



Caylus

TRES SIGLOS DE PINTURA



1995

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

TRES SIGLOS DE PINTURA

Julián Gállego

Los siglos pasan: el arte permanece. Desde la Prehistoria, el hombre ha descubierto que una marca grabada o pintada en la roca es una garantía de supervivencia, cuando desfallece el cuerpo. Una mano abierta, untada en brea y apoyada en la piedra conserva la memoria de un ser humano consciente de esa perennidad que los animales no saben pretender: sus nidos, sus panales, sus telarañas son tan efímeros como sus gritos y sus cantos y jamás denuncian una postura personal, individual como una labor, por anodina que parezca, del ser humano. Los embadurnadores de paredes, tan abundantes en nuestro siglo desfalleciente, saben que, aunque repitiendo rutinariamente un signo inventado por otros, están dando origen a algo que antes no existía, con ciertas garantías de permanencia, y que nos informa de un pasado remoto, que no cesa de existir. Esa mano abierta, impresa en una pared natural de cueva o refugio, la reivindica, la hace suya, inaugurando una marca de artesanía que técnicas posteriores han conservado como razón suprema de la humanización de un objeto o de un lugar. Es la firma, que los animales más desarrollados no saben estampar. Es la garantía de un vivir desaparecido o transportado a otras esferas invisibles. Es el «Johannes van Eyck fuit hic» que un pintor del siglo XV estampó en un diminuto cuadro al que otorgó valor de documento.

La exposición que «Caylus» nos ofrece en este año 1995, de finales del siglo XX, comienza precisamente, cinco centurias antes, en ese XV que despertó tantos anhelos, tantas curiosidades, tanta necesidad de vivir permaneciendo. Se extiende a lo largo de los tres siglos siguientes, para detenerse en el XIX, cuando, al quebrarse la imaginaria certidumbre de la eternidad de la pintura, al descubrirse ciertas técnicas que trataban de reproducir o repetir lo que la vista descubría naturalmente como formando parte de sí misma, el arte parece postergar (de momento) su afán de creador de eternidades, para convertirse en testigo fidedigno, a manera de espejo de la sociedad, antes de lanzarse a otros derroteros y derrotas. La infalibilidad de la fotografía empaña, de momento, la última razón de ser de la pintura. No tardará en descubrirse que la fotografía también miente y que la pintura puede ser más real que ella misma, puesto que la visión del espíritu llega más lejos y más hondo que la mera visión óptica. Por unos instantes, unos decenios, todavía se cree en

el valor documental, reproductor, del cuadro como rival humano de la imagen mecánica del fotógrafo en esas vistas que cierran esta cuarentena de invenciones pictóricas. Aunque ya en ellas se advierte que el ser humano es incapaz de no inventar, pálido reflejo de la mente infinita del Creador.

Pero retrocedamos hacia el siglo XV o comienzos del XVI, cuando el pintor, convertido en Maestro, entra en el juego ilusorio de crear un mundo nuevo, este «brave new World» de los artistas, réplica aparentemente durable del mundo que desfallece cada noche.

Comencemos la relación, aunque no sea el cuadro más antiguo del elenco, con el más señorialmente testigo de la época de fines del siglo XVI: el «Retrato de Carlos I de España y V de Alemania» fechable hacia 1516, pintado sobre tabla de 46 cms. de alto por 33,5 de ancho, en técnica de óleo muy llena y cuidada. Es notable la diferencia de rasgos y expresión de retratos posteriores del Emperador, tan abundantes. En el Museo del Prado tenemos dos, obra de Tiziano, que sería, andando el tiempo, el pintor favorito: uno (n.º 409 del catálogo) de cuerpo entero, en pie, con el traje con que fue coronado como Rey de Lombardía, entre diciembre de 1532 y febrero del 33, que ha servido de modelo al Duque de Rivas para su descripción (en el Romance de «Un castellano leal») en que señala en su mano, «un primoroso mosquero» y, a su lado, «un mastín muy corpulento». Nacido en Gante en el año 1500, tenía don Carlos en ese retrato treinta y tres años. El otro cuadro del Prado, todavía mejor, representa al «Emperador a caballo en la batalla de Mühlberg», referente a la victoria sobre los protestantes de Juan Federico de Sajonia, aunque el imperial jinete aparezca aislado en el prado, caballero en un corcel negro y con un fondo de arboleda a orillas del río Elba. Se pintó en 1548 y esos cuarenta y ocho son los años del personaje, aunque aparente mayor edad y en lugar de la indiferente gallardía del retrato de 1533 muestra un rostro trabajado por los deberes del soberano. El lienzo muestra, en su parte superior, rastros del incendio que prendió en el Real Alcázar en 1734, que por fortuna apenas dañó la figura, ya de por sí melancólica.

El retrato que hoy vemos es de busto, asomado, aparte cabeza y hombros, la mano izquierda sosteniendo un rico cetro dorado, que termina en una flor entre cuyos rizados pétalos se yergue un escudero, con gorro puntiagudo. El Emperador es un joven bien parecido, de unos diez y seis años, de facciones delicadas y largos cabellos, que cubre con un sombrero o gorra ancha, ornado de clavos de oro y con un medallón de San Andrés. La camisa plisada, terminada en galón de hilo de oro, asoma por el amplio descote del cuerpo, de terciopelo rojo claro, sobre el que se recorta el Toisón de Oro, con dos cadenas más. Cubre sus hombros una fina piel moteada de largo pelaje, acaso cibelina. Las facciones del modelo son correctas y su expresión, fina y atenta. La nariz es larga y recta y la boca colorada y gordezuela. La cabellera morena y el chapeo oscuro recortan las facciones como en un naipe, ante el hueco sonrosado y vivo, de una ventana que se cierra detrás del modelo. Se trata de un retrato de extraordinaria finura, superior a las sólidas efigies de la familia del Emperador Maximiliano. La mano que sostiene el cetro es fina y la expresión del rostro, atenta.

Carlos V de Alemania era hijo de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca, y nieto de los Reyes Católicos y de Maximiliano I y María de Borgoña, reuniendo en su persona las más encumbradas herencias, y un imperio «donde no se ponía el sol», en Europa y América. Era Rey de España

desde la fecha de este retrato, y fue coronado emperador en Bolonia en 1530, cuando fue coronado por el Papa. Derrotó a la liga protestante en Mühlberg y protegió la reforma católica y aumentó el imperio español con las conquistas de México y Perú. En 1554 abdicó su imperio en su hermano Fernando I y los reinos de España, Nápoles, Sicilia, Países Bajos y las Indias en su hijo Felipe II. Retirado al Monasterio de Yuste en 1556, murió dos años después y fue enterrado más tarde en El Escorial.

El retrato ahora expuesto es obra del pintor de Amberes Bernaert van der Stock, también llamado «Maestro de la Leyenda de Santa María Magdalena». Uno de los pintores y retratistas más activos de la corte malinesa de Margarita de Austria, a él se deben los retratos de Fernando I de Austria, Luis XII, Felipe el Hermoso, María de Hungría y, naturalmente, del joven Carlos V y su tía Margarita.

Se trata de un cuadro que, a su excepcional valor documental, al presentarnos la efigie de Carlos V todavía adolescente, agrega la nobleza de su dibujo y la viva belleza de sus colores. Su interés es mayor en España, país que el modelo eligió como residencia definitiva al llegar a la edad madura y en el que su recuerdo vive en prestigiosos monumentos como la Catedral de Granada, que Carlos I escogió para sepultura, el Monasterio del Escorial, donde recibiría el definitivo descanso, o el Alcázar de Toledo, que fue su residencia, tal y como lo representa, «en una anchurosa cuadro» el citado poeta y pintor, Angel de Saavedra, Duque de Rivas.

Mucho más humano y no menos bello es el retrato de la Gran Duquesa de Toscana, la española «Leonor de Toledo», ejecutado por su pintor de la corte de Florencia, Agnolo di Cósimo, más célebre por su apelación de «Bronzino», que nos ha legado tan majestuosamente efigies de esta dama, de su esposo el Gran Duque Cosme y de su hijo, don García, del que el Prado posee una graciosa efigie. Esta de la duquesa es más bien melancólica, pese a su entonación en tintes encarnados, signo de vida. La Gran Duquesa florentina nos ofrece la belleza insuperable de sus facciones marmóreas, pero aparta sus ojos de los nuestros, como sumida en sus melancólicos pensamientos. Lo suntuoso de su atavío, redécilla de diminutas cuentas y anillas, pendientes y collares de perlas, honesto escote cubierto de encaje bajo el rico ropón constelado de gruesas piedras preciosas, parecen subrayar su melancolía y su inalterable y orgulloso belleza. Pienso si no aliviarían esta profunda melancolía las risas de don García, su hijo, que la espera en el Prado.

TABLAS Y RETABLOS

Nuestra exposición se inicia, cronológicamente, con la parte central de un retablo de unos dos metros de altura, con dos tablas superpuestas: una figura varonil sentada en un trono con un libro en la mano derecha y la izquierda sosteniendo una cruz de madera apoyada en el suelo, y una bella Crucifixión, en la que el crucifijo está flanqueado por otras cuatro figuras nimbadas, ante un paisaje rústico, a cuya diestra asoman las murallas de una ciudad (Jerusalén) recortada sobre el fondo de oro. Ambas tablas están ornadas con arcos en relieve, según el modelo tradicional de yeso dorado.

Chandler R. Post (en «*A History of Spanish Painting*», tomo XIII, Harvard Univ. 1966, reedición de N. York, 1976 pp. 315 ss.) atribuye este retablo a quien llama «Maestro de

Retascón», identificando el personaje de la tabla principal con San Felipe (o San Andrés) cuya cabeza deriva directamente de Marzal de Sas (o Sax) tal como lo vemos en el «*Salvator Mundi*» del Museo de Bilbao. Ello me permite, indiscretamente, pensar que el personaje de la tabla presente en esta exposición pudiera ser el propio Cristo, con el Libro santo en la mano derecha y la Cruz en la izquierda; la pintura no permite ver si manos y pies están llagados. El personaje se envuelve en una rica vestimenta y aparece sentado, a modo de trono, en lo que pudiera ser el Sepulcro. Advierte Post (como prueba subsidiaria de las que ofrece la similitud de rasgos de los personajes de ambas escenas, a favor de la atribución al Maestro de Retascón) la túnica del apóstol, de tan rara factura que se identifica con la Virgen de la Coronación en el retablo de Retascón en el que colaboró con el Maestro de Langa, quedando la hipótesis de que fuera pintada en Valencia.

En cualquier caso se trata de una figura majestuosa, de bizantina suntuosidad, mientras el Calvario del registro superior ofrece un patetismo magistral en sus escasos y pequeños personajes, las Marías y Juan, de tamaño mayor que el propio Crucifijo, con un elegante rasgueo curvo en los pliegues de las vestiduras.

Otra hermosa tabla nos presenta las figuras de «*Dos Santas*»: la izquierda, con velo y manto monacales sobre un largo vestido rameado, leyendo en un libro que sostiene con la mano izquierda (en su diestra pende un rosario de azabache) mientras la otra santa, destocada y con cabello suelto y rubio y manos enguantadas, pisotea un dragón infernal como si surgiera de él, lo que permite su identificación con Santa Margarita. Ambas figuras, sobre un suelo cuidadosamente enlosado, se yerguen en el umbral de un edículo, con puerta y ventana al fondo, lo que le presta un carácter de intimidad. El conjunto se enmarca en una puerta de columnas policromas y curioso arco de madera. Se considera obra de un discípulo de Fernando Gallego. (No puedo evitar la sospecha de que se traten de las hermanas Marta y María Magdalena, aunque el dragón la desmienta).

A un discípulo o seguidor de Juan de Flandes se adscribe un lindísimo tríptico con marcos y herraje originales, que representa en la tabla central el «*Portal de Belén*». Mientras las tablas laterales ofrecen la «*Anunciación*» del nacimiento de Cristo, en el reverso de éstas puertas aparecen, pintados con un aire más arcaizante, a modo de estatuas en sus pedestales, las figuras de David y de Isaías, portando filacterias, majestuosamente erguidas en sendos arcos. Su factura es menos cuidadosa que la de los anversos de ambas hojas, lo más fino del conjunto, con un precioso Gabriel, arrodillado a la izquierda como si llegara de una puerta abierta al paisaje, y una Virgen María arrodillada en la hoja derecha en un reclinatorio, ante un fondo casi palatino, de rico artesonado y ventana al paisaje, entre cuyos bancos se yergue, en elegante jarrón, la azucena de la virginidad. La Tabla del Arcángel muestra un cielo de nubes, entre las que asoma el Padre Eterno coronado, con globo y cruz en la mano izquierda y bendiciendo con la diestra en dirección a la escena o tabla central, por cuyo cielo vuela un angelote que corresponde aproximadamente a la iconografía tradicional del Niño enviado desde el Cielo, pero que aquí es el Ángel del anuncio a los Pastores, en este caso uno solo con sus ovejas. Otros tres ángeles se ciernen luminosos sobre la escena central, con el Niño desnudo, adorado por su Madre, desusadamente cubierta por pesado manto sobre el transparente velo, y por San José, anciano, con un farol iluminando al recién nacido, todo ello al aire libre, mientras en la casa (o palacio, algo ruinoso) del fondo se hallan la mula

y el buey paciendo en elegantísimo pesebre. Esta escena central, pese a su encanto, no tiene la excelente calidad pictórica de las dos hojas de la Anunciación aunque esa torpeza pueda prestarle un ingenuo encanto.

Ya no de un discípulo español, sino de un maestro flamenco, Marcellus Coffermans (activo en Amberes entre 1549 y 1575) es otro tríptico del Nacimiento de más de medio metro de alto, cuyas tablas laterales representan los preludios de ese acontecimiento, con la «Anunciación» al lado izquierdo y la «Visitación» en el derecho, enmarcando una detallada y suntuosa «Epifanía» ante un establo abierto, ruina de un viejo templo, a través de cuya ventana se ve avanzar el cortejo de los Magos, que ya llegan y adoran en el primer término, por un pavimento de losas cuidadosamente resquebrajadas (como la antigua Ley), a la Virgen, de estirpe muy flamenca, sentada sobre un colchón mullido (compromiso entre la Humildad y la Majestad) con el niño desnudo en el regazo y, tras ella, un abrigado San José con barbado perfil muy de la época del pintor (casi un retrato, junto al diminuto pesebre, donde buey y mula, mientras pacen, miran de reojo al recién nacido y a sus regios adoradores: Melchor, de rodillas, rezando al Niño al que mira fijamente; Gaspar, que con flexibilidad juvenil, se entremete detrás suyo para besar la mano del pequeño Jesús; y Baltasar, negro como se debe, que avanza pausadamente sosteniendo en su diestra un cuerno dorado con elegante base, que contendrá la Mirra. Del oro no hay mención, aunque Melchor ha depositado a los pies de María su bonete coronado, que bien lo vale, junto a un recipiente abierto, acaso contenedor del incienso. Verdad es que, tras el Rey Negro, hay un criado que escarba un saco lo que pudiera ser también un presente. Detrás de éste llega el cortejo tricolor, con gentes de a pie y de a caballo, ante unos ligeros arbolitos entre cuyas ramas titila la Estrella. No podía faltar, para dar sabor popular a este aristocrático conjunto, un perrito gracioso que husmea entre las losas. La composición es viva y espectacular y cuidadosos los detalles, como el ropón de terciopelo y armiño que ostenta el rey Melchor.

De este mismo tejido y técnica es el manto del arcángel Gabriel, sosteniéndose en bajo vuelo con su cetro casi encima de María orante, deliciosamente ingenua, arrodillada con su breviario, mientras al fondo aletea la paloma del Espíritu Santo sobre el lecho virginal. Es de notar la habilidad con que el pintor representa las telas, vellosas o lisas. En el panel correspondiente a la derecha vemos a la doncella María, de azul oscuro a la que sale a recibir su anciana prima; Isabel, vestida de encarnado con toca blanca, acariciándose ambas los vientres fecundos con manos de afilados dedos. Se alza al fondo de este encuentro un castillo imponente, vivienda acaso excesiva para un sacerdote del Templo, aunque digna de un Arzobispo.

Hay en estas magistrales pinturas sobre tabla una exquisita mezcla de lo vivido y lo imaginado, lo cotidianamente flamenco y lo excepcional de los pasos que narran con tan cuidada como elegante manera: una ceremonia divinamente acaecida en el umbral de un pesebre. El diseño, muy cuidado, alcanza en la «Anunciación» un maravilloso equilibrio entre lo milagroso y lo cotidiano.

Para concluir esta sección fijémonos en la hermosa tabla, de buen tamaño, de Fray Nicolás Borrás, el exquisito pintor levantino (Concentaina, 1530-Gandia, 1610), que representa una «Sacra conversación» ante un hermoso panorama de playas mediterráneas. Los tres personajes están arrodillados en la hierba. Al centro, una mujer con velo y manto (¿La Virgen María?, ¿La

Magdalena?) sostiene sobre su rodilla izquierda un pomo de ungüentos mientras sostiene en su mano derecha la corona de espinas. A ambos lados, dos fundadores con báculos de obispos pero con sus correspondientes hábitos, negro y blanco, contemplan devotamente la reliquia (¿San Buenaventura y San Benito?).

El cuadro posee ese misterioso optimismo leonardesco propio de Fray Nicolás. La crueldad de la corona de espinas que se ofrece a nuestra consideración, tan cuidadosamente sujeta por la mujer santa gracias a un blanco pañizuelo, constituye un imán para las miradas de ambos santos y del propio espectador. El elegante pomo de ungüentos es como una promesa de perdón y reconciliación. El éxtasis de ambos religiosos, contemplando fijamente la corona es también como un óleo sobre la amargura del martirio que trajo nuestra redención, su calma y su paz parecen reflejarse en el armonioso paisaje de marina.

VARIOS RETRATOS DE ALMAS

Esta espléndida cabeza (que aparece fechada en 1565 ó 68) pintada sobre tabla en el siglo XVI, pertenecería, según la inscripción de su reverso a «Fernand(o) de Navarrete» (o Navarrete) a quien se llamó «el Mudo», porque lo era y porque, si hemos de creer al poeta al elogiar sus cuadros: «porque no pude hablar / quise que hablaran por mí». Yo quisiera que este retrato tan expresivo, que «parece que está hablando» como suele decir la gente como mayor elogio de los buenos cuadros, fuese admirablemente el de nuestro admirable «Mudo», que tanto vigor puso en las parejas de santos de la iglesia de San Lorenzo del Escorial, como si retratase a sus personas vivas. Su fijeza casi dolorosa, en sus ansias de comprender lo que no oye, es de un invencible atractivo, como de persona que hemos conocido, con ese levisimo gesto de querer suplir con la vista aquello que el oído le esconde. La factura, elegantemente italiana, convendría a nuestro riojano viajero, que aprendió en Italia, mirando lo que a muchos escapaba por oír demasiado. En todo caso, «si é non vero, e bene trovato», como en Roma hubieran dicho, y esta cabeza es una de las más expresivas y hermosas, ojalá que de la Escuela Española.

Menos conmovedora, pero no menos expresiva, es la cabeza del soberbio retrato que Pantoja de la Cruz, retratista de Felipe III, pintó de «El Príncipe Felipe Manuel de Saboya», hijo de Carlos Manuel de esa Casa y de su esposa, la Infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II. Este príncipe, nacido en Turín en 1586, fue enviado a España para su educación cuando casi era un niño y moriría prematuramente en Valladolid en 1605, sin haber cumplido veinte años. Poco antes de su muerte, acaso a los diez y seis o diez y siete, lo pintó Pantoja como anuncio de su edad viril, portador de una soberbia armadura milanese y con no menos soberbia expresión de poderío, que había de trincar la muerte. Lleva el medallón de la Orden de la Annunziata y un modesto bigote que añade arrogancia a su faz, todavía imberbe. Sostiene el bastón de mando en la mano izquierda, apoyando la diestra en un bufete vestido de rojo, sobre el que reposan los guanteletes. La cortina, también de un rojo rosado, de una soltura cuidada para la composición, sólo negligente en apariencia, sirve de fondo a la cabeza rodeada de la gola aparatosa que puso a la moda Felipe III y cuya fija mirada parece juzgar y acaso condenar a quien osa mirarla. Como finura técnica y como perfecto acabado (la media armadura es prodigiosa en sus incrustaciones y en sus reflejos) se trata de un cuadro inmejorable, digno del más exigente museo o colección, y que debe formar parte del grupo de los grandes retratos españoles.

La orgullosa serenidad del adolescente, que no podía sospechar que tenía la muerte tan cerca contrasta, con el recogido apartamiento de un fraile de la Orden de los Jerónimos y que ya llevaba en su mismo nombre su destino: "Fray Jerónimo de Guadalupe o de Luna" pintado en 1586, cuando cumplió los cincuenta años, posiblemente por el retratista y pintor sagrado Luis de Carvajal, uno de los autores de altares de la iglesia de El Escorial. El Guadalupe le viene del monasterio extremeño; el Luna, de una familia linajuda de Aragón. La Conservadora de Pinturas del Escorial, D.^a Carmen García-Frías, da, en este mismo catálogo, puntuales noticias de sus estudios, cargos y obras, y considera tan excelente retrato como el primero de una serie de frailes de dicho monasterio de San Lorenzo, como el del famoso historiador de la Orden, Fray José de Sigüenza, pintado en 1602 diez y seis años después, acaso por Carducho.

Como lectura iconográfica, es de un sentencioso valor. Aparece el fraile en su escritorio, escribiendo en un libro sobre San Lucas. La pluma en la diestra y el dedo índice de la izquierda apoyado en el pómulo, el fraile medita antes de escribir, ordenando la expresión de sus ideas de comentarista sagrado. Los menudos objetos de escritorio dan una realidad muy española a esta mesa de trabajo, que sostiene además los infolios bíblicos o evangélicos que el escritor consulta en sus escritos. Su rostro carnoso y fuerte, de cerrada barba y rizado fleco, y en especial los ojos, abstraídos o mejor, concentrados en lo invisible, dan a este personaje una presencia impresionante. Sobre el rimero de infolios se yergue una desnuda cruz, que sirve de brújula. Tras la cabeza del fraile, una naturaleza muerta o más bien sentenciosa, con calavera, papeles escritos y doblados, y una lechuga vigilante e insomne, emblema de la sabiduría. El espacio de la celda queda bien construido. El sillón frailerío brinda el indispensable reposo al ejercicio de la mente. Se trata, de uno de los más hondos y sinceros retratos «de escritor» de nuestra pintura.

BODEGONES Y FLOREROS

La austera escuela española, que domina naturalmente esta exposición, se dedica preferentemente a los temas religiosos o ejemplares, que proyectan su callada, pero elocuente, lección desde las paredes, no sólo de iglesias y conventos, sino de las casas particulares. Una de nuestras más sabrosas novelas picarescas, «El domado hablador» (1624-26) de Jerónimo de Alcalá Yáñez, nos presenta a un modesto, pero muy activo cultivador de este género, que lleva casi a la caricatura la pintura de temas religiosos que iba vendiendo por los mercados (como, por otra parte, hizo el joven Murillo). Hay un refrán aplicable a estos pintores: "Si sale con barba, San Antón; y, si no, la Purísima Concepción". Curiosa, pero lógicamente, los temas profanos, retratos, bodegones, floreros y paisajes (éstos últimos muy escasos, de no "justificarse" por una anécdota) eran tolerados y hasta buscados, para entibiar un tanto el rigor sagrado de las imágenes. Por eso, los floreros y bodegones suelen exigir, paradójicamente, una más alta clase de pintura que los temas de imágenes, en los que (según otro proverbio) «de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso». En particular, los bodegones españoles suelen gozar de una verosimilitud peculiar, ahondando más en el parecido que en el espectáculo de vituallas, casi nunca excesivas.

Juan van der Hamen (1596-1632) es uno de los maestros españoles del género (aunque de ascendencia flamenca). Su sinceridad en la representación de los alimentos y recipientes se alía con un majestuoso sentido de la composición, que da a sus bodegones la altivez que sus ingredientes

no suelen tener. Su «Bodegón con canastilla y tarros y cajas de dulces» es un excelente ejemplo, con su composición piramidal ante otras dos pirámides truncadas sobre el limpio tablero de la mesa donde estampa su firma. Se trata de un bodegón de invierno, en donde la Naturaleza queda representada a través de la repostería: espléndidas frutas confitadas y cartuchos de papel de plegado monjil se exhiben en un cesto cuya aparente asa es también de frutas conservadas y cuyos «pajes» laterales son cajas de dulce, redomillas de almibares y un barrilito de licor dulce. Lo majestuoso de esta humilde composición presta un paradójico gusto a tan espléndido postre navideño. Pintado en el primer cuarto del siglo XVII, es uno de los mejores ejemplos de «bodegón confitado» que van der Hamen nos dejó, suntuoso en sus propios comestibles, sencilla y elegantemente presentados, acaso por una monja refitolera, y tiene un carácter casi majestuoso.

No es inferior el pintado por cierto Francisco Barrera, activo en Madrid entre 1627 y 1634. De formato desusado (83 cms. de largo por 38,5 de alto) este lienzo ofrece a su autor espacio suficiente para una composición escalonada, no en aparadores o estantes, sino en bloques de piedra de sillería curiosamente dispuestos para facilitar la presentación de un nutrido repertorio de alimentos y objetos de cocina representados por secciones o peldaños: uno, más alto, a la derecha, con pescados frescos entre limones; a su izquierda otro, inferior, con bizcochos, conservas y utensilios de postre, acompañados de una lujosa servilleta; y en primer y más bajo término, las frutas naturales o en almibar. Lo original de esa composición escalonada acentúa el aspecto de incitación a la gula de tan diversos elementos, entre los que no podía faltar un molinillo. Una caja pintada al estilo mexicano acentúa la exhuberancia colonial de este cuadro.

No menos lujoso, aunque más natural, es el precioso bodegón de caza de Francisco Barranco, activo en Andalucía a mediados del siglo XVII y que firma y fecha en 1647 esta tabla sevillana, en la que, por cierto, no faltan ni el molinillo ni la caja laqueada del cuadro anterior. Pero lo que en el citado respiraba una calma casi majestuosa tiene en éste un arrebató que casi cabría calificar, anacrónicamente, de pre-romántico, con la chocolatera y el recipiente erguidos sobre una composición también escalonada, en cuyo primer término, al borde ya de la mesa o grada de soporte, yacen cinco aves muertas, en cortosiones casi trágicas que concuerdan con la arrugada toalla de la diestra y los cacharros desordenados de la izquierda. Curioso ejemplar de naturaleza violentamente muerta, con un paradójico gusto de tragedia doméstica.

Mucho más apacible, aunque no menos agitado en su barroca indefinición entre inerte y dinámica, es el curiosísimo florero de Juan de Espinosa (activo en Madrid a mediados del siglo XVII) que representa una fuente ornamental de conchas y caracola, animada con múltiples chorrillos que trazan delicadas curvas en variados sentidos, y que sirve de jarrón a un opulento ramo de variadas flores, frescas o mustias, en un conjunto decorativo en que dominan los encarnados y los blancos marfileños. Tan curiosa y original «fuente», que contrapone el atardecer de las flores al matinal salto del agua, pudiera tener un sentido ejemplar, además de un evidente valor naturalista, extraordinariamente desusado.

LA CORTE CELESTIAL

Es evidente que los santos tienen que tener un lugar preferente en una exposición española del Siglo de Oro. Me ha correspondido redactar, para este catálogo, la ficha correspondiente al cua-

dro de Carducho «El éxtasis de San Francisco de Asís» (1,63 x 1,23 ms.) y me parecería ridículo repetir aquí lo que ya he escrito de esta hermosa obra, en la que Vicente parece superior a su propio hermano Bartolomé en un no sé que de más vivo y más moderno, y, aunque nacido como él en Italia, más avezado al gusto realista de España. El propio Santo, también italiano, alcanzó en España una admirable imaginaria, en la que es justo señalar por su importancia la obra de El Greco.

Aunque acaso su abundante representación no haya alcanzado el número de las imágenes dedicadas a San José, que ha prestado su nombre a un número inagotable de españoles y a quien Santa Teresa de Ávila dedicó la más sincera veneración, tenemos en esta sala una soberbia imagen de «San José con el Niño», obra del andaluz Juan Antonio Frías y Escalante (Córdoba, 1633-Madrid, 1699), que combina hábilmente la pompa barroca de 1665, año en que fue pintada, con la sencillez del patriarca divino, que muestra, con su corta túnica, sus fornidas piernas de obrero, y que coloca al Niño Jesús encima de su banco de trabajo manual. Hacia él se dirige San Juanito, con su vara crucifera, como si la brindara al santo para reemplazar aquella vara que floreció milagrosamente antes de sus desposorios con la Virgen. El corderito simbólico acompaña al santito entre el ajuar de la carpintería. Pero un barroco como Frías no podía eludir la majestad que el Santo y su Hijo putativo le merecen; y la escena se desenvuelve en un edificio columnario, con cuyos cortinajes juegan dos graciosos angelotes, mientras un intercolumnio permite ver, entre los árboles de un jardín, una alta terraza desde la que nos mira la Virgen María, coronada de estrellas.

Esta combinación de humildad y majestad nos la ofrece Juan Martín Cabezalero (Almadén, c. 1634-Madrid, 1672) en su magnífico lienzo «La imposición de la Casulla a San Ildefonso» (1,90 x 1,35) centrado por la figura, majestuosa y tierna, de María, que tiende al prelado toledano la prenda litúrgica que han merecido sus sermones en honor de la Virgen. El Santo, arrodillado, besa con devoción esa vestimenta litúrgica que la Madre de Cristo le ofrece. La luminosa cabeza y túnica de ésta brillan en el centro de una sabia composición, en diagonal, coronada por un balcón con ángeles, uno de los cuales sostiene la espada que dará muerte y gloria a Santa Eulalia, que asoma a sus pies; otras figuras femeninas asoman por el lado izquierdo, venerando el prodigio, y sobre ellas flota la de un angelote, portador de la corona que el prelado ha merecido. El efecto luminoso de esta pintura se acrece por un fondo de columnas a media luz, que desembocan en la noche. El pintor muestra una gran originalidad en tema tantas veces repetido, dándole un aire teatral que no empece la devoción, antes la acendra. Si Cabezalero fue, como parece, discípulo, y ayudante de Carreño de Miranda, en esta dinámica composición diagonal se muestra claramente a su altura, con independencia de tipos y hasta de concepto escenográfico, más moderno.

José Antolínez (Madrid, 1635-1675) es autor de un cuadro de buen tamaño (2,07 x 1,42) firmado y fechado en 1667. Las figuras son de menor tamaño y de mayor abundancia que en los lienzos precedentes y en ellas luce el artista su talento escenográfico, al crear un espacio vivo y variado. Muy numerosas, forman un variado y ameno conjunto. A la derecha, erguido con su cruz en la siniestra y la diestra en ademán de explicar, aparece «San Juan Bautista, predicando», acompañado del simbólico corderito, sobre una peña lisa en la que se apoyan las figuras más próximas de su auditorio, entre las que descuellan dos madres con sendos hijos y un anciano con la

cabeza apoyada en la mano. A la izquierda se yergue la elegante figura, vista de espaldas para no quitar autoridad al Santo, de un joven con manto que parece dirigirse a otros oyentes, al pie de un árbol donde un chiquillo se encarama. Ese frondoso tronco evoca un espacio algo más lejano, por donde avanzan dos hombres majestuosos (con cierto talante a lo Poussin) que parecen comentar también el sermón del Precursor. El todo concluye en un horizonte luminoso, sobre el que vuelan algunas aves. Es notable la habilidad del artista al descomponer en tres escenas, el sermón del Bautista, que parece hallar eco en los otros dos grupos citados. El todo envuelto en la pompa ver-dosa del paisaje.

Muy diferente a estas tres, idóneas como «palas» de altar, es la pequeña escena apaisada (31 x 55 cms.) de «La Conversión de San Pablo» en el nocturno camino de Damasco que nos brinda un nervioso friso de movimientos bruscos: a la izquierda un caballo sin montura caracolea encima de un anciano, a quien no pisa, tendido en el suelo: éste sería San Pablo, de confirmarse el tema indicado. A la derecha manotean tres soldados, como para detener ese corcel des-mandado. El nocturno se rasga a pedazos de muy clara luminosidad. El profesor Ismael Gutiérrez Pastor apunta acertadamente el parentesco de esta composición con las de los «Bambocciantes» romanos y considerándola obra probable de Vicente Salvador Gómez (Valencia c. 1637-c. 1680). Es pintura briosa, pese a su tamaño reducido, y de una espectacular iluminación.

De Bartolomé Esteban Murillo vemos un «Busto de muchacho» en que se concentran, mila-grosamente, las cualidades de realismo y espiritualidad del tierno pintor sevillano. Se trata de un óleo sobre lienzo de mediano tamaño (66,5 x 52 cms.) pero al que el genio andaluz presta una maravillosa majestad. La camisa y peto desgarrados, blanca y marrón, descubren un hombre fuerte pero delicado, que sirve de base a una maravillosa cabeza, que mira fijamente hacia la izquierda; podría tratarse de uno de los rústicos adoradores de Belén, totalmente absorto en la contemplación (muy probablemente) del niño Jesús. Pese algún retoque indiscreto, pero mínimo, el cuadro y, en esencial, la admirable cabeza del muchacho, alcanzan esa altura espiritual que Murillo sabe extraer de los temas más humildes. No se trata de un picarillo desenvuelto, de los muchos que Murillo supo captar, sino de un joven devoto sin alharacas, de tensa y profunda devoción. Cuadro digno del mejor museo.

Lindísimas son las dos escenas de Francisco Antolínez Ochoa (Sevilla, 1664-Madrid, 1700) que representan «La Adoración de los Magos» y «La partida de la Sagrada Familia hacia Egipto», composiciones elegantes y prolizas, a pesar de su tamaño reducido que no impide que se desarrollen en arbolados paisajes, con luminosas lejanías. La Epifanía es un nocturno alumbrado por la estrella milagrosa, ante rústico portal. La luz del astro cae sobre el grupo formado por la Virgen y el Niño, que parece bendecir al rey Melchor, de rodillas, aportando una caja de oro. A la izquierda se dibuja la silueta vigorosa de San José y la derecha, detrás de Melchor, se inclina Gaspar con la copa de incienso; más a la derecha, el moro Baltasar acude con el jarrón de la mirra. Les rodean varios niños o pajes y al fondo, tras el último Rey, se aboceta el resto del cortejo. El pintor se ha esmerado en las figuras de la Madre, el Niño y el Rey anciano, muy iluminadas, mientras el resto de figurantes queda más en penumbra. El otro cuadro, de las mismas dimensiones y formato (70,5 x 102 cms.) es más original, casi una pastoral en la que la Virgen y San José, éste con el Niño en los brazos, se despiden de sus amigos llorosos antes de emprender la huida. Un pastor de ovejas sirve de contrapeso a la izquierda, donde se abre un bello paisaje, mientras la parte derecha de este lienzo se cierra con un rústico caserío.

Es de apreciar la grandeza que el pintor ha sabido dar a esos grupos de pequeñas figuras, preciosamente delineadas y pintadas, con cierto acento murillesco de sentimiento y color. Los fondos de paisaje son también muy bellos.

Otra «Huida a Egipto» de pequeñez semejante a la anterior (0,81 x 1,05 ms.) pero concebida a lo grande, como si de una gran pintura se tratase (y la fotografía nos puede engañar) es la de Antonio Acisclo Palomino, tratadista de pintura y famoso pintor, autor de grandes decoraciones parietales, y que aquí se contenta con un pequeño lienzo. Representa a la Sagrada Familia dirigiéndose apresurada a su destierro, guiada por un ángel que señala el camino, llevando del ronzal el asno negro sobre el que viajan el Niño y su Madre, ésta con gran sombrero de ala ancha, a modo de aureola, a toda prisa seguidos por San José, con su cayado y un saco con sus exiguas pertenencias. No parecen percatarse, dada la prisa que muestra esta dinámica y excelente composición, que una palmera les saluda al pasar, tendiendo sus dátiles. La prisa parece ser el asunto trascendente de esta dinámica composición, de muy alegre colorido y un dibujo tan perfecto en su academicismo que parece casi digno de Jordán.

Por una vez, el seco tratadista se contagia de la generosidad cromática del tiempo de esta lozana pintura, en la que con tanta perfección se juntan lo plástico, lo dinámico y lo cromático. Nacido en Bujalance en 1655, muerto en Madrid en 1726, el erudito autor el «Teatro Crítico Universal» parece abandonarse a la alegría de pintar. Los restos de la firma, «Palom...fi» abonan una autoría que demuestra sus posibilidades.

Tras este triunfo de la escuela española, recordemos también las obras de dos pintores flamencos: Cornelius de Beer (activo en Utrecht en 1616 y que pasó por España quince años después) y Willem Reuter (Bruselas, 1642-1681?). De Beer es un trágico cuadro, «San Sebastián atendido por Santa Irene», en el que el cuerpo asatado del santo se ofrece a la veneración de quienes lo contemplan, coronado por el gesto dolorido de la patricia que se presta a curarlo. De Reuter es un pintoresco y apacible cuadro de la Historia de «Tobías y el Ángel», con cierta variedad de «bamboccianti», que reúne las dos hazañas virtuosas del joven Tobías, la curación de la ceguera de su padre y la liberación del sortilegio maldito de su esposa Sara, gracias en ambos pasos al remedio hallado en las entrañas del milagroso pez, que por ello simboliza el arcángel Rafael. De ambos cuadros he escrito modestos comentarios, que se hallan en las páginas correspondientes en el catálogo que sigue.

VARIA PAGANA

En esta breve sección incluyo varias obras de época parecida, de temática varia, como son las «Cuatro Estaciones» de Domingo Martínez, pintor sevillano de bisagra entre dos siglos (1688?-1750), cuyo ambiente pagano y pastoril se nutre, a veces, de esquemas cristianos. Son cuatro óleos sobre lienzo de 0,94 x 1,20, serie excepcional y hasta desconcertante, al combinar recuerdos de Bassano o de Murillo con vistosas alegorías paganas. El profesor Enrique Valdivieso ha estudiado esta rara colección, donde se codean lo mejor y lo mediano, lo original y lo prestado, en unas escenas con fondos campestres y numerosas figuras, originales o inspiradas en otras, respondiendo a la alegría de la Primavera, la cosecha del Estío, las uvas embriagadoras del Otoño y las arideces y espantos del Invierno. Combinando lo propio con lo ajeno, el artista ha logrado una serie harto excepcional en nuestra historia de la Pintura.

El hijo de Valdés Leal, Lucas Valdés (Sevilla, 1661-1724) es el autor de un cuadro curiosísimo, fechado en 1693, sobre el tema de «Apeles y Alejandro». Es sabido o, cuando menos, contado que el pintor Apeles había recibido el encargo de retratar a su querida, Campaspe. El emperador quedó tan admirado ante ese cuadro que hizo donación de su querida al pintor que la había retratado. El lienzo, apaisado (1,16 x 1,70 ms.), representa un salón embaldosado, con puerta serliana al fondo. En su centro está Alejandro, en pie, pues aún no ha tenido ocasión ni ganas de sentarse en un sillón que dos siervos aprontan, y felicita al pintor, que se inclina reverente, al ver el retrato de Campaspe (que no deja de ser una derivación de Rafael de Urbino o de Julio Romano) desnuda en parte, mientras la modelo, bien vestida, atendida por dos sirvientas, no parece inmutarse demasiado de ese cambio de su propiedad. Esta anécdota verdadera o falsa, era muy citada por pintores y tratadistas de pintura, a la mayor gloria de su arte y a la mejor calidad de sus recompensas. El cuadro, firmado y fechado en 1693, nos ofrece un espacio arquitectónico regular, a modo de escena teatral, en vez del ambiente más casual de otras pinturas suyas (como por ejemplo los «Milagros de San Francisco de Paula» del Museo de Sevilla), que le presta cierto aspecto casi neoclásico, bastante precoz.

Recordemos también aquí una anónima «Vista del Alcázar de Madrid y del río Manzanares con el Puente de Segovia», vista de campos, tauromaquias, duelos, caseríos y arboledas muy ingenuas, pero cuyo interés documental (más o menos fiel) ha merecido su inclusión en la Exposición dedicada al Alcázar en 1994 y el interés de la especialista del Madrid antiguo, Virginia Tovar, que la juzga de hacia el año 1670. «Su ingenuidad le sirve de encanto» hubiera podido decir Camón Aznar, que aplicó el comentario a Zurbarán, mucho menos «naïf» que este anónimo.

Y concluyamos esta miscelánea con un precioso dibujo de Francisco Peresi, muy detallado, que sirvió como modelo para la preparación del cuadro (anteriormente expuesto y comentado en esta misma galería) de la «Expulsión de Heliodoro del Templo», alarde de soberbias perspectivas y de figuras tortuosas: casi en los antipodas sapientes del ingenuo autor del cuadro de la «Vista del Alcázar».

LA RELIGION DEL NEOCLASICISMO

Reunimos aquí varios cuadros del siglo XVIII que se encaran con varia fortuna con temas religiosos cristianos... o paganos. El regio pintor Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819) nos brinda muestras de ambas posiciones. De tema bíblico, un hermoso lienzo de 1762 representando a «Agar y su hijo Ismael en el desierto» guiados por el Ángel. Es un cuadro de buena talla (1,80 x 1,26) y de notable belleza clasicista. La esposa repudiada, que ocupa el centro del lienzo, alza las manos suplicantes en favor del inocente Ismael, que duerme apacible en una bella postura. El Ángel volador apoya la mano izquierda en una nube, mientras señala con la diestra la proximidad de Beer-Sheba. Los tres cuerpos trazan un zigzag luminoso ante el fondo de paisaje.

Del mismo pintor, un cuadrado delicioso (33,5 x 47,5 cms.), boceto minúsculo pero muy cuidado de la pintura del techo de la biblioteca de Carlos III en el Palacio Real, y que representa entre nubes luminosas, sentado en una nube como en un pedestal, a «Hércules coronado por la

Fama». Sería deseable que tan precioso cuadro quedara en el propio Palacio o en una pública institución.

De Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734-Madrid, 1795) hay dos preciosos cuadritos (43,3 x 54,2 cms. aproximadamente) que el autor conservó hasta su muerte y que fueron vendidos en la testamentaria, hasta ir a parar a Ginebra. Yo no sabría decir cual de estas dos obras es mejor, si la «Adoración de los Pastores» o la «Adoración de los Magos», con diminutos y numerosos personajes en torno al luminoso Nacimiento, ambos en la penumbra de un establo. Cabe calificarlos de verdaderas joyas, que el mismo Goya no hubiera censurado y que muestran el excelente oficio de su autoritario cuñado, en cualquier medida.

Vicente López nos brinda otro tesoro: un «San Juan en Patmos ante la doncella del Apocalipsis», en una tela de 36 x 37 cms. El dragón infernal se desvanece entre tonos de fuego. De este precioso cuadro, de acabado perfecto y extraordinaria luminosidad, existe un dibujo preparatorio en nuestra Biblioteca Nacional. Y ya de época posterior, del mismo artista, un espléndido «San Sebastián curado por santas Irene y Lucina» que puede considerarse en tamaño discreto (78,5 x 64,5 cms.) una de las mejores obras religiosas del gran artista valenciano.

Neoclásico, con sutil acierto, es un precioso cuadrito a la aguada parda y verdosa, con acentos blancos, sobre papel amarillento, imitando un relieve clásico de «sacrificio antioqueño» como cabe descifrar en el reverso, en compañía de otros apuntes. El papel se pegó a otro, para reforzarlo, donde aparece la firma de Paret, lo que permite atribuirlo a este notable pintor, Luis Paret y Alcázar, uno de los mejores neoclásicos de la pintura española. La escena se desarrolla ante un templo y representa una ofrenda y sacrificio. Se centra por una sacerdotisa velada, que tiende su mano derecha hacia un pequeño altar, junto al que se encuentran cuatro personajes: uno, sentado, como si fuera el sacerdote, otro tañendo la siringa, otro con la mano alzada sosteniendo acaso una antorcha y el último, de talla infantil, envuelto en una capa. La matrona central tiende la mano izquierda hacia el lado opuesto a este grupo, donde un sacrificador está degollando a un toro, en presencia de una joven con cetro (?), y ante un trofeo sujeto en unas ramas. El efecto es excelente, combinado el ritmo con la solemnidad y muestra en el madrileño Paret (1746-1799) exquisito gusto por el relieve.

De un neoclasicismo menos literal es una pequeña composición al óleo sobre lienzo (45,3 x 35 cms.) en la que vemos a Apolo en su carro celeste, acompañado de un angelito con coronas de laurel, precedido por la Aurora volandera, que va derramando flores. La parte inferior, terrestre, es un paisaje con rocas a la izquierda y pirámide a la derecha; en la primera, un viejo río y dos ninfas ofrecen flores y frutas; en la segunda vemos a la Comedia y la Tragedia, la primera con un clarín y acompañada de un par de amorcillos con guitarra y lira; junto a ella sentada, la Tragedia se apoya en un sepulcro con dos «putti» llorosos tras unos restos de batalla. La composición, boceto de un telón de teatro, es elegante y graciosa alegoría de Zacarías González Velázquez (Madrid, 1763-1834) de exquisita finura y gracia.

VARIOS PAISAJES Y UNA ESCENA CAMPESTRE

Concluye este centón de pinturas con varios paisajes de diversos autores. Sublime, en su más cercano riesgo, es el precioso óleo sobre papel ejecutado en 1928 por el gran artista gallego Genaro

Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807-Madrid, 1854) que lo firmó y fechó en ese año. Esta escena grandiosa en un campo de papel limitado (64,5 x 87,5 cms.) está vista desde unos roquedales, que se alzan a la derecha hasta una alta terraza o castillo con varios agitados personajes. Todavía lo son más los de la amplia peña que ocupa el centro del primer término, que al parecer se han salvado del naufragio que se ve algo más lejos, a su izquierda con un navio que se estrella en las rocas. Al pie del castillo, otros se esfuerzan en salvar algo del naufragio. Tras ellos, lejano, se bambolea un velero. El fondo lo habita una isla amurallada, que no teme a la tormenta que está descargando sobre sus almenas. Esta «Marina con naufragio y tormenta» es de un tremendismo delicado (si cabe el contrasentido) que nos trae a la memoria un tema semejante, pintado por Goya durante su enfermedad gaditana.

Antonio Carnicero y Mancio es el autor de un dibujo a lápiz y gouache sobre papel encolado a un lienzo de 41 x 55,5 cms.. En tan breve espacio cabe un amplio paisaje de las fortificaciones valencianas, con un Turia majestuoso, aunque nada profundo, pues sirve de camino a varios carros. A su derecha, convento y casas de los arrabales; al fondo, la ciudad, con sus iglesias y campanarios, el Micalet entre ellos. En muy primer término, muy teatral, una pareja de majos se pasea en compañía de un perrito que ladra a dos jinetes que se acercan por la derecha, mientras al lado opuesto meriendan unos campesinos. La escena muy fresca en tonalidades levemente azuladas, ofrece a los ojos de quien la contempla un ameno y placentero paseo. El pintor vivió de 1748 a 1814 y esta escena se aproxima a la última fecha.

Un italiano, Giuseppe Canella pintó, en fecha ignorada, al óleo sobre una hojalata de 8,5 x 12 cms. una linda vista del «Monasterio del Escorial» que se recorta luminosamente sobre un áspero monte. En los campos de primer término vemos un par de frailes jerónimos charlando con varios campesinos. La ingenuidad de esta visión luminosa, enmarcada en ramajes, es idónea a su minúsculo tamaño. Obra tan curiosa como linda.

En fin, este panorama, tan variado como selecto, termina con una escena madrileña, del Paseo del Prado (a la derecha se adivina la Fuente de Apolo) en el que, entre nutridos grupos en conversación, avanzan dos majas o, más exactamente una maja joven, de mantilla blanca y chaquetilla de alamares, con otra de más edad, vestida de oscuro, que intercambia una carta o billete (probablemente amoroso y de cita) con una vieja Celestina. Todo con el garbo del sainete que solía rematar las grandes funciones y que concluye este escaparate de hermosas pinturas. Eugenio Lucas y Veldázquez es el autor.

Mayo, 1995

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

TRINIDAD DE ANTONIO
JORGE B. BARANDIARÁN
ALBERTO COTTINO
FERNANDO COLLAR DE CÁCERES
JOSÉ LUIS DíEZ GARCÍA
NATIVIDAD GALINDO
WILLIAM B. JORDAN
M.^a LUISA LEÓN PORTILLA
MANUELA MENA
CHARLES MCCORQUODALE
ROSEMARY MULCAHY
BENITO NAVARRETE
BERTA NÚÑEZ
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ
HÉCTOR RIVERO BORRELL
GUILLERMO TOVAR Y DE TERESA

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

AUTORES DE LAS FICHAS DE CATALOGACION

SANTIAGO ALCOLEA BLANCH

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

JOSÉ MANUEL ARNAIZ

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

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

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

ELISA BERMEJO

Investigadora del Departamento de Arte del C.S.I.C. Autora de la obra *Pintura de los primitivos flamencos en España*, publicada por el «Instituto Diego Velázquez», en Madrid, 1980 y 1983.

XIMO COMPANY Y CLIMENT

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 la Universidad Complutense de Madrid. Autor de diversas publicaciones y especialista en las artes durante el reinado de Felipe II. Comisario de las exposiciones «Reyes y Mecenas», 1992, y «El Real Alcázar de Madrid», 1994. Premio Nacional de Historia en 1993.

PETER CHERRY

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

JULIÁN 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 GARCÍA-FRÍAS CHECA

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

JAVIER GONZÁLEZ-DURANA

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

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR

Profesor de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid. Tiene publicados numerosos estudios sobre pintura madrileña del siglo XVII.

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA

Doctor en Historia del Arte, académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, y asesor científico del Museo San Pío V de Valencia.

MARÍA KUSCHE ZETELMEYER

Historiadora del Arte, máxima especialista en Juan Pantoja de la Cruz y autora de diversas publicaciones sobre este artista.

JUAN MARTÍNEZ

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

ISABEL MATEO GÓMEZ

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

MARÍA ANTONIA MARTÍNEZ IBÁÑEZ

Doctora en Historia del Arte y autora de una tesis sobre el pintor salmantino Antonio Carnicero.

PILAR SILVA MAROTO

Profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y autora de la obra *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, editada por la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.

ROBERT SIMON

Historiador del Arte de la Universidad de Nueva York, especialista en pintura florentina del siglo XVI, actualmente prepara una monografía sobre Bronzino.

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

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

ENRIQUE VALDIVIESO

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

CATÁLOGO

MAESTRO DE RETASCÓN

(ACTIVO EN ARAGÓN, PRIMER CUARTO DEL SIGLO XV)

"San Felipe con donante y Crucifixión"

ÓLEO Y TEMPLE SOBRE TABLA
241 × 99 cms.

BIBLIOGRAFÍA:

POST, CH. R.: "The Schools of Aragon and Navarre in the early Renaissance". A History of Spanish Painting. Edición de Harold E. Wethey. Harvard University Press, Cambridge, 1966, fig. 127, pág. 318.

DENTRO del complejo mundo de la pintura gótica en los territorios que configuraron la antigua Corona de Aragón, muy receptiva a la hora de asimilar en un principio estéticas italianas y más tarde, en las últimas décadas del siglo XIV, los valores del denominado estilo "internacional", destacan algunos maestros anónimos de gran interés, responsables de importantes obras dispersas en museos y colecciones particulares, cuyo desconocimiento en lo que respecta a su ubicación original dificulta en gran medida no sólo su documentación, sino también la identificación de sus autores con mayor precisión. Si a ello unimos, por otro lado, la forma de trabajar de los talleres medievales, con sentido gremial y colectivo, que dificulta la tarea del investigador a la hora de discernir la mano del maestro de la de sus ayudantes o socios, entenderemos la fragilidad en la que se asienta la labor de atribución de las mencionadas piezas y la precaución con la que se ha de acometer la misma.

ESTE es el caso de las obras que se asignan al denominado Maestro de Retascón, que debe su nombre por un retablo dedicado a la Virgen en la iglesia parroquial de esta localidad de Zaragoza, al parecer con obra copiosa que lo definen como uno de los pintores más importantes activos en el primer cuarto del siglo XV. Su arte, que gusta de la expresividad acentuada en rostros y cierto sosiego en la composición, muy cuidada, con brillante colorido y acercamiento empírico a la perspectiva, denota a un

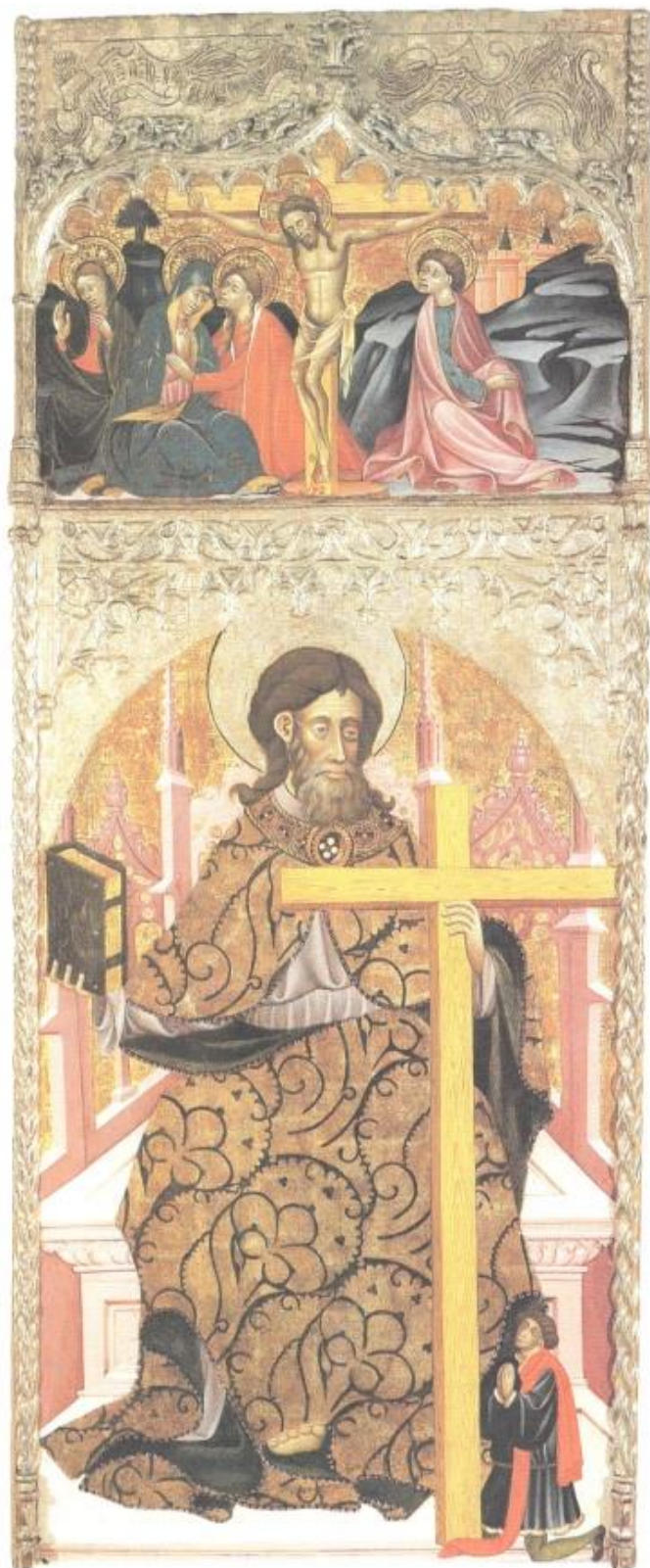




Fig. 1.
Marzal de Sas
o Maestro de Retascón.
"Salvator Mundi".
Museo de Bellas Artes.
Bilbao.



Fig. 2.
Maestro de Retascón.
"Beso de Judas".
Museo de Barcelona.

artífice que incorpora lo más novedoso del estilo «internacional», en una suerte de fusión de lo italiano y nórdico, que hacen pensar en una posible formación valenciana y que debió moverse por distintas zonas de la antigua Corona de Aragón.

El fragmento del retablo objeto de este estudio fue atribuido por Post, al mencionado maestro (1). El mismo debió de configurar la calle central de un conjunto, con el titular, San Felipe, en la tabla principal, al que debió estar dedicado y la «Crucifixión» en el ático. Ambas piezas muestran una guarnición gótica originaria en muy buen estado de conservación.

SAN Felipe se muestra sedente sobre sitial gótico con canceles y pináculos, resuelto con búsqueda, aunque insuficiente, perspectiva lineal ("prospettiva comunis") hacia el fondo dorado. Lleva, sobre túnica, capa pluvial dorada y decorada con motivos fitomorfos muy estilizados, cerrada al pecho con bordado de pedrería. A su lado, pequeñísimo y de rodillas, el comitente. El apóstol sostiene el libro de los Evangelios en una mano y en la otra una cruz latina, símbolo de su martirio por crucifixión como su Maestro, que le causó el predicar constantemente su doctrina. No es posible, pues, que se trate de San Andrés, como duda Post, pues este último fue torturado y muerto sobre una cruz en aspa.

LA Crucifixión se ajusta al tipo protogótico en que la aportación fundamental se centra en la incorporación de las santas mujeres, cuando el asunto abandona su carácter simbólico para convertirse en algo más natural y vivo, con María como madre que sufre la muerte de su Hijo (2). Deriva del Evangelio de San Juan, fuente literaria de la composición que estudiamos: «Junto a la Cruz estaban su madre, la hermana de su madre, María mujer de Cleofás y María de Magdala» (XIX, 25), aunque falte uno de estos personajes, como es frecuente en otras composiciones de la época.

EN efecto, en el centro de la composición, se muestra Cristo en la Cruz con transparente paño de pureza manando sangre a chorros de sus heridas, intencionada expresión dura y dramática, brutal reflejo de la Pasión. A ambos lados y sin guardar proporción con el tamaño del Crucificado, más grandes, San Juan sentado y con las manos recogidas sobre la rodilla y tres de las santas mujeres, entre las que se distingue a María compungida con manto azul, decorado con una suerte de estrellas doradas, y manos también entrelazadas. Notas de paisaje sobre el fondo dorado, en el que se advierte un roqueal de profundas grietas, (el Gólgota), las torres de una fortificación (Jerusalén) y un aislado árbol sobre una diminuta colina, todo ello tratado con gran ingenuidad.

EL pintor resuelve la composición de los personajes con una sensación de calma, incidiendo en las formas cerradas, sin abusar de la gesticulación (salvo las manos abiertas de una de las Marías), centrandose en los rostros, tratados con gran expresividad, marcadas arrugas y toques de luz muy intensos, todo el dramatismo de la situación. Destacan la posición forzada de las cabezas sobre el tronco, con largos y delgados cuellos y pincelada suelta en el cabello.

EN el San Felipe también se centra toda la atención en el rostro, muy expresivo y resuelto como si estuviera tallado en madera y en la enorme cabeza, de abundante pelo y ondulante barba ejecutada con soltura.

SE trata de una magnífica obra del gótico internacional, que aúna la estética aragonesa con cierto lirismo mediterráneo, emparentándose con lo valenciano, alternando la cuidada y grave composición (en la Crucifixión sobre todo) con cierta línea septentrional/expresionista asimilada seguramente a través de la aportación de Marçal de Sas, sin olvidar tampoco su relación con el mundo catalán, por ejemplo, con el leridano Jaume Ferrer I.

POST relaciona el San Felipe con el «Salvator Mundi» de Marçal de Sas en el Museo de Bilbao (fig. 1).

De este autor deriva, el enorme rostro, ejecutado imitando una talla en madera, el abundante cabello y su disposición, como se advierte si se le compara con alguno de los personajes de la «Incredulidad de Santo Tomás», atribuido a Marçal en la Catedral de Valencia. Por otro lado, también se relaciona con el José de Arimatea de «El santo entierro», atribuido al Maestro de Langa, quién al parecer colaboró con el Maestro de Retascón en el retablo al que debe su nombre (3), en colección particular de Madrid (4). La expresividad de los rostros en esta última obra se corresponde con el que muestran los mismos personajes de la «Crucifixión» de la pieza que catalogamos.

DICHA expresividad es también común en ciertos trabajos de Lluís de Borrassá (..1380-1424/25), al que se le han atribuido obras del Maestro de Retascón, como se advierte en el San Juan del también «Santo Entierro» del pintor catalán, compartimento de la predela de la iglesia de Santa María de Manresa (5).

EL fragmento que estudiamos, sobre todo lo presente en la Crucifixión se relaciona directamente con el «Beso de Judas» (fig. 2), atribuido al Maestro de Retascón del Museo de Barcelona (6), en el que se muestran personajes de tratamiento y concepción muy similares.

AUTOR de obra desigual, no siempre uniforme en sus estilemas, el Maestro de Retascón debió de trabajar sin duda con socios o taller. Su relación estilística con el Maestro de Langa es, en ocasiones, muy afín por lo que se hace difícil el precisar diferencias.

Ximo Company i Climent
Lorenzo Hernández Guardiola

-
- (1) POST, Ch. R.: *A History of Spanish painting*, vol. XIII. «The Schools of Aragon y Navarre in the early Renaissance». Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966. Kraus Reprint. Co. New York, 1976, pp. 317-319, fig. 127.
 - (2) Vid. SUREDA PONS, Joan: *Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana*. Zaragoza, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar 2», núms. II-III, 1981, pág. 12.
 - (3) Vid. GUDIOL, José: *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1971, núm. 105 del cat., fig. 126.
 - (4) LACARRA DUCAY, María del Carmen: «Aragón» en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*. Catálogo de la exposición. Museo e Instituto «Camón Aznar», 21 de Octubre-10 de Diciembre 1980. Zaragoza, 1980, pág. 98.
 - (5) GUDIOL, José y ALCOLEA I BLANCH, Santiago: *Pintura gótica catalana*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, núm. 199, fig. 359.
 - (6) GUDIOL, José: *Pintura medieval en Aragón*, op. cit. núm. 106, fig. 127.

TALLER DE
FERNANDO GALLEGO

(ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XV)

"Dos santas"

ÓLEO SOBRE TABLA
103 × 70 cms.

LAS características que muestra esta tabla vinculan a su autor con el taller de Fernando Gallego. Sin duda el maestro que la llevó a término fue un pintor formado en Salamanca junto a él y que debió ayudarle en la ejecución de alguno de los múltiples encargos que recibió, aun cuando su mano no coincide con la de ninguno de los discípulos cuya personalidad se ha separado hasta ahora de la de Fernando como la de Francisco Gallego o el antiguo Maestro de las armaduras que colaboró con él en el retablo de Ciudad Rodrigo.

LA amplia ayuda con la que contó Fernando Gallego para la realización de los grandes conjuntos que se le contrataron justifica el que fueran bastantes los pintores que trabajaran en su taller y que, por tanto, tengan un estilo similar al suyo, aunque carezcan de la calidad que muestran todas las obras indiscu-





Fig. 1.
Fernando Gallego.
"San Andrés".
Museo Diocesano, Salamanca.



Fig. 2.
Fernando Gallego.
"Virgen de la Rosa".
Museo Diocesano, Salamanca.

tibles de su mano. Sin duda el separar la participación del maestro de la de sus discípulos en esas obras es el principal problema que plantea en la actualidad el estudio del gran pintor salmantino. Indiscutiblemente, el que hizo esta tabla con *las dos santas* fue uno de ellos, si bien en este caso, para mí, la pintura se llevó a término sin la colaboración de Fernando Gallego, aunque los tipos humanos seleccionados para las dos figuras femeninas y la forma en que se disponen los plegados de las vestiduras que las cubren se encuentren próximos a los suyos. En cambio, distan de los de Fernando aspectos tales como el dibujo, que carece de su maestría, o la actitud y los gestos de las dos santas, que no poseen ni su gracia ni su dinamismo, al igual que también difiere la forma en que se traducen las calidades o se representa algún objeto como el libro que sostiene la santa de la izquierda, mucho más pequeño y sin la perfección que manifiestan los que se deben a la mano de Fernando, como el que lleva el *San Agustín* del Museo de Dijon o el del *San Andrés* del tríptico de Salamanca (fig. 1).

POR si esto no bastara, también lo confirma el dibujo subyacente que se trasluce en la superficie pictórica bajo la laca del manto de la santa de la derecha, mucho más elaborado y con una grafía diferente a la personalísima que muestran las obras seguras de la mano de Gallego, como dieron a conocer José María Cabrera y M.^a del Carmen Garrido en el análisis que hicieron de *la Piedad con donantes* firmada del Prado y *el Salvador* del retablo de San Lorenzo de Toro, también propiedad del Prado (*Boletín del Museo del Prado*, n.º 4, 1981, pp. 27-48).

ADEMÁS de los anteriores, existe otro aspecto que separa esta obra aún más de las salidas del taller de Gallego con su participación: el modo en que representa el marco arquitectónico en el que sitúa a las dos santas. Pese a que el fondo de la estancia no se aparta de los que Fernando repite en sus composiciones tantas veces, con las paredes sin estructurar, en cambio se aleja completamente de las suyas el que se haya dispuesto aquí, en primer plano, esas dos ricas columnas y el arco de medio punto de madera que descansa sobre ellas, sin paralelo en las obras de Gallego y raro en toda la pintura hispanoflamenca castellana.

LAS dos santas están de pie, cubiertas con traje y mantos. Siguiendo la tradición del taller de Gallego no llevan brocados hechos con oro, tan habituales en otras zonas de Castilla, pero no en el foco salmantino; ni siquiera llevan nimbos dorados, sino halos rodeando sus cabezas como sucede con *la Virgen* del Tríptico de Salamanca (fig. 2), obra firmada por Fernando Gallego. Pese a que la indumentaria que lucen no tiene rasgos significativos que permitan establecer una fecha aproximada atendiendo a la moda de la época, el cuello cuadrado del vestido de la santa de la derecha, la presencia del halo y las características estilísticas que presenta, comparadas con las de las obras de Fernando Gallego, permiten llegar a la conclusión de que se trata de una obra no muy avanzada, que debe situarse en torno a 1480.

PESE a que habitualmente los atributos que llevan los santos permiten identificarlos sin dificultad, no sucede lo mismo en esta ocasión. El contario que sostiene la de la izquierda en su mano y el velo con el que se cubre la ponen en conexión con la figura de *la Magdalena*. Esta, que generalmente aparece con el tarro de ungüentos, en el siglo XV puede representarse también con el contario y con el velo que la distingue de las otras santas vírgenes que van con los cabellos al descubierto. De no tratarse de la Magdalena, podría ser su hermana Marta a la que se dispone alguna vez con el contario; no obstante, en el XV, resulta frecuente el que ésta aparezca con un monstruo o dragón, como en esta tabla se muestra a la santa de la derecha, aunque también identifica a otras dos santas, Marina y Margarita. Ignoro si aquí se ha querido dar una imagen de las dos hermanas María Magdalena y Marta —muy poco frecuente—, o se trata de Magdalena o Marta a la izquierda y Santa Marina o Santa Margarita a la derecha.

Pilar Silva Marot

ESCUELA DE JUAN DE FLANDES

(PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI)

«*Tríptico del Nacimiento de Cristo*»

TABLA CENTRAL:

«El Nacimiento de Cristo»

LATERALES:

«Gabriel y la Virgen Anunciata»

REVERSOS TABLAS LATERALES:

«David e Isafas en semigrisalla»

ÓLEO SOBRE TABLA DE PINO

44,4 × 70,5 cms. (abierto con marco)

SUPERFICIE PINTADA:

Central: 35 × 25 cms.; laterales: 37 × 12 cms.

PROCEDENCIA:

Se subastó en Christie's en Amsterdam el 18 de noviembre de 1993. Aparecía incluida en el catálogo con el número 186, atribuida al círculo de Aertgen Van Leyden.

DE entre las pinturas castellanas del primer cuarto del XVI que han llegado hasta nosotros este *Tríptico del Nacimiento de Cristo* debe sumar a la valoración que se le otorgue en función del autor que lo llevó a término un valor suplementario, ya que se trata de una de las escasísimas piezas que se conocen de este tipo que conserva su marco original. Su pequeño tamaño y su estructura le convierten en un claro ejemplo —y como tal tiene que considerarse— de esas pinturas de temática religiosa (desaparecidas en su práctica totalidad, pero que aparecen citadas en los inventarios y en otras fuentes de la época) que, por sus dimensiones reducidas, se destinaron a satisfacer la devoción en el ámbito doméstico y, en algún caso, también en determinados espacios sacros.

AUNQUE debieron realizarse en la práctica totalidad de los talleres, la forma que adopta esta obra pone indiscutiblemente a su autor en conexión con Juan de Flandes; y no sólo por su estilo, sino también



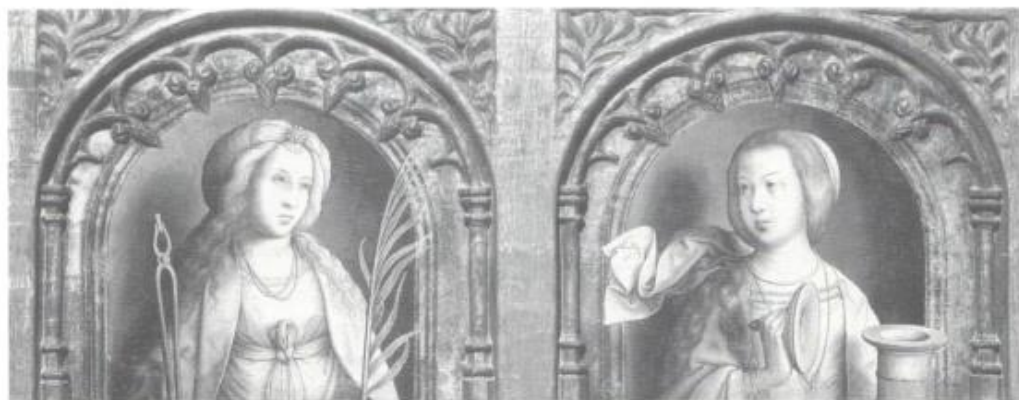


Fig. 2. Juan de Flandes. "Santa Apolonia y Santa María Magdalena". Universidad Salamanca.

por haber incorporado en el reverso de las tablas laterales las figuras de los profetas David e Isaías en medias grisallas (fig. 1), al igual que hiciera el pintor flamenco en el retablo del estudio de Salamanca (1505-1508) del que se conservan las figuras de *Santa Apolonia* y *la Magdalena* (fig. 2), siguiendo una tradición iniciada en el taller de Memling.

Al analizar las notas que presenta su estilo y el modo en que se traducen los temas que se incluyen en esta obra se llega a la conclusión de que el maestro que la ejecutó tuvo una vinculación directa con Juan de Flandes. Sin duda se trata de un castellano que pasó por el taller del pintor flamenco mientras éste estuvo trabajando en Palencia (1509-1519). Lo confirman tanto los tipos humanos que selecciona, derivados de Juan de Flandes a excepción del San José del *Nacimiento de Cristo*, como lo demuestra entre otras la *Virgen Anunciata*, cuyos rasgos y expresión meditativa derivan de él, como también la forma en que dispone la ambientación de las distintas escenas, según se puede apreciar en las ruinas y el paisaje del fondo de la del *Nacimiento de Cristo* o alguno de los motivos más repetidos por Juan de Flandes como las piedras preciosas alusivas al paraíso que el autor de este tríptico incluyó en primer plano, en el suelo de la habitación en la que Gabriel se arrodilla para transmitir su mensaje, por no señalar las ya mencionadas medias grisallas. Además de lo anterior, que podría juzgarse como característico o rasgo común de los pintores castellanos más próximos a Juan de Flandes que se conocen hasta el momento como Tejerina (figs. 3 y 4) o el Maestro de Becerril, el autor de este *tríptico del Nacimiento de Cristo*—distinto de los dos citados antes y de cualquier otro conocido que haya ejecutado obras consideradas de su escuela o de su círculo— muestra ciertas notas que le conectan de modo indiscutible con el taller de Juan de Flandes. Si, en algún caso, éstas no son significativas como la forma de los plegados, similares a algunos de los empleados por el maestro flamenco, aunque éste muestra siempre una mayor variedad y no los utilice en su etapa palentina en la que sintió preferencia por formas mucho más quebradas y angulosa, en cambio en otras ocasiones no dejan lugar a dudas, como se puede verificar en el modo en que el autor del *tríptico del Nacimiento de Cristo* hace el dibujo subyacente. Sin necesidad de recurrir a la reflectografía infrarroja, éste se percibe en superficie en algunas partes, particularmente en zonas como la laca del paño que cubre el reclinatorio ante el que se arrodilla la *Virgen Anunciata*, y sobre todo en el rostro de esta última en el que se deja traslucir ese sombreado de líneas rectas paralelas de que gusta Juan de Flandes y que constituye uno de los rasgos más peculiares de su grafía.

PESE a los muchos puntos de contacto que esta obra presenta con las del maestro flamenco, existen otros muchos rasgos que alejan a su autor de éste; y no ya sólo por su calidad—evidentemente menor—, sino también por otras características que sin duda definen el modo de hacer del pintor castellano de comienzos del XVI que ejecutó este tríptico. Digno de destacar es el hecho de que, frente al rigor geométrico y el dominio de las líneas verticales que adoptan los personajes de Juan de Flandes, el autor



Fig. 1. Escuela de Juan de Flandes.
Tríptico cerrado con profetas David e Isaías en semigrisalla.

de esta obra parece decidido a mostrar a los protagonistas del *Nacimiento de Cristo* y de la *Anunciación* con sus cuerpos inclinados, introduciendo por tanto en su composición líneas oblicuas, mucho más dinámicas que las empleadas por el pintor flamenco. Y tampoco muestra el castellano la gama cromática habitual en Juan de Flandes ni el cuidado que tiene éste en la traducción de las calidades, ni su variedad y originalidad a la hora de conformar un tema tan manido como los que aquí se reproducen.

ESTE último se puede comprobar en el modo en que se ha plasmado la escena central del *Nacimiento de Cristo*. Aunque su autor la sitúa ante la casa derruida de David, como hace Juan de Flandes, la forma en que la representa es distinta y lo mismo sucede con otros elementos que incluye, entre ellos el paisaje. El modo en que dispone a María, San José y el Niño, en primer plano, deriva, más que de Juan de Flandes, de otros artistas activos en Palencia antes. Si la manera en que aparece el Niño sobre un sillar; remite a Pedro Berruguete, que también incluye en sus obras a María y José arrodillados a ambos lados, otros motivos derivan de la tradición hispanoflamenca anterior. Sin duda a ello alude el que muestre a José con el farol en la mano como hizo el Maestro de los Balbases en el *Nacimiento de Cristo* (fig. 5) del retablo de Frómista (Palencia). El anuncio a los pastores en el fondo, a la izquierda, y los tres ángeles que adoran al Niño desde el cielo junto con la mula y el buey (mirando ostensiblemente hacia otro lado distinto al que se encuentra el Niño) en el interior del edificio arruinado completan la versión que el autor del tríptico nos da de este tema.

EN las tablas laterales aparecen representados *Gabriel* a la izquierda y la *Virgen Anunciata* a la derecha. El embaldosado del suelo —idéntico en ambas tablas— sugiere que el ámbito espacial en el que transcurren es el mismo o está comunicado. Al igual que en el *Nacimiento de Cristo*, la forma en que traduce el tema se aparta de las versiones conocidas de Juan de Flandes y muestra su dependencia de los modelos hispanoflamos anteriores, patente sólo en la composición, pero no en el modo en que reproduce a los dos personajes e incorpora motivos similares a los que el pintor flamenco incluye en sus obras. La habitación de piedra con cubierta de casetones en que se encuentra María refleja una influencia italiana que se justifica por lo avanzado de la época en que se llevó a cabo este tríptico, sin



Fig. 3. Atribuido a Juan de Tejerina.
"Anunciación".
Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava.



Fig. 4. Atribuido a Juan de Tejerina.
"Natividad".
Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava.

Fig. 5. Maestro de los Balbases:
"Nacimiento de Cristo".
Frómista. Palencia.



embargo, como hacen los pintores hispanoflamecos, comunica la estancia principal con otra en el que se puede ver el lecho de la Virgen. Esta, de rodillas ante el reclinatorio, tiene los brazos cruzados ante el pecho. Su actitud es la misma con la que Jan Van Eyck la reprodujo en *el altar de Gante* y que el pintor castellano conoció a través de muchos intermediarios. Y no es ésta la única referencia eyciana que hay en esta obra. También se percibe al fondo la ventana que deja ver el paisaje, alusión a la virginidad, ya que muestra a María como a Dánae en su torre al igual que la pintara el pintor bru-jense en *el altar de Gante*.

EN la tabla de la izquierda Gabriel, de perfil estricto, hincó una rodilla en tierra, mientras su mano derecha señala hacia arriba donde se encuentra Dios Padre, visible en el cielo sobre él entre nubes.

EN el reverso de las tablas laterales se incluyen las figuras de los profetas David e Isaías en, medias grisallas ante un fondo verde, sobre un pedestal y en actitud dinámica, pese a la expresión meditativa de sus rostros. Sin duda su elección está motivada por la advocación del tríptico. Isaías es el profeta de la Anunciación y en su filacteria casi borrada debe estar escrito el texto alusivo al inicio de la redención «Parvulus natus est nobis (cap. 9, vers. 6)» que tiene lugar con el nacimiento de Cristo que procede de la casa de David, el otro profeta que acompaña aquí a Isaías. Este último, cuando el tríptico está cerrado, tiene el índice de su mano diestra señalando hacia el interior en donde se representan los temas que confirman el cumplimiento de sus profecías.

Pilar Silva Maroto

BERNAERT VAN DER STOCK,
LLAMADO "MAESTRO DE LA LEYENDA DE SANTA MAGDALENA"
(ACTIVO EN BRUSELAS ENTRE 1490 Y 1533)

"Retrato del Emperador Carlos V"

ÓLEO SOBRE TABLA

46 × 33,5 cms.

Pintado hacia 1516

PROCEDENCIA:

Colección del Barón E. de Bernonville
Vendido en París 9-16 de mayo de 1881
Colección Duveen-Bross, Londres, 1907
Sotheby's Mónaco, 17-6-1989, lot. 327

EXPOSICIONES:

«Exposition de la toison d'or à Bruges», Bruselas, 1907. N.º 95, pág. 37
«Juan Fernández Navarrete, sus obras y sus seguidores»,
Logroño, Zaragoza, El Escorial. Mayo-septiembre, 1995
«Una cierta Europa», Catedral de Amberes. Agosto-diciembre, 1995

El autor de esta pintura ha sido identificado convincentemente como Bernaert van der Stock, también conocido como Maestro de la Leyenda de Santa María Magdalena (activo hasta 1533). Se trata de uno de los más activos pintores y retratistas de la corte malinesa de Margarita de Austria y al que se deben imágenes de Fernando I de Austria, Luis XII, Felipe el Hermoso (fig. 2), María de Hungría (fig. 3) y, naturalmente, del joven Carlos V y su tía Margarita.

ESTA nueva obra que viene a aumentar el catálogo de este artista posee el importante valor añadido de tratarse de la única pintura conservada que conmemora el advenimiento al trono real de España de Carlos I y en la que es efigiado como rey.



YA desde los primeros años de su vida, el futuro rey de España y Emperador Carlos V fue objeto de frecuentes retratos cortesanos. Sirvan como ejemplo de ello el que se conservaba en el Museo de Santa Cruz (Toledo) y los del Kunsthistorisches Museum de Viena: un tríptico en compañía de sus hermanas Leonor e Isabel, atribuido al Maestro del Gremio de San Jorge, fechado en 1502 y procedente de la colección de la Archiduquesa Margarita de Austria, tía de Carlos V; el que le representa a la edad de siete años con un halcón de caza, que se atribuye al Maestro de la Leyenda de la Magdalena, o el que, expuesto en las colecciones de Ambras, nos lo muestra con una armadura heredada de su abuelo Maximiliano I.

HACIA 1515 Bernhard Strigel realizó uno de los más conocidos retratos de la serie con la famosa Familia de Maximiliano I, también conservada en el museo de Viena, (copia en el museo de la Academia de San Fernando de Madrid), y en la que, naturalmente, se incluye la figura del futuro emperador.

ES, sin embargo, el gran artista flamenco Van Orley el encargado de fijar esta primera imagen de Carlos V en los ejemplares del Museo del Louvre, el de la Catedral de Brujas (que más bien pertenecería al círculo del artista) y, sobre todo, en el de mayor calidad que se custodia en el Museo de Budapest.

ESTOS ejemplares nos muestran a Carlos V hacia 1515, una fecha anterior al del retrato de Van der Stock cuando, al alcanzar la mayoría de edad, su tía Margarita le presentó por medio de una serie de Joyeux Entrées (Entradas triunfales) a los estados de Flandes. Por ello, el representado no ostenta ningún atributo que no sea el de su pertenencia a la Orden del Toisón de Oro, de la que porta su collar y el colgante con el vellocino.

LOS objetos simbólicos constituyen uno de los elementos claves en cualquier iconografía regia y más en la de los miembros de la familia Habsburgo. Por eso, la presencia en el retrato del cetro que porta el efigiado nos ayuda no sólo a identificarlo sino a datar con precisión la obra.



Fig. 2. Bernaert van der Stock.
"Felipe el Hermoso".
Museo del Louvre. París.



Fig. 3. Bernaert van der Stock.
"María de Hungría".
Museo de Bellas Artes. Budapest.



Fig. 1. Bernaert van der Stock. Fotografía de infrarrojos del retrato de Carlos V. En ella se aprecian los cambios de composición, como la corona en el tocado proyectada anteriormente al sombrero borgoñón. La minuciosidad y lo acabado del dibujo subyacente nos hacen pensar que se trata de un prototipo original del artista para un retrato oficial, sin colaboración del taller.

CARLOS sólo puede portar el cetro a partir de 1517, fecha de su nombramiento regio en España como sucesor de Fernando de Aragón. Por otro lado, su elección como Emperador a la muerte de Maximiliano I en 1519, nos ayuda a precisar la última fecha posible de su ejecución, ya que el cetro que porta no contiene ninguna alusión de carácter imperial, que es frecuente a partir de este momento. Por otro lado, la edad del representado, corresponde con la de Carlos V, que había nacido en Gante en 1500.

NOS encontramos pues ante una de las escasísimas imágenes de Carlos V como rey de España, antes de su primera coronación en Aquisgrán, en una iconografía que resulta más frecuente en el mundo de la estampa. Así sucede en las realizadas por Hans Weiditz en 1519, en las que, sin embargo, no porta el cetro sino el símbolo de la granada y se acompaña de alusiones heráldicas y emblemáticas. De este momento serían igualmente los medallones esmaltados del Kunsthistorisches Museum de Viena o el busto esculpido en terracota de Conrad Meit, conservado en el Gruuthusemuseum de Brujas.

CON todo, y con la excepción de las estampas mencionadas, ninguna de las imágenes que de esta época nos ha llegado alcanza el interés de la pintura de Van der Stock. Aunque el cuadro de Van Orley de Budapest nos sugiere por una mayor viveza y fuerza interior, el empaque regio que Stock otorga a Carlos V, la calidad y finura de la ejecución, lo destacado que en la concepción de la obra resultan los atributos simbólicos del poder (el cetro real, el collar de la Orden del Toisón con el vellocino, y la presencia en el tocado del medallón de San Andrés, el patrono de la Orden), hacen pensar en el carácter oficial de la obra que comentamos.

Fernando Checa Cremades

MARCELLUS COFFERMANS

(DOCUMENTADO EN AMBERES ENTRE 1549 Y 1575)

«*Tríptico de la Adoración de los Magos*»

ÓLEO SOBRE TABLA DE ROBLE

La del centro: 50,5 × 36,5 cms.

Laterales: 53,5 × 18 cms. cada una

Adquirido por colección particular

SE considera a Marcellus Coffermans como un pintor arcaizante, porque su trabajo, conocido, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI, pero sus pinturas siguen fieles a la tradición de los antiguos maestros flamencos. Esta circunstancia lo convierte, también, en un artista un tanto ecléctico, por cuanto, en general, no se muestra creativo, sino que utiliza composiciones ajenas. Es frecuente encontrar pinturas suyas compuestas siguiendo modelos de Rogier Van der Weyden, Hugo Van der Goes, Adrian Isenbrant, Bernard Van Orley y de los grabadores Martín Schongauer y Alberto Durero. Sin embargo, consigue dotar a sus figuras y paisajes de un delicado estilo personal que permite identificar sus obras con bastante seguridad.

COMO puede apreciarse, en este tríptico de la *Adoración de los Magos*, Coffermans se caracteriza por un sentido cuidado y elegante que, aun sin alcanzar la maestría de los modelos que imita, procura y, a





Fig. 1. Marcellus Coffermans.
"Visitación".
Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 2. Marcellus Coffermans.
"Anunciación".
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

veces consigue, una técnica fina y un modelado a base de matizados contrastes de luces y sombras, que conforman su personalidad, a la que, tampoco es ajena, la preocupación por la brillantez cromática que da a sus pinturas un agradable y decorativo aspecto.

La tabla central escenifica *La Adoración de los Magos*, en la que, los principales actores se disponen siguiendo una línea oblicua, escalonada que se inicia, a la izquierda, por la figura de San José, con la Virgen y el Niño al centro, para terminar en los Magos arrodillados. Por la derecha, cierra la composición el Rey Negro, en pie, casi de frente y, a su espalda, una nutrida comitiva que se aproxima desde el fondo.

Es composición que, el pintor, repite con ligeras variantes y está tomada por una parte, de la creación de Weyden en el centro del llamado «Triptico Columba», de la Pinacoteca de Múnich, por lo que se refiere al grupo de la Virgen con el Niño, el Mago arrodillado en primer término, la Comitiva que llega desde el fondo derecha y el perro, mientras que, la presentación del Rey Negro, sigue las versiones que, de esta obra, hace Hans Memling, en los centros del Triptico del Museo del Prado (95 × 147 cm. n.º 1557) y del Hospital San Juan, de Brujas (46 × 57 cm.), firmado y fechado en 1479.

La Anunciación, del lateral izquierdo, es versión que, Coffermans, utiliza en varias ocasiones. Es evidente su dependencia de modelos de Weyden, aunque no se ajuste, exactamente, a uno concreto pero el ambiente, las actitudes y gestos de los personajes, están inspirados en los del gran maestro bruselense. El interés del pintor parece centrarse en el movimiento ascendente del Angel y en las curvas que dibuja su silueta en contraste con la calma que transmite la figura de la Virgen Anunciada.

LA tabla derecha, con la *Visitación*, muestra una composición tomada, directamente, del mismo tema, que conserva el Museo de Arte de Leipzig (57 × 36 cm. Inv. n.º 1550), pintado por Rogier Van der Wyden. Las variantes, entre las dos obras son muy ligeras tanto en cuanto a las actitudes e indumentaria de las figuras (aún en detalles, tan puntuales, como la forma en que la Virgen recoge el manto que deja ver su túnica o la pequeña abertura que se aprecia, en la parte superior derecha, de la saya de Santa Isabel) como en el diseño arquitectónico del conjunto de edificios que se ven al fondo.

S. Sulzberger, publicó, en 1968, un interesante trabajo en el que recoge otros ejemplares de la *Anunciación*, con idéntica composición, algunos procedentes de España y todos con atribución a Coffermans. Es interesante citar la tabla del Museo Wellington, de Londres, porque formó parte de las Colecciones Reales Españolas según consta en los inventarios del Archivo del Palacio Real, de Madrid, de 1772 y 1789, aunque con atribución a la escuela de Durero, frecuente en la época. Cita, también, como procedente de España la *Anunciación* de la colección Harrach, de Viena, adquirida, al parecer, en Madrid, en 1674.

EL Museo de Bellas Artes, de Sevilla, conserva dos tablas con la *Anunciación* y la *Visitación* (76 × 30 cm. c.u.) (figs. 1 y 2) con igual composición que las de este tríptico. Las variantes son mínimas, lo más notorio es que, en la *Anunciación* sevillana, aparece el tradicional jarrón de azucenas que, aquí, no figura como es, también, el caso de la que en 1985, publicamos procedente de colección particular madrileña y en paradero desconocido junto a su pareja, con la *Visitación* y de las que dijimos que, «las calidades parecen menos cuidadas que en las de Sevilla debido, quizás, a alguna desafortunada restauración».

DE la abundante producción de Coffermans, sólo en España se cuentan más de cien obras, resultan notables diferencias en las calidades, lo que hace suponer la existencia de un activo taller que, en buena parte, realizaría pinturas con destino a la exportación, aprovechando la existencia de clientela, todavía, apegada a los devotos temas religiosos, en unas fechas en las que, las novedades italianizantes del Renacimiento, influían decisivamente tanto en los artistas flamencos como en quienes adquirían sus obras.

EN el caso de este tríptico parece prudente admitir la intervención del taller, sobre todo, en los fondos de las pinturas que muestran un modelado sumario, más plano de lo habitual en Coffermans aunque, pudiera ser también que, antiguos deterioros de las tablas hayan hecho necesarias sucesivas restauraciones para suplir algunas zonas un tanto barridas.

POR lo que se conoce a través de las obras fechadas del pintor, aunque no siguen una evolución estilística, debido a su ecléctico arcaísmo, cabe situar estas tablas *ca.* 1570.

Elisa Bermejo

Bibliografía de referencia:

- SULZBERGER, S.: «Notes sur quelques tableaux flamands du XVI.^e siècle. Problèmes et attributions», en «*Miscellanea Josef Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*». Gante 1968 p. 169.
- FRIEDLÄNDER, Max. J.: *Early Netherlandish* Vol. II. Comentarios y notas N. Veronee-Verhaegen (ed. inglesa). Leyden/Bruselas, 1967. n.º 5, lám. 12.- Idem. Vol. II n.º 49, Lám. 71.- Idem. Vol. III. Leyden/Bruselas, 1971 n.º 1, Lám. 2 y n.º 2 Lám. 5.
- BERMEJO, E.: «Varias obras de Coffermans y una de Van der Stockt, en Madrid,» *II Jornadas de Arte Organizadas por el Instituto de Arte «Diego Velázquez», del C.S.I.C., 1984 en Archivo Español de Arte*, n.º 229. 1985 p. 17-33.
- DÍAZ PADRÓN, M.: «Identificación de algunas pinturas de Coffermans», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. n.º 1-3. 1981-1984 (aparecido en 1985) p. 33-62.

PEDRO DE APONTE

(ACTIVO EN ARAGÓN A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI)

"San pedro caminando por las aguas"

ÓLEO Y TEMPLE SOBRE TABLA
135 × 87 cms.

Pintado hacia 1525-1535

DE un panel con la *«Lamentación ante Cristo muerto»*, en la sacristía de la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza), Post elaboró la personalidad de un maestro de Borja, al que atribuyó un *«San Judas»* de la catedral de Tudela, una *«Anunciación»* en colección privada madrileña, la obra que pretendemos catalogar y un *«San Miguel»* en colección particular de Barcelona, estas dos últimas con interrogantes (1).

LA tabla representa a San Pedro caminando sobre las aguas del Tiberíades. Estando los discípulos luchando contra la tempestad, en una travesía camino de Cafarnaúm, se les apareció Cristo sobre el mar y Pedro, dudando, le requirió que probara si era realmente Él, permitiéndole también caminar sobre las aguas, lo que sucedió. Más al notar el fuerte viento, Pedro comenzó a temer y al ver que se hun-





Fig. 1. Pedro de Aponte (?).
"Predicación de San Juan el Bautista".
Iglesia de Cintruénigo. Navarra.

Fig. 2. Pedro de Aponte.
"Camino del Calvario".
Iglesia de San Miguel. Agreda. Soria.



día, clamó: «Señor, sálvame». Jesús, tomándolo de la mano, le dijo: «Hombre de poca fe, ¿por qué has dudado?». (Mateo XIV, 24-32, Juan VI, 17-21).

EN efecto, la escena muestra un celaje que presagia tormenta. En el mar, una nao con las velas desplegadas e hinchadas por el viento se agita sobre las ondas ligeramente escorada a popa. Cerca de la orilla, San Pedro sobre el agua parece perder el equilibrio ante el fuerte viento que agita sus paños. En la misma orilla, sobre la que se aprecian moluscos, piedrecillas y matojos, Cristo, de pie, extiende su mano al discípulo. Al fondo, en la ribera, una ciudad al pie de una cadena montañosa, en la que se aprecia un castillo sobre uno de los picos.

PREDOMINA el tono azulado en el colorido, sobre el que destacan los blancos de las velas, nubes y barbas de San Pedro y el rojo de la túnica de Jesús y manto del apóstol. Se insiste mucho en el detalle, casi de miniaturista, a la hora de tratar los distintos objetos que se muestran, desde el paisaje de fondo hasta el ribeteado y plegados de las telas, pasando por los moluscos de la orilla y la estructura del barco, etc. Todo ello indica cierta predilección hacia el mundo flamenco de su autor, con cierta aproximación hacia lo alemán o del Valle del Danubio, en el tratamiento expresivo de los rostros, sobre todo en el de San Pedro, elaborado al igual que las extremidades con un intenso claroscuro.

RESULTA difícil, si no imposible, admitir la atribución de Post de esta tabla al Maestro de Borja. Los caracteres tipológicos, expresivos y técnicos que aquí se muestran, poco tienen que ver con lo patente en la «Lamentación ante Cristo muerto» de la colegiata de la localidad que da nombre al artífice, con la que sin duda se relaciona, por otro lado y ratificando a Post, la mencionada «Anunciación» de colección privada madrileña. En estas dos obras, el Maestro de Borja se mueve en composiciones tradicionales, con tendencia al prototipo, poco expresivo, cierta riqueza en los brocados y algunos errores de perspectiva, que lo acreditan como un pintor en una fase ligeramente anterior o de menos recursos que el autor de la tabla que nos ocupa. Este último, por el contrario, es hábil en el dibujo, con tendencia naturalista, aunque gesticulante y expresionista en los estudios anatómicos, incide mucho más en el claroscuro, gusta de telas ricas y refleja un gusto por lo minucioso/detallístico de ascendencia nórdica, circunstancias todas ellas que lo singularizan.

DENTRO de la pintura aragonesa del primer Renacimiento, a la que hay que adscribir esta pieza, el primer artífice con el que se puede relacionar la misma es con el controvertido Pedro de Aponte o del Ponte (...1502-1529...), o al menos con obras puestas en relación o atribuidas al pintor, que trabajó en ocasiones en colaboración con otros colegas y, sin duda con taller, lo que explica la irregularidad o falta de homogeneidad de su producción. Más concretamente con los paneles sobre la vida de Juan el Bautista de la iglesia parroquial de Cientruénigo (Navarra).

LA actitud y características anatómicas de Cristo en la obra que estudiamos viene a ser una réplica del San Juan que se muestra en la «Predicación» (fig.1.) del santo del retablo mayor de la mencionada localidad navarra, considerado por Camón Aznar como de Aponte y por Post del mismo artífice y discípulo, antes del Maestro de Ágreda por Angulo (2). Ambos personajes acusan el mismo tipo hue-sudo, de canon alargado, idéntico «contraposto» y mismo tratamiento de las manos, estrechas y muy alargadas. Se advierte el mismo claroscuro en los rostros y extremidades, de carácter por así decirlo «pretenebrista». La expresión del rostro de San Pedro, de mirada intensa y muy viva, se relaciona con el que muestra el personaje bajo dosel en la escena mencionada del conjunto de Cientruénigo. El nimbo de apóstol adopta la misma disposición que el de San Juan Bautista.

EL halo de Cristo, por otro lado, tiene el mismo tratamiento que el del Niño Jesús en la tabla de «Jesús entre los Doctores» del retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca), atribuida al Maestro de Bolea, identificado en alguna ocasión con Pedro de Aponte (3). El ribeteado dorado de los mantos de Cristo y San Pedro en la tabla objeto de este estudio, se corresponden con el que se aprecia en el de los doctores de esta última obra mencionada. La concepción de las piernas, de acentuado claroscuro y gemelos muy abultados, marcada espinilla, que se advierte en San Pedro, podemos detectarla también en los esbirros del «Camino del Calvario» (fig. 2), de Aponte, en el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Ágreda (Soria), o en la misma escena del conjunto de Cientruénigo, aunque en estas ocasiones se intensifique lo expresionista de ascendencia alemana. La mano levantada y en escorzo de San Pedro, tiene también el mismo tratamiento que la muestra uno de los personajes de la tabla de «San Miguel deteniendo la peste encima de Roma» de este último conjunto o uno de los doctores de la otra pieza mencionada en el conjunto de Bolea. El tipo de montaña, donde se encarama el castillo en la que catalogamos, tiene la misma estructura tectónica que la que aparece al fondo en la de «San Miguel deteniendo la peste» del retablo mayor de Ágreda.

OTRO autor que también podría relacionarse con esta tabla es Juan Fernández Rodríguez (doc. 1536-1541), a juzgar por los modelos que este exhibe en la «Inmaculada» de la iglesia de Santa María Magdalena, de Tarazona, o en el «Juicio Universal» que también se conserva en la misma parroquia. Puede establecerse una cierta relación tipológica entre el Cristo del «Juicio Universal» y el que se muestra en la tabla que nos ocupa (4), con técnica y concepto dibujístico semejantes.

Ximo Company i Climent
Lorenzo Hernández Guardiola

- (1) POST, CH.R. «A History of Spanish painting», vol. XIII «The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance». Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966. Kraus Reprint Co, New York, 1976, pp. 184-193.
- (2) Id. ibid., pp. 48-91. CAMÓN AZNAR, J. «La pintura española del siglo XVI», vol. XXIV de «Summa Artis», Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 4.ª ed., 1987, pp. 275-282. ANGULO IRÍGUEZ, D. «Pintura del renacimiento», vol. XII, «Ars Hispaniae», Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1954, pp. 73-75. Cfr MORTE, C. «Aragón y la pintura del Renacimiento» (catálogo de la exposición). Museo e Instituto «Camón Aznar», Zaragoza, 1990, pp. 66-68.
- (3) Sobre el estado actual de los estudios sobre la pintura aragonesa del Renacimiento, vid. MORTE GARCÍA, Carmen. Catálogo de la exposición «Aragón y la pintura de Renacimiento», op. cit. Sobre Pedro de Aponte y el Maestro de Bolea, identificado en muchas ocasiones con el primero, vid. «Los artistas de la época» en Catálogo de la exposición «Reyes y Mecenas», Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo-31 de mayo, 1992, pp. 529 y 555-556.
- (4) Cfr. MORTE, op.cit., 1990, pp. 106-112

ATRIBUIDO A
FRANCISCO DE COMONTES

(DOCUMENTADO EN TOLEDO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI)

"La Virgen y el Niño con Santa Catalina y San Juan Evangelista"

ÓLEO SOBRE TABLA

51 × 39,5 cms.

APARECE la Virgen sentada en un trono con fondo de brocado, cuya arquitectura avenerada es común a las representaciones castellanas de la época. El tipo de trono es muy similar al de la *Virgen con el Niño* de Pedro de Berruguete, en la colección Abelló (fig. 1), y al de *Santo Domingo* de Bartolomé de Castro del Museo Lázaro, ambos en Madrid, y muy especialmente a los de *San Eugenio* y *San Alfonso* de la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo. Pero también existen en el propio Juan de Borgoña en la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* del Meadows Museum de Dallas (fig. 2), y como fondo, en el mismo tema, en Antonio de Comontes para el retablo de *San Andrés* de Toledo.

NO cabe duda de que nos encontramos ante un seguidor toledano de Juan de Borgoña, pues la equilibrada composición, el paisaje y los modelos derivan directamente del maestro toledano.





Fig. 1. Pedro de Berruguete.
"Virgen con el Niño".
Colección Abelló. Madrid



Fig. 2. Pedro de Berruguete.
"Imposición de la casulla a San Ildefonso".
Museo Meadows, Dallas.

ME atrevo a sugerir que se trata de una obra de Francisco de Comontes ejecutada hacia la década de 1530-1540, por la pervivencia del brocado y del equilibrio e iconografía de la composición. Favorece esta atribución si consideramos la forma de tratar al cabello de la Virgen en una especie de gran tirabuzón hacia atrás, como en la *Santa Catalina* que ejecutó el pintor para la capilla de los Reyes Viejos de la Catedral de Toledo (1533), con la que hallamos también rasgos semejantes en el rostro, y cuya corona parece tener el mismo tratamiento que la de Santa Catalina de la tabla que estudiamos. También queremos destacar el detalle de la corona de flores que adorna la cabeza de la Virgen y que aparece de forma muy parecida en una de las sirvientas de la tabla de *la Visitación* que pintó Francisco de Comontes para el retablo de Mora (Toledo) en 1552. También el modelo de San Juan es parecido al Cristo del Bautismo, que pintó Comontes para San Vicente de Toledo, hoy en el Museo de Santa Cruz.

NO hemos hallado en lo conocido de la escuela toledana, ni en el círculo de Juan de Borgoña, hijo, nada de lo señalado en relación con Francisco de Comontes, pintor de la generación siguiente a Juan de Borgoña, hijo de Antonio de Comontes y riguroso contemporáneo de Juan Correa de Vivar y que, como éste, aprende con Borgoña el arte de la pintura.

Isabel Mateo

Bibliografía de referencia:

- MATEO, I.: "Francisco de Comontes y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Mora (Toledo)". *Archivo Español de Arte*, 1980, n.º 211, págs. 367-374.
MATEO, I.: "Nuevas obras de Francisco de Comontes". *Archivo Español de Arte*, 1993, n.º 264, págs. 393-403.

FRAY NICOLÁS BORRÁS

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

"Santa María Magdalena entre Santo Domingo y San Bernardo"

ÓLEO SOBRE TABLA
75 × 50,8 cms.

Pintado hacia 1580

Adquirido por colección particular

DENTRO de la pintura valenciana del Renacimiento, y concretamente de la escuela de Juan de Juanes, la figura del pintor y fraile jerónimo Nicolás Borrás se erige cada vez más en uno de sus más válidos representantes, con grandes recursos técnicos y gran acierto funcional en las composiciones, que encamina en toda ocasión en la línea del manierismo reformado y al dictado ideológico de los postulados nacidos en los primeros momentos de la Contrarreforma. Autor de una cuantiosa producción (continuamente van apareciendo nuevas obras), cuya porción más importante dejó en las dependencias de su cenobio jerónimo de Cotalba (Gandía, Valencia), hoy casi en su totalidad en el Museo San Pío V de Valencia, debió de trabajar sin duda con taller (se sabe que su sobrino Francisco Domenech fue discípulo suyo y a él se deben algunas piezas, imitación prácticamente literal de composiciones del maestro), al que se debe adjudicar las obras menos afortunadas de su catálogo.





Fig. 1. Fray Nicolás Borrás.
"San Nicolás" (detalle).
Iglesia de Santa María. Cocentaina. Alicante

Fig. 2. Fray Nicolás Borrás.
"Bautismo de Cristo".
Monasterio del Puig. Valencia.



LA tabla que catalogamos destaca por su singularidad iconográfica. Muestra, en el centro de la composición, quien debe ser Santa María Magdalena, con una rodilla en tierra, sosteniendo en alto, protegida por un paño, la corona de espinas, mientras que con la mano izquierda sujeta el vaso de alabastro con perfume—su atributo habitual—, que descansa sobre la otra rodilla, con el que ungió los pies de Cristo (Lucas, VII, 37-50), pasaje evangélico que incide en el arrepentimiento.

A su derecha, casi de perfil, Santo Domingo de Guzmán con el hábito blanquinegro de los dominicos y, a su izquierda, San Bernardo con hábito blanco cisterciense y el libro de la Regla, ambos con báculo abacial y también arrodillados, Santa María Magdalena es presentada como mujer arrepentida (vaso de perfume) y penitente, aludiéndose a la mortificación mediante la corona de espinas, recuerdo de la Pasión de Cristo, cuyo ejemplo han de seguir ambos santos.

POR las medidas y por la rebuscada representación iconográfica, esta obra debió constituir la pieza central de un retablito destinado a algún oratorio privado.

EL grupo se muestra en primer término y al aire libre, recortándose en parte sobre el fondo umbrío de una pequeña colina y sobre un paisaje marino (la desembocadura de un río tal vez) en cuya línea de costa, configurada por tranquilos meandros, se advierten edificaciones tipo fortaleza, advirtiéndose en el último tramo de tierra lo que parece ser una ciudad imaginaria, en la que se aprecian, muy difuminadas, construcciones que evocan los fondos clásicos de ruinas de Juan de Juanes.

TODAS las características de estilo apuntan la autoría de esta tabla al pintor Nicolás Borrás. La perfección y precisión dibujística, el modelado de los rostros con buscado «sfumato», los prototipos de los personajes, el empleo de brillos en los plegados, la manera de resolver éstos y la concepción del paisaje, alternando zonas claras y oscuras, ahondan en esta atribución. La composición se resuelve como es habitual en Borrás, mediante la inscripción del grupo principal en un círculo en parte excéntrico a la misma.

LOS tipos humanos son los habituales del pintor. El rostro de Santa María Magdalena se corresponde con el de sus Vírgenes, de cabellos claros y rizosos bajo los tocados o velos, como se comprueba, por poner un ejemplo, en la que se muestra en la «Sagrada Familia de la pera» en el convento de franciscanos de Cocentaina (Alicante), aunque en el caso que nos ocupa adopte un aire adolescente, casi infantil. El rostro de Santo Domingo, sus caracteres fisonómicos y tratamiento, con marcadas comisura, largas cejas, barba de algún día, el pelo que crece bajo la tonsura, etc., se corresponden con el que muestra el personaje de San Nicolás en la tabla de esta advocación en la parroquial de Santa María en la misma villa alicantina (fig. 1). Otros detalles anatómicos, como la forma de resolver el brazo izquierdo de Santa María Magdalena, muy simplificado, casi un cilindro, se corresponden con la manera de trabajar de Borrás, en muchas ocasiones rápida a causa de su fabril actividad, sobre todo tras su ingreso como monje jerónimo en Cotalba (1576) (1).

DESTACA la importancia dada el paisaje en esta obra, recurso escenográfico común en otros trabajos del pintor, excelente cultivador del mismo, basándose siempre en la realidad y sin duda identificable en su momento (como el que advierte en la «Sagrada Familia» del Museo San Pío V, el «nocturno» de la Oración en el Huerto en la misma pinacoteca o el delicioso de la tabla de «San Juan Bautista» en la parroquial de Beniarjó, en Valencia), siendo el que se muestra en la tabla que analizamos de naturaleza semejante al que aparece en el «Bautizo de Cristo en el Jordán» (fig. 2), también de Borrás, depositado por el Museo San Pío V en el convento mercedario de El Puig de Valencia. No obstante, el que nos ocupa, tiene todavía mucho de imaginario, de relleno compositivo, evocador de los juanescos, que podrían hacer pensar en esta tabla como un trabajo juvenil de Borrás o quizá de una participación de taller.

CON todo, podemos asegurar que se trata de una obra inconfundible de Nicolás Borrás, con el mismo aire desornamentado y pobre que caracteriza su producción tras su ingreso como monje jerónimo (los personajes representados son, desde luego, suyos), aunque no pueda descartarse la intervención de otra mano en el fondo del paisaje.

Ximo Company i Climent
Lorenzo Hernández Guardiola

(1) Sobre este pintor y la reproducción de las obras que se citan en este estudio puede consultarse los siguientes textos, citados por orden cronológico. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. «Vida y obra del pintor Nicolás Borrás». Alicante, 1976. COMPANYY I CLIMENT, X. «Pintura del Renaiximent al Ducat de Gandia» Valencia, 1985, pp. 209-225. BENITO DOMENECH, F. Catálogo de «Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo». Valencia y Madrid, 1987, pp. 34-43.

ATRIBUIDO A
JUAN FERNÁNDEZ NAVARRETE, llamado «EL MUDO»
(LOGROÑO, 1526 - TOLEDO, 1579)

"Autorretrato"

ÓLEO SOBRE TABLA
27 × 19,5 cms.

Pintado hacia 1516

EXPOSICIONES:

"Juan Fernández Navarrete, sus obras y sus seguidores". Logroño, Zaragoza, El Escorial.
Mayo-septiembre 1995

*FERNAND
DE NAVARETTE*

*Facsimile de la inscripción
en el reverso.*

ESTE vivísimo retrato varonil del siglo XVI o comienzos del XVII es obra de calidad excepcional, sobre una tabla en cuyo reverso figura, a tinta escrita, la supuesta autoría: *Fernad de Navarette*. Bien es verdad que dicha inscripción puede referirse a la identidad del modelo, o, posiblemente, a ambas precisiones, modelo y autor, en cuyo caso podría ser un autorretrato del gran pintor riojano Juan Fernández de Navarrete, conocido por «El Mudo», pues lo era.

SEGÚN Jusepe Martínez en sus «Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura» de cuya tercera edición fui responsable, «nació tan inclinado a la pintura desde niño que, procurando sus padres desviarlo de semejante ejercicio, no fue posible por muchas diligencias que hicieron. Creciendo en edad y sabiduría, dicen que en edad de veinte años, habiendo visto algunas pinturas del Ticiano se fue a Venecia y como pudo, con su cortesía, alcanzó la gracia del Ticiano para estar debajo de su doctrina, la cual le sirvió de grandísima utilidad; más con el amor de la patria fue a Madrid con algunas cosas hechas de su mano. Dieron noticia a S.M. Felipe II de la maravilla de este gran ingenio: viendo sus obras y su persona tuvo mucho gusto, y se dio orden pintase para el claustro mayor del Escorial cuatro cuadros de mucha grandeza, con tal arte y primor que hizo hablar a sus figuras, aun-





Fig. 1.
Atribuido a Navarrete.
"Autorretrato" (dibujo).
The Hispanic Society.
Nueva York.



Fig. 2.
Atribuido a Navarrete.
"Autorretrato".
Keir House .Glasgow.

que él era mudo. Bien al contrario de lo que algunos han obrado, que ha sido anticipar a sus obras lo que ellas habían de declarar; fue nuestro mudo muy fecundo y liberal, y su modo de pintura muy libre; más de lo arriba dicho, hay en esta insigne fábrica muchas obras esparcidas por la iglesia de grandísima estación, recibió muchos favores de S.M. medrándolo con dones muy cumplidos. Con este ejemplar de nuestro mudo puedes, noble estudioso, no adelantar la lengua a tus obras, que si fueren cuales espero, ellas darán voces para que seas conocido y estimado...» (1)

LA alabanza subrayada por Jusepe Martínez era acaso muy conocida, por haberla estampado Lope de Vega en sus «Rimas» (Madrid, 1602-Sevilla, 1604), en cuya Parte Segunda, entre los «Épitaños fúnebres a diversos sepulcros» leemos el «Del Mudo, pintor famosísimo» que dice así:

«No quiso el cielo que hablase
porque non mi entendimiento
diese mayor sentimiento
a las cosas que pintase;

y tanta vida les dí
con el pincel singular
que, como no pude hablar,
quisen que hablasen por mí»

FRANCISCO Pacheco en su «Arte de la Pintura», elogia repetidas veces a Navarrete y «cuanto lo estimo el mismo rey (Felipe II) y a sus excelentes obras y cuantas veces le visitaba en su oficina en el Escorial, notorio es a todos»... «Así dixo Su Majestad muchas veces que no había sido conocido el Mudo, viendo que los que venían a pintar al Escorial no igualaban con los originales de su mano» (2). Pero el mismo autor, afirma que no fueron retratadores «Ni el Mudo, ni Peregrín, ni Bolonia,...» (3), aunque el hecho de que afirme lo mismo de retratistas tan abundantes como el Tintoretto quita valor a esta afirmación y nos permite pensar que el Mudo se quisiera autorretratar.

SEGÚN Rosemary Mulcahy en su tesis sobre Navarrete «la existencia de un autorretrato del Mudo es conocida por los dibujos que de él se conservan y porque es citado entre las obras sacadas del Escorial durante la invasión napoleónica», pero no se corresponde con la cabeza que aquí se comenta porque «formó parte de la colección Soult en cuyo catálogo de venta se les (sic) describe como un busto de tres cuartos, con la cabeza cubierta de espesos cabellos negros, labios sombreados por un ligero bigote y la mirada fija, preocupada y pensativa», pero, evidentemente, la fotografía que reproduce la lámina LVIII no se parece en nada a la cabeza que aquí nos interesa; por lo demás, la Sra. Mulcahy la

considera «un retrato probablemente español del siglo XIX» (4), lo que no cabe afirmar del que aquí catalogamos.

LA profesora Trinidad de Antonio ha publicado recientemente un artículo breve «Sobre un supuesto autorretrato de Navarrete el Mudo», en donde afirma que «la dedicación de Navarrete al campo de la retratística sólo nos es conocida a través de la cita de obras de este tipo recogidas en un inventario efectuado el 13 de junio de 1580, poco más de un año después de la muerte del pintor, en el que se enumeran las pertenencias que este tenía en su habitación del Monasterio de El Escorial» y de las que se citan «los retratos de Andrea Doria, del Duque de Medinaceli, de doña Ana Manrique y de un clérigo, bosquejado», posiblemente perdidas, según Rogelio Buendía, en el incendio del Alcázar madrileño. Pero la citada profesora admite la existencia de un dibujo, incluido en un álbum de retratos de la biblioteca del monasterio, copia al parecer de un autorretrato del Mudo, «con la cabeza cubierta por una gorra caída en pico sobre la frente y rostro barbado, de mirada penetrante y frente fruncida y labios finos y prietos» (5), del que derivan los existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid y en The Hispanic Society de Nueva York (fig. 1).

EN todo caso, dicho retrato dibujado nada tiene que ver con el supuesto retrato del Mudo de la colección Maxwell, en Keir House (fig. 2), «busto de un hombre joven, girado ligeramente a la derecha, con bigote y abundante cabello negro» que, según la opinión, muy justificada, de la Dra. Trinidad de Antonio, «no es una pintura de la segunda mitad del siglo XVI... sino una obra cercana a 1800» y que nada tiene de común con el dibujo del Escorial, ni, evidentemente con la fisonomía del Mudo.

EN cambio es posible establecer una relación entre la cabeza del dibujo de El Escorial y la cabeza anónima que hoy nos presenta la galería Caylus, tanto en la postura algo inclinada de la cabeza como en lo interrogante de la mirada. El cuadro anónimo que hoy contemplamos representa a un hombre más joven que el del dibujo del álbum de El Escorial. Su mirada es tan viva que «parece que está hablando», con una viveza juvenil. Ese aspecto se acentúa por el cabello moreno y algo encrespado, el bigote que enmarca unos labios gruesos, rojo vivo, y una brizna de barba que acentúan lo voluntarioso del mentón, ahogado en la barba larga y puntiaguda del dibujo escurialense. El cuello blanco de la camisa se cierra bajo esa apenas perilla, mientras en la imagen dibujada se abre con un abandono de mayor edad. La cabeza de Caylus, que lleva escrita la fecha de 1568 (?), es de una contagiosa simpatía. Nos mira con una vivacidad juvenil, apenas desmentida por las arrugas de los párpados, mientras que en el dibujo del archivo escurialense más expresa melancolía y apocamiento. Es, pues, una cabeza de fuerza juvenil, con esos ojos «que hablan» al fijarse en los del espectador. Un halo de energía parece iluminar las facciones flacas, pero no viejas. Se trata en todo caso de un autorretrato (la fijeza del mirar lo acusa) lleno de energía y expresividad, que nos gustaría que fuera de Navarrete de cuarenta años, tratando de que tanta vida les dio a sus ojos, atentos y casi anhelantes, que «como no pudo hablar, quiso que hablaran por él». Ojalá fuera cierta la inscripción del reverso de esta espléndida tabla y que Fernando de Navarrete nos siga mirando con tan anhelante penetración.

Julián Gállego

-
- (1) MARTINEZ, Jusepe: *Discurso practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Selecciones bibliófilas, Barcelona, 1950. Tratado XIX, pp. 274-5
 - (2) PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición de manuscrito original por F.J. Sánchez Cantón, libro I, P. 147, Madrid 1950
 - (3) IDEM: libro III, p. 141
 - (4) MULCAHY, Rosemary: Tesis sobre Juan Fernández Navarrete «el Mudo». Pág.186-7
 - (5) ANTONIO, Trinidad de : Homenaje al profesor Hernández Perera. «Sobre un supuesto autorretrato de Navarrete el Mudo». Madrid 1992, pp. 235-23

AGNOLO DI COSIMO, Llamado "IL BRONZINO"

(FLORENCIA, 1503 - 1572)

"Retrato de la Duquesa Eleonora de Toledo"

ÓLEO SOBRE TABLA

44,8 × 34,4 cms.

LA obra que nos ocupa es un retrato inédito de la Duquesa Eleonora de Toledo (1519-1572), esposa del Duque Cosimo I de Medici, su publicación supone una importante aportación al catálogo de la obra de este artista florentino. Esta obra se relaciona indiscutiblemente con otros retratos de la duquesa; se corresponde con una obra de la que hace mención Vasari, que le fue encargada al Bronzino: "Bronzino fece il ritratto del duca, pervento che fu Sua Eccellenza all'età di quarant'anni, e così la signora duchessa; che l'uno e l'altro somigliano quanto è possibile" (Giorgio Vasari, *le Vite*, ed. Milanesi, VII, pág. 601). Estos retratos de Cosimo y de Eleonora, pintados cuando el duque contaba con cuarenta años (esto es en 1559 o 1560), son conocidos a través de numerosas obras del propio Bronzino, de su taller y de sus seguidores. se conocen más de treinta versiones del retrato del duque, de las cuales sólo dos, el retrato sobre tabla recientemente limpiado, de medio cuerpo de Turín (fig. 1) (81x68 cms.) y la miniatura (18x14 cms.) de Viena, serían obras autógrafas.

DEL retrato de la Duquesa han llegado hasta nosotros menos ejemplos, sólo tres composiciones de medio cuerpo de las cuales la mejor, es la conservada en la National Gallery of Art de Washington. También se conoce un retrato de busto de la Duquesa llevando en su mano un pañuelo en Berlín (fig. 2) (Gemäldegalerie) y otro en Viena (fig. 3) (Kunsthistorisches Museum), el de Berlín es autógrafo de Bronzino. Por unas viejas fotografías tenemos noticia de tres retratos que muestran el rostro y los





Fig. 1. Angelo Bronzino.
"Cosme I de Medici".
Galeria Sabauda, Turin



Fig. 2. Angelo Bronzino.
"Eleonora de Toledo".
Staatliche Museen, Berlin

hombros, de un formato similar a la obra objeto de nuestro estudio, uno de ellos, destruido, se conservaba en la Gemäldegalerie en Dresde; otro en el mercado de arte muniqués y el tercero en Poggio Imperiale; éstas podrían ser obras de taller.

LA gran calidad de este retrato denota claramente la autoría del propio Bronzino, la cual se manifiesta en la textura aporcelanada de la piel, en las sutiles formas casi geométricas que componen el rostro y en la exquisitez de los detalles como los traslúcidos destellos de la nariz o de las perlas, cada una individualmente trabajadas con sumo cuidado o el mechón de cabello que le cae sobre la oreja. Por el contrario, el tratamiento de otros detalles subsidiarios —las bandas de pelo, el tocado o los bordados dorados que decoran el vestido— podrían ser considerados una colaboración del taller, ya que su ejecución es más mecánica (nótese, que esta diferencia de calidad también se observa en el retrato de Berlín)



Fig. 3. Angelo Bronzino.
"Eleonora de Toledo".
Kunsthistorisches Museum, Viena.

PROBABLEMENTE nunca podremos saber el motivo por el cual este retrato fue encargado. Normalmente, estos retratos eran regalos personales o diplomáticos de la duquesa o del duque y de hecho, está documentada una réplica autógrafa del retrato de la duquesa de pequeño formato. En una carta de 1563 del propio Bronzino al duque, el artista le exige el pago por "uno ritratto di lei (la duquesa) cavato da un'altro suo che è in guardaroba". Este retrato fue encargado en 1561 "per lei propria, che mandò il ritratto suo in Ispagna", probablemente para los familiares de la duquesa (ella era la hija de Don Pedro Álvarez de Toledo, Virrey de Carlos V en Nápoles y hermano del Duque de Alba; la carta fue publicada en Giovanni Gaye: *Carteggio inedito d'artisti*, Florencia, 1840, III, pág. 94). El retrato fue mandado a España pero nunca se ha llegado a identificar, por supuesto es tentador el asociar este retrato con el que nos ocupa.

EL rostro de marcadas ojeras, si lo comparamos con el retrato realizado por Bronzino en la década de los años cuarenta, trasluce una actitud noble y conmovedora, sus pálidas facciones reflejan la tuberculosis que la llevará a la muerte dos años más tarde. La figura se recorta sobre un fondo de brillante carmesí, luce un vestido violeta con bordados dorados adornado con botones de perlas. Curiosamente, el ojal dorado con el único botón que cierra el vestido, en esta versión cuidadosamente trabajado, no aparece en el retrato de reducido formato de Berlín, mientras que si aparece en la versión de Washington, la cual si no es la primera, es la más cercana a la original, y el hecho de que aparezca en nuestro cuadro demuestra la proximidad de esta obra con la versión original del artista.

EL retrato será incluido en el catálogo razonado de la obra de Bronzino que estoy actualmente preparando.

Robert Simon

La autoría de esta tabla ha sido también confirmada por el doctor Charles McCorquodale, especialista en Bronzino y autor de la monografía sobre el artista, que ha tenido la oportunidad de estudiarla del natural.

ATRIBUIDO A
LUIS DE CARVAJAL
(TOLEDO, 1556 - MADRID, 1607)

"Retrato de Fray Jerónimo de Guadalupe o de Luna"

ÓLEO SOBRE TABLA

111 × 102 cms.

Inscripción en el reverso: "Año 1586. Annorum 50"

POCEDENCIA:

D. Mariano Ena y Villalba, Zaragoza

EXPOSICIONES:

"Exposición Universal de Barcelona", 1929

(Atribuido a Sánchez Coello. Cat. n.º 2717. Sala 23)

La figura del retratado está representado de tres cuartos, sentado en un sencillo sillón frailer, ante una mesa de trabajo, sobre la que aparece un papel que alude a la identidad del personaje retratado: "Al muy venerable padre Fray Jerónimo de Guadalupe del prior de Sn. Barthol."

FRAY Jerónimo de Guadalupe o de Luna (1536 - 1598) (1) era originario de Aragón, de la célebre familia de los Luna. Estudió humanidades en Alcalá, bajo la dirección de Ambrosio Morales, historiador de Felipe II, y también cursó Teología y Filosofía en la Universidad de esta misma ciudad, enseñando después ambas disciplinas en el Colegio de Aragón. El padre Sigüenza habla de sus ajetreadas andanzas en tres órdenes religiosos (2). Después de haber estado en la orden de los premostratenses, pasó a la de los jerónimos, profesando en el Convento de San Jerónimo de Guisando. Recorrió varios





Fig. 1. Luis de Carvajal.
"San Juan Crisóstomo y San Gregorio".
 Basílica del Monasterio del Escorial.



Fig. 2. Luis de Carvajal.
"La Magdalena penitente".
 Museo de Santa Cruz. Toledo.

conventos de esta Orden entre ellos el de San Bartolomé de Lupiana, al cual hace referencia el papel con su nombre, y en donde, al decir de Sigüenza, se apoderó de los trabajos del recientemente fallecido Fray Juan Xérez, a quien atribuye los comentarios del profeta Oseas y los del Evangelista San Lucas, y que después Fray Jerónimo publicará como suyos. Los de Oseas, "Commentaria in Oseam Prophetam" los escribe en 1581, cuando se encuentra destinado en el Monasterio de El Escorial, en donde fue nombrado lector de Prima del Colegio y conoció al famoso bibliotecario del Monasterio, Benito Arias Montano, con quien mantuvo una gran amistad. Y los de San Lucas, "Commentaria in Sacrosanctum Divi Lucae Evangelium", los publica el año de su muerte (1598), cuando ya había dejado la orden jerónima, para pasar a ser trinitario calzado, profesando un año antes (1597) en el Convento de Nuestra Señora del Remedio de Valencia. Fue también consultor del Santo Oficio de Aragón, a cuya actividad hace referencia las cartelas que aparecen en el estante del fondo: "Del señor lic. y inquisidor gral." y "Fray Hiero... en Zaragoza".

EL fraile, representado a la edad de cincuenta años, según inscripción en el reverso de la tabla, va vestido con el hábito de la Orden de San Jerónimo, sotana blanca y casulla negra. Sobre la mesa, hay objetos relacionados con la lectura y la escritura, que nos indican la labor intelectual del representado. En la mano derecha tiene una pluma, y la izquierda, reposa sobre una de las hojas del libro que esta escribiendo, que por el título de la misma, "San Lucam", hace alusión clara a su gran obra sobre los comentarios del citado Evangelista, que debió realizar cuando era todavía jerónimo, pero que por las acusaciones de la comunidad jerónima sobre la apropiación de los citados escritos, no sacó a la luz hasta que salió de ella.

HA recibido general aceptación la atribución de la autoría del retratado a Luis de Carvajal (3), pintor toledano, de formación clasicista, que llegó a trabajar desde fechas muy tempranas al servicio del Rey, gracias al apoyo decisivo de su hermano Juan Bautista Monegro y al hecho de haber estado en Italia. De esta forma participa en las obras más importantes de su época: Monasterio de El Escorial y Palacio de El Pardo, y en decoraciones efímeras, como la del funeral de Felipe II y la del recibimiento de la Reina Margarita de Austria a su llegada a Madrid para casarse con Felipe III. En 1579, es cuando entra en contacto con la obra de El Escorial, cuando le son comprados unos cuadros para el Monasterio. No existe constancia de que en esa época cambiara su residencia a la villa escorialense, pero su participación en el Real Sitio evidencia su presencia, aunque sea discontinua, en el Monasterio entre 1579 y 1590, en donde realiza dos trípticos con frescos a su alrededor, en las estaciones del Claustro Principal (1587 - 1589), diez lienzos de parejas de santos que ornaban la Basílica (el último pagado en 1585), además de la ornamentación de cajas de órganos o la encarnación de rostros. A partir de 1590, su actividad queda repartida entre Toledo y Madrid, y sólo volverá ya a El Escorial para realizar algunas tasaciones.

EN la fecha de ejecución de la obra —1586—, anotada en el reverso de la tabla, bien pudieron coincidir fraile y artista en El Escorial, y en el fruto de este encuentro surgió este retrato íntimo, de amigo, más acorde con el espíritu del siglo XVII, y no un retrato de tipo oficial como era costumbre en estos pintores del rey. Seguramente a petición del jerónimo, Carvajal anotó en toda esta serie de cartelas, que figuran en el cuadro, su relación con altos cargos eclesiásticos, con un claro sentido de adulación al monje.

ESTE retrato podía considerarse como el primero de una serie de retratos de frailes jerónimos del Monasterio de El Escorial, con similares caracteres iconográficos —la disposición de toda la escena, postura del retratado y colocación de la mesa—, como el de "Fray José de Sigüenza" (1602), obra atribuida a Bartolomé Carducho, o los anónimos de la primera mitad del XVII, "Fray Alonso de Talavera" o "Fray Faustino de Santorcaz". Todos ellos aparecen en plena tarea de escribir, levantan la cabeza, y miran de frente con una fuerte carga expresiva, a excepción de nuestro "Fray Jerónimo de Guadalupe", que por hallarse todavía en una fecha tan temprana de finales del XVI, se halla todavía inmerso en un manierismo reformado. Por ello su mirada se pierde ensimismada, en actitud de recibir la inspiración divina.



Fig. 3. Luis de Carvajal.
"San Nicolás de Tolentino".
Museo del Greco. Toledo

OTROS retratos seguros de este artista avalan su condición de retratista. El primero conocido de ellos es el del Arzobispo de Toledo, "Bartolomé de Carranza" (1578), de la Sala Capitular de invierno de la Catedral de dicha ciudad, formando parte del conjunto de retratos que ornan la parte superior de la sillería, aunque se trata de un retrato convencional, que sigue la tipología creada para el conjunto de Juan por Borgoña a principios del siglo XVI, sin poderse apreciar la capacidad de Carvajal para este tipo de temas. Otros retratos interesantes son los de los donantes, "Juan de Valladolid", junto a "San Francisco", y el de su mujer, "Francisca de Angulo", junto a "Santa Clara", en la capilla de los mismos del Convento de Santa Clara de Toledo (1578); el del "Capitán Juan Bautista de Rojas", junto a "San Juan Bautista", en la Iglesia de San Pedro de Madrid (1602), hoy desaparecido. Y el de "Antonio Pérez", de colección privada, atribuido a este autor. El también se autorretrató en uno de los trípticos del Monasterio de El Escorial, en la "Adoración de los Magos", en un personaje vestido a la moda de la época, situado en el extremo derecho de la pintura, hecho que resulta bastante insólito en la pintura española de la época.

EN la composición de esta escena, Carvajal detalla con cuidada minuciosidad los distintos elementos que componen el rico bodegón dispuesto sobre la mesa, como el tintero, la pluma, los libros, las tijeras, el atril, y la pequeña "vanitas" del estante, formado por un buho y una calavera, símbolos de la sabiduría. El mismo realismo había empleado en hacer el corderillo y el humilde cesto que aparece en primer término en la escena central del tríptico del "Nacimiento", o el cofre y el vaso del de la "Adoración de los Magos". Este dominio del dibujo, a la vez flexible y seguro, es otra de las cualidades, que también deriva, sin duda, de su origen toledano, pues es ésta una escuela de buenos y precisos dibujantes, formados en el conocimiento de Juan de Borgoña. El dibujo del cráneo es de tan precisa exactitud, que se pone en relación con algunos grabados del alemán Barthel Beham (1502 - 1540). En su inventario de bienes privados (4), realizado por su viuda a la muerte del pintor (1607), aparece una colección muy interesante de grabados, supuestamente atribuidos a Dürero, entre los que se podrían encontrar éstos.

COMO algo típico el estilo de Carvajal es su interés por los contrastes luminosos y el realismo de sus personajes, que aparecen como una novedad en el panorama español de la época. Su forma de modelar el rostro y la figura del monje mediante luces y sombras y el claroscuro con el que concibe la composición son prueba de que el pintor había iniciado ya el camino que más tarde seguiría la pintura barroca. En esta misma dirección novedosa se encuentran también sus casi contemporáneas parejas de santos de la Basílica escurialense —de entre 1580 y 1585—, ya que las concibe como auténticos “retratos”, plenamente individualizados en los rasgos y definidos en la expresión (fig. 1).

SU colaboración en una obra tan prestigiosa y de tanto renombre como la de El Escorial le valió una gran fama en el siglo XVII y el ser considerado entre los mejores de su tiempo. Diego de Villalta en su libro “De las estatuas antiguas” (1590) sitúa a Carvajal entre los más importantes artistas del XVI, junto a Gaspar Becerra, Luis de Morales, Juan Fernández Navarrete, Juan Correa de Vivar, Berruguete, Diego de Urbina, Miguel Barroso, Alonso Sánchez Coello y Hernando de Avila (5). Lope de Vega lo incluyó en unos laudatorios versos de su “Jerusalén conquistada”: “...Apeles yace aquí, Zeuxis, Cloneo, Juan de la Cruz, Carvajal, Carducho, murieron ya. ¡Qué fúnebre trofeo!” (6). Palomino lo alaba de esta forma: “fue pintor famoso en tiempo de Felipe II de cuya orden pintó una estación en el claustro de El Escorial, que le dará fama eterna por haber inmortalizado sus obras en lugar conspicuo y destinado sólo a los hombres más eminentes de aquel siglo en esta facultad” (7).

Carmen García-Frías

- (1) ASUNCIÓN, Fray Antonio de la: *Diccionario de Escritores Trinitarios de España y Portugal*, tomo I, Roma, 1898, págs. 353-355. LATASSA, F.: *Bibliotecas antiguas y nueva de escritores aragoneses*. Ed. completada por M. Gómez Uriel. Tomo II, Zaragoza, 1885, págs. 190-191.
- (2) SIGÜENZA, Fray José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), parte 3, libro II, cap. II, pág. 236.
- (3) ANTONIO SANZ, T. de: *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, 1987, tomo I, págs. 233-542; Datos documentales inéditos para la historia del arte español, tomo I: “Notas del archivo de la Catedral de Toledo”, redactados en el siglo XVIII por el canónigo D. Francisco Pérez Sedano, y tomo II: “Documentos para la Catedral de Toledo”, coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle, 1916, pág. 2. PÉREZ PASTOR, C.: *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, Madrid, 1914. POST, C. R.: *A History of Spanish painting*, tomo XIV, Cambridge, 1933. ZARCO CUEVAS, J.: *Pintores españoles en San Lorenzo de el Real de El Escorial*, Madrid, 1931, págs. 75 y ss.
- (4) El inventario ha sido publicado por BARRIO NOYA, J. L.: *El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1982, págs.: 414-420.
- (5) SÁNCHEZ CANTÓN, F.: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, tomo I, pág. 295.
- (6) VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, tomo III, pág. 218.
- (7) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1988, pág. 85.

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

(VALLADOLID, C. 1553 - MADRID, 1608)

"Retrato de Felipe Manuel, heredero de Saboya"

ÓLEO SOBRE LIENZO

111,5 x 89 cms.

Adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao

ESTE espléndido retrato tuvo que ser pintado entre 1603 y 1605, fechas de la llegada a España del Príncipe y de su muerte inesperada en 1605. Se trata del primogénito de la Infanta Catalina Micaela y Carlos Manuel I de Saboya. Felipe II había esperado ansiosamente una visita de sus nietos en 1592 (Bouza 1987, p.152) pero por distintas circunstancias esta se fue postponiendo, hasta que la muerte primero de la Infanta, en 1597, y después del rey, en 1598, deshizo estos planes. Felipe II tuvo que contentarse de conocer a sus nietos solo por retratos. El Museo del Prado posee dos de Felipe Manuel: uno, en el que tiene un año, que se encuentra en la Embajada Española de Buenos Aires y otro, en el Museo de Sta. Cruz en Toledo, de cinco años (Catálogo de la Exposición «El Niño en el Museo del Prado», 1983/84). En este ya se aprecian claramente los rasgos del adulto. No fue hasta 1603 que el príncipe y su hermano próximo, Víctor Amadeo, pisaron tierra española para terminar su educación.



LA llegada de los príncipes coincidió con el período en el que la corte por presión del Duque de Lerma se había trasladado a Valladolid, y con seguridad fue allí, donde Pantoja —en su ciudad natal—, como pintor de cámara de Felipe III, hizo este retrato del primo del Rey. Por comparación con sus retratos anteriores y de este período (Kusche 1964), por concepción, planteamiento de la figura y técnica, no hay duda de que sea de la mano del maestro.

ERA el segundo trabajo que hacía en relación con los Saboya. En 1587 había sido él, entonces recién nombrado pintor de cámara de Felipe II, el que había pintado todo lo necesario para las exequias de la Infanta Catalina Micaela: «A Joan Pantoja de la Cruz Pintor de su Md. mil ciento y noventa y seis reales por las obras que hizo de su officio para las onrras de la Senora Infanta Da. Catalina» (Kusche 1964, p. 30). No podría sospechar el pintor que también su retrato del hijo de la Infanta se convertiría muy pronto en una obra «in memoriam» del joven heredero.

SUS dos nombres —Felipe Manuel— Felipe por el abuelo materno y Manuel por Manuel Filiberto, caudillo de S. Quintín, subrayan su ascendencia y revelan al mismo tiempo las esperanzas puestas en él. Pantoja lo pinta en este sentido, no como un Duque cualquiera, sino como heredero del Ducado de Saboya que, como tal, ligada la familia ducal por dos veces con la sangre de los Austrias, pertenecía a la estirpe real.

EL retrato, en su afán marcado de representación, en su riqueza y atributos, aunque de formato distinto, se asemeja mucho al de Felipe III en Viena de c. 1598 (Kunsthistorisches Museum) (fig. 1). En



Fig. 1. Juan Pantoja de la Cruz.
"Felipe III".
Kunsthistorisches Museum, Viena.

ambos retratos la figura del heredero esta situada delante de un pomposo cortinaje que llena el fondo y se pliega por el lado izquierdo. En ambos llama la atención la lujosísima armadura, adornada en el caso de Felipe por el Toisón, en el de Felipe Manuel por la medalla de la orden de La Anunciada. Curiosamente también el dibujo de las calzas es casi idéntico. Ambos jóvenes llevan no sólo su espada, sino además el bastón de mando, los guantes están distribuidos de manera casi igual encima de los respectivos bufetes. Comparando por otro lado el retrato de Felipe Manuel con un retrato de caballero «corriente» se puede apreciar en que medida Pantoja en el retrato del Príncipe se mantiene dentro de las reglas del retrato representativo de la corte, frenando el gusto de sus últimos años por la disolución de la figura en una especie de icono ornamental. En el retrato de Don Diego de Valmayor de 1605 (Leningrado, Ermitage) (fig. 2), por ejemplo, vemos como la inmensa gorguera, los adornos de la armadura y el mango de la espada se enlazan formando un gran ornamento y se reducen de esta forma solo a una base para el rostro, este sí, de gran plasticidad realista —la misma— que tiene el rostro de Felipe Manuel, pero sobre un cuerpo mucho más acentuado.

EL retrato de Felipe Manuel sin duda es uno de los más importantes y hermosos retratos masculinos que nos ha llegado de Pantoja. Su tamaño de medio cuerpo que el pintor domina mejor



Fig. 2. Juan Pantoja de la Cruz.
"Don Diego de Valmayor".
Museo del Ermitage. San Petesburgo.



Fig. 3. Juan Pantoja de la Cruz.
"Retrato de los Infantes Felipe IV y Ana Mauricia de Austria".
Kunsthistorisches Museum. Viena.

que el de cuerpo entero, los rasgos agradables del personaje joven, apuesto, que se diferencian muy positivamente de los del modelo masculino habitual del pintor, de Felipe III, sin duda influyen en esto, pero hay más: el pintor ha encontrado para el retrato de un miembro adulto de la casa real una fórmula lo mismo de convincente a la que encuentro por ejemplo para los Infantes Felipe (IV) y Ana Mauricia, 1607, (Viena, Kunsthistorisches Museum; retrato doble que se pudo admirar en la Exposición de Alonso Sánchez Coello, en el Prado, 1990) (fig. 3): en la manera placentera de presentar al personaje, en exaltarlo con una gama hermosísima de tonos, en este caso de negro, oro y blanco, envuelto todo en una llamarada de rojo que se refleja en cara, armadura, y manos.

A este cuadro, como bellísimo y muy característico retrato español, se le desearía que encontrase un refugio definitivo en algún lugar donde un público mayor pudiese admirarlo.

María Kusche Zetelmeyer

Bibliografía de referencia:

- KUSCHE M., Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964.
BOUZA ALVAREZ F. J., Cartas de Felipe II a sus hijas, Madrid 1987.
El Niño en el Museo del Prado, Catálogo de Exposición, Madrid, Diciembre 1983 - Enero 1984, n.º 45.

JUAN VAN DER HAMEN Y LEON

(MADRID 1596 - 1632)

"Bodegón con cesta y cajas de dulces"

ÓLEO SOBRE LIENZO

60 × 95 cms

Firmado y fechado: Ju V. H. de leon fa' / 1622

Adquirido por colección particular

ESTE bodegón de Juan van der Hamen representa sobre el antepecho de un nicho de mampostería una cesta de dulces, fruta confitada y bizcochos, con cajas de mazapán o jalea, tarros de fruta en almíbar y un bote, quizás de aceitunas. Durante su vida, Van der Hamen gozó de mucha fama como pintor de bodegones de dulces y este es uno de los mejores ejemplares de la más afortunada composición del artista, de la cual existen más repeticiones que de cualquier otro bodegón del artista. A parte de la belleza del bodegón en sí, la razón de su gran éxito entre coleccionistas cortesanos de la época se explica por el atractivo de su temática, ya que el consumo de dulces tales como los representa Van der Hamen había llegado a proporciones casi «epidémicas» en la corte de Madrid. (1) Por lo tanto, el pintor intenta despertar el gusto y apetito del espectador, y quizás le anima a alargar la mano para coger los dulces, tal como hacían los pájaros de la antigüedad clásica cuando intentaban comer las uvas pintadas por Zeuxis.



LA práctica de repetir las imágenes de fácil venta fue corriente en la producción de Van der Hamen —a veces con la repetición de elementos tal como el ubicuo motivo de las cajas redondas rematadas con un tarro de vidrio de confitura y hasta composiciones enteras— pero la calidad de las mismas varía mucho. La versión más vieja de esta composición, es parte de una colección privada de Long Island, Nueva York, y se firmó en 1620 (fig. 1) (2). A pesar de la firma, la ejecución es seca y floja, lo que implica que puede ser una versión de taller. Sin embargo, es muy probable que refleje un original perdido realizado por el maestro.

El bodegón de Caylus, así como otro más tardío de la colección de Julio Cavestany (fig. 2), Juan van der Hamen, «Bodegón con cesta y cajas de dulces». (Firmado, 1627, Madrid, Colección de Almudena Cavestany), son enteramente autógrafos y son los ejemplares mejores conocidos de esta composición (3). La forma alargada y apaisada de la pintura de Caylus se explica quizás por su función de sobreventana o sobrepuerta. Este uso del bodegón era muy corriente en el decorado del hogar en el siglo XVII. La claridad de composición de este bodegón facilita su observación desde cualquier lugar, por muy inaccesible que sea. La versión de la colección Cavestany se distingue por el detalle de los objetos y por su mayor tamaño (4). Su formato es distinto, mucho más alto que largo, y esto aumenta el espacio del cuadro y da sensación de monumentalidad a la composición. En la refinada pintura de Caylus, en el delineamiento de las formas hay una cierta regularidad «geométrica» que es típica del artista. Esta regularidad se ve aliviada por el empleo sutil de luces y sombras. La composición es claramente simétrica, con un motivo central dominante flanqueado por elementos menores, y esta simetría se repite en la presentación de los dulces de la cesta. Sin embargo, el pintor ha evitado el diseño

Fig. 2. Juan van der Hamen.
«Bodegón».
Colección privada. Madrid.





Fig. 1. Juan van der Hamen y taller.
"Bodegón".
Colección privada. Long Island. Nueva York.

formal obvio usando elementos distintos para el flaqueo y colocándolos en lugares deferentes de la parte delantera del sobrepecho; las cajas de dulces dan la impresión de proyectarse fuera del espacio pictórico del nicho. Esta hermosa pintura, en tan buena condición, es un ejemplo excelente de gran habilidad de Van der Hamen como pintor de dulces, y justifica la gran reputación de que disfrutaba entre sus contemporáneos por este tipo de bodegones.

Peter Cherry

- (1) Véase WILLIAM B. JORDAN: *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985, pp.112-113.
- (2) Está reproducida en JORDAN, 1985, p. 137, fig. VI. 23. Esta composición, en la que un mayor número de elementos están representados de forma concurreda sobre una mesa de madera, es más confusa y menos resuelta que la pintura de Caylus. Existe una copia (sin firmar) de esta composición en la Academia de San Fernando de Madrid. Queremos dar las gracias a Dr. William Jordan por su valioso informe y opiniones sobre el bodegón de Caylus.
- (3) Para la pintura Cavestany, véase JORDAN, 1985, p. 137, n.º 18. Este bodegón hace pareja con otro del mismo tamaño de una fuente de fruta que pertenece del Banco de España de Madrid. Para éste, véase JORDAN, 1985, p. 140, n.º 19.

VICENTE CARDUCHO

(FLORENCIA, 1576 - MADRID, 1638)

"El éxtasis de San Francisco de Asís"

ÓLEO SOBRE LIENZO

163 × 123 cms.

Adquirido por el Ackland Art Museum

Carolina del Norte

ANTES de cumplir los diez años, Vicente (o Vicencio) Carducho (Carducci) vino a España con su hermano mayor Bartolomé, llamado a trabajar en San Lorenzo del Escorial. El mismo dice en el prólogo de su libro *"Diálogos de la Pintura"* (impreso en Alcalá de Henares en 1633): "Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana y por tantos títulos ilustre en el mundo, pero como mi educación desde los primeros años haya sido en España... (sí allí es la patria, donde mejor sucede lo necesario de la vida) justamente me juzgo por natural de Madrid, para que sin negar lo que debo de originaria, satisfaga a lo que debo la patria donde habito". Como escribe Antonio Palomino, "Vicencio Carducho (fue) gentilhombre florentino, hermano y discípulo de Bartolomé Carducho y heredero de su opinión y honroso título de Pintor de la Católica Majestad de los señores reyes Don Felipe Tercero y Cuarto". Por su parte, Agustín Ceán Bermúdez afirma que "Tuvo su primera enseñanza del arte en el Escorial, a vista de tan buenos modelos. Su hermano procuró educarle con la soli-





Fig. 1. Vicente Carducho.
"San Buenaventura y santos franciscanos",
 Colegio de Santamarca, Madrid



Fig. 2. Vicente Carducho.
"San Francisco en éxtasis",
 Dorotheum, Viena.

dez de sus principios y con el ejemplo de sus obras, por lo que hizo grandes progresos: le llevó consigo a Valladolid...Volvió con la corte a Madrid el año de 1606; y Felipe III contó con él para trabajar en el palacio el Pardo con los mejores pintores del reino. Tocóle pintar al fresco la bóveda de la Capilla...Entonces fue cuando recibió el fatal golpe de la muerte de su hermano, y cuando el rey le nombró pintor su pintor en 28 de enero de 1609..." Palomino, tras dar cuenta de la muerte de Carducho en Madrid, 1638, a los setenta años de edad, afirma que "débele el arte inmortal gratitud, por haber sido el que litigó su inmunidad de la alcabala, en compañía de Angelo Nardi, con tanta buena fortuna que se ejecutorió a favor de la Pintura en el año de 1633...". Pese a ello, este pleito no produjo efectos definitivos ni absolutos (Cf. mi libro "El Pintor, de Artesano a Artista", especialmente Cap. IX, Granada 1976). Afirma perentoriamente Ceán que "a ningún profesor debe tanto la pintura española como a Carducho: Nos enseñó la teórica de este arte en sus Diálogos: la práctica, en las muchas y buenas obras que pintó...". Este autor se refiere a obras perdidas como el retablo antiguo de San Antonio de los Portugueses en Madrid y Capuchinos en Salamanca y Madrid. Enrique Lafuente Ferrari, que emite un juicio más bien seco hacia Carducho, señala excepcionalmente que "*La visión de San Francisco*" (1631) de Budapest es ya un cuadro de aparición muy español".

El tema de este santo, arrodillado a los pies de Cristo lo encontramos en un boceto de la "*Glorificación de San Buenaventura*" del Colegio Santamarca de Madrid (fig.1) que recogen Angulo y Pérez Sánchez en su "*Historia de la Pintura Española*" (1969, n.º 411), suponiendo que puede ser boceto o modelo de un cuadro grande (412) que estuvo en los Capuchinos de Segovia. El santo aparece arrodillado sobre una nube, casi a los pies de Cristo juez, frente a la Virgen, flotando sobre un nutrido grupo de santos franciscanos, presididos por San Buenaventura. La postura y silueta de San Francisco es semejante a la de un "*Éxtasis de San Francisco*" (de 131,5 X 96,5 cms.) que figuraba en la subasta del "Dorotheum" de Viena en octubre de 1991 (fig.2), y que por su entorno fragmentario revela ser una derivación del cuadro perdido de los Capuchinos de Segovia o una copia de dicho origen, con sus angelotes, nubes y suelo vaporoso, como no fuera un recorte de dicho cuadro. (Cf. n.º 5 del catálogo de la subasta referida). La cabeza parece, como las manos, de piel oscura.

El lienzo que hoy se presenta en Madrid se diferencia del de Viena en que el santo tiene rostros y manos claros, más suaves y expresivos. Hay en la faz de San Francisco una serena nobleza y devoción que se apartan del aspecto casi asustado del primero. Hay diferencias en la capucha, que en Viena era más puntiaguda, y el escapulario que la porta, que no existe y en Madrid es el típico de la Orden, como puede advertirse en la otra figura del fondo del cuadro, que es la del historiador de la Orden, que aparece en pie, con un infolio abierto en la mano izquierda y la derecha apuntando al Cristo-serafín que se ve en lo alto, lanzando rayos de luz que iluminan el rostro expresivo y las manos abiertas y estigmatizadas del fundador. Quién está no en una nube, sino en una peña, sobre la que serpentea el cordón del hábito, que en Viena apenas se ve en silueta. Ante esa roca musgosa se abre un manatíal, que parece responder a las creaciones del santo, y cuyas ramas y hojas como de hiedra se corresponden a las que aparecen en lo alto de la roca o gruta en las que el personaje está orando, cuyas paredes están iluminadas por el resplandor que emerge de Cristo. Bajo esta aparición se abre la entrada de la cueva donde reza el fundador, en cuyo quicio está de pie el fraile cronista, recortado en silueta sobre la luminosidad más suave de un paisaje amplio y en crepúsculo.

Se trata de un cuadro bien compuesto y pintado, a la vez, con fuerza en el santo protagonista y con delicadeza en su entorno, en especial el fondo o forillo donde se ha parado el fraile historiador. La composición adopta una forma de X, centrada por la expresiva cabeza de Francisco, y que sigue las direcciones divergentes de los brazos, el derecho que marca una oblícuca iniciada en la roca y acabada en la fuente, y el izquierdo que, desde el fulgor del Cristo aparecido, resbala hacia la cabeza, hombro y brazo izquierdo del arrodillado. Es una composición sabia y fuerte, nada pueril, cuya contemplación termina en la faz iluminada del santo de Asís.

Julián Gállego

FRANCISCO BARRERA

(MADRID, 1595 - DESPUÉS DE 1657)

"Bodegón con melocotones, pescados y servicio de chocolate"

ÓLEO SOBRE LIENZO

83 × 38,5 cms.

ESTE bodegón es muy apetecible y representa alimentos que podrían figurar como distintos platos de una comida clásica; en una estantería el pescado y el limón, en otra un plato de melocotones con castañas peladas y en otra un servicio de chocolate. La estructura arquitectónica de la composición de Barrera, de repisas escalonadas con superficies frontales, se deriva de los bodegones de Juan van der Hamen. Esta estructura con una repisa superior le permitía llenar todo el lienzo de motivos sin tener que colgar los objetos de hilos. La caja de chocolate inclinada, debajo de la taza encalada y el molinillo, suaviza la transición entre la repisa superior e inferior de ese plano. A diferencia de Van der Hamen, con sus equilibrios entre masa y vacío refinados y de alta precisión, Barrera persigue un arreglo intuitivo y de apariencia natural.

El uso de objetos que se traslapan en las repisas platos de plata, paño de colores y cabezas de pescado demuestra la insistencia de Barrera por crear efectos de relieve en su bodegón. Este efecto realista se acentúa con la luz que entra por la izquierda y por las acentuadas sombras que proyecta. En este

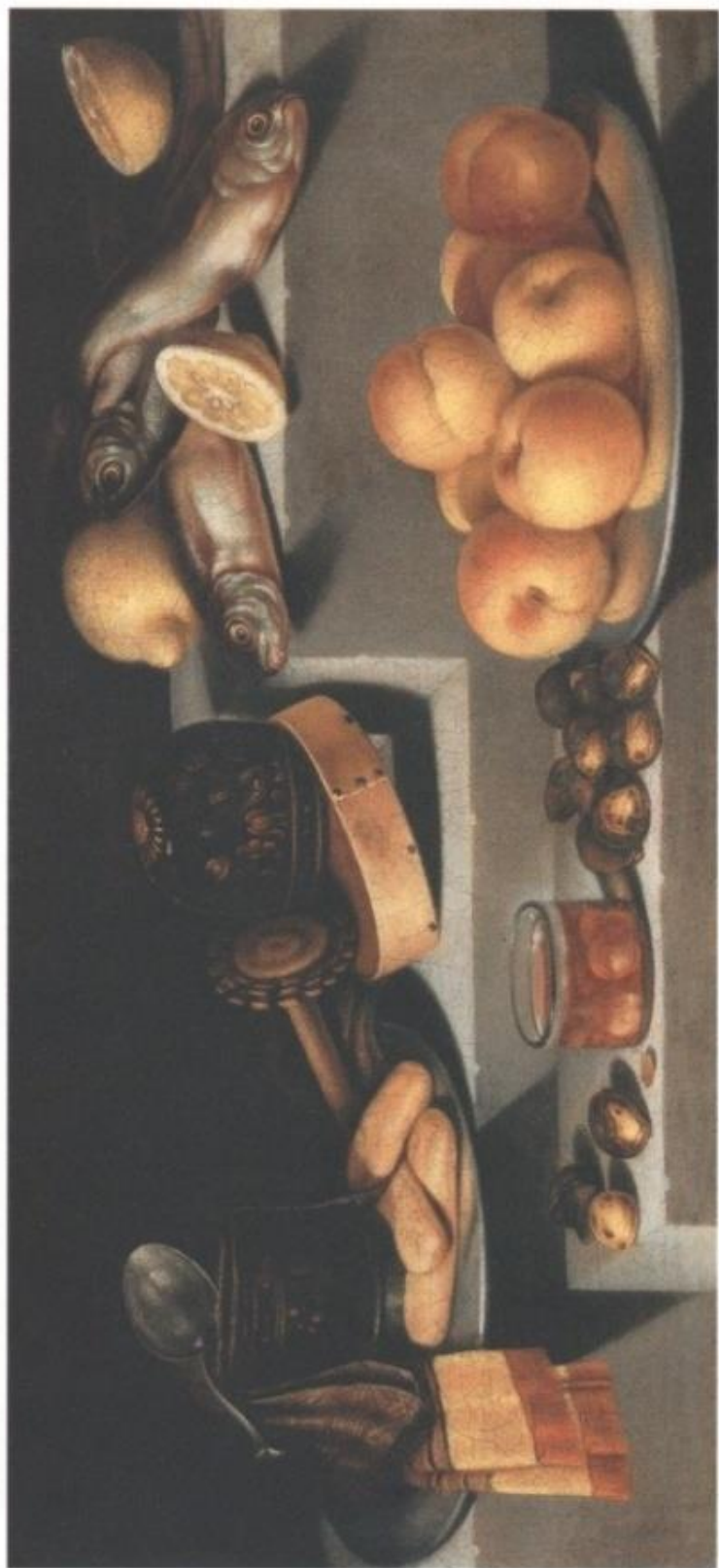




Fig. 2. Francisco Barrera.
"Bodegón con empanadas y manzanas".
 Colección privada.

Fig. 3. Francisco Barrera.
"Bodegón de Abril".
 Colección privada, Madrid.





Fig. 1. Francisco Barrera.
"Bodegón con cesta de uvas".
Museo de los Uffizi. Florencia.

bodegón Barrera registra sus observaciones sobre ciertos temas con gran sutileza, tales como la brillante piel de pescado, los reflejos de la vellosa piel de los melocotones y del plato de plata, la pelusa del interior de las castañas y la transparencia del vaso de vino. El dibujo un poco flojo y la pincelada más bien uniforme y suave que oscurece la distinción entre la textura de las superficies de los varios objetos, son también característicos de otros bodegones de Barrera (figs. 1 y 2) (2). Sin embargo, la forma alargada y estrecha de esta pintura, que es dos veces más larga que ancha, parece indicar que se pintó como sobrepuerta o como sobreventana y que, por lo tanto, no se ofrecía al escrutinio atento de otros bodegones más trabajados.

BARRERA, como muchos pintores de su tiempo, pintaba bodegones en respuesta a la demanda de este género que habían adquirido gran popularidad en los hogares de los coleccionistas burgueses de la corte. Barrera era un pintor de bodegones importante, los cuales vendía seguramente en las dos tiendas que alquiló en una zona muy propicia del centro de Madrid (3). Barrera se convirtió en especialista de bodegones estacionales. Sus pinturas de este tipo más grandiosas son un grupo de doce bodegones de tamaño grande con alimentos que representan los meses del año, uno de los cuales, el más espectacular del grupo, fue vendido recientemente por Caylus (fig. 3. Francisco Barrera, *Bodegón de Abril*. Firmado. Oleo sobre lienzo, 101,5 x 156 cms. Colección privada) (4). Otro grupo de las cuatro estaciones representa grandes cantidades de los frutos de las cuatro estaciones así como figuras emblemáticas en vastos paisajes. Los mejores bodegones de Barrera de pequeño formato son ejemplos distintivos y muy atractivos de este género y se elevan bien por encima del nivel mediocre de la "pintura ordinaria" que era la norma en el ámbito popular del mercado de arte en Madrid.

Peter Cherry

- (2) Véanse, por ejemplo, dos bodegones firmados por Barrera en 1642; el "Bodegón con una cesta de uvas" en la Galería de los Uffizi (Jordan, 1985, p. 184, fig. XI) y un "Bodegón con empanadas y manzanas" de una colección privada (Jordan, 1985, p. 190, n.º 33).
- (3) Para la más reciente apreciación de Barrera, véase Jordan y Cherry, 1995, pp. 64-67.
- (4) JORDAN y CHERRY, 1995, pp. 64-65, n.º 18.

CORNELIUS DE BEER

(DOCUMENTADO EN UTRECHT EN 1616 - ACTIVO EN ESPAÑA HASTA 1630)

"San Sebastián atendido por Santa Irene"

ÓLEO SOBRE LIENZO

104 × 147 cms.

Firmado: «C. D. Beer 161...»

El apellido de Beer es relativamente abundante en los Países Bajos, lo que ha dificultado el conocimiento de la obra de cierto Cornelius de Beer que en 1616 tenía taller en Utrecht, que permite identificarlo con el autor de este cuadro, que pudo nacer en los Países Bajos a finales del siglo XVI y hacer el acostumbrado viaje a Italia antes de 1630, en que llega a España. En el «Lexicon» de Thieme-Becker (1909, tomo III) se cita como obra suya un «Triunfo del Santísimo Sacramento» de la Catedral de Murcia, que, según A. Cottino, parece probar su asimilación al estilo español, más que su fidelidad a su origen y a su formación neerlandeses. La obra aquí presentada es *«El cuerpo de San Sebastián descubierto por Santa Lucina»*, o por *«Santa Irene»*. Es un tema tratado frecuentemente en el siglo XVII y Georges de la Tour tiene un famoso cuadro sobre el mismo. Jacobo de Vorágine trata de este santo en el capítulo XXIII de su *«Leyenda Dorada»*, pero hace intervenir a Santa Lucía, que hizo recoger el cadáver y enterrarlo dignamente. En otras versiones, se insiste en que el santo militar no





Fig. 2. Cornelius de Bree.
*"Sagrada Familia con
Santa Isabel y San Juanito".*
Colección privada, Nueva York.



Fig. 1. Cornelius de Beer (?).
"San Sebastián atendido por Santa Irene".
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

murió de los flechazos (de los que fue curado por Santa Irene, según el cuadro de Francisco Pacheco destruido en la guerra civil española) sino de ser más tarde apalcado y arrojado a una letrina. El cuadro que aquí vemos puede adaptarse a ambas versiones: el cuerpo del mártir es descubierto por Santa Irene, asaetado al pie del árbol donde le ataron y desatado no se sabe si para curarlo o para darle sepultura.

DE este cuadro hay una versión muy semejante en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 1), atribuida a un anónimo pintor francés (Cf. *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, s. d., pág. 99), lo que parece apoyar la idea de que el primer cuadro fue pintado asimismo en España, aunque, según L. S. Slatkes su relación con Bloemaert y la escuela de Utrecht abonaría a favor de la actividad de De Beer a su regreso a Holanda. A Cottino apunta que también es posible que el cuadro fuera pintado en Italia, encontrándole un parentesco de «abandono físico, dramático y sensual a la vez», con la tipología desarrollada en la Lombardía española, relacionable con Francesco del Cairo.

LA extrañeza de la composición, que da su valor a un desnudo masculino no alejado de Jordaens, contra el cual se asoma —a falta de espacio vertical— la supuesta Santa Irene, pudiera ser debida a la situación de esta pintura en su primitiva colocación, que obliga a su autor a un amontonamiento de las dos figuras que resuelve con notable destreza.

Julián Gállego

JUAN DE ESPINOSA

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

"Flores en una fuente de conchas"

ÓLEO SOBRE LIENZO

64,7 × 47,7 cm.

ESTA pequeña pintura representa el tema, poco corriente, de una fuente de conchas que hace de florero. El florero es una caracola grande en posición vertical sujeta por una base amplia y rodeada de cuatro conchas de venera. Parece que el agua está bombeada desde la base por un mecanismo que le hace llenar la caracola y salir por los agujeros perforados en ella. El agua también sale bombeada de caños pequeños que producen pequeñas cascadas de agua al llenarse las conchas. Ciertas conchas exóticas eran muy apreciadas y en uno de los bodegones de Pereda de Moscú (fig. 1) se las ve entre otros recipientes valiosos (1). Pero quizás esta pintura sea la muestra de una estructura decorativa de fantasía compuesta de otras conchas más comunes que hacían de motivo de una mesa de banquetes cuyo "conchetto" consistía en la relación entre el mar y las conchas. Es una pintura con grandes pretensiones, ya que al representar el agua en movimiento el pintor evoca también, de forma imaginaria, el grato sonido del agua de la fuente. Es de admirar la habilidad de Espinosa para crear la ilusión del agua cayendo sobre la superficie brillante de las conchas, y en especial, la representación del agua llenando las veneras y goteando por los bordes.





Fig. 1.
Antonio de Pereda.
*"Bodegón con conchas
y un reloj"*.
Museo Puskin.
Moscú.

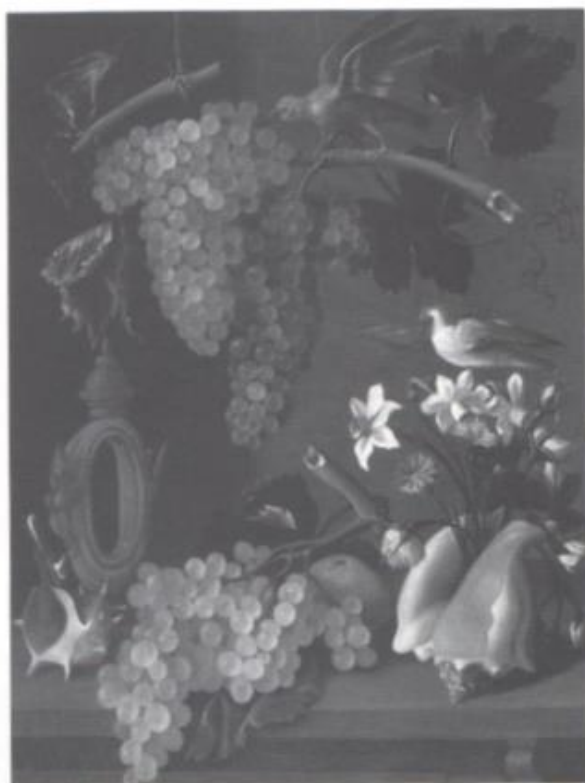


Fig. 2. Juan de Espinosa.
"Bodegón con uvas, flores y conchas".
Museo del Louvre. París.



Fig. 3. Juan de Espinosa.
"Bodegón con pájaro muerto y caracola".
Museo del Prado, Madrid.

JUAN de Espinosa pintó flores con un florero de concha en el bodegón "*Bodegón con Uvas, Flores y Conchas*" del Louvre (Fig. 2), Juan de Espinosa, "*Bodegón con Uvas, Flores y Conchas*". Firmado. Lienzo, 83 x 62 cm. Musée du Louvre, París), que puede que date de 1645. Algunas de las rosas de la caracola de esta pintura miran hacia abajo de forma parecida a los tulipanes de la pintura de Caylus, cuyos ramos también de tallos gruesos, carecen un poco de vivacidad. Estas dos pinturas tiene un gran parecido en lo que se refiere a estilo. En ambas se aprecia un cierto preciosismo y minuciosidad que es característico del estilo de Espinosa y que se ve con claridad en las transiciones tonales suaves de las conchas. La apariencia más bien dura y los contornos bien dibujados de las flores semejan la precisión del dibujo del contorno de las conchas de venera. Uno de los rasgos distintivos de Espinosa es su manera de hacer brillos con pequeñas líneas de pintura blanca, como las de las conchas y los pétalos de las flores.

ESPINOSA demuestra su ingenio en su especialidad de bodegón con este encantador "*florero caprichoso*". El pintor parece haber hecho lo posible por crear una obra memorable que ofreciera un cambio imprevisto al tema típico del motivo floral del florero cortesano de artesanía de lujo.

Peter Cherry

(1) JORDAN, W. y CHERRY, P.: *Spanish Still-life from Velázquez to Goya*. The National Gallery, Londres, 1995, p. 89, fig. 14.

ESCUELA MADRILEÑA, SIGLO XVII

"Vista del Alcázar Real y entorno del Puente de Segovia"

ÓLEO SOBRE LIENZO
157 × 237 cms.

Adquirido por colección particular

BIBLIOGRAFÍA:

CHECA, F. y otros *"El Real Alcázar de Madrid"*. Madrid, 1994. pág. 425. Ilustrado.

REPRESENTA una panorámica de la cornisa occidental de Madrid en la que se muestra el puente de Segovia y su prolongación en la Calle Nueva, la Cuesta de la Vega y la situación de los terrenos que flanquean el río Manzanares. En la lejanía se dibuja la dominante mole del Alcázar, la Plaza Real y un testimonio del casco viejo de la Villa con su estructura apiñada en un bosque de edificios torreados que despuntan como enseña de los numerosos templos, oratorios y conventos de bien estructurados volúmenes realizados con sobriedad compositiva y acentuación geométrica. Entre la escarpada colina del Alcázar y las riberas del río se improvisa el espacio acotado de un tentadero en cuyo centro se apiñan varios toros mientras algunos se muestran en acción y se enfrentan a los lidiadores que a pie y a caballo harán gala de su valor. Caballeros, campesinos, gentes de condición social diversa se entregan a la fiesta taurina mientras que otros numerosos ciudadanos contemplan la lidia desde el derrame del Puente de Segovia o asentados bajo el muro de la calle Nueva, incitando para que aco-



metan, soporten o burlen al toro en los improvisados cercados de la orillas del río. Caballos y becerros, gentes de distinta categoría atraviesan las aguas del Manzanares, mansas y escasamente profundas. El pintor parece haber querido recordar a Lope de Vega cuando en Santiago el Verde escribe: «Manzanares claro/río pequeño/por faltarle el agua/ corre el fuego/». También añadiría en otra ocasión: «Manzanares no se precia de profundo/ que es como un genio cortesano/oropel y ruido/de orillas si y de seguridades».

EN el fondo, la ciudad ha sido trazada con líneas sumarias y simplicidad en la ejecución en su tendido de norte a sur. Hay cierto descuido en la perspectiva y se advierte que la obra no ha sido pintada directamente del natural sino elaborada con la recopilación de apuntes parciales y el conocimiento tal vez de otras obras similares realizadas en la propia época. Conocemos una versión muy semejante de este mismo paraje madrileño pintado hacia 1650 que se encuentra en el Museo Municipal de Madrid (fig. 1) (I:N.4432). En este caso la representación de la lidia aparece en términos más simplificados, pero la panorámica general comparativamente es muy semejante.

El pintor se ha sensibilizado con la belleza de aquel paisaje agreste de la villa, en el que destaca el terreno irregular, sus desniveles y sus pequeñas lomas separadas por la vaguada de la calle de Segovia. En el núcleo compacto del caserio, destacan el convento de San Gil, las parroquias de San Juan, Santiago y San Salvador, Santa María de la Almudena y las torres de los conventos de Santa Clara y Santa Catalina de los Donados. Tras la cerca y Cuesta de la Vega se eleva el Palacio de Uceda tras cuyo inmenso volumen aparecen las torres de las parroquias de los Santos Justo y Pastor, San Miguel de los Octoes y San Pedro el Viejo. La panorámica termina en los Altos de las Vistillas donde se divisa en fondo la Capilla del patrono de Madrid.

EN lugar destacado aparece el Alcázar, que se muestra todavía en el proceso de su construcción. Han desaparecido las viejas torres centrales del Homenaje y del Bastimento y se exhibe aún sin chapitel, la Torre de la Reina situada en el ángulo oriental en armonía con la Torre Dorada II del ángulo suroccidental

Fig. 1. Anónimo.
"Vista del Alcázar".
Museo Municipal. Madrid.



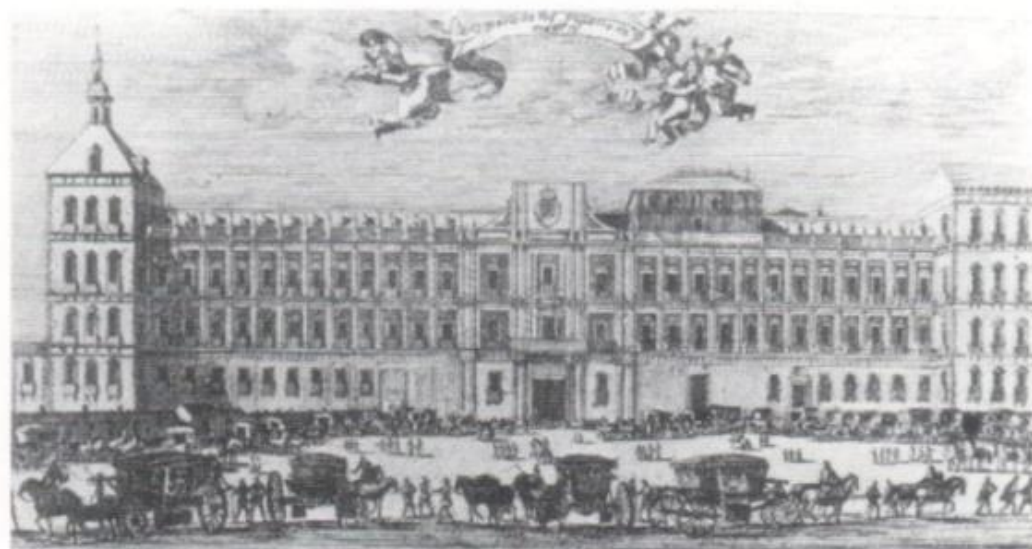


Fig. 2. Louis Meunier.
"Fachada del Alcázar de Madrid", grabado, h. 1666.
 Museo Municipal, Madrid.

construida por Juan Bautista de Toledo (fig. 2). Esta circunstancia del proceso constructivo del edificio podría aproximarnos a la fecha de ejecución de este lienzo, que a juzgar también por la presencia de la nueva Capilla de San Isidro podría situarse hacia 1670.

El Alcázar nos muestra con amplitud su fachada principal orientada al mediodía, y el costado occidental en el que perviven los torreones medievales. Se ofrece el carácter agreste de aquellos límites periféricos de la Villa, sus pequeñas huertas, arboledas y modestos edificios rurales. En ellos destaca el monumental Puente de Segovia con su perfil herreriano característico. El pintor lo enaltece con más arcos de los que tuvo. Tirso de Molina diría de esta obra: «Aunque de este insigne puente/veas la humilde corriente/del enano Manzanares». Lope de Vega también hizo hablar al río mirando al Puente «Quítense aquesta puente/que me mata/señores regidores de la Villa/miren que me he quebrado una costilla/que aunque me viene grande me maltrata/de bola en bola tanto se dilata/que no alcanzo a ver mi verde orilla». «Que no es río para medio puente/y que el es Puente para treinta mares», añadiría Góngora.

ESTE punto de vista urbano y suburbano de la Villa también logró impresionar a numerosos escritores. Gómez de la Serna escribiría: «Se desploma la ciudad por la Cuesta de la Vega. Se siente que se aligera el paso, como en las cuestas abajo de las salidas de los pueblos edificados en la cumbre... «tiene el encaminamiento aire de salida al campo»

El pintor eligió para la representación un tono discreto y aplicado de forma gradual en cuanto a la iluminación. Utiliza una variada gama de ocre y ha concentrado la dinámica en los primeros términos, llevando una mayor rigidez y quietud al plano horizontal donde se dibuja en el fondo el núcleo urbanizado.

Virginia Tovar Martín

TOMÁS HIEPES

(VALENCIA, HACIA 1610 - 1674)

"Cazador bebiendo en un arroyo con aves de caza"
"Cazador durmiendo en un paisaje con aves de caza"

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO
68,2 × 113,2 cm.

Firmados: "THOMAS HIEPES"

Adquiridos por el Museo de Bellas Artes "San Pío V", de Valencia

ESTAS pinturas fascinantes y poco corrientes son dos bodegones del pintor valenciano Tomás Hiepes que combinan elementos de la pintura de bodegón y la de género (fig. 1). Ambas pinturas representan a un joven cazador con su caza de aves en forma de bodegón en primer plano y, en una de las pinturas, con la escopeta apuntando hacia las aves muertas. Algunas pinturas durante la segunda mitad del siglo XVII, a las que puede que se llamaran "países de bodegón", representaban motivos de bodegones con fondos de paisajes. Un par de éstas las pintó el artista valenciano Miguel March en 1663 (fig. 2) y se derivan de prototipos italianos que representan aves, caza menor y verduras rodeadas de paisajes amplios (1). Sin embargo, Hiepes varía el tema cuando introduce figuras de gran tamaño. El punto de vista bajo y cercano aumenta la impresión de monumentalidad del joven cazador en el paisaje, el cual sólo se ve alrededor de la figura. Aunque es posible hacer una lectura emblemática de las pinturas como representando los Elementos (Tierra y Agua, con aves que significan Aire y las escopetas Fuego), lo más seguro es que su intención fuera simplemente la de evocar los placeres rurales de la caza de aves para un coleccionista que vivía en la ciudad.

EN una de las pinturas, el cazador satisface su sed en un arroyo, mientras que en la otra duerme la siesta al aire libre. Como el modelo parece ser el mismo en ambas pinturas (aunque el traje es distinto) hay una implicación de continuidad en ambas pinturas. Hiepes pintó sus figuras en estilo tenebrista





Fig. 1. Tomás Hiepes.
"Niña haciendo ramilletes en un jardín".
Colección privada, Londres.



Fig. 2. Miguel March.
"Bodegón de caza".
Colección privada, Valencia.

de pose de modelos de estudio, y las sombras enfáticas sobre las aves del suelo demuestran que se pintaron en la luz controlada de interior. Aunque no hay semejanza entre el cazador en el arroyo de Hiepes y el *Narciso* de Caravaggio (Palazzo Corsini, Roma), puede que el artista valenciano hubiera visto alguna de las pinturas caravaggescas de *San Juan Bautista bebiendo de la fuente* (cf. Colección Bonello, Valleta, Malta). Seguramente Hiepes quería que admirásemos los aspectos expresivos y naturalistas de estas figuras, una de ellas representada en movimiento y la otra en actitud inactiva. Seguramente, al aceptar este reto Hiepes era consciente de la tradición artística y también de otras obras ilustres previas de la historia del arte tal como el naturalismo de Giotto que pintó una figura muy natural bebiendo de un arroyo que Giorgio Vasari describe en su "Vida" del artista.

HIEPES tenía mucha imaginación y era un genio en cuanto a variación de repertorio de bodegones (2). Estas dos pinturas tan innovadoras no tienen un claro precedente, que se sepa, en las obras de su contemporáneos españoles y al mismo tiempo sirven como otra prueba más de la inventiva y habilidad de Hiepes en este terreno.

Peter Cherry

(1) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1993, p. 104.

(2) Para una reciente apreciación de Hiepes y la pintura de bodegones en Valencia, véase JORDAN y CHERRY: Op. cit. 1995, pp. 118-128.



VICENTE SALVADOR GÓMEZ

(VALENCIA, C. 1637 - VALENCIA, C. 1680)

"La conversión de San Pablo"

ÓLEO SOBRE LIENZO

31 × 55 cms.

ESTA pintura, que ahora se cataloga por primera vez, representa una escena nocturna, iluminada mediante fuertes luces, en la que tres soldados con armadura, uno sentado junto a una silla de montar, contemplan como un caballo encabritado pisotea a un hombre tendido en el suelo; a lo lejos, en el lado izquierdo, otro grupo de tres soldados huye. Es necesario describir la escena en sus pormenores, detallando figuras y acciones, porque el tema es de difícil identificación, tanto desde el punto de vista de la iconografía profana, como de la religiosa. Aparentemente queda en el campo de las escenas de costumbres en las que se hace intervenir a grupos de soldado, especialmente cultivadas en Italia en el círculo naturalista de los «bambocciantes».

HEMOS de considerar la posibilidad de que pudiera representar el pasaje del Nuevo Testamento sobre la conversión de San Pablo, pero no existen signos de santidad, ni aureolas, y la escena permanece en un terreno naturalista y antimilagroso. Según el pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* Saulo, o San Pablo, había pedido recomendaciones al sumo sacerdote de Jerusalén para perseguir a los cristianos que huyeran hacia Damasco y devolverlos atados a la ciudad. «Cuando estaba cerca de camino sucedió que al acercarse a Damasco, se vió de repente rodeado de una luz del cielo: y al caer a tierra oyó



Fig. 1. 2. 3.
Vicente Salvador Gómez.
"Liberación de San Pedro".
Museo Franz Mayer,
Méjico D. F.



una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? (...) Yo soy Jesús a quien tú persigues: Levántate y entra en la ciudad y se te dirá lo que has de hacer. Los hombres que le acompañaban quedaron atónitos oyendo la voz, pero sin ver a nadie» (Hc. 1-8). Tendido en el suelo aparece representado San Pablo, vistiendo una túnica azul con manto rosado, cuyos perfiles resaltan con toques blancos. Con el gesto de su brazo parece protegerse de los golpes del caballo que huye oblicuamente hacia el fondo del lienzo, mostrando su grupa y su panza con una notable desproporción respecto a la cabeza. En el lado opuesto los soldados destacan por los pavonados metales de sus cotas y armaduras que centellean brillos plateados, mientras sus rostros y actitudes denotan el asombro y la prevención ante la algarabía de un milagro que no ven. En otro lado, casi instintivamente otros acompañantes huyen. El camino de Damasco es un yermo: su aridez no tiene más contrapunto que el detalle vegetal de una planta o la oscuridad cerrada de la noche, todo lo cual conforma un fondo casi monocromo en el que las figuras son resaltadas con vibrantes toques de luz.

El análisis formal de estas figuras nerviosas, agitas física y emocionalmente, de tamaño menudo y de canon alargado, nos hace recordar el estilo que Vicente Salvador Gómez, a quien sugerimos como autor. Tanto en *La liberación de San Pedro* (figs. 1, 2 y 3) (Méjico, Museo Franz Mayer), como en *La expulsión de los mercaderes del templo* (Madrid, Museo del

Prado) (fig. 4), firmadas, o en *La muerte de la Virgen* (Madrid, col. privada), fechada en 1667, se pueden encontrar puntos de contacto con *La conversión de San Pablo*. En las dos primeras obras Salvador Gómez demuestra sus cualidades de pintor de arquitecturas como marco para el desenvolvimiento de pequeñas figurillas que han sido señaladas por Pérez Sánchez como de ascendencia italiana, tanto genovesa, como romano-napolitana, especialmente de Salvator Rosa y Mico Spadaro (1). En el lienzo de Méjico tanto los soldados dormidos del lado derecho, como el carcelero del turbante rojo, derivan de dos estampas diferentes de los «caprichos» militares de Salvator Rosa, realizados en torno a 1656. Algo similar ocurre con los acorazados militares de esta *Conversión de San Pablo*, que recuerdan genéricamente los mismos modelos de Rosa, aunque sin seguir ninguno de ellos directamente. El caballo dispuesto en diagonal parece remitirnos a los famosos modelos de Antonio Tempesta, pero su notable desproporción nos trae a la memoria los ejemplos hispanos de Velázquez.

POR otro lado siguiendo con la comparación entre las obras firmadas y ésta que atribuimos a Salvador Gómez, las figuras que huyen o la cabeza de ambos santos con las calvas y frentes perfiladas y echadas hacia atrás, parecen similares. También el sentido pigmentario y espeso en las pinceladas, con delicadas veladuras de detalle sobre las armaduras se asemejan a las transparencias sobre las columnas. Sin embargo, el estilo de los plegados de la *Conversión de San Pablo* es más afín al trazo lineal y quebrado de los muchos dibujos a pluma que se conservan del pintor (2). También más lineales son las telas de la *Expulsión de los mercaderes del templo* del Museo del Prado, donde la figura caída en el suelo, y vestida de blanco y azul, tanto recuerda a la imagen de San Pablo.



Fig. 4. Vicente Salvador Gómez.
La Expulsión de los mercaderes del templo. (detalle)
Museo del Prado, Madrid

DESDE nuestro punto de vista, esta pintura inédita debe ser tenida en cuenta como obra probable de Salvador Gómez, uno de los más importantes pintores valencianos de la segunda mitad del siglo XVII, discípulo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, cuyo estilo evoluciona desde la tradición naturalista hasta la pintura de perspectivas al modo de ciertos maestros italianos, género que también cultiva en Roma y en Valencia, Vicente Giner. No existen más datos documentales sobre la vida de Salvador Gómez que los que proporcionan sus propias obras, fechadas entre 1651 y 1676. Al parecer fue hombre de cultura, familiar del santo oficio, miembro de la Academia que se reunía en el convento de Santo Domingo, para la cual preparó una cartilla de dibujo (1674). Sus obras son en general de un marcado tradicionalismo dentro del mundo valenciano, destacando especialmente las aquí citadas que permiten constatar un rumbo diferente, más italianizante, y plantear la hipótesis de si en sus últimos años llegó a completar su formación con un viaje a Italia (3).

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida por el Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, I, n.º 2, 1980, págs. 69-82; pág. 77.
- (2) D. ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *A Corpus of Spanish Drawings. Valencia 1600-1700*. London, 1988, págs. 75-79 y láms. CXXI-CXXXII. Las mejores reproducciones de estos dibujos pueden verse en *Dibujos Valencianos del Siglo XVII*. Preparació y texts Adela Espinosa Díaz. Valencia, Museo Sant Pius V, 1994, págs. 158-187.
- (3) PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, págs. 71 y 77.
La biografía más antigua sobre Vicente Salvador Gómez de la que proceden la mayoría de los datos conocidos sobre su vida, fue redactada por Marcos Antonio ORELLANA en la *Biografía pictórica valentina*, Madrid, 1930, págs. 263-267.

WILLEM REUTER

(BRUSELAS, 1642 - ROMA, 1681)

"Tobías y el Angel"

ÓLEO SOBRE LIENZO

91,5 × 112 cms.

EN 1960 el profesor Giuliano Briganti estudió por vez primera su biografía, hartó breve y que por ello había sido olvidada. Reuter nació en Bruselas en 1642 y falleció en Roma en 1681, recién cumplidos los treinta y nueve años. Según el citado especialista italiano, Reuter se formó, en el taller de Michel Sweerts, nacido en dicha ciudad en 1624 y que estuvo en Roma entre 1646 y 1656, recibiendo la influencia de los Bamboccianti; abrió una escuela entre 1656 y 1658, en Bruselas o en Amberes, ya que los autores no coinciden en su localización, a la que asistió Reuter antes de marchar a Roma, según la costumbre del viaje de estudios en el Flandes de la época.





Fig. 1. Willen Reuter.
"Jacob y su familia entrando en Egipto".
 Colección privada. Londres.

Fig. 2. Willen Reuter.
"Historia de José".
 Colección privada. Londres.





Fig. 3. Willen Reuter.
Detalle de
"Tobías y el Ángel".

SE ha señalado la presencia que en su iconografía tuvieron Cerquozzi (il Bamboccio) y Jan Miel y más tarde Helmbrecher, en el sentido de limitarla, sin embargo, a la descripción de escenas religiosas o bíblicas, y no sencillamente costumbristas, como las que los «Bamboccianti solían pintar (figs. 1 y 2). En la seriedad de sus escenas (que no impide su carácter pintoresco) y en su relativa sobriedad recibió la influencia de su maestro, Sweerts, muerto hacia 1664. Ello no le impide jugar con elementos sorprendentes, como en el lienzo que nos ocupa, en que la identificación del tema reside en un grupo minúsculo, al fondo derecha del cuadro, en que vemos a un ángel caminando en compañía de un hombre con su perro, que cabe identificar con el joven Tobías, en busca de remedio para la ceguera de su padre, Tobías el Viejo (fig. 3).

El Libro de Tobías del Antiguo Testamento narra la historia de un desterrado en Nínive de la tribu de Neftalí, que se ha quedado ciego. Al mismo tiempo, en Ecbatana su pariente Raguele tiene una hija, Sara, que ha visto morir las noches de su boda, a sus siete maridos por la intervención del demonio Asmodeo. El Señor envía a su arcángel, Rafael, para que guíe a Tobías el Joven en un viaje que, al mismo tiempo, resolverá ambos problemas: Tobías (el «Tobiolo» de los pintores italianos) halla el remedio en las entrañas de un pez a la ceguera de su padre y a la maldición de Sara, que Tobías, enamorado, solicita en matrimonio que deshace el maleficio, siendo así la prefigura de la boda cristiana.

El cuadro de Reuter recoge ambas historias. Hemos visto a Rafael guiando a Tobías hacia la curación del padre ciego; el hígado del mismo pescado servirá, al arder, para expulsar a Asmodeo y librar a Sara de su maleficio. Una vez casados Tobías y Sara, salen hacia Nínive con sus rebaños, que es lo que se representa en el plano primero de este cuadro pastoril. Al fondo izquierda del mismo vemos a un anciano que pudiera ser el viejo Tobías, curado por su hijo. El monumento elegante que centra la composición puede aludir a la tumba de uno de los progenitores. Todo ello discurre en un ritmo de calma y elegancia, pastoriles, que pregonan la gloria de los jóvenes esposos.

Julián Gállego

JUAN DE ARELLANO

(SANTORCAZ, MADRID, 1614 - MADRID, 1676)

"Naturaleza muerta de flores de jarrón de cristal en un nicho de piedra"

ÓLEO SOBRE LIENZO

53 × 41 cms.

Firmado: "Arellano", en el ángulo inferior derecho.

JUAN de Arellano, discípulo del pintor paisajista Juan de Solís, fue a pesar de su tardía actividad independiente el pintor de flores más conocido de cuantos trabajaron en Madrid en las décadas centrales del siglo XVII (1). Su estilo nos es perfectamente conocido a través de numerosas obras, mayoritariamente de flores, pero con algún ejemplo de figuras (2) y composiciones religiosas dentro de guirnaldas. En sus esquemas compositivos se aprecia una notable evolución, que oscila entre la influencia de los modelos flamencos de Daniel Seghers y de Jan Brueghel de Velours para las obras más primitivas, caracterizadas por una mayor firmeza en el dibujo y en la simetría de las composiciones, en las que suele dar cabida a la representación de pequeños insectos (mariposas, moscas, saltamontes...), cuyo anecdotismo llega casi a convertirse en una firma. Con el transcurso de los años Arellano fue asimilando otras composiciones más libres, planteadas con igual preciosismo, pero ofreciendo visiones como accidentales de las flores representadas, bien en diagonal, caídas en el suelo, en un cesto volcado, multiplicadas hasta el infinito en los vidrios de un espejo (fig. 1), cuyos modelos hay que buscar en algunos maestros italianos como Margarita Caffi o Mario de Nuzzi, a quienes incluso llegó a superar en calidad, según la opinión general de sus contemporáneos.





Fig. 1. Juan de Arellano.
"Florero".
Museo Provincial de Bellas Artes, La Coruña.



Fig. 2. Francisco Camilo y Juan de Arellano.
"Guirnalda de flores con una Vanitas".
Colección particular, Valencia.

EN su obra, las muestras más antiguas se remontan a 1646, año en que fechó la *Guirnalda de flores con una Vanitas* (fig. 2), (Valencia, colección privada) (3). Es una obra hecha en colaboración con Francisco Camilo, quien realizó precisamente las figuras de los niños en el interior del medallón. A partir de aquí, Arellano representó de modo casi constante, como un verdadero especialista, conjuntos de flores bajo múltiples modalidades: floreros en transparentes búcaros de cristal, cestos de mimbre rebosantes, festones atados con cintas sobre fondos arquitectónicos, cartelas con ramilletes y paisajes, como las que conserva el Museo del Prado (fig. 3) (Inventario núm. 2.507 y 2.508), complejas ordenaciones escalonadas reflejadas o no sobre espejos, como en el lienzo del Museo Municipal de La Coruña, o alegorías de los sentidos con matronas emplazadas sobre paisajes y jardines, a la manera de la que conserva la colección Masaveu de Oviedo y en colección particular de Madrid.

POR desgracia, la mayor parte de las obras conocidas del pintor, muy numerosas, carecen de fecha, a pesar de la frecuencia con la que están firmadas. La constancia en la representación de un tema casi monográfico, como es el de las flores, dificulta extraordinariamente poder datar con cierta precisión las pinturas de Arellano. Sólo en razón de lo tradicional o de lo innovador que aparenten las composiciones se pueden establecer grandes periodos cronológicos.

EL florero que aquí se presenta nos ofrece una imagen muy equilibrada y simétrica, con las flores componiendo un ramillete piramidal encajado en el búcaro cristalino. El elemento más sorprendente es, sin duda, el enmarcamiento arquitectónico en arco de medio punto que aparece como una hornacina en la pared. Proporciona a la composición un fondo de color neutro y oscuro, que es el adecuado contraste al brillante colorido de las flores. Esta composición es una de las más arcaizantes en la historia europea de la pintura, floreros, con antecedentes en la obra de Ambrosius Bosschaert (1573-1621), tales como el *Florero en una ventana* (c. 1620) del Mauritshuis Museum de La Haya (fig. 4), donde el tema se interpreta a la flamenca en medio de una explosión de luz y color brillantes. La mariposa posándose en la anémona gigante que corona el ramillete o la libélula



Fig. 3. Juan de Arellano,
"Cazeta con ramilletes y patiaje".
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 4. Ambrosius Bosschaert, el Viejo,
"Florero en una ventana".
Mauritshuis, La Haya.

la junto al clavel izquierdo son elementos de ese anecdotismo de origen flamenco, a los que Arellano recurre en numerosas ocasiones.

A pesar de la viveza del color de las flores, una de las cosas que más llama la atención en esta obra, quizás sea la ausencia de los socorridos tulipanes en este tipo de pinturas. Anémonas, rosas, claveles, narcisos y jacintos, entre otras variedades botánicas, componen este conjunto en la que la gama de color se limita al empleo de los rojos, blancos, azules y ocre amarillos, con sus gamas y matices intermedios.

POR todo esto quizá pueda pensarse que se trate de una obra temprana de Juan de Arellano, entendiendo esta referencia cronológica con una relativa amplitud, que puede oscilar entre 1645 y 1660.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) SOBRE la vida y obra de Arellano hay que ir a las fuentes antiguas, fundamentalmente a la obra de Antonio PALOMINO Y VELASCO: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, págs. 53-54. Los datos recogidos por Palomino y publicados a comienzos del siglo XVIII son de toda fiabilidad y han sido corroborados por las aportaciones documentales contemporáneas.
La más reciente síntesis moderna, con análisis crítico de la obra del pintor, es la de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La mature morte espagnole, du XVII^e siècle à Goya*. París, 1987, págs. 129-138, en la que aparecen recogidas varias de las obras mencionadas en este texto.
- (2) JAVIER GONZÁLEZ DE VEGA: "Dos cuadros desconocidos de Juan de Arellano", en *Galería Anticuaria*, n.º 88, 1991, págs. 90 y ss.
- (3) ENRIQUE VALDIVIESO: "Una Vanitas de Arellano y Camilo" en *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*. XLV, (Valladolid, 1979), págs. 479-482.

JUAN ANTONIO DE FRÍAS Y ESCALATE

(CÓRDOBA, 1633 - MADRID, 1669)

"San José con el Niño"

ÓLEO SOBRE LIENZO
199 × 154 cms.

Firmado y fechado: «Escalan/te F/1665»

BIBLIOGRAFÍA:

BUENDÍA, José Rogelio: «Sobre Escalante», en *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 1970, lám. XIV.

BUENDÍA, José Rogelio: «Recordatorios de Escalante en los trescientos años de su muerte», en *Goya*, n.º 79 (1970-71), pág. 151

LA familiaridad con la que nos hemos acostumbrado a ver representado a San José con el Niño o tomando parte activa en las escenas de la infancia de Jesús es un resultado tardío de la iconografía cristiana, progresivamente generalizado a partir del siglo XV. Como los cuatro Evangelios canónicos le nombran en muy contadas ocasiones, los «Apócrifos» vinieron a rellenar con su anecdotario cotidiano y milagroso la vida del esposo de la Virgen y del padre humano de Jesucristo en el texto titulado «Historia de José el Carpintero». Relegado durante la Edad Media a lugares secundarios de las representaciones religiosas, como un anciano calvo y canoso, en permanente estado de adormecimiento, el teólogo y Canciller de la Sorbona Jean Gerson reivindicó por primera vez su figura en un largo poema en latín titulado «Iosephina». Algo más tarde, el fraile dominico Isolanus publicó la «Summa de los dones de San José» (Pavía, 1522) en la cual José fue representado como un modelo de natural del buen monje por haber asumido los tres votos de obediencia, pobreza y castidad que Dios Padre le tenía reservados en la historia de la Salvación (1).

SU definitiva implantación en un lugar de honor entre los santos del catolicismo romano tuvo lugar a lo largo del siglo XVI, durante la Contrarreforma auspiciada por el Concilio de Trento. Lo que hasta entonces había tenido un carácter puramente literario comenzó a cuajar en imágenes plásticas y en templos y capillas dedicadas al culto de San José. La antigua imagen del santo anciano fue sustituida por otra de un «hombre joven, fuerte y vigoroso, que podía servir de protector a la Virgen», según lo definió Molanus (2). Durante la Contrarreforma y el Barroco, San José fue adoptado como patrón de numerosas instituciones religiosas femeninas. En España esta «nueva devoción» adquirió un gran auge de la mano de las Carmelitas Descalzas





Fig. 1. Alonso Cano.
«San José y el Niño Jesús».
Colección Masaveu, Oviedo.

de Santa Teresa de Jesús, quién dedicó el Convento de Avila, el primero de la Ursulinas en los siglos posteriores difundieron el culto al santo, contribuyendo a su difusión universal y a la proclamación de su festividad en 1621 por el papa Gregorio XV.

LA iconografía de San José es de dos tipos. La medieval siempre lo muestra en escenas de la vida de la Virgen o de Cristo, como un viejo de barba blanca, adormecido en la adoración de los pastores o respetuoso y cortés en la adoración de los Magos. Tras el Concilio de Trento se impuso un nuevo tipo humano más joven, con una doble imagen, bien de carpintero — haciéndose acompañar de algunas herramientas del oficio —, o bien como padre terrenal de Jesucristo, con la vara florida como símbolo de su elección divina y haciéndose acompañar por el Niño, en los brazos o de pie. Fray Juan Interián de Ayala criticaba a comienzos del siglo XVIII toda la iconografía medieval del santo que lo representaba como un hombre rudo, proponiendo por el contrario una imagen de «varón grave, sin ninguna afectación, y como a un hombre recomendable a todas luces por su modestia», recogiendo la nueva tradición que se le representara «como de cuarenta años» (3).

LA pintura de Juan Antonio de Frías y Escalante, firmada y fechada en 1665, interpreta esta modalidad de los teóricos de las imágenes, desde Trento en adelante. Con la ampulosa retórica del estilo barroco del que participa Escalante, el pintor concibió una compleja escenografía de espacios yuxtapuestos en profundidad, en la que diagonalmente se unen el lugar en el que nosotros mismos nos hallamos como espectadores o como devotos, el escenario del tema principal, imaginado como un teatro con cortinajes, y el exterior ajardinado en el que se identifica a la Virgen María con sus atributos más característicos: el manto azul y la corona de estrellas que señalan su condición inmaculada. En el espacio escogido por el pintor para representar a San José como varón, pletórico de facultades físicas y modestamente vestido, destaca el fondo arquitectónico de sólidos muros y recias columnas toscanas, vistas fragmentariamente, desvelado gracias a la acción del angelote que recoge en el ángulo superior izquierdo una rica tela carmesí con bandas doradas y azules, cuya pincelada suelta y puntillista reaviva toda la superficie. Otro ángel queda semioculto en el ángulo inferior izquierdo bajo los pliegues de una tela de color pardo amarillento, que quizá sea el manto del santo incorporado a la escenografía como prolongación del telón.

SE trata de un interior teatralizado, más propio de un palacio que de un taller de carpintero. Mientras que las columnas y el telón son símbolos morales de fortaleza y de la dignidad del santo, el banco de madera y la azuela que se sitúan en el lado derecho son símbolos profesionales. La figura de San José centra la composición, sujetando afectuosamente a Jesús, apoyado sobre el banco de carpintero. San Juan Bautista niño completa el grupo, con sus atributos más comunes: el cayado crucífero, el cordero blanco y el vestido de piel de camello anudado con cuerdas. La monumental y alargadísima figura de San José adopta, a pesar de su esquema compositivo helicoidal, en giro, que asciende desde la pierna semidesnuda hasta el hombro, un carácter solemne, tratado por Escalante con un estilo de facciones finas y menudas en el rostro, que hacen recordar los modelos de Alonso Cano o de Sebastián Herrera Barnuevo. Las luminosas carnaciones del rostro y de la pierna, así como de los cuerpos desnudos de los niños y de los ángeles, brillan con luz propia sobre el refinado fondo gris verdoso de la estancia, interrumpido a uno y otro lado por el jugoso colorido de las telas y el nítido cielo abierto del jardín. El aprovechamiento de la iluminación de la escena destaca la sencillez del

ropaje del santo: una túnica de exquisitas gamas azules y malvas que se encienden hasta tornarse blancas en las iluminaciones brucas y la pincelada centelleante que caracteriza el mejor estilo de Escalante. Una línea roja alude al cíngulo de la túnica y ayuda a aislar la figura del fondo.

LA dulzura estática, casi mística, de San José y el Niño, el cariñoso gesto filial de acercar la frente hasta el rostro del santo patriarca o de atraer sus manos, contrasta con el tono más vivaracho de San Juanito, cuya postura resulta muy dinámica, casi hasta el desequilibrio, por lo avanzado de las piernas y de los brazos.

DESDE un punto de vista puramente técnico Escalante aparece en esta obra, muy significativa de su estilo, como un excelente representante de la escuela barroca madrileña posterior a Velázquez y buen conocedor, como todos sus contemporáneos, tanto de la pintura flamenca, como de la veneciana, especialmente de la obra del Veronés. Originario de Córdoba, donde nació en 1633, en esta ciudad recibió su primera formación pictórica, antes de establecerse en Madrid y cambiar su estilo en contacto con Francisco Rizi (4). Consta que a lo largo de su breve y brillantísima carrera Escalante realizó varias interpretaciones del tema de San José con el Niño. Méndez Casal dio a conocer el del conde de Strömfeld, en Estocolmo, un elegantísimo ejemplar de cuerpo entero en que la evocación de los modelos de Alonso Cano es directa, a través del *San José con el Niño* de la colección Masaveu de Oviedo (fig. 1) (5). De belleza igualmente exquisita es el de media figura del Ermitage de San Petersburgo, reproducido por Pérez Sánchez (6). Una tercera visión, completamente distinta de las dos anteriores, es el que nos ocupa, que fue reproducido por Buendía sin dedicarle el más mínimo comentario (7), si bien en otra ocasión se refirió a él señalándolo en la «colección madrileña de Adanero» y como posible pieza del conjunto pintado por Escalante para la sacristía de la Merced Calzada de Madrid (8). Esta pintura fue fotografiada por Mariano Moreno en el transcurso de la Guerra Civil para la Junta de Recuperación (cliché antiguo núm. 14.824). El hecho de que Buendía no aluda a la firma que lleva el lienzo se debería sin duda al uso de una fotografía en blanco y negro muy contrastada, pues en otras copias fotográficas la firma se lee con absoluta claridad: «ESCALANTE FAT. / 1665».

CON esta fecha, éste «*San José con el Niño*» se convierte en la única obra de Escalante fechada en 1665, al menos de momento y hasta donde conocemos su obra, convirtiéndose en un eslabón importantísimo de la misma, que intenta rellenar el tiempo que media entre 1663, en que firmó la «*Virgen con el Niño*», de las Misioneras del Sagrado Corazón de Madrid, y 1666, año en que campea en la excelente «*Inmaculada Concepción de Lumbier*», hoy trasladada al nuevo convento de las MM. Benedictinas de Alzuza (Na-varra) (9). Además, por su tamaño e iconografía, es sin duda una obra importante dentro de los encargos recibidos por Escalante, sin que podamos saber con certeza cual fue su emplazamiento originario.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) MALE, Emile: *L'Art religieux après le Concile de Trente*. Paris, 1932. Hay traducción española de Ediciones Encuentro, con el título *El arte barroco*. Madrid, 1987, págs. 288 y ss.
- (2) MALE, Emile: *Ibidem*.
- (3) INTERIAN DE AYALA, Fray Juan: *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, 1782. Tomo segundo, libro V, cap. X, págs. 139 y 88. La primera edición en latín se realizó en Madrid, 1730.
- (4) El primer biógrafo de Juan Antonio de Frías y Escalante fue Antonio Acisclo Palomino en *El Parnaso español pintoresco y laureado* (Madrid, 1724). Se cita por la edición de Aguilar, Madrid, 1947, pág. 966.
- (5) MÉNDEZ CASAL, Antonio: «La pintura antigua española en Escandinavia», en *Revista Española de Arte*, V, 1936, lámina XIX.
- (6) WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano. Pintor, Escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, págs. 138 y 139.
- (7) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1992, pág. 312.
- (8) BUENDÍA, Jose Rogelio: «Sobre Escalante», en *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 1970, págs. 33 y 88. Lám. XIV.
- (9) BUENDÍA, Jose Rogelio: «Recordatorio de Escalante en los trescientos años de su muerte», en *Goya*, n.º 99, 1970-1971, págs. 146 y ss. Pág. 151.
- (10) GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: «Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier», en Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones. Príncipe de Viana, anejo 11-1988, págs. 229-234.

JUAN MARTÍN CABEZALERO

(ALMADÉN, CIUDAD REAL, HACIA 1634 - MADRID, 1673)

"Imposición de la casulla a San Ildefonso"

ÓLEO SOBRE LIENZO
191 × 135 cms.

JUAN Martín Cabezalero forma parte de un nutrido grupo de pintores que, dotados de cualidades artísticas extraordinarias y de un refinado sentido estético precozmente demostrados, contribuyeron a configurar la escuela barroca madrileña de la segunda mitad del XVII. Salvo Claudio Coello y José Jiménez Donoso, casi todos ellos: José Antolínez, Mateo Cerezo, o Juan Antonio Frías y Escalante, murieron muy jóvenes, tras haber asimilado muy rápidamente las enseñanzas de Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi y Francisco Herrera el Mozo.

SEGÚN Palomino, biógrafo de nuestros pintores barrocos, Cabezalero fue discípulo de Carreño Miranda y, de hecho, algunos documentos lo señalan viviendo precisamente en su casa. Pero, como ocurre en otros casos, la liberalidad del maestro en cuestión de estilo permitió dar rienda suelta a las expresiones más juveniles e impetuosas de Cabezalero, hasta configurar una de las obras de más fuerte personalidad dentro de su siglo, fácilmente comprobable en las doce o catorce pinturas de que consta hoy su catálogo. Efectivamente, la obra conocida de Juan Martín Cabezalero, tanto la documentada





Fig. 1. Juan Martín Cabezalero.
«Camino del Calvario».
Iglesia de la Venerable Orden Tercera. Madrid.



Fig. 2. Juan Martín Cabezalero.
«La Lanzada».
Iglesia de la Venerable Orden Tercera. Madrid.

y firmada, como la que se le atribuye con rigor científico, es muy escasa, pero de una fuerte personalidad que le individualiza de la del resto de sus coetáneos. Palomino se refiere a ella como una obra en la que «se conocen el gran magisterio, y la gallardía de los conceptos, y manchas de claro, y obscuro, muy caprichosas» (1). En realidad, lo que quiere expresar Palomino y corroboran las obras de Cabezalero, especialmente los cuatro grandes lienzos de la Venerable Orden Tercera de Madrid (fig. 1 y 2) (1677-1668) es su admiración hacia la pintura flamenca, principalmente hacia Anton van Dyck, y hacia la pintura veneciana. Pero la mirada de Cabezalero hacia estos dos focos de atención, comunes al resto de sus contemporáneos, no fue servil, sino cargada de inteligencia y de capacidad para interpretarla personalmente: las grandes pinceladas alargadas, con gruesos empastes planos y aplicadas en campos intensamente iluminados, brillantes como si el color estuviese aplicado con espátula; colores intensos y brillantes, especialmente rojos, azules, blancos plateados; figuras de volúmenes rotundos y rostros redondeados de fuerte mandíbula sometidas a la férrea disciplina del dibujo; golpes de luz que encienden zonas estratégicas de sus complejas composiciones, acusando perfiles cortantes, especialmente en los paños.

El convincente catálogo de la obra de Cabezalero, trazado por Pérez Sánchez, se inicia en 1666, fecha que lleva el *San Jerónimo* que fue de la colección Cook,

hoy en el Meadows Museum de Dallas (fig. 3), cuando el pintor contaba ya más de treinta años y aún residía en casa de su maestro Carreño. Esta circunstancia permite pensar que Cabezalero fue uno de los oficiales de Carreño y que alguna pintura atribuida al maestro quizá sea del discípulo. La serie de obras fechadas se acaba en 1667-1668, con el encargo y pago de los lienzos de la Venerable Orden Tercera de Madrid (2).

ESTE lienzo de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* debe ser tenido en cuenta como obra de Cabezalero, a quién proponemos su atribución a partir de las similitudes estilísticas comprobables con las obras documentadas y aceptadas como suyas, según lo expuesto anteriormente. La escena representa el pasaje más conocido de la vida de San Ildefonso (606-667), personaje histórico, abad benedictino del monasterio de Agali y arzobispo de Toledo, cargo en el que sucedió a San Eugenio. Los cronistas de la Orden de San Benito le consideran como uno de sus "doctores marianos", por haber escrito el tratado *De perpetuae Virginitate Sanctae Mariae*. Este hecho y otros de la vida del santo fueron redactados en el siglo VIII por Cixila en la *Vita Sancti Ildefonsi*, un texto conservado entre los códices del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, fuente básica de la iconografía de San Ildefonso, que sirvió a Gonzalo de Berceo para incorporar su relato como uno de los más notables *Milagros de Nuestra Señora* (3). Según la tradición, que ya recoge Cixila, San Ildefonso fue recompensado por defender el misterio virginal de la encarnación de la Virgen María, quien descendió del cielo a la cátedra del santo en la sede arzobispal de Toledo, acompañada por «numerosas vírgenes que recitaban cánticos de David», para imponerle una casulla bordada.



Fig. 3. Juan Martín Cabezalero.
«San Jerónimo».
Museo Meadows. Dallas.

El tema fue frecuentemente tratado por la pintura y la escultura barrocas, sobre todo dentro de los límites del arzobispado de Toledo y también en los conjuntos iconográficos de temática mariana. Consta que Cabezalero pintó este tema en un lienzo que Palomino cita en la iglesia de San Justo de Madrid (4), del cual se pierde la pista en el siglo XVIII, pues no lo citan ni Antonio Ponz, ni Juan Agustín Ceán Bermúdez (5). Juan Martín Cabezalero representó la escena en el interior de un templo gótico, detalle de carácter histórico-arqueológico que sin duda alude a la verdadera catedral de Toledo, pero también a un tiempo remoto y alejado del pintor. El pilar fasciculado parece querer representar con fidelidad topográfica la verdadera capilla de la Descensión de la catedral toledana, ocupada por la amplia figura de la Virgen, vestida con la túnica blanca y el manto azul concepcionista. El gesto con el cual abre los brazos para extender la casulla hace que la figura se adueñe del espacio, no sólo por su volumen, sino también por la luminosidad con que resplandecen sus ropajes. Todos los demás per-



Fig. 4. Juan Martín Cabezalero.
"Inmaculada Concepción".
New York Historical Society.
Nueva York.

sonajes se disponen en función de la Virgen, trazando una línea diagonal desde la figura arrodillada de San Ildefonso hasta las santas vírgenes y ángeles que rodean el sitial arzobispal, con brazos de carnosas volutas. Entre el cortejo de vírgenes indiferenciadas del relato de Cixila son identificables Santa Catalina de Alejandría, que lleva en la mano la espada de su martirio, y quizá Santa María Magdalena o Santa María Egipciaca, cuyos largos cabellos ondulados acompañan al borde lateral derecho de la composición. Es evidente que en algunos de sus bordes, si no en todos un poco, el lienzo ha sido cortado antes de llegar hasta nosotros; es especialmente visible en el borde superior, al verse muy fragmentarios los angelitos con coronas de flores. Quizá también en el borde inferior y lateral izquierdo, donde la figura de San Ildefonso queda demasiado constreñida. Por el contrario, en el borde lateral derecho la figura de la santa con la larga cabellera parece funcionar con plena autonomía compositiva, pues existen en los lienzos de la Venerable Orden Tercera de Madrid, especialmente en el de *La lanzada*, ejemplos de figuras sincopadas.

LAS fisonomías de los personajes femeninos, con sus caras redondeadas, el colorido intenso de los rojos y azules, la pincelada larga de fuertes efectos lumínicos, que acentúan las aristas lineales y cortantes, todas son características apreciables en esta obra, como en otras de Cabezalero de autoría indiscutible. Además, como podrá comprobarse las santas no llevan aureola que señale su condición de virginal santidad, mientras que el nimbo de la corona de la Virgen es similar al de la Asunción aceptada por Pérez Sánchez como obra de Cabezalero, depositada por el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (6). Quizá lo más difícil sea proponer una fecha aproximada para esta Imposición de la Casulla a San Ildefonso, toda vez que coexiste constancia explícita. Por otro lado, en una obra tan breve como la de Cabezalero y que se desarrolla a lo largo de unos quince años, las fechas son de interés muy relativo. De la *Asunción* anteriormente citada piensa Pérez Sánchez que, por hacer el pintor un seguimiento muy fiel de un modelo de Pedro Pablo Rubens, pudiera tratarse de una obra juvenil.

DESDE mi punto de vista, la independencia de estilo que muestra la *Imposición* respecto a Carreño permite pensar en una fecha próxima a los lienzos de la Venerable Orden Tercera, quizá entre 1665 y 1670.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *El parnaso español pintoresco y laureado*. (Madrid, 1724). Ed. Aguilar, 1947, pág. 974.
- (2) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Precisiones sobre Juan Martín Cabezalero», en *V Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, págs. 247 y ss.
- (3) Sobre la iconografía de San Ildefonso, véase el trabajo de LOPEZ TORRIJOS, Rosa: «Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el XVIII», en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo I, n.º 2, 1988, págs. 165 y ss.
- (4) PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *Op. cit.*, pág. 974. También lo cita Felipe de Castro: véase BEDAT, Claude: «Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: esbozo inédito de una parte del «Viaje por España» de Don Antonio Ponz», en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, págs. 213 y ss. fol. 25.
- (5) PONZ, Antonio: *Viaje por España*, tomo V, cuarta división, parágrafo 2. Madrid, edición Aguilar, 1988, pág. 103. CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo I, págs. 184-185.
- (6) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Art. cit.*, pág. 254 y fig. 5.

JOSÉ ANTOLÍNEZ

(MADRID, 1635 - 1675)

"Predicación de San Juan el Bautista"

ÓLEO SOBRE LIENZO
207 × 142 cms.

Firmado y fechado: «JOSEPH ANTOLINEZ F. / 1667»

BIBLIOGRAFÍA:

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: «José Antolínez obras inéditas o poco conocidas», en *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pág. 229, lám. VIII.
SORIA, Martín S.: «José Antolínez. Retratos y otras obras», en *Archivo Español de Arte*, XXIX, 1956, pág. 7.
ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *José Antolínez*, Madrid, C.S.I.C. 1975, pág. 29, lám. 38 (en col. particular).

CASI todos los evangelistas dan testimonio de la importancia de San Juan Bautista como precursor de Cristo, «En aquellos días se presentó Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea, diciendo: Arrepentíos, porque el reino de los cielos está cerca... Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un ceñidor de cuero a la cintura y se alimentaba de langostas y miel silvestre. Salían entonces hacia él Jerusalén y Judea en pleno y toda la región del Jordán, y eran por él bautizados en el río Jordán y confesaban sus pecados» (Mt. 3, 1-6). Ateniéndose en lo esencial al relato bíblico: el santo, la muchedumbre y el paraje desértico, que en el siglo XVII también quería decir selvático y de frondosidad natural, sin intervención humana, el pintor también parece haber tenido en cuenta algunas prevenciones de la Contrarreforma sobre la iconografía del Santo. Leyendo a Francisco Pacheco podemos ver como sugiere que «débase pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero con





Fig. 1. José Antolínez.
"Predicación del Bautista".
Colección privada. Madrid.

Fig. 2. José de Antolínez.
"Martirio de San Sebastián".
Museo Cerralbo. Madrid.



gracia y hermosura; el cabello y barba no compuesto y crecido; los ojos vivos y encendidos,... en suma, todo el semblante de un hombre nobilísimo, pues descendía de la tribu real y sacerdotal»(1).

LA iconografía es por tanto la habitual, siendo una obra firmada y fechada José Antolínez en 1667. Este pintor se formó en Madrid en el ambiente de Francisco Rizi, pero asumiendo rasgos de Alonso Cano y Herrera Barnuevo, los modelos de las escuelas flamenca y veneciana influyeron poderosamente en su obra, que se extiende desde 1652 hasta 1674, año de su muerte.

LA escena se desarrolla en un paraje frondoso y selvático con grandes árboles, recortados sobre fondos azulados. En el lado derecho, sobre una gran roca, San Juan enflaquecido con gesto acompasado a su vehemente palabra, flexiona el cuerpo, se inclina hacia la muchedumbre, agita su mano y sus vestidos: Los atributos son los que señalaban los Evangelios y los teóricos de las imágenes de la Contrarreforma: la figura semidesnuda, vestida con el pelo de camello atado con un ángulo de pellejo de colorido marrón. Un manto rojo, símbolo de martirio (2), le cubre los hombros. Lleva en la mano izquierda el cayado crucífero rematado en cruz, con la filacteria enroscada con su leyenda correspondiente: «Agnus Dei». Junto a sus pies un pequeño cordero blanco destaca por la manseñumbre. Es prefiguración de Cristo, según una larga tradición bíblica y cristiana.

DIRIGE San Juan su sermón a un grupo de gentes del pueblo: madres con sus niños, ancianos y hombres con rostros atentos, que se van disponiendo como en un reguero por todo el lienzo. Desde la figura que de espaldas, a la izquierda, hace que el espectador quede inmerso y participe en la escena, hasta los fariseos del fondo a los que San Juan imprecaría como «raza de víboras». Antolínez ordenó la composición como un juego de líneas oblicuas en zig-zag que tienen a San Juan como punto de unión. Es un ejemplo de la complejidad que Antolínez suele emplear en sus obras pobladas con abundantes figuras, las cuales adoptan actitudes muy dinámicas y posturas en escorzos muy acentuados. Desde

otro punto de vista incorpora este lienzo algunas escenas de extraordinaria vivacidad y valor anecdótico popular, expresadas sobre todo a través de las figuras de los niños: el que en primer término es sujetado por su madre, o el que duerme, o el que juega con un perro en el borde inferior izquierdo y sobre todo el que se encarama al árbol buscando un palco privilegiado. Esta viveza costumbrista del pintor surge en otras ocasiones y en otras temáticas, especialmente en *El vendedor de cuadros* (Budapest, Museo de Bellas Artes), en el *Perrillo con lazos rojos* (Keiz, Inglaterra, col. Stirling-Maxwell) o en las diversas *Historias sobre Baco*. Son formas de expresión que hacen que Antolínez, además de un extraordinario intérprete del tema de la «Inmaculada Concepción» y otros asuntos religiosos, destaque en el conjunto de la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, como pintor de amplia temática, costumbrismo, retrato colectivo (como el del Embajador de Lerche (Copenhague, Museo), pintura mitológica, de animales, alegoría. Sin renunciar a todos estos detalles, pero con una composición diferente, de efectos luminosos más acentuados, alejando al santo del primer plano. Pérez Sánchez dio a conocer la existencia de otra pintura con el mismo tema (fig. 1), en la colección García de Diego, de Madrid (3).

DENTRO de este ambiente madrileño Antolínez siguió la tendencia general en cuanto a la técnica pastiche: el predominio del color sobre el dibujo, la pincelada gruesa y empastada de tradición veneciana, y el colorado intenso en ocasiones o muy delicado en otras, en las que compone sobre gamas frías azules y agrisadas, o malvas casi exclusivamente. En la *Predicación del Bautista* pueden observarse todas ellas, especialmente la soldadura con la que el pintor empasta los colores: azules, pardos, verdes, rojos o blancos, y va dibujando simultáneamente figuras de proporciones extraordinariamente esbeltas, tanto las sentadas, como las que están de pie. Dentro de esta escuela madrileña, Antolínez resulta ser cada vez más importante, tanto en razón de las obras conservadas como de las soluciones plásticas a algunos temas iconográficos. Su estilo, aún sin que las obras estén firmadas, resulta ser uno de los más fácilmente identificables. Por desgracia, Palomino le dedicó una biografía llena de vivencias humanas y rasgos de personalidad, pero muy poco precisa en la identificación y localización de sus pinturas (4). Por ello, no sabemos para qué lugar pudo haber sido pintada esta *Predicación de San Juan Bautista*. Su marco decimonónico indica que quizá procede de algún convento suprimido en la desamortización del siglo XIX. Bien conocido por la crítica especializada, tanto Angulo Iniguez como Soria lo citaron en la colección Adanero hasta 1956 (5), cambiando de propietario inmediatamente después (6). Por composición y medidas esta pintura se relaciona con el *Martirio de San Sebastián*, del Museo Cerralbo de Madrid (fig. 2), también fechado en 1667 (7). En ambos surge el mismo marco para un universo de abundantes figuras proporcionadas a un ambiente paisajístico en el que consta que Antolínez destacó sobre sus contemporáneos. En este aspecto su manera de aproximarse al paisaje es similar a la de Juan Bautista del Mazo o Benito Manuel Agüero seguidores de Velázquez.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649). Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 662 y ss.
- (2) PACHECO, Francisco: *Op. cit.*, pág. 663.
- (3) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Maestros españoles en los palacios Madrileños», en *Archivo Español de Arte*, XV, 1962, pág. 285, lám. I, 5.
- (4) PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *El parnaso español pintoresco y laureado*. (Madrid, 1724). Madrid, ed. Aguilar, 1947, pág. 981 y ss.
- (5) ANGULO INIGUEZ, Diego: «José Antolínez obras inéditas o poco conocidas», en *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pág. 229, lám. VIII.
- (6) SORIA, Martín S.: «José Antolínez. Retratos y otras obras», en *Archivo Español de Arte*, XXIX, 1956, pág. 7.
- (7) ANGULO INIGUEZ, Diego: *José Antolínez*, Madrid, C.S.I.C., 1957, pág. 29, lám. 38 (en col. particular).
- (8) ANGULO INIGUEZ, Diego: *Op. cit.*, 1957, pág. 42, lám. 39. Oleo sobre lienzo, 2,04 x 1,50 ms. El autor lo relaciona con un martirio de San Lorenzo, destruido o desaparecido en 1936 en el convento de Santa Isabel de Madrid, que pertenecía al fondo del Museo de la Trinidad.

ANTONIO ACISCLO PALOMINO Y VELASCO

(BUJALANCE, CÓRDOBA 1655 - MADRID, 1726)

"Huida a Egipto"

ÓLEO SOBRE LIENZO
81 X 105 cms.

Firmado, ángulo inferior izquierdo: «Palom...f»

LA infancia de Jesús aparece reflejada en el Evangelio en breves y muy concisos pasajes. La huida está narrada en el de San Mateo: «... el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo». Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto...» (Mt, 2, 13-15). Los Evangelios Apócrifos, especialmente el de la Infancia, desarrollaron y completaron el pasaje. Aunque se trata de un tema frecuentemente representado en la España del siglo XVII, podemos considerarlo codificado en sus elementos básicos en el texto de Pacheco: «La pintura desta huida será así: Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca en su cabeza y sombrero de palma puesto; el Niño envuelto, en sus brazos, que descubra algo del rostro. San José delante, haldas en cinta, con su báculo, llevando de diestro la jumenta, y un





Fig. 1. Antonio Acisclo Palomino.
"San Miguel Arcángel".
Museo William Rockhill Nelson,
Kansas.

ángel delante enseñándoles el camino; aunque Pellegrín (Tibaldi) lo puso, en el claustro del Escorial, caminando sobre una nube. También se puede pintar sin ángeles como lo hizo Alberto (Dürero) en sus estampas de madera; y si quisiere alguno, podrá pintar la historia de noche, a las luces de la luna, como ya lo he visto, por cumplir con el rigor de aquella primera jornada, aunque será más dificultoso, y, así, tengo por más seguro y más agradable, pintarla de día, por escusar la crudeza de las luces y las sombras» (1).

COMO puede verse la obra de Palomino, pintor y también hombre de letras y teología, se adapta muy fielmente a las sugerencias de Pacheco. La composición aparece dispuesta en friso con las figuras en un paisaje crepuscular de nubes blancas, azules y rojizas, sobre los fondos de montañas azules: la Virgen ataviada con sus ropas y su sombrero de viaje; la borriquilla guiada por un bello ángel, no por San José, quién sigue al grupo por detrás con paso apresurado, la túnica cogida en la cintura y el equipaje cogido bajo el poderoso brazo. La indudable personalidad de Palomino se pone de manifiesto en los modelos humanos de elegantes rostros ovalados, en la firmeza del dibujo con que traza la composición y el brillante colorido blanco, rojo, azul y gris azulado.

LA escena obliga a ensayar iluminaciones contrastadas, especialmente sobre el rostro de la Virgen y el ángel, acentuando sus mejillas sonrosadas y rellenas.

LOS temas de la infancia se suelen completar con detalles aparentemente insignificantes, pero cuya razón de ser suele remontarse a tradiciones muy remotas y en fuentes literarias muy rebuscadas. Tal debe ser aquí el caso de la palmera doblada que, según la tradición, es un símbolo del tributo y honor rendido por Egipto al llegar el Hijo de Dios. De ahí quizá que se halle ya de espaldas al grupo. El otro

prodigio habría sido la destrucción de los símbolos paganos. Ambos aparecen reflejados en «El Pintor Cristiano y Erudito» de Fr. Juan Interian de Ayala (2), redactado en latín en la segunda mitad del siglo XVIII por este fraile, contemporáneo a Palomino.

ESTE esquema compositivo fue el más empleado en la escuela barroca madrileña. José Moreno lo interpretó en varias ocasiones, especialmente en el lienzo del Institute of Arts de Minneapolis, donde una escena complementaria alude al Egipto faraónico de los segadores y las grandes cosechas. También Juan Mateos, en la pintura del Duque de Hernani, fechada en 1697, donde destaca un numeroso acompañamiento de ángeles en el Templo con los ídolos destruidos.

DE ahí quizá que en su «Museo Pictórico», Palomino alabase tanto una composición perdida o no localizada de Mateo Cerezo, indudablemente personal y distinta de lo que era común, y de la que había varias copias entre sus contemporáneos. Quizá el tema sería como el que Bosarte describió en San Pablo de Burgos: la borriquilla aparece en escorzo hacia el fondo del cuadro e hincando unas hierbas, con lo que desaparecía el protagonismo que el animal tiene en la mayor parte de las versiones (3).

LA obra de Palomino parece ser un ejemplo maduro de su producción, superada la formación cordobesa e incluso la madrileña, aunque es evidente el eco de las composiciones de Claudio Coello. La carencia de un catálogo razonado de su obra, con reproducciones suficientes y de calidad, dificulta sobremanera cualquier aproximación cronológica, dada la poca afición del pintor a fechar sus pinturas. La más reciente investigación sobre el pintor alude a otro lienzo en el que Palomino trató el tema de la Huida a Egipto: una pintura al óleo (80 x 100 cms.) de la iglesia de San Rafael de Córdoba, citada, pero no reproducida, cuya descripción es similar a la que ahora nos ocupa (4). Por desgracia no ha sido posible documentar la ejecución o el pago de esta pintura. En otras obras de la misma serie los modelos parecen haber alcanzado un alto grado de personalización estilística. El San José de la Visitación es prácticamente similar al de esta Huida a Egipto, aunque en sentido inverso. Si las pinturas de la serie de Córdoba hubieran sido hechas durante la estancia del pintor en esta ciudad para ejecutar los lienzos del Retablo mayor de la catedral y las pinturas de la sacristía del Cardenal Salazar o de Santa Teresa, entre 1712 y 1714, tendríamos una fecha orientativa para nuestro cuadro.

EN otras tres ocasiones al menos repitió Palomino el tema: antes de 1728 el I Marqués de Santiago D. Esteban Rodríguez de los Ríos poseyó un lienzo de grandes proporciones de la Huida, junto con otros de la infancia de Cristo, que decoraban la capilla de su casa madrileña (5). En el inventario de Francisco Palomino, pintor e hijo de Antonio, que fue realizado en 1727 y tasado en 1728 consta con énfasis otra Huida a Egipto «original de don Antonio Palomino» (6). Al no consignarse las medidas no podemos saber que relación pueda tener con la que presentamos. En el siglo XIX, una tablita ochavada con este tema, parte de una serie de cuatro, perteneció al coleccionista D. Serafin García de la Huerta (7). Salvo el tema, ninguna de ellas puede relacionarse con esta Huida a Egipto, que es una obra inédita hasta hoy y de autoría indiscutible.

Ismael Gutiérrez Pastor

(1) PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (1649). Ed. Juan Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 625.

(2) *Op. cit.*: tomo I, págs. 239-241.

(3) BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Ed. Turner. Madrid, 1978, pág. 103.

(4) RAYA RAYA, María de los Angeles: «Acisclo Antonio Palomino: otras obras», en *Aphoteca*, n.º 6 (II), 1986, págs. 39 y ss.

(5) GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: «La colección de pintura del Marqués de Santiago», en *Archivo Español de Arte*, n.º 246, 1989, pág. 222.

(6) AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la Historia de la Pintura española*. I. Madrid, 1994, pág. 88.

(7) SALTILLO, Marqués de: «Colecciones madrileñas de pinturas: la de D. Serafin García de la Huerta» (1840). en *Arte Español*, XVIII, 1950-1951.

ANTONIO ACISCLO PALOMINO Y VELASCO

(BUJALANCE, CÓRDOBA, 1655 - MADRID, 1726)

"La Iglesia Triunfante y la Iglesia Militante"

ÓLEO SOBRE LIENZO

103,5 × 155,5 cm.

Hacia 1705

BIBLIOGRAFÍA:

- APARICIO OLMOS, Emilio M.: *Palomino: su arte y su tiempo*. Valencia, 1966, pág. 153.
GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso R.: *La Iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca, 1987, pág. 77 y lámina (sin paginar)

ESTA obra es el boceto preparatorio realizado por Palomino para planificar el argumento y la composición de la gran pintura del coro alto del convento de San Esteban de Salamanca (fig. 1). A pesar de la desproporción existente entre la obra definitiva y su modelo, en él todo está ya previsto, e incluso el formato rectangular permitió que el pintor introdujera en las enjutas de los arcos dos victorias recostadas con dos filacterías y los letreros ECCLESIA MILITANTE y ECCLESIA TRIUMPHANS, que indican el tema iconográfico a desarrollar.

LA relativa abundancia de bocetos de Palomino (1) pone de manifiesto su concienzudo procedimiento de trabajo, de raíz académica. Su honda formación humanística y teológica, complementos de la erudición pictórica, le llevaron a escribir en el tomo segundo del Museo Pictórico el programa iconográfico desarrollado en esta obra, por lo que la identificación del mismo a nivel general, y de todas sus alegorías a nivel particular, resulta muy fácil, además de incontrovertible, al ser el mismo pintor quién expone su contenido. Si desde el punto de vista iconográfico, Palomino, trasladó fielmente la idea del boceto al muro del convento de Salamanca, entre las dos pinturas —boceto al óleo y mural al fresco— se acusa la notable diferencia de la proporción y de la técnica. En nuestra pintura Palomino preparó una idea general, un "borroncillo" tal y como él lo definió en su tratado: "La traza,

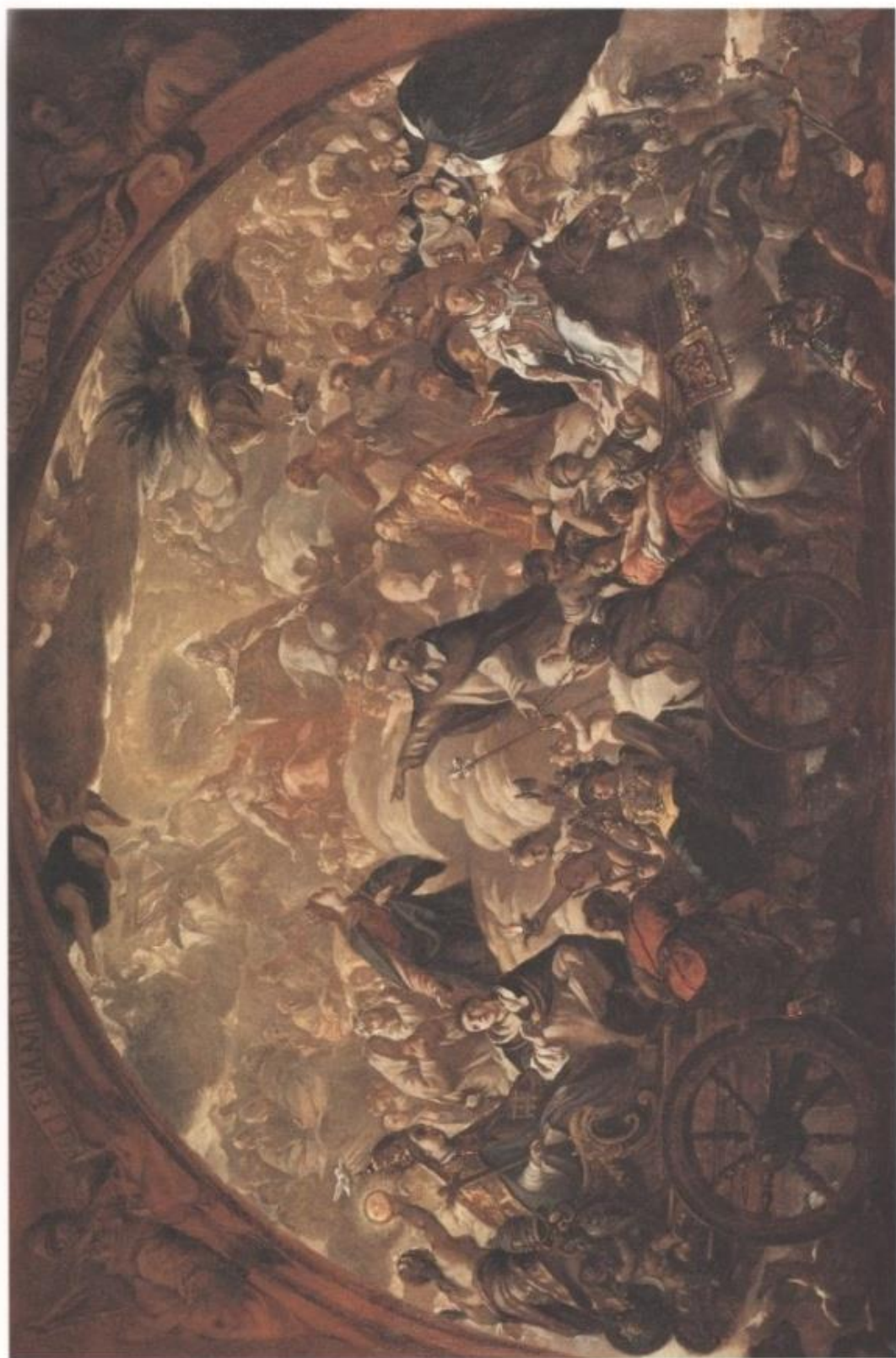




Fig. 1.
Antonio Acisclo Palomino.
«La Iglesia Triunfante y
a Iglesia Militante».
Iglesia de San Esteban.
Salamanca.

o mancha de colorido, donde el pintor hace la invención, para algún asunto, que ha de ejecutar en mayor tamaño... Llámese borrón; porque se hace de la primera vez sin mucho definir" (2). La soltura de pincel, la hechura, el empaste pictórico es en el boceto necesariamente rápido y fogoso, a base de toques y manchas sobre la superficie rojiza de la preparación. Consiguientemente, predomina en el boceto un color denso, saturado y terroso, con figuras de contornos imprecisos pero suficientes. Es todo lo contrario al fresco definitivo, de unos diez metros de anchura por casi tantos de altura, con firmes contornos dibujados, con figuras individualizadas, componiendo el numeroso cortejo de personajes y alegorías, y sobre todo con un colorido mate, de tonalidades claras y resplandecientes, pintadas sobre una superficie de yeso blanco.

LA composición fue definida por Palomino como la Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante, aunque en la descripción prestó especial atención a la primera, enumerando al carro triunfal de la Iglesia, vestida de pontifical, acompañada de la Verdad y de las virtudes cardinales y teologales, carro arrastrado por cuatro corceles blanquinegros, que en su avance pisotean a la Ignorancia, al Error y a la Herejía. La Iglesia Triunfante es la gloria con la Trinidad, con los ángeles portadores del símbolo de la cruz redentora, poblada con los Santos, los apóstoles y los mártires. Por ser el de San Esteban el convento más importante de la Orden de Predicadores en España, los santos dominicos tienen un papel de mediadores entre el mundo y el cielo: ahí aparecen Santo Tomás de Aquino como doctor Angélico, asistiendo con su pluma y su obra a la Iglesia, Santo Domingo de Guzmán traspasando al género humano el rosario recibido de la Virgen, San Jacinto de Polonia portador de la imagen de Santa María salvada del incendio, como ejemplo de su devoción; o San Vicente Ferrer con el ostensorio como expresión del culto al Santísimo Sacramento. Junto a ellos aparecen la misma Virgen María junto a la Iglesia y San Esteban caracterizado como diácono con las piedras de su lapidación sobre un libro. Completan la iconografía otros dominicos como Santa Catalina de Siena o Santa Rosalía de Palermo, así como San Juan Bautista y San Francisco de Asís, fundador de la otra orden mendicante medieval.

EN realidad, siendo muy importante todo este grupo de santos agrupados en torno a la gloria, Palomino hizo especial hincapié en la caracterización de los animales que simbolizan diversos vicios humanos: el pavo o la soberbia, el lobo o la avaricia, la cabra o la lujuria, el oso o la ira, el avestruz o la gula, el perro o la envidia y la tortuga o la pereza, disponiéndolos más o menos alineados bajo las ruedas del carro triunfal, vencidos por las virtudes (3). Por desgracia, siendo muy visibles en el fresco definitivo, en el boceto el colorido terroso no ayuda a destacarlos.

LA pintura de San Esteban, y por tanto este boceto que presentamos, es una obra fundamental de Palomino, destacada por todos cuantos han dedicado su atención al pintor. La obra definitiva fue

contratada por 7.500 reales en mayo de 1705 y concluida en noviembre del mismo año (4). Está firmada: "Regis pictor. Ant. Palomino fan 1705." (5). Por ello, el boceto debe fecharse también dentro del mismo año. Para la composición de esta obra Palomino, en cierta manera, tuvo en cuenta el *Triunfo de la Iglesia*, de Rubens, pero optó por una estructura más solemne, menos agitada y gráficamente definida desde el punto de vista popular, con alardes alegóricos, pero sin excesivas complejidades intelectuales. Por otro lado, al tener que adaptarse a la anchura del muro, el carruaje es más amplio y discurre frontalmente, a modo de friso, sin que eso signifique simplificar los planos de la composición. Muy al contrario, al tener que fundir con el cortejo el plano de la gloria, el pintor abrió visualmente el muro, cercándolo con un gran marco de talla, y situando un contraluz de nubes en lo alto, de modo que la gloria aparece escalonada y alejada del espectador.

SOBRE la procedencia remota de este boceto sólo podemos establecer una hipótesis. Los bocetos servían para ser presentados a los clientes y exponer ante ellos la idea del encargo. Podían quedar en posesión de dicho cliente o volver al taller del pintor. Como hemos señalado, Palomino realizó estos "borrones" con cierta frecuencia: para el *Santiago en Clavijo* de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, de Madrid, se conocen dos; para los lienzos de la sacristía de la catedral de Córdoba, o para las cartujas de Granada y del Paular también los pintó (6). Algunos de ellos parecen registrados en el inventario post mortem de su hijo Francisco Palomino, también pintor y muerto el 16 de octubre de 1726. Como Antonio Palomino, en el último año de su vida, ya viudo, recibió la ordenación sacerdotal y murió el 12 de agosto de 1726, los dos meses que separan ambos óbitos, casi no serían suficientes para iniciar el inventario de los bienes, por lo que podemos considerar que los que se inventarían en el taller de Francisco serían los mismos que los de su padre, traspasados al único hijo que prosiguió su misma profesión. Refuerza esta idea el que se inventarían los restos de la edición del Museo Pictórico; o la casa del propio Antonio, aún por vender, cuyo importe era para los tres hijos o sus herederos. La lectura atenta de este inventario hecho en 1727 (7) no permite identificar el boceto de la Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante, por lo que, o bien había quedado en San Esteban de Salamanca, o bien había sido objeto de anterior disposición por parte de su autor, quizá entregándolo a Isidro Antonio Palomino, fiscal de los Reales Consejos y el único de sus hijos de quien no conocemos inventario de bienes.

En el transcurso de la Guerra Civil este boceto de Palomino fue fotografiado por M. Moreno, como existente en la antigua colección Adanero (cliché n.º 7071), referencia que sirvió para que lo citara Aparicio Olmos y lo reprodujera Rodríguez G. de Ceballos.

Ismael Gutiérrez Pastor

- (1) Sobre los bocetos de Palomino véase los artículos de:
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Notas sobre Palomino pintor", *Archivo Español de Arte*, XLV, n 179, 1972, págs. 251 y ss.
WOECKEL, Gerhard P.: "Ein unbekanntes spanisches Barockmodell im Museo Municipal de Pinturas in Santander", *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1974, pág. 163-174.
GALINDO, Natividad: "El boceto de Palomino del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtokaria Anuario*, 1991, Museo de Bellas Artes de Bilbao, págs. 49 y ss.
- (2) PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *El Museo Pictórico y la Escala Óptica (1715 y 1724)*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, pág. 1145.
- (3) PALOMINO Y VELASCO, op. cit., págs. 427-731.
- (4) GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso R.: *La Iglesia y el Convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca, 1987, págs. 77 y 178, con documentos.
- (5) Véase el artículo de:
ITKGAIZ, Domingo: "Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos", *Archivo Español de Arte*, LIII, 1980, pág. 82.
MONTANER LÓPEZ, Emilia: *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, 1987, págs. 182.
- (6) PÉREZ SÁNCHEZ: "art. cit.", 1972.
- (7) AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española*. I. Madrid, 1994, págs. 85-93.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(SEVILLA, 1617 - 1682)

"Busto de muchacho"

ÓLEO SOBRE LIENZO

66,5 × 52 cms.

PARECE difícil atribuir esta pintura a un artista español que no sea Murillo, ya que si el maestro sevillano no careció de discípulos de valía, ninguno de ellos parece capaz de lograr la plenitud de materia y la maestría expresiva, dentro de una naturalidad incomparable, que hacen del gran maestro sevillano un modelo difícil de igualar incluso para sus más cercanos colaboradores. Por su postura y expresión, mirando con tierna intensidad algo (alguien) que se halla cerca, en situación inferior (pudiera tratarse de un Niño Jesús recién nacido), este personaje, pobremente vestido de harapos, pero sin la picardía de otras obras profanas (fig. 1) (Munich-Alte Pinakothek, Londres-Dulwich Gallery, Viena-Akademie, Londres-National Gallery, Chippenham-Dyran Park ó Leningrado-Ermitage), sería un muy adecuado pastor de Belén, aunque el tema de la *Adoración de los Pastores* (fig. 2) (del que existe un excelente ejemplar en el Museo del Prado) no nos ofrezca, en sus contadas versiones murillescas, ninguna figura semejante a ésta.

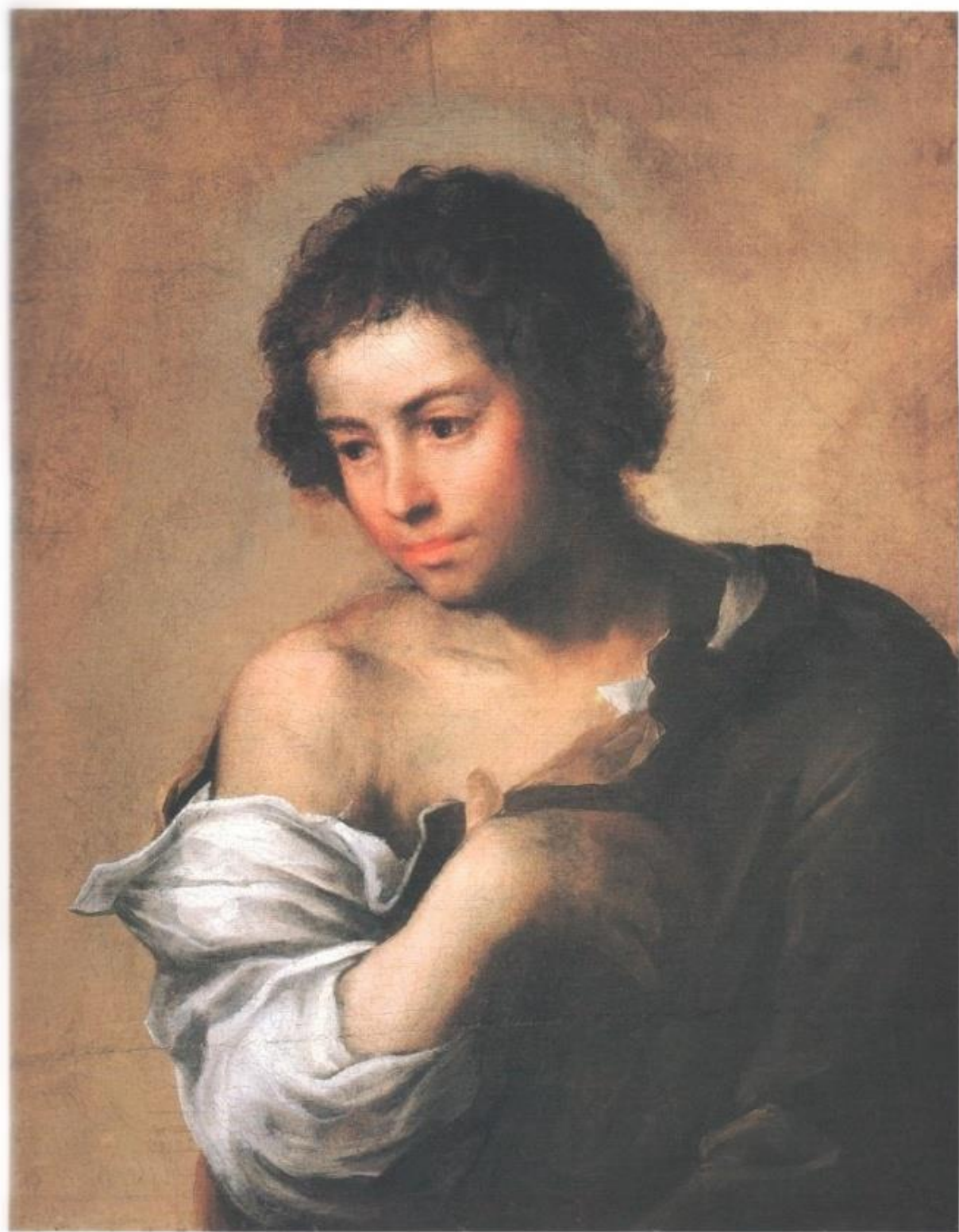




Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo.
"Niño riendo".
 National Gallery, Londres.

Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo.
"Adoración de los Pastores"
 Museo del Prado, Madrid.





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

en general de media figura, como en el Museo de El Paso (fig. 3), o el de la colección T. Burchal de Preston, Lancashire, que Diego Angulo reproduce entre las obras discutibles (cf. Lam. 562 de "Murillo", tomo III, Madrid, 1981). Cabe hallar también cierta semejanza con la figura de San Juan en el *Bautismo de Cristo* de la Catedral de Sevilla (fig. 4), con la de Cristo juez en *La Porciúncula* del W. R. Museum de Colonia, aunque expresión y edad sean diferentes y, hasta cierto punto, en la cabeza de *San Fernando* del Museo del Prado. En puridad, ninguna alcanza la expresión juvenil, casi infantil, de este *Busto de muchacho* que hoy se nos presenta y cuyos caracteres murillescos parecen evidentes. Por su postura orante (la diestra apoyada en el pecho y la mirada fija, como embebida) este harapiento muchacho se aparta de otros, como los picarillos citados.

El estado de conservación es bastante bueno, aunque tenga retoques en la camisa y un dedo pulgar inverosímil en la mano. El hombro está bien modelado y la cabeza es de una fuerza e intensidad que la apartan de los temas profanos y lo presentan como adorador ensimismado de algo que está en plano inferior y cuyo resplandor parece iluminarle: esto es, Jesús recién nacido. Pero no conozco ninguna *Adoración* en que aparezca este personaje, cuya atribución al maestro sevillano parece muy merecida y verosímil.

Julián Gállego



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo,
«Bautismo de Cristo» (detalle),
Catedral de Sevilla.

FRANCISCO BARRANCO

(ACTIVO EN SEVILLA A MEDIADOS DEL SIGLO XVII)

"Bodegón con pájaros y servicio de chocolate"

ÓLEO SOBRE TABLA
30,2 × 50,5 cms

Firmado y fechado: Francisco Barranco. fac. / 1647

ESTE bello bodegón es la única pintura conocida de este pintor y es una verdadera obra maestra del género en España del Siglo de Oro (1). Ceán Bermúdez mencionó que Barranco vivía en Andalucía durante 1646, donde había «firmados de su mano varios bodegoncillos, que estan pintados con verdad y buen colorido» (2). De hecho, Barranco, quizás de origen andaluz, trabajó en Sevilla en esta época y tres bodegones suyos fueron inventariados en una colección pictórica sevillana de 1650 (3).

LA pintura representa cinco especies distintas de pájaros en primer plano, con una chocolatera y molinillo, y una taza lacada de fabricación mejicana de Michoacan a la izquierda, y sobre una repisa, a la derecha una taza de cristal español con burbuja de vidrio azul en el interior y un paño rojizo. A parte de su aspecto apetitoso, parece que este tema se ejecutó para demostrar las habilidades artísticas del





Fig. 1. Juan de Zurbarán.
«Bodegón con servicio de chocolate».
Museo de Arte Occidental,
Kiev.

Fig. 2. Pedro de Campobón.
«Bodegón de pájaros y aves de caza».
Museo Meadows, Dallas.



pintor, y su extraordinaria habilidad para evocar las cualidades del cobre trabajado, de las plumas y del vidrio. El tema del servicio de chocolate de la pintura de Barranco recuerda al *Bodegón con servicio de chocolate*, firmado por Juan de Zurbarán en 1640

(fig. 1), Juan de Zurbarán, *Bodegón con servicio de chocolate*. Firmado, 1640. Oleo sobre lienzo, 48 x 75 cms. Kiev, Museum of Western and Oriental Art), pintura que parece haber gozado de bastante fama en Sevilla a juzgar por los bodegones inspirados por ella (4). Juan de Zurbarán (1620-1649), hijo del gran pintor religioso Francisco de Zurbarán, se distinguió en la década de 1640 como pintor más creativo de bodegones, y no es de sorprender que él también pintara cuadros de aves muertas (5). Pedro de Campobón, quien trabajó en Sevilla desde 1628, es otro pintor de bodegones de pájaros y aves de caza, y uno de los más bellos está firmado y fechado en 1653 (fig. 2), Pedro de Campobón, *Bodegón con aves de caza*. Firmado, 1653. Oleo sobre lienzo 70,3 x 78,7 cms. Dallas, Southern Methodist University, Meadows Museum) (6).

EN el cuadro de Barranco, el artista sigue la tradición de representar el antepecho a lo largo del cuadro, componiendo los pájaros para que den la impresión de sobresalir del cuadro. A pesar del cierto sentido de simetría que dan las repisas laterales del segundo plano, Barranco, como Juan de Zurbarán, buscó una forma más intuitiva de componer los elementos, situados en un caos ordenado. Su manera de pintar difiere bastante de la de Zurbarán. El estilo de este último se caracteriza por un fuerte tenebrismo derivado de la pintura contemporánea napolitana y una cierta minuciosidad en el modelado de las formas. En el caso del bodegón de Campobón (fig. 2), el tema está pintado con más sol-

tura y energía. Sin embargo, el estilo particular de Barranco difiere del de los otros dos. El bodegón de Barranco se distingue por su pincelada suelta y vibrante, por su rica textura y un toque fresco y espontáneo que hace de esta pintura algo sublime. En vez de la iluminación tenebrista y los fondos oscuros de Juan de Zurbarán, Barranco persigue efectos de luz difusa y luminosidad atmosférica. El fondo marrón claro, las sombras translúcidas y la tonalidad más bien apagada dan la impresión de que el bodegón se observó a la luz del día.

Es probable que Barranco trabajara en Madrid, donde pintores como Juan de Espinosa pintaron bodegones de aves y donde Barranco hubiera podido apreciar la densa textura de los bodegones de Antonio de Pereda, y quizás los de Francisco Palacios, que como discípulo de Velázquez, trabajaba en un estilo deshecho y atmosférico. Sin embargo, se sabe muy poco de los bodegones del pintor sevillano, Pedro de Medina, cuyo *Bodegón con manzanas, nueces y caña de azúcar* (fig. 3), Firmado, 1645. Oleo sobre lienzo, 43 x 60 cms. Madrid. Colección Naseiro) está pintado de manera similar (7). Camprobín también podía pintar con estilos diferentes y de hecho realizó pinturas de contornos suaves y luminosidad difusa, aunque estas pinturas parece que se pintaron más tarde que la de Barranco. El hermoso bodegón de Barranco, producto de un artista intensamente innovador y de no menos talento que los mejores pintores de su campo, añade una dimensión nueva al entendimiento del bodegón de la creativa década sevillana de 1640.



Fig. 3. Pedro de Medina.
«Bodegón con manzanas, nueces y caña de azúcar».
Colección privada. Madrid.

Peter Cherry

- (1) La pintura fue dada a conocer por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Miscelánea seiscentista», en *Cinco Siglos de arte en Madrid, XV-XX*, III Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1991, pp. 318-319. Basándose en una foto de la obra no muy clara, este autor interpretó la firma como "Fco. Saravia".
- (2) J.A. CEÁN BERNÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, T. I, p. 93.
- (3) Véase WILLIAM B. JORDAN and PETER CHERRY: *Spanish Still-life from Velázquez to Goya*, The National Gallery, Londres, 1995, p. 195, n.º 6, para los bodegones citados en 1650 en la colección del cirujano Bartolomé Ría. El documento no especifica ni el tamaño ni el tema de los bodegones de Barranco, valorados en 50 reales cada uno. Otros tres de Francisco de Herrera en la misma colección fueron tasados por 66 reales cada uno.
- (4) Para el original de Juan de Zurbarán, véase JORDAN y CHERRY, 1995, pp. 104, 106 n.º 41 y para las derivaciones, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid 1983, p. 87, n.º 59; JORDAN, 1985, p. 226, figs. XV.4-XV.5.
- (5) Véase JORDAN y CHERRY, 1995, p. 196, n.º 28 para el inventario de 1654 de un jurado-librero sevillano, Joseph Belero, que incluyó cuatro fruteros y un bodegón con dos perdices de Zurbarán.
- (6) Para otro bodegón de una fuente de plata con pájaros muertos atribuido a Camprobín, véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros*, Tokyo, National Museum of Western Art, 1992, fig. 04, n.º 28.
- (7) Quizás valga la pena apuntar aquí la semejanza estilística entre las manzanas pintadas en el bodegón firmado de Medina de la Colección Naseiro y las de un pequeño Bodegón de manzanas que hace juego con otro de higos de la colección del Lázaro Galdiano de Madrid.

FRANCISCO ANTOLÍNEZ Y OCHOA

(SEVILLA, HACIA 1645 - MADRID, 1700)

"La Adoración de los Reyes"

"La partida de la huida a Egipto"

DOS ÓLEOS SOBRE LIENZO

69,5 × 102 cms., cada uno

PRESENTA esta pintura junto con su compañera de serie *La partida de la huida a Egipto*, características de estilo, propias y definidas, del pintor sevillano Francisco Antolínez. La escena narra con la habilidad característica de este pintor el momento en que los monarcas magos de Oriente, se acercan al Niño a ofrecerle sus presentes.

El artista ha descrito a los monarcas en presencia de la Sagrada Familia, ante un humilde portal y acompañados de sus pajes infantiles. El cortejo parece aguardar en un segundo término donde se ven algunos componentes del séquito y los animales de carga. Un suave paisaje cierra el fondo de la escena.

UNO de los efectos más tratados por Antolínez en sus pinturas es el de crear fuertes contrastes de luz y de sombra. En este caso el pintor ha aprovechado la situación de la estrella que guió a los Reyes, situada encima del portal, para crear un foco lumínico cenital que incide sobre las figuras en su parte superior. San José, que se encuentra en pie, en primer plano aparece iluminado en su cara anterior, permaneciendo la que nosotros vemos en penumbra.





Fig. 1. Francisco Antolínez y Ochoa.
"Jacob con el rebaño de Labán".
Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

OTRA característica propia de Antolínez es el sentido de la humildad popular que impera en sus obras, captando en este caso el mismo espíritu que transmite el Evangelio. Por ello el ambiente arquitectónico es aquí rústico y pobre e igualmente los personajes, excepto los Reyes, van sencillamente vestidos. Sus gestos y actitudes son también sencillos rehuendo el artista de cualquier sensación de aparato y grandiosidad.

COMPASERA de serie de *La Adoración de los Reyes*, antes comentada, esta pintura es un espléndido testimonio de la veta costumbrista de Antolínez al acertar a narrar una escena religiosa con fuerte sabor popular. La ejecución de esta obra está realizada con la habitual soltura y facilidad de pincel que este artista emplea, consiguiendo así configurar personajes que poseen su inconfundible fisonomía. La abundancia de figuras, que ocupan prácticamente toda la mitad inferior de la escena, proporciona a esta una intensa y vistosa calidad descriptiva, incrementada por su sentido emotivo y sentimental.

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

Al desarrollarse al exterior, Antolínez ha descrito un amplio paisaje que incluye en primer término unas humildes casas y a la izquierda una montuosa lejanía que se pierde hasta el fondo de la escena. En este sentido es pertinente advertir que en la obra de Antolínez es frecuente la presencia de retazos de paisajes (fig. 1), respaldando a los personajes que protagonizan sus escenas. Por ello conviene señalar que aunque algo desdibujados y sueltos de pincel, los fondos paisajísticos de Antolínez mantienen la tradición introducida en Sevilla por el pintor Juan de Zamora a mediados del siglo XVII, continuada después por Ignacio de Iriarte y practicada también con excepcional técnica por Murillo.

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

Enrique Valdivieso

Bibliografía de referencia:

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



ANDRÉS PÉREZ DE PINEDA

(SEVILLA, C. 1660 - 1727)

"Cartela escultórica con guirnaldas de flores y busto de la Dolorosa"

"Cartela escultórica con guirnaldas de flores y busto del Salvador"

PAJEJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

80 × 123,5 cm., cada uno.

El carácter y estilo de esta pintura, así como el de su compañera dedicada a la Virgen María, es en todo coincidente con el de algunas obras firmadas por el pintor sevillano Andrés Pérez, especialmente con la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba y representa, dentro de un marco similar adornado con ramilletes de florales, a *San Joaquín, Santa Ana y La Virgen niña aprendiendo a leer* (fig. 1) (1).

DESDE los tiempos de Ceán Bermúdez se viene identificando a este pintor con Andrés Pérez de Pineda (2), hijo del también pintor Francisco Pérez de Pineda, quién fue miembro activo de la Academia de Pintura de Sevilla entre los años 1664 y 1673. Así mismo fue hermano de otro Francisco Pérez de Pineda, igualmente pintor, discípulo de Lucas Valdés, y que también destacó como literato y poeta (3). Sin embargo, no todas estas relaciones de parentesco directo han podido ser corroboradas por las investigaciones documentales más recientes (4).





Fig. 1. Andrés Pérez de Pineda.
"La educación de la Virgen".
Museo de Bellas Artes. Córdoba.

El estilo pictórico de Andrés Pérez de Pineda nos es relativamente bien conocido a través de algunas obras que se conservan en iglesias y museos de Sevilla. Dentro de los pintores que trabajaron en esta ciudad a fines del siglo XVII y en el primer tercio del siglo XVIII, Pérez de Pineda muestra un estilo que evoca la dulzura de los modelos de Murillo, si bien lo hace siempre con un firme dibujo, algo alejado del trazo vaporoso del gran maestro sevillano, y empleando grandes escenarios arquitectónicos, siempre poblados de numerosas figuras, en agitada acción y movimiento, tal y como es fácil observar en los lienzos de tema eucarístico de *Abraham y Malcasadas*, y de *Debate y Acémilas*, ambos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (5).

DE algún modo, Ceán Bermúdez llegó a tener constancia de que Pérez de Pineda, además de dedicarse a la pintura religiosa, también se distinguió en "imitar las flores y bordaduras del natural" (6), lo que la investigación más reciente ha demostrado. Precisamente en estas dos guirnaldas que ahora se atribuyen por primera vez a Pérez de Pineda, se perciben esas cualidades, además de la influencia en el planeamiento escalar del marco fingido, decorado con flores, de la obra de numerosos pintores flamencos dedicados a este género, entre los que cabe destacar a Daniel Seghers. La frecuente presencia en Sevilla a lo largo del siglo XVII de una nutrida colonia de comerciantes y pintores de los Países Bajos sin duda facilitó el conocimiento y la familiarización de nuestro pintor con este género pictórico.

EN estas dos pinturas, realizadas muy probablemente dentro de las primeras décadas del siglo XVIII, destaca el formato horizontal de la composición, junto con los rasgos estilísticos más personales del pintor. En el centro encontramos, dentro de un óvalo resplandeciente, la efigie de Cristo Salvador, con semblante sereno, cabello largo y túnica inconsútil de tonos malvas, según los dictámenes de la Contrarreforma, entre los que se encuentra el sevillano Francisco Pacheco. En cierta manera esta imagen puede ser considerada como una "vera efigie" de Nuestro Señor Jesucristo, si bien los rasgos estilísticos del pintor se acusan especialmente en los pómulos y en la rizada cabellera. La cartela que encuadra este medallón se extiende por los laterales del lienzo, con sus perfiles curvados que concluyen con dos angelotes, de pícara mirada y flequillos en ala de pájaro cayendo sobre sus frentes. Su tonalidad agrisada quiere semejar la talla en piedra de un rico marco, perfecto contrapunto a las guirnaldas florales, en las que las rosas, los tulipanes y alguna clavellina ofrecen un vivo colorido, desde el rojo hasta el blanco, con todas sus gamas intermedias.

El sentido decorativo de la pintura es evidente y lleva al pintor a disponer sobre el borde inferior de la cartela una pareja de vasijas de cerámica de barro con engobe rojo. Son dos muestras de una apreciada cerámica de Portugal (Estremoz) o americana, especialmente de Guadalajara (Méjico). Su aprecio social en la España del siglo XVII y XVIII llevó a muchos pintores de bodegones a introducirla como un componente más de sus obras, especialmente Juan de Espinosa, Francisco Palacios o Antonio de Pereda. El conocimiento de esta cerámica en la ciudad de Sevilla pudo ser debido tanto a la proximidad con Portugal, como al intenso comercio con las Indias.

La segunda pintura, cómo "pendant" de la pintura precedente, representa a la Virgen, con una iconografía que recuerda a alguna de las "vera efigies" atribuidas al evangelista San Lucas, dispone el busto ligeramente girado hacia su derecha, pero con la cabeza mirando casi frontalmente, cubierta con el manto azul, bajo el que asoma la túnica rosada. La imagen muestra la misma precisión dibujística que caracteriza a otras obras de Andrés Pérez, con pliegues lineales, aristados y cortantes, acentuados por el contraste claroscuro sobre el frío azul tan característico de los seguidores de Murillo.

La cartela escultórica es del mismo tipo y modelo, rematada a los lados con los dos ángeles niños y con los bordes rizados en los que se engarzan los festones de flores que los niños recogen con unas cintas. Ahora, a las escasas variedades florales del conjunto, se añade alguna vara de azucenas blancas, alusión sin duda a la pureza de la Virgen. El complemento decorativo lo ponen dos pequeños jarritos de cuello alto, en una variedad distinta, pues sobre el engobe rojo aparece la superficie pintada de blanco a base de puntos y líneas entrecortadas que configuran franjas horizontales y motivos vegetales. De ser así, podría tratarse de modelos españoles o bien quizá fuesen de origen mejicano, similares a algunos ejemplos que, procedentes de la colección de los condes de Oñate, conserva el museo de América de Madrid. Sin embargo, no tenemos completa seguridad de que realmente la decoración de estas cerámicas sea pintada, pues también podría tratarse de cerámicas "enchinadas", con detalles incrustados en la pasta aún fresca.

Ismael Gutiérrez Pastor

-
- (1) VALDIVIESO Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XVII al XX*. Sevilla, 1986, págs. 299 y fig. 247.
 - (2) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo IV, págs. 71-72.
 - (3) *Ibidem*, pág. 80.
 - (4) QUILES GARCÍA, Fernando: *Fuentes para la historia del Arte Andaluz. I. Noticias de Pintura...*. Sevilla, 1990, págs. 181 y ss. y notas 106 a 112.
 - (5) VALDIVIESO, *op. cit.*, págs. 298 y 299.
 - (6) CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, pág. 72.

LUCAS VALDÉS

(SEVILLA, 1661 - 1724)

"Alejandro Magno en el estudio de Apeles"

ÓLEO SOBRE LIENZO
116 × 170 cms.

Firmado y fechado 1693

BIBLIOGRAFÍA:

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia Artística de Sevilla*. Ed.
Gráficas del Sur, Sevilla, 1973, p. 238
Memoria de los cuadros de D. Antonio Bravo
Sevilla, 1837, p. 293, n.º 371.

EXPOSICIONES:

Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929

Es Lucas Valdés uno de los pintores más significativos en el período histórico de la pintura sevillana que marca el tránsito del siglo XVII al XVIII. Carente del temperamento dramático y arrebatado de su padre, Juan de Valdés Leal y orientado hacia el estudio de aspectos científicos en la práctica del arte, se interesó pronto por el análisis y la resolución de problemas vinculados a la delineación y a la perspectiva; no en vano terminó sus días siendo profesor de matemáticas en Cádiz. También su pintura osciló hacia la descripción de motivos literarios buscando en la Biblia y en la Historia asuntos que le permitían la narración de episodios de carácter profano.





Fig. 1. Lucas Valdés.
"Alegoría de los dos caminos de la vida".
Colección particular, Madrid.

Fig. 2. Lucas Valdés.
"Episodio de la vida de San Francisco de Paula".
Museo de Bellas Artes, Sevilla.



El contenido de esta pintura, firmada y fechada por el artista en 1693, cuando tenía treinta y dos años de edad y se encontraba en la plenitud de su capacidad artística, es fruto de esa atención que Lucas Valdés prestó a los motivos histórico-literarios (figs. 1 y 2). La historia que se narra en ella la recoge el escritor Plinio el Viejo en su tratado sobre el arte y los artistas. Refiriéndose al pintor Apeles, Plinio señala que estuvo al servicio de Alejandro Magno y que éste le encomendó la realización de un retrato de Campaspe, que era su concubina preferida. Apeles se entregó con entusiasmo a la realización del retrato al tiempo que quedó subyugado por la hermosura de su modelo y como consecuencia, se enamoró perdidamente de ella. Apercibido el gran Alejandro de esta situación, lejos de castigar al artista y en reconocimiento de sus grandes dotes como pintor, le entregó a Campaspe como regalo.

PARA ambientar esta escena, Lucas Valdés ha concebido el taller de Apeles como un gran salón caprado en perspectiva, abierto al fondo hacia un exterior donde se distingue un río. En este taller adornado con relieves y estatuas clásicas aparece un enlosado en blanco y negro que refuerza la sensación de profundidad. Entre los personajes se distingue en primer lugar a Alejandro, vestido a la romana, como los demás, quién se presenta ante el Apeles que, atribulado recibe el generoso obsequio que el monarca le ofrece. Entre el pintor y el rey aparece un caballete con el retrato de medio cuerpo de la bella Campaspe la cual se encuentra posando en segundo término, acompañada de dos damas.

EN este caso es de advertir, que generalmente en la pintura italiana, flamenca y holandesa cuando se trató este tema pictórico Campaspe aparece desnuda posando para Apeles, que no fue posible realizar en la Sevilla de finales del siglo XVII por ser el desnudo un aspecto especialmente prohibido y vigilado por el ambiente eclesiástico local.

El asunto de esta obra constituye un homenaje al artista, en este caso a los pintores por parte del poder a quien sirven, que reconoce la excelencia de su talento y le recompensa con un valioso premio.

HAY en la decoración del taller de Apeles una serie de relieves y estatuas que con probabilidad están dispuestas por el pintor con la intención de reforzar aún más el significado de la anécdota de la generosidad del monarca con el pintor. Al fondo y a los lados del motivo palladiano que Lucas Valdés ha trazado para separar el taller de la logia que cierra el fondo, se advierten dos esculturas que aluden a la fama. A la izquierda, esta alegoría hace sonar su trompeta y a la derecha rechaza a un personaje que probablemente puede simbolizar a los celos que son precisamente los que Alejandro supera en relación con el pintor. Sobre estas esculturas hay dos medallones que contienen relieves; a la izquierda se adivina a Hércules sentado como prototipo del héroe que se esfuerza en conseguir sus objetivos y a la derecha a Minerva como protectora de las Artes. En el muro de la derecha figuran dos hornacinas a los lados de la puerta principal del taller, en las cuales aparecen esculturas de cuerpo entero que representan figuras femeninas. La situada a la izquierda está en actitud de quitarse una careta, que alude al triunfo de la verdad sobre el engaño y en la situada a la derecha otra figura femenina que tiene un corazón en la mano señala el triunfo del amor. Ambas figuras refuerzan con su significado el contenido argumental de la historia puesto que Alejandro, descubriendo la verdad del sentimiento de Apeles, recompensa el amor que siente hacia Campaspe, entregándole a su hermosa concubina.

UN emblema situado bajo el pedestal de la última escultura citada muestra a dos perros que ladran sobre una maza erizada de clavos. El significado exacto de este emblema se nos escapa pero quizás aluda a la prudencia de Alejandro de no ir en contra del sentimiento de Apeles pleno de fuerza y de grandeza espiritual.

Enrique Valdivieso

DOMINGO MARTÍNEZ

(SEVILLA, 1688 - 1749)

"La Primavera"

"El Verano"

"El Otoño"

"El Invierno"

SERIE DE CUATRO ÓLEOS SOBRE LIENZO

94,5 × 128 cms.

NO son muchos los testimonios de pintura profana que se han conservado del período barroco español y escasos también los que pertenecen a la escuela sevillana. Por ello resulta interesante la identificación como obras de Domingo Martínez estas cuatro pinturas que representan las estaciones del año. Se inició este pintor siguiendo los pasos de Murillo aunque a lo largo del tiempo evolucionó claramente su estilo hacia una pintura de espíritu europeizante. El primer contacto de este artista con el arte foráneo se realizó durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla, que tuvo lugar entre 1727 y 1734, momento en el que conectó con el pintor Jean Ranc manteniendo con él trato y relación de amistad (fig. 1). Posteriormente, y estas pinturas de las cuatro estaciones son un magnífico testimonio de ello, abrió su inspiración a modelos profanos, de origen flamenco y holandés merced a la contemplación de pinturas de estas escuelas y también al manejo de estampas grabadas.





Fig. 1. Domingo Martínez.
«Inmaculada».
Iglesia de San Lesmes. Burgos

POR sus características de estilo estas pinturas son fechables en el período de madurez de Domingo Martínez, pudiéndose situar en los años que oscilan en torno a 1740 cuando ya se había liberado de los influjos murillescos (fig. 1) que habían condicionado la primera parte de su vida y que se reflejan por ejemplo en las pinturas con escenas religiosas protagonizadas por niños que se conservan en la Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla, realizados en 1724 (figs. 2 y 3). Se constata en estas pinturas de «Las Estaciones» una mayor elegancia y un sentido narrativo más literario, en las que reminiscencias mitológicas se funden armoniosamente con

aspectos costumbristas que otorgan a estas pinturas un contenido equilibrado entre lo culto y lo popular.

A la rareza iconográfica que dentro de la pintura española poseen estas pinturas hay que añadir el interés que presentan el haberse conservado juntas y no estar dispersas en distintos paradereros como ha ocurrido con obras de similar tema que componen series de «Las Estaciones» o de los «Cinco Sentidos».

LA Primavera, muestra una iconografía protagonizada por dos muchachas que muestran la cabeza coronada por flores, las cuales representan probablemente a Flora y a Venus, la primera como diosa de la Primavera y la segunda como diosa del Amor. Ambas reciben ofrendas florales de varios jóvenes, uno de los cuales se ha subido a un árbol para allí coger brotes de un rosal trepador. El resto de los personajes que figuran en primer plano son niños cuya edad temprana alude al comienzo del ciclo de la vida que igualmente señala la primavera. Uno de los niños, situado a la izquierda está escribiendo en un pergamino, actitud referente quizás al sentimiento amoroso que brota en esta estación y que se manifiesta escribiendo versos. En el centro aparece una niña acompañada de un cordero bajo el cual aparecen esparcidos varios manojos de flores que parecen aludir al espíritu pastoril tan propicio para el amor.

EN el fondo de la pintura aparecen unas ruinas que pudieran referirse a un lejano mundo clásico en el que existió una feliz Arcadia; al pie de las mismas danza un grupo de campesinos con gesto y actitudes que evidencian estar tomados de algún grabado de Teniers.





Fig. 2.
Domingo Martínez.
"Entrada de Jesús
en Jerusalén".
Iglesia del Seminario
de San Telmo,
Sevilla.

LA representación del *Verano* tiene como centro de atención a una bella joven que por su fisonomía parece personificar a Ceres, la diosa de la agricultura, a cuyos pies hay una gavilla de trigo; un cortejo de campesinos que muestran instrumentos propios para la recolección de la cosecha aparecen en su entorno en actitud de rogarle que el grano que recojan sea abundante. A la derecha aparece la figura de una madre que amamanta a su hijo detalle que en principio puede ser una observación naturalista pero que quizás alude a la fecundidad de la estación veraniega en la que se hace acopio de alimentos nutritivos para el hombre; a los pies de dicha figura aparecen diversos objetos una cesta y varios fardeles y recipientes, mientras que a su lado una niña come con fruición una raja de sandía, fruto propio de la estación veraniega.

El fondo de la escena del verano se abre a un paisaje donde se advierte el trabajo de un segador ocupado en recoger las mieses; curiosa es la aparición en la parte superior de la pintura de un grupo de amorcillos revoloteando en torno a la copa de un árbol, al tiempo que extienden un toldo con la intención de proteger de los rigores del sol a Ceres y a los campesinos que la acompañan en la parte inferior de la composición.

MUY explícita es también la descripción del *Otoño*, presidida por una bella bacante que con generoso escote en su vestido, aparece sentada en la parte izquierda de la composición; se encuentra rodeada de personajes de todas las edades y en sus manos lleva una garrafa de vidrio forrada con paja y grandes racimos de uvas negras y blancas. Detrás de ella aparece la figura de un sátiro acompañada de dos campesinos y a sus pies dos geniecillos desnudos que se ocupan de beber vino de un cuenco y de extraer el delicioso caldo de un gran barril. En el grupo figuran también dos muchachos bebiendo de sendos cuencos mientras que un anciano que sostiene en sus manos un pellejo de vino, sonríe complacido en tan deleitosa situación.

A la derecha de la escena se advierten varios personajes que son víctimas de los excesos que produce el vino. En efecto allí varios campesinos ríen sin disimulo ante la figura caída al suelo de un Sileno ebrio





Fig. 3.
Domingo Martínez.
"Cristo bendiciendo
a los niños".
Iglesia del Seminario
de San Telmo.
Sevilla.

derribado de los lomos del asno que le trasportaba; le atienden varios sátiros que igualmente se ríen de la grotesca situación de su amo.

EN el fondo de la escena y a la derecha aparece un edificio de corte clásico que da paso a un dilatado paisaje en el que se representa una campiña recorrida por campesinos que con sus bueyes acuden a sus tierras para proceder a ararlas. A la derecha aparecen unos desvencijados caseríos al pie de los cuales un carro tirado por bueyes trasporta una cubeta de vino mientras que varios campesinos hacen rodar pesados toneles.

UNA clara alusión a los meses en los que se desarrolla el *Otoño* aparecen la parte inferior izquierda donde se localizan restos arquitectónicos con dos sillares en los que aparecen relieves tallados que representan una balanza, alusiva al signo de Libra que corresponde al mes de septiembre y un centauro con su arco y flechas, clara referencia a Sagitario símbolo del mes de noviembre.

EL ciclo de las cuatro estaciones se cierra con la representación del *Invierno* que el artista ha descrito en una escena sombría e inclemente. Así en el centro de la composición aparece un grupo de campesinos ateridos de frío que parecen dispuestos a emprender viaje a pesar de que les envuelve una desahagible atmósfera. A la izquierda aparecen dos pastores acurrucados protegiéndose del frío y a la derecha varios edificios en ruina acogen a otros campesinos que se protegen del rigor invernal ante las llamas de una hoguera.

EN la parte superior de la pintura y en medio de nubes borascosas aparece un fragmento de la rueda de los meses en la que se hace alusión a los primeros meses del invierno que son diciembre, simbolizado en una cabra (Capricornio), y enero plasmado en la figura masculina que come (Acuario).

EN el dibujo de los personajes que protagonizan esta escena del *Invierno* se advierte un tono general de inspiración en grabados flamencos y holandeses constatándose imágenes que proceden de Teniers y otras de Nicolas Berchem.

Enrique Valdivieso

Bibliografía de referencia:

- S. SORO: *Domingo Martínez*, Sevilla, 1982.
E. VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1985, pp. 311-324.



JUAN PEDRO PERALTA

(MADRID, HACIA 1686/88 - 1756)

"Bodegón con bol de porcelana, natillas, almirez y huevo escalfado"

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA

33 × 41 cms.

NUESTRO avance en el conocimiento de la Historia del Arte se puede realizar desde diferentes aproximaciones. En algunas ocasiones, y ante la obra de arte, nuestra labor se centra en la identificación del artista; pero en otras ocasiones, el ejercicio se realiza a la inversa. Conocemos el nombre del pintor y, por fin, logramos la localización de un cuadro con su firma que nos servirá para la posterior identificación de otros trabajos de similar factura que se encuentran sin rubricar y que se agrupaban bajo el apelativo de maestro anónimo o dentro de la órbita o taller de otro artífice. Este es caso de Pedro Peralta, pintor de Cámara de Felipe V y del cual sólo se conocía su nombre. Es interesante observar como su apellido se confundió con la inscripción de «Peralta» que figura en algunas botellas o frascas de vino que aparecen en algunos bodegones ejecutados a finales del siglo XVIII, como es el caso del firmado por José López Enguidanos (fig. 1) y que se guarda en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Peralta es el nombre de un municipio navarro, cuya importante producción vinícola se conocía en Madrid gracias a su alto grado de acidez que hacía posible su traslado sin picarse.

HOY ya nos es posible distinguir su mano gracias a la localización de dos obras suyas firmadas que nos han servido de base para poder localizar una tercera, ésta sin firmar, pero cuya evidente factura no nos hace dudar sobre su autoría. En primer lugar nos referimos a la obra guardada en el Palacio Real de



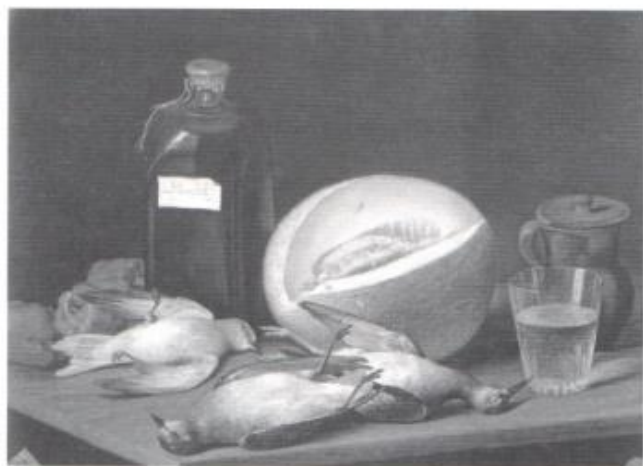


Fig. 1. José López Enguidanos.
"Bodegón de cocina".
Museo de la Real Academia de Bellas
Artes
de San Fernando. Madrid.

Madrid (fig. 2) y que fue publicada primero como de Domingo María Sanni, tal y como se citaba en un inventario del Palacio Real de San Ildefonso realizado a finales del siglo XVIII («dos pies de alto dos y medio de ancho un cazador dormido: Sanni»), y que tras su restauración fue posible atribuirlo a Peralta gracias a la aparición de su firma (fig. 3). La pintura presenta el busto de un personaje vestido de cazador durmiendo, descansando la cabeza sobre una piedra, utilizando su mano izquierda a modo de almohada y cubriéndose el rostro con un sombrero. Más parece que se trata de una espera que un profundo sueño, ya que el personaje descansa junto a su escopeta y otros útiles de caza e incluso junto a una de sus presas.

LA segunda obra conocida de Peralta (fig. 4) fue publicada por esta misma Galería en el año 1992, en la exposición aquí celebrada que baja el nombre de «El gusto español. Maestros antiguos», presentaba un interesante bodegón firmado y fechado por este maestro: «Peralta. 1745» (fig. 5). La pintura representa un bodegón de merienda, con una jícara de chocolate y una frasca de vino, entre otros elementos, en cuyo cuello aparece una etiqueta blanca que el autor ha aprovechado para firmar. Por lo tanto, la palabra «Peralta» no se refiere al «afamado vino», como dijo Madoz, sino al apellido de este artista. En las esquinas encontramos un número y una flor de lis. Estamos ante una obra que fue propiedad de la Reina Isabel de Farnesio, segunda esposa del Rey Felipe V, ya que esta reina mandó marcar todos sus cuadros con una flor de lis para distinguirlos de los de su esposo que presentan una aspa o cruz, también en la esquina. Tras la muerte del primer monarca de la Casa de Borbón, en 1746, Domingo María Sanni redactó un extenso inventario donde se da relación de todos los bienes que ambos Soberanos reunieron para el adorno del Palacio Real de San Ildefonso, siendo éstos los bienes que quedaron sujetos a la Corona. Pero entre esta fecha y 1766, año de su muerte, Isabel de Farnesio reunió una segunda colección de pintura que también fue inventariada siguiendo este mismo sistema de identificación, siendo posteriormente vendida en pública subasta. En asiento número 116 corresponde a este segundo inventario, el de los bienes vendidos de la reina.

ANTES de comentar esta nueva obra localizada vamos a intentar trazar la biografía de Pedro Peralta. Pocas son las noticias que nos dejaron sus contemporáneos, ya que el artista y biógrafo Antonio Palomino no le cita en su «Parnaso Español Pintoresco Laureado» (Madrid, 1715-1724) quizás por lo temprano de su publicación; ni el historiador Ceán Bermúdez en su «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España» (6 vols. Madrid, 1800), aunque sí el Conde de Viñaza en sus «Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez» (4 vol. Madrid, 1889-94), que le consideró un discípulo del antes mencionado Antonio Palomino.

PEDRO de Peralta tuvo que nacer en Madrid hacia 1688. En edad temprana tuvo que entrar en el taller de su tío, Juan Vicente de Rivera, donde se formó ayudándole en la realización de todas las obras de



Fig. 2. Juan Pedro Peralta.
"Cazador dormido con bodegón".
 Palacio Real, Madrid.

P^oR
 P^oR Peralta f.
 1744

Fig. 3. Facsimile de la firma de (Fig. 2).

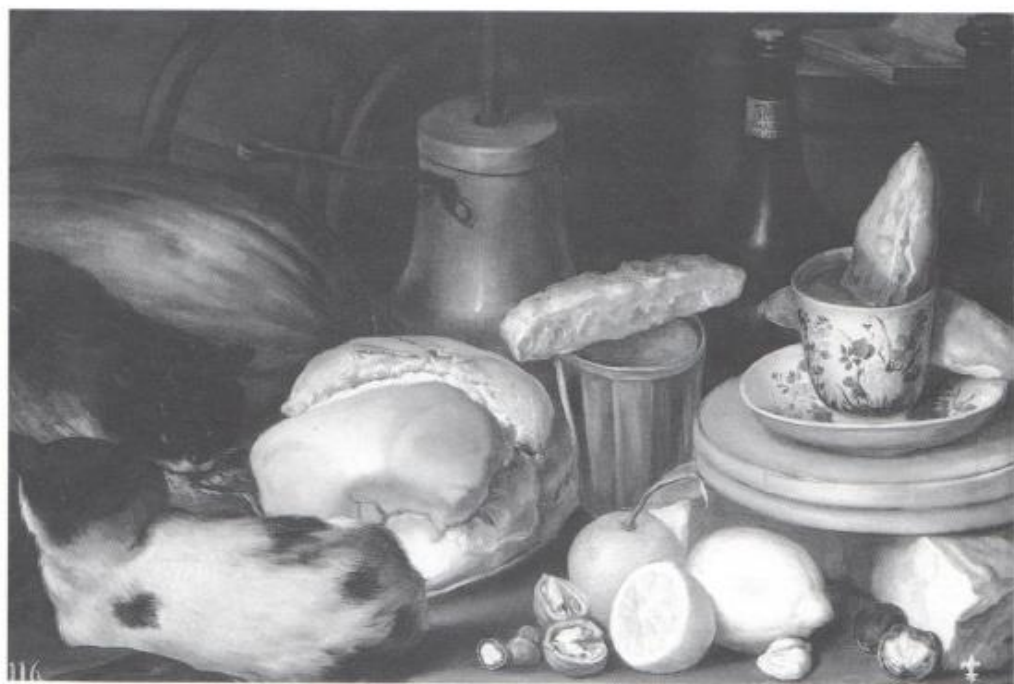


Fig. 4. Juan Pedro Peralta.
"Bodegón de merienda".
Caylus. Madrid.


 PERALTA
 aro 1/45

Fig. 5. Facsimile de la firma de (Fig. 4).
Nótese que sobre ambas firmas aparecen las iniciales entrelazadas P.
R. correspondientes a "Pictor Regis" o Pintor de Cámara.

pintura que se ofrecía en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro. En 1714 ya había obtenido el título de «pintor de esta Corte».

GRACIAS a un memorial que firma el 19 de enero de 1747, sabemos que en esa fecha llevaba ya cuarenta años prestando sus servicios a la Real Casa, tanto en el Palacio Real, atendiendo a todas las honras fúnebres aquí habidas, como en el Real Coliseo del Buen Retiro, donde bajo las órdenes de Santiago Bonavía había realizados los principales telones de las obras aquí representadas. Tras la muerte de Antonio Palomino en 1726, solicitó y obtuvo el 10 de marzo de 1728 el título que disfrutaba este pintor de tasador junto con Juan de Miranda.

ACOMPANÓ a la Corte en su estancia andaluza, donde menciona que decoró el Gabinete de la Reina y realizó un serie de cuadros inspirados en la historia de don Quijote. Esto le valió el reconocimiento Real consiguiendo el título de Pintor de Cámara el 28 de julio de 1731, dotado de 240 doblones anuales, aunque no juró su cargo hasta el 12 de diciembre de 1734.

PARECE que tuvo bastante éxito con los temas quijotescos, ya que realizó otras dos escenas con este mismo tema para el Cuarto de los Reyes en el Palacio Real de Aranjuez y Domingo María Sanni le recomendó para que trabajara en la Real Fábrica de Santa Bárbara. En estos momentos, Sanni estaba realizando una serie de cartones sobre la historia cervantina y al tener que encargarse de la decoración del Palacio Real de San Ildefonso en 1734, tras la muerte de Andrea Procaccini, necesita nuevos ayudantes para completarla.

EN este mismo memorial antes referido enumera las funciones reales más importantes en las participó como los decorados preparados para un teatro que se realizó en San Lorenzo para Luis I, otro organizado por el Infante don Carlos –futuro Carlos III– en el Alcázar madrileño con motivo de las Bodas de la Infanta Mariana con el Príncipe del Brasil o las escenas al temple con temas de caza que realizó para el Cuarto del Príncipe de Asturias, futuro Fernando VI.

NOS queda, por último, hablar de este interesante bodegón que, aunque sin firmar, es una obra característica de Peralta. La disposición de los objetos sigue el mismo concepto que bodegón de merienda firmado. Sobre una repisa, y de forma un tanto apretada, se presentan ante el espectador una serie de objetos de cocina. Se trata de un cuidadoso estudio de calidades y texturas, donde se mezclan los más variados alimentos, cacharros e incluso flores. Vemos un huevo escalfado, una fuente de natillas con galletas, un trozo de pan o una almirez donde parece que se van a majar unos pimientos. Con una entonación a base de tonos ocres, nos va presentado cada elemento con su propia personalidad ante la mirada escrutadora del espectador.

Juan Martínez

Bibliografía de referencia:

- AGULLÓ y COBO, M.: Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII. Madrid, 1981.
Documentos para la Historia de la Pintura Española. Tomo I. Madrid, 1994.
BOTTINEAU, Y.: *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986.
LUNA, J. J.: «Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1973, pp. 359-369.
MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.
MORALES y MARÍN, J. L.: *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid, 1994.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid, 1983.
RUIZ ALCÓN, M. T.: *El pintor Domenico Maria Sani*, en *Reales Sitios*, núm. 44, 1975.
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, en *B.S.E.E.*, 1915, pp. 282-283.
URREA, J.: *La pintura Italiana del Siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977.
VID DÍAZ, J. S.: *Palomino y otros tasadores oficiales de pintura*, en *Archivo español de arte*, núm. 77, 1947, pp. 121-128.

FRANCISCO PERESI, llamado «IL CALABRESE»

(ACTIVO EN NÁPOLES ENTRE 1709 - 1743)

“La Expulsión de Heliodoro del templo” (recto)

“Heliodoro golpeado por los ángeles” (verso)

DIBUJO A PLUMA EN TINTA CHINA Y AGUADA (RECTO)

DIBUJO A PLUMA EN TINTA SEPIA (VERSO)

27,5 × 42,7 cms.

FUE a finales del año 1993 y gracias a la exposición: «De la Edad Media al Romanticismo: Pinturas de la Escuela española» organizada por Caylus, cuando tuvimos el grato honor de dar a conocer un interesante cobre realizado por el pintor napolitano Francesco Peresi, más conocido como «Il Calabrese». Y es ahora, en una nueva edición de las ya habituales exposiciones que cada año organiza esta galería madrileña, cuando de nuevo tenemos el privilegio de presentar el dibujo que sirvió de base para la mencionada pintura. Creo que no siempre se puede dar tan feliz casualidad.

ESCASAS son las noticias que se tienen de la vida de Francesco Peresi. Sabemos que nació en la región de la Calabria y que entre los años 1709-1710 expuso algunas de sus obras de temática religiosa en Nápoles con motivo de la festividad del Corpus Christi. Su actividad se relaciona con Paolo de Matteis (1662-1728), de quien se supone que fue discípulo, y Francisco Solimena (1657-1747),





Fig. 1. Francesco Peresi.
"La Expulsión de Heliodoro del templo".
 Colección privada, México D.F.

cuyos modelos le influyen fuertemente. También se advierte en su obra el conocimiento de la pintura genovesa del momento. Los ejemplos más importantes de su producción se encuentran en la iglesia de San Giorgio Maggiore, en Nápoles, donde se guardan un *Tobías y el Ángel* y *La Conversión de San Dimas*.

El dibujo es, sin lugar a dudas, la base de toda la creación plástica, y, sobre todo, de la pintura. Su esquematismo, su esencialidad nos hace considerar que estamos ante el momento inicial de la creación artística, el momento más depurado y de mayor concentración intelectual. Estas consideraciones han variado a través de la historia, y así, a finales de la Edad Media, se apreciaba como una mediación sobre el propio arte, como su fundamento y principio. En el siglo XVI, Ghiberti lo consideraba como el fundamento de la pintura y la escultura. El buen artista se ha de formar en la ejecución del dibujo utilizando como modelo el natural. Esta posición se va extremando para llegar a considerarlo como una única ciencia por encima de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Para el hombre renacentista, el dibujo es un concepto intelectual al que se llega a través de la experiencia de los sentidos y la abstracción espiritual. Esta especulación nacida de la mente llegará a considerarse un don que emana de la Gracia de Dios. El Dibujo pasa a ser una imagen visible del pensamiento del espíritu. Por eso no nos ha de extrañar que en los planes de estudio de las Academias, el dibujo se convierta en la base de la educación artística.

PERO no podemos olvidar que frente a estos planteamientos teóricos, la práctica del dibujo se propone como el inicio de la formación del artista. Su ejercicio y aprendizaje son los mecanismos básicos de la creación, por eso para el historiador del Arte, su estudio se convierte en un arma elemental para conocer la auténtica personalidad del artista. En el dibujo, gracias a su trazo libre y vivaz, que le confiere la calidad de obra «non fini», casi fragmentaria y de gran imprecisión, podemos constatar las

Fig. 2. Francesco Peresi.
Detalle del reverso.



vacilaciones, tanteos, audacias, aspiraciones no alcanzadas e incluso el estado de ánimo del autor en el momento de su ejecución. Toda esta riqueza se pierde cuando llegamos a la pintura por su carácter de obra conclusa. Otro de los encantos del dibujo es el medio en que esta realizado: el papel; material de gran fragilidad normalmente de pequeñas dimensiones. Todas estas consideraciones hacen que su contemplación siempre sea un goce espiritual dando rienda suelta a la imaginación del espectador en un intento de llenar los vacíos que este tipo de obra propone.

LA presente obra perteneció a la colección de Lodewijk Houthakker, mecenas holandés, que centró todo su interés en la adquisición de dibujos de arquitectura y ornamentación, aún a sabiendas de su rareza. Este importante conjunto de obras fue dado a conocer en 1989 por Peter Fuhring que publicó esta obra como un trabajo anónimo de escuela genovesa del siglo XVIII. Y ahora, con esta publicación, podemos precisar que se trata de un dibujo original de Francisco Peresi «il Calabrese».

EL dibujo presenta el momento central de la historia de Heliodoro, general del rey sirio Seleukos, que aparece recogida en el Segundo Libro de los Macabeos. Dentro de un impresionante marco arquitectónico que casi parece una escenografía operística, se representa el momento en que Heliodoro es expulsado del Templo de Jerusalén por las tropas celestiales ante la confusión de sus huestes que salen despavoridas por la aparición divina. El grupo central se repite en la parte posterior del dibujo (fig. 2) siguiendo al pie de la letra el relato bíblico: «Pues se les apareció un caballo montado por un jinete terrible y guarnecido con riquísimo arnés; lanzándose con ímpetu levantó contra Heliodoro sus patas delanteras (...). Se le aparecieron además otros dos jóvenes de notable vigor, espléndida belleza y magníficos vestidos, que colocándose a ambos lados, le azotaban sin cesar, moliéndole a golpes» (II, Macabeos, 3, 25-26). Con un trazo suelto, nervioso, de trazado corto, pero preciso, Francesco Peresi va situando todas las figuras sobre el fondo arquitectónico que sirve de base espacial para toda la composición. Aunque el resultado final presenta importantes variaciones con el dibujo, vemos que ese contiene la misma fuerza y expresividad que la pintura.

Juan Martínez

Bibliografía de referencia:

- «De la Edad Media al Romanticismo: Pinturas de la Escuela Española». Exposición organizada por Caylus. Madrid, 1993-1994.
- FUHRING, P.: *Designs into Art. Drawings for Architecture and Ornament*, The Lodewijk Houthakker Collection. London, 1989. Num.: 1086.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*.

FRANCISCO BAYEU Y SUBIAS

(ZARAGOZA 1734 - MADRID 1795)

"La Adoración de los Pastores"

"La Adoración de los Magos"

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

43,3 × 54,2 cms.

40 × 52 cms.

PROCEDENCIA:

Adquiridos por Leonardo Chopinot en la testamentaria de Francisco Bayeu.
Comprados hacia 1900 por el abuelo de anterior propietario a un descendiente de Chopinot.
Colección particular, Ginebra.

Adquiridos por colección particular

ESTA pareja de lienzos, hasta ahora inéditos, se corresponden tan puntualmente con las respectivas «adoraciones» pintadas por Bayeu en el Oratorio del Rey del Palacio de Aranjuez (figs. 1 y 2), que se justificaría su calificación como bocetos «de presentación».

LA enorme decoración, considerada generalmente su obra maestra, constituyó un legítimo orgullo del pintor como demuestra su descripción en el memorial que presentó a la Real Academia de San Fernando el 2 de junio de 1795 para apoyar sus aspiraciones a ser elegido su Director General: «En el Real Palacio [de Aranjuez] ha pintado el Oratorio del Rey N.S. obra que ocupa dos salas pintadas todas sus paredes hasta el friso con sus bóvedas, del modo siguiente.En las 4 paredes.....en una





Fig. 1.
Francisco Bayeu.
*"Adonación de los
Pastores".*
Palacio Real.
Aranjuez.



Fig. 2.
Francisco Bayeu.
*"Adonación de los
Reyes"*
Palacio Real.
Aranjuez.





Fig. 3. Francisco Bayeu.
"Adoración de los Pastores".
Palacio Real. El Pardo.



Fig. 5. Francisco Bayeu.
Dibujo preparatorio.
Museo del Prado. Madrid.



Fig. 6. Francisco Bayeu.
Dibujo preparatorio.
Museo del Prado. Madrid.



Fig. 4. Francisco Bayeu.
Dibujo preparatorio.
Museo del Prado.

está el nacimiento del hijo de Dios... en la otra fachada, esta representada la Adoración de los Santos Reyes» (Archivo de la Real Academia de San Fernando 1-41/1).

DADA la importancia de este oratorio, rehecho por Juan de Villanueva cumpliendo el deseo de Carlos IV, Bayeu hubo de realizar abundantes estudios, partiendo de unas primeras ideas, dos de las cuales simples borroneos para *La Visitación* y para *La adoración de los Pastores* también inéditos se conservan en el Palacio del Pardo. Vemos así como la que corresponde a la *Adoración de los Pastores* (óleo sobre lienzo, 0'59 × 0'27, fig. 3), fue evolucionando como se deduce de los dibujos preparatorios conservados en el Museo del Prado relacionados con la cabeza y manos de la Virgen (fig. 4), con el pastor de la izquierda (fig. 5), e incluso con la oveja que lleva el de la derecha. No menos de otros seis dibujos conserva el Prado para la *Adoración de los Reyes* (fig. 6).

CABE subrayar la importancia de estos bocetos por tratarse de las obras ejecutadas por el propio Francisco Bayeu, puesto que en la realización material de los frescos, en esta como en otras ocasiones, utilizó la ayuda de su hermano Ramón, que moriría dos años después trabajando en el mismo Real Sitio. Su colaboración se establece documentalmente mediante la petición del abono de los gastos efectuados «de colores y demás» por importe de dos mil doscientos treinta y un reales de vellón «en la próxima pasada jornada de Aranjuez», que el segundo de los hermanos formuló el 8 de julio de 1791 (Archivo General de Palacio: Caja 108/17, fig. 8). Esta estancia de Ramón en Aranjuez en aquellos momentos la confirma la Real Orden conminándole a reintegrarse al trabajo como cartonista de Santa Bárbara, transmitida por Lerena a Sabatini el 10 de junio (Archivo General de Palacio: Obras, Pintores Leg. 357) y que ante la amenaza de suspensión que contenía, debió ser acatada, puesto que finalmente recibió Ramón el tan solicitado nombramiento de Pintor del Rey el 22 de julio de ese mismo año.

ESTA pareja de importantes bocetos, se hallaba sin duda entre los más de 1.500 cuadros inventariados en la testamentaria de Bayeu, ya que Leonardo Chopinot, marchante y joyero de la Reina María Luisa, los adquirió en la venta subsiguiente al fallecimiento del pintor, de acuerdo con la relación de los 176 cuadros comprados por él, que publicó el Marqués del Saltillo. Allí aparecen con los números 92 y 93 respectivamente: «92. Item otro cuadro que representa la Adoración de los pastores.// 93. Item otro de igual tamaño, representa la Adoración de los Reyes».

José Manuel Arnaiz

Bibliografía de referencia:

- PONZ, Antonio: *Viaje por España*, Madrid 1791, T. XVI, carta 1, 9.
CEÁN, Agustín: *Diccionario...*, Madrid 1800, T. II, pag. 102.
SALTILLO, Marqués del: *Miscelánea Madrileña, Histórica y Artística*, Madrid 1952, pags. 68 y ss., números 92 y 93.
SAMBRICIO, V. de: *Francisco Bayeu*, Madrid 1955, pags. 27 y 40, n.º 44.
JUNQUERA, P. y Ruiz Alcón, M.ª T.: *Guía ilustrada del Real Sitio de Aranjuez*, Madrid 1958. Edición corregida y aumentada por Carmen Díaz Gallegos, 1985, pags. 39-40.
ARNÁEZ, R.: «Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado» en *Archivo Español de Arte*, n.º 178, 1972, *passim*.
OLIVEROS, A.: *Guía de Aranjuez*, Madrid 1972. Edición 1976, pag. 70.
ARNÁEZ, R.: *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos*, Madrid 1975, T. II, pags. 103-106.
MORALES, J.L.: *Los Bayeu*, Zaragoza 1979, pag. 108, n.º 155 y nota 200 pag. 127.
DÍAZ GÁLLEGOS, C.: *Real Sitio de Aranjuez*, Madrid 1988, pag. 36, ilustración pag. 32.
ARNAIZ, J.M.: «Obras inéditas de Bayeu», en *Antiquaria* n.º 79, diciembre 1990, pag. 48.

FRANCISCO BAYEU Y SUBIAS

(ZARAGOZA 1734 - MADRID 1795)

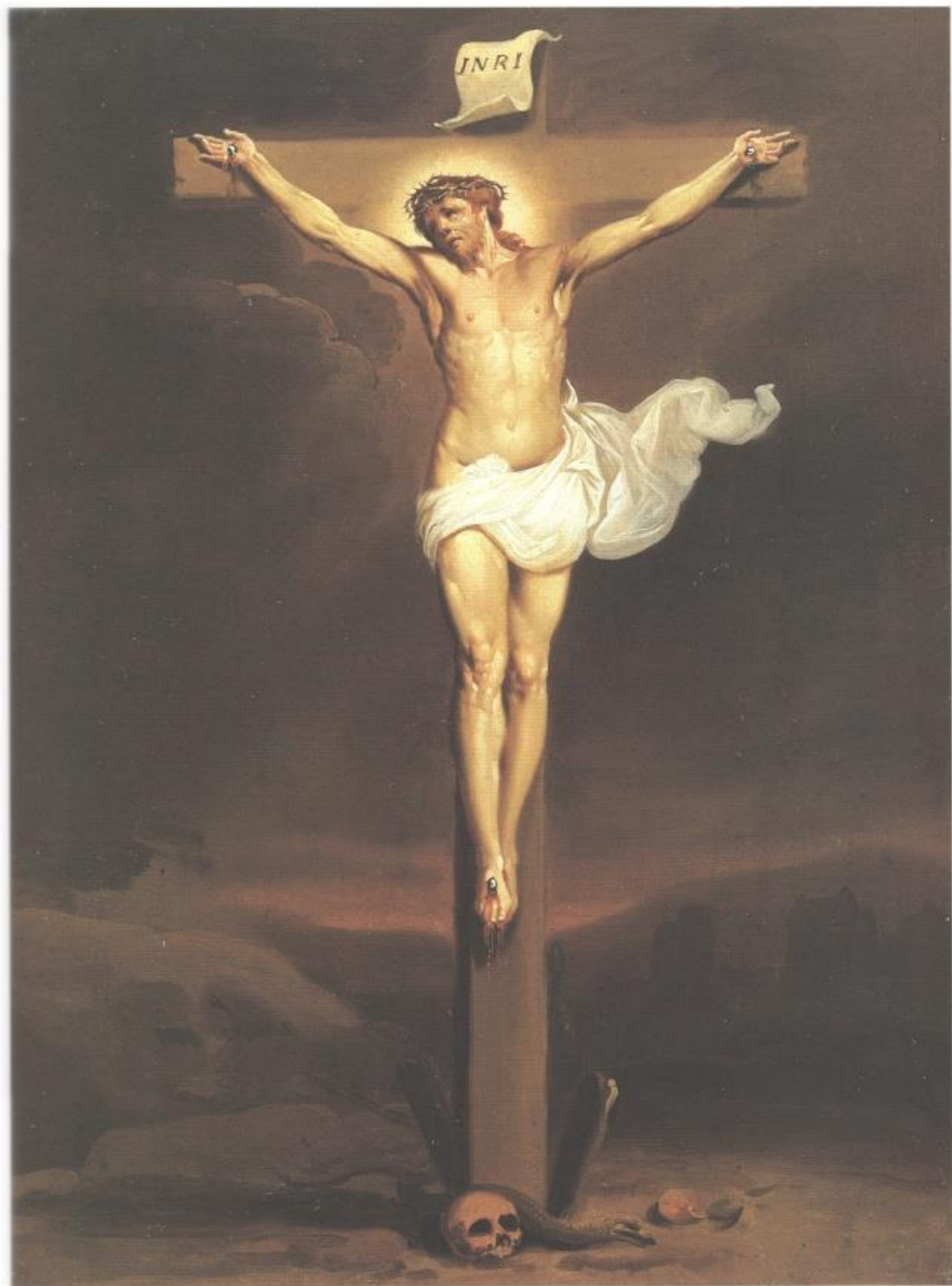
"Crucifijo"

ÓLEO SOBRE COBRE

29 × 21,5 cm.

UNO de los más admirados cuadros religiosos de Antonio Rafael Mengs, fue sin duda su Cristo Crucificado (fig. 1) realizado probablemente durante su primera estancia en Madrid entre 1761 y 1769, para el dormitorio de Carlos III en Aranjuez. Y lo fue hasta tal punto que —además de algunas copias conocidas— tuvo directo reflejo en el archiconocido de Goya y desde luego en el que Francisco Bayeu realizó para el oratorio del Rey en el Palacio Real de Madrid (fig. 2), influencia que ha sido ya señalada en varias ocasiones.

PUES bien este *Crucifijo* obra indudable de Bayeu, muestra también la poderosa influencia ejercida por Mengs en el pintor zaragocano, no tan sólo con su citado cuadro, sino más clara aún, a través de su dibujo preparatorio que se conserva en el Prado (fig. 3), de quien toma la postura además de la idea del amplio paño de pureza.



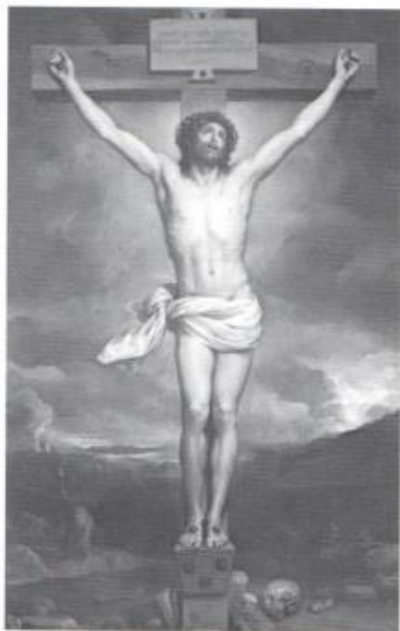


Fig. 1. Anton Raphael Mengs.
"Crucifijo".
Palacio Real, Aranjuez.

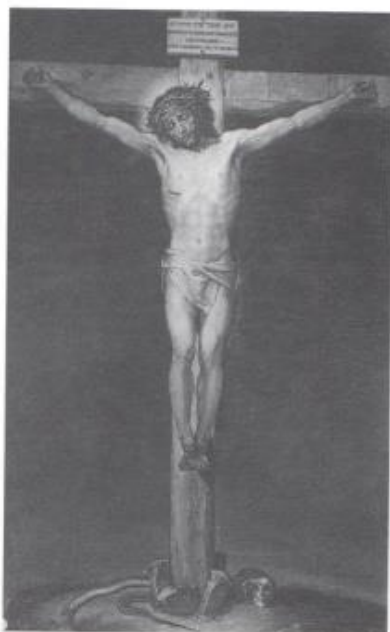


Fig. 2. Francisco Bayeu.
"Crucifijo".
Palacio Real, Madrid.

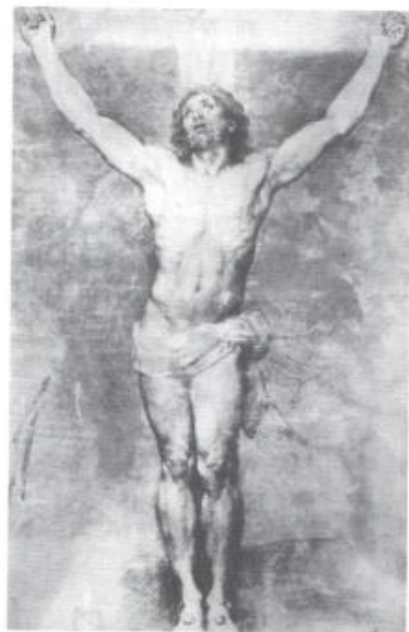


Fig. 3. Anton Raphael Mengs.
"Crucifijo" (dibujo).
Museo del Prado, Madrid.

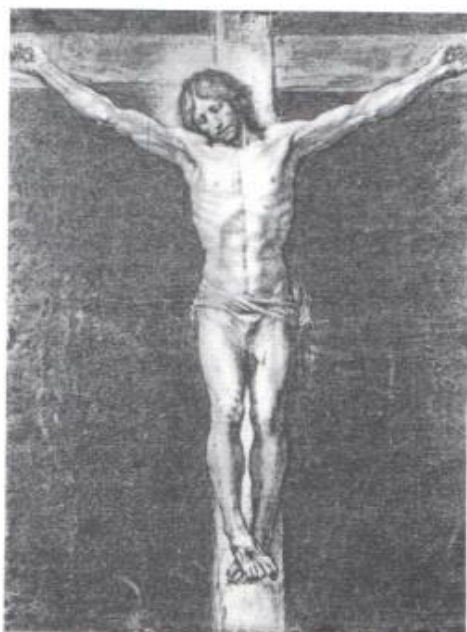


Fig. 4. Francisco Bayeu.
"Crucifijo" (dibujo).
Museo del Prado, Madrid.



Fig. 5. Francisco Bayeu.
"Cabeza de Cristo" (dibujo).
Museo del Prado. Madrid.

NO obstante, una personalidad artística tan firme como la del mayor de los hermanos Bayeu, no podía en caso alguno dejar de señalarse. Y así ocurre en este cobre, en el que algunos detalles revelan su parentesco con el que pintó para el Palacio Real, que Ceán describió como "Un Señor difunto al óleo en el oratorio del Rey" y que hoy se halla en Granada: Cristo pende de la cruz mediante tres clavos. Esta se afirma al suelo con unas cuñas. La luz que emana de la cabeza del Redentor diluye la forma y estructura de los maderos. Y lo que es más revelador, al pie de ambas cruces aparece la típica calavera símbolo del Calvario, pero acompañada de una serpiente reptante, símbolo del pecado original vencido, tan absolutamente inusual en las representaciones de la Crucifixión como frecuente lo es en las de la Purísima.

TODO esto nos lleva a replantear la posible datación tanto de éste último —para Sambricio de 1794— como de nuestro cobre, una vez que ambos parecen estar relacionados. Nada tiene de extraño sino que es bastante habitual en Bayeu, que ante un compromiso de tal calibre como el de pintar un calvario para el oratorio del Rey, hiciera no sólo algunos dibujos preparatorios (figs. 4 y 5) sino también algún boceto. Este sería el caso de este *Crucifijo* realizado con una técnica muy similar a la que vemos en otros estudios suyos, como por ejemplo los que realizó hacia 1778 para la capilla de Aranjuez, en cuyo palacio, en el dormitorio de Carlos III, se encontraba precisamente el *Cristo crucificado* de Mengs. Cuadro que un par de años después inspiraría el que Goya, cuñado de los Bayeu, presentó en San Fernando para obtener el título de académico.

José Manuel Arnaiz

Bibliografía de referencia:

- CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico...*, Madrid 1800, T. I pag. 101
 MUSEO DEL PRADO: *Inventario General de las Pinturas: La colección Real*, Madrid 1990, pag. 698 n.º 2667, Inventario actual n.º 4329.
 ARNÁEZ, ROCÍO: *Museo del Prado: Catálogo de Dibujos*, Madrid 1975, pag. 114 F. A. 523 y F.A. 317.
 SAMBRICIO, VALENTÍN: *Francisco Bayeu*, Madrid 1955, pag. 29.
 ÁGUEDA VILLAR, MERCEDES: *Antonio Rafael Mengs* (Catálogo de la Exposición), Madrid 1980, n.º 42 y 43.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID 1819)

"Agar e Ismael"

ÓLEO SOBRE LIENZO

180 × 126 cm.

Pintado hacia 1762-63

NACIDO en Valencia el 21 de agosto de 1739, hijo de un oscuro pintor de igual nombre, Mariano Salvador Maella ingresó el 16 de noviembre de 1752 en la escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1), donde pronto demostró tener excelentes aptitudes para la pintura. A pesar de ello, su padre pensó en enviarle a las Indias para que se dedicara al comercio, circunstancia que le llevó a Cádiz (2). Sin embargo la vocación artística del muchacho prevaleció, embarcando finalmente con destino a Roma, donde transcurriría la última etapa de su formación como pintor.

EL incidente gaditano privó a Maella de la posibilidad de acceder a una de las pensiones ordinarias de la Academia de San Fernando y tuvo que costearse el viaje por sus propios medios pero, una vez en la capital italiana, remitió un memorial a la mencionada entidad, solicitando una ayuda para poder subsistir y continuar sus estudios. En la junta ordinaria de 23 de mayo de 1758 los miembros de la institución madrileña discutieron la petición acordando unánimemente, "(...) por su buena conducta, por su gran aplicación, por su singular talento y por haber obtenido siempre premios en los concursos (...) y últimamente para que no se malogren los ventajosos principios que se reconocen en



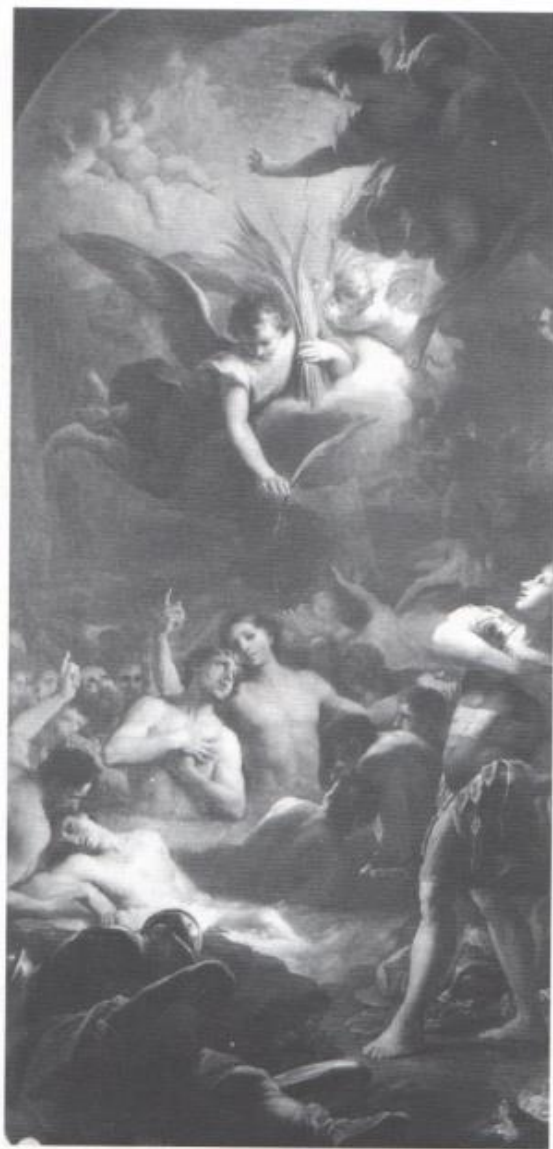


Fig. 2. Mariano Salvador Maella.
"Martirio de San Melitón y los mártires de Sebaste",
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid.

Maella (...)”, hacer una excepción a las normas del establecimiento y acceder a la súplica. Se le señaló una “limosna” de cuatro reales diarios por espacio de dos años y se le concedió alojamiento en el Hospital de Santiago de los Españoles; como contrapartida el joven debía asumir las mismas obligaciones que los otros pensionistas y aceptar la tutela del director de los Pensionados de la Academia (3), Francisco Preciado de la Vega.

A través de las actas de las sucesivas juntas de la Academia de San Fernando en las que se examinaban las obras remitidas por los pensionados romanos podemos seguir los adelantos de Maella. Así, el 8 de abril de 1760 los académicos vieron los dibujos del valenciano que reproducían el *Rapto de las Sabinas* (4) de Pietro da Cortona en el Museo Capitolino, la *Concepción* (5) de Carlo Marata en la Iglesia de San Isidoro, la cabeza de la *Transfiguración* de Rafael en San Pietro in Montorio, además de dos dibujos de academias (6). Del efecto que tales trabajos causaron en Madrid da buena noticia la decisión de doblar la asignación económica con que se socorría a Maella, que así pasó a disponer de ocho reales diarios (7). Poco más de un año después, el 27 de junio de 1761, llegaban a España varias copias realizadas por nuestro artista pintadas ya al óleo, de las cuales dos correspondían a originales de Guido Reni, *La virgen adorando al Niño Jesús dormido* (8) y *Herodías con la cabeza del Bautista* (9) y un tercero de Carlo Marata *La Concepción* (fig. 1) (10); junto con las telas venían también diversos dibujos de estatuas y academias, siendo el conjunto tan apreciado por los académicos que éstos permutaron la ayuda extraordinaria por una pensión ordinaria con la asignación de cuatrocientos ducados anuales (11).



Fig. 3. Mariano Salvador Maella.
“Agar e Ismael”.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

POCO a poco el joven artista fue consolidando su formación, hasta el punto de comenzar a recibir ya sus primeros encargos. Por una carta de Preciado de la Vega leída en la sesión del 27 de junio de 1762, los profesores madrileños se enteraron de que los frailes franciscanos descalzos españoles de Roma la habían pedido que pintara un gran cuadro para el altar mayor de la iglesia que la congregación tenía en el Trastevere y que estaba dedicada a los “Sancti Quaranta”, los cuarenta mártires de Sebaste (12). en dicha carta, el director de los pensionados en Roma indicaba que Maella ya había terminado el boceto y adjuntaba otro escrito de Corrado Giaquinto, en el cual el prestigioso maestro alababa encarecidamente la composición y recomendaba se concediera permiso al aventajado alumno para realizar la obra definitiva, los académicos siguieron dicha recomendación, añadiendo que, una vez cumplido el encargo, el boceto (fig. 2) (13) fuese enviado a Madrid (14).

PERO antes de enfrentarse al reto que representaba la ejecución de esa gran tela, Maella tuvo que ocuparse de otro compromiso de gran trascendencia dentro del proceso de formación académica, su primera creación de composición totalmente propia. El valenciano dedicaría a esta tarea buena parte del segundo semestre de 1762, pues el 17 de febrero del año siguiente Preciado de la Vega comunicaba a la Junta de la Academia de San Fernando “(...) Que Maella ha finalizado su cuadro de invención

(...)» (15). La obra tardaría aún unos meses en llegar a Madrid, pero, finalmente, en el acta de la sesión del 4 de septiembre de 1763, se anota que, «(...) Habiéndose traído de San Ildefonso las obras últimamente venidas de Roma, que son de don Mariano Maella, un cuadro de su invención que representa a Agar y unas academias que envía a su padre (...) se expusieron al juicio y censura de los señores profesores: las reconocieron muy despacio (...) y declararon que singularmente se nota adelanto y aplicación en las obras de Maella (...)» (16).

COMO es lógico, el artista puso todo su empeño en la realización de tan significativa pintura (fig. 3) (17): equilibrada composición, dibujo exquisito, apretado modelado de los volúmenes, rigor iconográfico (la madre atendiendo a la figura inerte de Ismael, el cántaro vacío, el mensajero divino que le indica el manantial a espaldas de Agar...). A través de este trabajo trató también de poner de manifiesto todos los conocimientos acumulados durante su estancia en tierras italianas, insinuando ecos de las opulencias de las sabinas de Pietro da Cortona, mezclados con ideales de belleza femenina que traen a la memoria la Salomé de Guido Reni y con un flamear de pelos y ténues velos, clara evocación de los vientos que envuelven a la Virgen triunfante de Carlo Marata. Pero no por ello deja de utilizar, asimismo, recursos que ya formaban parte de su propio repertorio pictórico, como la figura del ángel, desarrollada a partir de la que había definido poco antes en su boceto para el gran cuadro de los mártires de Sebaste.

NO es difícil imaginar que a Maella le dolería tener que desprenderse del fruto de tanto esfuerzo, para cumplir con sus obligaciones hacia la Academia, mandándola a Madrid. Acaso movido por ese sentimiento se decidiera a realizar la réplica que se presenta aquí como primicia absoluta. Contemplándola se entiende que en 1829, coincidiendo con el décimo aniversario de la muerte del pintor, Francisco José Fabre, al hacer una breve reseña biográfica del mismo en su "Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid", se expresara en los siguientes términos: "(...) Nadie le ha disputado su mérito en el arte, particularmente en el dibujo: las obras que compuso, según su primer estilo, son de un hombre muy fundamentado en esta parte esencial de las bellas artes (...) esta obra —*Hércules entre la Virtud y el Vicio*— (18) la de Juno que hemos explicado (19), y el cuadro de *Agar é Ismael* que se conserva en la colección de la Real Academia, honran sus pinceles y memoria, y le acreditarán siempre de gran profesor entre los inteligentes (...)» (20).

Santiago Alcolea Blanch

- (1) Matriculado el 30 de octubre de 1752 y admitido el 16 de noviembre siguiente. PARDO CANALIS, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez; Madrid, 1967. Pág. 66.
- (2) MARCOS ORELLANA, Antonio de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Manuscritos en la Biblioteca Universitaria de Valencia y en la Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia, publicados en Fuentes literarias para la historia del arte español, edición preparada por Xavier de Salas, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; Madrid, 1930.
- (3) Acta de la Junta ordinaria de 23 de mayo de 1758. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES MARÍN, Jose Luis: *Mariano Salvador Maella*. Editorial El Avapiés, S. A.; Madrid, 1991. (nota 20, pág. 34)
- (4) "El rapto de las sabinas"; sanguina sobre papel, 60,2 x 39,1 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º 330. En el ángulo inferior izquierdo del dibujo aparecen dos inscripciones significativas; la primera de ellas, sin duda de mano del joven artista valenciano identificando la fuente original, junto a la firma y la fecha del trabajo: "(Robo) de las Abinas (sic) q. esta en el campidolio, de Pedro da Cortona / Mariano Salvador de Maella, año 1759". La segunda, en otra letra, dice: "Se fue a Roma pr su aplica'n Se le asiste con quatro Rs diarios"
- (5) Muy posiblemente una copia a lápiz sobre papel de "La Virgen y el Niño triunfante" de Carlo Marata conservado en la mencionada iglesia de San Isidoro de Roma y que Maella repetiría al óleo sobre tela en fecha posterior (vid. nota 10).
- (6) Acta de la Junta ordinaria de 8 de abril de 1760. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3, (nota 36, págs. 35-36).

- (7) Acta de la Junta ordinaria de 8 de abril de 1760. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3 (pág. 27, nota 37).
- (8) "Contemplación de la Virgen", óleo sobre tela, óvalo, 95 x 112 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de pinturas*. Madrid, 1964 (cat. n.º 554).
- (9) "Salomé"; óleo sobre tela, 135 x 97 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el reverso la siguiente inscripción: "Mariano salvador de Maella. Año de 1761". PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* nota 8 (cat. n.º 549).
- (10) Sin duda "La Virgen y el Niño triunfante" que ya copiara a lápiz; óleo sobre tela, óvalo, 161 x 113 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* nota 8 (cat. n.º 352).
- (11) Acta de la Junta ordinaria de 27 de junio de 1761. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3 (nota 38, pág. 36).
- (12) Actualmente bajo la advocación de San Pascual Bailón, en la via delle Fratte di Trastevere, esquina via di San Francesco a Ripa
- (13) "Martirio de San Melitón y los mártires de Sebaste"; óleo sobre tela, 136 x 72 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el reverso una inscripción: "Borrón del qu. de (...) Mariano Salbador de Maella Fet. Roma 1764". PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* nota 8 (cat. n.º 69).
- El boceto sería enviado hacia Madrid en junio de 1764: "(...) Di cuenta de una carta del señor don Manuel de Roda con fecha de veinte y dos de junio avisa la remesa de las obras de los pensionados de Roma que llegarán a la Aduana la semana próxima y recogidas en la Academia han sido expuestas al juicio de los profesores y son las siguientes: Un borrón o bosquejo concluido del cuadro que ha hecho don Mariano Maella en grande del "Martirio de los santos cuarenta mártires (...)" De ello se deduce que Maella pintaría la gran tela de la iglesia de los alcantarinos durante 1763 y principios de 1764.
- (14) Acta de la Junta ordinaria del 27 de junio de 1762. Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3 (nota 39, pág. 36).
- (15) Acta de la Junta ordinaria de 6 de marzo de 1763. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3 (nota 42, pág. 36).
- (16) Acta de la Junta ordinaria del 4 de septiembre de 1763. Libro I de Juntas ordinarias y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES, *op. cit.* nota 3 (nota 43, pág. 36).
- (17) "Agar e Ismael en el desierto"; óleo sobre tela, 182 x 129 cms. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* nota 8 (cat. n.º 248).
- (18) "Hércules entre la Virtud y el Vicio"; 1766, fresco. Madrid, Palacio Real, techo de la pieza de vestir del Príncipe (actual salón de Armas). VEGA, P. J. de: "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura XVII. M.S. Maella (4). *"Reales Sitios"*, 1974, n.º 40 (pág. 34, fig. pág. 39).
- (19) "Juno manda a Eolo que suelte los vientos contra Eneas"; fresco. Madrid, Palacio Real de Madrid, techo de un gabinete interior inmediato al comedor de diario (actualmente la salita está encalada y la pintura desaparecida). VEGA, *op. cit.*, nota 18 (n.º 41, pág. 58).
- (20) FABRE, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Eusebio Aguado, impresor de cámara de S. M.; Madrid, 1829. (Pág. 76).



Fig. 1. Mariano Salvador Maella.
"Virgen con el Niño".
Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando. Madrid.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(VALENCIA, 1739 - MADRID 1819)

"El Triunfo de la Virtud"

ÓLEO SOBRE LIENZO

33,5 × 47,5 cms.

Boceto para el techo de la biblioteca de Carlos III en el Palacio de Oriente de Madrid.

El regreso de Maella a Madrid tras una estancia de algo más de seis años en Roma, donde había completado su formación académica como pintor, estuvo revestido de un cierto aire triunfal. Tal sentimiento se refleja explícitamente en el acta de la sesión de la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente al 5 de mayo de 1765: "(...) Habiendo llegado a la Aduana varios cajones en que venían las obras de los pensionados de Roma (...) se recogieron el día dos del corriente y se hallaron en ellos las obras que se siguen de don Mariano Maella: dos cartones grandes dibujados en ellos, con lápiz negro, dos cuadros de Rafael de tamaño natural; seis figuras de Academia; (sigue la relación de las obras de otros artistas). No hubo tiempo para examinar todas estas obras porque desde luego se llevaron la atención de la Junta la de don Mariano Salvador Maella, singularmente los dos grandes cartones dibujados por las obras de Rafael, los señores profesores las aplaudieron y declararon que eran auténtico testimonio de la pericia de Maella, de su ejemplar aplicación y del esmero y exactitud con que ha cumplido su obligación (...) y para animar con el premio a los que le imiten y que sirva de confusión a los que no han hecho otro tanto, el señor Viceprotector lo propuso para académico de mérito por la pintura; y por unánime consentimiento de todos y sin necesidad de votar se le confirió este grado (...) (1).





Fig. 1. Mariano Salvador Maella.
"Triunfo de la Virtud".
 Biblioteca de Carlos III. Palacio Real, Madrid.

Fig. 2. Mariano Salvador Maella.
"Triunfo de la Paz".
 Colección privada. Madrid.



TAL fulgurante retorno le supuso, asimismo, ser llamado inmediatamente por Antón Rafael Mengs, siempre atento a la aparición de nuevos talentos, para entrar al servicio del Rey, con un sueldo de 12.000 reales anuales. Entre las primeras tareas encomendadas a Maella en su nuevo empleo figuró la realización de tres pinturas en otros tantos techos del Palacio Real de Madrid, completándolas en el término de año y medio: *La adoración del Cordero místico* en la pieza de reliquias de la capilla real —1765—, *El Tiempo descubriendo la Verdad* en el gabinete de la Princesa —1765— y *Hércules entre la Virtud y el Vicio* en la pieza de vestir del Príncipe —1766—. Tanta capacidad creadora revela el entusiasmo con que en ese momento tenía un perfecto conocimiento de la técnica al fresco, técnica que fue aprendida sin duda durante su estancia en tierras italianas.

NO habían de faltarle a Maella ocasiones para seguir demostrando sus habilidades como fresquista consumado. Tanto Carlos III como el hijo de éste, Carlos IV, le ordenaron la realización de numerosas composiciones en los techos de los diversos Sitios Reales. Y como en todos los casos de decoraciones para los espacios en que discurrirían las vidas de los mencionados monarcas y sus familias, fue preceptivo para los artistas la presentación de bocetos para recibir la aprobación real antes de realizar la obra definitiva.

ESTA debió ser la finalidad de una pequeña pintura con la representación del triunfo de la Virtud, transportada luego fielmente a uno de los techos de lo que entonces era la biblioteca del Rey (fig. 1) (2) y cuya precisa descripción tomo prestada del erudito Francisco José de Fabre: "El argumento es el triunfo de la Virtud". La Virtud heroica se halla representada por Hércules, que está sentado sobre una nube en el acto de reposar de sus trabajos, cubierto con la piel del león de Nemea, y apoyando la mano en la clava: por el aire se ve la Fama que va a coronarle con la guirnalda del triunfo, y al mismo tiempo está publicando su gloria con el clarín de la buena reputación. A estas figuras acompañan varios genios, uno con las armas del hijo de Almena, otro con las palmas de la victoria, y otro con la cadena que aprisiona las tres feroces cabezas del perro infernal ó Cancervero, que en sitio inferior se figura sobre un peñasco, lo cual es emblema de las pasiones vencidas y sujetas por el poder de la Virtud. En el mismo peñasco yace tendido el gigante Anteon, hijo de la tierra, es decir, de los afectos terrenos, que fue igualmente vencido por Hércules, y que significa en la iconología el apetito sometido a la ley de la razón (3).

LA existencia de otra pintura (fig. 2) de idénticas dimensiones (34 x 49 cms.), con el mismo perfil de techo y con una composición totalmente hermana a la que nos ocupa, tanto por su forma como por su contenido (Marte rendido ante la personificación de la Paz con diversas alusiones al fin de la Guerra a los pies de ambos, es decir, el "Triunfo de la Paz"), boceto que no tiene correspondencia con ningún fresco conocido, pudiera ser demostrativo de las dudas y discusiones que se planteaban en el entorno real, antes de autorizarse la realización de la obra final.

Santiago Alcolea Blanch

- (1) Acta de la Junta ordinaria de 5 de mayo de 1765. Libro I de Juntas ordinarias, generales y públicas de 1757-1770. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. MORALES MARÍN, José Luis: *Mariano Salvador Maella*. Ed. El Avapiés, S. A.; Madrid, 1991 (Nota 45, pág. 37).
- (2) "El Triunfo de la Virtud"; fresco. Madrid, Palacio Real, techo de la biblioteca de Carlos III (actual biblioteca de la reina María Victoria). VEGA, P. J. de: Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura XVII. M. S. Maella (5). "Reales Sitios", 1974, n.º 41 (fig. pág. 57).
- (3) FABRE, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Eusebio Aguado, impresor de cámara de S. M., Madrid, 1829. (Pág. 303-304).

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(MADRID 1746 - 1799)

"Sacrificio antico"

AGUADAS PARDAS Y VERDOSAS CON TOQUES DE ALBAYALDE
O TEMPLE BLANCO SOBRE PAPEL AMARILLENTO AGARBANZADO
24 × 13 cms

Sin firma. En la parte posterior del dibujo, a pluma, aparece la frase *Sacrificio antico* de escrita sobre otra frase ininteligible, en color sepia, de la que únicamente se reconoce la palabra *buoy*. Asimismo en esta parte posterior hay varios pequeños dibujos sueltos a lápiz que representan un ojo (muy detallado), un cuerpo desnudo en torsión (abocetado), un florero (bastante acabado) y varios trazos más irreconocibles. El papel parece haber sido recortado, eliminando las partes no estrictamente ocupadas por el dibujo. El hecho de que, por esta razón, el dibujo no respire con holgura hizo que en cierto momento se pegara el dibujo a otro papel de mayores dimensiones, al objeto de proporcionarle un entorno del que carece. En este otro papel que actúa como soporte de papel dibujado, en la parte superior izquierda, a pluma, aparece Paret 180 rs N.º 50, en la esquina inferior izquierda 45 1/2.º y en la esquina inferior derecha 88.

SE trata de la representación de un taurobolio (sacrificio expiatorio de un toro) con una composición a modo de friso. La visión de la escena, frontal, se produce desde un punto de vista bajo, a ras del hipotético suelo. No existe un fondo definido tras las figuras que ocupan el primer plano, exceptuado el frontón de un templo clásico y el remate superior de alguna columna que lo sostiene, constituyendo el resto del fondo un conjunto de manchas indefinidas que lo mismo pueden aludir a nubes que a vegetación.

TODOS los personajes aparecen vestidos con ropajes de gala propios de la época imperial romana. Los pocos y difusos elementos decorativos que se divisan remiten, asimismo, a dicho método histórico, y que suele ser siempre el romano a pesar de que Paret, en otras ocasiones *El sacrificio de Ifigenia*, Museo del Prado (fig. 1) se refiera a hechos pertenecientes al clasicismo griego.





Fig. 1. Luis Paret.
"Sacrificio de Ifigenia" (dibujo).
Museo del Prado, Madrid.

LA composición está organizada a partir de la figura central de una mujer noble, mostrada de frente, que divide en dos secciones iguales la escena. A la izquierda de ella, un grupo de cinco personas (dos semiarrodillados vistos de costado y tres —uno casi oculto— de pie contemplados de frente) rodea un pequeño altar sacrificial al que están preparando (¿con perfumes?) para cuando concluya la acción que acontece a la derecha de la imagen.

LA mujer central, con túnica que le cae desde la cabeza, extiende el brazo derecho hacia el altar, pero orienta la mirada hacia su izquierda, donde transcurre el hecho cuyo fin se espera en torno al ara taurobólica.

A la derecha de la imagen, un toro, engalando y con las patas dobladas sobre tierra, está a punto de recibir una cuchillada en el cuello. El hombre que empuña el afilado hierro recibe instrucciones de la figura central, en tanto que una mujer contempla la escena y otro toro engalanado aguarda su turno para ser sacrificado.



Fig. 2. Luis Paret.
"Ofrenda a Diana" (dibujo).
Museo del Prado, Madrid.

EL conjunto de la acción representa una ceremonia de carácter purificador e iniciático. Se inmolaba un toro y con su sangre se bañaba el fiel que aspiraba a la inmortalidad. Era un rito vinculado a Mitra, divinidad persa, que adquirió gran popularidad durante el Bajo Imperio romano y que, por lo general de realizaba en el interior de grutas sagradas. Toros blancos eran también las víctimas rituales que los cónsules, tras ser elegidos, ofrecían a Júpiter, como dios del Capitolio, al tiempo que le dirigían sus primeras oraciones, hacían una procesión solemne y le ofrendaban su corona triunfal.

COMO es habitual en Paret, el conjunto de figuras ofrece un evidente dinamismo, más estable y lento a la derecha (donde se encuentran los valores religiosos y los actos solemnes respaldados por la arquitectura canónica), más activo y vivo a la izquierda (donde acontecen los hechos terrenales y efímeros).

DENTRO de la frecuente atención que Paret prestó a los ritos y maneras de mundo clásico («bacanales», «glorias», «dioses», «musas», «ninfas», «héroes» y otros asuntos mitológicos) se repiten con alguna frecuencia los temas de las «ofrendas» y los «sacrificios». Claramente emparentados con este *Sacrificio antiguo* se encuentran la *Ofrenda a Diana* (Museo del Prado) (fig. 2) y el ya citado *Sacrificio de Ifigenia*. Sin embargo, el dibujo más directamente relacionable con éste es el denominado *Sacrificio a los Manes* (Biblioteca Nacional), (fig. 3) tanto por el tema como por la técnica de ejecución, si bien difieren en el cromatismo y la composición.



Fig. 3. Luis Paret.
"Sacrificio a los Manes" (dibujo).
Biblioteca Nacional. Madrid.

A causa de los perfiles mixtilíneos que ofrecen algunos de estos dibujos (como de lunetos o trapecios), así como por las composiciones circulares u ovaladas de ciertos dibujos, se supone que Paret los realizaba como bocetos para pinturas con intenciones decorativas en determinadas arquitecturas preexistentes. Ello es cierto en el caso de los dibujos para las pechinas de la capilla de San Juan en la iglesia de Santa María la Real de Viana (Navarra), aunque el contenido de esos dibujos no remite a la antigüedad greco-latina, sino a cuestiones de orden religioso-católico: *La predicación de San Juan*, *La Sabiduría Evangélica* (ambos en el Museo del Prado), etc. si bien este «sacrificio antiguo» no parece ser el caso por carecer de la mixtilinealidad, con todo también podría haber sido concebido con esa intención por su obvio carácter de friso. Las aguadas verdosas que posee le dan un aspecto de relieve bronceo. En tanto que dibujo para un posible friso, éste recuerda al fragmento superior del denominado *La Gloria de Anacreonte* (Biblioteca Nacional), el cual tiene idéntica intención aunque el tema reproducido y la técnica no sean iguales.

OTRA escena de degollamiento (humano, esta vez) ante un ara se da también en el *Sacrificio de Ifigenia*, si bien aquí, por tratarse de una escena de carácter religioso con trasfondo militar, se advierte la tensión del momento, las actitudes dramáticas, la monumentalidad y el fuerte contraste entre luces y sombras, mientras que en este *Sacrificio antiguo* resulta patente su trasfondo civil en las actitudes relajadas, el tono doméstico y el general equilibrio compositivo y cromático.

Javier González de Durana

ANTONIO CARNICERO Y MANCIO

(SALAMANCA, 1748 - MADRID, 1814)

"Paisaje de Valencia desde su alameda"

GOUACHE Y LÁPIZ SOBRE PAPEL PEGADO A LIENZO

55,5 × 51 cms.

DIBUJO que por su composición y temática, podemos atribuírselo a Antonio Carnicero y Mancio, pintor de la Escuela Madrileña. Fue hijo del escultor Alejandro Carnicero Miguel, y hermano de los también escultores, Gregorio e Isidro, de quienes heredó su amor por las Bellas Artes.

OBRA inédita, que nos hace posible, el seguir incrementando el catálogo de su creación, que tan poco conocida, ha llegado a nuestros días. Ejecutado con una pintura a témpera, en unos tonos calientes de gran belleza, está coloreado sobre un buen dibujo hecho a lápiz, con una factura miniaturista. La pintura cubriente, da libertad de manipulación, permitiéndole pintar con pinceladas minúsculas, cada uno de los detalles del dibujo, por ejemplo, las hojitas del árbol de la izquierda. El azul del cielo, lo da con una fina capa de pintura, para que al resaltar el claro del papel, resulte luminoso.

ES a la temprana edad de dos años y medio, cuando Antonio Carnicero vino a vivir a Madrid, desde su ciudad natal, en compañía de su familia, por razones de trabajo del padre, a quien el rey Carlos III le había encomendado la realización de varias esculturas y relieves que adornarían el Palacio Real Nuevo.





Fig. 1. Antonio Carnicero.
"Caza de patos en la Albufera
de Valencia".
Palacio Real, Madrid.

DESDE el año 1758, fecha de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su vida estuvo unida a dicha Institución de la que obtuvo varios premios; el nombramiento de Académico de Honor, y el de Profesor de la Sala de Principios, para posteriormente impartir en la del Yeso y del Natural, enseñanzas dadas hasta un año antes de su fallecimiento, al tener que abandonarlas por no poderse entender con sus alumnos, por su gran sordera.

HOMBRE de carácter apacible, afable y muy trabajador, supo granjearse el cariño de cuantas personas le trataron. Realizó una producción artística, que podemos calificarla de exquisita, consiguiendo cierta fama, si nos atenemos a los encargos que tuvo, al pasar por sus pinceles lo más granado de la sociedad de su tiempo. No obstante, hoy es un pintor desconocido para el gran público, y casi, para la historiografía del arte.

EL silencio, casi total, que existe sobre Antonio Carnicero, contemporáneo de Goya, es el mismo que acontece en todo el arte español comprendido, entre la desaparición de los grandes pintores del Siglo de Oro, y la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que la investigación y divulgación de la obra de este artista, al igual, que la de otros de su tiempo, desvelaría la complejidad y riqueza de este olvidado capítulo de nuestra Historia del Arte.

SIENDO reconocido, como buen pintor y extraordinario dibujante, es requerido para que colabore, con sus ilustraciones, en las publicaciones más importantes de su tiempo. Así, nos encontramos dibujos suyos en la obra de "El Quijote", que editó la Academia de la Lengua, los años 1780 y 1782. También contribuyó con su obra en las series *Hombres Ilustres* y *Trajes Regionales de España e Indias*. Son las obras de *La Equitación*, *Familia de Carlos IV* y la *Tauromaquia* en las que todos los dibujos que en ellas figuran, los realizó integramente Carnicero.

DESPUÉS de haber acreditado su valía, incluso ante la Casa Real —a través de encargos que le hicieron directa e indirectamente—, el año 1796, Carlos IV le nombró pintor de cámara y años más tarde Profesor de Dibujo y Diseño del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, y de sus hermanos los Infantes.

ADEMÁS de retratista, miniaturista, pintor de temas religiosos, mitológicos, de historia y costumbrista, tiene una personalidad forjada, precisamente, por el ambiente creado por esa pléyade de artistas, que

en los años anteriores a la Revolución Francesa, conviven en Madrid en una colmena desbordante de talento y de invención, que nada tiene que envidiar a París o Roma, cuyo arte aparece en sus obras costumbristas, así como en la colocación de la figura humana ante el paisaje.

EN sus obras de género, observamos que son crónicas ilustradas de lo que era la sociedad de ese momento. Suelen ser pinturas, en las que dentro de un paisaje, en el que suele colocar como fondo, arboleda, construcciones, o el mar, el cual por su tranquilidad podemos identificarlo con el Mediterráneo, pone infinidad de figuritas de gran finura, a las que suele darles un gran colorido, así como un enfoque social.



EN este bello dibujo, Carnicero ha realizado una composición descriptiva de lo que era la zona correspondiente a la Alameda, los Jardines del Real, el río Turia y como fondo las construcciones de "El Miguelete", "Real Aduana", el "cimborrio de la Catedral" e incluso el "Colegio San Pío V", hoy Academia de Bellas Artes, para el que, cuando se fundó la Academia de Bellas Artes de San Carlos, solicitaron de su hermano Isidro, el envío de "academias" para el estudio de sus alumnos.



Fig. 3. Antonio Carnicero.
"Faenando en la Albufera".

DENTRO del encuadre que ha realizado del dibujo, ha colocado detalles anecdóticos en esa gran cantidad de figurillas que las hace avanzar desde el fondo a un primer plano; para que a través de su contemplación, Carnicero quiere transmitirnos las impresiones visuales, por él recibidas durante su estancia en Valencia. Comprobamos que desde antes de las posibilidades panorámicas del cine, Carnicero, descubre el medio óptico de reconstruir una gran extensión, tomada desde cierta altura, sin que el espectador sea consciente de la imposibilidad de abarcar todo de un solo vistazo.



Fig. 4. Antonio Carnicero.
"San Francisco cortando el pelo a Santa Clara".
Basilica de San Francisco el Grande, Madrid

EN este dibujo, como en otras muchas obras de género, por él realizadas, se advierte que como hombre ilustrado del siglo XVIII, siente un gran amor por la Naturaleza, describiendo en ella, los menores detalles, de plantas y árboles.

CARNICERO, que al contrario de Goya, no sintió vocación por representar asuntos violentos, sino, que como en el caso de este dibujo, intenta darnos una idea de los placeres campestres dentro de un espíritu democrático, al representar en él, junto al huertano con sus típicas vestimentas y tartanas —reproduciendo al pueblo llano—, ha querido que figure ese esbozo de clase media, en la pareja acompañada por ese perrito de lujo. También esta la alta sociedad, en esos dos caballeros que pasean con sus corceles.

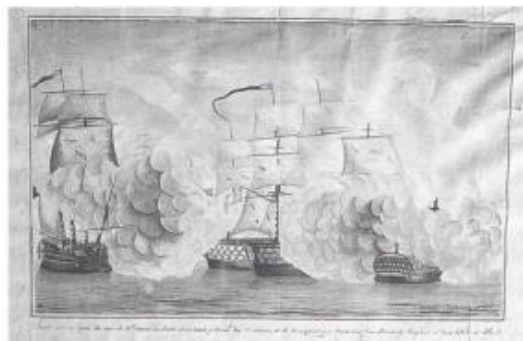


Fig. 5. Antonio Carnicero.
"Batalla de Trafalgar" (dibujo).
Colección privada, Madrid

El grupo de figurillas que Carnicero ha dibujado, las ha situado en actitudes tranquilas y apacibles, dialogando entre ellas y a todo ello le ha dado una atmósfera cautivadora de bienestar y gozo, jugando para ello con las luces y el colorido de todo el entorno.



Fig. 2. Antonio Carnicero.
"La Albufera de Valencia".
Museo del Prado.
Madrid.

PODEMOS fechar este dibujo, entre 1803 a 1807, fecha la primera, que debió de trasladarse Antonio Carnicero a Valencia, cuando por haber enfermado del pecho, en 1802, D. Mariano Sánchez, se excusa ante el monarca de no poder hacer el último de los puertos que se le habían encomendado y que era el de Valencia. No sólo hizo lo que había dejado pendiente D. Mariano Sánchez, sino que tanto en colecciones privadas como en los Museos de El Prado, Lázaro Galdiano y Palacio Real, Carnicero pintó asuntos valencianos, como *Caza de patos en la Albufera de Valencia* (fig. 1), *La Albufera de Valencia* (fig. 2) y *Faenando en la Albufera* (fig. 3).

EL dar como fecha tope la de 1807, es debido a que por haberse visto implicado, ese año, en el llamado "Proceso de El Escorial", fue encarcelado e inhabilitado hasta poco tiempo antes de los sucesos por los que atravesó España con motivo de la "francesada", por lo que opino que no era el momento oportuno para viajes.

SE advierte, en Carnicero, la utilización, en sus composiciones de figuras geométricas como el "triángulo", la "diagonal", la "elipse" y el "aspa". También, curiosamente, suele colocar a ese pequeño perrito de este dibujo, en obras como *Paseo por la playa*, *La coronación del Rey Alfonso y su esposa D.^a María en las Huelgas de Burgos*, pintura esta con la que consiguió un primer premio por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como la autorización para trabajar en las pinturas que decorarían el Claustro de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. *Baile en el campo*, *La naranjera* y en el de *San Francisco cortando el pelo a una novicia* (fig. 4), lienzo este, que presentó cuando solicitó el nombramiento de Académico de Méritos consiguiendo tal galardón.

ESTE otro dibujo, que aquí aportamos (fig. 5), que se encuentra firmado y que Carnicero hizo a tinta china y aguada coloreada, representa uno de los pocos motivos dramáticos que Carnicero hace, y es un pasaje de la *Batalla de Trafalgar*, en el cual, nuestro buque insignia "Santa Ana" (de 112 cañones), mandado por el General Álava, es abatido por tres buques ingleses, el "Royal Sovereign" (de 110 cañones) al mando del Almirante Collingwood, el "Príncipe" (de 99 cañones) y el "Thunderer" (de 74 cañones). El humo de la pólvora hacen más dramático el momento.

M.^a Antonia Martínez Ibáñez

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763 - 1834)

"Don Quijote compone su armadura"

"Don Quijote atado a la ventana"

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

14,5 × 12 cms.

"Don Quijote cae del caballo delante de los Duques"

"Don Quijote y Sancho Panza montados sobre Clavileño"

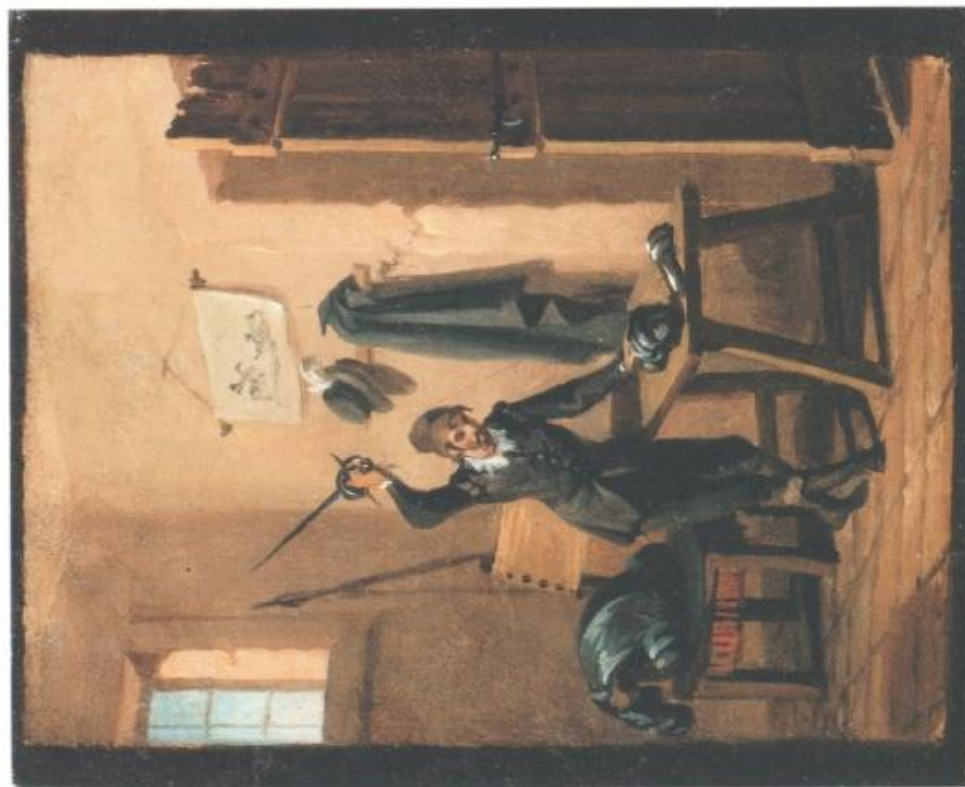
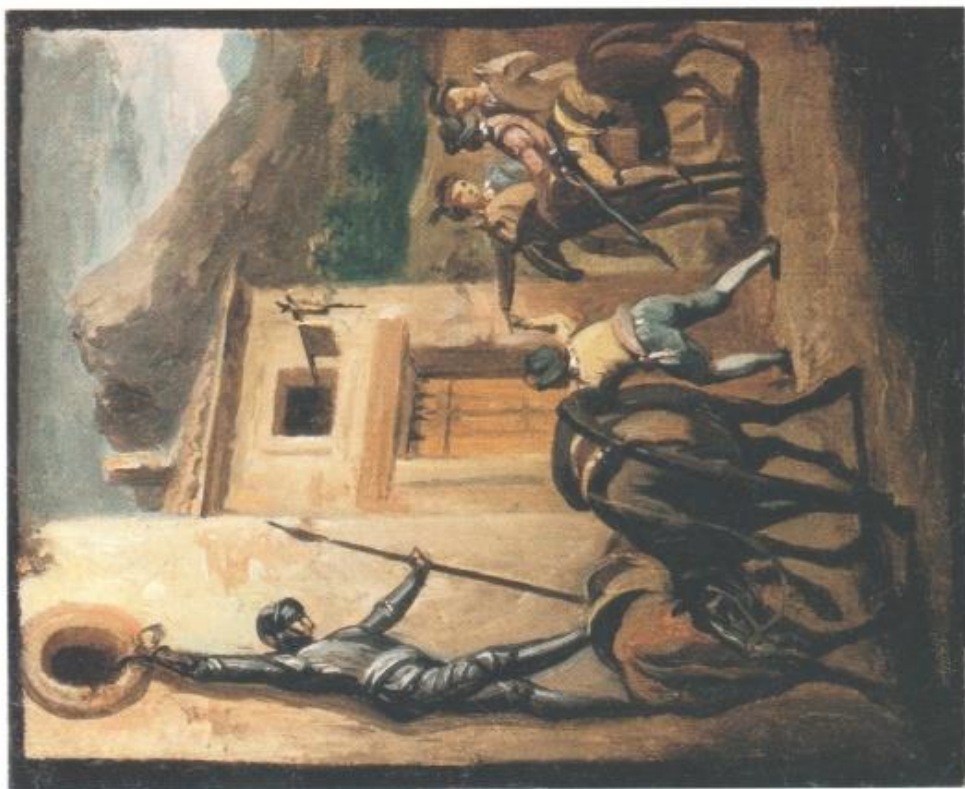
PAREJA DE ÓLEOS SOBRE LIENZO

15 × 23,5 cms.

VOLVEMOS de nuevo a la obra universal de la Literatura española, nos referimos a la novela de don Miguel de Cervantes. "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha". Ya en la pasada edición de esta exposición organizada por Caylus, presentamos otras cuatro escenas inspiradas en este relato de mano del pintor flamenco, afincado en Londres, van der Bank, y ahora damos a conocer estas cuatro pequeñas escenas de mano de Zacarías González Velázquez.

LAS ilustraciones artísticas del Quijote forman un rico capítulo de la historia de este libro, tan importante como pueden ser sus comentarios, ediciones o traducciones. Desde 1617, año de la segunda edición impresa en Londres, en que apareció la primera ilustración hecha ex profeso para esta obra, pocos han sido los artistas que no se han resistido a plasmar alguna escena de esta inmortal historia.

EL siglo XVIII se puede considerar como el más refinado, caprichoso y señorial en lo que respecta a la representación del Quijote. Lo inician, en Francia, Antoine Coypel, en 1720, con su visión galante, típica del mundo rococó, que queda reflejada en una serie de cartones para tapiz, y Fragonard, que de forma frívola y deliciosa —quizás no se había leído el libro—, realizó unos bosquejos que fueron



grabados al aguafuerte por Denon; sigue Inglaterra con la cuidada edición publicada en 1738, en lengua española, e ilustrada por van der Bank donde aparece un Quijote de sobria elegancia, casi religiosa, prototipo del gentleman anglosajón.

PERO no será hasta la segunda mitad de esta centuria cuando España tome la iniciativa en las representaciones del Quijote. Tras la realización de las importantes serie de tapices tejidos en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante el reinado de Felipe V realizadas por artistas extranjeros, en 1771 se produce la primera publicación de la Historia ilustrada con estampas de José Camarón. La cuidada edición del libro no estuvo en consonancia con sus ilustraciones, debido a su falta de originalidad, ya que Camarón acentuó lo picaresco y sensual frente al realismo innato de la novela.

EN 1780 y bajo la dirección de Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., se realizó la más admirable publicación de la novela cervantina, y esta vez las ilustraciones si estuvieron en consonancia con la alta calidad tipográfica de la edición. El trabajo fue encomendado a seis artistas: Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, José Brunete, Jerónimo Gil y Gregorio Ferro, que bajo el apelativo de "dibujantes y grabadores hábiles" dado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, realizaron las treinta y una estampas que se publicarían y que, aunque no siguen puntualmente el texto cervantino, fijan de manera definitiva su iconografía dándole carácter netamente hispano que todavía se mantiene.

DOS años más tarde, 1782, la Real Academia Española decidió la publicación de una nueva edición más sencilla y económica cuya ilustración encarga a los hermanos Isidro y Antonio Carnicero. Este interés no decrecerá y antes de acabar el siglo aún verán luz otras tres nuevas ediciones, entre las que destaca la realizada por el impresor madrileño Gabriel de Sancha, en 1797, con ilustraciones de Camarón, Navarro, Paret y Ximeno. Zacarías González Velázquez tampoco se vió ajeno a este resurgir literario y, quizás, como cuadros preparatorios para otra edición, también dentro de los años de esta centuria, realizó una amplia serie de escenas de las que sólo se conocía una firmada y de mayor tamaño, nos referimos a la guardada en el Museo de Sao Paulo (Fig 1) y que representa *La muerte de Don Quijote*. Ahora tenemos el grato honor de presentar estos cuatro nuevos episodios realizados por este genial artista madrileño.

LA primera escena. *Don Quijote compone su armadura*, está sacada del Capítulo Primero de la Primera Parte, inspirada en el siguiente párrafo: "Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo..." Y así encontramos a nuestro hidalgo, en el interior de su casa, en una sencilla estancia, cuya única decoración es un papel — podría ser una estampa— donde aparece San Jorge, patrón de los caballeros cristianos, dando muerte al dragón. Como única fuente de luz una ventana que ilumina el momento en que don Quijote, tras limpiar las armas, golpea otro trozo de metal con su espada que apoya sobre la mesa. Tras él, colgado de una percha que hay en la pared, su capa y su sombrero.

LA escena segunda está inspirada en la pesada broma que Maritornes, la criada de la venta gastó al caballero de la Triste Figura cuando estaba velando a unas damas en el exterior de una venta (Libro Primero. Capítulo XLIII). Con sencillas artimañas, Maritornes consigue que don Quijote se suba sobre la silla de Rocinante para introducir su mano por la ventana, ante la sorpresa, que él piensa ser un encantamiento, de que se la atan con una tosca cuerda. "Estaba, pues, como se ha dicho, de pies sobre "Rocinante", metido todo el brazo por el agujero, y atado de la muñeca, y al cerrojo de la puerta, con grandísimo temor y cuidado, que si "Rocinante" se desviaba a un lado o a otro, había de quedar colgado del brazo..." Y así pasó, pues como ilustra este segundo cuadro, al amanecer llegaron cuatro hombres montados a caballo que al llamar a la venta para entrar llamaron la atención de don Quijote y su rocín. Según el relato, al moverse Rocinante, nuestro hidalgo quedó suspendido de la mano rozando el suelo con los pies.





Fig. 1. Zacarías González Velázquez.
"La muerte del Quijote".
Colección privada. Sao Paulo, Brasil.

La tercera escena representa el bochornoso momento en que Don Quijote y Sancho Panza se acercan a saludar a los duques. "En esto llegó don Quijote alzada la visera; y dando muestras de apearse, acudió Sancho a tenerle el estribo; pero fue tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en una soga de la albarda, de tal modo que no fue posible desenredarle; antes quedó colgado de él, con la boca y los pechos en el suelo. Don Quijote que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenersele, descargó de golpe el cuerpo, y llevóse tras sí la silla de "Rocinante", que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo..." (Segunda Parte, Capítulo XXX). La escena, esta vez en formato apaisado, muestra el momento en que el duque pide a sus criados que se acerquen y ayuden a don Quijote a levantarse del suelo. El grupo, que se aproxima por la derecha, está inspirado en una escena de caza de Antonio Tempesta. A la izquierda aparecen las figuras de nuestro personaje, en el suelo junto a sus jumentos de los cuales penden, y al fondo, el resto de la comitiva ducal que sigue con la cacería.

Y llegamos al último lienzo, con el engaño de los duques a don Quijote y su escudero (Segunda Parte, Capítulo

XLI). La escena se desarrolla por la noche, en un jardín rodeado por una pared semicircular adornada con nichos, algunos adornados con esculturas. En el centro vemos el caballo de madera Clavileño, al que se han subido nuestros personajes, que con los ojos tapados creen que están volando gracias a los criados que simulan el viento y el fuego de tan fantástico viaje. "Y así era ello, que unos grandes fuelles les estaban haciendo aire. (...) En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse desde lejos, pendientes de una caña les calentaban los rostros". Así simulaban los duques su engaño al escenificar la aventura de la condesa Trifaldi, llamada la dueña Dolorida, y el terrible Malambruno.

La contemplación de estas escenas, de técnica tan suelta, casi abocetada, nos hablan de un artista de una refinada formación, y, que al tanto de las modas literarias del momento, participa con la composición de estas escenas. Todavía se desconoce el fin último de estos lienzos, que no tienen porque ser preparatorios de obras mayores. Se conoce mucha producción de Zacarías con este mismo formato y técnica cuyo fin sería la decoración de gabinetes. No nos debe extrañar, que pronto se dé a conocer algún nuevo inventario donde se mencionen estas escenas u otras similares inspiradas en el Quijote.

Juan Martínez

Bibliografía de referencia:

- ARNAIZ, J. M. Los Pintores de la Ilustración. Catálogo de la exposición. Madrid, 1988.
CABALLERO, J: Guía-Diccionario del Quijote. Méjico 1970.
DÍAZ GALLEGOS, C: Un proyecto de Mengs para la bóveda del "Teatro" en el Palacio Real de Aranjuez", en REALES SITIOS, 1980, núm. 95, págs. 57-60
GIVANEL MAS y GAZIEL, J: Historia gráfica de Cervantes y del Quijote. Madrid, 1946.
LÓPEZ FABRA, F: Iconografía de Don Quijote. Barcelona, 1879.
MORALES Y MARÍN, J. L.: Pintura en España. 1750-1808. Madrid, 1994.
MUÑOZ MORILLEJO, J: Escenografía española. Madrid, 1923.
VV.AA: Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808). Catálogo de la exposición. Madrid, 1944.
VV.AA: El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII. Catálogo de la exposición. Burdeos. París y Madrid, 1979-1980.



ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763 - 1834)

"Esau vende su primogenitura a Jacob"

ÓLEO SOBRE LIENZO

66,5 × 43,5 cms.

Pintado hacia 1790-1800

HACE un tiempo el estudio de un cuadro de considerables dimensiones (fig.1) con la representación del momento en que "Esau vende su primogenitura a Jacob" (1) me llevó a revisar la atribución de dicha pintura, que se venía dando a Mariano Salvador Maella, y proponer en su lugar el nombre de su cuñado y discípulo Zacarías González Velázquez. Ahora, el descubrimiento del correspondiente boceto viene a reforzar los argumentos adelantados entonces para justificar el cambio de atribución. El carácter meticuloso del artista emana con claridad de la pulcra realización de la obra preparatoria, cuyo acabado dista de lo que es habitual en las pinturas de dicho género. La comparación de la tela que nos ocupa con otras pequeñas composiciones del joven González Velázquez permite observar las múltiples coincidencias estilísticas y técnicas que existen entre todas ellas. Particularmente característica es la manera cómo la pincelada corta y esencialmente rectilínea, define las formas que adquieren una sugestiva recisión angulosa. Tales calidades las podemos apreciar en la exquisita serie de cuadritos con aventuras de don Quijote, aunque en ellos el pintor muestre un mayor dominio de la materia y una mayor seguridad en el manejo de los pinceles, circunstancia que abogaría en favor de una datación más temprana para la escena bíblica. Nótese, asimismo idéntica tendencia a alargar el canon de las figuras que se manifiesta tanto en este cuadro como en los episodios quijotescos, especialmente en el correspondiente al fantástico viaje a lomos de Clavileño.



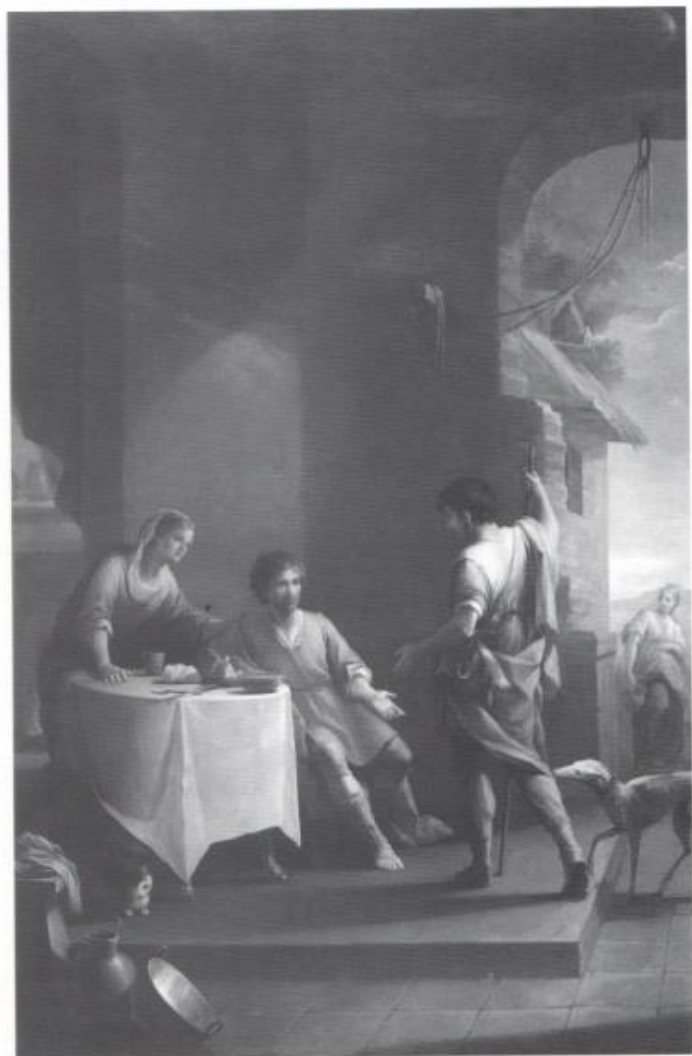


Fig. 1. Zacarías González Velázquez.
"Esau vendiendo su primogenitura a Jacob".
Caylus. Madrid.

Fig. 2. Zacarías González Velázquez
*San Francisco construyendo
 la Iglesia de San Damián.*
 San Francisco el Grande. Madrid.



EN otro orden de cosas, la comparación entre el boceto y la pintura definitiva nos ofrece la oportunidad de seguir la evolución de las ideas del pintor en el curso del proceso de la gestación artística. A primera vista, exceptuando la figura femenina que contempla el acontecimiento desde fuera, ambas composiciones parecen idénticas, pero un examen mínimamente más detenido en seguida revela los sutiles cambios introducidos por el artista en la última fase de la creación de su obra. El espacio en el que se desarrolla la acción está ya perfectamente definido en el boceto, aunque en el cuadro final sus proporciones respecto de los personajes aparecen ajustadas algo más estrechamente, con el fin de conceder mayor importancia a los protagonistas. Hay asimismo ligeras modificaciones en la arquitectura, aparte del arrepentimiento en el trazado del arco que se trasparenta en el cuadro preparatorio: la posición de la argolla que cuelga del arco, el estado de conservación de las jambas de la puerta, el pilar sin bola en el cuadro definitivo, la cubierta de la edificación exterior de paja y con un palomar en este último, el número de filas de baldosas a primer término, entre la tarima y el espectador. También en el exiguo mobiliario —las patas de la mesa y los cacharros a primer término— se perciben las dudas de González Velázquez.

LAS alteraciones más significativas son, sin embargo, las que afectan a los personajes principales, resultando la narración iconográfica más depurada en la obra a gran formato. Aquí el equipo de caza de Esaú se enriquece con un cuerno, mientras que la actitud de Rebeca pasa de denotar sorpresa en el boceto a expresar de manera manifiesta que sus preferencias están del lado de su hijo menor. Éste, por su parte, se sienta a una mesa algo mejor dispuesta. El gesto de Jacob, que todavía no ha tomado la cuchara para empezar a comer, permite que el plato de lentejas adquiera un mayor resalte, consiguiendo de este modo el pintor clarificar el sentido de la escena al convertir el humilde cocido de legumbres en el elemento central de la composición.

Santiago Alcolea Blanch

(1) "Esaú vende su primogenitura a Jacob", pintura al óleo sobre tela, 239 × 156 cm. Catálogo de la exposición *De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, Caylus, 1993-1994 (pp. 180-183).

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(MADRID, 1763 - 1834)

"Alegoría del Teatro"

ÓLEO SOBRE LIENZO

45,3 × 35 cms.

DENTRO del importante panorama artístico de la España de finales del siglo XVIII hay que destacar la labor desarrollada por la familia González Velázquez, iniciada por Pablo, escultor, seguida por sus hijos, Luis, Alejandro y Antonio, y culminada por sus nietos, entre los que figura el presente pintor.

ZACARÍAS González Velázquez nació en Madrid el cinco de septiembre de 1763 y fue hijo de Antonio, en este momento pintor de Cámara de Carlos III, y su segunda esposa, doña Manuela Tolosa Albino. Su temprana inclinación por el Arte se vio fuertemente respaldada por su padre y por el pintor Mariano Salvador Maella (1752-1819), esposo de su hermanastra María, por lo que el cuatro de mayo de 1777 logró el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pronto empezó a destacar por una sólida formación, consiguiendo el año siguiente el Primer Premio de la Segunda Clase, el cual estaba dotado de una medalla de una onza de oro y consistía en la realización de dos temas, uno de pensado (un óleo) y otro de repente (un dibujo). Los temas fueron: "El Gran Capitán González Fernández de Córdoba, que habiendo vencido al corsario Menaut de Guerri, quien apoderado de





Fig. 1. Zacarías González Velázquez.
‘Apolo y las musas’, (detalle).
 Casita del Labrador. Aranjuez.

Ostía no dejaba entrar víveres a Roma, lo presenta atado al Papa Alejandro VI”, como de pensado: y “Aníbal quién entre sueños le pareció que veía gallardo, y gentil mancebo como enviado de los Dioses para guiarle a Italia, diciéndole que le siguiese sin volver atrás los ojos”, como de repente.

SUS estudios académicos alcanzaron el máximo galardón en 1781 cuando obtuvo el Primer Premio de la Primera Clase por su obra de pensado basada en: “Un quadro alegórico, alusivo al nacimiento del Infante heredero del Reyno...” —que en ese momento era el Infante don Carlos Eusebio, muerto en San Lorenzo el 11 de septiembre de 1784—. Casi diez años después, a principios del mes de noviembre de 1790, ingresó en San Fernando como Académico de Mérito, culminando su carrera profesional el 19 de marzo de 1828 que es elegido Director General de este Real Establecimiento.

SU labor artística se vió siempre estimulada y condicionada por la de su cuñado Mariano Salvador Maella —desde 1774 Pintor de Cámara del Rey y Director de la Real Academia de San Fernando, tras la muerte de Bayeu, en 1795—, que le utilizó como su ayudante en la realización de todos sus encargos, sobre todo en los ejecutados por la Corte. Por esta razón el siete de abril de 1798 y con su apoyo, solicitó el nombramiento de Pintor de Cámara, honor que no alcanzará hasta 1801.



Fig. 2. Zacarías González Velázquez.
"Alegoría del Teatro".
 Colección privada. Madrid.

TRAS su paso por la Real Fábrica de Tapices de San Bárbara realizando cartones sobre bocetos de Maella, Zacarías se trasladó al Real Sitio de Aranjuez, lugar donde estuvo trabajando hasta 1807, en el proyecto decorativo del Palacio Real y de la Casita del Labrador (fig. 1), primero como ayudante para pasar luego a desarrollar sus propias composiciones pictóricas.

AUNQUE sea difícil precisar la fecha exacta de ejecución de la obra aquí presentada, tuvo que ser realizada en la etapa ribereña del artista (1798-1807), siendo un boceto preparatorio posiblemente para la cortina del Teatro del Real Sitio de Aranjuez. La afición de los primeros monarcas de la Casa de Borbón por el teatro fue uno de los fenómenos artísticos más importantes del siglo XVIII. La calidad que alcanzaron las artes escénicas en nuestro país fue tal que, en 1758, en un escrito del gran cantante de ópera Farinelli titulado: "Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro" (conservado en la biblioteca del Palacio Real de Madrid), no tiene ningún inconveniente en afirmar "sin exageración alguna (...) que en Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza y abundancia de escenario y vestuario y demás correspondencia al servicio del mismo Teatro...". Carlos Broschi, il "Farinelli", llegó a España en 1737 llamado por la reina Isabel de Farnesio para que con su canto aliviara la melancolía de su esposo, el rey Felipe V. Tras su paso triunfal por los teatros



Fig. 3. Atribuido a Anton Raphael Mengs.
Detalle del techo del Teatro.
Palacio Real. Aranjuez.



Fig. 4. Atribuido a Anton Raphael Mengs.
Detalle del techo del Teatro.
Palacio Real. Aranjuez.

de Nápoles, Bolonia, Viena, Londres y París, pasó a Madrid para encargarse de los espectáculos de ópera del Coliseo del Buen Retiro y de Aranjuez. Para él trabajaron pintores, escenógrafos de gran calidad tales como Francesco Bartaglioli o Antonio Joli. Con la llegada de Carlos III a España en 1759 se produjo un cambio en la política musical por la que estos artistas decidieron abandonar España. Tras unos años de apatía, se experimenta una recuperación en las representaciones teatrales, encargándose a artistas principales la realización de los diseños para las representaciones, incluidas tramos y cortinas. Nos han llegado descripciones de algunos telones realizados no solo por el mismo Zacarías González Velázquez, que en 1783 realizó, con gran éxito, el del Coliseo del Príncipe de Madrid, sino de otros artistas como Antonio Carnicero. Se conserva en una colección privada el boceto de esta cortina de Zacarías (fig.2), que pudo ser identificado gracias a un panfleto sobre teatro publicado en 1785, donde al final se incluye esta descripción. Ya en el siglo XIX, y con motivo de la celebración del cumpleaños del rey Fernando VII, José Ribelles, junto con nuestro artista realizaron las cortinas y embocaduras de los teatros del Príncipe y de la Cruz. El tema realizado por Zacarías fue "La morada de la Verdad colocada en el centro, y cuya incomparable belleza se proponen descubrir los genios de la Tragedia y Comedia".

JUNTO a las decoraciones fijas realizadas para Aranjuez, también se dieron importantes trabajos efímeros de los que, en muchas ocasiones sólo se han conservado los bocetos, como en el caso de esta alegoría que se representa al dios Apolo en el momento de coronar a la Comedia y a la Tragedia. Sobre unas nubes aparece un carro tirado por cuatro caballos sobre el que va el dios Apolo acompañado por un niño que le presenta dos coronas de laurel. Por encima de dos figuras aladas, un niño que lleva una tea y una mujer que muestra un pecho y tira flores al paso del dios. En la parte inferior aparecen dos matronas, que representan la comedia y la tragedia. La primera Talía, musa de la comedia, va de pie, ciñe en la cabeza una corona de laurel, y lleva en las manos una corneta y una máscara. A diferencia de su representación habitual, calza sandalias en lugar de zuecos. A sus pies su manto junto al cual vemos un sombrero, a modo de turbante, y la empuñadura de una espada. La acompañan dos amorcillos que juegan con instrumentos musicales. Sigue la tragedia, sentada junto a un sepulcro sobre el que apoya su brazo izquierdo en cuya mano sostiene un pañuelo. Con su mano derecha nos muestra un puñal desnudo ensangrentado. Ni viste de negro ni calza coturnos, como habitualmente hace. A sus pies vemos un rico manto, una corona, un cetro, un casco, un jarrón y espadas, por ser común de la tragedia la muerte violenta de grandes señores y príncipes. Por último aparecen dos niños alados, también en ademán triste. En el lado opuesto de la composición aparece una divinidad fluvial, quizás una alusión al río Tajo, acompañada por dos mujeres que ofrecen sendas cestas de frutas y flores al dios Apolo.

ESTAMOS ante una composición de gran belleza y sencillez, gracias a un colorido rico en tonos suaves, un tanto apastelados. Las figuras presentan un sencillez modelado a base de formas redondeadas, evitando la dureza de la línea recta, que les confiere un carácter amable, casi blando. Toda la composición participa de una misma atmósfera aterciopelada tan típica de las decoraciones de finales del siglo XVIII, que ya superada la estética rococó del reinado de Carlos III se podría llamar neoclasicismo aunque no nos resulte nada frío ni distante. El carácter intelectual del tema y su representación si que se encuadra dentro de esta tendencia. La distribución de los grupos, que ocupan la parte media e inferior de la obra, como su misma técnica dejan claro que estamos ante un boceto para un telón —en su acepción de tela grande que se utilizaba para decorar paredes— o una cortina de teatro. Estas mismas precisiones se ven en el ya mencionado boceto del Coliseo del Príncipe.

AL igual que el mencionado boceto, en este aparece una divinidad fluvial, en el primero es una figuración del río Manzanares, y en este damos por supuesto que es el Tajo, por considerar esta obra destinada al teatro de Aranjuez, cuya decoración, atribuida a Mengs, quedó inconclusa (figs. 3 y 4).

Juan Martínez

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)

"San Sebastián socorrido por Santa Irene"

ÓLEO SOBRE LIENZO

78,5 × 64,5 cms.

Firmado: V^{te} López f/Valencia

Pintado hacia 1795-1800

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ GARCÍA, J. L. *Vicente López Portaña (1772-1850). Su vida, su arte, su obra.* (Pinturas, dibujos y estampas) Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid 1994. Tomo III, cat n.º P-259

DURANTE los años de actividad en Valencia (1794-1814), además de los grandes encargos de las entidades eclesiásticas y civiles, Vicente López realizó también trabajos para particulares. Una serie de obras de tamaño relativamente reducido, que no pueden ser confundidas con bocetos, ponen de manifiesto esta faceta profesional del artista. Dentro de esta categoría hay que situar una tela de menos de cuatro palmos de alto, con la representación de San Sebastián atendido por Santa Irene y otra mujer. Destinada sin duda a un oratorio privado, y por tanto expuesta a un detenido escrutinio a corta distancia, el pintor se esmeró en el primoroso acabado de su superficie, que llega a sugerir calidades de esmalte.

LA obra está discretamente firmada, en una zona en sombra junto al pie del santo, incluyendo la inscripción una precisión al respecto del lugar de creación de la misma: Valencia. Por su concepto compositivo en el que todavía se perciben netamente los esquemas derivados de su maestro, el también valenciano Mariano Salvador Maella, con las figuras principales iluminadas a plena luz y utilizando la armadura del santo romano, de la que había sido despojado por sus verdugos, como un elemento





Fig. 1. Vicente López.
"La Virgen de la Misericordia",
Diputación Provincial, Valencia.

Fig. 2. Vicente López.
"San Sebastián atendido por Santa Irene". (dibujo).
Biblioteca Nacional. Madrid.



puramente escenográfico a contraluz en primerísimo plano, cabe situarla en los años iniciales de dicho período, aún dentro del siglo XVIII. La proximidad del dibujo de la figura de San Sebastián con las academias masculinas firmadas por el artista entre 1791 y 1794 (es decir, durante su etapa formativa en Madrid y en el primer año, tras su regreso a Valencia)(1), no hace sino aportar nuevos argumentos en favor de la datación temprana para este cuadro.

POR si ello no fuera suficiente, es posible añadir que la mujer que está en actitud de desatar al mártir pudiera ser la misma modelo que aparece en el cuadro de *La Virgen de la Misericordia* (2), levantando a un niño hacia María (fig.1). Según recoge el marqués de Lozoya, por tradición se decía que los modelos para diversas figuras de este cuadro, fechado en 1802, correspondían a miembros de la familia del pintor, siendo su esposa, María Vicenta Piquer —con quien contrajo matrimonio el 21 de enero de 1795—, la que posó para la figura de la madre que ofrece a su hijo a la protección mariana. La presencia de la misma mujer en otras composiciones religiosas de López de esta etapa de su vida no hace sino acreditar la veracidad de esa aseveración basada en la transmisión oral de la memoria (3). Así pues, está plenamente justificado considerar que disponemos de un nuevo retrato de la joven esposa del pintor y también un elemento más para fijar la cronología del *San Sebastián atendido por Santa Irene* en los años inmediatos a la boda del artista. Por otro lado, la comparación con el hipotético retrato de María Vicenta Piquer en el cuadro pintado por la Casa de Misericordia de Valencia, cuyos rastros diríanse más maduros, obligaría a proponer para la tela que nos ocupa una cronología necesariamente anterior a 1802.

EN otro orden de cosas, tal como es habitual con las composiciones de Vicente López, modelo de artista metódico y menteculo donde lo haya. La Biblioteca Nacional conserva un cuidadoso dibujo preparatorio para el conjunto de la misma (fig.2), realizado a un cuarto del tamaño de la obra definitiva, empleando lápiz negro con toques de clarión sobre papel azul oscuro (4).

Santiago Alcolea Blanch

- (1) Varias de dichos dibujos académicos, realizadas a sanguina, participaron en la *Exposición del nu*, organizada por el Círculo Artístico de Barcelona en 1933 (cat. n.º 3-6). Otro, también a sanguina sobre papel de 52 x 37 cm., perteneciente al Museo de Valencia, fue incluido por el marqués de Lozoya en la exposición *Vicente López, 1772-1850*, celebrada en Barcelona en 1943, por iniciativa de los Amigos de los Museos de Barcelona (cat. n.º LV).
- (2) "La Virgen de la Misericordia", óleo sobre tela, 296 x 168 cm.; firmado y fechado en 1802. Valencia, Casa de Misericordia —Diputación Provincial—, Marqués de Lozoya: *Vicente López, 1772-1850. Estudio Biográfico por el Marqués de Lozoya. Catálogo de la exposición de pinturas y dibujos organizada por Amigos de los Museos de Barcelona y patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes*. Barcelona, otoño de 1943 (p. 24, cat. XLVI).
- (3) Entre tales obras es posible señalar "La Virgen de la Merced, redentora de cautivos" (óleo sobre tela, 265 x 139 centímetros, realizada hacia 1803 y actualmente en el Museo de Valencia) o "El nacimiento de San Vicente Ferrer" (óleo sobre tela, 240 x 127; pintado en 1808 para la capilla de la casa donde nació el santo, en Valencia).
- (4) "San Sebastián atendido por una mujer arrodillada"; lápiz negro y toques de clarión sobre papel azul oscuro, 30,5 x 23 cm.; Madrid, Biblioteca Nacional, Angel M. de Barcia: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906 (n.º 3824).

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(VALENCIA, 1772 - MADRID, 1850)

"Visión de San Juan Evangelista en la isla de Patmos"

ÓLEO SOBRE LIENZO

36 × 37 cms.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ GARCÍA, J. L. *Vicente López Portaña (1772-1850). Su vida, su arte, su obra.* (Pinturas, dibujos y estampas). Tesis doctoral inédita.

Universidad Complutense. Madrid. 1994. Tomo III, cat n.º P-139

EN la etapa comprendida entre el final de su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793) y su regreso a Madrid al ser nombrado Pintor de Cámara de Fernando VII (1814), Vicente López desarrolló una intensa labor pictórica en su Valencia natal, durante esos veinte años se dedicaría, fundamentalmente, a la realización de cuadros de asunto religioso, destinados tanto a las iglesias de la capital del Turia como a las de otras poblaciones de la región. Fue también en este período cuando el artista inició su actividad como pintor de grandes composiciones al fresco.

ORELLANA, en su *Biografía pictórica valentina* (1), al redactar la nota correspondiente a Vicente López, de quien dice que en ese momento cuenta con veintisiete años de edad (es decir 1799), sólo cita dos de sus pintura murales; las de la cúpula del camarín del Beato Factor en el convento de Jesús —especificando que fue su primera obra de esta clase— y las del techo del vestuario de la Casa de la Ciudad, frente a la puerta de los Apóstoles. Por consiguiente los otros dos importantes conjuntos decorativos realizados respectivamente en las iglesias de Silla y del Grao, deben ser fechados en los primeros años del siglo XIX, con anterioridad a la guerra de Independencia. De todos ellos, es el de la Silla, el que permite un mejor estudio de todo el proceso creativo, ya que de esta obra, además de los fescos, se conservan también numerosos dibujos preparatorios, así como buena parte de los bocetos finales.





Fig. 1. Vicente López.
"Moisés ante la zarza ardiendo en el monte Horeb"
Colección Mateu. Castillo de Perelada, Barcelona.

das, es la misma que se aprecia en los mencionados bocetos para los frescos de Silla y da pie a utilizar la cronología de éstos para fechar el cuadro que nos ocupa a principios del siglo XIX, hacia 1800-1808.

TAL como me hizo observar José Luis Díez, en el inventario y justiprecio de los vienes de Vicente López, redactado el 30 de agosto de 1814 a raíz del fallecimiento de la esposa del pintor, el número 129 corresponde a "cuatro bocetos símbolos de la Virgen, cuadrados, para el techo de la iglesia del Grao [valados] en veintisiete libras". San Juan Evangelista, en el Apocalipsis (XII) describe la visión que tuvo durante su exilio en Patmos:



"Y una grande señal apareció en el cielo una: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando preñada, clamaba con dolores de parto, y sufría tormento por parir. Y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí un grande dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas... Y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de devorar al hijo, luego que ella

Fig. 2. Vicente López.
"Estudio de la doncella apocalíptica" (dibujo).
Biblioteca Nacional, Madrid.

hubiese parido. Y ella parió un hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro; y su hijo fue arrebatado para Dios, y a su trono... Y fue hecha una grande batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lidiaban contra el dragón; y lidiaba el dragón y sus ángeles. Y no prevalecieron, ni su lugar fue más hallado en el cielo. Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás... fue arrojado en tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él... Entonces el dragón fue airado contra la mujer, y se fue a hacer la guerra contra los otros de la simiente de ella, los cuales guardan los mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesucristo."

ESTA mujer apocalíptica ha sido identificada, ya desde los primeros tiempos del cristianismo, como el símbolo de la Virgen María preexistente, la que el Padre Eterno anunciara, al expulsar a Adán y Eva del Paraíso terrenal, que aplastaría la serpiente que les había hecho caer en la tentación y cuyo hijo redimiría el pecado original. Por consiguiente, el boceto en cuestión puede ser identificado con toda seguridad con uno de aquellos cuatro símbolos de la Virgen, cuadrados, que correspondían a los frescos de la iglesia de Santa María del Mar del Grao de Valencia (2). José Luis Díez me indica, asimismo, que dichos frescos se perdieron como consecuencia del incendio del templo durante la guerra civil española, conservándose únicamente los recuadros, encalados ahora, que contuvieron las composiciones.

POR otro lado cabe señalar la existencia de otra obra que cabe relacionar en ciertos aspectos con la presente pintura. Sus dimensiones son idénticas (36 × 38 cm.) y su composición reproduce simétricamente el mismo esquema esencial. También su temática presenta un relativo paralelismo, ya que se trata de otra visión, la de "*Moisés ante la zarza ardiente en el monte Horeb*" (fig. 1), si bien tal tema resulta imposible de incluir en un ciclo iconográfico de simbología mariana. Fue el marqués de Lozoya quien dió a conocer esta segunda obra en 1943, en ocasión de la exposición organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona entorno a la figura del artista valenciano, indicando ya que la obra en cuestión presentaba los escorzos típicos para una pintura de techo (3).

LA información que disponemos acerca de estas dos interesantes muestras del virtuosismo de Vicente López en los pequeños formatos se complementa con sendos dibujos preparatorios. El correspondiente a *Moisés descalzándose ante la zarza ardiente* (4) fue publicado por Pérez Sánchez (5), indicando su anterioridad al respecto del correspondiente boceto, relacionándolo con los frescos de Silla y fechándolo hacia 1800-1802. El segundo (6), con un estudio de la figura de la mujer apocalíptica (fig. 2), me fue señalado muy amablemente por José Luis Díez (7). Ambos se conservan en la Biblioteca Nacional

Santiago Alcolea Blanch

- (1) Marcos Antonio de ORELLANA: *Biografía pictórica valentina, o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Manuscritos en la Biblioteca Universitaria de Valencia y en la Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia, publicados en *Fuentes literarias para la historia del arte español*, edición preparada por Xavier de Salas. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; Madrid, 1930 (pp. 572 y 494).
- (2) J. L. DIEZ GARCÍA. *Vicente López Portaña (1772-1850)*. Su vida, su arte, su obra. (Pinturas, dibujos y estampas) Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid. 1994. Tomo III, cat. n.º P-139.
- (3) Marqués de LOZOYA: *Vicente López. 1772-1850. Estudio Biográfico por el Marqués de Lozoya. Catálogo de la exposición de pinturas y dibujos organizada por Amigos de los Museos de Barcelona y patrocinado por la Dirección General de Bellas Artes*. Barcelona, otoño de 1943 (cat. XLI).
- (4) "Visión de Moisés ante la zarza ardiente en el monte Horeb", 154 × 228 mm.; Madrid, Biblioteca Nacional. Angel M. BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906 (n.º 3852).
- (5) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Novedades sobre Vicente López". *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, 11-14 de octubre de 1978. "El Arte del Siglo XIX". Valladolid; Comité Español de Historia del Arte, 1978 (tomo II, p. 44, nota 17).
- (6) "La mujer apocalíptica", 156 × 121 mm.; Madrid, Biblioteca Nacional. Angel M. de BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906 (n.º 3863).
- (7) J. L. DIEZ GARCÍA. Op. cit. Tomo VI, cat. n.º D-45.

JOSÉ FERRER

(ALCORA, VALENCIA, 1746-1815)

"Bodegón con flores y frutas"

ÓLEO SOBRE TABLA

26,5 × 39 cm.

Firmado: "Ferrer f."

SIGUIENDO dentro de la misma línea de pintores valencianos, entramos ahora a considerar esta obra de José Ferrer. Lo poco que sabemos de este artista valenciano es gracias a un memorial que presentó en 1780 en el que solicitaba el primer premio de la especialidad de flores. Entre los méritos que alegaba para la obtención de este galardón mencionaba el de ser Director de la fábrica de loza fundada por el Conde de Aranda en Alcora (Castellón). Esto ha llevado a considerar que su auténtica profesión fue la de pintor de porcelana, campo en el que centró los esfuerzos de su dilatada existencia.

JOSÉ Ferrer nació en Alcora (Castellón) en 1746, no sabemos donde empezó su formación, pero tuvo que ser bastante importante porque en 1767 estaba matriculado en la Sala del Natural de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1769 solicitó la plaza de Académico de Mérito presentando una composición religiosa titulada "El Tránsito de San José", pero la obra no gustó y fue rechazado. Quizás por esto centró sus esfuerzos en la pintura de flores, aplicada a la indus-





Fig. 1. José Ferrer.
"Florero".
Colección particular. Barcelona.

Fig. 2. José Ferrer.
"jarrón de flores".
Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Barcelona.





Fig. 3. José Ferrer.
"Florero".

Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Barcelona.

tria de la seda y de la porcelana. No desistió en su empeño, y en 1795 presentó un nuevo lienzo *"Jesús expulsando a los mercaderes del Templo"* con el que obtuvo el ansiado título de Académico. Tras una larga vida y, parece ser que muy fructífera, nuestro artista murió el cuatro de diciembre de 1815.

LA obra de Ferrer se distingue por su reducido tamaño y utilizando como soporte indistintamente la tabla y el lienzo. Su técnica es muy cuidada, destacando su gran verismo en la representación de los objetos, utilizando una pincelada suave, delicada, casi frágil y de una gran riqueza de calidades táctiles (fig.3). La tradición flamenca sigue viva a pesar del tiempo transcurrido.

SOBRE una mesa o poyete y cubierto por un paño blanco vemos un plato de loza de Alcora aparece una jarra de cristal con agua llena de flores entre las que distinguimos algunos tulipanes, rosas, anémonas y espuelas de caballero. Fuera del vaso, sobre el plato una naranja y dos nueces. Y, sobre el paño, más nueces, una de ellas abierta, un racimo de dátiles, una manzana y una rama de hiedra florecida.

Juan Martínez

Bibliografía de referencia:

- ALDANA FERNÁNDEZ, S: *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia, 1970.
 BENITO, P: "Camille Pernon y el Tocador de María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid", en Reales Sitios núm.: 116, 1993, págs.: 17-24.
 JORDAN W. B. y CHERRY, P.: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, 1995.
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid, 1983.
 VV. AA.: *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, 1983.

BENITO ESPINÓS

(VALENCIA 1748-1818)

"Pareja de floreros"

PAREJA DE ÓLEOS SOBRE TABLA

50 × 39 cm.

Uno de ellos firmado.

A principios del siglo XVIII e impulsado por la nueva dinastía reinante en España se produce una reactivación, en algunos casos, y creación, en otras, de las llamandas "Reales Manufacturas". Junto a las fábricas de tapices, porcelana —en Madrid— y cristales —en San Ildefonso—, no podemos pasar por alto la industria de la seda valenciana.

LA industria de la seda gozó de un importante y antigua tradición en Valencia. Ya en el siglo XV, cuando en 1474 se creó el Gremio de Velluters o Sederos se llegaron a inscribir más de cuatro mil artesanos que vivían de esta manufactura. Durante los siglos XVI y XVII multitud de privilegios y ordenanzas reales dan constancia de la importancia de esta actividad y del apoyo recibido por los reyes, hasta alcanzar su mayor apogeo con Carlos II, que en 1686 concedió el título de Colegio del Arte Mayor de la Seda a la agrupación gremial. Pero tras la Guerra de Sucesión y el Decreto de Nuevo Planta, el Colegio perdía sus privilegios al tener que renovar sus ordenanzas con lo que entró en una fuerte crisis que no se superará hasta el reinado de Carlos III.

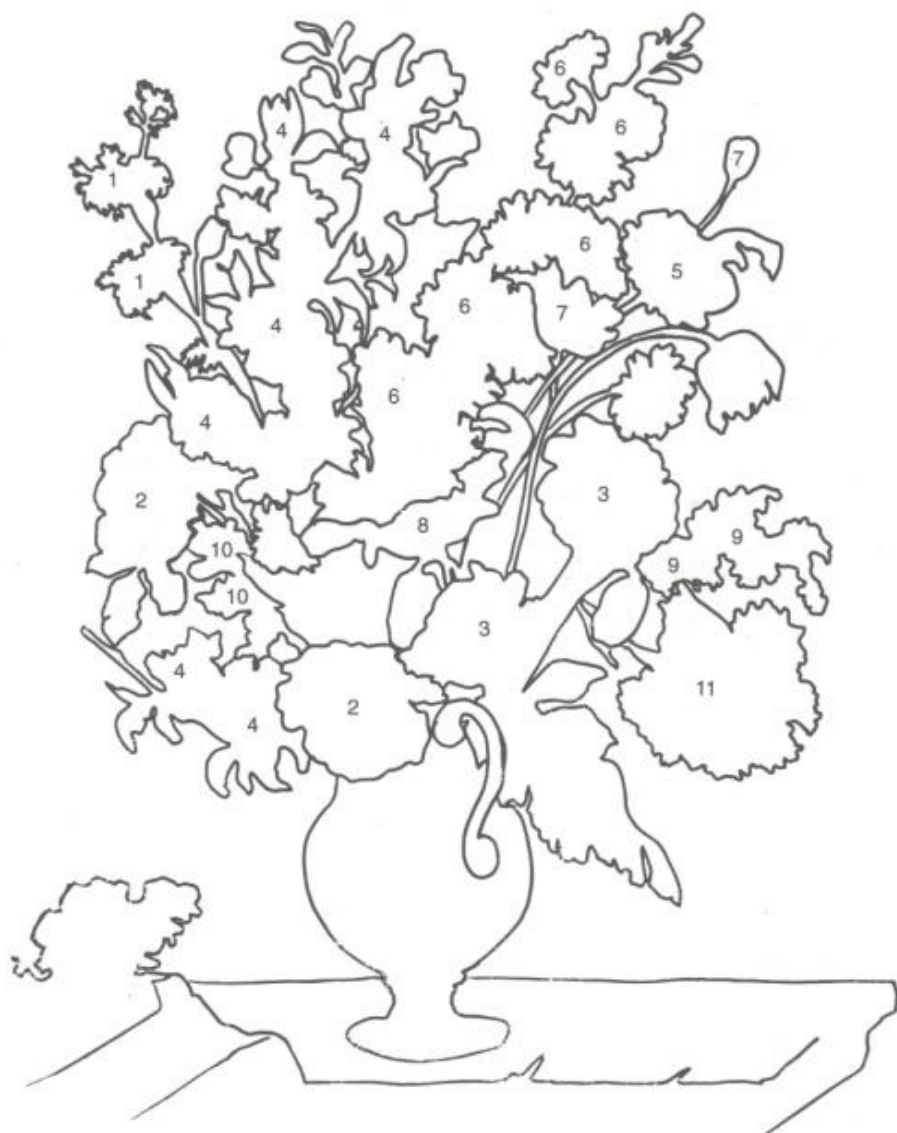




DESCRIPCIÓN DE LAS FLORES:

1. Florero (firmado):

- | | |
|---|--|
| 1. Geráneo blanco (<i>Geranium</i>). | 8. Peonía de Santa Rosa (<i>Paeonia officinalis</i> "Rubra Plena"). |
| 2. Maravilla común (<i>Calendula officinalis</i>). | 9. Rosácea. |
| 3. Clavel chino (<i>Dianthus chinensis</i>). | 10. Arañuela (<i>Nigella damascena</i>). |
| 4. Jazmín (<i>Plumbago auriculata</i> "albis"). | 11. Aster de otoño (<i>Aster autumnii</i>). |
| 5. Rosácea. Puede que se trate la llamada "espumosa de cien hojas" (<i>Rosa centifolia mucosa</i>). | 12. Espuela de caballero silvestre (<i>Delphinium consolida</i>). |
| 6. Alhelí doble (<i>Matthiola incana</i>). | 13. Podría tratarse de una flor de la familia de las campánulas. |
| 7. Ancolía (<i>Auilegia hybrida</i>). | 14. Podría ser un flor de la familia de los Aster. |



DESCRIPCIÓN DE LAS FLORES:

2. Florero:

1. Podría tratarse de una flor de la familia de los crisantemos.
2. Rosacea.
3. Rosacea.
4. Mirto (*Myrtus Communis*).
5. Maravilla común (*Calendula officinalis*).

6. Crisantemo botón de plata (*Chrysanthemum indicum*).
7. Tulipán (*Tulipa*).
8. Podría tratarse de una amapola imperial (*Papaver orientale*).
9. Lilácea.
10. Alhelí imperial (*Cheiranthus cheiri*).
11. Escabiosa del Cáucaso (*Scabiosa caucasica*).



Fig. 2. Benito Espinós.
"Guirnalda de flores".
Casita del Príncipe, El Escorial.



Fig. 3. Benito Espinós.
"Jarrón con flores".
Casita del Príncipe, El Escorial.



Fig. 1. Fragmento de seda bordada. Manufactura valenciana.

EL siglo XVIII supone para España una auténtica renovación en el gusto al imponerse las modas traídas de Francia e Italia. La aristocracia, siguiendo los dictámenes impuestos por la corte, comienza a adquirir la mayoría de los productos en el extranjero, produciéndose así auténticas invasiones, tal y como ocurrió con los textiles importados de los talleres de Lyon. De aquí el interés por potenciar la industria sedera valenciana (fig. 1), que al igual que el resto de las manufacturas reales se reactivaron gracias a la presencia de profesionales extranjeros, en el caso de la seda, traídos de Lyon. Siguiendo los mismos pasos que esta industria francesa, el Colegio decidió la creación de una academia que surtiera de diseños a los telares, y así en 1778 se fundó, dentro del seno de la Real Academia de San Carlos, la Sala de Flores, con plaza para doce estudiantes, cuya misión fue la de crear artistas que aprendieran a crear motivos florales con destino a la manufactura sedera. En este Real Decreto se estipulaba que los alumnos menos prometedores en la Arquitectura, en la Escultura y en la Pintura eran los más aptos para esta nueva disciplina.

UN nuevo Real Decreto publicado en 1784 elevó la Sala a la categoría de Escuela de Flores y Ornatos Aplicados a los Tejidos, bajo la dirección del pintor Benito Espinós, que contaba con el título de Maestro de Flores. De esta manera la Academia se desvinculaba de esta actividad que no consideraba apta al talento artístico por su carácter industrial. Siguiendo el ejemplo de Lyon, Espinós impuso el estudio de flores al natural con dibujos en blanco y negro, durante la primavera y verano, y la copia de sus propios dibujos florales, a la vez que grabados con motivos ornamentales, el resto del año. Se estipuló la creación de un premio por la realización de un estudio de flores del natural, ya fuera con óleo o pastel, en dos horas que fuera apto para un diseño; y un segundo que fuera un diseño concebido como tal.

SI consideramos al Arte como el esfuerzo por crear Belleza, el mundo de las flores y su representación pictórica es uno de los capítulos más ricos de la Historia del Arte. Dentro de las categorías de la Estética la flor ocupa la denominada "de lo gracioso", por su perfección interna que no alcanza grandeza externa al no sobrecoger. Existe una armonía, un movimiento gracioso —ondulante y casi caprichoso—, que nos recuerda al mundo de la danza, y que confiere a las representaciones botánicas un mundo lleno de sentimientos y categorías morales.

LA flor es el símbolo de la brevedad de la vida, sus formas están llenas de armonía y su contemplación es una fuente indescriptible de sensaciones para el espectador. Estamos ante una búsqueda de perfección dentro de un ser limitado, delicado y exquisito que puede llegar hasta arrebatar el ánimo.

NO será hasta el Barroco cuando el tema floral deje de ser un motivo ornamental para convertirse en un género pictórico dentro de los temas de bodegón y naturaleza muerta. Alcanzará su momento de apogeo a finales del siglo XVIII, dentro de la estética rococó, uno de los movimientos artísticos más delicado, refinado y exquisito del gusto occidental, para volver de nuevo, aunque con honrosas excepciones, a su papel decorativo.

EL mundo Ilustrado, bajo la influencia de Rousseau y Saint Pierre, propugnó la vuelta a un mundo más cercano a la Naturaleza, resucitando el viejo mito del "salvaje feliz". Pero la falta de sinceridad en la puesta en práctica de este ambicioso programa filosófico obtuvo como triste resultado el esfuerzo de las clases altas en aplebeyarse, aunque con consecuencias artísticas de un alcance insospechado, ya que fruto de esta corriente fue la creación de los pequeños palacetes o casitas donde la realeza y la nobleza jugará a ser feliz dentro de un mundo tan sencillez y delicado como falso. Las Ciencias Naturales, con su estudio y contemplación, colmarán algunas de estas ambiciones diletantes, constituyendo la Botánica, sobre todo el mundo de las flores, la rama que mayor afección despierte entre la sociedad ilustrada.

BENITO Espinós nació en Valencia en 1748 y murió en esta misma ciudad el 23 de marzo de 1818. Fue hijo de José Espinós, importante pintor y grabador valenciano, que fue el responsable de la formación artística de su hijo. En 1783 recibió el importante encargo de crear el diseño de una colcha que

el Rey Carlos III quería regalar a su sobrina doña María de Braganza, Reina de Portugal. Gracias a estos bocetos y el dibujo de una casulla y un florero obtuvo el primer premio de la Academia de San Carlos de Valencia ese año.

EN 1784 llegó al cenit de su carrera artística al conseguir el nombramiento de Director de la Escuela de Flores y Ornatos que había sido creada ese mismo año por Real Orden. Desarrolló una importante labor en la Sala de Flores durante los treinta y un años que la dirigió y prueba de ello son los excelentes pintores que salieron formados bajo su influencia. Esta alta calidad hizo que en fecha temprana, desde 1789, que se hiciera evidente lo poco práctica que era para la industria textil por lo difícil que era trasladar los estudios florales a la tela.

SIN lugar a dudas, gracias a la presencia en la Corte de don Francisco Pérez Bayer, natural de Benicarló, Preceptor del Príncipe de Asturias y del Infante don Gabriel, se promocionó la presencia de artistas valencianos en Madrid, y así, en su viaje a la capital en 1788, Espinós pudo presentar al futuro Carlos IV cinco floreros que éste aceptó gustoso y que actualmente se guardan en el Museo del Prado. Visitó de nuevo la Corte en 1802 regalando esta vez seis floreros al Rey Fernando VII, que aún hoy se guardan en la colección real (la Colección Real llegó a contar hasta con quince obras suyas, nueve de ellas hay en el Museo del Prado y seis en el Patrimonio Nacional —tres en la Casita del Príncipe de El Escorial (figs. 2 y 3) y tres en la Quinta (figs 4, 5 y 6)—).



Fig. 5. Benito Espinós.
"Botella con ramo de flores".
La Quinta. El Pardo.



Fig. 6. Benito Espinós.
"Botella con ramo de flores".
La Quinta. El Pardo.



Fig. 4. Benito Espinós.
"jarrón con flores".
La Quinta. El Pardo.

TRAS la Guerra de la Independencia sufrió un ataque de apoplejía que le dejó sin movimiento la mano derecha y le obligó a ir dejando sus ocupaciones en el Estudio de las Flores, hasta que el 31 de marzo de 1815 pidió la jubilación que le fue concedida el 6 de abril de ese mismo año. En 1816 mandó un memorial al Rey solicitando una ayuda de costa por sus muchos problemas económicos que no llegó a obtener, aunque siguió percibiendo su sueldo hasta el día de su muerte, el 23 de abril de 1818.

DENTRO de la rica producción de este artista se distinguen dos periodos, un primero de mayor transparencia de color con fondos escultóricos y arquitectónicos, y un segundo, de mayor concentración y espiritualidad, gracias a la utilización de colores mas empastados y la eliminación de todo elemento accesorio presentando las composiciones sobre fondos oscuros. Dentro de este segundo período podemos encuadrar esta pareja de tablas, en torno a la última década del siglo XVIII y principios de la siguiente centuria, que bajo la denominación de "florero de invención" nos presenta un arreglo floral idealizado, utilizando los mismos ideales y principios artísticos que en la pintura académica.

SIGUIENDO una misma composición, Espinós nos presenta en estos dos cuadros dos ramos de flores vistosamente presentados al espectador en sendas jarras de cristal que apoyan sobre una piedra. El tratamiento de las flores, hechas con pinceladas vibrantes y ligeras, y el cristal nos muestran su conocimiento de la tradición barroca española del siglo XVII, sobre todo de la obra de Arellano.

UN detallado estudio de los floreros hace posible el identificar cada una de las especies representadas y observar que a pesar del alto grado de idealización es posible el identificarlas. El artista se ha tomado la licencia de alterar algunas veces la coloración o la verosimilitud entre las flores y sus tallos, todo en aras a la perfección que se busca.

Juan Martínez

GIUSEPPE CANELLA

(VERONA, 1788 - FLORENCIA, 1847)

«Vista del Monasterio de San Lorenzo del Escorial desde la huerta»

ÓLEO SOBRE HOJALATA

8,5 × 12 cms.

Pintado hacia 1822

UNO de los edificios que mayor fascinación ha causado en la Historia de la Arquitectura occidental es, sin lugar a dudas, el Monasterio de San Lorenzo el Real, también llamado de El Escorial. Desde el inicio de su construcción, el 23 de abril de 1563, hasta nuestros días ha sido tema frecuente en el mundo de la pintura. El primer testimonio de esta afición lo constituye el famoso dibujo atribuido a Fabricio Castello y que se guarda en la colección Hatfield (Inglaterra). La obra constituye el primer testimonio gráfico de este edificio realizado con el motivo de mostrar la grandeza de «La nueva Casa del Rey de España» tal como se puede leer en el reverso del papel. Se supone que fue ejecutado entre los años 1573 al 76, momento en que se está construyendo el Convento y los Cuartos Reales y ya se habían comenzado a levantar los pilares de la Basílica y los muros del Palacio y el Colegio. Puede que este trabajo se hiciera dentro de la órbita real, quizás por iniciativa del propio Felipe II, fundador del Monasterio, con afán de mostrar a algún importante visitante el estado de la fábrica. Así se podría justificar su presencia en Cádiz, en 1596, donde cayó en manos del Duque de Essex, William Cecil, durante el asedio británico de esta ciudad española.



(Tamaño real)



Fig. 1. Miguel Angel Houasse.
"El Jardín de los frailes".
 Patrimonio Nacional.

Fig. 2. Fernando Brambilla.
"Vista del Escorial".
 Casita del Labrador. Aranjuez.



PERO la presentación oficial en el mundo gráfico del Monasterio se hizo unos años más tarde, entre 1583 y 1589, con la publicación de un juego de doce estampas grabadas a buril por Pedro Perret según diseños de Juan de Herrera, bajo el título de «Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial». Nos encontramos ante las más bellas e impresionantes representaciones de San Lorenzo y que gozaron de tanta aceptación que en 1619 se tuvo que hacer una segunda edición, pues ya hacía tiempo que se habían agotado las cuatro mil copias de la primera tirada (1589). La estampa que más nos interesa es la séptima, llamada «séptimo diseño» que «es una perspectiva de toda esta gran fábrica», pues se convirtió en la forma más normal de representar el edificio.

LA rigidez de este esquema fue rota por el genial artista flamenco Pedro Pablo Rubens, que en su viaje a España, no se pudo resistir a plasmar la increíble vista de este edificio desde la sierra de San Juan de Malagón, entrando por el camino de Avila. Aparece el Monasterio en la lejanía, en el fondo de un valle, envuelto en una escenografía típica del barroco creada por una naturaleza dinámica y llena de luz. Tan magistral composición apenas si tuvo eco en los artistas españoles y hemos de esperar a principios de la siguiente centuria para encontrar un nuevo acercamiento. Nos referimos a la serie de cuadros encargada al pintor francés Michel-Angel Houasse por el Rey Felipe V de vistas de los Reales Sitios. De éstas, seis corresponden a San Lorenzo (fig. 1). Son escenas donde se mezcla el paisaje con la grandiosidad del edificio poblado por pequeñas figuras que dan un sabor mundano a la composición.

POR último, en nuestro recorrido por la iconografía de San Lorenzo hay que mencionar un nuevo encargo real realizado por Fernando VII al pintor italiano Fernando Brambilla. En 1821 recibió la comisión de realizar una «Colección de Vistas de los Reales Sitios». Entre los años 1822 a 1826 ejecutó los veinte lienzos relativos al Real Sitio de San Lorenzo (fig. 2), creando una nueva estética del Monasterio que podríamos llamar prerromántica. Aparece el edificio enmarcado por paisajes algo retóricos, envuelto en una luz un tanto efectista, quizás debido a los puntos de vista elegidos, algo abstractos e imposibles de concretar, que le dan un carácter algo frío e irreal. Son composiciones de una técnica acabada, rica en detalles —casi preciosista—, realizada con una paleta fría, aunque llena de matices luminísticos. Las composiciones aparecen, también, pobladas de pequeños personajes —atribuidos al pintor Manuel Muranda— que le dan cierto sabor anecdótico, sin llegar a ser costumbrista, ya que en muchas ocasiones se trata de los propios cortesanos e incluso del mismo Rey Fernando VII que acompañado por su escolta o la Familia Real está paseando por este Real Sitio...

SIGUIENDO esta misma corriente de corte romántico nos encontramos con la presente vista del Monasterio. El artista ha escogido una vista desde el lado sur, ante la Huerta de los Monjes, situando la gran mole del edificio, el auténtico protagonista de la obra, en el centro de la composición. Tras el edificio, a modo de fantástico enmarque, aparece el monte Abantos en contraposición con la masa arbórea que aparece en primer plano, a la izquierda, creando una amplia sensación espacial en la que se sitúa el edificio. En primer término y a modo de referencia para comprobar la grandiosidad de San Lorenzo, aparece un grupo de personajes conversando, dos monjes que iban de paseo y se han encontrado con dos parejas de campesinos, unos montados sobre sus jumentos y otros caminando. La vista aquí presente está claramente inspirada en una estampa, ya que por la forma como el edificio aparece representado parece poco probable que el artista hubiera tomado apuntes del natural. De esta forma se explica la manera como ha sido interpretada la arquitectura del edificio, un tanto estilizado, al igual que los vanos, la poca precisión en la ubicación de la Basílica o la de los chapiteles de las torres con respecto al de la lucerna del convento. Entre las variadas fuentes documentales utilizadas y tras una lenta comparación, parece que nuestro artista utilizó como modelo una de las ilustraciones presentadas por Antonio Ponz en su «Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella... Tomo Segundo. Trata del Escorial» (3.^a ed. Madrid. Por la Viuda de Ibarra. Hijos y Compañía, 1788). Se trata de un grabado realizado a buril que bajo el título «Vista del Escorial y sus cercanías», nos presenta el edificio también desde el lado sur, con mayor predominio del paisaje sobre la construcción, muy al gusto dieciochesco, con la presencia de unas grandes rocas en primer plano que enmarcan la composición.

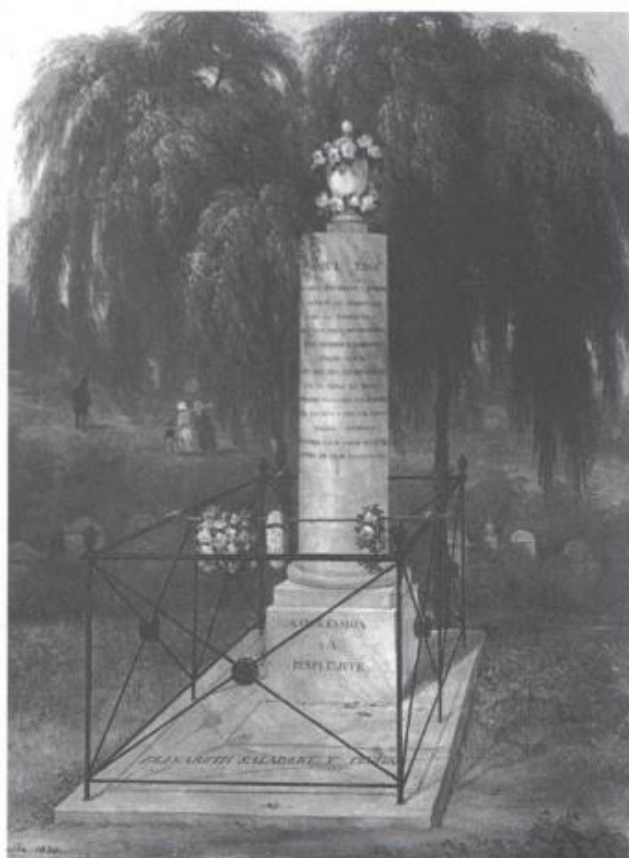


Fig. 4. Giuseppe Canella.
"Monumento funerario de Isabel Salabert y Pinedo".
 Museo Romántico, Madrid.

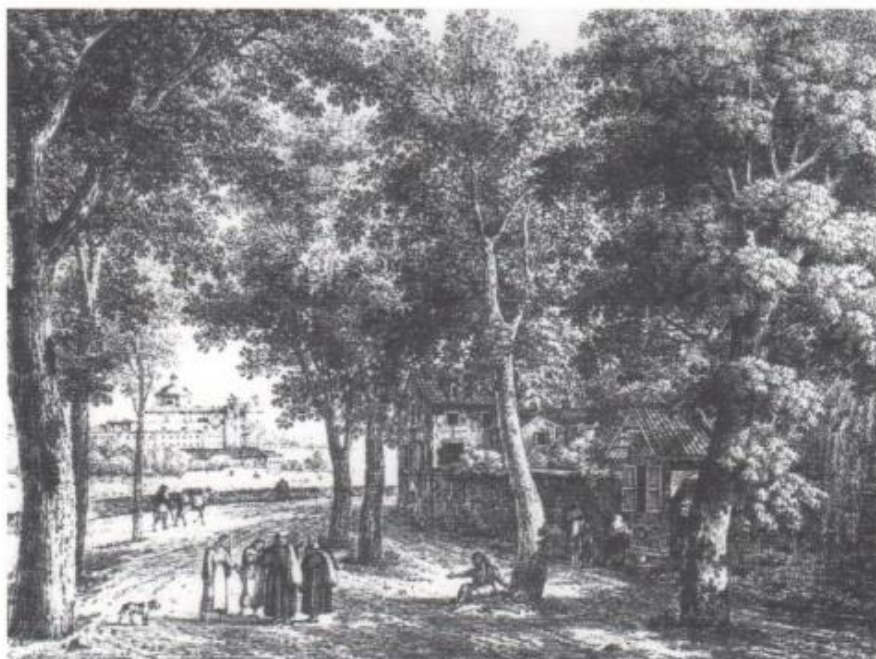


Fig. 3. Giuseppe Canella.
"Vista de la ribera del Manzanares" (litografía).
Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

LA presente obra se trata de un original del pintor italiano Giuseppe Canella. Pocos son los datos que poseemos sobre la vida de este artista que se especializó en las miniaturas y en las vistas de ciudades y edificios. Tras residir en diferentes ciudades italianas, se trasladó a París a principios de 1820, hasta 1830 que se trasladó a Milán. También estuvo en España donde participó en una exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1822 con un paisaje y cinco vistas de Madrid, según informa un artículo que apareció en el periódico «El Indicador». De estas vistas de Madrid se conserva una litografiada (fig.3), que quizás también figuró en esta misma muestra. Quizás fue en este momento cuando realizó la vista de San Lorenzo, siguiendo las estampas antes propuestas, y de la que realizó otra versión firmada que se guarda en una colección privada valenciana. A pesar de todo, su obra en España es bastante escasa pues sólo nos ha sido posible localizar otro cuadro que se guarda en el museo Romántico de Madrid y que representa el monumento funerario de Isabel Salabert y Pinedo, hija de los Marqueses de la Torrecilla (fig.4).

Juan Martínez

Bibliografía de Referencia:

- GÓMEZ MORENO, M. E.: *Guía del Museo Romántico*. Madrid, 1986.
 HERNÁNDEZ FERRERO, J.: «La Casa del rey de España», en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Casas Reales. El Palacio*. Madrid, 1986.
 PONZ, A.: *Viage de España*. Madrid, 1788.
 VEGA, J.: *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, 1990.
 VV. AA.: *Miguel Angel Houasse (1680-1730). Pintor de la Corte de Felipe V*. Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid, 1981.
 VV. AA.: «El Escorial, historia de una imagen» en *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid.

JENARO PÉREZ VILLAAMIL

(EL FERROL, 1807 - MADRID, 1854)

“Escena de naufragio”

ÓLEO SOBRE PAPEL ENCOLADO A LIENZO
64,5 × 87,5 cms.

Firmado y fechado «G.P. Villamil/1828»

Al paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil se le conoce, fundamentalmente, por su producción romántica. Es decir, la que realiza a partir del año 1833, fecha ésta en la que regresa a España después de su estancia en Puerto Rico y en la que conoce en Sevilla al pintor romántico escocés David Roberts, orientando, con tal motivo, su pintura por los derroteros del paisajismo británico del romanticismo.

Es por ello que, cuando evocamos su nombre, se nos vengán a la mente esos paisajes, generalmente con vistas arquitectónicas medievales, poblados de un sin número de figurillas populares o de personajes de época, bien componiendo una anécdota de tipo costumbrista o insinuándonos una ambientación histórica, y que proporcionan a su pintura ese toque cálido y humano que se complementa con una técnica empastada, decorativista, rica en movimiento, de brillante colorido y dorados tonos, conformando una atmósfera vaporosa y desleída, que crea ambientes de ensoñación, de misterio, de fantasía, en suma.





Fig. 1. Francisco de Goya.
"Escena de naufragio".
Colección Arango. Madrid.

ÉSTE es el Pérez Villaamil que tradicionalmente conocemos y al que queremos ver cuando nos colocamos ante alguna de sus obras. Y no nos ha de faltar razón por ello, ya que, además de ser la parte más numerosa de su producción, es también la más característica suya, la que ha conformado su personalidad artística e histórica.

PERO existe otro Pérez Villaamil. Menos conocido. E incluso ignorado, diríamos, hasta hace pocos años. Y no por ello menos interesante. Diferente, eso sí, pero aproximándose, a veces, con desgarrada técnica y encantadora ingenuidad de principiante, a sus futuras concepciones británico-románticas en que brilla su acrisolada madurez pictórica. Es el Pérez Villaamil cuya obra transcurre desde 1823, aproximadamente, hasta esa citada fecha de 1833, clave en su vida artística. Un Pérez Villaamil, como he dicho, prácticamente desconocido hasta hace poco y que comienza a desvelársenos con el lento aparecer de obras suyas de ese período. Lento, porque, forzosamente, las obras del primer lustro de su carrera artística no habrían de ser tan numerosas como las de los veinte prolíficos años posteriores. Y porque, además, muchas de estas obras, por sus características especiales, diferenciadas, en gran medida, de las de su conocida producción romántica, habrían de haber pasado, cuando menos, desapercibidas.

Y decimos primer lustro de su carrera, porque Pérez Villaamil inicia su andadura artística aproximadamente poco después de 1823, cuando, tras ser herido en combate contra las tropas invasoras proabsolutistas francesas de los llamados «Cien mil hijos de San Luis», en Sanlúcar la Mayor, y ser curado en el Hospital de la Sangre de Sevilla, fue conducido a Cádiz como prisionero de guerra. Allí, al decir de sus biógrafos, «los ocios de la cautividad le permitieron entregarse al estudio de la pintura, animado por el célebre profesor don José García, cuyas lecciones tomó en la Academia de Cádiz. Los progresos que hizo fueron tan rápidos, que en 1830 ya la ciudad de Puerto Rico le eligió para ejecutar las decoraciones de su teatro» (1).

LUEGO, si Pérez Villaamil es conducido a Cádiz como prisionero en 1823, concedamos un par de años o tres a su aprendizaje y formación y tendremos, a lo sumo, siete años de profesión antes del encuentro con David Roberts y consiguiente transformación estética en 1833 en Sevilla. Y decimos esto porque, de hecho, no se conoce, hasta el presente, ninguna obra de este primer período anterior a 1828 (2). Lo que no quiere decir que no existan. Pero de hecho, lo poco que del Pérez Villaamil de este período inicial gaditano va apreciando, data de 1828 a 1830, fecha de su marcha a Puerto Rico hasta 1833.

SEA como fuere, el hecho es que desde 1986, fecha en que publicamos nuestro amplio trabajo sobre el artista, estudiando cuadros de este inicial período (3) no han dejado de ir apareciendo algunas obras del mismo, que han contribuido a dar cuerpo y conocimiento a esta interesante etapa inicial del pintor.

TODAS ellas, en líneas generales, nos muestran a un artista lleno de espontaneidad, despreocupado, que se deleita en la representación de amplios panoramas, acusando los gérmenes y tendencias que posteriormente desarrollará en su futuro romántico. Así supo verlo en su momento Méndez Casal al decirnos de éstas sus primeras producciones que «a través de estas obras, se ve al escenógrafo, cultivador del género, que le lleva a marchar a Puerto Rico el año 1830, para pintar las decoraciones del teatro de San Juan (...). Villaamil luce ya en estas obras una habilidad manual, una facilidad, y una finura de retina extraordinarias. Las degradaciones de la luz, los celajes sutiles, el sentido de las distancias, eran para el artista problemas solucionados» (4). Si bien estas palabras las dijo el citado crítico refiriéndose a las acuarelas de esa su primera época, son, sin duda, aplicables también a los óleos de ese mismo período, según el irrefutable testimonio de los cuadros que nos van apareciendo.

No hay duda de que algunas de estas obras, obedeciendo a la inestable producción de un principiante, acusen inexperiencia y amaneramiento, pero en otras, como también dijo el mismo Méndez Casal, «la fantasía del artista parecía pugnar por romper con los convencionalismos de aquella pintura de paisaje, decadente y formulista de fines del siglo XVIII» (5), llevando ya contenidos rasgos esenciales que dominarán su producción futura, como el gusto por las grandes panorámicas y el paisaje con representación arquitectónica, todo ello salpicado de tinte local y sabor costumbrista.

TAL es el caso de la obra que nos ocupa, esta encantadora escena de naufragio que viene a enriquecer el corto catálogo de su producción prerromántica, firmada y fechada, en el ángulo inferior izquierdo «G.P. Villamil/1828», donde se hallan claramente acusados los rasgos más esenciales que dominarían, en líneas generales, toda su producción, representados, según decimos en las amplias panorámicas, el sentido escenográfico y la anécdota humana.

ESTILÍSTICAMENTE el cuadro se enmarca en la tradición de la pintura francesa de fines del siglo XVIII, concretamente en J. Pillement o C. J. Vernet, respondiendo así a una de las dos claras influencias (la otra sería la flamenca del siglo XVII) que, ya en su día, detectamos en la producción prerromántica de Pérez Villaamil (6). La más acorde con la personalidad del pintor sería precisamente esta francesa, ya que la flamenca del siglo XVII se acuerda menos con su profunda sensibilidad romántica. Sin embargo, el claro protorromanticismo de un Vernet o un Pillement es vehículo idóneo para expresar las fuertes expansiones románticas del joven Pérez Villaamil.



Fig. 2. Jenaro Pérez Villaamil.
"Vista de Cádiz".
Colección privada. Barcelona.

CREO que ésto queda claramente patente en esta *Escena de naufragio*, así como en otras obras de semejante influencia o inspiración que han ido apareciendo de unos años a esta parte. Pues, aunque, a la vista de la similitud temática de este óleo con la hojalata de *El naufragio* de Goya (colección Arango) (fig. 1), pudiéramos estar tentados de pensar que esta última fuese la fuente de inspiración de Pérez Villaamil, la realidad es que, donde nuestro pintor buscó esa inspiración fue en alguna de las varias escenas de naufragio que jalonan la producción de Vernet o Pillement, pues la similitud con la obra goyesca radica solamente en eso, en representar a unos náufragos desesperados sobre un escollo de una costa rocosa, en medio de una mar embravecida.

INCLUSO pudiera pensarse que el personaje masculino que, en la obra de Pérez Villaamil, eleva los brazos haciendo señales a la barca de vela que, por el fondo izquierda, se aproxima al escollo, está inspirado en la mujer que, en gesto desesperado, eleva los brazos al cielo en el cuadro de Goya. Pero se da el caso de que en Goya es una mujer vista de frente y el suyo es un gesto de desesperación, mientras que en Pérez Villaamil es un hombre visto de espaldas, siendo su actitud la de llamar la atención de su posible barca salvadora. Y, aparte de ésto, y de ser en sí gesto bastante consustancial a una escena de naufragio, se repite también en obras de este tipo, tanto de Vernet como de Pillement, donde los naufragos elevan los brazos al cielo o caen desfallecidos sobre la roca salvadora, en medio de espumeantes escollos y fantásticas formaciones rocosas, como las que vemos en el cuadro de Pérez Villaamil.

NO ofrece la menor duda de que la fuente de inspiración del cuadro procede de alguna (o algunas) *escena de naufragio* de Vernet o Pillement, bien conocida (o conocidas) directamente por Pérez Villaamil o bien a través del grabado. Además, conocemos otro cuadro de Pérez Villaamil, posterior a éste, que repite actitudes idénticas en algunos de sus personajes. Nos referimos a la ya publicada por nosotros

Vista de Cádiz (colección Saldaña Suances) (7) firmada y fechada en 1829 (fig. 2), donde, en su día, al estudiarla, pusimos de manifiesto su proximidad a obras de Vernet o Pillement como indudable fuente de inspiración. Y de hecho, la repetición de actitudes en personajes de los grupos principales de primer término de uno y otro cuadro del pintor, parece indicarnos la utilización de modelos. Así, dos de los personajes del grupo principal (comenzando por la izquierda) de esta *Escena de naufragio*, uno inclinado hacia el fondo sobre una roca y el otro con los brazos en alto, se repiten exactamente igual en la *Vista de Cádiz*, con la única diferencia de que el que se halla con los brazos en alto, en este último cuadro, agita un sombrero en su mano derecha.

NO hay duda de que Pérez Villaamil repite modelos por él vistos en escenas similares de alguno de estos pintores franceses de finales del siglo XVIII, en los que sin duda buscó inspiración, bien porque fuesen de los únicos modelos que de este tipo de pintura paisajística con anécdota disponía en Cádiz, o bien porque ésta encajase más con su sensibilidad. De hecho, toda su producción, incluida la de la etapa romántica, obedece, en líneas generales, a un tipo de paisajismo adornado con alguna anécdota costumbrista o histórica, lo que está en la base del tipo de pintura practicado tanto por Vernet como por Pillement. Incluso, también los personajillos que, en el segundo término derecha de esta *Escena de naufragio*, bajo el enorme acantilado, arrastran algunos restos del naufragio desde el mar, son cosa vista por nuestro pintor en obras de los dos citados artistas franceses.

POR lo demás, la escena, que es de un romanticismo tremendista, expresivo de la indefensión del hombre ante los elementos desatados de la naturaleza, muy del gusto de ciertas concepciones románticas centroeuropeas, es raro asunto en la obra de Pérez Villaamil, quien, aparte de tener escasísima dedicación a las «marinas», cultiva un romanticismo que se concreta más en la línea de reivindicación de nuestro pasado medieval (centrado en el monumento) y exaltación de nuestro costumbrismo. Un romanticismo, en suma, más amable y pintoresco, lejano de los tintes dramáticos que estos protorrománticos franceses imprimían a ciertos de sus cuadros. Diríamos que el tema encajaría mejor en algunos aspectos de la obra de un Antonio de Brugada, cuya formación francesa y especialidad de «marinista» justificarían su gusto por este tipo de escenas.

AÑADAMOS a todo ello que el cuadro, junto con la *Vista de Cádiz* aludida, es de lo mejor que conocemos de esta su primera producción gaditana, estando realizado con ágiles trazos y rápidas manchas de color de gran poder de síntesis, cálido colorido, excelente efecto de la mar (a destacar más en un pintor no especializado en «marinas») y celaje tormentoso magníficamente resuelto en amplias y sutiles manchas de color que gradúan a la perfección los deseados efectos lumínicos.

Enrique Arias Anglés

-
- (1) «Don Genaro PÉREZ DE VILLAAMIL», *La Ilustración (Periódico Universal)*, t. VI, nm. 276, 12 de junio de 1854, pág. 231.
 - (2) Aunque Antonio MÉNDEZ CASAL alude a algunas obras de este periodo (concretamente cuatro) dando dos cronologías diferentes en dos diversas ocasiones. En la primera (*Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, s.a.), dice que están firmadas entre 1827 y 1829; mientras que en la segunda («Unas acuarelas inéditas de la primera época de Villaamil», *Revista Española de Arte*, año I, núm. 1, marzo de 1932, págs. 40 y ss.), afirma que están fechadas en 1829.
 - (3) ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, C.S.I.C., Madrid, 1986, págs. 174 a 180 y 203 a 206 (núms. 1 al 10).
 - (4) MÉNDEZ CASAL, A.: «Unas acuarelas inéditas de la primera época de Pérez Villaamil», *Revista Española de Arte*, año I, núm. 1, marzo de 1932, págs. 41 y 42.
 - (5) *Ibidem*, pág. 41.
 - (6) ARIAS ANGLÉS, E.: Op. cit. nota (3), págs. 178 y 179.
 - (7) ARIAS ANGLÉS, E.: Op. cit. nota (3), pág. 205 (nm. 6); VV.AA.: *De la Edad Media al Romanticismo*, Caylus, Madrid, 1993, págs. 212 (fig. 1) y 213.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL

(SEVILLA, 1806 - MADRID, 1857)

"Retrato del cantante Ronconi"

ÓLEO SOBRE LIENZO

Firmado y fechado: "A. Esquivel. 1842 (?)"

123 × 86 cms.

ANTONIO María Esquivel era hijo de un oficial de caballería que murió en la batalla de Bailén. Aunque su temprana horfandad dejó a la familia pobre de recursos, su madre le proporcionó una sólida formación, ingresando posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde se rendía culto a la tradición murillesca.

TUVO, al igual que Villaamil, y otros compañeros artistas de su momento, intervención como miliciano nacional, defendiendo, en su caso, Cádiz contra los invasores franceses proabsolutistas, los llamados "Cien mil hijos de San Luis". Luego, tras su casamiento en 1827, marcha a Madrid, buscando más dilatado campo a su carrera, donde el comercio de arte (que había sustituido a los tradicionales mecenazgos), aunque con la exigüedad propia de un país con parva burguesía (y aún menos culta), tendría mayor actividad y clientela.

ASÍ, en 1831, con la ayuda económica de Mr. Julian Williams, cónsul británico en Sevilla, Esquivel marcha a Madrid, donde, prontamente integrado en los ambientes artísticos cortesanos, consigue hacerse una buena clientela y obtener un éxito oficial que, sin alcanzar las altas cotas de favor y poder que consiguieron los grandes santones del "purismo" oficial, como Federico de Madrazo o Carlos Luis de Ribera, le llevó a ocupar esa categoría intermedia que equidista entre la posición de estos últimos y los géneros considerados académicamente "menores", como el costumbrismo o el paisaje.





Fig. 1. Antonio María de Esquivel.
"Una lectura de Ventura de la Vega ante los actores de su época, en el escenario del Teatro del Príncipe".
 Museo Romántico, Madrid

ESTA gradación intermedia es también extensible a su arte, a su concepción estilística, ya que, a pesar de su formación en la Escuela sevillana y de conservar siempre su estética rasgos de la misma, sus deseos de incorporación al arte oficial de la Corte le llevaron a hacerse eco del "purismo" reinante. Pero su firmeza dibujística no se puso totalmente al servicio de la estilización lineal "purista", sino que, siguiendo la tradición española (de la que el culto a Murillo en su escuela sevillana era parte esencial), buscó, en gran medida, el entronque con la realidad, mediante el estudio del natural.

ASÍ pues, Esquivel es un pintor sevillano inserto en el círculo madrileño, sin formación en el extranjero, conociendo las corrientes artísticas internacionales del momento sólo indirectamente, por lo que su pintura nunca abandonó del todo las impregnaciones murillescas aprendidas en Sevilla, pero, a pesar de esto, no deja tampoco de acusar influencias extranjeras.

SU posición artística y su apego a la realidad lo convierten en uno de los más claros representantes pictóricos de las clases medias españolas del romanticismo, como igualmente fue mediana su posición oficial y honorífica.

ESQUIVEL vuelve a Sevilla en 1838, teniendo la desgracia de quedar al año siguiente ciego, debido a una afección ocular, lo que le lleva a intentar suicidarse un par de veces. La desdichada imagen del pintor ciego afectó hondamente en los círculos románticos españoles, produciéndose una corriente de solidaridad en los medios artísticos sevillanos y madrileños que le proporcionaron los recursos económicos necesarios para su curación en 1840. En 1841 regresa a Madrid, permaneciendo ya en la capital prácticamente hasta su muerte, acaecida a la aún temprana edad de los cincuenta y un años.

COMO hemos dicho, alcanzó ciertos importantes honores y cargos en su vida (académico de la de San Fernando, profesor de Anatomía Pictórica de su Escuela, pintor honorario de Cámara), teniendo destacada actuación en los medios culturales madrileños (socio fundador del Liceo Artístico y Literario

Español) y siendo también conocido y estimado pintor que compaginó el pincel con la pluma, descollando, entre sus escritos, un *Tratado de anatomía pictórica*, aprobado como texto por la Real Academia de San Fernando.

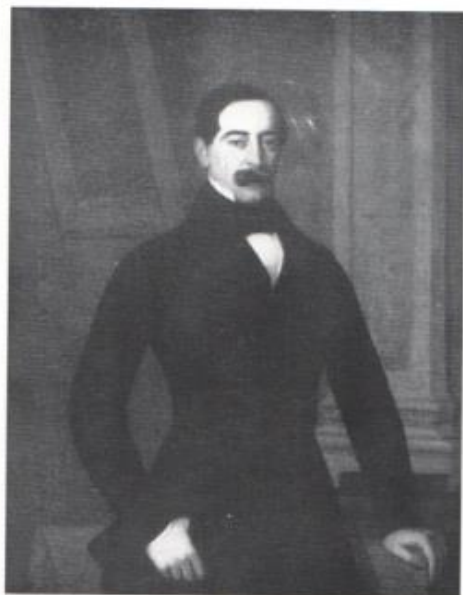
ESQUIVEL fue un pintor muy completo y prolífico que abordó casi todos los géneros pictóricos, como el religioso, siempre bajo la influencia del estilo de Murillo y con calidad técnica, pero adoleciendo de convencionalidad y afectación en el tratamiento de unos temas poco sentidos, lo que igualmente le es aplicable al que da a los asuntos bíblicos, donde las actitudes retóricas y teatrales perjudican la excelencia de su dibujo y su magnífica aptitud para pintar desnudos; también cultivó el tema histórico, pero sin rigor arqueológico y con aspecto declamatorio, producto quizá de su excesiva inspiración teatral. Practicó, también, aunque escasamente (siguiendo en esto la tónica de nuestro romanticismo) la pintura mitológica, producto de su afición por el desnudo, especialmente el femenino, como, así mismo, siguió también la tradición de la escuela sevillana dedicando parte de su producción al costumbrismo, donde brilla tanto por sus calidades técnicas como por su osada representación de la figura femenina en actitudes provocativas.

PERO la dedicación más copiosa de Esquivel, la que le proporcionó más amplia clientela y fama, fue la de retratista, legándonos así una riquísima galería iconográfica de personajes de la sociedad romántica que le tocó vivir, en la que, a pesar de las desigualdades de calidad que, lógicamente, presenta tan dilatada producción, suele atenerse siempre a la realidad, permaneciendo fiel a la interpretación del modelo, buscando su personalidad, su caracterización espiritual, dentro de las más puras esencias tradicionales. Son de destacar, tanto por mostrarnos el influjo británico como por sus especiales aptitudes para ellos, sus retratos infantiles y los femeninos.

DENTRO de esta línea de retratista están también las que pueden considerarse sus más conocidas obras. Nos referimos a los dos retratos colectivos de actores y literatos de su época, es decir, del romanticismo. El título del primero es ya de por sí suficientemente explicativo: *Una lectura de Ventura de la Vega ante los actores de su época, en el escenario del Teatro del Príncipe* (fig. 1) (Museo Romántico, Madrid); y, en cuanto al segundo, titulado *Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (Museo del Prado, Madrid), reúne en el mismo a los principales literatos del romanticismo español, en torno a Zorrilla leyendo una de sus composiciones y a nuestro artista pintando. Es obra singular en nuestro arte, que, como ha dicho Gaya Nuño, "se trata del primer cuadro con una reunión de intelectuales en el estudio de un artista. Courbet no pinta su célebre *Atelier* hasta 1855" (1), mientras que este de Esquivel es de 1846, añadiéndonos que es "prenda de un momento de perfecta coordinación entre artes y letras" (2).

Y esta coordinación entre las artes y las letras, tan característica de nuestro romanticismo (como de otros europeos), patente en estos dos últimos cuadros, es precisamente la que queremos hacer resaltar en relación con este magnífico *Retrato del cantante Ronconi*, representativo no sólo de este interés e interrelación generales de época entre el mundo pictórico y el literario, sino también del particular gusto de Esquivel, de su personal vinculación con el mundo de las letras y de las "tablas".

ESTO último, ejemplificado suficientemente en el citado cuadro colectivo de los actores, puede ser ampliado mediante otros varios retratos protagonizados por personajes del mundo de la farándula de su momento, como los retratos de *El actor Julián Romea* del Museo de Sevilla (fig. 2), de *La actriz doña Matilde Díez* que cita Ossorio, de *La cantante doña Paulina García de Viardot* de colección particular, de la también cantante *Doña Manuela Oreiro*, esposa de don Ventura de la Vega, del Real Conservatorio de Música, o el probable de *La actriz doña Bárbara Lamadrid* del Museo Romántico de Madrid (3), algunos de ellos aludidos por Hernández Perera al reseñar las exposiciones conmemorativas del centenario de la muerte del pintor, celebradas en el Museo Romántico de Madrid entre 1957 y 1958, quien se refiere a "actores y actrices, músicos y cantantes amigos y conocidos del pintor, que suscribe en cada uno de ellos su estrecha vinculación al movimiento literario y teatral de las décadas románticas; incluso llega a retratar a una familia de actores con trajes de la época de Carlos V" (4).



Antonio María de Esquivel.
"Julán Romea".
Museo de Bellas Artes. Sevilla.

Así pues, en esta línea se encuentra el retrato que tratamos, ya que es un actor al que en este cuadro nos representa, y más concretamente a un cantante. No es del todo ajena la producción retratística de Esquivel a los protagonistas del "Bel Canto", según hemos visto más arriba, pudiendo agregar al par de retratos de cantantes femeninas citados, otros dos de varones, catalogados por Pantorba (5), el de *El tenor italiano Juan Rubini*, del Real Conservatorio de Música, y el de *El cantante Ronconi en la ópera "Maria di Rohan"*, citado por Ossorio y Bernard como exhibido en la Exposición de la Academia de 1845 (6) y que, al parecer, es el que nos ocupa.

El del Real Conservatorio de Música no ofrece dudas respecto a que sea el tenor italiano Juan Rubini, ya que, además de su parecido físico con el retrato que del mismo (aunque algo más joven) nos proporciona el diccionario Espasa-Calpe (7), en la misma estructura decorativa del marco (indiscutiblemente de la época), en la parte inferior, se halla labrado en relieve el nombre de dicho tenor, llevando, igualmente labrados, en las partes centrales de los otros tres lados, los nombres de personajes de célebres óperas a los que Rubini dio vida con éxito en los escenarios. Firmado y fechado en 1841, es, por otro lado, un hermoso cuadro, de claras tintas, en el que se nos muestra al insigne tenor, en actitud teatral, representando algún famoso personaje de una ópera de época.

PENSAMOS, por tanto, que el retrato que nos ocupa se corresponda con el que Ossorio y Bernard cita como *Ronconi en la ópera Maria di Rohan* (8). Está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, pero mientras la firma es perfectamente legible, a pesar de lo oscurecido de los betunes y su dificultosa proximidad al borde mismo del marco, y también precisamente por ello, la última cifra de la fecha no nos ha resultado del todo precisable, pareciendo ser que el año que allí leemos sea el de 1842.

SEA como fuere, este elegante retrato de Esquivel, nos muestra al barítono italiano Jorge Alejandro Ronconi, hijo del célebre tenor italiano Domingo Ronconi. Jorge Alejandro había nacido en Venecia en 1812 y, aunque su familia quiso siguiese la carrera militar, decidió hacerse cantante, atraído quizá por los éxitos internacionales paternos y soñando con emularlos. Su férrea voluntad y tenacidad vocacional le llevaron a triunfar en París en 1831 cantando la ópera *Straniera*, lo que significó su consagración profesional y el inicio de una carrera triunfal, apoyada en su excelente voz de barítono y su gran capacidad dramática. Operas como *Nabuco*, *Lucía*, *Puritani* o *Maria di Rohan* constituyeron hitos en su gran serie de éxitos.

DE ello, y sobre todo del eco que su personalidad artística y esa última ópera tuvieron en Madrid, tenemos testimonios como el que nos ofrece la crítica del "Semanario Pintoresco Español", donde, en 1845, se nos dice que "Ronconi: en él, ha reconocido el pueblo de Madrid, á el cantante y el actor eminente; de ello le ha dado multiplicadas pruebas en las dos óperas que ha hecho, y principalmente en el tercer acto de *Maria di Rohan*. La empresa del Circo deseosa de presentar toda la variedad posible, ha proporcionado el que la Sra. de Ronconi salga á cantar con su esposo en la ópera *Conrado de Altamura*" (9).

LA citada ópera de *Maria di Rohan*, fue otra vez repuesta en el año de 1846 en el mismo teatro del Circo, debido, quizá, al éxito y expectación despertados en el público madrileño, como parece indicarnos otra reseña crítica del citado "Semanario Pintoresco Español" en ese año: "Se ha ejecutado por fin en el teatro del Circo, la ópera *Maria di Rohan*, que no tuvo lugar la noche del miércoles según estaba anunciado, y que el público ansiaba oír; la ejecución fue digna de la brillante compañía que trabaja hoy en este coliseo. Parece que en el mismo se prepara la ópera *Elixir D'Amore*, en la cual desempeñarán la señora Persiani y Salas, las partes que en el año pasado estuvieron a cargo de la señora Ronconi y su esposo", acompañando a la citada reseña, a modo de ilustración, un pequeño grabado representando, según reza el pie del mismo, la "Escena del dúo final del tercer acto en la ópera de Maria di Rohan, ejecutado por la señora Persiani y Ronconi" (10).

EL éxito de Ronconi en Madrid, al lado de la notabilísima Persiani y de su propia esposa, debió de ser clamoroso y particularmente debió de gustar, a tenor de lo expuesto, su papel en *Maria di Rohan*, especialmente el tercer acto de esta ópera, en el que hace hincapié la crítica de 1845 y cuyo dúo final es reproducido en grabado en la de 1846.

Y, quizá, no de otro modo debamos interpretar el hecho de que Esquivel lo representara caracterizado para la ópera *Maria di Rohan*; bien por sugerencia del propio pintor, constituido en eco del clamor popular, bien porque el propio cantante fuese consciente de ello y se sintiese particularmente satisfecho de recordarse en un papel que tanto éxito le había proporcionado.

RONCONI, pasada su edad de actuación, se dedicó, al igual que su padre, a la enseñanza, como maestro de canto, formando buenos discípulos en la Habana y en Madrid, ciudad en la que falleció en 1890.

ASÍ, pues, Esquivel lo retrata entre los treinta y los treinta y tres años de edad, aproximadamente, ya que, como decimos, la última cifra de la fecha del cuadro nos ha presentado dificultades de lectura. Y nos lo representa sentado, indolentemente, ataviado con su rico atuendo operístico, en que brillan los dorados adornos sobre el oscuro fondo de la tela de la vestimenta, destacando la luz sobre unas manos carnosas (al parecer una enguantada) y la blanca golilla (o gorguera) bordada del cuello, que le sirve de marco para resaltar, en los cálidos tonos de su escuela sevillana, un ancho rostro de hombre barbado, afectado ya de cierta calvicie, de aspecto sensual y bonachón, destacando sus brillantes, serenos y plácidos ojos. La figura tiene como fondo un cortinaje, que se adivina tras los oscurecidos betunes, posiblemente un telón teatral, aludiendo a la profesión del retratado.

CON esto, recuperamos un retrato de Esquivel al que, aunque conocido por citas, no podíamos poner rostro.

Enrique Arias Anglés

-
- (1) GAYA NUSO, J. A.: *Arte del siglo XIX* (Ars Hispaniae), volumen décimonono, Madrid, 1966, pág. 216.
 - (2) *Ibidem*.
 - (3) Todos ellos recogidos en el catálogo que de su pintura hace Pantorba, B. de : "Antonio María Esquivel", *Arte Español*, t. XXII, 2.º cuatrimestre de 1959, págs. 169 a 179.
 - (4) HERNÁNDEZ PERERA, J.: "CRONICA. El I Centenario de Antonio María Esquivel", *Archivo Español de Arte*, tomo XXXI, 1958, pág. 181.
 - (5) *Op. cit.*, nota n.º 3, pág. 176.
 - (6) OSSORIO y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 207.
 - (7) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, t. LII, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. 635.
 - (8) Vid. nota (6).
 - (9) ALARCÓN, Luis: "CRONICA DE MADRID. Teatro del Príncipe del Circo: de la Cruz: de Oriente: carreras de caballos: modas", *Semanario Pintoresco Español*, t. X, núm. 20, 1845, pág. 160.
 - (10) Anónimo: "CRONICA", *Semanario Pintoresco Español*, nueva época, t. I, núm. 27, 1846, pg. 215.

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

(MADRID, 1817 - 1870)

"Paseo de las majas"

ÓLEO SOBRE LIENZO
77 × 98 cms

Adquirido por colección particular

DENTRO de la obra Eugenio Lucas destacan las escenas sugeridas por las que Goya nos legó en sus cuadros, en sus dibujos y en sus grabados. La imaginación de Lucas "Padre" las convierte en personales interpretaciones del tema, como ocurre con sus *Mujeres al balcón* de 1862 (en el Museo del Prado, fig. 1) tan próxima a *La celestina y su hija* de Goya o con *Requiebro en carnaval* de 1859 (en el Museo del Louvre, fig. 2) o con *Escena en los barrios bajos* en colección particular, fig.3), cuyas protagonistas tanto recuerdan a las de los *Los caprichos*, o a los dibujos del maestro.

LA existencia en diversos museos y colecciones de varios cuadros firmados y fechados por Lucas muy semejantes a este *Paseo de las majas*, tanto en cuanto a las modelos, como a su técnica de ejecución, además de los citados, nos permite datarle en el mejor período de su carrera, esto es el que abarca los años 1855-1865, en pleno triunfo tras su participación en la Exposición Universal de París.





Fig. 1. Eugenio Lucas Velázquez.
"Mujeres en el balcón".
 Museo del Prado. Madrid.



Fig. 2. Eugenio Lucas Velázquez.
"Requiebro de carnaval".
 Museo del Louvre. Paris.



Fig. 3. Eugenio Lucas Velázquez.
"Escena de los barrios bajos".
Colección particular. Madrid.

CONVIENE recordar al respecto como Lucas —cuya biografía se ha reconstruido documentalmente— no fue ni mucho menos un pintor precoz. Nacido en Madrid (y no en Alcalá de Henares) el 9 de Enero de 1817 (y no en 1824 como se ha creído durante años) en el documento registral de su boda con María Hernández en 1844, declara ser su profesión la de ebanista. Poco después hubo de comenzar su carrera como pintor, obteniendo un rápido éxito con sus cuadros, poblados de escenas de claro gusto romántico y costumbrista que obtuvieron una feliz acogida de los aficionados madrileños.

SU consagración, la obtuvo de forma rotunda con su nombramiento como Pintor de Cámara en 1851 y con su participación en aquella Exposición Universal celebrada en París en 1855. Los dos cuadros con los que participó *Plaza Partida* (hoy en la colección March) y *Episodio de la Revolución de 1854* (en colección particular) merecieron cálidos elogios de dos de los más importantes críticos del momento: Edmound About y el gran Theophile Gautier.

PUES bien, en este período que se abre con tan halagüeños auspicios es cuando Eugenio Lucas Velázquez (y no Padilla como hasta hace poco se conocía al pintor) da a luz las mejores muestras de su arte. Período en el que hay que situar precisamente este *Paseo de las majas*.

José Manuel Arnaiz

Bibliografía de Referencia:

ARNAIZ, José Manuel, *Eugenio Lucas, su vida y su obra* (Madrid 1981) para numerosos cuadros de la misma técnica y modelos.

INDICE

	Páginas
Antolínez, José	124
Antolínez y Ochoa, Francisco	144
Aponte, Pedro de	44
Arellano, Juan de	110
Barrera, Francisco	82
Barranco, Francisco	140
Bayeu, Francisco	174-180
Beer, Cornelius de	86
Borrás, Fray Nicolás	52
Bronzino, Agnolo di Cosimo	60
Cabezalero, Juan Martín	118
Canella, Giuseppe	240
Carducho, Vicente	78
Carnicero, Antonio	198
Carvajal, Luis de	64
Coffermans, Marcellus	40
Comontes, Francisco de	48
Escuela madrileña, siglo XVII	94
Esquivel, Antonio María de	252
Espinós, Benito	232
Espinosa, Juan de	90
Ferrer, José	228
Fernández Navarrete "el Mudo", Juan	56
Flandes, Escuela de Juan de	30
Frías y Escalante, Juan Antonio de	114
Gallego, Taller de Fernando	26
González Velázquez, Zacarías	204-210-214
Gómez, Vicente Salvador	102
Hamen, Juan van der	74
Hiepes, Tomás	98
López, Vicente	220-224
Lucas Velázquez, Eugenio	258
Maestro de Retascón	22
Maella, Mariano Salvador	184-190
Martínez, Domingo	156
Murillo, Bartolomé Esteban	136
Pantoja de la Cruz, Juan	70
Palomino, Antonio Acisclo	128-132
Paret, Luis	194
Peralta, Juan Pedro	164
Peresi "il Calabrese", Francisco	170
Pérez Villaamil, Jenaro	246
Pérez de Pineda, Andrés	148
Reuter, Willem	106
Stock, Bernaert van der	36
Valdés, Lucas	152

