

Tesoros de las colecciones particulares madrileñas:
Pintura desde el siglo XV a Goya.



Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo XV a Goya.



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Mayo-Junio 1987

Comunidad de  Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA
Y DEPORTES

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

En verano de 1986 se producen dos importantes sucesos para la Comunidad de Madrid. Por un lado, nuestro deseo de que los madrileños y sus visitantes pudieran de nuevo contemplar una de las mejores colecciones de arte de nuestro país; se hizo posible, en parte, gracias al convenio suscrito entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Comunidad que me honra presidir. Por otra parte, el fin de una de las etapas en la nueva Ley de Patrimonio Histórico, puso de relieve la importancia de las colecciones de bienes muebles de valor histórico o artístico existentes en Madrid. Desde ese momento, nos pareció que podía ser sumamente interesante para los madrileños poner a su alcance la posibilidad de conocer obras de arte cuya contemplación no es habitual ni de fácil acceso. Así llegamos a esta primera muestra de Tesoros en las colecciones particulares madrileñas, en la que el principal criterio de selección fue que las obras, todas ellas importantes, no hubieran sido expuestas en Madrid en los últimos años, habiendo algunas que nunca habían sido exhibidas públicamente.

Sirva esta exposición como reconocimiento a cuantos, desde diversos campos, han contribuido a legar para nosotros y las generaciones futuras uno de los Patrimonios históricos más importantes del mundo.

JOAQUÍN LEGUINA
Presidente de la Comunidad de Madrid
Madrid, Mayo 1987

La Dirección General de Patrimonio Cultural agradece la colaboración prestada por los coleccionistas particulares, por los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, especialmente, por su Presidente D. Luis Blanco Soler, y por todas las restantes personas que han contribuido a la realización de esta Exposición.

INTRODUCCIÓN

Esta exposición, que tiene lugar en el marco del convenio de colaboración suscrito entre la Comunidad de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, constituye un paso importante en el proceso iniciado a partir del día 19 de julio de 1986 en cumplimiento de la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español. Como se recordará, en esa fecha expiró el plazo de un año desde la entrada en vigor de dicha ley concedido a los propietarios, poseedores o tenedores para comunicar a la Administración competente en materia de protección del Patrimonio Histórico —en este caso, las Comunidades Autónomas— la existencia de bienes muebles comprendidos en el Patrimonio, regularizando así la situación de aquéllos.

Esta medida produjo, tan sólo en la Comunidad de Madrid —la más importante de España, desde luego, en cuanto se refiere al coleccionismo de arte y al mercado de objetos artísticos y antigüedades—, la incoacción de varios miles de expedientes administrativos para incluir las piezas declaradas que lo merezcan en el Inventario General de Bienes Muebles previsto en la Ley del Patrimonio Histórico Español. La instrucción de estos expedientes es de competencia de las Comunidades Autónomas, aunque su resolución final corresponde, de acuerdo con la Ley, al Ministerio de Cultura.

No cabe duda de que la comunicación voluntaria a la Administración de la existencia de las obras de arte que deben protegerse es el medio más eficaz de llevar a cabo un Inventario de la riqueza mobiliaria de carácter histórico existente en cualquier país. Sin embargo, en España la Administración no había conseguido, desde que se dictaron hace más de cincuenta años las primeras disposiciones ordenando la realización de ese Inventario, llegar a poseer uno mínimamente digno de ese nombre. La nueva Ley de 1985 ha permitido emprender nuevamente la tarea con unas posibilidades de éxito mucho mayores. Por primera vez, como puede verse, se ha conseguido la colaboración de los propietarios y poseedores de muchas e importantes obras de arte. En segundo término, la declaración de esas obras permitirá en muchos casos estudiarlas de nuevo y seguir sus sucesivas transmisiones, de manera que puedan protegerse contra los hurtos, robos o exportaciones ilegales, vigilando asimismo su conservación y, cuando se trate de bienes declarados de interés cultural, su restauración. Por último, las primeras experiencias en la puesta en práctica de la Ley han permitido ya cumplir, aunque sea sólo en parte, los dos grandes objetivos de toda política de protección del Patrimonio, según lo establecido en nuestra Constitución: permitir el acceso de los ciudadanos a los testimonios de la historia y a las obras que son producto de la creación humana, así como velar por su protección y conservación.

Esta exposición, precisamente, se lleva a cabo con el propósito de cumplir la primera de esas dos finalidades, dando a conocer al público algunas obras importantes que o bien no habían sido expuestas hasta ahora o no habían sido exhibidas desde hace bastantes años en Madrid. La selección de las obras no ha sido arbitraria. Un Comité Asesor, constituido en el seno de la Comisión del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y formado por los Profesores José María de Azcárate Ristori, José Manuel Pita Andrade y Juan José Martín González ha sentado los criterios básicos para realizar la exposición. La idea inicial, propuesta por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid y aceptada por ese Comité, consistía en exponer obras que reflejaran, aunque fuera de manera inevitablemente parcial, el estado del coleccionismo madrileño en el campo de la pintura antigua, a partir siempre de las obras que habían sido declaradas al amparo de la nueva Ley del Patrimonio.

¿Por qué razón se escogió el terreno de la pintura antigua para presentar una primera selección de los objetos artísticos declarados? La respuesta es clara: en primer término, la Academia de San Fernando

posee, como es bien sabido, una de las grandes colecciones de pintura de los siglos XVI a XIX de nuestra patria, por lo que debería comenzarse por obras de la misma época, ya que la exposición iba a celebrarse en su sede. En segundo término, la pintura ha sido tradicionalmente, junto con los tapices, la preferida por los coleccionistas madrileños desde que éstos aparecen con la instalación de la Corte, tanto si se trata de los propios monarcas como de los grandes nobles, altos funcionarios, banqueros o comerciantes. Siendo además la capital durante los últimos siglos —salvo quizá en la primera mitad del XX— el principal centro del coleccionismo español y del comercio de arte no es tampoco de extrañar la abundancia y calidad de la pintura antigua en las colecciones particulares, sin contar con los ingentes fondos de los museos de Madrid.

El título de la exposición alude a la pintura desde el siglo XV a Goya. En rigor, debe advertirse que en ella se comprenden únicamente obras desde el renacimiento cuatrocentista, por lo que el extenso campo de los primitivos anteriores queda formalmente excluido de la muestra por acuerdo del Comité Asesor, que tuvo en cuenta el extraordinario número y la importancia de las tablas de los siglos bajomedievales existentes entre las piezas declaradas, lo que permitiría realizar con ellas una exposición separada del resto de la pintura antigua, de la que pueden muy bien distinguirse por su época, estilo y técnica. Atendiendo a esta razón, es propósito de la Dirección General presentar también en el futuro una exposición que agrupe piezas importantes de la Baja Edad Media pertenecientes a las colecciones particulares de Madrid, que no hayan sido exhibidas en los últimos años o que resulten inéditas.

Además del ámbito a que debería ceñirse la exposición, el Comité Asesor abordó otras cuestiones importantes en relación con su contenido.

En primer lugar, se decidió excluir de la muestra todas aquellas obras que no tuvieran una destacada relevancia artística, renunciando así, tanto por razones de espacio como por problemas de atribución, a intentar presentar un panorama exhaustivo de las colecciones particulares en una sola exposición. Las investigaciones que obligadamente se llevarán a cabo sobre un gran número de las obras declaradas en 1986 permitirán, sin lugar a dudas, realizar en el futuro otras exposiciones que presenten, científicamente relacionadas, obras de un determinado artista o de una época concreta, contando con las nuevas aportaciones que se hayan producido o con piezas ya estudiadas que puedan ponerse en conexión con ellas. No es éste el propósito de la presente exposición, que pretende ser solamente un testimonio, como se ha dicho, de la realidad y de la función del coleccionismo privado madrileño.

En segundo término el Comité asesor estableció que ninguna obra que se escogiese podría haber sido exhibida en Madrid en el curso de los últimos años.

Se trataba de evitar mostrar obras ya expuestas, intentando, en cambio, dar a conocer piezas poco contempladas directamente por el público actual o incluso inéditas. Con ello, claro está, se prescindía de obras esenciales para comprender la extensión y calidad de las colecciones particulares de Madrid, si bien es cierto que los visitantes tendrán presente, como es lógico, las importantes obras pertenecientes a coleccionistas privados expuestas con ocasión de las más recientes exposiciones de pintura antigua celebradas en nuestra capital. La última muestra que no ha sido excluida, siguiendo ese criterio, es de hace casi diez años: la celebrada con ocasión del III Centenario del nacimiento de Rubens.

Por este motivo, la Exposición no presenta tantas obras de artistas como El Greco, Carreño y los pintores madrileños del siglo XVII, los artistas napolitanos de la misma época, los pintores españoles de floreros y bodegones, Mengs, Meléndez y Goya como hubiera sucedido en otras circunstancias. Es evidente que

la percepción completa de las colecciones privadas debe obtenerse completando esta exposición con las obras de dichas colecciones expuestas recientemente en otras exposiciones.

No se tendrá tampoco una idea aproximada de la riqueza del coleccionismo privado madrileño en pintura antigua si no se toman en consideración aquellas colecciones que por diversas razones no han tenido que acogerse a lo previsto en la Ley del Patrimonio Histórico Español en cuanto a la comunicación de su existencia a la Administración. Es el caso de las importantísimas colecciones pertenecientes a fundaciones como el Instituto Valencia de Don Juan, la Fundación Santamarca o la Fundación Casa de Alba (por mencionar únicamente las que no han sido creadas por el Estado sobre la base de un legado, como el Museo Cerralbo o la Fundación Lázaro Galdiano), ninguna de las cuales está representada con obras en esta muestra, aunque, insisto, sin ellas no puede comprenderse la historia y la extensión del coleccionismo en Madrid. No se ha solicitado tampoco ninguna obra que se encuentre actualmente expuesta al público.

No obstante, la exposición ha cubierto algunos de los huecos señalados, siempre con obras que cumplan los requisitos previamente fijados en lo que se refiere a su importancia y a su escasa o muy antigua exhibición. El Profesor Gállego ha analizado con brillantez en las páginas que siguen el contenido general de la muestra y su significación por lo que considero suficiente lo hasta aquí dicho sobre los criterios que la han inspirado. Me queda tan sólo, en este punto, aludir al hecho de que la exposición refleja bastante bien, a mi juicio, la proporción existente en cuanto a obras declaradas entre las tres escuelas principales —española, italiana y flamenca— representadas en el coleccionismo madrileño, aunque por las razones ya explicadas, no se contengan en aquélla obras de todos y cada uno de los más importantes artistas de estas escuelas existentes en las colecciones privadas.

La celebración de esta exposición coincide, por una afortunada casualidad, con la presentación de otras importantes muestras de colecciones privadas madrileñas en Barcelona y Toledo (las de la Casa de Alba y del Grupo Banco Hispano Americano). Todas ellas responden al espíritu de la nueva Ley del Patrimonio Histórico y expresan con claridad la importancia que la labor de conservación y enriquecimiento llevada a cabo por los particulares y las entidades privadas, sean o no de utilidad pública, tiene y ha tenido en España. Contra la tesis difundida a menudo —que mantiene su desaparición a partir del siglo XIX— el mecenazgo ha continuado existiendo en nuestro país, aunque por desgracia no siempre se haya dedicado a promover a los artistas más importantes de cada momento. Sin embargo, el coleccionismo sí ha procurado, tanto en el pasado como en nuestro tiempo, adquirir, dentro del extensísimo campo de las artes, obras de artistas poco o nada representados en los museos públicos.

Cambó es el paradigma de esta actitud y de su actividad como coleccionista nos ha quedado su magnífico legado al Museo del Prado y a los de Barcelona. Según confesó en un famoso discurso en las Cortes el año 1935 «yo me propuse buscar, en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una obra del más grande de los maestros, si era posible; si no, del que le siguiera en importancia, y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna...». Aunque sin un propósito tan sistemático, otros coleccionistas españoles del último siglo y medio han conseguido adquirir en el extranjero obras de artistas importantes no representados en nuestros museos, o recobrar pinturas españolas fuera de nuestras fronteras. En esta exposición se encuentran ejemplos interesantes de ambas situaciones. F. Francia, Pablo de San Leocadio, Valentín de Boulogne, A. Cuypp, Bellotto o Guardi no están representados en el Museo del Prado, encontrándose, en cambio, como puede verse en esta exposición, obras suyas en las colecciones privadas de Madrid. Por otro lado, varias de las obras españolas más importantes que aquí también se exhiben fueron compradas fuera y repatriadas después por coleccionistas españoles, que no contaban para ello con ningún otro estímulo que su interés por la cultura nacional. En cualquiera de

estos dos ejemplos podemos encontrar la justificación del papel del coleccionismo privado en la conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico y de la conveniencia de apoyarlo desde los Poderes públicos.

En la Ley del Patrimonio Histórico Español se ha vuelto a regular con detenimiento la propiedad de las obras de arte en nuestro país, introduciendo una serie de medidas de fomento del coleccionismo ensayadas ya en otros ordenamientos con éxito y alterando algunas normas anteriores que imponían excesivas trabas a la transmisión de los objetos artísticos. Por otro lado, los deberes de los coleccionistas ante la comunidad, derivados de la importancia que presentan los objetos que poseen para la cultura y de la correspondiente exigencia de conservarlos para permitir su conocimiento y disfrute públicos, se han tratado de nuevo, adaptándolos a las circunstancias actuales. Es de esperar que la aplicación de la nueva ley consiga mejorar la protección del Patrimonio en España y facilitar a todos el acceso a la cultura. Las exposiciones como la que ahora se presenta son también un medio de lograrlo.

La colaboración de las Administraciones públicas con los coleccionistas privados constituye, pues, algo que debe convertirse en práctica habitual. Ese y no otro es el espíritu que ha de presidir la aplicación de la Ley del Patrimonio Histórico Español. Por ello, la Comunidad de Madrid agradece a quienes han hecho posible la celebración de esta Muestra, y en particular a las personas y entidades que han cedido las obras que figuran en ella, su cooperación, que es buena prueba de cuanto se ha dicho.

Debo, por último, expresar nuestra gratitud por la ayuda que la Comunidad de Madrid ha recibido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a través del Comité Asesor de la Exposición, así como por la contribución de los autores del Catálogo. Sin ambas, esta Exposición tampoco hubiera podido llegar a realizarse.

ARACELI PEREDA ALONSO
Directora General de Patrimonio Cultural

La Dirección General de Cultura de la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha organizado esta exposición de pinturas propiedad de coleccionistas particulares madrileños y por ello fuera del alcance del aficionado en general. No se trata, pues, «de las pinturas conservadas en lugares públicos abiertos al público», como advertía don Xavier de Salas, en el prólogo de su excelente «Guía de Goya en Madrid» (Madrid, 1978), sino de aquéllas, poco o mal conocidas, a través de referencias o láminas de libros especializados, y, en ocasiones, ni aun eso, por lo que su exhibición aquí tendrá, para muchos, honores e interés de estreno. La reciente Ley del Patrimonio Artístico, al establecer el inventario de las pinturas de reconocido valor en manos de personas privadas, ha coadyuvado a la selección, en este catálogo, de aquéllas que parecieron más interesantes para ser expuestas, tanto por su valor intrínseco como por el escaso conocimiento que la Comunidad ha tenido de ellas, formando un elenco que comprende obras de las escuelas italiana, flamenca, holandesa y sendos ejemplares de las alemana y francesa, aunque, como es natural, domine muy ampliamente la escuela española, representada por una treintena de cuadros, en un total que se acerca al medio centenar.

A esta colección de colecciones se la podría tildar de poco «científica», usando un adjetivo que me alarma, no sólo porque ciencia y arte tienen sus propios caminos, coincidentes o no, según los casos, sino porque sirve a menudo de tapadera de estudios insulsos sobre temas mediocres, que sólo tienen de artístico el pertenecer, aparentemente, a alguno de los sólitos compartimientos —Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo, Grabado, Orfebrería, Tapicería, etc., etc.— de las Historias del Arte, a veces porque claramente no pertenecen a otros, más «prácticos». De igual manera, en la prensa del pasado siglo solía encargarse de los temas artísticos a quienes carecían de títulos o conocimientos para tratar de los religiosos, políticos, financieros, jurídicos o que llevaban anexa la condición de experto, como la tauromaquia. Por escapar de esa falta de profesionalidad, que hacía de las crónicas artísticas un vivero de adjetivos florales semejantes a los de las «Notas de Sociedad», hemos caído en el extremo opuesto; y un cuadro rancio de quinto orden, pintado por un oscuro aldeano con menos rigor que Orbaneja (aquél que llevaba la precaución a escribir «esto es gallo» bajo la imagen que pretendía inútilmente representar al ave de corral), es tema de tesis y memorias, con tal que se esconda en un archivo un documento que acredite que el ejecutor lo contratara en cierta fecha con cierto clérigo o hidalgo de quien la referida obrilla es seguro científico de inmortalidad.

Lo científico, pues, de esta efímera colección, efímeramente pública, consiste, no en brindar ejemplos equilibrados y fehacientes de lo que ha sido la pintura europea desde el siglo XV al XVIII, en todas sus épocas y escuelas, sino en entresacar, de la tupida selva de las colecciones privadas y permanentes, unos cuantos ejemplos de calidad, que avalen la riqueza de las mismas y el buen gusto de los poseedores o de sus antepasados. El criterio de los seleccionadores, afirmado en sus conocimientos académicos, ha sabido evitar los escollos, tan numerosos, de las dudosas atribuciones, brindándonos un espléndido ramillete de pinturas que, si no cubren lagunas —lamentemos, entre otras, la ausencia de la escuela inglesa— o apenas las disimula —tan sólo dos cuadros holandeses y uno francés, otro, alemán—, no ofrece menos un excelente espectáculo de arte y una buena ocasión de reflexiones.

En primer lugar, la de la aparente casualidad que parece imperar en este campo, como en muchos del quehacer humano: la ausencia de un orden providencial que establezca las listas de lo deseable y que nos lo haga desear uniformemente. Pero, además del libre albedrío, que los teólogos defienden en más arduos terrenos que éste, y de un supuesto y generalizado «buen gusto», que haría escoger lo mejor y desear lo peor (dejando, por harto trascendente para este prologo, la fe en que Dios escribe derecho con

renglones torcidos), no sería lógico que, en un campo tan amplio y diverso como el de la Pintura, cada cual pudiera escoger libremente aquello que más le agrade. Incluso coleccionistas tan adinerados y exigentes como Calouste Gulbenkian (aquél que sostenía la orgullosa divisa de que «Only the Best is good enough for Me»), han tenido que renunciar a cuadros que anhelaban fervorosamente; en el caso del petrolero armenio, que dejó su fabulosa herencia a Lisboa, fallaba un Goya de primer orden y prefirió dejar en su pinacoteca privada un hueco sin el aragonés antes que rellenarlo de algo menor que «La Condesa de Chinchón» que su amigo, Dr. Aceredo Perdigo, quiso que figurase reproducido en el libro que dedicó a «*Gulbenkian, coleccionador*», como prueba de un ardiente deseo no satisfecho. La emperatriz Catalina II de Rusia, que tenía agentes en las principales Cortes de Europa donde pudieran celebrarse subastas de obras de arte, con casi ilimitados medios económicos, no siempre consiguió aquello que quería, aunque compraba todo lo que salía en venta: «Ce n'est pas l'amour de l'Art, c'est voracité —decía para justificarse: —Je ne suis pas amatrice, je suis gloutonne.»

Hay, pues, en las colecciones, de pintura o de lo que fuere, una parte muy amplia de suerte, de azar. Jean Baudrillard en «*Le Système des Objets*» (París, 1968), dedica a «la collection» todo un capítulo, donde la compara con las pasiones. Citando al célebre experto Maurice Rheims, «commissaire priseur» en las más selectas subastas y encargado por el Estado francés de seleccionar, entre las casi innumerables obras, mayores y menores, de la herencia de Picasso, las (unas setecientas) que formaron la llamada «dation» en pago de los derechos sucesorios (base del actual Museo Picasso del «Hôtel Salé» de París), repite que «le goût de la collection est une espèce de jeu passionnel», un juego pasional o apasionado. Para Baudrillard «il faut se demander si la collection est faite pour être achevée», es decir, si el coleccionista trata de llegar hasta el final, hasta el objeto único, sin el cual la colección queda coja. En «*Les Caractères*», Jean de la Bruyère presentaba el carácter exclusivista de un coleccionista de grabados de Jacques Callot: ese hombre manifiesta su aflicción, que va a obligarle a renunciar a las estampas el resto de sus días: «J'ai tout Callot, hormis une seule, que n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages. Au contraire, c'est un de ses moindres, mais qui m'acheverait Callot. Je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir; cela est bien rude!». Este hombre, que desespera de hallar, al precio que fuere, la estampa que le falta para poseer Callot completo, es, a los ojos de La Bruyère, uno de esos «caracteres» de su siglo que nos asombran por su extravagancia juiciosa. Lo sigue siendo del nuestro: en eso basan su éxito la infinidad de objetos (libros, monedas, sellos, postales, etc.) publicados formando series que hay que completar y que, más que un valor en sí mismos, poseen el valor de ser el último, el anhelado: como señala Baudrillard, cualquiera de los grabados de Callot, mejores o peores, pudiera ser el que «acheverait Callot», el que lo completaría.

Pero ese sistema de coleccionar es en pintura inasequible a la inmensa mayoría de los mortales: sólo multimillonarios, que a veces ocultan su identidad, como el que ha adquirido, recientemente, en la sala de subastas «Christie's» de Londres, uno de los cinco cuadros de «Girasoles», de Van Gogh, por el precio de 24.750.000 libras esterlinas (el más alto pagado hasta la fecha por un cuadro y que reduce casi a saldo el de «Juan de Pareja», de Velázquez, 2.310.000 libras, comprado por el Metropolitan Museum de Nueva York hace dieciséis años), sólo algunos Museos, algunas instituciones financieras, pueden actualmente adquirir precisamente aquello que desean. En general, el aficionado particular, aun contando con copiosos fondos, ha de contentarse con aquello que la casualidad pone a su alcance.

Es evidente que no compra —en general— aquello que no le gusta, salvo en casos de total carencia de gusto por el arte (que también se dan entre los coleccionistas). En eso, como en todo, domina una providencial casualidad. Sólo en los cuentos de «*Las Mil y una Noches*», un príncipe y una princesa que viven en lugares entre sí remotísimos, se enamoran gracias a un hada casamentera, que los transporta y no en sentido figurado. Los seres humanos entran en relaciones íntimas de amor o de amistad con quienes

tienen a su alcance; y buena parte de ellos ni eligen su residencia, ni su patria, ni su profesión, como no han elegido su familia. Los coleccionistas, no sistemáticamente obsesos por «completar la serie», se dejan seducir por lo que tienen a la vista, hasta que (como sucede a veces con el amor) su posesión les libera de ese encantamiento. En nuestras vidas, lo imprevisible, incluso lo imprevisible, actúan continuamente. Eso es lo que da su desagradable aspecto de hipocresía a todo «curriculum vitae», aunque se base en hechos probados; nuestra biografía está sujeta a oscilaciones y vaivenes, exactamente igual que una colección. Y si contamos que muchas grandes colecciones vienen de familia, sin que la voluntad del actual propietario pese más en ellas que en la fisonomía o carácter de sus abuelos, no nos sorprenderá que esté dispuesto, a menudo, a prescindir de una o varias de sus obras, en aras de otros deseos, necesidades... o colecciones.

La exposición que aquí presentamos es, pues, una pasajera acumulación de buenas pinturas que un inventario ha puesto al alcance de sus organizadores. Y precisamente, lo «científico» de esa acumulación reside, en su aspecto de azar, de casualidad, revelador (como el carácter de nuestros amigos y parientes) de la personalidad del coleccionista español. En eso, la circunstancia se agrega a su yo, como en cualquiera otra actividad o pasión. Y las ausencias son, a menudo, tan reveladoras como las presencias.

Por ejemplo, la ausencia de pintura inglesa ¿se deberá a su desconocimiento —como puede suceder con las escuelas rusa, húngara o polaca, pongo por ejemplo—, a su aspecto insular y de falta de interés por la exportación, o acaso a que, como ha señalado Pevsner, se funda principalmente en el retrato o en el paisaje —que es como otro retrato—? Pero, ¿y Portugal? ¿Cómo explicar la ausencia en nuestras colecciones de ejemplos portugueses de valía, si tenemos en cuenta que estuvo unida a España durante largos períodos, el último de los cuales concluyó en el reinado de Felipe IV? ¿Acaso aquella delicada escuela luso-flamenca del siglo XVI ha sido ignorada de nuestros coleccionistas? O ¿es que sus obras y maestros han sido abusivamente asimilados a los españoles? Tampoco es fácil de explicar la escasez de franceses en este catálogo; hasta cierto punto, queda compensada por la calidad de un solo cuadro, una «Sagrada Familia» adscrita a Valentin de Boulogne, aunque tan afín en estilo al caravagismo que pudiera situarse con justicia en la escuela italiana. ¿Es posible que la pintura de París y Versalles, tan cotizada entre los coleccionistas británicos y americanos, haya tenido tan poco éxito en Madrid, si salimos de los muros palatinos?

Tampoco Alemania está más representada, con un solo retrato, réplica de otro del Museo del Prado obra de Anton-Raphael Mengs, por lo demás nacido en Bohemia (hoy le llamaríamos checo) y muerto en Roma, donde se hizo famoso como paladín del gusto neoclásico, bajo la influencia del primer arqueólogo, J. J. Winckelmann. Es un retrato de un infante, vestido a la moda francesa, para que el resultado sea más cosmopolita, y con el fondo de columnas palatinas que corresponde a su dignidad.

Que Holanda no sea abundante en Madrid, ni siquiera en los museos, tiene una lógica explicación: los Países Bajos del Norte, al abrazar la Religión reformada y declararse enemigos de España, perdieron su crédito entre los aficionados de la nobleza; ello redundaría en la cuantía y calidad de las obras flamencas existentes en España. Se exponen aquí dos cuadros holandeses: una preciosa «Naturaleza muerta» de Willen Claesz van Heda, con ese acabado minucioso, pero no relamido, que exalta las calidades visuales de los objetos y materias, telas, frutas, metales, vidrios, conchas... (recordemos que los tres cuadros de ese pintor que el Prado posee no ingresaron en el museo hasta 1930, por legado de Fernández Durán); y un curiosísimo «Mercurio» de Albert Cuyp (o Cuip), exaltación del apogeo mercantil de Holanda, en relación con diversos y lejanos países de Ultramar. Se trata de una alegoría muy real (como hubiera dicho Courbet) y ese mozo montado en el Mundo es, sin duda alguna, un neerlandés bien nutrido en los ricos bodegones de Heda y no un dios griego, escuetamente alimentado de néctar y ambrosía. Un paisaje del

Museo del Prado atribuido a Cuypp, no sería obra de Albert, sino de su tío, Benjamín; el apellido familiar se relaciona, generalmente, con paisajes envueltos en luz, de mar o de tierra, o de puerto, como el comentado. Hay también en el Museo una «Adoración de los pastores», atribuida al mismo autor, ingresada en 1954. Pero sobre todo ello me remito a los estudios de Enrique Valdivieso, especialista del tema.

Nuestra pinacoteca nacional cuenta con una de las mejores colecciones de pintura flamenca del mundo. Es proverbial su riqueza en cuadros de Rubens, de primerísima calidad, y exquisita la de sus Van Dyck. De ambos pintores tiene representación la muestra que aquí presentamos. De Rubens, un «Sansón desquijarando el león», de un ímpetu extraordinario, en el hombre y en la fiera; en alguna ocasión se ha confundido el tema con el muy semejante de «Hércules», pero ya figuraba con la interpretación correcta en las regias colecciones del Alcázar de Madrid, en la época del autor. El otro Rubens es un soberbio «Crucifijo» ante un paisaje tormentoso. El cuadro de Anton Van Dyck es una curiosísima versión libre de la «Santa Cena», pintada al fresco por Leonardo de Vinci y que para el especialista Matías Díaz Padrón puede basarse en una estampa, a su vez sacada de un dibujo que Rubens hizo en Milán, ante el original vinciano. Nada más interesante que el choque de la iconografía de Leonardo y su técnica al fresco, hoy tan apagada, con la exuberancia flamenca de Van Dyck, que agrega algún detalle muy barroco, como la cortina o el perro, y colorea todo con casi exagerada valentía.

Un bonito «Banquete de los dioses», en paisaje compuesto de gruta, aguas y peñascos, se atribuye por Díaz Padrón a Frans Franken II, con la colaboración de Momper, autor de otro paisaje, esta vez naturalista, con cazadores elegantes, campesinos y animales diversos, y un panorama de agua, pueblos y edificios, paisaje pintoresco y atrayente, cuyos personajes se atribuyen a Jan Brueghel de Velours, comparable con algunos cuadros del Museo del Prado.

Verdaderas multitudes aparecen pintadas con detalle y soltura simultáneos en la «Fiesta de los Ballesteros de Bruselas» ante la iglesia de Nuestra Sra. del Sablón, y con un amplio panorama de la ciudad, cuadro asignado a Pieter Snayers por Díaz Padrón, conservador de pinturas flamencas en el Museo del Prado, que posee también abundantes paisajes con figuras de este pintor de Felipe IV.

El cuadro más antiguo de esta brillante representación flamenca es una tabla de Joos van Cleve, precioso «Nacimiento» con el Niño adorado por la Virgen, Ángeles y pastores, bajo un pórtico renacentista, obra de mediados del siglo XVI.

Puede parecer extraño que la pintura italiana escogida para la exposición sea toda posterior al Quattrocento: los dos cuadros más antiguos, procedentes de la colección de los Duques de Fernán Núñez, son del siglo XVI y XVII y los sigue un Luca Giordano, el Lucas Jordán de los escritores españoles, que trabajaba aún a principios del siglo XVIII. Hay que recordar que, hasta hace menos de una centuria, a los pintores del XV se les llamaba «primitivos» y no eran tan del gusto de los aficionados como sus sucesores manieristas y barrocos. En cambio, hay una buena representación dieciochesca: napolitana con un precioso «San Isidoro» de Giaquinto publicado por el especialista Jesús Urrea; y veneciana, con un Tiépolo juvenil, muy cercano a Sebastiano Rizzi, una de las vistas de Dresde por Bellotto, y dos paisajes de Francesco Guardi, estudiados por dicho erudito en su catálogo de pintura italiana del siglo XVIII en España. Si del taller de los Tiépolo brota, esplendoroso, el último gran fuego de artificio de la pintura de la Serenísima, del de los Guardi se lanzan los más caprichosos y titilantes cohetes y luces de Bengala, con un estilo de pincelada suelta y brillante comparable a los trinos de un clavicémbalo. La Serenísima, agotado su brío bélico internacional tras la Paz de Pasarowitz, se repliega sobre su propia belleza, siempre narcisista, y se convierte en la gran ciudad turística que todavía sigue siendo, y espero que por muchos años. Y sus

pintores van, como los Tiépolo a Madrid o los Canale —Antonio, el Canaletto, y su sobrino Bernardo Bellotto— por las demás Cortes europeas, llevando la buena nueva de una pintura que, resucitando de sus propias cenizas, es antecedente del luminismo y del impresionismo ochocentistas. Actualmente, tendemos a valorar al sobrino Bellotto sobre su tío, Canale, en contra de la costumbre anterior, que no distinguía entre ambos y todo lo asignaba a la «bottega» Canaletto, a cuyos productos se atribuía la virtud de haber metido la luz dentro del cuadro. La pasada guerra mundial, con la destrucción de Varsovia, en cuya admirable reconstrucción sirvieron de testigos documentales las vistas de la ciudad pintadas por Bellotto, aumentó la fama de éste, muy merecidamente. Por desgracia, si el «Zwinger» de Poppelmann en Dresde ha sido, afortunadamente, restaurado, no ha sido lo mismo con la gallarda «Frauenkirche» de Bähr, cuya silueta airosa retrató el veneciano, y cuyos restos sirven hoy de triste memoria de la brutal contienda.

Y entremos, para concluir, no sé si por modestia o por orgullo, en la sección de pintura española en esta exposición. Si no hemos tenido muestras del Quattrocento en la parte italiana, ya que Francesco Francia y el tan adorado Sassoferrato entran ya en el Cinquecento y Seicento, veremos ahora, en Pedro Berruguete, el reflejo del primer Renacimiento italiano, que él conoció en la Corte de Urbino, bebido en la pura fuente de Piero della Francesca, si, como todo parece probarlo, él fue cierto español que trabajó para el duque Federico de Montefeltro. En el gabinete de trabajo o de retiro de este mecenas (cuya ideal reconstrucción en una sala del Museo del Louvre ha sido, recientemente, desechada) colaboraría con Joost van Wasenhove (Justo de Gante), formado en Flandes con la gran generación de los Van Eyck, Van der Weyden y Bouts, y que influyó con su objetividad en el desarrollo de ciertos artistas italianos, como Donato Bramante cuando pinta. Así se reúnen en nuestro Berruguete las influencias hispano-flamencas de Fernando Gallego, las directamente flamencas de Justo y las italianas de Piero y su entorno. Fruto de ello es el bellissimo cuadro que aquí se presenta, esta «Virgen de la Leche», sentada en un trono de intarsios cosmatescos, ante un rico dosel de brocado de oro y tras el alféizar o parapeto, tan usual en la pintura del siglo XV y comienzos del XVI, que sirve para aumentar la ilusión del espacio del cuadro, separándolo del nuestro (además de para lucir la habilidad del pintor con las frutas u objetos depositados en él, y para poner una fecha o inscripción, como en este caso) dentro de un desdoblamiento ilusionista a que me he referido en mi estudio sobre «El cuadro dentro del cuadro» (Madrid, 1978, pp. 175 ss.) donde se reproduce, precisamente, otra Virgen de Berruguete (la del Museo del Prado) con el Niño sentado sobre dicho alféizar, cuadro que, por cierto, recuerda a Justo de Gante, según Bernard Berenson.

Otro eco directo del Quattrocento nos aporta Paolo (o Pablo) de San Leocadio, calabrés vecindado en la Valencia de los Borja desde antes de 1472. Su «Oración en el Huerto», que recoge influencias locales, no olvida lo aprendido en su país de origen, añadiéndole un gusto por lo meticuloso propio de lo hispano-flamenco. Diego Angulo fecha esta tabla hacia 1507.

También de adaptación a lo valenciano nos resulta Fernando Yáñez de la Almedina, posiblemente el «Ferrante Spagnolo» que ayudó a Leonardo de Vinci en Florencia, a comienzos del siglo XVI. Nacido en la Mancha, tras de su viaje a Italia se afinsa en Valencia, para pintar (con Fernando de Llanos, con quien a veces se le confunde, hasta la integración en un solo personaje) el hermoso retablo de la Catedral, donde se sigue fielmente la huella leonardesca, pintado desde 1506 hasta 1515, yendo luego a Murcia y Cuenca, en cuya catedral existe una «Quinta Angustia», de hacia 1531, relacionada con la bellissima «Crucefijión» aquí presente. Hasta los rictus de dolor se convierten en sonrisas en este exquisito pintor, portador hasta nuestra península de la flor de gracia del genio florentino.

Variadas influencias, nórdicas e italianas, aparecen en la obra de Morales, «el Divino», de quien se nos presenta una obra que cabe calificar de excepcional, la «Virgen de las Cerezas», antes conocida como

«de las Fresas», en la que, por cierto, no está ausente cierto leonardismo. Es un cuadro misterioso, como lo suele ser este pintor extremeño, sobre cuyo sentido de lo sagrado, en relación con una mística patética que se observa en la «nueva devoción» de San Juan de Ávila, San Ignacio en sus *«Ejercicios»*, Fray Luis de Granada y los prelados pacenses Cristóbal de Rojas y San Juan de Ribera —protectores éstos del pintor—, ha publicado recientemente (revista «Goya», n.º 196, enero-febrero, 1987) un interesantísimo estudio Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (*«El mundo espiritual del pintor L. de M.»*, pp. 194 ss.). Tiene este cuadro íntimo, con la Virgen vestida y tocada como en el cuadro de la Colección Adanero, y el Niño dormido, pero con la mano metida en un canastillo de cerezas, mientras su Madre aparenta cubrirlo con un pequeño velo, posibles alusiones a la muerte y entierro de Cristo. San Juanito, que nos impone silencio con el ademán de Harpócrates, el índice sobre los labios, añade todavía un dato de respeto a esta desusada iconografía.

El retrato del agustino «Fray Hernando de Rojas», prior que fue del Colegio madrileño de Doña María de Aragón, para el que trabajaron el Greco y Pantoja, autor de esta obra, es penetrante y expresivo, concentrando todos sus efectos en la inteligente cabeza del fraile, admirablemente construida.

El nombre de El Greco aparece por tres veces en este catálogo. El sobrio e impresionante «San Pablo», con inusual e interesantísimo fondo arquitectónico, aparece en una postura semejante a la que va a conservar en obras ulteriores, en compañía de San Pedro, con cuya mano se cruzará la suya (museos de Estocolmo, Barcelona y Leningrado). La cabeza aparece más joven en esta media figura, aunque con la calvicie atribuida por la tradición al Apóstol de los Gentiles. Es cuadro que desprende una atracción casi magnética. La «Estigmatización de San Francisco» aquí expuesta sería, para Tiziana Frati (*«L'opera completa del Greco»*, Milán, 1969, n.º 59), la cabeza o modelo de una serie de réplicas, de que enumera ocho, subrayando la belleza de este ejemplar. El tema de «La Oración en el Huerto» lo ha repetido El Greco numerosas veces, a partir del ejemplar del Museo de Toledo (Ohio), en especial en versiones de formato vertical, por la adjunción de tres apóstoles dormidos, en la parte baja del cuadro. El formato del ejemplar aquí expuesto resulta muy apaisado, acaso por haberse cortado el lienzo, y suele datarse tardíamente.

Con ello entraríamos ya en el siglo XVII, en la compañía de un cuadro de atribución sucesiva a El Greco, a Luis Tristán y, últimamente, a Pedro de Orrente, pintor murciano, que trabajó en Toledo, en Venecia, en el taller de los Bassano y en su patria; estuvo en Toledo cinco años y luego se trasladó a Valencia, donde murió en 1645. Todas esas ciudades y sus respectivas escuelas pueden evocarse ante esta arrebatadora «Asunción», que todavía guarda algo de Tiziano, Tintoretto y Veronés. La atribución a Orrente se autoriza por Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez.

El que pudiera llamarse «Bodegón de golosinas», antaño de la colección del especialista en el género, Julio Cavestany, es uno de los más atrayentes de Juan van der Hamen, madrileño, pese a su nombre, que lo fechó en 1627, cuatro años antes de su muerte en la Villa y Corte. Con eso, es ya decir que es uno de los mejores bodegones españoles del siglo, y como tal tuvo los honores de la cubierta del catálogo de la exposición de ese género de pinturas en el Kimbell Art Museum, hace un par de años. El rigor (*protomorandiano*, cabría decir) de la composición, se anima y alegra con los objetos representados, como en un escaparate de confitería rica. El juego de colores y volúmenes es tan agradable como justas las calidades, casi táctiles, de barros, vidrios, cajas, frutas confitadas, pasteles y bollos. De su estirpe flamenca le viene, sin duda, a este pintor el lujo de sus naturalezas muertas, excepcional en España.

Y Zurbarán no me dejará por embustero, pese a que se discute la mayoría de sus escuetos bodegones, a veces atribuidos a su hijo Juan. Aquí no entramos en tales disputas, pues se recogen bajo su firma dos

figuras de santos, Francisco y Águeda, y un corderito (o carnerito, para ser más exactos, pues tiene cuernos), emblema de la víctima expiatoria, Cristo, esperando la muerte con las manos atadas. Hay cinco versiones conocidas de este tema, más las que agregé, con piedad monjil, la discípula portuguesa del maestro, Josefa de Obidos, todas ellas derivadas posiblemente de un detalle de la «Adoración de los Pastores» del Museo de Grenoble, cuyo precedente hallaba Emilio Orozco en el mismo tema pintado por Cotán en la Cartuja de Granada. He señalado en otro lugar (J. Gudiol y J. G.: «Zurbarán», Barcelona, 1984, p. 51), que el animalito representa un doble valor: de símbolo de Jesús y de ofrenda *real* de los pastores, que luego se independiza y recibe, en Obidos, por las manos delicadas de Josefa de Ayala, flores y aureolas, como una santa imagen.

Los otros dos cuadros son también interesantes. «Santa Águeda», reaparecida en 1953, en exposición catalogada, en Granada, por la especialista M.^a Luisa Caturla, pertenece a la serie de «santas que andan», como he estudiado en otras ocasiones (op. cit., p. 44 y «Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro», 3.^a ed., Madrid, 1984, p. 247), con aire de procesión. «San Francisco» es del tipo impropia-mente llamado «Hamlet», con calavera y mano al pecho y ojos en blanco, en este caso aderezado de un paisaje con ermita bastante risueño; cierto ablandamiento sentimental y hasta técnico acusa la influencia de Murillo, ya famoso cuando se firmó este lienzo, en 1659.

De Ribera sólo se expone un cuadro, un supuesto «Geómetra» o «Matemático» del que existen otras tres versiones (Londres, Edimburgo y Bérgamo). Probablemente representa a un sabio de la Antigüedad, como sucede en otros riberas. Sobre la autografía hay diversidad de opiniones, tanto sobre la cabeza de serie como sobre las réplicas, habiéndose aventurado el nombre de Pietro Novelli, «il Monrealese», el mejor alumno de Ribera. A juzgar por las fotografías, este ejemplar es de gran calidad.

Hay un Velázquez muy famoso, el retrato de la «Madre Jerónima de la Fuente», del que hay otro ejemplar, con ligeras variantes, en el Museo del Prado, ambos considerados auténticos. En éste se ha conservado el rótulo volante en torno al crucifijo, así como el letrero explicativo a los pies de la monja, suprimidos en el Prado. Es obra dura, todavía cercana al maestro Pacheco, muy típica de la época de Sevilla, donde se pintó en 1620. Impresionan su fuerza y austeridad. Su aspecto volumétrico, casi táctil, es muy característico de la primera manera de Velázquez. Como he señalado en otra obra («Velázquez en Sevilla», Sevilla, 1974, p. 152) «se trata de un cuadro de devoción, tanto o más que un retrato; pero Velázquez, que capta con fuerza la enorme personalidad de la efigiada, no ha sabido darle un aspecto simpático. Su austeridad atemoriza, más que conmueve». Aunque es de suponer que esta fundadora era más amable en la realidad, ya que sus hijas en religión quisieron conservar su retrato, cuando salió para Filipinas.

Y otro buen cuadro, el retrato de «El Conde-Duque de Olivares», que figuraba en el Museo Español que el rey de Francia, Luis-Felipe de Orleans, instaló en el palacio del Louvre, fruto de rapiñas militares y compras oportunas, durante las guerrillas y la desamortización, coincide con el Velázquez, propiedad de «The Hispanic Society of America», de Nueva York, en menor tamaño y con ligeras variantes. El valido se yergue ante una mesa de honor, en la que apoya la mano con la fusta de Caballerizo Mayor y sobre la que figura su sombrero. Va vestido con todo el lujo permitido por la pragmática de austeridad dada por Felipe IV, que impone el cuello almidonado en vez de la gola escarolada o la valona de encajes; pero lleva, terciada, una gran cadena de oro.

Tres pinturas religiosas de Murillo completan esta visión del panorama pictórico español del siglo de oro. El lienzo de «San Lesmes» es una «pala» de altar de buen tamaño, procedente de un convento sevillano. La figura, sencilla, majestuosa y venerable, condiciones que sólo suelen reunirse en las imágenes de

piEDAD de Bartolomé Esteban, ofrece al cielo sus lecturas y plegarias, según simbolizan su diestra, abierta sobre el pecho, y la zurda, sosteniendo un devocionario y un rosario. Sobre una peña descansan sus insignias prelaticias, ante un altar instalado en una cueva, recortada ante un fondo delicado, con viajeros atravesando un puente. Tales detalles distraen un tanto de la figura principal, pero le dan un aire de vida y al cuadro un aspecto popular y pintoresco, logrado con maestría.

«La Anunciación» es bellísima, muy semejante a uno de los dos cuadros de este tema que posee el Prado (el n.º 969 del catálogo). La «Magdalena» es tema que Murillo ha tratado de modos diversos, en las siete versiones que se le atribuyen, aunque con el común denominador de un fondo de cueva oscura. Ésta aparece de perfil, con las yemas de los dedos apenas tocándose, y de rodillas junto a sus atributos, el cráneo de penitente y el tarro de ungüentos. Obra felizmente recuperada por España, tras haber pasado años en una iglesia de Nueva York.

El siglo XVIII está representado, ante todo, por Goya, de quien se exponen seis cuadros excelentes, de que he tratado en las fichas correspondientes de este catálogo. Son obras que presentan a la perfección diversas facetas del genio de Fuendetodos. Al retratista, con las efigies de «La Tirana», cabeza enérgica y majesca, en una nube de gasas argentadas, del «Marqués de Villafranca», cuadro rico y modesto, a la vez, como el modelo, más sabroso cuanto más se contempla, y la miniatura de una «señorita de la familia Goicoechea», quizás Gumersinda, nuera del pintor, que no tiene de miniatura más que el tamaño, pero no el estilo, grande y suelto.

Los dos «Desastres» de la colección Romana son acabada expresión del Goya infernal, terrible testigo de la violencia, que envuelve sus denuncias en las más suaves materias y tonalidades, para que resulten más crueles.

En fin, el «Coloquio galante» de la misma colección es uno de esos cuadrillos maravillosos donde asistimos a la unión de la grácil fragilidad rococó con el garbo y desplante del majismo: una joya única, acaso autobiográfica, al menos en el interés que inspira al pintor la aristocrática manola que la protagoniza, con la soltura casi acuarelada del mejor pintor del siglo XVIII.

Le sirven de acompañantes sus amigos y contemporáneos Maella, con un tema sacro, y Meléndez, con uno de sus monumentales bodegones, «de pan y mielero», para que no sea Van der Hamen el único goloso en esta colección de colecciones. Y Agustín Esteve, autor de tantas réplicas de Goya, cuyo robusto genio le deja en la penumbra, hace gala, por una vez, de su propio estilo, clasicista y delicado.

¿Cuál es la moraleja de esta exposición? ¿Qué resultados «científicos» podemos pedirle? Pues, cuando menos, el de haber afinado nuestra sensibilidad; el habernos enseñado a distinguir, mejor que a «clasificar», palabra burocrática, que evoca ficheros y archivos, más que vida, porque eso es el arte, lo que sigue viviendo cuando lo que lo inspiró desapareció hace siglos; el habernos enseñado a disfrutar. Y el demostrarnos que ha habido y hay buenos coleccionistas en España. ¿Lagunas? ¿Ausencias? ¿Qué duda cabe? Pero eso es, una vez más, la vida, el tiempo, que mariposea, para no aburrirse, de cuadro en cuadro, como de flor en flor. Quizás hemos llegado a la conclusión de que el Arte no es una Ciencia, como ya hubiera dicho Pero Grullo. Y que, como escribió al comenzar su largo poema «Endymion», el gran poeta inglés John Keats (contemporáneo de Goya): «A thing of Beauty is a joy for ever» —Lo Bello es alegría para siempre.

JULIÁN GÁLLEGO

CATÁLOGO

Las fichas técnicas y biografías de los artistas correspondientes a los números:
1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 y 39 han sido redactadas por el profesor
ENRIQUE VALDIVIESO;
las correspondientes a los números
2, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40 y 47 por el profesor
JESÚS URREA
y las correspondientes a los números
41, 42, 43, 44, 45 y 46 por el profesor
JULIÁN GÁLLEGO

Pedro BERRUGUETE (h. 1450-1504)

LA VIRGEN CON EL NIÑO.

Óleo/tabla.

64 x 51 cm.

Inscripción: *Miserere mei mater dei domina mea.*

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Angulo, 1954, p. 100; Camón Aznar, 1970, p. 183.

Exposiciones: Madrid, 1961, n.º 119.

Esta Virgen con el Niño es obra capital dentro de la producción conocida de Pedro Berruguete, tanto por la perfección de su dibujo como por el esplendoroso ambiente donde se desarrolla la escena. La Virgen aparece sentada en un trono cubierto con dosel, coronada como reina de los cielos y cubierta con un elegante vestuario. Tiene su corpiño desabrochado para amamantar al Niño, el cual levanta su mirada hacia la parte superior, donde aparecen dos diminutos ángeles que descienden con sendos cetros para entregárselos a Él y a su Madre.

No ha renunciado Pedro Berruguete en esta obra a incluir ricos detalles ornamentales que aparecen en el fondo estofado del trono, y en sus laterales, donde aparecen vistosos adornos de piedras preciosas y cristal, e incluso un collar de coral.

La técnica con la que el pintor ha ejecutado esta obra es minuciosa y precisa, de clara estirpe flamenca, a la que ha sabido añadir un sentimiento de equilibrio y de placidez espiritual procedente de la pintura italiana del siglo XV, asimilado perfectamente durante su estancia en dicho país.



Francesco FRANCIA (h. 1450-1517)

SAN SEBASTIÁN

Óleo/tabla.

51 x 40 cm.

Firmado: FRANCIA/ AVRIFA/ BER
BON P.

Colección particular. Madrid.

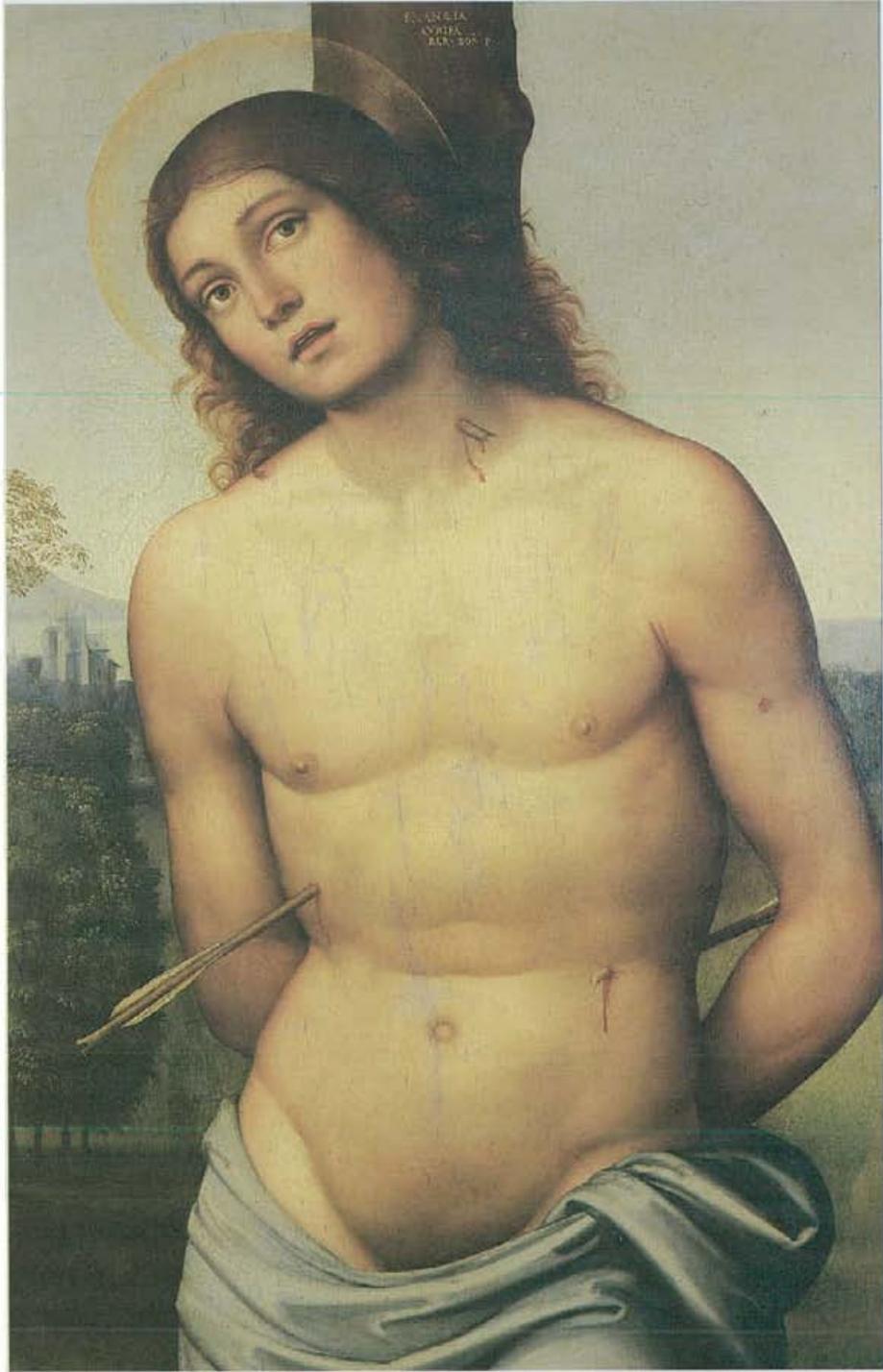
Bibliografía: Lippatini, 1913.

La representación más frecuente de San Sebastián es la que refiere el asacatamiento que sufrió atado a un árbol y de cuyos resultados, según la leyenda, no murió este soldado de la cohorte imperial de Diocleciano.

Joven, desnudo de medio cuerpo y sin rasgos de dolor físico, el santo pintado por Francia presenta una bellísima cabeza, ligeramente inclinada, con la boca entreabierta y la mirada en alto. Su melancólica y blanda actitud transmite una sensación de dulce abandono sensual, aunque la poética de la beatitud religiosa corrige esa impresión mundana.

El paisaje del fondo evoca inmediatamente el mundo de la Umbría y su delicadeza, lo mismo que la disposición artificial de la tela que cubre al santo recuerda aspectos peruginescos. Lippatini consideró su figura como gemela de la del Cristo que compone el *Bautismo* de la Pinacoteca de Dresde, clasificando el cuadro español como obra pintada por Francia en fecha ligeramente anterior al citado Bautismo; incluso creyó leer en la inscripción situada sobre la cabeza del mártir la fecha de 1508.

La afectada expresión de su rostro, junto con la impasibilidad y dulzura de la figura, encajan perfectamente dentro de los métodos formales que habitualmente empleó Francia en toda su obra transida de devoción y refinamiento.



Pablo de SAN LEOCADIO
(+ h. 1515).

LA ORACIÓN DEL HUERTO
(h. 1502-1510).

Óleo/tabla.

132 x 115 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Saralegui, L., 1947, p. 36;
Núñez Robres, 1954, p. 167;
Angulo, 1954, p. 32; Condorelli,
1963, p. 247; Company i
Climent, 1985, p. 127.

Es esta obra, procedente de la colección Montortal, de Valencia, un espléndido ejemplar de elevada calidad dentro de la producción de Pablo de San Leocadio, cuyo estilo permite fechar su ejecución en los primeros años del siglo XVI, entre 1502 y 1510. Su composición está ordenada en diferentes planos de profundidad, en los que se van describiendo las circunstancias que derivan de la narración evangélica. En primer plano figuran los Apóstoles dormidos identificables con San Pedro, San Juan y Santiago, tal y como señala el evangelio de San Marcos (14,33). En segundo término se narra la escena de Cristo confortado por el cáliz del ángel, mientras que a la izquierda figuran los restantes apóstoles dormidos. El fondo de la pintura se abre a una profunda lejanía en la que se advierte el tropel de soldados que guiados por Judas se disponen a arrestar a Cristo, después de haber cruzado un puente que corresponderá al arroyo de Cedrón, según narra el evangelio de San Juan (XVIII, I). Un fondo de arquitectura que alude a la ciudad de Jerusalem, remontado por azuladas montañas, cierra la composición en la parte superior de la escena.

En la ejecución de esta pintura aparece el característico preciosismo dibujístico que emplea este artista al tiempo que en el colorido se advierte una gradación de tonos en profundidad que favorece la creación de un marcado efecto de perspectiva.



Fernando YÁÑEZ (+ 1536).

LA CRUCIFIXIÓN (h. 1531).

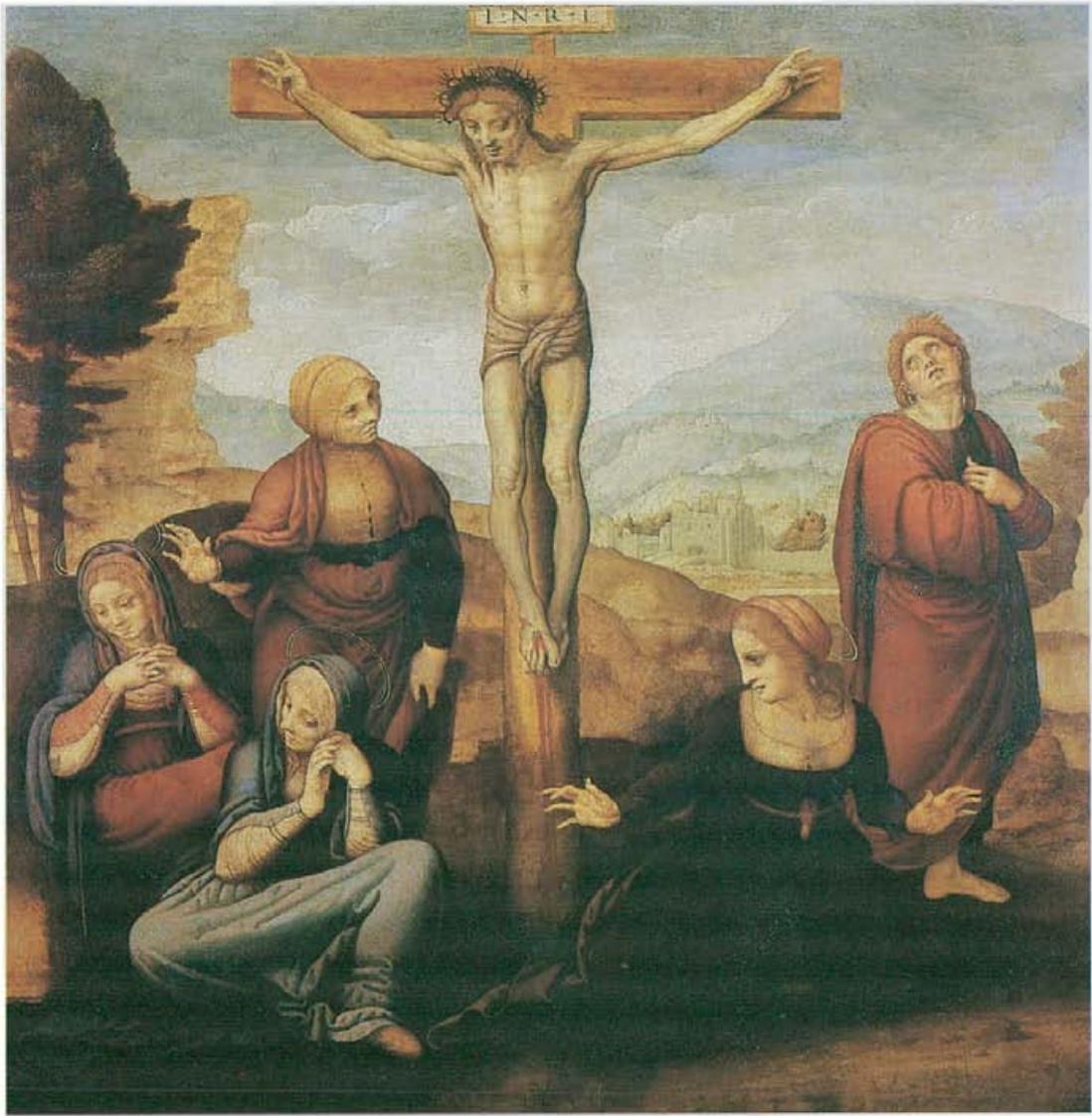
Óleo/tabla.

75 x 77 cm.

Colección particular. Madrid.

Esta Crucifixión es obra que se inserta perfectamente dentro de la producción tardía de Yáñez, destacando en ella el estudio anatómico de la figura de Cristo, cuya enjuta anatomía centra la escena. Un dilatado paisaje, inmerso en una atmósfera azulada, alivia la crispada tensión que proporcionan las actitudes de los santos personajes situados en primer plano.

Reproduce Yáñez en esta composición figuras y actitudes que aparecen en la *Piedad* de la Catedral de Cuenca, por lo que puede considerarse obra realizada en torno a 1531, año en que trabajaba en dicha localidad. En la figura de la Virgen y las santas mujeres que la acompañan pueden advertirse gestos prácticamente idénticos entre dicha *Piedad* y esta Crucifixión. En términos generales esta Crucifixión muestra un mayor nivel de calidad que el que se observa en la producción tardía de Yáñez, factor condicionado por ser obra aislada frente al trabajo en serie y de precio más reducido que el de sus retablos conquenses.



Joos van CLEVE (+ h. 1540).

LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES
Y LOS PASTORES

Óleo/tabla.

84 x 59 cm.

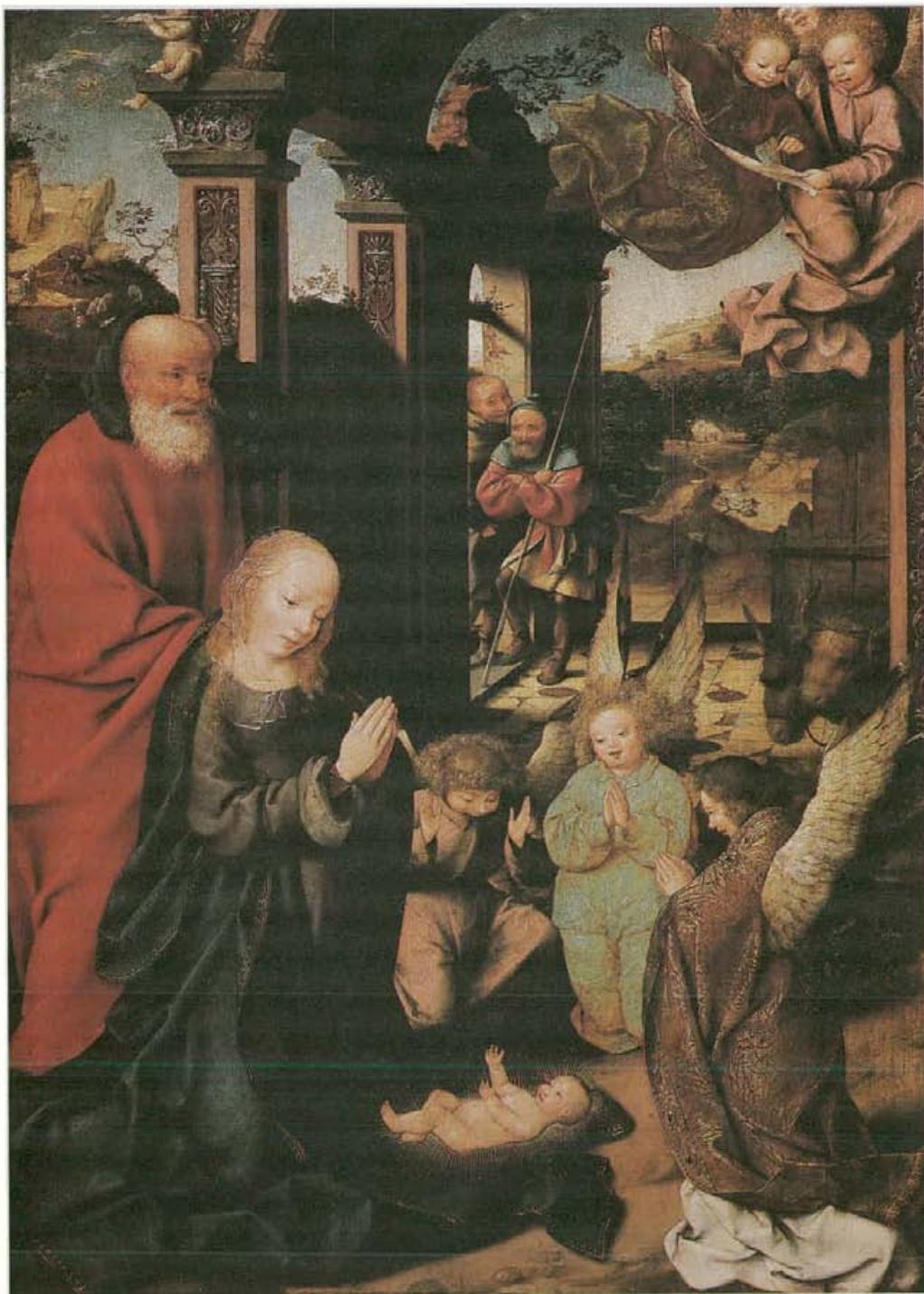
Colección Arango. Madrid.

Bibliografía: Bermejo, 1974,
pp. 401-403.

La personalidad artística de Joos van Cleve ha sido reconstruida a base de agrupar una serie de pinturas que presentaban el mismo estilo y evidenciaban ser de la misma mano, puesto que él nunca llegó a firmar ninguna obra con este nombre y por otra parte se le conoció históricamente como Joos van der Beke. Antes de ser identificado definitivamente se le llamó «Maestro de la muerte de María», basándose en el personal estilo que emanaba de dos pinturas con este tema que se conservan en los Museos de Colonia y Munich. Posteriormente se evidenció que la autoría de distintas pinturas de idéntico estilo, firmadas J. B., correspondía a Joos van der Beke y, por tanto, al popularmente llamado Joos van Cleve, poniéndose así de relieve la personalidad de uno de los artistas más relevantes en Flandes en la primera mitad del siglo XVI.

Esta Adoración de los Ángeles y de los Pastores muestra en primer término a San José, la Virgen y el Niño incluidos en un ritmo unitario marcado por una diagonal descendente de la izquierda. La expresividad y fisonomía de estos personajes concuerdan con las reconocidas como propias de Van Cleve. Tres ángeles en semicírculo con candorosas expresiones infantiles completan la composición en primer término.

El fondo de la escena se gradúa con un segundo plano intermedio donde aparecen ruinas arquitectónicas en perspectiva, en las que se albergan la mula y el buey y dos pastores que tímidamente se acercan a adorar al Niño. Un paisaje minuciosamente descrito compone el tercer plano de la representación, advirtiéndose a la izquierda y descrito con levedad el anuncio del Ángel a los pastores. Dos ángeles niños cantan alabanzas al recién nacido en la parte superior derecha, siguiendo atentos las notas de una partitura.



Luis de MORALES (1515/20-1586).

LA VIRGEN DE LAS CEREZAS,
O EL SILENCIO (*otros títulos:*
*«La Virgen de las Fresas o de la
Fresas»*).

Óleo/tabla.

37 x 42 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Berjano Escobar, 1917, p.
120; Mayer, 1947, p. 233; An-
gulo, 1954, p. 240; Beacksbac-
ka, 1962, p. 139, n.º 38.

Exposiciones: Madrid, 1917, n.º 29.

Es esta una obra de gran calidad dentro de la producción de Morales, que por su iconografía se inserta dentro de la temática devocional de carácter intimista, situándose al lado opuesto de sus dolientes representaciones de tema pasionario. El origen de esta composición es de estirpe italiana y deriva claramente de modelos recreados por los seguidores de Leonardo y Rafael, aunque Morales ha utilizado su propia inspiración a la hora de plasmar los pormenores de la escena.

En la composición la Virgen aparece con gesto sosegado, colocando un velo transparente sobre el cuerpo desnudo del Niño, dormido apaciblemente. Junto al Niño aparece un pequeño cesto de cerezas, que pudiera tener algún significado simbólico, sobre las cuales se apoya una de sus manos. En la parte izquierda aparece San Juanito invitando con su gesto al espectador a guardar silencio y preservar el sueño del Niño.

En la pintura se advierte el característico dibujo preciso y claro de Morales, al tiempo que la aplicación de un sobrio y equilibrado cromatismo, en el que básicamente se contraponen tonos azules y blancos, creando un armonioso equilibrio visual y emotivo en el ámbito donde se desarrolla la escena.



Domenico THEOTOCOPULI
«EL GRECO» (1541-1614).

SAN PABLO (h. 1578-1580).

Óleo/lienzo.

118 x 91 cm.

Firmado en letras griegas: DOMENI-
KOS THEOTOCOPOULOS
EPOIEL.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Vegué Goldoni, 1927, pp.
70-79 y 298-299; Trapier, 1943,
p. 16; Camón Aznar, 1950, n.º
374; Soehner, 1958-1959, n.º
216; Wethey, 1967, n.º 267.

Exposiciones: Expuesto en el Museo del
Prado 1956-58; Madrid, 1964,
n.º 71.

La insólita aparición de un fondo arquitectónico de líneas precisas y de carácter manierista hizo pensar a Trapier y Soehner que esta obra podía no ser original de El Greco, sino de su hijo Jorge Manuel. Wethey, sin embargo, la consideró como una pieza de tan soberbia calidad que no permite dudar de la autoría de El Greco. La mirada ensimismada y melancólica del apóstol, el sólido tratamiento volumétrico de los plegados de la capa rosácea que le cubre, y el magnífico estudio de la expresión de sus manos evidencian, en efecto, la originalidad de esta pintura, cuyas características de estilo permite aproximar su ejecución a unas fechas que oscilan entre 1578 y 1580, momentos que corresponden a la ejecución del *Expolio de Cristo* de la sacristía de la catedral de Toledo.

El fondo arquitectónico tan atípico en las obras de El Greco puede estar sugerido en esta pintura, tal y como señala Wethey, por el que aparece en el retrato de Jacopo de Strada de Ticiano.



Domenico THEOTOCOPULI
«EL GRECO» (1541-1614).

LA ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO.

Óleo/lienzo.

106 x 82 cm.

Firmado: *domenicos theotocopolis epoiei.*

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Viniegra, 1902, n.º 11; Mayer 1931, n.º 234; Legendre-Hartmann, 1937, n.º 421; Camón Aznar, 1950, 548; Soehner L., 1957, p. 132; Wethey, 1967, n.º 210; Cossío, 1972, 222, n.º 210.

Exposiciones: Madrid, 1902, n.º 11.

Dentro del amplio repertorio de imágenes que El Greco plasmó con la efigie de San Francisco, ésta presenta un prototipo único y original, conociéndose tan sólo algunas réplicas y copias de escasa calidad. Llama la atención también dentro de esta iconografía, los rayos provenientes del crucifijo alado que figura en la parte superior izquierda y que muestran una consistencia lineal, de carácter arcaico, muy próximo a los que aparecen en las representaciones de los primitivos italianos.

Destaca en esta pintura la expresividad concentrada y vehemente que el artista ha otorgado al rostro del Santo, e igualmente la buena cualidad de la gesticulación de las manos, actitudes que refuerzan el hábito espiritual que emana de su figura. La austeridad monocroma del hábito del San Francisco se amortigua con la introducción de efectos de luz y sombra que constituyen un sólido revestimiento para la evidente fragilidad de su anatomía.

Un fondo de nubes iluminado por luces contrastadas ocupa la parte superior de la pintura, sirviendo de aureola a la figura de San Francisco y reforzando la expresividad de su mística presencia.

Procede esta pintura de la colección Dalborgo de Primo, de Madrid, de donde pasó a la del Marqués de Pidal, siendo adquirida posteriormente por su actual propietario.



Domenico THEOTOCOPULI
«EL GRECO»(1541-1614).

LA ORACIÓN DEL HUERTO
(h. 1605-1610).
Óleo/lienzo.
100 x 143 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Soehner, 1958-1959, III,
n.º 133; Camón Aznar, 1950,
III, n.º 632; Wethey, 1967, n.º
31.

La existencia de una pintura similar a ésta, de composición más amplia, en el Museo de Toledo (Ohio) permite pensar que esta versión de Madrid puede estar recortada en sus cuatro lados, aunque nada pierde en cuanto a las partes esenciales de su composición.

Fechaable hacia 1605-1610, esta pintura ha sido considerada como original de El Greco por Wethey y Camón Aznar, mientras que Soehner insinuaba que pudiera ser obra de taller.

En la escena destaca perfectamente el ritmo unitario en diagonal que vincula la figura del ángel que acude a confortar a Cristo y la de este mismo, destacando entre ellos el audaz efecto utilizado por el artista consistente en envolver a los apóstoles dormidos en una aureola formada por la nube que sirve de peana al ángel en su aparición.

Extraña y onírica resulta la descripción del fondo de paisaje sumido en las tinieblas de las que emergen iluminados los ramajes de olivos que vibran nerviosos en una atmósfera electrizante. Al fondo, entre jirones de nubes tenebrosas, asoma la luna que ilumina tenuemente un camino que procede de Jerusalén, por el cual se acerca un cortejo, con Judas al frente, que se aproxima para prender a Cristo.

El tenebrismo que inunda el fondo de la escena contribuye a que resalte el armonioso cromatismo desplegado en los personajes que la protagonizan, en los que contrasta el rojo y el azul de la túnica y el manto de Cristo, con el blanco azulado que reviste la figura del ángel.

Procede esta pintura de la colección Valdés Izaguirre, de Bilbao.



Juan PANTOJA DE LA CRUZ
(h. 1553-1608).

FRAY HERNANDO DE ROJAS.

Óleo/lienzo.

97 x 80 cm.

Firmado: Ju Pantoja de la + faciebat
Matrii 1595.

Inscripción: El m.^o fr. Hern^{do} de rojas
compañero del p.^o m.^o fr Al.^o
de Orozco y administrador de
esta obra.

Colección particular. Madrid.

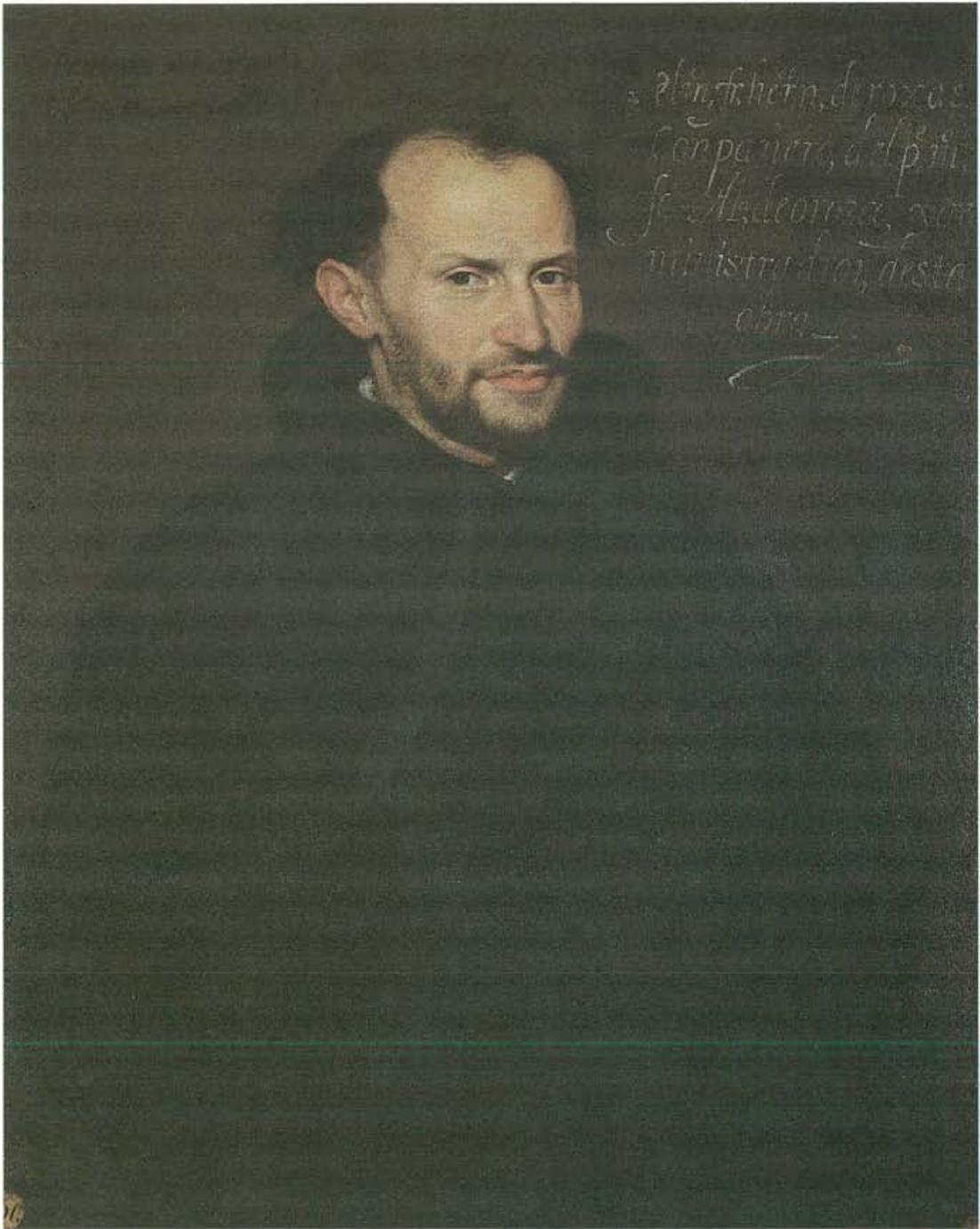
Bibliografía: Sánchez Cantón, 1947, p.
112; Lagente Ferrari, 1953, p.
201; Angulo, 1954, p. 306;
Kusche, 1964, p. 94, 164, n.^o
37; Cagane, 1969, pp. 45-47;
Pérez Sánchez, 1976, n.^o 12 y
40.

Exposiciones: Londres-París, 1976, n.^{os}
12 y 40.

El retratado perteneció a la orden agustina y llegó a ser rector en Madrid del Colegio de Doña María de Aragón, institución para la que Pantoja trabajó en repetidas ocasiones.

Dentro de la producción retratística de este pintor, esta obra muestra la intensa expresividad psicológica que acierta captar en sus modelos cuando éstos no pertenecen a la realeza, en los que el riguroso protocolo cortesano le obligaba a señalar una profunda ausencia de ánimo y una total ocultación de las manifestaciones de su temperamento. En este caso, muy al contrario, el modelo conecta intensamente su sensibilidad espiritual con la del espectador, transmitiendo a través de la expresión de su rostro un talante bonancible y una aguda perspicacia intelectual.

La sobriedad típicamente hispana en la descripción de la presencia del retratado, intensifica aún más la naturalidad expresiva de su semblante, que destaca profundamente del fondo neutro que respalda su figura y también del austero cromatismo de su hábito agustino.



alun. felicem. de. ruz. a.
con. p. n. a. d. p. n.
f. Al. de. ruz. a. v. o.
u. i. s. t. r. u. d. i. c. a. d. e. s. t. a.
c. h. r. i. s. t. i.

Joost de MOMPER (1564-1635)
Jan BRUEGHEL (1568-1625).

PAISAJE CON UN CASTILLO
(h. 1620).
Óleo/lienzo.
128 x 96 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1977-1978,
n.º 71, p. 85.
Exposiciones: Madrid, 1977-1978, n.º
71.

Es esta una pintura característica de Momper, en la que describe una profunda perspectiva enmarcada por masas de arbolado dispuestas en los laterales de la composición. Las figuras que protagonizan la escena corresponden a Jan Brueghel de Velours, advirtiéndose las características expresivas de su estilo, tanto en el grupo de damas y caballeros que figuran a la derecha como en la comitiva de aldeanos que con un carromato transitan por un camino a la izquierda. En segundo plano aparece un riachuelo cruzando un prado, donde pastan manadas de vacas y más al fondo se divisan un castillo y un pequeño poblado que dan paso a una dilatada lejanía presidida por un tenue fondo de nubes.

Por su gran calidad técnica, esta obra parece pertenecer a la plenitud del artista, pudiéndose fechar, por tanto, en torno a 1620.



Peter Paul RUBENS (1577-1640).

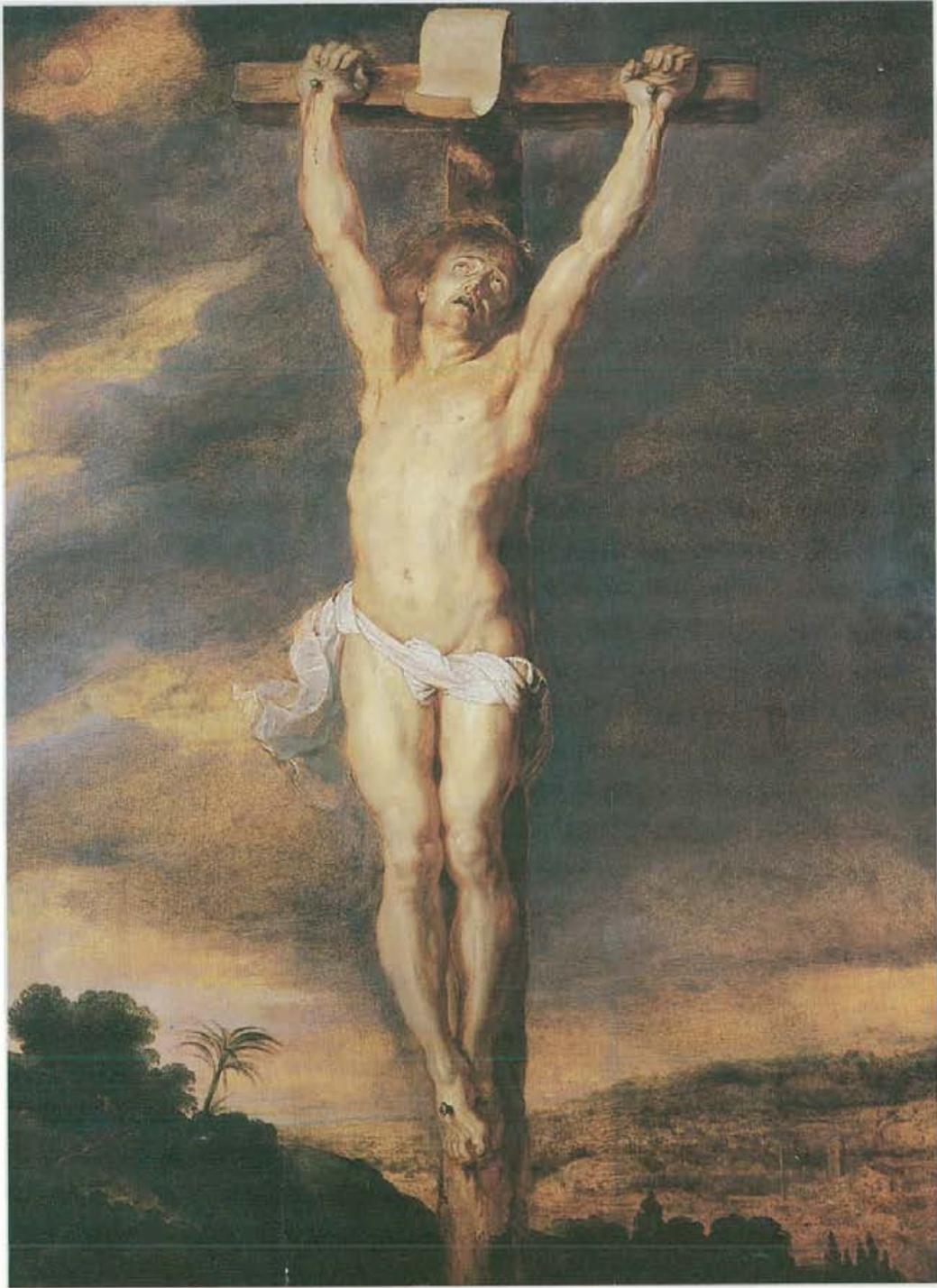
CRISTO EN LA CRUZ (h. 1612).
Óleo/tabla.
105 x 76 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1977-78, p.
98 (con bibliografía anterior).
Exposiciones: Madrid, 1977-78, n.º 83.

Este Cristo en la Cruz es obra excepcional dentro de la pintura religiosa de Rubens. En la representación el artista describe el pasaje del Evangelio de San Marcos (XV, 33-34), en el cual, momentos antes de expirar Cristo levanta sus ojos al cielo exclamando «Dios mío, por qué me has abandonado». La composición se desarrolla en un ambiente de tinieblas tal y como narra el pasaje evangélico, roto sólo por los dramáticos jirones rojizos que iluminan el horizonte. El cuerpo de Cristo potentemente dibujado a través de trazos sinuosos, muestra un marcado estudio anatómico en el que destaca su vigorosa musculatura. Un golpe de luz recorta su figura sobre la oscuridad ambiental, subrayando la expresividad emotiva que emana de su presencia dramática y solitaria. Es obra temprana dentro de la producción de Rubens que puede fecharse en torno a 1612.

Son varias las versiones que se conocen de este tema, siendo las más sobresalientes las que figuran en el Museo de Amberes y en la Wallace Collection. El éxito de esta iconografía rubeniana motivó también la realización de numerosas copias a través de grabados.

Se conoce la trayectoria de esta pintura desde su primera referencia histórica, que la muestra en la colección del Cardenal Valentino de Amsterdam en 1763, hasta su adquisición por su actual propietario en el mercado internacional, procedente de la colección Holloway.



Peter Paul RUBENS (1577-1640).

SANSÓN Y EL LEÓN (h. 1615).
Óleo/tabla.
266 x 265 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1977-78, pp. 92-93. (Con bibliografía anterior.)
Exposiciones: Madrid, 1977-78, n.º 79.

Describe esta pintura el pasaje del libro de los Jueces (XIV-56), y por sus características compositivas y técnicas puede contarse entre las realizaciones más movidas y aparatosas que Rubens realizó a lo largo de su carrera artística. La composición muestra al convulso cuerpo del león, fuertemente oprimido por una de las piernas de Sansón, al tiempo que éste con sus manos abre violentamente las fauces del animal descoyuntándolas. La fuente de inspiración para el esquema compositivo de esta obra puede proceder de algún relieve clásico, advirtiéndose que al menos la potente espalda de Sansón parece estar inspirada en el vigoroso modelado que muestra el célebre torso del Belvedere.

Tanto la figura del león como la de Sansón reflejan una potente tensión dinámica, perfectamente equilibrada entre la fuerza desatada del personaje bíblico y la inútil resistencia de la fiera. La movilidad curvilínea de ambas figuras se encuentra respaldada por un fondo de arbolado, cuyos troncos, ramas y hojas refuerzan con su nervioso y agitado movimiento el sentido de potencia que se refleja en la lucha. Con respecto a este fondo hay que advertir que pudiera ser obra de alguno de los especialistas que colaboraron con Rubens, siendo Jan Wildens el que frecuentemente pintó los fondos de paisaje en sus pinturas. Las características de estilo que se reflejan en esta obra permiten que pueda ser fechada en momentos tempranos de la producción de Rubens en años próximos a 1615.

Procede esta pintura del Palacio Real de Madrid, donde figura en el inventario realizado en 1636, formando pareja con una representación de David que se ha perdido. Posteriormente perteneció a las colecciones de Don Sebastián de Borbón y a la Infanta María Cristina de Borbón.



Pedro de ORRENTE (1580-1645).

LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN.
Óleo/lienzo.
123 x 91 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Nieto, 1950, lám. 242;
Angulo, 1971, p. 68; Angulo-
Pérez Sánchez, 1972, p. 328,
n.º 312.

Esta Anunciación de la Virgen es obra de alta calidad, y como tal ha tenido una atribución importante formulada en 1950 a nombre de El Greco por B. Nieto. Sin duda en dicha atribución pesaba la movilidad que muestra en la parte superior de la composición, donde aparecen ángeles que impulsan a la Virgen, resueltos con audaces escorzos.

Sin embargo, aunque es evidente que esta obra no pertenece a El Greco, resalta en ella la fuerte impronta de la escuela toledana del primer tercio del siglo XVII, que de El Greco pasó a Tristán y finalmente fue asimilada por Pedro de Orrente. Es a este último artista a quien pertenece esta pintura, en la cual, aparte de la tradición toledana, supo incluir reminiscencias de carácter veneciano. Así, en el conjunto de apóstoles que circundan en la parte inferior el sepulcro vacío de la Virgen, se advierten fisonomías resueltas con admirables estudios naturalistas al tiempo que aparecen reacciones psicológicas de matiz contrastado, aspectos ambos que derivan de la escuela veneciana, concretamente de los Bassano, de Tintoretto y Veronés.

Sobre la autoría de Orrente de esta obra, Angulo primero y después Angulo-Pérez Sánchez, han manifestado que se trata de una de sus creaciones más sentidas.



Frans FRANCKEN II (1581-1642).

EL BANQUETE DE LOS DIOSES
(h. 1630).

Óleo/tabla.

72 x 157 cm.

Firmado: D.º F. Franck in e f.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1977-1978,
p. 59. Con bibliografía anterior.

Exposiciones: Madrid, 1977-1978, n.º
36.

Es esta una de las obras más bellas y características que salieron del taller de este pintor, pudiéndose advertir en esta ocasión que es obra de gran calidad. En la composición, tomada de la *Metamorfosis* de Ovidio (L. XI 221-265), aparece en primer plano la escena que representa el Banquete de los Dioses, mientras que en segundo plano se describe el triunfo de Neptuno y Anfitrita.

La escena principal se desarrolla en la boca de una cueva, donde diversas ninfas sirven una mesa en torno a la cual se sientan los dioses, entre los cuales se pueden identificar a Júpiter, Marte, Vulcano y Venus. Frutas y verduras figuran al pie de la mesa, donde también se advierten hermosos jarrones y ánforas de brillante superficie labrada.

En segundo plano y dibujada en lejanía, se desarrolla una escena en la que una nutrida comitiva de tritones y ninfas acuáticas acompañan a Neptuno y a Anfitrita que son llevados en un carro tirado por caballos marinos. Un dilatado paisaje costero, inundado de lívidas luces azuladas, se pierde hacia el fondo de la composición.

En la realización del paisaje que respalda a las figuras en esta composición, se ha señalado la intervención de Joost de Momper, siendo esta colaboración habitual entre los dos artistas. La pintura puede ser considerada como obra de plenitud en la carrera de Francken II, pudiéndose fechar hacia 1630.



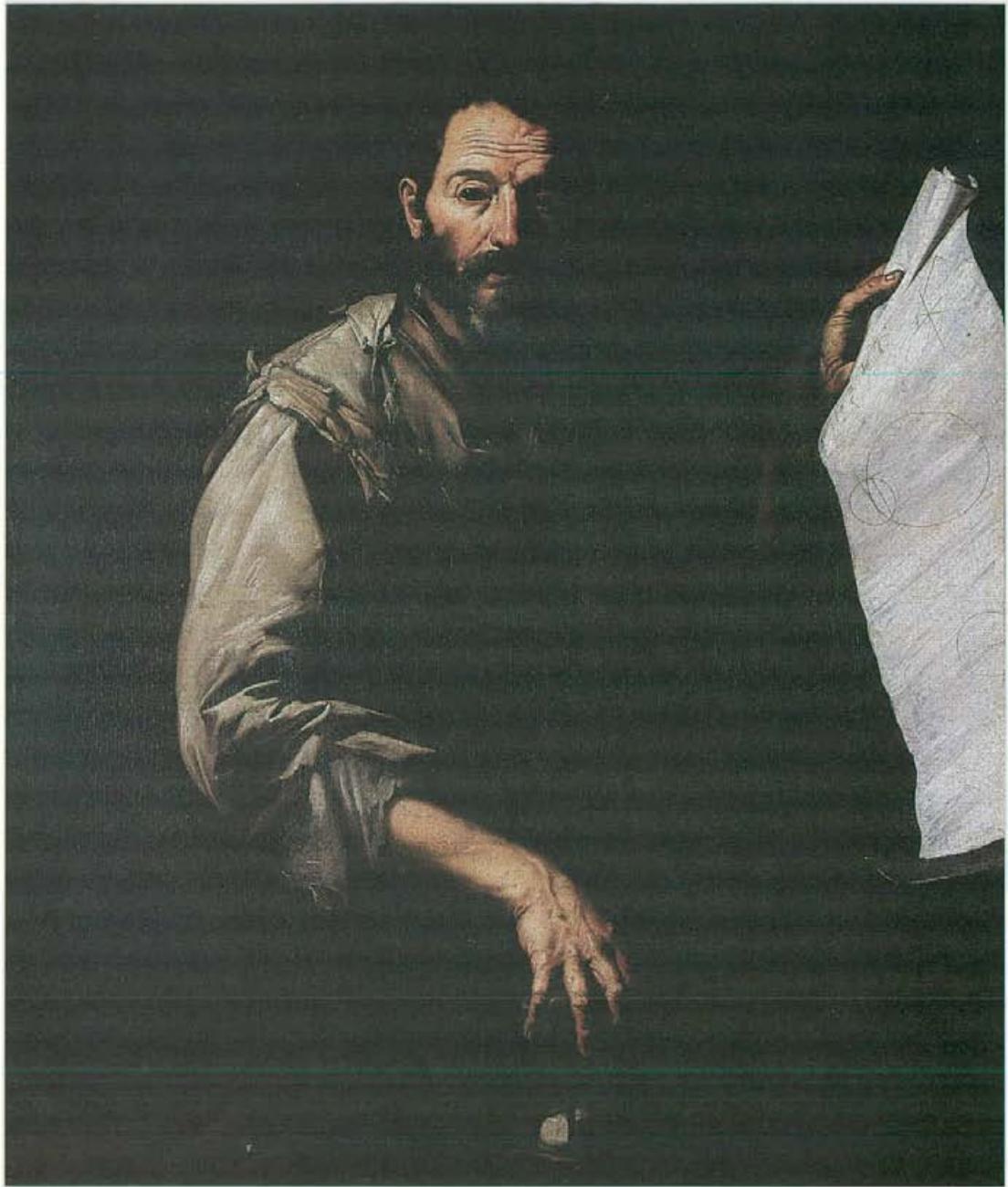
José de RIBERA (1591-1652).

RETRATO DE UN GEÓMETRA
(h. 1630).
Óleo/lienzo.
113 x 92 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Spinoza, 1978, núms.
243, 244, 245.

Presenta esta pintura un tipo de modelo muy característico de Ribera, puesto que es un personaje popular extraído de la vida callejera y que ha servido para ser transformado en un sabio de la antigüedad clásica, en este caso un geómetra o un matemático. El personaje muestra una humilde presencia física subrayada por la pobreza de su vestuario, pero en cambio refleja una profunda concentración de carácter espiritual que traduce inteligencia y decisión de carácter. Para captar estas peculiaridades anímicas el artista ha utilizado golpes de luz que resaltan especialmente la expresión de su rostro y el gesto de una de sus manos con la que sujeta con firmeza un reloj de arena, gesto que pudiera evidenciar que el personaje tuviese relación con la filosofía, al tiempo que en el pergamino que sujeta con la otra mano aparecen signos que le emparentan con el mundo científico de la geometría.

Se conocen otras tres versiones similares de esta pintura conservadas en la Galería Previtali de Bérgamo, la Galería Nacional de Escocia y en la colección de Lord Wemyss de Londres, siendo probablemente todas ellas réplicas de un original perdido del artista. En esta versión madrileña destaca su buena calidad técnica, que hace que se la pueda señalar como la mejor entre las réplicas conocidas. Spinoza piensa que este tipo de personajes pudiera corresponder en sus versiones originales a un ciclo de sabios y filósofos de la antigüedad clásica que fueron realizados en Nápoles para el Duque de Alcalá hacia 1630.



Valentín de BOULOGNE (1591-1632).

SAGRADA FAMILIA.

Óleo/tabla.

174 × 128 cm.

Colección Banco Exterior de España.
Madrid.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1979, p.
18.

Deriva esta obra claramente de esquemas creativos originales de Caravaggio, a quien siguieron de forma fiel y reverente numerosos pintores franceses y flamencos que vivían en Roma en el primer tercio del siglo XVII.

En esta Sagrada Familia, Valentín de Boulogne se mueve dentro de los límites del más estricto naturalismo con el que ha plasmado una escena intimista vinculada al espíritu de representaciones como «El descanso en la huida a Egipto» o «El retorno de Egipto», cuando unos ángeles se acercan a los santos personajes para ofrecerles algunos frutos con los cuales mitigar la fatiga del viaje.

La escena se resuelve dentro de un ambiente sumido en una intensa penumbra, produciéndose un juego de luces y sombras que resaltan intensamente la fisonomía de sus protagonistas. Una armoniosa composición resuelta en aspa vincula a todos los personajes, cuyas fisonomías están dibujadas con toda precisión al tiempo que se realzan con la aplicación de un colorido pastoso, como es habitual en las obras de madurez de este artista.



Pieter SNAYERS (1592-1667).

LA FIESTA DE LOS BALLESTEROS
EN NUESTRA SEÑORA DEL
SABLÓN (h. 1650).

Óleo/tabla.

72 x 104 cm.

Colección Banco Exterior de España.
Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1979, p. 68.

Tanto la atribución de esta obra a Snayers como la identificación del lugar donde se efectúa la fiesta, ha sido formulada de forma convincente por Díaz Padrón. En la escena aparece una multitudinaria aglomeración de personas ante la iglesia de Nuestra Señora del Sablón o de las Victorias en Bruselas en el día en que se celebra la fiesta de los Ballesteros, festividad que era presidida por las autoridades de la ciudad.

En el centro de la parte inferior de la pintura aparece una cartela en la que se identifica el retrato del Archiduque Leopoldo Guillermo. Este detalle indica que se trata de una festividad localizable dentro de su período de gobierno, por lo que puede fecharse hacia 1650. Una versión del mismo tema, también de Snayers, se encuentra en el Museo Real de Bruselas.



Willen Claesz HEDA (1594-1682).

BODEGÓN

Óleo/tabla.

93 x 80 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Valdivieso, 1973, p. 269.

La representación muestra una mesa después de haber finalizado un almuerzo, circunstancia advertible a través del desorden que impera sobre ella, con el mantel recogido bruscamente, la copa de metal volcada y los restos de alimentos, en este caso ostras, que han quedado sobre un plato. Aparece también el habitual limón a medio pelar, cuya cáscara pende formando una voluta. Todos estos elementos están envueltos en una atmósfera transparente de tonalidad gris verdosa, en la que resaltan los destellos que emanan de los metales al incidir la luz sobre sus superficies.

La ejecución técnica de la pintura es minuciosa, aplicándose en ella el pintor con gran perfección, hasta el punto de haber sabido extraer de los objetos que ha representado, un sentimiento poético emanante de la belleza y la armonía que poseen los objetos utilizados en la vida cotidiana.

De acuerdo con la ideología protestante holandesa, la contemplación de los objetos domésticos que componen el ajuar hogareño, la recreación del espectador en su belleza y calidad, entra de lleno en la permitida licencia de disfrutar moderadamente de las pequeñas satisfacciones que proporciona la diaria existencia, siempre que se haga con equilibrio y templanza.



Juan van der HAMEN (1596-1631).

CESTA Y CAJA DE DULCES (1627).
Óleo/lienzo.

82 x 124 cm.

Firmado: Ju Bander hamen de León fa
1627.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Lafuente Ferrari, 1935, p. 175; Cavestany, 1936-1940, pp. 149-150; Bergström, 1962, p. 25; Jordan, 1965, pp. 52-69; ídem, 1967, p. 330; Bergström, 1970, p. 32; Triadó, 1975, p. 44; Jordan, 1985, p. 137.

Exposiciones: Madrid, 1935, n.º 5; Fort Worth-Toledo (Ohio), 1985, n.º 18.

Sobre el alféizar de una ventana o «fresquera», emerge del fondo de penumbra que invade la escena, un conjunto de elementos simétricamente dispuestos siguiendo un esquema triangular. En el centro figura una cesta de mimbre rebosante de dulces donde pueden verse frutas escarchadas y rosquillas. Parece, en principio, que la disposición de estos dulces dentro de la cesta es aparentemente desordenada, pero una sosegada contemplación permite advertir que entre sí guardan una equivalencia entre sus volúmenes y el ritmo que marcan en el espacio, consiguiéndose de esta manera una armoniosa interrelación entre todos ellos.

En los laterales de la mesa, y componiéndose de forma simétrica, aparecen a la izquierda dos cajas circulares propias para guardar mazapanes y sobre ellas un pequeño tarro con su borde cubierto con un trapo que contiene, al parecer, guindas. Al menos esta palabra figura escrita sobre la tela en tarros semejantes que el pintor dispuso en otros bodegones similares a éste. En el lateral derecho se advierte en primer término un tarro similar al anterior y un pequeño barril, cuyas características parecen apropiadas para guardar miel.

La luz ambiental procedente de la izquierda es tenue y al incidir sobre el conjunto de alimentos contribuye a resaltar sus formas, volúmenes y la textura superficial de su deleitosa apariencia, propia de un postre o una merienda.

Procede esta pintura de la colección Játiva, de donde pasó a la de don Julio Cavestany, Marqués de Moret.



Francisco ZURBARÁN (1598-1664).

CORDERO.

Óleo/lienzo.

55 x 38 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1981, p. 66;

idem, 1985, p. 603.

Exposiciones: Bruselas, 1985, n.º 91.

Sobre el grueso borde de una mesa, con sus patas delanteras y traseras atadas entre sí, aparece la humilde presencia de un cordero, transmitiendo una total mansedumbre antes de su inmediata inmolación. Esta admirable y sencilla presencia es muy probable que aluda al Agnus Dei, Cordero de Dios que ha de ser sacrificado para redimir al género humano. Al menos ese significado dio el pintor a la versión de este mismo tema conservada en el Museo de San Diego en California, en la que aparece la inscripción «Tanquan Agnus».

Son cinco las versiones que se conocen actualmente de esta pintura y que se consideran autógrafas de Zurbarán, siendo la ya mencionada del Museo de San Diego, la de la antigua colección de la Marquesa del Socorro de Madrid, la de la colección Plandiura, colección particular de Madrid y ésta que se expone. Todas ellas son ejemplares que parecen derivar del motivo original que aparece en la Adoración de los Pastores de Zurbarán conservada actualmente en el Museo de Grenoble, procedente del retablo mayor de la Cartuja de Jerez.

Es notoria en esta obra la habitual maestría de Zurbarán para recrear la calidad de las texturas, en este caso de la lana que recubre la piel del pequeño animal y que produce sensaciones de carácter táctil. Al mismo tiempo, la creación de una tenue atmósfera gris verdosa, que envuelve al cordero, se interrumpe en torno a su figura merced a un golpe de luz que resalta su figura y destaca su nítida volumetría.



Francisco ZURBARÁN (1598-1664).

SANTA ÁGUEDA.

Óleo/lienzo.

205 × 140 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Caturla, 1953; Guinard, 1960, 233; Gállego-Gudiol, 1976, n.º 453.

Exposiciones: Granada, 1953, s/n.

Es ésta una obra de Zurbarán muy poco conocida, puesto que apareció por primera vez atribuida al artista en el catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1957, siendo autora de dicho catálogo María Luisa Cartula. Muestra esta pintura, en efecto, una clara impronta zurbaranesca, tanto por su característica composición como por su contrastado efecto de claroscuro que presenta a Santa Águeda intensamente iluminada sobre un fondo de penumbra. Propio también del arte de Zurbarán es el tratamiento de las telas que componen su vestuario, en el que aparecen pliegues lineales que otorgan una sólida volumetría a la figura de la Santa. Igualmente, el cromatismo que alterna tonos rosáceos, verdes y blancos, tiene características que avalan esta atribución.

En la Hispanic Society de Nueva York existe una pintura que representa a Santa Lucía, cuya disposición compositiva es idéntica a esta de Santa Águeda, exceptuando la ausencia de la palma de mártir y, lógicamente, la sustitución de los atributos, puesto que en el plato que sostiene en una de sus manos lleva unos ojos, símbolo iconográfico de Santa Lucía, en vez de los pechos cortados que son el emblema de Santa Águeda.



Francisco ZURBARÁN (1598-1664).

SAN FRANCISCO (1659).

Óleo/lienzo.

127 x 97 cm.

Firmado: francisco de Zurbarán 1659.

Colección Arango. Madrid.

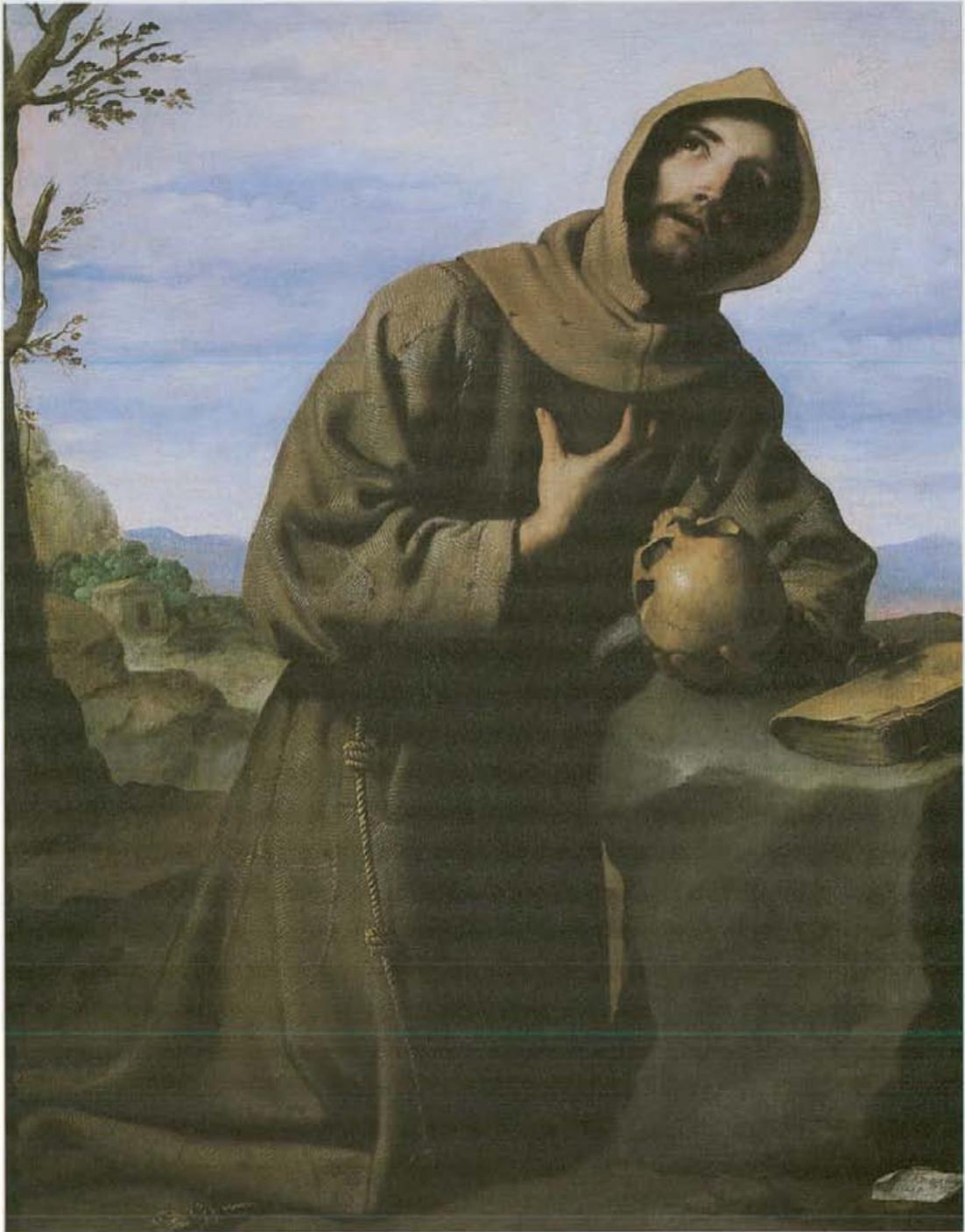
Bibliografía: Gaya Nuño, 1948, p. 246; Soria, M. S., 1955, p. 216; Guinard, 1960, p. 359; Torres Martín, 1963, p. 268 / Gállego-Gudiol, 1976, p. 520.

Exposiciones: Madrid, 1905, n.º 44.

Es obra característica de la madurez de Zurbarán en la cual el artista ha dulcificado el tratamiento del personaje con respecto a otras representaciones de San Francisco realizadas en décadas anteriores. En esta versión el artista ha concentrado en el rostro del Santo una intensa espiritualidad en la que está ausente la tensión y el dramatismo que incluye en otras versiones. Por otra parte, el cuerpo posee una movilidad que contrasta con la rigidez y esquematismo de anteriores imágenes de San Francisco. Contribuye también a la serenidad de su expresión la ausencia de tenebrismo en la escena que en este caso se sitúa al aire libre, teniendo como fondo un luminoso paisaje en lejanía.

En el año que está fechada la pintura, Zurbarán ya ha abandonado Sevilla y se encuentra en Madrid. En estos momentos sus personajes adquieren una expresividad más amable y vitalista que los que había realizado en el pasado, mostrando haber asimilado las nuevas directrices pictóricas que la plenitud del barroco iba imponiendo. No ha renunciado, sin embargo, a la pormenorizada descripción naturalista que le lleva a describir con toda precisión las texturas del humilde hábito que lleva el Santo, y también detalles como la calavera que lleva en una de sus manos y el libro dispuesto sobre la roca ante el cual está rezando.

Procede esta pintura de la colección de Aureliano de Beruete, de donde pasó a la de Félix Valdés de Bilbao y de aquí a su actual propietario.



Anton VAN DYCK (1599-1641).

LA SANTA CENA (h. 1618).

Óleo/tabla.

108 x 190 cm.

Inscripción: Pedro Pablo Rubens Invenor, Antonio Van dyck f.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1967, pp.

218-225 (con bibliografía anterior); ídem, 1975, pp. 75-77;

ídem, 1977-78, pp. 47-48.

Exposiciones: Madrid, 1977, n.º 23.

El esquema compositivo de esta obra deriva directamente de la Santa Cena pintada por Leonardo en el refectorio de Santa María de Gracia de Milán. El pintor ha variado ciertamente la ambientación, situando la escena en un interior en penumbra de la que Cristo y los apóstoles emergen potentemente iluminados. Un aparatoso cortinaje rojo pende del techo, dando al cenáculo un énfasis de carácter barroco, aspecto que subrayan los detalles naturalistas que figuran en primer plano, como el perro que afanosamente roe un hueso, y los objetos que a la izquierda componen un soberbio bodegón.

El momento representado es exactamente el mismo que captó Leonardo en su famoso fresco, cuando Cristo anuncia que va a ser entregado por uno de sus apóstoles y éstos se interrogan agrupados de tres en tres, sobre su presunta culpabilidad. Para la realización de esta pintura es probable que Van Dyck utilizase un grabado de Pieter Soutman que reproduce un dibujo realizado por Rubens en Milán en 1607. La ejecución de la pintura es posible situarla en el momento de colaboración de Van Dyck con Rubens, en torno a 1618.

Procede esta obra del convento de los Carmelitas Descalzos de Madrid, donde fue citada por Ponz y Ceán Bermúdez. A dicho convento debió de ser regalada por algún protector, después de haber sido adquirida en el mercado artístico de Amberes. Hasta fechas recientes esta pintura se daba por perdida, habiendo sido identificada por Díaz Padrón en su actual paradero.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660).

LA MADRE JERÓNIMA DE LA FUENTE (1620).

Óleo/lienzo.

160 x 106 cm.

Firmado: Diego Velázquez f. 1620.

Colección Fernández de Araoz y Marañón. Madrid.

Bibliografía: Mayer, 1936, n.º 547; Sánchez Cantón, 1943, p. 19; ídem, 1945, II, p. 289; Trapier, 1948, p. 54; Justi-Gaya, 1953, p. 822; Caturla, 1953, p. 125; Lafuente Ferrari, 1953, p. 304; Pantorba, 1955, n.º 19; Ainaud de Lasarte, 1958, p. 88; Gudiol, 1960-61, I, p. 417; López Rey, 1963, n.º 578; Gómez Menor, 1966, pp. 73-80; Camón Aznar, 1964, p. 240-244; Gudiol, 1973, p. 26, n.º 18; Pérez Sánchez, 1976, n.º 44 y n.º 59.

Exposiciones: Burdeos, 1954, n.º 115; Estocolmo, 1959-60, n.º 98; Madrid, 1960, n.º 39; Londres, 1976, n.º 44; París, 1976, n.º 59.

Inscripciones: En la parte superior: Bonum es prestolari cum silentio.

En la filacteria: Satiabor dum glorificatus.

En la parte inferior: Este es el verdadero retrato de la Madre Dña. Jerónima de la fuente Relixiosa del covēto de Santa Isabel de los Reyes de Toledo Fundadora y primera abadesa del Convento de S. Clara de la Concepción de la primera regla de la ciudad de Manila en Filipinas. Salió a esta fundación de edad de 66 años martes y veinte y ocho de abril de 1620 años. Salieron de este convento en su compañía la madre Ana de Christo y la madre Leonor de Sanct francisco, Relixiosas y la hermana Juana de Sanct Antonio novicias. Todas personas de mucha importancia para tan alta obra.

Pertenece esta pintura al período sevillano de la actividad de Velázquez, ignorándose en qué circunstancias pudo el artista entrar en contacto con su modelo. El retrato procede del convento de Santa Isabel de los Reyes, de donde salió otro idéntico a éste, también firmado, que pertenece al Museo del Prado.

Dentro de la prodigiosa capacidad retratística de Velázquez, esta obra destaca por la firmeza de carácter que emana del rostro de la religiosa y por la energía moral que emana de su presencia. A pesar de la sobriedad cromática exigida por los tonos marronáceos de su hábito, y el fondo de la misma tonalidad, la figura resalta vigorosa y nítida en el ambiente interior donde se encuentra transmitiendo una severa y recia personalidad.

Como ya ha sido dado a conocer, Velázquez pudo utilizar para componer la expresividad física de este retrato un grabado de Michel Lasne que reproduce un dibujo de Francisco Ribalta, donde representa al Padre Simó.

Diego VELÁZQUEZ (1599-1660)

EL CONDE DUQUE DE OLIVARES
(h. 1625)

Óleo/lienzo

162 × 118 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Stirling-Maxwell, 1848 y 1865, p. 229; Curtis, 1883, n.º 170; Beruete, 1906, p. 68; Allende-Salazar, 1925, p. 126; Mayer, 1936, n.º 319; Justi-Gaya, Ed. 1953, n.º 31, p. 865; Pantorba, 1955, p. 88, n.º 137; Lafuente, 1960, p. 69; López Rey, 1963, n.º 508; Camón Aznar, 1964, p. 297; Gudiol, 1973, p. 83, 84 y n.º 42; Pérez Sánchez, 1976, n.º 47.

Exposiciones: Manchester, 1857; Londres, 1864, 1895, 1921, 1947; Londres, 1976, n.º 47. Estuvo depositado en 1960 en el Museum of Fine Arts, Boston.

La primera referencia histórica de esta obra figura en la colección del rey Luis Felipe de Orleans con el n.º 291 de la Galería Española del Louvre, de donde pasó a Inglaterra, siendo vendida con el resto de la colección del monarca en 1853 (Christie's n.º 151), constando después su existencia en las colecciones Farrer, Huth y Houseman.

Existe otra versión (216 × 129,5 cm.) de este retrato que se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York. Ambas versiones están realizadas por el propio Velázquez en torno a 1625 y como opina Pérez Sánchez es probable que las dos deriven de un original perdido. En la que aquí comentamos se advierten ligeras variantes con respecto de la otra versión, como la supresión del cortinaje que pende del ángulo superior izquierdo y la ligera inclinación de la vara o fusta que lleva en una de sus manos, atributo que acredita al Conde-Duque como Caballero Mayor del rey y que en el retrato citado de Nueva York se encuentra en posición vertical.

Destaca en la composición la expresividad del rostro del valido en la que aparece captado el esbozo de una leve sonrisa que contrasta con la arrogancia de su actitud corporal. Notorio por su calidad es el tratamiento pictórico del traje de seda negra que lleva el retratado, donde aparece bordada en verde la cruz de la Orden de Alcántara.

Existen otras dos versiones del mismo retrato, una en el Museo Pushkin de Moscú y otra en manos del Marqués de Cabra. Ambas son de mano ajena a Velázquez.



Giovanni Battista SALVI,
SASSOFERRATO (1609-1685).

VIRGEN EN ORACIÓN.
Óleo/lienzo.
51 x 40 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1965,
p. 330.

La recogida actitud de María, con la vista baja, cabeza inclinada y manos juntas, traduce perfectamente un sentimiento devocional arquetípico con el que se podían conseguir inmediatos efectos imitativos. Sassoferrato basándose en aspiraciones contrarreformistas consiguió crear una imagen cabal de la religiosidad más asequible, de ahí la extraordinaria popularidad de sus creaciones y la multitud de versiones, réplicas y copias que existen de las mismas.

El rostro y las manos de este original repiten fielmente otra versión que conservan las Descalzas Reales de Madrid, siendo los pliegues de la toca y manto de esta Virgen más naturales, menos duros y caligráficos. Otros ejemplares muy semejantes pertenecen a los Museos de Burdeos y Vaticano y en España se pueden aún señalar otras copias mediocres.

La delicadeza técnica e incluso el modelo femenino utilizado indican la fuerte admiración que sintió el pintor por el academicismo reniano.



Bartolomé Esteban MURILLO
(1617-1682).

MAGDALENA (h. 1650-1655).

Óleo/lienzo.

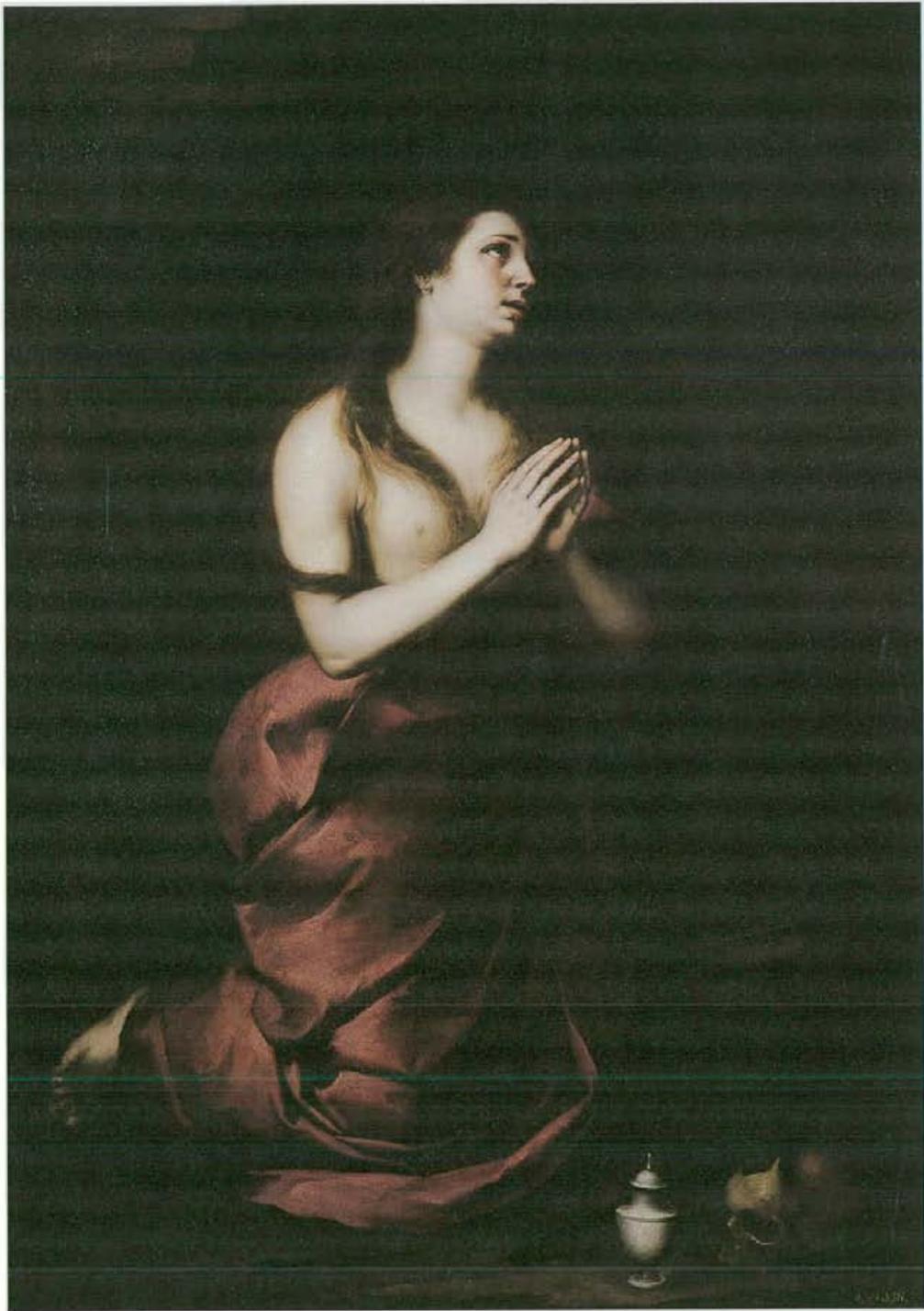
166 × 121 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Angulo, 1981, p. 283; III,
lám. 69.

En el siglo XIX esta pintura perteneció al Marqués de Remisa y a la Reina María Cristina de Borbón hasta 1874. Después de pasar a lo largo de una centuria por diferentes propietarios, llegó a poder de William Rhinelander, quien la donó en 1970 a la iglesia de San Jorge de New York, de donde ha pasado a su actual propiedad madrileña.

Es obra que pertenece a la actividad temprana de Murillo, ya que por sus características de estilo puede fecharse hacia 1650-1655. Son siete las versiones de la Magdalena realizadas por este artista que han llegado hasta nuestros días, de las cuales la más bella de todas es la que se conserva en el Museo de Colonia. Sin embargo, esta versión que se expone puede contar entre las mejores merced al excepcional dibujo de la figura de la Santa, que emerge intensamente iluminada de la penumbra reinante en la cueva donde realiza su penitencia. Su rostro captado de perfil, refleja una extremada vehemencia que se atenúa con la contemplación de la belleza de su cuerpo. En él y de forma excepcional, puesto que en otras versiones de la Magdalena, Murillo lo disimula o semioculta, se advierte desnudo un pecho de la santa. Este puritanismo corporal, lógico en un país como España donde la Inquisición vigilaba estrechamente el contenido moral de las pinturas, contrasta con la liberalidad con que flamencos e italianos interpretaron este tema en el siglo XVII.



Bartolomé Esteban MURILLO
(1617-1682).

SAN LESMES (h. 1655).
Óleo/lienzo.
243 x 180 cm.
Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Angulo, 1981, p. 279; III,
lám. 107.

Es San Lesmes un Santo de vida poco difundida, siendo su nombre original San Adelelmo, transformado al acomodarse su fonética francesa a la lengua popular castellana. Nació en Loudon (Francia) a principios del siglo XI, siendo soldado en su juventud, profesión que abandonó al morir sus padres, ingresando en la vida monástica. Profesó en el monasterio benedictino de la Chaise Dieu en Auvernia donde llegó a ser abad.

El motivo de su venida a España se encuentra en la petición que le hizo a este respecto Doña Constanza de Borgoña, esposa de Alfonso VI de Castilla, para que introdujera en España, desde la corte de Burgos, la liturgia romana en sustitución de la mozárabe. En Burgos, San Lesmes fundó el monasterio de San Juan Evangelista y un hospital para recibir peregrinos del Camino de Santiago. Es patrono de Burgos, donde tiene dedicada una iglesia, siendo también patrono del Camino de Santiago francés.

Esta pintura de Murillo es uno de los raros testimonios dedicados a la devoción de este Santo y probablemente se debe a un encargo de algún burgalés residente en Sevilla, donde en el convento de San Francisco habría una capilla cuyo patronato correspondía a los burgaleses residentes en dicha ciudad.

La fecha que puede otorgarse a esta pintura es relativamente temprana dentro de la producción de Murillo, ya que por su estilo puede situarse en torno a 1655. El Santo aparece en pie revestido de su hábito benedictino. Está respaldado por un fondo de rocas, en el que hay excavada una hornacina, donde se encuentra la escultura de un santo con mitra y báculo abacial que pudiera ser San Bernardo. La figura de San Lesmes aparece descrita en el momento en que ha interrumpido por unos momentos una piadosa lectura para elevar sus ojos al cielo en súplica de ayuda divina para sobrellevar su vida de condición ascética. Al fondo de la pintura aparece un paisaje donde dos peregrinos cruzan un puente, alusión probable al patronazgo de San Lesmes sobre el Camino de Santiago francés.



Bartolomé Esteban MURILLO
(1617-1682).

ANUNCIACIÓN (h. 1655-1660).

Óleo/lienzo.

140 × 121 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Angulo, 1981, p. 140; III,
lám. 82.

Seis son las versiones de la Anunciación que realizadas por Murillo han llegado hasta nuestros días. Aunque este artista fue muy poco propicio a inspirarse en grabados, en esta escena se advierte se sirvió como punto de partida para su inspiración compositiva de una estampa de Ticiano, que supo recrear admirablemente diluyendo con habilidad la impronta de la imagen original.

Esta Anunciación es una versión simplificada de un original del propio pintor conservado en el Museo del Prado, en la que el artista ha suprimido la aureola de pequeños ángeles que figuran en el rompimiento de gloria del mencionado original, colocando únicamente en ella la paloma del Espíritu Santo.

Murillo ha plasmado en las figuras del Ángel y de la Virgen sendos prototipos de su ideal de belleza. El Ángel refleja una presencia juvenil, mostrando en su rostro de perfil un admirable modelado mientras que la Virgen, con sus manos juntas sobre el pecho en actitud de recogimiento, muestra los característicos rasgos de belleza suave y delicada que tanto prodigó el artista en sus modelos femeninos a lo largo de su producción.

Por sus características de estilo, presentes tanto en la factura del dibujo como en el empleo de las luces con marcado efecto de claroscuro, esta pintura puede situarse en la primera etapa artística de Murillo, en años que oscilan entre 1655 y 1660.



Albert CUYP (1620-1691).

MERCURIO.

Óleo/cobre.

70 x 41 cm.

Firmado: A. Cuyp.

Colección Banco Exterior de España.
Madrid.

Bibliografía: Díaz Padrón, 1979, p. 76.

En el siglo XVII Holanda se convirtió en la primera potencia comercial del mundo merced especialmente al intenso tráfico marítimo que realizó a través de sus bien organizadas flotas. Es lógico, por lo tanto, que en dicho país se hiciesen representaciones que en un lenguaje culto aludieran al que fue en la antigüedad clásica dios del comercio y protector de los viajeros traficantes. Atendiendo a una imagen fijada en el renacimiento a Mercurio, se le representa aquí en pie sobre un globo terráqueo, teniendo en sus manos varias bolsas con monedas, alusivas a la obtención de beneficios como misión fundamental del comercio. En la otra mano lleva su habitual caduceo y un pequeño paquete lacrado como símbolo de una mercancía enviada. También en el suelo, junto al globo terráqueo, aparecen otros símbolos de la actividad comercial, como un tintero, plumas de escritorio, una libreta, un bote de talco secante y varias monedas. Bajo la bola del mundo se esconde una espada como símbolo de que la habilidad del ingenio comercial supera la fuerza de las armas en la conquista.

Detrás de la figura de Mercurio aparece un amplio grupo de personajes que aluden con sus variopintos vestuarios a la diversa nacionalidad de los comerciantes de todas las latitudes del mundo. También el fondo de la pintura alude a la actividad comercial, como puede advertirse en la flota de navíos que aparece en el mar y también en los caballeros que a la izquierda galopan hacia algún lugar, aludiendo a la rapidez como condición fundamental en el ejercicio mercantil.



Luca GIORDANO (1634-1705).

JAEL MATANDO A SÍSARA.

Óleo/lienzo.

168 x 210 cm.

Firmado: Jordanus.

Colección Caja de Ahorros y Monte de
Piedad de Madrid. Madrid.

El asunto tratado por el pintor se refiere a la profecía anunciada por Débora: «Porque a Sísara le pondrá el Señor en manos de una mujer». Efectivamente, el general del ejército cananeo del rey Yabin una vez derrotado se refugió en la tienda de Jael, quien después de darle bebida y prometerle que le ocultaría de los israelitas, «agarró un clavo de la tienda, cogió un martillo en la mano, se le acercó de puntillas y le hundió el clavo en la sien, atravesándolo hasta la tierra. Sísara, que dormía rendido, murió» (*Jueces*, 4, 17-21).

Jordán ha interpretado en su lienzo literalmente el texto bíblico insistiendo en el momento crucial del pasaje. Coloca en un primer plano la cabeza traspasada de Sísara, mientras que Jael se dispone a golpear de nuevo con su martillo. La violencia y la tensión se acentúan aún más por el refinado e inquietante colorido de las figuras. La cabeza del general asesinado, cuyo grito desgarrado no llega a ser audible, recuerda la cabeza clásica de la Gorgona, y la furia de esta impasible mujer fuerte de la Biblia puede relacionarse con el *Combate de mujeres* pintado por Ribera.

Si como es presumible el lienzo fue pintado por Jordán durante su estancia española, resulta muy comprensible el reforzamiento de su admiración por Rubens, así como el toque de ligereza y levedad velazqueños.

No fue esta la única ocasión en la que el pintor representó tan dramático episodio. Ferrari-Scavizzi (II, pp. 174, 241 y 379) catalogan varios lienzos de este mismo asunto en España, citando como perdido un cuadro que perteneció a la colección Visarrón del Puerto de Santa María.



Gianbattista TIÉPOLO (1696-1770).

APELES RETRATANDO A CAMPASPE.

Óleo/lienzo.
40 x 49 cm.

Colección particular. Madrid.

La historia a que hace referencia esta pintura está tomada de la *Naturalis Historia* (Libro XXXV, 86) de Plinio. Alejandro de Macedonia visita el estudio del famoso pintor Apeles y le manda retratar a su favorita Campaspe; el pintor se enamora de su belleza y el magnánimo monarca se la entrega como regalo.

La misma historia fue interpretada por el artista veneciano al menos en dos ocasiones. Uno de los lienzos (0,54 x 0,74 m.) pertenece al Museo de Baltimore y el otro (0,42 x 0,54 m.) se encuentra en el Louvre y se considera pintado hacia 1735-1740. Pigler (*Barok Themen*, II, Budapest, 1974, p. 368) cita un cuadro (0,44 x 0,59 m.) de la escuela de Tiepólo que perteneció a la colección Dom. Bossi y que fue vendido en 1917 por la Galería Helbing de Munich.

El lienzo madrileño puede ser considerado como una versión del de Baltimore, ya que ofrece idéntica composición pero invierte la colocación del grupo de Alejandro y Campaspe y varía ligeramente otros detalles. Morassi (*G. B. Tiepolo, His Life and Work*, London, 1955) considera la pintura americana como realizada hacia 1725. Tiepólo pinta en esos años otras obras que interpreta como pequeños melodramas por los efectos de sorpresa o perplejidad que expresan sus protagonistas.

La escena se desarrolla en un interior monumental, el estudio del pintor griego, y un fondo arquitectónico grandioso recuerda a Veronés y a Palladio. Tampoco faltan las notas exóticas del joven sirviente de color ni el pequeño perro que contempla con atención al espectador. La elegancia afectada de Apeles, vestido con la moda de los días de Tiepólo, que pinta un lienzo propio de Rosalba Carriera y la figura aporcelanada de Campaspe, cuyo perfil recuerda modelos de Pittoni, contrastan con el aspecto ligeramente bufo del monarca macedonio. Existe además un intencionado deseo de entremezclar el mundo imaginado, es decir la historia clásica, con el mundo real que rodea al propio pintor, su taller, su esposa Cecilia o sus sirvientes.

El lienzo procede del mercado de Londres.



Corrado GIAQUINTO (1703-1755).

SAN ISIDORO.

Óleo/lienzo.

83 x 59 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Urrea, 1977, p. 142.

El Santo Doctor de la Iglesia está representado sentado sobre un trono de nubes, con un libro en la mano, acompañado de ángeles que sostienen las insignias episcopales.

Se trata de un boceto para la pintura de una de las cuatro pechinas que soportan la cúpula de la capilla del Real Palacio madrileño. En el mes de junio de 1754 se ordenó a Giaquinto que pintase la media naranja y el artista dio por terminado su trabajo en septiembre del año siguiente; por consiguiente, se puede fechar el boceto en esos mismos momentos o ligeramente posterior, ya que el artista repitió en ocasiones pinturas que había realizado anteriormente. En la Casita del Príncipe de El Escorial se conservan los cuatro bocetos preparatorios de las citadas pechinas, con idénticas medidas y calidad que el ahora expuesto.

Las restantes pinturas que decoran los triángulos esféricos de la cúpula representan a *San Hermenegildo*, *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza*. La elección de estos cuatro santos para su colocación en sitio tan relevante se haría por considerar a San Isidoro como figura clave en la consolidación de la fe cristiana en España; San Hermenegildo aludiría a la unión de la Religión y la Corona a través del indisoluble lazo del martirio; justificándose la presencia de los dos Patronos de Madrid por haber contribuido a santificar la capital de la Monarquía Hispánica.

La pintura, resuelta con el habitual toque ligero, vibrante y luminoso, es una delicia de color y transparencia y la fragilidad de la imponente figura del santo sevillano traduce una idea de religiosidad amable y triunfal tan propia del mundo dieciochesco. La cabeza del santo repite otra empleada habitualmente por Giaquinto para representar al Padre Eterno y la forma fusiforme del ángel que porta el báculo es igualmente muy característica.

Esta obra procede, como la anterior, del mercado de Londres.



Francesco GUARDI (1712-1793).

LA DÁRSENA DE SAN MARCOS,
DESDE EL MAR, CON EL BU-
CINTORO (h. 1755-1760).

Óleo/lienzo.

77 × 126 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: J. Urrea, 1977, p. 391.

Cada año, el día de la Ascensión, el Dogo, en compañía de los altos cargos de la República veneciana seguido de los Embajadores extranjeros y de una gran multitud embarcada en góndolas, subía al Bucintoro y se dirigía al puerto del Lido, donde tenía lugar la ceremonia de las bodas con el Mar pronunciando la tradicional frase: «Mare noi ti sposiamo in segno del nostro vero e perfetti dominio». El espectacular festejo concluía cuando el séquito marchaba a la iglesia de San Nicolás para oír la misa que celebraba el Patriarca.

El amplísimo escenario lagunar está surcado por el galeón engalanado del Estado escoltado por todo tipo de embarcaciones, algunas suntuosas, que desfilan por delante del palacio ducal.

Sugerencias canaletianas se mezclan con otras aprendidas en Marieschi. El lienzo más próximo de los pintados por Guardi con el mismo asunto, es el que se conserva en el Museo de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. La versión de la colección Elliot-Cohen, de Newbury, ofrece una mayor aproximación al muelle. La pintura madrileña tal vez pueda ser considerada realizada hacia 1755-1760.

Esta obra procede de los duques del Arco.



Francesco GUARDI (1712-1793).

PAISAJE FANTÁSTICO CON LAGUNA Y PASTORES (h. 1775).

Óleo/lienzo.

92 × 135 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Morassi, 1973, p. 274;
Rossi Bortolatto, 1974, n.º 345;
Urrea, 1977, p. 390.

Exposiciones: Munich, 1958, n.º 83 a),
Madrid, 1965.

A la orilla de la laguna, enmarcada a la izquierda por un alto abeto y otros árboles y a la derecha por una palmera, la imaginación caprichosa del artista pintó las ruinas de una pequeña iglesia con su torre, unas humildes viviendas y diversas figurillas de pescadores y pastores cuidando su ganado.

Es obra fechable hacia 1775. En el Metropolitan de Nueva York se conserva un dibujo preparatorio para esta composición y en colección privada de Milán existe una tela (0,34 × 0,52 m.) con idéntico escenario y ligeras variantes.

Se considera entre las más representativas de su género. Los efectos de inestabilidad atmosférica recuerdan la admiración de Guardi por Marco Ricci, de quien procederá la fuerte violencia de su claroscuro. El mundo pastoril se poetiza aún más con la visión prerromántica de las ruinas medievales o la nerviosa agitación de la vegetación azotada por el viento.

El cuadro procede de la colección del canónigo Adami, de Treviso. Perteneció después a la Colección Donati, de Lonigo, pasando luego a la del duque de Montellano.



Luis MELÉNDEZ (1716-1780).

BODEGÓN: PANES, CAJAS Y
TARROS. (h. 1759-1774)

Óleo/lienzo.

37 x 49 cm.

Firmado: L. M.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Cavestany, 1936 y 1940,
p. 161, n.º 82; Tufts, 1971; Lu-
na, 1983, p. 16.

Exposiciones: Madrid, 1935, n.º 82.

Sobre la superficie de una mesa, en cuyo extremo inferior derecho se aprecia la firma del pintor, se disponen en primer término cuatro panecillos ligeramente amontonados; dos cajas circulares de mazapán o jalea en un plano intermedio y una orza de vidriado verde en su boca y un tarro de miel en último término. Por la manera de distribuir los objetos da la impresión de que el artista hubiese deseado crear una composición de tipo ascendente, repitiendo, en cambio, su habitual sistema de colocar primero los objetos más pequeños y los más grandes en un segundo lugar. También insiste en buscar un equilibrio entre formas horizontales y verticales.

La calidad crujiente del pan, el brillo del barro o el análisis minucioso de la superficie de la mesa, están perfectamente conseguidos. El poético verismo de sus humildes objetos, bañados con una luz directa que realza sus perfiles, sitúa su galería de cosas inertes dentro de un ambiente cotidiano sobrio y rústico.

Es inevitable relacionar este bodegón, tanto por sus medidas como por los elementos que lo componen, con la serie de 44 naturalezas muertas pintadas por Meléndez para «componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima español produce en dichos quatro Elementos» que había de decorar una habitación del palacio real de Aranjuez. Por consiguiente, su ejecución estará incluida entre los años 1759 y 1774, fechas que aparecen sobre los lienzos de la citada serie conservada en el Museo del Prado.

Este lienzo procede de la colección del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón.



Bernardo BELLOTTO (1729-1780).

DRESDE DESDE LA ORILLA DERE-
CHA DEL ELBA (1748).

Óleo/lienzo.

141 x 232 cm.

Firmado: «Bernardo Bellotto detto/Ca-
naleto F. A. ° 1748».

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Kozakiewicz, 1972, p.
116; Urrea, 1977, p. 377.

Exposiciones: Londres, 1894. Burdeos,
1956.

La vista está tomada por el pintor desde el denominado Palacio de Holanda. El amplísimo panorama que abarca su visión se centra por el puente de Augusto, detrás del cual se alza, imponente, la cúpula del templo protestante de Nuestra Señora edificado por Bähr, divisándose también la galería, biblioteca y palacio del Conde Brühl y el palacio Furstenberg. El puente desemboca en la iglesia católica de Santa Cruz, cuya torre acababa de construir el italiano Gaetano Chiaveri, apreciándose en torno al templo otros edificios civiles y religiosos de la capital sajona. En el extremo derecho, junto a la margen del Elba, se aprecia parte del llamado bastión del Sol.

Repite con ligerísimas variantes otra vista de la ciudad pintada ese mismo año (Dresde. Staatliche Kunstsammlungen, n.º 606) y aún se puede señalar la existencia de otras versiones muy similares en la Gallery or Ireland de Dublín y en el mismo Museo de Dresde (n.º 630). La variación más destacada con respecto al cabeza de serie se refiere a la torre de la iglesia de Santa Cruz, cuyo andamiaje, en la pintura expuesta, se levanta únicamente en dos pisos; también existen otras pequeñas diferencias en las figuras y embarcaciones.

La serena y luminosa atmósfera que envuelve la ciudad otorga una extraordinaria firmeza plástica a sus arquitecturas. Su claridad cristalina y el armonioso colorido teñido de luz fría aumentan la sensación de poética melancolía que no distrae la curiosidad que se siente por identificar el paisaje urbano propuesto y escuchar o contemplar a las figuras que pueblan la panorámica.

El lienzo procede de la colección del Conde H. Brühl, de Dresde. Estuvo en poder de Lord Hillingdon, pasando al Marqués de Deleitosa y después a su actual propietario.



Anton Raphael MENGES (1728-1779).

EL INFANTE DON ANTONIO PAS-
CUAL DE BORBÓN
(h. 1768-1769).

Óleo/lienzo.

81 x 61 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Águeda Villar, 1980, p.
40.

Es esta una réplica del original del Museo del Prado, que varía tan sólo en la expresión de la boca, aquí con los labios cerrados y en el original ligeramente entreabiertos. El retratado que fue hijo de Carlos III, había nacido en Nápoles en 1755, muriendo en Madrid en 1827. Contrajo matrimonio con su sobrina María Amalia, hija de su hermano el rey Carlos IV, figurando retratado por Goya en la Familia de Carlos IV situado detrás del rey a la derecha.

La característica minuciosidad que acredita las obras de Menges aparece reflejada en esta obra en la consecución de las calidades de la casaca, del chaleco y del sombrero, que sujeta bajo el brazo. El solemne fondo arquitectónico y la cortina roja que cuelga a la derecha enfatizan la concentrada expresión del retratado.

Por la edad del infante, que aparenta tener unos trece o catorce años, la ejecución de este retrato puede situarse hacia 1768-1769.



Mariano Salvador MAELLA
(1739-1812).

LA CIRCUNCISIÓN DEL SEÑOR
Óleo/lienzo.
109 × 83 cm.
Colección particular. Madrid.

La escena alude al pasaje evangélico narrado únicamente por San Lucas (2,21): «Y cuando se cumplieron los ocho días para circundarle, le pusieron por nombre Jesús, como había sido llamado por el ángel antes de que fuese concebido en el seno materno.»

Tanto por el colorido, conseguido a base de tonos azules, dorados y rosas, como por las figuras y la técnica empleada, esta pintura puede ser atribuida a Maella. Los querubines y las cabezas de ángeles derivan directamente de Sebastiano Conca y de Corrado Giaquinto cuyas obras tuvo que estudiar el artista valenciano durante su estancia en Roma. Este último origen tiene también la figura de la Virgen arrodillada en primer término, de perfil enteramente clásico.

La alegría de color, el movimiento de las cabezas y la fragilidad de las figuras indican una refinada sensibilidad rococó pero la composición ofrece sin embargo un rigor en el hermetismo de los grupos empleados indicativo de un cambio de orientación hacia modismos más puristas.

En el Museo de la Real Academia de San Fernando existe un pequeño boceto (43 × 33 cm.) con una composición muy similar, catalogado como del estilo de Maella que podría ponerse en relación con este lienzo.



Francisco de GOYA (1746-1828).

«COLOQUIO GALANTE» (también conocido por «Goya y la Duquesa de Alba» y «La Duquesa de Alba y su petimetre» o «Cortejo») (h. 1790-1797).

Óleo/lienzo.

41 x 31 cms. aprox.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Mayer, 1925, n.º 306, a; Desparmet-Fitzgerald, 1928-50, pág. 182; Gudiol, 1970 y 80, n.º 324 y n.º 296; Gassier-Wilson, 1970, n.º 354; De Angelis, 1974, n.º 311; Antonina Vallentin, «Goya», 1957, pp. 120 ss.; J. Gállego, 1982, pp. 29 ss.

Exposiciones: Madrid, 1900; Madrid, 1928.

Este «Coloquio» es una de las pinturas de Goya donde se alían con mayor fortuna la gracia rococó y el desenfado popular. En ello es semajante, y no inferior, al cartón de «La gallina ciega» (Museo del Prado), donde la cortesanía y el salero van, también, de la mano, «último eco de las fiestas galantes» según el acertado comentario de Antonina Vallentin. («Goya», Buenos Aires, 1957). Por tradición se identifica el petimetre con Goya, lo que no parece verosímil, ya que ese joven cortejo, con aire de timidez, no aparenta los cuarenta y pico de años que Goya tendría en la época de ese cuadro, de hacia 1790, según Gudiol, o hacia 1793-97 para Gassier-Wilson; y el aspecto del pintor, en los autorretratos, casi coetáneos, de la Academia de San Fernando (antes Conde de Villagonzalo, óleo) pintando, de cuerpo entero, o de la colección Lehman de Nueva York (dibujo de cabeza, a tinta sepia), poco tiene que ver con la casi infantil cortedad del lechugino, que, sombrero en mano y con gesto de sumisión, parece solicitar un favor que la dama regatea.

Ella sí que parece fiel trasunto de la Duquesa de Alba, María del Pilar, Teresa, Cayetana, casada con el Marqués de Villafranca en enero de 1775 (cf. n.º 43 de este catálogo) y que quedó viuda el 9 de julio del año siguiente. Nacida en Madrid el 10 de junio de 1762, dieciséis años más joven que su pintor, casada a los trece con un muchacho de diecinueve, Cayetana (o María Teresa, como se la solía llamar en su tiempo) tendría, cuando Goya pinta este «Coloquio» unos treinta años, que podía llevar muy bien, como se advierte en los retratos indiscutibles que el aragonés hizo de ella, el de la Colección de los Duques de Alba (réplica muy hermosa en una col. part. de París) vestida a la moda europea, con traje de muselina blanca o gris claro, cinturón, lazos en pecho y cabeza y collar rojo vivo, contemporáneo del de su marido (Prado, 1795), y el de «The Hispanic Society of America», de Nueva York, vestida de maja de rumbo, con chaquetilla amarilla y cinturón rojo con flecos dorados, medio ocultos por la mantilla, llevada con el mismo garbo que en este «Coloquio». En mi libro «Las Majas» (Madrid, 1982, págs. 35 ss.) creo acertada la identificación de la mujer de este cuadrito con la Duquesa, incluso en la semejanza de su traje, aunque algo más corto, con el que luce Cayetana en el retrato que algunos bien intencionados llaman «de luto», porque fue pintado (acaso en Sanlúcar de Barrameda) tras la muerte del esposo ducal, en una temporada en que Goya la acompañó y de la que son frutos los dibujos del llamado «Album de Sanlúcar», algunos de los cuales representan, sin duda, a la Duquesa y que están muy cerca de nuestro cuadrito (Museo del Prado).

Idéntico parecido se observa entre traje y talante de esa figura y algunos dibujos del llamado Album de Madrid (Album B) que, en parte, sirvió de punto de partida para algunas estampas de «Los Caprichos». En estos aguafuertes aparece esta garbosa silueta femenina (n.º 5, «Tal para cual»; n.º 7 «Ni así la distingue»; n.º 15, «Bellos consejos»; n.º 16, «Dios la perdone y era su madre»; n.º 17, «Quien más rendido»; n.º 61, «Volaverunt»). La figura de un cortejante tampoco es rara en dibujos y aguafuertes, en algún caso con un comentario irónico de Goya, escritor: «Manda que quiten el co-



che, se despeina y arranca el pelo y pateo, porque el abate Pichurris le ha dicho en sus ocios que estaba descolorida» (dibujo 94 del Album de Madrid).

En nuestro «Coloquio» las cosas van mejor. La dama señala un abanico abierto, en el que pudiera estar la clave de ese ademán (los había y los hay con acertijos y ruedas de fortuna, alegorías y símbolos amorios), inclinando la airosa cabeza hacia el lado opuesto, mientras los pies parecen esbozar un paso de baile. Toda esa gallardía contrasta con el aire apocado del varón, vestido a la última moda, casi ya de «incroyable» parisiense, y con un peinado, con flequillo a lo Titus, pero patillas de oreja de perro, que Goya, muy aficionado a cambiar de cabeza, no ha llevado jamás, a juzgar por su obra.

La factura somera y cuidada a la vez, casi acuarelada, relacionan esta tela con el gran lienzo de Nueva York, que lleva la inscripción, invertida, en el suelo de «Solo Goya» y la fecha de 1797. Gassier-Wilson sitúan este «Coloquio» entre los retratos de Madrid y Nueva York, y contemporáneamente al cuadrito de «La Duquesa y beata» (Museo del Prado, antes col. Berganza), en el que Cayetana expresa aquella vivacidad y gracia que la hicieron famosa, tanto como su belleza o su cabellera, en la que, según comentario del francés Langle, «ni un solo cabello dejaba de inspirar deseos» (Vid. Vallentin, Op. cit., 124-25).



Francisco de GOYA (1746-1828).

«RETRATO DE MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ, LA TIRANA» (1794).

Óleo sobre lienzo.

112 × 79 cms.

Inscripción: «María / del Rosario / La Tirana / por Goya / 1794».

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Mayer, 1925, n.º 433; Vegué y Goldoni, 1928; Desparmet-Fitzgerald, 1950, n.º 358; Gudiol, 1970 y 1980, n.º 330 y 317; Gassier-Wilson, 1970, n.º 340; Angelis, 1974, n.º 287.

Exposiciones: Madrid, 1900, n.º 81; Madrid, 1918, n.º 34; Londres, 1921, n.º 91; Madrid, 1928, n.º 92 cat. manual y n.º 28 cat. ilustrado; Madrid, 1946, n.º 16; Granada, 1955, n.º 102; Estocolmo, 1959-60, n.º 110; Madrid, 1961, n.º XVII; París, 1961-62, n.º 47.

María del Rosario Fernández nació en Sevilla, en 1755, y logró una gran reputación de actriz con el sobrenombre de «La Tirana» (recordemos que ese nombre denominaba también un género de coplas o cantares muy en boga a finales del siglo XVIII). Se retira de la escena en 1794, fecha de este retrato, en que aparece sosteniendo con la mano izquierda un papel, donde se lee «María / del Rosario / La Tirana / por Goya / 1794». Un lustro más tarde, en 1799, Goya volvió a retratarla, de cuerpo entero, en un jardín, envuelta en un sari indiano del estilo de los que llevan la reina María Luisa y sus hijas en el cuadro «La familia de Carlos IV», pintado en 1800. Ese espectacular retrato de la actriz, de gran tamaño (206 × 130), pertenece a la Academia de San Fernando y figura en su museo.

En ambos retratos, «La Tirana» aparece con el brazo derecho en jarras, con la mano (invisible) apoyada en la cintura; con la mano izquierda, en el cuadro que aquí se expone, sostiene el papel indicado con la referida inscripción, que acaso modifique otra anterior (cf. Catálogo de la «Exposición de pinturas de Goya», 1928, Museo del Prado, n.º 28). Goya mantuvo relaciones de amistad con actores y actrices, que retrató: Rita Luna, Lorenza Correa, Isidoro Maiquez, Antonia Zárate, de la que también hizo dos retratos, etc. Se cuenta que el marido de María del Rosario solía representar papeles de tirano y de ahí vendría el mote de la actriz, aunque al ver su postura desafiante, parece merecerlo por sí misma. Se llamaba el actor Francisco Castellanos, y parece ser que era también tiránico en su casa.

Menos vistoso que el de la Academia, este retrato de media figura nos seduce por la extrema finura de sus grises, con la suavidad de las gasas o tules del traje de la artista, que contratan con la mancha negra de su frondosa cabellera suelta, sobre la que lucen unas flores. Se trata de un tipo femenino de decisión casi varonil, no lejano de la Duquesa de Alba, y la mirada desafiante de la bien llamada «Tirana» se fija en la nuestra con esa inmediatez que hace vivir, eternamente, a los personajes goyescos. La delicadeza de colores, grises, leves amarillos, rosas y azules, de esta pintura sirve de contraste a ese gesto desdeñoso y enigmático. En el fondo, aunque vestida de blondas y con aire arrogante, Rosario era una enferma y su salud fue la causa de que abandonara la escena. Con sus delicadas ropas de gran dama, María del Rosario no deja de tener ese aire de maja, tan provocativo para el gusto sexual del pintor, levemente masoquista, muy de una época de transición finisecular entre el antiguo Régimen y el nuevo.

La relación de «La Tirana» con la Corte era directa, al ser contratada por Pedro Olavide para actuar en las representaciones que se daban en el real coliseo de Aranjuez, fundado por Carlos III en 1768. En 1785 fue conocida por la Duquesa de Alba, que le otorgó su protección. Murió en Madrid en 1803, poco después de su protectora.

El cuadro procede de la colección del Conde de Villagonzalo, Madrid, pasando posteriormente a su actual propietario.



Francisco de GOYA (1746-1828)

«RETRATO DEL XI MARQUÉS DE VILLAFRANCA» (hacia 1795)

Óleo/lienzo.

86 × 71 cms.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: August L. Mayer, 1925, p. 192; Desparmet-Fitzgerald, 1928, p. 345; Sambricio, 1961, p. 22; Martin Mery, 1956, n.º 116; Gudiol, 1970, n.º 336 y 1980, n.º 321; Gassier-Wilson, n.º 349, nota; Angelis, 1974, n.º 291; Ezquerria del Bayo, 1928, grab. XXXVIII y p. 201.
Exposiciones: Burdeos, 1956, n.º 116; Madrid, 1961, n.º V; Lugano, 1986, n.º 21.

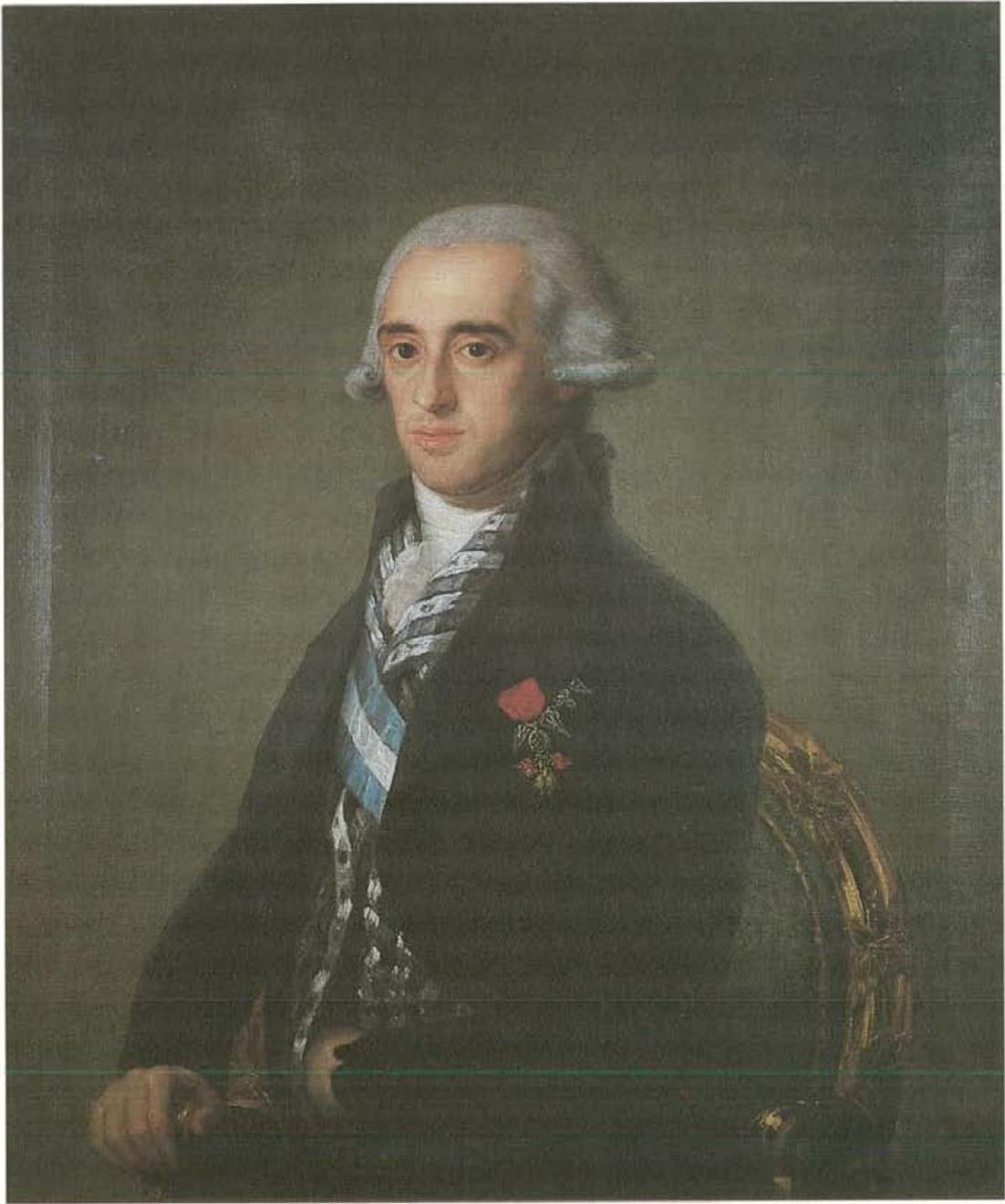
Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga nació en Madrid, el 16 de julio de 1756 y murió, sin sucesión, el 9 de julio de 1796. Era hijo del X Marqués, Académico de San Fernando y gran aficionado a las Bellas Artes, y de su esposa (también retratada por Goya, Museo del Prado, 2447), Doña María Antonia Gonzaga, hija de Don Francisco, Príncipe del Sacro Romano Imperio. A los títulos de Marqués de Villafranca y Duque de Medina-Sidonia unió Don José el de Duque de Alba, tras su boda con la célebre Duquesa María del Pilar Teresa Cayetana, el 15 de enero de 1775, retratada por Goya en varias ocasiones, una de ellas (colección Duques de Alba) aproximadamente en la fecha del retrato del Marqués, del Museo del Prado, que puede ser su pareja (Prado, 2449), en 1795. En este último retrato, de cuerpo entero (195 × 126 cms., medidas casi exactas al de la Duquesa aludido) aparece Don José de pie, elegantemente vestido a la moda inglesa, con finas botas de montar y espuelas, pero apoyado en un forte-piano sobre el que yace un violín, y como leyendo un cuaderno con el título de «Cuatro Canc. es con acomp. de Forte p.º del Sr. Haydn», prueba de sus aficiones musicales. Murió al año siguiente, a los cuarenta de su edad. Consiliario de la Academia, como aficionado, también, a la pintura.

El retrato que aquí se expone por sus rasgos y peinado parece ser contemporáneo al del Prado, acaso precedente inmediato. Es de media figura, en postura de tres cuartos, con la mano derecha apoyada en el brazo de una butaca y la izquierda medio metida en la abertura del chaleco, en ademán que aparece en varios retratos goyescos y que no era, como suele creerse, monopolio de Napoleón Bonaparte. Sobre ese chaleco, a rayas según la moda francesa que adoptará Robespierre, cruza la banda de la Orden de Carlos III, medio cubierta por la casaca de terciopelo, con una venera de diamantes casi oculta por la solapa, de la que cuelga la insignia del Toisón de Oro. Las facciones, bajo la sencilla peluca empolvada, son serenas y nobles, ligeramente melancólicas y ensimismadas, como si el modelo previera su próximo fin.

Manuel Salvador Carmona sacó de este cuadro un grabado (que reproduce Ezquerria del Bayo) encargado por la Duquesa para regalo a sus amigos.

Este retrato es de una calidad exquisita, como el de la madre del retratado, pero de cierto talante modesto, sin ese ímpetu a veces descarado que ostentan efigies goyescas más famosas, por lo que no es muy conocido del gran público. Existe otro ejemplar en la colección Chauncey McCormick, de Chicago, que para Gassier-Wilson sería el original, quedando como réplica el que ahora se expone, probablemente autógrafa según R. de Angelis; Gudiol, en cambio, considera el prototipo el de nuestra exposición. En cualquier caso, tanto por su procedencia como por la excelencia de su factura, es obra indiscutiblemente autógrafa de Goya. Es una de esas obras (como el retrato de la madre del Marqués) que pueden pasar inadvertidas junto a otras, más aparatosas, pero cuya sustancia pictórica, justa y sobria, nos hace disfrutarlas más y más, si les dedicamos la atención que merecen.

La pintura procede de los Duques de Medina-Sidonia, pasando luego por herencia a los Duques de Sueca.



Francisco de GOYA (1746-1828)

«RETRATO DE UNA DAMA DE LA
FAMILIA GOICOECHEA»

Óleo sobre placa de cobre.

7,6 cms. diámetro.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Lafuente Ferrari (op. cit.);
Gassier-Wilson 1970, n.º 846;
Gudiol 1970, n.º 506 y 1980,
n.º 470; De Angelis, 1974, n.º
4440.

Exposiciones: Londres, 1963.

Hay divergencias sobre la identificación de esta señora entre los miembros femeninos de la familia Goicoechea, retratados por Goya en la época del casamiento de su hijo Javier con Gumersinda Goicoechea. Existen seis miniaturas redondas sobre placa de cobre de dimensiones aproximadamente iguales, 8 cms. siendo la más pequeña la que aquí se expone: las del padre, Martín-Miguel de Goicoechea y la madre, Juana Galarza de Goicoechea (ambas en la antigua colección Alejandro Pidal, Madrid) y sus hijas, Gumersinda, Manuela, Jerónima y Cesárea. Estas dos últimas (hoy en Rode Island School of Design, de Providence, Estados Unidos) no ofrecen dificultades de identificación, ya que llevan al reverso de la plancha sendas inscripciones: «1805 / a los 15 años / Jerónima / por / Goya» y «1806 / Goya / a los 12 años / la Cesárea». La discusión surge entre las otras dos cabezas de muchachas, ya que para Xavier de Salas, que fue su propietario, y para Enrique Lafuente Ferrari, Gumersinda es el modelo de la miniatura que aquí se expone, mientras que para José Gudiol, Gassier-Wilson y (con interrogantes) R. de Angelis se trataría de Manuela, dentro de una identificación hipotética; mientras que la miniatura de una colección particular parisense, sería Gumersinda. La hipótesis de Gassier-Wilson se basa en la edad de las modelos: la mayor, Manuela, tenía veinte años en 1805, mientras que Gumersinda contaba diecisiete. No es fácil, sin embargo, aquilatar tanto a la vista de esas dos cabezas encantadoras (muy semejantes en rasgos). Lafuente, que publicó por vez primera la miniatura que aquí nos importa más, la identificaba con Gumersinda, pero la databa veinte años después, lo que es imposible. (E. Lafuente Ferrari: «Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya» en: Catálogo exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1932, texto vuelto a imprimir en 1947). El hecho es que Salas, gran experto en pintura y autoridad en la obra de Goya, a cuya familia pertenecieron varias de estas miniaturas, abona a favor de la identificación con Gumersinda, aunque para Gassier-Wilson se parece más a un dibujo de la antigua colección Carderera, que llevaba la inscripción «Gumersinda Goicoechea».

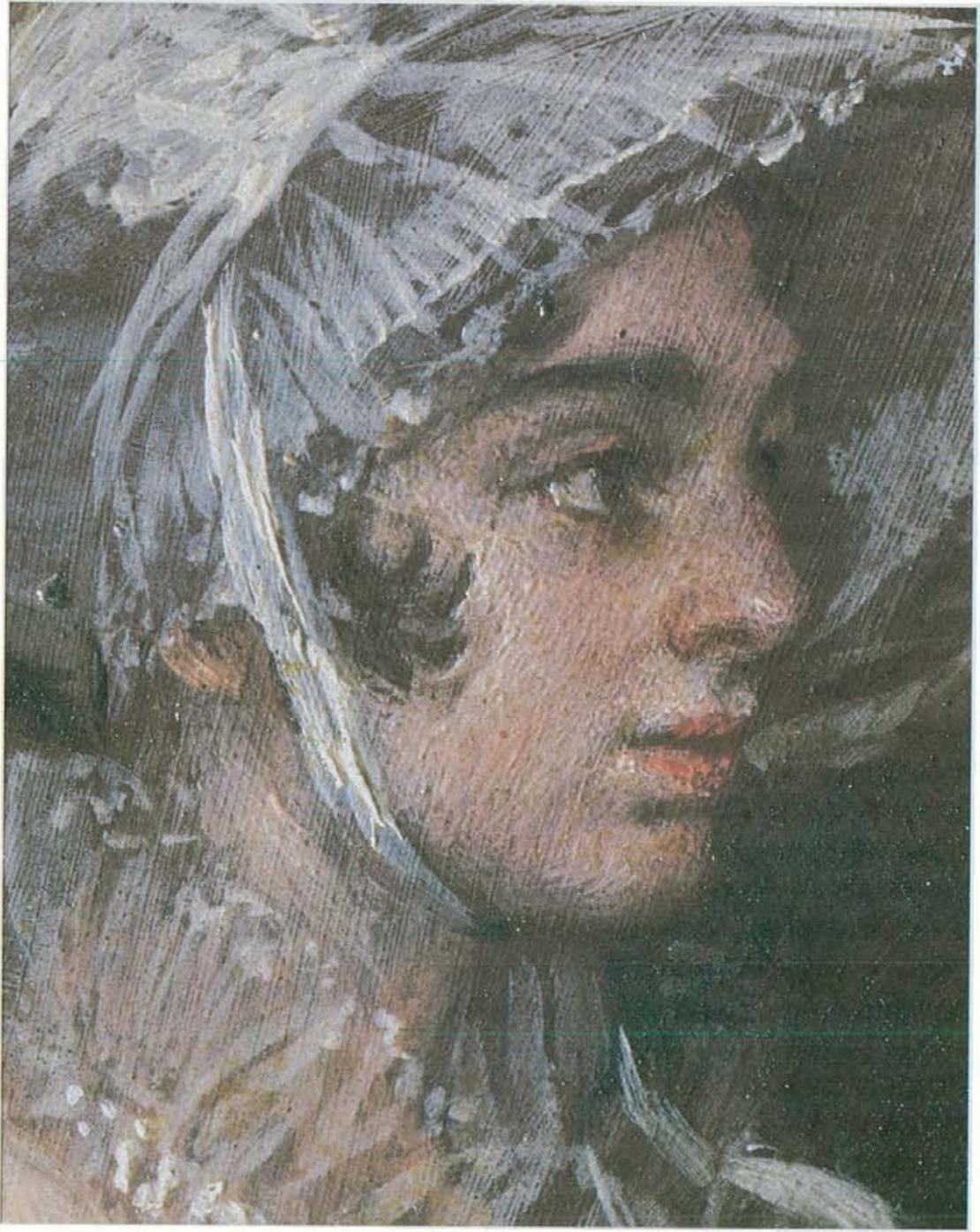
Este dibujo, parejo de otros tres representando a Xavier Goya y a su madre, Josefa Bayeu, y a su suegra, Juana Galarza (colección Marqués de Casa Torres, piedra negra, y dimensiones aproximadamente iguales, 8 x 11 cms.), y otra miniatura semejante a las seis anteriores representando al propio Xavier (col. part., París), más los dos extraordinarios retratos de cuerpo entero de los novios, Francisco Xavier de Goya, «l'homme en gris», y Gumersinda Goicoechea (herederos de la Condesa de Noailles, París), son la espléndida contribución del gran pintor a la memoria de esa boda de la que nacería, al año siguiente, 1806, Mariano Goya y Goicoechea, el adorado Marianito, pintado por su abuelo en tres retratos memorables (a los dos años, colección Larios, Málaga; a los ocho aproximadamente, colección Alburquerque, Madrid; y a los veinte cumplidos, en Burdeos, una de las últimas obras de Goya, con la inscripción «Goya a su / nieto en 1827 / a / los 81 de su / edad» col. particular suiza). De sus consuegros, Goya pintaría sendos retratos de media figura, sentados, firmados y fechados, con identificación autógrafa del pintor, en 1810 (Col. part. Madrid). Y, según X. de Salas, el retrato



de «La femme a l'éventail» del Museo de Louvre, fechable hacia 1815, pudiera ser el de Gumersinda, con el «embonpoint» de la madurez precoz.

No hay que confundir al jefe de la familia política de Francisco Xavier, Martín de Goicoechea, con don Juan Martín de Goicoechea, prócer zaragozano a que alude la correspondencia de Goya con su amigo Martín Zapater, y que murió en 1806 a los 74 años de edad. En esa plétora de Martínes, el consuegro de Goya, nacido en Alsasua (Navarra) en 1775 y con tienda abierta en Madrid, calle de Carretas, tenía, por tanto, catorce años cuando Goya pintó a su homónimo, en 1789 (col. Condesa de Orgaz, Madrid).

La miniatura que exponemos es, pese a su tamaño, de factura suelta y muy goyesca. Su autor hubiera podido decir, como cuando pintaba las futuras miniaturas de Burdeos, que «más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs» (carta a Joaquín Ferrer de París, fechada en Burdeos el 20 de diciembre de 1825). (Cfr. «Diplomatario», Zaragoza, 1981, p. 390).



Francisco de GOYA (1746-1828)

«FUSILAMIENTOS EN UN CAMPAMENTO»

(Otros títulos: «*Soldados disparando sobre un grupo*», «*Asalto a un hospital de guerra*», «*Bandidos disparando sobre mujer que huye*»).

Óleo sobre lienzo.

32 × 58 cm.

Reentelado en 1876.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1946; Held, 1964; Gassier-Wilson, 1970, n.º 921, y pp. 254-5; Angelis, 1974, n.º 495; Gudiol, 1970, 1980, n.º 355 y 336; Mayer, 1925, n.º 605; Desparmet-Fitzgerald, 1928-50, n.º 227.

Exposiciones: Madrid, 1900, n.º 56; Madrid, 1913; Madrid, 1928, n.º 41 cat. manual y n.º 47 cat. ilustrado; Bruselas, 1985, n.º 27.

Esta tela forma parte de un grupo de ocho, perteneciente a la colección Romana con escenas de violencia y horror; cinco de ellas de formato vertical (40 ó 41 × 32 cms.) representan «La visita de un fraile» (?) ante el que suplican varias mujeres; «Interior de cárcel» (?) o de refugio, «Bandido desnudando a una mujer» (ver número posterior de este catálogo) y «Bandido asesinando a una mujer», mientras que los tres restantes, de formato apaisado (32 × 56-58 cms.) representan un «Hospital de apesados» (?), unos «Vagabundos» (?) descansando en una cueva» y el presente, «Fusilamientos en un campamento», que ha recibido otros títulos, justificándose el propuesto por Gudiol por la presencia de una gran tienda de campaña, con una bandera, que pudiera identificarse con un ambulatorio de campaña.

En el inventario de bienes de Goya, con motivo del legado que Goya hace a su hijo Xavier tras la muerte de su esposa, Josefa Bayeu, en 1812, figuran «Otros doce de los Horrores de la Guerra» valorados en 167 reales, aproximadamente, cada uno. F.J. Sánchez Cantón pensó que los ocho cuadros de la colección Romana pudieran identificarse con otros tantos de ese inventario, pese a que no figura en ellos la letra X que suele señalar aquellos que forman parte del legado de Xavier. Pero Gassier-Wilson recuerdan que en el inventario de los bienes de Goya, realizado por su joven amigo, el pintor Brugada, tras la muerte del pintor, aparecen «Diez cuadritos horrores de la guerra», entre los que cabe situar estos ocho.

Si en títulos y colecciones no existe un acuerdo, tampoco lo hay respecto a fechas. J. Gudiol los fecha hacia 1794-95, contemporáneamente a los cuadros de gabinete sobre hojalata de 1793-94, esto es, inmediatamente después de la grave enfermedad que Goya sufrió en Andalucía, a que se refiere la carta de Goya a Tomás de Iriarte, de 1.º de enero de 1794 (Diplomatario, n.º 188, págs. 314-315), y anteriores, por lo tanto, a la serie de «Los Caprichos», algunas de cuyas estampas (en especial la n.º 32) pueden recordarnos alguno de estos cuadritos, en formato vertical. Pero Gassier-Wilson prefieren datarlos hacia 1808-12, esto es durante y después de la Guerra de la Independencia, a favor de lo cual abona la semejanza (en especial del que aquí se expone) con los aguafuertes de la serie «Desastres de la Guerra», guerra a la que aluden los títulos de las dos colecciones inventariadas a que pudieran pertenecer. Jotta Held, en «Farbe und Licht in Goyas Malerei» —Berlín, 1964— los fecha, por su estilo, hacia 1810. Parece lógica su relación con la guerra y por ello, estas últimas dataciones son más verosímiles que la propuesta por Gudiol. Hay que señalar que, para que la confusión sea más completa, este cuadro aparece invertido de izquierda a derecha en el catálogo de la exposición de Goya, en Bruselas, 1985, «Europalia», donde figura, en color y en negro, con los fusileros a la izquierda y la tienda de campaña y las víctimas a la derecha.

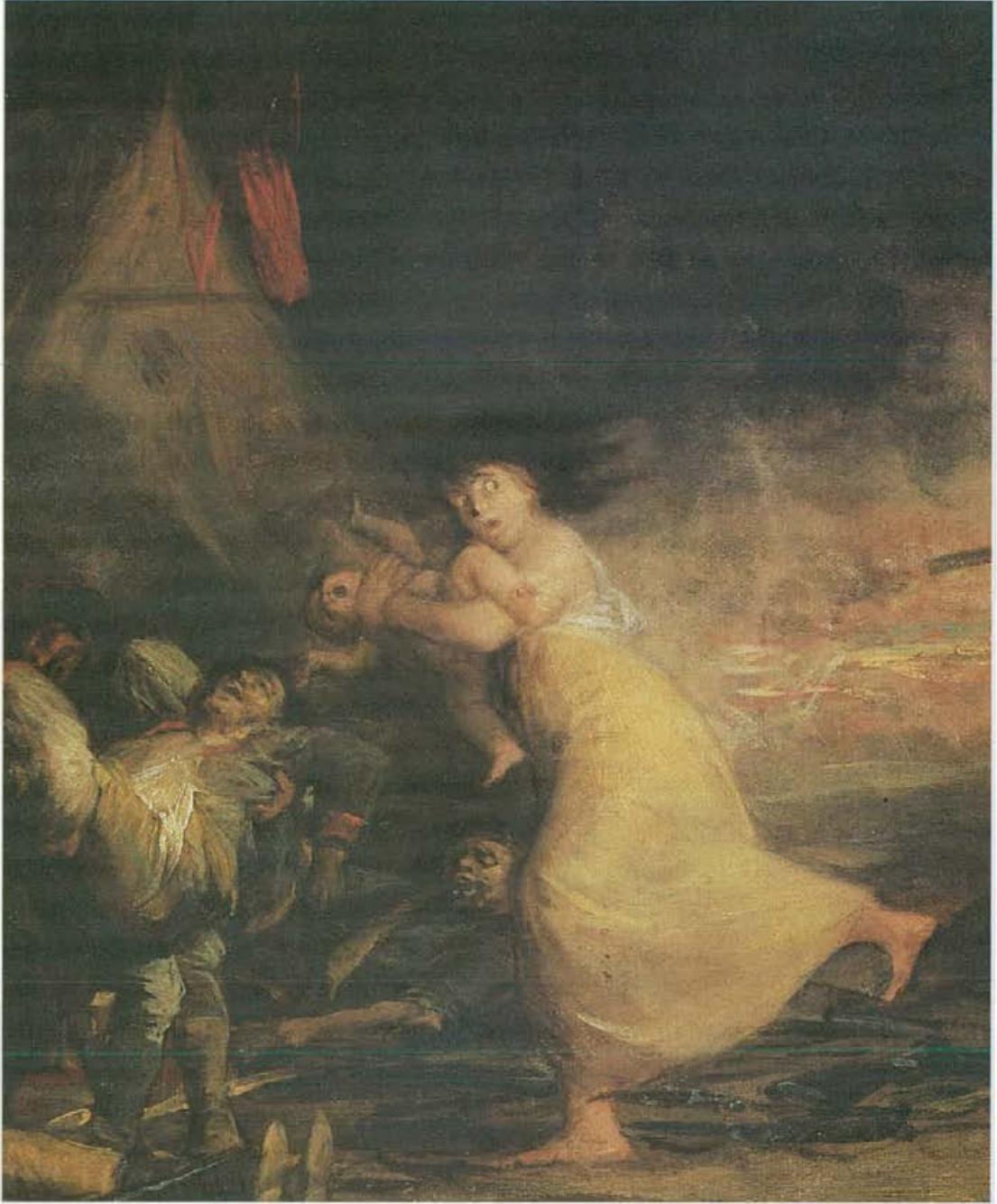
En realidad, esos fusiles amenazadores viniendo del lateral derecho y apuntando hacia sus víctimas, iluminadas con más fuerza, han de recordarnos forzosamente el famoso cuadro «El Tres de Mayo de 1808», también conocido por «Los Fusilamientos de la Moncloa» o «de la montaña del Príncipe



Pío» (Museo del Prado) pintado por Goya en 1814, como su pareja «El Dos de Mayo» (id. ambos de 266 × 345 cms.), así como la lámina n.º 38, «Bárbaros», de los «Desastres de la Guerra», grabada entre 1812-15 según Gassier-Wilson. Para Rita de Angelis, que acepta la datación 1808-10, ni el título relativo al campamento ni al hospital parecen idóneos para esta escena de horror.

Los elementos primordiales para la atención del espectador de esta pintura son los fusileros que disparan y, en especial, la madre con falda amarilla llevando, de cualquier manera, a su hijo en los brazos y lanzando, de soslayo, una mirada hacia sus verdugos, mientras huye a la carrera, sensación de urgencia y de amenaza inminente que se revela en otras obras del tema, como el «Desastre» n.º 44. Pero si prestamos atención hacia el grupo de la izquierda, con dos hombres transportando a un herido y varios caídos por tierra, nos admirará su tremendo realismo, su sublime angustia, conseguida, prodigiosamente, en unos centímetros de lienzo.

El lienzo figuró en la venta del Príncipe T. del Hotel Drouot en París en el año 1870.



Francisco de GOYA (1746-1828)

«BANDIDO DESNUDANDO A UNA MUJER»

También llamado «*Bandidos desnudando a una mujer*».

Óleo/lienzo

41 × 32 cm.

Reentelado en 1870 ó 76.

Colección particular. Madrid.

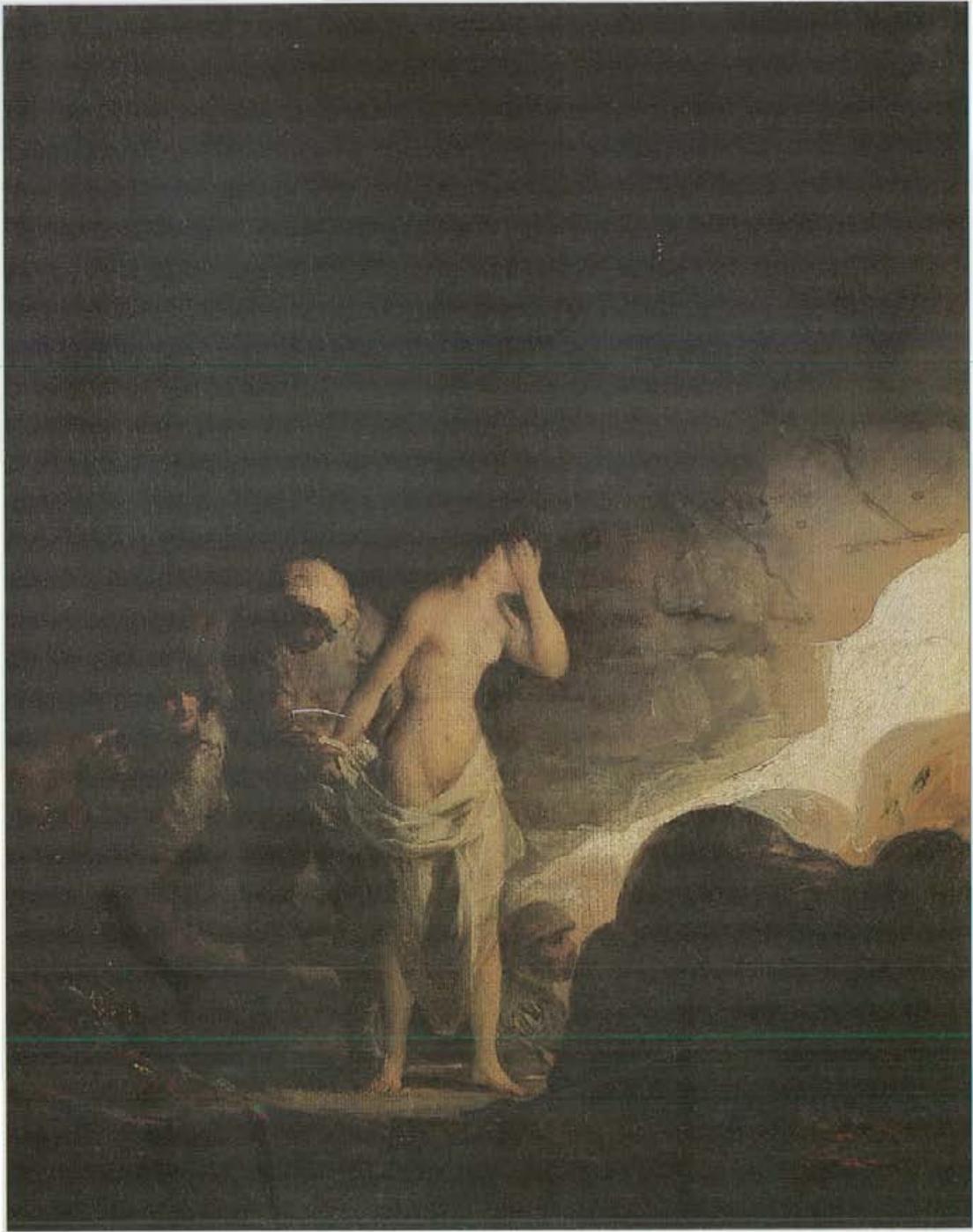
Bibliografía: Desparmet-Fitzgerald, 1928-50, n.º 197; Gudiol, 1970 y 80, n.º 348 y 329; Gassier-Wilson, 1970, n.º 348; R. de Angelis, 1974, n.º 489; catálogo exposición «Goya», Bruselas, 1985, n.º 28.

Exposiciones: Madrid, 1900, n.º 60; Madrid, 1913; Madrid, 1928, n.º 5 cat. manual y n.º 62 cat. ilustrado; Bruselas, 1985, n.º 28.

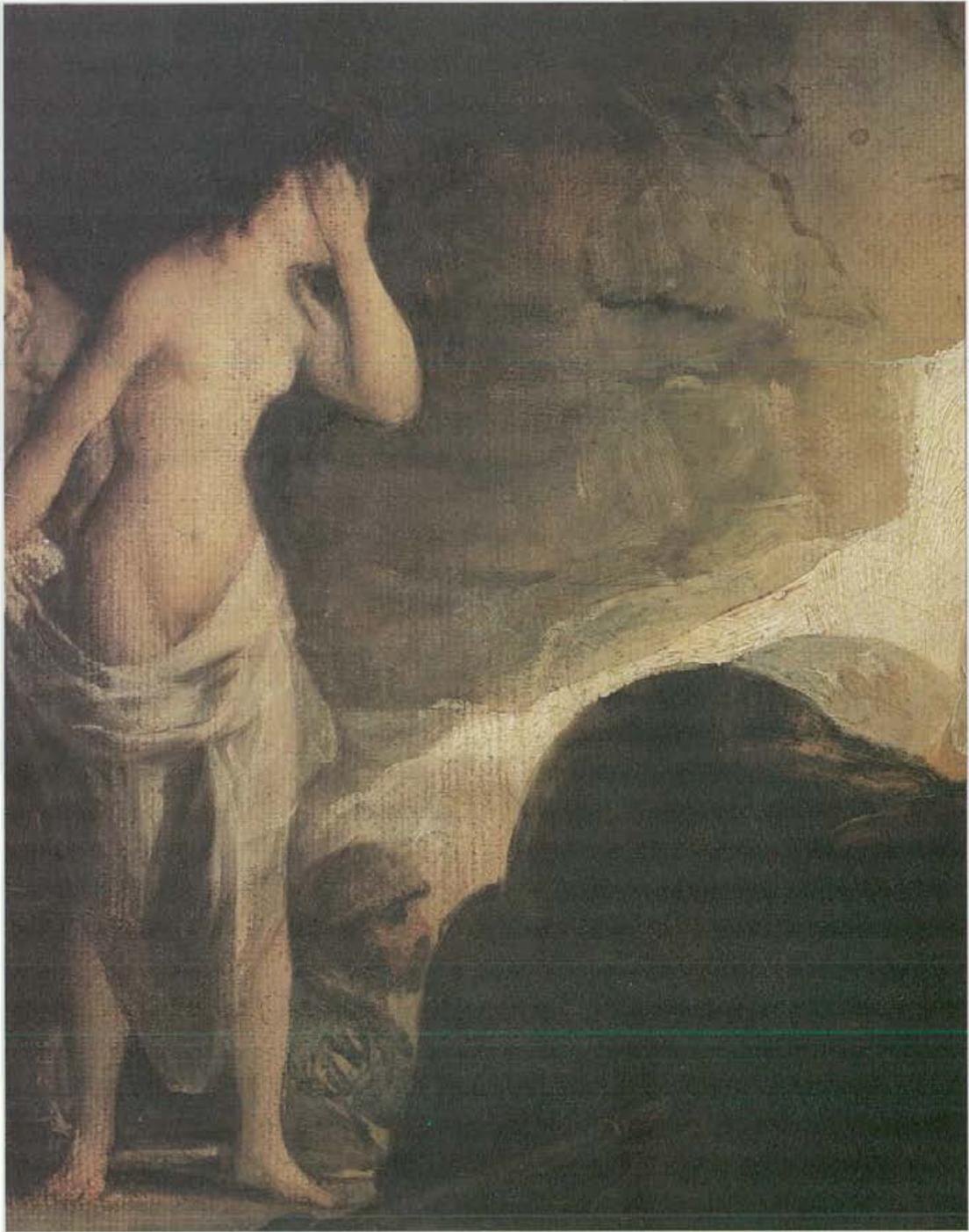
Existen las mismas dudas sobre su datación y procedencia primera que sobre el cuadro «Fusilamientos en un campamento» (ver número anterior de este catálogo). La opinión más numerosa se inclina a 1810 aproximadamente, pudiendo pertenecer a las colecciones de «horrores de la guerra» del inventario de 1812 o del de 1828.

El tema es también dudoso y su relación con bandidos no es segura; ni tan siquiera es indiscutible que se esté desnudando a la mujer por parte de un hombre que le sujeta el brazo derecho. La mujer, joven y gallarda, cubierta apenas por unas telas blancas, sin forma definida de camisa, bastante transparentes, se deja manejar pasiva, tapándose la cara con la mano izquierda. Detrás de esa pareja, se ve en la penumbra de la cueva donde sucede esta escena, a una mujer con las manos cruzadas apoyadas en el rostro, como si llorase, junto a otro personaje de edad, mientras por la entrada de la gruta asoma una cabeza barbada, como si estuviera vigilando hacia el exterior. Se adivinan unas escopetas en primer término, en el suelo. Pudiera tratarse de una escena de guerrillas y la actitud nada acalorada de los supuestos bandidos les da más un aspecto compasivo que violador. Podría entonces tratarse de unas mujeres que, ultrajadas anteriormente por la soldadesca o huidas de sus casas al ocuparlas el enemigo, reciben la asistencia de unos vecinos o simpatizantes; aunque sea más probable, pese a todo, que se trate de unos preparativos de violación.

El tema de la violencia sexual aparece repentinamente en otras obras de Goya; en esta misma serie de la colección Romana hay otro cuadro, semejante al comentado en formato y ambiente montañoso, en el que un hombre está apuñalando a una mujer medio desnuda, caída en el suelo; en la serie llamada de los «Salvajes», cuatro cuadros de la misma época que los citados, según Gassier-Wilson, anteriores en otras opiniones (c. 1800-1805), hay una terrible escena de «degollación de una mujer desnuda» en una cueva [tablilla de 33 × 47 cms. en la col. Conde de Villagonzalo; réplica (?) sobre hojalata de 29 × 41 cms. en el museo del Prado]. Otras escenas de violencia de que son víctimas mujeres se hallan en la serie de «seis cuadros de temas diversos» del inventario de 1812, poco más o menos contemporáneos de los citados (Francfort, Kunstinstitut, números 1880 y 1881) y en los llamados, por Gassier-Wilson, «Desastres de la guerra» de la misma época, en especial el de la col. Duque de Tamames, «Mujeres sorprendidas por un soldado», muy relacionados con la serie de estampas de los «Desastres», entre cuyos aguafuertes figuran escenas similares de machismo brutal (n.º 9, «No quieren»; n.º 10, «Tampoco»; n.º 11, «Ni por esas»; n.º 41, «Escapan entre las llamas»; n.º 65, «¿Qué alboroto es este?»), así como en dibujos adicionales (Museo del Prado). Pero esa violencia masculina no es solo guerrera o de bandidaje; la llamada por Gassier-Wilson «Querrela conyugal», aguada sepia del Museo del Prado, es buena prueba de ello. Goya, que en otros casos ensalza el valor de las mujeres («Desastres» estampas números 4, «Las mujeres dan valor»; 5, «Y son fieras»; 7, «Qué valor», que representa a Agustina Zaragoza disparando el cañón) como lo hizo Lord Byron en «Childe Harold», lamenta su falta de fuerza o su pasividad en temas como el comentado en este asiento.



Pero lo más notable de este cuadro, además de la sensación de piedad que la mujer inspira por su belleza (mezcla de compasión y erotismo, un tanto a la Greuze), es el protagonismo de la luz, entrando por la boca de la cueva, en un efecto espléndido de claroscuro, a la Rembrandt, pintor de quien Goya se declaraba discípulo y a quien no cede en la belleza de la pasta pictórica, fuerte pero delicada.



Agustín ESTEVE (1753-1829)

D. PEDRO DE ALCÁNTARA TÉLLEZ
GIRÓN Y PACHECO,
IX DUQUE DE OSUNA

217 x 120 cm.

Firmado: «El noveno Duque de Osuna/por Esteve.»

Colección particular. Madrid.

Bibliografía: Ezquerria del Bayo, 1934;
Soria, 1957, pp. 52, 53, 92.

Exposiciones: Madrid, 1902, n.º 815;
Madrid, 1908, n.º 2960.

El IX Duque de Osuna (1755-1827) viste uniforme de Coronel de las Reales Guardias de Infantería. Sobre su pecho ostenta las insignias de la Orden de Carlos III, en la que ingresó en 1789 y el collar del Toisón de Oro, que recibió en 1795 como recompensa por su victoria sobre las tropas francesas en Baztán y Deva.

Se casó en 1771 con Doña María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel Téllez Girón (1752-1834), XII Duquesa de Benavente y fue miembro honorario de la Real Academia de San Fernando desde 1792.

Retratado de forma convencional, próxima la figura a un sillón, y sosteniendo en su mano izquierda sombrero y bastón, el Duque aparenta algo más de cuarenta años si se tiene en cuenta que la pintura será ligeramente posterior a 1795, momento en que fue condecorado con el Toisón. De porte aristocrático, su expresión traduce una personalidad inteligente y amable.

A pesar de su indudable relación con retratos goyescos, éste se encuentra interpretado con un estilo muy personal, insistiendo en la delicadeza de la figura y en una suavidad técnica característica de la pintura más estrictamente dieciochesca, sin perder corrección en el dibujo y ese punto de distanciamiento mengsiano.

El lienzo procede de los Duques de Osuna y de los Duques del Infantado.



BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS

BERNARDO BELLOTTO (1721-1780)

Sobrino por vía materna del célebre vedutista Canaletto, nace en Venecia en 1721. Empezó a trabajar con su tío y en 1738 figura inscrito en la Cofradía veneciana de pintores. Marchó a Roma para pintar del natural «las vistas más bellas de aquella ciudad» y allí conocería las obras de Panini, regresando de nuevo a Venecia.

A partir de 1744 recorre Lombardía, pasando a Florencia, Turín y Verona. Fue entonces cuando comenzó a distanciarse del estilo y temática que utilizaba la familia. Bellotto pintará en cambio *vedutas* de tierra firme. Al marchar su tío a Inglaterra, Bellotto abandona Venecia definitivamente y se instala en Dresde en 1747.

En esta ciudad sajona será nombrado pintor de corte por Federico Augusto III. Se especializó en grandes vistas panorámicas sin hacer concesiones a la fantasía, bañándolas de un verismo lumínico y representando sus construcciones con una sólida rotundidad. En Dresde permaneció hasta 1758, después marchó a Viena y Munich. Regresó a Dresde y finalmente se encaminó a Varsovia en 1767 donde sería nombrado pintor del rey de Polonia, Stanislaio Augusto.

Artista tremendamente objetivo, su pintura fría e inmóvil anuncia conquistas más modernas. Murió en Varsovia en 1780.

PEDRO BERRUGUETE (h. 1450-1504)

No hay constancia exacta de la fecha de nacimiento de este artista, que parece ser tuvo lugar en Paredes de Nava (Palencia), conociéndose noticias suyas entre 1450 y 1504. En su trayectoria artística resulta fundamental su estancia en Italia, entre 1472 y 1482, donde trabajó en Urbino al servicio de Federico de Montefeltro, para quien realizó parte de las pinturas que decoran la biblioteca o «Studiolo» de dicho personaje en su Palacio Ducal, donde aparece una galería de sabios de la antigüedad pagana y cristiana.

De regreso a España, Berruguete trabajó en el área de su tierra natal, Palencia, extendiendo su actividad a Burgos, Ávila y Toledo. En sus pinturas se refleja siempre una doble tendencia estilística perfectamente armonizada, advirtiéndose por un lado el naturalismo flamenco imperante en el último gótico y por otro el espíritu renacentista que conoció en Italia y que quedó claramente arraigado en su obra. Estas dos tendencias le proporcionan un estilo característico, en el que destaca una sobria pero elegante expresividad y la tendencia arcaizante a utilizar fondos de oro que realza y enriquece la ambientación de sus composiciones.

VALENTÍN DE BOULOGNE (1591-1632)

Muy pocas son las referencias históricas que poseemos sobre la vida de este artista francés nacido en 1591, en Coulommiers-en-Brie, y fallecido en Roma en 1632. Su padre fue también pintor, y fue probablemente quien le inició en el arte, aunque su verdadera formación se desarrolló en Roma, donde estaba ya hacia 1612 y donde estudió con Joaquín Sandrat, Bartolomeo Manfredi y Simón Vouet, al tiempo que fue protegido por el cardenal Barberini.

El estilo artístico de Valentín de Boulogne aparece muy pronto afiliado al mundo de las formas y de las luces derivado de Caravaggio, especializándose en la realización de escenas profanas que incluyen jugadores de cartas o dados, bebedores en tabernas, conciertos musicales o gitanas leyendo la buenaventura, al tiempo que realiza también episodios religiosos. En sus obras es frecuente observar cómo algunos personajes tienden a adoptar actitudes meditativas e interiorizantes en contraste con otros que exteriorizan gestos vivaces y arrebatados.

JAN BRUEGHEL (1568-1625)

Jan Brueghel, también conocido como Brueghel de Velours, nació en 1568. Fue hijo de Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569) y hermano del también pintor Pieter Brueghel el Joven (1564-1638). Viajó a Italia, donde se le encuentra en Nápoles el año 1590 y en Roma desde 1592 a 1594. Fue protegido por el cardenal Borromeo, con el que viajó a Milán. Volvió a Amberes en 1596. Desde 1606 estuvo al servicio del Archiduque Alberto y de su esposa la infanta Isabel Clara Eugenia, siendo pintor de su corte desde 1609.

Su pintura se separa del estilo realista de su padre y se caracteriza por su capacidad para expresar la belleza de la naturaleza en sus paisajes y la armonía y gracia de las escenas con figuras. También cultivó con maestría el género alegórico y la naturaleza muerta. Colaboró con frecuencia con otros importantes artistas, como J. de Momper, H. van Balen, F. Francken II, S. Vranck o Rubens. Murió en Amberes en 1625.

JOOS VAN CLEVE (+ h. 1540)

Llamado realmente Joos van der Beke, con cuyas iniciales J. B. firmó algunas de sus obras, este pintor recibió de sus contemporáneos el sobrenombre de Van Cleve. Se ignora la fecha de su nacimiento, situándose su actividad en la primera mitad del siglo XVI. Se ha supuesto que vivió en Génova de 1501 a 1506, constando su presencia en Amberes a partir de 1511, año en el que figura inscrito en la corporación de pintores, llegando a ser decano de la misma en 1519 y 1525. De 1540 son sus últimas noticias, puesto que en noviembre de dicho año redactó su testamento. Debió de morir poco después, puesto que su esposa se declara viuda en un documento fechado en Amberes en 1614.

Las pinturas de Joos van Cleve se caracterizan por sus formas refinadas y elegantes que se insertan siempre en composiciones claras y bien organizadas. Su colorido es vivo y armonioso, advirtiéndose siempre en sus obras una cuidada ejecución técnica, muy homogénea a lo largo de su carrera artística.

ALBERT CUYP (1620-1691)

Nació en Dordrecht en 1620 y en esta ciudad murió en 1691. Fue miembro de una familia de pintores, siendo alumno de su padre Guerritz Cuyp y de su tío Benjamín Guerritz. Conocido universalmente como gran pintor de paisajes, ejecutó también temas históricos, retratos y escenas de costumbres populares. En sus comienzos artísticos recibió influencias de Jan van Goyen y posteriormente asimiló características de Jan Both, lo que le llevó a realizar composiciones muy próximas a la estética del paisaje italianizante. Sin embargo, Cuyp permaneció siempre fiel a la topografía holandesa, introduciendo tan sólo como elementos foráneos efectos de luz, intensamente dorada que inunda el fondo de sus composiciones.

ANTON VAN DYCK (1599-1641)

Es Van Dyck el segundo gran pintor de la escuela flamenca del siglo XVII, siendo su fama y su arte sólo superado por el de Rubens. Nació en 1599 en Amberes, y realizó su formación con Hendrick van Balen, en cuyo taller se encontraba en 1609. A partir de 1615, aún en plena adolescencia, trabajó como pintor independiente, siendo recibido como maestro en la corporación de pintores de Amberes en 1618. En este mismo año entró como colaborador en el taller de Rubens, donde completó su proceso formativo.

En 1620 realizó su primer viaje a Inglaterra, donde pintó para el rey Jacobo I. Al año siguiente emprendió un largo viaje a Italia, donde pasó por Génova, Roma, Venecia, Padua, Mantua y Florencia, llegando hasta Palermo. De regreso, en su ciudad natal fue reconocido como pintor de excepcional talento, recibiendo numerosos encargos que le permitieron obtener una considerable fortuna. Su inquietud viajera le llevó en 1632 a Holanda, desde donde se trasladó a Londres, ciudad en la que fue nombrado pintor de la corte real inglesa. En 1634 vuelve de nuevo a Amberes donde no llegó a permanecer un año completo, ya que a principios de 1635 marchó definitivamente a Inglaterra, donde permaneció el resto de su vida, retratando a los miembros de la monarquía y de la nobleza. En 1639 contrajo matrimonio con María Ruthven, dama de la corte inglesa, aunque dicha unión fue poco duradera, ya que Van Dyck falleció en 1641.

AGUSTÍN ESTEVE (1753-1820)

Nació en Valencia en 1753 y allí comenzó a estudiar en la recién creada Academia de San Carlos. En 1772 estaba en Madrid concursando en la de San Fernando y obtuvo el primer premio de tercera clase pero fracasó en el concurso de 1778.

Su fracaso en la Academia no le impidió ser aceptado como retratista de la nobleza madrileña, entrando al servicio de los Duques de Osuna para los que trabajó durante más de veinticinco años. Poco después de 1780 comenzó a colaborar con Francisco de Goya, pintando réplicas de originales suyos y dejándose influir por su estilo sin olvidar lo que había aprendido admirando la obra de Mengs.

El momento de mayor prestigio de su carrera artística coincide con el encumbramiento de Manuel Godoy y su dedicación casi exclusiva como retratista le convierte en Pintor de Cámara de Carlos IV en 1800. Su monumental lienzo representando al Obispo de Astorga, D. Francisco Gutiérrez Vigil, imponiendo las becas a los seminaristas (Astorga. Seminario), forma una excelente galería de retratos no cortesanos y una excepción dentro del extenso catálogo de retratos de nobles, militares y banqueros.

Durante la Guerra de la Independencia no interrumpió su trabajo pero dejó de colaborar con Goya y poco después de terminar la contienda, Esteve quedó eclipsado como pintor de moda por su paisano Vicente López instalado en Madrid en 1815. Retrató también a Fernando VII pero no consiguió ver aumentado su salario.

A sus sesenta y siete años y casi ciego, pidió permiso para regresar a Valencia con el fin de curar sus dolencias. Jubilado de su empleo en 1820 moriría en su ciudad natal.

FRANCESCO FRANCIA (h. 1450-1517)

Francesco Raibolini, conocido por «Francia», apodo debido a la sincopación de su nombre, nació en Bolonia en torno a 1450.

Comenzó a trabajar como orfebre y su formación de joyero se evidencia claramente en sus primeras pinturas que acusan también influencias de la escuela ferraresa. En 1490 su estudio contaba con numerosos colaboradores y la familia Bentivoglio consideraba a Francia como su pintor oficial al trabajar para su palacio y para la catedral de Bolonia. Recibe, igualmente, importantes encargos de Ercole I de Ferrara y del Señor de Urbino, alternando su condición de pintor con la de joyero y medallista.

Artista extraordinariamente prolífico, sus pinturas están envueltas de una dulce afectación que convierte a sus figuras en seres candorosos y sinceramente devotos. La escasa variedad temática de su producción, en la que siempre está ausente lo dramático, se ve recompensada por la escrupulosa honradez del artista que conoce perfectamente su oficio. Sentimientos de ternura, sencillez y piedad embargan continuamente a los protagonistas de sus equilibradas composiciones.

A un primer período ferrarés, influido por Ercole de Roberti, con figuras de apariencia casi metálica, continúa una traducción de formas clásicas para, seguidamente, dejarse impresionar por Perugino y, naturalmente, por Rafael. En sus últimos trabajos se aprecia una monotonía y cierto amaneramiento en sus formas y motivos que le impidieron desprenderse de su lastre cuatrocentista y aceptar el signo del nuevo siglo. Murió en Bolonia, en 1517.

FRANS FRANCKEN II (1581-1642)

Nació este pintor en Amberes, en 1581, y en esta misma ciudad falleció en 1642. Realizó su formación en el taller de su padre Frans Francken el Viejo, y muy pronto, cuando contaba tan sólo con diecisiete años de edad, empezó a ejercer como maestro independiente, trabajando al frente de su taller. Se especializó en la realización de pinturas que forman serie, realizando prototipos que repetía continuamente con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, episodios mitológicos, históricos y escenas costumbristas. Sus personajes tienen siempre una inconfundible personalidad, al estar configurados con rasgos finos, menudos y vivaces. En ocasiones, en sus obras se advierte una excesiva participación de taller, interviniendo en ellas sus hijos Frans y Jerome, los cuales incidieron en una técnica repetitiva y amanerada. Francken II fue solicitado con frecuencia por otros pintores, especialmente por paisajistas, para que realizase las figuras de sus composiciones, siguiendo una común práctica de colaboración entre los artistas de Amberes en el siglo XVII.

CORRADO GIAQUINTO (1703-1766)

Nacido en 1703 en Molfetta comenzó su formación en Nápoles con Nicola Maria Rossi, completándola con Francesco Solimena en cuyo estudio fue condiscípulo de G. Bonito y F. de Mura. En 1723 marchó a Roma y colabora con Sebastiano Conca en los frescos de Sta. Cecilia in Trastevere. Su primera obra verdaderamente importante son los frescos de S. Nicola dei Lorenesi pintados a partir de 1731.

Después de trabajar en la Corte turinesa, en 1740 se le considera en Roma como el más importante fresco del momento y en la década de los años 1740-1750 desplegó una gran actividad pictórica participando también en los trabajos de la romana Academia de San Lucas.

Nuestro embajador en la Corte pontificia, D. Clemente de Aróstegui, le recomendó vivamente como sucesor de G. Amigoni (+ 1752) en los trabajos decorativos iniciados en los palacios reales españoles. Giaquinto llegó a Madrid en el mes de junio de 1753 recibiendo inmediatamente los nombramientos de Primer Pintor de Cámara y Director General de la Academia de San Fernando. Trabajó en el nuevo Palacio Real y en los del Buen Retiro y Aranjuez, además de facilitar cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara.

Su influencia sobre los pintores españoles fue extraordinaria hasta muy avanzado el siglo, y la gracia, ligereza y transparencia de su pintura afianzó el estilo rococó. Abrumado por el exceso de trabajo que se le confió y con problemas de salud, decidió regresar a Italia pidiendo licencia a Carlos III. En Roma estaba de nuevo en junio de 1762 y a continuación marchó a Nápoles desde donde siguió pintando para el monarca español. La muerte le sorprendió en aquella ciudad en 1766.

LUCA GIORDANO (1634-1705)

Hijo de un modesto pintor, nació en Nápoles en 1634. Discípulo primeramente de Ribera, a su muerte se trasladó a Roma donde puso especial interés por estudiar la obra de Pietro de Cortona. Después de viajar por Florencia y Venecia para conocer los grandes maestros del siglo anterior, regresó a Nápoles y allí desarrolló un estilo barroco basado en lo que había visto en sus viajes, sin abandonar por completo sus lazos con el naturalismo riberesco.

Su gran capacidad de asimilación le permitió interpretar el estilo de Rafael, Rubens o Rembrandt, habiendo pasado por originales de éstos y otros pintores, obras que en realidad son de Giordano. Su extraordinaria imaginación y la facilidad para inventar le valieron el sobrenombre de «Luca fa presto».

En 1677 comenzó a pintar al fresco sus grandes ciclos de Montecassino y las iglesias napolitanas de Sta. Brígida y S. Gregorio Armeno y en 1682 se trasladó de nuevo a Florencia para decorar el palacio Medici-Ricardi, en cuya pintura acentuó los efectos de claridad y ligereza atmosférica que anuncian la pintura dieciochesca.

Los continuos encargos que recibe de Cortes extranjeras, lo novedoso de la factura de su pintura y su gran habilidad le convierten en el pintor europeo más afamado e importante de su tiempo. En 1692, el monarca español Carlos II consiguió contratar sus servicios. En Madrid pudo admirar las obras velazqueñas, pintando para la Corte y para la Iglesia española alguna de sus más espectaculares composiciones: Buen Retiro, Escorial, Toledo y Guadalupe.

En 1702 regresó a Nápoles y en el techo de la sacristía del Tesoro de la Cartuja de San Martino realizó el mejor resumen de su creatividad. Murió en la ciudad partenopea en 1705.

Francisco de Paula Goya y Lucientes nació en Fuentetodos, aldea cercana a Zaragoza, capital del Reino de Aragón, el día 30 de marzo de 1746. Su padre, José Goya, ejercía su oficio de dorador en esta ciudad; pero como su madre, Gracia Lucientes, tenía familia en aquel pueblo, allí se trasladó la pareja antes del parto, acaso huyendo de las epidemias y sequías de la capital. Regresó la familia a Zaragoza, siendo Francisco niño todavía; ingresó en las Escuelas Pías, a las que siempre tuvo afecto, siendo condiscípulo de Martín Zapater, con quien mantendrá más adelante una correspondencia (1775-1799), fuente importante para el conocimiento de su carácter. En Zaragoza estudia a los catorce años con el pintor Luzán, y a los diecisiete y a los veinte concurre, sin éxito, a las becas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Viaja a Italia y en 1771 se presenta a un concurso de la Academia de Parma, consiguiendo una mención en 2.º lugar, que le acredita ante sus paisanos, que le encargan un fresco en la basílica de N.ª Sra. del Pilar y una serie de pinturas al óleo en los muros de la Cartuja de Aula-Dei.

En 1773 se casa con Josefa Bayeu, hermana del reputado pintor Francisco, quien le consigue un puesto en la Real Fábrica de Tapices, para la que pinta, entre 1775 y 1791, sesenta y tres cartones. En 1780 ingresa en la Academia de San Fernando, que lo nombrará en 1785 teniente-director. En 1786 lo nombran pintor del rey Carlos III, y a la muerte de éste, en 1788, pintor de Cámara de Carlos IV, siendo ascendido a Primer Pintor de Cámara en 1790. En 1800 pinta «La familia de Carlos IV», su más importante obra palatina. Mientras tanto, ha entrado en relación con las familias del Infante don Luis y de los Duques de Osuna y de Alba.

En 1792, en el curso de un viaje a Andalucía, contrae una grave enfermedad, de cuyas resultas queda sordo para siempre. De esta crisis surgen sus «cuadros de gabinete», de temas libres, y su serie de aguafuertes «Los Caprichos». Al concluir éstos, decora al fresco la iglesia de San Antonio de la Florida, en 1798, donde dominan de nuevo el optimismo y la inspiración popular. La Duquesa de Alba, admirada por Goya, muere en 1802. Tres años después, el único hijo vivo de Goya contrae matrimonio con Gumersinda Goicoechea; en 1806 nace Mariano, el amadísimo nieto del pintor.

Dos años más tarde se inicia, el 2 de mayo de 1808, la Guerra de la Independencia contra las tropas francesas que han ocupado España, so pretexto de reunirse con las de Portugal, y que va a durar hasta 1813. Los ilustrados, amigos de Goya, ven sus ideales atropellados por la soldadesca. Goya se desahoga grabando los aguafuertes «Desastres de la Guerra», que no se atreve a publicar, y haciendo dibujos de talante liberal. Queda viudo el año del hambre, 1812, año en que las Cortes de Cádiz proclaman la Constitución. Al regreso del nuevo rey, Fernando VII, de su exilio en Francia, Goya le pinta varios retratos, así como las escenas de «El 2 de Mayo» y «Los Fusilamientos del 3 de Mayo». Queda abolida la Constitución. Goya prepara una nueva serie de aguafuertes, «La Tauromaquia».

A disgusto en la corte reaccionaria, adquiere una finca en las afueras, junto al Manzanares, la llamada «Quinta del Sordo», que ha de decorar años después (1820-23) con las llamadas «pinturas negras». Sale de ese retiro, tras su «hora religiosa», 1819 (en que pinta «La última comunión de San José de Calasanz» por encargo de los Escolapios de Madrid) para jurar la Constitución, impuesta a Fernando VII, en 1820. Pero restaurado el absolutismo en 1823, Goya, tras pasar escondido una temporada en casa de un clérigo aragonés, aprovecha la amnistía concedida por Fernando VII para pedirle licencia para pasar a Francia, a tomar las aguas de Plombières, necesarias para su salud. Logrado el permiso (pues sigue siendo Pintor de Cámara) sale para Burdeos, donde ya le ha precedido una parienta de Gumersinda, llamada Leocadia Zorrilla de Weiss, que le ha acompañado en su viudedad; tras un breve viaje a París, en 1824, se instala en Burdeos, donde encuentra a un grupo de exiliados y amigos, como Moratín. Sus últimos años son de gran actividad creadora: óleos, dibujos, litografías, miniaturas... llenos de serenidad y de invención: «Aún aprendo», escribe al pie de un dibujo. Muere, en brazos de su nieto Mariano, el 16 de abril de 1828.

FRANCESCO GUARDI (1712-1793)

Hijo del pintor Domenico Guardi, nació en Venecia en 1712. Al morir su padre inició su formación junto a su hermano Gian Antonio, pintor de asuntos religiosos y profanos, colaborando con él en algunas de sus obras más importantes.

No se sabe cuándo comenzó a desarrollar su actividad como vedutista pero es seguro que se iniciaría en este género antes de morir su hermano en 1760. Si al principio se interesó por el arte de Mariessi y de Stom, posteriormente fue Canaletto su verdadero inspirador, caminando más tarde en una dirección muy distinta.

El mundo estrictamente documental no le sedujo. Sus visiones están dotadas de un sentimiento de libertad y fantasía que las convierte en auténticos «caprichos». El misterio nebuloso y la inquietante soledad aparecen también tratadas en sus *vedutas* de mar adentro. Su técnica brillante, salpicada de toques nerviosos y pequeñas manchas, capta los efectos atmosféricos más sutiles.

En 1761 figura inscrito en la Congregación de pintores de la ciudad y alterna la ejecución de sus populares caprichos y vistas con pinturas de asunto religioso como su excelente lienzo de la Santísima Trinidad de Roncegno. En 1784 fue elegido miembro de la Academia como pintor de perspectiva. Murió en la ciudad de las lagunas en 1793.

JUAN VAN DER HAMEN (1596-1631)

Nació en Madrid, en 1596, y en esta ciudad murió en 1631. Su apellido es flamenco ya que su padre se había trasladado a España para servir en la Guardia de Arqueros flamencos de la corte de Felipe II. A pesar de sus orígenes nórdicos, la pintura de van der Hamen está totalmente vinculada a la estética y al gusto español de su época, aunque no pueden omitirse en su estilo reminiscencias del bodegón flamenco e igualmente del italiano en su mismo momento histórico.

Van der Hamen fue, fundamentalmente, pintor de bodegones, aunque de él se conocen algunas composiciones de carácter religioso. Al ser su vida muy corta, puesto que sólo vivió treinta y cinco años, su producción es relativamente breve, puesto que pueden señalarse como suyas tan sólo un total aproximado de cincuenta pinturas.

Los bodegones de Van der Hamen reflejan perfectamente las características de la vida cotidiana en la España del siglo XVII en ambientes burgueses y aristocráticos de la corte madrileña. En sus representaciones figuran todo tipo de alimentos y vajillas dispuestos de manera simétrica y equilibrada, advirtiéndose siempre en sus obras una total armonía de ritmo entre las formas y los colores.

Debió de ser Van der Hamen persona que gozó de gran popularidad en el ambiente culto madrileño, pues queda constancia de que Lope de Vega le dedicó varios poemas que exaltan su maravillosa capacidad para imitar la realidad.

WILLEN CLAESZ HEDA (1594-1682)

Nació este artista en Haarlem, en 1594, y murió en la misma ciudad en 1682. Su vida es mal conocida y tan sólo aparece su nombre en los registros de la cofradía de pintores de Haarlem donde figura registrado como maestro desde 1631. Su producción artística está exclusivamente dedicada a la pintura de bodegones, siendo junto con Pieter Claesz el creador de la versión típicamente holandesa de esta especialidad.

Destaca en la obra de Heda su habilidad compositiva y la armonía de sus entonaciones cromáticas. Los elementos que se integran en sus pinturas son habitualmente los mismos, variando aspectos mínimos como la diferente fisonomía de las vajillas o la selección de alimentos sobre la mesa.

MARIANO SALVADOR MAELLA (1739-1812)

Nació en Valencia en 1739. Su padre, también pintor, le envió a estudiar a Madrid obteniendo a los quince años un primer premio de la Real Academia de San Fernando; así inició Maella una brillante carrera de éxito ininterrumpido.

Después de un intento de pasar a América, marchó a Italia en 1760 y consiguió por sus méritos una pensión personal del Monarca. Nombrado en 1765 académico de mérito no logró ser creado Pintor de Cámara hasta 1774, después de colaborar con Mengs en diversas obras.

Sus excelentes cualidades para la composición quedan de manifiesto en los frescos que pintó para los diferentes palacios reales y su capacidad colorista se puede también apreciar en sus nerviosos bocetos. Los retratos de Maella denotan su profunda admiración por Mengs y su correcto academicismo es siempre visible en la perfección de sus dibujos e ilustraciones para libros.

Carlos IV le nombró su Primer Pintor de Cámara, ascendiendo al cargo al mismo tiempo que Goya. Su colaboración con el monarca José I hizo que, en 1815, Fernando VII le separara de su destino en palacio. Murió oscuramente en Madrid en 1812.

LUIS MELÉNDEZ (1716-1780)

Hijo del miniaturista asturiano Francisco Antonio Meléndez, nació en Nápoles en 1716. Al año siguiente la familia regresó a España instalándose en Madrid. En 1745 ingresó en los estudios que impartía la Junta Preparatoria para la creación de la futura Real Academia de Bellas Artes y en la que su padre tuvo el cargo de Maestro Director de la Pintura. Trabajó como miniaturista, colaborando con su padre en la ejecución de pequeños retratos para joyas y brazaletes con que se obsequiaba a embajadores y personas de relieve. Fue también ayudante, copista y alumno del pintor francés Louis Michel Van Loo.

Los problemas suscitados por su padre en el seno de la citada Junta obligaron al hijo a abandonar España dirigiéndose a Italia. Visita Roma y Nápoles y en su ciudad natal retrata al futuro monarca español Carlos III. En 1753, coincidiendo con la marcha de Van Loo, se encontraba de regreso en Madrid y se emplea nuevamente como miniaturista pintando libros corales para la Real Capilla.

Especializado en el género de la naturaleza muerta pintó numerosos bodegones para particulares y otros destinados a las colecciones reales en los que representó una amplia variedad de productos comestibles y objetos de uso doméstico, analizados con increíble fidelidad y perfección.

Después de intentar en repetidas ocasiones que sus méritos y servicios fueran recompensados con el nombramiento de Pintor de Cámara, murió, desamparado de la Fortuna, en Madrid en 1780.

ANTON RAPHAEL MENGES (1728-1779)

Nació en Aussig en Bohemia en 1728 y murió en Roma en 1779. Fue hijo de Ismael Mengs, pintor de segundo orden, quien determinó desde su infancia que habría de tener un brillante futuro como artista. Para ello le sometió a un riguroso aprendizaje que incluyó un viaje a Roma de 1741 a 1744. En 1749 fue nombrado primer pintor de corte de Augusto III pero a la caída de éste, en 1756, perdió su cargo y pasó a trabajar por su propia iniciativa en Roma y Nápoles. En esta última ciudad conectó con Carlos III el cual, al acceder al trono de España, le mandó llamar a Madrid en 1761.

En la corte madrileña Mengs hubo de compartir la primacía pictórica con Giaquinto y Tiépolo, realizando frescos para el Palacio Real, numerosos retratos y escenas religiosas. Después de diez años de intenso trabajo en Madrid, Mengs cayó enfermo de cierta consideración, por lo que obtuvo permiso de Carlos III para regresar a Roma, donde, en 1772, fue nombrado príncipe de la Academia de San Lucas. Mengs regresó a Madrid en 1774 continuando sus trabajos en el Palacio Real y también en el de Aranjuez, al tiempo que cumplimentó otros muchos encargos. En 1777 su permanente estado de mala salud le mueve a pedir a Carlos III que le permita regresar de nuevo a Roma donde se reúne con su familia. Sin embargo, al fallecer su esposa se resintió aún más su estado de salud, falleciendo en 1779, cuando pintaba una Anunciación para el Rey de España que dejó inconclusa.

JOOST MOMPER (1564-1635)

Su nacimiento tuvo lugar en Amberes, en 1564, recibiendo su formación en el taller de su padre, Bartolomé de Momper. En 1580 debió de concluir su aprendizaje, pues al año siguiente ya figura inserto en la cofradía de pintores de Ambres. Después de una vida profesional dedicada fundamentalmente a la pintura de paisaje, Momper falleció en su ciudad natal en 1635.

En el arte de Joost Momper se advierte a través de los años una constante evolución que oscila entre la concepción temprana de un paisaje convencional basado en fórmulas repetitivas, a la plasmación de dilatados e infinitos escenarios con profundas perspectivas, en las que describe con ágil pincelada masas de arbolado y ciervos que se pierden en lejanías cerradas por altas y azuladas montañas. Con frecuencia, Momper, pintó paisajes en composiciones con otros pintores e igualmente, en ocasiones, solicitó la colaboración de otros artistas para que realizasen las figuras que animan sus paisajes.

LUIS DE MORALES (1515/1520-1586)

Se ignora el año exacto del nacimiento de este pintor, que tuvo lugar en Badajoz, entre 1515 y 1520. Por el contrario, se conoce con exactitud la fecha de su muerte, acaecida en 1586. De su proceso de formación poco se sabe, siendo el único dato que se posee el proporcionado por Palomino, que señala a Morales como discípulo de Pedro de Campaña en Sevilla. En efecto, en el estilo de este pintor se advierten reminiscencias de Campaña, pero también se reflejan en sus obras influencias procedentes de Italia, hábilmente fundidas dentro de su personalidad, lo que, aparte de un conocimiento de pintores lombardos, venecianos y sieneses, a través de grabados, pudiese pensarse en una estancia juvenil de Morales en dicho país.

Su pintura basada en un dibujo preciso y nítido, y en la aplicación de un brillante colorido, refleja generalmente una intensa piedad y un profundo espiritualismo, características que en su propia vida le proporcionaron el sobrenombre de «el Divino Morales», al tiempo que una difundida fama que se extendió hasta la Corte y le proporcionó numerosos y extensos encargos que a veces atendió con la participación de un copioso taller. Sus prototipos de la Virgen con el Niño o de la Piedad tuvieron una favorable acogida de mercado como pinturas de carácter devocional, y fueron numerosas las versiones que de ellas hubo de realizar, advirtiéndose en ellas en ocasiones una mayor o menor intervención de sus discípulos.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682)

Nació en Sevilla en los últimos días de 1617, puesto que fue bautizado el 1 de enero de 1618. Su padre fue barbero cirujano de profesión, oficio que le permitió llevar un discreto nivel de vida y poder mantener a su extensa familia, ya que tuvo catorce hijos, siendo Bartolomé el último de ellos. Palomino informa que su aprendizaje artístico se realizó en el taller de Juan del Castillo en Sevilla, circunstancia que pudo tener lugar entre 1633 y 1640. En 1645 contrajo matrimonio, marcando esta fecha el inicio de una brillante carrera artística, ya que desde entonces aparece contratando importantes conjuntos pictóricos que le proporcionaron una fama muy considerable, que le acompañó el resto de su vida.

En su larga trayectoria artística, Murillo trabajó para los principales edificios religiosos de Sevilla y también para la nobleza y la alta burguesía. Un accidente de trabajo acontecido seguramente en 1681, cuando pintaba en su taller cuadros del retablo de los Franciscanos de Cádiz, precipitó su muerte, que aconteció en 1682.

Murillo fue un artista moderno y renovador en su época, puesto que supo introducir en su pintura el espíritu dinámico y vitalista de la pintura barroca de su tiempo. Fue un magnífico dibujante y habilidoso colorista, técnicas que supo perfeccionar con el paso de los años. Por otra parte, acertó a desdramatizar la pintura religiosa, presentando en ella figuras populares de amable aspecto que proceden de la vida doméstica, sin que por ello falte en ella gracia y amabilidad expresiva, equilibrándose en sus obras la trascendencia espiritual y la trivialidad de la existencia cotidiana.

PEDRO DE ORRENTE (1580-1645)

Nació en Murcia, en 1580, desconociéndose dónde pudo efectuar su proceso de formación, que pudo tener lugar en la ciudad de Toledo, donde ya vivía en 1600. Completó su aprendizaje en Italia, donde residió durante ocho años, entre 1604 y 1612, parte de los cuales los pasó en Venecia, donde fue discípulo de Leandro Bassano. De este pintor obtuvo claras influencias estilísticas que se reflejan intensamente en su personalidad artística.

Desde 1612 se tienen de nuevo noticias de la estancia de Orrente en España, emprendiendo desde esa fecha una notoria actividad que desplegó entre Murcia, Toledo y Valencia, ciudades a las que se trasladó en viajes sucesivos. A partir de 1626 y hasta 1631, instaló su estancia en Toledo y, finalmente, fijó su taller en Valencia, ciudad en la que murió en 1645.

La pintura de inspiración naturalista de origen italiano y en este caso de ascendencia veneciana, tuvo en España un importante desarrollo, siendo Orrente sin duda su principal intérprete. Su naturalismo se define perfectamente en su preferencia por representaciones de paisajes con figuras, en las que se narran sobre todo escenas procedentes de la Biblia, tratadas con singular originalidad, dentro siempre de la tradición veneciana derivada de los Bassano, Tintoretto y Veronés.

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ (h. 1553-1608)

Su nacimiento acaeció en Valladolid, hacia 1553, y su muerte en Madrid, en 1608. Realizó su aprendizaje al lado de Alonso Sánchez Coello, maestro que le transmitió sus profundos conocimientos en el arte del retrato. A la muerte de su maestro, en 1588, Pantoja heredó su taller, convirtiéndose en muy pocos años en el pintor más famoso de Madrid, consiguiendo también ser nombrado pintor de la Corte de Felipe III.

Fue Pantoja, fundamentalmente, pintor de retratos, aunque también se conservan de él composiciones de carácter religioso de iluminación tenebrista, composición manierista y dibujo firme, riguroso y exacto. Pero la fama de Pantoja se debe a su dedicación como retratista de Corte, resaltando en sus modelos una expresividad física, muy sobria y una actitud anímica en exceso contenida hasta el punto que dan la impresión de ser seres humanos distantes e inaccesibles, poseídos de una gravedad trascendente que les impide tener cualquier tipo de sentimientos relacionados con la vida ordinaria.

Al lado de esta rigidez corporal y espiritual, Pantoja realiza en sus retratos un alarde descriptivo en sus aspectos ornamentales, describiendo con minuciosidad el rico vestuario que realza la dignidad de sus modelos, trasladando al lienzo las calidades de las telas, bordados y encajes con toda exactitud y precisión. Sin embargo, cuando Pantoja retrata a personajes que no están vinculados al poder político, sus modelos son más humanos y muestran una mayor afectividad sentimental, merced a que le ha sido permitido aproximarse a su personalidad humana pudiendo captar así las características de su temperamento. Son estos últimos retratos los que realmente reflejan el gran talento artístico que tuvo este pintor.

JOSÉ DE RIBERA (1591-1652)

Aunque la mayor parte de su vida transcurrió en Italia, Ribera, por su origen y temperamento, es un pintor de marcado carácter español. Por otra parte, su existencia transcurrió fundamentalmente en Nápoles, ciudad que en el siglo XVII pertenecía a la corona española.

Ribera nació en Játiva (Valencia) en 1591, ignorándose quién fue su maestro, aunque tradicionalmente se viene afirmando que estudió con Francisco Ribalta en Valencia. En plena juventud pero en fecha desconocida marchó a Italia, donde se registra su presencia desde 1611. Se tienen noticias de su estancia en Roma, donde llevó una vida desordenada teniendo problemas con la justicia, lo que le obligó a huir a Nápoles donde se estableció a partir de 1616. Allí contrajo matrimonio, entrando pronto al servicio del Virrey de España; en Nápoles consiguió Ribera una amplia clientela civil y eclesiástica, al tiempo que sus obras salían continuamente hacia España. Cuando murió, en 1652, era el pintor más importante de Nápoles.

Fue Ribera especialmente famoso por haber sabido crear figuras intensamente realistas, sobresaliendo en la modalidad de captar tipos populares de humilde aspecto y sobre todo el efecto de la vejez reflejado en el cuerpo de los seres humanos. Al mismo tiempo fue maestro genial en el amplio juego de luces y sombras creando violentos contrastes que permiten advertir a sus figuras dramáticamente iluminadas sobre un fondo de penumbra, especialmente en escenas de santos penitentes. Igualmente representó escenas mitológicas con un sentido vulgarizante y desmitificador. Pero al tiempo que una veta dramática en su producción se advierten también tendencias a captar escenas donde triunfa la presencia amable y bellas figuras que muestran elegantes actitudes físicas y espirituales al tiempo que capta en ellas apacibles sensaciones bucólicas impregnadas de serenidad y de lirismo.

PETER PAUL RUBENS (1577-1640)

Nació en 1577, en Siegen (Alemania), realizando su formación en Amberes, donde fue discípulo, sucesivamente, de Tobías Verhaeght, Adam van Noort y Otto van Veen. A partir de 1598 aparece ya inscrito como pintor en la hermandad de San Lucas de Amberes, figurando con taller propio. En 1600 viajó a Italia, donde entró al servicio de Vincenzo Gonzaga, Duque de Mantua, quien le envió a España, a la corte de Valladolid, en misión diplomática, llevando una colección de obras de arte. En dicha ciudad retrató a distintos personajes de la Corte y sobre todo al Duque de Lerma. De regreso a Italia, permaneció en Mantua hasta 1605, año en que se traslada a Roma, donde realizó diversos trabajos pictóricos. En 1608 volvió a Amberes, donde, al año siguiente, contrajo matrimonio con Isabel Brant, al tiempo que fue nombrado pintor de Corte de los Archiduques Alberto e Isabel.

A partir de 1610 Rubens se convierte en el primer pintor flamenco, llevando a cabo numerosos e importantes encargos con la ayuda de su amplio taller, instalado en una elegante mansión que adquirió en Amberes. En 1626 falleció su esposa y a partir de esa fecha, Rubens, emprendió diferentes viajes de carácter diplomático al servicio de la Archiduquesa Isabel, para concertar un tratado de paz entre España e Inglaterra, que le llevaron sucesivamente a las Cortes de Madrid y Londres.

En 1630 Rubens contrajo matrimonio en segundas nupcias con Helena Fourment y, en 1636, recibió el encargo de Felipe IV de realizar un conjunto de episodios mitológicos destinados a la Torre de la Parada de Madrid, que no llegó a terminar, porque una enfermedad de gota fue minando su salud hasta precipitar su muerte en 1640.

GIOVANNI BATTISTA SALVI; SASSOFERRATO (1609-1685)

Nació en Sassoferrato en 1609. Tuvo una primera formación umbra-marchiana y se trasladó, todavía muy joven, a Roma. En esta ciudad y más tarde en Nápoles, se entusiasmó con el clasicismo ortodoxo de Domenichino y con la perfección formal de Guido Reni.

Creó un estilo purista enteramente personal que alcanza límites de auténtico «primitivo» por su notable corrección de dibujo y el recuerdo de artistas anteriores al mismo Rafael. Planteó una solución muy similar a la de su condiscípulo Francesco Cozza.

Se pueden efectuar muy pocas precisiones biográficas, salvo las que se deducen del estudio de su obra. Residió en Nápoles entre los últimos años del tercer decenio y el comienzo de la cuarta década del siglo.

Sus correctas y calmadas composiciones emanan un sentimentalismo devoto y afectado que por su reiteración acabó convirtiéndose en un auténtico formulismo. Alcanzó una gran popularidad y sus figuras de Vírgenes ensimismadas y en piadosa actitud sirvieron para canalizar una religiosidad sencilla. Murió en Roma en 1685.

PABLO DE SAN LEOCADIO (+ h. 1515)

Pintor de origen italiano, natural de Reggio, que aparece por primera vez en España, en 1472, trabajando en la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia. En nuestro país desarrolló el resto de su actividad artística, residiendo fundamentalmente en la región valenciana hasta la fecha de su muerte, acaecida en torno a 1515.

El estilo de Pablo de San Leocadio deriva directamente de su formación italiana que hubo de fundir con caracteres propios de la escuela valenciana del último tercio del siglo XV, y su posterior evolución en los primeros años del siglo XVI. Su personalidad artística refleja una tendencia a describir personajes que poseen una marcada expresividad, destinada a captar la atención del espectador.

Sus principales obras son el fresco del Nacimiento de la catedral de Valencia, realizado en 1472, que puede refutarse como obra juvenil, el retablo de la Colegiata de Gandía, el de Santa Clara de esta misma población y el de San Salvador de Villarreal que justamente se le atribuye.

PIETER SNAYERS (1592-1667)

Nació en Amberes, en 1592, y murió en Bruselas en 1667. Fue discípulo de Sebastián Vranck y, al igual que su maestro, se especializó en la realización de escenas de batallas. Estuvo al servicio de los Archiduques Alberto e Isabel y posteriormente del cardenal Infante y de Leopoldo Guillermo. Fruto de esta vinculación con la Corona española es el amplio conjunto de pinturas de su mano que hoy conserva el Museo del Prado.

La concepción pictórica de Snayers es eminentemente descriptiva, aunque poseyó una pincelada suelta y vivaz con la que captó de forma certera los ambientes geográficos y los personajes que en ellos se mueven.

DOMENICO THEOTOCOPULI; «EL GRECO»
(1541-1614)

Es el Greco uno de los principales pintores, tanto dentro de la Historia del Arte en España como en la del mundo occidental. Nació en Candía, en la isla de Creta, en 1541, y murió en Toledo, en 1614. En su lugar de origen realizó su formación dentro de un ambiente cultural de influencia bizantina, orientación que cambió por completo al viajar a Italia, hacia 1567, y fijar su residencia, primero en Venecia, donde se vinculó al estilo pictórico derivado de artistas como Tiziano, Tintoretto y Veronés. Hacia 1570 hay evidencias de su estancia en Roma, donde conoció el arte miguelangelesco, y en 1577 consta ya su presencia en España, donde vino quizás atraído por la demanda de pintores italianos para intervenir en el proceso decorativo de El Escorial. Allí intentó trabajar sin éxito, instalándose en Toledo, donde pronto consiguió atraerse una amplia clientela, tanto eclesiástica como intelectual y aristocrática.

La pintura de El Greco acertó a traducir con estilo propio y definido el pensamiento místico y visionario español de su época. Sus figuras, de proporciones muy alargadas traducen expresiones emotivas y trascendentales que sobrepasaron el sentimiento del mundo real y se traducen en un orden sobrenatural. Su sentido de la luz y del color intensifica el contenido visionario de sus escenas que con el paso de los años se distancian más de la representación lógica, para llegar a traducir ambientes inverosímiles donde no existe la ley de la gravedad, lo que permite a sus personajes despegar los pies del suelo y flotar ingravidos en el espacio.

Por ello, las obras de El Greco debieron de parecer absurdas a la mayoría de sus contemporáneos, que prefirieron un arte inspirado en la lógica y en la naturaleza, principios que practicaron la mayoría de los artistas de su época. Pero, por fortuna, hubo también una minoría que acertó a ver en sus obras un perfecto reflejo del exaltado pensamiento religioso de la época, propicio a la visión sobrenatural.

GIANBATTISTA TIEPOLO (1696-1770)

Nació en Venecia en 1696 en el seno de una familia dedicada al comercio marítimo. Su inclinación pictórica le puso en contacto con Gregorio Lazzarini, artista todavía interesado por el mundo naturalista, admirando igualmente la obra de Piazzetta. En 1719 se casó con Cecilia Guardi, hija y hermana de los famosos pintores vénetos, y con ella tendría, entre otros, a sus hijos Giandomenico (1727-1804) y Lorenzo (1736-1776), igualmente pintores.

La influencia de Sebastiano Ricci fue también decisiva para la obtención de su estilo más personal. Pronto se le considera como un pintor importante y sus relaciones con la nobleza local le brindan oportunidad para decorar grandes superficies, convirtiéndose inmediatamente en el más solicitado pintor italiano. Su conquista del espacio atmosférico se pone de manifiesto en 1728 en sus pinturas del Arzobispado de Udine o en las del palacio Casati de Milán, realizadas en 1731, de acusado gusto escenográfico que reforzará más adelante con la colaboración [en sus obras] del pintor de perspectivas Mengozzi Colonna.

Después de pintar diversas obras para Milán, Bergamo y Vicenza, el monarca sueco solicitó su presencia en 1736 para decorar el palacio de Estocolmo. Tiepolo no aceptó la invitación y la década de los 40 sería un período de extraordinaria creatividad en la vida del pintor. Los frescos del palacio Labia, realizados en 1750, de colorido vivísimo y técnica ligera y nerviosa, constituyen una de sus obras maestras y la mejor antesala para su intervención en la Residencia episcopal de Würzburgo, indudablemente su conjunto más espectacular.

En 1762 Carlos III logró contratarle para pintar el salón del trono del palacio real y su *Gloria de la Monarquía* representa la más espléndida recapitulación de su autor, auténtico derroche de luz, imaginación, técnica y belleza. También es cierto que en España presenció el final del gusto rococó del cual él fue uno de sus mejores intérpretes. Murió en Madrid en 1770.

DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660)

Cualquier referencia a Velázquez ha de estar siempre acompañada de la afirmación de que es el más importante pintor de la Historia de España y que ocupa uno de los primeros puestos de privilegio entre los principales creadores de la historia del arte occidental.

Nació en Sevilla en 1599 y en esta ciudad realizó su aprendizaje en el taller de Francisco Pacheco con cuya hija, Juana, contrajo matrimonio en 1618. Hacia este año comenzó su carrera artística advirtiéndose en sus primeras obras la utilización de efectos de claro-oscuro derivados de Caravaggio, e igualmente una predilección por describir tipos populares extraídos directamente de la realidad, tanto para protagonizar escenas de la vida cotidiana como episodios religiosos.

Su fama traspasó pronto el ámbito sevillano y por ello fue llamado a Madrid en 1622 por el Conde Duque de Olivares, obteniendo el título de pintor del rey en 1623. Muy pronto Velázquez consiguió en la Corte una alta reputación como artista, que le valió la protección del propio rey, Felipe IV. En Madrid abandonó la técnica del claro-oscuro para incluir en sus obras efectos de luminosa transparencia y dilatados fondos de perspectiva.

Entre 1629 y 1631 Velázquez viajó por primera vez a Italia, donde amplió sus conocimientos pictóricos y perfeccionó su dominio de la anatomía humana, aspectos que reflejan las admirables pinturas que realizó en Roma, ciudad en la que vivió fundamentalmente en estos años.

De vuelta a Madrid siguió desempeñando su cargo de pintor del Rey, al tiempo que se encargó de distintas funciones dedicadas a organizar la vida de palacio, trabajos que restaron tiempo a su dedicación artística. De 1649 a 1651 viajó de nuevo a Italia donde fue recibido con honores de gran personaje, llegando a obtener el privilegio de retratar en Roma al papa Inocencio X. En los últimos años de su vida, de nuevo en Madrid, realizó pinturas en las que se resume su excepcional maestría, aplicando una pincelada suelta y vibrante, captando con asombrosa técnica, el espacio con sus tres dimensiones.

FERNANDO YÁÑEZ (+ 1536)

Su nacimiento tuvo lugar en Almedina, en la Mancha, en fecha no precisada, acaeciéndose su muerte en 1536, en Cuenca. Realizó su aprendizaje en Italia, existiendo pruebas de que formó parte del taller de Leonardo de Vinci, puesto que es probable que sea el Fernando Spagnolo que, en 1505, colaboraba en Florencia con el gran maestro italiano en la realización del cartón de la Batalla de Angiari.

En 1506 estaba de nuevo en España ocupándose, en colaboración con Fernando de Llanos, de la realización de las pinturas del retablo mayor de la Catedral de Valencia, ciudad en la que trabajó hasta 1515. Se tienen noticias suyas en Murcia, en 1520, con motivo de trabajos suyos para la catedral de esta ciudad, y a partir de 1531 en Cuenca, donde aparece trabajando en diversos retablos para la Catedral.

El arte de Yáñez es de clara filiación leonardesca y por ello sus pinturas reflejan modelos que proceden de este artista, en las que incluye, incluso, efectos de sfumato. Al mismo tiempo, Yáñez emplea una técnica cuidada y precisa, apareciendo con frecuencia en sus obras fondos de arquitecturas y paisaje que señalan siempre marcados efectos de perspectiva.

FRANCISCO ZURBARÁN (1598-1664)

Su nacimiento tuvo lugar en 1598, en Fuente de Cantos (Badajoz), realizando su formación en Sevilla con Pedro Díaz de Villanueva, pintor actualmente desconocido. Terminado su aprendizaje, hacia 1620 regresó a su tierra natal donde comenzó su carrera como artista. Sin embargo, pronto comenzó a recibir encargos pictóricos desde Sevilla por lo que en 1626 decidió instalarse en esta ciudad. En pocos años Zurbarán se convirtió en el pintor preferido de las órdenes religiosas sevillanas e igualmente fue solicitado por la burguesía y la aristocracia, realizando para ellas composiciones religiosas, bodegones y retratos.

En 1634 su fama era muy alta por lo que fue llamado desde Madrid, quizás recomendado por Velázquez, a quien había conocido en Sevilla en sus años de aprendizaje, para pintar al servicio de Felipe IV en el Palacio del Buen Retiro. Cuando regresó a Sevilla acometió en años sucesivos importantes encargos como el retablo de la Cartuja de Jerez y el ciclo de la sacristía de los Jerónimos de Guadalupe.

Sin embargo, a partir de 1645, coincidiendo con los comienzos de la actividad de Murillo en Sevilla, su estilo comienza a quedarse anticuado y la clientela por ello se dirigió a otros pintores buscando un arte más dinámico y descriptivo. En 1658 Zurbarán abandonó Sevilla y se trasladó a Madrid, quizá con la esperanza de ser nombrado allí pintor del rey. Pero su momento de esplendor ya había pasado y cuando murió allí, en 1664, no había conseguido su objetivo.

La pintura de Zurbarán en sus momentos de plenitud refleja perfectamente el espíritu calmado, sereno y objetivo de la vida española en la primera mitad del siglo XVII. Pintó formas sólidas y estables que traducen la quietud del cuerpo y del alma, captando con asombroso realismo los aspectos exteriores de los objetos y las texturas y brillos de las telas. Es Zurbarán el pintor del silencio y de la vida interior cargada de trascendencia espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- Águeda** 1980
 ÁGUEDA, M.: Antonio Rafael Mengs. Catálogo de la exposición en el Museo del Prado. Madrid. 1980.
- Ainaud de Lasarte** 1958
 AINAUD DE LASARTE: Francisco Ribalta. Notas y Comentarios, en Goya, n.º 20, 1958.
- Allende-Salazar** 1925
 ALLENDE-SALAZAR, J.: Velázquez, Stuttgart, 1925.
- Angelis** 1974
 ANGELIS, R. de: L'opera pittorica completa di Goya. Milán. 1974.
- Angulo** 1954
 ANGULO, D.: Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae, XII. Madrid. 1954.
- Angulo** 1971
 ANGULO, D.: Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae, XV. Madrid. 1971.
- Angulo** 1981
 ANGULO, D.: Murillo. Madrid. 1981.
- Angulo; Pérez Sánchez** 1972
 ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Pintura toledana del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1972.
- Angulo; Pérez Sánchez** 1983
 ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Madrid. 1983.
- Beacksbacka** 1962
 BEACKSBACKA, I.: Luis de Morales. Helsinki. 1962.
- Bergström** 1962
 BERGSTRÖM, I.: L'égalité supreme. L'Oeil, 95. 1962.
- Bergström** 1970
 BERGSTRÖM, I.: Maestros españoles de bodogones y floreros del siglo XVII. Madrid. 1970.
- Berjano Escobar** 1917
 BERJANO ESCOBAR, D.: El pintor Luis de Morales. Madrid. 1917.
- Bermejo** 1974
 BERMEJO, E.: Una Adoración de los ángeles y de los pastores de Joos van Cleve. Archivo español de Arte. 1974.

- Bermejo** 1982
BERMEJO, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España. Madrid. 1982.
- Beruete** 1906
BERUETE, A. de: Velázquez. Londres. 1906.
- Cagane** 1969
CAGANE, L.: Juan Pantoja de la Cruz. Leningrado. 1969.
- Camón Aznar** 1950
CAMÓN AZNAR, J.: Dominico Greco. Madrid. 1950.
- Camón Aznar** 1964
CAMÓN AZNAR, J.: Velázquez. Madrid. 1964.
- Camón Aznar** 1970
CAMÓN AZNAR, J.: La pintura española del siglo XVI. Summa Artis, XXIV. Madrid. 1970.
- Caturla** 1953
CATURLA, M. L.: Zurbarán: Estudio y Catálogo de la Exposición de Granada. Granada. 1953.
- Caturla** 1953
CATURLA, M. L.: La Madre Jerónima Yáñez de Velázquez. Archivo Español de Arte. 1953.
- Cavestany** 1936-40
CAVESTANY, J.: Floreros y bodegones en la pintura española. Madrid. 1936-1940.
- Company i Climent** 1985
COMPANY I CLIMENT: La pintura del Renacimiento en el Ducado de Gandía. Valencia. 1985.
- Condorelli** 1963
CONDORELLI, F.: Pablo de San Leocadio. Comentarîi XIV. 1963.
- Cossío** 1972
COSSÍO, M. B.: Domeniko Theotocopuli El Greco. Oxford. 1972.
- Curtis** 1883
CURTIS, Ch.: Velazquez and Murillo. Londres. 1883.
- Desparmet - Fitzgerald** 1928-50
DESPARMET - FITGERALD, X.: L'Oeuvre peinte de Goya. París. 1928-50.
- Díaz Padrón** 1967
DÍAZ PADRÓN, M.: Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: «La Santa Cena» y «La mujer adúltera». Archivo Español de Arte, XV. 1967.
- Díaz Padrón** 1977-78
DÍAZ PADRÓN, M.: Catálogo de la exposición homenaje a Rubens. Madrid. 1977-78.
- Díaz Padrón** 1979
DÍAZ PADRÓN, M.: Pintura flamenca y holandesa del siglo XVII. Obras de Arte en el Banco Exterior de España. Madrid. 1979.
- Díaz Padrón** 1975
DÍAZ PADRÓN, M.: Frans Francken II en la Catedral de Sevilla. Algunas consideraciones a su obra. Goya, 129. 1975.
- Díaz Padrón** 1981
DÍAZ PADRÓN, M.: Una quinta repetición inédita del Agnus Dei de Zurbarán. Goya. 1981.
- Díaz Padrón** 1985
DÍAZ PADRÓN, M.: Catálogo de la exposición «Splendeurs d'Espagne et des villes belges 1500-1700». Bruselas. 1985.
- Ezquerria del Bayo** 1928
EZQUERRA DEL BAYO, J.: La Duquesa de Alba y Goya. Madrid. 1928.
- Ezquerria del Bayo** 1934
EZQUERRA DEL BAYO, J.: Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos Duques de Osuna. Madrid. 1934.
- Ferrari - Scavizzi** 1966
FERRARI, O., y SCAVIZZI, G.: Luca Giordano. Naples. 1966.

- Gállego** 1982
GÁLLEGO, J.: Goya: las majas. Madrid. 1982.
- Gassier - Wilson** 1970
GASSIER, P.; WILSON, J.: Vie et oeuvre de Francisco Goya. París. 1970.
- Gaya Nuño** 1948
GAYA NUÑO, J. A.: Zurbarán. Barcelona. 1948.
- Gómez Menor** 1966
GÓMEZ MENOR, J.: En torno a algunos retratos del Greco. El Bachiller Rodrigo de la Fuente..., Boletín de Arte Toledano, II, 1966.
- Gudiol** 1961
GUDIOL, J.: Algunas réplicas de la obra de Velázquez. Varia velazqueña. 1961.
- Gudiol** 1970
GUDIOL, J.: Goya. Barcelona. 1970.
- Gudiol** 1973
GUDIOL, J.: Velázquez. Barcelona. 1973.
- Gudiol** 1980
GUDIOL, J.: Goya. Barcelona. 1980.
- Gudiol - Gállego** 1976
GUDIOL, J.; GÁLLEGO, J.: Zurbarán. Barcelona. 1976.
- Guinard** 1960
GUINARD, P.: Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique. París. 1960.
- Held** 1964
HELD, J.: Farbe und licht in Goyas malerei. Berlín. 1964.
- Jordan** 1964-65
JORDAN, W.: Juan van der Hamen y León: a madrilenien still-life painter. Marsias 12, 1964-65.
- Jordan** 1967
JORDAN, W.: Juan van der Hamen y León. Tesis doctoral, 2 vols. New York University.
- Jordan** 1985
JORDAN, W.: Catálogo de la exposición «Spanish still-life in the Golden Age. 1600-1650» con la colaboración de Sarah Schroth. Fort-Worth 1985.
- Justi - Gaya** 1953
JUSTI, K.: Velázquez y su siglo. Revisión y apéndice «Después de Justi. Medio siglo de estudios velazquistas», por J. A. Gaya Nuño. Madrid. 1953.
- Kozakiewicz** 1972
KOZAKIEWICZ, S.: Bernardo Belloto. II. Londres. 1972.
- Kusche** 1964
KUSCHE, M.: Pantoja de la Cruz. Madrid. 1964.
- Lafuente Ferrari** 1932 y 1947
Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo de la exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte de 1932. Madrid. 1947.
- Lafuente Ferrari** 1935
LAFUENTE FERRARI, E.: La peinture de «bodegones» en Espagne. Gazette de Beaux Arts, vol. 14. 1935.
- Lafuente Ferrari** 1953
LAFUENTE FERRARI, E.: Breve historia de la pintura española. Madrid. 1953.
- Lafuente Ferrari** 1960
LAFUENTE FERRARI, E.: Velázquez. Madrid, 1960.
- Legrand** 1963
LEGRAND, F.: Les peintres flamandes de guerre au XVII siècle. París-Bruselas. 1963.
- Legendre - Hartman** 1937
LEGENDRE, M., y HARTMAN, A.: Domenico Theotokopoulos called El Greco. París. 1937.
- Lipparini** 1913
LIPPARINI, G.: Francesco Francia. Bérghamo. 1913.

- López Rey** 1963
LÓPEZ REY, J.: Velázquez. Londres. 1963.
- Luna** 1983
LUNA, J. J.: Luis Meléndez, biografía. En Luis Meléndez, bodegonista espanyol del segle XVIII. Barcelona. 1983.
- Martin Mery** 1956
MARTIN MERY, G.: Catálogo de la exposición «De Tiepolo à Goya». Burdeos. 1956.
- Mayer** 1925
MAYER, A. L.: Francisco de Goya. Munich. 1925.
- Mayer** 1931
MAYER, A. L.: El Greco. Berlín. 1931.
- Mayer** 1936
MAYER, A. L.: Velázquez. Londres. 1936.
- Mayer** 1947
MAYER, A. L.: Historia de la pintura española. Madrid. 1947.
- Morassi** 1955
MORASSI, A.: G. B. Tiepolo, his life and work. London. 1955.
- Morassi** 1973
MORASSI, A.: Guardi. Antonio y Francisco Guardi. Venezia. 1973.
- Nieto** 1950
NIETO, B.: La Asunción de la Virgen en el arte. Madrid. 1950.
- Núñez Robres** 1954
NÚÑEZ ROBRES: Colección del Marqués de Montortal. Archivo de Arte Valenciano. 1954.
- Pantorba** 1955
PANTORBA, B.: La vida y la obra de Velázquez. Madrid. 1955.
- Pérez Sánchez** 1976
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Catálogo de la exposición: The Golden Age of Spanish Painting, Londres, 1976, y de la Exposición La peinture espagnole du siècle d'or de Greco à Velázquez. París. 1976.
- Pérez Sánchez** 1979
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Pintura española e italiana de los siglos XVI y XVII en «Obras de Arte del Banco Exterior de España». Madrid. 1979.
- Pigler** 1974
PIGLER: Barok themen. Budapest. 1974.
- Rossi Bortolatto** 1974
ROSSI BORTOLATTO, L.: Francesco Guardi. Milano. 1974.
- Sambricio** 1961
SAMBRICIO, V.: Catálogo de la Exposición Goya en el IV Centenario de la capitalidad. Madrid. 1961.
- Sánchez Cantón** 1943
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: La espiritualidad de Velázquez. Madrid. 1943.
- Sánchez Cantón** 1946
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Cómo vivía Goya. Archivo Español de Arte. 1946.
- Sánchez Cantón** 1947
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz. Archivo Español de Arte. 1947.
- Saralegui** 1947
SARALEGUI, L.: Visitando colecciones: la del Marqués de Montortal. Arte Español. 1947, 1.º cuatrimestre.
- Smith** 1829-42
SMITH, J.: A catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters. Londres. 1829-42.
- Soehner** 1957
SOEHNER, H.: Greco in Spanien. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, III, 1957.
- Soehner** 1958-59-60
SOEHNER, H.: Greco in Spanien. Münchner Jahrbuch der bildende Kunst. II-III, 1958-59; IV, 1960.
- Soria** 1955
SORIA, M. S.: The paintings of Zurbarán. London. 1955.

- Soria** 1957
SORIA, M. S.: Agustín Esteve y Goya. Valencia. 1957.
- Spinosa - Pérez Sánchez** 1978
SPINOSA, N.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Ribera. Milán. 1978.
- Stirling - Maxwell** 1848
STIRLING - MAXWELL, W.: Annals of the Artists of Spain. London. 1848 (3 vol.).
- Stirling-Maxwell** 1865
STIRLING - MAXWELL, W.: Velázquez and his works. London. 1865.
- Trapier** 1943
TRAPIER, E. du Gue: The son of El Greco. Notes Hispanic. III. 1943.
- Trapier** 1948
TRAPIER, E. du Gue: Velázquez. Nueva York. 1948.
- Triadó** 1975
TRIADÓ, J. R.: Juan van der Hamen bodegonista. Estudios Pro Arte I. 1975.
- Torres Martín** 1963
TORRES MARTÍN, R.: Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII. Sevilla. 1963.
- Tufts** 1971
TUFTS, E.: A stylistic study of the paintings of Luis Meléndez. Ann Arbor. University Microfilm. 1971.
- Urrea** 1977
URREA, J.: La pintura italiana del siglo XVIII en España. Valladolid. 1977.
- Valdivieso** 1973
VALDIVIESO, E.: Pintura holandesa del siglo XVII en España. Valladolid. 1973.
- Vallentin** 1957
VALLENTIN, A.: Goya. Buenos Aires. 1957.
- Vegué y Goldoni** 1919
VEGUÉ Y GOLDONI, A.: Visita del Palacio de Cervellón. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. 1919.
- Vegué y Goldoni** 1926-27
VEGUÉ Y GOLDONI, A.: En torno a la figura de El Greco. Arte Español. 1926-27.
- Vegué y Goldoni** 1928
VEGUÉ Y GOLDONI, A.: Los dos retratos de La Tirana. ABC. Madrid. 28 de abril de 1928.
- Viniegra** 1902
VINIEGRA, S.: Exposición de las obras de El Greco. Catálogo ilustrado. Madrid. Museo Nacional de Pintura. 1902.
- Wethey** 1967
WETHEY, A. E.: El Greco y su escuela. Madrid. 1967.

EXPOSICIONES

1857. Manchester. Art Treasures of the United Kingdom.
1864. Londres. Spanish Painters. British Institution.
1894. Londres. Burlington House.
1895. Londres. Spanish Painters. British Institution.
1900. Madrid. Obras de Goya. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (con un suplemento de 18 pinturas).
1902. Madrid. Exposición de las obras de Doménico Theotocopuli, llamado El Greco. Museo del Prado.
1902. Madrid. Exposición Nacional de Retratos.
1905. Madrid. Exposición de obras de Zurbarán.
1908. Madrid. Centenario del 2 de Mayo.
1913. Madrid. Exposición de Pintura Española de la primera mitad del siglo XIX. Sociedad Española de Amigos del Arte.
1917. Madrid. Exposición de obras del Divino Morales. Museo del Prado.
1918. Madrid. Exposición de retratos de mujeres españolas.
1921. Londres. Spanish Painting. Royal Academy of Arts.
1927. Madrid. Exposición franciscana. Sociedad Española de Amigos del Arte.
1928. Madrid. Exposición de pinturas de Goya. Museo del Prado (con un catálogo manual y un catálogo ilustrado con distinta numeración).
1935. Madrid. Floreros y bodegones en la pintura española. Sociedad Española de Amigos del Arte. Palacio de Bibliotecas y Museos.
1946. Madrid. Retratos ejemplares del siglo XVIII y XIX. Museo Nacional de Arte Moderno.
1947. Londres. Spanish Painting. Organizada por el Arts Council. National Gallery.
1953. Granada. Exposición Zurbarán. Palacio de Carlos V.
1954. Burdeos. Exposition Flandre - Espagne - Portugal.
1955. Granada. Goya. Festival Internacional. Palacio de Carlos V.
1956. Burdeos. De Tiépolo à Goya. Galerie des Beaux-Arts.
1958. Munich. Europaisches Rokoko.
- 1959-60. Estocolmo. Stora Spanska Mästare. National Museum.
1960. Madrid. Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660-1960. Casón del Buen Retiro.
1961. Madrid. Exposición Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad. Casón del Buen Retiro.
1961. Madrid. Alonso Berruguete. Exposición conmemorativa del IV Centenario de su muerte. Casón del Buen Retiro.
- 1961-62. París. Goya. Musée Jacquemart-André.
1963. Londres. Goya and his Times. Royal Academy of Arts.
1964. Madrid. San Pablo en el arte. XIX Centenario de su venida a España. Casón del Buen Retiro.

1965. Madrid. Exposición de los cuadros de la colección del Duque de Montellano. Museo del Prado.
1976. Londres. The Golden Age of Spanish Painting. Royal Academy of Arts.
1976. París. La peinture espagnole du siècle d'or. De Greco a Velázquez. Petit Palais.
- 1977-78. Madrid. Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición homenaje. Palacio de Velázquez.
1985. Fort Worth - Toledo (Ohio). Spanish still life in the Golden Age 1600-1650. Kimbell Art Museum. Fort Worth (Texas). The Toledo Museum of Art. Toledo (Ohio).
1985. Bruselas. Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700. Europalia 85 España. Palais des Beaux-Arts.
1985. Bruselas. Goya. Europalia 85 España. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
1986. Lugano. Goya nelle collezioni private di Spagna. Colección Thyssen-Bornemisza. Villa Favorita.

ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS

BELLOTTO, Bernardo	123	GUARDI, Francesco	130
<i>Dresde desde la orilla derecha del</i>		<i>La dársena de San Marcos, desde el mar,</i>	
<i>Elba</i>	14, 94	<i>con el bucentoro</i>	14, 88
BERRUGUETE, Pedro	123	<i>Paisaje fantástico con laguna y pastores</i>	14, 90
<i>La Virgen con el Niño</i>	15, 20	HAMEN, Juan van der	130
BOULOGNE, Valentín de	124	<i>Cesta y caja de dulces</i>	16, 58
<i>Sagrada Familia</i>	13, 52	HEDA, Willen Claesz	131
BRUEGHEL, Jan	124	<i>Bodegón</i>	13, 56
<i>Paisaje con un castillo</i>	14, 40	MAELLA, Mariano Salvador	131
CLEVE, Joos van	125	<i>La Circuncisión del Señor</i>	18, 98
<i>La Adoración de los ángeles y los pas-</i>		MELÉNDEZ, Luis	132
<i>tores</i>	14, 28	<i>Bodegón: panes, cajas y tarros</i>	18, 92
CUYP, Albert	125	MENGS, Anton Raphael	132
<i>Mercurio</i>	13, 80	<i>El Infante D. Antonio Pascual de Bor-</i>	
DYCK, Anton van	126	<i>bón</i>	13, 96
<i>La Santa Cena</i>	14, 66	MOMPER, Joost	133
ESTEVE, Agustín	126	<i>Paisaje con un castillo</i>	14, 40
<i>D. Pedro de Alcántara Téllez-Girón y</i>		MORALES, Luis de	133
<i>Pacheco, IX Duque de Osuna</i>	18, 120	<i>La Virgen de las cerezas</i>	15, 30
FRANCIA, Francesco	127	MURILLO, Bartolomé Esteban	134
<i>San Sebastián</i>	15, 22	<i>Magdalena</i>	18, 74
FRANCKEN II, Frans	127	<i>San Lesmes</i>	17, 76
<i>El banquete de los dioses</i>	14, 48	<i>Anunciación</i>	18, 78
GIAQUINTO, Corrado	128	ORRENTE, Pedro de	134
<i>San Isidoro</i>	14, 86	<i>La Asunción de la Virgen</i>	16, 46
GIORDANO, Luca	128	PANTOJA DE LA CRUZ, Juan	135
<i>Jaél matando a Sísara</i>	14, 82	<i>Fray Hernando de Rojas</i>	16, 38
GOYA, Francisco de	129	RIBERA, José de	135
<i>Coloquio galante</i>	18, 100	<i>Retrato de un geómetra</i>	17, 50
<i>Retrato de María del Rosario Fernán-</i>		RUBENS, Peter Paul	136
<i>dez, La Tirana</i>	18, 104	<i>Cristo en la Cruz</i>	14, 42
<i>Retrato del XI Marqués de Villafranca</i>	18, 106	<i>Sansón y el león</i>	14, 44
<i>Retrato de una dama de la Familia</i>		SALVI, Giovanni Battista; llamado SAS-	
<i>Goicoechea</i>	18, 108	SOFERRATO	136
<i>Fusilamientos en un campamento</i>	18, 112	<i>Virgen en oración</i>	15, 72
<i>Bandido desnudando a una mujer</i>	18, 116		

SAN LEOCADIO, Pablo de	137
<i>La oración del Huerto</i>	15, 24
SNAYERS, Peter	137
<i>La fiesta de los ballesteros en Nuestra Se- ñora del Sablón</i>	14, 54
THEOTOCOPULI, Domenico; llamado	
EL GRECO	138
<i>San Pablo</i>	16, 32
<i>La estigmatización de San Francisco</i> ..	16, 34
<i>La oración del Huerto</i>	16, 36
TIÉPOLO, Gianbattista	138
<i>Apeles retratando a Campaspe</i>	14, 84
VELÁZQUEZ, Diego	139
<i>La madre Jerónima de la Fuente</i>	17, 68
<i>El Conde-Duque de Olivares</i>	17, 70
YÁÑEZ, Fernando	139
<i>La Crucifixión</i>	15, 26
ZURBARÁN, Francisco	140
<i>Cordero</i>	17, 60
<i>Santa Águeda</i>	17, 62
<i>San Francisco</i>	17, 64

Esta exposición ha sido organizada por la
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL de la
COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
con la colaboración de la
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Directora General de Patrimonio Cultural:

Araceli Pereda Alonso

Comité Asesor de la exposición:

José María de Azcárate Ristori
Juan José Martín González
José Manuel Pita Andrade

Coordinador general:

Alfredo Pérez de Armiñán

Coordinación de la exposición:

Teresa Zaragoza Rameau

Diseño y concepto de la exposición:

Macua & García-Ramos, Equipo de Diseño, S. A.

Centro regional de conservación del Patrimonio:

Amparo Berlinches Acín
María Jesús de Torres-Peralta
Gloria Esparraguera Calvo

Servicio de protección de Patrimonio:

Carlos Comas
Oliva Tomé
María Teresa García Gil

Gestión administrativa:

Rosalía Domínguez
Antonio Esteban

Secretaría y documentación:

Mercedes Aznar
Luz Gaztelu
Patricia Giménez-Arnau

Grafismo y dirección del montaje:

Macua & García-Ramos, Equipo de Diseño, S. A.

Prensa:

Dolores Garrido Armendáriz

Fotografía:

Jesús González
Oronoz

Montaje:

Macarrón, S. A.

Seguros:

La Unión y el Fénix

Impresión:

Julio Soto, Impresor, S. A.
Avda. de la Constitución, 202
Torrejón de Ardoz (Madrid).

SUMARIO

Introducción

Araceli Pereda Alonso
Directora General de Patrimonio Cultural 7

Colección de colecciones

Julián Gállego 11

Catálogo de obras expuestas 19

Biografías de artistas 123

Bibliografía 141

Exposiciones 146

Índice de artistas y obras 148

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA
Y DEPORTES

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL