

MUSEO DEL PRADO

MINISTERIO DE CULTURA

MUSEO DEL PRADO

226

346

BIBLIOTECA

MUSEO DEL PRADO

PINTORES DEL REINADO DE FELIPE III



PINTORES  
DEL  
REINADO  
DE  
FELIPE III

*Exposición  
Itinerante  
Abril 1993  
Marzo 1994*







PINTORES  
DEL REINADO DE  
FELIPE III



Pg 32418

PIVOTORES  
DEL REINADO DE  
FELIPE III

PORTADA:

Juan Pantoja de la Cruz  
*El Nacimiento de la Virgen*  
Madrid. Museo del Prado

DISEÑO E IMPRESIÓN:

Gráficas Monterreina, S. A.  
Avda. de Córdoba, 15 - 28026 Madrid

Depósito Legal: M. 11007-1993

© Copyright de los textos, sus autores

MINISTRO DE CULTURA

Jordi Solé Tura

DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

Felipe Vicente Garín Llombart

SUBDIRECTORA GENERAL DE CONSERVACION  
E INVESTIGACION

Manuela Mena Marqués

SUBDIRECTORA GENERAL GERENTE

Inmaculada Canet

ADJUNTO AL DIRECTOR

Jesús Urrea

COMISARIO DE LA EXPOSICION:

Jesús Urrea

COORDINACION:

Mercedes Orihuela

COORDINADOR POR EL COMITE DE JEFES DE OBRA  
CULTURAL DE LAS CAJAS DE AHORROS:

Guillermo Brea Vila

AUTORES DE LOS TEXTOS:

Jesús Urrea (J. U.)

Miguel Morán Turina

Mercedes Orihuela (M. O.)

SECRETARIA:

Consuelo Elías Gutiérrez

Anunciación Fariñas Lemos

RESTAURACION:

Taller del Museo del Prado

PINTURA:

Rafael Alonso

Rosario Fernández García

Carmen Levenfeld Laredo

Ana Monereo Megías

Ana Ordóñez Martínez

Ana Parra Ródenas

Marta Sánchez Sainz

MARCOS:

José de la Fuente

Enrique Gil Mondéjar

M.<sup>a</sup> Jesús López de Lerma

FOTOGRAFIA:

Laboratorio del Museo del Prado

SEGUROS:

Caser

TRANSPORTES:

Urbano, S. A.

El Museo del Prado y las Cajas de Ahorros Confederadas desean dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes instituciones y personas por su desinteresada colaboración:

Albacete. Diputación Provincial.

Castellón de la Plana. Museo de Bellas Artes.

Játiva (Valencia). Museo Municipal.

Madrid. Academia de Jurisprudencia y Legislación.

Consejo de Estado.

Museo Casa Lope de Vega.

Museo del Ejército.

Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias.

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Comité Nacional de Jefes de Obra Cultural de las Cajas de Ahorros.

Belén Bartolomé Francia, Enrique Castelló Muñoz, Gloria Fernández Bayton, María Pereira Otero, Josefa Romay Ageitos, Eduardo Valladares Fernández, Mercedes M.<sup>a</sup> Verdugo González de la Peña.



# INDICE

Presentación .....	<b>9</b>
La pintura española en el reinado de Felipe III, por Jesús Urrea .....	<b>13</b>
Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III, por Miguel Morán Turina .....	<b>21</b>
Catálogo .....	<b>35</b>
Biografías .....	<b>123</b>
Bibliografía .....	<b>131</b>



**D**esde sus orígenes fundacionales, a principios del siglo XIX, las Cajas de Ahorros españolas, al carecer de ánimo de lucro —lo que les confiere una identidad especial que las distingue de las restantes entidades financieras— han actuado bajo el imperativo de su finalidad de carácter social. Por ello sus beneficios se han orientado siempre a la financiación de aquellas obras que responden a una clara vocación de servicio a la comunidad.

En 1991, las Cajas de Ahorros dedicaron más de cuarenta y siete mil millones a financiar las diferentes obras sociales que configuran la labor de mecenazgo que estas instituciones desarrollan para la sociedad española. Entre ellas destaca la organización de diferentes actividades culturales, tarea a la que se ha destinado más del cincuenta y uno por ciento de los recursos asignados a la totalidad de dichas obras sociales.

En esta línea se enmarca la muestra «Pintores del reinado de Felipe III», realizada en estrecha colaboración con el Museo del Prado, que ha diseñado y facilitado una selección de obras de artistas representativos de aquel momento histórico. Esta exposición itinerante es la primera de una serie de cuatro que visitará durante un año, de la mano de diez Cajas de Ahorros, las ciudades de Vigo, León, Vitoria, Santander, Pamplona, Zaragoza, Valencia, Murcia, Sevilla y Toledo, lo cual garantiza su amplia difusión por la geografía de nuestro país. Dichas entidades, que con su interés y su colaboración contribuyen a la conservación del patrimonio artístico español, se sienten satisfechas de facilitar la infraestructura material a dichas exhibiciones.

Esta iniciativa del Museo del Prado y de las Cajas de Ahorros, que persigue difundir la cultura en beneficio de la sociedad, merece ser elogiada y estimulada para que, en un futuro inmediato, continúen realizándose proyectos de esta naturaleza, que aproximen los fondos de nuestra primera pinacoteca a las distintas ciudades españolas.

GERMÁN PÉREZ OLLAURI  
*Director General de la Confederación  
Española de Cajas de Ahorros*



Con esta exposición, que cuenta con el impulso decidido del Ministerio de Cultura, el Museo del Prado cumple uno de sus objetivos más reiterados: dar a conocer al público parte de sus fondos, que, por carecer de espacio suficiente, habitualmente no se hallan expuestos. Y lo hace, además, en un extenso recorrido por la geografía española aprovechando el impulso y el patrocinio de las Cajas de Ahorros, que han puesto no sólo su entusiasmo en el empeño, sino un conjunto de salas de exposición con todas las cualidades exigibles.

Al mismo tiempo, este proyecto, hecho ya realidad, ha servido para restaurar prácticamente todas las obras que componen esta selección, pudiéndose comprobar en algunos casos, especialmente aquellas pinturas diseminadas por diversos depósitos, lo conveniente de esta acción y el cambio producido en su imagen, ya que el tiempo y los agentes externos habían alterado sustancialmente la correcta visión de las mismas.

El período escogido no es casual, ya que, por un lado, al arrancar con voluntad de continuidad, va a permitir que con posterioridad a esta experiencia sigan otras, avanzando en la cronología de los sucesivos reinados del amplio período barroco, y por otro con esta iniciativa se pone el acento en una etapa, coincidente con el primer tercio del siglo XVII, no demasiado conocida por haber quedado oprimida ante el éxito de algunos pintores españoles de la generación posterior. Fue, sin embargo, en aquel momento cuando se empezaron a plasmar los caracteres que tipificaron gran parte del período: el espíritu realista y un naturalismo de ascendencia italianizante, e incluso se crearon los propios focos en los que se centró la actividad pictórica peninsular durante aquel momento.

A través de las obras elegidas para esta exposición se permite comprobar la aplastante preferencia que durante aquel siglo existió por la pintura religiosa o cortesana, así como la escasez de géneros profanos tratados, limitados tan sólo a los retratos y al bodegón. Indudablemente fue la corte la que generó el núcleo más importante de la actividad pictórica, siendo buena muestra de ello gran parte de las obras que ahora se exponen.

La selección y texto del Dr. Urrea, buen conocedor de la pintura española, junto con la competente coordinación efectuada por D.<sup>a</sup> Mercedes Orihuela, han conseguido un resultado que sorprende por su coherencia y calidad. Además, un oportuno texto del profesor Morán Turina contribuye a situar ambientalmente el escenario de muchos de los pintores cuyas obras integran esta muestra.

No sería justo omitir ni el entusiasmo y constancia de D. Guillermo Brea, coordinador por parte de las Cajas de Ahorro, ni el apoyo de la Comisión Nacional de jefes de Obra Social de las referidas Cajas, ni tampoco el buen hacer de las personas que han intervenido en el Taller de Restauración del Museo, en el tratamiento de las pinturas y a quienes se debe, en buena medida, el resultado final de este proyecto cultural.

FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART  
*Director del Museo del Prado*



# LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL REINADO DE FELIPE III

*Jesús Urrea*

**E**l reinado del monarca Felipe III (1598-1621) coincide cronológicamente con el nacimiento y desarrollo de una nueva orientación en el seno de la pintura española. Los pintores de su misma generación fueron los que gestaron el cambio de gusto y estilo. Un reinado pacífico inscrito en el marco de una corte literaria hábilmente manejada por el duque de Lerma, codicioso de emular el boato de las cortes italianas, favoreció el desarrollo de todas las novedades artísticas, especialmente las pictóricas. Las relaciones internacionales permitieron la llegada de un embajador extraordinario, el pintor Rubens, cuyo arte iba a representar el otro platillo de la balanza en que la pintura española iba a oscilar durante todo el siglo XVII.

La pintura española del siglo XVII tuvo una personalidad diferente de las restantes escuelas nacionales europeas. Causas religiosas, sociales, estéticas y hasta políticas influyeron en su génesis y, sin embargo, es importante señalar que el siglo del hundimiento de España en el concierto político internacional fue el de la eclosión más brillante desde el punto de vista pictórico.

La corte, sin lugar a dudas, representó el centro artístico más importante de la Península y, lógicamente, el de más alto nivel intelectual. Pero circunstancias de índole religiosa impidieron el desarrollo de un arte mundano mediatizado por lo literario o sensual. La única vía intelectualizada la permitió la pintura, por ser su cerebralismo superior al de la escultura. Esta, más plástica y, por tanto, tangible, «llegaba» mejor al pueblo, menos preparado intelectualmente, deseoso de ver y adorar sus santos de devoción materializados en madera policromada. El reparto geográfico de las distintas escuelas pictóricas regionales coincidió con núcleos de población de condición cultural elevada en aquel momento: Sevilla, Valencia, Granada, Zaragoza o Valladolid. Pero



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ  
*Retrato de Felipe III*  
Madrid. Museo del Prado

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ  
*San Nicolás de Tolentino*  
Madrid. Museo del Prado



fue Madrid, realmente, la que mejor reunió las influencias extrañas y las aportaciones nacionales.

La ausencia de una burguesía económicamente fuerte o al menos con un poder adquisitivo discreto, a diferencia de lo que sucedía en Italia u Holanda, impidió que esta clase social, entre nosotros prácticamente inexistente, se preocupara de otra cosa que no fuera su propia subsistencia. Malamente podían encontrar los pintores españoles clientela entre clase tan desmedrada. La Iglesia, en cambio, fue el gran patrono y mecenas de la pintura. La infinidad de parroquias, conventos y monasterios que decoraron sus capillas o claustros, permitieron mantener florecientes los obradores y academias de pintores en la corte durante todo el siglo. Lo mismo sucedió en Sevilla y Valencia, mientras que en otros centros los pintores tuvieron que competir, a veces en desigualdad de condiciones, con los escultores locales.

La nobleza, vinculada estrechamente a la Iglesia, patrocinó la pintura y decoró el interior de sus palacios con más discreción que boato, salvo contadas excepciones, como el conde de Benavente, el marqués de Heliche o el de Leganés. Los coleccionistas

de gran envergadura fueron escasos, e inevitablemente la muerte aventaba las obras que con tanto tesón habían logrado reunir. Las almonedas hacían pereceros sus esfuerzos. Prácticamente la única colección que quedaba inalterable después de muerto su propietario era la real.

Los reyes continuaron, durante el siglo XVII, la tradición coleccionista de sus predecesores, y su interés tuvo consecuencias que seguramente no habían previsto los regios coleccionistas. Gracias a sus compras en el extranjero, los artistas españoles próximos a los medios palatinos pudieron gozar y aprender lo que de otra forma les hubiera resultado mucho más inasequible. La atracción de Italia no se hizo sentir tan fuertemente entre los pintores españoles como entre los flamencos o franceses contemporáneos. Indudablemente esta circunstancia sólo beneficiaba a los pintores que residían en Madrid; los que vivían en «provincias» dispusieron de su corta imaginación suplida continuamente por estampas y grabados, del pálido reflejo entrevisto a través de copias y raramente de originales, y del aliciente de un viaje fugaz a la corte.

La consideración del pintor estuvo de continuo sometida al riguroso organigrama de la sociedad de su tiempo, aunque el artista trató por todos los medios, incluso los judiciales, de hacer olvidar lo que de mecánica tenía su arte y elevarse desde su condición de artesano a la de verdadero artista. A pesar de que algunos lo consiguieron, hay que convencerse de que incluso los mejores, a excepción de Velázquez, siguieron siendo lo primero para la mayoría. La excelencia de su pintura no era recompensada ni con títulos ni con mercedes, tan sólo con dinero y, en el mejor de los casos, con nuevos encargos que



BARTOLOMEO CAVAROZZI, *La Sagrada Familia y Santa Catalina*.  
Madrid. Museo del Prado

quizás, aunque no lo confesaran, fuera lo más deseado por los artistas. Los títulos de pintor de cámara o del rey eran, por supuesto, los cargos más ansiados, pero no los mejor remunerados, dado que se demoraba mucho en cobrar, si es que no pasaban de ser honoríficos.

La clientela de los pintores condicionó también los géneros pictóricos desarrollados. La pintura de género, que en otros países supuso un porcentaje elevado dentro de la producción general, aquí se vio reducida muy considerablemente. Los bodegones y los cuadros de flores tuvieron excelentes cultivadores. La pintura de batallas y la de paisaje resultan muy escasas; los cuadros de historia son contados, y la mitología sólo pudo

PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE  
*Adoración de los Reyes*  
Madrid. Museo del Prado



pintarse en el interior del palacio del soberano y como pintura al fresco. El Santo Oficio de la Inquisición velaba por la castidad, y géneros como el mitológico, que precisan tanto del desnudo, difícilmente podían desarrollarse en semejante medio. La pintura de retrato acaparó la atención de muchos pintores deseosos de satisfacer la vanidad de sus clientes. Pero fue, por encima de todo, el cuadro de altar, la pintura devota, la que primó e interesó al español del siglo XVII.

Prácticamente ninguno de los pintores destacados de mediados del siglo XVI sobrepasó los primeros años de la nueva centuria. Ni los italianos que vinieron a decorar el monasterio de El Escorial —Tibaldi, Zuccaro, Cambiaso—, ni Sánchez Coello, ni tampoco Navarrete. Esta circunstancia tuvo que contribuir a que los nacidos en las últimas décadas del siglo XVI —Ribalta, Maíno, Núñez, Herrera el Viejo, Tristán, Orrente, etc.— pudieran ponerse al día de las novedades pictóricas. Si exceptuamos la portentosa personalidad de El Greco (m. 1614), la pintura manierista de las últimas décadas del siglo XVI no tuvo seguidores importantes en ninguna escuela es-

pañola. Incluso Pantoja de la Cruz (m. 1608) se interesó en sus últimas obras por efectos pictóricos muy diferentes de los que habían preocupado a sus contemporáneos.

La masiva llegada de obras de arte a El Escorial tenía forzosamente que sensibilizar a los pintores españoles y propiciar un cambio de actitud que hiciera olvidar los modelos miguelángelescos, aportados por Becerra y fielmente repetidos por sus imitadores, o las estereotipadas producciones de los italianos que contrató el padre del nuevo monarca. En los años finales del siglo llegaban de Italia noticias y novedades sobre una nueva forma de pintar, de acuerdo con la realidad y lo natural; gusto que podría perfectamente encajar con la tradicional sensibilidad realista española. Las novedades naturalistas y tenebristas que se estaban fraguando en Italia durante el último decenio del siglo XVI y que iban a ser de tanta importancia para la pintura europea posterior, al ser interpretadas por Carracci o por Caravaggio, estaban también presentes en el círculo cortesano español, aunque por supuesto en escala inferior y matizadas con caracteres peculiares. La obra de Navarrete (m. 1579) supone una gran novedad por lo que respecta a su entonación, a la forma de interpretar del natural y su sistema de iluminación. La impronta veneciana de su arte es indudable y las sugerencias de tipos basanescos son muy evidentes.

Cierto interés por un nuevo tipo de iluminación dentro de la composición, incipientes atisbos en el tratamiento de los objetos de naturaleza muerta o determinados aspectos tratados con cierta naturalidad, ligeramente corregida, aparecían también en las obras de Cambiaso y Zuccaro. El número muy crecido de obras de Veronés y Tintoretto, pero especialmente de Tiziano y Bassano, fueron decisivas a la hora de efectuar un aprendizaje dentro de nuevos sistemas de iluminación, colorido y técnica. Los manieristas florentinos también se habían interesado en reflejar lo anecdótico e incluso habían tratado la pintura de género. La reacción contra el falso idealismo manierista no se hizo esperar.



FRANCISCO DE HERRERA, "El Viejo"  
*San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco*  
Madrid. Museo del Prado

Sin embargo, el naturalismo español no tuvo sus raíces en la imitación de la obra de Caravaggio. Aquí se produjo un naturalismo de tono tenebrista y luminista con independencia del gran pintor milanés. No estará inspirado directamente en sus modelos, ya que fueron muy pocas las obras de este artista que existían en las colecciones españolas en el primer tercio del siglo XVII, en cambio las citas en los tratadistas son más numerosas. En todo caso, la obra del milanés señala una actitud, pero no un modelo a copiar; el modelo se halla en el entorno que rodea al pintor. Debieron tener más influencia que el propio Caravaggio las obras que sus discípulos italianos enviaron a España e incluso la llegada de algunos de éstos. La profundización en los estudios de luces y sombras y en la plasmación de lo natural por parte de los pintores españoles se debió seguramente a las obras que artistas como Saraceni, Borgianni y Cavarozzi pintaron en España o enviaron desde Italia, y quizá por este motivo nuestro naturalismo no tendrá el mismo carácter tenebrista ni será tan asfixiante y dramático como el de Caravaggio, careciendo, igualmente, del encanto y poesía intimista de éste.

Madrid, por supuesto, constituye el núcleo pictórico más importante en este tercio de siglo, aunque no se llegue a formar allí un estilo propio, de caracteres definibles. El



FRANCISCO PACHECO  
*Santa Inés*  
 Madrid. Museo del Prado

desarrollo de la pintura cortesana durante el reinado de Felipe III se encuentra en función del definitivo asentamiento de la capitalidad madrileña; la inestabilidad de la corte, sus desplazamientos a Madrid, Toledo o Valladolid después de su etapa escurialense permiten la existencia de focos pictóricos importantes en las dos primeras poblaciones citadas, uno de los cuales, el toledano, se hundirá en el momento en que las dudas cortesanas se disipan. Al mismo tiempo que a Madrid llegan las novedades pictóricas más interesantes recién traídas de Roma, Bolonia o Nápoles, subsistirá en los pintores de este primer tercio del siglo una carga manierista, consecuencia del aprendizaje de algunos de ellos en el gran taller de El Escorial. Los innovadores sostendrán una dura y prolongada batalla para hacer prevalecer su nuevo ideario estético por encima de la inercia de los «manieristas reformados», encabezados por los florentinos herederos de los decoradores de Felipe II. La pintura de género iba a desempeñar un importante papel en la conquista del natural. El fresco apenas tuvo importancia, encarrilado en soluciones convencionales. La pintura religiosa se debate en la búsqueda de una solución de compromiso y el retrato tardaría en salir del envaramiento propagado por Pantoja de la Cruz.

Apéndice de la madrileña y enlace de otras regiones —Cuenca, Murcia, Valencia—, la escuela toledana marcará un paso muy profundo en la búsqueda de un sólido naturalismo o en la difusión del claroscuro. Sin embargo, antes de finalizar el primer tercio, perdería el prestigio pictórico que había alcanzado. La muerte de El Greco y la marcha de los pintores más importantes, junto con la postración económica que invade

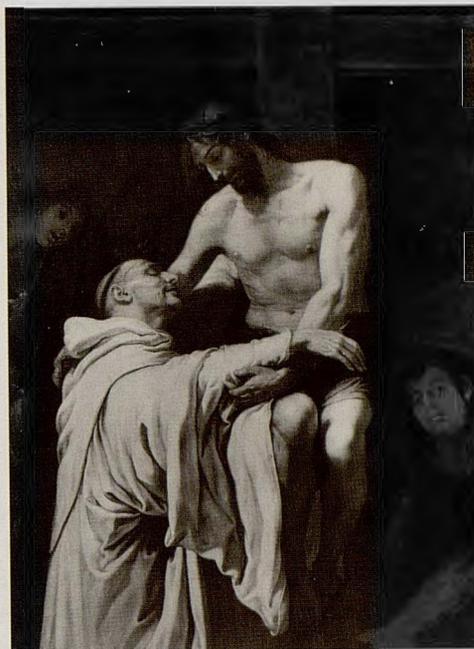
Toledo a partir de esos años, puso fin a una etapa gloriosa. Salvo Tristán, Cotán, Loarte y Orrente, los demás pintores carecen de una vigorosa personalidad, acusando una formación escurialense que les impide abandonar su poso manierista y les convierte en auténticos arcaizantes.

La escuela valenciana durante este primer tercio presenta una complejidad de intereses, algunos fruto de la indecisión, por abrazar el naturalismo que algunos pintores pretenden implantar. Al mismo tiempo que perviven artistas que tratan de hacerse aceptar con un tipo de pintura piadosa y arcaizante inspirada en los modelos que tanta fortuna tuvieron en la Valencia contrarreformista, se acepta también una pintura de sabor manierista

reformada que tenía mucho que ver con las solemnes decoraciones de los pintores escurialenses.

La entrega al naturalismo no se produjo en Valencia a través de un contacto directo con la pintura italiana de similar orientación, sino que en realidad su activación valenciana se debió a la formación de algunos de los pintores que trabajaban en este momento dentro del ambiente madrileño-escurialense impregnado de acentos venecianos y preocupados por ciertos efectos de iluminación. Tuvo gran importancia la presencia en la ciudad del murciano Orrente, que contribuyó a afianzar el elemento caravaggesco que la recia personalidad de Ribalta introdujo tardíamente, tal vez por sugerencias de obras de Ribera enviadas desde Nápoles.

La actividad artística sevillana durante las primeras décadas de aquel siglo estuvo dominada por la figura de Pacheco, cuyo estilo netamente academicista no evolucionó, pese a las novedades por las que demuestra preocuparse en sus escritos. El interés por la pintura manierista impidió el desarrollo temprano del tenebrismo de raíz caravaggesca y sus ecos se podrán apreciar todavía en la obra de Zurbarán. La marcha a México, en 1603, de Vázquez contribuyó a liberar el ambiente del fuerte sabor manierista que tenía la pintura sevillana en esas fechas. No existía allí durante este primer tercio del siglo el concepto de escuela y las dos personalidades más fuertes, Roelas y Herrera, marcharán por caminos diferentes. Sólo Pacheco se aferrará a impartir unas enseñanzas que, sabiamente interpretadas por su mejor discípulo, Velázquez, darán el fruto más sazonado de toda la pintura española.



FRANCISCO RIBALTA  
*Cristo abrazando a San Bernardo*  
Madrid. Museo del Prado



# LOS GUSTOS PICTÓRICOS EN LA CORTE DE FELIPE III

*Miguel Morán Turina*

Nunca sabremos con certeza en qué momento decidió Felipe III abandonar su regata-taca y dar los primeros pasos. Tampoco sabremos jamás cuál de sus dos pies adelantó primero; pero, personalmente, estoy convencido de que fue el izquierdo. Sólo así puede explicarse la mala suerte que tuvo en vida y la saña con que le ha perseguido la Historia. Fue un rey apático y abúlico. Uno de esos monarcas que pasaron con más pena que gloria, sin tener siquiera la grandeza que confiriera a Carlos II su propia miseria física. Fue algo así como un nuevo rey Midas que, durante su reinado, convirtiera en plomo todo cuanto tocara, incluso en el terreno de las artes.

Hace ya más de cien años que Cruzada Villaamil dijo de él:

*«el poderoso impulso que dio Felipe II a las artes, a causa de la obra del monasterio de El Escorial, no era posible que su hijo don Felipe III lo prosiguiese con igual vigor. Falto del grande objeto y de la tenacidad y perseverancia con que su padre llegó a realizar el propósito de enriquecer su querido monasterio con cuantas obras maestras del arte pudiera adquirir en Europa, y con el trabajo de los artistas que en su tiempo había fuera y dentro de España, murieron, puede decirse con Felipe II, los mejores pintores de su tiempo» (1).*

Haciendo de su reinado, desastroso política y económicamente, un oscuro paréntesis entre las dos grandes cimas del arte español: El Escorial y Velázquez. Opinión ésta que aún sigue siendo aceptada en líneas generales.

En 1603 Rubens había llegado a España con el objeto de entregar a Felipe III y al duque de Lerma unos presentes enviados por el de Mantua, su señor. Para el rey traía una carroza; para el valido unas magníficas copias de cuadros del Renacimiento que, muy deterioradas por las inclemencias del viaje, tuvo que restaurar personalmente a su llegada a Valladolid. El episodio sirvió al flamenco para formular unos juicios durísimos contra «la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores [los de la corte] y de su manera, a la que Dios me libre de parecerme en nada», y unas observaciones sarcásticas sobre la capacidad crítica de los nobles españoles, que los «han tomado y aceptado como originales sin que haya habido duda por su parte, ni instancia ninguna para hacerlo creer así» (2).

Y si a esto unimos lo que en 1638 escribiera Hopton a su amigo Cottington diciéndole que, gracias a los hábitos coleccionistas de Felipe IV, los españoles «se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimagina-

(1) Cruzada Villaamil, G.: «Rubens, diplomático español», *Revista europea*, Madrid, 1874, p. 7.

(2) Cruzada Villaamil, G.: op. cit., pp. 101 y 130.

PEDRO PABLO RUBENS  
*Retrato del Duque de Lerma*  
Madrid. Museo del Prado



tativo, no cualitativo. Y el pintor flamenco, él mismo, es capaz de disculpar el error —un error que a lo mejor no era tal, sino pura cortesía— de Lerma y su séquito al tomar por originales aquellas «pinturas que enteramente han adquirido cierto carácter de antigüedad (gracias a los retoques) por el hecho mismo de la avería» y de reconocer que el duque «no es del todo ignorante de las cosas buenas, por cuya razón se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los días cuadros admirables en Palacio y en El Escorial». Y, desde luego, la forma en que Lerma recibió aquellas obras fue la de un verdadero entendido:

*«después de haber visto todos los grandes lienzos, se entregó a reflexionar sobre las cosas más notables que en ellos había hallado... considerando con minuciosidad todos sus detalles... [y señalando] que había entre las pinturas algunas tan raras, que merecían quedarán vinculadas para su hijo» (5).*

El sarcasmo de Rubens hay que valorarlo en la medida en que le beneficiaba directamente para acrecentar su valía de cara a su señor; no en que respondiera a una realidad que sabemos era muy diferente y que no había cambiado de la noche a la mañana con la muerte de Felipe II: una corte que no sólo gustaba del arte, sino que entendía de él (y ahí están los comentarios del padre Sigüenza sobre las pinturas de El Escorial (6) para demostrar hasta qué punto los juicios de un español eran exactos y profundos en estos temas); una corte en la que se habían reunido colecciones artísticas de una riqueza excepcional, empezando por la colección real y siguiendo por las de Antonio Pérez, García de Loaysa o Juan de Borja, por citar sólo algunos ejemplos entre los muchos que podríamos proponer (7); y una corte festiva que, bajo el gobierno de un monarca joven, provocaba ya una imagen de riqueza y fastuosidad poco corriente, a la que el arte, en todas sus manifestaciones, no era ajeno en absoluto.

Quizá sea la descripción que hace Pinheiro da Veiga de Valladolid la que mejor refleje esta imagen fastuosa de la capital de Felipe III, «donde hay más y mejores tiendas que en ninguna otra parte del mundo» (8), y del interior de su palacio, cuyo salón nuevo le parecía tener «la mayor majestad y grandeza de lo que nunca se vió en España, por las

(3) Cit. por Brown, J., y Elliot, J. H.: Un palacio para el rey, Madrid, 1981, p. 121.

(4) Para una valoración más positiva de este reinado véase Morán, M.: «Felipe III y las artes», Anales de Historia del Arte, Universidad Complutense, n.º 1, 1989, pp. 159-179.

(5) Carta de Iberti de 18 de julio de 1603 en Cruzada Villaamil, G.: op. cit., pp. 130-1.

(6) La tercera parte de su Historia de la Orden de San Gerónimo, donde se encuentra la descripción de El Escorial, se publicó en 1605.

(7) Sobre este tema véase Morán, M., y Checa, F.: El coleccionismo en España, Madrid, 1985.

(8) Pinheiro da Veiga: La fastiginia, en García Mercadal, J.: Viajes de extranjeros por España y Portugal, Madrid, 1959, III, p. 138.



PEDRO PABLO RUBENS  
*Adoración de los Reyes*  
 Madrid. Museo del Prado

cosas que concurrieron en él, como por la sala e invenciones de ella» (9). Sus arquitecturas fingidas, sus decoraciones de grutescos y sus artesonados dorados ofrecían a los ojos del viajero un espectáculo maravilloso que se iba repitiendo sala tras sala, gracias a las pinturas al fresco y al óleo con que Bartolomé Carducho y sus ayudantes habían recubierto los techos y muros de aquel palacio remozado por Lerma para su rey.

Nada queda hoy de aquellas decoraciones, ni tampoco de las del Palacio de la Ribera, y a su destrucción se debe en parte el olvido en que han caído las empresas artísticas de Felipe III, pero, a través de la documentación conservada (10), algo podemos saber sobre las grandes sumas gastadas en ellas, sobre los temas que se eligieron —mitológicos, históricos y religiosos— y sobre la disposición general de aquellas pinturas murales encuadradas por grutescos estofados y dorados (11), a las que habría que añadir los lienzos pintados al óleo que, como los paisajes con Apolo y las musas en la escalera del Palacio de la Ribera, desfondaban los muros y los abrían a más amplias perspectivas.

El traslado de la capital a Valladolid en 1601 fue la ocasión para que la corte llevase a cabo la primera gran empresa artística del reinado (la primera en gran escala, no en el tiempo, pues en 1603 Bartolomé Carducho reclamaba el pago de trabajos similares realizados en 1600 para Valsaín y el Alcázar de Segovia). El incendio de El Pardo en 1604 fue ocasión para la segunda; y si en el caso anterior podría pensarse que fue Lerma el inspirador de los trabajos, en éste, las obras de reconstrucción se debieron a la voluntad expresa del rey quien ordenó que todo se «rrepare y rrehedifique con la mayor brevedad que se pueda» y que se aprovechara «la ocasión para enmendar la[s] gran[des] falta[s] que esta casa tenía» de manera que todo «sse aga mejor de lo que antes estava» (12). Si en Valladolid Felipe III había podido adoptar una actitud pasiva, limitándose a comprar cuanto su privado le vendía, en El Pardo adoptó una muy diferente: fue él quien encargó el programa decorativo a Pedro de Valencia y fue él quien examinó y aprobó personalmente los diseños que le presentaron sus pintores antes de trasladarlos al fresco (13), siendo todo el conjunto del nuevo palacio, que quedó «de tal manera y con tanta belleça que sin comparación parece mejor [que el anterior]», la expresión concreta de los deseos del rey.

(9) Pinheiro da Veiga: *La fastiginia*, ed. N. Alonso Cortés, Valladolid, 1916, p. 90.

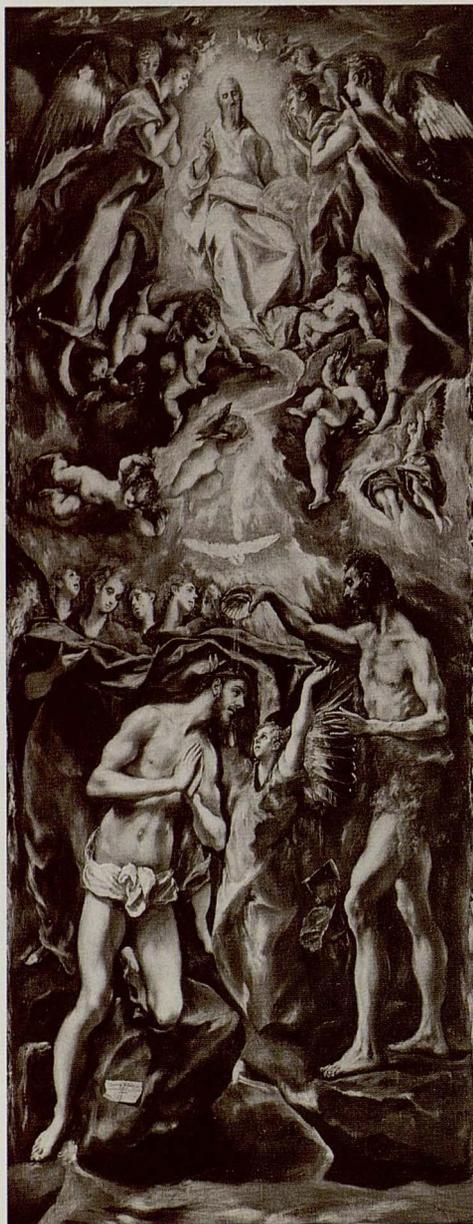
(10) *Gran parte de ella fue publicada por Martí Monsó, J.*: Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid, 1898-1901, pp. 605 y ss.

(11) Véase, por ejemplo, lo recogido en el siguiente memorial presentado al rey por Bartolomé Carducho: «Primeramente pintó al fresco las ystorias de la guerra de antequera en la sala de la torre... con un cornisam<sup>to</sup> encima y los recatones de las bentranas pinto unos grutescos y doró todo el techo desta pleça y la estoló y enriqueció de colores... yten doró de oro bruñido y estoló y enriqueció de colores el techo del anteatorio de su mag<sup>d</sup>... y ten pintó al temple con diversos repartim<sup>os</sup> y colores dos techos sobre anjeos... y en el uno de ellos pintó un Dios padre al olio...» Martí Monsó, J.: op. cit., p. 605.

(12) Archivo de Palacio, Patrimonio, caja 9385.

(13) Ceán Bermúdez, J. A.: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, II, p. 299, y Viñaza, C. de la: Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1894, III, p. 103.

EL GRECO  
*Bautismo de Cristo*  
Madrid. Museo del Prado



(14) Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3661, fol. 86, y Ms. 13348, fol. 22.

(15) Sobre la galería en tiempos de Felipe II, véase Kusche, M.: «La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», Archivo Español de Arte, 1991, n.º 253, pp. 1-28.

Si, tras la reconstrucción, aparentemente no ha cambiado la estructura del palacio —aunque se mejorara su arquitectura—, tampoco ha cambiado nada, a primera vista, en su decoración: los cuadros de El Pardo, rescatados en su mayor parte de las llamas y vueltos a colocar en sus primitivos emplazamientos, mantienen no sólo un mismo número de temas, sino también esa doble inclinación hacia la pintura italiana y a la flamenca, hacia Tiziano y el Bosco, que había caracterizado el gusto de Felipe II. Pero en este terreno, como sucedía también en el de su arquitectura, El Pardo de Felipe III excede con mucho al de su padre, y entre uno y otro empiezan a aparecer diferencias notables. Pues si bien es cierto que la base de la decoración sigue siendo de tema cinegético y mitológico, hay un aumento significativo de los temas representativos: los techos dorados y estucados de Becerra se reconstruyen, pero, en vez de las historias mitológicas de Ovidio, en las habitaciones de la reina se eligen historias que, como la de Esther y Mardoqueo o la de José y la mujer de Putifar, aluden a la pureza y otras virtudes de la reina Margarita, mientras que en las del rey se eligen historias relacionadas con el buen gobierno del rey, como la del juicio de Salomón, la de Asuero, las de los hechos de Carlos V o las alegorías de las virtudes y los frutos del buen gobierno (14). Y en la misma dirección —la de dotar al palacio de un carácter representativo— habría que entender el nuevo programa que se adopta para la Sala de Retratos (15) y el traslado a El Pardo de obras tan significativas como los grandes cuadros

de Tiziano de *Carlos V en Mühlberg*, la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* o *La Religión socorrida por España*, que colgaban en una misma pieza, en las habitaciones del rey, junto con las grandes batallas de Carlos V y de Felipe II, una serie de dieciséis retratos dinásticos de la casa de Austria, la *Fama*, y las tres *Virtudes teologales*.

La reorganización de estas habitaciones había servido de pretexto para sacar del Alcázar, en beneficio de El Pardo, algunas de sus obras maestras —las que acabamos de mencionar, algunos cuadros del Bosco y *La extracción de la piedra de la locura*, de van Hemessen, entre otras—, que vendrían a sumarse a otras más, como el *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, también de mano de Tiziano, y el magnífico retrato doble de *Carlos V y la emperatriz Isabel*, llevadas ya antes del incendio, y, tras él, a las compradas al conde de Mansfeld —instaladas en bloque allí—, a cuadros procedentes de alguna otra adquisición dispersa, como la efectuada en la almoneda del cardenal Sandoval, y lienzos pintados exprefeso

para aquel destino. Así el Pardo, en tiempos de Felipe III, llegó a superar con mucho los trescientos cuadros y adquirió la condición de verdadero epicentro de la colección real.

La redistribución de la colección real afectó también a los palacios de Valladolid que se vieron enriquecidos con una magnífica colección de retratos de Antonio Moro —entre ellos el de *Felipe II en la jornada de San Quintín* (16)—, Tiziano y Sánchez Coello que se conservaban en el Alcázar madrileño en tiempos del rey padre (17). Además de ellos en los palacios de Valladolid se colocaron los primeros cuadros de Rubens ingresados en la colección real —el retrato del duque Mantua, el del duque de Lerma a caballo y una «figura de muger vestida de amarillo con otras muchas figuras»— y muchos otros atribuidos a Tiziano, Veronés, Bassano, Rafael, Andrea del Sarto, el Bosco, Antonio Moro, Jan Kraek y Sánchez Coello, hasta un total de más de quinientos lienzos inventariados en 1607, muchos de ellos pertenecientes a series encargadas a Vicencio Carducho pero entre los que abundan también aquellos otros flamencos e italianos de los que se especifica ser «de buena mano» (18).



BARTOLOMÉ CARDUCHO  
*Descendimiento*  
Madrid. Museo del Prado

De camino a Valladolid, Rubens pasó por Madrid, El Pardo y El Escorial y tuvo ocasión de admirar las colecciones españolas, quedando impresionado por la cantidad y calidad de las obras que vió. Sin embargo, al hablar de ellas, el flamenco hace una observación interesante en la que creo que merece la pena detenernos, porque allí puede radicar la clave de su suficiencia respecto a los coleccionistas españoles, para él anclados en el pasado —Tiziano y el último manierismo— y poco atentos a los nuevos rumbos que estaba tomando la pintura: «Estoy sorprendido de la calidad y cantidad de estos cuadros; pero modernos no hay nada que valga.»

«Pero modernos no hay nada que valga.» En 1603 Rubens llevaba tres años viviendo en Italia, había pasado una larga temporada en Roma y conocía perfectamente la obra de Caravaggio y los Carracci —aunque quizá no hubiera tenido ocasión de visitar la *Galería Farnese*, entonces a punto de concluirse. Estaba al corriente de las últimas novedades y era consciente de su magnitud. Visto desde su óptica, no debería sorprendernos que le resultara un tanto provinciana aquella España que estaba asistiendo al triunfo de los manieristas reformados ni tampoco que considerara radicalmente obsoletos a los pintores del círculo de Bartolomé Carducho. España no tenía nada que ofrecerle, no le interesaba, y con palabras corteses rechazó el ofrecimiento de Lerma para instalarse en la corte.

Puede ser comprensible el juicio del flamenco, e incluso lógico; pero no completamente justo. Quizá los españoles no estuvieran al tanto de los debates más recientes que se estaban produciendo en la vecina península, pero no eran insensibles en absoluto a la modernidad. El éxito del propio Rubens en la corte y los encargos que se le hicieron son la mejor prueba de ello. Y si en 1603 podía reprochar a los españoles, por ejemplo, su ignorancia de Caravaggio y Carracci [aunque un español, Juan Enríquez de Herrera,

(16) Este retrato y otros nueve de Pantaja y Kraek se enviaron en 1615 a El Pardo para sacar copias de ellos y, aunque se ordena casi inmediatamente su vuelta a Valladolid, ésta debió demorarse bastante tiempo, pues en 1621 todavía se seguían reclamando. A.G.P. 902.

(17) En el inventario del palacio real de Valladolid de junio de 1606 (A.G.P. C.º10977/5) pueden identificarse los números 3978, 3959, 3879, 3974, 4013, 4041, 4044, 4159 de Sánchez Cantón, F. J.: *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II, Madrid, 1956-1959*, t. II.

(18) A.G.P. C.º 10977/5 y 7. Florit, J. M.º: «Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Valladolid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1906, n.º 121, pp. 153-70. La dispersión de estas colecciones se produjo en 1636 cuando muchos de sus cuadros se trasladaron al Buen Retiro. Martí Monsó, J.: op. cit., p. 617; y Paz, J.: «Traslados de pinturas del Alcázar de Valladolid al palacio del Buen Retiro», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1907-8, p. 500; y Brown, J. y Elliott, J. H.: *Un palacio para el rey, Madrid, 1981*, p. 125.



CARAVAGGIO, *David vencedor de Goliat*.  
Madrid. Museo del Prado.

(19) Pérez Sánchez, A. E.: Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid, 1965, pp. 96 y 219.

(20) Según el testimonio de Mancini, pero es muy probable que esas obras no llegaron nunca a España, pues Contreras murió en Roma en 1601. Brown, J.: Velázquez, pintor y cortesano, Madrid, 1986, p. 12.

(21) En un papel suelto y sin fecha sobre las pinturas que tenía el conde de Benavente en Valladolid se menciona «Un quadro grande de mano de Micael Angel Caravacho» entre «las que dize Borja tiene noticia su magestad son buenas» AHN OSUNA Cartas 427-8 (72).

(22) Pérez Sánchez, A. E.: «La pintura napolitana del seicento y España», en catálogo de la exposición Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano, Madrid, 1985, p. 48. Salas, X.: «Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española», en Caravaggio e i caravaggeschi, Roma, 1974, pp. 30-32.

encargara a éste en 1602 la decoración de su capilla en Santiago de los Españoles en Roma (19)], no iba a pasar mucho tiempo sin que este desconocimiento quedara subsanado, al menos en lo que al primero de ellos se refiere, aún en vida del pintor.

Los españoles en Roma y Nápoles, a través de los cuales llegó su nombre a la metrópoli, fueron los primeros en sentir la fascinación de Caravaggio: Camilo Contreras, prior del Ospedale della Consolazione, poseyó obras suyas (20); el conde de Benavente trajo a España en 1610 el *Martirio de San Andrés* (21) y en el inventario de su hijo, redactado algunos años más tarde, aparece también bajo su nombre «un Santo Obispo, la cabeza degollada»; el conde de Lemos intentó, no sabemos con qué éxito, hacerse con los cuadros que el pintor llevaba a Roma en el momento de su muerte, y en 1617 el conde de Villamediana, que hizo esfuerzos desesperados para que el Pío Monte le vendiera las *Obras de Misericordia*, regresó de su viaje con una «media figura de David» y el retrato de un joven con una flor de azahar en su mano (22). Pero también se interesaron por él los que

residían en la península ibérica, hasta el punto de que Finson —el pintor y marchante flamenco establecido en Nápoles— pensara comerciar con obras de Caravaggio en nuestro país y que, en fechas muy tempranas, circularan copias de *La crucifixión de San Pedro* (23) y del *Sacrificio de Isaac*.

Hablo de conocimiento en España de lo que sucedía en Italia, no de la influencia que la recepción de aquellos originales y copias de Caravaggio provocara en la aparición del naturalismo en la pintura española, tema ya suficiente aclarado (24). Y el conocimiento de lo italiano era tan bueno en este reinado como lo había sido en el anterior y lo seguiría siendo en el siguiente.

En primer lugar porque no se interrumpe el flujo de artistas italianos hacia España, y sus llegadas escalonadas —a las que habría que añadir el regreso a la patria de los pintores españoles que se formaron en Italia— van aportando sucesivamente

las últimas novedades producidas en su país de origen: cuando Felipe III sube al trono acababa de regresar de Roma, Eugenio Cajés; Orazio Borgianni realiza un primer viaje a España en torno a 1600 y un segundo entre 1603 y 1605, en el que ya es perfectamente ostensible el impacto ejercido sobre él por la obra contemporánea de Caravaggio; en 1602 se instala en Sevilla Gerolamo Lucenti de Correggio; entre 1604 y 1605 tenemos las primeras noticias documentales de los genoveses Alejandro y Julio César Semín; en 1607 llega Angelo Nardi; antes de aquel año regresa Orrente de Venecia; en 1609 vuelve de Roma Juan de Jáuregui, al año siguiente Juan Bautista Maíno, poco después lo hace Antonio Lanchares y algo más tarde debe hacerlo Pedro Núñez del Valle; en 1617 vienen a la corte Bartolomeo Cavarozzi y Juan Bautista Crescenzi.

Y en segundo lugar porque durante todo el reinado asistimos a una importación masiva de pinturas italianas desde Nápoles, Florencia, Génova, Milán y Roma, que llegan por diferentes caminos.

Una buena parte de ellas fue comprada en Italia por embajadores y virreyes que desempeñaron allí sus cargos y llegó en sus equipajes cuando tomaron el camino de regreso a casa: así vinieron las adquiridas en Nápoles por los condes de Benavente y Lemos y por el duque de Osuna, que se trajo entre ellas las que quizá fueran las primeras pinturas de Ribera vistas en España, o las compradas en Milán por el marqués de Villafranca, que regresó de su misión con la respetable cantidad de ochenta y nueve lienzos —muchos de los cuales serían obra de Procaccini— con un ciclo completo de la vida de Carlos Borromeo, santos italianos y vistas de la ciudad (25).

La otra responde a encargos concretos efectuados desde la península a artistas italianos —como el que hace el cardenal Sandoval a Carlo Saraceni para la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo— o a la actividad de pintores que trabajan desde su país para el mercado español.

El ejemplo mejor conocido de este tipo de actividades es el que se refiere a la importación de pinturas por parte de Bartolomé Carducho, que en un momento de escasez de trabajo decidió completar sus ingresos actuando como marchante. Sabemos que en 1596



ORAZIO BORGIANNI  
*San Francisco estigmatizado*  
Madrid. Museo del Prado

(23) De este cuadro debieron llegar varias, pues Pacheco utiliza el plural, pero no dice nada en cuanto a fechas. Pacheco, F.: *Arte de la pintura*, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. II, p. 13.

(24) Pérez Sánchez, A. E.: *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1973.

(25) AGS Cámara de Castilla libros de cédula, libro 368, fols. 98-101. En la colección Villafranca habla una Presentación de Camilo Procaccini, y varias pinturas más de tema religioso, de Julio César Procaccini, citadas por Ponz. Pérez, Sánchez, A. E.: *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 360-6.

JUAN BAUTISTA MAÍNO  
*Adoración de los Magos*  
 Madrid. Museo del Prado



(26) Angulo, D., y Pérez Sánchez, A. E.: Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo xvii, Madrid, 1969, pp. 23-28. Brown, J.: La edad de oro de la pintura en España, Madrid, 1990, p. 106. En el inventario de los palacios de Valladolid de 1607 aparece una partida de lienzos «ordinario[s] originales de florenzia» que, probablemente, podrían estar relacionados con estas actividades de Carducho. A.G.P. C.º10977/7.

(27) «Egli, insieme col Passignano tenuto corrispondeza con Bartolomeo Carducci... continuamente vi mandava grande storie fatte talvolta insieme e talvolta di ciascheduno di per se, per lo valor delle quali io trovo pure, che al Sorri per se e per lo già maestro e poi compagno suo erano di Madrid rimesse somme che giungevano a migliaia di scudi; ed in altre, avendo egli l'anno 1605 fermata per iscrittura una compagnia con Silvestro Lucci pittore, suo nipote, e provistolo d'una gran quantità di quadri di sua mano con propria assicurazione fino al porto di Cartagena mandollo a dar loro esito per le parti di Spagna», Baldinucci cit. por Pérez Sánchez, A. E.: Pintura italiana..., p. 512.

(28) Pérez Sánchez, A. E.: Pintura italiana..., pp. 283, 361 y 568.

(29) Por ejemplo, el Caballero de Gracia «tenía otras horas señaladas para el entender en la asistencia del edificio de su casa, porque en esto siempre tenía gusto y mudava o mejorava algo, particularmente en la Iglesia que en ella hizo y que hoy dura, adonde todo su desvelo era poner nuevas pinturas, ricas y mages que de Roma le trayan muchas cosas curiosas siempre». Remón, A.: Relación de la exemplar vida y muerte de Cavallero de Gracia, Madrid, 1620, fol. 44.

(30) Carducho, V.: Diálogos de la pintura, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 417. Para Calvo Serraller se trata de una obra de Caracciolo, mientras que para Pérez Sánchez (Pintura italiana..., p. 95) se trataría de una copia de Carracci, ya que «no es la primera vez que se llama Caracholi en los textos españoles, dando motivo de confusión con el napolitano Battistello».

vendió doce cuadros de Bassano a un concejal de Sevilla y que algunos años más tarde debió ofrecer otros veinticinco al duque de Lerma (26); sabemos también que, aprovechando sus contactos con los pintores florentinos, vendía obras de Passignani, Paganini y Sorri, y que el negocio debía ser tan lucrativo que en 1605 este último montó con Silvestro Lucchi una verdadera empresa dedicada a la exportación de cuadros a España (27). Actividades semejantes debieron practicar Antivedutto della Grammatica, de quien escribe Mancini que «sono di suo molte cose private che ha operato... per fuori et in particular per Spagna», Carlos Antonio Procaccini, de quien Lanzi dice que tuvo «frecuenti commisioni per la Spagna» y Alessandro Turchi, de cuya obra, según Felibien, poca podía verse en Italia «parce que la plupart ont été portés en Espagne; aussi ne travaillait-il quasi que pour ceux de cette nation» (28).

Así pues, los españoles de tiempos de Felipe III estaban perfectamente informados de cuanto sucedía en la vecina península, recibían continuamente obras de allí (29) y sus elecciones concretas hay que vincularlas más a sus afinidades con determina-

das corrientes artísticas italianas —las de los reformistas— que al desconocimiento de aquellas que no progresaron entre nosotros. Como, por ejemplo, la opción clasicista de Anibale Carracci, cuyo impacto fue mínimo, por no decir inexistente, durante todo el reinado [sólo en 1633, en los *Diálogos de la pintura*, nos encontramos con una referencia concreta a alguna obra suya en las colecciones españolas: esa «copia tan bien hecha y tan bien imitada a su original» que Carducho vió en casa del Almirante de Castilla (30)], aunque su nombre fuera lo suficientemente conocido como para que lo citen muy elogiosamente entre los grandes artistas de su tiempo Juan de Jáuregui, que le conoció en Roma, y Cristóbal Suárez de Figueroa, que incluye su nombre —junto a los del Caballero de Arpino y Caravaggio— en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes*.

En este sentido el caso de Maíno, un pintor formado en Roma que incorpora en su persona cuanto de más moderno podía ofrecerle Italia, me parece paradigmático. El origen lombardo de su padre y el hecho de que su viaje se encontrara relacionado con asuntos familiares hacen más que probable una estancia del pintor en Milán, donde pudo conocer la obra de Savoldo; las pinturas que ejecuta a su regreso a España demuestran una profunda educación caravaggista; y el testimonio de Jusepe Martínez nos informa de un aprendizaje junto a Anibale Carracci y de una amistad con Guido Reni, que confirman los paisajes del *retablo de las Cuatro Pascuas* y los grupos de ángeles músicos que pintara en la iglesia toledana de San Pedro Mártir.

Maíno estaba al corriente de lo que se estaba haciendo en Italia y, lo que es más importante, podía haber incorporado a la pintura española cualquiera de las opciones; las razones de por qué no lo hizo habría que buscarlas no en su capacidad, sino en la



PEDRO ORRENTE  
*Labán da alcance a Jacob*  
 Madrid, Museo del Prado

receptividad que encontró para ellas entre sus clientes. Y éstos se decantaban hacia la vertiente caravaggista en detrimento de una alternativa clasicista que quizá sólo le permitieran desarrollar —al menos el tema se prestaba a un tratamiento semejante— en la desaparecida serie de las Musas pintada para la biblioteca del conde de Mora (31).

La clientela española, sobre todo para obras de carácter religioso, prefería atenerse a la tradición y se mostraba, en general, poco abierta a aceptar novedades, imponiendo a los pintores sus gustos y siendo, en buena medida, responsable de muchos de los arcaísmos presentes en nuestra pintura de aquellos tiempos.

Cuenta Jusepe Martínez que:

*«muchos de los que le pedían cuadros (a Orfelin) le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, (para) que las metiera en obra conforme se las pedían. Pasando por esta ciudad (Zaragoza) un grande pintor amigo suyo (Borgianni), y conocido de Italia, le fue a ver; enseñóle nuestro pintor los cuadros mejores que tenía hechos por las iglesias y preguntándole que le parecía, respondió se maravillaba mucho siguiese aquella manera que veía presente, y no siguiese la que había visto en su casa; a lo cual dijo: “señor, en esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos, donde se puede hacer mejor lo que uno quiere, que lo habéis visto en mi casa; lo más es para monjas y frailes, y para oratorios de personas devotas que los quieren así”. A esto respondió nuestro italiano...: “señor mío, yo me paso a Madrid, y si esto pasa allá como aquí, me pienso volver a Italia”» (32).*

Esta anécdota constituye un buen ejemplo de lo que fue una actitud generalizada. Por eso, de las múltiples posibilidades que podían ofrecer las relaciones de todo tipo que les unían con Italia, los españoles, aparte de aceptar aquello que el caravaggismo compartía con el movimiento de los reformistas, apenas se interesaron por otra cosa que la pintura de éstos y los modelos bassanescos (33). Y el caso del patriarca Juan de Ribera es otro ejemplo de ello: un hombre que compra —quizá en Sevilla— la copia de *La crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, pero cuya colección de pintura italiana estaba formada por obras de Barocci, Baglione, Novara, Campi y Pulzonne e incluía cuadros «pastoriles de los quatro tiempos del año» (34). En este sentido no deja de ser significativo también que todo cuanto conocemos respecto a la actividad de Bartolomé Carducho como marchante

(31) San Román y Fernández, F.: «Elisio Medinilla y su personalidad literaria», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 1920, pp. 190-2.

(32) Martínez, J.: Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid, 1988, p. 221.

(33) Hablando de los cuadros de Bassano, dice Pacheco que «este género de pintura ha acreditado en España nuestro Pedro Rente... (y) ha sido provechoso no sólo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias». Pacheco, F.: op. cit., t. II, p. 134.

VICENZO CAMPI  
*Bodegón de cocina*  
 Madrid. Museo del Prado



tenga que ver con la importación de obras del círculo de Passignani y Sorri o con ventas de cuadros de Bassano, ni que Orrente se hiciera rico gracias a su especialización en composiciones similares a las del pintor veneciano.

Ni la pintura de Bassano ni la de los reformistas eran novedosas, pero eran las preferidas por los españoles de principios del siglo XVII junto con los cuadros flamencos, que seguían llegando del norte en cantidades tales como para que cuando Cristóbal Pérez de Herrera proponga en 1598 la creación de una especie de escuela de artes y oficios en el Seminario de Santa Isabel la Real para fabricar con menor costo aquellas «mercaderías que se traen de fuera (de estos reinos)», incluya entre ellas los lienzos y mapas «que se suelen traer de Flandes» (35).

Dos razones de índole muy distinta, aparte del influjo indudable provocado por la decoración de El Escorial sobre la pintura española posterior, podrían ayudarnos a entender el por qué de estas elecciones, similares tanto en el mundo del encargo religioso como en la esfera de la corte. En el primer caso porque el realismo de los pintores reformados se adecuaba perfectamente a las necesidades doctrinales de la clientela eclesiástica; en el segundo porque el cambio de reinado no conllevó —ni tenía por qué hacerlo— un cambio artístico, y, de hecho, Bartolomé Carducho, nombrado pintor del rey en 1598, siguió siendo hasta su muerte el primer pintor de la corte.

Y éste fue el ambiente que encontró Rubens en 1603. Sin embargo, la España del cambio de siglo no tenía sus ojos tan completamente vueltos hacia el pasado como le pareciera al pintor flamenco, y, al menos en determinados círculos —pero de Toledo, no de Valladolid—, miraba hacia el presente. En este sentido el éxito y la aceptación de un nuevo género altamente sofisticado, como era la pintura de naturalezas muertas y bodegones, en los últimos años del reinado de Felipe II (36), me parece tan paradigmático como el cambio de orientación hacia contenidos más profanos que van a experimentar durante el de Felipe III algunas colecciones españolas en las que cada vez son más abundantes escenas a lo Bassano, cuadros de los sentidos, las estaciones y los meses, paisajes flamencos, retratos, escenas de cocina y bodegones, muchos de los cuales eran fruto de las intensas relaciones con los Países Bajos (37).

(34) Benito Domenech, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980.

(35) Pérez de Herrera, C.: *Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reducción de los fingidos*, Madrid, 1598, fols. 142-3.

(36) *Un gusto al que probablemente no era ajeno el propio rey, sobre todo si tenemos en cuenta que en el inventario de García de Loaysa figura «una tabla de caça que dizen que hizo y pintado de su mano el rey dn Fe... que esté en gloria»*. Schroth, S.: «Early collectors of Still-life painting in Castile», en Jordan, W. B.: *Spanish Still-life in the Golden Age. 1600-1650*, Fort Worth, 1985, p. 30.

(37) Morán, M., y Checa, F.: *op. cit.*, pp. 231 y ss.



JUAN SÁNCHEZ COTÁN  
*Bodegón de caza, hortalizas y frutas*  
 Madrid. Museo del Prado

Y precisamente la temprana aceptación en España de estos temas de bodegones y naturalezas muertas me parece muy significativo para calibrar en qué medida nuestro arte y nuestro coleccionismo se movían en la onda de la modernidad.

Por lo que a los bodegones se refiere, sabemos de la importación temprana, desde los países del norte e Italia (38), de obras de Aertsen, Beuckelaer, Valckemborch y Campi, cuyas pinturas eran ya muy apreciadas antes de 1585 «también en España, a donde se han enviado muchos de sus cuadros» (39), que habría que añadir a las que presumiblemente tenían en sus casas los comerciantes flamencos establecidos en Sevilla (40). Y sabemos también que este género fue practicado muy pronto por los pintores españoles (41), al menos desde 1592 cuando Pantoja de la Cruz pinta «tres quadros de pinturas grandes de tres bodegones de Italia» para Agustín Álvarez de Toledo cuyo pago sigue reclamando aún en su testamento (42). Y tras ellos, los primeros de que tenemos noticia en España, encontraríamos la historia de *Lázaro y el rico Epulón*, pintada por Alonso Vázquez en torno al 1600, y la *Escena de mercado*, firmada por Juan de Esteban en 1606, antes de llegar a los que van a pintar Velázquez en Sevilla y Loarte en Toledo, justo al final del reinado de Felipe III.

Y lo mismo podríamos decir respecto a la naturaleza muerta, un género que aparece simultáneamente en casi toda Europa, pero que encuentra entre nosotros alguno de sus ejemplos más tempranos. De hecho, los «nueve lienzos de verduras» que figuran en 1590 en el inventario de don Alonso Téllez Girón están entre los primeros de cuya existencia se tienen noticias (43), y los pintados por Sánchez Cotán son rigurosamente contemporáneos a los de Caravaggio y Fede Galizia (44). Antes de 1603, fecha en que Sánchez Cotán ingresa en la Cartuja de Granada, este género radicalmente nuevo en toda Europa encontró en Toledo uno de sus mejores representantes y una relativamente amplia clientela dispuesta a aceptar la novedad que estos cuadros suponían. Y estos dos hechos sitúan al

(38) En el inventario del Duque del Infantado en 1601 se registra, junto a otras obras del género, «un bodegón que el Señor Cardenal de Mendoza envió al Duque mi Sr. que está en el cielo, desde Roma» (Schroth, S.: op. cit., p. 33) y en el del Condestable de Castilla nueve cuadros de pescados y ocho de caza comprados en Milán (AHPM. prot. 24851).

(39) Campi, A.: Cremona fidelissima, cit. por Schroth, S.: op. cit., p. 38.

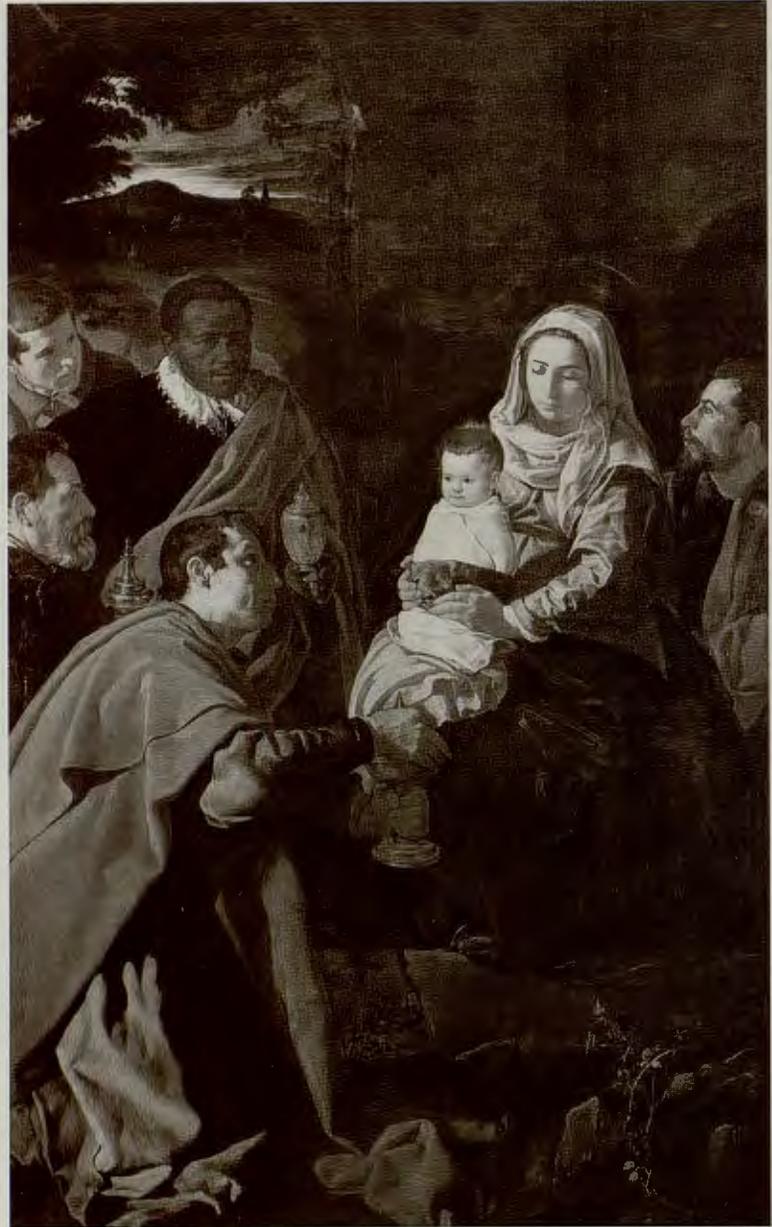
(40) En 1604, en los compartimentos grandes del techo del salón de Palacio Arzobispal de Sevilla, junto a varias copias de Bassano, aparece una escena de interior de cocina, muy próxima al estilo de Aertsen. Valdívieso, E., y Serrera, J. M.: Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 13 y ss.

(41) Sobre este tema Bergström, I.: Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo xvii, Madrid, 1970; Pérez Sánchez, A. B.: Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya, Madrid, 1983; Jordan, W. B.: op. cit., 1985; Pérez Sánchez, A. E.: La nature morte espagnole du xvii<sup>e</sup> siècle à Goya, París, 1987; Jordan, W. B.: La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán, Madrid, 1992.

(42) Kusche, M.: Juan Pantoja de la Cruz, Madrid, 1964, p. 231.

(43) Schroth, S.: op. cit., p. 29.

(44) Aunque no estén documentados cuadros suyos en España hasta años más tarde, los primeros debieron llegar en estas fechas, pues algunos fruteros considerados españoles y fechados entre 1580 y 1600 son muy similares a las composiciones de la pintora lombarda. Salerno, L.: Natura morta italiana, Florencia, 1984, p. 52.



DIEGO VELÁZQUEZ, *Adoración de los Reyes Magos*.  
Madrid. Museo del Prado.

ambiente artístico toledano en perfecta sintonía con los círculos más sofisticados que pueden encontrarse en otros países.

Cuadros de este tipo figuraban en la colección madrileña de García de Loaysa, que había ocupado la sede toledana entre 1594 y 1599, y figuraron también en la de su sucesor, don Bernardo Sandoval y Rojas, un hombre de gustos modernos, muy interesado por el caravaggismo, que había encargado a Saraceni la decoración de su capilla funeraria y que había adquirido para la catedral, en contra del criterio del cabildo, *El milagro de santa Leocadia* de Orrente. Y fue a través de ellos como debió extenderse a la corte el gusto por las naturalezas muertas (45). Cuenta Baglione que cuando Juan Bautista Cres-

(45) De todas maneras el inventario de los palacios de Valladolid de 1607 recoge ya un número significativo de bodegones e, incluso, un cuadro pequeño con «un platillo de fruta», A.G.P. C.º 10977/7.

cenzi llegó a la corte «in un quadro fecegli una bellissima mostra di Cristalli variamente rapresentati», añadiendo que «la diligenza di quell'opera meritó il gusto di quel Re» (46); y la prueba de que este interés era cierto podemos encontrarla en el hecho de que, a la muerte de Sandoval y Rojas, el rey compró los cuadros de Sánchez Cotán para la decoración del palacio de El Pardo —su residencia favorita—, colocándolos en la Galería del Mediodía junto a otro encargado a Van der Hamen para completar la serie (47).

A finales del siglo XVI y en los primeros años del siglo siguiente este tipo de obras era de altísima calidad [así son las que conocemos de Sánchez Cotán y así debían ser las de Blas de Prado, a juzgar por el testimonio de Pacheco (48)] y estaban dirigidas a una minoría erudita, capaz de apreciar el enorme grado de sofisticación que comportaban. Sin embargo al finalizar el reinado de Felipe III, el gusto por ellas no sólo se había extendido a la corte —lo que no habría supuesto en absoluto la pérdida de su sofisticación— sino que lo había hecho a un público mucho más amplio, probablemente incapaz de reconocer en ellas aquello que hacía las delicias de un García de Loaysa o de un Sandoval y Rojas. Una popularización del género, convertido ya en simple moda (49), del que son un buen exponente la gran cantidad de bodegones, floreros y despensas, baratos y muy desiguales de calidad, que pintó Loarte para una clientela poco exigente y más bien modesta (50), en las antípodas de la que comprara a Cotán sus naturalezas muertas o al joven Velázquez sus bodegones (51).

Y esta vulgarización, o popularización, de los géneros que lleva la pintura a todos los rincones y clases sociales es otro aspecto del arte en tiempos de Felipe III que me gustaría resaltar (52). Porque a principios del siglo XVII el interés por la pintura, que empieza a separarse nítidamente de otras clases de coleccionismo con los que había estado mezclada en el precedente, había salido de los círculos cultos y eruditos de la nobleza para extenderse por todas las clases sociales. Hasta el punto de que no hubiera en España casa humilde (53), venta o mesón que no estuviera decorado con aquellos infames lienzos (54) salidos de las manos de unos pintores tan malos como aquel inmortalizado por Jerónimo Alcalá en *El donado hablador* (55), reproduciéndose así a escala muy modesta ese creciente interés por la pintura que demuestran las grandes colecciones formadas durante el primer tercio de siglo —la del duque de Lerma, el de Alcalá, don Rodrigo Calderón...— y la frecuencia con que la pintura se constituye en tema central de debate en las numerosas academias literarias que proliferaron en la España de Felipe III, como *La Peregrina* de Medrano, que establecía un día fijo al mes para tratar exclusivamente sobre ella (56).

Quizá nada resume mejor esta nueva situación que las palabras con que en 1630 el regidor don Rodrigo Suárez argumenta contra Alonso Cano con motivo del pleito promovido por éste ante la instalación de Zurbarán en Sevilla:

*«la pintura no es el menor ornato de la República, sino que por el contrario constituye uno de los principales, tanto para las iglesias como para las casas particulares»* (57).

(46) Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura italiana...*, p. 271. Algunos intentos de reconstrucción de su obra pueden encontrarse en Volpe, C.: «Una proposta per Giovanni Battista Crescenzi», *Paragone*, 1973, n.º 275, pp. 36-56; Marini, M.: «Del Signor Giovanni Battista Crescenzi pittore», *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1981, n.º 9, pp. 127-132. Tales propuestas son discutidas en Salerno, L.: op. cit., p. 68.

(47) Azcárate, J. M.: «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, v. 6, p. 60.

(48) Pacheco, F.: op. cit., t. II, p. 126.

(49) *Un fenómeno parecido lo debieron constituir las anamorfosis, que «al principio dieron mucho gusto y se estimaron; pero después, por la abundancia dellas y tenerlas todos, vinieron a valer en muy bajo precio»*, Alcalá Yáñez, J.: *El donado hablador*, en Zamora Vicente, A. (ed.): *Novela picaresca española*, Barcelona, 1976, p. 1301.

(50) Angulo, D., y Pérez Sánchez, A. E.: *Historia de la pintura española. Pintura toledana primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, p. 210.

(51) *Entre ellos Fernando Enriquez de Ribera, III duque de Alcalá, para quien habla pintado Alonso Vázquez su Lázaros y el rico Epulón, que posela varios bodegones flamencos y de Mohedano y que durante su estancia en Roma a comienzos del reinado de Felipe IV compró obras de Artemisa Gentileschi y fue uno de los primeros promotores de los bambocciantes*. Pacheco, F.: op. cit., t. I, p. 148 y t. II, p. 126; Haskell, F.: *Mecenati e pittori*, Florencia, 1966, p. 218; Brown, J., y Kagan, R.: «The Duke of Alcalá his collection and his evolution», *Art. Bulletin*, 1987, pp. 231-51. También hay que recordar que cuando Velázquez viene a la corte trae, a modo de presentación, un bodegón —El aguador de Sevilla— para Juan de Fonseca. (52) Sobre este tema Morán, M.: «Aquí fue Troya. De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto», *Anales de Historia del Arte*, 1992, n.º 3, y Portús, J.: *Lope de Vega y las artes (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del siglo de oro)*, Madrid, 1992, pp. 76 y ss.

(53) *Incluso en uno tan modesto como el de Isidro Labrador, cuyo mobiliario se reducía a «mesa pobre y pobres sillas, / sin espalda y de costillas / lo que cuelgan, advertid, / para abrigo y para honor / (son) cuatro sargas de labor / con la historia de David»*. Lope de Vega, F.: *El Isidro*, en *Obras escogidas II*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 429.

(54) *Veáanse, por ejemplo, el interior de taberna o mesón representado por Velázquez en los Tres músicos o los que se describen en El Quijote*. Cervantes, M. de: *Obras completas*, ed. A. Valbuena y Prat, Madrid, 1946, p. 1646.

(55) Alcalá, J.: op. cit., cap. IX.

(56) Portús, J.: op. cit., pp. 130 y ss.; Brown, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980.

(57) Guinard, P.: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960, p. 43.



***Catálogo***



*Toda exposición pretende ser lo más completa posible para desarrollar coherentemente el argumento que se ha propuesto mostrar. Sin embargo, a veces, circunstancias de diversa índole hacen muy difícil cubrir todos los extremos del proyecto.*

*Los tamaños, los soportes y, en esta ocasión, la dificultad añadida de su itinerancia han obligado a prescindir de obras cuya presencia estaría justificada. Tampoco se ha deseado exhibir exclusivamente a los pintores cortesanos ni aquellos extranjeros que trabajaron durante el mismo período, e incluso figuran obras de cronología ligeramente más avanzadas cuyos autores, sin embargo, hicieron su formación a lo largo de esta etapa.*

*En el Catálogo hemos agrupado en primer lugar a los pintores que en la corte desarrollaron su actividad, colocando a continuación a los que trabajaron en Toledo, Cuenca y Valencia, prescindiendo de los sevillanos por las razones arriba expresadas.*

# 1 TIEL, JUSTO

## *Alegoría de la educación de Felipe III*

Firmado: *IVSTUS TIEL*.

Inscripción: *AETATIS SUAE Aº 12 y SUPERATO/ADIVIGET*.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1876.)

Este retrato se tasó, en 1607, en 80 ducados, describiéndose como «un retrato entero, del príncipe Don Phe. nr.º sr. al ollio armado con calzas y botas blancas con morrión y manopla en la mano izquierda puesta en la espada, con tres figuras, la una de la Justicia que le está dando una espada y la otra el tiempo y la otra cupido, de mano de Justo, pintor».

El futuro monarca Felipe III aparece vestido con una espléndida armadura —coraza, guardabrazos, celada, gola y morrión—, ofrecida al príncipe español por el duque de Terranova, gobernador del Milanesado (1583-1592), que seguramente sería original del gran maestro armero Lucio Picinino.

El príncipe, en esta ocasión, está acompañado por el Tiempo que aparta a un lado, o desvía, a Cupido y en cambio sitúa junto a D. Felipe a la Justicia, habiéndose querido representar seguramente una versión moderna del clásico tema de Hércules colocado en la encrucijada de caminos existente entre el vicio y la virtud.

La cuidadosa minuciosidad en el tratamiento de lo accesorio, junto con la coloración manierista, expresan la doble formación que poseyó este pintor, dependiente de modelos flamencos e italianos del norte. La concepción de este retrato recuerda el de Alejandro Farnese niño, en brazos de su patria, pintado por Mazola Bedoli conservado en la Pinacoteca de Parma.

Pintado por Tiel en 1590, es hasta el presente el único ejemplo demostrativo de sus dotes como retratista, pues, aunque se sabe que hizo retratos de los Pontífices Urbano VII y Clemente VII, éstos serían interpretaciones sobre grabados.

J. U.

### *EXPOSICIONES:*

*Oviedo, 1988, n.º 5.*

### *BIBLIOGRAFIA:*

*Pérez Sánchez, 1962, pp. 328-329. Ruiz Alcón, 1966, pp. 40-48.*



## 2 VIDAL, PEDRO ANTONIO

### *Retrato de Felipe III*

L. 2,00 × 1,35.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1950.)

Nació en Madrid el 14 de abril de 1578, fue hijo del monarca Felipe II y de su cuarta esposa Ana de Austria, y le bautizó en la iglesia de San Gil, el arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga.

Fue educado con gran esmero, por desear conseguir su padre un sucesor capacitado para gobernar sus Estados. Estudió latín y filosofía, aprendió también francés e italiano, y poseyó sólidos conocimientos científicos. Cuando su padre preguntó a sus maestros sobre las cualidades que tenía el futuro Felipe III, éstos dictaminaron que poseía «las partes principales que ha de tener un príncipe cristiano: templado en sus actos y palabras, buen hijo y no se le conocían vicios». No obstante, la equitación, el manejo de las armas y la caza acabaron por interesarle más que los asuntos de Estado, y el gobierno de la nación cayó en manos de los consejeros y validos.

Casado con D.<sup>a</sup> Margarita de Austria rigió los destinos de la Monarquía hispánica desde 1598 hasta el 31 de marzo de 1621, muriendo cuando todavía no había cumplido 43 años.

Su afición por las armas queda nuevamente patente en este retrato, en el que aparece ataviado con media armadura, disponiéndose, en primer plano, la celada y los guanteletes sobre un cojín. Sus manos se apoyan con firmeza en los instrumentos del poder: el bastón y la espada, símbolos de rectitud y gobierno, y la esfera del mundo alude, sin duda, a sus extensos dominios, en los que todavía seguía sin ocultarse el sol.

El retrato pintado por Vidal, cuando el monarca contaba algo más de 30 años, viene a ser una buena síntesis de los modos propios de Juan Pantoja de la Cruz (m. 1608) con los originales de Bartolomé González. Posee una buena caracterización psicológica y existe en él un ensayo de iluminación dirigida, pero la proyección de la figura en el espacio, junto con el estudio de los elementos accesorios, de raíz naturalista, y la rotundidad de los perfiles coinciden con los métodos habituales en Bartolomé González.

J. U.

*EXPOSICIONES:*  
*México, 1991.*



### 3 PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN

#### *El Nacimiento de la Virgen*

L. 2,60 × 1,72.

Firmado: *Jues Pantoja De la + Faciebat / 1603.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1038.)

Formó pareja con otro lienzo de Pantoja representando *El Nacimiento de Cristo* (Prado. Cat. n.º 1039) y en ambos se incluyeron como protagonistas de sus historias, diversos retratos de miembros de la familia de Felipe III.

Austrias son los pastores que figuran en el *Nacimiento de Cristo* y Austrias también son las dos jóvenes que presencian el parto de Santa Ana, llevando lienzos para envolver a la recién nacida. Además, la señora que en primer término se encuentra arrodillada sosteniendo a la Virgen niña, no es otra sino D.<sup>a</sup> María de Baviera —a juzgar por un retrato suyo original de Bartolomé González (Prado, Cat. n.º 2433)—, suegra del monarca, que había nacido en 1551 y había sido madre de quince hijos. Mujer inteligente y de mucho carácter, murió siendo clarisa en 1608. Los retratos de las otras dos muchachas corresponden a las hermanas de la reina D.<sup>a</sup> Margarita, con la que tenían un gran parecido en sus rasgos físicos, habiéndose identificado con las princesas Leonor (1582-?) y Catalina-Renata (1576-1592) que profesaron como religiosas. Para los modelos de estas damas Pantoja utilizaría también algunos de los retratos enviados desde la corte de los archiducos austriacos.

En el antiguo Alcázar estuvo colocado en el pasillo del oratorio que conducía a la capilla real; se salvó del incendio de 1734 y se depositó en la capilla de la Casa del Tesoro, junto a su altar mayor. En 1809 pasó a la Academia y en 1872 ingresó en el Prado.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

Ponz, ed. 1947, p. 68. Sánchez Cantón, 1947, p. 107. Kusche, 1964, p. 179. Camón Aznar, 1970, p. 512. Lafuente Ferrari, 1978.



## 4 PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN

### *Doña Margarita de Austria*

L. 1,12 × 0,97.

Firmado: *Jues Pantoja De la + Regiae Majestatis / Philippi 3 Camerarius Pictor / Faciebat. Madriti 1607.*  
Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1032.)

En las cuentas presentadas por Pantoja de sus trabajos realizados entre 1600-1607 señala como entregado el 20-II-1607, «un retrato original de la reina nuestra señora vestida de negro y con mangas bordadas en rojo y cinturón de diamantes y botones de diamantes redondos y una cruz de diamantes y un relojito y un rosario de diamantes en el brazo, sobre lienzo de una altura de uno y medio varas. Este cuadro estaba destinado a Flandes en una mano cogía un pañuelo y la mano derecha estaba apoyada sobre una silla. Se lo entregué a Hernando de Rojas y estuve un mes en El Escorial para terminar este retrato, y lo envié luego a Madrid». Pantoja valoró su trabajo en 1.660 reales y los tasadores lo confirmaron. Se halla cortado en su parte inferior y se trata de una réplica del retrato de cuerpo entero de la reina, fechado por Pantoja en 1606 (Prado. Cat. n.º 2563), procedente de la colección del duque de Tarifa.

Nacida en Gratz (Austria) el 25 de diciembre de 1584, Margarita era hija del archiduque Carlos de Austria-Stiria y de María de Baviera. Elegida por Felipe II por su virtud y prudencia para esposa de su hijo Felipe cuando contaba casi 20 años, el monarca no pudo ver consumado el matrimonio de sus hijos Felipe e Isabel Clara Eugenia con Margarita y el archiduque Alberto, respectivamente, que se celebraron por poderes en Ferrara ante el Pontífice Clemente VIII. En Valencia, después de desembarcar en Vinaroz, se ratificaron ambos matrimonios el 18 de abril de 1599, con espléndidos festejos. Felipe III, en frase del cronista Cabrera de Córdoba, quedó muy «contento de la hermosura, buena gracia y discreción de la reina». El matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria dio como fruto siete hijos de los que únicamente sobrevivieron: Ana, después reina de Francia, Felipe IV, María, esposa del archiduque Fernando, posteriormente emperador de Alemania, y Carlos Fernando, cardenal y arzobispo de Toledo. La reina, cuando contaba 27 años, murió de sobrepeso y Felipe III no volvió a contraer matrimonio.

Su nada brillante personalidad limitó su actuación en los negocios de estado, trabajando casi de manera exclusiva en

el patrocinio de nuevos monasterios religiosos —Descalzas Reales de Valladolid, Jesuitas de Salamanca, Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, etc.— y en el fomento de obras piadosas. Sus poco cordiales relaciones con el duque de Lerma, valido del monarca, hicieron crear una pequeña camarilla integrada por frailes y religiosas enfrentada con los colaboradores del de Lerma, hasta el punto de que se propagó el infundado rumor de haber intervenido D. Rodrigo Calderón en la muerte de la soberana, fallecida el 6 de octubre de 1611 en El Escorial.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Tokio, 1970, n.º 20, México, 1978, n.º 76. Belgrado, 1981, n.º 35. Madrid, 1992, n.º 5.

#### BIBLIOGRAFIA:

Ponz, ed. 1947, p. 553. Sánchez Cantón, 1947, p. 116. *Idem*, 1948, p. 137. Lafuente Ferrari, 1978, pp. 263-264.



## 5 PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN

### *Retrato de un caballero santiaguista*

L. 0,51 × 0,47.

Firmado y fechado: *Juan Pantoja De la + f / en el año 1601.*  
Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1034.)

El pintor ha optado en esta ocasión por hacer un retrato de busto; el personaje, aún desconocido, viste traje negro con gola blanca almidonada y lleva como único adorno la cruz de Santiago, sobre el pecho y en la capa.

El caballero está situado sobre un fondo neutro, tiene la cabeza erguida y dirige su mirada hacia el espectador en franca comunicación con él, a la manera que desde Antonio Moro y posteriormente Sánchez Coello se venía haciendo en el retrato español. Pantoja, utilizando una técnica precisa y minuciosa, una gama de color extraordinariamente reducida y una fuerte iluminación dirigida al rostro y la gorguera, consigue reflejar el carácter severo del retratado, que posee una mirada a la vez firme e inquieta y de gran intensidad expresiva.

Se ha sugerido en alguna ocasión la posibilidad de que este lienzo formara pareja con un retrato de mujer, también sin identificar (Prado. Cat. 1035), fechable en el mismo año y de dimensiones ligeramente diferentes. Ambos se salvaron del incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, juntos se inventariaron a su llegada al Museo y también con números correlativos aparecen por primera vez catalogados en 1854.

M. O.

#### **EXPOSICIONES:**

*Ginebra, 1989, n.º 11, p. 36.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Sánchez Cantón, 1947, p. 115. Kusche, 1964, n.º 38, p. 165. Lafuente Ferrari, 1978, p. 263.*



## 6 ANÓNIMO MADRILEÑO

### *El Calabrés*

L. 1,08 × 0,95.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1276.)

Vestido con traje negro, coloca su mano derecha en la pretina mientras su izquierda sujeta unos guantes y de su cuello pende una cadena con un crucifijo.

Personaje del círculo privado de Felipe II, a quien acompañó a Portugal, su apodo del Calabrés escondía su verdadero nombre que no era otro que el de Luis Tristán, aunque nada tuviese que ver, familiarmente, con su homónimo el pintor.

Por su indumentaria se puede estimar como retratado con anterioridad al año 1600 y, por lo tanto, no puede ser considerado como obra autógrafa del pintor toledano nacido hacia 1585.

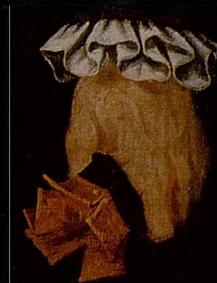
Tachado de aviesa adustez, sin embargo, su mirada cansada aunque vivaz y el gesto de su socarrana boca, coincidirían bien con lo que podríamos imaginar de este personaje gracias a las escasas noticias que se tienen de su existencia. Asimismo, el hallarse cubierta su cabeza por un sombrero puede indicar una cierta actitud de notoriedad subrayada por el pintor.

En el inventario del Alcázar de 1636 se atribuyó esta pintura a Maíno, pero hoy no se acepta esta paternidad, prefiriéndose considerarla como obra anónima toledana.

J. U.

#### *BIBLIOGRAFIA:*

*Allende Salazar-Sánchez Cantón, 1919, pp. 122-127. Mayer, 1928, p. 377. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 324. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 192.*



2150

387

## 7 CARDUCHO, VICENTE

### *Anunciación*

L. 1,80 × 1,24.

Firmado: *V.C.P.R.F.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 5108.)

El tema, que debió ser muy afortunado a juzgar por el buen número de ocasiones que Carducho lo repite, se ajusta a la iconografía tradicional de la Anunciación. La composición es clara, simple y equilibrada; el pintor, con técnica precisa, ha ordenado los dos personajes principales a izquierda y a derecha en el primer plano, para retraer a un segundo término las figuras de Dios Padre, el Espíritu Santo y dos ángeles, envueltos todos en una fuerte luminosidad que sirve para graduar la escena de la parte inferior en zonas de luces y de sombras.

Esta composición repite casi literalmente la que Carducho hizo para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, en 1624; al parecer es una reducción posterior del lienzo que pintó para el retablo del Monasterio de la Encarnación, también en Madrid, en 1616, composición ésta de mayor envergadura y que corresponde a un programa iconográfico entregado por la entonces priora del convento, Mariana de San José.

El lienzo, que ingresó en el Prado procedente del Museo de la Trinidad, se encontraba colgado en el Coro de Legos de la Cartuja del Paular. Estaba emparejado con una *Degollación de San Juan Bautista* (Prado, Cat. n.º 4693) y allí fueron citados por Palomino y Ponz en el siglo XVIII.

Existe una copia de calidad discreta en la colección Simonsen de São Paulo.

M. O.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Palomino, ed. 1947, p. 852. Ponz, ed. 1947, t. V, p. 12. Ceán Bermúdez, 1800, t. I, p. 252. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 154, n.º 355.*



## 8 CARDUCHO, VICENTE

### *Sagrada Familia*

L. 1,50 × 1,14.

Firmado: V.ºC. 1631.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 643.)

El lienzo muestra a la Virgen con el Niño en su regazo y detrás de ella a San José; a la izquierda, en primer plano y arrodillada, Santa Ana y en segundo término San Joaquín, abuelos maternos de Cristo, incluso en el catálogo del Prado de 1913 se creía, por error, que los dos ancianos eran Santa Isabel y San Zacarías, padres de San Juan Bautista. De alguna manera enlazaría iconográficamente con la tradición de la representación del árbol genealógico de Jesucristo.

Es ésta una obra de madurez del pintor, fechada tan sólo siete años antes de su muerte, y realizada con una técnica fácil y rápida, aunque con corrección. Se pueden encontrar los modelos aquí representados en otras de sus pinturas, de proporciones monumentales y cuyos vestidos se recogen junto a los pies con una forma personal de plegar los paños.

La composición es equilibrada y están compensados los grupos. Destaca el primer término, iluminándolo y haciéndolo contrastar con un fondo de sombras, del que surgen las figuras de los dos santos. Modela con la luz y con ella destaca los detalles de naturaleza muerta, como son las frutas o el cestillo con la ropa blanca que sirven para dar una imagen de cotidianidad a la escena.

M. O.

#### EXPOSICIONES:

*Tokio, 1970, n.º 31. México, 1978, n.º 15.*

#### BIBLIOGRAFIA:

*Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 156, n.º 363. Lafuente Ferrari, 1978, p. 61.*



## 9 CARDUCHO, VICENTE

### *Santa Inés*

L. 2,12 × 1,25.

Firmado: V. C. F./1637.

Albacete. Diputación Provincial.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 4917.)

El nombre de esta virgen y mártir romana procede de un adjetivo griego que significa pura, casta, de cuya etimología deriva a su vez la leyenda de esta santa. Su historicidad es dudosa, siendo en definitiva la personificación femenina del Cordero de Dios.

Según la tradición griega, Inés rechazó sacrificar a los dioses y fue conducida a un lupanar, donde se libró de ser violada gracias a la ayuda angélica. Sin embargo, no evitó ser condenada por el prefecto Sinfronio, que la hizo degollar y su cuerpo se enterró en la vía Nomentana, obrando desde su tumba numerosos milagros. La Gesta y la Leyenda Aurea aumentaron su popularidad añadiendo nuevos elementos biográficos.

Siempre aparece representada con larga cabellera y vistiendo ricas vestiduras e incluso joyas y diademas, como si se tratase de una novia. Su emblema más característico es un cordero blanco, símbolo de su pureza, que recuerda también la visión que tuvieron sus padres ocho días después de su muerte. En realidad es una alusión al cordero místico del Apocalipsis, símbolo de Cristo, a quien se considera como el novio celestial de Inés.

Su culto benefició la fundación de la orden de los trinitarios y su martirio estaba representado en la mayor parte de las iglesias de esta orden. Tal vez éste sea el origen de esta pintura, pudiéndose recordar la estrecha relación que tuvo Carducho con los frailes trinitarios. Fechada un año anterior a la muerte del pintor, curiosamente su claridad compositiva resulta ser de estirpe renacentista, aunque su admiración por la pintura veneciana, de la que siempre elogió la pincelada suelta y el rico, luminoso y suave colorido, resuelto con la técnica «a borrones», la sitúan en la etapa técnica más audaz de este pintor. El mismo contraste se aprecia entre la grandiosidad de la figura, ciertamente pesada y de raíz escurialense, y el ímpetu barroco que parece envolverla.

En la iglesia de Valdemoro (Madrid) existe una copia.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Cruzada, 1865, p. 25. Pérez Sánchez, 1961, p. 155. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 170.*



## 10 CARDUCHO, VICENTE

### *San Juan de Mata renuncia al doctorado y lo acepta luego por inspiración divina*

L. 2,40 × 2,34.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3265.)

Formó parte de una serie de once lienzos dedicada a narrar las vidas de San Félix de Valois y de San Juan de Mata, fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad de Redención de Cautivos, pintada por Carducho en 1632 para la iglesia del convento que esta Orden poseía en Madrid.

La identificación del asunto la desvela la *Crónica General de la Orden de la Santísima Trinidad*, escrita por Fr. Pedro López de Altuna y publicada en Segovia en 1637: «y considerando aquel gravísimo Senado de sabios juntamente con el Obispo, lo mucho que le importaba tener en su gremio una persona que con santidad y letras honrase la magestad de su escuela..., determinaron recibiese el grado de Doctor. Solo el siervo de Dios lo contradecía, alegando las razones que la humildad le prestaba y las que le enseñava el desprecio del honor humano... Valióse también de las lágrimas con que hacía demostración de lo interior de su alma... Mas en medio de tantas dudas... apeló al tribunal de la oración como a su César. Y estando una noche en ella se le apareció el gran pontífice y padre suyo... que le mandó en nombre de Dios obedeciese y se dexase guiar de la voluntad de tantos... El día siguiente se presentó ante el obispo... recibió el grado de Doctor en Teología con el aplauso de aquella gran Escuela».

Todas las historias pintadas por Carducho —religiosas o profanas— las concibe y ejecuta dando a entender que no le producen ningún esfuerzo la invención de sus composiciones, ya que todos los personajes que las integran se mueven con holgura en sus grandes lienzos. El sentido de la claridad compositiva es lo más logrado e incluso la presencia, en ocasiones, de grandes escenarios arquitectónicos, de líneas sencillas y clásicas refuerzan esta impresión.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Londres, 1976, n.º 18. París, 1976, n.º 7. Madrid, 1978-1979, n.º 70. Amsterdam, 1985, n.º 10.

#### BIBLIOGRAFIA:

Palomino, ed. 1947, p. 852. Ponz, ed. 1947, p. 493. Ceán, 1800, t. I, p. 255. Lefort, 1893, p. 138. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, pp. 146-148. Pérez Sánchez, 1976, pp. 296-297. Crawford Volk, 1977, pp. 242-243.



## 11 CARDUCHO, VICENTE

### *San Juan de Mata entrega las cartas del Papa al rey de Marruecos*

L. 2,41 × 1,98.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3364.)

Al igual que el lienzo anterior forma parte de la serie de la vida de San Juan de Mata, procedente del convento madrileño de los Trinitarios descalzos y su argumento lo desvela la citada *Crónica* de López de Altuna: «Llegaron a Marruecos el 22 de agosto (de 1200) y entendida que fue su venida por el Miramamolín, los evió mandar entrasen en su Corte y los recibió benignamente. Y enterado de la causa piadosa de su venida recibió gran contento con la carta del Pontífice Inocencio... y dio licencia para que en todo su Imperio libremente se tratase el rescate y rescataron ciento y ochenta y seis cautivos.»

Contemporánea de la gran serie que pintó Carducho para la Cartuja del Paular, varios de los cuadros que la integran se pueden estimar como obras cuidadosamente meditadas por su autor. En éste se aprecia la monumentalidad característica de sus figuras, que se desenvuelven cómodamente, pero también se observa la marcada separación de los protagonistas de la historia con respecto al resto de lo narrado, e incluso la disposición, en último término, de escenas secundarias resulta muy convencional y arcaico. Su equilibrada narración le impide entusiasmarse con los misticismos o arrobamientos y siempre las actitudes de sus personajes son correctas y decorosas.

J. U.

#### *BIBLIOGRAFIA:*

*Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 149.*



## 12 CARDUCHO, VICENTE

### *Ataúlfo*

L. 2,05 × 1,18.

Firmado: VICENCIO/CARDUHO/F.

En el escudo, inscripción: ATHAVLFO/GODO/PRIM. REY/DE ESPAÑA.

Madrid. Museo del Ejército.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 3377.)

Se pintó para formar parte de una serie de reyes godos, que nunca llegó a terminarse y que estaría encabezada precisamente por este lienzo, destinada al Palacio del Buen Retiro, entre los años 1634 y 1635, y en la que intervinieron, además de Vicente Carducho, Félix Castello, Andrés López, Antonio Pereda y Jusepe Leonardo.

Es obra convencional y su gesticulante actitud resulta retórica, pudiéndose sospechar la existencia de una fuente de inspiración grabada, fechable en el siglo anterior. Presenta un estilo muy característico de la etapa final de Carducho en el que intenta conseguir una sensación teatral más moderna.

Ataúlfo se casó con Gala Placidia, hermana del emperador Honorio, obteniendo la cesión de los dominios romanos en el sur de Francia y noreste de Hispania a cambio de expulsar a los bárbaros que los habían invadido; de esta forma se convirtió en el primer monarca visigodo hispano. Su afición por las costumbres romanas provocó tal descontento entre sus súbditos que murió asesinado por su propio séquito.

En la Academia de San Fernando se conserva un dibujo de Carducho para esta obra que presenta algunas variantes en su composición.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Madrid, 1978-1979, n.º 71. Roma, 1991, n.º 6.

#### BIBLIOGRAFIA:

Ponz, ed. 1947, p. 557. Ceán Bermúdez, 1800, t. I, p. 253. Cruzada, 1865, p. 139. Tormo, 1917, p. 119. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 182. Von Barghahn, 1986, p. 369.



## 13 CASTELLO, FÉLIX

### *Teodorico, rey godo*

L. 2,05 × 1,18.

Firmado: *FELIX CASTELO/P. AÑO 1635.*

Rótulo: *THEO/DORICO/REI GO/DO 6 EN/ESPAÑA.*

Madrid. Museo del Ejército.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 3379.)

Hijo segundo del monarca visigodo Teodoro, nació hacia el año 426. A la muerte de su padre hizo matar a su hermano mayor, proclamándose rey de los visigodos en el año 453. Bien relacionado con los romanos, intrigó posteriormente para designar como emperador a su antiguo maestro y amigo Avito. Combatió en la península al rey de los suevos y derrotó a Requiario en Astorga, dándole muerte y apoderándose de Braga y Oporto, obligando a los suevos a pedir la paz. Sus campañas en Francia quedaron frenadas en Orleáns, donde fue derrotado momentáneamente en el 463, apoderándose después del territorio comprendido entre el Ródano y el Océano y los Pirineos y Arlés. Fue asesinado por su hermano Eurico en el 466. Respetuoso con su pueblo, dictó numerosas leyes y se le considera como uno de los más grandes de la monarquía visigótica.

Este lienzo formó parte de la serie, nunca acabada, de monarcas visigodos pintada con destino al Palacio del Buen Retiro, en la que también intervinieron: Vicente Carducho (*Ataúlfo*), Jusepe Leonardo (*Alarico*), Antonio Pereda (*Agila*) y Andrés López (*Eurico*). En el inventario de aquel palacio redactado en 1703 se contabilizaron únicamente trece pinturas de reyes godos; esta serie se encargó después de 1634, cuando ya se había concluido la otra serie de lienzos de batallas con la que se decoró el Salón de Reinos en el mismo palacio, y en ella intervinieron algunos de los artistas que en esta última habían colaborado.

En la representación de todos estos reyes existió un deseo de captar lo heroico, a través de sus monumentales figuras, con el ánimo de transmitir, seguramente, el mensaje de que se trataban de los auténticos pilares de la monarquía hispana y sus actitudes debían dar impresión de fuerza, resistencia y perdurabilidad. El Teodorico pintado por Castello es uno de los más bellos por su colorido y por la elegancia de su figura, de ensortijados y rubios cabellos, revestida anacrónicamente con armadura medieval y ciñendo corona más moderna, mientras que se insiste en su belicosidad mediante la batalla que se divisa en último término.

Retratos heroicos o históricos, géneros para los que estos artistas no estuvieron dotados, limitan sus resultados a parodiar reyes de teatro, que encantan sobre todo por el rico colorido y por su pretenciosa arrogancia formal.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Madrid, 1978-1979, n.º 73.

#### BIBLIOGRAFIA:

Tormo, 1917, p. 120. Caturla, 1947, pp. 1-3. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 201. Angulo, 1971, p. 47.



## 14 CAXÉS, EUGENIO

### *La fábula de Leda*

L. 1,65 × 1,93.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 120.)

Este lienzo es uno de los pocos ejemplos que de pintura mitológica se realizaron en España durante el siglo XVII. Representa a Leda, hija de Testio, rey de Etolia y esposa de Tindaro, rey de Esparta, rodeada de sus doncellas y de amorcillos, sobre un fondo de paisaje. Centran la composición la reina, junto a un tronco de árbol y la figura de Júpiter metamorfoseado en cisne, para conseguir el amor de la mortal. Como resultado de la unión de ambos, Leda dará a luz dos huevos de cisne; del primero nacerían Castor y Polux, y del segundo, Helena y Clitemnestra.

En esta pintura Caxés copia un original de Correggio, actualmente conservado en el Museo de Berlín, y que perteneció a Antonio Pérez. Después fue regalado por Felipe III al emperador Rodolfo y con posterioridad formó parte de la colección de la reina Cristina de Suecia, para pasar, después de su muerte, a propiedad del duque de Orleáns, regente de Francia, cuyos herederos lo vendieron al rey de Prusia.

La copia de Caxés fue pintada en 1604, poco antes de su salida de España, y el 19 de agosto de aquel año el pintor recibe 1.500 reales como pago de la realización de ésta y de otra copia del *Rapto de Ganímedes*, cuyo original, también de Correggio, se conserva en el Museo de Viena. Gracias a ella se puede conocer como era en origen la obra del pintor de Parma antes de sufrir diferentes daños en el siglo XVIII. Entre otras mutilaciones, la cabeza de Leda fue cortada y posteriormente destruida, y la que hoy tiene, con una inclinación menos acusada que en la obra original, es producto de diferentes restauraciones que tuvieron lugar a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

La pintura, encargada a Caxés por el propio Felipe III, puede ser rastreada en los inventarios del Alcázar de Madrid desde 1636 a 1734, fecha en que se salvó del incendio del Palacio.

M. O.

#### EXPOSICIONES:

Estocolmo, 1966, n.º 1167, p. 472.

#### BIBLIOGRAFIA:

Pérez Pastor, 1914, p. 107. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 253, n.º 192. Bermejo de la Rica, 1974, p. 292. López Torrijos, 1982, t. II, pp. 739 y 1173, n.º 27.



## 15 CAXÉS, EUGENIO

### *Virgen con el niño dormido*

L. 1,60 × 1,35.

Firmado: *Eugenius Caxexius Catholici Regis/Philippi Tertii Pictor Fecit/1613 o 1618.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3120.)

Obra muy característica del quehacer del pintor y demostrativa de su forma de interpretar el tenebrismo con ecos correghiescos, de evidente sabor manierista, que resultan especialmente gratos por la temática representada.

El ambiente familiar, cargado de recogimiento e intimidad, puede evocar soluciones propias del estilo de Sánchez Cotán, pero su resolución final acaba siendo mucho menos arcaizante.

El gusto por una interpretación blanda y suave de las formas expresa su admiración por el arte de Barocci y las pinturas de Arpino, cuyas obras conocería durante su estancia en Roma.

Siempre se subraya su sentido de la morbidez, y en esta ocasión no puede ser más patente, ya que además este lienzo encaja dentro de los que el pintor Jusepe Martínez calificó como «muy amables», procediendo su sistema de iluminación, con rompimiento superior de gloria angélica, del propio Correggio.

El modelo de la Virgen, si estuviese en pie, sería extraordinariamente esbelto, como lo son también las figurillas del último término que contribuyen a subrayar un efecto de movimiento; los ángeles que acompañan el sueño de Jesús o revolotean entre nubes, todos con abultadas melenas, se relacionan muy de cerca con los que aparecen en su lienzo de *Santa Leocadia* (Toledo, catedral), y tal vez por este motivo puede establecerse la cronología de esta última pintura como realizada hacia 1616.

El tratamiento que hace de las telas, muy estiradas y deslizándose blandamente, es el habitual en Caxés, y producen cierta inquietud también por su colorido. Precisamente la mancha de color le debió interesar más que la perfección por el dibujo, y la utilización de un tipo de claroscuro suave, en la misma línea de Maíno, envuelto con aspectos venecianos, da como resultado un efecto próximo a Lanfranco, pero sin su corrección.

Existen varios dibujos de Caxés preparatorios para esta misma composición conservados en la Colección Witt y en el Museo del Prado.

J. U.

#### **EXPOSICIONES:**

*Sevilla, 1973, n.º 63.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Ponz, ed. 1947, p. 553. Ceán, 1800, t. I, p. 304. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 239.*



**16 CAXÉS, EUGENIO**  
*Asunción de la Virgen*

L. 1,40 × 0,71.

Firmado: *Eugenio Caxés/inventor faciebat, 1603.*  
Madrid. Academia de Jurisprudencia y Legislación.  
Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 3940.)

Obra muy significativa del gusto de Caxés por su colorido refinado, las formas de sus figuras son aún manieristas siendo su técnica libre y suelta. El rompimiento luminoso, en el que sitúa la corona de ángeles que hacen coro a la Virgen, evoca su paso por Italia y el contacto que pudo tener con artistas del ambiente clasicista próximos a Lanfranco.

En ella también aparecen sus característicos angelotes rollizos y mofletudos y la mórbida suavidad con la que modela sus figuras, tiñendo siempre sus rostros de una lechosa blancura que recuerda métodos próximos a Correggio, artista por el que debió de sentir especial interés, según se desprende de alguna copia excelente que pintó.

El lienzo procede de las colecciones reales y la fecha de 1603, que parece leerse en su firma, le convierte en la primera obra conocida de su extensa producción.

J. U.

**EXPOSICIONES:**

*Madrid, 1978-1979, n.º 67. Roma, 1991, n.º 4.*

**BIBLIOGRAFIA:**

*Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 243, n.º 54.*



## 17 FERNÁNDEZ, LUIS

### *San Lorenzo*

L. 2,05 × 1,15.

Firmado: *Luis Fernández Ft./1632.*

Madrid. Consejo de Estado.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 3349.)

Aunque se catalogó como representación del también diácono y mártir San Vicente, la presencia de la parrilla y de la bolsa de los dineros ha fijado la iconografía del joven administrador de los tesoros de la Iglesia.

La figura del santo diácono, revestida de rica dalmática en la que destaca la Virgen madre, tomada de un grabado de Dürero, se presenta desde un punto de vista bajo que favorece la impresión de monumentalidad, recurso utilizado también en ocasiones por Caxés, aunque el canon usado por éste sea mucho más estilizado. Esta composición, que muy acertadamente se ha vinculado con modelos escorialenses, puede también relacionarse con las figuras de los Padres de la Iglesia que Zurbarán pintó para el convento sevillano de San Pablo; sin embargo, mientras que en el maestro extremeño el modelado de la luz y lo apretado de la pincelada otorga a las figuras un carácter casi escultórico, el San Lorenzo de Fernández produce una mayor sensación de ligereza gracias a lo deshecho y esponjoso de la pincelada que borra la nitidez de los contornos. Pese a alguna torpeza en el dibujo —el brazo derecho, que sujeta el libro es notablemente corto en relación con el izquierdo— lo delicado de la actitud y la profunda espiritualidad que emana del rostro del santo, además de la riqueza del colorido, hacen de este lienzo obra fundamental dentro de la producción de su autor.

J. U.

#### **EXPOSICIONES:**

*Madrid, 1978-1979, n.º 78. Roma, 1991, n.º 10.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Cruzada Villaamil, 1865, p. 77, n.º 764. Mayer, 1947, p. 461. Gaya-Nuño, 1947, pp. 64-65. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 270. Angulo, 1971, p. 48. Pérez Sánchez, 1976, p. 293.*



## 18 LANCHARES, ANTONIO

### *Ascensión del Señor*

L. 1,62 × 1,00.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º ~~6871~~) P6791

Cristo ascendiendo a los cielos marca el eje central de la composición y a izquierda y derecha el pintor dispone dos grupos compensados de personajes. La adscripción del lienzo a Antonio Lanchares se debe a Pérez Sánchez, en atención a la influencia que Eugenio Caxés tiene sobre los modelos de la parte inferior, en lo que se refiere a rostros, a cabellos y a los gestos grandielocuentes de los personajes. Sin embargo, la monumentalidad de los ropajes, las proporciones de las manos, la figura de Cristo y especialmente los dos ángeles de la parte superior hicieron pensar en una gran influencia de la pintura romana. Ambas circunstancias encajan con el estilo de Lanchares, educado con el pintor madrileño, que trabajó posteriormente en Italia.

Quizá sea ésta la *Ascensión* citada por Palomino en la Cartuja del Paular, que medía dos varas, equivalentes a la altura de esta pintura, compañera de un lienzo representando la *Pentecostés*. Ponz volvió a citar ambas obras firmadas por Antonio Lanchares en la Sala de Capítulos de dicha Cartuja. Ceán Bermúdez precisó que solamente una estaba firmada.

Si así fuera, esta pintura habría formado parte del retablo de la Capilla del Sagrario en el que a partir del 8 de agosto de 1619 trabaja este pintor y el escultor Miguel Tomás, y que fue sustituido en el siglo XVIII por otro, obra de Hurtado Izquierdo.

La pintura pasaría al Museo de la Trinidad y posteriormente al Prado.

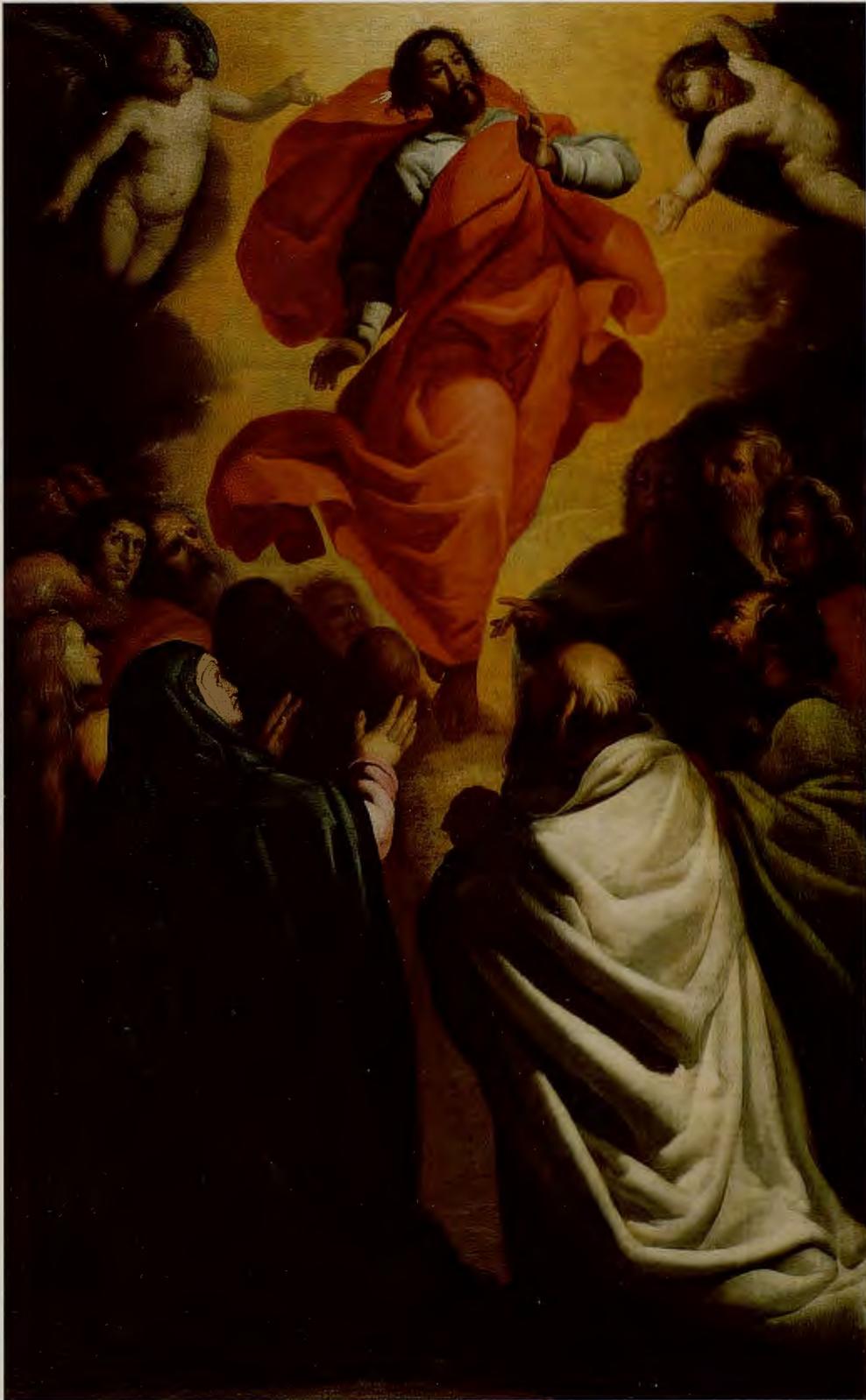
M. O.

#### EXPOSICIONES:

Madrid, 1978-1979, n.º 79.

#### BIBLIOGRAFIA:

Palomino, ed. 1947, p. 856. Ponz, ed. 1947, t. X, p. 29. Ceán Bermúdez, 1800, t. III, p. 2. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, pp. 263-264, n.ºs 4-7 y 11. Pérez Sánchez, 1976, pp. 314-315.



## 19 GONZÁLEZ, BARTOLOMÉ

### *Descanso en la huida a Egipto*

L. 1,55 × 0,88.

Firmado: *Barme goncalez pintor del Rey f/1627.*

Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 718.)

Es obra importante para profundizar en el conocimiento de la pintura naturalista española y sus contactos con los ambientes romanos del primer cuarto del siglo, demostrando el autor poseer similares recursos a otros pintores españoles que viajaron a Italia.

El modelado prieto y duro de las figuras y objetos evoca el arte de Juan Bautista Maíno, a quien sin duda González conocería muy estrechamente; la interpretación naturalista de la escena recuerda la manera de Bartolomeo Cavarozi, que vivió en Madrid entre 1617-1619. Ambas características denotan su preocupación por abandonar el gusto pictórico que protagonizaba Vicente Carducho, nada interesado por los efectos de iluminación ni tampoco por la búsqueda a ultranza del naturalismo.

Precisamente este tenebrismo, a base de luz fría vinculable también con el pintor Pedro Núñez, así como su áspero realismo, resultan paradójicos en quien, como pintor de retratos, demostró ser un rezagado retratista cortesano, perpetuando, mecánica y superficialmente, las gastadas fórmulas de Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz.

La figura de esta Virgen ofrece un gran parentesco con la que aparece en la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Asturias, y su serenidad e intimismo son muy similares. Los detalles espléndidos de naturaleza muerta destacan la preparación que tuvo este artista para interpretar este género, recordando también en el gusto por el modelado y en la manera minuciosa de plegar las telas, el arte del desconocido Cecco de Caravaggio.

Esta obra no puede ser identificada —como alguna vez se ha propuesto— con la pintura que con este mismo tema citó Ponz (1773) en el Convento de Agustinos Recoletos de Madrid, ya que su descripción no coincide con ésta: «un descanso, esto es, Jesús, María y José con ángeles y tres medias figuras debajo». Curiosamente todas sus pinturas religiosas conocidas se encuadran en la década de los años 20.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Gaya Nuño, 1954, p. 121. García de Wattenberg, 1969, p. 25, n.º 39.*



**20** GONZÁLEZ, BARTOLOMÉ  
*Doña Margarita de Austria*

L. 1,16 × 1,00.

Firmado: *Barme. goncalvez f/1609.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 716.)

Se trata del retrato de la reina Doña Margarita «con saya de ormesí plateado, bordada de pardo y aderezada con botones de diamantes y cadena de diamantes y en el pecho una joya aovada de diamantes; con mangas pajizas bordadas de plata. En pie. La mano derecha sobre un lebrél que es retrato del Baylan, y en la izquierda un lienzo con puntas debajo de una cortina carmesí».

Pintado en 1609, por él cobró el pintor 1.000 reales; de este mismo sacó González una réplica (de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho), tasada en 880 reales que fue regalada por el monarca al convento madrileño de la Encarnación. En esta ocasión retrató a la reina con su perro Baylan, pero el espacio que éste ocupa en otra versión fue ocupado por un sillón e incluso, en otro ejemplar, hizo sostener a la reina una rosa en su mano derecha. El esquema general no varía, tan sólo los accesorios o la mayor o menor riqueza del atuendo.

J. U.

**EXPOSICIONES:**

*Santiago, 1944, México, 1978, n.º 28.*

**BIBLIOGRAFIA:**

*Moreno Villa, 1937, pp. 141 y 148. Lafuente Ferrari, 1978, p. 65.*



852.

## 21 GONZÁLEZ, BARTOLOMÉ

### *El archiduque Leopoldo*

L. 1,20 × 1,01.

Castellón de la Plana. Museo de Bellas Artes.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 1271.)

Vestido con «un colete y botones de oro y su cadena, calza negra y carmesí el aforro, bohemio negro aforrado en felpa encarnada, con botones de oro, espada dorada, la una mano en la cintura y en la otra la gorra aderezada y su arquitectura con sus columnas». Figura entre los retratos pintados por Bartolomé González entre 1608 y 1617 y por él se le pagó 770 reales.

Hijo del archiduque Carlos de Austria-Stiria, nació en 1586 y fue, por lo tanto, cuñado del monarca Felipe III. Creado obispo de Passau y Argentina, en 1625 renunció a la dignidad eclesiástica convirtiéndose en Lanzgrave de Alsacia. Casado con Claudia de Médicis, hija del Gran Duque de Toscana, con la que tuvo cuatro hijos, murió el 17 de septiembre de 1632. Se sabe que Felipe III poseía unos «naipes», o retratos pequeños de la familia de su esposa sobre los que ordenó sacar copias, a tamaño natural, al pintor Bartolomé González.

Se aprecia una obsesiva preocupación por el análisis del detalle, pero el acartonamiento de las actitudes y cierta sequedad en el rostro tal vez sean fruto de la intervención de algún colaborador, dado que el maestro tuvo que atender muy frecuentemente las necesidades de las cancillerías españolas en Europa suministrando retratos de los soberanos.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

Allende-Salazar, 1919, pp. 137-137. Moreno Villa, 1937, pp. 133 y 146. Gaya Nuño, 1954, p. 128.



## 22 MAÍNO, JUAN BAUTISTA

### *La Magdalena penitente*

T. 0,58 × 1,55.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3225.)

En el contrato firmado por el pintor, el 14-II-1612, para realizar las pinturas del retablo mayor del convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo, se comprometió a pintar gratuitamente «un tablero de los chicos del segundo banco» del citado retablo.

Estaría situado en el cuerpo alto del retablo, sobre los lienzos del cuerpo superior, a una altura aproximada a los 10 m, por lo que su tratamiento pictórico fue muy diferente del resto de las pinturas del conjunto. Las figuras se recortan sobre un fondo oscuro, recurso mediante el cual las individualiza. Los paisajes fueron configurados a base de grandes manchas de color resueltas por medio de pinceladas amplias y muy sueltas.

La vinculación del modelo femenino utilizado con otros caravaggiescos es muy evidente; su modelado prieto y sus carnaciones claras evocan a Orazio Gentileschi, en tanto que el paisaje —muy dañado— concuerda con las interpretaciones del movimiento clasicista romano tan preocupado por captar la estructura del mismo y obtener juegos volumétricos con los distintos elementos que lo integran.

J. U.

#### **EXPOSICIONES:**

*Sevilla, 1973, n.º 73. Canarias, 1973-1974.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 317. Serrera, 1989, pp. 35-41.*



## 23 MAÍNO, JUAN BAUTISTA

### *San Antonio Abad*

T. 0,61 × 1,55.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3226.)

De historia similar a su compañero, el modelo de este santo es muy similar a las figuras que aparecen en su lienzo de la *Pentecostés* del mismo retablo toledano. Su paisaje es igualmente de inspiración romana por el horizontalismo de las nubes y los reflejos del agua, así como por su arquitectura.

Según la Leyenda Dorada, este patriarca de la vida cenobítica de la Tebaida nació en torno al año 251, retirándose desde muy joven al desierto para hacer penitencia. Asaltado por tentaciones diabólicas, interpretadas como alucinaciones derivadas de sus continuos ayunos, tuvo poderes exorcistas que le brindaron fama de taumaturgo.

En el siglo XI se fundó la Orden Hospitalaria de San Antón, especializada en el tratamiento de enfermedades contagiosas (peste, sífilis, fuego de San Antón), que contribuyó a extender el culto a este santo. Para sufragar sus hospitales, la orden se dedicaba a la cría de cerdos, gozando del privilegio de que éstos podían circular libremente, siendo reconocibles por la pequeña campana que colgaba de su cuello. Este animal acabó convirtiéndose en el atributo más personal del santo para definir su iconografía, en recuerdo de la curación que hizo sobre un cochinito que carecía de patas y ojos.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Sevilla, 1973, n.º 74. Canarias, 1973-1974.

#### BIBLIOGRAFIA:

Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 313. Serrera, 1989, pp. 35-41.



## 24 VAN DER HAMEN Y LEÓN, JUAN

### *Florero y bodegón con perro*

L. 2,28 × 0,99.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 4158.)

Forma pareja con otro bodegón que presenta la misma composición y análogos elementos y ambos constituyen claros exponentes de la actividad madrileña de Van der Hamen entre 1621 y 1624.

Se trata de una pintura, lo mismo que su compañera, que posee un evidente efecto decorativo; concebida seguramente como entrepuerta, estuvo colocada ornando la habitación donde habitualmente cenaba el monarca. Así aparece citada en el inventario de 1666 del viejo Alcázar de Madrid, describiéndose con toda precisión en el inventario del Palacio del Buen Retiro redactado en 1794.

La distribución de los objetos, así como el tratamiento que hace el pintor de los mismos, mantienen una línea acorde con la tradición flamenca iniciada por Ossias Beert, aunque no hay que olvidar la influencia que sobre él ejercieron los pintores españoles Juan Sánchez Cotán y Blas de Ledesma. La concepción del espacio en dos planos, la dirección de la luz y la distribución de las masas responden a una idea de conjunto y se complementan perfectamente cuando ambos bodegones se exponen unitariamente. Existe una rigurosa simetría con la que se remarca aún más el gran valor simbólico de los elementos que la integran.

La selección de objetos hecha por Van der Hamen revela su asidua familiaridad con la clase gobernante, basta recordar el papel destacado que poseían los dulces en las comidas cortesanas, circunstancia señalada por escritores como Lope de Vega y Calderón. La alusión a la caza a través de la figura del perro sirve para subrayar la importancia de la actividad cinegética como deporte favorito de los soberanos.

J. U.

#### *EXPOSICIONES:*

*Madrid, 1983-1984, n.º 28. Madrid, 1986, n.º 9. Friburgo, 1987, n.º 46. Roma, 1991, n.º 11.*

#### *BIBLIOGRAFIA:*

*Orihuela, 1982, pp. 11-14.*



## 25 ANÓNIMO MADRILEÑO

### *El hermano Lucas Texero ante el cadáver de un sacerdote*

L. 1,08 × 1,63.

Inscripciones: *EL HERMANO LVCAS TEXERO/De la congregación del Benerable Padre/Bernardino de Obregon y hijo de la honra/da estirpe y decendencia de los Texeros de/Anchuelo sacó A luz el Ofrecimiento de la/Corona de nuestra Señora por las doce ex/celencias que sinifican las doce estrellas/que forman su imperial Corona. Año de/1627. La corona de María/Tiene Lucas por tusón/por escudo y por blasón.*

*Ha los señores sacerdotes pido/por Amor de Dios que despues/de dicha su Missa antes de/bolber a la sacristía me/agan esta caridad.*

*Haz este bien a los dos/De que un Responso me digas/Pues que con esto me obligas/Que por tí yo ruegue a Dios.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 2833.)

El hermano Texero pertenecía a la congregación fundada en 1568 por Bernardino de Obregón y Obregón (1540-1599), quien, después de servir en el ejército y como caballerizo de Felipe II, decidió dedicarse al cuidado de los enfermos en los hospitales. La congregación, integrada por caballeros, se tituló «Mínima de los Siervos de los Pobres o Hermanos Mínimos», y tenía como fin proveer de servidores a los hospitales, atendiendo desde 1587 el General de Madrid.

Sus miembros hacían vida de comunidad al estilo de los frailes de la Orden de San Francisco de Paula, pero hasta 1609 no consiguieron la aprobación pontificia, concediéndoles Paulo V el uso de una cruz morada para su hábito como distintivo propio. Se les conocía como los obregones, vivían sujetos a la jurisdicción eclesiástica, por voto de hospitalidad, y además profesaban los de castidad y pobreza.

El tema representado se ha identificado anteriormente como «El hermano Lucas Texero ante el cadáver del venerable Obregón»; sin embargo, esto no es posible por la fecha que ostenta el lienzo (1627). Bernardino Obregón falleció, apestado, en el hospital general de Madrid, en 1599 y su cadáver se exhumó en 1621 para ser enterrado de nuevo en el convento dominico de Santa Catalina.

Además, el texto de la cartela hace clara referencia a la edición por parte del hermano Texero de una pequeña obra literaria titulada «Rezo nuevo y cántico nuevo de la Corona de Nuestra Señora», que sostiene ostensiblemente en su mano izquierda. El aparatoso y rico collar que cuelga de sus hombros estaba orlado de 12 estrellas, aludiendo a las 12 excelencias que, según el texto, adornan a la Virgen, representándose, a manera de Toisón de Oro, la propia corona de María.

Su mano derecha señala el cadáver de un difunto que, a juzgar por su vestimenta, corresponde con la de un clérigo

o hermano hospitalario cuya edad no coincidiría tampoco con la del venerable Obregón, fallecido a los 59 años. Esta ostensiva presencia de la muerte se encuadra en la misma línea que ofrecen otros cuadros, pintados durante el primer tercio de aquel siglo, con la representación de infantes, monjas y venerables difuntos.

El pintor que retrató al hermano Texero —natural de Anchuelo (Madrid)— en un momento de su actividad caritativa fue un artista madrileño que tuvo dotes nada vulgares para este género, dada la extraordinaria verosimilitud de su rostro, reforzado por una fórmula de iluminación tenebrista que contribuye a dramatizar aún más la historia narrada. Por otra parte, puso todo su empeño en pormenorizar el formidable collar de este «hermano obregón», que, a juzgar por los textos, sintió una devoción muy particular hacia la corona de la Virgen, habiéndose empeñado incluso en su difusión.

J. U.



La Corona de Maria  
Tene lucas por tu son  
Por escuro y por blason

Halos Señores Sacerdotes pido  
por Amor de Dios que despues  
de dicha su Missa antes de  
bolber ala sacristia me  
agan esta Caridad

Haz este bien a los dos  
De que un Responso me digas  
Pues que con esto me obligas  
que por ti yo Ruegue a Dios

**EL HERMANO LUCAS TEXERO**  
De la Congregacion de el Venerable Padre  
Bernardino de Obregon y hizo de la honrra  
da estirpe y descendencia de los Texeros de  
Anchuelo sacó a luz el Ofrecimiento de la  
Corona de Nuestra Señora por las doce Ex  
celencias que significan las doce Estrellas  
que forman su imperial Corona. Año de  
1627

## 26 CORTE, JUAN DE LA

### *El Rapto de Helena*

L. 1,50 × 2,22.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3102.)

Es Juan de la Corte el pintor español que trata con más frecuencia temas del ciclo relativo a la guerra de Troya, y lo hace en series de lienzos de medidas semejantes y con escenas que guardan relación entre sí. Este narra el Rapto de Helena, hecho incluido en la *Iliada* de Homero y en las *Metamorfosis* de Ovidio y que, recogido en las Crónicas Troyanas medievales, llegará a la literatura del siglo xvii, especialmente al teatro. En España, las *Sumas de Historia Troyana*, atribuidas a Leomarte, fueron la fuente principal de la literatura que sobre estos temas se escribió en el siglo de oro español.

La escena, que tiene grandes analogías con composiciones flamencas e italianas, presenta en primer término una barcaza que se dirige a un galeón, en la que Helena es transportada a la fuerza. En la proa de la barca está Paris, y detrás de la reina un personaje cubierto con una piel de león y una clava en las manos, que debe ser Hércules. Esta figura se defiende de los soldados que intentan impedir que la barca se mueva. Toda la parte izquierda de la composición la ocupan los soldados de Menelao, esposo de Helena, que acuden a socorrer a su reina desde un edificio de planta circular, abovedado y decorado con pilastras que recuerda el Panteón de Agripa, en Roma.

La composición debió ser muy afortunada, ya que el tema fue muy repetido en la obra del pintor y de ella se conocen varias versiones sin apenas variación en colecciones privadas de Madrid, Murcia y Torremolinos.

El lienzo, registrado por primera vez en el Museo del Prado como de «escuela italiana», procede del Palacio del Buen Retiro, en donde lo vieron Ponz y Ceán Bermúdez y en donde se inventaría en 1700, tasándose en 12 doblones.

M. O.

#### BIBLIOGRAFIA:

Ponz, ed. 1947, t. VI, p. 551. Ceán Bermúdez, 1800, t. I, p. 364. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 361, n.º 81. López Torrijos, 1982, t. I, p. 656.



## 27 CORTE, JUAN DE LA *Incendio de Troya*

L. 1,40 × 2,38.

Firmado: *Juan de lacorte/lofecit.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3103.)

Como es sabido, la Guerra de Troya terminó con la introducción, por parte de los griegos, en la ciudad, de un caballo de madera lleno de soldados, quienes una vez llegada la noche la toman e incendian. Este es el episodio elegido por Juan de la Corte, junto con otra pintura del *Rapto de Helena*, de medidas similares, que formarían parte de una serie que narraría todo el ciclo troyano.

En una escena nocturna y con escenografía teatral, el pintor ha situado a la izquierda, iluminándolo, el palacio. De él salen las figuras de Eneas, llevando a su padre Anquises sobre sus hombros, e inmediatamente detrás su esposa Creusa, dando la mano al hijo de ambos, Ascanio.

A la derecha de la composición se narra la lucha entre griegos y troyanos en un escenario de edificios en llamas, que sirven para iluminar el cuadro, y la silueta del famoso caballo, origen de la destrucción de la ciudad.

Si bien el tema está recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio, fue Virgilio en su *Eneida* (II, 720-725) quien inmortalizó la salida de Eneas de Troya junto con su familia y los dioses familiares en una embarcación; la historia pervive durante la Edad Media y el Renacimiento, y tiene una gran acogida en la literatura española del siglo XVII. Poetas, como Fernando de Herrera y Góngora, y autores teatrales, como Guillén de Castro y Calderón, lo trataron y con gran éxito.

El lienzo ingresó en el Prado, procedente del Palacio del Buen Retiro en donde, junto a su compañero, fue visto por Ponz y Ceán. Se inventaría en el Retiro en 1700, tasándose en 14 doblones.

Existe otra réplica en el Museo del Prado (Cat. n.º 4728), de características similares y se conocen otros ejemplares en la Universidad de Murcia, en el Palacio de Riofrío y en colecciones privadas de Madrid, Torremolinos y Valencia.

M. O.

### BIBLIOGRAFIA:

Ponz, ed. 1947, t. VI, p. 551. Ceán Bermúdez, 1800, t. I, p. 364. Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 361. López Torrijos, 1981, p. 399. Idem, 1982, t. I, p. 656. Von Barghahn, 1986, p. 321.



247

## 28 ROMÁN, BARTOLOMÉ

### *San Pedro Celestino*

L. 2,10 × 1,10.

Firmado: *Bartolomé Romano*.

Inscripción: *N.º Pe. S. PEDRO CELESTINO, QVERENVN.º EL PONTI/FICADO.*

Madrid. Consejo de Estado

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 3346.)

Este fraile benedictino, nacido en Puglia en 1215, fundó la Orden de los Celestinos aprobada por el Pontífice Gregorio X en 1254. Debido a la fama que alcanzaron sus visiones y milagros, el colegio cardenalicio pensó utilizarle como instrumento para sus intereses eligiéndole como Papa en 1294. Sin embargo, Celestino prefirió no abandonar su vida eremítica en el monte Morrone, en los Abruzos, y se resistió a viajar a Roma, abdicando en Nápoles cuatro meses después de su elección. Intentó huir a Dalmacia, pero hecho prisionero murió en 1296, en el castillo de Fumone (Campania), probablemente envenenado. Canonizado en 1313, fue glorificado por los «celestinos», cuya orden introdujo en Francia Felipe el Bello, enemigo del Papa Bonifacio VIII, responsable de las desgracias de su antecesor en la cátedra.

Vestido como fraile de la orden de San Benito, la colocación de la tiara a sus pies indica su renuncia al papado; se le representa en actitud de oración delante de algunos símbolos de la vida eremítica, tales como la lectura y la meditación sobre la muerte.

Probablemente proceda, al igual que otros lienzos con representaciones de santos de la orden benedictina (*El venerable Veda, San Anselmo Abad, San Gil, San Remigio y El padre Alcuino*), del convento madrileño de San Martín, con el que Román mantuvo relación durante el abaciazgo de Fray Alonso de San Vitores (1637-1641). Su severa composición, junto con la monumentalidad de la figura, evocan modelos arcaicos, pero la delicadeza en la cabeza y manos y su sensibilidad por el colorido de gusto veneciano marcan una dirección más moderna en lucha con la gravedad propia del primer tercio del siglo.

J. U.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 323.*



N. P. PEDR. CELESTINO VEREN. V. N. EL PONTI  
FICADO.

## 29 RIZI, FRAY JUAN

### *San Benito bendiciendo un pan*

L. 1,68 × 1,48.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 2510).

La escena se concibe con simplicidad, sobriedad y a la vez con monumentalidad; el pan que San Benito está a punto de bendecir, fuertemente iluminado ocupa el centro de la composición que presenta dos planos situados en un interior desornamentado. El primero está ocupado por la figura del santo sentado y un monje que le tiende un plato dorado, ambos vestidos con el hábito de la Orden Benedictina. Las únicas notas de color que se permite el pintor son el tono rojizo del sillón fraileroy el brillo plateado de la estola del santo. En el segundo término, un caballero ricamente vestido, con la cabeza inclinada y el sombrero en la mano enriquece el lateral derecho de la composición.

No existen elementos anecdóticos con el fin de que el espectador centre su atención en el hecho que se está desarrollando, es decir, en el acto de la bendición. A ello contribuye la luz dirigida a los rostros individualizados de los personajes, a las manos y al pan, influencia todavía de la corriente tenebrista, que hace destacar, por contraste, los hábitos negros.

Rizi pone intensidad expresiva en los rostros, que son un ejemplo evidente de la habilidad del artista para hacer retratos, ya demostrada en otras ocasiones y están interpretados con rigor naturalista que quiere reflejar la interioridad del personaje. Pérez Sánchez ha sugerido la posibilidad de que, dada la individualidad de los rasgos que se alejan de la representación habitual de San Benito, el autor tomase como modelo a uno de los monjes del monasterio para el que fue pintado.

Entre 1649 y 1653 Fray Juan Rizi pinta cuatro retablos para el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Uno de ellos estaba dedicado a la vida del fundador de la Orden Benedictina y su lugar de destino era el claustro. El lienzo, junto con su compañero, *La cena de San Benito* ingresó en el Museo de la Trinidad con la desamortización y pasó al Prado al fusionarse ambos Museos.

M. O.

#### EXPOSICIONES:

Madrid, 1948, n.º 453. Buenos Aires, 1980, p. 76. Belgrado, 1981, p. 102. Munich-Viena, 1982, n.º 79. París, 1987, n.º 37, p. 175.

#### BIBLIOGRAFIA:

Cruzada Villaamil, Madrid, 1865, n.º 229, p. 296. Tormo y Lafuente Ferrari, 1930, t. II, n.º 20. Mayer, 1947, p. 468. Angulo, 1971, p. 214. Camón Aznar, 1977, p. 425. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, n.º 58, p. 299.



## 30 ANÓNIMO TOLEDANO

### *La Virgen de Gracia rodeada de santos*

L. 1,62 × 1,22.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3266.)

La pintura, que ha sido atribuida con reservas a Luis de Velasco tradicionalmente, repite la composición realizada por este pintor en 1584 para el Claustro de la Catedral de Toledo y que había de servir para sustituir a otro altar anterior de la misma advocación. Desde antiguo fue considerada obra del también toledano Blas de Prado, hasta que Ceán Bermúdez, primero y Zarco del Valle, después dieron a conocer el contrato de la obra.

En el eje de la composición está la Virgen sentada sosteniendo al Niño, que lleva en sus manos un lirio y un pájaro. De izquierda a derecha les rodean San Antón, con un bastón y una tau griega en su manto, San Francisco, San José, con la vara florida, y San Agustín, representado como obispo y llevando en la capa como decoración escenas relativas a su vida. Estos tres últimos santos citados han venido a sustituir, respectivamente, a las dos santas del último término y al San Blas de la pintura original. A los pies, arrodillado, un caballero vestido a la moda de la época de Felipe III, con media armadura y amplia gorguera almidonada.

En la obra de Velasco este personaje representa a Don Fernando, el de Antequera (1380-1416), denominado así en alusión a la conquista de la ciudad andaluza, ocurrida en 1410. En el caso que nos ocupa, bien podría ser el rey aragonés o el donante de la pintura.

En la parte superior están el Espíritu Santo y cuatro ángeles que sostienen una corona imperial, igual que en el lienzo original. Se conserva un dibujo preparatorio de esta parte de la composición en una colección privada de Barcelona y otro de toda la escena en los Uffizi, en Florencia. Existe además en el Prado una copia fiel a la composición de Velasco, realizada sobre tabla (Cat. n.º 3398).

#### BIBLIOGRAFIA:

*Pérez Sánchez, 1982, p. 165.*

M. O.



## 31 EL GRECO

### *La Sagrada Familia*

L. 1,07 × 0,69.

Firmado: *doménikos theotokópoulos e'poiei* (en griego).

Depositado en el Museo Balaguer (Villanueva y la Geltrú, Barcelona).

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 826.)

Se trata de una de las composiciones más delicadas pintadas por el Greco, cuya iconografía deriva de los manieristas florentinos y romanos, constituyendo una evolución del mismo tema de su *Sagrada Familia* (Nueva York, Hispanic Society) al representar al Niño dormido, incorporando la figura de Santa Ana, que levanta un velo para cubrirle, y añadir también la figura de San Juan Bautista niño, indicando con su actitud silencio y portando una cesta de frutas. Mediante el sueño del Niño se alude a la prefiguración del sacrificio y muerte de Cristo, simbolizando el velo, que extiende la abuela, su sudario.

La monumental figura de María, concebida como auténtico trono, adopta una actitud afectuosa hacia su madre, en tanto que el grave semblante de San José, representado como de mediana edad y situado en último término, cierra el esquema compositivo respaldándose toda esta historia sagrada por un cielo azul con nubes blancas sin ninguna otra referencia espacial.

Se considera pintada hacia 1595-1600. El mismo esquema lo empleó el Greco en la *Sagrada Familia con Santa Ana* del Hospital de San Juan Bautista de Afuera, de Toledo, conservándose en la National Gallery de Washington otra versión, en boceto, con algunas variantes.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Ginebra, 1989, n.º 47.

#### BIBLIOGRAFIA:

Cossío, n.º 63. Mayer, n.º 30. Legendre y Hartmann, n.º 145. Camón Aznar, n.º 237. Soehner, 1962, t. I, p. 179. Wetthey, 1967, p. 75.



## 32 THEOTOCOPULI, JORGE MANUEL

### *El expolio*

L. 1,20 × 0,65.

Firmado: *Jorge Manuel /Theotocopuly.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 832.)

Se trata de una copia reducida del monumental lienzo pintado por el Greco, entre 1577-1579, para la sacristía de la catedral de Toledo, cuya composición repitió el maestro en varias ocasiones y que, se puede decir, su taller vulgarizó.

El pintor se inspiró en el texto de «Las Meditaciones de la Pasión», escrito por San Buenaventura, que se refiere a la presencia en la escena narrada de las tres Marías y San Juan Evangelista a los que, sin embargo, no citan como testigos las Escrituras, existiendo además precedentes literarios que aluden a otros elementos iconográficos.

Las protestas del clero catedralicio no consiguieron modificar la composición del pintor, que no eliminó ni el grupo de las Marías ni tampoco la multitud apiñada alrededor de Cristo e incluso sobrepasando su figura.

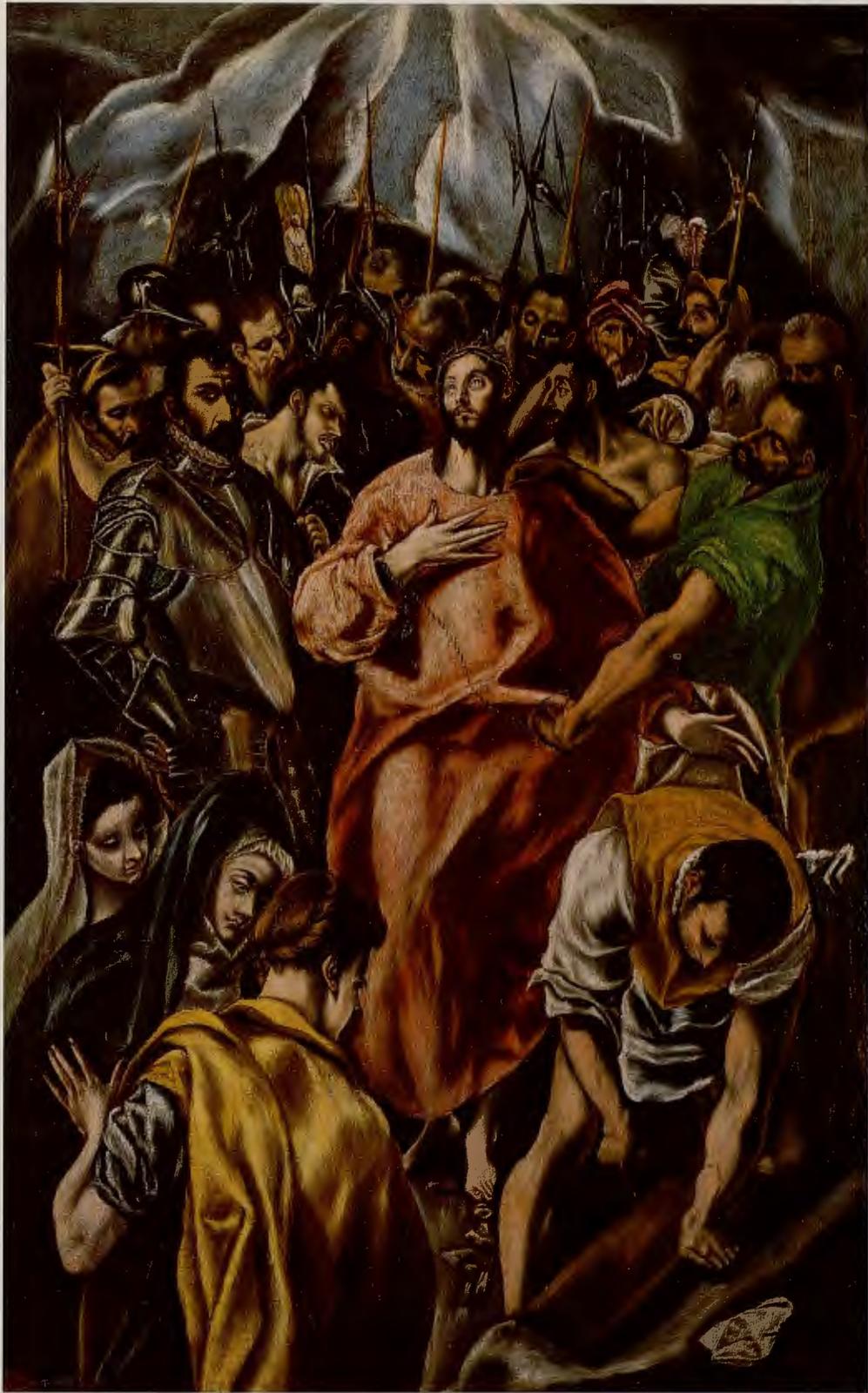
La pobre realización de esta copia expresa, tal vez, la juventud que poseería Jorge Manuel, y su dibujo torpe y los perfiles angulosos y duros de las figuras lo refuerzan, ya que en obras de madurez el hijo del gran artista alcanza un grado muy superior de calidad técnica.

La presencia de la corona de espinas en la cabeza de Cristo y el aumento de tamaño en las figuras de las tres Marías son las variantes más significativas con respecto al lienzo original y demuestran que el pintor no copió directamente el cuadro de la sacristía catedralicia, sino que su copia deriva de la versión del *Expolio*, que se conservaba en la iglesia de Santa Leocadia (Toledo, Museo de Santa Cruz).

J. U.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

*Cossío, 1955, lám. 32. Legendre y Hartmann, 1937. Camón Aznar, 1950, n.º 163. Soehner, 1962, n.º 218. Wethey, 1967, II, n.º X83.*



### 33 TRISTÁN, LUIS

*Santa Mónica*

L. 0,42 × 0,40.

Madrid. Museo del Prado (Cat. n.º 2836.)

Formaba parte del retablo que, con historias de la vida de Jesús y otros santos, pintó Luis Tristán en 1616 para la iglesia parroquial de Yepes (Toledo), que sin duda constituye el conjunto más importante de toda su producción. Destruído parcialmente en 1936, las pinturas se reintegraron a la iglesia, colocándose en su retablo restaurado, a excepción de ésta y de su pareja *San Agustín* (Prado. Cat. n.º 2837).

En el resto de las composiciones de este mismo retablo se han querido apreciar, sin mucho fundamento, influencias de pintores florentinos, tales como Santi di Tito, Pasignano, Empoli y, sobre todo, Cigoli, pero la monumentalidad de sus composiciones y los esquemas utilizados en realidad derivan de fórmulas utilizadas por artistas del círculo escurialense. Igualmente en esta ocasión, la sombra del Greco se encuentra lejana, haciéndose más patente la huella de Maíno.

El dibujo apretado y la resolución del rostro, intensamente naturalista, pormenorizando las formas, se siente reforzado aún más por su fuerte iluminación, obteniendo un resultado muy personal y hondamente expresivo.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, Lafuente Ferrari, 1978, p. 50. Ayala Mallory, 1991, p. 62.



34 TRISTÁN, LUIS  
*San Pedro de Alcántara*

L. 1,69 × 1,11.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3078.)

El santo extremeño, nacido en 1499, reformó la Orden de los Franciscanos Descalzos y fue director espiritual de Santa Teresa. Murió en 1562 y fue beatificado en 1622, habiéndose efectuado el reconocimiento de sus reliquias en 1618.

En torno a estas últimas fechas habrá que situar la cronología de esta pintura de Tristán, cuyo tono, áspero y rudo, expresa muy bien el carácter del santo retratado, cuya figura fue descrita por Santa Teresa como hecha de raíces. Esta misma sensación se refuerza, en esta ocasión, con la reducida gama de tonos terrosos que aumentan la crispada actitud y el apasionamiento de su expresión.

Al parecer formó pareja con otro lienzo de *San Antón*, y este mismo modelo humano lo utilizó Tristán en otras pinturas, por ejemplo, sirviendo al Rey Melchor, en la *Adoración de los Reyes*, de la colección Stirling, de Glasgow.

Se conocen varias copias del mismo modelo, que en ocasiones aparece transformado en San Francisco al representarle con estigmas en sus pies y manos.

Su intenso claroscuro recuerda a O. Borgianni, y el importante estudio y desarrollo de naturaleza muerta que ofrece en esta pintura, además de reforzar el sentido naturalista de lo narrado, aumenta la expresividad angustiosa de la meditación del santo.

J. U.

**EXPOSICIONES:**

Toledo, 1982, n.º 180.

**BIBLIOGRAFIA:**

*Cruzada Villaamil*, 1865, p. 162. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, n.º 219. Ayala Mallory, 1991, p. 63.



## 35 SÁNCHEZ COTÁN, JUAN

### *Retrato de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*

L. 1,02 × 0,61.

Inscripción: *BRIGIDA DEL RIO DE/ PEÑA ARADA DE E/DAD DE L ANOS/MDXC.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3222.)

Constituye buena muestra de un tipo de retratos —de origen renacentista— de personajes que en su fisonomía presentaban anomalías y que por su curiosidad deseaban ser recordados por quienes estaban interesados en lo excepcional, conservándose en las colecciones reales diversos ejemplos de mujeres barbudas.

Felipe II poseía, en 1564, entre sus pinturas del Palacio de El Pardo un retrato «de la muchacha barbuda», original de Antonio Moro, la cual «siendo niña de poca edad tenía la barba poblada de cabellos como tiene hombre de 30 años». En esta misma línea de anormalidad se sitúa la famosa «Mujer barbuda» retratada por Ribera en Nápoles, por encargo del duque de Alcalá. Pero creemos que la que más popularidad alcanzó fue ésta, pintada por Sánchez Cotán.

Brígida del Río, natural de Peñaranda —no sabemos si de Duero o de Bracamonte—, tuvo una vida viajera, tal vez explotando su poco grata imagen; se hallaba en Madrid en 1590 y al año siguiente estaba en Valencia, donde recibió el amparo del patriarca Juan de Ribera y fue igualmente retratada (Colegio del Corpus Christi). Tal vez fuese la misma barbuda que retrató en Valladolid, antes de 1596, Santiago de Remesal, pudiéndose recordar que el pintor Diego Valentín Díaz poseía entre sus cuadros otro retrato de «la mujer barbuda». También el marqués de Astorga, en 1659, tenía un retrato de «la barbuda de peñaranda con marco dorado y negro».

Este retrato lo conservó Cotán hasta 1603 y al ingresar en la Cartuja lo regaló al entonces aparejador de Palacio Real Juan Gómez de Mora. Posteriormente pasó a la colección real y en el siglo XVIII lo contempló D. Antonio Ponz en la Quinta del duque del Arco en El Pardo; este mismo viajero señaló otra copia del retrato en el Palacio de la Zarzuela.

La falta de belleza de su modelo la suplió Cotán prestando toda su atención en la interpretación naturalista y fidedigna de la anormalidad de la mujer, sin interesarse ni por su personalidad ni por su espíritu; se limitó a efectuar un análisis descriptivo y externo, ahondando exclusivamente en lo sombrío del personaje que parece haber carecido de la tensión emocional del modelo de Ribera.

J. U.

#### EXPOSICIONES:

Toledo, 1982, n.º 169. Texas, 1985, n.º 52. Madrid, 1986, n.º 17.

#### BIBLIOGRAFIA:

Cavestany, 1936-1940, p. 138. Ponz, ed. 1947, p. 564. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 92-93. Benito, 1980, p. 199.

BRIGIDA BELRIO  
PENIA ABADADE P.  
TAD DE L. ANOS  
M.D.X.C.C.



## 36 ORRENTE, PEDRO

### *Jacob en el pozo*

L. 0,93 × 1,37.

Játiva (Valencia), Museo Municipal.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 4044.)

Fue Orrente un pintor que se especializó en hacer series bíblicas o evangélicas, de pequeño formato, y concebidas como escenas de género a la manera de los que hizo en Venecia la familia Bassano. Es frecuente la representación de historias de la vida de Jacob, iconografía a la que pertenece esta escena.

Se representa el momento en que el patriarca, después de haber abandonado la casa paterna por temor a la venganza de su hermano Esaú, se dirige a casa de su tío Labán. En primer término Jacob llega a un pozo y pregunta a los pastores cómo encontrar a su pariente, y uno de ellos le señala el camino por el que se acerca su prima Raquel con un rebaño de ovejas, al fondo de la composición (Génesis, 29, 1-6). A la izquierda, con afán narrativo, el pintor ha presentado también el episodio del Sueño de Jacob, con la escala por donde suben y bajan los ángeles (Génesis 28-12). El paisaje adquiere un gran desarrollo ocupando toda la mitad superior de la escena. Es evidente en él la influencia veneciana en la suavidad de los perfiles, en los celajes de tormenta y en la iluminación crepuscular.

El lienzo es réplica de taller del ejemplar firmado de la colección Prat Tomás de Barcelona. De él se conoce otra réplica en la colección Lassala de Valencia y copias antiguas en colecciones de Madrid y Barcelona y Londres, esta última con variantes.

Es parte de una serie, procedente del Museo Nacional de la Trinidad, formada por *Jacob y Raquel en el pozo abrevando los rebaños*, y otras dos pinturas más cuyos temas son *Jacob poniendo las varas a las ovejas* y *Partida de Jacob con los rebaños* (Prado. Cat. n.ºs 5474 y 5475).

M. O.

#### EXPOSICIONES:

Toledo, 1982, n.º 159, p. 184.

#### BIBLIOGRAFIA:

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, n.º 160, pp. 263 y 285.



## 37 ORRENTE, PEDRO

### *Jacob y Raquel en el pozo observando los rebaños*

L. 0,93 × 1,37.

Játiva (Valencia), Museo Municipal.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 4045.)

En un amplio paisaje cubierto de celaje, a la manera veneciana, se desarrolla la escena de tema bíblico concebida de nuevo como si fuera pintura de género. Jacob acompañado de Raquel saca agua del pozo para dar de beber a las ovejas (Génesis, 29,10). Con sentido narrativo, el pintor ha concebido la composición dividida en tres grupos, dos de ellos en primer plano que destacan fuertemente iluminados por luz dirigida, que contrastan con los árboles y montículos a contraluz.

Si bien el tema es tratado con frecuencia en la obra de Orrente, no se conoce ningún ejemplar con esta misma concepción. Sí existe, sin embargo, una pintura en la que se reproduce toda la mitad derecha de la misma.

M. O.

#### **EXPOSICIONES:**

*Toledo, 1982, n.º 160, p. 184.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Angulo-Pérez Sánchez, 1972, n.º 165, pp. 263 y 287. Pérez Sánchez, 1980, p. 10.*



## 38 LOARTE, ALEJANDRO DE

### *San Juan Bautista*

T. 0,49 × 0,28.

Madrid. Museo Casa de Lope de Vega.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 1308.)

La imagen del precursor de Cristo está situada en el centro de la tabla y su iconografía se ajusta a la representación en la tradición medieval. Su figura alargada, fuertemente iluminada en zonas, lo que refleja el interés del pintor por un incipiente claroscuro, es ejemplo del manierismo internacional de principios del siglo, en el que se debió formar el autor, y posee concomitancias con los modelos del Greco.

El santo está vestido con una túnica corta de piel y sobre ella un manto; ambos están anudados por un cordón, ajustándose a la representación habitual desde el siglo XIV. El cordero, que alude a Cristo, está a sus pies y con la mano izquierda sujeta la cruz y la filacteria, en la que se puede leer «Ecce Agnus Dei». El paisaje del segundo término tiene ecos bassanescos y la composición se cierra con un árbol a contraluz en el lateral derecho.

La pintura, que se ha puesto en relación con el círculo de Tristán, procede del Museo de la Trinidad. Cruzada Villaamil lo considera de mano de un pintor italiano desconocido. Sánchez Cantón, confirmando la opinión de Cavestany que la creía datada hacia 1626, la atribuyó a Loarte junto con su compañera *María Magdalena*, por analogías estilísticas con el *San Juan Bautista* del Convento de las Esclavas del Sagrado Corazón en Madrid, firmado y fechado en esa fecha. Esta adscripción le parece a Pérez Sánchez poco convincente.

M. O.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Cruzada Villaamil*, 1865, p. 272, n.º 856. Sánchez Cantón, 1962, p. 62. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, n.º 73, p. 291.



### 39 LOARTE, ALEJANDRO DE

*La Magdalena penitente*

T. 0,49 × 0,28.

Madrid. Museo Casa de Lope de Vega.

Depósito del Museo del Prado. (Cat. n.º 1309.)

Centra la composición la figura de la santa llorosa y en pie, sobre un fondo de paisaje de horizonte alto. El cuerpo, desnudo por completo, se cubre únicamente con sus cabellos a la manera de la tradición medieval. Aquí el pintor ha elegido un tema muy popular durante la contrarreforma, el momento en que la Magdalena se ha retirado a hacer penitencia en una gruta situada en un paraje en el que hay un manantial, que ella contribuye a alimentar con sus propias lágrimas, y que está representado en un segundo término. La calavera que le ayuda a comprender la vanidad de la vida se encuentra a sus pies, en el ángulo inferior derecho de la composición.

La atribución a Loarte se debe a Sánchez Cantón. Si bien puede dudarse o no de dicha autoría es evidente que el pintor es un artista educado en el mismo manierismo que domina Toledo a principios del siglo XVII, evidente en el canon alargado y en el movimiento helicoidal de la figura. Demuestra también interés por los efectos de la luz dirigida y por el estudio de la anatomía del personaje; en el paisaje hay ecos venecianos y la entonación general es un tanto terrosa.

La pintura procede del Museo Nacional de la Trinidad, en donde figuró como Anónimo italiano, aunque Cruzada Villaamil señala su relación con la escultura de la sillería del coro de la catedral de Toledo y la atribuye a algún seguidor de la escuela de Berruguete.

M. O.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Cruzada Villaamil, 1865, p. 273, n.º 865. Sánchez Cantón, 1962, p. 72. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, n.º 81, p. 220.*



## 40 GARCÍA SALMERÓN, CRISTÓBAL

### *San Juan Evangelista*

L. 1,42 × 1,07.

Inscripción: *Creatorem caeli et terrae.*

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 3363.)

Forma parte de uno de los *Apostolados* pintados por este artista, cuyos ejemplares conocidos ofrecen una diversa calidad, tales como los que se conservan en el Museo Diocesano de Valladolid y en el Monasterio de Poblet (Tarragona), además de diversas copias. Las figuras de los Apóstoles sostienen en sus manos sus atributos correspondientes y un papel o cartela con versículos del Credo.

Respaldada por un fondo oscuro, la silueta de San Juan se destaca por la fuerte iluminación dirigida al rostro y manos. Este y el apóstol Judas Tadeo son los únicos de la serie que dirigen sus cabezas hacia lo alto, en actitud expectante, siendo su rostro menos joven de lo habitual en las representaciones de este discípulo, pues sus bigotes y perilla le alejan de la característica imagen de joven imberbe.

El preferido de Cristo fue hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el mayor. Al confiarle Jesús a su madre marchó con ella a Efeso y en su casa vivió hasta su dormición; después se retiró a la isla de Patmos y en tiempos del emperador Domiciano sufrió martirio en Roma, al ser introducido en una caldera de aceite hirviendo, de la que salió indemne. Autor del cuarto Evangelio se le ha atribuido la redacción del libro del Apocalipsis.

La presencia del cáliz, como atributo parlante, se refiere a un pasaje supuestamente biográfico de San Juan, cuando el sacerdote del templo de Diana en Efeso, Aristómedes, le dijo: «Si tu quieres que crea en tu Dios, te daré a probar veneno y si no te hace ningún daño, es que tu Dios es el verdadero.» Efectivamente machacó reptiles venenosos en un mortero, probó primero su efecto en dos condenados a muerte, que sucumbieron de inmediato, y a continuación le hizo beber a Juan la copa; éste hizo el signo de la cruz, bebió el veneno y no sufrió mal alguno.

Habitualmente de la copa empozoñada surge un pequeño dragón alado, de una o varias cabezas, que simboliza la fuerza del veneno del que se escapó el discípulo de Cristo. Según una tradición, recogida por el Seudo-Isidoro de Sevilla, la copa en realidad era un cáliz de comunión, de ahí su forma, queriéndose identificar con uno que se conserva en la basílica romana de San Juan de Letrán.

J. U.

#### BIBLIOGRAFIA:

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 366.



## 41 RIBALTA, FRANCISCO

### *Cristo muerto sostenido por ángeles*

L. 1,13 × 0,90.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1061.)

El tema de los ángeles asistiendo a Jesucristo muerto al borde del sarcófago tiene su origen a fines de la Edad Media y es frecuente entre los pintores del quattrocento italiano. A partir de la Contrarreforma vendrá a sustituir a la representación habitual del Santo Sepulcro.

La composición es, al parecer, copia de otra realizada por Juan de Juanes que se encontraba en la iglesia de San Andrés de Valencia. Según E. Tormo la obra, hoy desaparecida, contaba con la presencia del Padre Eterno. No es de extrañar que así fuese, ya que es frecuente encontrar cómo Francisco Ribalta copia los modelos iconográficos de Juanes, especialmente durante la primera década del siglo xvii. Efectivamente, los tipos humanos, el dibujo compacto y la composición general se asemejan a la forma de hacer de este autor; sin embargo, son diferentes la utilización del color, la iluminación de la escena con fuertes contrastes de luces y sombras que proporcionan a los personajes un modelado escultórico, la claridad táctil de los paños y el fondo neutro y oscuro, todos ellos recursos utilizados por Ribalta en sus obras.

Del modelo original del *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* se conservan diferentes versiones. Una de ellas, considerada del propio Juanes, y en la que aparece la Virgen, se encuentra en el Meadows Museum de Dallas (Texas); la segunda, en la colección Carbonell de Valencia, de inferior calidad, se atribuye al pintor valenciano con intervención de taller.

Esta pintura procede de Valencia. Estuvo en la colección de D. Gabriel Montaner, quien la vendió a Carlos IV en 1804 por 6.000 reales. Figura inventariado en 1818 en el Palacio de Aranjuez y desde allí pasó al Museo del Prado.

M. O.

#### EXPOSICIONES:

Valencia-Madrid, 1987, n.º 33, p. 146. Nueva York, 1988, n.º 14, p. 84.

#### BIBLIOGRAFIA:

Fitz Darby, 1938, pp. 112-113. Gil Filloi, 1948, p. 39. Kowal, 1981, pp. 680-682.



## 42 RIBALTA, JUAN

### *San Mateo y San Juan Evangelista*

L. 0,66 × 1,02.

Madrid. Museo del Prado. (Cat. n.º 1065.)

La pintura, junto con su compañera (Prado, Cat. n.º 2965), ha sido atribuida durante mucho tiempo a Francisco Ribalta, pero hoy se reconoce mayoritariamente como de su hijo, atendiendo a las analogías estilísticas con las obras conservadas y firmadas de su mano, así como con algunas de las figuras de santos de retablos que, como el de Portacoeli, fue contratado por el padre, pero realizado en gran parte por Juan Ribalta. Su estilo se caracteriza por un dibujo preciso a la hora de modelar la anatomía, en este caso rostros, manos y pies, por los toques ligeros y poco empastados de cabellos y barbas y la relación de los modelos humanos con los de Pedro Orrente, quien también le influiría al situar las figuras en un paisaje de claro recuerdo veneciano.

El lienzo, de procedencia desconocida, forma pareja con otra pintura que representa a San Marcos y a San Lucas, y ambas debieron formar parte de un retablo valenciano. Sería adquirida por Carlos IV durante su estancia en Valencia, a finales de 1802, para incrementar la colección real. Probablemente estaría en el Palacio Real antes de su ingreso en el Museo del Prado. Existe una copia de cierta calidad y de medidas mayores en una colección privada de Valencia.

M. O.

#### **EXPOSICIONES:**

*México, 1978, n.º 79. Buenos Aires, 1980, p. 46. Tokio, 1985. Valencia-Madrid, 1987, n.º 70. Nueva York, 1988, n.º 33. Andorra, 1991.*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

*Fitz Darby, 1938, pp. 84-85. Espresati, 1948, p. 80. Gil Fillol, 1948, p. 42. Camón Aznar, 1958, p. 70. Kowal, 1981, pp. 498-500.*





***Biografías***



## CARDUCHO, VICENTE

Nacido, como su hermano Bartolomé, en Florencia hacia 1576, con él vino a España en 1585 siguiendo a Federico Zuccaro.

Ayudó a su hermano en los trabajos que realizó en El Escorial y heredó, al morir éste en 1609, la plaza de pintor del rey que ya había solicitado en 1601.

Durante la estancia de la corte en Valladolid pintó numerosas obras para los conventos de San Diego y San Pablo y también para el Palacio Real. De fecundidad no superada durante todo el siglo, se rodeó de un amplio taller de colaboradores que, a juzgar por la excelente uniformidad que presenta toda su producción, poseería un grado de organización muy alto.

Pintor de amplia temática, cultivó como buen italiano la pintura al fresco, incluida la de asunto profano; pero su concepto académico de la pintura le hizo desdeñar géneros como el bodegón, el paisaje o el retrato.

Se convirtió en el pintor más solicitado de la corte y su orgullo sólo sería doblegado cuando el gran Velázquez comenzó a imponer sus nuevos criterios estéticos. Todavía en 1634 participó junto a su rival en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, pintando diversas batallas que señalan el final de su carrera palatina.

Se preocupó por definir su ideario estético redactando sus «Diálogos de la pintura» (1633), confesándose como decidido antinaturalista; no obstante, contradijo su ideario con la práctica. Defendió también la liberalidad de su arte y murió en Madrid en 1638.

## CASTELLO, FÉLIX

Nacido en Madrid hacia 1595, en el seno de una familia de pintores italianos —su abuelo fue el célebre Bergamasco que sirvió a Felipe II y su padre, Fabricio trabajó en El Escorial llegando a ser pintor del rey—. Su formación se debe, no obstante, al también italiano Vicente Carducho, artista de notable personalidad, fecundísima obra y extenso número de discípulos. Parece que Castello fue, entre todos ellos, el más cercano al maestro, manteniéndose el contacto entre ellos, más allá de la época de aprendizaje. En consecuencia, la identidad con su estilo fue grande como lo prueban, sobre todo, sus composiciones de figuras. Aunque no logró ser nombrado pintor del rey, Castello trabajó asiduamente para la corte. Además de su participación en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y de su colaboración en la pintura de la Galería de Reyes para el Salón nuevo del Alcázar de Madrid, cuya capilla real decoraría asimismo, se le encargó la serie de seis pinturas de

casas de campos reales destinada a decorar el pabellón de caza, conocido como Torre de la Parada.

No dejó de cultivar la pintura religiosa: retablos del hospital Tavera (Toledo) e iglesia de Getafe (Madrid), éste en colaboración con Angelo Nardi y Jusepe Leonardo, sospechándose su participación en la interesante serie de lienzos que pintó su maestro para la Cartuja del Pualar.

Murió en Madrid en 1651.

## CAXÉS, EUGENIO

Nacido en Madrid en 1574, fue hijo de Patricio Caxés, pintor natural de Arezzo que había venido a trabajar a El Escorial. Se educó en el taller paterno, pero marcharía a Roma entre 1595 y 1599, entrando allí, tal vez, en relación con el círculo del Caballero de Arpino.

A su regreso a España se le documenta frecuentemente pintando al servicio de la corte, de iglesias y conventos, y también de una clientela privada. Nombrado pintor del rey en 1612, no consiguió escalar cargos palatinos más altos. Colaboró estrechamente con Vicente Carducho, estando a menudo sus trabajos emparejados. Gozó de amplísimo prestigio y junto con Carducho fue uno de los artistas más importantes de Madrid con anterioridad a la llegada de Velázquez.

Murió en Madrid en 1634, cuando se encontraba trabajando en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro. Sus más destacados discípulos fueron Antonio Lanchares y Luis Fernández.

## CORTE, JUAN DE LA

Pintor nacido en Flandes en 1597, según Palomino. Desde 1613 está trabajando en España y dos años más tarde ya recibe encargos de la corte en donde fue artista muy estimado. En 1627, a la muerte de Bartolomé González, es uno de los aspirantes a la plaza de pintor del rey.

Debió tener su primer aprendizaje en Flandes con pintores como Momper, Vrancx y Vredeman de Vries; no parece por lo tanto cierta su formación en la escuela de Madrid ni la tesis de Martín S. Soria, que piensa en dos pintores con el mismo nombre. Los temas que trata están vinculados a los pintores del norte, aunque el colorido frío guarde relación con la escuela madrileña.

Es un pintor que evoluciona poco a juzgar por las obras fechadas que se conservan, que, aunque corresponden a los años últimos de su vida, revelan un arcaísmo evidente. Pintó temas de Historia antigua y moderna, del Antiguo y Nuevo Testamento, mitología, fiestas, perspectivas arquitectónicas, paisajes, batallas y retratos. Todas las escenas están pobla-

das de figuras y predomina la teatralidad en el ambiente, a pesar de la insinuación al contenido de las mismas.

Juan de la Corte muere en Madrid en 1660, también según Palomino.

## FERNÁNDEZ, LUIS

Artista aún poco conocido —escasean por igual sus datos biográficos y sus pinturas firmadas—, ofrece, sin embargo, una notable personalidad dentro del rico panorama pictórico de su época.

Palomino lo hace nacer en Madrid, donde también moriría en 1654, antes de cumplir los 60 años, pero es conocida la inexactitud de las fechas que, en ocasiones, facilita este biógrafo; Lázaro Díaz del Valle afirmó que aún vivía hacia 1657. Su actividad transcurre, por tanto, durante toda la primera mitad del siglo XVII, pero sus obras conservadas se fechan a lo largo del primer tercio.

Probable discípulo de Eugenio Caxés, con quien le relacionan la monumentalidad de sus modelos, además del hecho de habersele confiado la terminación de la pintura para el Salón de Reinos que éste dejara inacabada, su obra experimenta en muy pocos años una notable evolución. Si en las pinturas del retablo de la parroquia de Cebreros (1624) se muestra aún muy vinculado con el estilo de su maestro, usando un modo de hacer seco y arcaizante, en los cuadros de San Joaquín y Santa Ana (1630, Pastrana, Colegiata) y en el San Lorenzo (1623, Madrid, Consejo de Estado), que se expone, utiliza una factura mucho más suelta que lo sitúa en una posición avanzada respecto de sus contemporáneos.

## GARCÍA SALMERÓN, CRISTÓBAL

Su biografía es aún poco conocida dada la escasez de noticias conocidas sobre su persona. Nacido en Cuenca hacia 1600, comenzó a formarse en su misma ciudad con el murciano Pedro Orrente, completando su preparación con el estudio de la producción de Maíno y Tristán, que conocería durante alguna estancia en la vecina Toledo, siguiendo tal vez a Orrente.

Trabajó al servicio de la catedral conquesa, y su creciente prestigio —pintó un gran cuadro con las fiestas de toros celebradas en Cuenca en honor de Felipe IV, en 1641— le animaría a trasladarse a Madrid, donde murió en 1666.

Aficionado al uso de grabados con modelos manieristas, sus figuras son de un fuerte sabor naturalista, tanto en sus rostros como en los paños, de pliegues escultóricos y rico claroscuro. Sus figuras, ásperas y grandiosas, acusan también el eco del naturalismo riberesco y su colorido se acomoda de continuo a los tonos terrosos, castaños y verdes densos, tan característicos de la pintura valenciana.

## GONZÁLEZ, BARTOLOMÉ

Nacido en Valladolid en 1564. Se formó con el pintor aretino Patricio Caxés dentro de la tradición escurialense. El contacto con su paisano Juan Pantoja de la Cruz sería decisivo, inclinándole seguramente a buscar una solución tenebrista para su pintura, dadas las últimas experiencias que aquél practicó. No obstante, los resabios manieristas aprendidos con Caxés no desaparecieron completamente ni tampoco cierto idealismo de tradición toscana.

Su preocupación por un tipo de pintura más moderna se aprecia en obras en las que acepta plenamente un tenebrismo riguroso, próximo a la pintura practicada por el más joven, Pedro Núñez del Valle, que conocía la polémica suscitada por los seguidores de Caravaggio.

Desarrolló una gran actividad como pintor de retratos, utilizando fórmulas que se remontan a las de Antonio Moro o Sánchez Coello, ligeramente corregidas por Pantoja. En sus figuras existe una preocupación obsesiva por el análisis del detalle, aunque el acartonamiento de las actitudes y cierta sequedad, en numerosas ocasiones, son fruto de la intervención de colaboradores, dado que tuvo que atender las necesidades de las cancellerías españolas en Europa, suministrando retratos de los soberanos que en 1617 le nombraron pintor de cámara.

Murió en Madrid diez años más tarde.

## GRECO, EL

Domenikos Theotokopoulos, conocido en España, como El Greco, nació en 1541, en la ciudad cretense de Candía. Su familia se dedicaba a recaudar impuestos para la República veneciana que gobernaba aquella isla. Hacia 1567 se instaló en Venecia, después de haber realizado una primera formación en Creta. Su formación con Tiziano no se halla documentada, pero resulta muy evidente su dependencia de este maestro, así como de Bassano y de Tintoretto especialmente. En 1570 se encuentra en Roma vinculado al círculo del cardenal Alejandro Farnese que le dispensó su protección. Allí conoció a varios canónigos toledanos que ejercieron gran influencia para su posterior marcha a España. Perteneció a la Academia de San Lucas, y sus particulares juicios sobre Miguel Ángel alcanzaron gran resonancia.

A finales de 1576 llegó a España atraído, seguramente, por la posibilidad de trabajar en El Escorial. Instalado en Toledo, recibió sus primeros encargos de instituciones tan importantes como el convento de Santo Domingo y la catedral, y en 1580 recibió el encargo de pintar su Martirio de San Mauricio para El Escorial. Después de este intento de

vincularse a la corte se recluyó en Toledo y trabajó activamente para esta ciudad y su comarca.

Dotado de una poderosa y compleja personalidad, supo traducir su fuerte expresivismo con un sentimiento y colorido que fueron siempre venecianos; concedió el máximo protagonismo a la figura humana desinteresándose paulatinamente por los escenarios, otorgando a sus obras una visión muy original y moderna, tanto en sus cuadros religiosos como en sus retratos.

Murió en Toledo en 1614.

## VAN DER HAMEN Y LEÓN, JUAN

Hijo de flamencos establecidos en la corte, nació en Madrid en 1596. Por la posición desahogada de la familia tuvo ocasión de educarse en un ambiente humanista, relacionándose con Lope, Quevedo y Pérez de Montalbán, entre otros escritores. El propio pintor escribió prosa y poesía y estuvo muy versado en los temas que preocupaban a los escritores españoles del primer tercio del siglo. Sobre su formación pictórica se sabe muy poco. En 1619 aparece documentado entre los decoradores de El Palacio del Pardo, pretendiendo en 1627 una plaza vacante de pintor del rey, que se otorgó, sin embargo, a Angelo Nardi. Palomino elogió su habilidad como pintor de temática religiosa y su alta calidad como retratista se puede apreciar en diferentes obras, pero sobresalió especialmente como bodegonista y pintor de naturalezas muertas, cuyas cualidades fueron alabadas por Lope y Pacheco, siendo, sin duda, uno de los maestros fundamentales del primer naturalismo madrileño. Sus naturalezas muertas se han relacionado con otras flamencas, pero no se puede olvidar la influencia que sintió de los primeros bodegonistas españoles, como los toledanos Sánchez Cotán y Loarte. En sus últimas obras demuestra el conocimiento del mundo italiano, probablemente a través de pinturas originales de Crescenzi, que residía en España desde 1616, y de obras de Pietro Paolo Bonzi, pero tampoco se le puede regatear el gran influjo que tuvo sobre Zurbarán, Pereda o Arellano.

Muere en Madrid en 1631.

## LANCHARES, ANTONIO

Pintor al que se le cree natural de Madrid y nacido en la última década del siglo XVI. Estudió con Eugenio Caxés, y al parecer tuvo una larga estancia en Italia, en fechas que todavía hoy no están determinadas.

Se conocen obras suyas desde 1612, y se sabe que en 1627, a la muerte de Bartolomé González, solicita la plaza de pintor del rey y que Vicente Carducho, Eugenio Caxés y el propio

Velázquez le anteponen al resto de los once pintores solicitantes.

Su estilo revela su aprendizaje con Caxés y una cierta influencia italiana proveniente, no tanto de su formación allí, sino de su estudio de los modelos vistos entre los pintores de esa nacionalidad que trabajan en El Escorial. Gusta de una iluminación dirigida suave, lo que permitiría encajarle en un tenebrismo atemperado. Además del óleo, pinta al temple y al fresco.

Muere en Madrid en 1630.

## LOARTE, ALEJANDRO DE

Pintor nacido entre 1590 y 1600 del que desconocemos su lugar de nacimiento, e hijo de un modesto pintor llamado Jerónimo, que le sobrevive. En 1619 se encuentra en Madrid para contraer matrimonio y desde 1621 está establecido en Toledo, donde trabaja, y en esta ciudad morirá en 1626.

Artista malogrado, su estilo denota una formación enteramente castellana. Hace pintura religiosa, en la que algunos de sus santos evocan los modelos de Tristán, acentuando las figuras por un preciso estudio de la luz; también pinta retratos y paisajes inspirados en Venecia, pero en lo que tiene un interés excepcional es como pintor de naturaleza muerta, realizando obras capitales para nuestra historia de la pintura de bodegón.

## MAÍNO, JUAN BAUTISTA

Nacido en 1581, en Pastrana (Guadalajara), de padre milanés y madre española. Realiza su formación artística en Italia, adonde marcharía en torno a 1600, tomando contacto en Milán y posteriormente en Roma con las corrientes más avanzadas de la pintura barroca. Según Jusepe Martínez fue «discípulo y amigo... de Aníbal Carracho y gran compañero de nuestro gran Guido Reni». Como la primera estancia del boloñés Reni se sitúa entre 1600 y 1603 trabajando con Carracci, se ha pensado que el joven Maíno realizaría su primer viaje a Italia durante los últimos años del siglo XVI y los primeros de la primera centuria, no limitando su estancia a Roma, puesto que su formación denota el conocimiento de modos propios de pintores del norte de Italia, de cuya región era originaria su familia paterna. Existe la posibilidad de pensar en un segundo viaje de Maíno entre 1604 y 1608.

De regreso a España reparte su vida entre la ciudad de Toledo, en cuyo convento dominico de San Pablo Mártir profesó en 1613, y Madrid, donde se instala en torno a 1620 y viviría hasta su muerte. Su vocación religiosa, que condicionó seguramente su actividad artística, no impidió que su pres-

tigio llegase a medios cortesanos hasta el punto de ser nombrado profesor de dibujo del futuro Felipe IV. Reinando ya éste, y aun sin ostentar cargo oficial alguno, su influencia se hace sentir tanto en el triunfo de Velázquez en 1627 como en las tareas de decoración del Salón de Reinos para el que pintaría uno de los mejores lienzos de la serie: la *Recuperación de la Bahía de Todos los Santos*.

Poseedor de un dibujo muy preciso que se acompaña de un toque de idealismo y refinada elegancia, Maíno es artista singularmente atractivo entre los artistas españoles de su época.

Murió en Madrid en 1649.

## ORRENTE, PEDRO

Nace en Murcia en 1580. Su primera formación debió llevarse a cabo en su ciudad natal y en Toledo, en donde se encuentra en 1600 recibiendo encargos. Entre 1604 y 1612 realiza un largo viaje a Italia, y en Venecia trabaja en el taller de Leandro Bassano, cuyo estilo le influirá notablemente. Vuelve a España después de esta fecha, y aquí habrá de trabajar, viajando por Murcia, Toledo, Valencia y probablemente por Sevilla. Desde 1626 a 1631 se establece en Toledo, y allí tiene amistad con el hijo de El Greco y contacto de nuevo con el mundo toledano. Durante sus últimos años vive en Valencia, y en esta ciudad morirá en 1645.

Es pintor de mucha obra conocida, pero poca fechada, que no permite establecer una continuidad en su evolución. Pinta obras religiosas, de altar y escenas bíblicas y evangélicas, generalmente en series y de pequeño formato, en las que se aprecia, por una parte, la influencia veneciana en la concepción de las escenas y en los paisajes y, por otra, el recuerdo de El Greco, especialmente en el canon alargado de las figuras. Finalmente se incluirá plenamente en la corriente naturalista tenebrista en la tradición caravagguesa. Con técnica algo seca, en sus composiciones predominan las tonalidades tostadas, contribuyen a ello las preparaciones rojizas de los cuadros, a las que con alguna frecuencia añade manchas intensas en colores verdes, rojos y blancos puros.

## PANTOJA DE LA CRUZ, JUAN

Nacido en Valladolid en 1553. Fue discípulo de Alonso Sánchez Coello y, como él, pintor de cámara de Felipe II y, con posterioridad, de Felipe III. En su estilo reunió elementos propios de su maestro que fusionó el colorido de los pintores venecianos con la traducción de la intensidad psicológica y el detallismo propios del flamenco Antonio Moro, del que existían numerosas obras en la corte española. La cronología de sus obras abarca desde 1588 a 1608.

Pantoja interpretó con absoluta fidelidad el ambiente cortesano que presenció, el lujo de una corte todavía manierista en la que la abundancia de joyas, bordados y vestidos deslumbraban y hacían olvidar las órdenes que intentaban evitar el despilfarro económico, recordando tan sólo este deseo de severidad, la austeridad con que pintó las estancias y su mobiliario.

Fue recordado con admiración por Lope de Vega y Quevedo y curiosamente no fue citado ni por Pacheco ni tampoco por Carducho. En sus composiciones de carácter religioso, Pantoja fue un intérprete fiel de las ideas emanadas del Concilio de Trento y, aunque su arte participa de la fría entonación y carácter manierista, en las últimas obras se aprecia un deseo de experimentar con elementos naturalistas e incluso introducir efectos lumínicos modernos, seguramente más por conocimiento de la pintura veneciana que debido al contacto con obras romanas contemporáneas. Según los documentos fue pintor de bodegones y de paisajes, géneros de los que se puede vislumbrar algo de sus cualidades en los detalles que aparecen en sus numerosos retratos.

Murió en Madrid en 1608.

## RIBALTA, FRANCISCO

Nace en Solsona (Lérida) en 1565, pero si bien se ha supuesto que tendría su educación en Barcelona, pronto viaja a Madrid y en 1582 firma aquí una de sus obras. En la corte se casa, nace su hijo, también pintor, y recibe numerosos encargos de conventos. Desde 1599 se establece en Valencia, protegido por San Juan de Ribera, y realiza gran cantidad de obras por toda la región. Entre 1613 y 1615 se desconocen noticias suyas, por lo que se ha supuesto un viaje a Italia, después del cual evolucionaría su estilo. Muere en 1628.

Pintor gran representante del tenebrismo español desde su primera época, utiliza los grandes contrastes luminosos y el realismo en sus figuras, en las que se acusan gran monumentalidad y expresividad. Su factura es a veces suelta y otras más apretada y pastosa. Su estilo se continuará con su hijo y los numerosos artistas de su taller.

## RIBALTA, JUAN

Nace en Madrid en 1596 ó 1597. Hijo del pintor Francisco Ribalta, con él se formará en Valencia, ciudad y su entorno en la que trabajará permanentemente. Colabora con su padre y es difícil distinguir su estilo del paterno, por lo que ha habido confusión a la hora de atribuir las obras ejecutadas por el padre, cuando éste firma las contrataciones, y por el hijo.

Desde 1615 se conocen obras firmadas por Juan, no muy numerosas por cierto, en las que sigue demostrando un estilo

muy vinculado a su padre, de fuertes contrastes luminosos, con tendencia a la monumentalidad. Quizá sirva para distinguirle la influencia que a través de Pedro Orrente recibe de la pintura veneciana, en concreto de la familia Bassano.

Muere joven, en 1628, el mismo año que su padre.

## RIZI, FRAY JUAN

Nacido en Madrid en 1600, fue hijo mayor del pintor Antonio Rizi y hermano, por consiguiente, del más famoso Francisco. Según Palomino, inició su aprendizaje en Madrid con el dominico Juan Bautista Maíno, pero su manera de pintar no permite evocar el de su presunto maestro.

Profesó en la orden benedictina y en 1627 inició su andadura por distintos conventos españoles de su Orden, primero en la abadía catalana de Montserrat y más tarde en los monasterios castellanos de Silos, San Millán de la Cogolla, Medina del Campo, Madrid, etcétera, para los que realizó numerosas obras, tratando la temática religiosa con una rigurosa y severa monumentalidad que ha permitido calificar al artista como el «Zurbarán castellano».

Fue también un excelente pintor de retratos, y como buen naturalista consigue individualizar la personalidad de sus modelos, pudiéndose adivinar entre sus frailes «negros» a un gran número de compañeros de hábito.

Estuvo aferrado a principios tenebristas, resolviendo su pintura con técnica rápida y segura que contribuye a reforzar el marcado carácter realista de su estilo, apoyado en una gama de color reducida en la que predomina los tonos pardos.

De carácter especulativo, su ideario estético lo dejó reflejado en varios tratados, destacando el titulado «De Pintura Sabia», preocupándose igualmente de formular principios arquitectónicos que denotan su imaginación y doctos conocimientos.

En 1662 marchó a Italia y en la abadía de Montecassino transcurrieron sus últimos años hasta que murió, tardíamente, en 1681.

## ROMÁN, BARTOLOMÉ

Natural de Montoro (Córdoba) nació hacia 1587. Establecido en Madrid, estuvo vinculado con Vicente Carducho después de haber pasado una etapa de enfrentamiento. Tuvo que sentirse deslumbrado por Velázquez, en cuya escuela se perfeccionó. Hombre de modesta fortuna, tanto profesional como humana, no consiguió cargo palatino alguno y salvo un contrato con el monasterio de la Encarnación y otro para la cárcel de corte de Madrid no tuvo una clientela importante. Estuvo vinculado con el convento benedictino de San Martín

y pintó para los hospitalarios y agustinos, enviando pocas obras fuera de la corte. En su taller se formó el joven Carreño de Miranda.

Murió en 1647.

## SÁNCHEZ COTÁN, JUAN

Pintor nacido en Orgaz en 1560. Se educa en Toledo con Blas de Prado y a partir de los años ochenta trabaja ya como pintor independiente, hasta que en 1603 otorga testamento y se hace cartujo. Profesa en la Cartuja de Granada para donde habrá de pintar entre 1615 y 1617 una serie con historias de la Orden. Su vida transcurre entre El Paular y Granada, ciudad en la que muere, en 1627, a los 67 años.

Pinta retratos de gran realismo y numerosas escenas religiosas, especialmente durante su etapa de madurez. En ellas se aprecian su formación dentro del manierismo escorialense, el gusto por los efectos nocturnos, los volúmenes netos y unos determinados modelos. Pero es conocido y estimado «sobre todo» por sus naturalezas muertas, realizadas desde fecha muy temprana y en las que se muestra plenamente naturalista. La sobriedad compositiva, el fuerte contraste de luces y de sombras, la precisión técnica y el realismo de los objetos representados, que el pintor sitúa en un hueco abierto en el muro, son características comunes a todos sus bodegones.

## THEOTOCOPULI, JORGE MANUEL

Nacido en Toledo en 1578. Se formó junto a su padre, teniéndose desde 1603 constancia documental de su actividad profesional. Colaboró con El Greco hasta la muerte de éste, pero al mismo tiempo contrató obras privadamente, como el retablo de Titulcia (Madrid, Bayona de Tajuña). Relacionado con los pintores Tristán y Orrente, trabajó indistintamente como pintor y arquitecto, en este caso de gusto conservador, aunque en sus proyectos y dibujos fuese muy especulativo. Recibió el encargo de concluir el edificio municipal y fue nombrado maestro mayor de la catedral toledana. En 1621 diseñó el túmulo catedralicio para las honras fúnebres de Felipe III, y a pesar de que alcanzó una posición social desahogada, las intrigas de sus enemigos arruinaron su existencia. Murió en Toledo en 1631 y fue sepultado con el panteón familiar de San Torcuato.

## TIEL, JUSTO

Pintor poco conocido debido a la escasez de datos biográficos, únicamente se le menciona en la documentación de la Casa Real acreditándole como pintor de cámara de Felipe II.

En 1563 residía en Balsaín un pintor flamenco llamado Juan Tiel, que seguramente sería pariente de Justo.

La grafía de su apellido tampoco es unánime, pues su Santa Catalina de Alejandría, conservada en colección particular y de la que existe una copia en la catedral de Valladolid, se halla firmada Justus Thielens, en tanto que otra pintura suya se describe en 1600 como firmada por Justo Tilens.

Estimado en la corte a juzgar por la valoración que se dio a sus pinturas, trabajó sobre todo como retratista, aunque también se cita algún cuadro con paisaje y animales y se conoce, asimismo, una pintura religiosa suya.

Por el estilo de sus escasas pinturas conocidas éste parece que procede del manierismo nórdico, relacionándose con la manera de Frans Floris; probablemente viajaría a Italia, rastreándose huellas de Veronés en alguno de sus modelos femeninos. Asimismo, sus típicos tornasoles manieristas concuerdan con los utilizados por los escurialenses Carvajal o Urbina.

Cuando en 1607 se termina de redactar el inventario de las pinturas de Felipe II se le cita ya como «pintor que fue de S. Mg».

## TRISTÁN, LUIS

Nacido hacia 1585 en un pueblo toledano. Comenzó su formación con El Greco, en cuyo taller se hallaba entre 1603 y 1606. Durante el pontificado de Paulo V viajó a Italia, seguramente entre 1606 y 1613, ya que a partir de esta última fecha reside permanentemente en Toledo. Su estilo pictórico es uno de los más interesantes de la generación de pintores del naturalismo español, pues a sus rasgos manieristas de-

rivados de su educación con el maestro se unen elementos propios del naturalismo, como su obsesiva atención por la realidad y una iluminación violenta de raíz caravaggiesca. Los recuerdos de Borggiani resultan también muy evidentes, por su interés hacia lo veneciano y coincide, asimismo, con propuestas propias de Orrente, sintiéndose también en deuda con Maíno. Sin embargo, su eclecticismo personal se agudiza con el empleo de una paleta de tonos terrosos y unos modelos más violentamente naturalistas.

Falleció prematuramente en Toledo en 1624.

## VIDAL, PEDRO ANTONIO

Nacido en Castellón de la Plana hacia 1570, sirvió al duque de Lerma, valido del Soberano, como pintor de cámara, retratándolo en numerosas ocasiones. Durante su estancia en Valladolid retrató al príncipe Víctor Manuel de Saboya, y pese a solicitarlo en 1616, no obtuvo el título de pintor del monarca por lo muy alcanzada que estaba la Hacienda regia, pero a cambio le pudo hacer un retrato espléndido, obra que le sitúa a la misma altura de Bartolomé González, incluso con una mayor soltura técnica.

También pintó cuadros de temática religiosa —«David cuando cortó la cabeza al gigante», «San Francisco con dos santos de su orden mirando la llaga del costado», etc., y en 1618 había realizado para el convento de San Blas, de Lerma (Burgos), algunas copias del Políptico de San Bavón que, en versión del flamenco Michel Coxcie, se conservaba entonces en la capilla del Alcázar madrileño, estimándosele como «graduado por primo» en esta facultad de copista. En 1617 residía en Madrid.

## ***Bibliografía***

*Hemos dividido la Bibliografía en dos apartados. Uno de carácter general reúne una selección de títulos significativos y modernos sobre esta materia. Otro comprende la bibliografía específica relacionada con las obras expuestas. Para una consulta más exhaustiva sobre estos mismos temas recomendamos el manejo de la incluida por el profesor A. E. Pérez Sánchez en su reciente libro Pintura barroca en España, 1600-1750, Madrid 1992.*

### Bibliografía general

- AGULLO Y COBO, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978.
- : *Más noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1981.
- ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, vol. XV. Madrid, 1971.
- ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *A Corpus of Spanish Drawings, Madrid School 1600 to 1650*, vol. II. Londres, 1977.
- : *A Corpus of Spanish Drawings, Sevilla School 1600-1650*, vol. III. Londres, 1985.
- : *A Corpus of Spanish Drawings, Valencia School 1600-1700*, vol. IV. Londres, 1988.
- BENITO DOMENECH, F.: «La pintura durant els segles XVI i XVII» en vol. II de la *Historia de L'Art al País valencià*. Valencia, 1988.
- : «Ribalta y los Ribaltescos» y «La pintura valenciana desde 1630 a 1700» en *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1989.
- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1980.
- : *La Edad de Oro de la pintura española*. Madrid, 1991.
- CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981.
- CAMON AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*. Madrid, 1977.
- CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura*. Madrid, 1633. Edición crítica preparada por F. Calvo Serraller. Madrid, 1979.
- DÍAZ DEL VALLE, L.: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices*. Manuscrito entre 1656-1659. Publicado parcialmente por Sánchez Cantón en *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1934.
- GALLEGO, J.: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1977.
- : *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or*. París, 1968. Edición española: *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1953. Edición facsimil. Madrid, 1987.
- MARÍAS, F.: «Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII», *Archivo Español de Arte (A.E.A.)*, pp. 409-426, 1978.
- MARTÍ MONSO, J.: *Estudios históricos-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898-1901.
- PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649. Ed. de Sánchez Cantón. Madrid, 1956.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Una visión nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or». *Revue de l'art*, 1985, pp. 53-64.
- : *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Ed. Cátedra. Madrid, 1992.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los pintores de Cámara de los reyes de España*. Madrid, 1916.
- SORIA, M., y KUBLER, G.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. The Pelikan History of Art, Baltimore, 1959.
- URREA, J.: «Pintura» en *El Barroco y el Rococó*, T. IV. Historia de Arte Hispánico, Ed. Alhambra, Madrid, 1978.
- VALDIVIESO, E., y SERRERA, J. M.: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985.
- VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana. S. XIII al XIX*. Sevilla, 1986.

### Bibliografía específica

- ALLENDE SALAZAR, J., y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Retratos del Museo del Prado*. Madrid, 1919.
- ANGULO IÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. C.S.I.C. Madrid, 1969.
- : *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. C.S.I.C. Madrid, 1972.
- : *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. C.S.I.C. Madrid, 1983.
- AYALA MALLORY, N.: *Del Greco a Murillo. La pintura española del siglo de Oro (1556-1700)*. Alianza Ed. Madrid, 1991.
- BENITO, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia, 1980.
- BERMEJO DE LA RICA, A.: *La Mitología en el Museo del Prado*. Madrid, 1974.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Dominico Greco*. Madrid, 1950.
- : *Los Ribalta*. Madrid, 1958.
- CATURLA, M. L.: «Los retratos de reyes del "Salón Dorado" en el Antiguo Alcázar de Madrid». *A.E.A.*, 1947, pp. 1-10.
- CAVESTANY, J.: *Flores y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1936-1940.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- COSSIO, M. B.: *Domenico Theotocopuli, El Greco*. Madrid, 1955.
- CRAWFORD VOLK, M.: *Vicente Carducho and seventeenth Century Castilian Painting*. Nueva York, 1977.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, 1865.
- ESPRESATI, C. G.: *Ribalta*. Barcelona, 1948.
- FITZ DARBY, D.: *Francisco Ribalta and his School*. Cambridge (Mass.), 1938.
- GARCÍA DE WATTENBERG, E.: *Museo Nacional de Escultura. Sección Pintura*. Valladolid, 1969.
- GAYA NUÑO, J. A.: «Notas al catálogo del Museo del Prado. El Prado disperso o inédito». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1954, pp. 101-142.

- GIL FILLLOL, L.: *Ribalta*. Barcelona, 1948.
- KOWAL, D.: *The Life and the Art of Francisco Ribalta (1565-1628)*. Michigan, 1981.
- KUSCHE, M.: *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid, 1964.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El Prado. Del Románico al Greco*. Madrid, 1978.
- : *Museo del Prado. La pintura española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1978.
- LEFORT, P.: *La peinture espagnole*. París, 1893.
- LEGENDRE, M., Y HARTMANN, A.: *Domenico Theotocopouli dit El Greco*. 1937.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: «El bimilenario de Virgilio y la Pintura Española del S. XVII». *A.E.A.* 1981, pp. 385-404.
- : *La Mitología en la Pintura Española*. Madrid, 1982.
- MAYER, A.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1947.
- MORENO VILLA, J.: «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González», con notas preliminares de Sánchez Cantón. *A.E.A.* 1937, pp. 137-157.
- ORIHUELA, M.: «Dos obras inéditas de Van der Hamen, depositadas en la Embajada de Buenos Aires», *Boletín del Museo del Prado*, 1982, pp. 11-14.
- PALOMINO Y VELASCO, A.: *Museo Pictórico y Escala Optica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid, 1715-1724. Ed. Madrid, 1947.
- PÉREZ PASTOR, C.: «Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura Española.» *Memorias de la Real Academia Española*, T. X. Madrid, 1914.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Justus Tiel, Pintor del Rey». *A.E.A.*, 1962, pp. 328-329.
- : «Pintura madrileña del siglo XVII. Addenda». *A.E.A.*, 1976.
- : «En el centenario de Orrente. Addenda a su catálogo». *A.E.A.*, 1980.
- : Catálogo Exposición *El Toledo del Greco*, Toledo, 1982, pp. 164-165.
- PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794. Ed. Aguilar, Madrid, 1947.
- RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> T.: «Armaduras infantiles en el Palacio de Oriente». *Reales Sitios*, 1966, pp. 40-48.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Sobre la vida y obras de Pantoja». *A.E.A.*, 1947, pp. 95-120.
- : *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona, 1948.
- : *Real Academia Española. La Casa de Lope de Vega*. Madrid, 1962.
- SERRERA, J. M.: «Juan Bautista Maíno: Notas sobre el Retablo de las Cuatro Pascuas». *Boletín del Museo del Prado*, 1989, pp. 35-41.
- SOEHNER, H.: *Spanische Meister*. Alte Pinakothek. Munich, 1962.
- TORMO, E.: *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid, 1917.
- TORMO, E., Y LAFUENTE FERRARI, E.: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Madrid, 1930.
- WETHEY, H. E.: *El Greco*. Madrid, 1967.

### Exposiciones

- Amsterdam: *Velázquez en Zijn Tijd: Zeventiende-eeuwse Spaanse schilderkunst uit het Prado*. Amsterdam, 1985.
- Andorra: *El Siglo d'Or de la Pintura Española al Museu del Prado*. Andorra, 1991.
- Belgrado: *Pintura Española*. Belgrado, 1981.
- Buenos Aires: *Panorama de la Pintura desde los Reyes Católicos a Goya*. Buenos Aires, 1980.
- Canarias: *Exposición itinerante de las obras del Museo del Prado*. Canarias, 1973-1974.
- Estocolmo: *La Reina Cristina de Suecia y su tiempo*. Estocolmo, 1966.
- Fort-Worth: *Spanish still life in the Golden Age, 1600-1650*. Fort-Worth, 1985.
- Ginebra: *Du Greco à Goya. Chefs d'Oeuvre du Prado et de Collections Espagnols*. Ginebra, 1989.
- Londres: *The golden age of Spanish paintings*. Londres, 1976.
- Madrid: *Exposición Histórica de la Orden Benedictina*. Madrid, 1948.
- : *Principales adquisiciones del Museo del Prado (1958-1968)*. Madrid, 1969.
- : *Don Antonio Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid, 1978-1979.
- : *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986.
- : *Retratos de Madrid, villa y corte*. Madrid, 1992.
- México: *Del Greco a Goya*. México, 1978.
- : *Pintura Mexicana y Española de los siglos XVI y XVIII*. México, 1991.
- Nueva York: *The Painting of Francisco Ribalta (1565-1628)*. Nueva York, 1988.
- Oviedo: *Príncipes de Asturias. VI Centenario Principado de Asturias 1388-1988*. Oviedo, 1988.
- París: *La peinture espagnole du siècle d'Or*. París, 1976.
- : *De Greco à Picasso. Cinq Siècles d'Art Espagnol*. París, 1987.
- Río de Janeiro: *Pintura Sevillana do seculo XVII*. Río de Janeiro, 1983.
- Roma: *La Pittura Madrilenas del seccolo XVII*. Roma, 1991-1992.
- Santiago de Compostela: *Exposición Jacobea*. Santiago de Compostela, 1944.
- Sevilla: *Caravaggio y el Naturalismo español*. Sevilla, 1973.
- Tokio: *Arte Español en Japón*. Tokio, 1970.
- : *Pintura española*. Tokio, 1985.
- Toledo: *El Toledo de El Greco*. Toledo, 1982.
- Valencia-Madrid: *Los Ribalta y la Pintura valenciana de su tiempo*. Valencia-Madrid, 1987.





