Banco de España. Madrid.

DOS años antes, en 1776, habían comenzado a concretarse los planes para la construcción de una nueva población que recibiría el nombre de San Carlos, justo al norte de la Real Villa de la Isla de León, cerca de Cádiz y también del arsenal de La Carraca, con objeto de dotar de instalaciones adecuadas al departamento de Marina. Según Ponz el nuevo núcleo contaría con:

(...)varios edificios reales, como son: iglesia parroquial, cuarteles de batallones y cuerpo de brigadas, pabellones para ciertos oficiales, cuartel y Academia de Guardias Marinas, Contaduría, Tesorería y casas para el capitán general e intendente, como asimismo, un hospital de consideración para los enfermos del departamento y del arsenal. El resto deben ser obras de particulares. (...)¹.

LAS obras se iniciaron el 2 de mayo de 1786, con colocación de la primera piedra de la iglesia de tres naves. Unos tres años más tarde, cuando todavía no estaba terminado el edificio², el arquitecto responsable de las obras, Gaspar de Molina y Saldívar, marqués de Ureña³, efectuaba ya gestiones relacionadas con la decoración interior del templo. Así, el 14 de enero de 1791, escribía a Antonio Valdés, comunicándole que había tratado con uno de los pintores de cámara acerca de la posibilidad de que se hiciera cargo de la ejecución de las pinturas sobre tela que habían de colocarse en los testeros de las tres naves de la iglesia. Once días más tarde, el 25 de enero de 1791, Carlos IV dictó una Real Orden designando a Maella para realizar el proyecto, a la vez que precisaba que los temas a representar serían la Inmaculada Concepción (bajo cuyo patrocinio se colocaba la iglesia, sin duda una disposición de Carlos III, fallecido dos años antes y devotísimo de la Inmaculada), San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla y San Carlos Borromeo socorriendo a los apestados de Milán (también en honor a Carlos III). Los honorarios del pintor por los tres grandes cuadros ascenderían a 60.000 reales, de los cuales recibió un adelanto de 15.000 reales el 28 de agosto de 1791⁴.

FIEL a los métodos de la Academia, Maella preparó meticulosamente las tres grandes composiciones que le habían sido encomendadas. Ya eran conocidos un dibujo y un boceto para el cuadro de la Inmaculada Concepción⁷. La aparición del boceto para el San Carlos Borromeo viene a enriquecer la información de que disponíamos acerca del proceso de creación de estas obras. Como era habitual en él, Maella desarrolló ideas previamente trabajadas y, para la pintura del santo milanés, se basó en la composición de idéntica iconografía que realizara unos cinco años antes para la capilla del Banco de San Carlos. El grupo de personajes que aparecen en la escena no varía en lo esencial; sin embargo, la comparación entre ambas versiones pone de manifiesto la honradez profesional del artista valenciano, ya que en realidad efectuó una revisión en profundidad de su anterior trabajo, cambiando algunos personajes, añadiendo otros y modificando notablemente la actitud, gesticulación y aspecto de los restantes. Las mayores dimensiones de la tela y la proporción más alargada le permitieron también definir con mayor desahogo los términos espaciales y dar mayor importancia al entorno arquitectónico en el que se desarrolla la acción.

COMO acontece casi siempre con este pintor valenciano, sus bocetos tienen una viveza exquisita, fruto de su particular manera de tratar la materia, a la vez precisa y espontánea, y de la ajustada gradación en la definición de las formas y de los valores tonales. De esta manera el artista consigue conducir la atención visual del espectador hacia el centro de interés de la composición. Por desgracia, su incapacidad de liberarse de los rígidos dictados del academicismo acerca de como debía ser el acabado de un cuadro de altar, le impedían trasladar la vibración de sus pequeñas obras maestras a las telas de gran formato. Otras diferencia que se detectan entre el boceto en cuestión y la obra definitiva (los dos acólitos de la derecha, San Carlos que sostiene el cáliz con un corporal, la posición de la cabeza del que sostiene al enfermo que va a comulgar, la arquitectura del fondo,...) abren la posibilidad a la existencia de un hipotético boceto adicional, cosa nada infrecuente para la época, ni tampoco para Maella.

EN otro orden de cosas, conviene consignar que el boceto para la composición del San Carlos Borromeo procede de la casa ducal de Osuna. El dato no deja de ser significativo, sobretudo si se tiene en cuenta que el arquitecto director de las obras de la nueva ciudad de San Carlos fue, como ya se ha dicho, el marqués de Ureña, y que el ducado de Osuna fue concedido, el 5 de octubre de 1562, a Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, conde de Ureña, título este último que aún continúa en posesión de los duques de Osuna. Ignoro qué relación hay entre esta última dignidad y la del marquesado de Ureña.

1.—Jeannine BATICLE: Goya. Fayard, París, 1992. (pp. 84-85).

2.—Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Pintura de los siglos XVI al XVIII». Banco de España. Colección de pinturas, Madrid, 1985 (pp. 78-79, cat. n.º 36, lám. XVI).

3.—Antonio PONZ: Viaje de España, Joaquín Ibarra y vda. de Joaquín Ibarra; Madrid, 1772-1794. Tomo XVII, 1792, carta 6, 577-93 (reedición de M. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 1557-1559).

4.—En 1792, cuando se publicó el tomo XVII del Viaje de España de Antonio Ponz, la iglesia, de tres naves, se hallaba «(...) a la altura de las cornisas y metida la arquería de las naves colaterales (...)».

5.—Arquitecto, médico, botánico, pintor y polígrafo nacido en 1741 en Cádiz y fallecido en 1806 en la isla de León, donde residía y actuaba como arquitecto de la nueva población de San Carlos.

6.—José BERROCAL: «Los tres cuadros de San Francisco». Revista General de Marina, tomo 33, Madrid, 1893, pp. 605-612.

7.—Luis Francisco MARTÍNEZ MONTIEL: «Una Inmaculada de Maella en San Fernando (Cádiz) y su dibujo preparatorio en el Museo del Prado». Boletín del Museo del Prado, tomo V, n.º 15, Madrid, sep.-dic. 1984, pp. 187-192.

8.—MARTÍNEZ MONTIEL, op. cit. nota 6.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID, 1819)

«La Ascensión»

OLEO SOBRE LIENZO

182 x 113 cms.

Firmado y fechado en 1800.

EN el curso de su actividad profesional como pintor al servicio del rey, Mariano Salvador Maella, desempeñó numerosas responsabilidades. Ya desde un primer momento (1765) colaboró como fresquista en las tareas de decoración de los techos de los diversos palacios reales, recibió el encargo de ejecutar cartones y bocetos con destino a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y fue empleado como retratista y como pintor de grandes cuadros de historia y de asunto religioso, tanto para la casa real como para los múltiples templos que gozaban del patrimonio del soberano. Muy poco tiempo después (1769) se incorporó como profesor de la escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde, tras desempeñar durante largos años el cargo de teniente director de pintura (desde 1771), fue nombrado director de pintura en febrero de 1794, para pasar a ocupar la dirección general a partir de agosto del año siguiente. Hacia 1770, una vez que





Fig. 1. Mariano Salvador Maella.
Ascensión.
Dibujo. Colección particular. Madrid.



Fig. 2. Anton Raphael Mengs.
Ascensión.
Dibujo. Colección particular. Madrid.



Fig. 3. Mariano Salvador Maella.
Asunción de la Virgen.
Museo del Prado.

Mengs había regresado a Roma, Maella se encontró, junto con Francisco Bayeu, al frente de la dirección artística de la Fábrica de Tapices. Con ese mismo profesor compartió la responsabilidad de dirigir las tareas de conservación y restauración de los cuadros existentes en los palacios y sitios reales. También se vio obligado a participar en el inventario y valoración de los cuadros de las colecciones reales tras la muerte de Carlos III.

A pesar de que a veces el trabajo le agobiaba, siéndole preciso ceder algunos de sus encargos a su cuñado Zacarías González Velázquez, Maella aun encontró tiempo suficiente para llevar a cabo encargos para clientes particulares. Eran éstos, principalmente, retratos y también cuadros de oratorio, cuyas dimensiones iban desde los tres o cuatro palmos hasta unos tres metros. El cuadro de la Ascensión de Cristo será, sin duda, una de esas obras con destino privado. Su tamaño mediano, su iconografía (con una gran carga de esperanza) y el especial cuidado con que el artista se aplicó en el tratamiento de las superficies pictóricas avalan, tal suposición.

El tema no es de los habituales en Maella, aunque recientemente apareciera en el comercio madrileño¹ un dibujo a tinta de su mano (fig. 1), dedicado a este mismo episodio evangélico, cuya composición ofrece varias diferencias respecto a la de la tela que nos ocupa, fundamentalmente en la túnica de Cristo y en la distribución y posturas de los demás participantes en la escena. En ambas obras se percibe claramente la influencia de Antón Rafael Mengs, autor de un cuadro para la capilla del palacio real de Dresden (fig. 2) con una distribución esencialmente equiparable de sus principales elementos compositivos².

TAMBIÉN es posible establece un paralelismo entre la pintura que nos ocupa y las diversas versiones que artista realizara, a lo largo de su carrera, de otro hecho de escenografía muy similar: la Asunción de la Virgen María. En 1782 realizó su primera obra conocida dedicada a este asunto, un gran cuadro para el altar mayor de la colegiata de Talavera de la Reina, con el cual se relaciona una tela de menores dimensiones (fig. 3) conservada en el Museo del Prado³. En 1789 volvió a enfrentarse a este tema en la bóveda del oratorio de damas del palacio real de Madrid y luego en otras dos ocasiones; en 1793 para la capilla del Santísimo en la Catedral de Jaén y en 1815 para la leonesa iglesia parroquial de Villabalter. Exceptuando el fresco de la bóveda del oratorio de damas del Palacio de Oriente, cuyo formato ovalado le obligó a centrar su atención en la figura de la Virgen, en las demás pinturas citadas la composición presenta el mismo esquema que en el cuadro de la Ascensión de Cristo, con un semicírculo de admirados apóstoles que asisten al portentoso, ocupando la mitad inferior de la tela y reservando la mitad superior a la figura que se eleva hacia los cielos.

1.—Madrid, Edmund Peel & Asociados. Subasta del 18 de mayo de 1993, lote nº 62.

2.—Un dibujo relacionado con esa pintura figuró bajo el nº 350 del catálogo en la Exposición de dibujos: 1750 a 1760, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en mayo-junio de 1922, siendo comisario de la misma Felix Boix.

3.—*Las Asunción de Nuestra Señora*. Pintura al óleo sobre tela, 134 x 73 cm. (nº 872).

Santiago Alcolea Blanch

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763-1834)

«Esau vende su primogenitura a Jacob»

OLEO SOBRE LIENZO

239 × 156 cm.

Pintado hacia 1790-1800

LAS figuras de Zacarías González Velázquez y Marinao Salvador Maella (1739-1819) aparecen estrechamente relacionadas, tanto en lo relativo a sus trayectorias biográficas como en lo referente a su obra. El contacto se inició, ya antes del nacimiento de Zacarías, sin duda en 1754 cuando el padre de éste, Antonio González Velázquez, concluidos sus frescos en la cúpula principal de la basílica del Pilar de Zaragoza, fue nombrado teniente director de pintura de la Academia de San Fernando, donde el joven Maella había ingresado como alumno el 6 de noviembre de 1752. Concluidos sus estudios en 1756, el valenciano pasó a Roma para continuar su formación, en un principio por sus propios medios, pero casi inmediatamente incorporado al programa de pensiones de la academia madrileña, que vigiló con atención sus adelantos. A su regreso de Italia, en verano de 1765, Maella entró inmediatamente al servicio del rey, bajo las órdenes de Anton Rafael Mengs. En tan rápido fichaje pudo tener algo que ver Antonio González Velázquez con cuya hija María el valenciano se casaría el 5 de abril de 1767.

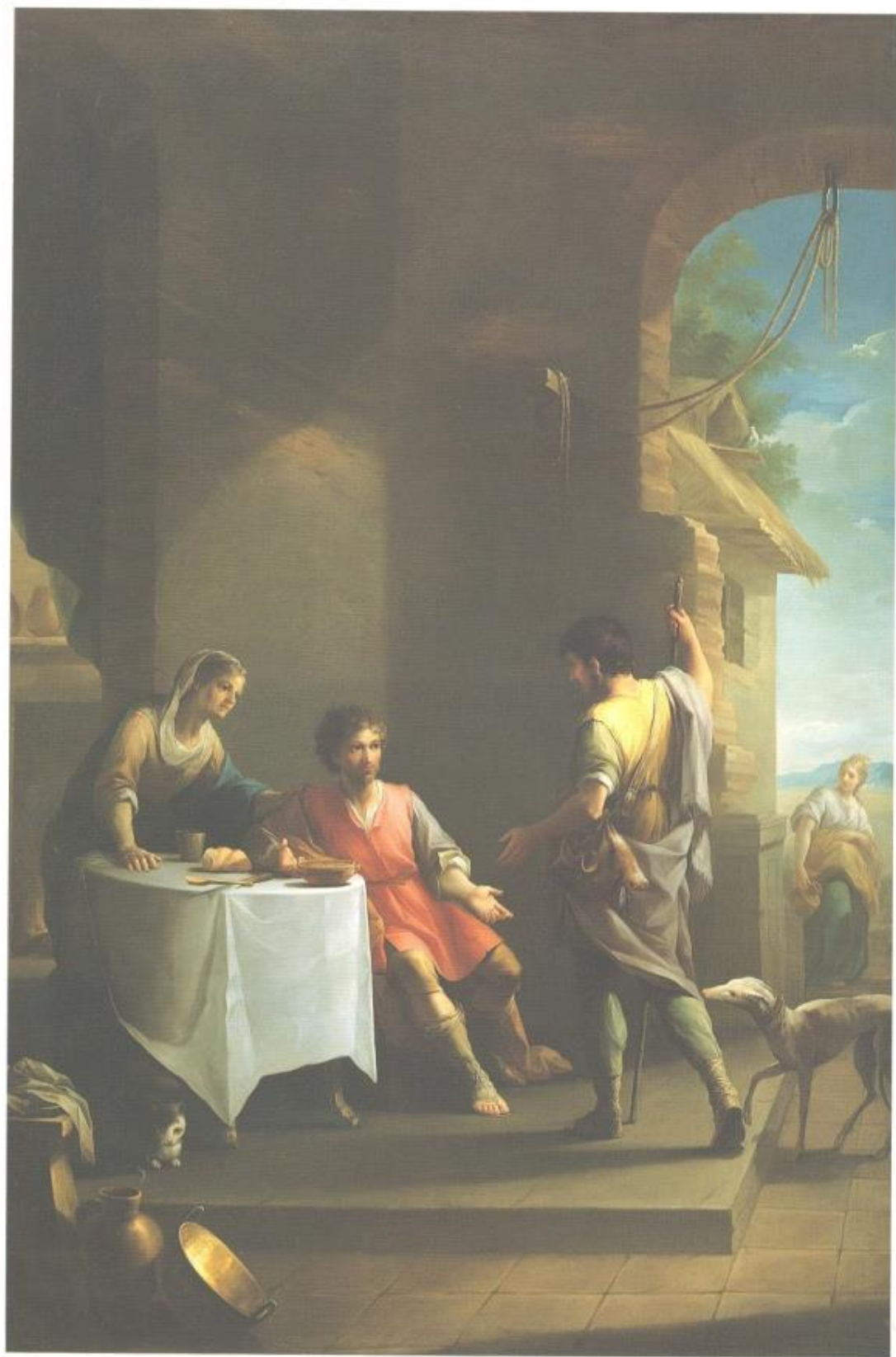




Fig. 2. Zacarías González Velázquez.
San José y el Niño.
Colección particular. Barcelona.

Fig. 1. Zacarías González Velázquez.
San Francisco construyendo la iglesia de San Damián.
San Francisco el Grande. Madrid.



LA educación artística de Zacarías González Velázquez discurrió bajo la atenta supervisión de su padre y de su cuñado, tanto antes como después de matricularse, en 1777, como alumno de la escuela de bellas artes de la Real Academia de San Fernando. En esta institución su padre ostentaba el cargo de director de pintura desde 1765 y su hermano político, tras dos años como profesor, había accedido en 1771 a la plaza de teniente director de pintura. Concluidos sus estudios bri-

llantemente en 1781, obteniendo el primer premio de primera clase de pintura en el concurso general de ese año, no tuvo, como es lógico, grandes dificultades para incorporarse al servicio de la casa real, donde Maella gozaba de una posición envidiable.

SU primera ocupación fue en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, donde en 1785 se encargó de la realización de una serie de diez cartones para tapices de temas de pescadores con destino a la pieza de damas del cuarto de la princesa de Asturias, en el palacio de El Pardo¹, cartones para los cuales Maella proporcionó los correspondientes bocetos². En las dos décadas siguientes, hasta la guerra napoleónica, Zacarías González Velázquez se hará cargo de la ejecución de numerosas e importantes pinturas que su cuñado, agobiado por sus obligaciones palatinas, se ve incapaz de realizar; entre ellas destacan tres grandes cuadros de altar para la Catedral de Jaén, otros dos para la madrileña iglesia del Caballero de Gracia y los frescos de la bóveda de la iglesia del convento del Venerable Antón Martín. Asimismo entre 1797 y 1806, ambos trabajarán juntos en la decoración de la llamada Casa del Labrador de Aranjuez.

CON estos antecedentes no debe sorprender que, con frecuencia, se produzcan confusiones y que obras de Zacarías González Velázquez hayan sido atribuidas a su cuñado valenciano. Hay, evidentemente, múltiples puntos de contacto entre los estilos de ambos pintores, pero se trata de dos personalidades artísticas netamente definidas, que pueden ser diferencias con relativa facilidad. Es fundamentalmente en el tratamiento de la materia pictórica donde se pone de manifiesto la disparidad de conceptos. Frente al gesto fluido y espontáneo de Maella, la pincelada de Zacarías resulta angulosa y extraordinariamente controlada, por no decir contenida, ciñéndose ajustadamente al dibujo, siempre de gran corrección. Las superficies de las obras del primero aparecen cubiertas con densidades de materia viables, mientras que las del segundo están trabajadas con gran uniformidad, revelando un carácter meticuloso, que disfruta de la precisión y pulcritud. Consecuencia de este espíritu son las características formas apretadas y el impecable acabado de todas las obras de Zacarías González Velázquez, incluidos sus bocetos.

CON estas observaciones en mente, la atribución a Maella sugerida por una conocida casa de subastas internacionales para un espléndido cuadro con la representación de Esaú vendiendo su primogenitura a Jacob por un plato de lentejas, debe ser revisada en favor de Zacarías González Velázquez. Su personalidad se manifiesta con claridad a través de la meticulosa descripción cercana al hiperrealismo de todos los elementos de la composición: las baldosas del suelo, los ladrillos de los arcos, las patas de la mesa (históricamente anacrónicas), los cacharros en el lateral izquierdo a primer término, el fuego en el hogar en la habitación contigua (la cocina acaso), las sandalias de los dos hermanos, el conejo, el cuerno de caza y el cinto en bandolera de Esaú, el pie de Rebeca apenas visible en la penumbra bajo la mesa, justo por encima de la cabeza del gato, etcétera.

ES un buen ejemplo del riguroso neoclasicismo pre-romántico, producto de la aplicación de los férreos dictados del academicismo, que todavía no se aplicaban en toda su amplitud cuando Maella recibió su formación artística y que en cambio ya habían sido implantados cuando su cuñado ingresó en la escuela de bellas artes. En efecto, otras obras de este artista, como la serie de la vida de San Francisco, pintada entre 1787 y 1790 para la iglesia de San Francisco el Grande (fig. 1), el luneto de la Santa Cueva de Cádiz dedicado a Las Bodas de Canaá (fechado en 1795), o una pequeña composición de San José y el Niño (fig. 2), ofrecen diversos paralelismos con el cuadro que nos ocupa, que podría ser situado cronológicamente en la última década del siglo XVIII

1.—Jutta HELD: *Die Genrebilder der madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1971 (cat. n.º 397-406).

2.—Tres de estos bocetos, pintados al óleo sobre tela, se conservan en el Museo del Prado: Pescador de caña y navío al fondo (55 x 28 cms., n.º 873), El embarque (56 x 75 cms., n.º 874) y Pescadores y venta de pescado (56 x 75 cms., n.º 875).

BENITO ESPINÓS

(VALENCIA, 1748-1818)

«Una rama de almendro»

«Una rama de membrillo»

OLEO SOBRE LIENZO, UNA PAREJA

43,5 x 34 cms.

LA autoría de estos cuadros inéditos ha sido confirmada por el profesor D. Alfonso E. Pérez Sánchez, máximo experto en bodegones españoles. El motivo de un ramo de frutal en flor, tal como el estilo y tamaño de las pinturas, son muy similares a otro cuadro firmado por Espinós que representa un ramo de azahar en la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. (Véase Museo del Prado, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, catálogo de exposición, noviembre 1983 - enero 1984, n.º 170; A.E. Pérez Sánchez, *La nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, París, 1987, p. 211; Tokyo, National Museum of Western Art, *Pintura española de bodegones y floreros*, catálogo de exposición, febrero-abril 1992, n.º 58).





Fig. 1. Benito Espinós.
Rama de azahar.
Academia de San Jordi. Barcelona

UN bellissimo florero pintado por Espinós en 1783, ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ganó el primer premio en un concurso entre los alumnos de la Sala de Flores y Ornatos de la recién establecida Academia de San Carlos de Valencia. El año siguiente, Espinós fue nominado Director de Estudios de la Escuela de Flores y Ornatos, un cargo que desempeñó hasta su incapacidad por enfermedad en 1815. Este importante puesto y su propia fecundidad artística hizo que fuese Espinós uno de los más importantes y famosos especialistas de la escuela valenciana de pintores de flores. Realizó varios viajes a la Corte; en 1788 regaló tres floreros al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, para la Casita del Príncipe de El Escorial, y en 1802 dio otros floreros al monarca, algunos de ellos destinados para el Palacio de Aranjuez.

LA Escuela de Flores y Ornatos fue también una escuela de diseño industrial. Como su nombre sugiere, fue establecida en 1778 para suministrar modelos de motivos florales para tejidos de seda, cuya fabricación fue impulsada por protección real y los Cinco Gremios Mayores de Madrid. El estudio de la naturaleza se consideraba imprescindible para el desarrollo de motivos florales apropiados para la seda. Por lo tanto, en primavera Espinós y sus alumnos pintaban y dibujaban flores del natural; en invierno los copiaban de otras fuentes pictóricas. El ejercicio del dibujo fue de mayor importancia para la formación artística cultivada en la Escuela de Flores y Ornatos, un hecho demostrado por la gran cantidad de dibujos de flores conservados en la Academia de San Carlos. Típicos de esta clase de trabajo son dos bellos dibujos de ramilletes de flores en lápiz negro y clarión sobre papel gris firmado por Espinós en Madrid en 1803 en las colecciones del Museo del Prado (véase A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado, Catálogo de Dibujos*, T. III, Madrid, 1977, pp. 32-33).

LOS ramos de frutales de Espinós publicados aquí representan sólo un motivo en cada lienzo, siendo ajeno del mucho más común tipo de cuadro de caballete con diferentes flores dispuestas en un vaso. Recuerdan las tradicionales ilustraciones botánicas, y quizá demuestran la influencia de la pintura francesa de la época, siendo, por ejemplo, muy similares a una pareja de ramos de espinos blanco firmados por Dominique Pergaut (1729-1808) en 1765 (véase París, *Musée des Petit Palais, Peintres de fleurs en France*, 1979, núms. 45-46; vendidos en Sotheby's Mónaco, 22 junio 1985, n.º 22).

ESPINÓS pintó sus ramos del natural, es decir los estudió de la propia planta puesta delante de él. Son de un tamaño un poco mayor que el natural, mostrando considerable variedad en sus formas y luces, y situado sobre el lienzo de una manera muy bella. Los brotes y flores blancos del membrillo salen del lecho de hojas verde azulado, y las dos ramas se destacan sobre un fondo claro. La suelta, rápida ejecución y ligero toque de pincel es una expresión de viveza y frescura siempre buscada en la pintura de flores. Por lo tanto, estos cuadros de Espinós, director de la Escuela de Flores y Ornatos, podrían haber servido como modelos ejemplares de máxima instrucción para el alumnado; por una parte, son útiles estudios botánicos del natural para el uso de la academia en invierno y también magníficos ejemplos de la práctica y estilo de la pintura de flores.

Peter Cherry

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)

«La Epifanía»

OLEO SOBRE TABLA

62,5 × 46,5 cms.

Pintado hacia 1794.

VICENTE López es conocido fundamentalmente por sus treinta y cinco años como retratista al servicio de la corte durante los reinados de Fernando VII y de Isabel II. Sin embargo el artista tuvo otra etapa anterior mucho menos difundida, aunque no por ello de mérito menor, en la que además de la mencionada especialidad desarrolló, a lo largo de unos veinte años, en su Valencia natal una intensa actividad como fresquista y como pintor de cuadros de asunto religioso.

CONCLUIDA con brillantez su formación artística, primero en la academia de Valencia y luego en la de Madrid, las dotes del joven pintor fueron prontamente reconocidas en su tierra, siendo elegido académico de mérito por la de San Carlos de Valencia el 10 de noviembre de 1793, cuando acababa de cumplir los 21 años de edad. Inmediatamente recibió encargos de diversos templos y entidades de la capital valenciana como la Catedral, la iglesia de San Esteban, la de San Martín, la Casa de la Misericordia, la casa de San Vicente Ferrer o el Real Colegio del Corpus Christi. Sus servicios también fueron solicitados desde otras poblaciones de la región, siendo de destacar las pinturas realizadas para las iglesias parroquiales de Silla, El Grao, Benifayó de Espioca y Ayora





Fig. 1. Vicente López.
Huida a Egipto.
Museo del Prado, Madrid.

Fig. 2. Vicente López.
Embajada del Rey de Fez a los Reyes Católicos.
Academia de San Fernando, Madrid.



y también para las Salesas de Orihuela. A todos estos trabajos es preciso añadir los que sin duda llevó a cabo para numerosos particulares y los que ejecutó por cuenta de Carlos IV tras su nombramiento como pintor de cámara del rey en diciembre de 1802, durante la visita del soberano a la ciudad del Turia.

A esta época valenciana pertenece una tabla con la representación de la Epifanía, pintada con una dominante de tonos cálidos y terrosos, hábilmente enriquecidos con matices azulados o rosáceos y reforzados con densos toques de blanco. Por su ejecución rápida y espontánea, diríase un boceto, si bien sus dimensiones (62,5 x 46,5 cms.) corresponden más bien a las de un pequeño cuadro de oratorio. Persisten en esta obra ciertas características compositivas aprendidas de sus maestros en la Academia madrileña y en particular del también valenciano Mariano Salvador Maella. Muy propio de éste artista es el sistema de definir los planos espaciales por medio de un elemento a contraluz en un lateral a primer término, algo más alejado el grupo principal, correctamente iluminado, y las figuras del fondo difusas, unas por efecto de sobre-exposición lumínica y otras sumidas en la penumbra. También la tipología de los personajes, el San José en especial, delata la influencia ejercida por Maella sobre su joven paisano.

SE podría encontrar asimismo, en la Epifanía que nos ocupa, ecos de la pintura que en 1790 le valiera a Vicente López el primer premio de la Academia de San Fernando: (fig. 2) la Embajada del rey de Fez ante los Reyes Católicos¹. El esquema de la composición guarda una cierta similitud en sus líneas generales: la Virgen, el Niño y San José sobre un estrado; los reyes que han llegado desde el fondo a la izquierda describiendo un arco; el séquito que se pierde en la luz del fondo, vislumbrándose acaso un camello de la comitiva; y sendos puntos de interés secundario en los laterales a primer término, el rey negro y un capitel, en nuestro caso. También puede decirse que el rey-mago que besa el pie de Jesús, con el torso hacia adelante y su brazo derecho hacia atrás con la mano abierta, repite vagamente el gesto del embajador de Fez. Tampoco me parece imprudente señalar que la indumentaria de este enviado marroquí se reproduce en la que ostenta el rey negro de la Epifanía: turbante, capa y bombachos con un curioso pliegue en el extremo inferior de la pierna. Otra obra primeriza de Vicente López, un cuadro con la representación de la Fe², nos ofrece una tipología infantil absolutamente afín a la que podemos observar en la tabla en estudio, mientras que los rasgos de la Virgen y el escorzo de su cabeza se repiten en una de las tres figuras femeninas danzantes, alegorías acaso, pintadas en óvalos, que antiguamente formaron parte de la madrileña colección Santamarca³.

SIN embargo, la pintura a la que más se aproxima, en cuanto a la factura, es una pequeña tela del Museo del Prado⁴, identificada hace unos pocos años⁵ como el boceto para el cuadro de la Huida a Egipto (fig. 1) que Vicente López pintara para la catedral de Valencia entre 1794 y 1796. En ambos óleos se puede apreciar el mismo gusto en el manejo del pincel, que se traduce en una materia jugosa, cuyo trazo, seguro y desinhibido, modela directamente las formas; es como si el artista deseara poner de manifiesto el dominio recién adquirido sobre el instrumento.

1.—La Embajada del rey de Fez ante los Reyes Católicos. 1790. Pintura al óleo sobre tela, 124 x 168 cms. Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (nº 730).

2.—La Fe. Hacia 1790/1795. Pintura al óleo sobre tela, 102 x 58 cms. Madrid, colección privada.

3.—Paradero, características técnicas y dimensiones ignoradas. Foto Moreno en el Instituto Diego Velázquez de Madrid y en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

4.—La Huida a Egipto. Hacia 1794. Pintura al óleo sobre tela, 14 x 21 cms. Madrid, Museo Nacional del Prado (nº 2634).

5.—José Luis DIEZ GARCÍA: "Identificado un nuevo boceto de Vicente López en el Museo del Prado". Boletín del Museo del Prado, tomo VII, nº 19, Madrid, enero-abril 1986, pp. 30-32.

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(MADRID, 1746-1799)

«Paseo frente al jardín botánico»

OLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA
58 × 88 cms.

PROCEDENCIA:

Anteriormente, col. del Marqués de Salamanca, Madrid, 1912; col. part., Londres; Anticuaria Apolinar Sánchez, Madrid, 1926; y col. Conde de Arteche, Las Arenas-Getxo (Bizkaia).

BIBLIOGRAFÍA:

- Ceán Bermúdez, J.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes de España*, Madrid, 1800, tomo IV, pp. 53 y ss.
Caturla, M. L.: «Paret, de Goya, coetáneo y dispar», *Goya, 5 estudios*, Zaragoza, 1949, n.º 64 (lám. VIII).
Gaya Nuño, J. A.: «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1952, T. LVI, p. 117, n.º 64.
Delgado, O.: *Luis Paret y Alcázar: pintor español*, Madrid, 1957, pp. 257-258, n.º 80 (figs. 91-93).
Salas, X. de: «Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1961, T. XXXIV, pp. 267-269, n.º 135.
González de Durana, J.: «Paseo frente al Jardín Botánico/Landaretegi-hespilaren aurreko egurasketa», en cat. de la exp. *Luis Paret y Alcázar*, Vitoria, 1991, pp. 282-285.

EXPOSICIONES:

- Exposición del Antiguo Madrid*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1926, n.º 1.209, p. 326.
Homenaje a los pintores de Cámara: Los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII, Galería Manuel Barbié, Madrid, 1978, n.º 19 (ilust. y detlts.).
Luis Paret y Alcázar, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1991-92, n.º 30, pp. 12, 42, 51 y 282 (ilust. y detlts.).

Adquirido por el Museo del Prado con fondos del legado Villaescusa





Fig. 1. Giovanni Paolo Panini.
Don Carlos de Borbón visita a Benedicto XIV en el Quirinal.
Museo de Capodimonte. Nápoles.

LA existencia de un abultado grupo de pinturas representando el tema de «un paseo ante la puerta del Jardín Botánico», basadas en la misma idea iconográfica con leves variantes entre sí, dio lugar durante muchos años a un interesante debate acerca de la autoría de Paret respecto a cada una de esas piezas. Juan Antonio Gaya Nuño, Osiris Delgado y Xabier de Salas, estudiosos de Luis Paret, mencionaron distintas pinturas de este grupo, atribuyéndoselas o negándoselas a Paret con variados énfasis y argumentos. Lo que unos desestimaban otros aceptaban, a veces parecían estar hablando sobre la misma pintura y otras sobre pinturas distintas, y así la confusión tuvo carta de naturaleza en este asunto hasta que Salas, con motivo de la subasta (Sotheby's, Londres, 1959) de una nueva y distinta versión del tema, realizó un inventario que, de momento, quedó establecido de la siguiente manera:

- 1.—Pintura procedente de la col. Arteché, precisamente objeto de esta ficha técnica, es la única pieza del grupo que ha sido calificada por los autores como «la mejor» y «la única de la que no parece pueda caber duda», como «primera versión» y «la más completa», si bien Salas confesó no haberla visto sino por fotografías.
- 2.—Pintura en su día perteneciente a la col. del Marqués de Torrecilla. Gaya Nuño la consideró «réplica» y, según su cuenta, «quinta versión» del tema, advirtiendo que, si bien es «idéntica la distribución de figuras de primer término», la mayor variación está en la suplantación del fondo con la puerta del jardín «por otro de paisaje urbano». Salas discrepa al señalar que son «igualmente distintas las composiciones de los grupos que en ella cubren todo el primer plano». La pintura sólo fue conocida directamente por Gaya Nuño, mientras que Delgado, que la consideró «copia» de la anterior, y Salas la estudiaron mediante fotografías.
- 3.—Pintura perteneciente al Museo Lázaro Galdiano (ol/tba, 41,3 X 59,5 cms.). Acerca de ella, Gaya Nuño hizo notar en esta «segunda versión» la reducción del paisaje, a costa de eliminar la fronda boscosa de la derecha, «pero con identidad de figuras y actitudes». Delgado, sin embargo, la consideró «copia por autor desconocido», lo cual dio lugar a una réplica de Gaya Nuño («Actualidad de Luis Paret, Bibliografía reciente, datos nuevos y obras inéditas», en *Goya*, Madrid, 1958, n.º 22, pp. 208-9), defendiendo su tesis no tanto por el dato de su procedencia, estimado por él mismo como «vago en exceso», sino porque «la estética paretiana... no sobrevivió al pintor ni determinó ciclo ninguno de copistas», porque «la simple inspección de la tabla, con el rizado y meticoloso toque paretiano, parece dilucidar la cuestión en pro de la autenticidad», y en consecuencia «las copias de cuadros de Paret fueron realizadas por el propio Paret». Salas, con todo, también incluyó dentro de un grupo de versiones que le suscitaba «dudas sobre su atribución, y aun de su posible antigüedad». La pieza, con todo, se exhibió como genuino Paret en la exposición *Carlos III y la Ilustración* (Madrid, 1988-89).
- 4.—Pintura de la col. Andreu de Klein, según Salas dentro del grupo de «dudosas», asemejable en composición a la pintura del Museo Lázaro Galdiano y que hace coincidir con la que Gaya Nuño denomina «tercera versión» y con una de las «copias» conocidas por Delgado, Gaya, sin embargo, parece que no la conoció («paradero desconocido» en su momento) y sí, en cambio, Salas y Delgado.

- 5.-Pintura en la col. de Celestino García Luz, de la que sólo ofrece referencias Delgado, único cono- cedor de la pieza.
 - 6.-Pintura que menciona una nota de Cluet y que, en base a las dimensiones que ofrece, es distinta de las otras piezas. No fue vista por ninguno de los tres estudiosos del tema.
 - 7.-Pintura conocida sólo por Gaya Nuño (aunque dice encontrarse en «paradero desconocido»), «cuarta versión» para él, y que parece no ser ninguna de las anteriores, ya que asegura que la posi- ción de la caballería del carro está vuelta y se halla «ampliado el campo visual». Pieza «dudosa» para Salas.
 - 8.-Pintura subastada en Sotheby's (ol/tba, 41,9 × 58,6 cms.), conocida sólo por Salas y quien no ti- tubeó en tacharla como una ruda réplica manierista del siglo XIX.
- ASÍ, tenemos que para Gaya Nuño las cinco pinturas conocidas por él son «versiones» derivadas to- das de la mano de Paret. Para Delgado son «copias» no atribuibles a Paret, por lo que en su catá- logo no consignó ficha independiente para cada una de las siete piezas de las que tuvo constancia directa o indirecta, sino que las agrupó todas dentro de la ficha correspondiente a la pintura del Conde de Arteché. Finalmente, para Salas, exceptuadas las pinturas del Conde de Arteché y del Marqués de Torrecilla (a pesar de que esta última no la contempló directamente), todas las de- más, en caso de estar pintadas como la vendida en Sotheby's, le parecerían «obra de un falsario que trabajó teniendo en cuenta, medio copiando, la pintura de la Colección Arteché».

NUESTRO particular punto de vista coincide con el manifestado por Salas, si bien el conocimiento que poseemos se limita a las pinturas de Arteché y de Lázaro Galdiano. Gaya Nuño y Delgado aceptaron con excesivo relajo lo que no pasaban de ser, a veces, simples y vagas informaciones cuyo valor real no pudieron contrastar. Mucho más riguroso, Salas no sólo va más allá que éstos al negar la autoría de Paret para la mayoría de estas pinturas, sino que, además, planteó con bue- na lógica que, para vincularlas a Paret, cualquier comparación entre las pinturas, en vez de limi- tarse a establecer el mayor o menor parecido iconográfico entre sí, debía analizar «cómo estos cuadros se hallan pintados».

EN cuanto a la fecha de ejecución, dado que la puerta diseñada por Villanueva para el Jardín Botáni- co fue inaugurada en 1781 y que Paret no concluyó su destierro en el norte de España hasta 1787, nos situamos en los últimos años de la década de los ochenta y primeros de los noventa. No resulta convincente la tesis de que esta pintura quedó inconclusa (sin firma y, aparentemente, inacabado el cuarto inferior derecho) porque la muerte sorprendiera a su autor en 1799 en plena realización de la obra. La causa ha de ser otra. El reciente descubrimiento de una pintura de Paret fechada en 1797 («Un cuadro de Luis Paret y Alcázar en Jaca», por Manuel García Guatasmén, en *Goya*, Madrid, 1991, n.º 225, pp. 160-1) revela que en los últimos años de su vida Paret se encontraba, conceptual y formalmente, alejado de la estética que había definido gran parte de su carrera, incluidas las escenas galantes, los paisajes-muchedumbre y la composición abarrocada, como en el caso de este *Paseo ante el Jardín Botánico*.

ASÍ, la datación tiende a ubicarse entre 1788 y 1792, año en que empezó a desempeñar el cargo de vicesecretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

RESPECTO a los paralelismos de esta pintura, deben señalarse, entre otros, los nombres y títulos de Pier Ilario Spolverini (*Cortejo para la boda de Isabel de Farnesio*, 1714, Parma, Palazzo Municipa- le), Gherardo Poli (*Vista de la plaza de la Signoria*, circa 1725, Nancy, Musée des Beaux Arts), Giavanini Paolo Panini (*La basilica de Santa Maria Mayor*, 1742, Roma, Quirinale; *Carlos III vi- sita a Benedicto XIV en el Quirinale*, 1746 (fig. 1), Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte), Francesco Celebrano (*María Carolina de Borbón en la caza del jabalí*, circa 1762, Madrid, Museo del Prado) y Antonio Joli (*Fernando IV de Borbón y la Corte en Capodimonte*, circa 1765, Nápo- les, Museo Nazionale di San Martino).

Javier González de Durana

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(MADRID, 1746-1799)

«*Iatromorphosis*»

PLUMA SOBRE TINTA CHINA APLICADA CON PINCEL
200 × 158 mm.

Al pie del dibujo, centrado y fuera del marco que lo delimita, figura la palabra *Iatromorphosis*. Dentro del dibujo, en el frente de una peana que sostiene una calavera, con la misma caligrafía se puede leer la frase *Et plurima mortis imago*.

PROCEDENCIA:
Colección Félix Boix.

BIBLIOGRAFÍA:
Delgado, Osiris: *Paret y Alcázar: pintor español*, Madrid, 1957, n.º 132, p. 292.

EXPOSICIONES:
Exposición de Dibujos Originales. 1750 a 1860. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1922, n.º cat. 393.



Nátrómorphiasis.

Tamaño real.



Fig. 1. William Hogarth.
The Company of Undertakers.
Grabado.



Fig. 2. Luis Paret.
La Celestina y los enamorados.
Colección particular. Barcelona.

ESTE dibujo de Paret está basado en un grabado de William Hogarth fechado en 1736. No sólo es el conjunto de doce personajes caricaturescos situados en las dos terceras partes inferiores de ambas imágenes o el hecho de que un individuo paretiano esté oliendo la cabeza de su bastón médico (los cuales contenían desinfectante en el siglo XVIII), gesto que llevan a cabo nueve de los de Hogarth, o que otro olfatee el contenido de un recipiente de cristal (presumiblemente, con orina), actividad a la que se dedican los otros tres personajes del artista inglés, sino que, incluso, Paret utiliza la misma frase latina que Hogarth, *Et plurima mortis imago*, para hacer una alusión simbólica de la escena.

SIN embargo, a pesar de las evidentes coincidencias, a partir de la de Hogarth, Paret consiguió elaborar una imagen personal, más densa, mejor elaborada y desprovista de los agudos rasgos cómico-burlescos que resaltan en aquélla. En conjunto, ambas imágenes parodian a la casta médica, Hogarth titulado su grabado (fig. 1) como *The Company of Undertakers* (la compañía de los enterradores) y Paret haciéndolo como *Iatromorphosis* (caricatura de doctores).

YA en los títulos se observa que para el inglés la imagen es un chiste sarcástico hasta en su misma denominación, mientras que para el español el nombre es un dato meramente descriptivo. Los ribetes hogarthianos para redondear su farsa llegan a encuadrar la imagen en el campo de un escudo de armas, del que la frase latina es la leyenda inscrita en cartela al pie, un par de huesos cruzados son otros adornos heráldicos externos al blasón y el tercio superior del escudo, sobre un campo de puntas de flecha, está ocupado por tres personajes grotescos.

EN Paret, por contra, observándose casi los mismos elementos, la construcción final de la imagen carece de ese obvio componente satírico y adquiere una connotación más terrible. Sin dejar de ser una chanza, hay un aire dramático envolviendo la situación. Haciendo caso omiso de la configuración heráldica, Paret recuadra la imagen principal. Después, reduce el número de personajes en actitudes médicas (oler el bastón y los orines), disminuye los rasgos caricaturescos, «normalizan-

do» hasta cierto punto las facciones de los personajes gracias a la mediación de un dibujo muy trabajado y, ésta es la mayor alteración, elimina la tríada de personajes malformes del tercio superior, sustituyéndola por una peana, con la frase latina en el frente, encima de la cual está posada una calavera sostenida por una pluma y un pergamino (en vez de las clásicas tibias cruzadas) y flanqueada desde detrás por las alas desplegadas de un murciélago. Así, la coronación chusca del conjunto de doctores en Hogarth está sustituida por una «vanitas» atípica y en la que la frase latina «en la mayoría de los casos la imagen de la muerte» adquiere una significación más profunda: la imagen de los doctores, no como enterradores, sino como la imagen misma de la muerte, la cual para triunfar se vale de sus propios conocimientos (el estudio, la receta, la alquimia, la pluma, el papel, el murciélago). Un triunfo que campea por encima de sus complacientes disquisiciones, sus remedios y su presuntuosa seguridad. Lo cómico en el londinense se torna moral en el madrileño.

LA composición de la imagen enfatiza la dualidad vida-muerte: en los dos tercios inferiores está presente la variopinta multitud de las gentes con la plenitud de sus voces, sus singularidades y su movilidad, en suma, de la vida; en el tercio superior, en cambio, rodeado de vacío sólo existe el dominio central, uniformizador y estático de la muerte.

SON conocidos los numerosos estudios que Hogarth hizo sobre «caricaturas» como reflejo de «caracteres»: *A Chorus of Singers* (1732), *The laughing audience* (1733), *Scholars at a lecture* (1736), *Characters caricatures* (1743), *The Bench* (1758) son algunos de los grabados en los que, de modo similar a esta broma médica, enfatizó las fisonomías de los personajes resaltando sus más peculiares rasgos o defectos, sin que ello quiera decir que limitara esta tendencia a los grabados, puesto que Hogarth también trasladó a la pintura, aunque con menor frecuencia, acentos ridiculizantes de este tipo.

PARET, como otros contemporáneos suyos, recibió el influjo de Hogarth y que, a mi juicio, no se limita a este dibujo, sino que llegó a otros temas, como, por ejemplo, la descripción de interiores en habitaciones pobres, como buhardillas, cuartos trasteros y bajocubiertas. La *Escena interior, El rezo del rosario*, c. 1785, el *Interior con colada tendida*, c. 1785 (ambas pertenecientes al Patrimonio Nacional), y, sobre todo, la *Celestina y los enamorados* (fig. 2), 1784 (col. part., Barcelona), comparten ese gusto por la descripción de unos ambientes arquitectónicos y unos objetos erosionados, envejecidos y desportillados. En el rostro de la vieja «celestina» se puede notar, asimismo, la misma tibia descripción caricaturesca que observamos en esta *Iatromorphosis*.

OCURRE con estos interiores que lo que en Hogarth a veces chirría o está a media pulgada de caer en el viñetismo bufo, en Paret adquiere un punto de serenidad. Lo mismo sucede en este precioso dibujo acuarelado, en el que demuestra una vez más el dominio del trazo dibujístico y del toque de pincel: la suya no es la carcajada moralizante, sino la sonrisa que acompaña a la reflexión.

ADEMÁS, la caricatura de cada uno de los doce rostros no queda en la mera acentuación de una nariz (ganchuda, aguileña, respingona...) o de un maxilar (prominente, remetido...), sino que es excusa para elaborados estudios de sombras y luces sobre los rostros (a lo que ayudan las diferentes orientaciones de las cabezas), de gesticulación facial y hasta de gesticulación manual, como se puede ver en las tres manos que ocupan el centro del corro humano.

Javier González de Durana

«IATROMORPHOSIS». Del griego « $\alpha\tau$ T pos», médico, y « $\mu\omicron\pi\theta\omicron\varsigma$ », forma, significando las transformaciones o modificaciones que experimentan los médicos. Aunque la inicial debería ser una Y, al transcribirse como inicial de palabra pasa a convertirse en I (I latina mayúscula), práctica habitual entre los editores de la segunda mitad del siglo XVIII. En cuanto a la tilde sobre la α , no tiene otra función que la de acentuar, aunque no tenga aparte de éste ningún otro sentido.

MEDARDO ARNOLD

(COBLENZA, ALEMANIA)

«Secreter del Cardenal Don Luis María de Borbón»

FIRMADO Y FECHADO:

«En Toledo a 5 de abril de 1806 / MEDARDO ARNOLD»

CAOBA, ÉBANO, PINO Y MADERAS FINAS.

HIERRO, METAL DORADO, PLATA Y ORO.

Alto: 165 cms.

Ancho: 128,5 cms.

Fondo: 65 cms.

EL secreter objeto de este estudio presenta una serie de características estructurales específicas que responden a lo que en Francia se conoce como «commode à battants-secrétaire à abattant»¹. Consta de tres cuerpos: el inferior con dos puertas que ocultan en su interior tres cajones grandes; el intermedio con tapa vertical abatible que cierra casilleros y seis gavetas; el superior con un cajón.

PUERTAS, cajones y tapa poseen magníficas cerraduras de metal y llaves de plata.

SE trata, como puede apreciarse, de un mueble muy bien proporcionado, algo más ancho de lo habitual, compuesto a partir de superficies rectangulares combinadas magistralmente, con predominio de la horizontalidad. Esta se acentúa a causa del protagonismo que, a nivel compositivo, po-



see la tapa abatible y, sobre todo, por la existencia de platabandas y molduras de metal que recorren el mueble en su totalidad, interrumpiendo todas las líneas verticales, produciendo un efecto de superposición de volúmenes prismáticos apaisados.

LA decoración del exterior del secreter se lleva a cabo con marquetería —del tipo conocido como «tarsia pictórica»²— realizada con gran maestría. Los asuntos representados derivan de estampas de repertorio. En el cuerpo bajo se incluyen alegorías de las Cuatro Estaciones en los costados y en las puertas, enmarcadas por una moldura de metal y platabandas de marquetería con círculos secantes y rosetas, muy del gusto «Carlos IV» español, y una composición «a candelieri» en el guardapolvos de las puertas; las esquinas se resuelven a modo de pilastras con estrías, cuyo tercio inferior aparece baquetonado. El cuerpo intermedio muestra dos escenas de pesca en los costados y, en el frente, una composición tripartita con dos paisajes portuarios figurados a los lados y, en el centro, sobre manto de Grande, el escudo del Cardenal Don Luis María de Borbón y Vallabriga, Infante de España, con las armas de Castilla, Aragón, Orleans y Médicis, rodeado del collar del Toisón de Oro y del de la Orden de Carlos III y con su cifra en oro embutido, inscrito en un tondo con la siguiente inscripción en letras de bronce incrustadas: « LUDOVICUS DE BORBON S.R.E. PRESB. CARD. DE S. MARIAE DE SCALA ARCHIEP. TOLET. HISP. ET IND. PRIMAS»; este cuerpo destaca su importancia por el enmarcamiento de los paneles de marquetería con platabandas de roleos vegetales —estrechamente relacionados con los de la mesa de despacho de Carlos IV en las Habitaciones de Maderas Finas de El Escorial— y por la decoración de las esquinas, a modo de pilastras enriquecidas con guirnalda de flores y frutos. El cuerpo superior adapta su ornamentación a su poca altura e introduce representaciones de juegos infantiles con «putti», destacando el frente del cajón con un fondo de paisaje fluvial que alude, probablemente, al río Tajo; en las esquinas aparecen representadas figuras clásicas en hornacinas avernadas.

LA tapa superior chapeada y los pies en estípite, con «sabots» de bronce, carecen de interés y son de época posterior, junto con el guardapapeles del interior de la tapa frontal abatible.

LOS tres cajones, que encierra el cuerpo bajo, y la cara interna de las puertas combinan, con gran sobriedad, el color de la caoba con el dorado de la cerradura y con unos interesantes tiradores y escudos de metal y porcelana policroma. La cara interna de la tapa frontal abatible es también de caoba lisa.

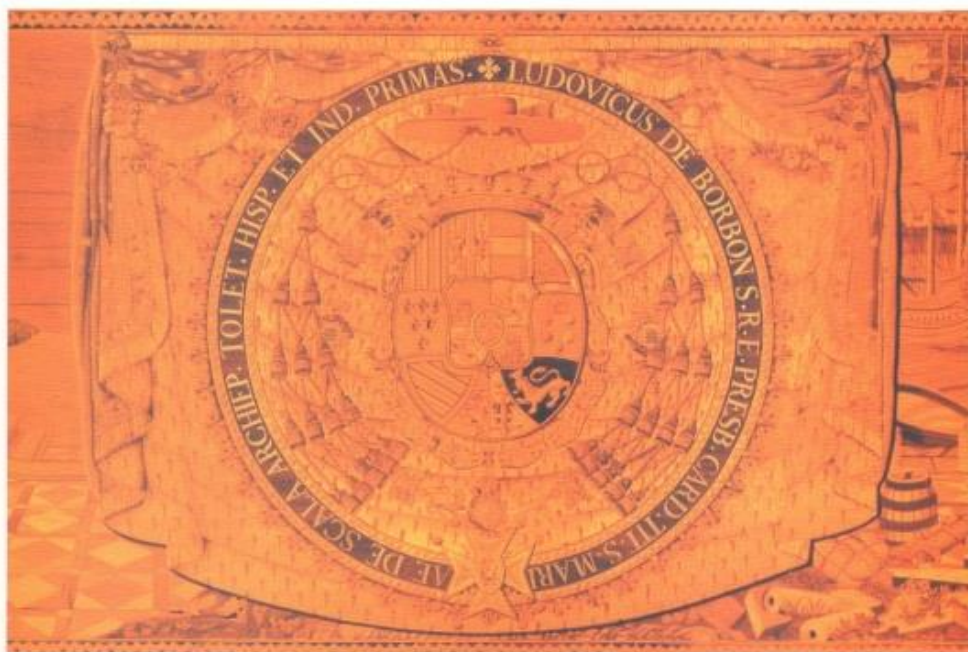
DE manera excepcional dentro del panorama del mobiliario español, este secreter aparece firmado por su autor, mediante una placa de metal dorado embutida en el canto frontal de la tapa abatible, en la que se lee: «En Toledo a 5 de abril de 1806 / MEDARDO ARNOLD».

POCO se sabe de los ebanistas que trabajan fuera de la Corte durante el reinado de Carlos IV, apenas se barajan algunos nombres, sin conocerse de manera precisa ni sus obras ni su estilo. Esta carencia de conocimientos sobre una de las épocas más brillantes del mobiliario español, cuyos niveles técnico y artístico son de talla internacional, hacen que este secreter adquiera un valor añadido, pues a su insuperable belleza se une el interés que encierra por ser una obra cargada de información documental muy valiosa, al unir el escudo de su propietario y la firma de su autor. Este hecho abre una vía de investigación infrecuente en la Historia del Mueble en España, donde sistemáticamente las piezas, descontextualizadas, permanecen irremediabilmente anónimas.

SEGÚN la citada inscripción, el mueble está ya terminado el día 5 de abril de 1806. En el Libro de Cuentas de Mayordomía del Palacio Arzobispal de Toledo³, con fecha de diciembre de 1805 encontramos un primer asiento en los siguientes términos: «Ytem son abono tres mill quinientos diez y nueve reales de vellón pagados a Medardo Arnold, ebanista en esta ciudad por lo que consta de su cuenta». En enero de 1806 volvemos a encontrar noticias en una nueva anotación: «Ytem quatro mil ciento treinta reales de vellón pagados al ebanista Medardo Arnold por lo que consta de su cuenta».

POR el momento, la búsqueda del contrato de realización del mueble ha sido infructuosa y son pocos los datos conocidos de su autor.





MEDARDO Arnold era natural de Coblenza, ciudad próxima a Neuwied, en una zona de Alemania que ha dado a Europa algunos de los más grandes ebanistas, con David Roentgen a la cabeza. De su vida en Toledo apenas hay noticias por el momento. En 1805 aparece como fiador para los alquileres de casas de Jorge Trichiller, relojero, en el mes de febrero, y de Antonio Verner Onzell, tallista, en julio⁵.

SUS obras documentadas o atribuidas son muy pocas todavía. En 1801 hizo dos juegos de Sacras de nogal, con embutidos de otras maderas finas para los altares de S. Ildefonso y S. Benito, de la iglesia de San Andrés de Toledo, con los escudos de armas de la capilla de la Epifanía; es decir, de Rojas y Escobar. Se le pagaron 440 reales, sin los cristales, que costaron 46⁶. Estas piezas están actualmente en paradero desconocido.

ES autor también de la sillería del Coro de la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo⁷. Concebida de manera tradicional con estructura arquitectónica —al modo de las «spalliere» italianas—, consta de dieciséis asientos articulados y con misericordia y otros formados por arcas a modo de arquibancos. En el centro destaca la silla del Prelado, con el escudo de Cisneros en el respaldo. Está construida con técnicas de ensambladura y decorada con talla, molduración y taracea, combinando embutidos sobre macizo y «elemento por elemento». Para su decoración se combinan temas arquitectónicos —entablamentos, pilastras y capiteles—, festones y las características platabandas geométricas, típicos del estilo Carlos IV, con flores y tornapuntas de un sabor aún rococó.

EN el comercio de antigüedades se encuentra también una extraordinaria cómoda, atribuida a este ebanista, que procede de la Colección de S.A.R. el Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón⁸.

DE todas las obras que se relacionan con Medardo Arnold, el secreter del Cardenal Don Luis María de Borbón es sin duda la obra de mejor ejecución, con una marquetería de gran perfección y, además, con un estilo diferenciado del de las obras antes citadas, en el que es patente, por un lado, el origen germánico de su autor⁹ y su dependencia estilística con el Real Taller de Ebanistería de Carlos IV —donde generalmente los ebanistas eran conocidos como el «ebanista alemán»— y, por otro, una fortísima influencia de la ebanistería lombarda. Respecto a su relación con las obras de la Corte, es interesante su comparación con las ya citadas decoraciones ebanísticas de las Habitaciones de Maderas Finas de El Escorial y con otros muebles del Palacio de Madrid, entre los que destaca el Tocador de la Reina María Luisa de Parma.

EN relación con la escuela de ebanistería milanesa hay también muchos puntos de contacto; el más importante es el juego de volúmenes prismáticos horizontales que encontramos de manera sistemática en los secreteres de esa procedencia. A nivel de ornamentación hay temas que también nos remiten a esa zona, tal como son las decoraciones «a candelieri» del guardapolvos, las escenas portuarias con figuras y las cenefas que enmarcan algunos de los paneles de marquetería, claramente influidos por Giuseppe Maggiolini y sus discípulos, entre los que destaca, por sus similitudes con la obra de Arnold, Antonio Mascaroni¹⁰. Todos estos datos apuntan hacia una formación milanesa para Medardo Arnold, sobre quien seguimos investigando y esperamos poder dar a conocer nuevos datos de su actividad en España.

¹ REYNIES, Nicole: *Le mobilier domestique*, tomo II, París, 1987, pág. 1104. La tipología queda definida como cómoda con cajones ocultos tras puertas con un secreter con tapa abatible encima.

² CASTELLANOS RUIZ, Casto: *Taracea o marquetería* «I Salón de Anticuarios en el Barrio de Salamanca», Madrid, 1991, pág. 24.

³ Este tipo de representaciones con «putti» son frecuentes en la decoración del mobiliario europeo del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, sobre todo como alegorías de las Artes. El hecho de que en este secreter se representen juegos infantiles puede ser simple deseo del ebanista, pero también puede deberse a la propia personalidad del Cardenal, quien, en palabras de Sixto Ramón Parro, «era de carácter blando, genio amable y costumbres muy sencillas e inocentes». Cfr., *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, tomo I, pág. 851.

⁴ *Libro de Cuentas de Mayordomía deste Palacio Arzobispal de Toledo*. Comenzando el 1 de febrero de 1801. Sin foliar. 1801-1806.

⁵ AHPT. Protocolos. Patricio Ortiz Pareja, (n.º 1126), 1805, fols. 78-78v.

AHPT. Protocolos. Toribio Felipe Crespo (n.º 1164), 1805, fols. 283 y 283v.

Antonio Verner Onzell debe ser miembro de la familia del gran ebanista del Real Taller de Ebanistería Theodoro Oncell, quien sustituye a Canops en 1781 y dirige el Real Taller hasta 1804.

⁶ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*, Toledo, 1920, pág. 12.

⁷ PARRO, Sixto Ramón: *Op. cit.*, tomo I, pp. 265 y 266.

⁸ JUNQUERA MATO, Juan José: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX». Catálogo Exposición *Mueble Español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990, pp. 326 y 327, n.º 84.

⁹ Aunque en los países germánicos la influencia francesa en ebanistería es muy fuerte y, por tanto, el gusto por la combinación de caoba y bronce son ya de amplio uso en torno a 1805 (en París el estilo Imperio está ya definido), se mantiene el gusto por las marqueterías menudas, las escenas y las perspectivas. Se puede comparar la decoración del cajón superior del secreter con la que ostenta un buró de tambor realizado en Zweibrücken en 1776. KREISEL, HIMMELHEBER: *Die Kunst des Deutschen Möbels*, Munich, 1973, fig. 169.

¹⁰ *Civiltà del legno. Mobili dalle Collezioni di Palazzo Bianco e del Museo degli Ospedali di S. Martino. Catalogo della Mostra*. Génova, 1985, pp. 85-89.

RAFAEL TEJEO DÍAZ

(ARAVACA, 1798 - MADRID, 1856)

«El buen samaritano»

OLEO SOBRE LIENZO
Firmado «Tegeo Ft. Roma»
90,5 × 68,5 cms.

RAFAEL Tejeo realizó sus primeros estudios en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, y luego en Madrid en la Academia de San Fernando y en el estudio del pintor neoclásico José Aparicio, de quien recibió una influencia, más estética que técnica, que se manifestó ya a lo largo de su producción artística; es decir, su adscripción al neoclasicismo davidiano, que le vino de segunda mano, a través de su maestro. Fue, a la vez, discípulo también del pintor italiano afincado en España Fernando Brambilla, pero poco quedó del arte de este perspectivista en el de Tejeo. Posteriormente, después de cuatro años de estancia en la Corte, se trasladó, a finales de 1822, a Roma, a sus propias expensas, con el fin de perfeccionar sus estudios. Regresando a España en 1827, es nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1828, realizando para tal fin, como obra «de pensado», su célebre cuadro de *Hércules y Anteo* (Academia de San Fernando - fig. 1), cuyo aspecto tremebundo, exagerado y declamatorio, falso colorido y forzado dibujo, unido a un bastante general desconocimiento de su obra, han contribuido no poco a un cierto descrédito de Tejeo como pintor de composiciones, ya que no como retratista, cuya excelencia ha sido siempre reconocida por la historiografía tradicional.





Fig. 1. Rafael Tejeo.
Hércules y Anteo.
Academia de San Fernando. Madrid.

Fig. 2. Rafael Tejeo.
Aquiles jura vengar la muerte de Patroclo.
Colección particular. Madrid.



SUS progresos en la carrera oficial continúan, siendo nombrado, en 1839, Teniente Director, por la Pintura, de la Academia de San Fernando, ocupando la vacante producida por el ascenso a Director de José de Madrazo, y en 1842 Director Honorario de dicha corporación. Pero, hombre franco, brusco e inflexible, aunque íntegro, renuncia en 1845 a todos los títulos, condecoraciones y cargos adquiridos en la Academia de San Fernando, al no ser incluido entre los profesores que habrían de dirigir la enseñanza de los estudios de la misma, renuncia que le es aceptada a principios de 1846 y, a pesar del desagrado real que se manifiesta oficialmente en dicha aceptación, paradójicamente recibe Tejeo, en ese mismo año, el encargo de pintar el retrato del Rey D. Francisco de Asís, por el que le fueron concedidos los honores de Pintor de Cámara y, algunos años más tarde, el de Isabel II.

ASÍ, libre de ataduras oficiales y de intrigas, el artista se dedicó libremente a su pintura, realizando, fundamentalmente, numerosos y excelentes retratos, que son los que han contribuido, con su solidez pictórica y respeto al natural, a mantener y cimentar su fama de haber sido uno de nuestros mejores pintores del siglo XIX.

AUNQUE nunca se ha discutido su calidad como retratista, sí, como decimos, se ha puesto en entredicho su buena aptitud para abordar el cuadro de composición, hasta el punto que se ha llegado a afirmar que «de no haber existido un Rafael Tejeo pintor de retratos, no merecería la pena mentar el Tejeo pintor de composiciones» (Antonio Méndez Casal: *Rafael Tejeo. Su vida oficial. El pintor de retratos*, «Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia», n.º 4 (1925), sin n.º págs.), lo cual, como tantos otros tópicos de la historiografía tradicional, vemos que no es totalmente cierto con sólo contemplar el cuadro que traemos sobre el tema de *El buen samaritano*. Pues si bien es verdad que cuadros como el citado *Hércules y Anteo* añaden poca gloria a su autor, también es rigurosamente cierto que le aportan mucho mérito composiciones tan bellas y armoniosas como *Antioco llevando a Aquiles la noticia del combate trabado por los griegos contra los troyanos para obtener el cuerpo de Patroclo* (fig. 2), encargo de D. Sebastián de Borbón, y que figuró en la Exposición del Liceo de Madrid de 1846, claro exponente de un neoclasicismo que, si bien ya retrasado, aporta los frutos tardíos de un helenismo historicista de gran perfección, cuyos precedentes sólo encontramos en las escasas experiencias y búsqueda del joven José de Madrazo, o en *Ibrahim-el Djerbi o el moro santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (sitio de Málaga)*, uno de los más bellos cuadros de nuestro romanticismo purista, excelente ejemplo de ese compromiso entre la herencia de la valoración de la pureza lineal neoclásica y las nuevas concepciones románticas. Pues Tejeo, formado en las teorías neoclásicas y activo en la época romántica, no pudo evadirse a los influjos de ésta, siendo también buen ejemplo de ello el hecho de abordar un cuadro con el romántico tema de *Un bandolero contemplando en un camino, puesta en el extremo de un palo, la cabeza de uno de sus compañeros*, que figuró en la Exposición de la Academia de 1839.

ESTA especie de compromiso o eclecticismo que se manifiesta a lo largo de su obra está ya latente en este bello cuadro de *El buen samaritano*, realizado, como reza su firma, en Roma, y fechable, por tanto, entre 1823 y 1827. No es obra de madurez, sino de juventud, y no se nos muestra en ella ese acrisolado purismo a que hemos aludido, aunque algo se nos revela en la corrección y pureza lineal de las figuras, en la concepción escultórica del desnudo, productos de su formación neoclásica, que en Roma continuó, tratando de seguir las directrices de Camuccini y Benvenuti, seguidores y modificadores del estilo de David. Pero, junto a esto, y quizá debido al influjo del medio italiano en que pinta el cuadro, nos muestra un fondo paisajístico de atardecer de clara estirpe veneciana que, con sus melancólicas luces, aporta un involuntario tono de cierto sabor nostálgico, romántico. Esta obra, extraída de las Sagradas Escrituras, está temáticamente en la línea de otras que sabemos realizó entonces, como *La Magdalena en el desierto*, presentada a la Exposición de la Academia de 1826, o *Tobías devolviendo la vista a su anciano padre*, pintado también en Roma en 1823, en el primer año de su estancia en la Ciudad Eterna, si bien este último nos muestra un mayor rigor clasicista, tanto en la composición como en la frialdad del colorido y sentido escultórico de las figuras.

Enrique Arias Anglés

JENARO PÉREZ VILLAAMIL

(EL FERROL, 1807 - MADRID, 1854)

«Paisaje costero con soldados y campesinos»

OLEO SOBRE LIENZO

Firmado y fechado «G. P. de Villaamil/1829»

44 × 57,5 cms.

JENARO Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807 - Madrid, 1854) realizó sus primeros estudios en el Colegio Militar de Santiago de Galicia. Trasladado muy joven a Madrid, abandona los estudios militares y emprende los literarios en San Isidro el Real de la capital, hasta que en 1823, ante la invasión proabsolutista francesa de los «Cien Mil Hijos de San Luis», se incorpora al ejército del gobierno liberal con el cargo de subteniente, operando en la campaña de Andalucía. En Sanlúcar la Mayor, cerca de Sevilla, es herido y hecho prisionero por las tropas francesas del general Lauriston. Curado en esta última ciudad, es trasladado a Cádiz como prisionero de guerra, donde permanece desde 1823 hasta 1830, al principio quizá forzosamente, luego por propia voluntad. Aquí se produce su transformación en pintor. Asiste a las clases de la Academia de Cádiz y llega pronto a tener cierta fama en la ciudad. Así, en 1830, la ciudad de San Juan de Puerto Rico le

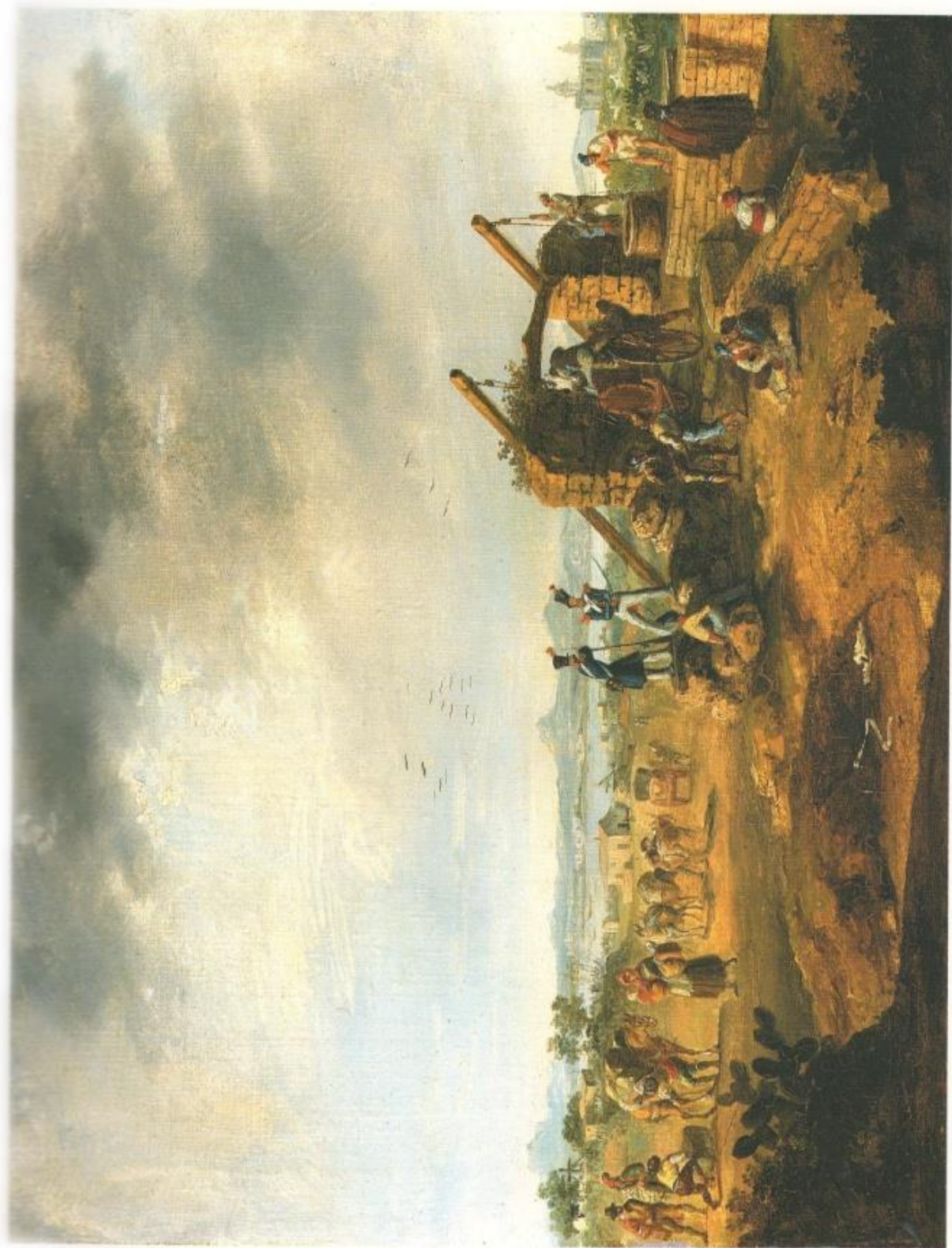




Fig. 1. Jenaro Pérez Villaamil.
Vista de Cádiz.
 Colección particular. Barcelona.

encomienda las decoraciones del teatro Tapia, permaneciendo allí hasta 1833, fecha en que regresa a España. En este año conoció en Sevilla al pintor escocés David Roberts, que le transmitió el concepto paisajístico romántico de raíz británica, al que ya permaneció fiel toda su vida.

EN 1834 se estableció en Madrid, participando activamente en el mundo artístico de la agitada época romántica y con una carrera de éxitos crecientes. En 1835 fue nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando, tomó parte en la fundación del Ateneo madrileño e ilustró el *Panorama matritense* de Mesonero Romanos. En 1837 participó en la creación del Liceo Artístico y Literario Español, donde llegó a alcanzar altos puestos docentes y directivos. En este año el barón Taylor le compró varios cuadros para el Rey Luis-Felipe de Francia, extendiéndose su fama fuera de España, y siendo también cantada su pintura por su amigo el poeta José Zorrilla. En 1838 fue nombrado Caballero de la Orden de Isabel la Católica, y en 1840 se le nombró Comendador de dicha Orden y pintor honorario de la Real Cámara.

DE 1840 a 1844 anduvo por Francia, Bélgica y Holanda, encargándose de la publicación de su *España Artística y Monumental*, el más bello libro de viajes litografiado del romanticismo español, aunque quizá dicha salida encubriese también motivos políticos por desavenencias con la regencia del general Espartero, según se desprende de su «Diario». En este tiempo, pintó para los reyes de esos tres países y se relacionó con importantes personalidades de la política y la cultura, tanto nacionales como extranjeras.

REGRESÓ a Madrid en 1844, a la caída de Espartero, recibiendo del Rey Luis-Felipe de Francia la Legión de Honor y los nombramientos de Caballero de la Orden de Leopoldo de Bélgica y de la española de Carlos III. En 1845 fue nombrado Teniente Director de la Academia de San Fernando y catedrático de «Paisaje» de dicha Academia. Desde esta fecha hasta 1848 viajó nuevamente a Francia, recorrió parte de España en excursiones artísticas y concurrió, siempre con éxito, a las

exposiciones de la Academia y del Liceo, y al Salón de París de 1846, obteniendo elogiosa crítica de Charles Baudelaire. En 1848 fue nombrado profesor de «Paisaje» de la Escuela Preparatoria para las carreras de Ingenieros Civiles y Arquitectos. Y desde esta fecha hasta su muerte, aparte sus habituales deberes oficiales y ocupaciones, realizó viajes artísticos al norte de España y a Andalucía, muriendo en 1854, cuando comenzaba a declinar el romanticismo español.

SU obra se divide claramente en dos etapas: una prerromántica y otra plenamente romántica, siendo muy características y representativas de ambas las tres obras que traemos aquí.

LA primera, que nos muestra un *Paisaje costero con soldados y campesinos*, es obra muy propia de su etapa prerromántica, que se desarrolla desde su llegada a Cádiz en 1823 hasta su conocimiento de David Roberts en 1833.

ESTE período era, hasta hace poco, prácticamente desconocido en la obra del pintor. Pero, aunque escasas, vamos poco a poco conociendo obras de esta su primera etapa, fundamentalmente por las que esporádicamente van apareciendo en el comercio o en colecciones particulares. Son obras juveniles, un tanto eclécticas, mostrando unas veces la influencia de la pintura flamenca del siglo XVII, y otras la de la francesa del siglo XVIII, pero todas ellas dentro de una constante paisajística de amplias perspectivas pobladas de figurillas populares.

ESTA tendencia a lo panorámico (que será persistente en su obra) se halla ya presente en su pintura desde sus comienzos, como igualmente su amor por el tinte local y el sabor costumbrista en las anécdotas con que nos anima el paisaje.

MUCHAS de estas primeras obras son paisajes en los que, de alguna manera, entra la mar a formar parte de ellos, quizá condicionado el artista por el entorno geográfico y urbano en que transcurre su vida durante estos sus primeros años de profesión; respondiendo, incluso, de manera concreta al mismo entorno cuando claramente nos representa vistas de Cádiz.

NO podemos afirmar qué lugar concreto sea la vista que nos muestra este cuadro, pero el hecho de tratarse de un paisaje costero con personajes populares vestidos al uso andaluz de aquel entonces, nos indica que debe representar algún lugar próximo a Cádiz. El asunto, o anécdota, que, como pretexto, nos enmarca el paisaje, es el de un pozo, vigilado por unos soldados, al borde de un camino transitado por personajes populares, acémilas y tartanas, donde hacen aguada otros personajes también populares. Al fondo, lo que se imagina como un entrante de mar.

COMO decimos, pudiera tratarse de una vista próxima a Cádiz. Y ello nos lo hace también pensar el hecho de que este cuadro tenga las mismas dimensiones y fecha de realización que la *Vista de Cádiz* de la Colección Saldafía Suances, de Barcelona (fig. 1), publicada por nosotros hace unos años (Arias Anglés, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, CSIC, Madrid, 1986, pág. 205, núm. 6, fig. 7), cuyas medidas de 44 × 57 cms. vienen a coincidir con las de éste (44 × 57,5 cms.), siendo idénticos los términos de las firmas de ambos («G. P. de Villaamil/1829»). La presencia de soldados y paisanos es también una constante en ambos cuadros. Esto nos hace pensar, incluso, que pudiesen formar pareja.

SE trata, por tanto, de una obra realizada en los últimos meses de su estancia en Cádiz, poco antes de pasar a Puerto Rico.

SI bien el tono general marítimo, costero, del de la colección barcelonesa, así como las actitudes y tratamiento de algunos de los personajes populares del primer término, nos remiten con cierta claridad a la pintura francesa del siglo XVIII (C. J. Vernet o J. Pillement), en éste, aunque más diluida, creemos también ver dicha presencia, tanto en líneas generales como en determinados personajillos populares representados.

Enrique Arias Anglés

JENARO PÉREZ VILLAAMIL

(EL FERROL, 1807 - MADRID, 1854)

*«Una corrida de toros en la plaza de un pueblo»
«La Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares»*

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE COBRE PEGADOS A TABLA

Uno firmado, inscrito y fechado «A Lord Howden, el pintor Genaro Pérez Villaamil/Madrid, 28 de mayo/de 1852» en el reverso; el otro firmado e inscrito «A Lord Howden el pintor/Genaro Pérez Villaamil/Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares» en el reverso.

21,8 × 30,6 cms.

19,2 × 28,5 cms.

EN cuanto a estas dos obras de Villaamil que aquí presentamos, *Una corrida de toros* y *La Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares*, son también de lo más representativas de su segunda etapa, de la romántica, que es por la que, normalmente, es conocido el pintor.

ESTA segunda etapa, plenamente romántica, está, en líneas generales, determinada por la directriz británica que le transmitió David Roberts. Es un romanticismo paisajístico, en el que predominan las vistas con motivos arquitectónicos y de interiores de monumentos, generalmente medievales, pobladas de figuritas populares, uniendo así lo folklórico y lo medieval, ambas cosas tan del gusto romántico.



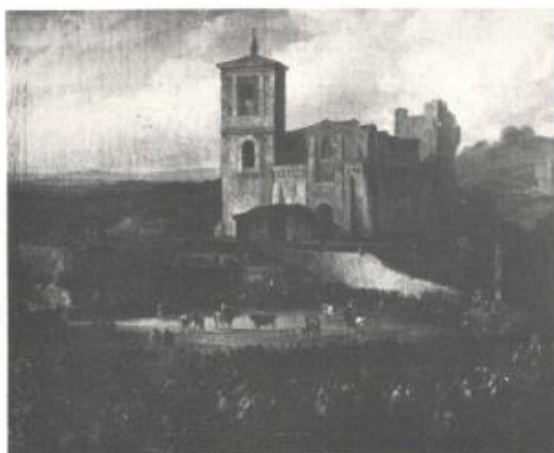


Fig. 1. Jenaro Pérez Villaamil.
Corrida en un pueblo.
Colección particular. Cádiz.



Fig. 2. Jenaro Pérez Villaamil.
La Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares.
Colección particular. Cádiz.

PERO en su obra de esta segunda etapa, además de la influencia de David Roberts, son detectables también la de J. F. Lewis, la posible de J. M. W. Turner y la más remota de John Martin. A éstas habría que añadir la también británica de T. Sidney Cooper y las de las escuelas flamenca y veneciana.

ESTA producción de su etapa romántica es, en general, de gran unidad, apreciándose una evolución hacia una mayor maestría pictórica y una mayor ansia de amplios y monumentales escenarios.

SU pintura es de gran fantasía, de cuadros de pequeño y mediano formato, de técnica muy empastada, nerviosa y buen dibujo. El colorido es cálido, brillante, de tonos dorados, con una atmósfera vaporosa y desleída que envuelve los objetos y las lejanías, introduciéndonos en un ambiente de ensoñación y misterio.

LAS dos obras que aquí traemos son paradigmáticas de lo dicho, viniendo a representar, casi literalmente, las características apuntadas para esta su segunda etapa romántica: un paisajismo romántico de directo entronque con la raíz británica de esta especialidad, uniendo la vista del monumento con la anécdota costumbrista, técnica nerviosa y empastada, buen dibujo, colorido cálido y atmósfera de tonos dorados.

AMBOS son cuadros de pequeño formato y de casi idénticas dimensiones (variando sólo en un par de centímetros), los dos pintados sobre lámina de cobre pegada a tabla, y llevando al reverso, tanto el uno como el otro, sendas dedicatorias a Lord Howden.

SABEMOS que John Hobart Caradoc, barón Howden (1799-1873) fue embajador del Reino Unido en Madrid entre 1850 y 1858 (Robertson, I.: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pág. 354). E igualmente sabemos que, las que se suponen las últimas obras de Villaamil, le fueron encargadas por el entonces embajador británico (Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 528), que no era otro que Lord Howden, ya que Villaamil falleció en 1854.

ESTAS dos magníficas obritas nos vienen a explicar el por qué del encargo del embajador británico que nos cita Ossorio y Bernard, confirmándonos que la relación de Pérez Villaamil con el mismo venía de más atrás, casi desde los inicios de su mandato como embajador en España, ya que una de estas obras se halla fechada en 1852.

PERO el hecho de que una de ellas (*Una corrida de toros*) lleve en la inscripción del reverso dicha fecha, nos pudiera indicar que la otra no fechada (*La Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares*) debió de realizarla el pintor también en el mismo año, dada la casi igualdad de dimensiones, mismo soporte y soltura de estilo, ya que ambas poseen ese carácter abocetado en que las formas se resuelven casi por medio de manchas de color, teniendo también las dos semejante entonación. Todo ello les proporciona una uniformidad de concepción que, unida al hecho de estar dedicadas a Lord Howden, nos hace pensar que quizá fuesen creadas como pareja.

NO sabemos si fueron encargo o regalo hecho al embajador británico por parte del artista. Pero el hecho es que ya anteriormente Villaamil había pintado estos dos cuadros. En efecto, en 1838 el artista firma dos cuadros con la misma temática, casi idénticos a los de Lord Howden, salvo en algunos detalles y matizaciones de las proporciones, que en su día publicamos con los títulos de *Baile en el patio del mesón (Alcalá de Henares)* y *Corrida en un pueblo*, ambos en colección particular de Cádiz, de los que, a su vez, existían dos réplicas o copias del artista con ligeras variantes respecto a éstos, sin firma ni fecha, pero con idénticas medidas, en colecciones particulares de Barcelona y Cádiz (figs. 1 y 2) respectivamente (Arias Anglés, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, CSIC, Madrid, 1986, pág. 222, núms. 59 y 60, figs. 31 y 34 / pág. 268, núm. 204, figs. 81 y 82 / pág. 277, núm. 242, fig. 97). Así que, con estos de Lord Howden, son tres réplicas las que actualmente conocemos de cada cuadro.

SABEMOS que esta no era práctica extraña a la manera de proceder de Villaamil, quien muchas veces repitió los temas de algunos de sus cuadros. No sólo porque lo hayamos visto, sino porque él mismo lo especifica en las listas de obras que nos consigna en su «Diario». Sin duda, Villaamil debía de conservar bocetos o modelos de ciertos cuadros cuyos temas tuvieran éxito de venta, con el fin de poder reproducirlos ante las demandas del mercado. Pero, debido a su pequeño tamaño, soporte y carácter abocetado, ¿podiera tratarse de dos de estos originales o modelos, base para reproducir réplicas de un mismo asunto? Eso, unido a su dedicatoria al embajador británico, que nos quiere indicar sean más un regalo que una venta, parece querer señalárnoslo. Así, pensamos sean bocetos que le sirviesen de modelos, o copias abocetadas de cuadros que, habiendo tenido éxito, le interesaba volver a reproducir, lo que explicaría su semejanza a estar realizados como pareja.

POR otro lado, el hecho de darnos el nombre del lugar que representa en la *Casa del Rey Don Pedro en Alcalá de Henares*, nos proporciona la identificación de un tema que, por carecer de otra referencia, titulábamos *Baile en el patio de un mesón*.

Enrique Arias Anglés

MANUEL BARRÓN Y CARRILLO

(SEVILLA, 1814-1884)

«Paisajes fluviales con figuras y ganado»

UNA PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

Firmados y fechados «Manuel Barrón/Sevilla 1850»

79 × 131 cms. cada uno

Adquiridos por el Museo del Prado con fondos del legado Villaescusa.

MANUEL Barrón se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla desde 1828 a 1832, siendo discípulo de Antonio Cabral Bejarano. Posteriormente fue profesor de dibujo, yeso, perspectiva y paisaje de dicha Escuela, llegando a alcanzar el cargo de Director de la misma. En 1838 tomó parte en la fundación del Liceo Artístico Sevillano que, al igual que su homónimo madrileño, fue importantísimo centro del Romanticismo de Sevilla, y en cuya vida cultural tomó Barrón parte activa. Además de ello, sabemos que fue académico de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de su ciudad y miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla. Concurrió a numerosas exposiciones, tanto de Andalucía como a las Nacionales de Bellas Artes, adquiriéndole la Reina Isabel II, en 1862, una *Vista general de Sevilla*, hoy en el Palacio de Riofrío (Segovia).





Fig. 1. Manuel Barrón.
La Cueva del Gato de Ronda.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.



Fig. 2. Manuel Barrón.
Vista de Sevilla.
Colección particular. Sevilla.

Fig. 3. Manuel Barrón.
Abrevadero de vacas a orillas del Betis.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.



POCO más conocemos de su vida; y de su obra hemos de decir que la primera obra fechada de que teníamos noticias era de 1852, mientras que la última es de 1869, con lo que las etapas inicial y final del pintor nos son casi desconocidas, pues aunque las dos obras que aquí traemos están fechadas en 1850, poco más ensanchan los márgenes cronológicos citados.

SU obra, dedicada fundamentalmente al paisaje, participa de las características generales del paisajismo romántico español. Vistas rurales o urbanas adornadas con figurillas populares que proporcionan al paisaje un sabor costumbrista, mediante la introducción de una nota o anécdota popular y pintoresca.

SU tipo de paisaje no difiere mucho del practicado por Pérez Villaamil, al menos en buena parte de su producción, quizá debido al conocimiento del paisajista gallego o del propio David Roberts en Sevilla. Y, también, al igual que Villaamil, repitió algunos de sus temas, con ligeras variantes, adecuando su producción a las exigencias del mercado.

DEBIDO a su larga vida, no sólo abarcó el período romántico, sino también el realista, por lo que en su obra se detectan dos etapas, una plenamente romántica y otra en la que intenta acomodarse a las concepciones paisajísticas más objetivas del realismo (*La Cueva del Gato de Ronda*, Museo de Bellas Artes, Sevilla / Fig. 1).

LOS dos paisajes que aquí mostramos, fechados en 1850, serían representativos de su etapa romántica. Si bien, aún dentro de ésta habría que diferenciar entre este tipo de paisaje y el de influencia del romanticismo de Villaamil o Roberts.

MIENTRAS que en estos últimos paisajes se acusa un pintoresquismo que incide en la representación del monumento y de los diversos tipos populares que con él configuran un determinado sabor local (*Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache*, antigua Colección del Duque de T'Serclaes / Fig. 2), en otros paisajes Barrón se nos muestra con un lenguaje de un romanticismo más bucólico e idílico, de los que son muy característicos los dos que aquí traemos. Son cuadros, generalmente, que nos presentan el tema pastoral, escenas de tipo bucólico, expresando lo pintoresco de una paisajística campesina de tipo idílico, buscando la integración de unos hombres y un paisaje. Visiones casi nostálgicas de una realidad, modelo idílico de ella, que utiliza para convertir en poesía las contradicciones de su presente (*Abrevadero de vacas a orillas del Betis*, Museo de Bellas Artes, Sevilla / Fig. 3).

SON cuadros generalmente de llanuras y fértiles campiñas, por los que discurren serenos campesinos y pastores con sus ganados, todo ello en una atmósfera de apacibles y poéticos atardeceres, donde el juego de luces cálidas, vaporosidad de los colores y primor de la ejecución contribuyen enormemente a la expresión de ese sentimiento bucólico e idílico pretendido por el artista.

PLENAMENTE representativos de esta vertiente de su pintura son estos dos paisajes de tema pastoril y campestre, en que el artista nos expresa una realidad sublimada, adaptada al convencionalismo de una temática tradicional, y en la que se combinan los influjos de los Países Bajos y el cálido poético colorido «murillesco», constante esta última en la pintura sevillana del Romanticismo, que debió transmitirle a Barrón tanto su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla como su maestro Antonio Cabral Bejarano.

Enrique Arias Anglés

INDICE

	Páginas
Aparicio, Alonso	126
Arnold, Medardo	200
Barrón, Manuel	218
Borgoña el Joven, Juan de	44
Borrás, Fray Nicolás	64
Brueghel, Abraham	134
Camprobín, Pedro de	102
Castello, Félix	92
Castillo, Antonio del	100
Cerezo, Mateo	122
Correa de Vivar, Juan	68
Espinós, Benito	184
González Ruiz, Antonio	156
González Velázquez, Zacarías	180
Flandes, Juan de	30
Juanes, Juan de	60
Liani, Francesco	146
López, Andrés	80
López, Vicente	188
Macip, Vicente	54
Maella, Mariano Salvador	168-172-176
Madrileña siglo XVII, escuela	118
Maestro del Retablo de los Santos Juanes	34-40
Maino, Fray Juan Bautista	84
Meléndez, Luis	160-164
Morales, Luis de	76
Morlanes el Viejo, Gil de	24
Moro, Antonio	72
Murillo, Bartolomé Esteban	106-110
Nani, Giacomo	150-154
Paret, Luis	192-196
Pérez Villaamil, Jenaro	210-214
Peresi, Francesco	142
Rizi, Francisco	114
Sánchez I, Pedro	20
Serra, Jaume	16
Tejeo, Rafael	206
Torres, Matías de	130
Vanderbank, John	138
Wildens, Jan	88
Yáñez de la Almedina, Fernando	50
Zurbarán, Francisco de	96

