



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El bodegón en la pintura española del siglo XVII

Joan-Ramon Triadó Tur



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**


UNIVERSIDAD DE BARCELONA.
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA.
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE.

EL BODEGON EN LA PINTURA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII.

JOAN-RAMON TRIADO TUR.

Barcelona, Septiembre 1982.

Vº Bº del Director de la Tesis de Doctorado.
Dr. D. Santiago Alcolea Gil.



R. 709.873

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700401739



PRESENTACION.

La importancia adquirida por la pintura de bodegones en el campo de la historiografía del arte, se ha ido acrecentando a partir de los estudios generales que realizaron Cavestany, en España, y Sterling, en Francia.

Bibliográficamente, el bodegón hispano basa sus conocimientos en el modélico, y aún no superado, libro-catálogo que el Marqués de Moret elaboró en 1936/1940. La esperanza de que Bergström aportara un estudio completo y actual, se desvaneció al comprobar que su libro "Maestros Españoles de Floreros y Bodegones del siglo XVII", no dejaba de ser una primera aproximación al tema, sin superar al antes citado. De libro-miscelánea, podemos calificar el trabajo de Torres Martín, quien aportó obras de manera inconexa, sin plantearse un mínimo rigor científico exigible.

Ante este estado de cosas, creimos conveniente sistematizar y catalogar ampliamente la pintura de bodegones en España, empezando por el Seiscientos. Esta tarea la iniciamos con nuestra Tesis de Licenciatura, dedicada al Bodegón Castellano del primer Tercio del Siglo XVII. Nuestro artículo sobre Van der Hamen, en la revista Estudios Pr-Arte (nº 1), quiso ser el principio de una aproximación metódica a la obra de los grandes autores del tema. El estudio sobre Loarte (Estudios Pro-Arte, nº 14 -en prensa-) continúa esta labor.

La finalidad que ha guiado el presente trabajo ha sido la necesidad que existe, en nuestro país, de un estudio global que actualice el citado libro de Cavestany.

La cantidad de obras y noticias recogidas, ha sido tan ingente, que su ordenación y análisis ha resultado tarea lenta y laboriosa. La actividad docente, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, desde el mismo momento de nuestra Licenciatura, con la dedicación que ello conlleva, ha retrasado considerablemente la realización final de nuestra Tesis.

Nuestro esquema de trabajo ha intentado, en un primer estadio, una aproximación a la biografía y personalidad de los artistas tratados, pasando luego al análisis formal y conceptual de sus obras, y confeccionando en todos ellos un inicio de catálogo.

Cuando nos ha sido posible, hemos analizado las composiciones directamente, pero dificultades de visión en colecciones particulares, o motivos de lejanía, aunado a dificultades económicas, al carecer totalmente de ayudas o becas, no nos ha permitido el contacto directo con muchas de las obras analizadas, lo que confiere provisionalidad al catálogo, que habrá que revisarse cuidadosamente en sucesivas publicaciones.

Hemos renunciado conscientemente al estudio particular de los artistas extranjeros que trabajaron en España, al igual que al análisis de la personalidad y obra de Josefa de Ayala, por considerarla portuguesa y más particularmente por no haber podido ver directamente ninguna de sus obras autógrafas.

Otro tema plenamente ligado, de manera ir separable, con el bodegón es el florero, que en muchas ocasiones es realizado por artistas bodegonistas. La cantidad de material existente nos ha aconsejado no incluirlo en nuestra tesis. Sin

embargo, este vacío quedará resuelto con la Tesis de Licenciatura que, sobre el tema, estamos dirigiendo en el Departamento de Historia del Arte de nuestra Facultad.

En definitiva, nuestro estudio es una primera aproximación a esta compleja tipología, que recoge todas las obras y noticias de las que tenemos conocimiento, y como tal ha de ser vista en los límites de una Tesis Doctoral.

Hemos de agradecer las facilidades obtenidas para consultar fondos bibliográficos y fotográficos, en especial el del Instituto Amatller de Arte Hispánico, verdadero centro potenciador de la investigación artística para los que vivimos alejados de Madrid. También queremos destacar las facilidades obtenidas en el Instituto Diego Velázquez, así como en la Biblioteca de los Museos y en el Archivo de la Sala Parés de Barcelona, centro por el que han pasado cantidad de obras de este género que estudiamos. Personalmente queremos hacer constar la valiosa ayuda, en forma de noticia, consejos y apreciaciones, de los señores, Joan Anton Maragall Noble, Raimon y Manuel Maragall, de los doctores Buendía, Pérez Sánchez y Valdivieso y, haciendo especial mención, a la gran personalidad, abierta al diálogo y sabio conocedor, de José Gudiol que nos ha ayudado de manera activa, con sus certeras visiones y opiniones.

Finalmente, queremos agradecer al catedrático, profesor Santiago Alcolea, las ayudas y directrices que nos ha dado a lo largo de la ejecución de la Tesis, de la cual es director ponente y, en parte, responsable de la elección del tema, en particular, y de mi especialización desde Barcelona, centro irrelevante artísticamente en el siglo XVII, en el apasionante mundo del Seiscientos.

INDICE.

PRIMER VOLUMEN.

Bibliografía	1.
Terminología	38.
Tipologías y conceptualización	46.
Valoración crítico y social de la pintura de bodegones	57.
El bodegón en las colecciones españolas	75.
El bodegón en las distintas escuelas europeas	84.
Antecedentes bodegonistas	104.
El siglo XVI español	106.
El bodegón en la pintura española del siglo XVII ..	109.
La pintura de bodegones en Castilla	121.
La pintura de bodegones en Andalucía	136.
La pintura de bodegones en Levante	150.
La pintura de bodegones en las restantes escuelas regionales	155.
Autores extranjeros de bodegones en España	157.
Apéndice-I	160.

SEGUNDO VOLUMEN.

Escuela castellana	211.
Escuela toledana	212.
Blas de Prado	213.
Juan Sánchez Cotán	219.
Alejandro de Loarte	314.
Escuela madrileña	383.
Juan de Van der Hamen y León	384.
Felipe Ramírez	507.
El problema Espinosa	531.
Juan Bautista de Espinosa	534.
Juan de Espinosa	548.
Antonio Ponce	562.
Francisco Burgos y Mantilla	580.
Juan Fernández "el labrador"	589.
Bartolomé (?) Gómez	614.

TERCER VOLUMEN.

Escuela madrileña (continuación)	616.
Francisco Barrera	617.
Francisco Camilo	654.
Antonio de Pereda	658.
Ignacio Arias	746.
Mateo Cerezo	755.
Francisco de Palacios	783.
Antonio Puga	806.
Francisco Collantes	812.
Juan Bautista Martínez del Mazo	819.
Domingo Guerra Coronel	829.
Francisco Pérez Sierra	839.
Andrés Deleito	842.
Luis Melgar	860.
Claudio Coello	863.
Juan Carreño de Miranda	866.
Matías de Torres	869.
Juan Francisco Carrión	871.

Escuela levantina	878.
Juan Ribalta	879.
Esteban March	881.
Miguel March	883.
Tomás Yepes	895.
Juan Antonio Conchillos Falcó	928.
Vicente Victoria	930.
Los Eximeno	932.
Pedro Camacho	936.
Mateo Gilarte	938.
Escuelas regionales	941.
Bernardo Polo	942.
Jerónimo Secano	945.
Juan Antonio Lizasoain	947.
Juan Cardenas	949.
Velázquez Vaca	952.
Autores no localizados geográficamente	957.
J. Limona	958.
Agustín Logor	960.
Francisco Toledo	962.
"P.N."	967.
Celestino (?) Ximenes	970.

CUARTO VOLUMEN.

Escuela andaluza	973.
El problema Blas de Ledesma	974.
Blas de Ledesma	977.
"el llamado Blas de Ledesma"	987.
Pablo de Céspedes	1023.
Juan Esteban	1025.
Alonso Vázquez	1029.
Francisco Pacheco	1040.
Francisco Herrera -el Viejo-	1042.
Herrera -el Rubio-	1048.
Diego Velázquez	1051.
Francisco López (Caro) ?	1101.
Francisco de Zurbarán	1105.
Juan de Zurbarán	1149.
Pedro de Campobón	1168.
Francisco Barranco	1225.
Francisco Vargas	1227.
Francisco de Herrera -el Joven-	1232.

Alonso Cano	1244.
Bartolomé Esteban Murillo	1246.
Marcos Correa	1265.
Matías Arteaga y Alfaro	1268.
Pedro de Medina	1270.
Juan de Valdés Leal	1281.
Andrés Pérez	1316.
"de Avila"	1318.

.....

BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA

"Accessions of American and Canadian Museums". "The Art Quarterly", Vol. XIX, nº 1 (1956).

ADAMS, Philip R.: A panorama of Spanish Art. "Apollo", Abril, (1971), pp. 268-279.

AGULLO COBO, Mercedes: Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII, Documentos ineditos para la Historia del Arte, I, Granada, 1978.

AGULLO COBO, Mercedes: Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981

AINAUD DE LASARTE, Juan: Pintura española en Burdeos, "Goya" nº 8 (1955), pp. 115-119.

ALCAHALI, El barón de: Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, 1897.

ALDANA FERNANDEZ: Pintores valencianos de flores, Valencia, 1970.

ALMELA VIVES, Francisco: El Palacio de la Inquisición en Valencia y sus obras pictóricas, Valencia, 1952.

ALONSO-MISOL, José Luis: Pintura española en las colecciones madrileñas, "Goya", nº 50-51, (1962), pp. 163-173.

ALLENDE-SALAZAR, Juan: José Antolínez, pintor madrileño "B.S.E.E.", T. XXXIII, pp. 22-32 y pp. 178-186.

ANDRES, Gregorio de: La descripción de "s. Lorenzo el Real de la Victoria" del Escorial por Lorenzo de Van der Hamen (1620), C.S.I.C., Madrid, 1973, pp. 251-276.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: Obras juveniles de Sánchez Cotán, "A.E.A.",
Vol. XX, (1947), pp. 146-147.

----- Algunos cuadros españoles en museos franceses, "A.E.A."
Vol. XXVII, (1954), pp. 315-325.

----- Pintura del Renacimiento, Col. "Ars Hispaniae", Madrid, 1954.

----- Un "Memento Mori" de Juan Francisco de Carrión, "A.E.A."
Vol. XXXII, (1959), pp. 260-262.

----- El retrato de Nicolas de Omazur adquirido por el Museo
del Prado, "A.E.A.", Vol. XXXVII, (1964), pp. 269-280.

----- El pintor Pedro Nuñez, "A.E.A.", (1964), p. 184.

----- La cuerna de venado de Velázquez, "Reales Sitios", nº 12
(1967), pp. 13-25.

----- Pintura del siglo XVII, Col. "ARS HISPANIAE", Madrid, 1971

----- Murillo, Espasa Calpe, Madrid, 1981

ANGULO IÑIGUEZ, D-PEREZ SANCHEZ, A.E.: Escuela madrileña del primer
tercio del siglo XVII, C.S.I.C., Madrid, 1969.

----- Pintura toledana. Primera Mitad del siglo XVII, C.S.I.C.,
Madrid, 1972.

ANONIMO: El nuevo Museo Cerralbo, "A.E.", T. XVII (1947-49), pp. 127-60.

APARICIO, Octavio: Los bodegones en la pintura del Museo del Prado,
, Madrid, 1973.

ATKINSON, Frank: ver BARNARD CASTLE (1967).

ATLANTA, Atlanta Art Association, 1958, Exposición: Exhibition of
Still-Life.

AZCARATE, José M^a: Algunas noticias sobre pintores cortesanos del s. XVII, C.S.I.C., Madrid, 1970, pp. 43-61.

BADEN-BADEN: ver Münster (1980).

BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de: ver Documentos, Sevilla, (1927-1946)

BANCO DE ESPAÑA: Una visita a la planta noble del edificio de Madrid, Madrid, 1970

BARBETA ANTONES, Juan: Museo Colección Cambó, "Reales Sitios", Número Extraordinario, (1971), pp. 61-68.

BARCELONA, Galerías Argos, s/f.: Colección de D. Miguel Rodríguez Fillol,

----- Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1866.

----- Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902 (Catálogo a cargo de Carlos BOFARULL Y SANS.

----- Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona, 1906

----- Galerías Laietanes; Noviembre-Diciembre 1926: Venda de quadres antics....

----- Galerías Laietanes, Abril-Maig 1928: Exposició de quadres antics.

----- Sala Pares, Gener, 1929: Una col·lecció d'art que es liquida.

----- Sala Parés, Març -Abril, 1930: ! Cataleg d'una gran subhasta d'art!

----- Sala Parés, Juny, 1930, : Subhasta d'art antic i modern.

- Sala Parés,Febrer,1931:Liquidació-Subhasta dóna gran col-lecció d'art.
- Sala Parés,Novembre,1931:Obres d'art.Subhasta.
- Sala Parés,Noviembre,1934:Exposición de pintura antigua y moderna de la colección Rodriguez Filloy.
- Sala Parés,Abril,1935:Exposición y venta de cuadros antiguos procedentes(...) de la colección Conde de Malladas de Madrid.
- Sala Parés,Febrero-Marzo,1943:Cinco días de gran pintura.
- Galerías Syra,Abril,1944:Exposición de arte antiguo.
- Galerías Layetanas,Mayo,1946:Extraordinaria exposición...
- Sala Parés,Diciembre,1946-Enero,1947:Pintura Antigua. Siglos XV al XVIII.Catalogo: Colecciones Barcelonesas,EDIMAR
- Sala Parés,Mayo,1947:III Exposición de cuadros de colecciones barcelonesas.
- Sala Parés,Mayo,1947:Floreros y Bodegones.Catalogo: Colecciones barcelonesas,EDIMAR.
- Sala Parés,Diciembre,1947-Enero,1948:Segunda Exposición de Pintura Andaluza del Siglo XVII.Catalogo: Colecciones Barcelonesas,EDIMAR=.
- Sala Parés,Diciembre,1947:Exposición de Pintura Antigua.
- Sala Parés,Mayo,1948:Gran Exposición Venta de Pintura Antigua.

- Sala Parés, Enero, 1949: Pintura Castellana, Siglos XVI-XVII XVIII. Catálogo: Colecciones Barcelonesas, EDIMAR.
- Sala Parés, Marzo, 1949: Cinco días de pintura antigua...
- Sala Barcino, Abril-Mayo, 1949: 1ª Exposición (...) colección particular.
- Sala Parés, Enero, 1951: Ocho días de Pintura Antigua.
- Sala Parés, Marzo, 1951: Pintura antigua de Maestros Españoles.
- Sala Parés, Mayo, 1952: Pintura Antigua.
- Sala Vayreda, Noviembre, 1952: Cuadros Antiguos de Colección.
- Sala Parés, Febrero-Marzo, 1953: Venta -Exposición de la Colección M. Schiby.
- Galerías Syra, Mayo-Junio, 1953: Pintura Antigua.
- Sala Parés, Octubre -Noviembre, 1954: Cacerías, Bodegones y Paisajes.
- Sala Parés, Diciembre, 1954-Enero, 1955: Gran Exposición de Pintura Antigua y Moderna.
- Sala Parés, Diciembre, 1955-Enero, 1956: Obras Maestras de la pintura antigua.
- Sala Parés, Junio, 1956: Pintura antigua.
- Galerías Pallarés, Enero, 1958: Soberbia Colección particular.
- Sala Vayreda, Febrero, 1958: Exposición venta de cuadros de una Colección famosa.
- Sala Vayreda, Marzo, 1958: Exposición Venta de Pintura Antigua.

- Sala Parés, 1959: Catálogo ilustrado pinturas españolas Siglos XV al XIX. EDIMAR.
- Sala Parés, Diciembre, 1959-Enero, 1960: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Sala Parés, Diciembre, 1963-Enero, 1964: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Galerías Syra, Diciembre, 1964: Pintura Antigua. Temas Diversos.
- Sala Parés, Diciembre, 1964-Enero, 1965: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Sala Parés, 1966: Catálogo ilustrado pinturas españolas Siglos XVI y XVII. EDIMAR
- Sala Parés, Febrero-Marzo, 1967: Pintura Española. Siglos XVI-XVII.
- Sala Parés, Diciembre, 1967-Enero, 1968: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Sala Parés, Junio, 1972, : Obras Maestras de la Pintura Española del siglo XVII. (En ocasión del I Congreso Internacional de Amigos de los Museos del Mundo).
- Sala Parés, Diciembre, 1973-Enero, 1974: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Sala Parés, Mayo-Junio, 1977: Exposición Extraordinaria de Pintura Antigua.
- Museo Artes Decorativas, 1978: Donación Castells-Bertendona. Catálogo sumario.

- Sala Parés, diciembre, 1978-gener, 1979, :Exposición Extraordinaria.
- Galeria Alcolea, Octubre, 1981: 10 pintores del Museo del Prado.
- BARCIA, Angel M^a de: Catálogo de la colección de Pinturas del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, Madrid, 1911
- BARDI. P.M.: Velázquez, Clásicos del Arte, Ed. Noguer, 1969.
- BARNARD CASTLE: The Bowes Museum, Catálogo: Four centuries of Spanish Painting. 17 June-17 September 1967. (Introducción a cargo de Frank Atkinson; catálogo Eric Young).
- The Bowes Museum, Catálogo: Spanish and Italian Paintings, 1970
- BAXANDALL, D.A.: A dated Velazquez Bodegon, The Burlington Magazine, Vol. XCIX (1957), pp. 156-159.
- BAYON, Damián: Originalidad y significado de las primeras naturalezas muertas españolas., "Revista de las Ideas Estéticas", n^o 109 (Marzo, 1970), pp. 15-41.
- BENEZIT, E : Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays..... Paris, 1976 (10 volúmenes).
- BERGAMO: Galeria Lorenzelli, 1971, Catálogo "Natura in posa"
- BERGSTROM, Ingvar: A Flower-piece by Juan van der Hamen, "Apollo" (Octubre, 1978), pp. 238-241.
- Juan van der Hamen y Leon, "L'Œil" (Diciembre, 1963) pp. 24-32
- Muestras Españolas de Bodegones y Floreros del Siglo XVII Insula, Madrid, 1970.
- ver Bergamo, 1971

- Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century ,
Londres, 1956.
- BEMUDEZ GIL, Federico: ver Malaga, 1973
- BERMEJO, Elisa: Exposición "Grandes Maestros Españoles" en el Museo Nacional de Estocolmo, "A.E.A.", (1960), pp. 328-330.
- BERUETE Y MORET, Aureliano: Velázquez, Paris, 1898
- Valdés Leal. Estudio crítico, Madrid, 1911.
- BIALDOSTOCKI, Jan: Estilo e iconografía, Barral Editores, Barcelona, 1973
- BILBAO, Salon de Arte Carlton. Febrero, 1961: Obras Maestras de la Pintura Antigua.
- Museo de Bellas Artes, Catálogo descriptivo, 1969.
- BOFARULL Y SANS, Carlos: ver Barcelona, 1902:.
- BORDEAUX: Catálogo: L'Age d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du Caravagisme, Mai-Juillet, 1955, (Catálogo: G. MARTIN-MERY; Prefacio: E. LAFUENTE-FERRARI y R. HUYGHE.)
- Catálogo: Nature morte de Brueghel a Soutine, Mai-Setembre 1978.
- BOULEAU, Charles: La géométrie secrète des peintres, Editions du Seuil, Paris, 1963
- BRAHAM, Allan: A second dated Bodegon by Velazquez, "The Burlington Magazine" , T. CVII, (1965) pp. 362-365.
- ver Londres, 1981
- BRAVO LOZANO, Jesús: Pintura y mentalidades en Madrid a finales del s. XVII, C.S.I.C. , Madrid, 1981, pp. 193-320.

- BRIGSTOCKE, Hugh: Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland, 1978
- BRIOSO Y RUIZ, José: Museo Artístico y Filosofía de la Noble Pintura, Imprenta de la Revista Medica, Cádiz, 1866.
- BROWN, Jonathan: Zurbarán, New York, 1973
- BUENDIA, José Rogelio: La estela de Zurbarán en la pintura andaluza, "Goya" nº 64-65, (1965), pp. 276-282.
- Mateo Cerezo en su tercer centenario, "Goya", nº 71, (1966), pp. 278-291.
- El Prado básico, Silex, Madrid, 1973
- BURGOS OMS, Antonio de: ver Malaga, 1933.
- BUTLER, Joseph T.: The American way with Art Greatest Still-Life Painting by Francisco de Zurbarán. "Connoisseur", Vol. 183 (1974), pp. 307 y ss.
- CABRE, Juan: El Museo Cerralbo, "B.S.E.E." (Junio 1928), pp. 96-122
- CACAN DE BISSY, Adeline: La peinture espagnole de siècle d'or. "L'Oeil", nº 251 (Junio 1976), pp. 12-17.
- CALVO SERRALLER, Francisco: Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, Catedra, Madrid, 1981.
- CAMON AZNAR, José: Guía abreviada del Museo Lazaro Galdiano, Madrid, 1958
- Velázquez, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1964 (2 volúmenes).
- Modernidad de Zurbarán, "Goya", nº 64-65, (1965), pp. 306-311
- CARDUCHO, Vicente: Dialogos de la Pintura, (1632), Edición Francisco Martines, Madrid, 1633.

- CARRINGTON, Dorothy: Cardinal Fesch, a gran collector. "Apollo", 1967, pp. 346-357.
- CARTER, David Giles: ver Indianapolis y Providence, 1963.
----- A Spanish Itinerary, "Apollo", Mayo, (1976), pp. 373-379
- CASA TORRES: Inventario de las pinturas del Marqués de Casa Torres, Madrid, 1914.
- CASSOU, Jean: La nature morte Espagnole, "Verve" nº 26-28 (1952).
- CASTAGNOLA: Catálogo Colección Thyssen-Bornesmisza, 1958. A cargo de Rudolf J. Heinemann.
----- The Thyssen-Bornesmisza Collection, 1969
- CATALA GORGUES, Miguel Angel: Ecós de Caravaggio en Valencia, "A.A.Val", 1974, pp. 35-40.
- CATALOGO: Copia de los catálogos de D. Antonio y D. Aniceto Bravo, 1873 (Propiedad de D. Antonio Gómez del Castillo, Plaza de Sta Cruz, 1, Sevilla.
- CATALOGO MANUSCRITO DEL MUSEO NACIONAL, 1850:
- CATALOGO INFANTE D. SEBASTIAN, 1876.
- CATTAVI, Georges: L'Exposition de "Seicento. Roma rend Hommage à toutes les gloires du XVII siecle europeen, "Gazette des Beaux Arts" (Abril 1957), pp. 239-248.
- CATURLA, Maria Luisa: Un pintor gallego en la corte de Felipe IV. Antonio Puga, "Cuadernos de Estudios Gallegos", Santiago, (1952)
----- ver Granada, 1953.

CAUSA, Raffaello: Paolo Porpora e il primo tempo della "natura morta" napoletana, "Paragone", nº 15, (1951), pp.30-36.

CAVESTANY, Julio: Floreros y Bodegones en la Pintura Española, Catalogo Ilustrado, Madrid, 1926-1940.

----- Tres bodegones firmados inéditos, "A.E.A.", Vol. XV, (1942) pp.97-102.

----- Un mueble español. Cuadro inédito de Tomás Yeces, "A.E.A.", Vol. XVI, (1943).

----- Blas de Ledesma pintor de frutereros, "A.E." T. XIV (1943) pp.16-18.

----- Sobre Juan Bautista del Mazo. Un cuadro inédito firmado, "A.E." (1954), pp.4-9.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800.

----- ver SALAS, Xavier, 1966.

----- Historia de la Pintura Española, Manuscrito parcialmente publicado por "Academia", 1953.

CINCINATTI: ver MILWAUKE.

COHEN, Ronald; Alfred and Edward: ver Londres, 1979.

CATALOGO: Colectión de don Joaquin Fernández Pereira, Manuscrito Firmado José Escacena, Sevilla 15 Julio de 1902.

- CATALOGO : Colección D. Manuel Montesinos, Imprenta del Presidio, Valencia, 1850.
- CONWAY, M: Art Treasures in Soviet Russia, London, 1925
- COOK, Walther W.S.: The exhibition of Spanish Painting at the Toledo Museum of Art, "The Art Bulletin", Vol. XXIII (Septiembre, 1941), pp. 223-224.
- CROMBIE, Theodore: Masters of Light and Shade, "Apollo", Junio 1976.
- CRUZ Y BAHAMONDE, -Conde de Maule-, Nicolas de la : Viaje de España, Francia e Italia, Madrid, 1806-1813, (10 volúmenes en XV tomos.).
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: Catálogo Provisional Historial y Razonado del Museo Nacional de Pinturas, Madrid, 1865.
- CHICAGO: Catálogo The Art Institute of Chicago, 1968
- DALLAS: The Meadows Museum, 1974
- DENNY, Don: Sánchez Cotán. Still Life with Carrots and a Cardoon "Pantheon" (Enero-Febrero, 1972) pp. 48-53.
- DETROIT: Painting in Spain, 1650-1700, Catalogo Exposición, 1982
- DIAZ DEL VALLE, Lázaro: Epilogo y Nomenclatura de algunos artifices. Agentes varios (1656-1659), ver Sánchez Cantón, 1923-41
- DATOS DOCUMENTALES INEDITOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL,
A cargo de Francisco PEREZ SEDANO, Madrid, 1914, y Manuel ZARCO DEL VALLE, Madrid, 1916.
- DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN ANDALUCIA, A cargo de Manuel GIMENEZ FERNANDEZ; Miguel de BAGO Y QUINTANILLA; José HERNANDEZ DIAZ; Heliodoro SANCHO CORBACHO y Antonio MURO OREJON, Sevilla, 1927-1946 (10 volúmenes).

- DOMINGUEZ ORTIZ, A: La sociedad española en el siglo XVII,
Madrid, 1963.
- EISLER, Colin: Paintings from the Samuel H. Kress Collection,
Phaidon Press, Oxford, 1977.
- EL QUEXIGAL: Catálogo Exposición Sotheby's, Mayo, 1979.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquin de: Para la biografía de los Van der
Hemen, "A.E" , Tomo XIII, (1941), pp. 18-21.
- ESPIN RAEL, Joaquin: Artistas y artifices Levantinos, Lorca, 1931
- EXPOTUR: Obras Maestras de la pintura española, 1965.
- FARE, Michel: Nature et Nature morte au XVII siècle, "Gazette
des Beaux Arts" (Abril, 1958), pp. 255-266.
- Le gran Siècle de la nature morte en France, le XVII ,
siècle, Office du Livre, Fribourg-Société Française du Li-
vre, Paris.
- FERNANDEZ ARENAS, José: Renacimiento y Barroco en España,
Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- FERNANDEZ BAYTON, Gloria: Inventarios Reales Testamentaria del
Rey Carlos II, 1701-1703, Museo del Prado, Madrid, 1975.
- FERNANDEZ GARCIA, Matias: Pintores de los siglos XVI y XVII
que fueron de la parroquia de San Esteban, "Anales del Ins-
tituto de Estudios Madrileños" (1980), pp. 109-135.
- FERNANDEZ LOPEZ, José: Colección de Don --- Museo de Pontevedra
Guía a cargo de FILGUEIRA VALVERDE.
- FIRMAS : Firmas de Pintores Españoles. "B.S.E.E." nº 48, 53 y 56
(1897):

- FRANCASTEL, Pierre: Historia de la pintura francesa, Alianza Ed., Madrid, 1970.
- FRIEDLANDER, M-LAFUENTE, E: El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España, Labor, 1935
- FRY, R: Still-Lifes painting by Zurbarán, "Burlington Magazine" (1933).
- GALLEGRO, Julián: El color en Zurbarán, "Goya", nº 64-65 (1965)
- Visión y simbolos en la pintura española del siglo de Oro, Aguilar, Madrid, 1972
- Velázquez en Sevilla, Col Arte Hispalemse, Sevilla, 1974
- y GUDIOL, José: Zurbarán, Ed. La Poligrafa, Barcelona, 1976
- El pintor de artesano a artista, Universidad de Granada, 1976.
- GALLEGRO BURIN, Antonio: Guia de Granada, Granada, 1946 (Nueva edición, Madrid, 1961).
- GARCIA CHICO, Esteban: Documentos para el estudio del arte en Castilla, Valladolid, 1946.
- GARCIA HIDALGO, José: ver Calvo Serraller, 1981
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: El Museo Nacional de la Trinidad, "B.S.E.E." (1947), p. 50.
- ver Madrid, 1954
- Historia y Guia de los Museos de España, Espasa Calpe, Madrid, 1955.
- La pintura española fuera de España, Espasa Calpe, Madrid, 1958.

- Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán, "A.E."
(1960-1967), pp.18-67.
- Zurbarán y los Ayala, "Goya" (1965), pp.218-223.
- GESTOSO PEREZ, José: Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XVII al XVIII inclusive, Sevilla, 1900
- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1928
- GILES CARTER, David: El Greco to Goya. An exhibition at Indianapolis and Providence. "The Connoisseur", (mayo, 1963), pp. 53-56.
- GIMENEZ FERNANDEZ, Manuel: ver Documentos, Sevilla, 1927-1946
- GLASGOW: The Stirling Maxwell Collection, 1977
- GLENDINNING, Nigel: ver Londres, 1976: .
- GOMEZ MENOR, José C.: Documentación "Boletín de Arte Toledano" nº 2 (1966), pp.93 y ss.
- GOMEZ-MORENO, Manuel: Guía de Granada, 1892
- GONZALEZ ANAYA, S: ver Malaga, 1933.
- GONZALEZ MUÑOZ, M^a del Carmen: Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII, "Anales del Instituto de Estudios madrileños", Tomo XVIII, Madrid (1981), pp.149-191
- CATURLA, M^a Luisa: GRANADA, 1953: Exposición Zurbarán. Catálogo de-----
- GRANADA: Exposición Ribalta y la Escuela Valenciana, Junio 1956
- El legado Gómez-Moreno, Enero-Febrero, 1973.
- GRATE, Pontus: Sánchez Cotán och bodegonesmaleriets gulddalder Stockholm, 1960.

GREINDL, Edith: Les peintres flamands de nature morte au XVII siècle, Elsevier, Bruxelles, 1956

GUAL, Enrique F.: Museo de San Carlos de Mexico, "Artes de Mexico", nº 164, (1973).

GUDIOL, José: ver Toledo-U.S.A. , 1941

----- Span of spanish painting, 1150-1828 "Art News" (abril 1941)

----- La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale, "Gazette des Beaux Arts" (septiembre, 1957), pp.123-136

----- Velázquez, Ed. La Poligrafa, Barcelona, 1973

----- ver Gallego, J., 1976

----- Natures mortes de Sánchez Cotán (1561-1627), "Pantheon" Munchen, (1976).

GUICHOT, Alejandro: Los famosos geroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672. Sevilla 1930

GUILLEN Y URZAIZ, Arturo: Colecciones y coleccionistas aragoneses en los siglos xvii-xviii y xviii., Zaragoza, 1955

GUINARD, Paul: Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, Paris, 1960.

----- Aportaciones críticas de obras zurbaranescas, "A.E.A." Vol. XXXVII, (1964).

----- Les peintres espagnols, Paris, 1971

HARASZTI-TAKACS, Marianne: Spanish Masters, Budapest, 1966

HARRIS, Enriqueta: Spanish Painting at the Bowes Museum, " Burlington Magazine" (Agosto, 1967), pp.483-484.

----- Caravaggio e il primo naturalismo spagnolo, "Arte Illustrata", nº 58, (1974). pp.235-245.

- "The Golden Age of Spanish Painting" at the Royal Academy, "Burlington Magazine" (Febrero, 1976), pp. 112-116.
- Obras españolas de pintores desconocidos, "R.E.A." (Marzo, 1935) pp. 258-259.
- Las flores de el Labrador Juan Fernández, "A.E.A.", Vol. XLVII, (1974), pp. 162-164.
- HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte, Ed. Guadarrama, Madrid, 1964.
- HEINEMANN, Rudolf J.: ver Castagnola, 1958.
- HEINZ, Günther: Katalog der graf Harrach'schen gemäldegalerie, Viena, 1960.
- HELD, Julius: ver Ponce, 1965.
- ver Münster, 1980.
- HERRMANN, Frank: ver Pasadena, 1980.
- HERNANDEZ DIAZ, José: ver Documentos... Sevilla 1928.
- HOUSTON: Suplement to the Samuel H. Kress at the Museum of Fine Arts of Houston, 1958.
- INDIANAPOLIS: "El Greco to Goya", Exposición en Indianapolis (10 febrero-24 Marzo) y en PROVIDENCE (19 Abril al 26 Mayo). Introducción Xavier de SALAS.
- JORDAN, William B. Juan van der Hamen y Leon "A madrilenian Still-Life Painter", "Marsyas" Vol. XII (1964-65), pp. 52-69
- JORDAN, William B.: Juan van der Hamen y Leon, University Microfil, June, 1967
- ver Dallas, 1974
- KERRIGAN, Anthony: El nuevo museo de Carolina del Norte, "Goya" nº 13, (1956), pp. 56-60.

- KINKEAD, D.T. : An important "Vanitas" by Juan de Valdés Leal,
University of Kansas, 1974.
- Juan de Valdés Leal, New York-London, 1978.
- Tres bodegones de Diego Velázquez en una colección
sevillana del siglo XVII, "A.E.A." , Vol. LII, (1979), p. 185.
- KUBLER, George and SORIA, Marti S. : Art and Architecture in Spain
and Portugal and their American Dominions 1500-1800, Pelican, 1959
- KUZNETZOV, I. : West-European Still-Life Painting, "L.M." , 1966
- LACOSTE, J. : Referencias fotograficas de las obras de arte en
España. Pintura II. Colección Marqués de Casa Torres, Madrid
1914.
- LA FOND, Paul : Juan de Valdés Leal, "Gazette des Beaux Arts",
(Noviembre , 1910).
- LAFUENTE FERRARI; Enrique : La peinture de "bodegones" en Espagne ,
"Gazette des Beaux Arts", (Noviembre, 1935)
- ver Friedlander, 1935
- Breve Historia de la Pintura Española, Ed. Tecnos, Madrid
1953
- ver Bordeaux, 1955.
- LANGTON DOUGLAS, R. : Descriptive Catalogue of Pictures. Lt. Col
& Mrs W.J. Stirling of Keir, 1967.
- LASSO DE LA VEGA, Miguel : ver Saltillo, Marques del
- LASTERRA , Crisanto de : Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid
1967.
- LEHMANN, Jürgen M. : Caravaggio y el Naturalismo español , "K.C."
(1974), pp. 348-350.
- LENINGRADO : Art Treasures of the Hermitage, 1969

- Musée de l'Ermitage. Peinture de l'Europe Occidentale.,
1976.
- LE WITTER, Yolanda : ver New York ,1968
- LISBOA: Catalogo-Guia do Museu das Janelas Verdes,1938
- Museu Nacional de arte antiga,Roteiro das Pinturas,
1956.
- LOGA, V von: Die malerei in Spanien von XIV bis XVIII jahrhundert
Berlin,1923
- L.M.E.: Pintura española del reloj.Nuevos documentos, "Cuader-
nos de relojeria", nº 21 (Primavera,1961)
- LONDRES: Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy
of Arts, November,1920-January,1921.
- An Exhibition of Spanish Paintings,1947
- Form Van Eyck to Tiepolo,Londres,1961
- 77----- The National Gallery.Illustrated General Catalogue ,
1973.
- The Golden Age of Spanish Painting,1976.Intoducción
Nigel Glendinning.
- Aspects of painting over six centuries,London June 1977
- Trafalgar Galleries at the Royal Académy(II),1979.
Textos:Ronald Cohen y Eric Young.
- El Greco to Goya,1981.Presentación Allan Braham.
- LONGHI, Roberto: ver Roma,1930.
- Un momento importante nella storia della "natura
morta". "Paragone" nº 1 (1950),pp.34-39.
- R(oberto)L(onghi): La mostra della natura morta all'Orangerie,
"Paragone", nº33 (Septiembre,1952),pp.46-52.

LOPEZ MARTINEZ, C: Juan de Valdés Leal, Sevilla, 1922

----- Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla,
Sevilla, 1928.

----- Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla,
1932.

LOPEZ NAVIO, José: La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés, "Analecta Calasanciana" vol. 7 y 8, Madrid, 1962.

LOPEZ REY, José: Noticias de Arte. "del Greco a Goya", exposición de Pintura española en los Estados Unidos. "Goya" nº 54, (1963), pp. 420-423.

----- Velázquez, A catalogue raisonné of his oeuvre, Londres, 1963.

----- ver Newark, 1965.

LORENTE JUNQUERA: La vista de Zaragoza, "A.E.A.", (1960), pp. 183-189

LDZOYA, Marqués de: Antonio de Pereda en el Patrimonio Nacional y en los Patronatos Reales, "Reales Sitios", nº 7 (1966) pp. 13-24.

LUNA, Juan J.: Inventario y almoneda de algunas pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio, B.S.E.A.A." tomo XXXIX, (1973), pp. 359-369.

LLORDEN, P. Andrés: Pintores y doradores malagueños, Ediciones del Monasterio del Escorial, Avila, 1959.

MADRAZO, Mariano de: Historia del Museo del Prado, 1818-1868, Madrid, 1945.

MADRAZO, Pedro de: Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M., Madrid, 1843.

----- Ibidem, 1845.

- Ibidem, 1850
- Ibidem, 1854
- Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, Madrid, 1872
- Ibidem, 1878
- Ibidem, 1885
- Ibidem, 1889
- Ibidem, 1910
- Catalogue des Tableaux du Musée du Prado, Madrid, 1913
- MADRID: Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819.
Real Imprenta, Madrid, 1819.
- Catálogo de los cuadros de Pintura Española que existen en el Real Museo del Prado, Madrid, 1819
- Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galeria del Museo del Rey nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte, 1828
- Guia y catálogo del Museo Nacional de Pintura y escultura, 1895
- Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa Ducal de Osuna, 1896
- Catálogo Provisional de las obras de arte legadas al Prado por D. Pablo Bosch, 1916.
- Catálogo del Museo del Prado, 1933
- Catalogo del Prado, 1942
- Catálogo de la Exposición de la Heráldica en el Arte., Sociedad Española de Amigos del Arte, Mayo -Junio 1945
- Museo del Prado .Catálogo de los Cuadros, 1945.
- Ibidem, 1949.

- Alfonso Vilches,Exposición de Pintura Antigua, Mayo 1954. Presentación Juan Antonio Gaya Nuño.
- Salón Cano:Obras Maestras de la Pintura Antigua, Noviembre-Diciembre, 1954.
- Velázquez y lo Velazqueño. Catalogo de la Exposición, 1960.
- Toison Galeria de Arte,Exposición y venta de la colección de J.L.L.M., Febrero, 1961.
- Galeria del Cisne,Bodegones de Naturaleza viva y muerta, Mayo-Junio, 1961.
- Salón Cano,Obras Maestras de la Pintura Antigua , Noviembre, 1962.
- Museo del Prado, Catálogo de Pinturas, 1963.
- El reloj en el arte, Catálogo, Mayo-Junio 1965.
- Galeria Legar;Exposición de pintura antigua perteneciente a colecciones particulares madrileñas, 1966. Pró-Ramón Torres Martín.
- Galeria del Cisne,Gran Exposición. Pintura Española Siglos XVI-XVII, Diciembre, 1966.
- Club Urbis:Maestros del Tenebrismo Español, 1967. Presentación Ramón Torres Martín.
- Biblioteca Nacional: La música en las artes plásticas. Junio, 1967
- Salón Cano,Obras Maestras de la Pintura Antigua, Noviembre - Diciembre, 1969.
- Museo del Prado:Catálogo de las Pinturas, 1972
- Salón Cano, :Obras Maestras de la Pintura Antigua Noviembre-Diciembre, 1973

- D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo, Madrid, 1978-1979. Preparación, estudio preliminar y catálogo: Alfonso E. Pérez Sánchez.
- Sala Nonell, Maestros Famosos, Enero, 1979.
- El Arte en la época de Calderón, Diciembre, 1981-Enero, 1982.
- Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas, Diciembre, 1981-Enero, 1982.
- MALAGA: Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes, 1933
- Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas, Febrero-Abril, 1943. Textos: F. J. Sánchez Cantón.
- MALITZKAYA, X: Los cuadros históricos y los bodegones de Velázquez como imagen de la vida española del siglo XVII; Travaux du Musée Pouchkine des Beaux Arts (1960) , pp. 211-246.
- Turbarán en los museos rusos, "A.E.A.", Vol. XXXVII, (1964), pp. 107-114.
- Los dos cuadros de Antonio de Pereda en el Museo de Bellas Artes de Moscú, "A.E.A. y A." , nº 23 (1932), pp. 201-202.
- MARCENARO, C: ver Genova, 1956
- MARIAS, Fernando: Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII, "A.E.A.", nº 204, (1978), pp. 416-419
- MARTIN GONZALEZ, J. J. : Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez, "A.E.A.", vol. XXVI, (1958), pp. 59-66.
- Arte y Artistas del siglo XVII en la Corte, "A.E.A." Vol. XXVI, (1958), pp. 125-143.

- La composición en Zurbarán "Goya", nº 64-65, (1965), pp.258-265.
- Observaciones sobre nuestro pasado artístico, "B.S.E.A.A." tomo XXXIII, (1967), pp.6-107.
- MARTIN - MERY, Giberte: ver Bordeaux, 1955.
- MARTINEZ, Jusepe: Discursos practicables del noble arte de la pintura, Imprenta Peirao, Zaragoza, 1853.
- MARTINEZ RIPOLL, Antonio: Francisco de Herrera "el viejo", Jerez de la Frontera, 1978
- MAULE, Conde de: vease Cruz y Bahamonde, Nicolas de la
- MAYANS Y SISCAR: Arte de pintar (1776): vease Sánchez Cantón, Fuentes... 1923-1941
- MAYER, August O: A Still-Life by Alejandro de Loarte, "The Burlington Magazine", Vol XLIX, (1925), p.55
- Still-Lifes by Zurbarán and Van der Hamen, "The Burlington Magazine", Vol.LI, (1927), p.320
- A Still-Life by Alejandro de Loarte. "The Burlington Magazine", nº 228 (March, 1927).
- ver Roma, 1930.
- El arte español en el extranjero. Tres cuadros interesantes desconocidos. "A.E.", (1930), pp.118 y ss.
- 7----- Una puntualización, "A.E.A.", (1936), p.196
- Historia de la pintura española, Espasa Calpe, Madrid 1942.
- MAZON DE LA TORRE, Maria A.: Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, Felix Castello, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII. "A.E.A.", vol.XLIV, (1971), pp.413-425.

- MENDEZ CASAL, Antonio: El pintor Alejandro de Loarte, "R.E.A." T.XII, (1934-1935), pp.188 y ss.
- La pintura antigua española en Escandinavia, "R.E.A." , (Marzo, 1936), pp.2 y ss.
- MILWAUKEE: 5 Centuries of Spanis Art, Septiembre-October, 1952
- Still Life painting since 1470, septiembre 1956.
- MIRIMINOE, A.P.de: Les Vanités a personnages et a instruments de musique. "Gazette des Beaux Arts", (Octubre, 1978), pp. 115-130.
- Ibidem, (Septiembre, 1979,) , pp.61-68.
- MORET, Marcués de: ver Cavestany, Julio
- MOIR, Alfred: The italian followers of Caravaggio. Harverd, 1967
- MUNCHEN: Von Greco bis Goya, Marzo-Abril, 1982
- MUNSTER: Stilleben In Europa, Octubre, 1979-Febrero, 1980, .Catálogo y estudio: J:Held.
- NEWARK: The golden Age of Spanish -Life Painting, 1964
- The Golden Age of Spanis Still-Life Painting, Diciembre 1964-Enero, 1965, Prólogo José Lopez Rey.
- MURO OREJON, Antonio : ver Documentos, Sevilla, 1927-1946
- NEW YORK: Del Románico al Romántico, 1958, .Prólogo Yolanda Le Witter.
- NORDSTROM, Folke: The crown of life and the crowns of Vanity. Two companion pieces by /aldés Leal, 1960.
- NOTHINGHAM: The Golden Age of Spanis Art, 1980
- OÑA IRIBARREN, Gelasio: 165 firmas de pintores, tomadas de cuadros de flores y bodegones, Madrid, 1944
- DRELLANA; Marcos Antonio de: Biografía pictórica valentina... Edición Xavier de Salas, 1930.

- ORIHUELA MAESO, Mercedes: Dos bodegones de Van der Hamen en la Embajada Española de Buenos Aires Boletín del Museo del Prado , T. III, nº 7, (Enero-Abril, 1982), pp. 11-14.
- OROZCO DIAZ, E: Un pintor español de la Contrarreforma: Sánchez Cotán, "Arbor", nº 29, (1948), p. 25.
- EL pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español, "Clavileño", nº 16, (1952), pp. 18-28.
- ver Caturla 1953
- Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán, "Goya", nº 1 (1954), pp. 19-28.
- Cotán y Zurbarán. Influjo y afinidad entre un fraile pintor y un pintor de frailes, "Goya", nº 64-65, (1965), pp. 224-231.
- La partida de bautismo de Sánchez Cotán, "Cuadernos de Arte y Literatura", nº 2, (1966), p. 135
- Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, Madrid, 1966
- PACHECO (MURCIA): Galería Noguera: Exposición Iangular.
- PACHECO, Francisco: Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, Edición Sánchez Cantón, Madrid, 1956.
- PALOMINO, Antonio Acisclo: El Museo Pictórico y escala óptica. Edición Aguilar, 1947
- El Parnaso Español Pintoresco y Laureado, Ed. Aguilar 1947.
- PANTORBA, Bernardino de: Velázquez, Madrid, 1955
- Zurbarán y Velázquez, "Goya", nº 64-65, (1965), pp. 250-257.
- PARDO CANALIS, Enrique: Una visita a la Galería del Príncipe de la Paz, "Goya", nº 148-150, (Enero-Junio, 1979), pp. 300-311.

- PARIS: Notice des Tableaux de la Galerie Espagnole Exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre., 1838.
- Exposition d'art ancien espagnol, 1925
- La Nature morte de l'antiquité a nos jours. Avril-Septembre, 1952
- La nature morte et son inspiration., 1960
- La peinture espagnole du siècle d'or. De Greco a Velázquez, Avril-June, 1976. Prefacio y catálogo Alfonso E. Perez Sanchez.
- PASADENA: Selected Paintings at the Norton Simon Museum.,
Introducción: Frank Herrmann.
- PEMAN, Cesar: Un nuevo Yepes, "A.E.A.", t. XVII, (1944), pp. 183-186
- Juan de Zurbarán, "A.E.A.", T. XXXI, (1958), pp. 193-211.
- Zurbarán en la hora actual, "Revista de Estudios Extremeños", T. XXV, (1961), pp. 271-285.
- Sobre bodegones zurbaranescos, "A.E.A.", n.º 135, (1961), pp. 274-276 .
- PEREZ DE MONTALBAN, Juan: ver Profeti, 1981.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: Mateo Gilarte un casi zurbaranesco, "A.E.A.", n.º 146-147, (1964), pp. 139-154.
- Nuevas papeletas para el catálogo de Zurbarán, "A.E.A.", T. XXXVII, (1964), pp. 193-194.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas, Madrid, 1964
- Baldasare del Caro en vez de Juan Baut. sta del Mazo, "A.E.A.", T. XXXVIII, (1965), pp. 330-331.
- Torpeza y humildad en Zurbarán, "Goya", n.º 64-65, (1965), pp. 266 y ss.

- Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente.
"A.E.A.".T.XL,(1967).pp.309-323.
- Crisis de la pintura Española en el año 1600. En
"España en la crisis del arte europeo" ,Instituto Die-
go Velazquez, Madrid, 1968, pp.167-177.
- ver Angulo, 1969.
- ver Angulo, 1972.
- Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española,
Accademia Nazionale dei Lincei. Ponencia en el Congreso
sobre el tema "Caravaggio e i caravaggeschi", pp.57-85.
- ver Sevilla , 1973
- ver Paris, 1976
- Rubens y la pintura barroca española, "Goya", nº 140-141,
(1977), pp86-109.
- ver Madrid, 1978-79.
- PEREZ SEDANO, F: ver Datos Documentales, .
- PIGLER, A: Katalog Der Galerie Alter Meister, Budapest, 1967
- PCLAND, Reginald: "Cherries, Iris and Lupin" by Blas de Ledesma,
Atlanta, 1958,
- POLERO, Vicente: Catálogo colección Marqués de Santa Marta, 1875.
- Colección de pinturas que reunió en su palacio el
Marqués de Leganés D. Diego de Guzmán, "B.S.E.E.", nº 66,
67, 68, 4 Agosto-October, 1898), pp122-124.
- Firmas de pintores españoles, "B.S.E.E.", tomo V, (1916).
pp.21-23.
- HELLI, Julius: CATALOGO Museo Arts de Ponce (Puerto Rico), 1965.
- PONZ, Antonio: Viaje de España (1772-1794), Ediciom Aguilar, Madrid,
1947.

- PORTELA Y SANDOVAL; Francisco: Nuevas adiciones al "Diccionario de Cean Bermudez" "B.S.E.A.A.", Tomo XLII, (1976), pp. 365-375.
- PRINCETON: Painting in Spain, 1650-1700, 1982
- PROFETI, M.G.: Edición crítica y estudio del "Índice de los Ingenios de Madrid (1632), po Juan Perez de Montalban, "Anales del Instituto de Estudios Madrileños" (1981), pp. 535-589.
- PRADOS LOPEZ, Manuel: Ver Málaga, 1933.
- PROVIDENCE: Ver Indianapolis, 1963.
- QUILLIET, Frederic: Dictionnaire des peintres espagnols, Paris, 1816.
- HUYGHE, René: Ver Bordeaux, 1955.
- RENNES: Natures mortes Anciennes & Modernes, Septiembre Octubre, 1953.
- RITSCHL, H: Katalog der Erlanght Gäflich Harrach'schen Gemälde, Galerie in Wien. Viena, 1926.
- ROBINSON, J. CH.: The bodegones and early works of Velázquez, Madrid, 1923.
- RODA, Damián: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1947.
- ROMA: The old Spanish Masters from The Contini-Bonacossi Collection, 1930. Catálogo crítico a cargo de Roberto Longhi y August L. Mayer.
- Mostra del Seicento Europea, Roma, 1956/1957.
- ROMERO DE TORRES, Enrique: Valdés Leal, pintor de los muertos. "B.S.E.E." (Marzo, 1916), pp. 83-84.
- ROSENBERG, J; SLIVE, S.; TER KUILE, EA.: Arte y Arquitectura en Holanda, 1600-1800. Catedra Madrid 1981.

- RUIZ ALCON, M^{ra} Teresa: Colecciones del Patrimonio Nacional. J. Van der Hamen, "Reales Sitios", nº 52, (1977), pp. 29-36.
- SALAS, Xavier de: Sobre dos bodegones de Francisco de Palacios, "A.E.A. y A.", T. XI (1935), pp. 275-277.
- Ver Indianapolis, 1963.
- Inventario de las Pinturas de la Colección de Don Valentín Carderera, "A.E.A." T. XXXVIII, (1965).
- Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez, Universidad de Granada, 1966.
- Adquisiciones del Museo del Prado. I. Pintores Españoles, "Goya", nº 132 (1976), pp. 346-361.
- Ver París, 1976.
- Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977. Madrid, 1976.
- SALTILLO, Marqués del: Mr. Frédéric Quilliet Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814), Madrid, 1933.
- Un Pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel, "A.E.", TXV (1944) pp. 43-48.
- Ver Madrid, 1945.
- Colecciones Madrileñas de Pinturas: La de Don Serafín García de la Huerta, (1840), "A.E." T. XVIII, (1950-1951), pp. 170-210.
- Artistas Madrileños (1592-1850), "B.S.E.E." (1953), pp. 138-243.
- SANCHEZ CANTON, F.J.: Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Madrid, 1923/1941 (5 Vols.).

- Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1942.
- Pinturas y Esculturas en Colecciones Malagueñas, Málaga, 1944.
- El Museo del Prado, Madrid, 1949.
- La Colección Cambó, Barcelona, 1955.
- Ver Pacheco, Edición 1956.
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro: Ver Documentos, Sevilla 1927/1946.
- SAN DIEGO: The Fine Arts Gallery of San Diego. Catálogo, 1960.
- SAN ROMAN, Francisco de B.: Los Protocolos de los Antiguos escribanos de la ciudad imperial, Madrid, 1934.
- SANTA BARBARA: Old Master Exhibition, 1951.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: Fray Juan Sánchez Cotán en la Pintura de Bodegones, "Enguera", nº 14 (1962) pp. 62-63.
- SANZ PASTOR, Consuelo: El Museo Cerralbo, "B.S.E.E.", (1944), pp. 206-216.
- Museo Cerralbo, Madrid, 1956.
- SEATTLE: Exposición, Caravaggio and the Tenebrosi, Catálogo, 1954.
- SEBASTIAN, Santiago: Contrarreforma y Barroco, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- SECKEL, Helmut P.G.: Francisco de Zurbarán as a painter of Still-Life, "Gazette des Beaux Arts", (1946) II, pp. 279-300.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: La Pintura en Madrid, desde sus orígenes al siglo XIX. "B.S.E.E." Madrid, 1907.

- SERRERA, M.: Ver Valdivieso, 1980.
- SERRERA, M: Ver Sevilla, 1982.
- SEVILLA: Catálogo de la Colección formada por el Excelentísimo Señor D. Manuel López-Cepero, 1860.
- Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la Galería de SS. AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Ducues de Montpensier, 1866.
- Exposición Ibero-americana, 1920.
- Velázquez y la Escuela sevillana, Catálogo de la Exposición, Mayo/Junio, 1960.
- Caravaggio y el Naturalismo Español, Septiembre/Octubre, 1973. Introducción y Catálogo, A.E. Pérez Sánchez.
- Los bodegones de Blas de Ledesma, 1976. Catálogo Ramón Torres Martín.
- Murillo, Antecedentes y Consecuentes, Catálogo a cargo de E. Valdivieso y M. Serrera, 1982.
- SOMOF, A.: Ermitage Imperial, 1899, San Petersburgo.
- SORIA. Martín S.: "Art in America", Vol. XXXII (1944), pp. 135-136.
- Esteban March, Baroque Battle and Portaid Painter, "Art Bulletin" vol. XXVIII (June, 1945), pp. 109-123.
- Sánchez Cotán's "Quince, Cabbage, Melon and Cucumber, "The Art Quaterly" VIII (1945), pp. 224-230.
- The Paintings of Zurbarán, London 1955.
- Ver Kubler, 1959.
- Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII. "A.E.A." T. XXXII (1959), pp. 273-280.

- PAVEL STEPANEK: Celestino (?) Ximenes, un pintor español ignorado. "A.E.A." T. XLV (1972), pp. 61-63.
- STERLING, Charles: La nature morte de l'antiquité à nos jours, Paris, 1952.
----- Ver Paris, 1952.
- STILLEVEN, 1979: Ver Varios, 1979.
- STIRLING, William: Annals of the Artists of Spain, London, 1848. (3 Vols.).
- STRASBOURG, Catálogo, Natures Mortes, 1954.
- T.A.: Dos cuadros del Patrimonio Nacional identificados, "Reales Sitios", nº XXXV (1973), pp. 71-72.
- TOLEDO: Spanish Painting, 1941. Catálogo a cargo de José Gudiol
- THACHER, John: The Paintings of Francisco de Herrera the elder. "The Art Bulletin", vol. XIX, nº 3, (IX-1937) pp. 324-363.
- THIEME, Ulrich - BECKER, Felix: Allgemeines Künstlerlexicon, Leipzig, 1907-12 (en 35 volúmenes)
- TOLEDO: Masterpieces from the Cook Collection of Richmond, England, 1944-1945.
- TORMO, Elías: Antonio de Pereda, Valladolid, 1916.
----- Mateo Cerezo, "A.E.A." (1927), pp. 113-128 y 245-274.
- TORRES MARTIN, Ramón: Zurbarán el pintor gótico del siglo XVII, Sevilla, 1963.
----- El siglo de Oro de la Pintura Española en los Estados Unidos, "Atlántico" (Octubre 1963) pp. 23-31.
----- Ver Madrid, 1966.

- Ver Madrid, 1967.
- Blas de Ledesma, un pintor recién descubierto.
Precursor de los bodegones de Zurbarán, "Revista de Estudios Extremeños" T. XXIII (1967) pp. 304-309.
- La naturaleza muerta en la pintura española, Barcelona, 1971.
- Blas de Ledesma y el origen del bodegonismo español, "Goya", nº 118 (1974) pp. 216-223.
- Nuevos bodegones de Blas de Ledesma, "Artes Plásticas", nº 2 (1975), pp. 42-43.
- Ver Sevilla 1976.
- Blas de Ledesma y el bodegón español, Madrid, 1978.
- GUE TRAPIER, Elisabeth: Baroque concept of Death and suffering in his paintings, New York 1956.
- TRIADO, Joan-Ramon: Juan Van der Hamen, bodegonistas, "Estudios Pro-Arte", nº 1 (1976) pp. 31-76.
- Alejandro de Loarte, bodegonista, "Estudios Pro-Arte" nº 14 (1982) -en prensa-.
- URREA, Jesús: Antonio de Pereda nació en 1611. "A.E.A.", T. XLIX (1976), pp. 336-338.
- VALDIVIESO, Enrique: Un florero firmado por Juan Fernandez "el Labrador", "A.E.A.", vol. XLV (1972) pp. 323-324.
- La pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971.
- Pintura holandesa del siglo XVII en España, Valladolid, 1973.
- Un bodegón inédito de Juan de van der Hamen, "A.E.A.", Vol. XLVIII, (1975), pp. 402-403.

- Una vanitas del pintor Francisco Velázquez Vaca,
"B.S.A.A.", Vol. XXXIX, (1973), pp. 478-482.
- Aportaciones al conocimiento de Zurbarán, Trujillo,
Junio 1977
- Una vanitas de Arellano y Camilo, "B.S.E.A.A.",
T. XLV, (1979), pp. 479-482.
- & SERRERA, M: El Hospital de la Caridad de Sevilla,
Sevilla, 1980.
- ver Sevilla, 1982.
- VALLADOLID: Exposición Conmemorativa del III Centenario de
La muerte del pintor D. Antonio de Pereda, (1611-1678),
Marzo, 1979.
- VALVERDE MADRID, José : En el centenario del pintor A.
Pereda, "B.A.S.I." nº 6 (1976), pp. 199-220.
- VARIA VELAZQUEÑA: Madrid, 1960 (2 vols.).
- VARIOS: Stilleben (Bergström, Grimm, Rosci, Michel y
Fabrice Faré, Gaya Nuño), Zürich 1979.
- VINAZA, Conde de la: Adiciones al diccionario histórico de los
más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de
D. Juan Agustín Cean Bermúdez, Madrid, 1889
- VILAR, Pierre: Crecimiento y desarrollo, Ariel, Barcelona, 1976.
- VROM, N.R.A.: Fra Juan Sánchez Cotán een Spaanska stillevens-
childer. "Oud - Holland", Vol. LX. (1943), pp. 151-157.
- WIEN: ver München, 1982.
- YOUNG, Eric: ver Barnard Castle, 1967
- New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of
the Golden Age. "Burlington Magazine" (Abril, 1976), pp.
pp. 203-214.
- In the light of Carevaggio, Trafalgar Galleries, Lon-
don, 1976
- ver London, 1979
- ZARAGOZA: Catalogo Museo Camón Aznar, 1979

ZARCO DEL VALLE, Manuel: ver Datos Documentales.

ZARCO, Fray Julian: Pintores españoles en San Lorenzo el Real
del Escorial, Madrid, 1931.

.....

I. TERMINOLOGIA.

I. TERMINOLOGIA.

La terminología empleada para designar este género de pintura ha sido varia, y ha cambiado a lo largo de los siglos. Como veremos, se ha utilizado tanto el término general como el particular o descriptivo.

Todos los países han buscado voces que pudieran englobar todos los matices de esta clase de pintura. En España, sin embargo, aún se emplean vocablos referentes a la composición concreta, de menor extensión y mayor comprensión. Si partimos de Sentenach y Cabañas⁽¹⁾ veremos que emplea el término bodegón explicitando "o sea, de las frutas y enseres domésticos". Cavestany⁽²⁾ utiliza las voces: Frutero, Cacerías, Bodegones, Género inanimado, "Vanitas", ... al igual que los descriptivos Barril, confituras y tarro de dulce; Bodegón pescados; Violín y frutas; Cesto de manzanas y otras frutas; ... A M^a Luisa Caturla⁽³⁾ no parece satisfacerle el término bodegón, y se inclina por el original frutero, volviendo Bergström⁽⁴⁾ a la línea del Marqués de Moret, y prefiriendo

(1). Sentenach y Cabañas, 1907, p. 164.

(2). Cavestany, 1936/40, catálogo.

(3). Caturla, 1952, pp. 15-16: "(...) los hoy mal llamados "bodegones" entonces (se refiere al año 1648) denominados "fruterros" aunque exhibiesen hortalizas o queso".

(4). Bergström, 1970.

el de bodegón como genérico y el de frutero como particular, sin desdeñar el latino "vanitas" para las obras así conceptuadas. Torres Martín⁽⁵⁾, recientemente desaparecido, emplea el término bodegón, a veces explicado de manera descriptiva, aunque en el título de su obra utiliza naturaleza muerta para designar este tipo de cuadros. Vale la pena destacar el término naturaleza viva empleado y razonado por Gaya Nuño⁽⁶⁾ y su contrario naturaleza inerte, utilizado por Buendía⁽⁷⁾ en su "Prado Básico".

En nuestro artículo sobre Van der Hamen⁽⁸⁾, y a lo largo de esta tesis, hemos empleado principalmente el término bodegón con explicaciones a su contenido, al igual que el término frutero. La razón de las explicaciones se debe al querer evitar una machacona monotonía en los títulos. Sin embargo, nos atrevemos a apuntar -lo que creemos sería interesante para unificar criterios- una terminología única:

Naturaleza muerta: concepto amplio -a la vez internacional- en el que se incluyen todos los ejemplos.

Bodegón: cuadros con comida, bebida y utensilios afines -cubiertos, vasos-.

(5). Torres Martín, 1971.

(6). Gaya Nuño, 1958.

(7). Buendía, 1973.

(8). Triadó, 1975.

Frutero: cuadro con frutas, exento de otros productos comestibles. Si las frutas están representadas junto a productos del campo, se le denominará bodegón.

Caza: cuadro con animales de caza mayor o menor, en exterior. Si se representa la acción, se llamará cacería.

Pescadería: cuadro con pescados, en interior o exterior.

Bodegón objetos: cuadro con representación de objetos inanimados -libros, muebles, cortinajes, ...-.

"Vanitas": cuadros con alegorías a la brevedad y fatuidad de la vida -relojes, dinero, flores, ...-.

Bodegón con figuras: cuadro con representación de naturaleza muerta, en todas sus variantes, y personajes supeditados al tema bodegonista .

Figuras con bodegón: cuadros de composición, de género, religiosos o mitológicos, en los que aparece algún motivo bodegonístico.

A continuación, sin pretender ser exhaustivos y a modo de ejemplo, intentaremos un breve repaso de la terminología empleada a partir del siglo XVII, en Inventarios y Documentos referidos a este tipo de obras. Más que un orden cronológico, preferimos una cierta agrupación terminológica.

En el siglo XVII⁽⁹⁾ ya encontramos el genérico término bodegón -"bodegón/nes" (1646; 1652; 1655; 1662 y 1693); "bodegón frutas" (1610); "bodegones con deferencia de comida y bebida" (1644)-, junto a la denominación referida a los cuadros específicos de frutas -"lienzo de frutas" (1603; 1631; 1638); "pintura de frutas" (1638; 1644); "bariedad de

(9). 1603: Inventario Sánchez Cotán; 1610: Tasación de las pinturas de Ana Díaz de Villegas Polanco; 1631: Inventario de los bienes de Juan Van der Hamen; 1632: Inventario de Daniel Sabola; 1636: Inventario Colecciones Reales - Alcazar; 1638: Pacheco; 1644: Inventario Francisca de Ulloa; 1644^{*}: Tasación de pinturas de D. Cristobal de Medina; 1646: Inventario de Juan Bautista Santolus; 1648: Almoneda de Puga; 1652: Inventario de Domingo Guerra Coronel; 1653: Inventario de Mariana Machuca; 1655: Inventario de Luis Molina Orso; 1655^{*}: Inventario de la colección del Marqués de Leganés; 1656: Bienes de Francisco de Orellana; 1656/1659: Lázaro Díaz del Valle; 1661: Inventario de la colección del Marqués del Carpio; 1662: Convenio de Don Francisco Marchant de la Cerda a su hijo Don Joseph Marchant; 1663: Tasación de la pinturas de María Martínez; 1666: Inventario de los bienes de José de Arce; 1683: Tasación de las pinturas de Juan de Vallecas Caballero; ~1693: Documentos sobre Claudio Coello.

frutas" (1644); "festón de frutas" (1693); "fruterillos" (1631; 1632); "fruteros" (1644; 1648; 1652; 1661; 1662; 1683; 1693); "frutericos" (1653); "frutacillos" (1666); "fruteros de uvas" (1646); "pajarillos y frutas" (1631); "pintura de frutas y flores" (1656/1659); "cestilla de flores y frutas" (1631); "ramilletteros de flores y frutas" (1663); "frutero de flores y frutas" (1636); "frutas y flores" (1644^{*}; 1655^{*})-, y el extraño asiento "fruteros de pajaros y animales" (1656) en el que la palabra frutero parece tener un significado distinto a su definición. También se emplean términos referentes al comer -"una messa" (1631); "pintura de comidas" (1644); "banquete" (1655); "una colación" (1655^{*})- o los más raros de pais o marina⁽¹⁰⁾ -"paisillo con su caseria" (1631); "pais de unas habecillas" (1631); "paises de cocina" (1683); "dos paises pequeños Vno de zereças y otro de un pedaço de queso" (1648); "marina con pescados" (1644^{*})- dentro de una clara descontextualización de las citadas voces. Por último, en este siglo, se emplean descripciones tales como "unas perdices y un pabo" (1631); "unos animales y hierbas" (1631); "una muerte con un libro" (1631); "unas armas de una joya" (1631).

(10). Pais: "2. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno;".- Marina: "2. Cuadro o pintura que representa el mar". (Diccionario de la Lengua Española -Real Academia Española- Décimo Sexta Edición, 1939).

En el siglo XVIII⁽¹¹⁾ serán preferentemente los tratadistas los que fijarán el repertorio terminológico, junto a algunos inventarios que repiten voces ya conocidas. El término bodegón ya es empleado de manera abierta -"bodegón" (1724; 1733); "bodegoncillo" (1700; 1724; 1776)-, al igual que frutero y sus variantes -"frutero/s" (1700; 1732; 1734; 1794); "frutas" (1724; 1772/1794); "pintar la fruta" (1776); "pintar los dulces" (1776); "frutas y flores" (1776); "festones de frutas" (1724); "lienzos de frutas" (1724); "pintura de flores y frutas" (1700)-. Aparecen términos para describir los cuadros de objetos -"inanimado" (1715/1724); "jeroglífico" (1724) o "geroglífico" (1776)- y continúan las descripciones poco ortodoxas: "un país de un cardo y unas naranjas" (1733).

En el siglo XIX⁽¹²⁾ aparece, por primera vez, la denominación naturaleza muerta, curiosamente introducida por Quilliet

(11). 1700: Inventario Buen Retiro; 1715/1724: Palomino (Museo Pictórico); 1724: Palomino (El Parnaso); 1732: Bienes de Don Bartolomé de Cea y Salvatierra; 1733: Bienes de Teodoro Ardemans; 1734: Inventario Alcazar; 1772/1794: Ponz; 1776: Mayans y Siscar; 1794: Inventario Buen Retiro.

(12). ~ 1781/1813: Orellana; 1800: Ceán; 1806/1813: Cruz y Bahamond; 1816: Quilliet; 1843: Cruzada Villaamil; 1850: Catálogo colección Manuel de Montesinos; 1889: Viñaza; 1897: Alcahali.

-"nature morte" (1816)- y utilizada por Cruzada Villaamil -"naturaleza muerta" (1843)- y por Viñaza -"natura morta" (1889)-. Continua afianzandose el término "bodegón" (1781/1813; 1800; 1806/1813; 1897) y "bodegoncillo" (1800; 1850), al igual que "frutero" (1781/1813; 1800; 1808; 1809) y "frutas" (1781/1813; 1806/1813; 1816; 1850). Se sigue utilizando "aves" (1781/1813; 1800; 1806/1813); "peces" (1781/1813; 1806/1813); "pajaros" (1816), cada vez más delimitados, y aparecen las voces referentes a los cuadros con animales, tales como "cacerías" (1800; 1806/1813); "caza" (1816); "animales muertos" (1806/1813). Finalmente, encontramos términos tales como "baratijas" (1850); "cosas de cocina" (1806/1813); "utensilios de cocina" (1806/1813); y "ornamentaciones" (1816).

Para terminar, señalaremos los términos empleados en la actualidad en diversos países:

Alemania: "Still Leben".

Holanda: "Stilleven".

Inglaterra: "Still-Life".

Francia: "Nature Morte".

Italia: "Natura in posa"; "Natura Morta"; "Riposo".

España: "Bodegón"; "Naturaleza Muerta".

Cataluña: "Natura Morta".

Por último, el término latino "vanitas" será el usual en el tipo de pintura de temática didáctica, alusiva a la muerte o brevedad de la vida.

II. TIPOLOGIAS Y CONCEPTUALIZACION.

II. TIPOLOGIAS Y CONCEPTUALIZACION.

Las distintas tipologías objeto de nuestro estudio se pueden resumir en tres:

Bodegón.

Bodegón con figuras.

"Vanitas".

a las que añadiremos la variante:

Figuras con bodegón.

Estas diversas tipologías tienen diferentes consideraciones desde el punto de vista teórico y/o de valoración. Así como el bodegón será considerado infimo, por los tratadistas de la época y posteriores, el bodegón con figuras, y su variante figuras con bodegón, serán realizados por lo que tienen de composición, al igual que las "vanitas" serán valoradas por su aspecto didáctico y doctrinal.

Desde el punto de vista conceptual, las distintas tipologías tendrán unos significados determinados que intentaremos clasificar en cinco grupos:

Tipología naturalista.

Tipología simbolista.

Tipología didáctica.

Tipología especulativa.

Tipología propagandística.

que se engloban en lo que, para nosotros, es una triple división del bodegón español en, naturalista, simbolista y especulativa,

dejando para las "vanitas el aspecto didáctico y añadiendo, en ocasiones, al bodegón naturalista el carácter propagandístico.

Bodegón.

La tipología bodegonista ofrece tres tipos de lectura que, aunque parezcan opuestas, en ocasiones se complementan: la naturalista, la simbólica y la especulativa. La primera parte de una valoración de la obra de Caravaggio, entendida como punto de arranque del naturalismo seiscentista. Su famoso "Frutero" de la Ambrosiana, cuestionado en su individualización por Longhi, es centro hacia el cual, de manera forzada, se ha querido remitir toda una praxis artística que ha tenido a Italia como único centro del devenir estilístico, hasta la época barroca⁽¹⁾. Sin embargo, no podemos olvidar el marcado acento naturalista

(1). La visión del Renacimiento en base a Italia ha sido un error, incluso compartido por Panofski (Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental, 1957, Ed. Madrid, 1975), quien al hablar de renacimiento obvia las escuelas centroeuropeas, flamenca en particular. Creemos que hablar de medievalismo en las obras de autores que influirán en renacentistas del norte de Italia, como el caso de Van der Weiden, es una visión partidista, que abandona la forma para ahondar en el concepto.

de los pintores flamencos del siglo XVI que, como veremos, han sido citados por los tratadistas especializados como antecedentes del bodegón español. Los ejemplos de Aertsen y Beuchelaer, deudores aún del manierismo compositivo, es elocuente. Su mostración y valoración del objeto será total. Es obvio que no existe un sólo naturalismo, opuesto a una visión aristocrática y elitista, representado por la obra y actitud de Caravaggio, sino que en los Países Bajos, dentro de una sociedad burguesa, ha de triunfar una pintura que, apartándose de alegorías, vuelva a la realidad tangible. Así, el bodegón naturalista tendrá dos corrientes paralelas: la de base italiana y, la que creemos más importante, de base flamenca -con inclusión de Holanda, en el siglo XVII-. No olvidemos, sin embargo, algunos rasgos autonómicos que irán aflorando en los distintos países, España entre ellos.

La segunda interpretación sobre el bodegón parte de una visión simbolista que ve Julián Gállego en la pintura del siglo XVII, a la que quiere despojar, en su tesis, de casi todo valor naturalista. No desdeñamos en absoluto el significado de las frutas como símbolo de los sentidos -vista, olfato, gusto y tacto- o de actitudes morales, al igual que los instrumentos musicales pueden relacionarse con el oído, sin embargo, reservamos esta interpretación a un parco número de autores y obras. Así, compartimos la tesis de Gállego⁽²⁾ cuan-

(2). Julián Gállego, 1968, Edición Madrid 1972, p. 239. También, Gállego-Gudiol, 1976, p. 49.

do se refiere al carácter de homenaje a la Virgen del bodegón de Francisco Zurbarán en la ex-colección Contini-Bonacossi (1633, Fundación Norton Simon). Su lectura es acertada, aún más si lo comparamos con los cuadros de composición, a los que se le añaden frutas y flores como atributos. En Francia, y referido a los sentidos, está la obra de Baugin, claro ejemplo de simbolismo. Pero el amplio panorama bodegonista, comercializado en suma, creemos no comparte esta idea. Podemos ver cómo la mayoría de autores buscan la mostración total de sus elementos, como ofreciéndolos para que podamos degustarlos. Así, podemos hablar de un bodegón mostrativo, que se corresponde, casi enteramente, a la primera etapa, excepción hecha del decorativismo de Blas de Ledesma y del "llamado Blas de Ledesma", que será suplido por un bodegón decorativo, ya de marcado acento barroco, descontextualizando el valor de la naturaleza, para convertirla en objeto estético.

Por último, nos referiremos a la tipología especulativa. Ante un autor como Sánchez Cotán, es difícil sustraerse de unas ideas religiosas -fue cartujo- y de la época en que pintó -1600 / 1604- que le sitúa en los inicios del llamado naturalismo autónomo. Sin embargo, el bodegón con todos sus frutos, más que un fiel reflejo de la naturaleza tangible, o ideario místico, es para Cotán marco donde desarrollar un tipo de composición en la que la geometría, la aritmética y otras ciencias están presentes. Una visión a su biblioteca es elocuente a este respecto, al igual que el ambiente científico que

tuvo que conocer, derivado de las ideas racionales de Herrera en El Escorial.

Así pues, en una primera fase del bodegón español, encontramos las tres tipologías bien representadas: Sánchez Cotán especula, Zurbarán usa el símbolo y Van der Hamen fija la naturaleza.

En el amplio panorama posterior, los autores se agruparán en torno a la opción naturalista. Así, los Ponce, Arias, Cerezo, Pereda, Deleito, seguirán dentro de la corriente naturalista, sobre la que habría que hacer una matización. El naturalismo, también por lectura errónea, ha sido aplicado a la plasmación de una realidad pobre. Creemos que ya es hora de deshacer esta falsa idea. Naturalismo es la plasmación de una realidad tangible, sea pobre o rica. Así, Pereda copia una realidad de un cierto rango social -bodegones de Leningrado y Moscú- sin dejar de ser naturalista. El mismo Chardín, en el siglo XVIII hará lo mismo, siguiendo la línea iniciada por Vermeer. Es el naturalismo burgués que refleja su sociedad, paralelo al naturalismo para el burgués, que plasma una realidad pobre, cercano a la bambochada. Incluso iríamos más lejos, y hablaríamos de un naturalismo cortesano, en el que incluiríamos a Velázquez. Sus retratos de la monarquía huyen de los presupuestos ideológicos de sublimación del poder. Velázquez pinta a los monarcas como éstos son, no como querrían ser vistos. La enfatización está ausente. Lo que cuenta, en definitiva, es la actitud, no el modelo.

Bodegón con figuras.

La finalidad de los bodegones de esta tipología es triple. Por un lado, podríamos hablar de una actitud propagandística, en la que los más variados objetos son presentados al espectador para que éste los vea y los compre. Los cuadros flamencos de un Snyder, representando puestos de venta, los encontramos en España en la figura de Loarte, quien en sus dos versiones de "La Gallinera" nos da un magnífico cartel anunciador de productos, dentro de unas formas totalmente propagandísticas. El cuadro de autor desconocido -estudiado en el apartado de Loarte- "El bodegonero"⁽³⁾, indica, con la acción, una oferta a escoger por el espectador. Esta actitud propagandística se ve también en algunos bodegones sin figuras, en los que los manjares se nos presentan ordenados como si de un aparador de mesón se tratase. Es una civilización de la imagen, ya en el siglo XVII. Las sentencias "se come por los ojos" y "una imagen vale más que mil palabras" están perfectamente adecuadas. En segundo lugar, podríamos hablar de una actitud alegórica o simbólica, tal son los casos de Barrera y Miguel March, que intentan mostrarnos las estaciones del año a través de los productos del campo, o el de Van der Hamen, que alegoriza a través de los símbolos florales o frutales, caso de "Flora", símbolo de la Primavera, ya utilizada en el "Quattrocento" por Botticelli, en su "Nacimiento de la Primavera". Sin embargo,

(3). Vid. Apartado sobre Loarte, nº 68 de catálogo.

este cierto simbolismo alegórico tiene un marcado acento naturalista, que se aparta del intelectualismo manierista de un Arcimboldo.

En último lugar, aparece la actitud naturalista, yo diría vanguardista. Es el caso de algunos manieristas flamencos, ya citados, y, en nuestro país, de Velázquez. Su tantas veces ponderada "Vieja friendo huevos" (1618, Museo de Edimburgo) es una verdadera lección del saber ver la realidad. Sus cuadros, llamémosles religiosos, quedan totalmente invertidos en su concepto gracias a la fijación naturalista. Es evidente que más que bodegones con figuras, a la manera tradicional, son cuadros de género que enlazan con aquellas figuras con bodegón ya aludidas. En esta tipología, no sólo destaca Murillo, al que Julián Gállego sitúa en la órbita de los propagandísticos y subraya que "la publicidad actual de productos alimenticios no ha inventado nada mejor que la satisfacción evidente de estos mozuelos que mezclan uvas y melón"⁽⁴⁾, sino también multitud de pintores religiosos que valoran, en una clara actitud naturalista, lo accesorio. Desde Juan de Juanes y sus mesas de la Santa Cena, pasando por Ribalta en temas análogos, podemos subrayar la interesante obra de Rizzi "La Cena de San Benito" (Museo del Prado), en la que la luz de la vela ilumina los rostros de los frailes, mientras una luz caravagguesa incide en la mesa, valorando los elementos inanimados allí represen-

(4). Julián Gállego, 1968, Edición Madrid, 1972, p. 239.

tados. De los autores tantas veces nombrados dentro del bodegonismo sólo cito dos, entre los muchos ejemplos. El primero, Alonso Vázquez con su "Lázaro y el rico avariento" (1602, colección privada). El segundo, Zurbarán con "San Hugo en el refectorio" (1630/1635, Museo de Sevilla). Ambos valoran el bodegón y son indicativos de una tradición que será constante en la pintura española del siglo XVII.

"Vanitas".

Los cuadros de "vanitas" ofrecen un tipo de lectura exclusivamente didáctica, apoyándose en una fuerte carga simbólica. El tema, no siendo exclusivamente hispánico, encuentra en nuestra plástica barroca un campo fecundo para su desarrollo. Un estudio histórico y analítico fue perfectamente realizado por Bialostocki, en el capítulo "Arte y Vanitas"⁽⁵⁾ que, en parte, hace suyo Santiago Sebastián⁽⁶⁾. Ambos recogen una triple división de los símbolos de las "vanitas" que Ignvar Bergström⁽⁷⁾, con agudeza y precisión realiza. Para este autor, los símbolos representados se dividen en:

1. Símbolos de la existencia terrenal.
2. Símbolos de la mortalidad de la vida humana.
3. Símbolos de la resurrección a la vida eterna.

Los primeros se dividen, según Hadrianus Iunius⁽⁸⁾, en tres cam-

(5). Bialostocki, 1966, Ed. Barcelona, 1973, pp. 185-214.

(6). Sebastián, 1981, pp. 93-104.

(7). Bergström, 1956, p. 154.

(8). Según Bialostocki, 1966, Ed. Barcelona, 1973, p. 198. Cf. Bergström, 1956, p. 307.

pos: vita contemplativa -libros, instrumentos científicos y materiales, literatura, ciencia y artes plásticas-, vita practica -joyas, insignias de poder, coronas, cetros, armas y cosas valiosas de todo tipo- y vita voluptuaria -vasijas, pifanos, cartas de juego, instrumentos musicales-.

Lo que Bergström aplica a la pintura holandesa es aplicable a un primer estadio de las "vanitas" hispanas, cual es el caso de Pereda. En el estudio de su obra analizamos particularmente cada caso. Podríamos definir sus bodegones como de friso vital, con la muerte como compañera. Pereda nos indica el peligro de las vanidades, pero aún estamos vivos -soñando, como el caso del caballero del cuadro de la Academia- o ausentes -cuadros de Viena y Uffizzi-. Son sus obras, más que alegorías de la muerte, alegorías de la vida. Si aceptamos la idea de la calavera como símbolo de resurrección, este sentido vital, que no sórdido, será el adecuado. Los bienes terrenales, que nos parecen hacen la felicidad, no son nada comparado con la gloria celestial, a la que llegaremos gracias al sacrificio de Cristo y su ulterior Resurrección. Sin embargo, Valdés Leal nos habla de la Muerte con toda su crudeza. Sus cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla, analizados en el apartado del autor, son verdaderos frisos de la muerte. La frase del Eclesiastes "Vanidad de vanidades y todo vanidad (I-2)", tomada como máxima en la "Imitación de Cristo" por Tomás de Kempis, será reelaborada por D. Miguel de Mañara en su programa hospitalario. Es evidente que los Ejercicios Ignacianos dieron pie a esta representación de la Muerte, en la que había que meditar, y a la que había que mostrar.

Ambos artistas a su vez, como comentaremos en la visión global de las escuelas españolas, serán fiel reflejo de una sociedad concreta. La de Felipe IV aún espera, la de Carlos II ya está desengañada.

III. VALORACION CRITICA Y SOCIAL DE LA PINTURA DE BOLEGONES.

III. VALORACION CRITICA Y SOCIAL DE LA PINTURA DE BODEGONES.

Valoración crítica.

Al analizar, desde el punto de vista teórico, la valoración de la pintura de bodegones por los distintos tratadistas e historiadores del arte, es preciso tener en cuenta su ideología artística. Es interesante, a mediados del siglo XVI, la valoración positiva de la imitación y estudio directo de la naturaleza que hace el escritor portugués Francisco de Holanda⁽¹⁾, quien no menciona los bodegones, pero habla del valor de los accesorios "(...) animales, tierras y ríos, plantas, flores, ... con todas las demás cosas animantes y no animantes (...)". Felipe de Guevara⁽²⁾, en el año 1560, sigue en la línea de Holanda, al valorar la naturaleza como no intrínseca a la pintura, pero sí como buena compañera y necesaria: "La compañía que dixe de la Agricultura parece ser no solo anexa á la Pintura, pero necesaria, pues ella tracta y rodea tanta parte de la naturaleza, de la qual la Pintura tomó imitación, como son yervas, flores, arboles, frutas varias (...) y otras que á vueltas de todas estas la naturaleza cria, de las quales la fantasia del Pintor, ó del que ha de juzgar

(1). Francisco de Holanda: Libro de la Pintura Antigua (1548), Ed. Academia, 1921, según Cavestany, 1936/40, p. 9.

(2). Felipe de Guevara, Comentarios de la Pintura (1560), Ed. Madrid, 1788, p. 5.

bien ó mal de la Pintura, toma su imitación". Sin embargo, califica de humildes y bajos los asuntos de bodegón, a los que nombra como despensas.

Pablo de Céspedes⁽³⁾, en la mitad del siglo XVII, valora la imitación del natural y pondera la obra de Juan de Udine, discípulo de Rafael, más dentro la línea del grotesco que del bodegón. Es ilustrativo al respecto, la anécdota explicada por Pacheco referida a este pintor. Habiendo pintado una Cena de Cristo Nuestro Señor, los que la veían en su casa celebraban mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin fijarse en lo demás, por lo que enfurecido gritaba a su criado: "Andrés, bórrame este jarro y quita (folio 452v)melo de aquí ¿Es posible que no se repare en tantas cabezas y manos en que he puesto todo estudio y cuidado y se vayan todos a esta impertinencia?".⁽⁴⁾ Está claro que el estudio y cuidado está en la composición figurista y esta "impertinencia", no tiene especial interés para el citado pintor y tratadista. Hasta ahora la imitación de la naturaleza, de la que hablan nuestros teóricos, debe ser calificada más de complemento que de un tema historiado, y como tal valorado, o de motivos decorativos, grotescos, que como bodegones individualizados. Será el siglo

(3). Pablo de Céspedes, Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura ... (1604), Edición Ceán Bermúdez, 1800, T. V. pp. 269-252.

(4). Pacheco, 1649, Edición Sánchez Cantón, 1956, p. 139.

XVII el que analizará la pintura de bodegones con espíritu crítico y valoración negativa. Es lógico que Pacheco⁽⁵⁾, educado en el ambiente cincocentista e influido por Zuccari, Lomazzo, Armenini y Van Mander, y por los más antiguos, Dolce, Leonardo y Vasari, defienda el "disegno" en lo que tiene de realización e Idea zuccariana⁽⁶⁾. Consecuentemente, el realismo como posición artística será atacado por él, y los bodegones relegados a un segundo plano en la valoración de las diversas tipologías. Pacheco, al igual que Carducho, al que le une la teoría y le separa su yerno Velázquez, pondera la sabia captación del natural, sobre todo en las figuras⁽⁷⁾. A pesar de esta secundariedad ya citada, dedica dos capítulos de su obra a esta temática.⁽⁸⁾ Empieza señalando

-
- (5). Pacheco, Arte de la Pintura (1649), Ed. Sánchez Cantón, 1956. Cf. Calvo Serraller, 1981, pp. 369-372, donde se analizan las teorías e ideología artística de Pacheco.
- (6). Zuccari, Idea, según Panofsky, 1924, pp. 78-79.
- (7). "Cuando las figuras tienen valentía, debuxo y colorido; y parecen vivas (...) y son iguales a las demás cosas del natural (...) traen sumo honor al artífice". Pacheco, 1649, Ed. 1956, p. 138. Cf. con la opinión de Carducho "(...) yo dexera que se ha de estudiar del natural y no copiar". Carducho, 1633, fol. 154, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 88.
- (8). Pacheco, 1649, Ed. Sánchez Cantón, 1956, Libro Tercero, Cap. VII y Cap. VIII.

la dificultad de la pintura de frutas "(...) para servir en muchas ocasiones, a graves historias (...)", haciendo una glosa de los más conocidos artifices -Blas de Prado, Mohedano, Alonso Vázquez, Van der Hamen-.⁽⁹⁾ A continuación enumera lo que en propiedad podemos calificar de naturalezas muertas, señalando su menor dificultad de ejecución: "(...) Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida (...) Verdad sea que los peces y aves y cosas muertas mas facilmente se alcanza su imitación, por que en la postura (folio 449v) que se elige al principio guardan, todo lo que quiere el pintor y en todas las cosas de comer, o beber, siendo lo mismo, como en los vasos y frutas".⁽¹⁰⁾ Continúa en su exposición con una pregunta fundamental: "¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar?",⁽¹¹⁾ contestando con un alegato a favor de su yerno, que quizás le condiciona su opinión: "Claro está que sí, si son pinta (folio 451) dos como mi yerno los pinta alzandose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima".⁽¹²⁾ Sin embargo, aunque los valora y dice que él mismo los realiza: "(...) me aventuré una vez, a agradar a un amigo estando en Ma-

(9). Ibidem, p. 125.

(10). Ibidem, p. 135.

(11). Ibidem, p. 137.

(12). Ibidem, p. 137.

drid, año 1625 y le pinté un lencacillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes",⁽¹³⁾ les quita importancia cuando más adelante, al hablar de Zeuxis, Parrasio y Pablo de Céspedes, los vuelve a subvalorar en relación a lo historiado: "(...) Bien se ve por este hecho cuan impacientemente llevan los grandes pintores que los que miran sus cuadros reparan y celebren (folio 452) las cosas menos importantes y se olviden, por las niñerías, de los principal (...)".⁽¹⁴⁾ Coetáneamente, Carducho⁽¹⁵⁾ ataca a los copistas de la realidad, más por animadversión a los caravaggistas (entre ellos Velázquez) que al propio Caravaggio,⁽¹⁶⁾ al decir: "(...) y no tienen poca culpa los artifices que poco han sabido, ó poco se han estimado abatiendo el generoso Arte à conceptos humildes, como se veē oi, de tātos cuadros de bodegones cō baxos y vilisimos pēsamiētos, y otros de borrachos, otros de fulleros taures, y cosas semejantes, sin mas ingenio, ni mas assunto, de averle antojado al pintor retratar quatro picaros descompuestos, y dos mugercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte, y poco reputación del Artífice."⁽¹⁷⁾ Es evidente, sin embargo, que la formación clasicista de Carducho, buen dis-

(13). Ibidem, p. 137.

(14). Ibidem, p. 139.

(15). Carducho, 1632, Edición Francisco Martínez, 1633.

(16). Cf. Julián Gállego, 1968, Edición 1972, p. 241.

(17). Carducho, 1632, Edición 1633, Folio 112.

cúpulo de Zuccari, le lleva, como bien señala Pérez Sánchez,⁽¹⁸⁾ hacia un "clasicismo toscano, enriquecido con la sensualidad y el realismo de Venecia" y, obviamente, a cerrarse a cualquier valoración positiva de los bodegones naturalistas. Es, en definitiva, un avanzado del denominado clasicismo barroco. Cavestany,⁽¹⁹⁾ en su análisis de los teóricos del bodegón y florero, habla de Fray Francisco de los Santos, quien en 1689, en su Descripción del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, se refiere a cuadros religiosos con guirnalda de flores, texto que no analizamos, por no tratar nuestra tipología.

En el último tercio de siglo, el aragonés Jusepe Martínez, calificado de cosmopolita, y bien analizado y ponderado por Calvo Serraller,⁽²⁰⁾ Julián Gállego,⁽²¹⁾ y F. J. León Tello,⁽²²⁾ repite con pequeñas variaciones la idea de Pacheco acerca de la facilidad en copiar cosas "inmóviles" que aguardan al pintor el tiempo que desea y a de menester, sin mudarse ni moverse".⁽²³⁾ A finales de siglo, García Hidalgo da consejos

(18). Pérez Sánchez, 1973, Introducción, s/p.

(19). Cavestany, 1936/40, p. 10.

(20). Calvo Serraller, 1981, pp. 481-484.

(21). Julián Gállego, 1950, p. 35.

(22). F.J. León Tello, 1572, p. 5.

(23). Jusepe Martínez, Discursos practicables (1673 ?), según Calvo Serraller, 1981, p. 489. Cf. Pacheco, Edición 1956, p. 135.

prácticos a los pintores de "flores, frutas, (...) animales, aves, (...)"⁽²⁴⁾.

En el siglo XVIII Palomino, autor de un gran caudal teórico, destaca por su actitud antidogmática y conciliadora. Como bien señala Calvo Serraller,⁽²⁵⁾ su obra "(...) mantiene, como la mayoría de los tratados escritos en el siglo XVII, una concepción doctrinal clasicista, aunque lógicamente abierta a todo tipo de concesiones (...) de sensibilidad barroca, (...) " y el autor "(...) se caracteriza, en general, por su talento extraordinariamente liberal, por no decir simplemente ecléctico". Más preocupado en teorizar, que opinar en pro o en contra, habla de los autores y clasifica los temas por tipologías. Así, en cuanto se refiere a los que nos ocupan, los clasifica en sensitivos " (...) el que se compone de animales de una, o varias especies, como aves, pescados y fieras (...)" ; vegetativos "(...) el que se compone de árboles, frutas o flores, como los paisajes, floreros y fruteros (...)" ; inanimados "(...) el que se organiza de varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios, y otras riquezas y ahenajas semejantes, o inferiores (...)"⁽²⁶⁾.

(24). García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte ... (1693), según Calvo Serraller, 1981, p. 611.

(25). Calvo Serraller, 1981, p. 621.

(26). Palomino, 1715/1724, según Calvo Serraller, 1981, p. 624.

En su Museo Pictórico⁽²⁷⁾ dedica un apartado a la pintura de frutas, dando consejos acerca de su composición, color, variedad y forma, afirmando que pintar "los trastos de cocina" sirve para ir perdiendo "el miedo a copiar del natural". Finalmente, en El Parnaso, al referirse a Herrera el Rubio, califica de ridículos los bodegones: (...) Pintó mucho ridículo, como bodegones y figurillas a la manera de las de Calot (...)"⁽²⁸⁾

En 1730, Interian de Ayala,⁽²⁹⁾ más preocupado por la decadencia de los temas, según la normativa religiosa, aconseja a los menos agraciados para pintar se dediquen "(...) a cualquier otra arte, antes que a la de la pintura. Pinten, aunque malísimo, barberías, tabernas, melones, legumbres, cohombros, calabazas y cuanto se les antojare, con tal que no pinten imágenes sagradas (...)", con lo que define perfectamente su valoración de este tipo de obras. Mayans y Siscar⁽³⁰⁾, en 1776, trata de esta pintura, a la que califica de divertimento, "(...) si se quiere divertir la variedad de los gustos de la

(27). Palomino, Museo Pictórico (1715/1724), Ed. Poseidón, 1944, Libro Quinto, Cap. VII, Ap. VI, pp. 87-88.

(28). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 133.

(29). Interian de Ayala, El pintor christiano y erudito (1730), según Fernández Arenas, 1982, p. 234.

(30). Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), Ed. Valencia 1854, pp. 32, 34 y 48.

gente, en pintar bodeguncillos, y las cosas que se venden en ellos (...)", quizás por su mensamiento, a caballo del barroco tardío y la corriente neoclásica. Ponz⁽³¹⁾ valora los bodegones como buen ejercicio de aprendizaje, haciendo notar que todos los pintores sevillanos hicieron en sus comienzos obras de este tipo.

Ya en el siglo XIX, la valoración de esta tipología está recogida por Ceán⁽³²⁾, quien en su "Diccionario" equipara los autores de bodegones a los de otros géneros. Igual harán Cruz y Bahamonde⁽³³⁾, Quilliet⁽³⁴⁾ y finalmente Viñaza⁽³⁵⁾. El primero de esta triada, refiriéndose a Velázquez, vuelve a insistir en lo dicho por los tratadistas del siglo XVII, valorando el naturalismo de nuestro primer tercio del siglo XVII: "(...) todo lo cual (aves, frutas, flores, peces, ...) estudiaba en la misma naturaleza que es la mejor maestra (...)".⁽³⁶⁾ Ya en la actualidad, el bodegón es valorado positivamente, a nivel crítico, por los historiadores y artígrafos. Desde Cavestany y Sterling, hasta Bergström y Torres Martín, todos, desde su particular visión, han sabido ver la importancia de esta te-

(31). Ponz, Viaje (1772/1794), T. IX, p. 280.

(32). Ceán, 1800.

(33). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/1813).

(34). Quilliet, 1816.

(35). Viñaza, 1889.

(36). Cruz y Bahamonde, Viaje, T. XI (1812), pp. 344-349.

mática. Es obvio que el cada día mayor conocimiento y valoración del naturalismo seiscentista y setecentista, al igual que una mayor preocupación por el simbolismo, han ayudado a la justa estima de esta tipología que, como ya señalaremos más adelante, ha de ser estudiada dentro del panorama más amplio de las tendencias pictóricas del siglo XVII.

Valoración literaria. (37)

La literatura, poética especialmente, supo ponderar las realizaciones bodegonistas. Cavestany, (38) de manera modélica, ya señaló estas dependencias en su magnífico estudio-catálogo. Sin embargo, son las flores, más que las frutas, las inspiradoras de versos y prosas. Así, lope de Vega en el siguiente soneto alaba la obra de Van der Hamen:

Dijo que vuestro ingenio peregrino
Le hurtó para hacer frutas sus pinceles
Que no pintais, sino criais claveles
Como ella en tierra, vos en blanco lino. (39)

aunque en las estrofas Al Nacimiento del Príncipe, arremete contra los artistas que no pintan la figura humana:

(37). Algunas citas a los autores que estudiamos, pero no referidas a bodegones, las incluimos en los apartados de "referencias textuales" propios de cada autor.

(38). Cavestany, 1936/40, pp. 11-14.

(39). Lope de Vega, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 399.

porque esos son como pintores viles
 que saben hacer árboles y flores
 más no la majestad de las figuras
 y así procuran fama con la plebe.⁽⁴⁰⁾

Juan Rodríguez de León ensalza a los pintores de frutas y flores "(...) que pueden engañar a la naturaleza, epilogando una primavera en un festón, como puede estar en un jardín (...)."⁽⁴¹⁾

Don Pedro Soto de Rojas, en su libro Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, publicado en Granada, en 1652, elogia en particular a Blas de Ledesma como pintor de frutereros:

Vitrubio en tanto asseo su elegancia
 Acusa de ignorancia,
 Viendo de Zeusis el pincel facundo,
 Que aplaudido en los términos del mundo,
 Por mano de Ledesma en sus fruteros
 Suelve a engañar los pájaros ligeros.⁽⁴²⁾

Encomiásticamente, alude a Labrador Gregorio de Salas,⁽⁴³⁾ siendo,

(40). Lope de Vega, Al Nacimiento del Príncipe, según Sánchez Cantón, 1944, p. 16.

(41). Juan Rodríguez de León, Manual informativo de los Pintores, en el Real Consejo de Hacienda, sobre exención de la Pintura, según Cavestany, 1936/40, p. 13.

(42). Según Cavestany, 1943, p. 17.

(43). Gregorio de Salas, Elogios Poéticos (1773), según Cavestany, 1936/40, p. 13.

por último, en esta breve reseña, Don José María Vaca de Guzmán el que en el cuarteto de su discurso ante la Sociedad Económica de Granada del año 1781 escribe:

De Labrador imitarán las frutas
 Copiarán las florestas de Arellano
Peces de Herrera, lides de Toledo
 Y del mismo Velázquez, los retratos. ⁽⁴⁴⁾

Valoración social.

Tema apasionante, desde el punto de vista social y teóricamente, es la valoración que en nuestro Siglo de Oro tuvieron los artistas pintores. Recientemente Julián Gállego, ⁽⁴⁵⁾ en su magnífico estudio sobre la condición del pintor, entre artesano y artista, nos ilustra con multitud de ejemplos en los que se demuestra la baja estima del artista, comparado a otros trabajos serviles, sujetos a alcabalas. Lo que una valoración, desde el prisma actual -pago de impuestos indirectos por la venta o permuta de bienes-, nos llevaría a aceptar tal pago como lógico, en el siglo XVII tiene un significado despreciativo hacia el artista. El pleito de Carducho con el fiscal del Real Consejo de Hacienda, Don Juan Balboa Magrobejo, analizado por Julián Gállego ⁽⁴⁶⁾ en su libro, es ilustrativo. Como arte li-

(44). Según Cavestany, 1936/40, p. 14.

(45). Julián Gállego, 1976.

(46). Ibidem, pp. 119-148.

beral, la Pintura es ensalzada por Lope de Vega en su Laurel de Apolo, comparándola con la poesía, después del triunfo de Carducho en el citado juicio. Y no es sólo el poeta quien la defiende, sino la mayoría de los tratadistas de la época, como el portugués Felipe Nuñez, el italiano Carducho y el español Pacheco. Un sucinto repaso a los títulos de las obras de los tratadistas es ilustrativo al respecto. Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600) valora las artes en los mismos inicios del Seiscientos, y titula su obra "Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles ...". Juan Butrón (1626) hace apología de la dignidad de la pintura en sus "Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos los derechos". Vicente Carducho (1632) abunda en lo expuesto, en sus "Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias" en los que incluye una positiva valoración de distintos prohombres -Valdivielso, Jauregui, Lorenzo Van der Hamen, ...- que colocan a la pintura en el primer lugar de las artes liberales. El hispalense Pacheco (1649), veedor del Santo Oficio, titula su obra "Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas ...". Lázaro Díaz del Valle, no sólo la defiende en el enunciado de su obra "Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura ...", sino que incluye la lista de señores y nobles caballeros españoles que cultivaron esta arte, con lo que compara la nobleza de rango con el quehacer pictórico. Jusepe Martínez (1673 ?), hábil compi-

lador de teorías anteriores, vuelve a remarcar el carácter noble, y por consiguiente liberal y libre de alcabalas, de la pintura en sus "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura ...". Pedro Calderón de la Barca, en su "Memorial" del año 1677, defiende a los profesores de la pintura, de la pretensión del Procurador General de Madrid y de los Diputados de Rentas de que "el arte de la Pintura pagase cincuenta ducados cada año, de un soldado, que se le repartía, con el ejemplar de haber servido a Su Majestad, voluntariamente, por una vez, con un montado, en caso de necesidad pública".⁽⁴⁷⁾ Es interesante la lista de eminencias practicantes de la pintura que remonta a la lejana Roma, llegando hasta el renacimiento. Bossier (1688) en su intento de crear un colegio-academia de pintores, se ve en la obligación de demostrar la nobleza de las bellas artes y publica su "Jurídica demostración de la nobleza de la art y professors de la pintura". Ya entresiglos, continúa esta polémica en términos parecidos a los de principios de siglo. José García Hidalgo (1693) publica sus "Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura ..." y Palomino (1724), en su "Parnaso español pintoresco y laureado", acaba su enunciado con las siguientes palabras "(...) para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes, y renombrados espíritus."⁽⁴⁸⁾ Esta

(47). Palomino, El Parnaso (1724), p. 162.

(48). Cf. Julián Gállego, 1976, Cap. X, pp. 149-166.

nobleza de la pintura lleva a los artistas a buscar ser nombrados caballeros, como el conocido Diego Velázquez, quien seguramente, por favor personal del rey, es nombrado Caballero de Santiago. Pensemos que según un memorial de la Orden de Santiago, dado en 1563,⁽⁴⁹⁾ eran oficios viles y mecánicos "platero o pintor que lo tengan de oficio".

A pesar de este querer ser artista, alejándose del artesano y sublimando el gremio, pocos son los que consiguen una sólida estima social, a no ser por matrimonio. Es ilustrativo a este respecto, el capítulo VII del citado libro de Julián Gállego.⁽⁵⁰⁾ Si éste es el panorama general, cuál no será el particular de los pintores de bodegones, género despreciado por casi todos los teóricos que hablan de la nobleza pictórica. A veces encontramos artistas, como es el caso de Barrera, en la lista de pleitantes contra las alcabalas de Hacienda, más como agremiado que como pintor de género. Poco nobles debían parecer los que tenían obradores industriales, donde se comercializaban un sinfín de cuadritos para ornato de las casas burguesas de la época, y, a veces, de una calidad infima. Este fue el caso de Juan de Van der Hamen, quien en su obrador de la calle de los Tintoreros, "frente al mesón" en casa propiedad del Hospital, trabajaron, presumiblemente, Ponce, Loarte y Cam-

(49). Domínguez Ortiz, 1963, p. 209, según Julián Gállego, 1976, p. 166.

(50). Vid. Julián Gállego, 1976, pp. 83-99.

probin. Estos locales servían, como dice Cavestany,⁽⁵¹⁾ de posada para pintores foráneos, quienes pagaban en mano de obra su estancia. El resultado era un arte adocenado y repetitivo que llena la península de incontables cuadros anónimos, de dudosa atribución, pero que, como en el caso de Van der Hamen, sirven para llenar épocas estilísticas del autor. Cavestany⁽⁵²⁾ habla de los obradores-vivienda de Alejandro de Loarte, calle de Los Gitanos, cerca de la Puerta del Sol, en casa de Carolina González, y de Pereda, calle de la Magdalena. Creemos que, más que obradores, eran viviendas con taller.

Aunque poco estimados socialmente, sin embargo, económicamente, los más dotados se enriquecían al ser bien pagadas sus pinturas. Una lectura atenta de algunos inventarios, tanto de artistas como de coleccionistas, lo atestigua,⁽⁵³⁾ así como los tratadistas y los mismos artistas. Juan de Arellano, preguntado porqué se dedicaba a las flores, contesta "Porque en esto trabajo menos y gano más", a lo que apostilla Palomino, "y así era verdad, porque no sólo ganaba en los intereses pecuniarios, sino mucho más en los de la fama póstuma de su eminente habilidad".⁽⁵⁴⁾ Este mismo tratadista, al hablar de Herrera -el Mozo-, abunda en el aspecto económico: "(...) en estas travesu-

(51). Cavestany, 1936/40, pp. 40-41.

(52). Ib. dem, p. 41.

(53). Apertado IV y Apéndice I.

(54). Palomino, El Parnaso (1723), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 221-222.

ras (...) merescio en Roma ser conocido con el nombre de "il Spagnolo degli pexe"; por cuyo medio logró no sólo la fama, sino la utilidad (...)"⁽⁵⁵⁾ Valgan estos dos ejemplos como demostrativos de una salida comercial pronta y fácil de estos productos.

(55). Palomino, El Parnaso (1724), según Sárchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 283.

IV. EL BODEGON EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS.

IV. EL BODEGON EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS.⁽¹⁾

Una muestra orientativa de la acogida del bodegón como género pictórico en España, queda reflejada en las colecciones de la época y posteriores. A través de una serie de documentos -inventarios, testamentos, particiones, liquidaciones, tasaciones, ...- podemos seguir, de manera cronológica, la incidencia del bodegón en el coleccionismo hispano y su valoración real, que no teórica. Una incógnita importante preside esta exposición, cuál es la adscripción de las obras a escuela española y la duda, en muchos casos seguridad, del origen foráneo de multitud de bodegones. No citaremos los inventarios de artistas bodegonistas, por ser lógica la existencia de obras de este género.

Siglo XVII.

En este siglo las colecciones reales ya dan asiento en sus Inventarios a este tipo de obras. Las encontramos en el Inventario de las Colecciones Reales del Alcazar (1636), al igual que tenemos noticia de su existencia en la Casa del Infantado y Pastana⁽²⁾ ya en el siglo XVI. Fuera de los ambientes de la reale-

(1). Vid. Apéndice I y Documentos en apartado Autores, donde se detallan todas y cada una de las noticias que utilizamos en el presente capítulo, con inclusión de las obras y su procedencia.

(2). Manuscrito 11123. Biblioteca Nacional. Según Cavestany, 1936/40, p. 43.

za, las citas son muchas. El año 1610 ya encontramos noticia en la tasación de las pinturas de Ana Díaz Villegas Polanco. Será a partir del segundo tercio, debido a un mayor asentamiento de esta tipología, cuando las citas serán más comunes. Podemos aportar las siguientes: Inventario de Daniel Sabola (1632); Tasación de las pinturas de Pedro Díaz Morante (1636); Inventario de Doña Francisca de Ulloa y Zúñiga (1644); Tasación de las pinturas de D. Cristobal de Medina (1644); y de doña Juana de Quevedo (1644); Inventario de los bienes de Juan Bautista Santolus (1646); y de Don Alonso Parada y Mendoza, caballero de la Orden de Santiago (1646); Inventario del pintor Puga (1648). A partir de los años cincuenta, encontramos la noticia del pintor Antonio Arias que tasa las obras de Antonio González Cardena (1651). También sabemos de las tasaciones de las pinturas de Melchor de Saevedra (1653); así como del Inventario de Mariana Machuca, madre del pintor José de Campoy (1653) y de Luis de Madina Orosco (1655). En este mismo año (1655) se inventaría la famosa colección del Marqués de Leganés, que prueba el gusto de la aristocracia por los temas bodegonistas. Al año siguiente (1656) tasa sus obras el caballero de la Orden de Santiago, Francisco de Orellana, aunque un estudio detallado de las descripciones nos hace pensar en obras flamencas. El año 1657 se tasan las pinturas de Mateo Alberto de Ferrera y las de Doña Mariana Romerate, y dos años después, (1659) las de Florencio Bernard. El año siguiente es pródigo en noticias (1660). Así, al margen del Inventario de Diego Valentín Díaz, de capital importancia para nuestro estudio, cons-

tan la carta de dote de Antonio Arias y la tasación de las obras de Antonio N^oñez y Juan Cristóbal Ebertín. El año 1661 contiene, de importancia para nuestro estudio, la colección inventariada del Marqués del Carpio, junto a la tasación de las pinturas de Don Duarte de Sousa, la sentencia de remate contra los hijos y herederos de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, y el Inventario del pintor Diego Díaz. Al año siguiente (1662) documentamos la carta de dote a favor de Doña María Francisca Díaz de Quevedo y Barrosa, la tasación de las pinturas del licenciado Matías de Lera y el Convenio entre Don Francisco Marchant de la Cerda y su hijo Don Joseph Marchant. Las tasaciones de pinturas de doña María Martínez y doña Cecilia López Pila, documentan el año 1663, mientras al siguiente (1664), nuestra tipología vuelve a aparecer en las tasaciones de Francisco Helaut, Don Juan del Hierro y Doña Jacinta de Barrientos. Dos años después (1666), el Inventario de José de Arce y la tasación de las pinturas de Alonso de Arce vuelven a ofrecernos documentación de la existencia y pervivencia del bodegón dentro del coleccionismo español. La tasación de la colección de Juan de Arauxo, hecha por Felipe Dirikssen, incluye obras bodegonistas. La década de los setenta se abre con la tasación de las pinturas de Juan Bautista Muñoz Sáenz Navarrete, recogiendo el 1673 la de los bienes de Don Francisco de Orcasitas. Muerto Felipe Diricksen (1679), su inventario recoge un número considerable de bodegones, al igual que un año después (1680), la tasación de los bienes de doña Jerónima de Ugena. Don Juan Vallecas Caballero (1683), escribano mayor de

la villa de Madrid, poseía, al tasarse sus bienes, obras de este género, al igual que el canónigo sevillano don Joseph Fernando León y Ledesma (1684). El año 1693, otro caballero de la Orden de Santiago, don José Rubín, posee un número considerable de bodegones, al igual que Claudio Coello que, en su taller, presuponemos que propios, tiene cinco. Noticia interesante es la que nos facilita Zarco del Valle⁽³⁾, al hablar de las pinturas de este género existentes en el obrador de los pintores de Cámara del Rey, el año 1694. Por último, finalizando el siglo (1695), reseñamos los "bodegones" que poseía el caballero de Calatrava, "gentilhombre de la boca de S.M.", su secretario y oficial segundo de la Secretaría de Indias, don Manuel de la Pontanilla y Ceballos.

De la lectura atenta de los asientos reseñados, podemos concluir que desde la realeza -Inventario Alcazar-, nobleza -Marqués de Leganés, Marqués del Carpio, Príncipe de Esquilache-, cargos de la Corte, como el último citado, y caballeros de Santiago y de Calatrava, hasta una burguesía alta y baja aristocracia, todos coleccionaban este tipo de pintura. Unos, seguramente importándola, otros, comprándola en los obradores madrileños o sevillanos, más asequibles económicamente.

Siglo XVIII.

El siglo XVIII se abre con el Inventario de las Colecciones

(3). Zarco del Valle, 1916 (Documentos varios).

Reales del Buen Retiro y la Testamentaria de Carlos II del Real Palacio y Alcázar, que nos ofrecen una buena muestra de bodegonistas anónimos y de pintores especialistas en esta temática. En este primer año de 1700, consignamos la tasación de bienes de doña María Velasco y el Inventario de la excelentísima señora Princesa de Esquilache. De manera más escalonada, tenemos noticias del coleccionismo dieciochesco a partir de la tasación de las pinturas de doña Isabel Ana Mirabete (1707), del licenciado Juan de Vicuña (1710), de Juan García Infanzón (1713), de don Francisco Antonio Alcedo (1713) y de don Antonio Sebastián Toledo Molina y Salazar (1715). La tasación de los cuadros de don Nicolás de Villanueva, secretario de S.M. (1722) y la de Antonio López Martínez, hechas por Palomino (1724), ofrecen nuevos datos a este estudio. Las noticias quedan interrumpidas hasta las de la Colección del Marqués de Villena, en el Palacio de Cadalso de los Vidrios (1726). Siguen con la tasación de las pinturas de doña María Luisa Fernández, mujer del licenciado Don Diego de Castroviejo, abogado de los Reales Consejos (1727) y la de doña Francisca Astudillo (1729). Un año después (1730), la carta de dote de don José Manuel Franco consigna varias obras, siendo interesante, por la rareza de su asiento, "fruteros de mano de Labrador" en la partición, cuenta y liquidación de bienes de don Bartolomé Cea y Salvatierra (1732). La liquidación, división y partición de los bienes de Don Teodoro Ardemans (1733), consigna doce obras de este género. Los Inventarios Reales vuelven a aparecer el año 1734, con el del Alcázar. El Inventario y Almoneda de algunas pinturas de Isabel de

Farnesio (1768) nos muestran el estado de la cuestión en el último tercio de siglo. Los nuevos Inventarios del Retiro (1772), Palacio Real (1772) y Aranjuez (1794), Retiro (1794), Palacio Real (1794), nos aportan nuevos datos. La lectura de éstos nos lleva a conclusiones parejas a las realizadas con motivo del siglo XVII. La realeza, mejor documentada seguramente debido al cambio de dinastía —austriaca por borbónica—, y los nobles y altos burgueses, continúan consumiendo cuadros de este género.

Siglo XIX.

En el siglo XIX, Ceán (1800) inicia una documentación interesante sobre los artistas y localización de sus obras, labor que continuará Cruz y Bahamonde (1806/1813), completando la obra iniciada por Ponz en el siglo anterior (1772/1794). Comenzamos este período reseñando el inventario del Diputado General de la provincia de Alava, Don Ramón Oñate, con cuadros flamencos y españoles. En Valencia, el Inventario de las Pinturas del Palacio de la Inquisición (1805) consigna fruteros y pinturas presumiblemente de autores levantinos. Los Inventarios Reales, cada vez más completos, del Buen Retiro (1808), Palacio Real (1814) y Aranjuez (1818), clarifican en gran parte el coleccionismo monárquico. Aparecen las catalogaciones hechas con mayor rigor. La primera es la de la Real Academia de San Fernando (1819), institución que junto al Museo del Prado (1819) inician una labor compiladora y una descripción

de las obras mucho más técnica⁽⁴⁾. El catálogo manuscrito de Don Antonio y Aniceto Bravo, de Sevilla (1837), nos indica ya una comercialización abierta del bodegón y, presuponemos, aceptación por parte del público. La colección de don Serafín García de la Huerta (1840) relaciona diez obras bodegonistas en un extenso catálogo, al igual que la del conde de Montenegro (1845) y la de Manuel Montesinos (1850). En la subasta de la colección López Cepero (1860) inventariamos once cuadros de este género, e igualmente contiene noticia abundante el catálogo de los cuadros de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866). Mención aparte merece la colección del Marqués de Santa Marta, abundantemente recogida en nuestra tesis. A finales de siglo, con intención pareja a la de Ceán, Viñaza publica sus "Adiciones" (1889) y Alcahalí (1897) en su "Diccionario" cita, recogiendo a Orellana (finales del siglo XVIII), obras de Miguel March en casa de Juan Molas, presbítero metropolitano.

Aparecen, pues, en esta centuria cantidad de colecciones sólidas, en las que los bodegones se intercalan, en parecidas apreciaciones, con cuadros religiosos, historiados o de género.

(4). M. de Madrazo, Historia del Museo de Prado (1945), pp. 246-253, recoge las listas de cuadros que da D. Luis Veldrós al Real Museo. Destacan la descripción de cuadros y las anotaciones, todavía, en pies y pulgadas de las medidas y también el material -lienzo o tabla.

Siglo XX.

De difícil análisis es el siglo XX, en cuanto a inventariar bodegones, ya que una decidida política comercial y de galerías ha dispersado colecciones. Sólo los Museos, ya citados en la bibliografía de cada autor, pueden mostrar una cierta panorámica del bodegón, que por razones estéticas y/o económicas, están alcanzando una valoración y cotización altísimas.

V. EL BODEGON EN LAS DISTINTAS ESCUELAS EUROPEAS.

V. EL BODEGON EN LAS DISTINTAS ESCUELAS EUROPEAS.

Antes de entrar en el análisis de la escuela española, atendiendo a las diferentes zonas de producción, creemos necesario dar una visión panorámica de las incidencias del género de las restantes escuelas pictóricas europeas. Razones de tipo social y estilístico influirán en las diferentes tipologías empleadas. El naturalismo, tantas veces comentado en nuestra tesis, se dará de manera paralela a un cierto didactismo de la imagen y a una cierta exhuberancia decorativa plenamente barroca y asimilada a la nobleza.

Zonas de producción y cronología.

Las zonas de producción serán todas las escuelas europeas que gozan de auge en el siglo XVII: Francia, Holanda, Flandes, Portugal, Alemania e Italia. En este último caso, usamos el término comúnmente utilizado aunque la dependencia política diversa de las provincias peninsulares nos lleva a hablar de la Lombardía, Nápoles, Roma, La Toscana, el Véneto y Génova. Todas las zonas desarrollarán sus obras a partir de los primeros años del siglo XVII, siendo el caso flamenco el único que yuxtapone un mercado naturalismo a una corriente manierista, ya en el siglo XVI.

Flandes:

Zonas de producción y cronología: Las zonas de producción son el el siglo XVI, cuando Flandes no se ha dividido en las

actuales Holanda y Bélgica, Amberes y Haarlem. En el siglo XVII, separadas las provincias unidas del norte de las provincias del sur -a partir de la tregua de 1609-, será Amberes, casi exclusivamente, la ciudad que aglutinará la mayor parte, no sólo bodegonista, sino artística en general.

Autores: La escuela flamenca tiene su inicio en los manieristas Pieter Aertsen (1507/8-1575) y su sobrino político Joachim Beuckelaer (~1530 - ~1574). En la época primera del bodegón, dentro de una tendencia descriptiva, que muy certeramente Sterling⁽¹⁾ califica de "dispersa", contraponiéndola a la "compuesta" de avanzado el siglo, destacan las figuras de Ambros Boschaert -el Viejo- (1573-1621), Osias Beert -el Viejo- (~1580-~1623), Clara Peeters (1594-1657), Alexander Adriaenssens (1587-1661), Pierre Binoit (? - 1639), Jacob Van Hulsdonck (1594-1657) y Jacob Van Es (1608-1651). La tendencia decorativa, según ajustada denominación de Edith Greindl,⁽²⁾ está representada por los ya barrocos Frans Snyders (1579-1657), Paul de Vos (1596-1678), Jan Fyt (1611-1661), Peter Boel (1622-1674) y Jan Davidsz de Heem (1606-1683/4). Otros autores importantes son Alexandre Coosemans (1627-1689), Peter Boel (1622-1674), David Teniers -el Joven- (1610-1690) y Jan van Kessel (1626-1679), cultivadores de diversas tipologías bodegonistas.

Tipologías: Las tipologías empleadas son cinco: figuras con

(1). Sterling, 1952, p. 42.

(2). Greindl, 1956, p. 49.

bodegón; bodegón con figuras; bodegón; "vanitas"; y "trompe l'oeil". La primera se corresponde con las obras manieristas de Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer. Sus temáticas religiosas valoran lo natural, retrasando a un segundo plano la acción principal, dentro de un claro manierismo compositivo que deriva hacia un naturalismo ideológico. Su actitud corre pareja con la de Velázquez en su época sevillana. La segunda está representada por Frans Snyders y sus seguidores, dentro de la tendencia decorativa. El bodegón conserva un mayor contacto con Holanda y aparece ya, en un primer momento, con Osias Beert, pasando por el holandés Jan Davidsz y sus seguidores flamencos. Las "vanitas", sin llegar a la importancia de las holandesas, tienen en Alexander Coosemans y en Jan van Son, importantes representantes. Los pintores de "trompe l'oeil" siguen la escuela holandesa de Leyden, sin seguidores dignos de mención.

Características formales y conceptuales: Al hablar de la pintura flamenca, es obvio relacionarla con los cambios estilísticos que se producen a partir de 1550. El bodegón no es ajeno, en un primer momento, a una pintura claramente manierista, pero que pugna por introducir un naturalismo, fiel reflejo de la realidad tangible. Sin embargo, el artista no se libera de las ataduras de su época y, tímidamente, inicia una pintura de género en la que el bodegón independiente sólo se intuye. Así, el holandés Pieter Aertsen fija la realidad en sus cuadros de género, siguiendo un valor objetivo, valorador de lo individual, mientras que Joachim Beuckelaer introduce un lirismo fla-

menco que desembocará en el decorativismo del siglo XVII. Los objetos representados se incluyen en planos inclinados que muestran el conjunto en todos sus detalles. La técnica compositiva se apoya en la yuxtaposición ("dispersión") que valora todos y cada uno de los elementos. Los colores de tonos rojos salmón, verdes azulados o aceitunados y azules grisáceos, unifican el conjunto.

El siglo XVII se abre con la obra de Osias Beert, dentro de los que podríamos denominar mesas servidas. Un cierto arcaísmo, compositiva que yuxtapone e individualiza los elementos, está presente en sus composiciones. Un juego de verticales y horizontales se reordenan dentro de una estructura de diagonales. Aparecen elementos vivos, como mariposas, que intentan crear una cierta naturalidad, a la vez que una cierta poesía. Podemos hablar de naturalismo en toda su extensión. Es la corriente flamenca que, junto a la holandesa de la época, escuela de Haarlem principalmente, partiendo de un naturalismo costumbrista del Quinientos flamenco -léase Brueghel- se convertirá en escuela paralela a la tendencia italiana que se inicia en Carracci y Caravaggio llenando todo el mediodía europeo. Los restantes autores, Hulsdonck, Clara Peters, Van Es, Boschaert, Adriaenssens, seguirán la línea de Osias Beert, acentuando el naturalismo. Técnicamente, sus obras tienen una gran calidad pictórica que explica, valorándolos, todos y cada uno de los objetos. Así, las transparencias de los vidrios, los reflejos de los platos, las superficies de los elementos, están justamente realizados. Un colorido cálido acompaña el

conjunto, unificándolo. Es, en definitiva, la valoración del objeto "per se". Esta valoración dará paso a una corriente decorativa en la que primará lo total a lo individual, el efecto sobre el reflejo. Aparecen los bodegonistas con figuras de los seguidores de la corriente barroca de Rubens. Sus composiciones usarán la superposición de los elementos, consiguiendo un todo unitario, dinámico y lleno. Será la tendencia compuesta a la que alude Sterling⁽³⁾. Los elementos pasarán de las formas concretizadoras a las abiertas del barroco. Aparecerá el bodegón de caza como temática en la que se aglutinan multitud de elementos. Es, en definitiva, el triunfo de lo "barroco", paralelo a la tendencia ampulosa del "gran estilo" flamenco. Algunos autores, sobre todo los más naturalistas, no ajenos, en ocasiones, a la bambochada, cultivarán este género bodegonista. Es el caso de David Teniers dentro de un estilo síntesis de lo barroco, pasado por el tamiz de la realidad.

Influencias: La escuela flamenca de bodegones, al igual que su pintura en general, influirán en toda Europa. Por razones políticas -la intolerancia española- se producirá una diáspora de artistas que, asentándose en otros países influirán en su arte. La colonia flamenca se asienta en la Renania, de origen bohemio, y en Sebastien Stoskopff. Pero no sólo son causas políticas, sino de trabajo, como en el caso de Juan de Van der Hamen, padre del bodegonista del mismo nombre que, siendo arquero del rey, se instala en Madrid, llevand. la influencia de la primera escuela flamenca, tal como la de Osias Beert -el

(3). Sterling, 1952, p. 42.

Viejo-.⁽⁴⁾ También los viajes artísticos hacen que Abraham Breughel se instale en Italia, donde influirá y se influirá en lo italiano. En cuanto al bodegón con figuras, mucho se habla de la influencia de Aersten y Beuckelaer en Velázquez. Creemos más en una idea similar que produce la superación del manierismo. Velázquez conoce la obra de Alonso Vázquez y, partiendo de ella, valora ya lo accesorio por encima de lo principal. La influencia del sensitivo Snyders pasará desapercibida para las restantes escuelas, que no conectarán con este gran vitalismo flamenco.

Holanda.

Zonas de producción y cronología: Las zonas de producción holandesas se dan durante todo el siglo XVII y son más numerosas que las de Flandes. La razón es estrictamente social. Mientras Flandes continúa con una sociedad aristocrática afín a España, las provincias Unidas del Norte están en manos de una burguesía comercial que reparte por toda su geografía sus centros de producción. La Monarquía es aglutinadora -Amberes-, la burguesía es dispersa. Así, sus ciudades más activas necesitarán de un sector terciario y ocioso. Aparece la comercialización del arte,⁽⁵⁾ hecho que producirá una proliferación de artistas

(4). Cf. catálogo Van der Hamen.

(5). El aspecto sociológico artístico de Holanda está magníficamente tratado por Hauser en el capítulo dedicado al "Barroco burgués y protestante" del libro "Historia Social de la Literatura y el Arte"- Hauser, 1951, Ed. Madrid, 1971.

que inundarán el mercado de obras, dentro del gusto burgués de la época. Utrecht, Haarlem, Leiden, Delft, Dordrecht, La Haya, Amsterdam, se convertirán en focos artísticos en los que el bodegón no es ajeno. Para el ulterior desarrollo y análisis es preciso hacer unas consideraciones previas de las ciudades citadas. Utrecht, de mayoría católica, es una ciudad de alto nivel cultural. Los humanistas de su Universidad tendrán gran influencia en el resto de Holanda. Sus contactos con Italia definirán su arte. Haarlem es la ciudad que mejor recoge el temperamento holandés, hecho que se reflejará en su pintura, tanto paisajística -el gran Ruisdael- como en la de género -Van Ostade-. Es, en definitiva, la máxima definición de Holanda. Leyden, ciudad cuna de Rembrandt, es importante foco humanista y calvinista, que llevará a un arte intelectualizado y didáctico. Delft, ciudad de una burguesía bienpensante y sin problemas, nos ofrecerá el intimismo de Vermeer, mientras Dordrecht, la ciudad del Mosa, cultivará el paisaje. La Haya, sede del gobierno, es quizás en gusto la más flamenca. La ostentación obligada de los gobernantes hará que prolifere el cuadro decorativo por encima del intimista. Por último, Amsterdam, ciudad comercial de Holanda, unificará estilos, produciendo un resultado feliz.

Autores, tipologías, características formales y conceptuales

Utrecht: La escuela de Utrecht, por su conexión con Italia -recordemos el caso de Hontshort y Terbruggen- nos ofrece un tipo de bodegón con elementos clasicistas y exóticos, de gran fuerza plás-

tica. En un primer momento, destacan Jan Davidsz de Heem (1606-1683) del que ya hemos hablado en el apartado sobre Flandes, debido a su adscripción a la escuela de Amberes, y su hijo Cornelis de Heem (1631-1695), igualmente dentro de una tradición flamenca. La conexión con la actitud y maneras de los pintores de la tendencia descriptiva del Sur es total. Sin embargo, en la segunda mitad de siglo, el bodegón evolucionará, al igual que en Amberes, hacia un mayor decorativismo, como es el caso de Melchor de Hondecoeter (1636-1695) y Jan Baptist Weenix (1621-1663). Ambos autores parecen conocer la pintura de acción flamenca. El primero ya no inmoviliza a sus animales, sino que los deja corretear por el paisaje, creando, más que una nueva tipología bodegonista, lo que se podría denominar escena de género animalista. Weenix continúa esta plasmación del movimiento en cacerías, menos ostentosas que las de Snyders o Fyt. Haarlem: Esta escuela puede considerarse, juntamente con la de Leyden, la más representativa del bodegonismo holandés. Nadie, al hablar de Holanda, deja de citar a Claesz Heda y a Pieter Claesz. William Claesz Heda (1594-1682), al igual que Pieter Claesz (1598-1661) tipificarán su obra dentro del bodegón -podríamos decir almuerzos- en los que los objetos, en escaso número, llenarán un ángulo de la composición, reordenados en una diagonal que da al espacio una gran profundidad perspectiva, todo ello representado desde un punto de vista alto que pretende aprehender todos los elementos. Característica de estas representaciones es la atmósfera formada por el color y la luz que envuelve los objetos, creando una ligera trasposición tonal de

lucas y sombras. Un ligero sentido de desorden preside la composición. Es el reposo después de la acción, que se presupone. El comensal no puede estar muy lejos. Es lo que podríamos denominar movimiento estático, que no se muestra, pero se supone. Floris Van Dyck (1575-1651), Floris Van Schooten (activo ~1620/30) y Nicolaes Gillis (activo ~1620/30), Pieter Roestraeten (1630-1700) y Jacob Van der Hagen (activo ~1670) completan la lista de los autores de esta escuela. Leyden: La religiosidad calvinista, presente e influyente en Leyden, domina la temática bodegonista, llevándola hacia temáticas en las que la muerte estará presente: "vanitas", "trompe l'oeil". El rechazo enérgico de los placeres mundanos llevará a la "reflexión sobre la fugacidad de la vida y lo pasajero de las glorias terrenales".⁽⁶⁾ Su máximo exponente será Pieter Van Steenwick (activo ~1650), quien secunda un esquema parecido a los iniciadores de la escuela de Haarlem. Concentrará el tema en un extremo de la composición, jugando con la diagonal que profundiza el campo visual. Una luz tamizada crea una atmósfera adecuada al tema. Otros autores cultivadores de este género son Harmen Van Steenwick (1612-1656) y Edward Collier (activo en 1673 - + ~1709). Franciscus Gysbrechts (activo entre 1638-1679) cultivará el "trompe l'oeil". Por último, no podemos dejar de citar el espléndido "gallo muerto" de Gabriel Metsu (1629-1627), del Museo del Prado (Madrid), representación a medio camino entre un

(6). Valdivieso, 1973, p. 104.

naturalismo feroz y una poética de la melancolía. Delft: Escuela burguesa por excelencia, sus obras intentan plasmar la atmósfera apacible de sus interiores. Sus bodegones son de un decorativismo austero, como los de Balthasar Van der Ast (1590-1656), especialista en la ejecución de conchas marinas, o los interiores de género, cercanos a las figuras con bodegón, de Egbert Van der Poel, del que la colección Cambó tiene una interesante muestra. Dordrecht: Sigue la corriente bodegonista tradicional, de valoración del objeto, en tipologías bodegonistas de un marcado acento tenebrista, propio de la segunda mitad del siglo XVII. Sus máximos representantes son Abraham Van Kalraet (1642-1722) y Teodorus Smits (~ 1635-1707). La Haya: Ciudad de gobierno, sus temas son ostentosos, dentro de un decorativismo superficial y barroco. Abraham Van Beyeren (1620/21-1690) con sus bodegones de "banquetes" representará esta tendencia, aunque su estilo, de manera sorprendente, derivará hacia la sencillez de las obras holandesas. El superficial Dirck Wyntraack (1625-1678), con sus composiciones animalistas, completará un conjunto parco en grandes autores y obras. Amsterdam: La capital comercial de Holanda, ofrece una síntesis de autores de diversa importancia. Destaca sobremanera las composiciones tectónicas de Willem Kalf, pintor que, juntamente con los artistas de Haarlem, crea la escuela particular e independiente de Holanda. Sabe comprender la necesidad del mercado, en el que las adineradas familias de Amsterdam gustan de lo suntuoso. Pero Kalf no cae en el error de que lo suntuoso es ampuloso, sino que, evolucionando en la tradición holandesa, construye y estruc-

tura armónicamente los elementos del cuadro. Es sintomática, a la vez que valoradora de la esencia del bodegón, la frase de Goethe, el año 1797, sobre una obra de Kalft (1643, Museo Wallraf-Richart, Colonia): "Hay que ver esta obra para comprender en qué sentido el arte es superior a la naturaleza y qué es lo que el espíritu humano infunde a las cosas cuando las contempla con ojos creadores. No hay duda, al menos para mí, de que si tuviera que escoger entre los vasos de oro o el cuadro, escogería el cuadro".⁽⁷⁾ Otros autores de tipologías diversas producen sus obras en esta capital. Destaca, en primer lugar, Rembrandt, de quien conocemos dos bodegones con figura humana, su singular "Buey desollado" del Louvre, y hay noticia de vanidades en su inventario. También cultivarán el bodegón, Willem Van Aelst (1627-1657), Jacomo Victors (1640-1705), Elias Vonck (1605-1652), Adriaen Van Oolen (+ 1694), Jacob Van der Bielt (1633-1681), Mathias Withoos (1627-1703) y Jacob Van der Bosch (1636-1676).

Antecedentes e influencias: Viendo el panorama en el que se desenvuelve el bodegón holandés, tenemos que ver sus antecedentes, al igual que en Flandes, en los pintores del siglo XVI, en un momento en que los Países Bajos eran una unidad política. Las influencias que irradiarán de esta escuela serán importantes en un tipo de bodegón descriptivo, como el caso de

(7). Según Rosenberg-Slive, 1966, Ed. Madrid, 1981, p. 348.

Jan Davidz de Heem y su hijo Cornelisz, que se instalan en Amberes, influyendo en los pintores locales. El naturalismo a ultranza del bodegón holandés y sus pocas incursiones en el decorativismo barroco, hará que su influencia en la segunda mitad de siglo se reduzca a su mismo ámbito geográfico, sin traspasar fronteras. Hablar de influencias de Cornelisz Van Delft en Pereda y Cerezo, lo creemos coincidencia, mientras nos extraña la afirmación "No ha de sorprendernos que bodegones no firmados de Sánchez Cotán hayan sido confundidos (...) con obras de Willem Claesz Heda y Floris Van Schooten" que hace Valdivieso en su magnífico libro-tesis.⁽⁸⁾ La diferencia es tan notable, que sólo una óptica extranjera como la de Vroom,⁽⁹⁾ en quien se basa este autor, explica esta afirmación.

Francia.

Zonas de producción y cronología: Podemos dividir el bodegón francés en dos épocas bien diferenciadas, la de Luis XIII y la de Luis XIV. La primera engloba a los pintores llamados de la realidad, término tan cuestionado por Francastel, en su "Historia de la Pintura Francesa",⁽¹⁰⁾ y surgido de la Exposición de París de 1934.. Su localización es, comúnmente, París

(8). Valdivieso, 1973, p. 18.

(9). N.R./ Vroom, 1943, pp. 151-157, según Valdivieso, 1973, p. 18.

(10). Francastel, Edición Madrid 1970.

y Estrasburgo. La segunda engloba a los pintores académicos, dentro de un decorativismo exultante. Su localización es París, mejor difamos, la Corte de Luis XIV.

Autores: La primera generación estará representada por Lubin Baugin (1610-1663), Jacques Linard (~ 1600-1645), Louise Moillon (1610-1696), René Nourrison (activo ~ 1650), Sebastian Stoskopff (1597-1657), François Garnier (activo 1627-~ 1658). En el segundo grupo podemos distinguir a los conocidos J.B. Monnoyer (1634-1699), Jean Michel Picart (1600-1682) y Albrech Kauw (1621-1681), junto a una pléyade de artistas decorativistas y, en ocasiones, artesanos cercanos a los Gobelinos. Destacan Jacques Samuel Bernard (1615-1687), Meiffren Con- te (1630-1705), F. Habert (activo ~ 1650), Paul Liegeois (activo ~ 1650), Charlotte Vignon (activa ~ 1650), Jean Garnier (1632-1705), Genevieve y Madeleine Boulogne (1645/6-1710), André Bouys (1656-1740). Simon Penard de Saint André (1613-1627), Jean François de le Motte (activo ~ 1650) y Wallerand Vaillant (1623-1677) cultivarán la pintura de "vanitas" y "trompe l'oeil".

Tipologías y características formales y conceptuales: Las tipologías empleadas en Francia son, casi exclusivamente, el bodegón, las "vanitas" y el "trompe l'oeil"; el primero de manera naturalista, es utilizado por los pintores de la realidad, antes aludidos. Estos autores utilizan elementos usuales en composición de gran simetría, con luz uniforme y colores comúnmente dentro de una gama tonal gris-plata. Sus agrupaciones de elementos gustan de la yuxtaposición, que valora los elementos, paralelamente a los bodegones de la primera generación europea. Con-

ceptualmente, algunos autores, como es el caso de Baugin, añaden un aspecto simbólico a sus obras. La simbología de los sentidos corporales está presente. La mesa inclinada, desde un punto de vista alto, ya utilizada por otras escuelas, es una constante de estos autores que cultivan el bodegón mostrativo. Esta actitud de valoración del objeto se torna en decorativa en los pintores de Luis XIV, tan poco estudiados.⁽¹¹⁾

Su arte está en consonancia con la grandilocuencia "versallesca", llenándose de aristocratismo y efectismo. El objeto no tiene valor por sí mismo, sino en cuanto es parte de un todo opulento y rico. Se valora el efecto, no la comprensión del objeto.

Antecedentes e influencias: Los antecedentes debemos buscarlos en Flandes e Italia. Flandes en los inicios e Italia en el segundo período. La primera relación es de diáspora de los flamencos, como ya hemos comentado. La segunda es debida a las constantes idas de pintores franceses a Roma. Sin embargo, queremos insistir en una corriente de opinión que lleva a la valoración de la naturaleza y que da como resultado composiciones parecidas, no necesariamente influenciadas o influidoras.

(11). Sterling, 1952, los cita, pero no los incluye en el material gráfico. Francastel, Ed. Madrid 1970 y Elint, 1953, Ed. Madrid 1977, ni los nombran. Sólo el libro "Stilleben" 1980 nos ha dado la pauta, en su diccionario de artistas, para comprender a estos autores.

Italia.

El problema italiano es múltiple, atendiendo a su origen y su ulterior desarrollo. Las relaciones con las otras escuelas dificulta, al confundirse, la adscripción de las obras conocidas a una u otra zona. Las relaciones con España -Lombardía y Nápoles pertenecen a la Corona española- a nivel artístico son múltiples, y continúan una tradición ya iniciada en el Quinientos y consolidada por Carlos I y Felipe II.

Zonas de producción y cronología: El período del Seiscientos se puede dividir en dos épocas claramente definidas: la arcaica o naturalista de finales del siglo XVI e inicios del XVII, y la esplendorosa o barroca de la segunda mitad del Seiscientos. La primera etapa aglutina gran cantidad de centros, tales como Roma, Turín, Génova, Florencia, Venecia, Bérgamo, Bolonia, Nápoles y Milán, verdaderos continuadores de una tradición seiscentista plenamente arraigada. La etapa de plenitud, sin abandonar una cierta dispersión, concentran la producción principalmente en Nápoles, sin olvidarse de Génova y Roma.

Autores: Al igual que Flandes, Italia tiene un renacer naturalista en pintores de estilo claramente manierista. Paralelos a Aertsen y Beuckelaer, aparecen las figuras del cremonés Vicenzo Campi (1536-1591) y el boloñés Bartolomea Passarotti (1525-1592), quienes, junto a Pamfilo Novulone (activo 1581-1631), Carlo Antonio Proccaccini (1555-1605) y el gran Michelangelo Merisi, il Caravaggio (1573-1610), conforman el período entresiglos, verdadero punto de arranque del bodegonismo naturalista y autónomo. Atendiendo a las escuelas particulares, podemos citar en Roma a Tommaso Salini (1575-1625), Pietro Pao-

lo Bonzi, llamado "il Gobbo di Caravaggio" (1576-1636) y Michel Pace (1610-1670). En la Lombardía destaca Fede Galizia (1578-1630), junto a "Il Cerano" (siglo XVII), Piero Francesco Cittadini (1616-1681) y Giuseppe Vicenzino (siglo XVII). Turín con Ludovico Susio (~ siglo XVII) y Bérgamo con Evaristo Baschenis (1617-1677), ofrecen dos tipos de bodegón, característicos de la época y, como veremos, con amplias influencias en Europa. Génova, con Anton M^e Vassallo (~ 1650), Florenxia, con Giacomo Fardella (~ 1670) y Jacopo Chimenti "il Empoli" (1554-1640) y Venecia, con Giulio Campioni (~ 1650) cierran el friso de las llamadas escuelas secundarias. Por último, Nápoles iniciará su recorrido que alcanzará su cénit en la segunda mitad de Siglo: Ambrosiello Faro (inicios siglo XVII), Antonio Mariano (inicios siglo XVII), Agustinus Verrochius (inicios siglo XVII), Gaetano Luciano (inicios siglo XVII), darán paso a Paolo Porpora (1617-1673) y Luca Forte, quienes enlazarán con la segunda mitad de siglo en una modalidad de bodegón más sofisticado. El flamenco afincado en Nápoles, Abraham Brueghel (1631-~ 1680), G.B. Ruoppolo (1629-1723), Giovanni Quinsa (siglo XVII) y la familia de los Recco, Giuseppe (1634-1695), Nicola Maria (siglo XVIII), Elena (finales siglo XVII), Giovanni Battista, son los máximos representantes de esta escuela que, como veremos, se instalará en España de manera activa. Sólo Génova, con Giovanni Agostino Cassana (1658-1720) y Roma con Francesco Fieravino (nace ~ 1640) y Giovanni Garzoni (1600-1670), ofrecen ejemplos relevantes al lado de los napolitanos.

Tipologías y características formales y conceptuales: En un primer momento, la tipología de figuras con bodegón, plenamente manierista, estará presente. Campi y Passarotti la cultivarán. El verdadero innovador, para la mayoría de autores será Caravaggio quien en su "Frutero" de la Ambrosiana tipificará el bodegón independiente. Su importancia será doble. Por un lado, la nueva visión naturalista de las cosas que valora lo accesorio, y por otro, su fijación temática. Sin embargo, de manera paralela, aparecen bodegones y fruteros en clave realista. Tales son las obras de Procaccini, Pamfilo Nuvolone, Fede Galizia y Ludovico Susio. Lo que caracteriza sus obras es la individualización del objeto, buscando una cierta estructura monumental, valorada en el claroscuro que acota los elementos configurados por un certero dibujo. Se intenta mostrar las cosas como son, con sus defectos e imperfecciones, pero valorándolas en lo que tienen de significativas. Parodiando la frase de Francastel referida a Chardin, "los objetos se convierten en héroes", y así son ensalzados por los artistas. Una atmósfera adecuada explica totalmente el contenido entre lo real y lo poético.

La segunda mitad de siglo es ya barroca. El "horror vacui" hace su aparición y la yuxtaposición, tan comentada en un primer momento del bodegón, da paso a una superposición que mezcla los objetos, uniéndolos a través del color y la pincelada abierta. Se da paso a un bodegón decorativo en el que los elementos cumplen una función, más que naturalista, ornamental. Son los peces de los Recco, las frutas de Luca Forte y las com-

posiciones con objetos musicales de Evaristo Baschenis, dentro de un aristocratismo contenido, paralelo en intención al del holandés Willen Kalf.

Antecedentes e influencias: De obligada lectura consideramos el artículo de Pérez Sánchez sobre el bodegón italiano,⁽¹²⁾ en el que las relaciones existentes entre los pintores de la vecina península y el resto de Europa —España particularmente— están magníficamente explicitadas. Razones políticas, ya reseñadas, convierten a los pintores italianos en artistas adscritos a la Corona española, con todas sus ventajas —gran consideración— y ninguno de sus inconvenientes. Es ilustrativa la conocida anécdota del valenciano Ribera, que argumentaba el no volver a España por consideraciones a su reputación de artista: era importante, por extranjero; en España sería un pintor más. Se ha hablado también de la influencia de Procaccini en Sánchez Cotán⁽¹³⁾ y del bodegón naturalista en los inicios hispanos. La estancia en España de Luca Forte y los Recco, entre otros, crea una simbiosis entre ambas escuelas. La influencia flamenca del bodegón decorativo se introducirá en Italia, a través de Abraham Brueghel.

Alemania y Portugal.

Pocos datos conocemos sobre el bodegonismo alemán. No lo trata Sterling⁽¹⁴⁾ en su conocida obra, y sólo aparece en el

(12). Pérez Sánchez, 1967, pp. 309-323.

(13). Pérez Sánchez, 1968, p. 172.

(14). Sterling, 1952.

libro que sobre Naturaleza Muerta se ha publicado recientemente.⁽¹⁵⁾ Sus zonas de producción son principalmente Frankfurt y Hanan, donde trabajan Georg Flegel (1563-1638), Abraham Mignon (1640-1679), Theodor Roos (1638-1687) y Peter Binoit (1590-1632). Hamburgo, con Balthasar Denner (1658-1749) y Heinrich Stravius (+ 1690), y Colonia, con Gottfried Van Wedig (1583-1641), completan el panorama alemán de la época. Sus obras reciben la influencia de la diáspora flamenca, como es el caso de la Renania, dentro de una manera típicamente alemana que tiene su origen en el naturalismo y el dibujismo de Durero.

Referente a Portugal, su autor más característico será Josefa de Ayala (~ 1630-1684), de la que hablaremos en el apartado de pintores extranjeros que trabajan en España.

(15). Stilleben, 198].

VI. ANTECEDENTES BODEGONISTAS.

VI. ANTECEDENTES BODEGONISTAS.

Si partimos del apriorismo de que la pintura de bodegones ha de ser valorada "per se", es decir, cuando alcanza el máximo valor en la composición, creemos absurdo el buscar en cuadros religiosos, mitológicos o históricos, o en decoraciones concretas, antecedentes que no pasan de ser detalles accesorios. Nos remitimos, para su estudio, a las exhaustivas introducciones de Cavestany,⁽¹⁾ Sterling⁽²⁾ y Bergström,⁽³⁾ que valoran y explican estos detalles añadidos. Creemos que el bodegón parte de una sociedad burguesa que lo exige, de unos artistas que tienen la naturaleza por bandera y de una aristocracia que busca ornamentar sus palacios. Observemos que es diametralmente opuesto la decoración de una arquitectura -grutescos, pintura mural- a la obra que puede decorar un espacio concreto. Lo primero es arte aplicado, lo segundo arte independiente.

(1). Cavestany, 1936/40, pp. 14-28.

(2). Sterling, 1952, pp. 9-40.

(3). Bergström, 1970, pp. 13-16.

VII. EL SIGLO XVI ESPAÑOL.

VII. EL SIGLO XVI ESPAÑOL.

No es objeto de nuestra tesis el estudio del siglo XVI en España, ya que el bodegón independiente no existe. Sin embargo, intentaremos una aproximación al estudio de tipologías afines.

Dentro del siglo XVI España fija constantemente lo natural. Este es el caso de la Escuela Levantina de Juan de Juanes, su padre Vicente Masip y, años más tarde, el catalán Ribalta.

Si hacemos un repaso a la geografía española, encontramos a Juan de Borgoña como fiel representante de elementos naturales. Su adscripción a tipologías "Quattrocentistas" lo descalifican de nuestro estudio. Bergström⁽¹⁾ quiere ver, en el zaguán de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, antecedentes claros al bodegón autónomo e independiente, sin comprender que en la obra artística lo importante no es sólo la forma, sino el contenido. A pesar de la opinión de Post⁽²⁾ sobre la autoría de Borgoña en dicha antesala, se sabe documentalmente⁽³⁾ del pago de dicha obra, por parte de este autor, A diego López, Alonso Sánchez y Luis Medina. La técnica -fresco- y el sentido decorativo la apartan del carácter plástico y teórico del bodegón. Otro autor citado en este grupo de antecedentes es Juan

(1). Bergström, 1970, pp. 13-16.

(2). Post, 1947, p. 194.

(3). Quilliet, 1816, p. 202. Transcribe "Jacques" López, por Diego López y "Alfonso" Sánchez, por Alonso Sánchez.

Correa de Vivar, del que se destaca el plato con frutos, del cuadro "Tránsito de la Virgen", del Museo del Prado, detalle que no deja de ser accesorio en obra de gran composición. En Castilla, el caso de Juan de Salazar, pintor miniaturista en El Escorial, no pasa de anecdótico. Otros autores citados por Cavestany⁽⁴⁾ son Fabricio Castello, Fray Andrés de León, Alejandro Mayner y Julio Aquilis, los hermanos Perola, Jerónimo Cosida y, Nicolás Garnelo y Castello, y Antonio Mohedano, autores dentro de tipologías diversas, grutescos y frescos comúnmente. Sólo Pablo de Céspedes (1538-1608), del que consta una obra bodegonista -"Flores y Frutos", en la colección de José Alava, Sevilla-,⁽⁵⁾ puede considerarse autor de este género. De entre los pintores del Quinientos, Blas de Prado se estudiará dentro de los bodegonistas del siglo XVII, por constar como artífice iniciador del bodegón independiente en todas las noticias bibliográficas, aunque, sin obra conocida, nos permitimos dudarlo.

(4). Cavestany, 1936/40, pp. 65-70.

(5). Cf. Viñaza, 1889, T. II, pp. 121-128.

VIII. EL BODEGON EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII.

VIII. EL BODEGON EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII.

El estudio tipológico del arte ha trido, como consecuencia fatal, la descontextualización de la obra objeto de análisis. En el caso de la pintura de bodegones se ha llegado a la mal llamada especialización, que conlleva un intento de sistema de relaciones entre las distintas obras, a través de un proceso cronológico y geográfico. Así se ha llegado a una explicación evolutiva y comparativa, fuera del más amplio aspecto de la pintura en general, de las diferentes artes e incluso de la sociedad en la cual están inmersas.

Es obvio que la pintura objeto de nuestro estudio tiene unas características propias, diríamos invariantes, y un sistema de relaciones propio, pero, en gran parte, responden a un esquema evolutivo mucho más amplio. No podemos, pues, entender el bodegón si no lo estudiamos dentro del contexto de la pintura española de la época y ésta, a su vez, dentro de una superestructura, cual es la pintura europea del siglo XVII y todas sus modalidades tipológicas y estilísticas.

Desde el punto de vista sociopolítico, dentro de una división lógica de las etapas históricas, podemos estructurar la pintura española en tres períodos correspondientes a los reinados, que no gobiernos, de los monarcas de la Casa Habsburgo. Así, Felipe III (1598-1621), y los duques de Lerma y Uceda, llenan las dos primeras décadas del siglo XVII, época de transición entre siglos. Felipe IV (1621-1665) explica una etapa intermedia de mayor extensión, junto al Conde-Duque

de Olivares y Luis Méndez de Haro. Finalmente, el enfermizo Carlos II (1665-1700), mal ayudado por su madre Mariana de Austria, y por Juan José de Austria y el Duque de Medinaceli, llenará el último tercio del siglo XVII, punto final de la Casa de Austria al frente de los destinos españoles.

El primer período se identifica, a nivel artístico, con la llegada del naturalismo a España, hecho sumamente discutido y controvertido. Pérez Sánchez,⁽¹⁾ en sus atinados análisis sobre este período, nos habla de un naturalismo tenebrista y luminista paralelo, que no deudor, de la influencia caravaggista, de claras connotaciones venecianas. Es precisamente Venecia la que se convierte en Norte de la mayoría de pintores italianos -Caravaggio entre ellos- y españoles -Juan Fernández Navarrete, como primer ejemplo-. Es en este momento de crisis cuando la eclosión naturalista hace su aparición, relacionándose la pintura española, no con los modelos prebarrocos o manieristas de Tiziano, Veronés y Tintoretto, sino con los copistas de una realidad tangible que analiza -coincidiendo con la fijación de lugar contrarreformista- la naturaleza, como es el caso de la familia Bassano y Campi, tan cercana la primera al murciano Orrente (1580-1645) y la

(1). Cf. Pérez Sánchez, 1968; también, Pérez Sánchez, 1973 y Pérez Sánchez, 1974.

y la segunda a Loarte (1590-1626). Estas coincidencias tienen como explicación la triple influencia a través de los viajes de artistas españoles a Italia, caso de Maino (1581-1649) -caravaggista pasado por el tamiz clasicista de los Carracci y Domenichino- y de Pedro Nájera del Valle (~ 1590-1649), de tradición boloñesa clasicista; de la llegada a la península de autores italianos de tránsito, como Oracio Borgianni (1600 y 1605) o Bartolomeo Cavarozzi (1617), o afincados definitivamente, como los florentinos Carducho (desde 1585) que llegan a España con el manierista Zucaro; y finalmente, de la más polémica entrada en la península de obras de Caravaggio o de los caravaggescos. Muy atinadamente, Pérez Sánchez⁽²⁾ señala la nula influencia del Caravaggio dialéctico de la luz en los primeros momentos del siglo, cuando su obra se podría definir como de precaravaggista y clara, caso del "Baco" y del "Frutero" de la Ambrosiana de Milán. Aunque Ainaud⁽³⁾ haya reseñado un número considerable de obras de Michelangelo Merisi llegadas a España en los primeros años del Seiscientos, coincidimos con Pérez Sánchez⁽⁴⁾ en el carácter didáctico de la Idea de esta pintura. Es la actitud, no los modelos, lo que tomarán los caravaggistas, no sólo españoles, sino europeos. Sin desvirtuar, ni infravalorar, la influencia caravagguesa, la explicación del abandono de la Idea zuccariana, de claras connotaciones manieristas y aristocráticas, está en una

(2). Pérez Sánchez, 1973, Introducción, s/p.

(3). Ainaud, 1955, s/p.

(4). Pérez Sánchez, 1973, Introducción, s/p.

explicación sociológica, puntualmente analizada por Hauser,⁽⁵⁾ al hablar de la nueva sociedad burguesa, comercial e industrial, adscrita a un sistema económico librecambista, en el que lo aristocrático ya no tiene cabida. A la vez, no hay que olvidar las ideas originales emanadas del Concilio de Trento; entre ellas la comprensibilidad y la idea ignaciana de materialización de las ideas puras, es decir, abstractas. Estas dos palabras apuntan claramente hacia una dirección naturalista. En el caso español, la decadencia económica, agrícola y comercial, las guerras con su sangría monetaria, la baja demografía, la peste, etc, llevan a un caos total, que una actitud realista refleja. La salida gráfica a una catástrofe real es doble. Por un lado, la plasmación de esta realidad; por el otro, la huida hacia un arte descontextualizado y críptico, de carácter marcadamente apologético. En este primer momento, la sociedad española practica -según certera visión de Pierre Vilar⁽⁶⁾ - el irrealismo, que le conducirá a la catástrofe. Es el tiempo del Quijote, verdadera muestra literaria paralela a un naturalismo pictórico, de la novela "negra" de Mateo Alemán, con su Guzmán de Alfarache (1599-1604), y está Lope de Vega. Es un verdadero friso explicativo de una realidad que se mueve entre el desespero y la evasión. En este contexto se desarrollará la pintura española de la

(5). Hauser, 1951, Ed. Madrid, 1969, pp. 137 y ss.

(6). Pierre Vilar, 1956, Ed. Aguilar, 1976, pp. 332-346: "El Tiempo del Quijote", uno de los ensayos más lúcidos de la sociedad española de 1598/1620, coincidente con el reinado de Felipe III.

época de Felipe III. Aunque el rey siga prefiriendo, como sus antecesores, las obras italianas de los manieristas reformados, los focos artísticos irán introduciendo el nuevo gusto por la realidad. Así, en Toledo, al lado de Tristán (~ 1585-1634), Maino (1581-1649) y Orrente (1580-1645), encontramos la obra de Sánchez Cotán (1560-1627) y Loarte (~ 1590-1626), que parten de la realidad. El primero, utilizándola para sus especulaciones compositivas, El segundo, como fiel cronista de ella. En Andalucía, dentro de un realismo que tiene su origen en Pedro de Campaña, Esturmio, e incluso Alejo Fernández -no olvidemos la importancia social y económica de Sevilla, relacionada con el Nuevo Mundo-, encontramos a Juan de las Roelas (~ 1560-1625), Francisco Pacheco (1564-1654) y Francisco de Herrera -el Viejo- (~ 1590-1657). Junto a ellos, el joven Diego Velázquez (1599-1660), dentro de la manera naturalista que, como modelo, abandonará, al menos temáticamente -retratos-, en la Corte pero que, como actitud, continuará desarrollándola hasta el final de su vida. La sabia simbiosis de simbolismo y naturalismo de "Las Hilanderas" es un claro ejemplo.

Por último, en Valencia, la figura de Francisco Ribalta (1565-1628), formado en el venecianismo toledano, derivará hacia un naturalismo que entroncará con Zurbarán. Es normal, dentro de este panorama de transformación formal e ideológica, la aparición del bodegón como género independiente, claramente deudor de este retorno a la realidad tangible y cotidiana, retorno que es común en todos los países europeos.

El segundo período, marcado por la influencia del Conde-Duque de Olivares y Luis Méndez de Haro, continuará la corriente naturalista, aunque la Corte intentará convertir la pintura en reflejo de su ideología de poder y el carácter simbólico aparecerá con fuerza, en su doble vertiente religiosa y temporal. La evasión estará presente, debido al debilitamiento de la Monarquía que se enfrenta a las guerras secesionistas de Cataluña, Andalucía, Portugal, Aragón, Sicilia y Nápoles, que contribuirán al ocaso interior y exterior.⁽⁷⁾ La Corte intentará mostrar su poderío de una manera gráfica. El programa para el Salón de Reinos -verdadero friso de los pintores de la época- sirve para estudiar el gusto artístico de la Corte, a la vez que mostrarnos una pintura de marcado acento ideológico. La serie de Zurbarán, representando los trabajos de Hércules, y la de Rubens y sus discípulos, para la Torre de la Parada, indican un gusto hacia las mitologías representativas del poder temporal comparado al poder de los dioses míticos. Sin embargo, esta temática supone un divorcio total entre lo que se pide a nuestros pintores -retratos y cuadros religiosos- y a los extranjeros. Es de señalar el divorcio existente en España -apuntado por Julián Gállego-⁽⁸⁾ entre la poesía, propagadora de las fábulas, herencia de la antigüedad pagana, y la pintura, que no acepta, o lo hace con desgana, este tipo de temática. Querriamos apuntar una posible razón a esta carencia. En el siglo XVI, época en la que se cultiva la mitolo-

(7). Vid. Domínguez Ortiz, 1973, cap. 18: "El ocaso del Imperio", pp. 386/416.

(8). Gállego, 1968, Ed. Madrid 1972, pp. 49 y ss.

gía en el amplio aspecto europeo, la pintura española copia de manera mimética los modelos italianos, flamencos y alemanes, sin asumir sus contenidos, ni mucho menos recrearlos. Es el caso, entre otros, del relieve de la "Leda" que decora la chimenea del Palacio de Carlos V en Granada, inspirada en la de Miguel Ángel, a través de un grabado de C. Vos. Es normal, pues, que la falta de cultura mitológica en la pintura española, más cerrada ideológicamente, llevará al desastre zurbaranesco de la serie antes citada, al igual que el naturalismo velazqueño no casa con los temas de las deidades greco-romanas. Es acertada, a nuestro entender, la opinión de Domínguez Ortiz referente a lo poco dotado que estaba Velázquez para esta clase de temas.⁽⁹⁾ En un sistema de relaciones internacionales e interdisciplinarias, el resultado es el mismo. No olvidemos el divorcio existente en casi todos los países europeos entre una clase culta e intelectual que asimilará un tipo de pintura mítica y alegórica, y el resto del pueblo influido por una contrarreforma, primero naturalista y después barroca. Así,

(9). "Pero tampoco en el tratamiento de los temas mitológicos, que hacía de encargo, supo hallar la nota justa; en "Los Borrachos", Baco desentona junto a las otras figuras, como Apolo dentro de la fragua (...) resulta una figura pegadiza y falsa. Su "Marte" es un ganapán que accede a posar para ganar unas monedas". Domínguez Ortiz, 1973, p. 339.

en Italia, el naturalismo caravaggesco nos ofrece un Baco fofo y enfermizo, lejos del vitalismo de los Bacos rubensianos. Los Carracci, al igual que el primer Bernini, trabajan para las aún, ideológicamente, humanistas familias Farnese y Borghese, partiendo de la tradición renacentista y manierista del Quinientos. El techo del palacio Farnese y el "Apolo y Dafne" de la Galería Borghese, respectivamente, ilustran nuestra tesis. En Holanda las clases cultas buscarán un clasicismo italianizante, apoyando una pintura, la de Berchem, alejada del naturalismo en boga. El último ejemplo -entre muchos- lo encontramos en Poussin, quien al entrar en el amplio círculo diletante de Cassiano del Pozzo, alrededor de 1630, se inmerge en lo clásico y fabulado. Igualmente los teóricos de la época -Pacheco, Carducho- están a caballo entre el idealismo y el naturalismo. Ya hemos visto, en el apartado III, como Carducho ataca el naturalismo, tachándolo de actitud vulgarizadora, pero, sin embargo, valora el estudio del natural en la línea del imitare -volver a la realidad original- frente al ritrare -copia exacta-, coincidiendo con los teóricos de la época, Bellori, Pino, Dolce, Danti, Zuccari, ...

Dos serán las escuelas que continuarán, con fuerza, la corriente realista. Por un lado, Valencia, con los seguidores directos de Francisco Ribalta, su hijo Juan (1597-1628) y Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), y el máximo caravaggista, José Ribera (1591-1652). El bodegón, dentro de la línea naturalista, será cultivado por el poco conocido Tomás Hiepes (?-1674) y por los March, Esteban (1610-1664) y Miguel (1633-1670).

Andalucía recogerá la herencia anterior, apareciendo el realismo simbólico de Zurbarán, como bien explica Julián Gállego,⁽¹⁰⁾ el clasicismo barroco de Alonso Cano (1601-1667), y la cada vez mayor producción bodegonista de los Zurbarán, Francisco (1548-1664) y Juan (1620-1649) y Camporobín (1605 - ~1674), a caballo entre el simbolismo zurbaranesco y el realismo de Van der Hamen. Castilla estará representada por los pintores de la Corte, entre los que destaca Velázquez. Como en el caso andalúz, los grandes pintores realizarán bodegones. Este es el caso de Van der Hamen (1596-1631), definidor del bodegón naturalista, y de Pereda (1611-1678), dentro de un cierto aristocratismo temático aunado a un símbolo didáctico en sus cuadros de "vanitas". Destacan también, el joven Cerezo (1626-1666), Arias (1620- ~1690), Ponce (1608-1662), Palacios (1616-1652) y Barrera (~1600- ~1657), cultivadores de tipologías naturalistas, deudoras de Van der Hamen y Pereda, y de los pintores italianos⁽¹¹⁾ y holandeses⁽¹²⁾ de bodegones.

La tercera generación, correspondiente al reinado de Carlos II,

(10). Cf. Gállego, 1968, Ed. Madrid, 1972. También Gállego-Gudiol, 1976.

(11). Cf. Pérez Sánchez, 1967, pp. 309-323.

(12). Cf. Valdivieso, 1973, pp. 18-19.

introduce el gusto por lo flamenco. Rubens y su escuela ya están perfectamente asentado. Podemos hablar ya con propiedad, de estilo barroco. La escuela de Madrid, con los Antolinez (1635-1675), Escalante (1633-1670), Francisco de Herrera -el Mozo- (1622-1685) y los retratistas de la Corte, Claudio Coello (1642-1693) y Carreño de Miranda (1614-1685), sólo tienen en Andrés Bello (1680) un digno representante de un género que no volverá a encontrar sucesor hasta Luis Meléndez, ya en la corte borbónica. Valencia entra en franca decadencia, sólo salvada por los March, vulgarizadores de la corriente riberesca. Sevilla continuará con fuerza con dos figuras señeras: Bartolomé-Esteban Murillo (1618-1682) y Juan de Valdés Leal (1622-1690). El primero cultivará un naturalismo suave y acrítico de carácter burgués, mientras que el segundo se adscribirá al barroco formal e ideológico. Si del primero sólo podemos hablar de retazos bodegonistas en obras de género, en el segundo, las vanidades de su serie programática para el Hospital de la Caridad en Sevilla, alcanzarán el punto álgido de este tipo de temáticas. Los villaviciencio y Bocanegra serán dignos sucesores, aunque miméticos, de sus coetáneos. Entre siglos, Germán Lorente, introducirá el "trompe l'oeil", temática cultivada, sobre todo, en el siglo XVIII. La caída de los Austrias traerá un cambio de gusto que romperá con el naturalismo, salvo raras excepciones -Meléndez-, que sólo volverá a finales de siglo con el costumbrismo anecdótico de Goya. Aunque coincidimos, con Julián Gállego, en no desdeñar el símbolo en favor de una expli-

cación únicamente naturalista, opinamos que nuestros autores hacen simbolismo a través de la naturaleza tangible, no a través de la idea. Sería lo que podríamos denominar simbolismo naturalista. Esta fijación real la volvemos a encontrar en Goya, pintor creador de la pintura contemporánea, quien no sabe transmitir con decoro sus temas míticos.

IX. LA PINTURA DE BODEGONES EN CASTILLA.

IX. LA PINTURA DE BODEGONES EN CASTILLA.Zonas de producción.

Las zonas de producción del bodegón castellano son principalmente dos: Toledo y Madrid. Ambas ciudades aglutinan la mayor parte de pintores que cultivan este género. Las razones son de índole social.

En las tres primeras décadas del siglo XVII Toledo, ciudad imperial, culturalmente sigue siendo una capital prepotente, debido a la inercia continuadora de la fuerza artística e ideológica del Quinientos. Como bien apunta Pérez Sánchez, la ciudad sufre, por la imposibilidad de navegabilidad del Tajo, un descenso demográfico imparable⁽¹⁾, sin embargo, las fundaciones eclesiásticas aumentan considerablemente.⁽²⁾ La cultura toledana está reflejada en su vitalidad artística, convirtiéndose en un foco de producción e irradiación pictórica al resto de la península, hecho que queda reflejado magníficamente en el libro de Angulo-Pérez Sánchez sobre los pintores toledanos del primer tercio.⁽³⁾ La biblioteca de Sánchez Cotán,⁽⁴⁾ descrita en el

(1). Pérez Sánchez, 1982, p. 7: "De los 62.000 habitantes que tenía la ciudad en 1571, se baja a 45.000 en 1597".

(2). "(...) llegando en 1632 a contarse 40 comunidades religiosas entre sus muros (...)". Ibidem, p. 7.

(3). Angulo-Pérez Sánchez, 1972.

(4). Inventario Sánchez Cotán, 13 Agosto 1603, según Cavestany, 1936/40, p. 138.

Inventario de sus Bienes, nos da la pauta de una cultura presente en los artistas toledanos de la época, al igual que la referencia a deudas por libros en el testamento de Loarte,⁽⁵⁾ nos reafirma en nuestra idea.

Madrid ejerce la capitalidad, con lo que esto conlleva de creación de una Corte al servicio del rey que, forzosamente, ha de vivir junto a él. Aparece una sociedad de consejeros y burócratas que quieren emular a la aristocracia, generando, como consecuencia, un sector terciario no productivo en el que podemos incluir tanto a los literatos -"encantadores intelectuales en el mejor y peor sentido" según frase certera de Pierre Vilar-⁽⁶⁾ como a los artistas plásticos. Esta sociedad cortesana servirá de sustrato a un desarrollo artístico que tendrá al rey como punto de mira.

Cronología.

Toledo desarrolla su arte bodegonista, en perfecta simbiosis con las otras artes, durante las tres primeras décadas del Seiscientos. Madrid desarrollará esta tipología, imbricada dentro de una más amplia panorámica artística, durante los reinados de los tres últimos monarcas de la Casa de Austria. Para el estudio caracteriológico y tipológico seguiremos la división cronológica utilizada en el apartado VIII.

(5). Méndez Casal, 1934, p. 188. Cf. nota 29 en el apartado sobre Loarte.

(6). Pierre Vilar, 1956, Edición Aguilar 1976, p. 345.

Toledo.

Autores: Al hablar del bodegón como género independiente, surgido de una actitud naturalista, que no decorativa -grutescos, "trompe l'oeil", ...-, tenemos que citar en primer lugar al enigmático, por desconocido, Blas de Prado (1546/47-1600), autor de unos lienzos de frutas que glosa Pacheco⁽⁷⁾ al hablar de él. Su discípulo, por todos citado, es Sánchez Cotán (1561-1627), punto de arranque del bodegón en un primer momento del siglo. Sus obras firmadas en 1602 (Colección Duquesa de Hernani) y la probable de 1603/4 (Museo de Granada) indican una ya individualización temática y una tipología definida. Son, precisamente, estas pinturas las que suponen el arranque de la pintura de bodegones en España, desde el punto de vista de conocimiento puntual de la obra. Extraña el lapsus de tiempo entre los bodegones del cartujo y los de Loarte y Ramírez. Casi 25 años los separan. Alejandro de Loarte (~ 1590-1626) muere en Toledo, pero se forma en Madrid, presuponemos que junto a Van der Hamen. Es por esta razón que sus contactos con Sánchez Cotán no existen directamente, sino a través de la obra del madrileño de origen flamenco. La razón de la falta de labor bodegonista se debe a una sociedad -la toledana- ya en franca decadencia, que sólo absorbe las obras de carácter religioso o retratístico, de temática aristocrática o eclesial. La falta de una burguesía prepotente hace casi inútil la existencia de obradores especializados en este

(7). "(...) Pintolas muy bien (las frutas) Blas de Prado y cuando pasó a Marruecos por orden del Rey, llevaba unos lienzos de frutas que yo ví, muy bien pintados; (...)", según Pacheco, Arte de la Pintura, Ed. 1956, T. II, p. 126.

tipo de temática. Creemos que todos sus cuadros de pequeño formato -Cf. catálogo- son de etapa madrileña. Los dos de "La Gallinera", por sus dimensiones, casan mejor con un comprador de alto rango.⁽⁸⁾ Por último, Felipe Ramírez (activo ~1629) mimetiza las obras del cartujo, aunque creemos que su actividad debe centrarse entre Madrid y Toledo.

Tipologías: Las tipologías empleadas son dos: el bodegón y el bodegón con figuras. El primero será utilizado por Sánchez Cotán en todas sus obras, con la inclusión de alguna pieza de volatería. Dentro de este grupo también encontraremos la obra de Felipe Ramírez (1629, Museo del Prado), que siguiendo los modelos de Cotán, casi de manera mimética, introducirá las flores como decoración. Loarte cultivará esta tipología, pero añadirá a su repertorio las figuras, algunas en actitud activa ("La Gallinera", 1626) y otras como "cuadro dentro del cuadro", a la manera velazqueña de "Jesús en Casa de Marta y María" y "La Cena de Emaús", en las que valora lo natural por encima del cuadro de composición de género o religioso.

Características formales y conceptuales: No podemos definir, dentro de la pintura toledana, unas influencias comunes entre sus autores. El progresivo abandono del "horror vacui" en Sánchez Cotán, que le lleva a disminuir el número de elementos de

(8). Uno de ellos perteneció a Antonio Martínez Heredia, según el Inventario de Loarte; encontramos otra referencia en la descripción que Cruz y Bahamonde nos ofrece de la colección de Bernardo Iriarte en su casa de Madrid. Vid. Cruz, Viaje, (1812) T. X, Lib. XIX, Cap. IV, p. 571.

la composición, no se corresponde con el espacio lleno de las obras de Loarte. El marco de ventana es utilizado por el cartujo como elemento invariante de sus composiciones, siendo utilizado por Loarte en algunas ocasiones, ya sea por influjo directo en su estancia toledana, o a través de Van der Hamen en Madrid. Ambos emplearon lo que hemos denominado bodegón mostrativo, en el que la línea del horizonte es alta y permite al espectador aprehender la totalidad de los elementos; sin embargo, lo que en Cotán es especulación de la forma en cuanto a geometría y sistema de relaciones matemáticas, en Loarte es simple mostrador de productos de la tierra, en clara actitud naturalista. Finalmente, la progresiva síntesis de las formas cotanescas se convierte, en Loarte, en calidades táctiles, valoradas por las pinceladas y los géneros de pintura. Sólo volver a recordar el caso de Felipe Ramírez, claramente deudor de Sánchez Cotán.

Antecedentes e influencias: Como ya hemos analizado en el capítulo II, no vemos lícita la extrapolación del naturalismo caravaggesco a nuestros pintores. Pensemos en el desarrollo de la influencia de Merisi que es, en un primer momento, escasa y nos llega a través de sus seguidores, intérpretes subjetivos de la idea del maestro. Es, podríamos decir, una influencia "post-mortem". Refiriéndose a Sánchez Cotán, Pérez Sánchez⁽⁹⁾ habla de Carlo Antonio Procaccini, recogiendo las noticias de Baldinucci y Lanzi, y Orozco⁽¹⁰⁾ ve la influencia, a nivel formal, de Navarrete y Carvajal, deudores a su vez de los Bassano y Tintoretto. Sterling⁽¹¹⁾ habla, sin sentido cronológico, de

Labrador. El caso de Loarte es bastante más sencillo. Su formación es, con seguridad, madrileña -como ya hemos apuntado-, en el obrador de Van der Hamen, autor que sabía sintetizar las enseñanzas flamencas, cotanescas, y la actitud ideológica de Caravaggio, ya extendida por toda la geografía europea.

Las influencias posteriores de los bodegones toledanos no se darán a nivel de escuela -que no existió como hecho unitario-, sino individualmente. El cartujo pudo influir, en su parquedad, en Zurbarán, Van der Hamen y Ramírez, mientras que Loarte será uno más, dentro de un naturalismo español que se irá desarrollando por toda la península y que analizaremos a través de la zona de producción madrileña.

Madrid.

Para una mayor comprensibilidad en el análisis, utilizaremos la triple división cronológica por reinados de los Habsburgo.

Felipe III (1598-1621): En estos primeros veinte años del Seiscientos la producción bodegonista no ha alcanzado, todavía, el auge que tendrá durante el reinado de Felipe IV. Las razones son claras si nos atenemos a los gustos reales, y a la poca incidencia que la pintura "vulgar" -la naturalista- tiene entre nuestros pintores de la última generación cincocentista y entre nuestros tratadistas. Creo importante volver a recordar lo dicho sobre el enfoque del trabajo, que se base en las obras to-

(9). Pérez Sánchez, 1968, p. 172.

(10). Orozco, 1948, p. 70.

(11). Sterling, 1952, p. 63.

talmente bodegonistas y no en los pequeños retazos de bodegón incluidos en obras historiadas; éstos si se prodigan en esta época, pero los obviaremos en nuestro análisis. Tenemos datos de algunos pintores, tales como el cacereño Labrador, que está inmerso en una corriente naturalista valoradora del objeto "per se". Sus racimos de uvas y sus jarros con flores son buenos ejemplos de esta actitud, que no olvida el decorativismo de las guirnaldas y grutescos del estilo renacentista. Problemática es la figura de Espinosa, que analizamos con detenimiento en su apartado correspondiente.

Felipe IV (1621-1665): Debido a ser época trascendente para el estudio de nuestra temática, volvemos al estudio permeorizado de autores, tipologías, características e influencias.

Autores: Partiendo de una cronología estricta, encontramos al madrileño, de origen flamenco, Juan de Van der Hamen y León (1596-1631). Formado junto a su padre, pronto asimila el pequeño legado existente en España -léase Cotán- y hace una sabia simbiosis con los modelos flamencos. Un cierto gusto, a la vez que habilidad, por los vidrios y un cierto preciosismo en los dulces, le sitúa en el primer grupo de naturalistas que parten del objeto y lo valoran "per se". Sus tipologías tendrán gran difusión en el hacer artístico de toda una pléyade de pintores especialistas o, casualmente, interesados en el bodegón. Por su amplio obrador pasaron artistas tales como Loarte, luego afincado en Toledo, Camprobín, quien conectará en Sevilla con Zurbarán, Ponce y otros artistas madrileños de la época, siendo sus composiciones asimiladas por los posteriores Arias, Cerezo

y Pereda, aunque cada uno con un estilo personal y característico. Muerto Van der Hamen, será Antonio Ponce (1608-1662) quien tomará su relevo. Sus conexiones se reafirman al comprobar su boda con Francisca de Alfaro -hija de Juana de Herrera, cuñada de Van der Hamen-.⁽¹²⁾ También el desconocido Francisco de Burgos y Mantilla (~ 1608 - ~ 1670) -de quien sólo sabemos que fue alumno de Velázquez y Pedro de las Cuevas, y del que sólo se tiene noticia de una obra bodegonista fechada en 1631- y el, igualmente desconocido, Bartolomé (?) Gómez (activo en 1645) continúan la corriente naturalista del madrileño. En la década de los treinta encontramos la figura enigmática de Juan Fernández, el Labrador, que firma un florero en el año 1636. Su obra refleja el gusto de una sociedad menos popular y más aristocrática. Antonio de Pereda (1611-1678), quien realiza su primera⁽¹³⁾ obra de "vanitas" alrededor de 1635/37 (Viena, Kunsthistorische Museum), en lo que se refiere a bodegones se incluye en la década de los cincuenta, época en la que podemos situar el mayor número posible de obras, dentro de las tipologías naturalista y simbólico-didáctica. Su figura es capital para el desarrollo paralelo y ulterior del bodegón. Así, Ignacio Arias (1620- ~ 1690), Francisco Barrera⁽¹⁴⁾ (1600- ~ 1657),

(12). Cf. Autores: Antonio Ponce, apartado "Biografía Cronológica".

(13). Pérez Sánchez, 1978/1979, nº 7 de catálogo.

(14). Aunque Cavestany, 1936/40 y otros autores lo cataloguen en escuela sevillana, los datos documentales lo sitúan en Madrid. Cf. apartado sobre Francisco Barrera.

Mateo Cerezo (1626-1666) y Francisco Palacios (1616-1652), tienen puntos de contacto, a nivel formal e ideológico, con Pereda, dentro de un naturalismo veraz, deudor también de Van der Hamen, como ya hemos apuntado. Hay que añadir una serie de pintores no bodegonistas, pero que presumiblemente cultivan este género pictórico. Son Francisco Collantes (1599-1656), Juan Bautista Martínez del Mazo (~1615-1677), Antonio Puga (1602-1648), Francisco Camilo (~1615 - 1673), o los citados por los tratadistas como especialista, pero sin ninguna obra identificada, Francisco Pérez Sierra (1627-1709) o Domingo Guerra Coronel (1620-1651). La Corte es aún centro de atracción de artistas foráneos, y así vienen a España el napolitano Giuseppe Recco (1634-1695), seguidor del arte de Paolo Porpora, y su hija Elena (en Madrid a partir de 1665). Ambos introducen la tipología de "pescaderías" que en Italia cultivó Francisco de Herrera el Mozo (1622-1685), más dentro de la estética de Nápoles, que de la propia línea evolutiva española.

Tipologías: Las tipologías empleadas son las siguientes: bodegón, frutero, pescadería, bodegón objetos o inanimado, "vanitas" y bodegón figuras.

El primero y segundo término será empleado por Van der Hamen y todos sus seguidores inmediatos, llegando a su punto álgido, dentro de un mayor barroquismo, con Pereda y sus coetáneos ya citados, aunque Francisco Palacios, siendo de esta generación, guarda mayor similitud con las producciones del primer tercio. Las pescaderías serán propias de los artistas napolitanos afincados en España, y del pintor sevillano Francisco de Herrera -el Joven-, afincado en Italia, donde era conocido como el "Spagnuolo degli pesci". En cuanto al género inanimado y las vanidades será Pereda el que, mayormente, las realizará, llegando

a extremos de gran virtuosismo, como sus dos cuadros de Moscú y Leningrado, o sus "vanitas" de la Academia, Uffizzi y Viena, que en ocasiones han sido atribuidas a artistas extranjeros tales como el flamenco Van Luyck⁽¹⁵⁾ o posteriores como Valdés Leal⁽¹⁶⁾. Finalmente, el bodegón con figuras será cultivado por Barrera en unas obras alegóricas de las estaciones, hoy en Sevilla, lo que hizo creer en su pertenencia a la citada escuela.

Características formales y conceptuales: El espacio de tiempo que llenan los pintores adscritos a la época de Felipe IV es lo suficientemente largo para no tener unas características comunes, ni formal ni conceptualmente. Así, desde el naturalismo como actitud de Van der Hamen, aunado a la comercialización del producto a través de copias seriadas hechas por una pléyade de discípulos en su obrador, hasta el aristocratismo y didactismo moral de Pereda, autor que pinta por encargo y no serializa sus obras, encontramos que todos los artistas ya citados se mueven entre la artesanía repetitiva y la creación individual. En definitiva, la evolución empieza en el típico cuadro burgués de pequeño tamaño y fácil colocación, hasta llegar, sin dejar la temática, al cuadro aristocrático de una sociedad creyente y elitista. Formalmente, esta evolución aparece clara y parte de una búsqueda de las calidades táctiles, y llega a una abstracción de las formas, casi etéreas, y se corresponde con la paralela e imbricada evolución formal de la pintura en general. Es la gran

(15). Pérez Sánchez, 1978/1979, nº 7 de catálogo.

(16). Catálogo Uffizzi.

dialéctica entre naturalismo y barroco, en sus dos vertientes formal e ideológica, que el bodegón, que no puede aislarse de un contexto más general, tiene que asumir.

Compositivamente vemos, en los pintores adscritos a la segunda década del siglo XVII, que las formas se reordenan con un ligero zig-zag que yuxtapone e individualiza los elementos del cuadro y los planos están certeramente definidos y valorados. Es el caso de Van der Hamen y Ponce. Arias, Palacios y Mateo Cerezo, aunque más avanzados estilísticamente, conservan esquemas paralelos al pintor madrileño. Sin embargo, Pereda introducirá el gusto barroco, superpone y entrelaza los objetos, formando una composición unitaria en la que los elementos se compensan y necesitan mutuamente, aunque en su tipología de "bodegones con objetos" vuelve a la ordenación por grupos individualizados. En casi todo este período, el "horror vacui" hace su aparición, siendo más acusado a partir de 1650. Lo que en el primer grupo son juego de verticales y horizontales y clara triangulación, en los pintores de esta generación avanzada son juego de diagonales. El caso del barroco Herrera-el Mozo- es un claro ejemplo. La línea del horizonte es alta, con lo que los objetos se nos muestran en toda su complejidad, pudiendo ser totalmente visualizados. Es el bodegón mostrativo, ya explicado, y característico de la pintura española. La luz, en un principio, juega con un suave claroscuro que valora las tonalidades y va volviéndose más dialéctica a medida que avanzamos cronológicamente. Los citados Herrera, el Pereda de las "vanitas" y Mateo Cerezo juegan con un claroscuro cercano al tenebrismo.

Antecedentes e influencias: Es obvio que la tantas veces analizada influencia caravaggista no incide de manera clara en los pintores castellanos de Felipe IV. El naturalismo entendido como dialéctica no es raro en los círculos del poder. Sin embargo, la tantas veces citada actitud a copiar la realidad, se convierte en norte de una temática esencialmente naturalista. Así, no sabemos de influencias del Merisi a Van der Hamen, sino de contactos con el mundo nórdico a través de las obras flamencas de su padre, a las que auna una rigurosa parquedad propia del mundo castellano, ya iniciada por Cotán. Sólo la voluptuosidad flamenca, en toda su extensión, la veremos reflejada en sus cuadros de figuras y floreros. Importante, sin embargo, en su influencia en pintores posteriores, como ya hemos apuntado, y autores de otras escuelas como la andaluza, en la que los Zurbarán -Francisco y Juan- realizarán obras en las que la individualización formal y su reordenación zigzagueante serán parejas al pintor madrileño. La influencia italiana y holandesa es posterior, y alcanzará a los artistas del segundo tercio del Seiscientos. Pérez Sánchez,⁽¹⁷⁾ en su magnífico artículo sobre el bodegón italiano, ya apunta estas relaciones. Es obvio que Pamfilo Nuvolones, de quien consta una obra en el Inventario del Marqués de Leganés en 1655, junto a Fede Galizia, son pintores conocidos en España, y concretamente en Madrid. También son conocidos, y constan en colecciones españolas antiguas, obras de Luca

(17). Pérez Sánchez, 1967, pp. 309-323.

Forte y Paolo Porpora.⁽¹⁸⁾ Este italianismo, napolitano principalmente, influirá en los bodegones castellanos, aunque no podemos hablar de mimetismo, a la manera de nuestros pintores Cincocentistas, sino más bien de pautas estéticas sabiamente asimiladas. Volvemos a insistir en la influencia de los Recco, para minimizarla debido a que el marco en que se desarrolla la producción -Castilla- es diametralmente opuesto a la marítima Nápoles. Sólo Herrera-el Mozo-, en Italia, producirá este tipo de obras. Quizás el caso más claro de influencia sea el de los bodegones, que no floreros, de G.B. Ruoppolo en Mateo Cerezo. El cuadro del Museo de Sevilla, de la colección Abreu, tiene un tratamiento tan cercano al joven artista castellano, que nos lo acerca plenamente al él, confundiéndonos. El caso de Pereda, y del ya citado Cerezo, se han comparado con la obra de Cornelisz Van Delft,⁽¹⁹⁾ aunque creemos tienen pocos puntos en común, ya que éste último pinta casi todos sus cuadros con figuras, al igual que Floris Van Schooten, siguiendo las formas de Aersten.

Carlos II (1655-1700): En este último tercio de siglo, la producción bodegonista se vulgariza, llegándose a la repetición imitativa de los modelos. La crisis económica y el desengaño llenan la España del último y enfermizo de los Austrias. Sólo, como veremos en el próximo capítulo, en la Sevilla de Don Miguel de Mañara, el desengaño se convertirá en arte. En este tris-

(18). Aunque posteriores, han sido confundidos con Van der Hamen. Creemos que los bodegones de Sala Parés (Vid. "Colecciones Españolas", Vol. XIV, láms. VII y VIII) son obra de uno de estos dos pintores napolitanos.

(19). Soria, 1959, p. 273.

te panorama, sólo emerge con dignidad la figura de Andrés Deleito (activo ~1680), quien trabaja para la cansada aristocracia en grandes cuadros de aparador, elaborados con la técnica deslabazada y sin gruesos del último barroco. Son obras de luz triste, casi nocturna, verdaderos monumentos gráficos del descalabro de una sociedad cansada. Otro autor, Luis Melgar (~1685), de origen desconocido, firma el año 1685, una obra alegórica de la frugalidad de la vida, en la que los libros antiguos y las flores marchitas están acordes con el fin de una dinastía. Hay que citar a autores no bodegonistas, como Claudio Coello (1642-1693) y Juan Carreño de Miranda (1614-1685), a los que se han atribuido obras de este género en Inventarios y Colecciones de la época. Por último, Juan Francisco Carrión (~1670), en la línea de Melgar, y utilizando los símbolos tradicionales -calavera, reloj de arena, libros-, escribe gráficamente el último testamento de la Monarquía caduca. El soneto, que incluye en el cuadro, es elocuente en este triste panorama hispano:

O tu que me estar mirado
 mira bien i vivas bien
 que no çabes como o cuado
 te veras asi tanvien
 mira vien con atencion
 este retrato o figura
 todo para en cepultura

X. LA PINTURA DE BODEGONES EN ANDALUCIA.

X. LA PINTURA DE BODEGONES EN ANDALUCIA.

Zonas de Producción.

Las zonas de producción del bodegón andaluz son tres: Córdoba, Granada y Sevilla. Sin embargo, será Sevilla, por su importancia cultural y económica, la que llenará de variedades tipológicas todo el siglo XVII. La importancia global, a nivel artístico, de la capital hispalense hará que florezca el bodegón, pero no sólo como género independiente, sino ensamblado con los cuadros religiosos o de género, temática esta última sólo aplicable en una sociedad de marcado acento comercial y burgués. Creemos que el ejemplo de su magnífica catedral ilustra perfectamente una comunidad que desde el gótico hasta el barroco tuvo una gran vitalidad artística. Los dos restantes focos -Córdoba y Granada- son, casi diríamos, marginales. Curiosamente, sus autores bodegonistas pertenecen a un primer momento del género, en el que la pintura y las artes en general no destacan sobremanera. Tanto Córdoba como Granada están ancladas dentro del tardorenacimiento y manierismo. Esta última ciudad habrá de esperar, desde la fachada de la Chancillería -obra manierista concluida el 1587-, pasando por las primeras obras barrocas -como la portada del Hospital Real (1632)-, la llegada del polifacético Alonso Cano (1601-1667). Otro foco marginal es Ubeda, con la figura, poco conocida, de Juan Esteban (activo ~ 1606-1611).

Cronología.

Córdoba llenará un primer momento del seiscientos, época de transición entre siglos, al igual que Granada. Sevilla,

como ya hemos comentado, desarrollará nuestra temática a lo largo de todo el siglo XVII, enlazando por sus extremos con el Quinientos y el Setecientos. La razón, es la aludida sociedad hispalense de fuerte tradición artística, y potencial mercado consumidor de los productos plástico. Para su estudio caracteriológico y tipológico, utilizaremos la misma división que en el apartado de Castilla.

Granada.

Autores: Podemos hablar de la ciudad de la Alhambra como zona de aluvión de artistas bodegonistas, a la vez que es difícil buscar una relación de causa-efecto entre la sociedad granadina y las tipologías bodegonistas. Es obvio que la llegada a la Cartuja del lego Sánchez Cotán introducirá en el panorama artístico uno de los cultivadores más afamados del bodegón. Sin embargo, si exceptuamos el cuadro del Cardo (1603, Museo de Granada), supuestamente realizado en el convento, pocos ejemplos más podemos señalar dentro de este género. Todo lo más serán retazos en cuadros religiosos.⁽¹⁾ La otra gran figura, aún más difícil de estudiar, es la de Elas de Ledesma. El malogrado Torres Martín,⁽²⁾ después de su estudio, atribuye al pintor al cantidad de obras de manos diversas que dificulta aún más su valoración. Sólo el cuadro firmado en Granada (Museo de Atlanta), de composición simétrica, es seguro de su mano. Así pues, en nuestra tesis

(1). Vid. catálogo Sánchez Cotán.

(2). Torres Martín, 1978.

rechazamos la catalogación hecha y hablamos de Blas de Ledesma y de "el llamado Blas de Ledesma", intentando clarificar el críptico panorama. A éste último sólo atribuimos las obras que guardan entre ellas una relación iconográfica y estilística. Las restantes obras del catálogo de Torres Martín las hemos identificado con otros artistas o han quedado anónimas.

Tipologías: Las tipologías empleadas se reducen a una sola: bodegón. Tanto Sánchez Cotán, como Blas de Ledesma y "el llamado Blas de Ledesma" fijarán su atención a los productos del campo.

Características formales y conceptuales: Evidentemente, estos tres autores no forman escuela, con lo que sus maneras estilísticas serán diversas. Sánchez Cotán seguirá la línea, ya comentada, de su época toledana, haciéndose necesario insistir en la valoración especulativa de su obra, rebajando el aspecto místico tantas veces utilizado. El caso de Blas de Ledesma es distinto. Pertenece a un primer estadio del bodegón, en el que se mezcla lo naturalista con un marcado acento decorativo. Los bodegones que incluimos en su parco catálogo⁽³⁾ tienen todas las mismas características. Compositivamente, utilizan el mostrador para reordenar de manera simétrica los elementos. La individualización y su yuxtaposición se apoyan en unas estructuras marcadamente verticales. No tienen "horror vacui" y la parquedad de elementos es total. Un cierto claroscuro tonal da un cierto carácter poético al conjunto. "El llamado Blas de Ledesma", que situamos en esta zona de producción para no dispersarnos, continua con las composiciones simétricas, cercanas en ocasiones a Van der Hamen. Conceptualmente, la utilización

(3). Cf. catálogo Blas de Ledesma.

del mito de Zeuxis, tan usado por nuestros tratadistas y pintores de bodegones, da un carácter alegórico al conjunto. Una de sus características iconográficas será la utilización de diferentes tipos de aves en acción -bebiendo o picoteando- dentro de la reordenación simétrica antes señalada.

Antecedentes e influencias: A parte del caso de Sánchez Cotán, ya comentado, creemos que tampoco en Granada se puede hablar de naturalismo caravaggista. Apuntamos, dado el carácter festivo y decorativista de los bodegones de "el llamado Blas de Ledesma" unas ciertas conexiones con los grutescos renacentistas. Algunas de las aves de lago cuello se asemejan a los animales fantásticos bellamente cincelados de las obras arquitectónicas del Quinientos. Si aceptáramos que sus obras pueden ser de Blas de Ledesma, sus antecedentes los encontraríamos en los pintores de grutescos que trabajan en Granada. Ceán, y Cruz y Bahamonde, hablan de Julio de Aquilis, Pedro de Raxis, Arfian, Alejandro Mayner y Mohedano.⁽⁴⁾ Unos versos sacados del libro "Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos" de Pedro Soto de Rojas,⁽⁵⁾ relacionan a Blas de Ledesma con el mito de Zeuxis, con lo que la relación antes apuntada sería cierta, o bien, el poeta se refiere a composiciones decorativas aplicadas, tipo grutescos o guirnaldas.

Más problemática es la influencia, salvedad hecha de Sánchez Cotán, de Blas de Ledesma y "el llamado Blas de Ledesma". Creemos que hay que hablar de contactos más que de verdadera

(4). Vid. Ceán, 1800, T. III, p. 6. También, Cruz, Viaje, T. XII, (1812), p. 322. Cf. Cavestany, 1943, p. 16.

(5). Según Cavestany, 1943, p. 17.

relación. Los bodegones de Van der Hmeen guardan alguna similitud con los del segundo autor. Faltaría un conocimiento mayor de la biografía de estos pintores para poder emitir juicios de valor.

Córdoba y Ubeda.

Autores, características, tipologías e influencias: En Córdoba encontramos a Pablo Céspedes (1538-1608), autor del que sólo se cita un bodegón -hoy en paradero desconocido- pero descrito por Francisco M. Tubino y recogido por Viñaza.⁽⁶⁾ Su discípulo Antonio Mohedano (1561-1625), activo también en Sevilla, cultivó la pintura de frutas en amplias decoraciones generales. Caso particular, por cultivar la tipología del bodegón con figuras, es Juan Esteban, (~ 1601), activo en Ubeda, donde firma el año 1603 el único cuadro seguro de su mano, dentro de la tradición italianizante iniciada por Anibale Carracci en sus obras de 1582/1583 (Oxford, Christ Church y Colección Marqués de Aberdeen), que anticipan el naturalismo en cuadros formalmente manieristas. En el estudio particular de este autor hablamos de su posible influencia en el círculo sevillano de Velázquez, más como idea que como estilo

Sevilla.

Por ser zona de producción capital, como ya hemos señalado, dividiremos el estudio analítico en tres períodos, correspondientes al reinado de los Habsburgo.

Felipe III (1598-1621):

Autores: Este primer período arranca con la figura de Alon-

(6). Según Cavestany, 1936/40, p. 67.- Cf. Viñaza, 1889, T. II, p. 128. "Flores y frutas" -Galería de D. José Alava, Sevilla-.

so Vázquez (1564-1608), pintor dentro de la manera manierista y autor de la obra de "Lázaro y el rico avariento" (Colección privada), en la que la mesa y el primer término -que ocupan la mitad del cuadro- son un rico muestrario de frutos y manjares, a la manera de las composiciones de "figuras con bodegón". Pacheco (1564-1654), pintor y tratadista, no desdeña los bodegones -como ya hemos visto en el apartado III- y él mismo realiza uno. Sin embargo, la figura señera dentro del naturalismo sevillano será Diego Velázquez (1599-1660). Su actitud es la de un fiel seguidor de las ideas caravaggistas de copia de la realidad tangible y próxima. Los objetos tienen en sus cuadros el valor de lo esencial y como tal están tratados. Con su viaje a Madrid cierra un capítulo bodegonista que no tendrá seguidores. También Francisco Herrera -el Viejo- (1576-1656), probó suerte en esta tipología, como recogen los tratadistas, aunque por desgracia no poseemos ningún lienzo seguro de su mano.

Tipologías: Las tipologías empleadas son tres: bodegón con figuras y su variante figuras con bodegón, y bodegón. Las dos primeras serán utilizadas por Velázquez y Alonso Vázquez respectivamente, siendo la tercera la empleada por Pacheco y Herrera -el Viejo-, aunque sin que podamos conocer sus resultados.

Características formales y conceptuales: Alonso Vázquez, obviamente, empleará la manera dispersa del manierismo, que busca plasmar diferentes focos de atención y visualización. Sin embargo, es curiosa la utilización de la luz que incide, convirtiéndolos en elemento principal, en los manjares colocados en

una mesa que tiene su punto de fuga en una línea del horizonte alta, que permite la comprensibilidad de los objetos representados. No deja de ser chocante esta concesión naturalista en un cuadro tan manierista, formal y compositivamente. El caso del otro autor de obra conocida es diferente. Velázquez comprende la idea caravagguesa y la aplica a la sociedad de la época. Su obra más representativa y conocida es la "Vieja friendo huevos" (1618, National Gallery, Edimburgo) en la que, en una representación de género, valora por igual la figura que el objeto, en una posición a caballo entre el naturalismo y el clasicismo: naturalismo por el tema y su elección; clasicismo por su ordenación compositiva. En general, en todas sus obras de esta época -"Jesús en casa de Marta y María", "La Cena de Emaús" ...-, los elementos del cuadro están colocados dentro de una ordenación zigzagueante que los individualiza. El autor intenta conseguir pictóricamente las calidades de las cosas, unificándolas a través de una luz que matiza y valora los objetos, las figuras y las cosas. La visualización se hace desde un punto de vista elevado, lo que ayuda a su aprehensión. Su actitud, al desplazar el tema religioso a un pequeño recuadro de la composición, es una actitud claramente naturalista, que no manierista. Esta tendencia desplaza el tema principal a un segundo término, valorando lo accesorio. Velázquez lo desplaza porque para él es accesorio. Lo principal es, no lo histórico, sino lo actual.

Antecedentes e influencias: La formación manierista es un claro antecedente en la obra de Alonso Vázquez. Lodewijk Toeput,

más conocido por Ludovico Pozzoferrato, tiene obras parecidas a nuestro autor. Bergström⁽⁷⁾ reproduce y comenta, relacionándolos, un cuadro -colección privada, Treviso- que tiene puntos de contacto con el que estudiamos. En lo referente a Velázquez, mucho se ha especulado, debido a la importancia capital de este autor. Su formación junto a su suegro Pacheco, deudor de formas cincocentistas, lo introduce en el conocimiento de los autores de la anterior centuria. Es obvio que los flamencos afincados en la capital hispalense defienden en sus obras una actitud realista en la plasmación de las cosas. Ya hemos apuntado el realismo de Esturmio y Pedro de Campaña como primeros eslabones de una cadena ininterrumpida, acorde con la sociedad mercantil sevillana. También conoce la obra e idea de Caravaggio, y las añade a su idea sobre el arte. Bergström⁽⁸⁾ recoge, de manera didáctica, posibles influencias flamencas, empezando por Aertsen, a través de los grabados de Jacob Matham, según opinión de August L. Mayer.⁽⁹⁾ Habla también de Frans Snyders (1579-1657) y de los pintores de la generación de Velázquez, Cornelisz Jacobz Delft (1571-1643) Floris van Schooten (activo 1612-1655). Creemos que Velázquez pudo tener un posible conocimiento de estos autores debido al comercio atlántico, a través de obras originales o grabados. Sin embargo, hay que insistir en que la mostración de los elementos del cuadro, utilizando un punto de fuga alto, es una constante en la mayoría de los bodegones. Por otro lado, lo que diferencia a Velázquez de todos los flamencos

(7). Bergström, 1971, p. 54, fig. 36.

(8). Ibidem, p. 57.

(9). Mayer, 1918/1919, pp. 236-237.

es la sobriedad y la falta de "horror vacui". Velázquez juxtapone. Los flamencos superponen.

Es cuanto a las influencias posteriores, es difícil hablar a nivel formal. Quizás el ligero zig-zag en la ordenación de los elementos haya influido en Zurbarán, aunque creemos que los bodegones de Van del Hamen incidieron mucho más. Así pues, Velázquez se convierte en un eslabón más de la corriente naturalista, siendo su actitud lo que valorarán los pintores de la siguiente generación, Murillo entre ellos.

Felipe IV (1621-1655):

Autores: Este período de gran actividad en la Corte experimenta un movimiento de flujo y reflujo entre las dos capitales más importantes de la España de los Austrias: Madrid y Sevilla. Velázquez se instala en la Corte, mientras Camprobín (1605-1674) y, en ocasiones, Barrera (~ 1640) viven en Sevilla. Evidentemente las influencias, como veremos, serán múltiples. Entre los autores más celebrados está Francisco de Zurbarán (1598-1664) y su hijo Juan (1620-1649). Junto a ellos, Pedro de Camprobín (1605-1674), de origen castellano, asimilará las formas zurbaranescas, llegándose a confundir con ellas. Cabe citar también a Francisco López Caro (1598-1661), dentro la órbita velazqueña, y a Francisco Vargas (activo entre 1621-1679 ?), dentro la manera zurbaranesca.

Tipologías: Curiosamente, en esta época, se abandona la tipología con figuras, para centrarse casi exclusivamente en el simple bodegón, con lo que tiene de actitud y toma de postura. Sólo existe la duda de Barrera, quien pudo -en su época

sevillana- realizar, por encargo, sus cuatro obras alegóricas de las cuatro estaciones, en una tipología de bodegón con figuras. De manera aislada, Camprobyn realizará una "alegoría de la muerte", hoy en el Hospital de la Caridad.

Características formales y conceptuales: Francisco de Zurbarán, y su hijo Juan, llenan esta época bodegonista con una idea perfectamente expuesta, de claro matiz simbólico. No está clara, como ya hemos comentado, la lectura exclusivamente simbólica y antinaturalista hecha por Julián Gállego⁽¹⁰⁾ en su magnífica tesis doctoral. Sin embargo, compartimos plenamente su lectura de la obra zurbaranesca. El homenaje a la Virgen del cuadro -Único y seguro firmado- de la ex-colección Conti-nni-Bonacossi, hoy en la Fundación Norton Simon, está perfectamente explicitado. Es obvio que su simbolismo cristiano casa perfectamente con su obra figurista. Sus, comentados, desastres del Salón de Reinos y de los Trabajos de Hércules ilustran una actitud intimista y religiosa, alejada de la fabulación y ampulosidad históricas o míticas. Compositivamente, sus bodegones están adecuados a su manera artística, alejada del barroco unificador de formas. Zurbarán valora el objeto, lo individualiza, le sabe materializar dentro de una reordenación simple, ayudado por un suave contraste cromático y lumínico. Es, en definitiva, su praxis artística. Valga el ejemplo de sus frailes, verdaderos bodegones vivos. Su idea alcanzará, a través

(10). Julián Gállego, 1968, Ed. Madrid, 1972.

de las formas, su justa dimensión. Su hijo Juan, muerto tempranamente, continuará la idea y formas paternas. Vulgarizador de su arte es Camprobín, pintor especialmente dotado. Sólo un análisis atento es capaz de percibir un mimetismo casi puntual con las obras zurbaranescas.

Antecedentes e influencia: A medida que avanzamos en nuestro discurso, más claras quedan las interrelaciones artísticas. Se ha comentado la influencia de Van der Hamen en Zurbarán, así como la apuntada de Velázquez. Quizá es el concepto lo que cambia. Se pasa de un naturalismo a un simbolismo, conservando las formas. Vemos como, en un círculo cerrado y local, los artistas se influyen entre ellos, algo anclados en formas de un cierto arcaísmo plástico: simetría, verticalidad, parquedad de elementos. Es evidente que esta línea estética no podrá tener continuadores. Las formas, ya plenamente barrocas del último tercio de siglo, ya no serán deudas de esta pléyade cerrada de artistas. Con ellos se termina una época, que llegará a la desmembración en la generación posterior.

Carlos II (1665-1700):

Autores: La evolución bodegonista corre pareja a la pictórica en general. Los autores no son especialistas en bodegones, aunque hacen incursiones en este campo. Murillo (1617-1682) y Valdés Leal (1622-1690) informan este período. El primero dentro de un naturalismo barroco y el segundo dentro de unas formas e ideas totalmente barrocas. De Murillo, no conocemos ningún bodegón, aunque hay noticias de ellos, como recogemos en su apartado⁽¹¹⁾ correspondiente. Sólo los retazos bodegonistas

(11). Vid. Apartado sobre Murillo.

en obras de género nos ilustran su manera artística. Quizá Pedro de Medina (1620-?), seguidor de Murillo, nos podría ilustrar sobre la obra de éste. Valdés Leal realizará cuadros didácticos, dentro del espíritu contrarreformista. Junto a ellos, cabe citar a Marcos Correa (activo 1667-1673), Matias Arteaga y Alfaro (+ 1704) y, por encima de todos, a Francisco de Herrera -el Mozo- (1622-1685) cuya actividad se debía repartir entre Sevilla y la Corte. Lo incluimos entre los sevillanos por su origen y sus tipologías. Finalmente, consta Alonso Cano (1601-1667) como autor de un bodegón con libros y flores, en el catálogo París, 1925, nº 5.

Tipologías: Tres serán las tipologías empleadas, el bodegón, las figuras con bodegón y la "vanitas". La primera, con su variación de "trompe l'oeil" la cultivarán, presumiblemente, Murillo y Pedro de Medina. La segunda, es característica de Murillo, siendo la tercera exclusiva de Valdés Leal.

Características formales y conceptuales: Podemos presuponer la manera de Murillo, libre, fácil y barroca, al analizar sus cuadros de género, desgraciadamente, a causa de una óptica artística cerrada, hoy fuera de nuestras fronteras. Su seguidor, Pedro de Medina, parece más deudor de lo madrileño, quizás a través de Campobón, que de lo sevillano, y está fuera de época. Sin lugar a dudas, es Valdés Leal el autor más estudiado en su tipología de "vanitas". Sus obras saben responder al dictado de Miguel de Mañara. Es un autor opuesto a Murillo, en cuanto a estética -éste valora lo bello, aquél se recrea en lo feo-. Es lógico que las truculencias didácticas de Mañara casasen perfec-

tamente con su idea. A través de pinceladas sueltas, perfectamente entrelazadas en la composición, ayudadas por la dialéctica de la luz y el color, consigue una perfecta simbiosis forma-contenido. Valdivieso y Serrera⁽¹²⁾, nos ofrecen en su análisis sobre el programa del Hospital de la Caridad de Sevilla, una de las lecturas más lúcidas sobre el cómo y el porqué de Valdés Leal.

Antecedentes e influencias: La obra de Pedro de Medina, como ya hemos comentado, se relaciona con modelos castellanos a través de Camprobyn. Valdés Leal, más trágico que el "intelectual" Pereda, poco debe a éste, tanto formal como conceptualmente. Lo podemos considerar como un fiel transmisor gráfico de la ideología de Miguel de Mañara. Como apunta Valdivieso, existe ya un gusto barroquizante de clara raíz holandesa, sin embargo, aunque "técnicamente existen influencias, puede advertirse que en el caso de Pereda y de Valdés Leal, aparece recogida con originalidad personalísima la ideología pesimista sobre lo terreno, preconizada por la espiritualidad del barroco español".⁽¹³⁾ Su obra a nivel de "vanitas" no se introducirá en el gusto del siglo XVIII y, como ya citamos al hablar de Castilla, sus composiciones son fiel reflejo de la decadencia de una dinastía. El cuadro del Hospital de la Caridad "Finis Gloríae Mundi" es el testamento gráfico de un estado nihilista de la realidad.

(12). Valdivieso-Serrera, 1981.

(13). Valdivieso, 1973, p. 18.

XI. LA PINTURA DE BODEGONES EN LEVANTE.

XI. LA PINTURA DE BODEGONES EN LEVANTE.

Zonas de producción:

La región levantina, claramente influida por Italia desde el siglo XVI, continua esas relaciones durante todo el Seiscientos. La influencia de Ribera, que transmite las enseñanzas de Caravaggio, influirán en el taller de los Ribalta y en su seguidor Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667). El naturalismo volverá a estar presente aquí, tanto como modelo, como actitud. Dos son las zonas a señalar: Valencia y Murcia. La primera recogerá, dentro de un espíritu burgués y comercial, tamizado por una ideología contrarreformista, una pléyade de pintores bodegonistas, total o parcialmente. Sociológicamente, en una envidiable pujanza económica -recordemos la paupérrima situación catalana-, gracias a capitalizar el comercio marítimo del Mediterráneo, se convierte en verdadera zona de producción y consumo. Murcia, con una huerta espléndida, sabrá asimilar un naturalismo de influencias napolitanas que la llevarán, en el siglo XVIII, al esplendor de su escuela escurtórica de Salcillo.

Cronología: La región valenciana desarrollará su temática bodegonista a partir del segundo tercio del siglo XVII, siendo Murcia una escuela entresiglos perfectamente ensamblada con las dos últimas décadas de la capital del Turia.

Valencia.

Autores: Cuatro son los autores cuya obra conocemos, Esteban March (- † 1660), su hijo Miguel (1633-1670), Tomás Hiepes (~ 1610-1674) y Juan Conchillo: Falco (1641-1711). Miguel March

y Tomás Hiepes fueron analizados por Cavestany,⁽¹⁾ mientras que el primero restaba desconocido hasta el magnífico estudio de Soria⁽²⁾ en el que reproduce "un vendedor de pollos", dentro de la corriente naturalista de claro sabor italiano. Miguel March realizará obras alegóricas a las estaciones -temática, a la vez muy decorativa y, por lo que hemos visto, solicitada- y bodegones en un paisaje. Tomás Hiepes sigue las formas de Miguel March, dentro de un estilo entre lo naturalista y decorativo. Por último, dentro de los conocidos, Juan Conchillos realizará la temática de "trompe l'oeil", de clara matización dieciochesca. Se sabe que el erudito Vicente Victoria (1650-1712) pintó objetos inanimados, mientras Joaquín Eximeno (~1676) y su hijo Joaquín Eximeno y Espinosa (1676-1754), discípulos de Jerónimo Jacinto de Espinosa, pintaron flores y frutas, aves y peces. Igualmente consta Juan Ribalta (1597-1628) como autor de "un plato de uvas".⁽³⁾

Tipología: Tres son las tipologías empleadas, bodegón, bodegón objetos y bodegón con figuras. El primero será cultivado por todos los autores, siendo Miguel March y Hiepes los que lo situarán con un fondo paisajístico. El bodegón objetos lo utilizarán Tomás Hiepes, Juan Conchillos en sus "trompe l'oeil" y Vicente Victoria, y el bodegón con figuras será terreno casi exclusivo de los March.

(1). Cavestany, 1936/40, pp. 82-83 y catálogo.

(2). Soria, 1945, pp. 109-123.

(3). Orellana, Ed. 1967, pp. 127-128.- Cf. Jusepe Martinez (~1673), según Calvo Serraller, 1981, p. 515. También Ceán, 1800, T.IV, p. 181.

Características formales y conceptuales: Es obvio que dentro de la segunda mitad de siglo el naturalismo deje paso a un mayor barroquismo, de marcada tendencia decorativista. Así, a pesar de la fijación de los productos naturales, las composiciones se abren a exteriores con lo que ganan en efectismo. Las estructuras compositivas se hacen también barroquizantes, apoyadas por una pincelada que indica, más que explica, la realidad. Los March deshacen los contornos, superponen los elementos, llenan el cuadro de objetos. Lo mismo hará Yepes y, suponemos, los restantes autores. El bodegón, sin dejar de ser mostrativo -línea del horizonte alta- se convierte en decorativo. Ya no importa la comprensibilidad, sino el efecto del espectador. Responde, en definitiva, a una sociedad burguesa con influencias aristocráticas.

Antecedentes e influencias: La comentada tradición naturalista valenciana -que tiene sus antecedentes en las mesas de Juan de Juanes y Ribalta- de sus cuadros sobre la última Cena -aunada a una corriente peninsular ya sólidamente asentada en Madrid y Sevilla-, hace que estos pintores de la segunda generación seiscentista puedan asimilar todas las formas ya elaboradas. Valencia, como punto mediterráneo, recoge las formas y culturas italianas, napolitanas mayormente. Es esta influencia la que llevará a un tipo de bodegón inerte en exterior -fondo de paisaje- con clara influencia de la vecina península. Así, podemos comparar los bodegones de Nicola Maria Recco con los de Hiepes y Miguel March. Los bodegones flamencos, con su acción desarrollada, no influyen en Valencia. Creemos que,

por encima de las influencias más o menos claras, es más importante la actitud decorativa antes apuntada, por lo que tiene de interés para comprender un tipo de pintura de salón que se desarrollará en el dieciocho, en una escuela valenciana -eminentemente florista- de gran raigambre y percusión.

Murcia.

Autores, características, tipologías e influencia: La región murciana potencia un tipo de pintura acorde con su realidad agrícola. La finalidad de sus cuadros es decorativa, y así lo entiende Pedro Camacho Felices (1644-1716) quien, según Díaz Cassou⁽¹⁾ "llenó la ciudad de cuadros de flores y fruteros". Hay que subrayar que los autores de esta escuela son mayormente pintores de floreros. Tal es el caso de Blas Munoz y de Francisco García. No habiendo visto ningún cuadro de estos autores, pocos más datos podemos aportar a esta segunda escuela levantina.

(4) . Según Cavestany, 1936/40, p. 91.

XII. LA PINTURA DE BODEGONES EN LAS RESTANTES ESCUELAS REGIONALES.

XII. LA PINTURA DE BODEGONES EN LAS RESTANTES ESCUELAS REGIONALES.

Pocas noticias tenemos de autores no localizados en las zonas de producción antes reseñadas. Sin embargo, la importancia del bodegón como género decorativo obviamente tuvo que tentar los pinceles de los autores de las escuelas regionales que, al igual que la murciana, florecen a finales del siglo XVII. La mayoría de estos autores fueron a Madrid, donde entraron en contacto con el mundo artístico cercano a la Corte, y pudieron contemplar las obras que el afán coleccionista de los Austrias les ofrecía. La más importante, sin lugar a dudas, fue la aragonesa. La estancia de Don Juan de Austria, cuando fue virrey, contribuyó al auge de la pintura, hecho que demuestra la figura del artista y teórico Jusepe Martínez, quien estuvo en Roma y Nápoles, internacionalizando así el panorama provincial de Zaragoza. Dos son sus bodegonistas conocidos, Bernardo Polo (finales del siglo XVII) y Jerónimo Secano (1638-1710). El primero, citado por los tratadistas Palomino y Ceán, consta documentalmente como autor de bodegones. El segundo, igualmente glosado, viaja a Madrid, conociendo las obras de esta temática allí existentes. Guipúzcoa nos da la figura de Juan Antonio Lizasoain, activo a finales del siglo, dentro de un naturalismo parejo a la escuela madrileña del primer tercio. En Valladolid, trabaja Juan Cárdenas (activo 1610-1625). Otras figuras difíciles de situar son el ponferrarés Francisco Velázquez Vaca (+ 1661), dentro de un realismo didáctico y contrarreformista, de baja calidad técnica. En Cataluña no constan artistas conocidos, aunque inventarios del siglo XVIII documentan asuntos de este género.

XIII. AUTORES EXTRANJEROS DE BODEGONES EN ESPAÑA.

XIII. AUTORES EXTRANJEROS DE BODEGONES EN ESPAÑA.

La revisión metódica de la amplia documentación bibliográfica sobre el bodegón español, nos ha aportado un ingente número de noticias y datos sobre autores bodegonistas de allende nuestras fronteras.⁽¹⁾ La amplitud del material -sobre todo el referente a los Recco- es tal que escapa a los límites de nuestra tesis. Existen una serie de autores italianos que, sin venir a España, envían obras a través del comercio artístico. Tal es el caso de los Campi, y en particular, del menor de los hermanos, Vincenzo, cuya influencia es estudiada en el apartado de Loarte. También cabe citar a Carlo Antonio Procaccini (1555-1605) y Pamfilo Nuvolone (activo entre 1581-1631). Es, sin embargo, con Nápoles, debido a su pertenencia a la Corona Española, con quien existe una mayor relación. La presencia de obras de Luca Forte está documentada y es, presumiblemente, el envío de obras de Paolo Porpora (1617-1673) lo que completa estos contactos. Pero la conexión directa principal llegará con Giuseppe Recco (1634-1695), del que no se ha probado su primer viaje a España en 1667, pero "no se ha contradicho documentalmente su segunda venida a España y su muerte en Alicante, que además parece corroborarse con la estancia de su hija (Elena), más segura".⁽²⁾ La cantidad de obras a él atribuidas, en Inventarios y Colecciones, parece confirmar una próspera relación, tanto personal como comercial.

(1). Cf. Pérez Sánchez, 1967, pp. 309-322. También Pérez Sánchez, 1965.

(2). Pérez Sánchez, 1965, p. 424.

La relación con Flandes, también dependiente de la Corona española, es más indirecta, a través de los envíos a la península. Del pintor Cornelio Schult, natural de Amberes, vecino de Sevilla y cofundador de la Academia, no se le conocían obras bodegonistas hasta la publicación por Torres Martín⁽³⁾ de dos bodegones con animales y volatería, uno de ellos firmado y fechado en 1665. También hay noticia de Jan Van Kessel -el Joven-, documentado en Madrid en 1680 y muerto en esta ciudad en 1708, de quien constan dos bodegones de pescados en el "Inventario y almoneda de algunas pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio"⁽⁴⁾ y a quien los tratadistas glosan como pintor de frutas y flores.

Por último, queda por situar la personalidad artística de Josefa de Ayala, o d'Obidos (~1630-1684). Debido a la limitación de la tesis a los pintores españoles, aunado a la carencia de visión directa de las obras de esta autora, es aconsejable no incluirla en el apartado de autores. La cantidad de obras, de muy diversa tipología y composición, a ella atribuidas, hacen difícil su estudio sin el análisis permenorizado y directo de sus composiciones autógrafas. Creemos que merece un estudio profundo que haga emerger su personalidad artística, claramente influida por la escuela sevillana.⁽⁵⁾

(3). Torres Martín, 1971, p. 142 y láms. 41 y 42.

(4). Juan J. Luna, "B.S.E.A.A." (1973), p. 361.

(5). Soria, 1969, p. 279, ve influencia de Zurbarán, Camprobyn y Pedro de Medina.

APENDICE: I.

SIGLO XVII.

Inventario de muebles, alhajas, libros, cuadros, etc., de la Casa del Infantado y Pestrana, de los siglos XVI y XVII, en los que se insertan muchos fruteros, floreros y bodegones, pero sin atribución. (1)

1610 - "Tasación de las pinturas que quedaron a la muerte de doña Ana Díaz de Villegas Polanco, mujer de Agustín de Villanueva, secretario de S.M. y Conservador General de los Reinos de la Corona de Aragón". (2)

"(...); un bodegón de frutas, al oleo; los cuatro tiempos del año; (...)"

1627 - Pinturas. En este "dho día 29 de enero, diego belezquez, pintor de su Mgd., bio y tasso las pinturas

(1). Manuscritos 11123, Biblioteca Nacional, según Cavestany, 1936/40, p. 43.

(2). Firma la tasación: Antonio Riggi". Madrid, 6/X/1610, A.H.P.:Protocolo 1826, fols. 853-858, según Agulló, 1979. p. 135.

siguientes". (2^{bis})

19. "un pays solo de verduras en vte recles,
20 rls".

-relación de las que no fueron tasadas por Velázquez-

6. "zinquenta retablicos de peras, pequeños,
y de flores y paxaros, questan en un baul,
y três más grandes".

Se remataron en Manuel Cortizos "zinquenta
quadros pequeños y tres grandes de pinturas
de paxaros y flores, los pequeños en cuatro
rls. y los grandes a doze cada vno, en 236
reales".

1632 - "Ynbentario, tasación y almoneda de Daniel Sabola,
mercader de Lonja, difunto". (3)

"(...) quatro fruterillos a ocho realles
cada vno, 032 rs. (...)"

(2^{bis}). Según López Navío, 1961, pp. 53-84.

(3). Tasador: Francisco Barrera. Madrid, 10/VII/1632.
A.H.P.:Protocolo 5876, fols. 184v-186, según Agulló,
1978, pp. 26-28.

- 1636 - "Tasación de las pinturas que quedaron por muerte de Pedro Díaz Morante, maestro de enseñar a leer y escribir".⁽⁴⁾
 "(...) 4 tablas de frutas en lienzo (...) otro de frutas(...)".
- 1644 - "Inventario de los bienes de soña Francisca de Ulloa y Zúñiga, difunta, hecho por su marido do Francisco Velázquez Dávila y Guzmán, marqués de Lorigana y de la Puebla, conde de Uceda, presidente del Consejo de la Real Hacienda de S.M. y Contaduría Mayor de ella".⁽⁵⁾
 "(...) otro de vna pintura de comidas (...); otro de variedad de frutas con una berdulera (...); un frutero; un besugo (...)"
- 1644 - "Julián Gonçalez, pintor, tasador nombrado por parte de los testamentarios del secretario don Christoval de Medina, difunto, (...) para hazer la tasazion de las pinturas (...)"⁽⁶⁾
 "(...) cuatro paisas: uno de frutas y flores, otro de una marina con pescados, otro de aves y otro de cobre, 7200 rs. (...)"

(4). Madrid, 11/IX/1636. A.H.P.:Protocolo 7366, fol. 901, según Agulló, 1981, pp. 129-130.

(5). Madrid, 15/I/1644. A.H.P.:Protocolo 3531, fols. 213v, 214, según Agulló, 1981, p. 209.

(6). Madrid, 14-20/IX/1644. A.H.P.:Protocolo 3382, fols. 885-889, según Agulló, 1981, pp. 95-96.

- 1644 - "Tasación de las pinturas de soñá Juana de Quevedo, mujer de don Juan Gómez Dávila, escribano de Cámara del Consejo de las Ordenes en lo tocante a Santiago, y madre de don Pedro Gómez de Quevedo, chanciller de dicha Orden y Oficial de la Secretaría de Italia de la parte de Sicilia, por Pedro Román, pintor, vecino desta Villa".⁽⁷⁾

"(...) Dos países, sin marco, el vno con vna canasta de besugos y el otro de vn ánade y páxaros, 66 rs. (...) 6 fruteros pequeños (...)"

- 1646 - "Inventario de los bienes de don Alonso de Parada y Mendoza, caballero de la Orden de Santiago, que aportó a su matrimonio con doña Jerónima Méndez de Jibaja y Montalvo".⁽⁸⁾

"(...) vna pintura de figuras con dos francolinnes, 150 rs. (...) dos vodegones grandes, Navidad y Guaresma, 200 rs. (...) seis fruteros, que todos son veinte y tres piezas, 1040 rs. (...)"

"Inventario de los bienes de Juan Bautista Santolus, pintor".⁽⁹⁾

"(...) más vn quadro de a bara y quarta pintado

(7). Madrid, 17/XI/1644. A.H.P.:Protocolo 9062, fols. 99v-103, según Agulló, 1981, pp. 98-99.

(8). Según Agulló, 1978, pp. 196-197.

(9). Madrid, 23/XII/1646. A.H.P.:Protocolo 3239, fols. 238-241, según Agulló, 1978, pp. 155-157.

en el vnas gallinas y otras cosas echas por el natural (...) más vn lienzo hordinario pintados dos limones y dos pajaricos (...)"

- 1651 - "Tasación de las pinturas de Antonio González Cardeña, por Antonio Arias, vecino desta Villa y pintor en ella".⁽¹⁰⁾

"(...) Otro lienzo de tres baras y media de ancho y dos baras y media de alto con su moldura negra y es un bodegón copia de Eseneyres, en 1100 rs. (...) vnos pájaros y vn barro", vn casastico con dulçes, bidrios y barros, ubas y melocotones (...) vnas gallinas, palomas (...)"

- 1653 - "Tasación de las pinturas de son Mechor de Saavedra".⁽¹¹⁾

"(...) 4 fruterillos, 2 lienzos de pájaros (...)"

"Jussepe de Campoy, pintor, vezino desta Uilla de Madrid", heredero y testamentario de Mariana Machuca, su mujer, solicita se haga inventario de sus bienes. Firma, en Madrid 8/VIII/1653.⁽¹²⁾

"(...) los seis frutericos pequeños, en 9 reales(...)"

(10). Madrid, 4/II/1651. A.H.P.:Protocolo 7500, según Agulló, 1981, pp. 15-16.

(11). Madrid, 17/I/1653. A.H.P.:Protocolo 6065, fols. 37v-39, según Agulló, 1981, p. 132.

(12). Tasación hecha por Alonso de Mesa, pintor, en 9/VIII/1653. A.H.P.:Protocolo 8871, fols. 24-33, según Agulló, 1979, pp. 41-42.

1655 - "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés". (13)

154. "Una cesta de frutas, una perdiz y otros pajaros, y la tasa 220".
156. "Un frutero de una porcelana llena de uvas y un melon en el suelo sobre un /583v/ (sic) bufete con tapete rojo (esta tasado en morata)."
569. "una pinturica de media vara en cuadro, un gato, perro, conexo y gomilla, en 400."
570. "otra pintura del mismo tamaño, de una cesta de frutas, melocotones, en 100 (todas estas pinturas aquí tasadas desde el número 538 hasta el número 574 se tasaron en la guerra de leganes)."
571. "una pintura de frutas de media vara en cuadro, de una porcelanica, en 100".
572. "/fol. 614/ otra del mismo tamaño de unas buhas (sic), en 100".
573. "otra del mismo tamaño, con quatro mançanas en un platillo, en 100".
574. "otra algo mayor de diferentes huvas (sic), en 150".
703. "un cuadro de mas de tres varas de alto y vara y media de ancho que sirbe de sobrepuerta en el estrado del quarto alto, en el

(13). Según López Navío, 1962, pp. 260-330.

- questa pintada una muger y dos niños y muchas flores, que significa la primavera, lo taso en 1.000".⁽¹⁴⁾
704. "otro del mismo tamaño, que asimismo sirbe de sobrepuerta en la misma pieza, en questa pintado una muger desnudo el medio lado en el que ay pintados melones, cardos, calauzas y un mono a la mano derecha, que significa el otoño, y lo taso en 1.000".⁽¹⁵⁾
705. "otro del mismo tamaño que sirbe de lo mismo en la dha pieza, en questa pintado una muger con una banda lebandada en el ayre y un hombre yncada una rodillas, delante un sçafate de ubas tintas y debexo de los pies muchos generos de ubas tintas, digo frutas, que significa el bereno y lo taso en 1500".⁽¹⁶⁾
709. "otra de bara menos sesma de alto y dos de ancho que es para sobrebentana, en questan pintadas verduras y frutas y una ardilla, en 400."
711. "otra de tres quartas de alto y dos baras de ancho en questan pintados dos monos, frutas y berduras en doscientos reales ("este dho quadro esta cambiado de orden con el anterior")".

(14). Vid. apartado Van der Hamen, nota 65.

(15). Vid. nota 14.

(16). Vid. nota 14.

969. "otra de los Ramilletteros con muchas flores, en medio un frutero con muchas frutas y abe-jo otras frutas, de alto bara y sesma y bara y media de ancho (la tasa en morata)".
1020. "una pintura de una muger hilando junto a la muerte, con otras 5 figuras con frutas, tie-ne de largo dos baras y una tercia y de an-cho dos y media, en 200".
1052. "/fol. 651/ dos pinturillas pequeñas de ylu-minatura, de unos animalejos de $1/4$ de ancho y $1/2$ b. alto con marco de heband y sortiji-llas de plata, en 200".
1061. "otra de alberchigos y çiruelas, del mismo tamaño ($2/2$ y $3/4$ de ancho) con su marco (se tasa en modata)".
1062. "otra de çerezas, melon, çiruelas y una jarra /652/ del mismo tamaño, con su marco (se ta-so en morata)⁸⁷".
- "⁸⁷: "1062, una porcelana con unas çere-zas, en 600"; nº 1063, "un frutero con unos melocotones y un pero, en 240". El nº 1061 no aparece tasado en Morata".
1063. "otra de melocotones y ubas, del mismo tama-ño, con su marco (se tasa en morata).
1104. "un tiempo del año, el ynvierno, una muger sentada calentandose, de alto bara $1/3$ y de ancho algo más de una bara. Con su mar-co (se tasa en modata)".

1105. "otra de la primavera, del mismo tamaño, con marco (tasada en Morata)".
1106. "otra del verano, una muger con espigas en la mano y en la otra la hoz con su marco (tasada en Morata)".
1107. "otra de muger con unas ubas en la mano, y una cesta de ubas, con su marco (se taso en Morata)".
- 1154-57. "mas 4 bodegones yguales de 2 boras de alto y 2 y 1/2 de ancho, de carnes, pescado, frutas y ubas, aues y algunas figuras con los nn. 1154 hasta 1157 ... (se tasaron en morata)⁹¹".
- "⁹¹: Estos bodegones se tasan asi "una muger con una gallina, en 360 rls.; un coderillo vibo, en 700; un hombre y una muger, en 360; otra p. de diferentes pescados, en 360"."
- 1166-73. "mas 6 frutereros, digo 8 de diferentes frutas de ubas y peros y melocotones granadas y membrillos, y otras frutas, de 1/2 vara alto y otra de ancho n. 1166 hasta 1173 (se tasaron en morata)⁹²".
- "⁹²: Estos frutereros se tasan esi: "unas granadas, membillos, ubas y mançanas, en 72 rls.; una açafate de ubas, un berrro y unos ygos en 120; un plato de duraznos en 100; un fruterillo de mançanas

en 24; otro de membrillos en 24; una porcelana de melocotones en 24, y dos fruteros, uno de manzanas y otro de granadas en 49 c/uno".

1174. "otro frutero pequeño de uvas negras y higos, de 1/4 escasa de alto y otra de ancho, en 50".
- 1181-23. "mas tres pinturas chiquitas de igos y un barro y pajaros y uvas, n. de 1181 hasta 1183 (se tasaron en Morata)".
1184. "/fol. 661v/ mas otro frutero mayor de cerezas que tiene 1/4 alto y 1/3 ancho, la taso en 50".
1195. "una pintura de caza de diferentes animales, de alto 2 baras y media y de ancho 5 baras, poco mas o menos, en 2200".
1196. "/662v/ otra de un bodegón, de 2 y 1/2 baras, poco mas o menos de largo 4 baras, en 2200".
1197. "mas otra de la misma manera, y de largo 3 b. y media, en 200".
1219. "Omitida en la tasacion, y en el inventario se lee: una pintura se caças de diferentes animales, de 2 baras de alto, y de ancho 5, poco mas o menos, n. 1219".
- 1220-25. "mas 6 bodegones de bara y m. de ancho y bara y 1/4 de alto, poco mas o menos, con sus marcos de hebrano junco hondado, en (estos 6 bodegones del n. 1219 hasta 1225 dio su exc^a en bida a su mgd. En el inventa-

rio: "estos 5 bodegones que se compraron de Juan binter, los presento su exc^a a su mhd:")".

1226-27. "otros 2 bodegones de vara y 1/4 de alto y largo, con sus marcos de hebrano negro hondeado los taso en 4400".

1229-30. "mas 2 bodegoncillos de poco mas de 1/2 vara en quadro, con su marco de hebrano, los taso en 1000".

1248-52. "mas 5 pinturas de gestones, de alto una vara y de ancho vara y 3/4, de flores y frutas, con los nn. 248 hasta 1252, los taso en dol mill rls. a 400/u."

1297. "un frutero de frutas diferentes, melocotones, giruelas y un melon de agua que tiene clabado un cuchillo en él, de alto dos varas poco mas o menos y de ancho dos varas y media (lo taso en morata)"

"La qual, dha tasacion hiço bien y fielmente a su saber y entender, debajo del juramento que fho hauia y lo firmo -Andres Potestad-. Ante mi Juan niñez de Guevara".

1656 - "Bienes de sor Francisco de Orellana, caballero de la Oeden de Santiago, Alcaide de Uclés".⁽¹⁷⁾

(17). Madrid, 26/X/1656. A.H.P.:Protocolo 8872, según Agulló, 1981, p. 211.

"(...) Dos cuadros de animales, el vno al muerto y el otro al bibo, con sus molduras doradas, 2200 rs. (...) un frutero grande, 1000 rs. (...) otros dos fruteros del mismo jénero, 200 rs. (...) 6 fruteros de pajaros y animales, 360 rs. (...)"

- 1657 - "Tasación de las pinturas "que se hallaron en la casa del Matheo Alberto de Ferrera" por "Juan Baptista Sánchez, maestro pintor ... que bibe en la calle de Santa Ysael, en casa de Juana de Vergara".⁽¹⁸⁾

"(...) lienzos de pájaros (...) 8 fruteros (...)"

"Tasación de las pinturas que quedaron por muerte de doña Mariana Romerate mujer de don Gaspar de Ceballos y Peralta, por Gaspar de los Reyes Castellanos, pintor".⁽¹⁹⁾

"(...) y 8 fruteros (...)"

- 1659 - "Juan Bécquer, secretario de SM y oficial mayor de la Secretaria de Flandes, como testamentario de Florencio Bernard, nombra para tasar las pinturas que quedaron a su muerte a Miguel López, pintor, vecino desta Uilla".⁽²⁰⁾

"(...) cuatro fruteros (...)"

(18). Madrid, 20/II/1657. A.H.P.:Protocolo 5056, según Agulló, 1981, p. 182.

(19). Madrid, 15/XI/57. A.H.P.:Protocolo 2872, según Agullo, 1978, 134.

(20). Madrid, 27/VIII/1659. A.H.P.:Protocolo 2009, fols. 243-344, según Agulló, 1981, p. 128.

1660 - "Carta de dote, Antonio Arias. Febrero 25. Doña Leonor Ordoñez".⁽²¹⁾

"(...) Seis lienzos de frutas, de tres cuartas de largo y media vara de ancho, 60 rs. (...) quatro frutereros pequeños, 32 rs. (...) seis fruterillos pequeños, con molduras negras, 18 rs. (...)"

"Tasación por Manuel Nieto de Guzmán, maestro pintor, de las pinturas que quedaron a la muerte de Antonio Nuñez, vecino de Madrid, escribano de S.M."⁽²²⁾

"(...) 12 frutereros con diferentes frutas/..."

"Tasación por Juan de Haro, masstro pintor, vecino de Madrid de las pinturas que quedaron por muerte de Juan Cristóbal Eberlín, Factor de la Casa de los Fúcares".⁽²³⁾

"(...) seis frutereros pequeños y grandes, 60 rs. (...) tres frutereros, 66 rs. (...)"

-
- (21). Se trata del pintor Antonio Arias y de la relación del dote de su esposa Leonor Ordoñez. Madrid, 25/II/1660. A.H.P.:Protocolo 9238, fols. 284-293, según Agulló, 1981, pp. 16-17.
- (22). Dijo "que es de hedad de treinta años poco más o menos". Madrid, 10/VII/1660. A.H.P.:Protocolo 9431, fol. 176, según Agulló, 1978, p. 113.
- (23). Madrid, 7/XI/1660. A.H.P.:Protocolo 9780, fols. 327v-328v, según Agulló, 1978, p. 76.

1661 - "Inventario de los bienes de Diego Díaz, pintor y
 Dona Maria de la Calzada su muger (...)",⁽²⁴⁾

23. "otra pintura en lienzo de una langosta y
 frutas en bastidor de una bara de ancho en
 quarenta reales".
21. "otra pintura en lienzo de la muerte con un
 libro y un espexo de tres quartas de ancho en
 bastidor sin marco en tres ducados".
79. "dos pinturas de frutas y flores en lienço
 de a tres quartas con sus bastidores en tres
 ducados".
81. "un frutero de un cardo y frutas en lienço
 de tres quartas con su bastidor en doce
 reales".
82. "otro frutero pintado en lienço de una es-
 carda y otras verduras en tres quartas en
 bastidor sin marco en doce reales".
89. "otro pays y una garrafa y unos barquillos
 pintado en lienço de dos tercias con su
 bastidor en diez y seis reales."
236. "un lienzo pintados unos racimos de ubas
 blancas y negras de cosa de dos tercias
 en dos ducados.
257. "otro pais de unos dulces en lienço con bas-
 tidor sin marco de cosa de bara y media que

(24). Se trata del pintor Diego Valentín Díaz. Valladolid,
 22/I/1661, según García Chico, 1946, T. II, pp. 69-
 85.

es el que declara el dho diego diez por su
testamento tenia francisco de la montaña
platero en cien reales".⁽²⁵⁾

1661 - "Tasación de las pinturas que quedaron a la muerte
de don Duarte de Sousa presbitero, por Matias Godos
y Palares, maestro pintor nombrado por el P. Ginés de
la Puente, de la Compañía de Jesús, Rector del Novi-
ciado, como testamentario".⁽²⁶⁾

"(...) diez fruteros (...)"

"El Excmo. Sr. don Fernando de Borja, Conservador Ma-
yor de Montesa, gentilhombre de Cámara de SM y de sus
Consejos de Estado y Guerra declara tener sentencia
de remate contra los bienes de don Francisco de Borja,
Príncipe de Esquilache, su hermano, difunto, y contra
sus hijos y herederos, por 592.172 rs. Por la cual se
le entregaron una serie de bienes, entre los que figu-
ran los siguientes cuadros".⁽²⁷⁾

"(...) 13 fruteros de a vara y cuarta de largo y
vara de ancho; (...) 4 bodegones; (...)"

(25). Vid. apartado sobre Van der Hamen, nota 69.

(26). Madrid, 20/VIII/1661. A.H.P.:Protocolo 9431, fol. 348,
según Agulló, 1978, p. 71.

(27). Madrid, 19/IX/1661. A.H.P.:Protocolos 8981, según Agu-
lló, 1981, p. 212.

1662 - "Carta de dote otorgada por don Francisco de Ocejo Ruvalcava, oficial de la Secretaria de Guerra, a cargo del Secretario don Juan Bautista de Arespacochaga, a favor de doña Maria Francisca Díaz de Quevedo y Barroso, viuda de don Dionisio de Suescum, agente general que fue de SM en esta Corte de los despachos y bulas de Roma".⁽²⁸⁾

"(...) un frutero (...)".

"Tasación de las pinturas que quedaron por muerte del licenciado Matias de Lera, cirujano de Cámara de SM, por "Antonio Arias, pintor, vecino desta Villa":".⁽²⁹⁾

"(...); tres lienzos pequeños ... en el Vno vbas y bellotas = y en el otro vbas largas y melocotones = y en el otro ygos y peritas; (...)".

"Conbenio. Don Francisco Marchant de la Cerda a don Joseph Marchant."⁽³⁰⁾

"Pinturas en la Sala donde se come: (...) un lienzo de frutas, sobreventana (...). Pinturas de tocador: (...) dos bodegones; (...). Pinturas del reciuimiento: (...) unos fruteros viejos (...)".

(28). Madrid, 16/IV/1662. A.H.P.:Protocolo 9062, fols. 678-679, según Agulló, 1981, p. 213.

(29). Madrid, 13/V/1662. A.H.P.:Protocolo 8010, fols. 233v-236, según Agulló, 1981, p. 21.

(30). Madrid, 1/VI/1662. A.H.P.:Protocolo 9149, fols. 669 y ss., según Agulló, 1981, pp. 213-216.

1663 - "Tasación por Manuel Nieto de Guzmán, maestro pintor de las pinturas que quedaron por muerte de doña Cecilia López Pita".⁽³¹⁾

"(...) Dos frutereros pequeños (...)"

"Tasación por Juan Carreño, pintor de S.M., de las pinturas que quedaron por la muerte de María Martínez".⁽³²⁾

"(...) 8 ramilleteros pequeños de flores y frutas, 32 rs. (...) 2 frutereros mayores de frutas, 16 rs. (...) 2 frutereros pequeños, 8 rs. (...)"

1664 - "Tasación de las pinturas de Francisco Helaut, por Luys de Bruyen, pintor".⁽³³⁾

"(...) dos fruteros (...)"

(31). Madrid, 2/III/1663. A.H.P.: Protocolo 9433, fol. 181, según Agulló, 1978, p. 116.

(32). Firma: "Juan Carreño". Madrid, 2/VII/1663. A.H.P.: Protocolo 9433, fols. 630-631, según Agulló, 1978, p. 45.

(33). Madrid, 18/II/1664. A.H.P.: Protocolo 8012, fol. 38, según Agulló, 1981, p. 32.

- 1664 - Tasación de las pinturas de Don Juan del Hierro, presbítero, por "Francisco Camilo, pintor, vecino desta Villa".⁽³⁴⁾

"(...) otro con tres pájaros (...) mas un lienço de sobreventana, de pájaros, pintados en él (...)"

"Tasación de las pinturas que llevó en dote Doña Jacinta de Barrientos, mujer de Don Manuel de Galdo, hecha por Manuel de Viejo Bueno, Maestro de pintor, vecino de Madrid".⁽³⁵⁾

"(...); quatro frutereros de a tres cuartas, a 16 rs; quatro frutereros de a tres cuartas, a 2 ducados ; 2 frutereros con dos países, a 250 rs. (...)"

- 1666 - "Inventario de los bienes de José de Arce, después de su muerte".⁽³⁶⁾

"(...) Yten una docena de frutecillos y paycillos para patio viejos (...)"

-
- (34). Madrid, 8/IV/1664. A.H.P.:Protocolo 8012, fols. 159-165, según Agulló, 1981, p. 41.
- (35). Madrid, 17/IX/1664. A.H.P.:Protocolo 10648, fols. 4-5, del inventario. Según Agulló, 1978, p. 177.
- (36). 18/I/1666, según Heliodoro Sancho Corbacho, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (III), p. 86.

- 1666 - "Tasación por Gabriel Felipe, maestro pintor, de las pinturas que quedaron a la muerte de don Alonso de Arce".⁽³⁷⁾
 "(...); dos fruteros (...)"
- 1667 - "Tasación de pinturas hecha por Phelipe Dirikssen".⁽³⁸⁾
 "Phelipe Diriksen, maestro del arte de la pintura, persona nombrada por Doña Feligiana Muñoz, y Madera, biua, como testamentaria ... de don Juan de Arauxo, presbitero, su hixo, para ver y tasar las pinturas que por su muerte quedaron (...) dos fruteros ordinarios de frutas (...)"
- 1670 - "Tasación de las pinturas de Juan Bautista Muños Sáenz Navarrete".⁽³⁹⁾
 "(...) dos fruteros (...)"
- 1673 - "Tasación de las pinturas que figuran entre los bienes de don Francisco de Orcasitas".⁽⁴⁰⁾
 "(...) Dos lienços pequeños, el vno de peçes y el otro de ánales, a 16 rs. (...) Vn juguete con su marco de ébano, 132 rs. (...)"

(37). Madrid, 24/II/1666. A.H.P.:Protocolo 9436, fols. 166-167, según Agulló, 1978, p. 67.

(38). Madrid, 14/IX/1667. A.H.P.:Protocolo 9437, fol. 792, según Agulló, 1978, p. 58.

(39). Madrid, 21/IX/1670. A.H.P.:Protocolo 11815, fols. 669- 670 y 671-674, según Agulló, 1981, p. 111.

(40). Madrid, 23/XII/1673. A.H.P.:Protocolo 10428, según Agulló, 1981, pp. 177-178.

- 1679 - Inventario de los bienes de Felipe Diriksen "archero de su Magestad y pintor" (p. 56), por haber muerto el 24 de dicho mes".⁽⁴¹⁾

"(...) Doce fruterillos pequeños con unos paxarillos que estan picando frutas (...) vn quadro de tres quartas poco más o menos de vnos dulces (...) (...) Dos ramilletteros y vn frutero (...) Dos lienzos de páxaros yguales (...) ocho quadrilos de diferentes borrones, flores y animales (...)".⁽⁴²⁾

- 1680 - Tasación de las pinturas que quedaron por muerte de doña Jerónima de Ugena, por "Benito de Siless, maestro pintor".⁽⁴³⁾

"(...) vn frutero pequeño con marco negro en seis reales (...) vna pintura de una mona con marco negro, en tres ducados (...) "otra pintura de un gallo con marco en tres ducados (...) una pintura de abes (...) Dijo ser de 43 años poco más o menos".

-
- (41). Madrid, 30/XII/1679 y 1/I/1680, según Agulló, 1978, pp. 61-62.
- (42). Tanto por su lugar de origen, como por su temática, estos cuadros nos hacen pensar en la autoría de Van der Hamen.
- (43). Madrid, 12/I/1680. A.H.P.:Protocolo 107000 fols. 31v-33, según Agulló, 1978, 130.

- 1683 - "Tasación de las pinturas que quedaron por muerte de Juan de Vallecas Caballero, escribano Mayor de millones de la Villa de Madrid".⁽⁴⁴⁾
 "(...) fruteros (...) paisés de cocine (...)".
- 1684 - "(...) Entre las colecciones andaluzas, el inventario y aprecio de la pintura del canónigo sevillano Don Joseph Fernando León y Ledesma, de 1684, incluye hasta once fruteros, una cruz pintada con orla de flores, más dos fruteros de "roma" (sic) una "cocina" y cuatro con diferentes aves (...)".⁽⁴⁵⁾
- 1693 - "Inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de don José Rubín, caballero de la Orden de Santiago. La tasación la hizo Diego Unco de Velasco, pintor".⁽⁴⁶⁾
 "(...) dos quadros iguales de unas pistolas y unas bolsas; seis cuadros iguales de unos juguetes de unos niños; (...) un lienzo de bariedad de pescados con vna vendedora y vn viejo; (...) un lienzo de frutas y legumbres con una mujer vendedora; (...)".

(44). Madrid, 19/V/1683. A.H.P.:Protocolo 13134, según Agulló, 1981, pp. 123-124.

(45). Según Cavestany, 1936/40, p. 43.

(46). Madrid, 9 a 14/ VII y 19/XII de 1693. A.H.P.:Protocolo 13178, según Agulló, 1978, pp. 166-168.

1695 - Tasación de las pinturas de "don Manuel de la Pontanilla y Ceballos, caballero de Calatrava, gentilhombre de la boca de S.M., su secretario y oficial segundo de la Secretaría de Indias, por el lizenziado don Juan Esteuan (entre líneas: Mojares), presbitero, pintor de esta Corte".⁽⁴⁷⁾

"(...) Bodegones, (...)".

(47). Madrid, 15/VI/1695. A.H.P.:Protocolo 8418, vols. 91-93, según Agulló, 1981, p. 78.

SIGLO XVIII.

1700 - "Ynbentario de las alaxas que ai en las casas de la excelentísima señora Prinzeza de Ascuilache (sic). En 2 de Abrill de 1700".⁽⁴⁸⁾

"(...) 1 quadro del sabrificio de Abran con un frutero del mismo tamaño, 5 x 5 (...)"

"Tasación de los vienes que quedaron por fin y muerte de doña María de Velasco", viuda del secretario don Nicolás Martínez Serrano. Tasó las pinturas "don Juan Matheo, del Arte de la Pintura".⁽⁴⁹⁾

"(...) Un racimo de uvas (...) Un bodegón de pescados y perdices (...)"

"Imbentario. En el Real Palaçio y Alcazar de Su Magestad (XI/1700)".⁽⁵⁰⁾

142. "Ytten Una Pinttura en lienzo Sobre table de tres quarttas de ancho y dos terçias de altto de Unos Reloxes de mano no Conicida tasada en Veintte y Cinco Doblonos"

(48). Madrid, 2/IV/1700. A.H.P.:Protocolo 13635, fols. 391-395, según Agulló, 1978, pp. 199-200.

(49). Madrid, 22/XI/1700. A.H.P.:Protocolo 15127, fols 603v-614, según Agulló, 1978, pp. 215-216.

(50). Según Gloria Fernández, 1975, pp. 32, 95.

143. "Yten Una Pinttura del mismo tamaño de Cossas de Pasedulze de mano no Conocida tasada en Veintte y Cinco Doblones".
359. "Yttem dos cuadritos de flores y dulces en tabla de tres quartas de largo y media vara de ancho Con marcos negros tasados a doce doblones cada uno (24 doblones)".
392. "Ytem Ottra de tres quarttas de altto cuasi cuadrada de Vn Razimo de Vbas de mano no Conocida con marco negro tasada en Veintte y Cinco doblones".
404. "Yttem Una Pintura de una y tres quarttas de altto de una mesa con muchos dulces con marco negro tasado en treintta doblones".
439. "Yttem ottra de dos varas de larga y vara y media de alto en tabla que es Bodegón con marco dorado y negro tasada en cincuenta doblones".
741. "Yttem doze pintturas de a Vara de largo, y dos terçias de altto Con marcos dorados y negros Con diferentes fruttas y abes de los doce meses de el año y el cue representa a Mayo esta en el suelo muy malttrattados por Guia razon no se tasan".
774. "Yttem Ottra de Vn pescado a Manera de Galapago de tres quarttas de largo con quatro alas color negro en Vn Pergamino Sin marco no Se tasa por no Ser de Valor".

- 1707 - "Tasación de las pinturas de doña Isabel Ana Mirabete, viuda de don Juan Sáncho Cavides".⁽⁵¹⁾
 "(...) frutereros (...)".
- 1710 - Tasación de las pinturas que quedaron por muerte del Licenciado don Juan de Vicuña, abogado de los Reales Consejos, por "Balthasar Gambazo, pintor, que vive en la calle del Mesón de Paredes, casado de doña Paula Gutiérrez".⁽⁵²⁾
 "(...); un frutero de vn razimo de vbas; (...)".
 Dijo "que es de edad de quarenta años". Firma:
 "Baltasar Gambazo".
- 1713 - Tasación de las pinturas de don Francisco Antonio Alcedo, caballero de la Orden de Santiago, por "don Juan Delgado, del Arte de pintor, vecino de esta Villa, que dijo vivir en la calle del reloj".⁽⁵³⁾
 "(...) vn paisito en cobre pintado de variedad de aues; vna pintura de diferentes jéneros de dulces; vna laminita en tabla de vn muchacho cojiendo una aue; (...)".

(51). Madrid, 22/X/1707. A.H.P.:Protocolo 11061, según Agulló, 1981, p. 169.

(52). Madrid, 4/III/1710. A.H.P.:Protocolo 13982, fols. 480-485, según Agulló, 1981, pp. 88-89.

(53). Madrid, 13/I/1713. A.H.P.:Protocolo 13401, según Agulló, 1981, p. 70.

- 1713 - Tasación de las pinturas que quedaron por fallecimiento de Juan Garcia Infanzon, impresor, por "Andrés García, maestro pintor, vecino de esta Corte".⁽⁵⁴⁾
 "(...) dos lienzos ... pintados en ellos diferentes ynstrumentos, echos en Roma (...), fruteros, fruteros de Roma, (...)"
- 1722 - "Tasación de los cuadros que quedaron por fin y muerte de don Nicolás de Villanueva, secretario de S.M.y oficial de la Secretaria de Indias, por Salvador Jordan, pintor".⁽⁵⁵⁾
 "(...) cuatro fruteros (...)"
- 1724 - "Tasación de los cuadros que quedaron por muerte de Antonio López Martínez, por don Antonio Palomino, Pintor de Cámara de S.M."⁽⁵⁶⁾
 "(...) Dos cuadros de pescados; (...)"

(54). Madrid, 13/V/1713. A.H.P.:Protocolo 12967, fols. 149-153, según Aguiló, 1981, pp. 89-90.

(55). Madrid, 30/I/1722. A.H.P.:Protocolo 15201, según Aguiló, 1978, pp. 202-203.

(56). Madrid, 4/III/1724. A.H.P.:Protocolo 15201, según Aguiló, 1978, p. 203.

1727 - Tasación de las pinturas de doña Maria Luisa Fernandez, muger del licenciado don Diego Castroviejo, abogado de los Reales Consejos, por "don Gerónimo Esquerro, maestro pintor, que viue en la calle del Limón". (57)

"(...) Vne pintura apaysada que se compone de esparragos y otras frutas, 100 rs. (...)".

1729 - "Thasazion de los vienes que quedaron por fallecimiento de doña Francisca Astudillo, viuda de don Pedro Manrique". Tasó las pinturas "Don Pedro Antecquera, vecino desde Villa, profesor del Arte de la Pintura" (...) Dijo ser de 50 años. Firma "Dn. Pedro de Anta^o". (58)

"Cuadros religiosos, paisés, fruteros, dos láminas de cobre, una pintura en un ágata de San Francisco de Asís y un ángel. Todo se tasó en 1109 reales".

1730 - "Carta de dote del señor don José Manuel Franco, furriel Mayor del Regimiento de Guardias de Infanteria española de S.M., residente en esta Corte, viudo de doña Lorenza de Quirós, a favor de la señora doña Petronila Antonia

(57). Madrid, 19/VI/1727. A.H.P.:Protocolo 15032, fols. 215-216, según Agulló, 1981, pp. 79-80.

(58). Madrid, 30/IX/1729. A.H.P.:Protocolo 16357, fols. 274-275, según Agulló, 1972, p. 18.

de Torres y Bricianos, viuda de don Agustín Beristain, a hija de don Antonio de Torres, difunto, criado que fue de S.M."⁽⁵⁹⁾

"(...) un frutero con dos granadas y unas flores (...) mas dos bodegones pequeños, el vno en tabla con tres figuras y el otro con vn panel de miel, con marco negro, 66 rs. (...) Una pintura en tabla de unos pájaros muertos y otros pelados con un vaso de vidrio, 20 rs. (...)"

1733 - "Licuidación, partición y división de los bienes, efectos y demas hacienda que quedó por fin y muerte de don Theodoro Ardeman, maestro mayor que fue de las reales obras de Su magestad (...)"⁽⁶⁰⁾

"(...) Dos fruteros, copias, 280 (...), (...) cuatro cuadros apaisados de 2 x 3/4 de pie, de diversos animales y aves, 400 (...) Una sobrepuerta de quarta por vara y media, pintados jficaras y barros y otros del mismo género, 160 (...) Un frutero de 4 pies x 1 vara, 60 (...) Un frutero, copia, de 1 x 1:1/2 vara, 120 (...) Vn pais de Vn cardo y vnas naranxas, de pie de alto y cinco quartas de ancho con marco negro y perfil dorado, 60 (...)"

(59). Madrid, 26/V/1730. A.H.P.:Protocolo 15114, fols. 227-232, según Agulló, 1981, pp. 221-223.

(60). según Agulló, 1978, pp. 205-211 (A.H.P.:Protocolo 14906). (jficara: tacita pequeña con el fondo muy grueso se usaba particularmente para el chocolate. -M. Moliner: Diccionario del uso del español, Ed. Gredos, Madrid 1980).

1768 - Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio. ⁽⁶¹⁾

17. "Una pintura que contiene diferentes pájaros muertos con marco dorado que estaba tasada en ciento y veinte rs. se ha regulado en ochenta reales. Vendida al Marqués de Besmar (7-2-1768) en 120 rs."
- 42-43. "Dos pinturas iguales, la una de un Bodegón con pescados, Pastelones, frutas y algunos jarrones de metal y la otra de frutas solas, estaban tasadas en mil rs. y se regulan ahora en seiscientos sesenta y seis rs. Vendidas al Sr. Conde de Villaseñor (6-3-1769) en 660 rs."
26. "Una pintura, de una vieja de más de medio Cuerpo con una gallina y una cesta de huevos escuela de Murillo, estaba tasada en trescientos rs. y regulada en lo mismo".
89. "Un retrato de un muchacho con una perdiz y un doblón de a ocho en la mano, estaba tasado en ciento y veinte rs. y regulado en lo mismo. Vendido a la Condesa de Campoalange (22-4-1768).
117. "Otra Pintura que Contiene un Bodegón con Cosas de Comer y algunas flores estaba tasada en ciento y veinte y es regulada en

(61). Según Juan J. Luna, 1973, pp. 359-369.

ochenta rs. Vendida a D^a Maria Theresa de Ribera (28-3-1768).

112. "Otra pintura que contiene un Perro y varios Arneses de caza, estaba tasada en ciento y veinte rs. y regulada en ochenta rs. Vendida a D. Isidro Palacios (28-3-1768).

1789 - "Inventario (...) Antonio Caballero y Góngora (...)"⁽⁶²⁾
"(...) Un frutero pequeño con un racimo de uvas, original (...)"

(62). Según S.M.: "Documentos para ilustrar la Historia de las Bellas Artes de Sevilla", 1923, p. 114.

SIGLO XIX.

1808 - Vid. nota 63, sobre una publicación de 1882.

1812 - Palacio del Retiro. Sala de Refrescos. (63)

"Varios fruteros".

"El real palacio nuevo (...) Ante-Cámara de la Intanta Doña Maria Isabel (...)." (64)

"(...) y tres cuadros de cacerías soberbios".

"En la real quinta, llamada vulgarmente del duque de Arcos, se encuentran (...)." (65)

"(...) varios floreros, fruteros, cacerías, paisajes y perspectivas: aquí está el retrato de la barbuda de Segovia que vivía en tiempo de Felipe II (...)"

"Aranjuez, Palacio Real (...) La Sala de Siesta tiene varios cuadros de aves (...) En la sala inmediata (...) un cuadro con gallinas y un sátiro, etc." (66)

"Xerez de la Frontera (...) En la casa de Ramírez (...) La sala del Dosel tiene (...) y dos cuadros de aves, uno de los cuales representa con naturalidad el combate de dos gallos (...) En la sala principal se observan cinco grandes cuadros de floreros y fruteros(...)" (67)

(63). Cruz y Bahamonde, Viaje, (1806/1813), tomo X (1812), Lib. XIX, Cap. IV, p. 575.

(64). Ibidem, (1812) tomo XI, Lib. XX, Cap. I, p. 23.

(65). Ibidem, (1812) tomo XI, Lib. XX, Cap. III, pp. 480-481.

(66). Ibidem, (1812) tomo XII, Lib. XXI, Cap. III, pp. 111-112.

(67). Ibidem, (1812) tomo XII, Lib. XXII, Cap. IV, pp. 436-437.

1819 - Real Academia de San Fernando. (68)

- 11. "Una ave comiendo mariscos".
- 12. "Unos peces".
- 24. "Un águila comiendo una langosta de mar".
- 38. "Flores y frutas".
- 138. "Un frutero".
- 144. "Un frutero".
- 205. "Un frutero".
- 280. "Un frutero".

1826 - "Lista de cuadros que he recibido de D. Luís Veldrós, Aposentador Mayor y Conserje del Real Palacio, que de R.O. pasan desde el mencionado Palacio a este Real Museo, para su colocación y custodia". (69)

"Pieza de comer que fue de S.M. D. Carlos IV"

- 141. "Una liebre, aves muertas y un perro,
2 1/2 p. alto, 4 1/2 p. ancho, lienzo."

"Ante-despacho".

- 640. "Pichones, pájaros, etc., 1 1/2 alto,
1 1/2 ancho, lienzo".

- 641. "Idem, compañero del anterior, 1 1/2 alto,
1 1/2 ancho, lienzo."

(68). Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1819.

(...) Real Imprenta, Madrid, 1819.

(69). Mariano de Madrazo, 1945, pp. 246-248.

"Real Veeduría".

996. "Bodegón con peces, anguilas, etc., 2 1/2, alto, 4 ancho, tabla".

"Mayordomía Mayor del Rey".

31. "Una mesa con toda clase de frutas; una mujer con una fuente de higos, 5 1/2 alto, 7 3/4 ancho, lienzo."

960. "Un grande halcón en medio de aves muertas, un pavo real y un hombre partiendo leños, 7 alto, 10 3/4 ancho, lienzo."

"Primera Secretaría de Estado".

974. "Una liebre, pichón y pájaros muertos, 2 1/2 alto, 4 ancho, tabla."

207. "Fruta, legumbres, etc., 5 alto, 7 1/2 ancho, lienzo".

23. "Un ave de rapiña, gallinas, conejos, etc., 3 1/2 alto, 5 ancho, lienzo".

230. "Un frutero, cuadro con marco, 7 alto, 3 3/4 ancho, lienzo."

"Lista de los cuadros que he recibido del señor don Luis Valdés, Aposentador Mayor y Conserje del Real Palacio, que han pasado y se quedan en este museo (1819)".

44. "Un racimo uvas, manzanas, etc. (circular), 1 alto, tabla."

60. "Bodegón ostras, limón, etc., 1 alto, 1 1/4 ancho, tabla".

61. "Mesa, ostras, uvas, limón, etc., 1 alto, 1 1/4 ancho, tabla".

"Lista de los cuadros que he recibido de D. Luis Valdés, Aposentador del Real Palacio (...) que desde dicho Real Palacio pasan y se queda en este Real Museo, hoy 19 Junio de 1819".

35-s.n. "Guirnalda, flores, frutas, 3 1/2 alto, 2 1/2 ancho, tabla".

37-s.n. "Medallón con figura y colgante con flores y frutas, 3 alto, 2 ancho, tabla".⁽⁷⁰⁾

43-s.n. "Una mesa, tapiz verde, frutas, ostras, etc, 1 1/2 alto, 2 3d. ancho, tabla".⁽⁷¹⁾

44-s.n. "Tapiz verde, frutero, melón partido, frutero, melón partido, 1 1/2 alto, 1 1/4 ancho, tabla".⁽⁷²⁾

53-54-s.n. "Dos frutereros sobre tapiz azul, 1 1/2 alto, 1 ancho, lienzo".

(70). En el catálogo de Pinturas del Museo del Prado (Barcelona 1972), nº 1997 (p. 314) le dan una posible atribución a Jan Daviezz de Heem.

(71). Ibidem, con atribución a un discípulo de Heem; consta con el número 2091.

(72). Ibidem, con atribución a un discípulo de Heem; consta con el número 2092.

1837 - Colección de pinturas de D. Antonio y D. Aniceto Bravo.
Sevilla. (73)

8. "Un bodegón de una vara larga de ancho y tres cuartas de alto. Contiene pescados de todos tamaños regularmente pintados, es de autor desconocido y se compró a persona también desconocida en D.L.N."
14. "Un bodegón de una vara de ancho y tres cuartas de alto. Sin autor conocido, pintura regular, comprada a un desconocido en D.L.N."
35. "Bodegón con un loro. De dos tercias y media de ancho y media vara de alto. Tiene una sandía y otros varios objetos regularmente pintados. Comprado al suegro de D. Juan de Dios Villena, llamado socueva. Original de autor desconocido. D.L.N."
47. "Un frutero, de vara y media cuarta de ancho y tres cuartas de alto. De autor desconocido, comprado frente del teatro. Tiene melocotones, brevas y otras frutas bien pintadas. Costó LN."
52. "Contiene varias gallinas perfectamente dibujadas y en muy buenas actitudes. De tres cuartas y media de alto y vara y media tercia de ancho. Autor desconocido. Se compró al conde del Aguila en la cantidad de OND."

(73). Anónimo: Copia de los catálogos de D. Antonio y D. Aniceto Bravo. 1837. (Propiedad de D. Antonio Gómez del Castillo, Plaza de Sta. Cruz, 1. Sevilla).

66. "Un bodegón. De tres cuartas y media de ancho y menos de tres de alto. Comprado al suegro de D. Juan de Dios Villena, llamado socueva. De autor desconocido. Contiene un plato con tomates, entre ellos uno blanco. Una jarra antigua azul y blanca para agua y otras varias frioleras. Todo forma un conjunto agradable y vistoso. D.L.D."
67. "De tres cuartas y media de ancho y menos de tres de alto. Bodegón. Autor desconocido. Comprado frente del teatro. Frutas raras. D. L.N."
68. "Un bodegón de más de una vara de ancho y tres cuartas de alto. Autor desconocido. Comprado en una tienda frente al teatro. Tiene un cueso de Castilla muy bien pintado. Costó D.L.N."
69. "Un bodegón de vara y media cuarta de ancho y tres cuartas de alto. Autor desconocido. Comprado en una tienda frente al teatro. Tiene cerezas, uvas y otras diferentes frutas, todo bien ejecutado. Costó D.L.N."
70. "De tres cuartos de ancho y más de media vara de alto. Un bodegón de autor desconocido. Comprado en una tienda que había frente al teatro. Tiene una luneta de vino y varios trozos de jamón. D.L.N."

71. "Un bodegón de tres cuartas y media de ancho y media vara y media cuarta de alto. Autor desconocido. Tiene membrillos. D.L.N."
140. "Cajón de mariscos, de media vara y media cuarta de alto y más de tres cuartas de ancho. Comprado a don Bartolomé Stork. Entre otras cosas tiene una estrella muy propia, además de infinidades de curiosidades que demuestran un gesto muy delicado. L.N.D."
141. "De media vara y media cuarta de alto y más de tres cuartas de ancho. Un cajón de particularidades marítimas. Comprado a D. Bartolomé Stork. Las variedades de objetos de gusto, especialmente un cangrejo dentro de un caracol, hacen que tenga mérito. L.N.D."
217. "Bodegón de vara y media de ancho y una media tercia de alto. Comprado a D. José M^{ra} Mesa, el miniaturista. Autor desconocido. De la escuela flemenca. Todo el cuadro está perfectamente entendido y ejecutado. N.O.D."
387. "Bodegón. De vara y cuarta de alto y dos menos cuarta de ancho. Autor desconocido. Buen dibujo y ejecución. B.R.O."
507. "Frutero. De una vara escasa de alto y una media y tercia de ancho. Autor desconocido. Contiene dos melones, un canasto de uvas, un plato de melocotones y una jarra de flores, todo con mucho gusto."

508. "Otro frutero. Compañero del anterior".
512. "Un canasto de uvas. De media vara de alto y cinco octavas de ancho. Autor desconocido. Comprado a Roque Sanz. Según los inteligentes es de lo mejor en fruteros. O.D.D.".
515. "Una liebre. De tres cuartas largas de alto y dos tercias de ancho. Autor desconocido. Comprado a D. Pedro García. Pincel inimitable. Cuadro que gusta al inteligente y al profano. B. D. O.D.".
516. "Una perdiz. Compañero del anterior. Los dos tienen mérito sublime." (74)

1240 - Colección de D. Serafín García de la Huerta. Madrid. (75)

397. "Bodegón con unos patos y un conejo. Tres cuartas de alto x cuatro de ancho. 200 reales".
455. "Frutero. Firmado: C.B.Rº. 2 x 2 c. 60 reales."
592. "Frutero. 1 x 2 c. 40 reales".
604. "Una sartén y perolas". 1 x 1 c. 30 reales".
684. "Frutero". 3 x 5 c. 12 reales".
964. "Frutereros con dos racimos de uvas". ¿Escuela Flamenca?. 1 x 1 1/2 c. 60 reales".
1016. "Bodegón con pescados y cangrejo de mar. ¿Recco?. 5 x 8 1/2 c. 1500 reales".

(74). De los números 8 al 217, se reseñan los cuadros de D. Antonio Bravo, y del 297 al 516, los de D. Aniceto Bravo.

(75). Según Saeltillo, 1950/1951, pp. 170-210.

1845 - Relación de las Pinturas que posee el Exmo. Sr. Conde de Montenegro. (76)

41. "Cuadro grande de animales de pluma. Pintura de mucho mérito en su clase por su buena disposición más que regular, imitación del natural en las varias aves y frutas que contiene, como son: un pavo real, un ganso, un par de pichones, dos gallos, dos pavos de Indias, un perro y dos conejos; todo del tamaño natural".
47. "Cuadro grande de frutas. Este cuadro representa una mesa cubierta con manteles, en donde se ven una gran variedad de frutas del tamaño natural, unas puestas simplemente sobre hojas muy bien agrupadas, y otras dentro de una canasta. En la misma mesa se ve igualmente una gran redoma con flores; todo bien imitado y de excelente colorido.
71. "Un bodegón. Calabazas, verduras y enseres de cocina: está firmado".
267. "Bodegón con frutas, jamón y un pastel".

1860 - Subasta de la Colección López-Cepero. Sevilla. (77)

57. "Frutero". Cobre. Alto 9 pulg. x ancho 9 pulg."

(76). Según J.M. Bover: 1845, p. 150-206.

(77). Catálogo de la Colección formada por el excmo. Sr. Doctor Don Manuel López-Cepero (...) 1860.

305. "Un bodegón. Tabla. Alto 6 pulg., ancho 6 pulgadas".
442. "Un frutero. Alto 2 - 8, ancho 3 5 (pies-pulgadas)".
444. "Un frutero. Compañero del nº 442".
446. "Unos patos y pichones. Compañero del nº 445".
445. "Una liebre y algunas perdices. Alto 1 - 8, ancho 2 - 8 (pies - pulgadas)".
450. "Una taza con un Plato y una Rosa. Alto 1 - 8, ancho 2 - 1 (pies - pulgadas)".
451. "Un canastillo con melones. Compañero del nº 450".
472. "Plato con pescados y unos limones. Alto 1 - 8, ancho 2 - 1 (pies - pulgadas)".
574. "Unas frutas. Tabla. Alto 1 pie, ancho 1 pie dos pulgadas".
796. "Dos calaveras. Alto 9 pulg. ancho 1 pie".

1866 - Colección de SS.AA.RR. Duques de Montpensier. Sevilla. (78)

211. "Un frutero. Autor desconocido. Alto 2 pies, tres pulgadas; ancho 3 pies 4 pulgadas".
212. "Frutero. Autor desconocido. Alto 2 pies 3 pulgadas; ancho 3 pies 4 pulgadas".

(78). Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la Galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España Duques de Montpensier. Fco. Alvarez y Cia. impresores de SS.AA.RR. y honorarios de Cámara de S.M. Sevilla, 1866.

213. "Frutero. Autor desconocido. Alto 2 pies 3 pulgadas; ancho 3 pies 4 pulgadas".
214. "Frutero. Autor desconocido. Alto 2 pies 3 pulgadas; ancho 3 pies 4 pulgadas".
219. "Un frutero. Autor desconocido. Alto 1 pie 6 pulgadas; ancho 2 pies 4 pulgadas".
226. "Un plato con melocotones. Autor desconocido. Alto 1 pie 2 pulgadas; ancho 1 pie 5 pulgadas".
227. "Un plato con granadas. Autor desconocido. alto 1 pie 3 pulgadas; ancho 1 pie 6 pulgadas".
- CXXXII. "Un cuadro que contiene nueve medallas del Rey Luis Felipe y tres camafeos en pasta, imitación de oro, plata, bronce y piedra. Alto 1 pie 4 pulgadas; ancho 1 pie 2 pulgadas".

1875 - Colección del Marqués de Santa Marta. (79)

1866 - Pinturas del Museo de Bellas Artes de Barcelona. (80)

109. "Un frutero. Alto 34 cms. por met. 1*40 cents. ancho".

(79). Catálogo que citamos en la Tesis, aunque no de manera directa, debido a la imposibilidad de consultarlo. Por su interés hacemos su asiento en este apartado.

(80). Catálogo de las obras de Pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Imprenta y librería de Verdagué, Rambla en frente del Liceo. Barcelona, 1865.

SIGLO XX.

1902 - Exposición de Arte Antiguo. Barcelona. (81)

1803. "Bodegón. Escuela valenciana. 78 x 56 cms.
Expositor José Pella y Forgas. Alta de San
Pedro, 4 -pral."

1797. "Bodegón. Lienzo: 144 x 86 cms. Expositor
Antonio Closa. Barcelona. Boters, 20 -2º".

1798. "Bodegón. Lienzo: 194 x 86 cms. Expositor
Antonio Closa. Barcelona. Boters, 20 -2º".

1906 - Museo de Bellas Artes de Barcelona. (82)

305. "Bodegón (frutas y flores). Cuadro al óleo.
Mide metros: alto 0'40, ancho 0'57. Adqui-
rido por la Junta Municipal de Museos y Be-
llas Artes en 1904".

306. "Bodegón (pescado y utensilios de cocina).
Cuadro al óleo. Mide metros: alto 0'93,
ancho 1'32. Adquirido por la Junta Muni-
cipal de Museos y Bellas Artes, en 1904".

311. "La cena. Cuadro al óleo. Mide metros: alto
1'90, ancho 3'53. Depósito de D. Fernando
Moregas y Manzanares".

318. "Bodegón (grupo de frutas). Cuadro al óleo.
Mide metros: alto 0'24, ancho 0'61. Adquiri-
do por la Junta Municipal de Museos en 1904".

(81). Boferull y Sans, 1902, p. 131.

(82). Barcelona, 1906. Catálogo, pp. 83-86.

1930 - Exposición Ibero-Americana. Sevilla. ⁽⁸³⁾

Sala nº 9:

5. "Bodegón. Escuela sevillana. 27 x 57 cms.
Expositor: Francisco Aguilar Baena. Sevilla".
6. "Bodegón. Escuela Sevillana. 37 x 57 cms.
Expositor: Francisco Aguilar Baena. Sevilla".
17. "Bodegón con una figura de muchacho, de tamaño natural. ¿Escuela Madrileña?. 115 x 225 cms. Expositor: D. Olegario Peralbo. Sevilla".
25. "Bodegón. Dos copas, una bandeja con dulces y pasteles y dos banderas con escudos de nobleza. ¿Escuela Flamenca?. Perteneció a la colección de D. Aniceto Bravo, Sevilla. 53 x 37 cms.
Expositor: Ana Siboni. Sevilla.
57. "Cuadro de naturaleza muerta con varias aves. 76 x 104 cms. Expositor: Olegario Peralbo. Sevilla".
65. "Bodegón con varias aves muertas. 76 x 183 cms.
Expositor: Olegario Peralbo. Sevilla".

1935 - Floreros y Bodegones en la Pintura Española. Madrid. ⁽⁸⁴⁾

10. "Sobrepuerta con flores y frutas. Sobre un tablero, un vaso de cristal, con tulipanes y rosas, claveles y otras flores; a la de-

(83). Exposición Ibero-Americana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo. Sevilla.

(84). Cavestany, 1936/40, pp.151, 155 y 156.

- recha, limones con su flor; a la izquierda, bandeja de peltre con racimo de uvas negras y peras. Lienzo: 0'66 x 1'41 mts. Expositor: "Marqueses de Moret". Primera mitad s. XVII.
30. "Fruta, pescados y caza muerta. Escuela Española del XVII. En primer término, aves muertas, nueces y mortero de bronce, con su mano. Una perdiz, un besugo, un pollo y dos membrillos colgados. Este lienzo sugiere el nombre de Loarte. Lienzo: 60 x 82 cms. Expositor: D. Antonio Herrera".
43. "Sobrepuerta con flores y frutas. Sandías, melocotones, calabaza, higos y otras frutas; vaso con flores; algunas más esparcidas sobre el amplio basamento de piedra en que descansa todo. Lienzo: 67 x 185 cms. Expositor: Museo Cerralbo".

1952 - El Palacio de la Inquisición en Valencia y sus obras pictóricas. Valencia. ⁽⁸⁵⁾

"Dos fruteros".

"Dos pinturas apaisadas, en lienzo, de aves y peces...".

"Otro lienzo de aves y frutas (...) con un mico...".

(85). Francisco Almela y Vives, 1952. Se refiere a la lista "circunstanciada de todas las pinturas que ha reconocido don Josef Zapata, Revisor del Tribunal" (Valencia, 10 Septiembre de 1808).

1952 - "5 Centuries of Spanish Art". Milwaukee, ⁽⁸⁶⁾

22. "Still life with Fish. Lent by the E. and
a Silberman Galleries".

1955 - "L'Age d'Or Espagnol", Bordeaux, ⁽⁸⁷⁾

95. "Nature morte aux livres. Vers 1630. Toile,
34 x 57 cms. Hist.: Ancienne Collection J.
Hookham à Roydon Hall (Norfolk). Bibl.: Ca-
talogue des Musées de Berlin, n° 1667. Exp.:
N'a jamais figuré à une exposition.
Sur le bord d'une table des livres sont posés
négligemment. L'un d'eux est ouvert sur un
second d'un plus grand format. A droite, un
encrier contenant une plume d'oie. Wiesba-
den. Administration de Hesse des Anciens Arts
Prussiens (Anciennement Musées Publics de
Berlin)".

Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, ⁽⁸⁸⁾

"Sala XXXI. Bodegón. Escuela sevillana, siglo XVII".

(86). "5 Centuries of Spanish Art". The Milwaukee Art Insti-
tute, USA, 1952.

(87). "L'Age d'Or Espagnol". La peinture en Espagne et en
France autour du caravagisme. Bordeaux, 1955.

(88). Según Gaya Nuño, 1955, p. 90.

1958 - Museo Provincial de Bellas Artes de Zamora. ⁽⁸⁹⁾

246. "Mesa revuelta. Sobre t. Escuela española. Anónimo. Procedente del Museo Nacional del Prado".
254. "Bodegón. Escuela española, mediados del siglo XVII. Anónimo".

La Pintura Española fuera de España. ⁽⁹⁰⁾

177. "Bodegón. Lienzo: 050 x 0'65 cms. Harvard (Cambridge, Massachusetts), Fogg Art Museum, 1949.141". Anónimo siglo XVII.
178. "Bodegón. Lienzo: 0'75 x 0'99 cms. Molinillo de chocolate, tres vasijas y dulces. Figuró en la colección Cremer, de Dortmund, donde se atribuye a Herrera el Mozo. Actual paradero ignorado. Anónimo del siglo XVII".

1960 - Velázquez y lo Velazqueño. Madrid. ⁽⁹¹⁾

169. "Bodegón. Lienzo: 34 x 55 cms. Berlín. Museo. Tres libros muy usados, uno de los cuales se halla abierto, un reloj de arena y recado de escribir integran la composición de esta naturaleza muerta debida al pincel de un anónimo maestro del siglo XVII. Historia: Fue de

(89). Velasco Rodríguez, 1958, p. 27.

(90). Gaya Nuño, 1958, p. 99.

(91). Catálogo, Madrid 1960, p. 129. Vid. nota 87.

la colección de J. Hookhan, de Paydon Hall, Norfolk, siendo donada por M. Laughton Douglas en 1908 al Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Bibliografía: Goya Nuño, Pintura Española, 1952, nº 135".

1964 - R.A.EB.AA. Inventario de las Pinturas. Madrid. ⁽⁹²⁾

88. "Bodegón de uvas e higos. Español siglo XVII. 44 x 78 cms. R. 234 C. 413 Tormo, p. 50. Cat. 1929 p. 58, como anónimo flamenco".

189. "Bodegón de caza y frutas con un perro". Español, siglo XVII (?). 112 x 155 cms.

1966 - Museo Provincial de Bellas Artes. Granada. ⁽⁹³⁾

"(...) sobre la puerta de entrada se exhibe otro anónimo de gran interés y calidad, representando varios objetos de cobre (...)"

1967 - La Música en las Artes Plásticas. Madrid. ⁽⁹⁴⁾

"(...) Bodegón con violín, flauta y calavera. Anónimo siglo XVII. Expositor: Noviciado de Padres Jesuitas, de Villagarcía de Campos".

(92). Pérez Sánchez, 1964, pp. 17 y 25.

(93). Orozco Díaz, 1966, p. 49.

(94). Exposición: La música en las artes plásticas. Sociedad Española de amigos del Arte. Biblioteca Nacional. Madrid (junio 1967).

1977 - Museo Meadows, Dallas (USA).⁽⁹⁵⁾

"(...) ha adquirido un bodegón con la cabeza de un ternero, de escuela española (...)"

EXPOSICIONES EN GALERIAS DE ARTE.

1928 - "Exposició de quadres antics". Galeríes Laietanes. Barcelona.

nº 16. "Bodegó. Fruites".

17. "Bodegó. Flors".

18. "Bodegó. Peixos".

19. "Bodegó. Peixos".

1944 - "Exposición de Arte Antiguo. Tablas y cuadros de los siglos XIV - XVI - XVIII - XVII - XIX". Galerías Syra. Barcelona. (15-28 Abril 1944).

nº 13. "Bodegón con flores y frutas. Pintura sobre tela".

1958 - "Soberbia Colección Particular". Galerías Pellarés. Barcelona.

nº 2. "Bodegón con frutas y gato".

(95). "Acquisitions", "A.J.", 1977, XXXVII-1, p. 87.

CUADROS REFERENCIADOS EN EL ARCHIVO DE SALA PARES, BARCELONA,
Y CATALOGADOS COMO ANONIMOS DE ESCUELA ESPAÑOLA. SIGLO XVII.

EMSA s/nº: "Nature morta".

Exposiciones: Barcelona, s/f, Sala Parés ("una col·lecció
d'art que es liquida ..."), nº 110.

EMSA s/nº: "Nature Morta".

Exposiciones: Barcelona, s/f, Sala Parés ("una col·lecció
d'art que es liquida ..."), nº 111.

EMSA s/nº: Cuatro bodegones con frutas.

Exposiciones: Barcelona, 1951, Sala Parés, nº 14.

EMSA s/nº: Dos bodegones frutas.

Pintura sobre lienzo: 46 x 36 cms.

Exposiciones: Barcelona, 1956, Sala Parés, nº 5.

EMSA s/nº: Bodegón de frutas.

96 X 73 cms.

Exposiciones: Barcelona, 1964/1965, Sala Parés, nº 17.

EMSA 6612: Bodegón guitarra.

EMSA 7903: Cuatro frutas.

EMSA 8375: Bodegón granadas. (44 x 29 cms.).

EMSA 9321: Bodegón de frutas. (46 x 36 cms.).

EMSA 11127: Bodegón. (63 x 27 cms.).

EMSA 11128: Bodegón. (63 x 27 cms.).

EMSA 11776: Bodegón higos. (47 x 39 cms.).

EMSA 11851: Bodegón sandía y frutas. (64 x 42 cms.).

EMSA 11852: Bodegón sandía y frutas. (45 x 35 cms.).

- EMSA 12052: Bodegón. (67 x 52 cms.).
- EMSA 12060: Bodegón cerezas. (61 x 44 cms.).
- EMSA 12278: Bodegón. (35 x 30 cms.).
- EMSA 12382: Bodegón pescados. (122 x 94 cms.).
- EMSA 12672: Bodegón de frutas. (96 x 73 cms.).
- EMSA 12824: Bodegón. (69 x 50 cms.).
- EMSA 13966: Bodegón. (53*5 x 42 cms.).
- EMSA 13967: Bodegón. (52 x 38*5 cms.).
- EMSA 14352: Bodegón.
- EMSA 14827: Bodegón Pato. (62 x 49 cms.).
- EMSA 15.347: Bodegón. (97 x 69 cms.).
- EMSA 15413: Bodegón. (111 x 71 cms.).
- EMSA 15414: Bodegón. (111 x 71 cms.).
- EMSA 22600: Flores y frutas. (123 x 102 cms.).
- EMSA 24771: Bodegón de frutas (128 x 102 cms.).

.

ESCUELA CASTELLANA.

ESCUELA TOLEDANA.

R. 709.874

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700401745

BLAS DE PRADO

1. COMENTARIO.

Autor de obra bodegonista desconocida. Es citado como maestro de Sánchez Cotán, con el cual colabora en el retablo de la Parroquia de Campo de Criptana (Ciudad Real)⁽¹⁾. Fue Pacheco⁽²⁾ el primero en hablar de él como autor bodegonista, noticia recogida posteriormente por Palomino⁽³⁾, Mayans y Siscar⁽⁴⁾, Ceán⁽⁵⁾, Cruz y Bahamonde⁽⁶⁾ y Quilliet⁽⁷⁾. Se le confundió con el pintor Blas de Ledesma, equívoco hoy totalmente clarificado. Al no existir obras autógrafas conocidas, nos decantamos a creer que las frutas de Blas de Prado, como dice Quilliet⁽⁸⁾, debían de tratarse de guirnaldas decorativas a la manera renacentista, más decorativas que naturalistas.

-
- (1). A.H.P.T. Blas Hurtado, 1593, Protocolo 2219, folio 936v^a, según Fernando Marfías, 1978, p. 418.
- (2). Pacheco, 1649, Ed. 1956, T. II, p. 126.
- (3). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, T. IV, p. 16.
- (4). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, pp. 169-170.
- (5). Ceán, 1800, T. IV, p. 118.
- (6). Cruz, Viaje, (1812), T. XI, p. 310.
- (7). Quilliet, 1816, pp. 275-276.
- (8). Ibidem, pp. 275-276.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.⁽⁹⁾

1546/1547 - Nace en Camarena.⁽¹⁰⁾

1557 - Muere, según Palomino.⁽¹¹⁾ Citado como de unos sesenta años de edad.

1589 - Septiembre - Consta como tasador en El Escorial.⁽¹²⁾

1590 - 27 Julio - Es nombrado pintor segundo de la Catedral de Toledo.⁽¹³⁾

1592 - Muere, según Angulo.⁽¹⁴⁾

1593 - Viaja a Marruecos, enviado por Felipe II.⁽¹⁵⁾

(9). Sólo damos las fechas relativas a datos biográficos o cargos desempeñados, omitiendo las relativas a obras religiosas o decorativas.

(10). Gómez Menor, 1960.

(11). Palomino, 1724, Ed. 1947, p. 777.

(12). Zarco de. Valle, 1932, pp. 77-80.

(13). Ceán, Academia (1953), p. 43.

(14). Angulo, 1954, p. 295.

(15). Pacheco, 1649, Ed. 1956, p. 126.

- 1599 - Compra por diez mil cuatrocientos reales "una cinta de oro y diamantes y balajes, perlas y esmelaldas", que habia pertenecido a la marquesa de Poza.⁽¹⁶⁾
- 1600 - 21 Marzo - Se le reclama el pago de "un joyel con un diamante tabla y un rruvi cabuxon con su pixante de una perla con dos figuras de oro a los lados que era de la dha doña maria de aragon en precio de dos mill y seiscientos ducados pagaderos los seiscientos ducados de contado y los otros dos mill para veinte y seis de octubre".⁽¹⁷⁾
- Primavera - Muere en Toledo o Madrid.⁽¹⁸⁾

(16). A.H.P.:Protocolo 1006, según Agulló, 1978.

(17). Testamentos de Pintores. Nº 842, fol. 51, según García Chico, 1946, T. III, p. 380.

(18). Ibidem. En la reclamación anterior sobre la joya, consta el motivo por el cual se le apremia: "(...) y es así que estando el dho blas prado enfermo a punto de muerte (...)".

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) Pintolas muy bien Blas de Prado y cuando pasó a Marruecos por orden del Rey, llevaba unos lienzos de frutas, que yo ví, muy bien pintadas; y su discipulo el P. Juan Sanchez (...)"⁽¹⁹⁾

"(...) Pintó frutas con superior excelencia; y cuando fué a Marruecos llevó algunos lienzos de frutas muy bien pintados, como lo dice Pacheco en su libro de la Pintura, pág. 421 (...)"⁽²⁰⁾

"(...) Blas de Prado, discípulo de Antonio Berruguete. Tambien pintó la fruta con grande acierto; y asimismo su discipulo Fray Juan Sanchez Cottan (...)"⁽²¹⁾

"(...) Pintó frutas ^{con} mucho gusto y verdad por el natural, como dice Pacheco, que la vería quando Prado paso por Sevilla para ir a Marruecos (...)"⁽²²⁾

(19). Pacheco, 1649, Ed. 1956, T. II, p. 126.

(20). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 16.

(21). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. V, p. 169.

(22). Ceán, 1800, T. IV, p. 118.

"(...) Pintaba tambien frutas imitando perfectamente el natural. (...)"⁽²³⁾

"(...) peintre d'histoire et de fleurs, (...). Notre artiste peignait très-bien les fruits, les fleurs, et faisait des guirlandes à l'instar des Deheem, des Segers, mais toujours d'après nature.⁽²⁴⁾"

.....

(23). Cruz, Vieje, (1812), T. XI, p. 310.

(24). Guillet, 1816, pp. 275/276.

JUAN SANCHEZ COTAN.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

La figura y la obra de Sánchez Cotán son conocidas y documentadas a partir del siglo XVII por todos los tratadistas y autores. Así lo encontramos citado en Pacheco⁽¹⁾, Lázaro Díaz del Valle⁽²⁾, José García Hidalgo⁽³⁾, Palomino⁽⁴⁾, Gregorio Mayans y Siscar⁽⁵⁾,

-
- (1). Pacheco, Arte de la Pintura (1649), según Ed. Sánchez Cantón, 1956, T. I, p. 175; T. II, p. 126.
- (2). Lázaro Díaz del Valle, Epiflogo y Nomenclatura de algunos artifices. (Agentes varios) (1656-1689), Fol. 60, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 363.
- (3). José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo arte de la Pintura (1693), según Calvo Serraller, 1981, p. 596.
- (4). Palomino, Museo Pictórico (1715-1724), Ed. Poseidón, 1944, T. I, Lib. II, Cap. II, Ap. VII, p. 111. También Ibidem, T.I., Lib. II, Cap. IX, Ap. VI, p. 209 y Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 92-95.
- (5). Gregorio Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 199.

Ceán⁽⁶⁾, Cruz y Bahamonde⁽⁷⁾, Quilliet⁽⁸⁾. Sin embargo, su real valoración no nos llega hasta bien entrado en siglo XX, y será de la mano de Julio Cavestany⁽⁹⁾ en la magna exposición celebrada en Madrid y patrocinada por la Sociedad Española de Amigos del Arte. El artígrafo Orozco Díaz nos aproximará, en numerosos artículos⁽¹⁰⁾, a la personalidad y obra del fraile pintor, sin llegar a la sistematización y análisis completo de su producción. Artículos y capítulos de libros nos darán nuevas visiones parciales, entre las que citamos las de Vrom⁽¹¹⁾, Soria⁽¹²⁾, Sterling⁽¹³⁾, Pontus Grate⁽¹⁴⁾, Santos Torroella⁽¹⁵⁾, Bergström⁽¹⁶⁾, Don

(6). Ceán, 1800, T. IV, p. 337. También Ceán, Academia, p. 65.

(7). Cruzy Bahamonde, Viaje (1812), T. XI, Lib. XX, Cap. II, p. 355.

(8). Quilliet, Diccionario, 1816, pp. 323-325.

(9). Cavestany, 1936/40.

(10). Ver relación bibliográfica.

(11). Vrom, 1943, pp. 151-157.

(12). Soria, 1945, pp. 224-230.

(13). Sterling, 1952, pp. 63-67.

(14). Pontus Grate, 1960, pp. 111-130.

(15). Santos Torroella, En, nº 14, 1962, pp. 62-63.

(16). Bergström, 1970, pp. 18-23.

Denny⁽¹⁷⁾, entre otros.

Destacan, por su sentido analítico y completo, el capítulo dedicado al autor por Angulo y Pérez Sánchez en su libro Pintura Toledana. Primera Mitad del Siglo XVII⁽¹⁸⁾ y el artículo de Josep Gudiol en "Pantheon"⁽¹⁹⁾ que nos analiza y cataloga de manera razonada su labor bodegonista.

1.2. Relación.

VROM, N.R.A.: Fra Juan Sánchez Cotán, een Spaansch Stilevens Childer.

"Oud-Holland", LX (1943), pp. 151-57.

SORIA, MARTIN S.: Sánchez Cotán's "Quince, Cabbage, Melon and Cucumber".

"The Art Quarterly" VIII (1945), pp. 224-30.

OROZCO DIAZ, EMILIO: Un pintor español de la Contrarreforma. "Arbor",

nº 29 (1948), p. 25. Separata.

(17). Don Denny, 1972, pp. 111-130.

(18). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 39-102.

(19). Gudiol, 1977, pp. 331-318.

- OROZCO DIAZ, EMILIO: Un importante antecedente de los nocturnos de Georges de la Tour. (Nota a un lienzo de Sánchez Cotán). "Arte Español", XVIII (1950/51) -segunda parte del tomo-, pp. 69-74.
- OROZCO DIAZ, EMILIO: El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español. "Clavileño", nº 16 (1952), pp. 18-28.
- CATURLA, M^a LUISA: Zurbarán, estudio y catálogo de la Exposición celebrada en Granada. Granada, 1953. (Capítulo sobre Sánchez Cotán por EMILIO OROZCO DIAZ).
- OROZCO DIAZ, EMILIO: ver CATURLA, M.L. (1953).
- OROZCO DIAZ, EMILIO: Pintura española en París. (Zurbarán y Cotán). "Insula", nº 88 (1953).
- OROZCO DIAZ, EMILIO: Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán. "Goya", nº1 (1954), pp. 19-28.
- GRATE, PONTUS: Sánchez Cotán och bodegonesmåleriets guldålder. (Spanka mästare. En konstbok från Nationalmuseum) (Arbok för svenska statens konstsamlingar VIII). Stockholm, 1950, pp. 111-130.
- SANTOS TORROELLA, RAFAEL: Fray Juan Sánchez Cotán en la pintura de bodegones. "Enguera", nº 14 (1962), pp. 62-63.
- OROZCO DIAZ, Emilio: Cotán y Zurbarán. Influjo y afinidad entre un fraile pintor y un pintor de frailes. "Goya" nºs. 64/65 (1965), pp. 224 y ss. (224-231 - 13 fig.).
- OROZCO DIAZ, EMILIO: La partida de bautismo de Sánchez Cotán. "Cuadernos de Arte y Literatura", nº 2 (1966), p. 135.

- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.: Crisis de la pintura española en el año 1600. En "España en la crisis del Arte Europeo". Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C., Madrid, 1968, pp. 167-77.
- BERGSTROM, INGVAR: Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII. Capítulo I. Instituto Ibero-Americano, Gotemburgo (Suecia), Ed. Insula, Madrid, 1970, pp. 18-23.
- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO - PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.: Pintura Toledana. Primera Mitad del Siglo XVII. -Historia de la Pintura Española-, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1972, pp. 39-102
- DENNY, DON: Sánchez Cotán. Still life with carrots and a cardoon. "Pantheon", (enero-febrero 1972), pp. 48-53.
- GUDIOL RICART, JOSEP: Natures mortes de Sanchez Cotán (1561-1627). "Pantheon", IV (octubre-noviembre 1977), pp. 311-318.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

1560 - Nace en Orgaz, provincia de Toledo.

25 Septiembre - Es bautizado en la Iglesia Parroquial de Orgaz como hijo de Bartolomé Sánchez de Plasencia y de Catalina Remos, y apadrinado por Francisco Vázquez⁽²⁰⁾. Son sus abuelos paternos Antón García

(20). Partida de bautismo publicada por Orozco, 1966, p. 137. Sin embargo, en las informaciones que se hicieron con motivo de la limpieza de sangre para su entrada en la Cartuja de Granada constan como sus padres Alonso Sánchez de Orgaz y Ana de Quiñones (cf. Carta de Fray Salvador de la Muelas a Ceán Bermúdez, Granada, 14 de Enero de 1801, según Xavier de Salas, 1966, p. 65). También lo recoge el mismo Ceán, 1800, T. VI, p. 379, haciéndose eco de la noticia. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 63, aceptan, con reservas, la partida de bautismo de fecha 25-XI-1560 debido a los cambios de nombres de los padres: Bartolomé por Alonso y Catalina Ramos por Ana Quiñones (cf. Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 92; Cavestany, 1936/40,

Prigueros e Inés Sánchez Lumbreras, y sus abuelos maternos Alonso Cotán y María Sánchez, naturales y vecinos de Orgaz⁽²¹⁾.

1561 - Nace en Alcazar de San Juan, según Cavestany⁽²²⁾.

1593 - 21 Abril - Entrega, junto a Blas de Prado, un poder para cobrar el retablo de la Parroquia de Campo de Criptana (Ciudad Real)⁽²³⁾.

p. 135), o María de Quiñones (cf. Ceán, 1800, T. VI, p. 379).

Apuntamos, como dicen Angulo-Pérez Sánchez, unas segundas nupcias paternas. Su hermana Ana Quiñones sería hermana sólo de padre.

(21). Carta de Fray Salvador de las Muelas a Ceán Bermúdez, Granada, 14 de Enero de 1801, según Xavier de Salas, 1966, p. 657.

(22). Se base en las noticias que dan Ceán, 1800, T. IV, p. 337 (luego rectificada por él mismo en T. VI, p. 379) y Palomino, Ed. 1947, p. 847, al decir que muere de sesenta y seis años en 1627.

(23). A.H.P.T., Blas Hurtado, 1593, Pr. 2219, fol. 936 vº, según Fernando Marfás, 1978, p. 418.

1597 - 4 Julio - Sánchez Cotán paga a su colega Diego de Aguilar el dinero cobrado al Hospital Toledano del Rey por la venta de una casa de Aguilar el Mozo, situada en la colación de San Justo y Pastor.⁽²⁴⁾

1599 - Pinta dos relojes de sol para los patios del Hospital Tavera⁽²⁵⁾.

9 Julio - Otorga poder, juntamente con Pedro Sánchez Delgado, a Blas de Prado para que pueda darlos por fiadores de la obra que éste contrata con la Iglesia de Madrudejos (Toledo)⁽²⁶⁾. Se le cita como "pintor vecino de Toledo".

(24). A.H.P.T., Ambrosio Mexía, 1597, Pr. 2300, fol. 581, según Fernando Marías, 1978, p. 418.

(25). Archivo de la Fundación Tavera Lerma. Libro de Fábrica 1599, s.f., según Fernando Marías, 1978, p. 118.

(26). Gómez Menor, Bol, nº 2, 1966, document: 5.

- 1600 - Se le tasa su participación en los retablos de los Mínimos de Toledo⁽²⁷⁾.
- 1602 - 10 Marzo - Cobra parte de lo que se le adeudaba de la pintura y dorado de los retablos de los Mínimos de Toledo⁽²⁸⁾.
- 1603 - 10 Agosto - Hace testamento en Toledo, dejando su casa de Orgaz a su hermano Bartolomé: "(...)
Yten mando toda la parte que yo tengo en una casa que en la villa de Orgaz en la calle de Francos que la herede de Ana de Quiñones mi Madre a el dicho Bartolomé Sánchez mi hermano libremente"⁽²⁹⁾ y a su hermana: "(...) Yten mando a Ana de Quiñones mi hermana lo que yo he gastado en su parte de casa quella tiene en la susodicha villa de Orgaz"⁽³⁰⁾.

(27). A.H.P.T., Blas Hurtado, 1600, Pr. 2233, fol. 330, según Fernando Marías, 1978, p. 419.

(28). A.H.P.T., Miguel Díaz de Segovia, 1602, Pr. 2559, fol. 485 vº, según Fernando Marías, 1978, p. 419

(29). A.H.P.T., Miguel Díaz de Segovia, 1603, 10 de Agosto, fol. 990, según Cavestany, 1936/40, p. 135.

(30). Ibidem, p. 135.

Relaciona todas las deudas que tienen con él contraídas con motivo de trabajos realizados. Nombra albaceas a Juan de Salazar y Diego de Valdivieso⁽³¹⁾. Fueron sus testigos Alonso Esteban, Luis de Castro, Rodrigo de Aguirre, Francisco Esteban y Pedro de León. En documento aparte⁽³²⁾ concede poderes a los citados Juan de Salazar y Diego de Valdivieso para "(...) pedir demandar recibir y cobrar de todas e cualesquier personas concejos monesterios universidades de cualesquier partes que sean todos los maravedises y otras cosas a mi debidas y pertenecientes". Por último, da poderes a su hermano Alonso Sánchez Cotán,

(31). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 40-41, creen que el citado Juan de Salazar es "(...) seguramente el iluminador de libros de coro del Monasterio del Escorial y, desde 1590, de los misales de la Catedral de Toledo, que había de morir al año siguiente, en 1604". Diego de Valdivieso "(...)" es el platero de gran prestigio, autor de importantes obras para el Sagrario de la Catedral y que pocos años antes había tomado la gran custodia de Enrique de Arfe".

(32). A.H.P.T., Miguel Díaz de Segovia, 10 Agosto 1603, fol. 995 v, según Cavestany, 1936/40, p. 136.

vecino de Alcazar (de San Juan) para cobrar el resto de la deuda de Merchor de Acevedo por "(...) la descensión de nuestra Señora a echar la casulla a señor Sant Elifonso (sic) y un Sant Juan Evangelista en la tina y un Sant Juan Baptista y el Santo fray Diego (...)"⁽³³⁾.

13 Agosto - Inventario de sus bienes por su albacea Juan de Salazar (ver Apartado nº 4: Documentos).

Agosto - Septiembre - Estancia en el convento de los Agustinos Calzados de Granada⁽³⁵⁾.

(33). Ibidem, f. 995, p. 136.

(34). Ibidem, pp. 136-138.

(35). Gallego Burín, 1946, p. 552, recoge la noticia de Cruz y Bahamonde, Viaje (1813), T. XII, p. 219, y escribe: "En este convento fué leço, antes de ingresar en la cartuja, el pintor Sánchez Cotár. Hay tres obras religiosas firmadas por Cotán en este convento" que según el citado Cruz y Bahamonde son "(...) cuadros suyos de su primer tiempo", lo que abunda en lo anteriormente expuesto.

1604 - 29 Junio - Por comisión de la Cartuja de Granada se hace información de limpieza de sangre para su ingreso en la Orden. La realiza Alonso del Pozo y de Villanueva, Presbítero Comisario del Santo Oficio, vecino de la villa de Orgaz. Son sus testigos Juan Romero, el viejo, Juan García Barbero, Francisco Marco, María de la Berna, viuda de Francisco Sánchez Trapero, María López, viuda de Diego Ramos y Agueda Fernández, viuda de Francisco Ramírez, todos vecinos de Orgaz⁽³⁶⁾.

8 Septiembre - Profesa en la Cartuja de Granada⁽³⁷⁾.

(36). Carta de Fray Salvador de las Muelas a Ceán Bermúdez, Granada, 14 de Enero de 1801, según Xavier de Salas, 1966, p. 65.- Cf. Drozco, 1966, p. 135.

(37). Cavestany dice que profesa en la Cartuja del Peular citando lo escrito por Ceán, 1800, T. IV, p. 337 (y Ceán, Academia, p. 65), luego rectificado por él mismo en el T. VI, p. 379, reflejando las noticias recibidas del Prior de la Cartuja de Granada, Fray Salvador de las Muelas (recogidas posteriormente por Xavier de Salas, 1966, pp. 63-65), sin que Cavestany lo observe. El mismo error está tomado por Soria, 1945, p. 229.

1610 - Reside en la Cartuja del Paular, donde Orozco cree que marcharía "(...) a pasar el plazo de la donación e incluso el noviciado de conversos"⁽³⁸⁾. Según documento de la Cartuja⁽³⁹⁾ se puede afirmar que en 1610 aún no había regresado a Granada.

1611 - 1612 - Reside en la Cartuja de Granada.

Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, 9. 93, no se pronuncia sobre el lugar. Su marcha directa desde Toledo a Granada es un hecho incuestionable después de una atenta lectura del Inventario de sus bienes en los que se citan algunos con destino inmediato a Granada: "(...) Otra con unos modelos y un poco de albayalde con cedula que dice para Granada. (...) Una gabeta con modelos y caja de reliquias para Granada. (...) Una gabeta con modelos pequeños y unos pinceles para llevarlo a Granada con zedula que lo dice así". Cf. Cavestany, 1936/40, pp. 137-138; Orozco, 1952, p. 24.

(38). Orozco, 1952, p. 24.- Cf. Ceán, Academia, p. 65, donde habla de que reside con gran crédito de pintor en la Cartuja del Paular.

(39). Orozco, 1952, p. 24.

1612 - Dos sobrinos suyos, Alonso y Damián, escultores, trabajan en Toledo⁽⁴⁰⁾.

Se traslada a la villa de Alcazar de San Juan, desde Granada, para "(...) apaciguar las desavenencias que había en Toledo y en esta villa entre su hermano y sobrinos con Ignacio Garcia Escucha, discípulo y cuñado de éstos"⁽⁴¹⁾. Cavestany, erróneamente, cree que en este año se traslada de el Paular a Granada⁽⁴²⁾.

1615 - 1617 - Según Ceán "(...) desde el año 615 al de 17 pintó los principales lienzos historiados que hay en aquel monasterio de Granada"⁽⁴³⁾.

(40). Cavestany, 1936/40, p. 70.- Cf. Ceán, 1800, T. II, p. 163 y T. IV, p. 337.

(41). Ceán, 1800, T. IV, p. 338.- Cf. Ceán, 1800, T. II, p. 163, en donde al hablar del escultor Ignacio García Escucha dice que casó con Maria de Quiñones, sobrina de nuestro pintor y que debido a una serie de problemas abandonó a su mujer e hijos y embarcó hacia America.

(42). Cavestany, 1936/40, p. 70.

- 1626 - El pintor Vicente Carducho visita la Cartuja de Granada⁽⁴⁴⁾ antes de comenzar sus pinturas para la Cartuja del Peular. Gallego Burín⁽⁴⁵⁾ cree que la visita de Carducho fue en el año 1631, cuando pinta "un Nacimiento de Cristo (...)" cuando se dice que el pintor vino a Granada a conocer las obras de Cotán". Angulo-Pérez Sánchez⁽⁴⁶⁾ creen que no es argumento suficientemente sólido para desvirtuar la noticia del escritor cordobés (Palomino), que como se sabe pintó en Granada.
- 1627 - 8 Septiembre - Muere en Granada⁽⁴⁷⁾.

(44). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 98.

(45). Gallego Burín, 1946, p. 752.

(46). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 67.

(47). Vid. Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 95; Ceán, 1800, T. IV, p. 329; Ceán, Academia, p. 65; Cavestany, 1936/40, p. 70.

2. (bis) CITAS DE JUAN SANCHEZ Y JUAN SANCHEZ COTAN⁽⁴⁸⁾.

1577 - 15 Enero - Citado un Juan Sánchez, pintor y vecino de Cuerva. El 15 de Enero de 1577 cobró ante el escribano Pedro de la Torre 5.000 mrs. de la dote de su mujer, Inés Hernández, vecina de Cuerva, hija de Diego Hernández, difunto, y cuya dote le adjudicó la fundación de Gutiérrez de la Torre y D^a Leonor de Arce, en la

(48). Referente al primero, por época podría corresponder a nuestro artista y explicar cómo, tras enviudar, entró en la Cartuja, aunque Palomino -El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 95- dice "(...) tienese por cierto que no perdió la gracia baptismal y, consiguientemente, la pureza de la virginidad". Las fechas que damos de un homónimo Juan Sánchez Cotán, podrían ser creíbles las de 1614, 1620 y 1625 como atribuibles a nuestro Cotán, aunque el cuadro de la "Porciuncula", como bien dice Angulo, hecho el análisis estilístico, es seguro de otra mano. No es posible la de 1620, taxativa de la vivencia del artista y, poco probable la de 1631, que da a entender que aún vive, aunque pueda cuestionarse.

Parroquia de S. Juan de Toledo. Firma en caracteres mayúsculos: GVAM SAHEC PIN⁽⁴⁹⁾.

1614 - 14 Mayo - Citado como vecino de Sevilla un Juan Sánchez Cotán⁽⁵⁰⁾.

(49). Archivo de San Juan, Toledo, según Ramírez de Arellano, 1920, p. 271.

(50). Según López Martínez, 1932, p. 195: "(14-5-1614) francisco pacheco francisco de barela juan sanchez cotan geronimo rramirez pedro calderon francisco cornejo domingo carvallo francisco juaneli andres chamorro andres lopez y francisco hernandez de llera todos pintores de ymagineria uzos de Sevilla por nosotros mismos y en nombre y en bos de los demas pintores otorgamos nuestro poder cumplido a pedro suares procurador de la real audiencia desta ciudad para que pueda contradecir el Repartimiento que nos tiene fecho miguel guelles y miguel gonsales alcaldes alamines del dho arte y en rreason dello seguir pleito y hacer los autos y diligencias necesarias (Oficio 3)". Podría tratarse del autor aquí estudiado, ya que por estas fechas no está citado en ningún otro lugar (ver Apartado 2 : Biografía cronológica).

1620 - 5 Diciembre - Citado como vecino de Sevilla un Juan Sánchez Cotán, autor de la única obra conocida del artista activo en Sevilla, la "Porciuncula", firmada en 1620, que en la actualidad está en la Catedral de Sevilla, procedente de la Merced Calzada. La cita se refiere a un testimonio de pago del maestro mayor Diego López Bueno⁽⁵¹⁾.

(51). Oficio IV, Alonso de Escobedo Colombres, libro IV de 1620, folio 1059, según López Martínez, 1928, p. 81 -documento recogido también por Miguel de Bago y Quintanilla, en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (1932), T. V, p. 81-: "(5 de diciembre de 1620). Baltasar Quintero, vecino de la Magdalena y Vicente Perea, que lo era de Santa Ana, ambos pintores, dieron carta de pago de 2566 reales y 24 maravedís, a Diego López Bueno, maestro mayor de fábricas del arzobispado, como tercera parte del precio del dorado del retablo de San Pedro de la Catedral, según la escritura otorgada ante uno de los escribanos de la Lonja hacía unos cuatro meses. Testigos, Pedro de Mora y el pintor Juan Sánchez Cotán, vecinos ambos de San Vicente.

1625 - Citado como vecino de Sevilla un Juan Sánchez Cotán⁽⁵²⁾, autor de una "Señora del Buen Suceso para la capilla de los Esquivales en el exconvento de San Agustín"⁽⁵³⁾.

1630 - 14 Noviembre - Estaba comprometido en dorar, estofar y pintar el retablo de la Concepción de la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla, a cuyo efecto ya había recibido 400 reales⁽⁵⁴⁾.

(52). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 44.

(53). M.M.S.S. del señor Gómez Aceves, Biblioteca de la Sociedad Económica, según Gestoso Pérez, 1900, T. II, p. 101.

(54). Oficio IV, Alonso de Escobedo, Libro IV de 1630, folio 643, según Heliodoro Sáncho Corbacho, Documentos (1929), T. II, pp. 288-289.

1631 - 26 Noviembre - El pintor Juan de Uceda Castroverde

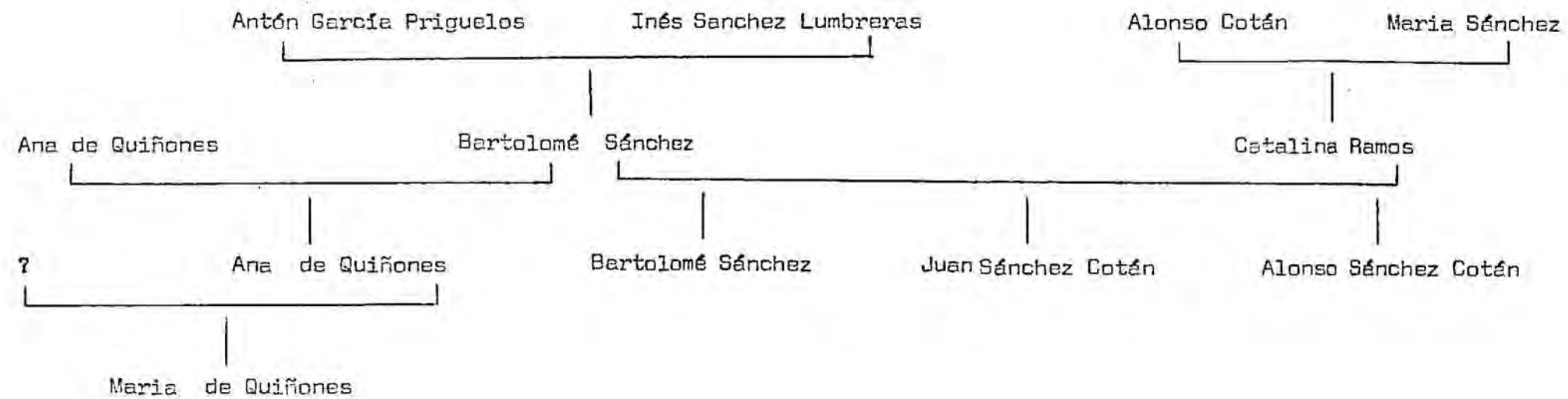
escribe en su testamento: "(...)

mando que se le de y vuelba a Juan sanches cotan pintor
el libro de las maquinas de alquimedes y un libro de
alquititura que el susodho me prestó"⁽⁵⁵⁾.

(55). López Martínez, 1929, p. 199.- Cf. Soria, 1945, p. 226.

Este autor aporta todas las fechas que hacen referencia a
Sevilla y que presumiblemente son aplicables a otro autor.

3. CUADRO GENEALOGICO.



(56). Nos basamos en la partida de bautismo publicada por Orozco, 1966, p. 137, y en las noticias consagradas y comentadas en la Biografía Cronológica, ut supra.

4. DOCUMENTOS⁽⁵⁷⁾.

Archivo de Protocolos de Toledo. Folia 990. Año 1603. 10 de agosto. Escribano Miguel Díaz de Segovia⁽⁵⁸⁾.

-Yten me debe don Fernando de Monsalve canónigo en la santa Iglesia desta ciudad mill reales de un lienzo de tres varas de largo que le hize de una caza y a cuenta dellos (...). Cf. nº 15 de catálogo.

Archivo de Protocolos de Toledo. Folia 1053. Año 1603. 13 de agosto. Escribano Miguel Díaz de Segovia⁽⁵⁹⁾.

-Un lienzo adonde estan un menbillo (sic) melon pepino y un repollo.
Cf. nº 4 de catálogo.

(57). Incluimos los inventarios, realizados con motivo de la entrada de Sánchez Cotán a la Cartuja, que recogen los bienes cuadros que poseía o le debían, y en segundo lugar el asiento nº 334 del Inventario del Museo Nacional de Trinidad, referido a un cuadro atribuido al pintor.

(58). Según Cavestany, 1936/40, p. 137.

(59). Ibidem, p. 138.

- Otro con un cardo y un francolín. Cf. nº 14 de catálogo.
- Yten un lienzo de frutas adonde está una teza de castañas y unos
ajos y zebollas. Cf. nº 3 de catálogo.
- Un lienzo de frutas adonde está el anade y otros tres pajaros ques
de Diego de Valdivieso. Cf. nº 5 de catálogo.
- Otro lienzo del cardo adonde están las perdizes ques el original
de los demás ques de Juan de Salazar. Cf. nºs. 2 y 13 de catálogo.
- Un lienzo de frutas donde está un canastico con uvas y es de Diego
de Valdivieso. Cf. nº 12 de catálogo.
- Otro lienzo de frutas ques como el de Juan de Salazar. Cf. nº 18
de catálogo.
- Un lienzo con un zenacho de zerezas y cestilla de albarcoques (sic).
Cf. nº 7 de catálogo.
- Una anade en tabla. Cf. nº 11 de catálogo.
- Dos cartones uno con una ganga y otro con dos anades. Cf. nºs. 9 y
10 de catálogo.
- Un lienzo emprimado para una ventana.

Inventario Manuscrito del Museo Nacional de la Trinidad (Archi-
vo Museo del Prado)⁽⁶⁰⁾.

- Nº 834: "un frutero en el que se ve un canastillo con uvas y sobre
una mesa aves muertas y frutas". Cf. nºs. 16 y 12 de catálogo.

(60). Según Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 212 de catálogo.

5. REFERENCIAS TEXTUALES.

(...) i el padre Iuan Sanchez fraile lego, que en Granada a hecho en su convento obras famosas, cō la imitaciōn de lo natural⁽⁶¹⁾.

(...) I su discipulo (de Blas de Prado) el Padre Iuan Sanches antes de ser religioso en la cartuxa de Granada tenia mucha fama en esta parte (pintura de frutas)⁽⁶²⁾.

(...) fraile lego de la Certuja q̄ en Granada ha hecho en su convento obras famosas de pintura imitando al natural⁽⁶³⁾.

(61). Pacheco, Arte de la Pintura (1649), según Ed. Sánchez Cantón, 1956, Tomo I, p. 175.

(62). Ibidem, Tomo II, p. 126

(63). Lázaro Díaz del Valle, Epiflogo y Nomenclatura de algunos artifices. Agentes varios (1656-1689), Fol. 60, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, Tomo II, p. 363.

(...) pues éstos, y otros muchos Españoles,
 fueron de la Pintura claros Soles.
 De Orrente los ganados, y Pastores,
 de Ribalta, y del grande Cartusiano,
 y otros que a todos fueron superiores, (...) (64).

(...) Asimismo de religiosos y sacerdotes hay varios ejemplares,
 porque ademas de los antiguos (...) hay muchos de modernos (...),
 como Fray Juan Cotán en la Real Cartuja de Granada, donde se ven
 elegantes obras de su mano (65).

(...) Religiosos y eclesiásticos han sido muchos los que han
 ejercido esta Arte (...) y alguno con superior excelencia, como
 (...) Fray Juan Cotán, lego, en la de Granada (66).

(64). José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo arte de la Pintura (1693), según Calvo Serrallier, 1981, p: 596.

(65). Palomino, Museo Pictórico (1715-1724), Ed. Poseidón, 1944,
 T. I, Lib. II, Cap. II, Ap. VII, p. 111.

(66). Ibidem, Tomo I, Lib. II, Cp. IX, Ap. VI, p. 209

Madrid a Granada solamente por conocerle⁽⁷⁰⁾.

(...) Les oeuvres de Cotan sont réparties dans la chartreuse du Paular, dans celle de Grenade, à Séville, et chez tous les amateurs, qui recherchent tous de ses tableaux de fleurs et de fruits, qu'il rendait avec une perfection rivale de la nature⁽⁷¹⁾.

(...) Natural de la villa de Alcazar de San Juan, discípulo en Toledo de Blas de Prado, profesó de lego en la Cartuja del Paular el año 1604, y residía en gran crédito de pintor en aquel monasterio el de 1610. Le trasladaron después a la de Granada donde falleció el de 1627⁽⁷²⁾.

(70). Cruz y Bahamonde, Viaje (1812), T. XI, Lib. XX, Cap. II, p. 355.

(71). Quilliet, Diccionario, 1816, pp. 324-325.

(72). Ceán, Academia (1823/29), p. 65.

(...) logró fray Juan algunos principios en el Arte de la Pintura, en la Escuela de Blas de Prado⁽⁶⁷⁾.

(...) Blas de Prado, discípulo de Antonio Berruguete, también pintó la fruta con grande acierto; y asimismo su discípulo Fray Juan Sanchez Cottan, después cartujo, y Juan de vándér-Hamen con fuerza y arte, y mucho mejor los dulces⁽⁶⁸⁾.

(...) La inclinación à la pintura le llevó a Toledo, teatro entonces del buen gusto y de los progresos en las bellas artes. Allí las aprendió con Blas de Prado con aplicación y aprovechamiento, particularmente en las flores, imitando á su maestro que fué excelente en ellas⁽⁶⁹⁾.

(...) El hermano Cotan, lego cartuxo natural de la villa Alcazar de S. Juan, aprendió la pintura en Toledo con Blas de Prado. En el Paular y la Cartuxa de Granada se observan sus mejores obras. Falleció en 1627. Se dice que Vicente Carducho hizo un viaje de

(67). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 92. -Artículo completo en pp. 92-95-.

(68). Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 199.

(69). Ceán, 1800, T. IV, p. 337.

6. EL HOMBRE.

Geográficamente Sánchez Cotán pertenece a dos zonas de producción artística perfectamente localizables, a la vez que diferenciadas: Toledo y Granada. La razón por la que lo localizamos en Toledo es debido a que cronológicamente la mayor parte de su producción bodegonista está situada en esta ciudad castellana, a excepción de alguna obra de 1603 y pequeños detalles de cuadros de altar.

Los aspectos referentes a su biografía quedan suficientemente explicados en la sinopsis biográfica, por lo que sólo resaltaremos en el presente apartado datos significativos de su personalidad.

Su situación económica, al entrar en la Cartuja, no queda suficientemente clara a través de los documentos que nos han llegado, preferentemente transcritos por Cavestany⁽⁷³⁾. Una lectura atenta nos indica, en primer lugar, la gran cantidad de dinero que se le adeudaba por trabajos realizados de muy diversa índole, al igual que nos da puntual conocimiento de una clientela variopinta entre

(73). Cavestany, 1936/40, pp. 124-138.

la que destacan numerosos eclesiásticos⁽⁷⁴⁾, representantes de la nobleza⁽⁷⁵⁾ y de la burguesía comercial⁽⁷⁶⁾. Angulo-Pérez Sánchez⁽⁷⁷⁾ deducen que vivía con holgura, si bien destacan el hecho de la omisión de mobiliario en el inventario, que a su juicio debía reducirse fundamentalmente a su obrador.

Su círculo de amistades señala la presencia, ya comentada en la biografía, del iluminador Juan de Salazar y del platero Diego de Valdivieso. Los cinco testigos de su testamento no han sido identificados. Si lo han sido, por su relación con el arte, e incluso con

(74). Ibidem, p. 135. Se cita en el testamento de 10 Agosto 1603 a "(...) Ferando Monsalve, canónigo (...) Pedro de Caravajal, dean (...) fray Pedro de Avila (...) fray Andrés de Mendoza (...) Juan Sanchez Cuello, Capellán (...) canónigo, Gines de Soto (...)", entre otros.

(75). Ibidem, p. 135: "(...) Yten me debe la condesa de Montalben".

(76). Ibidem, p. 135: "(...) Sebastian de Chaves (...) Martín Rodríguez Zapatero, Toribio Gonzalez Entallada (...)", entre otros.

(77). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 40.

Sánchez Cotán, su maestro Blas de Prado y sus herederos⁽⁷⁸⁾, así como Pedro Sánchez Delgado⁽⁷⁹⁾ y el escultor Juan Sánchez⁽⁸⁰⁾. Su espiritualidad se patentiza en su inventario⁽⁸¹⁾ y su entrada en la Cartuja para profesar.

-
- (78). Testamento 10 Agosto 1603: "(...) Yten me debe Juan Gutiérrez vecino de Camarena heredero de Blas de Prado (...)" ; "(...) los cuales son los herederos de Blas de Prado (...)". Véase Inventario 13 Agosto 1603: "(...) un librito de dibujos que de Blas de Prado (...) Dos libros uno de Blas de Prado de pintura (...)", según Cavestany, 1936/40, pp. 135-137.
- (79). Testamento 10 Agosto 1603: "(...) Yten me debe Pedro Sánchez Delgado pintor vecino de Toledo (...)", según Cavestany, 1936/40, p. 134.- Cf. García Rey, 1929, p. 430 y 432. Este pintor trabajó con Orrente en el "Retablo de la Virgen" de la ermita de la Virgen de Saz, Guadarrama, hoy desaparecido.
- (80). Testamento 10 Agosto 1603: "(...) Yten me debe Juan Sánchez escultor vecino de Toledo. Según Cavestany, 1936/40, p. 135.
- (81). Según Cavestany, 1936/40, p. 70 "flores como ofrenda a la Virgen.- Cf. Julián Gállego, 1966, p. 243 (ed. castellana, 1972.).

Si leemos el artículo dedicado por Palomino a Sánchez Cotán⁽⁸²⁾ encontramos una descripción psicológica y de personalidad. Dice el tratadista cordobés: "(...) y las grandes prendas de religioso y admirables virtudes que practicó (y que según noticias de aquellos tiempos y la tradición común fue digno de encuadrarse entre los varones más ilustres de la religión; pues le llamaban todos el Santo Fray Juan)⁽⁸³⁾(...) Fue además de esto su virtud tan extrema- da, que es tradición en aquella Santa Casa que se le apareció la Virgen para que la retratase, cuando pintó a su Magestad en la Capilla, y cuadro de San Idelfonso. Era muy parco en el comer; y su habilidad y su celda era el refugio y el remedio de todas las calamidades de la Casa; ya fuese para reparar los ornamentos; ya para las cañerías; ya para los relojes y despertadores, sin que a nada pusiese mal semblante, aunque le llevasen cuanto tenía en su celda; porque su trato era amabilísimo y su conversación muy santa, su desapropio extremado y su intención muy sencilla; y tienese por cierto que no perdió la gracia baptismal y, consiguientemente, la

(82). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, tomo IV, pp. 92-95.

(83). Ibidem, p. 92.

pureza de la virginidad; y así murió con créditos de venerable el día 7 de septiembre de 1627 años en dicha Santa Casa de la ciudad de Granada⁽⁸⁴⁾.

(84). Ibidem, p. 95.

7. LA OBRA.7.1. Formación.

Atendiendo a su nacimiento, año de 1560, su formación es datable alrededor de 1580, es decir, dentro de las coordenadas renacentistas-manieristas. Orozco⁽⁸⁵⁾ adivina en el ambiente toledano un "sentido realista general o, si queremos individualizador, de retratos de la realidad toda -de lo humano, de los animales y de las cosas- que incluso, a veces yuxtapuesto a lo romanista, penetra a través de todo el siglo XVI hasta enlazar con la reacción naturalista que allí, precisamente, se extrema con el arte de Cotán". Este mismo autor⁽⁸⁶⁾ cita a un modesto pintor, Juan de Avila, que trabaja en Orgaz, como estímulo pictórico del joven Cotán. Será, sin embargo, Blas de Prado el maestro reconocido por todos los tratadistas e historiadores⁽⁸⁷⁾. Confirman esta aseveración los Documentos (ver apartados nºs.

(85). Orozco, 1952, p. 20.

(86). Ibidem, p. 20.

(87). Cf. Pacheco, Arte de la Pintura (1649), Ed. Sánchez Cantón, 1956, T. II, p. 126; Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, pp. 169-170; Quilliet, Diccionario, 1816, p. 324; Cavestany, 1936/40, p. 70, entre otros.

2 y 4, sobre biografía cronológica y documentos). Orozco⁽⁸⁸⁾ cita a Correa de Vivar y Blas de Prado junto a Cotán como continuadores de una tradición toledana que tiene sus orígenes en "aquellas mesas con flores y frutas tan frecuentes en la pintura nórdica del siglo XV, que también se da en lo hispano flamenco -allí mismo en Toledo- (que) no sólo aparecen con nuevo acento y brío en Cotán, sino que incluso hay vírgenes toledanas de fines del Barroco que repiten los mismos elementos". Bergström⁽⁸⁹⁾ quiere ver en los frescos de Juan de Borgoña, en el zaguán de la Sala Capitular de Toledo, unos antecedentes bodegonistas que entroncan con el primer naturalismo español y que creemos no pasan de ser elementos decorativos cercanos al "trompe-l'oeil".

La influencia caravagguesa⁽⁹⁰⁾ es del todo errónea. El claroscuro de Cotán no proviene del maestro italiano. La pintura de éste tuvo una influencia posterior a su muerte (1610) y las obras

(88). Orozco, 1952, pp. 20-21.

(89). Bergström, 1970, Introducción, pp. 13-16.

(90). Creemos que la tesis pancaravaggista de Alfred Moir (cf.

"The italian followers of Caravaggio", Harvard University Press, 1967), matizada por Roberto Longhi es excesiva, aunque no queremos caer en el extremo del llamado "naturalismo autónomo".

aquí estudiadas se adelantan en varios años a aquellas. Orozco⁽⁹¹⁾ escribe que "(...) Cotán recordará a los venecianos, o incluso su gusto por los efectos de luz artificial. Hay que ligarlo a sugerencias y recuerdos de obras de los Bassano y del Tintoretto (...) su tenebrismo no es caravaggesco sino influido por Navarrete y Carvajal". De éste último y de Correa deduce Orozco⁽⁹²⁾ "el gusto por la pintura de frutas y animales".

Pérez Sánchez⁽⁹³⁾ habla de la influencia del italiano Carlo Antonio Procaccini (1555 - alrededor de 1605). Se basa en los textos que sobre este pintor han escrito Baldinucci: "fu eccellente musico, po i feccese pittore (...) infer Paesi, Frutte e Fiori (...) tanto che assporita degli amici di quest'arte la nuova maniera, fue dell'opere sue gran chiesta fin A'oltre i Monti e per la Spagna⁽⁹⁴⁾ y Lanzi "Ne lavoro assimismi quadri per la gallerie di Milano; i quali, piacitutti per la spagna; on de'gli, chera il pittore piu

(91). Orozco, 1948, p. 70.

(92). Ibidem, p. 70

(93). Pérez Sánchez 1968, p. 172.

(94). F. Baldinucci, Notizie dei profesori del disegno (Florençia, 1681-1728), Ed. de 1811-12, T. IV, p. 311, según Pérez Sánchez, 1968, p. 172.

debole della famiglia divenne per questa via il piu conosciuto⁽⁹⁵⁾.

Sterling habla, sin sentido cronológico, de la influencia de Labrador⁽⁹⁶⁾.

Después de todo lo anteriormente citado querriamos hacer notar la similitud compositiva, como bien apuntan Angulo-Pérez Sánchez⁽⁹⁷⁾ con cuadros de este género de autores italianos, flamencos, holandeses, franceses y alemanes, tales como Fede Galizia (1578 - h. 1630), Pamphilo Nuvolone (entre 1581 - 1631), Pietro Paolo Bonzi (h. 1575 - h. 1635), Osias Beert (h. 1580 - 1624), Clara Peters (h. 1585 - 1654), Baugin(h. 1630 - ?), Louise Moillon (1615/16- ?), Pieter Bjoit (h. 1590 - 1632), Georg Flegel (1566 - 1638). La coincidencia de resultados semejantes es debido, creemos, a un mismo estado de la cuestión, aunque mereceria un estudio más profundo, dadas las diferencias de forma y contenido, devaluadas por una lectura somera y superficial.

(95). Lanzi, Storia pittorica della Italia (Bassano, 1789), T. IV, p. 232, según Pérez Sánchez, 1968, p. 172.

(96). Sterling, 1952, p. 63.

(97). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 58.

7.2. Estilo.

7.2.1. Grupo formal: Atendiendo a la composición individualizada de cada uno de los elementos del cuadro, éstos tienen un marcado acento escultórico. Destaca el volumen geometrizable propio de los objetos seleccionados por el artista. Una reducción a formas esféricas, prismáticas, cilíndricas, semicirculares que, como veremos en el grupo compositivo, se aunan en una ordenación total de un gran geometrismo. Estas formas cerradas o dibujísticas, en lenguaje wolfliano, se reordenan a través de la técnica pictórica. Como muy bien señala Orozco⁽⁹⁸⁾ "(...) no hay preocupación por llegar a una manera o solución prevista. La forma y calidad de los objetos será la que impondrá, en cada caso, la especial manera de pintarlo. El grueso, forma y dirección de la pincelada está determinado exclusivamente por la naturaleza del objeto". Esta búsqueda de calidades táctiles está plenamente conseguida por Cotán. Así, los gruesos de pintura en queso y pan imitan la materia; la pincelada

(98). Orozco, 1952, p. 29.- Cf. Cavestany, 1936/40, p. 70: "(...) Cuadros de valores vigentes, reveladores todos de volúmenes y calidades del natural que tenía delante (...) pues importaba al pintor acaso, más que el mismo modelo, la mejor imitación de su materia".

alargada y gruesa crea el ritmo curvo y valora las fibras de los cardos. Las formas cilíndricas de las zanahorias y pepinos quedan realzadas por el ritmo curvo de la pincelada. Los pájaros y aves, a través de toques ligeros de color, adquieren una sensación táctil de blandura. Orozco⁽⁹⁹⁾ cita a Dilthey al hablar de la aparición del naturalismo como salida a los momentos de crisis de las artes imitativas. Habla de Donatello, Verrochio, Masaccio ... de los que podemos extraer unas consecuencias afines a Cotán. Copian la realidad, pero valoran las estructuras formales. Son autores de un gran geometrismo, a los que podríamos añadir otro autor naturalista y especulativo de las formas tal como Piero della Francesca.

7.2.2. Grupo compositivo: Si importante es la geometrización en las formas individualizadas, más lo es en su ordenación compositiva. Cotán utiliza invariablemente unas mismas coordenadas compositivas que las podemos resumir en las siguientes:

- a). Marco de ventana.
- b). Composición no unitaria. Individualización de los elementos.
- c). Reordenación hiperbólica.

(99). Orozco, 1952, p. 19.

- d). Elementos colgantes.
- e). Composición abierta.
- f). Horizonte medio-alto.
- g). Luz incidente 45°.
- h). Falta de movimiento.
- i). Progresiva reducción de elementos.

a). Marco de ventana: Como elemento propio y persistente en su obra da fe el asiento de su Inventario "un lienzo emprimado para una ventana"⁽¹⁰⁰⁾. Su esquema, casi siempre horizontal, oculta la parte superior, dando la sensación de que los elementos cuelgan del vacío. Cabe hacer notar que la textura de los bordes o alfeizares es completamente lisa, acentuando la sensación volumétrica y plástica.

b). Composición no unitaria: Cada objeto está fuertemente individualizado y tratado de manera propia, como ya hemos señalado en el grupo formal. La yuxtaposición de los elementos influirá en resultados plásticos afines a los pintores del primer tercio del siglo XVII, tales como Zurbarán y el primer Van der Hamen. Sólo la luz y su reordenación espacial los unificará.

(100). Según Cavestany, 1936/40, p. 137.

c). Reordenación hiperbólica: Quizás uno de los aspectos más interesantes y definitorios en nuestro autor. La colocación de los elementos dentro de una hipérbola ha hecho pensar a Soria⁽¹⁰¹⁾ en una explicación de tipo intelectualizado. Señala la creación de la Academia de Matemáticas en Toledo, en el año 1582, y el extraordinario interés en la astrología, astronomía, matemáticas y especialmente geometría, de la época. Sterling⁽¹⁰²⁾ habla de especulaciones sobre la pureza de las formas, señalando la revitalización de las ideas de Ramón Llull por parte de Juan de Herrera en su obra "Discurso sobre la figura cúbica" en el que se proclama la sublime perfección del dado. Soria⁽¹⁰³⁾ al unir la personalidad del Sánchez Cotán sevillano con el cartujo utiliza la noticia del inventario de Juan de Uceda Castroverde: "(...) mando que se le de y buelva a Juan sanches cotan pintor el libro de las máquinas de alquimedes y un libro de alquititura que el susodho me prestó"⁽¹⁰⁴⁾, para reafirmar este interés científico. "La ordenación en hipérbola, que no se desarrolla en un plano paralelo al de la ventana, sino que

(101). Soria, 1945, p. 225.

(102). Sterling, 1962, pp. 65-66.

(103). Soria, 1945, p. 225.

(104). López Martínez, 1928, p. 199.- Cf. Soria, 1945, p. 225.

avanza ligeramente hacia el espectador"⁽¹⁰⁵⁾ puede ser asimilado a alguna de las hipérbolas del libro de Arquímedes. El ambiente matemático neopitagórico fomentado por Herrera en el Escorial abunda en nuestra idea de ver en la obra de Sánchez Cotán una intencionalidad matemática palpable, por encima incluso de las religiosas o místicas⁽¹⁰⁶⁾. Incluso en su Inventario⁽¹⁰⁷⁾ encontramos un asiento con el siguiente texto "Un libro de Viñola de prescriptiva". Así pues, representaría en una triple división del bodegonismo español: naturalista, simbólico y especulativo, la adscripción a éste último.

d). Elementos colgantes: Característica fundamental, en estrecha relación con el marco de la ventana. Los objetos-frutas o animales- cuelgan por ligeros bramantes, sin que veamos el lugar donde se sustentan. Su finalidad es doble: la creación de un espacio a su alrededor que crea profundidad perspectiva y tridimensionalidad y la función de llenar un espacio que quedaría vacío con tan sólo los elementos apoyados en el estante. Se ha querido ver⁽¹⁰⁸⁾ un antecedente en los colgantes renacentistas del ferrares Carlo Crivelli y

(105). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 61.

(106). Cf. Sterling, 1952, p. 66, en donde se apunta una cierta geometría lírica, extraña a Descartes.

(107). Según Cavestany, 1936(40), p. 137.

(108). Vid. Bergström, 1970, p. 22.

su círculo. La comparación entre un cuadro de Giorgio Schiavone (hoy en la "The Walters Art Gallery", de Baltimore, en Maryland) y otro de Cotán, es poco afortunada, ya que su intencionalidad y finalidad es distinta. En Schiavone los colgantes son decorativos y sabemos de donde cuelgan, mientras que en Cotán son compositivos y nos abren la composición a un espacio continuo. En el primero vemos; en Cotán, suponemos.

Sobre este mismo aspecto Soria⁽¹⁰⁹⁾, en su análisis del cuadro de San Diego, hace una comparación con los móviles de Alexander Calder, lo que, sin dejar de ser ocurrente, no pasa de ser un alarde de ingenio y algo que no demuestra absolutamente nada.

e). Composición abierta: Si nos fijamos en el marco de la ventana que cierra la composición por ambos lados, podría parecernos que Sánchez Cotán intenta encerrar todos los elementos a la manera renacentista. Sin embargo, el ya citado recorrido descendente e interior-exterior, al igual que la falta del tramo superior de la ventana, nos sitúa ante una composición abierta, en los dos planos: conceptual y formal. Referente a éste último cabe citar a Orozco⁽¹¹⁰⁾: "Actúa, pues, esta ventana, reforzando la función del marco, como una parte esencial de la composición; con un sentido que, aunque teniendo sus antecedentes en el último gótico, acusa un pleno carácter

(109). Soria, 1943, p. 225.

(110). Orozco, 1952, p. 23.

barroco en cuanto responde a una visión de espacio continuo".

f). Horizonte medio-alto: Los objetos, debido a la angulación visual, son aprehendidos en su totalidad, mostrando todas sus características físicas y formales. Como muy bien señala Gudiol⁽¹¹¹⁾ "Cette fenêtre, cadre et appui de la composition, située dans un plan parallèle à la toile (avec la ligne de l'horizon à mi-hauteur du champ visuel et le point de fuite sur l'axe vertical de symétrie) réunit une série d'éléments représentés avec le naturel le plus quotidien". Nos encontramos, pues, ante una actitud mostrativa total.

g). Luz incidente 45º: Los objetos, reciben la luz con una incidencia de 45º. Es una luz que podemos denominar compositiva, ya que, al iluminar los elementos de la composición, los sitúa y dibuja sobre un fondo oscuro. Se ha hablado de luz caravagguesa, cuando la realidad es que la podemos calificar de tenebrista. Sin embargo, ese tenebrismo español, no entronca con el maestro italiano sino que, como bien señala Orozco⁽¹¹²⁾: "En lo esencial este origen, como tantos otros aspectos de la pintura seiscentista, hay que buscarlo en la prebarroca escuela veneciana, en particular en el Tintoretto y en los Bassano". Sor de señalar también, los orígenes italianos que se deducen de su Inventario⁽¹¹³⁾, en los que cita "Un lienzo de

(111). Gudiol, 1977, p. 313.

(112). Orozco, 1952, p. 22.

(113). Cavestany, 1936/40, p. 137.

de Basan grande empezado a bosquejar" "Un Sant Francisco copiado de otro de Tiziano" "Una figura de una Europa copiada del Tiziano" "Yten un lienzo de los pastores de Basan no acabado" "Un lienzo mediano de una horación del huerto de Luqueto (Lucas Cambiaso) no acabado"⁽¹¹⁴⁾.

h). Falta de movimiento: Caracterizado por la insistencia de la vertical -colgantes- y el reposo -elementos sobre el estante o apoyados en el alfeizar de la ventana-. Angulo-Pérez Sánchez⁽¹¹⁵⁾ abundan en esta idea al analizar el Bodegón del Duque de Hernani.

(114). Pérez Sánchez, 1963, p. 153: "Si se ha insistido en que Sánchez Cotán y Ribalta son el punto de partida de nuestro barroco, habrá quizás que remontarse un peldaño más y apoyarse en este foco escurialense que supuso, con sus limitaciones indudables, la puerta por donde la pintura española se puso al paso de los tiempos".- Cf. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 48.

(115). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 60: "(...) En el centro triunfa en cambio el verticalismo de las frutas y aves suspendidas en el espacio (...) mientras a su lado las perdices con su forma ahusada responden a la conceividad del cardo.

i). Progresiva reducción de elementos: Si aceptamos el bodegón de Granada como situable cronológica y geográficamente en su etapa cartujana, veremos que de la riqueza de el del Duque de Hernani a éste ha habido una disminución de elementos que podemos asimilar a un conceptualismo místico avanzado.

7.3. Color.

El color en los bodegones que estudiamos está al servicio del objeto representado, siéndo valorado por la luz que lo funde en una armonía tonal. Así pues, podemos destacar pocos colores: amarillo, verde, rosáceo, naranja, lila, que se corresponden a los trozos de naturaleza muerta vegetal. El gris frío, con ligeros toques ocre, conforma la ventana que enmarca la composición, mientras un marrón negruzco crea el espacio del fondo contra el que destacan los elementos. Quien mejor ha estudiado la técnica cromática de Sánchez Cotán ha sido Josep Gudiol⁽¹¹⁶⁾ de quien reproducimos el siguiente texto ilustrativo de la manera cotanesca "(...) Sur les surfaces monochromes, on distingue, par transparence, le ton gris foncé de l'enduit. Un glacis extrêmement fin d'ocre foncé produit des reflets

(116). Gudiol, 1977, p. 34.

qui transforment la qualité de la lumière, sans solution de continuité des tons froids aux tons chauds. Dans les zones d'ombres, l'ensemble tonal des nuances crée d'une manière extraordinairement efficace, l'impact de la troisième dimension".

7.4. Significantes (117).

7.4.1. Obras conservadas:

7.4.1.1. Repertorio de frutos y frutas:

zanahorias

repollo

limones

naranja

escarola

cardo

peros

cebollas

castañas

cerezas

(117). Vid. gráfica I (sólo bodegones)

manzanas

ajos

membrillo

melón

pepino

7.4.1.2. Repertorio de volateria:

gorriones

perdices rojas

gangas o francolines

ánade real

sisón

tórtola

7.4.1.3. Varios:

ventana

copa

7.4.2. Obras citadas en Inventarios y Fuentes:

7.4.2.1. Repertorio de frutos y fruta:

cerezas

albaricoques

uvas

cardo

frutas

7.4.2.2. Repertorio de volateria:

ganga o francolin

ánades

perdices

aves muertas

7.4.2.3. Varios:

cenacho y/o canastico.

7.5. Conceptualización.

De los significantes anteriormente citados podemos dar una lectura que explique su significado. Nos basaremos primordialmente en dos aspectos: socio-económico y religioso.

7.5.1. Grupo socio-económico: De una lectura atenta destaca la significación de un mundo pobre, eminentemente agrícola, carente de significados aristocráticos, propio de la Castilla y Granada del seiscientos. Reflejo de la crisis económica del siglo XVII, los elementos representados están descontextualizados de todo significado de pujanza económica. Nuestra decadencia agrícola, ganadera, financiera, es patente en los significantes formales. La austeridad es el resultado. Este aspecto de un fuerte naturalismo conceptual, será una constante del bodegonismo español del primer tercio de siglo,

en el que -a excepción de Van der Hamen- el mundo vulgar, de objetos cotidianos, será el significante de la práctica pictórica. Contrasta este hecho con la clientela que podía absorber estos cuadros -burguesía alta o aristocracia- y, sin embargo, es destacable su relación con la literatura de la época⁽¹¹⁸⁾, siendo ambas reflejo de una situación social de un gran realismo. Una confrontación con lo dicho por Guzmán de Alfarache es ilustrativa: "si es tiempo, cuatro cerezas o guindas, dos o tres ciruelas o albaricoques, media libra o una de higos" y "cuando daban higos no daban uvas, y cuando guindas, no albaricoques"

7.5.2. Grupo religioso: Todos los historiadores del arte, ante la obra de Sánchez Cotán, han identificado de manera unívoca su producción a su vocación religiosa. Es lógico, pues, que el espíritu contrarreformista, de marcado acento didáctico, haya sido atribuido a nuestro pintor cartujo. Uno de nuestros artígrafos más especializados en Sánchez Cotán, Orozco⁽¹¹⁹⁾, así lo ha señalado. Los con-

(118). Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache, 2-IV (p. 529), según Julián Gállego, 1968, p. 238.- Cf. con el ambiente reflejado en la novela picaresca de la época.

(119). Vid. Orozco, 1952, pp. 18-28. Del mismo autor, 1948, pp. 69 y ss; 1954, p. V, I; 1954, pp. 19 y ss; 1965, pp. 224 y ss.

ceptos misticismo, abstinencia, frugalidad, presencia de lo desconocido, atmósfera irreal, totemización de los objetos, son propios y definidores de su idea artística. Orozco⁽¹²⁰⁾ indica que una lectura atenta de su obra ha de atender, como inicial guía para su interpretación, a los móviles espirituales que lo determinan. Sitúa sus composiciones en el mismo plano de la literatura ascética y mística española y las eleva a nivel simbólico. Julián Gállego⁽¹²¹⁾ nombra el Inventario de 1603, donde se citan "once cuadros de frutas, verduras, aves y flores", apuntando que éstas son ofrenda a la Virgen.

Siguiendo Orozco⁽¹²²⁾, éste ve en su obra el espíritu cartujo: "(...) se perderá en sus bodegones lo que pueda sugerir la idea de gula⁽¹²³⁾, y hasta en la mesa de La Última Cena de Cristo no aparecerá el cordero, sino un plato de peces". El concepto de abstinencia antes aludido, es destacado por Orozco⁽¹²⁴⁾ "(...) el monje sentado a la mesa, aquellos trozos de verdura que tenía ante sí en una pobre

(120). Orozco, 1952, p. 19.

(121). Julián Gállego, 1968, p. 243.

(122). Orozco, 1952, p. 24.

(123). Cf. Julián Gállego, 1968, pp. 239-240.

(124). Orozco, 1952, p. 26.

escudilla: estos bodegones eran una invitación a la abstinencia". Sus lienzos traducen bien lo que cantaba el poeta, igualmente certujo, Dicastillo: "Siembro, trasplanto, riego, aliño, cava / y en cada florecilla a Dios alabo"⁽¹²⁵⁾.

Asimismo, hace notar Orozco⁽¹²⁶⁾ cómo al llegar a la Certuja sus bodegones se hacen más sobrios y limitados de elementos. Sobre el bodegón de Granada, Don Denny⁽¹²⁷⁾ ha querido ver una transposición de la corona de espinas en el cardo y los cuatro clavos de la pasión en las zanahorias. Angulo-Pérez Sánchez⁽¹²⁸⁾ no lo aceptan al no haber en nuestros escritores ascéticos o teóricos ninguna alusión a este tipo de simbolismo, que -como siguen comentando- el piadoso Pacheco no hubiera dejado de citar.

Soria⁽¹²⁹⁾, al hablar del cuadro de San Diego ve "un poema místico en la forma de un ejercicio racional de precisión matemática, como en los versos inmortales de Santa Teresa: "Vivo sin vivir en mí / Y en tan alta vida espero / Que muero porque no muero". El

(125). Ibidem, p. 26.

(126). Ibidem, p. 26.

(127). Don Denny, 1972, pp. 48-53.

(128). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 61.

(129). Soria, 1945, p. 226.

vacío la relación con el espacio que a la manera china se siente aunque no se ve, y de acuerdo con el misticismo de Cotán, éste nos hace sentir el espacio abstracto como lo infinito y eterno.

Acaba sugiriendo la posibilidad de que sea sinónimo de un pentagrama musical en el que las notas, al igual que en los manuscritos y libros de música alemanes de finales del siglo XVI, se hubieran reemplazado por objetos⁽¹³⁰⁾.

Así pues, una lectura simbólica de estos elementos, nos lleva a un conceptualismo religioso que se superpone al conceptualismo científico antes aludido. Es opinión personal que el mercado intelectualismo de su obra no es un hecho secundario, sino que se convierte en finalidad del autor, a la que superpone aspectos ascético-místicos que una lectura preocupada por el símbolo cristiano ha elevado a categoría absoluta.

(130). Vid. Wolf, Die Tonschriften, (Breslau 1924) fig. 34 y 35. según Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 61 (nota 56, citando a Soria, 1945, p. 226).

8. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

No consta documentalmente, a través de su Inventario y Testamento, la existencia de algún discípulo directo. Sin embargo, su manera artística, iniciadora de un proceso bodegonista autóctono, si que influyó en los autores detables cronológicamente en el primer tercio del siglo XVII.

Dentro de una influencia de marcado acento mimético tenemos la obra de Felipe Ramírez, cuyo bodegón del Museo del Prado copia de manera idéntica el marco de ventana y el cardo del cuadro del Duque de Hernani. Incluso la técnica pictórica y el cromatismo es tan cotanesco, que sólo la firma nos lo aparta del maestro.

Se ha hablado de influencia en Blas de Ledesma, aunque si nos atenemos a su única obra cierta, el Bodegón de Atlanta, es discutible. Ledesma parte de esquemas simétricos del todo ajenos a las hipérbolas de Cotán. Angulo-Pérez Sánchez⁽¹³¹⁾ citan un verso de Soto Rojas, aplicable por comparación a Sánchez Cotán "Por mano de Ledesma en sus fruteros / Buelve a engañar los páxaros ligeros". No vemos clara la alusión, ya que el mito de Zeuxis no aparece en ninguna obra del cartujo, no bodegonista no historiada. Mayor in-

(131). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p.63.

fluencia vemos en Juan de Van der Hamen y León, en cuya primera etapa están presentes el marco de ventana, los objetos cogantes y el cardo⁽¹³²⁾. Es precisamente este autor el eje sobre el que se basa la influencia de Cotán en Zurbarán⁽¹³³⁾. Orozco⁽¹³⁴⁾ es quien más habla de la relación y afinidad entre Cotán y Zurbarán, apoyándose en el malogrado hispanista Paul Guinard, para el que "Cotán se nos aparece, cada vez más, como el precursor directo, "l'annonciateur" de Zurbarán". Haciendo hincapié en el aspecto conceptual, la unión de ambos artistas es evidente para Orozco⁽¹³⁵⁾ que señala que "(...) Zurbarán supo, además, como lo mostraba Cotán, que en ese mismo natural, incluso en lo más humilde y modesto de la Naturaleza, o de la vida cotidiana, estaba también la verdad religiosa". Sin embargo, la individualización mostrativa simple del bodegón de 1633, hoy en la fundación Simon Norton, en EEUU, está

(132). Cf. Apartado sobre Juan de van der Hamen y León.

(133). Cf. Sterling, 1952, p. 67.

(134). Cf. Orozco, 1952, pp. 18-28. Del mismo autor, 1948, pp. 69 y ss.; 1954, V, I; 1954, pp. 19 y ss; 1965, pp. 224 y ss.

(135). Orozco, 1965, p. 227.

más cerca de el bodegón del Prado, de Van der Hamen que de las obras intelectualizadas de Cotán. No es objeto de este estudio la influencia que en obras no bodegonistas existan entre ambos artistas, aunque abundamos en los argumentos negativos de Angulo-Pérez Sánchez⁽¹³⁶⁾ y vemos más similitudes entre la última etapa de Ribalta y el maestro extremeño.

(136). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 64.

9. CATALOGO RAZONADO.9.1. Obras conservadas.1. Título: Hortalizas y frutas.

En el vano de una ventana, colgados, cinco zanahorias, un repollo, limones, naranja. Sobre la repisa, naranja, escarola y cardo.

Oleo sobre lienzo: 69'5 x 96'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente de 1602.

Procedencia: Colección Adanero.

Colección Vizconde de Roda (Madrid).

Colección particular (Barcelona).

Incautado en 1936-39, con el número 9.618.

Localización: Colección Várez-Fisa (Madrid), desde 1972.

Bibliografía: -Lafuente Ferrari, 1935, II, p. 174⁽¹³⁷⁾.

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 98. nº 210, lámina 73⁽¹³⁸⁾.

-Pérez Sánchez, 1973, nº 87. Portada y lámina color⁽¹³⁹⁾.

-Lehmann, 1974, pp. 348-350.

-E. Harris, 1974, pp. 103-105.

(137). El primero que reafirma su autenticidad, comparándolo al del Duque de Hernani.

(138). Como probable obra de taller.

(139). Como obra de Sánchez Cotán.

- Catálogo, Londres 1976, pp. 37-38. Reproducido en color, lámina 14.
- Catálogo, París 1976, nº 52.
- Eric Young, 1976, p. 203, fig. 13.
- J. Gudiol, 1976, p. 314, lámina 2.
- Catálogo, Bordeaux, 1978, nº 73.
- Stilleben 1979, p. 212
- J. Held, 1980, nº 206, p. 387, reprd. b./n.

- Exposiciones:
- Sevilla, 1973, Caravaggio y el naturalismo español, nº 87.
 - Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 14.
 - París, 1976, La Peinture Espagnole du siècle d'or, nº 52.
 - Bordeaux, 1978, Nature morte de Brueghel a Soutine, nº 73.
 - Münster, 1979/80, Stilleben in Europa, nº 206.
 - Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa, nº 206.

Análisis crítico: Nos encontramos ante una de las obras de formas más pictóricas o abiertas de Sánchez Cotán. Esta circunstancia hizo dudar a Angulo-Pérez Sánchez, en su libro Pintura Toledana (1972), de su autoría. Formalmente se asemeja a algunas obras juveniles del madrileño Van der Hamen, aunque se aparta de sus esquemas e iconográficamente es más cotanésca. Compositivamente, destaca una distribución intelectualizada que llena el espacio de manera rítmica, sin llegar al "horror vacui" barroco. Cada elemento ocupa "su lugar" creando una espacialidad tridimensional de gran fuerza plástica. El ritmo ascendente está

plenamente conseguido por la ordenación de los elementos colgantes en una diagonal que cruza el cuadro de dentro a fuera, dividiéndolo en dos triángulos iguales. El movimiento está señalado con el ritmo curvo que enlaza el cardo con la escarola. Según Gudiol⁽¹⁴⁰⁾ esta obra "tiene el vigor y la espontaneidad de una obra juvenil, realizada con un espíritu analítico apasionado, conservando, sin embargo, una maestría técnica absoluta". Cree, este artífice, en una manera cercana al actual hiperrealismo y nos encontramos, sin duda, ante una de sus primeras obras, en las que el geometrismo de su etapa de madurez se adivina, aunque no se plasma totalmente.

2. Título: Bodegón

En el alfeizar de una ventana hay colgados un cardo, zanahorias, limones y peros; colgados, gorriónes, perdices rojas o comunes y dos gangas

Oleo sobre lienzo: 68 x 89 cms.

Firma⁽¹⁴¹⁾: Firmado, J^o sanchez cotan. f 1602.

Fecha: 1602.

Procedencia: Colección del Infante D. Sebastián Gabriel.

Al dorso lleva la inscripción S.G. coronadas.

Colección Duque de Hernani.

Localización: Colección Duquesa Vda. de Hernani.

Bibliografía: -Stirling, 1848 (2ª ed), p. 507.

(140). Gudiol, 1976, p. 315.

(141). Fácsmil de la firma en Cavestany, 1936/40, p. 70 y en Oña Iribarren, 1944, 91.

- Catálogo Manuscrito. Museo Nacional, 1850.
 - Catálogo Infante D. Sebastián, 1876, nº 648.
 - Mayer, 1922, lámina 267.
 - Lafuente, 1935, II, p. 176.
 - Cavestany, 1936/40, pp. 150-151, lám. XIV.
 - Mayer, 1947, p. 384, fig. 297.
 - Lafuente, 1953, p. 226, lám. 137.
 - Orozco, 1954, pp. 19-28, lám. en p. 27.
 - Subias Galter, 1962, p. 172 (lám. en b./n.).
 - Catálogo, Moscú 1965, p. 105, lám. 46.
 - Bergström, 1970, p. 20, fig. 4.
 - Angulo, 1971, p. 22, fig. 2.
 - Angulo-Pérez Sánchez, 1972, lám. 74, cat. 206.
 - Gudiol, 1976, p. 315. nº 3.
 - J. Held, 1980, pp. 380-400, reprd. en b./n.
 - Catálogo, Madrid 1981/82, pp. 93-94, lám. 60.
- Exposiciones:
- Madrid, 1935, Floreros y bodegones en la pintura española, nº 9.
 - Madrid, 1981/82, El arte en la época de Calderón, nº 60.

Análisis crítico: La presente obra es una de las más conocidas de Cotán y básica para centrar toda su producción de 1602, ya que va firmada y fechada. Sobre ella se ha podido estudiar el estilo del pintor y considerar sus características más notables. Su evolución artística parte -creemos- de unos espacios llenos, aunque diferenciados, que darán paso a composiciones más simples que valoran y tematizan los objetos. Aquí la movilidad viene no de los elementos colgantes -situados en un mismo plano-, sino de los objetos

colocados sobre el alfeizar de la ventana que, destacando sobre el fondo oscuro, se proyectan hacia el espectador sobrepasando el marco. Bergström⁽¹⁴²⁾ habla de naturalismo brutal al referirse a la utilización de elementos de cetrería. Gudiol⁽¹⁴³⁾ señala la coincidencia, vaga sin embargo, con las representaciones bodegonistas de los mosaicos romanos.

Es sin duda uno de los más completos bodegones y podría ser el citado en su Inventario" (...) otro lienzo del cardo adonde estan las perdices que el original de los demás que de Juan de Salazar"⁽¹⁴⁴⁾. Este apunte nos indica una manera de trabajar sobre unos mismos modelos. No es raro que Felipe Ramírez repitiera este modelo, con algunas variantes, en su cuadro del Museo del Prado. La existencia de una co-

(142). Bergström, 1970, p. 20.

(143). Gudiol, 1976, p. 314.

(144). Cavestany, 1936/40, p. 138.- Cf. Gudiol, 1976, p. 312, donde afirma esta identidad del asiento del Inventario con el cuadro del Duque de Hernani.

pia nos reafirma en lo dicho⁽¹⁴⁵⁾.

3. Título: Bodegón.

En el alfeizar de la ventana un cardo, dos cebollas, una copa con castañas y cerezas. Colgados, un limón, manzanas y ajos.

Oleo sobre lienzo: 67*5 x 78 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1602.

Procedencia: Palacio del Marqués de Viana (Toledo).

Localización: Colección N.L. (Zürich).

(145). En Cinco días de Gran Pintura en la Sala Parés, Sala Parés, Barcelona (27 febrero-4 marzo 1943), nº 3 de catálogo (reproducido en b/n) y en el volumen XIV de Colecciones Españolas, publicado por E.M.S.A., Barcelona, 1966, p. 117, lámina 29, aparece como obra de Sánchez Cotán un bodegón con el título "Bodegón de Cardos", de tamaño 79 x 99 cms., que es una copia del del Duque de Hernani. Lo que no se puede asegurar, sólo por su visión fotográfica, es en qué época ha sido realizada. La afirmación en que nos basamos para decir que es una copia se fundamenta en los siguientes puntos: a) su tamaño algo mayor -79 x 99 cms. frente a 68 x 89 cms. del original-; b) la separación de los elementos compositivos para llenar un espacio mayor; c) objetos deformados del original; d) composición descompensada; e) falta la firma.

Fuentes: Archivo de Protocolos de Toledo. Inventario de los bienes de Sánchez Cotán. Folio 1053.

13 Agosto 1603: (...) "Yten un lienzo de frutas adonde está una taza de castañas y unos ajos y zebollas"⁽¹⁴⁶⁾.

Bibliografía: Gudíol, 1976, p. 315, fig.1^e. en color, nº 3 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: De los cuadros conocidos de Sánchez Cotán, éste puede ser situado, por composición, cierto "horror vacui" y por elementos, juntamente a los bodegones del Duque de Hernani (nº 2 de cat.) y de la colección Várez-Fisa (nº 1 de cat.). De este último repite los limones colgados, mientras que del primero utiliza las manzanas y el cardo, con ligeras variantes. Los esquemas compositivos del nº 2 de cat. son idénticos a éste que estamos comentando: los elementos colgados están situados en un mismo plano, mientras que los elementos colocados en el alfeizar salen a nuestro encuentro. La gama cromática unifica ambos cuadros. Gudíol⁽¹⁴⁷⁾, que fue el primero en publicarlo, habla de euforia espiritual -yo añadiría psicológica- dando la impresión de haber sido pintado con alegría. También identifica la copa de vidrio

(146). Según Cavestany, 1936/40, p. 138.

Creemos que la descripción detallada del Inventario no ofrece dudas con la identificación del cuadro.- Cf. Gudíol, 1976, pp. 312-313.

(147). Gudíol, 1976, p. 316.

como un modelo típico de los hornos vidrieros de Cadalso de los Vidrios (provincia de Madrid). El presente bodegón cierra y explica un primer momento de Sánchez Cotán, en el que podemos intuir una mayor influencia de la clientela. Como resultado, nos da una mayor y variada tipología.

4. Título: Ventana con membrillo, repollo, melón y pepino.

El membrillo y el repollo colgados en la parte superior izquierda; el melón abierto y una rodaja expuesta y el pepino en el alfeizar de la ventana.

Oleo sobre lienzo: 65⁴ x 81³ cms.

Firma: Firmado, J^o Sánchez Cotán F.

Fecha: No está fechado, pero se ha podido datar con seguridad alrededor del año 1603 -como indica Soria⁽¹⁴⁸⁾-, ya que lo más probable es que se trate del cuadro que aparece citado en la lista del Inventario de bienes de Sánchez Cotán, de fecha 13 de Agosto de 1603.

Procedencia: Colección Mrs. Anne R. y Anny Putnan.

Localización: Fine Arts Gallery, San Diego (California), desde 1945 (Donación Mrs. A.R. y A. Putnan).

(148). Soria, 1945, p. 226.- Lo cree cercano al bodegón de Granada. Creemos que podría fecharse a principios de 1603 y, sin lugar a dudas, posterior a los números 1, 2 y 3 de Catálogo.

Fuentes: Archivo de Protocolos de Toledo. Inventario de los bienes de Sánchez Cotán. Folio 1063. 13 de Agosto de 1603. "un lienzo adonde están un menbillo (sic) melon pepino y un repollo"⁽¹⁴⁹⁾.

- Bibliografía:
- Soria, 1944, p. 135, fig. 8.
 - Soria, 1945, p. 226, lám. 2.
 - Seckel, 1946, p. 296.
 - Orozco, 1952, p. 18.
 - A.E.A., 1952, p. 363.
 - Sterling, 1952, pp. 63-64, lám. 71 color.
 - Sterling, Orangerie 1952, pp. 94-95, fig. 71.
 - Lafuente, 1953, p. 226, lám. 135.
 - Orozco, 1954, p. 21, lám. en p. 25.
 - Catálogo, Milwaukee 1956, nº 17.
 - Gaya, 1958, p. 300, nº 2609, fig. 119.
 - Kubler-Soria, 1959, p. 221, lám. 116(8)⁽¹⁵⁰⁾.
 - Catálogo, San Diego 1960.
 - Jordan, 1964/5, lám. 19.
 - Jordan, 1969, lám. 4
 - Bouleau, 1963, p. 143.
 - Bergström, 1970, p. 19, fig. 3.
 - Bergström, 1971, lám. 9.
 - Angulo, 1971, p. 24, lám. 5.
 - Torres Martín, 1971, lám. 8.
 - Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 99, nº 213, lám. 71.
 - Judiol, 1976, nº5 cat., lám. 4.
 - H. Held, 1980, reprd. en b/r.

(149). Según Cavestany, 1936/40, p. 137.

- Exposiciones: -Santa Barbara, Old Master Exhibition, 1951.
 -París, La Nature Morte de l'Antiquité a nos jours, 1952.
 -Seattle, Caravaggio and the Tenbrosi, 1954.
 -Milwaukee, Still life painting since 1470, September, 1956, nº 17 de cat.
 -Cincinnati, Still life painting since 1470, October, 1956, nº 17 de cat.
 -Atlanta, Exhibition of Still Life, Jan. 1958.
 -Londres, Trafalgar Galleries at the Royal Academy (II), 1979, nº 7 de cat.

Análisis crítico: La presente obra abre una nueva etapa dentro de la evolución estilística de Sánchez Cotán. La ámplica bibliografía que sobre ella existe demuestra el interés con que ha sido analizada, debido a la modernidad de su composición. En el apartado 7.2.2. Grupo compositivo, notas c) y d), ya nos hemos referido a ella, tanto a lo apuntado por Soria, Bergström, Angulo-Pérez Sánchez y Cavestany⁽¹⁵¹⁾, como en nuestra opinión personal. Gudiol⁽¹⁵²⁾,

(150). Según Kubler-Soria, 1959, p. 221, se hallaba en América al menos desde 1820, pues hacia esta fecha inspiró al pintor americano de "trompe l'oeil" Raphaele Peale, cuando se encontraba en Filadelfia. Hacia mediados del siglo XIX se hallaba en Boston.

(151). Cf. Soria, 1945, p. 225; Bergström, 1970, p. 22; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 61 y Cavestany, 1936/40, p. 137.

(152). Gudiol, 1976, p. 317.

la sitúa después de las telas de la colección Várez-Fisa y N.L. de Zürich, hecho en el que abundamos. Valora también este autor, la obra como consecuencia lógica de una reflexión sutil, a lo que nosotros añadiríamos una sabia valoración del objeto y su lugar en el espacio. Compartimos su opinión de que nos encontramos ante una de las mejores pinturas de género, no sólo de España, sino del arte universal.

5. Título: Ventana con membrillo, repollo, melón, pepino y aves.

Sobre el alfeizar de la ventana el membrillo, el melón y el pepino. Colgados, repollo y aves: ánade real, un sisón, una tórtola y una ganga o franco colín.

Oleo sobre lienzo: 68 x 88 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1603.

Procedencia: -(1933/XI/24) Munich, Venta Hohenthal en Helbing, nº 79.

-Colección de Mr. & Mrs. Leigh B. Block.

Localización: Art Institute of Chicago (donativo del anterior coleccionista), desde 1956.

Fuentes: Archivo de Protocolos de Toledo. Inventario de los bienes de Sánchez Cotán. Folio 1053. 13 Agosto 1603: "Un lienzo de frutas adonde está el ánade y otros tres pájaros que de Diego de Valdivieso"⁽¹⁵³⁾.

- Bibliografía: -"Art Quarterly", XIX, nº1 (1956), p. 79, reprod.
 -Gaya, 1958, p. 300, nº de cat. 2611.
 -Grate, 1960, p. 173, nota 11⁽¹⁵⁴⁾.
 -Torres Martín, 1963, p. 28, reprod.
 -Jordan, 1964/5, lám. 18.
 -Jordan, 1967, lám. 6.
 -Catálogo, Chicago 1968, p. 409.
 -Bergström, 1970, p. 20.
 -Torres Martín, 1971, p. 107, lám. 7
 -Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 97, lám. 72⁽¹⁵⁵⁾.
 -Gudiol, 1976, nº1, lám. 1⁽¹⁵⁶⁾.
 -Stilleben 1979, p. 212, reproducido.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Del análisis detallado de la obra, en todos los aspectos, formal, compositivo y cromático, deducimos que es autógrafa de Sánchez Cotán. El autor juega con las hipérboles creadas por las frutas del campo y los elementos de cetrería, creando unos ritmos ascendentes y paralelos entre sí. La composición mantiene una gran simetría, estando su eje axial superpuesto al melón y

(153). Según Cavestany, 1936/40, p. 137.

(154). El ejemplar de Chicago, recientemente descubierto, no parece que se haya examinado en detalle: no se ha comprobado aún que sea de la propia mano; según Grate, 1960, p. 173, nota 11.

(155). Probablemente se trata de una obra de discípulo muy inmediato.

(156). Como obra de Sánchez Cotán.

al ave central. El alargamiento del ánade real, en la parte derecha, está compensado añadiendo a la parte izquierda un pan. La probable identificación, propuesta por Gudiol⁽¹⁵⁷⁾, con un asiento del Inventario del pintor abunda en la autoría del cuadro. La repetición de los elementos es propio en los autores de bodegones. El reciente descubrimiento de un cuadro de Loarte idéntico a la célebre "Gallinera" de la colección Duquesa de Valencia, no hace sino confirmarlo⁽¹⁵⁸⁾.

6. Título: Ventana con cardo y zanahorias.

Sobre el alfeizar de una ventana, zanahorias; apoyado en un ángulo, un cardo.

Oleo sobre lienzo: 63 x 85 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1603/4.

Procedencia: Monasterio de la Cartuja de Granada⁽¹⁵⁹⁾.

Localización: Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, desde 1836.

Bibliografía: -Lafuente, 1935, II, p. 173, fig. 3.

-Cavestany, 1936/40, p. 151, lám. 11.

-Soria, 1945, p. 226.

-Gallego Burfn, 1946, p. 715.

(157). Gudiol, 1976, p. 312.

(158). Ver apartado sobre Alejandro de Loarte.

(159). Según Gallego Burfn, 1946, p. 715.

- Mayer, 1947, p. 384.
 - Orozco, 1948, reprod. en p. 68.
 - Orozco, 1952, p. 19-28, fig. 27.
 - Lassaigne, 1952, p. 132.
 - Orozco, Capítulo Sánchez Cotán 1953, p. 20.
 - Lafuente, 1953, p. 226, lám. 136.
 - Orozco, 1954, p. 28, lám. en p. 24.
 - Gaya, 1955, pp. 44-45, reprod.
 - Martín Gonzalez, 1964, lám. LVI, fig. 132.
 - Grate, 1960, p. 112, lám. color.
 - Camón, 1964, p. 178.
 - Jordán, 1965, lám. 5.
 - Orozco, 1966, pp. 44-45, reprod.
 - Guinard, 1971, p. 178, lám. 82.
 - Bergström, 1970, p. 21, fig. 5.
 - Don Denny, 1972, pp. 48-58, reprod.
 - Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 205, lám. 70.
 - Gudiol, 1976, p. 316, nº 6 cat., fig. 5.
 - Stilleben 1979, p. 142, reprod. en color.
 - J. Held, 1980, p. 385, reprod. en b./n.
- Exposiciones:
- Barcelona, Exposición Internacional, 1929, s/nº.
 - Madrid, Floreros y bodegones de la pintura española. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1936/40.
 - Granada, Exposición Zurbarán, 1953.
 - Bordeaux, „Áge d'Or Espagnol, 1955, nº 21 de catálogo).

Análisis crítico: La presente obra significa, dentro de la evolución de Cotán, el último eslabón de un sintetismo plástico de gran fuerza expresiva. Juntamente con el bodegón de San Diego, explica la composición hiperbólica y personal de su arte. Nunca con menos elementos se realizó una obra tan rica en ordenación espacial, a la vez que sugeridora de un mundo científico o religioso tan definidor. Los intérpretes de Cotán, desde la óptica contrarreformista valoradora de los aspectos ascético-místicos, encuentran en la parquedad de elementos -de número escaso y de simbología pagana- la explicación de sus teorías. Sin embargo, creo que el cientifismo de este arco parabólico está de nuevo por encima de cualquier otra explicación. Nos remitimos a las notas c) y d) del apartado 7.2.2. Grupo compositivo, así como al apartado 7.5.2 Grupo religioso, en Conceptualización.

9.2. Obras probables.

7. Título: Ventana con cardo y zanahoria.

Sobre el alfeizar de una ventana se apoya un cardo. Colgadas, zanahorias.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1603/4.

Procedencia: Sala Parés, Barcelona.

Colección Fernández López.

Localización: Museo de Pontevedra.

Bibliografía: -

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra clasificable, a nivel compositivo e iconográfico, con el bodegón del Museo de Granada. La imposibilidad de su visión directa nos impide su adscripción segura al catálogo de Sánchez Cotán.

9.3. Obras citadas en Inventarios y Fuentes⁽¹⁶⁰⁾.

8. Título: Cerezas y albaricoques.

Fuentes: Inventario de 1603: "Un cenacho de zerezas y cestillade albarcoques (sic)"⁽¹⁶¹⁾

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 217 cat.

(160). Los asientos de inventario ya localizados son omitidos para evitar repeticiones.

(161). Según Cavestany, 1936/40, p. 137.

Comentario crítico: Extraña este asiento en lo referente al cenacho y cestilla, elementos poco comunes en el pintor. Podría tratarse de un bodegón de otro autor.

9. Frutas.

Fuentes: Inventario de 1603: "Otro lienzo de frutas, ques como el de Juan de Salazar"⁽¹⁶²⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº. 220 de cat.

Comentario crítico: Como bien observan Angulo-Pérez Sánchez en el catálogo, podría ser de igual composición y/o tamaño que el nº 215 de su catálogo, y contendría un cardo y perdices. (Cf. nº 2 de nuestro catálogo).

10. Título: Ganga.

Cartón.

Fuentes: Inventario de 1603: "Dos cartones uno con una ganga y otro con dos ánades"⁽¹⁶³⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 221 de cat.

(162). Ibidem, p. 137.

(163). Ibidem, p. 137.

Comentario crítico: Elemento característico entre los de cetrería, llamado también francolín. Podría tratarse - al ser un cartón - de un estudio previo.

11. Título: Dos ánades.

Cartón.

Fuentes: Inventario de 1603: "Dos cartones uno con una ganga y otro con dos ánades"⁽¹⁶⁴⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 222 de cat.

Comentario crítico: Elementos que salen en los cuadros de Cotán, véase el de Chicago, nº 5 de nuestro catálogo. Podría tratarse de un estudio preliminar.

12. Título: Anade.

Tabla.

Fuentes: Inventario de 1603: "Una anade en tabla"⁽¹⁶⁵⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 223 de cat.

Comentario crítico: Ver nº 11 de catálogo.

(164). Ibidem, p. 137.

(165). Ibidem, p. 137.

13. Título: Frutas.

Lienzo.

Fuentes: Inventario de 1603: "Lienzo de frutas donde está un canastico y es de Diego de Valdivieso"⁽¹⁶⁶⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 224 de cat.

Comentario crítico: Vuelve a aparecer el "canastico", raro en su producción artística. (Cf. nºs. 8 y 17 de nuestro catálogo).

14. Título: Cardo y perdices.

Lienzo.

Fuentes: Inventario de 1603: Lienzo del cardo donde están las perdices, que el original de Juan de Salazar"⁽¹⁶⁷⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 215 de cat.
Gudiol, 1976, nº 3 de cat.⁽¹⁶⁸⁾.

Comentario crítico: La parquedad del asiento no nos lleva a la seguridad de su identificación con el del Duque de Hernani. Por esta razón lo incluimos como probable obra distinta.

(166). Ibidem, p. 137.

(167). Ibidem, p. 137.

(168). Según Gudiol, 1976, p. 312, se corresponde con el cuadro del Duque de Hernani. (Cf. nº 2 de nuestro catálogo).

15. Título: Cardo y francolin.

Fuentes: Inventario de 1603: "Otro con un cardo y un francolin"⁽¹⁶⁹⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 219 de cat.

Comentario crítico: Tipológicamente, elementos propios del autor.

16. Título: Una caza.

Lienzo: 2'50 m. de largo.

Procedencia: Fernando Monsalves. Toledo, 1603.

Fuentes: Testamento, 10 Agosto 1603: "un lienzo de tres varas de largo que le hize de una caza"⁽¹⁷⁰⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 214 de cat.

Comentario crítico: Del asiento podríamos deducir que se trata de un cuadro de caza con animales vivos, aunque la época y el lugar nos inclina a una representación con aves muertas, fundamentalmente. Sin embargo, el tamaño (tres varas) es más propio de pintura de encargo, cercana a Flandés, que pintura burguesa.

(169). Cavestany, 1936/40, p. 137.

(170). Ibidem, p. 134.

17. Título: Frutas y aves.

69 x 107 cms. Presumiblemente lienzo.

Procedencia: Infante D. Sebastián Gabriel.

Fuentes: Inventario Manuscrito del Museo de la Trinidad, nº 834 (Archivo Museo del Prado): "un frutero en el que se ve un canastillo con uvas y sobre una mesa aves muertas y frutas"⁽¹⁷¹⁾.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 212 de cat.

Comentario crítico: Podría identificarse con el nº 13 de nuestro catálogo, por la similitud del asiento, en el que coincide la "cesta de uvas".

18. Frutas y cardos.

Procedencia: Monasterio de El Escorial.

Fuentes: Quilliet, 1809⁽¹⁷²⁾: "Cotán, Frutas y cardos".

Bibliografía: -Saltillo, 1933, p. 59.

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 209 de cat.

(171). Según Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 212 de catálogo.

(172). Según Saltillo, 1933, p. 59; el 1º de Noviembre de 1809 dejó Quilliet, al Administrador de Bienes Nacionales, copia de los cuadros que traía a Madrid para el Museo Josefino; 3 de Diciembre de 1809, relación de estos cuadros, rubricada por Quilliet.

19/20. Título: Dos naturalezas muertas.

Procedencia: Monasterio de El Escorial.

Fuentes: Quilliet, 1809⁽¹⁷³⁾: "cajón nº 17 (...) dos naturalezas muertas, de Cotán".

Bibliografía: -Saltillo, 1933⁽¹⁷⁴⁾, p. 69.

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nºs. 207-208 de cat.

9.4. Obras dudosas o mal atribuidas⁽¹⁷⁵⁾.

21. Título: Ventana con cardo, zanahorias, nueces y limón.

Sobre el alfeizar de una ventana, un cardo apoyado en un ángulo y dos nueces. Colgados, las zanahorias y el limón.

Oleo sobre lienzo: 80 x 57'5 cms.

(173). Según Saltillo, 1933, p. 69.- Cf. nota nº 172.

(174). Según Ibidem, p. 72, recogemos la siguiente referencia, que consideramos de interés por su relación con la obra de nuestro autor: "cajón nº 19 (...) Naturaleza muerta, copia de Cotán".- Cf. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 98.

(175). Intentamos analizarlas y situarlas. Aportamos alguna catalogación que será explicada y criticada en el apartado de cada autor.

Firma: Sin firmar.

Inscripción: "F.J." - Presumiblemente Frere Jean (de Juan Sánchez Cotán) en el reentelaje del siglo XVIII.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1603.

Procedencia: Colección privada inglesa.

Localización: Colección N.L. (Zürich).

Bibliografía: Gudiol, 1976, nº 7, lám. 2^ª.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Esta obra presenta una variante muy importante respecto a todos los bodegones hasta ahora catalogados: su disposición vertical. Esta modernidad compositiva nos provoca serias dudas en su catalogación a Sánchez Cotán. Pérez Sánchez, verbalmente, nos hizo patente su opinión al respecto, creyéndolo una reconstrucción moderna. Si admitiéramos su autenticidad formaría, juntamente con el bodegón del Museo de Granada -nº 6 de nuestro catálogo-, el grupo de probables cuadros realizados en Granada. La parquedad de elementos es notable, y el carácter individualizado y diferenciado de todos, y cada uno de ellos, es total. Los elementos alcanzan la tridimensionalidad y se convierten en totems explicativos de una realidad palpable a la vez que distante. El misterio matemático y/o religioso se nos vuelve a plantear.

22. Título: Bodegón.

En el alfeizar de la ventana, melón, pepino y gato; colgados, membrillo, repollo y frutas.

Oleo sobre lienzo: 68 x 86 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente de 1603.

Procedencia: Colección Ceballos (Madrid).

Incautado en 1936/39, con el nº 8408.

Localización: Colección privada (Barcelona).

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 211, lám. 72⁽¹⁷⁶⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra, indudablemente, de seguidor, por una serie de motivos que desvirtúan la plasticidad de la composición. Los volúmenes de los elementos han sido empequeñecidos y agrupados para dar espacio al gato. El membrillo y el repollo han sufrido un alargamiento en relación al cuadro de San Diego -Cf. nº 4 de nuestro catálogo-. El gato, situado en el ángulo inferior derecho, con su posición retrasada, no da continuidad a la hipérbola. Los objetos añadidos tienen una posición arbitraria. No se complementan con el conjunto. Angulo-Pérez Sánchez⁽¹⁷⁷⁾ reproducen el cuadro con aditamentos tales

(176). Según Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 98, comentario del catálogo: "Strata en realidad de una copia con aditamentos del cuadro de S. Diego (nº 213), de factura más burda y sumaria. Pendientes de cuerdas se han añadido unos embutidos y una rana de limones semejantes a los del Bodegón de Hernani. En el hueco o antepecho, junto a las frutas de San Diego, se ve ahora un gato que come un pedazo de embutido".

(177). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 211, lám. 72.

como una media sandía y uvas, que una moderna restauración hizo desaparecer. Es obvio que en su estado actual se acerca más al maestro, aunque lo anteriormente expuesto nos inclina a desecharlo. El gato, que podría parecer poco cotanesco, se asemeja al que pinta en el cuadro de "La Última Cena" de la Cartuja de Granada, jugando con un perro.

23. Título: Bodegón frutos y frutas.

Sobre una repisa cardo, espárragos, melón, copa con frutas y repollo.

Oleo sobre lienzo: 84 x 103 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Aracena (Sevilla).

Bibliografía: -Catálogo, Madrid, 1967, nº 13.

-Torres Martín, 1971, p. 48, fig. 7 (en color) ⁽¹⁷⁸⁾.

Exposiciones: -Madrid, Maestros del Tenebrismo Español, 1967, nº 13 de catálogo.

Análisis crítico: Obra de gran fuerza plástica, aunque por composición se aparta de nuestro autor.

La ventana se ha convertido en un estante profundo, en el que, jugando con los planos, el autor sitúa todos y cada uno de los elementos. La sencillez simbólica de Cotán queda aquí

(178) .Como obra maestra de Sánchez Cotán.

enriquecida por la copa de uvas, símbolo de Baco, Dios de la alegría y el placer. La reordenación simétrica se aparta de la hipérbole de Cotán. Obra situable en la primera mitad del siglo XVII, en el que la composición y los elementos están aún en la etapa naturalista, anterior a la barroca que llenará la segunda mitad de siglo. Conexiones con Van der Hamen y Ramírez.

24. Título: Bodegón con frutas y alcachofas.

En una fuente, frutas; sobre una estantería de piedra, alcachofas y nísperos.

Oleo sobre lienzo: 66 x 111 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Victor D. Spark (New York).

Bibliografía: Torres Martín, 1971, lám. 10; fig. 8 color.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra cercana a Camprobiñ, donde la estudiaremos y valoraremos.

25. Título: Bodegón muebles.

En el centro de la composición, un mueble con cajones y encima, un cofre. Un jarro y una fuente completan el conjunto.

Oleo sobre lienzo: 112 x 73 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1610.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección privada (Barcelona).

Bibliografía: Torres Martín, 1971, lám. 11⁽¹⁷⁹⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra cercana a Camprobyn, donde la estudiaremos y valoraremos.

26. Título: Bodegón.

Sobre una mesa limones, manzanas, granadas, carne y cardo.

Oleo sobre lienzo: 71 x 96 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Arnold Seligmann, Rey & Co., New York (1958).

Localización: Morris Hellprin (1964).

Bibliografía: -Catálogo, Toledo (Ohio), 1941, p. 79, lám. 50.
 -Gudiol, 1941, reproducido⁽¹⁸⁰⁾.
 -Cook, 1941, pp. 223-224⁽¹⁸¹⁾.

(179). Como contemporáneo de Sánchez Cotán.

(180). Como obra de Sánchez Cotán, c. 1615.

(181). Escribe Cook: "(...) and the carthusian monk Juan Sánchez Cotán represented by a higly realistic still life;(...)".

-Gaya, 1958, p. 300, n^o 2610.

-Catálogo, Newark (New Jersey), 1964, n^o 27.

Exposiciones: -Toledo (Ohio), Spanish Painting, Marzo-Abril de 1941.

-Newark (New Jersey), The Golden Age of Spanish-Life Painting, 1964/65, n^o 27.

Análisis crítico: Obra mucho más avanzada en el tiempo. En el Instituto Amatller está, en la actualidad, clasificada como Tommaso Realfonzo -en el catálogo fotográfico-.

27. Título: El cardo rosa.

Sobre una mesita gris, delante de un fondo gris, un gran cardo rosa atraviesa la composición, de abajo a la derecha, arriba a la izquierda. A la derecha del centro hay un melón; a la izquierda, tres rábanos blancos y su follaje.

Oleo sobre lienzo: 49 x 62 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente de 1625-1630.

Procedencia: Antigua colección P. Stepanof. Inventario n^o 1659.

Localización: Museo de Strasbourg, desde 1942 (vendido en París).

Bibliografía: -Sterling, 1952, pp. 135-136, lám. 60⁽¹⁸²⁾.

(182). Reproducido en la lám. 60 como obra de Sánchez Cotán, pero rectificado en el texto, p. 135, como "entourage de Sánchez Cotán".

-Sterling, Orangerie, 1952, pp. 35-36, nº 40.

-Orozco, 1954, lám. en p. 23⁽¹⁸³⁾.

-Gaya, 1958, p. 300, nº 2613⁽¹⁸⁴⁾.

Exposiciones: -París, La Nature Morte de l'antiquité a nos jours -Orangerie-, Avril-Septembre, 1952, nº 40.

-Strasbourg, Natures Mortes, 1954.

Análisis crítico: Obra sólo atribuible a Sánchez Cotán por la presencia del cardo. Su composición y factura nos la apartan definitivamente del autor.

28. Título: Bodegón frutas y mantel.

Sobre una mesa unas frutas y un mantel recogido.

Oleo sobre lienzo: 46 x 89 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Museo de Raleigh, Carolina del Norte (EEUU).

Bibliografía: Torres Martín, 1971, lám. 9⁽¹⁸⁵⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Increíble su atribución, incluso a su taller.

(183). Como obra de Sánchez Cotán. Rectificado por el mismo autor en el nº 2 de la revista "Goya", p. 122, negando que sea Cotán.

(184). Como "círculo de".

(185). Como obra de taller.

29. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 47 x 62 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Subasta Palais Galliera de París, 7-XII-1973.

Localización: -

Bibliografía: -Catálogo, París, 1973, nº 44.

-Noticias, "A.E.A.", XLVII (1974), p. 463,
lám. IV, fig. 3.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Atribución sin fundamento.

30. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 47 x 62 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Subasta Palais Galliera de París, 7-XII-1973.

Localización: -

Bibliografía: -Catálogo, París, 1973, nº 45.

-Noticias, "A.E.A.", XLVII (1974), p. 463,
lám. IV, fig. 3.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Atribución sin fundamento.

31. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 71 x 82 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Subasta Christie's, 29/III/1977.

Localización: -

Bibliografía: -Anuncio, "Apollo", (Marzo, 1977), p. 27, fig. 1.

-Catálogo, Londres, 1977, subasta 29/III/77.

-Noticias, "A.E.A.", nº 198, (1977), p. 237,
fig. 17.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Nos remitimos, por esquema, a las obras atribuidas al padre de Van der Hamen. Cf. apartado sobre Juan de Van der Hamen y León.

32. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 52 x 65'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: -

Localización: H. Terry-Engell Gallery (Londres).

Bibliografía: -Catálogo, Barnard Castle, 1967, p. 30, lám. 30.

Exposiciones: -Barnard Castle Country Durham, Four Centuries of Spanish Painting, 17/VI-17/IX, 1967.

Análisis crítico: En el catálogo reseñado, atribuyen el cuadro a Sánchez Cotán basándose en una carta de Ignvar Bergström, de fecha 19/XII/1966, el cual ve en la obra una influencia de Caravaggio. Atribución insostenible, por razones compositivas, formales y tipológicas.

9.5. Obras citadas como de Sánchez Cotán no vistas.

33. Título: Bodegón pescado.

Bodegón con pescado sobre un plato, con frutas colgando de arriba.

Oleo sobre lienzo: 44'5 x 56'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar:

Procedencia: Christie's (Londres).

Localización: Colección Notherwell.

Bibliografía: -Catálogo, Londres, 1963, subasta 31/V, nº 39⁽¹⁸⁶⁾.

Exposiciones: -

(186). Según "A.E.A.", Noticias, (1964), p. 251, vendido en 264\$.

34. Título: Bodegón.

Frutera de plata repleta de higos⁽¹⁸⁷⁾.

Oleo sobre lienzo: 28'5 x 42'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: -Catálogo, New York, 1953/58, nº 80.

Exposiciones: -Caracas, Del Románico al Romántico, 1953.

-México, Del Románico al Romántico, 1954.

-Ciudad Trujillo, Del Románico al Romántico, 1956.

-La Habana, Del Románico al Romántico, 1958.

-San Juan (Puerto Rico), Del Románico al Romántico,
1958.

-New York, Del Románico al Romántico, 1958.

35/36. Título: Bodegones.

Pareja de bodegones.

Oleo sobre lienzo: 27'1 x 31 '3 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Sotheby (Londres).

(187). Según Catálogo, New York, 1953/58, nº 80: "(...) En este hermoso cuadro con una frutera de plata repleta de higos, se ve claramente porque Cotán se destacó en este tipo de pintura."

Localización: Colección Hellsborough⁽¹⁸⁸⁾.
Bibliografía: Catálogo, Londres, 1966, subasta 6/VI, nº 61.
Exposiciones: -

37. Título: Bodegón frutas.

Procedencia: Sala Barcino (Barcelona).

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1949, nº 6.

Exposiciones: Barcelona, I. Exposición de Pintura Antigua de una gran colección particular, 30 Abril/
22 Mayo, 1949.

38. Título: Bodegón frutas.

Procedencia: Sala Barcino (Barcelona).

Localización: -

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1949, nº 7.

Exposiciones: Barcelona, I. Exposición de Pintura Antigua de una gran colección particular, 30 Abril/
22 Mayo, 1949.

(188). Comprado por 8.960 \$.

9.6. Detalles bodegonistas en cuadros religiosos ⁽¹⁸⁹⁾.

I. Título: Santa Cena.

Detalle de la mesa, con pan, queso y pescado.

Oleo sobre lienzo: 344 x 514 cms.

Procedencia: -Refectorio de la Cartuja de Granada.

-Museo Provincial de las Bellas Artes de Granada.

Localización: Refectorio de la Cartuja de Granada, desde 1964.

Fuentes: -Palomino, Ed. 1947, p. 846.

-Ceán, 1800, T. IV, p. 340.

-Cruz y Bahamonde, Viaje (1812), T. XII, p. 257 ⁽¹⁹¹⁾.

Bibliografía: -Gómez-Moreno, 1892, p. 351.

-Orozco, 1954, p. 22.

-Orozco, 1972 (foto del refectorio)

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 101.

II. Título: Descanso en la huida a Egipto.

Detalle de pan, queso y cuchillo sobre un lienzo blanco.

Oleo sobre lienzo: 278 x 186 cms.

(189). Sólo catalogamos. Sin juicio crítico.

(190). Gómez-Moreno lo menciona en el Museo, pero desde 1964 vuelve a estar en la Cartuja.

(191). Según Cruz y Bahamonde, Viaje, 1812, T. XII, p. 257: "sería excelente si en la combinación de las figuras no hubiese dado una actitud demasiado inclinada y poco decorosa a San Juan".

Localización: Altar del coro de los legos de la Cartuja de Granada.

Fuentes: -Palomino, Ed. 1947, p. 845.

-Ceán, 1800, T. IV, p. 340.

-Cruz y Bahamonde, Viaje, 1812, T. XII, p. 253.

Bibliografía: -Gómez-Moreno, 1892, p. 346.

-Mayer, 1947, p. 395⁽¹⁹²⁾.

-Orozco, 1972, detalle en color.

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 63.

III. Título: Descanso de la huida a Egipto.

Detalle de pan y queso y cuchillo, sobre un lienzo blanco. Réplica de taller, con variantes que la simplifican, del cuadro catalogado "II".

Localización: Córdoba. Trinidad.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 62.

IV. Título: Virgen con el Niño.

Sobre una mesa, en primer término, cardo, pan y otros objetos.

Oleo sobre lienzo: 126 x 95 cms.

(192). Como obra juvenil de Bocanegra.

Procedencia: Iglesia de Santiago. Guadix, Granada.

Localización: Destruído en 1936.

Bibliografía: -Orozco, 1954, p. 46.

-Orozco, 1965, II, 1

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 75.

V. Título: Virgen despertando al Niño.

En una mesa, en el lateral izquierdo, hay una escudilla, jarra y palmatoria.

Oleo sobre lienzo: 110 x 81 cms.

Procedencia: Cartuja de Granada.

Localización: Museo de Granada.

Bibliografía: -Mayer, 1947, p. 385⁽¹⁹³⁾.

-Orozco, 1952, p. 72⁽¹⁹⁴⁾.

-Orozco, 1954, p. 46.

-Marcenaro, 1956⁽¹⁹⁵⁾.

-Pérez Sánchez, 1963, p. 153.

-Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 66.

Exposiciones: -Granada, Exposición Zurbarán, 1953.

-Génova, Luca Cambiaso e la sua fortuna, 1956 (sólo se expuso la fotografía).

(193). Lo relaciona con Honthorst.

(194). Lo relaciona con Georges La Tour.

(195). Lo relaciona con Cambiaso. Cf. Pérez Sánchez, 1963, p. 153.

10. ATRIBUCIONES COMPARADAS (196).

	<u>CAVESTANY</u>	<u>BERGSTROM</u>	<u>TORRES MARTIN</u>	<u>ANGULO - PEREZ SANCHEZ</u>	<u>GUDIOL</u>	<u>TRIADO</u>
1.	-	-	-	Seguidor de Sánchez Cotán (197)	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
2.	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	-	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
3.	-	-	-	-	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
4.	-	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
5.	-	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Discípulo inmediato	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
6.	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	-	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán	Sánchez Cotán
7.	-	-	-	-	-	Probable Sánchez Cotán
8/16.	Sánchez Cotán	-	-	Sánchez Cotán	-	Sánchez Cotán
17/20.	-	-	-	Sánchez Cotán	-	Sánchez Cotán
21.	-	-	-	-	Dudosa	Sánchez Cotán

(196). Obras confrontadas: Cavestany, 1936/40; Bergström, 1970; Torres Martín, 1971; Angulo-Pérez Sánchez, 1972; Gudiol, 1976; Triadó.

(197). Luego rectificado por Pérez Sánchez, como obra segura de Sánchez Cotán. Vid. Pérez Sánchez, 1973, Introducción y nº 87 cat.

	<u>CAVESTANY</u>	<u>BERGSTROM</u>	<u>TORRES MARTIN</u>	<u>ANGULO - PEREZ SANCHEZ</u>	<u>GUDIOL</u>	<u>TRIADO</u>
22.	-	-	-	Copia	Dudosa	-
23.	-	-	Sánchez Cotán	-	-	Círculo van der Hamen
24.	-	-	Sánchez Cotán	-	-	Cercana a Camprobyn
25.	-	-	Contemporáneo de Cotán	-	-	Cercana a Camprobyn
26.	-	-	-	-	Sánchez Cotán ⁽¹⁹⁸⁾	Realfonzo (?)
27. ⁽¹⁹⁹⁾	-	-	-	-	-	-
28.	-	-	Taller	-	-	Increible atribución
29.	-	-	-	-	-	Atribución sin fundamento
30.	-	-	-	-	-	Atribución sin fundamento
31.	-	-	-	-	-	padre de van der Hamen
32.	-	Sánchez Cotán ⁽²⁰⁰⁾	-	-	-	Atribución insostenible

(198). Catálogo, Toledo (Ohio), 1941.

(199). Sterling, 1952, lám. 60 y Sterling, Orangerie, 1952, nº 40: lo publica como Sánchez Cotán.

(200). Carta de Ingver Bergström, de fecha 19/XII/1966, según Catálogo, Barnard Castle, 1967, p. 30.

ALEJANDRO DE LOARTE.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Los datos más antiguos conocidos sobre Alejandro de Loarte son los facilitados por Ponz⁽¹⁾, Ceán⁽²⁾, Quilliet⁽³⁾ y Cruz y Bahamonde⁽⁴⁾. No lo nombran teóricos contemporáneos o inmediatos del artista tales como Vicente Carducho, Lázaro Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Palomino. No volvemos a encontrar noticia suya hasta ser citado por Poleró⁽⁵⁾, Allende-Salazar⁽⁶⁾ y Mayer⁽⁷⁾. Sin embargo será Méndez Casal⁽⁸⁾ quien analizará su obra, dará luz a documentos poco divulgados sobre el artista e intentará dar una primera aproximación a su catálogo. Aún hoy su artículo es de lectura obligada para el conocimiento del autor, sólo superado por el capítulo que le dedican Angulo-Pérez Sánchez en su libro Printura Toledana. Primera mitad siglo XVII⁽⁹⁾, en el que estudian globalmente

(1). Ponz (1772/94), Ed. 1947, T. I, Adiciones, p. 133.

(2). Ceán, 1800, T. III, p. 42.

(3). Quilliet, Diccionario (1816), p. 184.

(4). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/13), T.X (1812), p. 571 y T. XI (1812), p. 356.

(5). Poleró, 1898, p. 21 y p. 249.

(6). Allende-Salazar, Thieme-Becker, ad vocem, T. XXIII, p. 300.

(7). Mayer, 1927, p. 116.

(8). Méndez Casal, 1934, pp. 187-202.

(9). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 207-226.

su obra, tanto bodegonista como religiosa. Los libros estrictamente dedicados a la naturaleza muerta⁽¹⁰⁾ poco aportan al estudio del autor, si exceptuamos el inhallable y modélico Cavestany⁽¹¹⁾ y su artículo complementario⁽¹²⁾.

1.2. Relación.

ALLENDE-SALAZAR, Juan: Voz LOARTE. Diccionario Thieme-Becker.

MAYER, August L.: A still life by ALEXANDRO DE LOARTE. "The Burlington Magazine", LI, (March 1927).

MENDEZ CASAL, Antonio: El pintor Alejandro de Loarte. "Revista Española de Arte", Madrid, Año III, nº 4 (1934), pp 187-202.

ANGULO-PEREZ SANCHEZ: Pintura Toledana, Primera Mitad Siglo XVII. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1972, pp. 207-226.

TRIADO TUR, Joan-Ramon: Alejandro de Loarte, bodegonista. "Estudios Pro Arte", Barcelona, en prensa, (1982).

(10). Bergström, 1970; Torres Martín, 1971; Varios, Stilleben, 1979 (el capítulo dedicado a España fue realizado por el malogrado Juan Antonio Gaya Nuño).

(11). Cavestany, 1936/40.

(12). Cavestany, 1942.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA⁽¹³⁾.

- 15.. - Antes de 1600 - Nacimiento de Alejandro de Loarte, hijo de Jerónimo de Loarte, pintor y vecino de Madrid, y de María Hernández.
- 1619 - 16 Octubre - Consta, en la carta de dote, casado con María del Corral, hija de Pedro González del Corral y de Catalina González, y viuda de Gaspar Carrillo "escribano de su magestad". Vive en la calle de los Gitanos -cerca de la Puerta del Sol- de Madrid, en casa de Carolina González⁽¹⁴⁾.
- 1623 - Firma el bodegón del Asilo de Santamarca -Madrid-. Cf. nº 3 de catálogo.

(13). Sólo consignamos los datos estrictamente biográficos y bodegonistas.

(14). Méndez Casal, 1934, p. 202. Este autor agradece al erudito Francisco de B. San Román su catalogación y ordenación de los Protocolos de Toledo.- Cf. Los protocolos de los antiguos escribanos de la ciudad imperial. Notas e índices por Francisco B. SAN ROMAN, Imprenta Góngora, Madrid 1934: "Alejandro de Loarte, pintor. Su testamento e inventario y almoneda de sus bienes (P. Ordoñez, 1626, fol. 1225; 1627, fol 200)".

1624 - 13 Febrero - Otorga contrato de enseñanza aceptando como aprendiz a Francisco de Medina⁽¹⁵⁾.

Firma el bodegón de propiedad privada -¿Madrid?-. Cf. nº 4 de Catálogo.

1625 - Firma el bodegón con cardo y viandas de propiedad privada -Cáceres-. Cf. nº 5 de Catálogo.

1626 - Firma los dos cuadros de "La Gallinera", de la Duquesa de Valencia y de propiedad privada -Barcelona-. Cf. nºs. 8 y 9 de Catálogo.

9 Diciembre - Hace testamento en Toledo, ante el escribano Pedro Ordoñez. Nombra heredero universal a su padre, Nombra albaceas a su esposa María del Corral y al pintor Pedro de Orrente⁽¹⁶⁾

(15). A.H.P.T., Rodrigo de Hoz, 1624, Pr. 3092, f. 177, según Fernando Marías, 1978, p. 422.

(16). Méndez Casal, 1934, pp. 188-191.

1626 - 12 Diciembre - Muere en Toledo y es sepultado en San Justo⁽¹⁷⁾.

17 Diciembre - Se hace inventario y almoneda de sus bienes⁽¹⁸⁾.

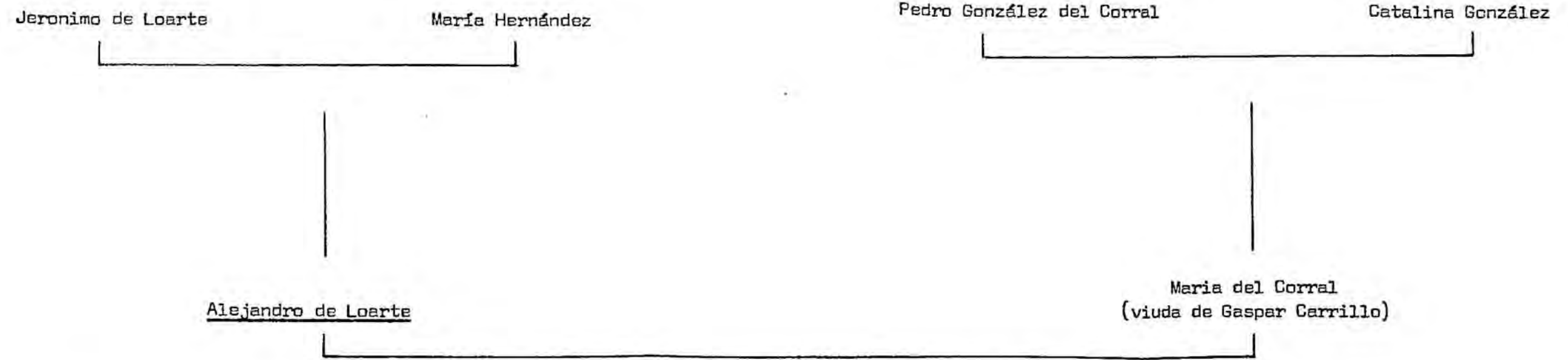
1627 - 15 Enero - Su padre, Jerónimo Loarte, renuncia a la herencia de su hijo⁽¹⁹⁾.

(17). Ibidem, p. 191: "(...) que el dicho su marido es fallecido, a pasado desta presente vida que fallecio el sabado pasado que se contaron doce dias deste dicho mes de diciembre". Inventario de Alejandro de Loarte.

(18). Ibidem, pp-191-194.

(19). Ibidem, p. 202: "Yo Francisco Logroño escribano notifique la carta requisitoria (...) a Gerónimo de Loarte en su persona e habiendola oido e entendido dixo que hará mes y medio que está enfermo en la cama, gastado y pobre y no puede acudir a lo que se le notifica y así repudia la herencia del dicho su hijo y no la acepta y se aparta della, para no usar della en materia alguna(...)".

3. CUADRO GENEALOGICO (20).



(20). Noticias sacadas y comentadas en la Biografía Cronológica.

4. DOCUMENTOS⁽²¹⁾.

Testamento de Alejandro de Loarte, el día 9 de Diciembre de 1626, ante el escribano Pedro Ordoñez⁽²²⁾.

"(...) y ocho lienzos de frutas de vara y terciá concertados a setenta reales cada uno y un lienzo de dos varas y media de una gallinera firmado de mi nombre el cual no está concertado (...)".- Cf. nºs. 8 y 9 de catálogo.

"(...) y un liencecito con su cuadro dorado, de frutas firmado de mi nombre y dos lienzos de dos frutereros de cosa de vara (...)".

"(...) mas me debe dar deber (sic) un cuadro de un frutero (...)".

(21). Incluimos solamente los apuntes que hacen referencia a cuadros de bodegones y floreros, sin presuponer, en el caso del Inventario, que todos sean de su mano. Para la totalidad de los documentos, Vid. Méndez Casal, 1934, pp. 187-202.

(22). Méndez Casal, 1934, pp- 188-191. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, catalogan estos cuadros con los números 99 al 110.

Inventario de los bienes de Alejandro de Loarte, el día 17 de Diciembre de 1626, ante el escribano Pedro Ordoñez⁽²³⁾.

- Item, dos lienzos ramilletteros pequeños. (Almoneda, 20 reales).
- Item, cinco cuadros de frutas de un tamaño. (Almoneda, 15 reales cada uno).
- Item, cuatro liencitos de frutas con sus marcos dorados. (Almoneda, 44 reales).
- Item, un lienzo con una taza y frutas.
- Item, otro lienzo con un salero y otros aderezos. (Almoneda, 30 reales).
- Item, un jarro de flores pintadas.
- Item, doce liencitos de frutas y otras cosas. (Almoneda, a cuatro reales cada uno).
- Item, un cuadro de dos palomas. (Almoneda, 18 reales).
- Item, un cuadrado de frutas, con su cuadro.
- Item, un cuadrado con su marco dorado, con una cesta de guindas.
- Item, una jarra con unas flores. (Almoneda, 6 reales).
- Item, un lienzo de la paloma.

(23). Méndez Casal, 1934, pp. 191-194. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 191-194, catalogan estos cuadros con los números 111 al 148. No incluyen los apuntes siguientes: "Item, un jarro de flores pintadas", "Item, un cuadro de dos palomas. (Almoneda, 18 reales)", "Item, un lienzo de la paloma".

- Item, un lienzo de un cordero.
- Item, un lienzo de unas gallinas. (Almoneda, 10 reales).
- Item, un lienzo de una despensa. (Almoneda, 8 reales).
- Item, siete frutas de lienzos erramilleteros (sic). (Almoneda, 36 reales).

5. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) El claustro y escalera (del convento de los Padres Mínimos de San Bartolomé, junto al circo toledano) tienen mucha amplitud, con la correspondiente suntuosidad, y en el testero del refectorio hay un cuadro que representa el milagro del pan y los peces, obra muy estimable, con esta firma: Alexandro Loarte, 1622, y acaso es ésta la primera noticia que se da de este digno y estimable profesor."⁽²⁴⁾

"(...) El señor D. Nicolas de Várgas tiene un lienzo de caza pintado por Loarte en 1623; y el ilustrísimo señor D. Bernardo Iriarte conserva en su preciosa colección otro lienzo de su mano, firmado en 1626, que representa unas gallinas con sus polluelos, por el gusto de Basan, y es la mas exácta imitación del natural."⁽²⁵⁾

"(...) Le seigneur don Nicolas de Vargas possède une très-belle Chasse, que Loarte fit et signa en 1623. L'illustrissime don Bernard Iriarte, dans sa précieuse collection, en conserve une autre, qui porte la date de 1626: il représente une basse-cour

(24). Ponz, (1772/94), Ed. 1947, T. I, Adiciones, p. 133.

(25). Ceán, 1800, T. III, 43.

au milieu de laquelle on observe une poule occupée de tous ses poussins^(*).

(*) : C'est ce tableau que M. Lebrun voulait regarder, malgré la signature, comme un Bassan: mais on finit, à force de preuves, par le convaincre."⁽²⁶⁾

"(...) Entre los particulares (de Madrid), la casa del camarista D. Bernardo Iriarte contiene una buena colección de Pinturas (...). En otra pieza hay un cuadro largo que representa un puesto de aves, una muger que vende y un hombre que compra; firmado Alexandro Loarte 1626."⁽²⁷⁾

"(...) Un tal Pedro López, Loarte y el P. Maino discípulos del Greco, se hacían honor en Toledo en esta época: Loarte, a más de quadros historiados, pintaba cacerías y aves con aplauso;"⁽²⁸⁾

(26). Quilliet, Diccionario (1816), p. 184.

(27). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/13), T. X (1812), Lib.XIX, Cap. IV, p. 571.

(28). Ibidem, lib. >X, cap. II, p. 356.

6. EL HOMBRE.

El perfil biográfico y de personalidad del autor es del todo desconocido y sólo la lectura e interpretación de su Testamento, Inventario, Carta de Dote y Requisitoria de su padre puede darnos alguna luz. Su situación matrimonial parece estable desde el año 1619 al de su muerte, 1626. El hecho de que su mujer sea viuda y presumiblemente mayor, y el que aporte una dote considerable, parece señalar un matrimonio de conveniencia. Es hombre culto si nos fijamos en las deudas que por libros tiene concertadas con don Manuel de Yebes y Antonio Martínez Heredia⁽²⁹⁾. Su posición social, a nivel económico y de estima artística, parece consolidada, dando fe de ello los treinta mil doscientos reales que la Compañía de Jesús concerta con él, para la ejecución de ocho lienzos historiados de la vida de San Joaquín y Sta. Ana, y los ochenta ducados, por un cuadro de gran tamaño -tres varas menos cuarta de largo y dos varas y cuarto de ancho- del milagro de San Bernardo para el convento de San Bernardo, extramuros de Toledo⁽³⁰⁾. En el estudio detallado de la almoneda, vemos sin embargo, que las co-

(29). Vid. Méndez Casal, 1934, p. 188: "(...) yo debo a Manuel de Yebes, vecino de Toledo, los maravedís que pareciere por sus libros (...) Item mando que se pague a Antonio Martínez Heredia, vecino de Toledo, todos los maravedís que yo pareciere deberle por sus libros (...)".

(30). Ibidem, p. 189.

tizaciones son muy bajas, siendo la más alta, referida a bodegones, de 30 reales y, a cuadros historiados, los 140 reales por una Judit -en el original "judique"- . Los pocos datos referidos al tamaño y la paternidad segura de las obras hacen imposible un cotejo de valor precio/pieza. La comparación con la almoneda de Juan de van der Hamen⁽³¹⁾ nos muestra, sin embargo, una sensible diferencia de valor a favor de éste último. Su posición artística es estable. Da fe de ello la existencia de aprendices en sus talleres, como el citado Francisco Medina⁽³²⁾ y el encargo de obras a otros artistas, tales como Tomás Vázquez y Juan Pérez⁽³³⁾. Sin embargo, la tarea que realiza de dorar y estofar nos lo sitúan en un punto medio entre el artesano y el artista, hecho común, por otra parte, en la pintura española del siglo XVII, a excepción de los grandes maestros. Un punto oscuro en la biografía de Loarte son las relaciones con su padre, que según palabras suyas "(...) repudia la herencia de dicho su hijo y no la acepta(...)"⁽³⁴⁾. Méndez Casal deduce que

(31). W.B. Jordan, 1967, pp. 214-220.

(32). Vid. nota 15..

(33). Vid. Méndez Casal, 1934, p. 190: "Item que se paguen a Tomás Vázquez, diez reales que le debo de un lienzo que concerté con él (...) Item declaro que me debe Juan Pérez treinta y cinco reales; mando que se cobren - Son de un San Juan que le dí a hacer y no ha hecho, todo acabado y no me lo ha dado todo acabado".

(34). Vid. nota 19.

el padre no acepta la herencia "temiendo resultar alcanzado por montar más las deudas que los bienes de su hijo, o quizá por motivos íntimos"⁽³⁵⁾. Nos inclinamos, hecho un exámen minucioso del Testamento e Inventario, por la segunda hipótesis. A pesar de los asientos en los que la deuda no está explicitada⁽³⁶⁾ parece probable que ésta es inferior al patrimonio. Lo da a entender cuando manda "se pague (a su mujer) y más cantidad en que yo la doté por la dicha escritura" y "(...) a la dicha Maria del Corral mi mujer, el remanente de lo recibido, por el amor que lo tengo y por que ruegue a Dios por mi anima"⁽³⁷⁾. El empleo del verbo "repudiar" nos indica desavenencias profundas entre padre e hijo.

(35). Méndez Casal, 1934, p. 202.- Cf. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 208.

(36). Expresiones tales como "y lo que valiere", "que yo paresciére deberle por sus libros", "le debo lo que el dijère", "lo que el dijere en su conciencia que le debo"... son comunes en su testamento.- Cf. Méndez Casal, 1934, pp. 188-191.

(37). Méndez Casal, 1934, pp. 188 y 191.

7. LA OBRA.7.1. Formación.

Si nos atenemos a su nacimiento alrededor de 1600, su formación se incluye en el tardo-manierismo castellano, influido por la corriente escurialense y por el venecianismo toledano. Ceán⁽³⁸⁾ atendiendo a las noticias que recibe y debido a la adscripción toledana del artista lo cita como discípulo del Greco. Méndez Casal⁽³⁹⁾ rechaza de plano esta afirmación atendiendo a razones estilísticas, de fácil comprobación con una visión atenta de los cuadros de nuestro autor, y habla de una posible influencia de su padre, también pintor. A éste artífgrafo⁽⁴⁰⁾ le tienta la sospecha de que Loarte residió en su juventud en Sevilla, coincidiendo con el primer Velázquez. Si así fuera, cosa improbable, extrañaría el hecho de que los bodegones con figuras, tipo Duquesa de Valencia, estuvieran tan alejados cronológicamente del maestro sevillano. Allende-Salazar⁽⁴¹⁾, basándose en el Inventario de los bienes, en el que consta Orrente como Albacea, presupone influencia de éste autor. El hecho de que sea una generación mayor haría creíble esta hipótesis, que sin embargo se derrumba, igual que la del Greco, al analizar la obra de manera comparativa. Angulo-Pérez Sánchez⁽⁴²⁾,

(38). Ceán, 1800, T. III, p. 42.

(39). Méndez Casal, 1934, p. 127.

(40). Ibidem, p. 194 y 196.

(41). Allende-Salazar, Thieme-Becker, ad vocem.

(42). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

al hablar de los bodegones de Cáceres y del Asilo de Santamarca, dicen que no pueden explicarse sin el antecedente de Sanchez Cotán. Creemos que sólo una lectura tipológica -cardo, ventana- y su estancia toledana sustentan esta aseveración. Si pensamos que el año 1619 reside en Madrid, es más probable su contacto con Van der Hamen, quien a su vez es influido por los esquemas del fraile cartujo. De "La Gallinera" de la colección Duquesa de Valencia, los citados autores⁽⁴³⁾ ven una clara influencia de Tristán en las figuras. Interesantes son las posibles influencias extranjeras. Han sido apuntadas en relación con Italia, en particular Bolonia. Los nombres de Bartolomeo Passarotti y de Anibal Carracci han sido citados de manera insistente⁽⁴⁴⁾. Sin embargo, la composición es diametralmente opuesta. El manierismo boloñés da paso en Loarte a un estatismo de marcado acento naturalista, en el que la figura no juega un papel primordial, sino que se convierte en una "quasi" materia inerte, al igual que los objetos. El malogrado Torres Martín⁽⁴⁵⁾ habla de Evaristo Baschenis, más por afinidad temática que por razones estilísticas y/o influencia. De entre los muchos autores que se relacionan con Loarte, cabe señalar a Jacopo Chimenti, llamado "El Empoli", que guarda una gran semejanza con las disposiciones que los objetos obtienen con nuestro pintor y, por extensión,

(43). Ibidem, p. 209.

(44). Vid. Angulo-Pérez Sánchez, 1972 p. 209.- Cf. Charles Sterling, 1952, p. 67.- También Vid. Bergström, 1970, p. 59.

(45). Torres Martín, 1971, p. 50.

con la mayor parte de los bodegonistas españoles⁽⁴⁶⁾. Creemos, sin embargo, que Loarte fue un autor cercano al artesano, con una gran facilidad y cierto mimetismo. Si en sus figuras es plenamente toledano, en sus bodegones, como veremos en el análisis de su obra, estará claramente influido por Van der Hamen, con el que presumimos una colaboración de taller o a nivel de encargos.

(46). Vid. Julián Gallego, 1372.- Cf. Charles Sterling, 1952. Véase también Catálogo-Exposición "Fleurs et Jardins dans l'Art Flamand", Gante, 1960.

7.2. Estilo.

7.2.1. Grupo formal: Atendiendo a la composición individualizada de cada uno de los elementos del cuadro, éstos tienen un marcado aspecto escultórico. Destaca el volumen, conseguido a través de un estricto y rígido dibujo que conforma todos y cada uno de los objetos representados. Sin embargo, como ciertamente apuntan Angulo-Pérez Sánchez⁽⁴⁷⁾, su pincelada es "más suelta, más ligera y seiscentista, que la prieta, tersa y cerradamente plástica del cartujo". Dentro de las categorías wolflianas sus formas son cerradas, aunque los gruesos de pintura las abren y las interrelacionan. En su obra hay una preocupación por las formas táctiles, aunque de manera muy desigual. Prácticamente, sólo utiliza el color blanco para dar sensación de volumen y crear transición entre las diferentes zonas del cuadro. Su técnica es minuciosa e insistente en la explicación de los detalles del cuadro, siendo rara la abstracción y común la concreción. Nos encontramos en Loarte con el pintor-especialista en determinados elementos. En el cuadro de la Duquesa de Valencia, al igual que en el del mismo tema de colección particular barcelonesa, hay un cierto preciosismo en la consecución de las calidades de las cosas, que sin embargo no se corresponde con el fondo de la plaza, que muestra un dibujo irregular y títubeante. Loarte, como veremos al analizar su obra, no alcanzará la madurez compositiva hasta sus últimas obras, sin embargo, la maestría para representar trozos de bodegón individualizados la encontramos ya en su primer lienzo firmado de 1623.

(47). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

7.2.2. Grupo compositivo: Si importante es el tratamiento individualizado de las formas, más lo es su ordenación. Loarte, sin embargo, no utiliza en todas sus obras un único sistema compositivo, aunque intentaremos resumir unas coordenadas básicas:

- a). Simetría.
- b). Composición mostrativa/no unitaria.
- c). Alineación.
- d). Compensación.
- e). Horizonte medio-alto.
- f). Sistema fijo de andamiaje.
- g). Claroscuro.

a). Simetría. En las obras de Loarte siempre existe un punto de máxima atención o visualización que se corresponde con el eje vertical en el centro geométrico del cuadro. Este punto es a su vez el de máxima intensidad lumínica y aparece como punto de partida de un recorrido visual preestablecido. No es de extrañar el cardo, el cesto con frutas o el detalle de los huevos y la mano con monedas, en los cuadros catalogados con los nºs. 5, 3, 4, 8 y 9. Esta simetría lleva pareja una composición cerrada, referida al citado eje central.

b). Composición mostrativa/no unitaria. Los objetos están colocados en el cuadro para ser vistos, como en un aparador de mesón. El punto de vista es de arriba a abajo para poder ser aprehendidos en toda su extensión. El tratamiento táctil de cada objeto hace que éstos queden perfectamente individualizados, resultando una composición no unitaria. Sólo el tema crea una unidad conceptual.

c). Alineación. Los objetos están colocados de manera yuxtapuesta, sólo ligeramente superpuestos. La alineación acostumbra a ser sobre un mismo plano con un ligero zig-zag que crea una cierta movilidad, o en planos definidos en profundidad. Sin embargo, predomina el estatismo y la ordenación vertical. Esta ordenación favorece el aspecto mostrativo ya explicado en el apartado anterior.

d). Compensación. Los objetos que son elementos del cuadro se alinean alrededor de un punto central creando unas zonas llenas bien delimitadas. Se crea un ritmo ascendente descendente perfectamente compensado, explicado por los diferentes objetos de caza o frutería. El espacio se divide en zonas y cada una de ellas se llena con diferentes elementos que se compensan unos con otros. Así en el cuadro firmado el año 1624 la composición es de una gran sencillez y surge del resultado del entrecruzamiento de dos triángulos equiláteros, siendo el vértice del de base inferior un pájaro. Precisamente esta obra, si no estuviera firmada, nos recordaría modelos próximos a Van der Hamen. Vale la pena compararla con un cuadro firmado y fechado por este autor el año 1622 -Catálogo Van der Hamen r^o -. Forma y concepto se aúnan para crear unas similitudes cuyo origen, ya apuntado en el apartado 7.1. Formación, creemos que es más profundo que una simple coetaneidad geográfica y temporal. Los ejemplos son abundantes. Sólo citaré, además, el bodegón firmado en 1621 del Patrimonio Nacional⁽⁴⁸⁾, que viene a reafirmar

(48). T.A., 1973, pp. 71-72, foto 3.

esta impresión, que únicamente el dato documental confirmaría.

e). Horizonte medio-alto. Esta manera compositiva sirve para realzar el aspecto mostrativo de los objetos. Los que descansan sobre el alfeizar adquieren así una cierta inclinación mostrando en toda su superficie los objetos que contienen. Es así como la obra se convierte en un escaparate en el que el espectador puede aprehender y deleitarse ante todos y cada uno de los objetos.

f). Sistema fijo de andamiaje. La gran diferencia compositiva de Loarte con respecto a Sánchez Cotán radica en que, mientras en el cartujo los objetos penden del vacío, en Loarte su espacio sustentante está explicitado. Mientras en Cotán suponemos, en Loarte vemos. Esta manera mostrativa es propia también de Van der Hamen. Los bodegones de este autor en el Banco de España⁽⁴⁹⁾ -Catálogo Van der Hamen nºs. - son similares formal y compositivamente al de la colección privada de Cáceres. Quizás la aparición de nuevas obras firmadas de Loarte podría aclarar puntos oscuros de su relación profesional.

g). Claroscuro. La luz en Loarte cumple una función compositiva. Sirve para valorar los objetos, que iluminados se convierten en elementos de visualización. Si seguimos su trayectoria artística veremos que paulatinamente irá suavizando los contrastes lumínicos, dejando un tenebrismo de honda raíz toledana para introducirse en un mundo más claro, de suaves contrastes y creador de atmósfera.

(49). Vid. Joan-Ramon Triadó, 1976, nºs. 19 y 20 de catálogo.

7.3. Color.

El colorido de Loarte sigue directrices de la escuela toledana. Mantiene las dominantes terrosas que unifican la composición a nivel cromático, siendo la luz la que valora todos y cada uno de los elementos. El resultado, como apunta Bergström, es una gama de "acordes sordos de negro, blanco, marrón y rojo"⁽⁵⁰⁾ sabiamente combinados y mezclados, sin utilización de veladuras, de una gran opacidad. El binomio luz-color está plenamente logrado.

7.4. Significantes⁽⁵¹⁾.

7.4.1. Obras conservadas:

7.4.1.1. Repertorio de figuras y paisajes:

Mujer.

Muchacho.

Truhán.

Monje rezando.

Paisaje urbano.

Escena doméstica.

7.4.1.2. Repertorio de frutos y frutas:

Manzanas.

Peras.

Granadas.

(50). Bergström, 1970, p. 59.

(51). Vid. Gráfica I. (sólo bodegones).

Uvas.

Limón.

Melón.

Escarola.

Repollo.

Cardo.

7.4.1.3. Repertorio de volatería, pescado y carnes:

Aves colgadas.

Huevos.

Plato de menudillos.

Plato con pollo cocinado.

Pajaritos.

Gallinas muertas / vivas.

Palomas.

Perdices.

Pichones

Pato.

Pavos.

Trozos de carne.

Tocinillo.

Embutidos.

Liebres.

Salchichas.

Jamón.

Pescados.

Anguila.

Merluzas.

7.4.1.4. Repertorio de varios:

Madero sustentante.
Mesa.
Repisa.
Banco o mostrador de madera.
Cuchillo.
Jarro.
Salero.
Especies.
Cestos de mimbre.

7.4.2. Obras citadas en Inventarios y Fuentes:

7.4.2.1. Repertorio de figuras:

Mujer.
Hombre.

7.4.2.2. Repertorio de frutas y flores:

Frutas.
Guindas.
Flores.

7.4.2.3. Repertorio de animales:

Palomas.
Cordero.
Gallinas.
Polluelos.

7.4.2.4. Repertorio de varios:

Dispensa.
Jarro.

Taza.

Salero.

Cesta.

7.5. Conceptualización.

7.5.1. Grupo Socio-económico: De la lectura atenta del apartado Significantes ut supra se pueden deducir una serie de conceptos explicativos de una sociedad concreta. Destaca la aparición de un mundo agrícola, de objetos cotidianos, al que podemos añadir una serie de elementos como la carne, jamón, embutidos y volatería o pescados, que nos señalan un "modus vivendi" propio de la sociedad burguesa del siglo XVII. El mundo agrícola, como zona de producción y abastecedor de la ciudad, aparece con toda su intensidad y un cierto nivel social queda reflejado en los dos cuadros de "La Gallinera" en el que la vendedora da sus productos a un criado, representante de un cierto aristocratismo. El mismo fondo del cuadro, que asemeja la Plaza Mayor de Madrid o la de Zocodover en Toledo, como apunta Méndez Casal⁽⁵²⁾, simboliza la gran ciudad. El mercado como núcleo activo de comercio y reunión queda bien explicitado. Es obvio el simbolismo de lo cotidiano, sin ninguna otra lectura que la de simple representación concreta, aunque nos parece factible una reinterpretación a la manera que

(52). Méndez Casal, 1934, p. 200.

apunta Julián Gállego en su magnífico libro "Visión y Símbolos"⁽⁵³⁾. Sin embargo, ya que algunos elementos permiten hacer una supuesta lectura simbólica, nos inclinamos más hacia una actitud naturalista por parte del autor, concretizadora de la realidad de las cosas y desprovista de segundas intenciones. Son obras que muestran naturalmente las cosas. Su misma disposición, ya comentada, nos las acercan a una actitud de anuncio propia de los mesones castellanos. La introducción del truhán, en dos de sus obras, tiene una explicación más naturalista que simbólica. Otra finalidad, como es la estrictamente decorativa de estancias-comedor, propia de la sociedad burguesa, es perfectamente viable, aunque una cierta agresividad formal, tal como el plato de menudillos, las aves abiertas en canal, las frutas defectuosas, sean rasgos vulgares en la pintura según los tratadistas. Ya Carducho ataca los bodegones con frases despectivas: "poco han sabido ó poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes, como se veē oi, de tātos cuadros de bodegones cō bajos y vilisimos pēsamiētos"⁽⁵⁴⁾. El mismo tamaño -hecha excepción de los dos cuadros de "La Gallinera"- abunda en su aplicación a estancias pequeñas, propias del habitat de una burguesía comercial.

(53). Vid. Julián Gállego, 1972, pp. 237-243.

(54). Vicente Carducho, Diálogos (1633), folio 112.

7.5.2. Grupo religioso-mitológico: Existe una gran conexión entre naturalismo y simbolismo, aunque a primera vista parezcan términos contradictorios. Si el pintor naturalista copia la realidad, no es de extrañar que, como certeramente apunta Méndez Casal, "(...)Loarte ya que no puede alcanzar con la fuerza de su realismo que auténticos pájaros picoteen las frutas de sus cuadros, muéstranos su entusiasmo por el mito de Zeuxis, pintando dos pajarillos en vuelo lanzándose ávidamente sobre las frutas del cesto"⁽⁵⁵⁾. Este intento de conseguir un "trampantojo" abunda en el fin estrictamente naturalista de la representación gráfica y es recogido por los tratadistas de la época, como ya hemos señalado en el apartado general introductorio. El sentimiento religioso, en este caso de marcado acento simbólico, está reflejado en los dos cuadros que hacen "pendant" de la colección Marqués de Casa-Torres. Su significado es claro. El primero, con representación de volatería, menudillos y pollo cocinado, contiene una escena en el ángulo inferior izquierdo que representa una cocina y simboliza la gula. La contraposición aparece en el que contiene pescados y un monje rezando, símbolo de la abstinencia. El salero equivale al pueblo de Dios "vosotros ois la sal de la tierra" (Mateo, 5, 13) que por la penitencia y la oración se recime del pecado original, representado por la manzana. Aparte su significado, ambos son buenas muestras de "inventario gráfico",

(55). Méndez Casal, 1934, p. 196.

dada la valoración individualizada y aislada de los objetos representados. La explicación a algunos de los elementos colgantes podría ser simbólica. La manzana -o la granada, a veces- es el fruto del árbol del Bien y del Mal y, por tanto, podría aludir a la Muerte. En Loarte aparece la granada en el cuadro fechado de 1624, así como manzanas y granadas están presentes en la obra de su contemporáneo y afín Juan de Van der Hamen y León.

8. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

La posible influencia artística de Loarte en la pintura castellana de bodegones no ha sido aún estudiada. Vista en panorámica la producción de obras de este género, hasta hoy descubiertas, no encontramos, en autores conocidos, ningún rasgo que nos los acerquen a la manera pictórica de nuestro artista. Su obra póstuma, "La Gallinera" en sus dos versiones, se nos aparece como pintura lo suficientemente importante, tanto formal como conceptualmente, para haber ejercido una fructífera influencia. Sin embargo, el poco arraigo de la pintura de bodegones con figuras de la pintura española puede darnos una explicación adecuada a esta carencia. Salvo los cuadros conocidos de Alonso Vázquez y Juan Esteban, en los inicios del seiscientos, los Velázquez de finales del segundo decenio y los Francisco Barrera, Tomás Yepes, Miguel March y Deleito, pocos datos más podemos aportar al catálogo de éste género artístico. Sin embargo, sólo los cuatro últimos citados pudieron, cronológicamente, recibir la influencia de Loarte, aunque geográficamente Yepes y March pertenecen a la zona de producción levantina, siendo Deleito autor que recibe las influencias del barroco de la segunda mitad de siglo más que del naturalismo del primer tercio del siglo XVII y únicamente Barrera está localizado en Madrid entre 1625 y 1657. De la visión atenta de los cuadros de éste último, se deduce una manera artística poco afín a los resultados plásticos de Loarte. Un ma-

por decorativismo desvirtúa el naturalismo que trasluce "La Gallinera". Su único discípulo conocido es Francisco Medina y constan como colaboradores Tomás Vázquez y Juan Pérez, según lo dicho en el apartado sobre su personalidad.

9. CATALOGO RAZONADO.9.1. Obras conservadas.1. Título: Truhán haciendo la higa⁽⁵⁶⁾.

Sobre una repisa diversos manjares. Colgados, trozos de carne, aves. En el centro, la imagen de un truhán haciendo la higa.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente de 1623/24.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Peralbo, Sevilla.

Bibliografía: Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. III.

Mayer, 1942, p. 424.

Jordan, 1967, p. 39, nº 30 de catálogo⁽⁵⁷⁾.

Triadó, 1982, nº 1 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: El presente cuadro, de proporciones alargadas, está resuelto a la manera de "inventario gráfico". Los objetos se nos muestran

(56). "Acción que se ejecuta con la mano, cerrado el puño, mostrándo el dedo pulgar por entre el dedo índice y el cordiil, con el que se señalaba a las personas infames o se hacía desprecio de ellas. También se usaba contra el ojo. //3 fig. Burla o desprecio." (Diccionario de la Lengua Española. Real Académiá Española, 1970, p.708.

(57). Como obra dudosa de Van der Hamen.

con una ligera inclinación hacia nosotros, debido a la utilización de un punto de fuga alto. Los objetos están colocados en zig-zag para compensar la composición e introducir una cierta movilidad. Esta planificación arranca de las obras del Quinientos, tales como las mesas preparadas de la Santa Cena. Recordemos las conocidas de Tristán y de Juan de Juanes⁽⁵⁸⁾. Cronológicamente coincide con las soluciones dadas por Juan de Van der Hamen y por Zurbarán⁽⁵⁹⁾. La profundidad está conseguida mediante la colocación de los elementos en planos definidos, desbordando algunos los límites de su marco. La figura del truhán parece invertida, ya que utiliza la mano izquierda para hacer el gesto burlón. Nos encontramos ante una obra de finalidad comercial en la que se enseñan unos manjares a los que hace burla el personaje que aparece como reflejado en un espejo.

El tratamiento lumínico, cercano al tenebrismo veneciano, así como las concretas tipologías representadas y una fuerte agresividad realista nos acercan a Loarte.

(58). Cf. "La Última Cena" de Tristán, en la Parroquial de Cuerva -Toledo- y "La Santa Cena" de Juan de Juanes, de los Museos del Prado -Madrid- y San Carlos -Valencia-.

(59). Cf. Catálogo de Juan de Van der Hamen, nºs. y la mesa del cuadro "San Hugo en el refectorio de la Cartuja", del Museo Provincial de Bellas Artes -Sevilla-.

2. Título: Truhán haciendo la higa.

Igual que el anterior.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente de 1623/24.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Ibarra, Sevilla.

Bibliografía: Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. IV.

Mayer, 1942, p. 424.

Jordan, 1967, fig. 40, nº 31 de cat. ⁽⁶⁰⁾.

Triadó, 1982, nº 2 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Podemos aplicar la misma lectura que el cuadro anterior. Un cierto infantilismo compositivo es señalado por Méndez Casal ⁽⁵²⁾ al advertir que "A modo de remates decorativos de esta edificación de comestibles, el pintor situó simétricamente en cada ángulo superior del cuadro, un limón y en el centro, una manzana". Como ya advertimos en el apartado 7.5.2. Grupo religioso-mitológico, podemos también interpretar la manzana, fruto del Arbol del Bien y del Mal, como símbolo de la tentación, en este caso la gula, representada por los manjares.

(60). Como obra dudosa de Van der Hamen.

(61). Méndez Casal, 1934, p. 198.

3. Título: Bodegón.

En primer término, sobre un banco o mostrador de madera, una gallina muerta, un cesto de mimbre con manzanas, granadas y un pescado. En la parte superior unos ganchos de los que cuelgan dos liebres, una pareja de palomas, otra de perdices y un trozo de jamón cortado, en el centro.

Oleo sobre lienzo: 84 x 105 cms.

Firma: Alexandro de Loarte fat 1623, en la parte baja a la izquierda.

Fecha: 1623.

Procedencia: ¿D. Nicolás de Vargas?⁽⁶¹⁾

Colección Duques de Nájera.

Localización: Patronato del Asilo de Santamarca, Madrid. -Donación Duques de Nájera-.

Fuentes: Ceán, 1800, T. III, p. 43.

Quilliet, Diccionario (1816), p. 184.

Bibliografía: Mayer, 1927, p. 116.

Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. V.

Lafuente, 1935, p. 175.

Cavestany, 1936/40, p. 149, lám. X.

Mayer, 1942, p. 424.

Doña Iribarren, 1944, pp. 25 y 91⁽⁶²⁾.

(61). Vid. Ceán, 1800, T. III, p. 43: "(...) El señor D. Nicolás de Vargas tiene un lienzo de caza pintado por Loarte en 1623".

(62). Reproduce la firma.

Lafuente, 1953, p. 228.

Jordan, 1967, lám. 14.

Bergström, 1970, p. 58, fig. 41.

Angulo, 1971, p. 24.

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 221-222,
n^os. 94 y 95, lám. 164.

Camón Aznar, 1977, p. 208.

Catálogo, Madrid 1978/79, n^o 80.

Triadó, 1982, n^o 3 de catálogo.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en
la Pintura Española, n^o 3.

Madrid, 1978/79, Antonio de Pereda y la
Pintura Madrileña de su tiempo, n^o 80.

Análisis crítico: El presente cuadro, de una gran simetría, es obra arquetípica del bodegonismo español del primer tercio del siglo XVII. Como bien señalan Cavestany⁽⁶³⁾, Sterling⁽⁶⁴⁾ y Jordan⁽⁶⁵⁾, esta ordenación espacial puede considerarse característica nacional. Bergström⁽⁶⁶⁾ abunda en este aspecto y subraya la idea de Sterling⁽⁶⁷⁾ quien ve en este tipo de composición, de estilo clasicista, un ennoblecimiento

(63). Cavestany, 1936/40, p. 29.

(64). Sterling, 1954, p. 66.

(65). Jordan, 1964/65, pp. 62-63.

(66). Bergström, 1970, cap. IV, pp. 47-51 (dedica todo este apartado al estudio del principio de simetría en los bodegones).

(67). Sterling, 1954, p. 66.

del género, que desde el punto de vista académico se consideraba inferior. Méndez Casal⁽⁶⁸⁾ analiza en profundidad la obra, abundando en la idea de simetría y en su aspecto lumínico y cromático. Según este artígrafo "el color es fresco y certero; hay unidad cromática que enlaza todo el contenido del cuadro, pero continua asomando la obsesión de la simetría". El tratamiento de las calidades es táctil y realista, muy parecido a la manera naturalista de Van der Hamen. La ordenación, como hemos señalado en el grupo compositivo, tiene un punto de máxima visualización, alrededor del cual se reagrupan los diferentes elementos en sentido compensatorio de repetición de elementos. El pollo y el pescado, flanqueando un cesto de granadas, pueden tener una lectura simbólica: el bien y el mal flanqueados por la gula y la abstinencia.

4. Título: Bodegón frutas.

Muy simétrico, con dos pajaritos, canastillo de uvas, melón, peras y granadas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Alexandro de Loarte, 1624.

Fecha: 1624.

(68). Méndez Casal, 1934, p. 198.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección particular, Madrid (?).

Bibliografía: Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. VI.

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 222, nº 98.

Triadó, 1982, nº 4 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Cuadro ya comentado en el Grupo Compositivo (apartado 7.2.2., letra d).). Destaca su similitud con Juan de Van der Hamen, quien recoge el marco de ventana y los objetos colgantes de Cotán, añadiendo un tratamiento naturalista. Méndez Casal⁽⁶⁹⁾ habla del mito de Zeuxis y Apeles. Señala también el repinte del melón del ángulo derecho, que desfigura la unidad lumínica y cromática de la obra.

5. Título: Bodegón.

Gallina, trozo de carne y embutidos colgados.

Cardo, repollo y escarola en la parte baja,

sobre una repisa.

Oleo sobre lienzo: 81 X 108 cms.

Firma: Alexandro de Loarte, fat 1625, sobre un papel, en el ángulo inferior derecho.

Fecha: 1625.

(69). Ibidem, p. 198.

Procedencia: Colección privada, Cáceres.

Localización: Colección privada, Madrid.

Bibliografía: Cavestany, 1942, pp. 97-99, reproducido ⁽⁷⁰⁾.
 Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 221, nº 93.
 Triadó, 1982, nº 5 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Siguiendo en la tónica realista, Loarte nos muestra, en toda su crudeza e imperfección, trozos de naturaleza. Como bien señala Cavestany ⁽⁷¹⁾ "Aparecen conseguidas en él, por la fuerza del realismo, las distintas calidades de aves, carnes y verduras. Distinción de materia que es siempre muy apreciable entre la caza de pelo y pluma en todas las telas del pintor. Angulo-Pérez Sánchez ⁽⁷²⁾ hablan de influencia de Cotán. Sin embargo, la repisa es profunda, no como el alfeizar de las ventanas cotanescas, y los objetos cuelgan de un elemento concreto visualizado, y no del vacío de los cuadros del cartujo. Algunos elementos son más propios de Van der Hamen, con el que sí guarda relación.

(70). La fotografía está cortada por la parte inferior, no apareciendo la firma.

(71). Cavestany, 1942, p. 97.

(72). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

La presente obra es una de las más razonadas del artista. La compensación de volúmenes es obsesiva y se repiten, a derecha e izquierda del eje de simetría, un igual número de elementos. Están presentes todas las constantes de Loarte analizadas en el apartado compositivo. El carácter mostrativo -objetos sobre repisa profunda y colgados de un travestero- es evidente. Quizás el enfrentamiento de frutos del campo y cárnicos podría tener una valoración simbólica, en el sentido religioso, de la gula y la abstinencia, o social, explicativo de dos clases sociales.

6. Título: Aves y escena doméstica.

Sobre una mesa, plato de menudillos y un pollo cocinado. Colgadas, diversas aves. En el ángulo inferior izquierdo, escena doméstica.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1624/25.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Casa-Torres.

Bibliografía: Lacoste, Referencias, 1914, nºs. 12:46⁽⁷³⁾.

Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. I.

Triadó, 1982, nº 6 de catálogo.

Exposiciones: -

(73). Como estilo de Velázquez.

Análisis crítico: Debido a la sencillez compositiva, Méndez Casal⁽⁷⁴⁾ lo sitúa como obra primeriza y de aprendizaje. Abunda en lo sevillano y resalta el carácter fragmentario e inconexo de los elementos del cuadro. Creemos, sin embargo, que la obra podría retrasarse cronológicamente y acercarla a "La Gallinera". La colocación de las aves en diversas posiciones mostrativas, el punto de vista del plato de menudillos, con la pequeña inclinación de la mesa y el tratamiento de los personajes de la escena, coincide punto por punto con los elementos del cuadro de 1626. Es difícil, con las pocas obras conocidas, dar una evolución lógica. Aún más en este pintor, irregular, mimético y, en cierto modo, artesanal. Su significado ya ha sido tratado en el apartado de conceptualización.

7. Título: Bodegón peces. -pareja del anterior-
Sobre una mesa, peces y anguila en sendos platos, un salero, especies y una manzana. Colgados y en dos repisas, merluzas. En el lateral derecho un monje rezando.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente: 1624/25.

(74). Méndez Casal, 1934, p. 198.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Casa-Torres.

Bibliografía: Lacoste, Referencias, 1914, nº 12.247⁽⁷⁵⁾.

Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. II.

Triadó, 1982, nº 7 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que el anterior. Ver el apartado de conceptualización.

8. Título: La Gallinera.

La vendedora, cubierta por blanca toca, y sentada delante de una mesa, recibiendo el importe de unas gallinas de mano de un pajecillo con graciosa montera; éste coge las aves con su mano izquierda. Sobre la mesa, otras gallinas en un cesto cerrado por una red; pichones, pato, huevos y un plato de menudillos. Colgadas de un madero del puesto, diversas aves -patos, pavos, palomas, etc.-. Al fondo, casas que parecen de la Plaza Mayor de Madrid o de la Plaza Zocodover en Toledo. Figuras de tamaño natural.

Oleo sobre lienzo: 160 x 130 cms.

Firma: Alexandro de Loarte Ft. 1626.

(75). Como estfio de Velázquez.

Fecha: 1626.

Procedencia: Antonio Martínez Heredia, Toledo⁽⁷⁶⁾.

Bernardo Iriarte. -Cf. nº 13 de catálogo-.

Localización: Duquesa de Valencia.

Fuentes: Testamento de Alejandro de Loarte, el día 9 de diciembre de 1626: "(...) y un lienzo de dos varas y media de una gallinera firmado de mi nombre el cual no está concertado;"⁽⁷⁷⁾.

Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/13), T. X (1812), Lib. XIX, Cap. IV, p. 571.

Bibliografía: Poleró, 1875, p. 82, nº 150⁽⁷⁸⁾.

Poleró, 1898, p. 22⁽⁷⁹⁾.

Méndez Casal, 1934, p. 198, lám. VII.

Cavestany, 1936/40, p. 150, lám. XIII.

Oña Iribarren, 1944, pp. 25 y 91.

Sterling, 1952, p. 57, nota 107.

(76). Presumiblemente, si lo identificamos con el citado por Loarte en su Inventario.

(77). Según Méndez Casal, 1934, pp. 188-189, se refiere al cuadro de "La Gallinera" de la Duquesa de Valencia. El hallazgo de otro cuadro autógrafo con el mismo tema y similares medidas pone en duda la adscripción. Cf. nº 9 de catálogo.

(78). Lo cataloga en la colección Santa Marta.

(79). Publica el facsímile de la firma por primera vez.

Lafuente, 1953, p. 228, lám. XCVIII, fig. 139.

Bermejo, 1960, p. 329.

Bergström, 1970, p. 59, fig. 42.

Angulo, 1971, p. 24, fig. 7.

Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 222, nº 97 y
99, lám. 163.

Stilleben, 1979, p. 143, nº 135, foto color.

Held, 1980, p. 383, reproducido.

Triadó, 1982, nº 8 de catálogo.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones de la
Pintura Española, nº 6.

Madrid, 1960, Velázquez y lo velazqueño,
nº 4.

Estocolmo, 1960, Grandes Maestros Espa-
ñoles, Museo Nacional.

Análisis crítico: Obra maestra que cierra el proceso
evolutivo de Loarte. Méndez Casal⁽⁸⁰⁾

señala que el autor "(...) ya muy dueño del oficio, com-
pone como maestro avezado, sabe guardar las jerarquías
de las formas, de las distancias, de los colores y de
la luz (y) hace circular el aire entre las cosas". Cree
este artígrafo que la plaza -comunmente identificada
con la Plaza Mayor de Madrid- podría ser la de Zocodover
toledana. Como ya se ha indicado en el apartado de For-

(80). Méndez Casal, 1934, p. 200

mación artística (7.1.), las influencias que apuntan Angulo-Pérez Sánchez⁽⁸¹⁾ y Bergström⁽⁸²⁾ referentes a Passarotti o el joven Anibal Carracci, son más de tipología que de composición y conceptualización. La conexión con Tristán, apuntada por Angulo-Pérez Sánchez⁽⁸³⁾ y basada en la caligrafía formal, es del todo afortunada. Se podría hablar de una cierta relación naturalista con Velázquez, ya apuntada por Bergström⁽⁸⁴⁾ y Méndez Casal⁽⁸⁵⁾. Este artígrafo habla de esta relación al escribir "(...) En un plato de loza blanca, un huevo logrado y otros en embrión, revueltos con vísceras de ave. Trozo magistral que anuncia la posibilidad de otro Velázquez. Tal es su calidad insuperable". Sin embargo, la conexión se sitúa en el plano de actitud naturalista más que de influencia directa. Loarte es más agresivo, Velázquez más expresivo. Su idea descriptiva de las cosas les llevan a coincidencias formales. La actitud estática e individualizada de los personajes de Loarte, su no unitariedad, nos recuerdan la solución dada por el Velázquez sevillano a su naturalista obra "La vieja friendo huevos" del Museo de Edimburgo, del año 1618. Incluso el tratamiento fiel de los elementos es parecido.

(81). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

(82). Bergström, 1970, p. 59.

(83). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

(84). Bergström, 1970, p. 59.

(85). Méndez Casal, 1934, p. 200.

9. Título: La Gallinera.

Idéntica composición y tipología que el nº 8 de catálogo.

Oleo sobre lienzo: 166 x 128 cms.

Firma: Alexandro de Loarte F.T. 1626.

Fecha: 1626.

Procedencia: Antonio Martínez Heredia, Toledo⁽⁸⁶⁾.

Bernardo Iriarte. -Cf. nº 13 de catálogo-.

Localización: Colección privada, Barcelona.

Fuentes: Testamento de Alejandro de Loarte, el día 9 de diciembre de 1626: "(...) y un lienzo de dos varas y media de una gallinera firmado de mi nombre el cual no está concertado"⁽⁸⁷⁾.

Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/13), T. X (1812), Lib. XIX, Cap. IV, p. 571.

Bibliografía: Triadó, 1982, nº 9 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Este cuadro, con pequeñas variantes, es la réplica exacta de la conocida "Gallinera" de la colección Duquesa de Valencia. Es obvio que el recientísimo hallazgo de la presente obra, hasta hoy inédita, suscita la duda de la primacía fáctica, y cuestiona la referencia testamental. Una visión atenta y comparativa de ambas nos permite apreciar un mayor

(86). Presumiblemente, si lo identificamos con el citado por Loarte en su Inventario.

(87). Cf. cita nº 69.

detallismo y pulcritud en la presente, así como una mayor rotundidad y modelado de trazo. El cesto que porta el muchacho está más concretizado, así como los pliegues del ropaje de la mujer. Otra variante es el plato de menudillos. Estos cubren la totalidad del plato, mientras que en el de la Duquesa de Valencia los bordes de éste son visibles en toda la circunferencia. Si la mayor concreción parecería demostrar que el presente cuadro es la réplica del conocido, un imperceptible "arrepentimiento" en una de las plumas de una de las aves colgadas en la parte derecha del lienzo nos demostraría lo contrario. Interesante, en ambos cuadros, es la adición de una calavera coronada de laurel. Se podría especular con el carácter simbólico de la calavera y hacer una lectura de cuadro de "vánitas". Lo fátuo, en este caso la gula, se enfrentaría a la brevedad de la vida, significado por la calavera. Sin embargo, nuestra opinión nos lleva a hacer una lectura más prosaica del hecho: la consideración de la obra, por parte del artista, como testamento artístico. Sólo la muerte -calavera- conduce al artista a la gloria -el laurel- de la posteridad.

9.2. Obras probables.10. Título: Bodegón aves.

Colgados de un tablero, un ánade y dos aves más. Sobre una repisa, ave y dos granadas.

Oleo sobre lienzo: 48"2 x 58"4 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1626.

Procedencia: Desconocida.

Localización: North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Bibliografía: Eric Young, 1976, pp. 203-214, fig. 14.

Stilleben 1979, p. 199.

Triadó, 1982, nº 10 de catálogo.

Exposiciones: Newark -New Jersey-, 1964/65, The Golden Age of Spanish-Life Painting, nº 16.

Análisis crítico: Considerado por los especialistas obra de Loarte, nos parece de trazo más suelto y menos prieto. Composición más unitaria, con insistencia en los ritmos curvos. Tipología dentro de la órbita del artista.

11. Título: Bodegón animales.

Colgados, conejo, oca y cuatro aves más. En el marco, manzanas con un pajarillo y un limón.

Oleo sobre lienzo: 80 x 108 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Galería Newhouse, New York⁽⁸⁸⁾.

Subasta Christie's, Londres

Localización: Colección Eisenbeiss.

Bibliografía: Anuncio, "Burlington Magazine", vol.

CVIII, nº 744 (Marzo, 1965), p. LX.

Torres Martín, 1971, p. 121, lám. 21.

Catálogo, Londres 1973, nº 51.

"Archivo Español de Arte" V. XLVI (1973),
p. 494, lám. II, fig. 10.

Triadó, 1982, nº 11 de catálogo.

Exposiciones: New York, 1965, Fine Old Masters, New-
house Galleries.

Newark, New Jersey, The Golden Age of
Spanish-Life Painting, 1964/1965, nº 15.

Londres, 29/IV/1973, Subasta Christie's,
nº 51 de catálogo.

Análisis crítico: Obra en la órbita de Loarte. Juega con
la simetría, al igual que el nº 3 del
catálogo, por compensación de masas. Utiliza el mito de
Zeuxis⁽⁸⁹⁾, empleado también por Van der Hamen. Nos re-
cuerda el cuadro de este autor en la Academia de San Fer-
nando.

(88). Catalogado como Van der Hamen.

(89). "(...) cuéntase también de Zeuxis que tuvo una contien-
da con Parrasio sobre quién de los dos era mejor pintor.
Zeuxis pintó unas uvas, con tan buen suceso que las
aves volaron a las uvas...". Enciclopedia Espasa, Tomo
70, p. 1197.

12. Título: Bodegón.

Cardo, col, limones, rosquilla, rábanos, una copa y una ampolla.

Oleo sobre lienzo: 90 x 60 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Gosta Stenman, Estocolmo.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 219, nº 1572.

Méndez Casal, 1934, p. 9, lám. XXVII.

Triadó, 1982, nº 12 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Para Méndez Casal⁽⁹⁰⁾ no ofrece duda su atribución a Loarte.

Creemos que la utilización de vidrio lo aparta del autor y máximo nos induce a creerla obra en colaboración con Van der Hamen.

(90). Méndez Casal, 1934, p. 9.

9.3. Obras citadas en Inventarios y Fuentes⁽⁹¹⁾.

13. Título: Gallina con sus polluelos. -Cf. nºs. 8 y 9 de catálogo.

Corral, en medio del cual hay una gallina con sus polluelos⁽⁹²⁾.

Firma: Firmado en 1626.

Fecha: 1626.

Procedencia: Bernardo Iriarte, Madrid.

Localización: Desconocida.

Fuentes: Ceán, 1800, T. III, p. 43.

Quilliet, Diccionario (1816), p. 184.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº 95 de cat.

Triadó, 1982, nº 13 de catálogo.

Comentario crítico: Ceán y Quilliet hablan de influencia bassanesca. Este último⁽⁹³⁾

cuenta como el experto francés M. Lebrun, a pesar de la firma, insistía en que era de Bassano. Angulo-Pérez Sánchez⁽⁹⁴⁾ escriben que "Algo de bassanesco hay, sin duda,

(91). Los asientos de Inventario y Fuentes ya localizados son omitidos para evitar repeticiones.

(92). Quilliet, Diccionario (1816), p. 184: "(...) il représente une basse-cour au milieu de laquelle on observe une poule occupée de tous ses poussins".

(93). Ibidem, p. 184.

(94). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 209.

en el tratamiento de volatería, el plato de menudillos y los celajes del fondo de "La Gallinera", perfectamente explicables, por otra parte, en quien es amigo de Orrente". Creemos se trata de una de las dos versiones del famoso cuadro de "La Gallinera", Cruz y Bahamonde⁽⁹⁵⁾ describe el cuadro propiedad del camarista D. Bernardo Iriarte "(...) cuadro largo que representa un puesto de aves, una muger que vende y un hombre que compra; firmado Alexandro Loarte 1626". Se puede pensar en una mala descripción de Ceán y Quilliet. El primero por basarse en noticias de Toledo y el segundo por un defecto de transcripción lingüística.

14/25. Cf. Testamento Alejandro de Loarte, 9 de diciembre de 1626.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nºs. 100/110 de catálogo.

Triadó, 1982, nºs. 14/25 de catálogo⁽⁹⁶⁾.

(95). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/13), T. X (1812), Lib. XIX, Cap. IV, p. 571.

(96). Se añade un número al catálogo, por el desglose del asiento "dos fruteros". Cf. Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 223, nº 109 de catálogo.

26/67. Cf. Inventario de los Bienes de Alejandro de Loarte,
17 Diciembre 1626.

Bibliografía: Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nºs. 111/
148 de catálogo.

Triadó, 1982, nºs. 26/67 de catálogo⁽⁹⁷⁾.

9.4. Obras dudosas o mal atribuidas⁽⁹⁸⁾.

68. Título: El bodegonero⁽⁹⁹⁾.

Ante un mostrador con aves muertas, pescados,

(97). Vid. nota nº 23, donde se reseñan tres omisiones, con respecto al Inventario, en el catálogo Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 221-224.

(98). En lo posible intentaremos una rectificación de atribuciones. Es obvio, por razones de análisis y conocimiento, la no adscripción de una obra a determinado autor, aunque su catalogación en otro artista, a veces, sea difícil.

(99). Esta obra ha sido considerada durante largo tiempo como de Velázquez o de Sánchez Cotán. Si la primera atribución es inadmisibile, la segunda es descabellada. Para ver las distintas atribuciones nos remitimos a la Bibliografía.

carne, limones, queso, melón, jarra, frasco de vino, pasteles, naipes y monedas. Un bodegonero aparece de frente, sosteniendo con sus dos manos un tazón de vino. Un besugo, una paloma, longanizas y perril cuelgan del techo, a ambos lados de la figura.

Oleo sobre lienzo: 104 x 124 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Robinson, Londres (1914).

Colección Sedelmeyer⁽¹⁰⁰⁾.

Colección Goudstikker, Amsterdam (antes de 1922).

Localización: Rijksmuseum, Amsterdam, nº 1478 de catálogo. Donado al museo en el año 1922 por la Sociedad Rembranst.

Bibliografía: Robinson, 1906, p. 175 -como Velázquez-.

Mayer, 1915 -como Sánchez Cotán-.

Catálogo Rijksmuseum, 1922.

Méndez Casal, 1934, p. 199, lám. VIII -como Loarte-.

Lafuente, 1935, p. 175 -superior a Loarte-.

Cavestany, 1936/40, p. 152, lám. XV -como Loarte-.

(100). Según Mayer, 1922, lám. 268.

Mayer, 1942, p. 384, fig. 298.

-como Sánchez Cotán o escuela-.

Ainaud, 1955, pp. 115-119, lám. 8.

-como Loarte-.

Angulo, 1971, p. 24.

-con reservas: Loarte-.

Stilleben, 1979, p. 141, foto color.

-como Loarte-.

Triadó, 1982, nº 68 de catálogo.

-escuela española-.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 15.

Bordeaux, 1955, L'Age d'Or Espagnol, nº 33.

Análisis crítico: Obra de diversas atribuciones. La más aproximada es la de Loarte, aunque ofrece dudas, debido a la mayor plasticidad y fluidez de la pincelada. Cavestany⁽¹⁰¹⁾ la atribuye sin reservas a Loarte, mientras Lafuente⁽¹⁰²⁾ la pone en duda, considerando en el cuadro algunas calidades superiores a este autor. La composición es como un anuncio. Su lenguaje es directo: muestra los productos e incita a beber. La alegría del rostro del bodegonero es un signo semántico que atrae, pues el espectador

(101). Cavestany, 1936/40, p. 152.

(102). Lafuente, 1935, p. 175.

asimila la alegría a la posada. Los alimentos, que van desde las carnes a los postres de frutas y dulces, juntamente con los vinos, nos muestran una buena mesa. Simbología pagana, asimilable a Baco. Dinero y cartas como símbolo de la abundancia y placeres fátuos. Obra, en definitiva, española, situable cronológicamente alrededor de 1640-50.

69. Título: Bodegón.

Suspendidos, liebre, conejo y dos pájaros.

Sobre una mesa, un coleóptero.

Oleo sobre lienzo: 75 x 96 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Pieter de Boer, Amsterdam.

Bibliografía: Eveline Schlumberger, 1965, p. 95.

Triadó, 1982, nº 69 de catálogo.

Exposiciones: Indianapolis, Marzo 1963, El Greco to Goya, nº 46.

Providence, Mayo 1963, El Greco to Goya, nº 46 de cat.

Análisis crítico: Obra de técnica suelta y detallista, cercana a los pintores flamencos, tales como Jan Fyt o Jan Weenix, aunque la disposición nos la acerca a modelos hispanos o centroeuropeos, ale-

manes o franceses del norte⁽¹⁰³⁾. El naturalismo intelectualizado, con la adición del coleóptero, nos la aparta de Loarte.

70. Título: Bodegón.

Cesto alto, conteniendo frutas. Colgados, pescado y trozo de carne. En la parte baja, panes.

Oleo sobre lienzo: 140 x 94 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Schaeffer Galleries, New York.

Horsley y Annie Townsed Bequest.

Localización: The Montreal Museum of Fine Arts. Donativo Townsed Bequest, en 1961.

Bibliografía: "The Art Quarterly", XXV, nº 2 (1962),
fig. 2, p. 178.

Carter, (1976), pp. 372-379, lám. II.

Stilleben 1979, p. 199.

Triadó, 1982, nº 70 de catálogo.

Exposiciones: Indianapolis, Marzo 1963, El Greco to Goya, nº 45.

Providence, Mayo 1963, El Greco to Goya, nº 45.

(103). Cf. Peter Binoit -Colonia, ~1590 - Francfort, 1639-. Catálogo Bourdeaux, 1978, nº 14. Georg Flege! (Olmutz -Mäharen-1563 - Francfort, 1638) y Rachel Ruysch -Amsterdam, 1664-1750-.

Análisis crítico: Composición poco corriente en la escuela bodegonista española. El formato vertical nos la aparta de Loarte, así como la superposición de planos y elementos. Sin una visión directa del cuadro no nos atrevemos a dar una opinión negativa de su cronología seiscentista, aunque, debido a la modernidad de su formato, la presuponemos.

71. Título: Bodegón caza.

En diversos estantes se acomodan animales de caza, huevos, vegetales y diversos comestibles.

Oleo sobre lienzo: 144 x 201 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Cincinatti Art Museum. Desde 1961.

Bibliografía: Philip R. Adams, 1971, pp. 268-279, lám. 12. Triadó, 1982, nº 71 de catálogo.

Exposiciones: Newark, 1964/65, The Golden Age of Spanish Painting, nº 18.

Análisis crítico: Composición compleja, alejada de las estructuras simples de Loarte. Cesto fuera de la tipología del autor. La obra se acerca, con reservas, a Francisco Barrera, activo en Madrid de 1625 a 1657. Cf. catálogo de Francisco Barrera.

72. Título: Naturaleza muerta.

Gallinas y huevos.

Oleo sobre lienzo: 108 x 87 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: José Cañaverall, Sevilla. En 1867.

José Javier y Paroldo, Córdoba.

Barón de Quito, Madrid.

Sedelmeyer, París. En 1913.

R. Langton Douglas, Londres.

J. Goudstikker, Amsterdam. En 1923.

Fred. Muller and Co., Sale 15 May 1934,
Amsterdam.

Dr. E. Heldring, Amsterdam. En 1934/37.

Sotheby's, Subasta 23-VI-1937, lote 121,
Londres.

Localización: Rijksmuseum -Amsterdam-, nº 2443. Desde
1954⁽¹⁰⁴⁾.

Bibliografía: Mayer, 1923, p. 13 -atribuido a Velázquez-.

López Rey, 1963, p. 180, pl. 207, nº 167.

Triadó, 1982, nº 72 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Comparado con las últimas obras de
Loarte, del año 1626, vemos una ma-
yor calidad pictórica y unas técnicas más avanzadas.

La atribuimos, con reservas, a Francisco Barrera, acti-
vo en Madrid desde 1625 a 1657. Cf. catálogo Fco. Barrera.

(104). Atribuido a Velázquez.

73. Título: Bodegón de aves y pescado.
 Colgados, aves y un pescado. Sobre una mesa,
 dos cangrejos.
- Oleo sobre lienzo: 64 x 48 cms.
- Firma: Sin firmar.
- Fecha: Sin fechar.
- Procedencia: Colección Morosini.
- Localización: The Schaeffer Galleries, New York. En
 1963.
- Bibliografía: Bergström, 1971, lám. 48 -comentado-.
 Triadó, 1982, nº 73 de catálogo.
- Exposiciones: Indianapolis, Marzo 1963, El Greco to
Goya, nº 47.
 Providence, Mayo 1963, El Greco to Goya,
 nº 47.
 Newark, 1964/65, The Golden Age of Spa-
nish-Life.
- Análisis crítico: Obra comúnmente rechazada del catá-
 logo de Loarte. Bergström la compa-
 ra con el nº 48 del Catálogo Natura in Posa, 1971, y
 la atribuye a anónimo español del siglo XVII. Esquema
 parecido al de nuestro autor, aunque diverso tratamien-
 to formal. Cercano a esquemas italianos.

74. Título: Bodegón de pescados.

Colgados, diversos pescados. En un plato, caracoles.

Oleo sobre lienzo: 92 x 130 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: F. Bologna, 1968, lám. 7 -como Loarte-
Bergström, 1971, nº 48 -como anónimo es-
pañol-.

Triadó, 1982, nº 74 de catálogo.

Exposiciones: Bergamo, 1968, Natura in Posa, nº 7.

Bergamo, 1971, Natura in Posa, nº 48.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

75. Título: Bodegón.

Colgados, manzanas y limones. Sobre una repisa, cardo, rodaja de limón y zanahoria.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Museo de Bellas Artes, Granada.

Bibliografía: Orozco, 1966, p. 49⁽¹⁰⁵⁾.

Triadó, 1982, nº 75 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra catalogable como Van der Hamen.

-Ver catálogo Van der Hamen, nº -

Cronológicamente pertenece a las obras de este autor, de alrededor 1621/1622.

76. Título: Bodegón.

Melones, sandía, uvas, peras y granadas.

Oleo sobre lienzo: 74 x 95 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección privada española.

Localización: Colección Dr. Axel Gauffin, Estocolmo.

Adquirido en España, por su actual propietario, hacia 1925.

Bibliografía: Méndez Casal, 1936, p. 9, lám. XXVI⁽¹⁰⁶⁾.

(105). Según el autor, está inspirado en los bodegones de Sánchez Cotán. Lo atribuye a Loarte con reservas.

(106). "La composición rompe, en parte, con la costumbre española de agrupar en línea los objetos. No obstante, las frutas aparecen agrupadas dentro del tipo español del siglo XVII, de "compensaciones de masa equivalentes, a derecha e izquierda". (Méndez Casal, 1936, p. 9).

Gaya Nuño, 1958, p. 219, nº 1572.

Triadó, 1982, nº 76 de catálogo.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Parece obra de autor extranjero, aunque esta afirmación necesitaría estar apoyada por un estudio mucho más profundo.

77. Título: Bodegón de caza y frutas, con figuras.

Sobre una mesa, elementos de comida; colgados, aves y un conejo. Detrás de la mesa, una pareja de figuras bebiendo.

Oleo sobre lienzo: 180 x 121 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección privada, Valencia.

Adolfo Arenaza.

Localización: Sala Parés, Barcelona.

Bibliografía: Catálogo, Madrid 1963, nº 5, lám. 5.
Santos Torroella, 1964⁽¹⁰⁷⁾.

(107). "El lienzo de Loarte es de particular interés por lo muy representativo que resulta de un momento claramente definido del bodegonismo español, y dentro de él, de una modalidad en la que destacase sobremanera". (Santos Torroella, Noticiero Universal, Barcelona, 8 de Enero de 1964).

- Catálogo, Barcelona 1963/1964, nº 21,
lám. 21.
- Catálogo, Madrid 1966, nº 5, lám. 5.
- Catálogo, Madrid 1966, p. 64, nº 207.
- Catálogo, Barcelona 1966, nº 2, lám II.
- Colecciones Españolas, Sala Parés (1966),
volumen XIV, p. 6 lám. II.
- Catálogo, Barcelona 1967, nº 3, lám. 3.
- Catálogo, Barcelona 1967/1968, nº 23,
lám. 23.
- Catálogo, Madrid 1969, nº 8.
- Catálogo, Madrid 1969, nº 28.
- Triadó, 1982, nº 77 de catálogo.
- Exposiciones: Madrid, 1963, Obras Maestras de la Pin-
tura Antigua, nº 5.
- Barcelona, 1963/1964, Obras Maestras de
la Pintura Antigua, nº 21.
- Madrid, 1966, Gran Exposición. Pintura
Española. Siglos XVI-XVII, nº 5.
- Madrid, 1966, I Exposición de Anticua-
rios de España, nº 207.
- Barcelona, 1966, Pinturas Españolas.
Siglos XVI-XVII, nº 2.
- Barcelona, 1967, Gran Exposición. Pin-
tura Española. Siglos XVI-XVII, nº 3.
- Barcelona, 1967/1968, Obras Maestras de
la Pintura Antigua. Cuadros para coleu-
ciones, nº 23.

Madrid, 1969, Obras Maestras de la Pintura Antigua (Galería del Cisne), nº 8.

Madrid, 1969, Obras Maestras de la Pintura Antigua. Cuadros para colecciones, (Salón Cano), nº 28.

Análisis crítico: El cuadro sólo tiene puntos de contacto con Loarte en su parte superior (aves y conejo colgados). A pesar de la semejanza iconográfica, la pincelada es mucho más rica que la tosca de Loarte. Los objetos de la mesa parecen flamencos, sobre todo los mariscos y las copas. Los dos personajes -hombre bebiendo y mujer- son simbólicos de otras latitudes, más del centro de Europa. El presente cuadro ha sido atribuido también a Van der Hamen⁽¹⁰⁸⁾, aunque, a nuestro entender, sin razón alguna.

78. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, aves, frutas, huevos y carne.

Oleo sobre lienzo: 56 x 111 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sotheby's, Londres (31-X-1979).

(108). Según informe de la Sala Parés (1963), antes de su limpieza y restauración.

Bibliografía: Catálogo, Londres 1979, nº 28, fig. 12.
 "A.E.A.", T. LII (X/XI/1979), p. 499,
 nº 102, fig. 17.

Triadó, 1982, nº 78 de catálogo.

Exposiciones: Londres, 31/X/1979, Subasta Sotheby's.

Análisis crítico: La presente obra está dentro la línea de los bodegones mostrativos de composición con horizonte alto. Tipológicamente tiene características de Loarte -cesto de la izquierda- y elementos claramente sevillanos -vasijas-. Formalmente nos inclinamos a situarlo en la órbita andaluza.

9.5. Obras citadas como de Loarte, no vistas.

79. Título: Bodegón.

55 x 76 cms.

Procedencia: Sotheby's, Londres.

Localización: Colección Dent.

Bibliografía: Catálogo, Londres 1971, nº 129.

Triadó, 1982, nº 79 de cat.

Exposiciones: Londres, 20/I/1971, Subasta Sotheby's.

80. Título: Interior de una carnicería.
70 x 96 cms.
Procedencia: Sotheby's, Londres.
Localización: Colección A. de la Riva-Rasines.
Bibliografía: Catálogo, Londres 1973, nº 11.
Triadó, 1982, nº 80 de cat.
Exposiciones: Londres, 25/VI/1973, Subasta Sotheby's.
81. Título: Mujer vendiendo pescado.
117 x 101 cms.
Procedencia: Sotheby's, Londres.
Localización: Colección G. Muñoz.
Bibliografía: Catálogo, Londres 1974, nº 83.
Triadó, 1982, nº 81 de cat.
Exposiciones: Londres, 27/III/1974, Subasta Sotheby's.
82. Título: Bodegón de peces.
44'5 x 58' cms.
Procedencia: Christie's, Madrid.
Localización: Desconocida.
Bibliografía: Catálogo, Madrid 1975, nº 13.
Triadó, 1982, nº 81 de cat.
Exposiciones: Madrid, 6/I/1975, Subasta Christie's.

9.6. Detalles bodegonistas, en cuadros religiosos.

I. Título: Milagro de San Bernardo.

Detalle: cesto de panes, jarras y cuencos
cerámicos.

Oleo sobre lienzo: 207 x 312 cms.

Procedencia: Museo de la Trinidad (Inventario Ma-
nuscrito, nº 958).

Localización: Iglesia de San Francisco el Grande,
Madrid, desde 1887.

Bibliografía: Tormo, 1927, p. 95.

Barrioso, 1975, p. 511, nº 48.

Barbadillo, 1963, lám. s/nº.

Catálogo, Toledo 1982, nº 141.

Triadó, 1982, nº I de cat.

Exposiciones: Toledo, 1982, El Toledo del Greco.

Análisis crítico: Obra de colaboración en la que cree-
mos, con Buendía, en una intervención
de Pacheco, sobre todo en los personajes del pueblo,
cercanos a la tradición sevillana. Los monjes, en su
tratamiento, están cercanos a Loarte, especialmente,
como apuntó Pérez Sánchez⁽¹⁰⁹⁾ en pliegues y tonalida-
des. Sin lugar a dudas, los elementos bodegonistas
arriba reseñados son de Loarte. Una visión atenta de-
muestra un divorcio compositivo entre los objetos y
los personajes que los portan, viéndose perfectamente
que están superpuestos al conjunto.

(109). Pérez Sánchez, 1982, nº 141 de catálogo.

10. ATRIBUCIONES COMPARADAS⁽¹¹⁰⁾.

	<u>MENDEZ CASAL</u>	<u>CAVESTANY</u>	<u>ANGULO/PEREZ SANCHEZ</u>	<u>TRIADO</u>
1.	-	-	-	Loarte
2.	-	-	-	Loarte
3.	Loarte	Loarte	Loarte	Loarte
4.	Loarte	-	Loarte	Loarte
5.	-	Loarte	Loarte	Loarte
6.	Loarte	-	-	Loarte
7.	Loarte	-	-	Loarte
8.	Loarte	Loarte	Loarte	Loarte
9.	-	-	-	Loarte
10.	-	-	-	Cercano a Loarte
11.	-	-	-	Cercano a Loarte
12.	-	-	-	Cercano a Loarte
68.	Loarte	Loarte	-	Escuela Española

(110). Obras confrontadas: Cavestany, 1936/40 y también 1942; Méndez Casal, 1934 y también 1936; Angulo-Pérez Sánchez, 1972; Triadó, 1982.

ESCUELA MADRILEÑA.

JUAN DE VAN DER HAMEN Y LEON.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Los datos más antiguos conocidos sobre Van der Hamen son los de sus contemporáneos. Así Lope de Vega⁽¹⁾ lo alaba en dos conocidos sonetos y en su obra "Laurel de Apolo"⁽²⁾, al igual que, en unas décimas, Gabriel Bocángel⁽³⁾. José de Valdivieso⁽⁴⁾, amigo del pintor, lo ensalza refiriéndose a su

-
- (1). Lope de Vega, soneto XLI, según Ceán, 1800, T. V, p. 126. Cf. Jordan, 1964/65, p. 57. También Lope de Vega, según Palomino, El Parnaso (1724), Ed. 1947, nº 101, pp. 886-887, y Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 138-139. Cf. Jordan, 1968, pp. 308-309 y Torres Martín, 1971, p. 55.
- (2). Lope de Vega, Laurel de Apolo (1630), "Obras sueltas", Madrid, Sancha 1776, T. I, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 419. Cf. Cavestany, 1936/40, p. 12, y Jordan, 1968, p. 309.
- (3). Gabriel Bocángel y Unzueta, según Rafael Benítez Claros, 1946, T. I, pp. 314-315. Cf. Jordan, 1968, pp. 310-311, y Calvo Serraller, 1981, p. 350.
- (4). Joseph de Valdivieso, 1615, según Ceán, 1800, T. V, pp. 125-126. Cf. Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 435. También Joseph de Valdivieso, 1629, según Calvo Serraller, 1981, p. 350.

obra global, y retratística en particular. El autor de "Índice de los Ingenios de Madrid", Juan Pérez de Montalván⁽⁵⁾, habla de él como pintor naturalista y poeta, siendo Pacheco⁽⁶⁾, en su sistematizada obra, quien lo valora desde una óptica más crítica. Lázaro Díaz del Valle⁽⁷⁾ recoge lo dicho anteriormente, y es Palomino⁽⁸⁾, con una cierta óptica temporal, el que le hace una crítica estilística seria y algo negativa, aunque valorando sus hallazgos, al igual que Mayans y Siscar⁽⁹⁾. J. A. Alvarez y Baena⁽¹⁰⁾ lo recoge en su obra, y lo mismo hace Ponz⁽¹¹⁾, aunque éste no cita ningún bodegón. Ceán⁽¹²⁾ lo incluye en su diccionario, al igual que Quilliet⁽¹³⁾. Hace mención de él, Brioso y Rufz⁽¹⁴⁾. A principios del presente siglo,

(5). Juan Pérez de Montalván, 1632, según Profeti, 1981, p. 562.

(6). Pacheco, 1649, Ed. Madrid, 1956, pp. 124-26.

(7). Lázaro Díaz del Valle, 1656/59, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. II, p. 24.

(8). Palomino, 1724, El Parnaso, Ed. 1947, pp. 886-887.

(9). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. V. pp. 169-170.

(10). Alvarez y Baena, 1789/1791, T. III, p. 212, según Jordan, 1968, p. 318.

(11). Cf. Ponz, Viaje (1772/1794), Ed. Aguilar, 1947.

(12). Ceán, 1800, T. V, pp. 124-127.

(13). Quilliet, 1816, p. 359.

(14). Brioso y Rufz, 1866, pp. 74-75.

se ocupan de la vida de Van der Hamen, Sentenach y Cabañas⁽¹⁵⁾, Mayer⁽¹⁶⁾ y Juan Cabré⁽¹⁷⁾. Sin embargo, la verdadera aportación documental y crítica la realizó Julio Cavestany⁽¹⁸⁾, a propósito de la magna exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte. Joaquín de Entrambasaguas⁽¹⁹⁾ aportó documentos, aunque los leyó e interpretó erróneamente, confundiendo al padre y al hijo. Con aportaciones diversas, llegamos a Charles Sterling⁽²⁰⁾, quien consigue dar a conocer a nuestro pintor en el mundo. Prácticamente la mayoría de hispanistas han hablado de nuestro autor, tal es el caso de Gaya Nuño⁽²¹⁾, Martín González⁽²²⁾, Soria⁽²³⁾, Xavier de Salas⁽²⁴⁾, Pérez Sánchez⁽²⁵⁾ y Angulo⁽²⁶⁾. Sin embargo, han sido Bergström⁽²⁷⁾, William B. Jordan⁽²⁸⁾, Torres Martín⁽²⁹⁾ y el que ésto suscribe⁽³⁰⁾, los que han intentado una sistematización de la obra del artista, analizándola y/o catalogándola.

(15). Sentenach y Cabañas, 1907, p. 58.

(16). Mayer, 1927, pp. 230 y ss.

(17). Cabré, 1928, pp. 114-117.

(18). Cavestany, 1936/40, p. 72.

(19). Entrambasaguas, 1941, pp. 18-21.

(20). Sterling, 1952, p. 66.

(21). Gaya Nuño, 1958.

(22). Martín González, 1958, pp. 59-66.

(23). Soria, 1959, pp. 273-280.

(24). X. de Salas, 1965, pp. 212 y ss.

(25). Pérez Sánchez, 1964.

(26). Angulo, 1971, pp. 24-30.

1.2. Relación.

MAYER, August L.: Still-Lives by Zurbarán and Van der Hamen.

"The Burlington Magazine", LI (1927), pp. 230 y ss.

CAVESTANY, Julio: Floreros y Bodegones en la Pintura Espa-

ñola. Catálogo Ilustrado de la Exposición. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1936/40, p. 72.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: Para la biografía de los Van der

Hamen. "Arte Español", Madrid (1941), pp. 18-21.

CAVESTANY, Julio: Tres bodegones firmados, inéditos. "Archivo

Español de Arte", Madrid, XV (1942), pp. 97-102.

MARTIN GONZALEZ, JJ: Sobre las relaciones entre Nardi, Cardu-

cho y Velázquez. "Archivo Español de Arte", Madrid XXXI, (1958), pp. 59-66.

SORIA, Martín S.: Notas sobre algunos bodegones españoles del

siglo XVII. "Archivo Español de Arte", Madrid, XXXII, (1959), pp. 273-280.

BERGSTRÖM, Ingvar: Juan Van der Hamen y León. "L'Œeil", nº 108,

(Diciembre 1963), pp. 24-31, 11 figl. 1 en col.

JORDAN, William B.: Juan Van der Hamen y León, A Madrilenian

Still-Life Painter. "Marsyas", XII (1964/1965), pp. 52-69.

JORDAN, William B.: Juan Van der Hamen y León. University Mi-

crofilms. A Xerox Company Inc. Arbor (Michigan), June 1967, Publ. 1968.

(27). Bergström, 1963, pp. 24/31. También Bergström, 1970, pp. 29-38.

(28). Jordan, 1964/65, pp. 52-69. También Jordan, 1968.

(29). Torres Martín, 1971, pp. 55-58.

(30). Triadó, 1974, pp. 31-76.

- BERGSTRÖM, I.: Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII. Cap. II. Instituto-Ibero Americano. Gotemburgo. Suecia. Ed. Insula, Madrid, 1970, pp. 29-38.
- ANGULO, Diego: Pintura del Siglo XVII. Col. Ars Hispaniae, XV, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1971, pp. 24-30.
- TORRES MARTIN, R: La Naturaleza Muerta en la Pintura Española, Barcelona, 1971, pp. 55-58.
- TRIADO, Joan-Ramon: Juan Van der Hamen, bodegonista. "Estudios Pro-Arte", nº 1, (Barcelona) (1974), pp. 31-76.
- RUIZ ALCON, M^a Teresa: Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura siglo XVII. Juan Van der Hamen. "Reales Sitios", nº 52 (1977), pp. 29-36.
- Orihuela Maeso, Mercedes: Dos obras inéditas de Van der Hamen, depositadas en la Embajada de Buenos Aires. "Boletín del Museo del Prado", T. III, nº 7 (Enero-Marzo 1982).

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

1596 - Marzo/Abril - Nace en Madrid, siendo sus padres Juan Van der Hamen y Dorotea Bitman⁽³¹⁾.

8 Abril - Es bautizado en la Iglesia de San Andrés de Madrid⁽³²⁾.

1607 - 11 Marzo - Juan de Van der Hamen, padre, otorga escritura de venta de un "turderrola" que tiene en los Estados de Flandes y ducado de Brabante, a favor de Melchor Paez. Son testigos Cornelio Dubois, cirujano de S.M., Gregorio Ricart y Alberto Tadeo, arqueros de S.M. Declara haber recibido de Cornelio Dubois 200 reales⁽³³⁾.

(31). Archivo Catedral de Granada. Inventario nº 8-457-16, según Jordan, 1967, pp. 163-173. Se refiere a la información de limpieza de sangre de Lorenzo Van der Hamen, hermano de nuestro Juan Van der Hamen.

(32). Libro (sin número) de Bautismos, fol. 160 vuelto. Párrroquia de San Andrés de Madrid, según Cavestany, 1936/40, p. 133.

(33). A.H.P.:Protocolo 1008, según Agulló, 1978, p. 171.

- 1607 - 14 Marzo - Juan de van der Hamen, padre, revoca el poder otorgado a Anrique de Camus (sic), entretenido de S.M., para vender el derecho que tenfa a "un turderrola"⁽³⁴⁾.
- 1615 - 6 Marzo - Capitulaciones matrimoniales de Juan de van der Hamen y Eugenia de Herrera⁽³⁵⁾.
- ~ Junio - Casa con Eugenia de Herrera.
- ~1617 - Nace Francisco van der Hamen Herrera⁽³⁶⁾.
- 1619 - 10 Septiembre - Cobra 100 reales por pintar un lienzo de frutas y caza para la Galerfa del Mediodfa de la Casa Real del Pardo⁽³⁷⁾.
-
- (34). Ibidem, p. 171.
- (35). Segdn Jordan, 1967, pp. 176-183.
- (36). Alcanza la mayoria de edad en 1635. Cf. A.P.M., Luis Ordoñez, Notario, Junio, 5, 1635, segdn Jordan, 1967, p. 260.
- (37). Legajo 8, El Pardo, segdn Saltillo, 1953, p. 168. Tambfen A.G.S. Contaduria Mayor, Tercera Epoca, Legajo 784, segdn Azcárate, 1970, p. 60.

1622 - 5 Abril - Bautizo de Marfa van der Hamen Herrera,
en la Iglesia de Santiago de Madrid⁽³⁸⁾.

1627 - Pretende la plaza de pintor del Rey, vacante por la
muerte de Bartolomé González, que se confiere a An-
gelo Nardi⁽³⁹⁾.

1629 - 18 Agosto / 14 Noviembre - Pinta tres cuadros
de frutas para el
cuarto bajo de S.M., en el Real Alcázar⁽⁴⁰⁾.

1631 - 28 Marzo - Muere en Madrid⁽⁴¹⁾.

(38). Libro IV, Bautismo, folio 16, Parroquia de Santiago y
de San Juan Bautista en Madrid, según Cavestany, 1936/40,
p. 134.

(39). Martín González, 1958, pp. 59-66. También Ceán, 1800, T. V,
p. 126.

(40). A.P.M. Luis Ordoñez, Notario, Junio, 5, 1635, según Jorcan,
1967, p. 260. Cf. P. de Madruzo, 1872, p. 585. Deben ser
los catalogados 2791, 2792, Inventario Alcázar 1636.

(41). Archivo Parroquial de San Girés, libro 5º, Defunciones,
fol. 222v, según Cavestany, 1936/40, p. 133. También Entram-
basaguas, 1941, p. 20; Ceán, 1800, T.V, p. 127, da la fecha

1631 - 4 Abril - Inventario de los bienes de Van der Hamen⁽⁴²⁾.

9 Abril - Tasación de los bienes de Van der Hamen⁽⁴³⁾.

16 Agosto - El tutor de Francisco y María Van der Hamen, Alonso Pérez de Montalbán, librero, cobra el pago de una venta al Cardenal Infante⁽⁴⁴⁾.

Eugenia de Herrera casa con Domingo Rufz⁽⁴⁵⁾.

de 1632, mientras Palomino, El Parnaso (1724), Ed. 1947, p. 887, da la de 1660.

- (42). A.P.M., Juan Piña, Notario, Inventario nº 4595, según Jordan, 1967, pp. 188/212.
- (43). A.P.M., Juan Piña, Notario, Inventario nº 4594, según Jordan, 1967, pp. 213/240.
- (44). A.P.M., Protocolo de Bernardo de Santiago Villota, 1626/1632, según Pérez Pastor, 1914, nº 867, p. 171. También Cavestany, 1936/40, pp. 133/134 y Entrambasaguas, 1941, pp. 20/21.
- (45). En las capitulaciones matrimoniales de María Van der Hamen, consta la devolución de "dos mill y quinientos y quinientos y treinta reales" (sic) por parte de Domingo Rufz "y pagar la dote que rescibió con la dicha doña Eugenia de Herrera su muger madre de la dicha doña María de Balderramen". A.P.M., Siego García, Notario, Inv. nº 5853, fols. 395 y 396v, según Jordan, 1967, p. 290.

~1632 - Muere Eugenia de Herrera⁽⁴⁶⁾.

9 Octubre - Almoneda de los bienes que habfan en
la platerfa de Eugenia de Herrera,
en la calle de Santiago, en casas de Diego Martínez,
cordohero⁽⁴⁷⁾.

1635 - 5 Junio - Francisco Van der Hamen consta casado
con Ana Ortíz⁽⁴⁸⁾.

(46). Está viva en el Inventario de los Bienes de Juan de Van der Hamen, sin embargo, en la almoneda de 9 de Septiembre de 1632 está difunta "(...) vecinos (se refiere a Van der Hamen y Eugenia de Herrera) que fueron de la dicha villa (...) difuntos (...)". Vid. nota 47.

(47). A.H.P.:Protocolo 3798, fols. 451-456, según Agulló, 1978, pp. 171-172. La lista completa de la almoneda la publica Jordan, 1967, pp. 241-249.

(48). A.P.M., Luis Ordoñez, notario, Vol. desde el año 1634, empieza en el folio 105, según Jordan, 1967, pp. 250-278.

antes de 1639 - Muere Francisco van der Hamen⁽⁴⁹⁾.

1639 - 24 Julio - Capitulaciones matrimoniales de María van der Hamen con Francisco de Lafuente⁽⁵⁰⁾.

1641 - 8 Diciembre - Testamento de María van der Hamen⁽⁵¹⁾.

18 Diciembre - Muere María van der Hamen⁽⁵²⁾.

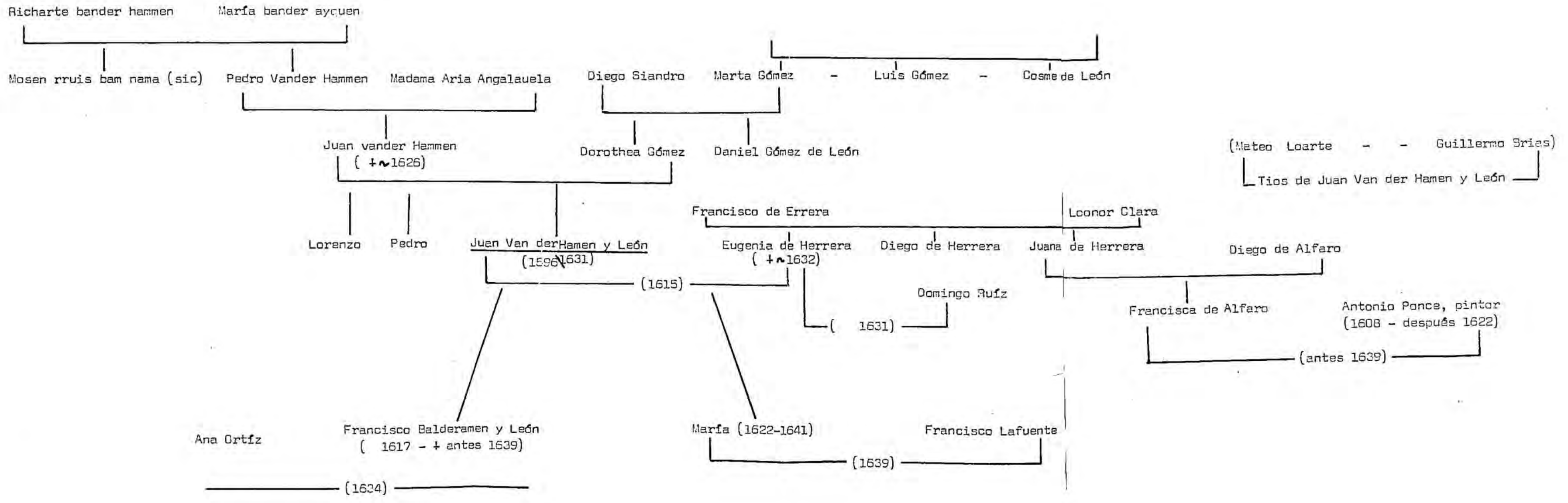
(49). Consta como difunto en las capitulaciones matrimoniales de su hermana María "(...) y los (bienes) que ha heredado por la fin y muerte de Francisco de Balderame su hermano (...)". Vid. nota 50.

(50). A.P.M., Diego García, notario. Inventario nº 5853, fols. 387-398, según Jordan, 1967, pp. 279-294.

(51). A.P.M., José Pérez Ynclán, notario. Inventario nº 7294, según Jordan, 1967, pp. 295-297.

(52). Archivo Parroquial de San Girés, Lib. 6ª de Defunciones, fol. 141, según Cavestany, 1936/40, p. 134. También Entrambasaguas, 1941, p. 21.

3. CUADRO GENEALOGICO.



4. DOCUMENTOS⁽⁵⁴⁾.

"En 10 de Septiembre de 1619 se libran 100 rs. a Juan Banderrame pintor vezino de esta villa ... por pintar al olio un lienço de frutas y caça que se hizo por mandado de su magestad para la galeria del medio dia de la Casa Real del Pardo en correspondencia de otros lienços que se compraron de la almoneda del Cardenal de Toledo para sobre las puertas de la dicha galeria"⁽⁵⁵⁾.

INVENTARIO DE LOS BIENES DE JUAN VAN DER HAMEN⁽⁵⁶⁾. (1631).

- Vn lienço de bara y tercia de ancho y tres quartas de alto sin marco de frutas.
- Mas diez y seis pajarillos y frutas rredondos con sus marcos negros.
- Mas doce lienços de vna tercia de ancho y quarta de largo de frutas bosquejadas sin marcos.
- Mas un lienço del mesmo tamano (vna bara de alto y tres quartas de ancho) de vnos cordericos sin moldura.

(54). Jordan, 1967, publica todos los documentos referentes a Juan van der Hamen y su familia. Nosotros sólo publicamos aquellos que hacen referencia a su labor bo-degonista.

(55). A.G.S., Contaduría Mayor, Tercera época, Leg. 784, según Azcárate, 1970, p. 60. Cf. Saltillo, 1953, p. 168.

(56). A.P.M., Juan Piña, notario. Inventario nº 4595, según Jordan, 1967, pp. 189-194.

- Mas dos liencos de bara menos ssesma quadrados vno de Abes y otro de chocolates.
- Mas dos liencos pequenos con sus marcos dorados de Abes.
- Mas dos liencos de tres quartas de alto y de ancho bara y sesma de liencos de Frutas.
- Vn lienco de bara y quarta de ancho y de largo tres quartas de Frutas bosquejado.
- Otro lienco de vnos pajarillos pequeno sin marco.
- Mas tres liencos originales de Frutas de media bara de largo sin molduras.
- Mas vn lienco de dos baras de largo y bara y media de ancho sin marco con vnas perdices y vn pabo.
- Mas otra lienco digo dos liencos de tres quartas de vnos animales y hierbas sin marco.
- Otro lienco de tres quartas de alto de Frutas en bosquejo."

"TASACION DE LOS BIENES DE JUAN VAN DER HAMEN⁽⁵⁷⁾. (1631).

- Primeramente catorce liencos de frutas de media bara de largo y vna tercia de ancho a cinquenta rreales cada vno montan settecientos rreales.
- 7. Mas vn lienco de bara y ssesma de largo y tres quartas de alto con vna cestilla de flores y frutas rrebueeltas en cien rreales. 100
- 14. Vn quadro de vna guirnalda con su moldura de ebano en seis-cientos rreales. 600.

(57). A.P.M., Juan Piña, notario. Inventario nº 4594, según Jordan, 1967, pp. 214-220.

- 18-Dos quadros de dos tercias de alto con sus molduras doradas el vno de perdices y otro de vnas pajaras a treinta rreales cada vno balen ssesenta rreales. 060.
- 19-Vn lienço de tres quartas de alto de vn perro y vn patto en veinte rreales. 020.
- 23-Vn lienço de tres quartas de vn cardo y vn salero en cinquenta rreales. 050.
- 24-Otro lienço de bara menos ochaba de vnas vbas colgando y lo demas bosquejado en cinquenta rreales. 050.
- 25-Otro del mesmo tamano de vnos perros y vna escarola en ocho ducados. 080.
- 26-Mas otro lienço del mesmo tamano de vna liebre y vnas abes en doce ducados. 132.
- 27-Mas otro quadro del mesmo tamano de vnos viscochos y chocolate que no falta si no es vn poco por acabar en ducientos rreales. 200.
- 28-Otro lienço del mesmo tamano de vna paloma sola en dos ducados. 022.
- 29-Otro lienço de tres quartas de largo y de alto dos quartas de vna muerte con vn libro en diez ducados. 110.
- 30-Diez y siete pajarillos con sus frutas en círculo con sus molduras negras a diez y seis rreales cada vna balen ducientos y ssetenta y dos rreales. 272.
- 33-Dos Paisillos redondos bosquejados con sus molduras negras el vno por acabar con su Caseria en quarenta rreales y el otro en diez y seis rreales y anbos. 056.
- 37-Vn pais ce a tercia de vnas habecillas en doce rreales. 012.
- 39-Doce fruterillos de a tercia en quadro bosquejados a seis rreales cada vno ssetenta y dos rreales. 072.

- 41-Vn quadrito de vnas armas de vna joya en seis rreales. 006.
- 44-Vna messa de bara y quarta de largo y de alto tres quartas bosquejada en veinte rreales. 020.
- 48-Vn lienço de a media bara con dos pajaricos en seis rreales. 006.
- 84-Vna guirnalda bosquejada de siete quartas en cinquenta rreales. 050.
- 87-Vn lienço de dos baras y media de vn pabo vna liebre y dos palomas en cien rreales. 100.
- 89-Vn lienço con vnos corderillos en diez y seis rreales. 016."

"Que deue su Magestad (...) a el dicho Juan de Balderamen de los tres quadros que pinto a toda costa de frutas para el cuarto bajo ..."⁽⁵⁸⁾.

INVENTARIO MADRID (ALCAZAR)⁽⁵⁹⁾: (1636).

Núms. 2791-2792. "Otros dos cuadros de pintura al óleo ... que tienen el uno vara y media de alto y en él está pintado un frutero grande, frutas y flores y un muchacho desnudo que los tiene = el otro es de tres varas de largo y de ancho tres cuartas poco más o menos en que está con festón de todas flores y frutas y tres muchachos desnudos ... Esto hizo Bal de Ramón (sic)"

(58). A.P.M., Luis Ordoñez, notario. Vol. desde el año 1634, empieza en el folio 105, según Jordan, 1967, p. 260.

(59). Según Cavestany, 1936/40, p. 142.

Nº 2809. "Otro lienzo ... de tres cuartas de largo y dos tercios de alto, en que está pintado un festón de diferentes flores y frutas y tres niños que los dos le tienen y el otro en medio que quiere cojer un pájaro, es de mano de Balderamen (sic)."

INVENTARIO RETIRO⁽⁶⁰⁾. (1700).

Nº 8403. "Un bodegoncillo de media vara en cuadro, con un plato de unos torreznos y otras cosas: de mano de Juan de Banderamen ...".

Nº 8404. "Otro del mismo tamaño y autor con dos cajas, un vidrio de guindas y otras cosas".

Nº 8428. "...Un frutero de dos tercios de alto y una vara de ancho, con un racimo de uvas tintas: de mano de Banderamen...".

Nº 8429. "Otra pintura de flores y frutas del mismo tamaño y autor, con dos jilguerillos y unas granadas ...".

Nº 8562. "Una sobrepuerta de vara de largo y dos tercios de alto, con un frutero de mano de Banderamen".

Nº 8587. "... una pintura de vara de largo y tres cuartas de ancho, con unos dulces, barquillos y vidrios, de mano de Banderamen ...".

INVENTARIO RETIRO⁽⁶¹⁾. (1794).

Nº 15513 (41). "Juan de Banderamen- Un frutero con varias

(60). Ibidem, p. 142.

(61). Ibidem, p. 142.

frutas y una granada con dos gilgueros vara menos cuatro dedos de alto media vara de ancho".

Nº 15559 (87). "Vandelgamen (sic)- Un frutero con racimo de uvas tintas de dos tercias de alto y una de ancho".

Nº 15587 (115). "Bandelgamen Sic)- Unos dulces, barquillos y vidrios de vara de largo tres quartas de alto".

Nº 15795 (323). "Bandelgamen (sic)- Un frutero de vara de largo y dos tercias de ancho".

Nº 15907 (434). "Bandelgamen (sic)- Unas canastas de frutas y arriba colgadas una calabaza y una cidra, vara y media de largo y cinco quartas de alto".

INVENTARIO DE REALES COLECCIONES. BUEN RETIRO.⁽⁶²⁾ (1808).

Nº 41. "Otra original de Juan Vandelrramen, de un Frutero con varias frutas. 600".

Nº 87. "Otra de Bandelgamen, un Frutero con un racimo de Hubas tintas, de dos tercias de alto, y una de ancho, con marco dorado. 240."

Nº 115. "Otra de Banderramen, con unos dulces Barquillos y Vidrios, de una vara de largo, y tres quartas de alto con marco dorado. 240".

Nº 256. "Otra de Bandegamen, con unas frutas y calavazas, de vara y dos tercias de alto, y dos varas y tercia de ancho con marco dorado. 300".

(62). Jordan, 1967, pp. 301-302.

Nº 434. "Otra de Bandegamen, con dos canastas de frutas, y arriva colgada una calabaza, y una Cidra, de vara y media de largo y cinco quartas de alto con su marco dorado. 450".

"(...) Real Sitio del Buen Retiro ... Cuarto del rey. Pieza primera: ... Porción de cuadros pequeños, paisajitos, marinas, batallas, fruteros, bambochadas, de diferentes autores ... Wander-Landen y otros ... Pieza tercera: ... diferentes paisajes, bambochadas, asuntos de campaña, etc. Wander-Landen (...)"⁽⁶³⁾.

INVENTARIO DE LA COLECCION DEL MARQUES DE LEGANES⁽⁶⁴⁾.

(1655).

96. "un banquete de duraznos, moloncotones, higos y manzanas, y un par de bucaros y una garrafa con Bino y unas ramas con ciruelas, de mano de Vanderhamen, de 2 barras poco mas o menos de alta y una media de ancho, en 400".

97. "otro banquete de la misma mano y tamaño, con cajas de conserbas, y canastillo de diferentes dulces y bucaros, en 400".

108-110. "tres pinturas de Vanderhamen de diferentes frutas y flores, cardos, rabanos y un frasco de vino, los dos de vara y sesma de ancho y una de alto, y la otra algo mayor, que las tasa en 600".

(63). Ponz, Viaje (1772/1794), Ed. 1947, pp. 893 y 896.

(64). López Navío, 1962, pp. 259-330.

124. "un quadro de frutas y una çesta con membrillos de mano de Vanderhamen, de bara y quarta de largo y tres quartas de alto, en 3.000".

144. "un quadro de media bara en quadro, de una taça de fruta de Vanderhamen, en 400".

351. "otra de unas frutas de Vanderhamen, de bara y quarta de ancho, y tres quartas de alto, en 500".

353. "otra de Vanderhamen, del mismo tamaño, con frutas y granados, membrillos, melones (en el inv.: meloncotones) y ubas y unos vidrios, en 500".

703. "un quadro de más de 3 baras de alto y bara y media de ancho que sirbe de sobrepuerta en el estrado del quarto alto, en el questa pintada una muger y dos niños y muchas flores, que significa la primavera, lo taso en 1.000"⁽⁶⁵⁾.

704. "otro del mismo tamaño, que asimismo sirbe de sobrepuerta en la misma pieça en la que está pintado una muger desnudo el medio lado en el que ay pintados melones, cardos, calauazas y un mono a la mano derecha, que significa el otoño, y lo taso en 1.000"⁽⁶⁶⁾.

(65). Este cuadro y los dos siguientes no están atribuidos a Van der Hamen en el Inventario que reseñamos, aunque, tal como veremos en el apartado Catálogo razonado, pueden identificarse. Jordan, 1967, pp. 302-304, no los incluye en su transcripción de la colección.

(66). Vid. nota 65.

705. "otro del mismo tamaño que sirbe lo mismo en la dha pieço, en questa pintado una muger con una banda lebantada en el ayre, y un hombre yncada una rodilla, delante un açafate de ubas tintas y debaxo de los pies muchos generos de ubas tintas, digo frutas, que significa el berano, y lo taso en 1.500"⁽⁶⁷⁾.

TESTAMENTO DE DIEGO VALENTIN DIAZ, PINTOR. VALLADOLID.⁽⁶⁸⁾
(1660).

"(...) Declaro q en poder de francisco de la montaña platero estan cinquenta quantas de la Hixada del tamaño de nueces pequeñas y un lienzo de unos Dulces pintados de mano de Juan de Balderramo de bara y media originales (...)"⁽⁶⁹⁾.

(67). Vid. nota 65.

(68). García Chico, 1946, T. III, (Pintores II), p. 66.

(69). Inventario y tasación de los bienes de Diego Valentín Díaz. Pinturas:

nº 23. "otra pintura en lienzo de una langosta y frutas en bastidor de una bara de ancho en quarenta reales."

nº 79. " Dos pinturas de frutas y flores en lienço de a tres quartas con sus bastidores en tres ducados".

nº 81. "Un frutero de un cardo y frutas en lienço de tres quartas con su bastidor en doce reales".

nº 82. "Otro frutero pintado en lienço de una escarda y otras verduras de tres quartas en bastidor sin

INVENTARIO DE LA COLECCION DEL MARQUES DEL CARPIO⁽⁷⁰⁾.

(1661).

105-109. "Cinco lienzos de tres cuartos, apaisados; fruterros. Originales de Juan Vander Hammel (sic)".

marco en doce reales.

nº 236. "Un lienzo pintados unos racimos de ubas blancas y negras de cosa de dos tercias en dos ducados".

nº 257. "Otro pais de unos dulces en lienço con bastidor sin marco de cosa de bara y media que es el que declara el dho diego diez por su testamento tenia francisco de la montaña en cien reales".

Según García Chico, 1946, T. III (Pintores II), pp. 73-84.- Atendiendo que el apunte nº 257 se refiere al cuadro de Van der Hamen, podría suponerse que los restantes, o algunos de ellos, sean de nuestro autor.

(70). Según Jordan, 1967, p. 305. Cf. Angel M. de Barcia, 1911, Apendix, p. 253, que los reseña en el catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.

"CONVENIO. DON FRANCISCO MARCHANT DE LA CERDA A DON JOSEPH MARCHANT. EN 1º DE JUNIO DE 1662"⁽⁷¹⁾.

"(...) mas otro lienzo de bara y media de largo y cinco cuartas de alto, con su marco negro, en que estan pintados vnos dulces, de mano de Balderrama (...)"

"(...) mas dos frutereros, de bara y media de largo, con su marco negro, de mano de Balderrama(...)"

"(...) mas dos lienzos pequeños, con sus marcos, el vno de vnas castañas asadas y el otro de unas zerezas, de mano de Balderramen (...)"

"(...) mas doze lienzos de abes de una bara de largo, con sus marcos negros, de mano de Balderraman (...)"

TASACION DE LOS BIENES DE DOÑA JERONIMA DE VILLARREAL, POR "JULIAN GONZALEZ, MAESTRO PINTOR". (1666).⁽⁷²⁾

"(...) Tres frutereros de Juan de Banderamen, de dos tercias de ancho, con marco negro". 150 rs. (...).

TESTAMENTARIA DE CARLOS III. PALACIO DE ARANJUEZ. (1788).⁽⁷³⁾

41. "otra de Juan de Bandegamon: un frutero con varias frutas

(71). A.H.P.:Protocolo 9149, fols. 669 y ss., Madrid 14-VI-1662, según Agulló, 1981, pp. 213-216.

(72). A.H.P.:Protocolo 6713, fols. 244 y ss., Madrid 14-III-1666, según Agulló, 1981, p. 96.

y una granada con dos jilgueros, de vara menos cuatro dedos de alto y de media vara de ancho, con mano antiguo, en seiscientos reales".

87. "Otra de Bandelgamen: un Frutero con vno racimo de ubas tintas, de dos tercios de alto y vno de ancho, con un marco dorado en doscientos cuarenta reales".

INVENTARIO DE LAS PINTURAS DE LA COLECCION DE DON VALENTIN CARDERERA.⁽⁷⁴⁾ (~1880).

69. " La Primavera original, firmado de vander-Hamen. Cuadro por alto. 2.500 reales."

(73). Según T.A., 1973, pp. 71-72. Cf. Vicente Poleró, 1857, Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo: n^{os}. 543-544, atribuidos al pintor Juan David Heem. También María Teresa Rufz Alcón, 1977, pp. 254-260. Vid. Inventarios Retiro, 1700 (n^o 8428) y 1794 (n^{os}. 15559/87 y 15513/41).

(74). Según Xavier de Salas, 1965, pp. 212.

5. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) V.M. en esta parte defiende a su nación, i celebra su Rei, digno por uno i otro de que su pluma sola se ocupe en representarnos acciones tan generosas, como los pinzeles del señor Juan vander Hammen su hermano en solas las imagines de los animos mas nobles, pues con edicto publico pudiera España en nombre de sus Reies prohibir: "Ne quis se praeter Apellem Pingeret" pues no son inferiores sus ingeniosidades a las que de los colores que de aquel artifice nos celebra la antie-
dad (...)".⁽⁷⁵⁾

"(...) Para concluir referiremos el caso que nos cuenta Casiano dal Pozzo sobre los dos hermanos, Lorenzo y Juan van der Hamen, en 1626 con motivo de la llegada a Madrid del legado del Papa, el cardenal Barberini: "Habiendo yo rogado al señor Cardenal Patrono se dignase dejarse retratar por Juan van der Hamen de Guadarrama español, natural de Madrid, el cual era excelente para hacer retratos de flores, frutos y cosas semejantes. Habiendo visto que el retrato hecho por Juan (?) Velázquez, del señor Conde de Olivares habia resultado con aire melancólico y severo, le pareció que viniese

(75). Tomas Tamayo de Vargas, a Lorenzo van der Hamen y León, en el prefacio de "Don Filipe el prudente, Segundo deste nombre, rey de las Españas y nuevo-mundo", por Lorenzo van der Hamen, Madrid, 1625, según Jordan, 1967, p. 307.

y en media hora o poco mas lo hizo, bastante bien, no quedando completamente terminado". Casiano nos dice que pocos días después terminó Juan van der Hamen el retrato del Cardenal Legado (...)"⁽⁷⁶⁾

LOPE DE VEGA. SONETO: "A JUAN DE VANDER HAMEN PINTOR EXCE!

LENTE.

Si cuando coronado de Laureles,
copias, Vander, la Primavera amena,
el lirio azul, la cándida azucena,
murmura la ignorancia tus pinceles:

Sepa la envidia, castellano Apeles,
que en una tabla, de tus flores llena,
cantó una vez, burlada, Filomena,
y libaron abejas tus claveles.

Pero si las historias vencedoras
de cuanto admira en únicos pintores,
no vencen las envidias detractoras,

y callan tus retratos sus favores;
vuelvan por ti, Vander, tantas Auroras,
que te coronan de tus mismas flores."⁽⁷⁷⁾

(76). Según Gregorio de Andrés, 1973, p. 253.

(77). Según Palomino, El Parnaso (1724), T. III, nº 101, Ed. Aguilar, 1947, p. 887.

LOPE DE VEGA. "OBRAS SUELTAS" (1630). MADRID: SANCHA 1776,
T. I, p. 399. A JUAN DE VANDER HAMEN VALDERRAMA, PINTOR INSIG-
NE. (SONETO XLI).

Al Olimpo de Júpiter Divino,
donde rayos de sol forman doseles,
a quejarse de vos, oh nuevo Apeles,
con triste voz Naturaleza vino.

Dixo que nuestro ingenio peregrino
le hurtó para hacer frutas sus pinceles;
que no pintais, sinó criais claveles
como ella en tierra, vos en blanco lino.

Júpiter las querellas escuchadas
hizo traer un lienzo y viendo iguales
con las que ella crió las retratadas;

Mandó, que vos pintéis las naturales,
y ella puede sacar de las pintadas,
quedándose en el cielo, originales."⁽⁷⁸⁾

LOPE DE VEGA. "OBRAS SUELTAS" (1630). MADRID: SANCHA 1776,
T. I, p. 171. LAUREL DE APOLO. (SILVA IX).

Pero, porque es razón que participe
del laurel la Pintura generosa,

(78). Según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 399.

juntos llegaron a la cumbre hermosa
 surcando varios mares,
 Vicencio, Eugenio, Nuñez y Lanchares,
 cuyos raros pinceles
 temiera Zeuxis y envidiara Apeles,
 Cárdenas, van der Hamen a quien Flora
sustituyó el oficio de la Aurora;
 y con pincel divino
 Juan Bautista Maino
 a quien el arte debe
 aquella acción que las figuras mueve."⁽⁷⁹⁾

GABRIEL BOCANGEL. A UN RETRATO DEL AUTOR MUY SEMEJANTE,
QUE HIZO JUAN DE BANDERHAMEN, PINTOR INSIGNE. (DECIMAS).

Niegas, (o insigne Vander)
 Al vulto, que das aliento,
 Las voces, y el movimiento,
 Y es por darle mayor ser.
 Lo humano llega a tener
 Numero en lo que respira;
 Mas tu pinzel, como aspira,
 A vida mas soberana,
 Alientos niega de humana,
 A toda Imagen que inspira.
 Como naze a tu alabanza,
 No tiene el prodigio voz
 Pues ninguna es tan veloz,

(79). Según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 419.

Que tan alta empresa alcanza.
 O fue, que la semejança,
 Evitó en el colorir,
 El hablar, como el sentir,
 Para que el original,
 Acierte a saber, en qual
 De los dos, ha de vivir.

Vivas voces, y aun sentidos,
 Dan tus pinceles velozes,
 Porque no todas las voces,
 Se escuchan con los oídos.
 Ojos, que son advertidos,
 Oiran a qualquier figura,
 Donde haçaña mas segura,
 Halló tu pinzel valiente,
 En que calle lo viviente,
 Que en dar voz a la pintura.

Vive, pues (aunque fingida)
 Naturaleza mejor,
 Pinta tu vida, y mayor,
 Será que eterna tu vida.
 La eternidad te conuida,
 Contra el tiempo fugitivo,
 Viendo, que a tu honor altivo,
 Dos muertes se han conjurado.
 La mayor, como embidiado,
 Y la menor, como vivo.⁽⁸⁰⁾

(80). Según Benítez Claros, 1946, T. I, pp. 314-315.

EN GRACIA DEL ARTE NOBLE DE LA PINTURA. EL MAESTRO IOSEPH DE VALDIVIESO, CAPELLAN DE HONOR DEL SERENISIMO INFANTE, Y CARDENAL DE ESPAÑA. (1629). (pp. 403-419).

"(...) Picturae opera tanquam viventia extant, si quid veró interrogaberis, verecunde admodum silent. Algo de lo cual dije yo en este soneto a Juan de Vander Hamen y León, pincel solicitador de envidias y de alabanzas (a quien muerte intempestiva anocheció a estas luces, a mi creer, para que amaneciese a la que no le puede anochezer, vivió en pocos años muchas edades: Consummatus in brevi explevit tempora multa) en un retrato con que me honró graduándome en el número de los ingenios, en quien el cielo acredita su poder. España su soberbia, y el mundo su admiración, si bien entre ellos me extrañó, sicut anser inter olores.

Tan felizmente al lino tradujiste
 Mi rostro (o pincel Fénix) que mirado
 Me juzgo en un espejo, no copiado,
 Porque hasta el movimiento le infundiste;
 Burla ingeniosa de mí mismo fuiste,
 Pues me hallé vivo, y me busqué pintado,
 Porque el habla que hurtaste al retratado,
 Al retrato sin habla se la diste.
 Tu de ti mismo en verte te dudaste,
 Porque sobre tu ingenio, y tu deseo
 Más que te persuadiste, ejecutaste,
 Y yo cuando por tí tan yo me veo
 Como a la copia el alma trasladaste,
 Aunque vivo me toco, no me creo."⁽⁸¹⁾

(81). Según Calvo Serraller, 1981, p. 350.

JUAN PEREZ DE MONTALVAN. "INDICE DE LOS INGENIOS DE MADRID" (1632). APENDICE, PARA TODOS.

" nº 217. Juan de Vanderhamen y León, Pintor de los mas celebres de nuestro siglo, porque en el dibuxo, en la pintura y en lo historiado excedió a la misma Naturaleza: fuera de ser unico en su Arte, hizo estremados versos, con lo que provó el parentesco que tienen entre sí la Pintura y la Poesía, murió muy moço, y de lo que nos dexó assi en frutas como en retratos y lienços grandes se colige que si viviera fuera el mayor Español que huviera avido de su Arte."⁽⁸²⁾

FRANCISCO PACHECO. ARTE DE LA PINTURA. SU ANTIGÜEDAD Y GRANDEZAS. (1649). (CAP. VII DEL LIBRO TERCERO).

"(p. 416 -Pintura de flores-) Es muy entretenida la pintura de flores imitadas del natural en tiempos de primavera: i algunos an tenido eminencia en esta parte, particularmente en Flandes el famoso Florencio, cuyo retrato se ve entre los ilustres Pintores Flamencos. I la antigüedad no careció desta gracia ... Tampoco falta en este tiempo quien se aficione al entretenimiento desta pintura por'la facilidad con que se alcança y el debate que causa su variedad. I entre los que lo han hecho con fuerza y Arte Iuan de Van der Amen Archero del Rei Filipo cuarto. (p. 421 -Pintura de frutas-) (...)
Iuan de Vander Amen las hizo (las flores) estremadamente, i mejor los dulces, aventajandose en esta parte a las figuras y retratos que hazía; i assi esto le dió (a su despecho) mayor nombre."⁽⁸³⁾

(82). Según Profeti, 1981, p. 562.

(83). Según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, pp. 184-185.

LAZARO DIAZ DEL VALLE. EPILOGO Y NOMENCLATURA DE ALGUNOS ARTIFICES. APUNTES VARIOS. (1656|1659).

"(...) Juan de Vanderhamen y León. Pintor de los buenos de nuestros tiempos presentes. A este artífice puso Montalvan en el libro de "Para Todos" entre los excelentes ingenios de Madrid, donde alabando sus pinceles escribe q^e en dibujo, en pintura, y en lo historiado excedió a la naturaleza, y que hizo extremados versos castellanos con q^e probó el parentesco q^e tienen la poesía y la pintura. Murió muy mozo dejando fama de su nombre con muchas pinturas de frutas, flores, retratos y otros lienzos."⁽⁸⁴⁾

ANTONIO PALOMINO. EL PARNASO ESPAÑOL PINTORESCO LAUREADO. (1724). Nº 101.

Juan Van der Hamen y León, pintor de los aventajados de su tiempo, fué natural de esta villa de Madrid: su padre era flamenco, y pintor, de quien se tiene por cierto aprendió el arte de la Pintura, su madre era española; y fué tan notorio el crédito de Van der Hamen en la facultad de la Pintura que Montalbán en su libro de Para todos, le numera entre los excelentes ingenios de Madrid, donde elogiando sus pinceles, dice: que en el dibujo, en el colorido, y en lo historiado aventajó a la naturaleza (bien, que si lo hubiera dicho Velázquez, u otro pintor de su tiempo, me hiciera más fuerza, porque no dejó de tener alguna sequedad de la manera antigua flamenca,)

(84). Según Sánchez Cantón, Fuentes, 1623/41, T. II, p. 24.

pero de buen gusto dice también, que hizo extremados versos castellanos, con que probó el parentesco que tienen la Pintura y la Poesía (en esto me convence más). (...) Fué su habilidad muy universal, pues no se redujo sólo a la historia, sino también a los retratos, que los hizo excelentes; y asimismo las frutas, flores, paisés y bodegoncillos, de que yo tengo dos de su mano, grandemente hechos; pero en las flores fué tan eminente, que por tal de celebra Pacheco en su libro de la Pintura, fol. 421. Y así fué muy digno, no sólo del referido elogio de Montalbán, sino de otro no menos apreciable del gran Lope de Vega (...)"⁽⁸⁵⁾

GREGORIO MAYANS Y SISCAR. ARTE DE PINTAR (1776).

"(...) Blas de Prado, discípulo de Antonio Berruguete, también pintó la fruta con grande acierto; y asimismo su discípulo Fray Juan Sanchez Cottán, después cartujo, y Juan de Vánder-Hamen con fuerza y Arte, y mucho mejor los dulces, aventajándose en este objeto de la pintura a las figuras y retratos que hacía; lo cual, sin pretenderlo él, dió más celebridad a su nombre. (...)"⁽⁸⁶⁾

"(...) En España se esmeró en pintar flores en sus hermosos paisés Don José de Ciézar; y antes que él también las pintaron con eminencia Juan van der Hamen, D. Juan Bautista Crescencio, Juan de Arellano, Francisco de Herrera -el Mozo, Paulo Aragonés, D. Bartolomé Pérez y D. Lorenzo Montero, y otros muchísimos. (...)"⁽⁸⁷⁾

(85). Según Ed. Aguilar, Madrid 1947, pp. 886-887.

(86). Según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V. pp. 169-170.

"(...) Juan van der Hamen y León, natural de Madrid, hizo retratos excelentes (...)"⁽⁸⁸⁾

J.A. ALVAREZ Y BAENA. HIJOS DE MADRID, ILUSTRES EN SANTIAGO, DIGNIDADES, ARMAS, CIENCIAS Y ARTES. (1789/1791) (Tomo III, p. 212).

"Juan de Vanderhammen y Leon (...) Hizo otras muchas obras para varias partes, no reduciéndose solo á la Historia, sino tambien á los retratos que hizo excelentes, y asimismo a las frutas, flores, paisés y bodegoncillos, siendo en las flores mas eminente, y por tal celebrado de Pacheco. Murió en esta Corte el año de 1660. Estuvo casado con Doña Eugenia de Herrera, de quien tuvo una hija llamada María, que nació año de 1622 en la Parroquia de Santiago."⁽⁸⁹⁾

J.A. CEAN BERMUDEZ. DICCIONARIO HISTORICO DE LOS MAS ILUSTRES PROFESORES DE LAS BELLAS ARTES EN ESPAÑA. (1800). (Tomo V, pp.124-126).

"VANDER HAMEN Y LEON (D. Juan de) pintor. Nació en Madrid el año de 1596, y fué bautizado en la parroquia de S. Andrés, siendo sus padres Juan de Vander Hamen y D^a Dorotea Vitiman naturales de Bruxêlas. Aprendió desde muy niño á dibuxar con su padre, que siendo archero del rey pintaba flores con frescura y ligereza. (...) Aunque seco y duro en lo historiado, fué dulce y tierno en los retratos y mejor en las flores y frutas,

(87). Ibidem, p. 170

(88). Ibidem, p. 200

(89). Según Jordan, 1967, p. 318.

distinguiéndose mucho más en pintar dulces y confituras. Se ejercitó también en la poesía castellana con su hermano D. Lorenzo, que fué gran humanista, teólogo y sacerdote, secretario del arzobispo de Granada y escritor de varias obras que se imprimieron. (...) Son muy estimados los floreros, fruteros y bodegones de este profesor que conservan los aficiones en sus gabinetes, (...)".

NICOLAS DE LA CRUZ Y BAHAMONDE -CONDE DE MAULE-. VIAJE DE ESPAÑA, FRANCIA E ITALIA. (1806/1813). Tomo XI (1812), Lib. XX, Cap. II, pp. 338-339.

"(...) Juan de Vander Hamen que nació en Madrid en 1596 hijo de padres flamencos se distinguía en los retratos, flores y frutas. Lope de Vega lo aplaudía en los siguientes sonetos: Si cuando coronado de Laureles/ copias, Vander, la primavera amena, etc. (...)"

F. QUILLIET. DICTIONNAIRE DES PEINTRES ESPAGNOLS. (1816). (pp. 359).

"VANDERHAMEN DE LEON (don Jean de), peintre d'histoire et de fleurs (...) et faisait encore mieux les fleurs, les fruits, les intérieurs, que tous les connaisseurs conservent avec curiosité. (...)"

J. BRIOSO Y RUIZ. MUSEO ARTISTICO Y FILOSOFIA DE LA NOBLE PINTURA. (1866). (pp. 74-75).

"(...) Ojalá a vosotros (artistas) se os haga igual elogio que hacia el célebre poeta Lope de Vega, al inmortal Vanderhamen.

Era así: Soneto. Si cuando coronado de Laureles, etc. (...) Panegirice este elogio las divinas excelencias de las bellas artes. (...)"

PEDRO DE MADRAZO. CATALOGO DESCRIPTIVO DEL MUSEO DEL PRADO DE MADRID. (1872). P. 585.

"(...) Y lo es también que el rey Felipe IV aprecio de su talento cuando le encargó que pintase los festones de flores y frutas con genios sosteniendolos y y jugueteando entre ellos, que según el Invent. de los cuadros del R. Alc. y Palacio, de 1637, adordaban las dos piezas del cuarto bajo de verano, donde cenaba y dormia S.M.; además de adquirir muchos fruteros y bodegoncillos de su pincel para embellecer algunas estancias del Palacio del Buen Retiro (inventarios de 1637 y 1700)."

6. EL HOMBRE

Los aspectos referentes a su biografía quedan suficientemente explicados en la sinopsis biográfica, por lo que sólo resaltaremos, en el presente apartado, datos significativos de su personalidad y nivel socio-cultural.

Su situación económica debía ser holgada, nos atreveríamos a decir alta. Su padre, arquero del rey, debía tener buena posición y presumiblemente querría para sus hijos cargos y matrimonios convenientes, para mejorar su condición. El mayor, Lorenzo, fue hombre de letras y entró como capellán en la Capellanía Real del Arzobispado de Granada⁽⁹⁰⁾. Nuestro Van der Hamen, tuvo problemas para casarse con Eugenia de Herrera, ya que (...) "lo ynpedirian sus parientes por que desean casar a el dicho Juan de Balderana con persona que tenga mas dote y sea mas rrica que la dicha Eugenia de Herrera (...)"⁽⁹¹⁾. Sin embargo, pese a su juventud, dieciocho años, logra casarse, y pronto la actividad del pintor será importante. Por último, tenemos noticia, a través de Juan Pérez de Montalván en "Para Todos" (1632), que su otro hermano, Pedro, también se dedicó a las letras.

Juan van der Hamen abre un obrador en la calle de los Tintoreros, "frente al meson", en casa propiedad del Hospital⁽⁹²⁾, que será frecuentado por los pintores y coleccionistas, recibiendo encargos de la Corte⁽⁹³⁾. Aunque éstos no decrecerán,

(90). Archivo. Catedral de Granada, Inv. nº 8, 457-16, según Jordan, 1967, pp. 163-165.

(91). Archivo. Palacio del Arzobispado de Madrid, 1615, según

artísticamente no llegará al cénit al perder, a manos de Angelo Nardi, el cargo de pintor del Rey, vacante a la muerte de Bartolomé González⁽⁹⁴⁾. Sin embargo, al morir consta una relación de bienes que denotan posición social elevada⁽⁹⁵⁾. Dejando aparte el capítulo de pinturas, destacan los muebles, propios de una casa acomodada; los objetos de oro, plata y las joyas, con diamantes, esmeraldas, zaffros, ...; las armas, propias de un gran coleccionista, y los libros, que más tarde detallaremos. Aunque su esposa Eugenia Herrera vuelve a casar, por razones ignoradas⁽⁹⁶⁾, parece que no son causas económicas lo que la inducen a hacerlo⁽⁹⁷⁾.

Culturalmente, parece hombre de letras, seguramente por tradición familiar. Es citado, por Juan Pérez de Montalván en el "Índice de los ingenios de Madrid" como poeta⁽⁹⁸⁾ y en

Jordan, 1967, p. 181.

(92). Según Cavestany, 1936/40, p. 41.

(93). 10 Septiembre 1619. Cobra 100 reales por un lienzo de frutas y caza para la casa Real del Pardo. Vid. nota 37.

(94). Ceán, 1800, T. V, p. 126. Cf. Martín González, 1958, pp. 59-66.

(95). Vid. Inventario y Tasaciones de sus bienes. Jordan, 1967, pp. 188-211 y 213-235.

(96). Vid. nota 45.

(97). Vid. nota 47.

(98). "(...) fuera de ser unico en su Arte, hizo estremados versos, con lo que provó el parentesco que tienen entre sí la Pintura y la Poesía (...)", según Profeti, 1981, p. 562.

su librería constan cincuenta y dos libros de varias materias. Destacan las obras poéticas -Góngora, Bocángel, Lope de Vega-, las históricas, literarias -Don Quijote-, siendo de señalar las escritas en otros idiomas, como el italiano y francés. Su amistad con el librero Alonso Pérez de Montalván, que más tarde será tutor de sus hijos, informa de amistades cultas.

Aspectos de carácter e ideológicos son difíciles de señalar, al no conocer su testamento, documento ilustrador en el que nos hemos basado al hablar de otros autores. Sólo el certificado de defunción⁽⁹⁹⁾ nos señala que recibió los Santos Sacramentos y dejó encargadas doscientas misas por su alma, y mandose enterrar en San Felipe.

La problemática de la boda con Eugenia de Herrera denota fuerte carácter, en un joven de dieciocho años, al enfrentarse a sus padres, e igualmente el "comercio" de cuadros, que surge de su obrador, nos lo muestra como hábil negociante a la vez que organizador.

Un aspecto erróneo, seguramente por confundirlo con su hermano Lorenzo, es el considerarlo sacerdote. Así lo nombra Sentenach y Cabañas "fué, además, poeta y sacerdote, y murió joven"⁽¹⁰⁰⁾. Martín Ortega también lo afirma⁽¹⁰¹⁾.

(99). Libro de Difuntos Quinto, folio 222, Parroquia de San Ginés, según Cavestany, 1936/40, p. 133.

(100). Sentenach y Cabañas, 1907, p. 58.

(101). Martín Ortega, 1966, p. 431.

7. LA OBRA.7.1. Formación.

Uno de los puntos que más se ha discutido, de la personalidad artística de Van der Hamen, ha sido el de su ascendente artístico. La teoría de la influencia flamenca ha sido contrapuesta a la de su negación absoluta.

En primer lugar, la rotundidad de las afirmaciones se basa en la aceptación o negación al pintor de una serie de obras, en las que la influencia o la mano flamenca está patente⁽¹⁰²⁾, y en el desplazamiento cronológico de otra serie de obras con figuras⁽¹⁰³⁾. Así Cavestany⁽¹⁰⁴⁾, Sterling⁽¹⁰⁵⁾, Soria⁽¹⁰⁶⁾ y Bergström⁽¹⁰⁷⁾, basándose en los cuadros aludidos en la nota 102, obras de un flamenquismo a la manera de Osias Beert, destacan esta primera influencia en el desarrollo estilístico del autor. Bergström⁽¹⁰⁸⁾, de manera incomprensible, habla de influencia de Rubens y Snyders, basándose, suponemos, en los dos cuadros expuestos en 1971 en la Galería Legar de Madrid, o el del Banco de España. Como veremos en su análisis, la influencia será temática e iconográfica, aunque no estilística, al margen de la fecha, que creemos debe ser 1628 y no 1620, como en la actualidad se lee. Jordan⁽¹⁰⁹⁾ no da por válidas las

(102). Números

(103). Números

(104). Cavestany, 1936/40, p. 37.

(105). Sterling, 1952, p. 66.

(106). Soria, 1959, pp. 273-280.

primeras obras, a la manera de Beert y data los bodegones con figuras hacia 1628, comparándolos con la "Flora" del Museo del Prado. Su afirmación la apoya en el testimonio del Doctor Hort Gerson, director del Rijksbureau voor Kuntshistorische Documentatie, de la Haya, quien no ve la influencia flamenca en Van der Hamen. En el capítulo de los contactos, Pérez Sánchez⁽¹¹⁰⁾ habla del mundo italiano postcaravaggesco a través de Crescenzi, en España desde 1616, y de Bonzi, cuyas obras llegaron a la Península en fecha temprana. El cuadro de la colección Duquesa de Valencia⁽¹¹¹⁾ reafirma esta teoría.

Constatado el friso de opiniones, pasamos a analizar, desde nuestro punto de vista, los posibles antecedentes. En nuestro artículo sobre Van der Hamen⁽¹¹²⁾ ya valoramos las opiniones y de manera comparativa dimos nuestro orden de evolución y/o influencias. No hicimos notar, entonces, una posible influencia de Tristán en las obras que asemejan fragmentos de composición con figuras⁽¹¹³⁾. Una visión atenta hace difícil no relacionarlas con el cuadro de la "Ultima Cena" de la Parroquial de Cuerva. Es obvio, sin embargo, que en un primer momento, la

(107). Berström, 1970, 30-31.

(108). Ibidem, p. 30.

(109). Jordan, 1964, 1965, p. 55.

(110). Catálogo, Sevilla, 1973, nºs. 69-70. También, Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 85.

(111). Lo reproduce Cavestany, 1936/40, p. 47, fig. 23. También, Catálogo, Sevilla, 1973, nº 8.

(112). Triadó, 1974, pp. 35-38.

(113). Números 1 y 2 de catálogo.

impronta de Cotán esté presente. El marco de ventana cumple su función espacial y el cardo emerge singular en la composición. Pronto sus obras se estructurarán en el marco de una repisa, jugando con un ligero zig-zag, anticipo de las obras de Zurbarán. La complejidad aparece paulatinamente en la composición en zonas definidas: dos planos, tres planos a la misma altura, tres planos asimétricos. Es en estas obras donde la composición escalonada de Bonzi pudiera influir, aunque un cierto "horror vacui" del italiano contrasta con la sencillez de Van der Hamen. Finalmente, aparece una influencia flamenca, más bien en el orden tipológico que formal y compositivo. La influencia paterna podría producirse como vehículo trasmisor de formas cotanescas o, creemos, lo más probable, como simple maestro de la técnica pictórica, que más tarde su hijo aplicará a contenidos y composiciones nuevas.

7.2. Estilo

Van der Hamen es uno de los artistas que busca nuevas soluciones, y en un corto espacio de tiempo, que va de 1620 a 1629, sus composiciones y formas concretas sufrirán un cambio y evolución constantes.

7.2.1. Grupo formal: El autor, en sus inicios, utiliza un tipo de pincelada valoradora de los volúmenes y las calidades de las cosas de manera fiel. Son las suyas, formas cerradas,

bien dibujadas y concretas. Utiliza formas eidéticas no reelaboradas, que explican perfectamente, fijándolo, el objeto a tratar. A través de una técnica, me atrevería a llamar flamenca, Van der Hamen consigue calidades y transparencias de gran virtuosismo. Diríamos que aporta, a la seriedad española, un cierto descriptivismo anecdótico y sutil, que embellece la composición. En definitiva, no hace otra cosa que dar un tratamiento adecuado, a lo que exige, para ser plasmado, cada objeto. Así emplea veladuras en los vidrios, dibujo firme en las cerámicas, virtuosismo caligráfico en los barquillos y cestas, y técnica impresionista, de formas abiertas y vibrantes, en los dulces o confituras. Será esta riqueza de sus inicios lo que le permitirá una evolución a lo pictórico, a medida que avance en el tiempo. Sus formas concretas avanzarán hacia lo abstracto, sin perder su volumetría.

7.2.2. Grupo compositivo: Los apartados que a continuación señalaremos no son acumulativos, como en la mayoría de autores, sino explicativos de diversos momentos de la evolución del autor. Sin embargo, intentaremos agrupar los apartados afines.

- a.1.) Mesa.
- a.2.) Marco de ventana.
- a.3.) Repisa.
- a.4.) Dos repisas.
- a.5.) Composición en planos.
- b). Composición cerrada.
- c). Simetría.

- d). Composición no unitaria.
- e). Composición en zig-zag.
- f). Elementos colgantes.
- g). Horizonte medio/alto.
- h). "Horror vacui" ordenado.
- i). Luz incidente desde la izquierda.

a.1.). Mesa: En sus primeras obras utiliza la mesa preparada con un mantel damascado, más propia de las composiciones religiosas de "La Santa Cena" que de la tradición común del bodegón. Nos recuerda, en estas obras, el planteamiento lógico de un Juan de Juanes y, sobre todo, de Tristán en su obra "La Última Cena" de la Iglesia parroquial de Cuerva en Toledo.

a.2.). Marco de ventana: De manera constante, el marco de ventana, como espacio compositivo, se dará en la obra de Van der Hamen desde sus inicios hasta alrededor de 1623. Tipológicamente, su representación variará. Utilizará el marco de ventana igual a Sanchez Cotán, aunque en los objetos colgantes introducirá el elemento del cual penden. En este aspecto coincidirá con su coetáneo Loarte. También utilizará la ventana sin uno de los vanos, y en ocasiones, lo que denominaremos repisa, no deja de ser una ventana con los bordes cortados, al fijar la composición en el centro.

a.3.). Repisa: La repisa, igual que la ventana, cumple el papel de mostrador de los elementos. Van der Hamen se ali-

nea, así, con los pintores naturalistas que explican, valorándolo, el objeto, sin quererlo mitificar. Se convierte así la repisa, al igual que en anteriores o posteriores soluciones, en contenedor de formas plásticas concretas.

a.4.). Dos repisas: Es esta una solución, a medio camino, entre la simple y única repisa, y la composición en varios planos. Como solución, recuerda un mostrador de establecimiento, en el que se ordenan los objetos a vender. Es un buen muestrario, fácilmente aprehensible y visualizable.

a.5.). Composición en planos: Es quizás una de las innovaciones que más trascendencia tiene en la evolución de Van der Hamen y, por extensión, en todos los artistas posteriores en los que influyó. Esta solución tectónica define perfectamente la composición, permitiéndola la colocación individualizada de los elementos y/o grupos. El estudio de las obras del obrador del pintor, no autógrafas, nos han permitido seguir claramente su evolución. La primera solución consta de dos prismas a la misma altura, para pasar a dos prismas a diferente nivel, y llegar a una ordenación en planos, de manera escalonada. Estas soluciones permiten la ordenación en profundidad, huyendo de la superposición de los objetos, lo que ayuda a su mostración individualizada.

b). Composición cerrada: Todos los elementos están referidos a un centro visual alrededor del cual se reordenan los elementos. El marco de la ventana cierra el campo visual, con-

teniendo todos y cada uno de los elementos. Pocas veces corta los objetos, mostrándolos siempre completos y dentro de las líneas lógicas que cierran la composición.

c). Simetría: A partir del centro visual, que coincide con el centro de la composición, se ordenan los elementos simétricamente, compensando los volúmenes por no repetición de elementos, sino por repetición de espacios llenos. Sólo algunos cuadros de primera época, cercanos a Cotán, no cumplen estos requisitos. Si nos fijamos en el centro geométrico del cuadro nos encontraremos, a derecha e izquierda, un número igual de elementos o de superficie llena. A veces juega sutilmente con la luz y crea una dialéctica lumínica y claroscúrfstica compensadora. Los cuadros que hacen "pendant", forman juntos esta composición simétrica. Son pues, distintas soluciones, todas ellas dirigidas a una misma solución. Las líneas verticales y horizontales que estructuran el cuadro, ayudan a la consecución de esta simetría, aún algo arcaica, pero útil a la finalidad mostrativa antes aludida.

d). Composición no unitaria: Los elementos plasmados en la composición están plenamente individualizados. Cada objeto está tratado con singularidad, no guardando más relación con sus contiguos que la simplemente temática. Será a través de una sabia reordenación, ya apuntada en la simetría, y que la luz acabará de completar, como los objetos se interrelacionarán. Es el llamado "interspace" o espacio medio, siendo esta calidad espacial tan incisiva que el espacio pictórico parece

unido al de su continente. Jordan⁽¹¹⁴⁾ habla de implicación del espectador para que el significado sea completo. Es obvio que las obras puras, valederas por sí mismas, no existen, sino es en función de alguien. Van der Hamen, a través de "su realidad" nos introduce en esta realidad de los objetos aislados, pero actuantes en una teatralidad que intenta ser real.

e). Composición en zig-zag: A pesar del estatismo compositivo que preside su obra, el pintor intenta una cierta plasmación del movimiento. Un cierto dinamismo se nota en sus composiciones en zig-zag que rompen la línea mostrativa, al igual que el comentado ángulo inferior derecho de la "Vieja friendo huevos" de Velázquez (1618, Museo de Edimburgo). La sucesión de planos en profundidad, y una cierta y tímida ordenación diagonal, inciden en este movimiento que, aunque semánticamente está mal dicho, nombraremos "movimiento estático". Es el conseguido con el juego entrecruzado de verticales y horizontales, tanto el altura-anchura como en profundidad, enfrentando al "movimiento dinámico" que utiliza el entrecruzamiento de diagonales y la línea curva.

f). Elementos colgantes: En una etapa intermedia, 1622/1625, utilizará los elementos colgantes, que crearán un espacio a su alrededor, creando profundidad. También las ramas que se incluyen en las cestas o fuentes de flores, crean espacialidad. El misterio de Sánchez Cotán se convierte en realidad, ya que vemos de donde penden físicamente.

(114). Jordan, 1967, p. 67.

g). Horizonte medio-alto: La inclinación de las repisas o mesas sirve para potenciar la mostración de los elementos, que son aprehendidos y visualizados de arriba a abajo. El punto de fuga está centralizado, siendo la línea del horizonte ligeramente alta.

h). "Horror vacui" ordenado: De las características anteriores, sobre todo la simetría y la no unitariedad, se deduce que aunque el número de elementos es alto y llena toda la composición, la ausencia de superposición ayuda a una reordenación de los elementos, casi diríamos, clásica⁽¹¹⁵⁾. El espacio está lleno, pero no revuelto.

i). Luz incidente desde la izquierda: La luz de Van der Hamen es artificial, al igual que la empleada por Caravaggio y sus seguidores. Crea la paradoja del naturalismo, que convierte, a través de la incidencia lumínica, los objetos reales en elementos artificiales, a menudo totémicos. Sirve, como ya hemos indicado, para relacionar los elementos y hacerlos inseparables de sus vecinos, creando una atmósfera envolvente. Lo que en los primeros cuadros aparece como inconcreción, se convierte en los últimos en precisión. Las sombras son concretas y obedecen, aunque sean lógicas, a la artificialidad de una iluminación de un intenso blanco brillante, que incidiendo en los objetos, produce reflejos de una gran plasticidad. No es una luz conceptual como la de Caravaggio, sino que intenta explicar, enseñándolos, todos y cada uno de los objetos.

(115). "(...) ma l'esposizione degli oggetti vi ritorna classistica, quasi rituali; e l'applicazione ai particolari è troppo più saputa che vista". Longhi, 1950, p. 39.

7.3. Color.

El color, en una obra de Van der Hamen, está perfectamente armonizado. En todos sus cuadros hay una tonalidad dominante que aglutina en derredor suyo distintos colores, todos ellos complementarios. Jordan⁽¹¹⁶⁾ hace una valoración del color en nuestro artista a través de unas determinadas obras. El estudio es minucioso, aunque no es extrapolable a la totalidad del catálogo del autor. Generalizándolo, podemos citar como característica determinante la utilización de colores fríos como blancos plateados, grises y castaños dorados, estos últimos algo más cálidos. Son colores apagados, algunas veces rotos por colores más subidos de tono como el amarillo y el naranja. Son colores que intentan adecuarse al original en una atmósfera general entre misteriosa y real.

7.4. Significantes⁽¹¹⁷⁾.

7.4.1. Espacios compositivos:

Mesa.

Ventana.

Repisa.

Mostradores

(116). Jordan, 1964/65, pp. 65-66.

(117). No pretende ser una lista completa y exhaustiva de todos y cada uno de los elementos, sino indicativa para poder ser utilizada en el apartado conceptualización, (7.5.).

7.4.2. Figuras y flores:

Figuras alegóricas.

Flores.

7.4.3. Frutos y frutas:

Cardo.

Zanahorias.

Limón.

Calabaza.

Frutas varias.

Uvas.

Frutos varios.

Castañas.

7.4.4. Carne, pescado y volatería:

Pescado.

Pájaros.

Jamón.

Carne.

Embutidos.

7.4.5. Elementos de pastelería:

Rosquillas.

Cajas de dulces.

Tarro de guindas.

Dulces.

Barquillos.

7.4.6. Objetos varios:

Tonelillo.
Jarro.
Fuente.
Vasos.
Copas.
Cesta.
Platos de cerámica.
Botella.

7.5. Conceptualización.

7.5.1. Grupo socio-económico: La actitud de Van der Hamen ante la realidad que le rodea, es la de un naturalista atemperado. Ya al analizar su posición social, hemos comentado que era alta, lo que le lleva a una selección temática acorde con su nivel económico y el del público receptor. Una lectura atenta de sus bodegones nos sirve para ilustrar perfectamente la sociedad madrileña de la época. No son los suyos bodegones realistas, a la manera que entendía la realidad Caravaggio, sino que él se basa en la realidad. Sin embargo, la escoge mejor. Sus frutos no están marchitos, ni pasados, como los del Merisi italiano, en su bodegón de la Ambrosiana o el "Baco" de los Uffizi. Sus obras convierten el objeto representado en paradigma de este mismo objeto. Son, en definitiva, la mitificación de una realidad. Sin embargo, esta realidad es pobre. Sus objetos, en un tanto por ciento elevadísimo,

son frutos y frutas del campo, a los que añade, en algunas ocasiones, sus acostumbrados y alabados dulces, algunos vidrios, venecianos mayormente, y, sobre todo, sus centros de cerámica o vidrio, con apliques de bronce. Los elementos de carnicería están prácticamente ausentes, como símbolo negativo de nuestra decadencia ganadera. Es pues un mundo burgués, a menudo aristocrático, el que se plasma en sus obras. En algunas ocasiones, el naturalismo de Van der Hamen deja paso a un cierto decorativismo arcaico. Sin embargo, no podemos dejar de situarlo dentro de la corriente naturalista, enfrentada a la simbolista y a la especulativa. El artista refleja, representándola, la sociedad en la que vive. Si algo simboliza, es esta realidad. Interesante es la relación que ve Cavestany⁽¹¹⁸⁾ entre las obras de "El maestro de las cajas de dulce", refiriéndose a Van der Hamen, y el libro "Arte de la cocina, pastelería y conservería" (1611) de Martínez Motiño, jefe de las Cocinas Reales, al que aquellas, podrían perfectamente ilustrar.

7.5.2. Grupo religioso-mitológico: Después de situar a Van der Hamen dentro del naturalismo, es difícil hablar de características simbólicas, ya sean religiosas, ya sean mitológicas. Sin embargo, no olvidemos su relación con la Corte y la nobleza. Es pues en esta relación donde encontramos un cierto regusto por lo mítico en nuestro autor. Repasando el catálogo nos damos cuenta que la plasmación del conocido mito

(118). Cavestany, 1936/40, p. 31.

de Zeuxis⁽¹¹⁹⁾ aparece en los cuadros que han pasado por los Inventarios Reales o por colecciones de la Nobleza. Así, los dos de El Escorial y el de la Academia de San Fernando, inventariados, respectivamente, en la Testamentaria de Carlos III, n.ºs. 41 y 87, y en los Inventarios del Retiro de 1700, 1794 y 1814. La "Flora" perteneció al Conde de la Cibera y los tres cuadros alegóricos a la Primavera, Otoño e Invierno, pertenecieron al Marqués de Leganés. Para Julián Gállego, la aludida "Flora" del Museo del Prado "(...)" es no sólo un cuadro mitológico ("retrato pagano", diría yo, como hay otros a lo divino) excepcional en nuestra pintura, sino posiblemente, un poema floral dedicado a una amada: las Rosas son Amor; el Girasol, Fidelidad"⁽¹²⁰⁾. Creo que puede aceptarse esta lectura y aventurar un homenaje a su mujer Eugenia de Herrera, con la que casó por amor, sobreponiéndose a los intereses familiares. La edad de la dama se corresponde con la de su esposa, de unos veintisiete años, y la del niño, de unos diez años, con su hijo Francisco. Otros aspectos que denotan cultura mitológica en Van der Hamen, normal por su ascendencia flamenca y contactos con la Corte, los vemos en objetos con personajes grotescos y en algunas esculturas de clara ascendencia clásica. Es pues autor que, aunque conocedor de lo mítico, lo obvia en defensa de una actitud naturalista.

(119). "(...) cuéntase también de Zeuxis que tuvo una contienda con Parrasio sobre quién de los dos era mejor pintor. Zeuxis pintó unas uvas con tan buen suceso que las aves volaban a las uvas (...)" . Enc. Espasa, T. 70, p. 1197.

(120). Julián Gállego, 1968, Ed. Madrid 1972, p. 237.

8. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

Referente a sus discípulos, no existe ningún documento que acredite o nos de noticia de relaciones. Ni tan siquiera los tratadistas hacen mención de alguno, a no ser del artista, no bodegonista, vallisoletano Felipe Gil de Mena, quien según Ceán "estudió la pintura en Madrid con Juan de Vanderhamen, haciendo progresos proporcionados a la enseñanza y habilidad del maestro (...)"⁽¹²¹⁾. Creemos, antes de entrar en las influencias de sus obras, que Loarte, Camprobyn y Ponce estuvieron en su obrador. El primero y el segundo por razones de identidad tipológica y el tercero por parentesco⁽¹²²⁾.

El aspecto de su influencia sobre otros artistas es sumamente interesante. Es de destacar el parecido de algunas composiciones lineales y zigzagueantes de Van der Hamen con las composiciones bodegonistas de los Zurbarán, Francisco y Juan. La yuxtaposición lineal y frontal de los elementos crearán una nueva realidad: una composición estética. Las obras de Zurbarán, concretamente la de la antigua colección Contini Bonacosi, serán posteriores en casi diez años a las de Van der Hamen. Es creíble que las obras de 1622 y 1623 hayan influido en Zurbarán.

Donde la influencia de Van der Hamen será más clara y a la vez más revolucionaria en el campo compositivo, será en sus composiciones en planos. Este gran paso hacia la complejidad compositiva y a la vez hacia su mayor riqueza hará de nuestro artista una gran figura, capital en el bodegonismo español y

(121). Ceán, 1800, T. II, p. 189. También lo citan como discípulo de Van der Hamen, Palomino, El Parnaso (1724), Ed. 1947, p. 976; Quilliet, 1816, p. 136; y Cruz y Bahamonde, Viaje,

lo enlazará con la gran tradición barroca del XVII peninsular. Podemos hablar de él como el puente entre el arcaísmo y el barroquismo. Partiendo de los diferentes planos de las composiciones flamenquizantes, Van der Hamen buscará ordenarlos en un todo simétrico y compensado. Su mentalidad arcaica se conservará en su apego a la simetría con la composición en parejas haciendo "pendant", pero el gran paso dado servirá a los pintores posteriores, en particular al madrileño Ignacio Arias, y a Mateo Cerezo, Juan de Arellano, Antonio de Pereda y otros muchos. Angulo⁽¹²³⁾ al hablar de la obra "La Sagrada Familia" de San Jerónimo el Real de Madrid, del pintor Domingo Carrión, dice "Las flores y frutas que San José ofrece al Niño recuerdan las que por estos años pinta en Madrid Juan Van der Hamen", lo que demuestra la extensión de su influencia en artistas no especializados en el bodegón.

(1806/1813), T. XI (1812), p. 371.

(122). Vid. apartado sobre Loarte, Camprobín y Ponce.

(123). Angulo, 1956, p. 246.

9. CATALOGO RAZONADO.9.1. Obras conservadas. (124)1. Título: Mesa preparada.

Composición rara en Van der Hamen. Mesa entera, visible en toda su extensión, cubierta por un mantel adamascado (blanco sobre blanco). Objetos ricos, colocados en zig-zag.

Oleo sobre lienzo: 60 x 125 cms.

Firma: Firmado, Ju Van der hamen de leon factore.

Fecha: Sin fechar, ~ 1619/1620.

Procedencia: París, comercio.

Localización: Bergamo, Pietro Lorenzelli (en 1971).

Bibliografía: Jordan, 1964/65, p. 61, fig. 4.

Jordan, 1967, nº 4 cat., fig. 22.

Catálogo, Bergamo, 1971, nº 45.

Triadó, 1975, p. 39, nº 1.

Exposiciones: Bergamo, 1971, Natura in posa, nº 45.

Análisis crítico: Mesa ricamente representada, claramente influida por el detalle bodegonista de la obra de Tristán en "La Última Cena", de la Parroquial de Cuerva. Tiene también puntos de contacto con la obra del vallisoletano Gil de Mena -1600/1673-,

(124). En el presente apartado incluimos obras de Van der Hamen y de su taller. La razón estriba en poder dar una evolución cronológica de su obra, y demostrar la importancia de su taller. Diferenciaremos las obras autógrafas y las de taller con distinta numeración: arábica para las primeras y romana para las segundas.

su alumno, "Milagro de San Francisco en el refectorio" del Museo de la Iglesia de la Pasión de Valladolid. Composición de un cierto aristocratismo, que concuerda con la época que le atribuimos, en la que trabajaba para el rey Felipe III. Creemos interesante matizar este aspecto del cliente, ya que sus tipologías se adecuarán, normalmente, al encargante de la obra, hecho éste, propio de la comercialización artística.

2. Título: Trozo de mesa preparada.

Trozo central de la mesa catalogada con el número 1.

Oleo sobre lienzo: 62 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1619/1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Marqués de Casa Torres.

Bibliografía: Lacoste, Referencias, 1914. ⁽¹²⁵⁾

Jordan, 1967, nº 5 cat., fig. 23.

Triadó, 1975, p. 40, nº 2.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que el anterior. Muy mal conservado, se han perdido muchas de sus calidades pictóricas.

(125). Como Velázquez, primera época.

3. Título: Bodegón.

Trozo lateral del cuadro número 2.

Oleo sobre lienzo: 37 x 43 cms.

Firma: Firmado, Van der hamen fat.

Fecha: Sin fechar, ~ 1619/1620.

Procedencia: Amsterdam, Galería Jos, Monchen and Others.

Amsterdam, Frederick Müller.

Localización: Bruselas, Museo Real de Bellas Artes,
Inv. 3864.

Bibliografía: Jordan, 1967, nº 6, fig. 24.

Triadó, 1975, nº 60 cat.

Exposiciones: Amsterdam, 1907, Galería Jos, nº 89.

Análisis crítico: Igual que los números 1 y 2.

4. Título: Bodegón dulces.

Sobre una mesa, cubierta con mantel de fino brocado, cajas de dulces, pasteles y trozos de caña de azúcar.

Oleo sobre lienzo: 76 x 112 cms.

Firma: Firmado, JU vander Hamen fa, 16...

Fecha: Sin fechar, ~ 1619/1620.

Procedencia: Col. Lord Egerton.

Localización: Bergamo, Pietro Lorenzelli.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol, s/nº.

Análisis crítico: Cuadro que muestra perfectamente la fama que tenía Van der Hamen como pintor de dulces. Hay en la pintura una cierta meticu-

losidad dibujística en algunos elementos, que contrasta con la pictoridad de otros, manera ésta, que seguirá en sus obras más avanzadas. Las puntas del mantel están perfectamente dibujadas dentro de la manera minuciosa de los pintores de Corte, como Pantoja de la Cruz. Composición en planos definidos, de aspecto mostrativo. Creemos se trata de cuadros para el Rey. En esta época, tenemos noticia que trabaja para Palacio⁽¹²⁶⁾

5. Título: Bodegón con frutas y cardo.

Sobre el vano de la ventana, cardo, rodaja de limón y cesta con frutas. Colgados, tres grupos de frutas.

Óleo sobre lienzo: 75 x 109 cms.

Firma: Firmado, JU V H fat 162.

Fecha: ~ 1620.

Procedencia: Madrid, colección Marqués de Tocca.

Localización: Sevilla, colección García Blanes.

Bibliografía: Soria, 1959, p. 276, lám. I.

Jordan, 1967, nº 13, cat., fig. 31.

Triadó, 1975, p. 40, nº 4.

Análisis crítico: Obra dada a conocer por Soria, quien

(126). "Cobra 100 reales por pintar un lienzo (...) para la Galería del Mediodía de la Casa Real del Pardo. Legajo 8, El Pardo, según Saltillo, 1953, p. 168. También, A.G.S. Contaduría Mayor, Tercera Época, Legajo 784, según Azcárate, 1970, p. 60.

la hace derivar de Sánchez Cotán, aunque difieren en técnica: Van der Hamen "teniendo menos afán, por la solidez y corporeidad, parece más decorativo".⁽¹²⁷⁾ Sin embargo, en esta obra y en las posteriores, veremos que esculpe los elementos, convirtiéndolos casi en figuras geométricas. Los objetos colgantes crean espacialidad y profundidad.

6. Título: Bodegón con cardo y frutas.

En el vano de la ventana, un cardo, limón, rábanos y fuente con fruta. Colgados, dos grupos de frutas y dos peces.

Oleo sobre lienzo: 67 x 109 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Sala Parés (en 1960)⁽¹²⁸⁾.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1960, s/nº.

Colecciones Españolas, V. XIV, lám. XXXI.

Exposiciones: Barcelona, 7/XII/1959-7/I/1960, Sala Parés, s/nº.

Análisis crítico: Iconográficamente, dentro de las formas

(127). Goria, 1959, p. 276.

(128). Catalogado como obra de Sánchez Cotán.

del cuadro nº 5 de catálogo. Gran influencia de Cotán, aunque estilísticamente es obra de Van der Hamen. El cardo es el mismo que el del cuadro nº 5 y del cuadro nº 10.

7. Título: Bodegón.

En una ventana, jarro de vidrio con flores, cesta y plato con albaricoques y dos aves colgadas.

Oleo sobre lienzo: 69 x 103 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Sala Parés (1962)⁽¹²⁹⁾.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1962, s/nº.

Colecciones Españolas, 1966, p. 84,
lám. XLI.

Exposiciones: Barcelona, 1962, Diciembre, Sala Parés,
s/nº.

Análisis crítico: Obra de composición idéntica al cuadro nº 6. Varios elementos varían.

Atribuible a Van der Hamen.

(129). Catalogado como Josefa de Ayala.

8. Título: Bodegón.

En una ventana, jarrón de cobre con flores, plato de feltro con peras, jarrón con manzanas y trozo cortado de limón. Coldadas, dos aves.

Oleo sobre lienzo: 69 x 103 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Sala Parés (1962)⁽¹³⁰⁾.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1962, s/ nº.
Colecciones españolas, 1966, p. 86,
lám. XLII.

Exposiciones: Barcelona, 1962, Diciembre, Sala Parés,
s/nº.

Análisis crítico: Obra de composición idéntica a los
cuadros 6 y 7 de nuestro catálogo.

La geometrización de la fruta es igual a la del cuadro nº 5, de la colección sevillana García de Blanes. Obra atribuible a Van der Hamen.

9. Título: Cardo y frutas.

En una ventana, cardo, zanahorias y rodaja de limón. Colgados, manzanas y naranjas.

(130). Catalogado como Josefa de Ayala.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Granada, Museo Provincial, Sala IV.

Bibliografía: Orozco, 1966, p. 49⁽¹³¹⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Iconográficamente y estilísticamente dentro de las formas de Van der Hamen de los cuadros 5, 6 y 10 de catálogo. La gama cromática está acorde con los cuadros citados. Obra, sin dudarlo, atribuible al autor.

10. Título: Bodegón cardo.

En una ventana, trozos de naranja, cardo, rábanos, botella de vino y naranja colgada.

Oleo sobre lienzo: 33*5 x 85 cms.

Firma: Firmado, Juan van der Hamen factoro.

Fecha: Sin fechar, ~1620/1621.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, en comercio.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Creemos poder afirmar que nos encon-

(131). Lo cataloga como Alejandro de Loarte "inspirado en los bodegones de Sánchez Cotán".

tramos ante la mejor obra de esta primera época, marcando ya la transición a formas más maduras. Desde el tratamiento naturalista de cada uno de los objetos representados, hasta el tratamiento lumínico que incide sobre ellos, dándoles corporeidad, se nos revela la mano de un artista en el momento en que se está liberando de influencias, para llegar a su propio estilo. Armonía cromática dentro de tonos cálidos como el rosa del cardo y rábanos, el gris y rojizo del alfeizar de la ventana, y botella, y el naranja de las frutas. El cardo es el mismo que los de los números 5 y 6 de catálogo.

11. Título: Bodegón.

Dos cajas de dulces, tarro de guindas, cuchara y jarro de barro rojo.

Oleo sobre lienzo: 37*5 x 49 cms.

Firma: Firmado, Juan Banderamen fat 1621.

Fecha: 1621.

Procedencia: Granada, La Zubía -Palacio del Arzobispo-

Localización: Granada, Museo Provincial de Bellas Artes.

Inventario: Retiro, 1700, nº 8404⁽¹³²⁾.

Bibliografía: Orozco, 1964, reprd. en p. 28.

Orozco, 1966, p. 49, lám. 15.

Jordan, 1967, nº 2 cat., fig. 20.

Triadó, 1975, p. 40, nº 3. Reprd. en color.

(132). N^os. 8404: "Otro del mismo tamaño (de media vara el cuadro)

Held, 1980, p. 392, nº 207⁽¹³³⁾.

Exposiciones: MÜNster, 1979, Stilleben in Europa, nº 207.

Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa,
nº 207.

Análisis crítico: Composición que inicia el zig-zag
característico de las composiciones
del autor. Como veremos, los dos elementos básicos del
cuadro, cajas con tarro de guindas y búcaro, se repeti-
rán en otros cuadros de los años 1622, 1623 y 1626.
Los objetos se recortan sobre un fondo oscuro, dentro
de una dialéctica tenebrista

12. Título: Cesto de dulces.

Una cesta, con frutas confitadas y dulces.

Oleo sobre lienzo: 40 x 52 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1621.

Procedencia: Granada, Palacio Arzobispal.

Madrid, Galería del Cisne, Registro

EMSA 11777.

Madrid, colección Fernández.

Localización: Portavedra, Museo Provincial.

y autor con dos cajas, un vidrio de guindas y otras cosas".
Probablemente, por descripción y tamaño, se refiere al que
comentamos.

(133). Las medidas que da son 32'5 x 68'5 cms.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1961.

Colecciones Españolas, 1966, p. 20,
lám. IX.

Jordan, 1967, nº 3 cat., fig. 21.

Triadó, 1975, p. 41, nº 14 cat.

Exposiciones: Madrid, Galería del Cisne, 1961.

Análisis crítico: El motivo central de la composición lo veremos repetido en cuadros de los años 1621, 1622, 1626 y 1627, con algunos elementos que también aparecerán en otras pinturas. La presente obra parece un modelo individualizado que después sería copiado en el taller, combinándolo en obras de mayor embergadura, tanto por el propio artista, como por los discípulos que había en el obrador. Lo que sirve para identificar al círculo artístico, puede confundir al catalogar las obras, por dos razones: se repiten durante un tiempo y no nos podemos fiar de las tipologías para atribuir las obras. Se necesitará un estudio estilístico mucho más profundo que el meramente iconográfico.

13. Título: Bodegón.

En el centro, un jarro de barro rojo. A un lado, dos cajas de madera coronadas por un tarro de vidrio con guindas; en el lado opuesto, un tonelillo de madera y un tarro de vidrio.

Oleo sobre lienzo: 32*5 x 68*5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Madrid, colección Fernando Guitarte.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 32, lám. 16.

Triadó, 1975, p. 55, nº 23.

Análisis crítico: Cuadro conformado por los elementos de las obras nº 11, a la que añade el barrilillo y el tarro de vidrio de la parte derecha. Composición en zig-zag.

14. Título: Bodegón.

Sobre el antepecho gris de una ventana, un gran canasto de mimbre repleto de rosquillas, bizcochos, frutas secas y otras golosinas. A los lados, un tarro de cristal y un barrilillo, y dos cajas de dulces con tarro de guindas.

Oleo sobre lienzo: 84 x 104 cms.

Firma: Firmado sobre el papel que cierra el tarro de vidrio: Ju Bander hamen de Leon, fa. 1622.

Fecha: 1622.

Procedencia: Marqués de Moret.

Localización: Descendientes del Marqués de Moret.

Bibliografía: Lafuente, 1935, p. 175, fig. 7.

Cavestany, 1936/40, pp. 149-150, lám. XVI.

Oña Iribarren, 1944, nº 8.

-facsimile de la firma-.

Bergström, 1963, p. 25, fig. 5.

Jordan, 1964/65, fig. 7.

Jordan, 1967, nº 9 cat., fig. 27.

Bergström, 1970, p. 32.

Triedó, 1975, p. 44, nº 9.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 5.

Análisis crítico: Cuadro que repite los motivos de los números 11, 12 y 13 de catálogo, encuadrándolos en una diagonal en profundidad, que parte del ángulo inferior derecho, con las cajas saliendo de la repisa, hasta el tonelillo, algo retrasado del borde. Luz rasante, que valora los objetos mostrándolos.

15. Título: Bodegón.

Sobre un estante, dos cajas de sulces con un tarrito de guindas en su parte superior; en el centro, un cesto con frutas y dulces; en la parte derecha, un barrilillo y un frasco con la palabra "menbrillo" en su parte superior.

Oleo sobre lienzo: 65 x 96 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Madrid, Fernando Guitarte.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Triadó, 1975, p. 45, nº 10. ⁽¹³⁴⁾

Análisis crítico: Cuadro que repite, combinándolos, los motivos de los cuadros 11, 12, 13 y 14 de catálogo. Composición en plano paralelo a la superficie del cuadro, con una estructura en zig-zag, que rompe la monotonía.

16. Título: Bodegón.

En el centro, un jarro achatado y un recipiente de vidrio. A ambos lados, fuentes con bizcochos y dulces.

Oleo sobre lienzo: 32'5 x 68'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623.

Procedencia: Madrid, Fernando Guitarte.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 32, lám. 15.

Triadó, 1975, p. 54, nº 22.

Análisis crítico: Composición zigzagueante, de gran simetría. El centro geométrico se superpone al centro lumínico, inicio del recorrido visual del cuadro. Estructura en forma de V muy abierta, con los elementos de los lados ligeramente retrasados. Valoración dialéctica del clarooscuro.

(134). Es extraño que bergström, en su libro sobre el bodegón español, haya omitido este cuadro al reseñar los de la colección Guitarte.

17. Título: Bodegón.

Plato con dos copas de vidrio, pieza de barro rojo, un barquillo, plato con dulces, una copa de vidrio y un jarro de vino blanco, con dos moscas.

Oleo sobre lienzo: 52 x 88 cms.

Firma: Firmado, Ju Vanderhamen y H fet. 1622.

Fecha: 1622.

Procedencia: Madrid, Palacio del Retiro.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 1164.

Fuentes: Inventario del Retiro, 1700, número 8587:

"(...) una pintura de vara de largo y tres cuartas de ancho, con unos dulces, barcuillos y vidrios, de mano de Banderamen (...)"

Inventario del Retiro, 1794, nº 15.587:

"(...) Baldelgamen (sic), vnos dulces, barquillos y vidrios de vara de largo, tres cuartas de ancho".

Inventario Buen Retiro, 1808⁽¹³⁵⁾, nº. 115:

"Otra de Banderramen, con unos dulces, barquillos y vidrios, de una vara de largo y tres cuartas de alto con marco dorado. 240".

Catálogos Prado: Catálogo (...) del Real Museo (...) de S.M., 1843, p. 23, nº 104.

Ibidem, 1845, nº 104.

Inventario, 1849, nº 104.

(135). En la actualidad, la fecha de este Inventario de las Reales Colecciones del Retiro, es la de 11 de febrero de 1814.

- Catálogo (...) del Real (...) de
S.M., 1850, p. 35, nº 104.
- Ibidem, 1854, p. 41, nº 104.
- Catálogo descriptivo, 1872, p. 586,
nº 1053.
- Catálogo, 1878, p. 206, nº 1053.
- Ibidem, 1889, p. 182, nº 1053.
- Ibidem, 1910, p. 201, nº 1164.
- Ibidem (edición francesa), 1913,
p. 232, nº 1164.
- Ibidem, 1933, p. 299, nº 1164.
- Ibidem, 1942, p. 286, nº 1164.
- Ibidem, 1945, p. 286, nº 1164.
- Ibidem, 1949, p. 289, nº 1164, lám. XLII.
- Ibidem, 1968, p. 311, nº 1164.
- Ibidem, 1972, p. 311, nº 1164.
- Bibliografía:** Cavestany, 1936/40, p. 142.
- Oña Iribarren, 1944, pp. 92 y 27, nº 9.
- Mayer, 1947, p. 464.
- Gaya Nuño, 1955, p. 365.
- Kubler-Soria, 1959, p. 235.
- Bergström, 1963, pp. 26-27, lám. 4.
- Jordan, 1964/65, p. 65, fig. 20.
- Jordan, 1967, nº 8, fig. 26.
- Guinard, 1967, p. 179, nº 84.
- Bergström, 1970, pp. 31-32, lám. 17.
- Angulo, 1971, p. 29.
- Torres Martín, 1971, pp. 21 y 56, fig. 9
y reprd. 3.

Triadó, 1975, p. 46, nº 11.

Catálogo, Burdeos, 1978, p. 92, nº 34.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 85.

Stilleben, 1979, p. 192.

Catálogo, Münster, 1979, pp. 391-393,
nº 208.

Catálogo, Baden-Baden, 1980, pp. 391-
393, nº 208.

Exposiciones: Burdeos, 1978, Nature Morte de Brueghel
a Soutine, nº 34.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la Pintura Madrileña de su tiempo,
nº 85.

Münster, 1979, Stilleben in Europa, nº 208.

Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa, nº
208.

Análisis crítico: Obra de las más significativas de
su período juvenil. Pérez Sánchez ⁽¹³⁶⁾

resalta el tenebrismo de la composición, así como el
sutil virtuosismo de los vidrios, aludiendo a Crescen-
zi. Estructurada en un suave zig-zag, que será punto
de mira de la mayoría de los bodegonistas que quieren
romper con la simetría cincocentista. El artígrafo
antes citado, ve influencias en Zurbarán y Pereda. Pen-
semos, sin embargo, que el movimiento zigzagante ya
fue empleado por Velázquez en "La vieja friyendo huevos"
(1618, Edimburgo, Museo) y, a partir de él, pudo Zurba-
rán inspirarse. Por otro lado, lo que Rene Huyghe llama

(136). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 85.

evolución de las formas "per se", conduce inexorablemente al zig-zag, es decir, adelantamiento de un elemento y retraso del siguiente. El alineamiento arcaico da paso al movimiento del primer clasicismo. El último estadio, el barroco, lo plasmará Pereda. Bergström describe perfectamente la técnica de este cuadro, al afirmar que tiene "(...) una pincelada ligera como una pluma y una técnica que supone el color colorado en manchas y aún en puntos. El colorido es expresivo. Contra el fondo marrón oscuro y el marrón agrisado del tablero de la mesa, contrastan los colores de los objetos: blanco agrisado, rosa y los diferentes tonos de amarillos bien concordados"⁽¹³⁷⁾. Repite el jarro de barro rojo de los cuadros nºs. 11 y 13 de catálogo, con ligeras variantes.

18. Título: Bodegón.

Los objetos están colocados en dos repisas paralelas. En la parte superior hay dos cajas de dulces, tonelillos, botella de vino, barquillos y copa de vidrio. En el inferior, cesto con frutas y dulces, flanqueado por dos platos de rosquillas y bollos, coronados por dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: -

(137). Bergström, 1970, p. 32.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Sala Parés (1968).

Bibliografía: Triadó, 1975, p. 48, nº 12.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Iconografía que resume distintos cuadros del autor. Las dos cajas con el tarro de guindas son las mismas que las de los números 11, 13, 14 y 15. El barrilillo y tarro de vidrio repite el modelo de los números 13, 14 y 15. Por último, el cesto de frutas y dulces es igual al de los números 12 y 15. Presenta una nueva tipología compositiva, cual es la de los dos planos paralelos. El superior utiliza una estructura en zig-zag, mientras el inferior, más simétrico, alinea los elementos.

I. Título: Bodegón frutas.

Composición en dos planos. Colgadas, peras y manzanas y granadas. En la parte inferior, un cesto con dulces, jarro y barrilillo abierto.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, Inv. nº 3975.

Bibliografía: Guía Museo Cerralbo, 1956, p. 32.

Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1975, p. 41, nº 6⁽¹³⁸⁾.

Torres Martín, 1978,⁽¹³⁹⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra con elementos típicos de Van der Hamen. Los colgantes nos la acercan a sus primeras composiciones de 1620, aunque una mayor ambición compositiva nos hace datarla en 1622. Algunas deficiencias compositivas y la poca valoración y concreción de las individualidades, nos la hacen catalogar como "taller".

II. Título: Bodegón dulces.

Pareja del anterior, la cesta con dulces ha sido sustituida por una fuente de loza, y el jarro de la derecha se ha convertido en dos jarros.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Colección Roda

(139). Como Blas de Ledesma.

(138). Como "taller de Van der Hamen".

Bibliografía: Triadó, 1975, p. 44, nº 7.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que el anterior.

19. Título: Frutero.

Un frutero grande de cerámica blanca y azul con resaltes que lo decoran, lleno de brevas, manzanas, peras y otras frutas; a sus lados, una calabaza y dos manzanas. Otras dos ramas con fruta colgada, a los dos lados del centro.

Oleo sobre lienzo: 54 x 65 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Madrid, Antonio López Roberts.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 155, lám. XXII.

Bergström, 1963, p. 24, reprod. en color.

Jordan, 1964/65, fig. 6.

Jordan, 1967, nº 1 cat., fig. 6

Bergström, 1970, p. 32, reprod. en portada.

Triadó, 1975, p. 44, nº 8.

Análisis crítico: Cuadro puesto en entredicho por Jordan⁽¹⁴⁰⁾, que sólo lo menciona como

"atribuido al pintor". La sobresaliente calidad de la pieza

(140). Jordan, 1964/65, fig. 6. También Jordan, 1967, nº 1 cat.

y su inclusión en una primera fase del bodegón español, nos lleva, casi por eliminación, a la figura de Van der Hamen. La sencillez de los colgantes, y la sabia mezcla de naturalismo y aristocratismo, están explicitadas por una composición estática, apoyada por una sutil simetría que juega con los volúmenes y la luz. Así, la calabaza queda iluminada, mientras las manzanas, del lado opuesto, están en una semipenumbra. Utiliza un matizado tenebrismo para dar monumentalidad a los elementos, que, emergiendo de las sombras, son captados de cerca, llenando todo el espacio compositivo.

III. Título: Bodegón melones.

Una cesta en el centro, con cuatro melones y dos vasijas de cerámica, con uvas. En la parte alta, colgadas, peras.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1622.

Procedencia: Sevilla, Andrés Fernández.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 38 cat.

Torres Martín, 1977, p. 96, nº 19.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 38.

Análisis crítico: Incluimos, a partir de este número de catálogo, una serie de obras de acusada simetría, catalogadas como Blas de Ledesma por Torres Martín. A derecha e izquierda de un centro se reagrupan los objetos, con una repetición de ligeras variantes. Por su técnica, nos inclinamos a incluirlos en el "taller de Van der Hamen", siendo este modelo uno de los más fáciles de realizar, por lo que tiene de arcaísmo compositivo. El amplio obrador del artista, y una demanda frecuente, tuvieron, inexorablemente, que llevar a un cierto adocenamiento artístico. Algunos ejemplos, iguales pero de calidad ínfima, los hemos obviado. Creemos que la copia de la copia poco interés puede suscitar, a no ser el de estudio de mercado

IV. Título: Bodegón.

Una vasija de cerámica, pintada en el centro, con melocotones y dos cestas laterales de ciruelas. Colgadas en la parte alta, dos ramas con peras.

Oleo sobre lienzo: 80 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1977, p. 98, nº 29.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

V. Título: Bodegón.

Una vasija de cerámica pintada en el centro, con alcachofas y dos cestas laterales con cerezas. Colgadas, en la parte alta, dos ramas con limones.

Oleo sobre lienzo: 80 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1632.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1977, p. 99, nº 30.

Análisis crítico: Igual que los números III y IV.

VI. Título: Bodegón.

Una cesta en el centro, con higos, y dos vasijas de cerámica, decoradas con motivos florales, a cada lado, llenas de melocotones. Dos ramas con ciruelas, colgadas, en la parte alta.

Oleo sobre lienzo: 79 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, PROPAC.

Bibliografía: Torres Martín, 1977, p. 99, nº 31.

Análisis crítico: Igual que los números III, IV y V.

VII. Título: Bodegón frutas.

En un cesto, uvas de color negro y blanco, y a ambos lados, dos bandejas con higos maduros y verdes respectivamente.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 4027.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1975, p. 69, nº 50.

Torres Martín, 1976.

Torres Martín, 1977, p. 102, nº 43.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, s/nº.

Análisis crítico: Obra de acusado "horror vacui". Se relaciona con las anteriores (nºs. III, IV, V, y VI).

VIII. Título: Bodegón.

Una cesta en el centro, con granadas, y dos platos, a los lados, uno con melocotones y el otro con peras. En el centro, en primer plano, una granada abierta. Colgadas, de la parte superior, ramas con frutas.

Oleo sobre lienzo: 82 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Bergamo, Galería Lorenzelli (en 1977).

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 26⁽¹⁴¹⁾.

Torres Martín, 1977, p. 112, nº 71.

Análisis crítico: Igual que los números III, IV, V, VI y VII. Bergström compara las ramas superiores con las que aparecen en el cuadro de Giorgio Schiavone, en la The Walters Art Gallery de Baltimore (Maryland), "La Virgen y el Niño, con ángeles tocando" (Bergström, 1970, rep. 2).

IX. Título: Bodegón.

Una cesta central con melocotones y dos vasijas laterales con motivos florales, una llena de cerezas y otra de albaricoques. Colgadas, de la parte superior, ramas de ciruelas y albaricoques.

Oleo sobre lienzo: 82 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: New York, Newhouse Galleries (en 1970).

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Bergström, 1970, lám. 6⁽¹⁴²⁾.

(141). Como obra de Blas de Ledesma.

(142). Como Blas de Ledesma.

Torres Martín, 1977, p. 112, nº 72.

Análisis crítico: Igual que el anterior. Dentro la línea de los números III, IV, V, VI, VII y VIII.

X. Título: Bodegón.

Cesta central con manzanas. A ambos lados, dos vasijas de cerámica decoradas con motivos florales, llenas de melocotones. Colgadas, ramas con cerezas. En el centro, tres limones.

Oleo sobre lienzo: 74 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Madrid, Marqués de Aracena.

Madrid, Luis Carabe.

Bibliografía: Torres Martín, 1974, pp. 216-223.

Torres Martín, 1976, nº 37 cat.

Torres Martín, 1977, p. 117 nº 89.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 89.

Análisis crítico: Igual que los números III, IV, V, VI, VII, VIII y IX.

XI. Título: Bodegón.

Fuente de cerámica con melocotones. A los lados, dos cestas con ciruelas. Colgando, festones de frutas.

Oleo sobre lienzo: 80 x 98 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Andrée Hipola (1963).

Bibliografía: Anuncio "Burlington Magazine" 1963,
nº 723, p. LXXXIII, fig. color. ⁽¹⁴³⁾

Análisis crítico: Igual que los números III, IV, V, VI, VII, VIII, IX y X.

XII. Título: Bodegón.

Pareja del anterior. Varía la parte central, que sustituye la fuente de cerámica, por un cesto.

Oleo sobre lienzo: 80 x 98 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Andrée Hipola (en 1963).

Bibliografía: Anuncio "Burlington Magazine" 1963,
nº 723, p. LXXXIII, fig. color.

(143). Lo anuncian, juntamente con el nº XII de nuestro catálogo, como de Zurbarán, certificados por Paul Guinard.

Análisis crítico: Igual que los números III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, y XI.

20. Título: Bodegón.

Una fuente de cerámica con apliques dorados, llena de melocotones. A su derecha un cardo; a la izquierda, cajas de dulces y tarro de guindas, y una copa de vino tinto. Colgados, trozos de carne, embutidos y un pescado.

Oleo sobre lienzo: 70'5 x 123'5 cms.

Firma: Firmado, Ju^o de Ban(der) / h (?) fet.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Banco de España.

Bibliografía: "Una visita a la planta noble (...)",

Madrid, 1970, reprod. en color.

Triadó, 1975, pp. 51-52, nº 19 (reprod. en color).

Catálogo, Londres 1976, p. 54.

Young, 1976, pp. 203-204, lám. II.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 31.

Análisis crítico: Interesante obra, por lo que tiene de aportación iconográfica. A los elementos típicos del autor, se añaden los embutidos, carne y pescado, colgados de un madero visible. Aunque

firmada, creemos se trata de una obra en colaboración con el taller. La caja de dulces está mal dibujada dentro del espacio compositivo, lo que avala lo dicho. Los objetos colgantes se acercan a la obra de Loarte, y pudieran ser de su mano. Esto nos daría pie a aventurar una hipótesis de colaboración entre especialistas, en el obrador de Van der Hamen.

21. Título: Bodegón frutas.

En el centro, fuente de vidrio verde, con apliques dorados. A la derecha, plato de cerámica con peras; a la izquierda, melón y cuchillo. Colgados, cabeza de cordero, guindillas y dos naranjas.

Oleo sobre lienzo: 70 x 122 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Banco de España.

Bibliografía: "Una visita a la planta noble (...)",
 Madrid, 1970 (reprod. en color).
 Triadó, 1975, p. 52, nº 20 (reprd. en
 color).
 Catálogo, Londres 1976, p. 54.
 Young, 1976, pp. 203/214, lám. 10.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 30.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

22. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, de izquierda a derecha, cebolla, cajas de dulces y tarro de guindas, vidrio veneciano, plato con higos, dos plátanos, barrilillo y frutas.

Oleo sobre lienzo: Sin firmar. (56 x 97 cms.)

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Düsseldorf, Kunstmuseum.

Bibliografía: J. Held, Stilleben, 1980, p. 392, nº 209.

Exposiciones: Münster, 1979, Stilleben in Europa, nº 209.
Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa, nº 209.

Análisis crítico: Interesante obra que vuelve a utilizar el zig-zag compositivo. La simetría queda remarcada por la vertical formada por la ave muerta que pende en el espacio. La luz es muy tenebrista, iluminando, de manera efectista, tres zonas diferenciadas del cuadro. Repite las cajas de dulces y el tarro de guindas de los números 11, 13, 14, 15 y 18, y el barrilillo de los números 13, 14, 15 y 18. Obra, sin discusión, de Van der Hamen, quizá en colaboración con Loarte, en el motivo del ave.

23. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, naranja, dos cardos, embutido. Colgados, despojos.

Oleo sobre lienzo: 56 x 112 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Foto archivo Sala Parés.

Exposición: Nunca expuesto.

Análisis crítico: Obra que, aún rompiendo con los esquemas típicos del autor, tiene todas sus características estilísticas. El tratamiento de la luz, así como las tonalidades, son propias de Van der Hamen. Quizás podría hablarse de una cierta colaboración de Loarte en el embutido y los despojos.

XIII. Título: Bodegón.

En dos cestas de mimbre, peras y manzanas. Colgados, racimos de uvas, pescado y manzanas.

Oleo sobre lienzo: 66 x 83'8 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Sevilla.

Localización: Keir, col. William Stirling.

Bibliografía: Stirling, 1848, T. III, p. 1410.
 Curtis, 1882, nº 90⁽¹⁴⁴⁾.
 Catálogo, Londres, 1938, nº 214.
 Catálogo, Londres, 1981, p. 96, lám. 107.

Exposiciones: Londres, 1938, Royal Academy, nº 214.
 Londres, 1981, El Greco to Goya, nº 55.

Análisis crítico: Obra sólo vista en la reproducción
 del catálogo de Londres, 1981, Vemos,
 sin embargo, semejanzas con el estilo de Van der Hamen,
 en colaboración con Loarte. A. Braham⁽¹⁴⁵⁾ la acerca a
 Loarte, aunque la cataloga como escuela sevillana.

24. Título: Bodegón turrónes.

Sobre una repisa, nueces, dos fuentes con
 turrónes, una botella, un vidrio veneciano
 y caja de madera.

Oleo sobre lienzo: 58 x 97 cms.

Firma: Firmado, Ju Vander hamen de Leon fa^t 1622^{os}.

Fecha: 1622.

Procedencia: New York, Christie's.

Localización: Cleveland (Ohio), Museum of Art.

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 11/I/1979, p. 60,
 fig. 17⁽¹⁴⁶⁾

"A.E.A.", nº 206, 1979, p. 262, noticia
 317, reprod. fig. 17.

(144). Como Velázquez.

(145). Catálogo, Londres, 1981, p. 96.

(146). Vendido en 140.000 \$.

"Gazette des Beaux Arts", 1981, nº 178,
p. 33.

Análisis crítico: Característica obra de Van der Hamen, conocido por los tratadistas "por sus dulces". Esquema lumínico por zonas, característico de esta época. El vidrio de Venecia emparenta la obra con su colaborador Felipe Ramirez⁽¹⁴⁷⁾.

25. Título: Bodegón dulces.

Sobre una repisa, cajas de dulces y bollos.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: -

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Boston, Museum of Fine Arts.

Bibliografía: "Accessions of American and Canadian Museums, Abril-Junio, 1962. "A.Q.D.", nº 3, 1962, pp. 262-278.

"A.E.A.", 1963, p. 352.

Triadó, 1975, p. 71, nº 66.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Parece de Van der Hamen, aunque al no poder ser analizado, ya que sólo lo conocemos por reproducción, no nos atrevemos a afirmar su autoría.

(147). Vid. Ramirez. Catálogo: Obras probables.

26. Título: Frutero.

En el centro, una pesada fuente con frutas, flanqueada por dos cestas con higos y cerezas, respectivamente. En la parte alta, en las esquinas, cuelga, a la izquierda, una rama de ciruelas, y a la derecha, una rama de cerezas.

Oleo sobre lienzo: 54'5 x 101'5 cms.

Firma: Firmado, Ju Vander hamen de Leon fat 1623.

Fecha: 1623.

Procedencia: Madrid, Colección Ceballos.

New York, Newhouse Galleries.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cavestany, 1942, p. 100.

Bergström, 1963, pp. 25-30, fig. 8

Jordan, 1964/65, fig. 9.

Jordan, 1967, nº 11 de cat.

Bergström, 1970, p. 32, lám. 18.

Torres Martín, 1971, lám. 14.

Triadó, 1975, p. 50, nº 16.

Exposiciones: Bergström, 1978, p. 240, fig. 2.

Análisis crítico: Obra importante para poder analizar una serie de obras muy parecidas, pero de distintas épocas. Curiosamente, veremos a continuación composiciones firmadas en los años 1621 y 1622, iconográficamente iguales. Esta realidad demuestra dos cosas. Primero, la manera de producir de Van der Hamen, quien combinaba modelos realizados, que pre-

sumiblemente enseñaba al comprador, de manera eidética. En segundo lugar, presupone la existencia de dos clases sociales entre sus clientes, que obligaba al autor a retomar obras realizadas y volverlas a repetir. Estamos hablando, la aclaración creo que es necesaria, de obras totalmente autógrafas, lo que aumenta la sensación de comercialización en detrimento de la artisticidad. El centro, ricamente esmaltado con mascarones dorados, lo vemos copiado en los cuadros números 27, 28 y 29 de nuestro catálogo. La introducción mitológica nos conduce a un cliente de la aristocracia o realeza.

27. Título: Bodegón flores.

Variante del anterior, los cestos con frutas han sido sustituidos por jarrones de flores.

Oleo sobre lienzo: 49 x 110 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623.

Procedencia: Campione d'Italia, Switzerland, G. Lodi.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Anuncio, "Burlington Magazine", Mayo, 1976, p. LI, reprod. en blanco y negro.
Torres Martín, 1971, lám. 15.
Triadó, 1975, p. 51, nº 17.
Bergström, 1978, p. 240, fig. 3.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

28. Título: Bodegón frutas.

Variante del número 26 de catálogo. Las cestas han sido sustituidas por fuentes con dulces y frutas confitadas.

Oleo sobre lienzo: 82 x 124 cms. ⁽¹⁴⁸⁾.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623.

Procedencia: Madrid, colección Almodena-Cavestany ⁽¹⁴⁹⁾.

Localización: Madrid, Banco de España.

Bibliografía: Jordan, 1967, nº 10.

"Una visita a la planta noble (...)",

Madrid, 1970, reprod. en color.

Triadó, 1975, p. 51, nº 18.

Análisis crítico: Igual que los números 26 y 27 de nuestro catálogo.

29. Título: Bodegón frutas.

Variante del nº 28, del que cambia sólo el tamaño.

Oleo sobre lienzo: 67 x 100 cms.

Firma: Firmado, Ju V H fa ^a 1621.

Fecha: 1621.

Procedencia: Londres, Sotheby's.

París, en comercio.

(148). Jordan: las medidas son de "104 x 84 cms.". Esto nos hace dudar que se trate del mismo cuadro.

(149). Según Jordan, 1967, nº 10.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 13/XII/1978, nº 101,
nº fig. 19.

"A.E.A.", 1979, nº 206, p. 262, nº 316.

Exposiciones: Munich, 1982, Greco to Goya (fuera de
catálogo).

Viena, 1982, Greco to Goya (fuera de
catálogo).

Análisis crítico: Igual que los números 26, 27 y 28.
Extraña la fecha de 1621.

30. Título: Bodegón frutas.

En el marco de una ventana, cesta con diferentes frutas, flanqueada por dos platos de cerámica con cerezas y aceitunas. Seis pajarillos revolotean por entre los objetos. Colgadas manzanas y guindillas.

Oleo sobre lienzo: 67 x 100 cms.

Firma: Firmado, Ju Van der hamen fat / 1622 a^{os}.

Fecha: 1622.

Procedencia: Londres, Sotheby's (1978).

París, en comercio (1980).

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 13/XI/1978, fig. 19.

"A.E.A.", 1979, nº 206, p. 262, noticia 316.

Exposiciones: Munich, 1982, El Graco to Goya.

(fuera de catálogo).

Viena, 1982, El Graco to Goya.

(fuera de catálogo).

Análisis crítico: Obra de acusada simetría . Conceptualmente, reproduce el mito de Zeuxis, que repetirá a lo largo de su obra. El motivo central, sustituyendo el cesto por un centro de cerámica, aparecerá idéntico en el cuadro nº 31.

31. Título: Bodegón.

Centro con frutas y pájaros, idéntico al cuadro anterior. A la izquierda se abre una ventana con paisaje.

Oleo sobre tabla: 56 x 74 cms.

Firma: Firmado, Juan Van der gamen de L. F. 1621.

Fecha: 1621.

Procedencia: Madrid, Colecciones Reales. Nº. 544.

Localización: El Escorial, Monasterio.

Inventarios: Sin inventario conocido⁽¹⁵⁰⁾.

Fuentes: Poleró, catálogo 1857⁽¹⁵¹⁾.

Bibliografía: T.A., 1973, pp. 71-72, fig. 3.

M^a. T. Ruiz Alcón, 1977, pp. 254 y 258,

fig. en color.

(150). T.A. quiere atribuir este cuadro al asiento nº 87 de la Testamentaría de Carlos III, en el Palacio de Aranjuez. Las medidas que da "dos tercios de alto y uno de

Análisis crítico: Obra de acentuado flamenquismo, repite exactamente los motivos de frutas del cuadro anterior, colocandolos en otro recipiente. La ventana abierta a un paisaje es un nuevo elemento que tenemos que añadir a su iconografía. Conceptualmente, desarrolla el mito de Zeuxis. Obra, temáticamente hecha para la nobleza o realeza, que podría asumir el mensaje mitológico. La sustitución de la cesta por el cuenco de cerámica de Delft avala lo dicho.

32. Título: Bodegón.

Centro de cerámica con frutas, a la izquierda granada abierta y ventana abierta a un paisaje.

Oleo sobre lienzo: 56 x 74 cms.

Firma: Firmado, Juan Bandergamen leon fe 1623.

Fecha: 1623.

Procedencia: Madrid, Colecciones Reales, nº 543.

Localización: El Escorial, Monasterio.

Inventarios: Sin inventario conocido⁽¹⁵²⁾.

de ancho" se podrían corresponder aproximadamente, aunque no la descripción "un racimo de uvas tintas". Según T.A., 1973, p. 72.

(151). Como Juan David Heem.

(152). T.A. quiere atribuir este cuadro al asiento nº 41 de la Testamentaria de Carlos III, en el Palacio de Aranjuez. Las medidas que da "vara menos cuatro dedos de

Fuentes: Poleró, Catálogo, 1857⁽¹⁵³⁾.

Bibliografía: T.A., 1973, pp. 71-72, fig. 4.

MAT. Ruiz Alcón, 1977, pp. 254 y 258,
fig. en color.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

33. Título: Bodegón con frutas y flores.

En la parte alta hay unos racimos de uva; en la parte baja, un jarro transparente con flores y una manzana; a su lado, un plato de cerámica con frutas y sobre ellas, picoteando, un pájaro.

Oleo sobre lienzo: 78 x 41 cms.

Firma: Firmado, Ju Ban der Hamen de Leon fat^a 1622.

Fecha: 1622.

Procedencia: Colecciones Reales.

Colección Godoy.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando, nº 651.

Inventarios: Retiro, 1700, nº 8248 "(...) un frutero de dos tercios de alto y uno de ancho con un racimo de uvas tintas: de mano de Banderhamen (...)"⁽¹⁵⁴⁾.

alto y de media vara de ancho" no se corresponden con las de nuestro cuadro. Según TA, 1973, p. 72.

(153). Como Juan David Heem.

(154). El uno de ancho que después se convierte en una ha de leerse como "una media" vara igual a 42 cms., lo que casa con las medidas del cuadro.

Retiro, 1794, nº 15.559 "Valdegamen (sic), un frutero con racimo de uvas tintas, de dos tercios de alto y una de ancho".

Retiro, 1808 (11 Febrero, 1814, Archivo Real, legajo 38) nº 87: "Otro de Bendelgamen (sic), un frutero con racimo de hubas tintas de dos tercios de alto y una de ancho, con marco dorado, 240".

Catálogos Academia: 1818, fol. 18, nº 141.

1819, fol. 21, nº 152.

1821, fol. 50, nº 29.

1824, p. 75, nº 2.

1829, p. 67, nº 2.

1965, p. 41, nº 651.

Bibliografía: Sentenach, 1921, p. 208.

Tormo, 1929, p. 105.

Oña Iribarren, 1944, pp. 92 y 27,

-facsimile de la firma-.

Pérez Sánchez, 1964, p. 60, nº 651.

Jordan, 1964/65, pp. 62 y 69, fig. 11.

Jordan, 1967, nº 7 cat., fig. 25.

Catálogo, Sevilla, 1973, nº 70, lám. 70.

Exposiciones: Sevilla, 1973, Caravaggio y el naturalismo español, nº 70.

Análisis crítico: Característica obra que enlaza con la producción mitológica -mito de Zeuxis- del autor. Bien analizado por Pérez Sánchez, que alaba el "virtuosismo en el tratamiento de los cristales y la casi pétrea calidad de las uvas (que) hacen de esta obra (...), pieza de singular calidad.

34. Título: Soderón.

Sobre una repisa, cesta con frutos y plato de cerámica con granadas. Colgado, racimo de uvas.

Oleo sobre lienzo: 80 x 101 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barnard Castle, The Bowes Museum.

Bibliografía: Young, 1867, p. 456, lám. 7.

Catálogo, Barnard Castle, 1970, p. 400,
lám. 200. (155)

Análisis crítico: Obra atribuida a escuela flamenca del siglo XVII, fue Young que la situó en la órbita española. Aunque carecemos de tipologías parecidas a la de este cuadro, creemos que se trata de obra autógrafa de Van der Hamen. La individualización de los elementos y la sabia composición por masas compensadoras, aunado a un certero tratamiento claroscuro, no encuentran otro autor que nuestro madrileño artista.

(155). Como "seguidor de Van der Hamen".

35. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cesto con uvas y centro de cerámica con frutas. Dos limones enteros y uno cortado.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1622.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

36. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cesto de mimbre con granadas, melones, granada abierta y dos pajarillos.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Pérez Asensio.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Mas C-60586.

Análisis crítico: Obra de tipología van-der-hamiana.

Repite el mito de Zeuxis, ya utilizado en otros cuadros de primera época. Mal estado de conservación.

37. Título: Bodegón con paisaje.

Sobre una mesa, cardo, rábanos, naranja, cidra.
Colmados, manzanas y cidra. Una ventana abre la
composición a un paisaje nevado.

Oleo sobre lienzo: 66 x 100 cms.

Firma: Firmado, Juan Van der Maen de León fat. 1622.

Fecha: 1623.

Procedencia: Colección Marqués de Casa Torres.

Localización: Madrid, colección Marquesa Viuda de Casa
Riera.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 1976, p. 54.

Catálogo, París, 1976, s/p.

T. Crombie, 1976, pp. 146-148, fig. 5.

Young, 1976, nº 8.

Stilleben, 1979, p. 192.

Jutla Held, 1979/80, p. 390, reprod.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish
Painting, nº 29.

París, 1976, La Peinture Espagnole au
Siècle d'Or, nº 54.

Análisis crítico: Tomo como modelo el cardo de los
cuadros nºs. 5, 6 y 10 de catálo-
go; la abertura al exterior a la delos cuadros del
Escorial. Obra entre naturalista y simbólica. Podría
significar "El Invierno", explicitado por el paisaje
nevado. Cierta dureza arcaica en el tratamiento de
las frutas y frutos nos reafirma en la actividad co-
mercializada, a base de modelos del artista.

38. Título: Bodegón con frutas.

En el centro, cesta con frutas, flanqueada a
ambos lados por otros frutos.

Oleo sobre lienzo: 56 x 110 cms.

Firma: Firmado, Juan Vanderamen fat 1623.

Fecha: 1623.

Procedencia: Colecciones Reales. Museo Nat. de Trinidad.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 1165.

Fuentes: Inventario del Retiro, 1794, nº 15796.

Inventario del Retiro, 1800, nº 323.

Viñaza, 1889, T. IV, p. 12: "(...) En el Museo
de la Trinidad hay un bodegón de su mano así
firmado: Juan Van der Hamen, 1625(...)".

Catálogos Prado: Cat. 1843, p. 100, nº 375.

Cat. 1885, p. 447, nº 2177.

Cat. 1889, p. 416, nº 2177.

Cat. 1910, p. 201, nº 1165.

Cat. 1913, p. 232, nº 1165 (Ed. Francesa).

Cat. 1942, p. 286, nº 1165.

Cat. 1945, p. 286, nº 1165.

Cat. 1949, p. 289, nº 1165. ⁽¹⁵⁶⁾

Cat. 1963, p. 311, nº 1165.

Cat. 1972, p. 311, nº 1165.

Bibliografía: Oña Iribarren, 1944, pp. 92 y 27, nº 10.

Mayer, 1947, p. 464.

Gaya Nuño, 1947, p. 50.

Soria, 1959, p. 276, lám. I.

(156). Varía la fecha, dada hasta el momento, de 1625 por la
de 1623.

Jordan, 1964/1966, fig. 8.

Jordan, 1967, nº 12 cat., fig. 20.

Bergström, 1970, p. 22.

Torres Martín, 1971, p. 81, fig. 10 (color).

Angulo, 1971, p. 29.

Triadó, 1978, p. 32, nº 21 (reprod. en color).

Catálogo, Londres, 1979, fig. 3.

Catálogo, Valladolid, 1979, nº 47.

Catálogo, Munich / Viena, 1982, nº 27.

Exposiciones: Londres, 1979, Trafalgar Galleries at the Royal Academy, II, nº 6.

Valladolid, 1979, Exposición Conmemorativa del III Centenario de la muerte del pintor Antonio de Pereda, nº 49.

Munich, 1982, El Greco to Goya, nº 37.

Viena, 1982, El Greco to Goya, nº 37.

Análisis crítico: Obra catalogada como de 1625, ultimamente los tratadistas coinciden en leer la fecha como 1623. Composición de gran simetría, en la que el autor consigue dar verosimilitud y rotundidad a los elementos. Luz tenebrista, perfectamente utilizada para valorar las superficies de los elementos, que se dibujan sobre el fondo oscuro. Se ve una cierta similitud con la yuxtaposición, valoradora de lo individual, de los cuadros de Zurbarán. Obra de técnica depurada, dentro de la tipología mostrativa y concepto naturalista.

39. Título: Bodegón.

Colrados, ajos, guindillas, cidras y cebollas.
Sobre una repisa, col, cesta con melones, pe-
ras y cebolletas.

Oleo sobre lienzo: 76 x 114 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1623.

Procedencia: New York, Victor Sparck

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/1965, nº 44.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of
Spanish Still-Life Painting (s. XVI-
XIX), nº 44.

Análisis crítico: Obra tipológicamente en la línea
del cuadro anterior -cesta de
mimbre-, y otros de los años 1621/1622. La cidra col-
gante es idéntica a la del nº 37 de nuestro catálogo.
Sentido tenebrista dentro la manera del nº 38. Obra,
sin duda, autógrafa de Van der Hamen.

40. Título: Bodegón.

En un plato de feltro, dulces y tarro de
guindas.

Oleo sobre lienzo: 42 x 31 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol.

Análisis crítico: Cuadro dentro la temática de dulces, del autor, que tan justa fama le proporcionó. Tipológica y estilísticamente dentro la manera de Van der Weyer, a quien le adscribimos sin reservas.

XIV. Título: Bodegón.

Fuente con peras, bandeja con manzanas y cesto con melocotones.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1624.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3875.

Bibliografía: Catálogo, Museo Cerralbo, 1936, p. 46.

Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1974, p. 56, nº 26.

Torres Martín, 1978, p. 103, nº 45. ⁽¹⁵⁷⁾

Análisis crítico: Interesante obra que muestra la introducción de un escalón elevado para la mostración de los objetos. Aunque la obra es de taller, nos sirve para estudiar la evolución tipológica del maestro.

(157). Como Blas de Ledesma.

XV. Título: Bodegón.

Igual que el anterior.

Localización: Barcelona, colección Gimeno.

Bibliografía: Triadó, 1974, p. 56, nº 26 bis, sin reproducir.

Archivo Mas C-39824.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

XVI. Título: Bodegón frutas.

En tres planos están colocados grupos de frutas.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3933.

Bibliografía: Catálogo, Museo Cerralbo, 1956, p. 46.

Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1974, p. 56, nº 27 (reprd.), color.

Torres Martín, 1978, p. 102, nº 42. ⁽¹⁵⁸⁾

Análisis crítico: Nuevo estadio evolutivo de la composición, con la inclusión de un segundo escalón. Obra de taller.

(158). Como Blas de Ledesma.

XVII. Título: Bodegón frutas.

Pareja del anterior. Igual composición.

Oleo sobre lienzo: 81 x 107 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3955.

Bibliografía: Catálogo, Museo Cerralbo, 1956, p. 46.

Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1974, p. 56, nº 28.

Torres Martín, 1978, pp. 101-102, nº 41. (159)

Análisis crítico: Igual que el anterior. La cesta con granadas la volveremos a encontrar en otros cuadros del autor, como en el nº 41.

XVIII. Título: Bodegón.

Cesta de frutas, plato con limones y espárragos y jarrón con flores.

Oleo sobre lienzo: 81 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3863.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 41.

Triadó, 1974, p. 69, nº 51.

Torres Martín, 1978, nº 40.

Análisis crítico: Los muchos desequilibrios compositivos, y la técnica pictórica muy pobre, son de taller.

(159). Como Blas de Ledesma.

41. Título: Bodegón.

En dos planos están colocados los siguientes objetos: una bandeja con manzanas, un racimo de uvas, colgados, y una manzana con un pájaro.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado, Ju Va ... Hamen ft. 1626. ⁽¹⁶⁰⁾

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Arenaza.

Bibliografía: Triadó, 1974, p. 50, nº 15.

Análisis crítico: Obra plenamente atribuible a Van der Hamen. Repite el mito de Zeuxis.

42. Título: Bodegón frutas.

En el plano superior, una bandeja con manzanas, en la zona intermedia, una cesta con granadas y uvas, y en el plano inferior, botella y bandeja con peras y uva, y sobre la repisa pepinos.

Oleo sobre lienzo: 83 x 129 cms.

Firma: Firmado, J^B van derhamen fat.

Fecha: Sin fechar. 1626.

Procedencia: Desconocida.

(160). Por error de lectura, en nuestro artículo sobre Van der Hamen, dábamos la fecha de 1622. Cf. Triadó, 1974, nº 15.

Localización: Willamstown, Mass, Williams College Museum of Art. Desde 1954.

Bibliografía: Longhi, 1950, p. 39, lám. 16
 "Connaissance des Arts" (15/I/1954), p. 18.
 Catálogo, Ontario, 1955.
 Kubler Soria, 1959, p. 235.
 Catálogo, Indianapolis, 1963.
 Catálogo, Providence, 1963.
 Bergström, 1963, pp. 25-26, lám. 31.
 Catálogo, Newark, 1964/1965, p. 32.
 Jordan, 1964/1965, fig. 12.
 Jordan, 1967, nº 18, fig. 36.
 Bergström, 1970, p. 35.
 Triadó, 1974, p. 57, nº 29.
 Stilleben, 1979, p. 145, nº 137.

Exposiciones: Ontario, Canadá, 1955, Spanish Masters.
 Indianapolis, 1963, El Greco to Goya, nº 40.
 Providence, 1963, El Greco to Goya, nº 40.
 Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 29.

Análisis crítico: Obra que inicia la madurez compositiva de Van der Hamen. Los objetos colocados en tres planos revelan una puesta en escena muy estudiada, aportando una nueva dimensión a la naturaleza muerta.: El cesto con granada es el mismo que el del cuadro nº XVII de nuestro catálogo.

43. Título: Bodegón, frutas y jarros.

En el plano superior, cesto con frutas; en el intermedio, dos jarros de vidrio con bandeja de uvas, y en el inferior, frutas colocadas directamente sobre la repisa.

Oleo sobre lienzo: 83 x 112 cms.

Firma: Firmado, Ju van der Hamen fat/1626.

Fecha: 1626.

Procedencia: Madrid, Marqués de Leganés.

New York, David M. Koetser.

New York, colección Kress (1957), nº 2176.

Localización: Houston, Museo de Bellas Artes.

Fuentes: Inventario Marqués de Leganés (1655), nº 353.

Bibliografía: Soria, 1959, pp. 276-277, lám. III.

Longhi, 1950, p. 39.

Bergström, 1963, pp. 25 y 26, lám. 28.

Jordan, 1964/1965, fig. 14.

Jordan, 1967, nº 15, fig. 39.

Bergström, 1970, p. 35.

Angulo, 1971, p. 29, fig. 8.

Triadó, 1974, p. 57, nº 30.

Eister, 1977, pp. 205-206, fig. 201.

Stilleben, 1979, p. 192.

Análisis crítico: Según Jordán⁽¹⁶¹⁾ el presente cuadro perteneció al marqués de Leganés. Los objetos destacan en toda su concreción, sobresaliendo el tratamiento sutil de los vidrios.

(161). Carta 23/I/1970 a Colin Eisler notificándole la identificación del cuadro al Inventario Marqués de Leganés (1655), con el nº 353. Cf. Apartado "Documentos".

44. Título: Bodegón dulces.

Composición en tres planos. En el superior, cesta con dulces; en el intermedio, Jarro y cajas y en el inferior, y próximo, cajas, tazas y plato con dulces.

Oleo sobre lienzo: 83 x 113 cms.

Firma: Firmado, Ju^o van der Hamen i Leon fat 1627.

Fecha: 1627.

Procedencia: New York, colección Victor Spark.

New York, David M. Koester.

New York, colección H. Kaess.

Localización: Washington, National Gallerie.

Bibliografía: Longhi, 1950, p. 39, lám. 16.

Sterling, Orangerie, 1952, lám. 28.

Sterling, 1952, p. 96.

Gaya, 1958, p. 209, nº 1454.

Soria, 1959, p. 276.

Catálogo, National Gallerie of Art, 1959,
p. 272.

Bergström, 1963, pp. 25-26, lám. 29.

Jordan, 1964/1965, fig. 16.

Jordan, 1967, nº 16, fig. 34.

Bergström, 1970, p. 35.

Angulo, 1971, p. 29, fig. 9

Torres Martín, 1971, lám. 13.

Triadó, 1974, p. 53, nº 31.

Eisler, 1977, pp. 206-207, fig. 202.

Stilleben, 1980, p. 391, rep.

Exposiciones: París, 1962, La Nature morte de l'anti-
quité à nos jours, nº. 72.

Milwaukee, 1952, 5 Centuries of Spanish
Art, nº 12.

Análisis crítico: Obra interesante por las tipologías
empleadas por Van der Hamen, iguales
a las de los cuadros de 1622 y 1623, indicativo de una
labor de taller comercializador. El conjunto de los
dulces, cambiando la forma del cesto, es igual a los
números 12, 14 y 15, y las cajas con tarro de guindas
son las mismas que los números 11, 13, 14, 15, 18, 20
y 22.

45. Título: Bodegón dulces.

Sobre una mesa, vidrios, pasteles y una caja
de dulces.

Oleo sobre lienzo: 77 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1627.

Procedencia: Dortmund, Col. Cremen, nº 144 cat. (162)

Localización: Lugano, Col. Thyssen.

Bibliografía: Sterling, Orangerie, 1952, p. 96.

Sterling, 1952, p. 64.

Crozco, 1958, lám. p. 27.

Pemán, 1958, p. 204, lám. V.

(162). Como Herrera el Mozo.

Gaya Nuño, 1958, p. 209, n. 1458.

Soria, 1959, p. 277.

Jordan, 1967, nº 176 (fig. 35).

Triadó, 1974, nº 25.

Análisis crítico: Obra atribuida a Juan de Zurbarán por Pemán,⁽¹⁶³⁾ la mayoría de los tratadistas la sitúan en la órbita de Van der Hamen. Creemos que es autógrafa y de cronología avanzada (~ 1627), por las semejanzas de factura e iconográficas con el cuadro anterior.

46. Título: Bodegón frutas.

Composición en tres planos. Uno superior, con bandeja de fruta; un plano intermedio con un gran cesto de frutas variadas. Por último, en un plano inferior, una bandeja con racimos de uva.

Oleo sobre lienzo: 79 x 99 cms.

Firma: Firmado, Ju^o V. H. fat. 1629.

Fecha: 1629.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Barcelona, Sala Parés, 1954/55.

Barcelona, Catálogo, 1959, EDIMAR, p. 65,
lám. XVII.

(163). Pemán, 1958, p. 204.

Jordan, 1967, nº 20, fg. 38.

Bergström, 1970, p. 36, lám. 19.

Triadó, 1974, p. 58, nº 32.

Análisis crítico: Obra que sigue la tipología iniciada en 1927, de tres planos a distinta altura.

47. Título: Bodegón frutas.

Cuadro pareja del anterior. Cesta con frutas, manzanas y jarro de vidrio. En el plano inferior, objetos de barro y pepinos.

Oleo sobre lienzo: 79 x 99 cms.

Firma: Firmado, Ju^o van der Hamen fat 1629.

Fecha: 1629.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Barcelona, Sala Parés, 1954-55.

Barcelona, catálogo EDIMAR, 1959, p. 65, lám. XVI.

Jordan 1967, nº 19, fig. 37.

Bergström, 1970, p. 36, lám. 20.

Triadó, 1974, p. 53, nº 33.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

48. Título: Bodegón.

Sobre tres repisas a distinto nivel, cesto con guisantes, jarrón con flores, plato de higos y cesto con manzana y peras. En primer término, distintos objetos y plato con cerezas.

Oleo sobre lienzo: 24'5 x 131 cms.

Firma: Firmado, Ju vander hemen fat 1629.

Fecha: 1629.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, Col. H. Shickman.

Bibliografía: "Anuncio-Apollo" (Abril-1970), p. CXIV, lám. 14.

"A.E.A.", 1970, vol. XLIII, p. 439, lám. I fig. 8.

Valdivieso, 1975, pp. 402-403, lám. 7.

Análisis crítico: Obra en la línea de las dos anteriores. Valdivieso⁽¹⁶⁴⁾ la pondera por encima de los n^os. 45 y 46.

(164). Valdivieso, 1975, p. 403.

9.1.1. Obras de cronología dudosa.49. Título: Bodegón.

Cesta con granada, uvas y manzanas.

Oleo sobre lienzo: 62 x 48'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Expotur, 1965, nº 2.Análisis crítico: Conjunto igual, al cesto con frutas del nº 47.XVIII. Título: Bodegón.

Cesto con frutas igual que el anterior.

Oleo sobre lienzo: 80 x 90 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: París-Londres, Heim.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 111, nº 67. ⁽¹⁶⁵⁾Análisis crítico: Obra de taller, repitiendo el modelo anterior.

(165). Como Blas de Ledesma.

50. Título: Bodegón.

Centro de cerámica con uvas y peras.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Ybarra.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Obra de gran calidad, no dudamos en atribuirlo a Van der Hamen. Guarda relación con las obras de Felipe Ramírez.

51. Título: Flores de Mayo.

Sobre una mesa, plato con higos, cesta con guisantes y jarrón con flores. En una repisa, cesto con flores.

Oleo sobre lienzo: 102 x 160 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1629.

Procedencia: Londres, Galería H. Terry-Hengel.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Anuncio "B.M.", nº 813, 1970, CXII, lám. II.
"A.E.A.", 1971, p. 221, lám. II, fig. 4.

Análisis crítico: Obra comparable a la firmada de 1629, nº 48 de cat.

52. Título: Flores y frutas.

Sobre una mesa, canasto de hortalizas, alcachofas y flores; a los lados, dos floreros, uno de cristal y otro de loza.

Oleo sobre lienzo: 62 x 82 cms.

Firma: Firmado.

Fecha: ~1629.

Procedencia: Londres, Galería Brod (1955).

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Salas, 1955, p. 367, lám. 5.

Gaya Nuño, 1958, p. 209, nº 1459.

Bergström, 1963, pp. 25-31, fig. 11.

Jordan, 1967, nº 14, fig. 32.

Triadó, 1974, p. 60, nº 34.

Análisis crítico: Sabia combinación de frutos y flores, en la línea de los anteriores.

+

53. Título: Flores y frutas.

Variante del anterior.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Col. B/M.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 33, fig. 4 (en color).

Análisis crítico: Igual que el anterior.

54. Título: Bodegón con paisaje.

En una repisa, centro de cerámica con peras y manzanas. Fondo de paisaje.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1967.⁽¹⁶⁶⁾

Torres Martín, 1978, n. 114.

Triadó, 1974, nº 47.

Análisis crítico: Variante tipológica con inclusión de paisaje. Nos inclinamos a Van der Hamen o pintor flamenco.

55. Título: Bodegón.

Sobre una repisa centro de cerámica con dos floreros a los lados.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Obra en la línea de Van der Hamen. Destaca la calidad de los vidrios y cerámica.

(1666). Como Blas de Ledesma.

9.1.2. Bodegones con figuras.56. Título: La Pomona.

Una mujer, elegantemente vestida, recibe la ofrenda de un criado.

Oleo sobre lienzo: 220 x 148 cms.

Firma: Firmado, Juan van der Hamen y León fat 162?.

Fecha: ~ 1627.

Procedencia: Madrid, D. Luis Lafora.

Localización: Madrid, Banco de España.

Bibliografía: Banco de España, Madrid, 1974, rep. color.

Triadó, 1974, p. 61, nº 32.

Análisis crítico: Creemos que se trata de una obra de cronología avanzada, demostrativa de la influencia flamenca en la última época del autor.

57. Título: Ofrenda.

Cuadro muy parecido al anterior. Las figuras están colocadas inversamente. El paje es el mismo modelo.

Oleo sobre lienzo: 240 x 140 cms.

Firma: Sin firmar. Lleva pintado el nº 705.

Fecha: Sin fechar, ~ 1626-1627.

Procedencia: Colección Marqués de Leganés.

Localización: Galería Legar, Madrid. (en XII-1971).

Fuentes: Inventario de los bienes del Marqués de Leganés: "705".

Bibliografía: López Navío, 1962, pp. 229-230.

Jordan, 1967, nº 24.

Triadó, 1974, nº 38, p. 64.

Análisis crítico: Sin duda de Van der Hamen.

58. Título: El Otoño

Mujer con un pecho descubierto y un mono en
la mano derecha. Escena al fondo.

Oleo sobre lienzo: 240 x 140 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1626/27.

Procedencia: Colección Marcués de Leganés.

Localización: Galería Legar (Madrid). En XII-1971.

Fuentes: Inventario de los bienes del Marqués de Leganés: "704".

Bibliografía: López Navío, 1962, pp. 259-330.

Jordan, 1967.

Triadó, 1974, nº 39, p. 64.

9.1.3. Los cuadros de la Embajada de Buenos Aires.59. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, jarrón, reloj y cajas de mazapán con tarro de guindas. En el suelo, perro.

Oleo sobre lienzo: 228 x 95 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1624.

Procedencia: Madrid, Museo del Prado, nº 4158.

Localización: Buenos Aires, Embajada Española.

Fuentes: Madrid, Inventario Retiro 1794, nº 15923

(450): "Un florero y un perro de dos varas y tres cuartas de alto, vara y quarta de ancho. 300".

Bibliografía: Orihuela Maeso, 1982, pp. 11-14.

Análisis crítico: Parece, por su formato, parte de un cuadro mayor. Tipológicamente están representados los objetos propios del autor, de los años 1622-24.

60. Título: Bodegón.

Plato de dulces, jarra, dos jarrones y perri-
to con una pelota.

Oleo sobre lienzo: 228 x 95 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1624.

Procedencia: Museo del Prado, nº 6413.

Localización: Buenos Aires, Embajada española.

Fuentes: Madrid, Inventario Retiro, 1794, nº. 15918

(415) "Un florero y un perrito de dos varas y tres cuartas de alto, vara y cuarta de ancho. 300".

Bibliografía: Orihuela Maeso, 1982, pp. 11-14.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

10. ATRIBUCIONES COMPARADAS. (167)

<u>JORDAN</u>	<u>TRIADO</u>
1. Van der Hamen	Van der Hamen
2. Van der Hamen	Van der Hamen
3. Van der Hamen	Van der Hamen
4. -	Van der Hamen
5. Van der Hamen	Van der Hamen
6. -	Van der Hamen
7. -	Van der Hamen
8. -	Van der Hamen
9. -	Van der Hamen
10. -	Van der Hamen
11. Van der Hamen	Van der Hamen
12. Van der Hamen	Van der Hamen
13. -	Van der Hamen
14. Van der Hamen	Van der Hamen
15. -	Van der Hamen
16. -	Van der Hamen
17. Van der Hamen	Van der Hamen
18. -	Van der Hamen
19. Van der Hamen	Van der Hamen
20. -	Van der Hamen
21. -	Van der Hamen

(167). Obra confrontada: Jordan, 1967.

JORDANTRIADO

22.	-	Van der Hamen
23.	-	Van der Hamen
24.	-	Van der Hamen
25.	-	Van der Hamen
26.	Van der Hamen	Van der Hamen
27.	-	Van der Hamen
28.	Van der Hamen	Van der Hamen
29.	-	Van der Hamen
30.	-	Van der Hamen
31.	-	Van der Hamen
32.	-	Van der Hamen
33.	Van der Hamen	Van der Hamen
34.	-	Van der Hamen
35.	-	Van der Hamen
36.	-	Van der Hamen
37.	-	Van der Hamen
38.	Van der Hamen	Van der Hamen
39.	-	Van der Hamen
40.	-	Van der Hamen
41.	-	Van der Hamen
42.	Van der Hamen	Van der Hamen
43.	Van der Hamen	Van der Hamen
44.	Van der Hamen	Van der Hamen
45.	Van der Hamen	Van der Hamen

JORDAN

TRIADO

46.	Van der Hamen	Van der Hamen
47.	Van der Hamen	Van der Hamen
48.	-	Van der Hamen
49.	-	Van der Hamen
50.	-	Van der Hamen
51.	-	Van der Hamen
52.	Van der Hamen	Van der Hamen
53.	-	Van der Hamen
54.	-	Van der Hamen
55.	-	Van der Hamen
56.	Van der Hamen	Van der Hamen
57.	Pasticheur	Van der Hamen
58.	-	Van der Hamen
59.	-	Van der Hamen
60.	-	Van der Hamen

.....

FELIPE RAMIREZ.

1. COMENTARIO.

Pocos datos conocemos de este pintor que firma el cuadro del "Cardo" del Museo del Prado, el año 1628. Ceán⁽¹⁾ habla de su habilidad en pintar bodegoncillos, y para nada alude a su condición de sevillano, como algunos han leído. Sólo cita la procedencia de su artículo "Noticias de Sevilla". Orozco subraya esta creencia sevillana al decir, de modo literario, "la nota andaluza que imponía su alma de sevillano"⁽²⁾. Poleró⁽³⁾ lo incluye entre los pintores de bodegones, Cavestany⁽⁴⁾ dió a conocer la obra antes mencionada y dice que nace en la capital andaluza, Angulo y Pérez Sánchez⁽⁵⁾ rebaten lo dicho y lo sitúan en Toledo, tanto por la obra bodegonista, como por su cuadro religioso "Cristo flagelado" (1631, Bélgica, colección privada) que sigue el modelo de un lienzo anónimo de la catedral de la ciudad imperial.

Sin embargo, no negando la conexión con Toledo, pensamos en contactos con Van der Hamen y Loarte, en el obrador del primero. Al estudiar su obra veremos unos puntos de relación con modelos iconográficos propios del pintor madrileño.

(1). Ceán, 1800, p. 145.

(2). Orozco, 1954, p. 28.

(3). Poleró, según Cavestany, 1936/40, p. 81.

(4). Cavestany, 1936/40, p. 81. También Cavestany, 1942, pp. 100-102.

(5). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 107-108.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"pintor de gran habilidad para representar aves, cacorfiac y bodegoncillos. He visto en Madrid en poder de un aficionado un lienzo firmado de su mano, que representaba un cardo, unas perdices muertas, un lirio en un vaso, y otras cosas que parecían verdaderas, tanto por la exacta corrección del dibujo, cuanto por el hermoso y fresco colorido. Tengo un diseño también firmado de su mano de más de tercia de largo y una cuarta de ancho, en papel verdoso con tinta parda, realzados los claros con albayalde y tocado con mucha inteligencia del desnudo, que figure el martirio de S. Estéban. Notic. de Sev."⁽⁶⁾

"peintre de genre, d'un talent supérieur par les chasses, les oiseaux, et les bambochades. La correction, la fraîcheur distinguent ses oeuvres, et particulièrement ses natures mortes. Il dessinait largement et entendait parfaitement le nu. Les ouvrages de Ramirez sont à Madrid et à Séville, et sont toujours recherchés par les amateurs.S."⁽⁷⁾

(6). Ceán, 1800, p. 146, tomo IV.

(7). Quilliet, 1816, p. 280. La "S." al final del artículo, indica "escuela sevillana".

3. LA OBRA.

3.1. Formación.

No tenemos datos sobre la vida de Felipe Ramírez, y sólo podemos apuntar algunas hipótesis derivadas del estudio atento de sus pinturas. Parece claro el conocimiento de la obra de Sánchez Cotán, aunque por la fecha en que realiza la composición del Prado (1628) podemos asegurar que no conoció al fraile cartujo. Es pues, una obra mimética y descontextualizada, como veremos en su estudio permenorizado del catálogo. La segunda influencia conecta con la obra de Van de Ven der Hamen. Creemos que se forma en el obrador del maestro madrileño quien, adivinando las posibilidades de Ramírez, le debía utilizar para la realización de diferentes tipos de obra. Los distintos materiales y modelos del obrador, los debía repetir y combinar en las telas. Así, no es de extrañar que motivos flamencos sean comunes en sus obras, y que motivos individualizados de Van der Hamen, como el cesto de dulces del cuadro de Pontevedra⁽⁸⁾, se repite en el centro del cuadro nº 10 de catálogo. Así Ramírez se suma a los pintores bodegonistas que trabajaron con Van der Hamen, tales como Loarte y Ponce, entre otros.

3.2. Estilo.

3.2.1. Grupo formal: El tratamiento de las formas es, en Ramírez, preciso y meticuloso. No hace abstracción de las superficies, sino que las delimita y explica de manera precisa.

(8). Vid. catálogo Van der Hamen, nº 12.

Su técnica es pareja a la de los pintores flamencos -léase Osias Beert- que debía conocer del obrador de Van der Hamen. Es en suma, el dibujo el que domina en su obra, adquiriendo así, un cierto arcaísmo que, en algunas ocasiones -frutas-, supera con pinceladas más abiertas.

2.2.2. Grupo compositivo: Sus características fundamentales son:

- a). Marco de ventana.
- b). Composición mostrativa.
- c). Simetría.
- d). Composición no unitaria.
- e). Espacialidad.
- f). Composición de planos en profundidad.
- g). Luz tenebrista.

a). Marco de ventana: La mayoría de las obras catalogadas del autor tienen el marco de ventana como espacio aglutinante de todos los elementos. Evidentemente, deriva de los modelos de Sánchez Cotán, poco asumidos por los pintores bodegonistas, a excepción de la primera época de Van der Hamen. Dos son los tipos utilizados: el de la repisa poco profunda (tipo Sánchez Cotán) y el de la repisa muy profunda. Esta última será utilizada en los cuadros catalogados con los números 9, 10, 11, 12 y 13, probables del autor. El marco de ventana cierra la composición, limitándola.

b). Composición mostrativa: Los objetos están colocados en una superficie inclinada que favorece su aprehensibilidad. Sólo

el cuadro número 2 de catálogo, por su composición, se convierte en algo decorativo y enfatizado, fuera de la norma común de Ramírez. El horizonte alto ayuda a esta visión.

c). Simetría: La señalada mostración se reordena alrededor de un eje vertical y central, que compone a diestro y siniestra todos los elementos. Estos se repiten de manera exacta, en una cierta demostración de arcaísmo compositivo. La ordenación en aspa, de las últimas obras del presente catálogo, acentúa la simetría, aunque da una cierta movilidad por el uso de las diagonales.

d). Composición no unitaria: Este arcaísmo se acentúa por la individualización de los elementos. Estos están yuxtapuestos y huyen de la superposición, que sólo existe en las pequeñas unidades compositivas.

e). Espacialidad: La individualización crea un espacio real en el cuadro, que queda acentuado con el predominio de volúmenes verticales, que crean un espacio figurado en derredor suyo. Si a esto sumamos los colgantes, la profundidad se acentúa. Así, los límites del marco de ventana quedan rotos por la profundidad del campo visual.

f). Composición de planos en profundidad: La composición se estructura en planos paralelos en profundidad. En ocasiones, un ligero sig-zag da una cierta movilidad que rompe el estaticismo creado por el entrecruzamiento de líneas horizontales y ver-

ticales. Una ordenación en arco predomina en algunas de sus obras, creando unos ritmos curvos de gran sutilidad.

g). Luz tenebrista: Angulo-Pérez Sánchez⁽⁹⁾ hablan de luz "intensamente tenebrista" en la obra de Ramírez. Sobre un fondo oscuro, los objetos quedan iluminados, proyectando sus sombras, que crean una dialéctica claroscuroista bastante contrastada.

3.3. Color.

El color de Ramírez es frío. Predominan los ocres y grises de la ventana, que aunado al dorado de las copas, blanco hueso del cardo, verde de las uvas y rosas carmesí de las flores, conforman una tonalidad en la que predominan los colores fríos, en una ajustada gama cromática.

3.4. Significantes.

3.4.1. Objetos:

Jarro dorado.
Cesto.
Búcaro.
Fuente de cerámica.
Plato de cerámica.

(9). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 107.

Vidrios venecianos.

Tonelillo.

Jarro de cerámica.

Cajas de dulces.

3.4.2. Productos del campo:

Cardo.

Uvas.

Espárragos.

Habas.

Cerezas.

Peras.

Albaricoques.

Maíz.

Calabaza.

Melocotón.

Aceitunas.

Pepinos.

Rábanos.

Pimientos.

Cardo silvestre.

Manzanas.

Frutos secos.

3.4.3. Flores:

Lirios.

Rosas.

Azucenas.

Claveles.

3.4.4. Aves:

Perdiz.

Aves muertas.

3.4.5. Pan y dulces:

Pan.

Dulces.

3.5. Conceptualización.

3.5.1. Grupo socio-económico: El mundo que se refleja en los bodegones de nuestro autor es una sociedad aristocrática y de burguesía comercial. La presencia de objetos ricos -cerámicas búcaros, vidrios venecianos y jarroncitos de plata dorada-, lo demuestra. Nos parece acertada la frase de Angulo-Pérez Sánchez, al compararlo con Sánchez Cotán, "sólo, quizá le separe de él la relativa complacencia en el lujo que la copa de plata representa, y que el fraile pintor hubiese posiblemente rehuido"⁽¹⁰⁾. Su fijación por las flores demuestra una disposición al descriptivismo anecdótico y al decorativismo, que le aparte de la catalogación estricta dentro del naturalismo. Sin embargo, sus frutos del campo y sus frutas son fiel reflejo del consumismo de la época.

3.5.2. Grupo religioso-mitológico: La inclusión de las flores podría tener una cierta explicación simbólica. El clavel, emblema del amor humano, y la azucena, la pureza, apare-

(10). Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 107.

cen como símbolo en sus cuadros. La fragilidad de la flor indica el fin de las cosas que, aunque bellas y lozanas, se marchitarán. Sus frutos y frutas, a la vez, son símbolos de la naturaleza a la que ensalza. Aparecen sin mácula, como paradigmas de la realidad.

4. CATALOGO RAZONADO.4.1. Obras manuscritas.1. Título: Bodogón cordero.

En el alfileres de una ventana, se ve un cordero. En el centro, jardín ricamente labrado, con lirios. Galgudas, pastos de ovejas y una perdiz.

Oléo sobre lienzo: 71 x 92 cms.

Firma: Phillip Ramirez fr 1623.

Fecha: 1623.

Procedencia: Torrelaguna, colección Vera.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 2002. Comprado con fondos del legado conde de Cartagena, en 1940.

Fuentes: Ceán, 1800, T. IV, p. 146.

Catalogación Prado: Catálogo 1942, p. 488, nº 2802.

Catálogo 1945, p. 482, nº 2002.

Catálogo 1972, p. 521, nº 2002.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 81.

Cavestany, 1942, pp. 100-102.

Oña Iribarren, 1944, pp. 29 y 93, nº 17.

-facsimile de la firma-.

Soria, 1945, p. 229.

Lafuente, 1952, lám. CLXXIX, fig. 237.

Szyz, 1964. Portada a color.

Torres Martín, 1971, p. 112, lám. 12.

Buendía, 1972, p. 45.

Gudiol, 1976, p. 317, lám. 6.

Catálogo, Burdeos, 1978, nº 69.

Stillebon, 1970, p. 142, nº 154 (en color).

Exposiciones: Burdeos, 1978, La Nature Morte de Brueghel à Soutine, nº 69.

Análisis crítico: El presente cuadro presenta la luz, la iconografía y un cierto misterio, propios de Sánchez Cotán. Soria⁽¹¹⁾ la considera copia de Sánchez Cotán, aunque creemos que se trata de una metización parcial. La copa de plata dorada no pertenece a la iconografía del cartujo. El cardo copia, en sus más mínimos detalles, el del cuadro propiedad del Duque de Hernani. Obra con la que se puede iniciar, al estar firmada y fechada, una labor de catalogación por semejanzas iconográficas y/o estilísticas.

2. Título: Bodegón.

Sobre fondo oscuro destacan, enmarcadas por el recuadro gris del hueco, las flores, frutas y verduras, colocadas con una equilibrada simetría. Sobre el alfeizar, de izquierda a derecha, vaso de cristal con rosas blancas, dos manojos de espárragos trigueros y un búcaro rojo con lirios y flores semejantes a azucenas de color rosa (variedad de liliun).

(11). Soria, 1945, p. 229.

De la parte superior de la ventana, pendiente de un garfio, un castillo de hierro con cerrojas, peras y clavos.

Oleo sobre lienzo: 90 x 109 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. ~ 1620.

Procedencia: D. Juan Martínez de la Vega.

Localización: Playa de Haro, colección Berta Weil.

Bibliografía: Lafuente, 1936, p. 175.

Cavestany, 1936/40, p. 150, lám. XVII⁽¹²⁾.

Lafuente, 1953, pp. 226-227, lám. 138⁽¹³⁾.

Triadó, 1975, p. 60, nº 35⁽¹⁴⁾.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 7.⁽¹⁵⁾

Análisis crítico: Una de las obras que transpira mayor espiritualidad. Por su composición se asemeja a un altar. Cuadro vital para las sucesivas atribuciones de pintor. Los lirios que emergen del búcaro tienen el mismo tratamiento que los del cuadro nº 1. A partir de aquí, y basándonos en los otros elementos de la composición, analizaremos las obras siguientes.

(12). Como obra de Van der Hamen.

(13). Como obra de Sánchez Cotán.

(14). Como autor desconocido.

(15). Como Zurbarán (?).

3. Título: Bodegón.

Sobre el alfoz de una ventana, de izquierda a derecha, unas habas, cesta con albaricoques y dos manojos de espárragos trigueros. Colgados, cesto de mimbre con cerezas, peras y claveles, dos aves y, en la parte izquierda, como emergiendo, maíz.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Banco Urcuijo.

Bibliografía: Triadó, 1975, p. 61, nº 36⁽¹⁶⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Composición que repite el ángulo inferior derecho -manejo de espárragos- y el cesto que cuelga, con cerezas, claveles y peras, del cuadro nº 2 de nuestro catálogo. Obra indiscutible de Remírez.

4. Título: Bodegón.

Igual que el anterior. Las habas no se amontonan, sino que están separadas.

Oleo sobre lienzo: 70 x 82 cms.

(16). Como seguidor de Sánchez Cotán, cercano a Loarte.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1628.

Procedencia: Madrid, en comercio.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Mas 2-5113-1979.

Análisis crítico: Variante del cuadro nº 3 de nuestro catálogo. Sólo las habas, seuf separadas, verdan.

5. Título: Bodegón.

Igual que los dos anteriores. Pequeñas variantes.

Oleo sobre lienzo: 69*8 x 82*5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1628.

Procedencia: Londres, Christie's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 25/III/1977.

Análisis crítico: Igual que los números 3 y 4.

6. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, rábanos, cesta con albaricorques, habas y melocotones. Colgados, cesto con cerezas y claveles, tres aves muertas y calabaza.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1622.

Procedencia: New York, Frederick Mount.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol s/nº, 1981.

Análisis crítico: Repite el cesto colgado de los cuadros 2, 4 y 5 de nuestro catálogo, y las habas. Aparece una calabaza, que nos servirá para identificar cuadros posteriores. Presenta la variante de la mesa, que sustituye al marco de ventana.

7. Título: Bodegaón.

Sobre una mesa, plato de cerámica y taza con aceitunas y pan. Fuente de cerámica con pepinos y plato con frutos secos. Colgados, pepino culebra y calabaza.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1628.

Procedencia: New York, Frederick Mount.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol, s/nº, 1981.

Análisis crítico: Pareja del anterior. Introduce el plato con frutos secos, que nos lo unirá a los cuadros nºs. 9, 10, 11, 12 y 13, de nuestro catálogo.

8. Título: Bodegón.

En una ventana, melocotones y cesta de uvas y peras. Colgados, pimientos, dos racimos de uva y calabaza. Cardo silvestre.

óleo sobre lienzo: 75 x 103 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1628.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés. Registro EMSA 13019⁽¹⁷⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Uvas parecidas a las del cuadro nº1 del presente catálogo. Calabaza igual a la del nº 6.

4.2. Obras probables.9. Título: Bodegón.

En el eje central se encuentra una gran fuente de porcelana, con dulces muy decorados y adornados. A ambos lados de la fuente, hay dos magníficas copas altas, al estilo veneciano, delante de las cuales, en primer término, hay

(17). Como Sánchez Cotán.

dos platos de porcelana llenos de nueces, avellanas y otros frutos secos. Sobre la fuente honda, se balancean un grupo de manzanas, sostenidas desde arriba por largos bramantes sujetos a los rabos.

Oleo sobre lienzo: 70 x 34 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1625.

Procedencia: Madrid, colección Fernando Guitarte.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 152, lám. XXIII⁽¹⁸⁾.

Jordan, 1967, fig. 18⁽¹⁹⁾.

Bergström, 1970, pp. 30-31, lám. 13⁽²⁰⁾.

Triadó, 1975, p. 67, nº 42⁽²¹⁾.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 16.

Análisis crítico: Obra, al igual que las siguientes, muy discutida por los tratadistas

del tema⁽²²⁾. En nuestro artículo sobre Van der Hamen (1975) lo atribuimos al padre de este autor, en desacuerdo con la catalogación de Bergström, a una primera etapa del pintor madrileño. La razón es que el bodegonista -dentro de una comercialización- busca unas composiciones gratas, y es extraño que, una vez encontradas, las rechace e inicie un nuevo camino mucho más auténtico.

(18). Como obra de Van der Hamen.

(19). Como obra de "pasticheur".

(20). Como obra de Van der Hamen, primera época.

(21). Como "padre de Van der Hamen".

(22). Vid. bibliografía, ut supra.

nuestros ojos, pero de escaso mérito ante sus contemporáneos. Penemos, abundando en este aspecto, que el arte siempre ha presentado el binomio conflictivo artista-público, decantándose por las formas más imitativas y serviles: la utilización de formas eidéticas no reelaboradas.

Inicia la tipología de la repisa profunda, como una gran mesa, que puede recoger hasta tres planos en profundidad. La estructuración en espejo y la simetría son sus características más señalables, que se repetirán en los cuadros siguientes. El plato de frutos secos es idéntico al cuadro nº 7.

10. Título: Bodegón.

Pareja del anterior. Los jeros de vidrio han sido sustituidos por dos platos con frutos secos, y las manzanas colgadas, por un estilizado tonel de madera.

Oleo sobre lienzo: 70 x 84 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1625.

Procedencia: Madrid, colección Fernando Guitarte.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 153⁽²³⁾.

(23). Como Van der Hamen.

Bergström, 1970, p. 21, lám. 12⁽²⁴⁾.

Triadó, 1975, p. 67, nº 43⁽²⁵⁾.

Exposiciones: Madrid, 1936, Florencia y Bodegones en la Pintura Española, nº 21.

Análisis crítico: Igual que el anterior. Señalamos que la cesta de dulces es igual que el cuadro de Van der Hamen del Museo de Pontevedra, lo que abunda en la relación de ambos autores.

11. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, en primer término, dos bandejas con frutas; en el centro, dos cajas de dulces coronadas por una cesta. A ambos lados, jarros de vidrio y cerámica.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1620/1625.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Banco Urcuijo.

Bibliografía: Triadó, 1975, p. 68, nº 44⁽²⁶⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que los números 9 y 10. El vidrio veneciano es igual que el del nº 9 de nuestro catálogo.

(24). Como Van der Hamen, de primera época.

(25). Como "padre de Van der Hamen".

(26). Como "padre de Van der Hamen".

12. Título: Bodegón.

Dentro de la tipología compositiva de los números 9, 10 y 11. Platos de felpo con frutas. En el centro, jarra de cerámica, flanqueada por vidrios venecianos.

Oleo sobre lienzo: 33 x 73 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/25.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección particular.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, lám. 20.⁽²⁷⁾
Triadó, 1975, p. 68, nº 45⁽²⁸⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que en los números 9, 10, 11 y 12. Las frutas son idénticas a las del cuadro nº 11, sólo cambia el plato, aquí de felpo. Los vidrios de Venecia son iguales que los del nº 9, aunque en orden invertido.

13. Título: Bodegón.

En el eje central, fuente de porcelana, con dulces muy decorados. Detrás, dos cajas de dulces, con fuentes de frutas, flanqueados por

(27). Como anónimo "pasticheur".

(28). Como "padre de Van der Hamen".

dos copas de cristal. A derecha e izquierda, platos de feltro, con frutos secos y confituras.

Oleo sobre lienzo: 71 x 82'5 cms.

Firma: Sin firmas.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1625.

Procedencia: Londres, Christie's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 25/III/1977.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que en los números 9, 10, 11, 12 y 13. La fuente de cerámica es igual a la del número 9. El plato de frutos secos es igual al del número 12. Las cajas de dulces, iguales a las del número 11.

4.3. Obras dudosas o mal atribuidas.

14. Título: Boderón.

En el vano de una ventana, cardo, lechuga, copa con nueces y jarro. Colgados, perdiz, calabaza y manzanas.

Oleo sobre lienzo: 101 x 120 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Posterior a 1829.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 164, nº 48.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Aunque hay elementos sacados de los cuadros anteriores -cardo, perdiz y calabaza- posee una reconstrucción posterior y burda. El espacio queda descompensado y poco lleno. Falta la armonía de los cuadros anteriormente catalogados.

15. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, aves muertas, pescados, peras, uvas, pepino, col y calabaza. Colgados, conejo y distintas aves.

Oleo sobre lienzo: 94 x 146 cms.

Firma: Firmado Felipe Ramirez, en el ángulo inferior izquierdo.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: San Sebastián, colección privada.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1954, nº 4⁽²⁹⁾

(29). Como Van der Hamer.

Catálogo, Madrid, 1964, nº 6⁽³⁰⁾.

Catálogo, Barcelona, 1968, nº 4⁽³¹⁾.

Exposiciones: Barcelona, 1964, Octubre/Noviembre,

Sala Parés, nº 4.

Madrid, 1964, Noviembre/Diciembre,

Salón Cano, nº 8.

Barcelona, 1968, Enero, Sala Parés, nº 4.

Análisis Crítico: Aunque firmada, dudamos de su atribución. Iconográficamente se aparta

de los modelos hasta ahora estudiados, y estilísticamente tampoco casa con la obra de Ramírez. Datable en el primer tercio del siglo XVII. Está cercana a Loarte, aunque es superior. Perfecta composición, por compensación de volúmenes.

.

(30). Como Van der Hamen.

(31). Como Felipe Ramírez.

EL PROBLEMA ESPINOSA.

EL PROBLEMA ESPINOSA.

Figura enigmática, cuya biografía y catalogación sólo puede hacerse de manera hipotética.

El problema se centra, en primer lugar, en una serie de cuadros, unos firmados y otros atribuidos. Su diferente composición, sus distintos elementos formales, su contrastada técnica, nos demuestra claramente autorías dispares.

Pero, no es sólo el estudio de los documentos gráficos lo que nos lo demuestra, sino los documentos escritos, que dan fe de varios autores con el mismo nombre. Así Ceán⁽¹⁾ habla de un Juan de Espinosa, pintor y vecino de Puente de la Reina, en Navarra, muerto el 5 de Junio de 1653, en San Millán de la Cogolla. Debe ser el autor documentado en el Archivo de Protocolos de Pamplona, como pintor con taller abierto y título profesional⁽²⁾. Otro Juan de Espinosa, natural y vecino de la villa de Opisbal (La Bisbal), diócesis y obispado de Gerona, consta en Palencia para obtener licencia de limpieza de sangre⁽³⁾. Sin embargo, creemos que nuestros pintores son otros. Consta, como difunto en 1641, en Madrid⁽⁴⁾, un Juan de Espinosa que puede relacionarse con el que Viñaza⁽⁵⁾ recoge como pintor del Rey

(1). Ceán, 1800, T. II, pp. 41-42.

(2). Archivos de Protocolos de Pamplona, 1640, según Cabezudo Astraín, 1958, pp. 25-29.

(3). Palencia. Información, 22 Marzo 1621. Según García Chico, 1940/1946, T. III, p. 378.

(4). A.H.P.:Protocolo 7963, según Agulló, 1978, pp. 65-66.

(5). Viñaza, 1889, p. 162.

y autor del cuadro de Santiago el Mayor, firmado en 1626, en la Capilla de la Dehesa de Castejón, de la Catedral de Toledo. Otro homónimo, es vecino de Madrid en 1661⁽⁶⁾.

Así las cosas, dividiremos a los autores para su estudio en dos personalidades distintas: Juan Bautista de Espinosa y Juan de Espinosa, referidos a los dos últimamente citados⁽⁷⁾.

(6). A.H.P.: Protocolo 8483, fol. 96, según Agulló, 1978, p. 68.

(7). Soria, en su obra Art and Architecture in Spain and Portugal, 1959, p. 235, hace esta división aclaratoria.

JUAN BAUTISTA DE ESPINOSA.

JUAN BAUTISTA DE ESPINOSA.1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Juan Bautista de Espinosa es el autor presumiblemente citado por Viñaza⁽⁸⁾, y luego recogido por Sánchez Cantón⁽⁹⁾ al hablar de los pintores de Cámara de los Reyes de España. La primera obra conocida, sobre la que después se han podido hacer atribuciones, la publicó Enriqueta Harris⁽¹⁰⁾ en el año 1935. Cavestany⁽¹¹⁾ añadió dos cuadros de la colección Duquesa de Valencia, uno de ellos firmado, emparentándolos con el de Londres.

1.2. Relación.

VIÑAZA, CONDE DE LA: Adiciones al Diccionario Histórico (...)
de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, 1889, p. 162.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER: Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", (1915), p. 61.

(8). Viñaza, 1889, p. 162.

(9). Sánchez Cantón, 1915, p. 61.

(10). Harris, 1935, pp. 258/259.

(11). Cavestany, 1936/40, p. 76.

HARRIS, ENRIQUETA: Obras españolas de autores desconocidos.

Un bodegón de Juan B. Espinosa. "Revista Española de Arte", T. XII, Año III (1934/1935), pp. 258-259.

CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española. Catálogo Ilustrado. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1936/1940, p. 76.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- 1590 - Nace Juan Bautista de Espinosa, presumiblemente en Madrid.
- 1612 - Entre como "cofrade" en la Cofradía del Sacramento de la Parroquia de San Sebastián y se "obligó pagar treinta reales de su entrada y guardar las ordenanzas"⁽¹²⁾.
- 1614 - 12 Octubre - Consta como deudor en el testamento de Juan Andrés de la Robre, pintor⁽¹³⁾.
- antes de 1624 - Casa con Magdalena Muñoz.
- 1624 - Firma el cuadro de Londres (nº 1 de catálogo).
- 1 Diciembre - Muere una hija del pintor. Por el documento sabemos que vive en la calle de San Juan, Parroquia de San Sebastián⁽¹⁴⁾.

(12). C.S.S.S. "1612" Entradas, según Agulló, 1981, p. 77.

(13). A.H.P.:Protocolo 4291, fols. 213-217, según Agulló, 1978, p. 136.

(14). L.E.S.S., según Agulló, 1981, p. 77.

1626 - Firma el "Santiago el Mayor" de Toledo.

antes de 1641 - Muere en Madrid.

1641 - 5 Julio - Testamento de Magdalena Muñoz, viuda de Juan de Espinosa, pintor. Deja como heredera a María Muñoz de Paz, hija de Josephe Muñoz, su hermano, y de Juana Hernández⁽¹⁵⁾. Esto demuestra que no le sobrevivió ningún hijo de su matrimonio con nuestro pintor.

(15). A.H.P.:Protocolo 7963, según Agulló, 1978, pp. 65-66.

3. DOCUMENTOS ⁽¹⁶⁾.

"CONVENIO. DON FRANCISCO MARCHANT DE LA CERDA A DON JOSEPH MARCHANT. EN 1º. DE JUNIO DE 1662".

"Más quatro fruteros de tres cuartas de largo y dos terzias de alto, con sus marcos negros, de mano de Juan de Espinosa".

"Mas otro del mismo tamaño, con su marco negro, de vn razi-
mo de vbas, de mano de el mismo Juan de Espinosa".

"Mas otro lienzo de flores, con su marco negro, de cinco cuartas de largo y vna bara de alto, de manos del dicho Juan de Espinosa".

"Más otro lienzo del mismo tamaño, con su marco negro, en que está pintado vn bodegón de mano de Juan Despinosa".

"Más otros dos con su marco negro, de mano de Juan de Es-
pinosa".

"Más quatro lienzos de vna bara de largo, con su marco negro, de vnos bodegones, de mano de Juan de Espinosa".

" Más vn lienzo de bara y media de largo, en que están pintados vnos pezes y otras cossas, de mano de Juan de Espino-
sa, con su marco negro".

"Más otro lienzo de bara y media de largo, con su marco negro, de vn bodegón, de mano del dicho Juan de Espinosa".

(16). Relacionamos únicamente los asientos que se corresponden a obras de nuestro autor.

Creemos se trata de nuestro Juan Bautista Espinosa, decido al tamaño de los cuadros, muy reducidos en los de Juan de Espinosa, y la inclusión de las flores, desconocidas en las obras de éste último.

4. EL HOMBRE Y SU OBRA.

Pocos datos constan de nuestro pintor, a no ser que es hombre religioso como lo demuestra su entrada en la Cofradía del Sacramento de la Parroquia de San Sebastián. Su ascensión artística alcanza el cénit al ser nombrado pintor de Cámara del Rey.

Su obra explica perfectamente un primer momento del bodegonismo, cercano al arcaísmo de las mesas preparadas de los pintores de transición. Debió conocer a Tristán en su estancia toledana, al igual que a los autores del Renacimiento avanzado.

4.1. Grupo formal.

- a). Rigurosa simetría.
- b). Composición no unitaria.
- c). Composición mostrativa.
- d). Estatismo.
- e). Luz clara/fondo oscuro.
- f). Formas cerradas.

a). Rigurosa simetría: La simetría la realiza con la repetición, casi exacta, de elementos, en los cuadros de Londres (nº 3 de catálogo) y Duquesa de Valencia (nºs. 1 y 2), mientras que en el atribuido por nosotros, de colección particular, (nº 4), existen pequeñas variaciones, aunque la ordenación total sigue la pauta general.

b). Composición no unitaria: Cada elemento queda individualizado y perfectamente aislado en el conjunto de la composición.

Los une la simetría y su mismo carácter objetual, en una yuxtaposición perfecta.

c). Composición mostrativa: La mesa que contiene los elementos tiene una fuga en la línea del horizonte, situada en el tercio superior del cuadro. Así, gracias a la inclinación, los objetos pueden ser aprehendidos por el espectador. Los elementos superiores quedan enfatizados para coincidir su punto de fuga, que baja, con el término inferior.

d). Estatismo: Predomina una ordenación que estructura los elementos en franjas verticales y horizontales, muy marcadas. La falta absoluta de movimiento es total. La simetría antes aludida, acentúa el estatismo.

e). Luz clara/fondo oscuro: La luz ilumina los primeros términos de forma igualitaria e ilógica. Las sombras son suaves y no se destacan. El último término está en la oscuridad, destacando aún más, si cabe, los elementos de la composición, que se recortan sobre la penumbra. Es una luz formalista, propia de soluciones Cincocentistas.

f). Formas cerradas: Los objetos están perfectamente explicitados a través del dibujo, que concretiza los elementos, describiéndolos con minuciosidad y detalle. El autor no insinúa las formas, sino que intenta la ordenación exacta del binomio objeto real-objeto pintado. El resultado es una cierta corporeidad volumétrica, que crea espacialidad, junto a un cierto descriptivismo caligráfico.

4.2. Significantes.

Mesa.
 Repisas.
 Mantel.
 Floreros de piedra y bronce.
 Floreros de cristal.
 Vajilla de plata.
 Cesto de mimbre.
 Centros decorativos.
 Salsera.
 Cubiertos.
 Botellas de vidrio.
 Flores.
 Peras.
 Naranjas.
 Limón cortado.
 Manzanas.
 Brevas.
 Uvas.

4.3. Grupo conceptual:

La visión que nos ofrecen los cuadros de este autor, es la de un mundo aristocrático. Los elementos reproducidos -jarrones, manteles, vajilla de plata, vidrios, ...- avalan esta lectura. Espinosa huye del naturalismo, para plasmar un mundo afín a la Corte, a la cual pertenece. Sus cuadros, más que mostrativos, cumplen una función decorativa; son, más que una mesa, una vitrina que enseña al espectador el esplendor social del dueño de

la casa. Su inmovilismo viene a señalar la solidez de la institución monárquica o aristocrática, a la cual debía servir. Su excesiva riqueza y la utilización de elementos mitológicos en las jarras, nos permite hacer una lectura de simbología cristiana. Sus flores, sus objetos, no son una ofrenda, sino una realidad tangible, aunque mitificada. Son, como ya hemos dicho, reflejo de una sociedad concreta.

5. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

Por la época en que está activo Juan Bautista de Espinosa, podríamos relacionarlo con Juan de Van der Hamen y León. Las primeras obras de este último⁽¹⁷⁾, son parecidas por su simetría con las de nuestro autor. Tipológicamente, utilizan la mesa, con su mantel adamascado, y una ordenación alineada de los elementos. Incluso un ligero zig-zag, mucho más acentuado en Van der Hamen, los relaciona. No es pues aventurado señalar una cierta influencia de este Espinosa, en un primer momento del hispano-belga.

(17). N^os. 1 y 2, catálogo Van der Hamen.

6. CATALOGO RAZONADO.6.1. Obras conservadas.1. Título: Jarrones con flores y cesta de frutas.

Sobre una mesa, cubierta con tapete verdoso, y colocados con rigurosa simetría, dos jarrones de piedra y bronce con flores, y un cestillo en el centro, conteniendo manzanas y brevas. Un insecto vuela sobre las frutas.

Oleo sobre lienzo: 63 x 85 cms.

Firma: Firmado, Espinosa ft.

Fecha: ~ 1620.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Valencia.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 154, lám. XXII-I.

Oña Iribarren, 1944, pp. 29 y 92, nº 13.

Kubler-Soria, 1959, p. 235.

Angulo, 1971, p. 319.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 27.

Análisis crítico: Obra dentro de la manera compositiva arcaica, propia de las dos primeras décadas del siglo XVII. Por su simetría y la utilización de las flores, se relaciona con la obra firmada en 1624 (nº 3 de catálogo). Una luz rasante valora las superficies, dejando el segundo término en la penumbra.

2. Título: Floreros y canastillo de uvas.

Dos floreros de cristal con azucenas y otras florecillas, a los lados de un gran cesto con racimos de uvas blancas y negras.

Oleo sobre lienzo: 63 x 85 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1620

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Valencia.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 154.

Kubler-Soria, 1959, p. 235.

Angulo, 1971, p. 319.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 28.

Análisis crítico: Igual que el anterior, del que es pareja.

3. Título: Bodegón.

Sobre una mesa tres platos decorativos, apoyados verticalmente sobre la pared, y objetos propios de aquella. A ambos lados, repisas con jarroncillos y botellas de vidrio.

Oleo sobre lienzo: 98 x 118 cms.

Firma: Firmado y fechado, Joannes Bapta Despinossa faciebat anno D'1624.

Fecha: 1624.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Londres, colección privada.

- Bibliografía: Harris, 1935, p. 259, reproducido.
 Gaya Nuño, 1958, p. 142, nº 694.
 Kubler-Soria, 1959, p. 235.
 Bergström, 1970, p. 47.
 Young, 1976, p. 2, fig. 30
 Stilleben, 1979, p. 187.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra dentro de la manera propia de Espinosa. Descubierta por Enriqueta Harris, esta autora habla de una "(...) composición rigurosamente frontal (...) característica, por su ingenuidad, de los antiguos bodegones españoles, (aunque) extraña algo su exagerada simetría y su minuciosa ejecución"⁽¹⁸⁾.

4. Título: Bodegón flores y frutas.

Sobre una repisa, jarrón con flores, flanqueado por un jarroncillo con flores y una fuente con peras.

Oleo sobre lienzo: 80 x 101 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1624.

Procedencia: Establecimientos Maragall SA. Nº EMSA 14335.

Localización: Barcelona, colección Domingo Valls Taberner.

(17). Harris, 1935, p. 259.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1966, nº 10.
 Catálogo, Barcelona, 1967, nº 7.
 Torres Martín, 1971, fig. 1 (en color)⁽¹⁸⁾.

Exposiciones: Madrid, 1966, Gran Exposición. Pintura Española, Galería del Cisne, nº 10.
 Barcelona, 1967, Gran Exposición. Pintura Española, Sala Parés, nº 7.

Análisis crítico: Obra plenamente decorativa. No dudamos en atribuirle a Juan Bautista de Espinosa. Su estilo, algo seco, y los elementos tipológicos la emparentan con la catalogada con el nº 3. Destaca el tratamiento que da a las peras, con imperfecciones, que parece enlazar con la corriente naturalista. Sin embargo, este contacto es sólo superficial, ya que Espinosa no pinta la verdad, sino que crea estas imperfecciones de manera que se tornan decorativas.

(18). Como Anónimo Español de la segunda mitad del siglo XVI.

JUAN DE ESPINOSA.

JUAN DE ESPINOSA.1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Pocos son los datos bibliográficos sobre la vida y obra de este pintor, que generalmente se confunde con el otro Espinosa, Juan Bautista. Sólo los catálogos del Prado dan noticia de él, cuando se refieren a sus cuadros. Recientemente, Pérez Sánchez⁽¹⁾ ha intentado fijar cronológicamente al autor, a través de su estilo, y Mercedes Agulló⁽²⁾ ha aportado datos biográficos.

1.2. Relación.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E: Catálogo. D. Antonio de D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo. Madrid, 1978/1979, n^os. 75-76.

AGULLO COBO, MERCEDES: Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Departamento de Historia del Arte de las universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978

AGULLO COBO, MERCEDES: Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII. Ayuntamiento, Madrid 1981.

(1). Catálogo, Madrid, 1978/1979, n^os. 75-76.

(2). Agulló, 1978; También Agulló, 1981.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- ~1600 - Nace Juan de Espinosa.
- ~1620 - Empieza su actividad pictórica.
- 1645 - 22 Junio - Aparece, como testigo de la carta de dote del pintor Burgos y Mantilla, un Juan de Espinosa⁽³⁾.
- 1651 - 24 Marzo - Cobra una deuda de 1100 reales de doña Gregoria de Espinosa, viuda de Onofre de Espinosa, platero. Se declara maestro pintor y vecino de la Villa de Madrid⁽⁴⁾.
- 1658 - 2 Junio - Aparece, como testigo de una obligación de Luisa Cuebas, un Juan de Espinosa⁽⁵⁾.

(3). A.H.P.:Protocolo 5518, según Agulló, 1978, p. 183.

(4). A.H.P.:Protocolo 8483, fol. 96, según Agulló, 1978, p. 66.

(5). A.H.P.:Protocolo 9145, folio 480, según Agulló, 1981, p. 187.

3. DOCUMENTOS.

INVENTARIO DE LOS BIENES DE JUAN BAUTISTA SANTOLUS, PINTOR. (1646).
 "(...) más vn frutero de ubas echo de mano de Juan de Espinosa,
 en lienzo ordinario (...)"⁽⁶⁾.

INVENTARIOS REALES. TESTAMENTARIA DE CARLOS II (1701-1703).
 nº 392. "Yttem otra de tres quarttas de altto quasi quadrada de
un racimo de ubas de mano no conocida con margo negro tasada en
 veintte y cinco doblones"⁽⁷⁾.

INVENTARIO DE LOS CUADROS DE D^a ANTONIO CECILIA FERNANDEZ DE
 HIJAR, MARQUESA DE LIERTA, CON MOTIVO DE SU ENLACE.
 nºs. 65 (al 68). "Cuatro fruteros de Juan de Espinosa 32 Lib.
 suel. (valoración en libras)"⁽⁸⁾.

(6). A.H.P.:Protocolo 3239, fols. 238-241, según Agulló, 1978,
 p. 156.

(7). Según Gloria Fernández, 1975, p. 57. Por su temática y
 tamaño, podría tratarse de Espinosa (aprox. 60 x 80 cms).

(8). Según Colecciones y Coleccionistas Aragoneses (...), Zara-
 goza, 1955, pp. 22-24 y 48 (Discurso de Arturo GULLEN Y
 URZAIZ). Cf. Jusepe Martínez, Discursos, Zaragoza, 1852;
 y también Cavestany, 1936/40, p. 76 (cita "36 Libras").

4. EL HOMBRE Y SU OBRA.

Los pocos datos que conocemos de Juan de Espinosa, únicamente nos indican que vive en Madrid, en 1651. A través del estudio estilístico de su obra, Pérez Sánchez⁽⁹⁾ lo sitúa activo alrededor de 1620/1630. Creemos que las fechas dadas por este historiador son correctas, al comprobarse una superación del arcaísmo de los dos primeros decenios, rompiendo la simetría y estatismo, para introducir un cierto movimiento y una composición totalizadora. Quizás nos atreveríamos a proponer unas fechas algo más avanzadas, que cubrieran el período 1625-1635, ya que, aunque su luz es aún tenebrista, las composiciones enlazan con la superación de los esquemas simples que realiza Van der Hamen a partir de 1623/1624. Una habilidad plástica, que lo emparenta con los más avanzados, Ponce, Pereda y Palacios, está presente en sus obras.

Así las cosas, creemos que nos encontramos con un bodegonista contemporáneo del gran Vander, aunque algo apartado de sus esquemas, como veremos al analizar su estilo.

4.1. Grupo formal.

- a). Línea de horizonte media/baja.
- b). Composición totalizadora.
- c). Valoración de los elementos.
- d). "Horror vacui".
- e). Diagonalidad.

(9). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 75, s/p.

- f). Luz tenebrista.
g). Formas volumétricas.

a). Línea del horizonte media/baja: No abusa de la inclinación del estante que contiene los elementos. Aunque los podemos aprehender fácilmente. Se nos aparecen con valor propio, como mitificador.

b). Composición totalizadora: Los elementos, a través de su situación en el cuadro, parecen relacionarse unos con otros, mezclándose, a pesar de ocupar su lugar definido en el espacio pictórico. No visualizamos unas uvas, una concha, un búcaro, sino un bodegón total, en el que los objetos están cumpliendo una función globalizadora.

c). Valoración de los elementos: Sin embargo, cada elemento está tratado como requiere, para que exprese y muestre su verdadera dimensión. Es lo que certeramente señala Pérez Sánchez⁽¹⁰⁾ "(...) una rara maestría en la representación de frutas, uvas especialmente, tratadas con una limpidez de piedra preciosa (...)", que comporta una actitud formal y conceptual plenamente asumida.

d). "Horror vacui": Aunque el número de elementos nos es amplio, tres o cuatro máximo, el pequeño campo compositivo se llena en su totalidad. No es, sin embargo, un "horror vacui" farragoso, sino perfectamente resuelto a través de la individualización de los grupos y el tratamiento lumínico, que, como veremos, creará espacialidad, dando sensación de aglomeración ordenada.

(10). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 75.

e). Diagonalidad: A través de líneas estructurales con -trapuestas, el autor consigue una movilidad más insinuada que real. El juego de verticales -búcaro, racimos de uvas- y horizontales -ave muerta, línea de la repisa-, queda roto por unas disposiciones diagonales, como la del bodegón de Córdoba (nº 3 de catálogo), conseguida por el racimo de uvas, o el de Madrid (nº 1 de catálogo), en el que una hábil disposición de las uvas blancas en forma de V invertida rompe la insistencia vertical de los colgantes.

f). Luz tenebrista: La luz incide de manera fuerte e incisiva sobre los objetos, consiguiendo, al dibujarlos sutilmente, darles volumen. Se crea así una dialéctica claroscurota que incide de manera directa en el espacio pictórico, consiguiendo crear una espacialidad que da, como resultado, una profundización del campo visual. Es obvio que a ésto ayudan los objetos que penden a la manera de colgantes, creando una atmósfera real y óptica enderredor suyo.

g). Formas volumétricas: Los elementos están tratados con pinceladas fundidas que dibujan y dan volumen a los objetos. Son formas cerradas, que consiguen vibrar gracias a la luz que incide en ellas

4.2. Color.

Los colores de Espinosa son de tonalidades cálidas y luminosas. El azabache y amarillento de las uvas, el rojo de la vasija de barro, el rosado de la concha, el gris parduzco de los estantes, están como fundidos a través de la luz en una atmósfera cálida. El color es el último elemento utilizado para que la obra se unifique, sin que aparezca ningún objeto disonante en la escena.

4.3. Significantes.

Uvas blancas.
 Uvas tintas.
 Peras.
 Peros.
 Plato con manzanas.
 Ave muerta.
 Pajarillos vivos.
 Concha.
 Vasija de barro.
 Búcaro

4.4. Conceptualización.

Está latente, en la obra de Espinosa, un cierto naturalismo conceptual que explicitan los elementos del cuadro. Es el suyo, sin embargo, un naturalismo elegante, que no se complace

en lo pobre. Sin utilizar elementos que denoten poder social, introduce esta nobleza de las cosas sencillas que adquieren, al ser materializadas por el pintor, un carácter sosegado y poético, de gran fuerza plástica. Podría aplicarse a nuestro autor la feliz frase de Francastel, referida a los bodegones del gran Chardin "los héroes de Chardin, como ya hemos dicho, son objetos"⁽¹¹⁾. Sin embargo, relacionándose con la moda al uso, utilizada por su contemporáneo Van der Hamen, introduce la fábula de Zeuxis en su cuadro del Louvre. Las avencillas parecen ávidas del engaño, y picotean los racimos como si fueran reales. Es en la sabia simbiosis de naturalismo, heroización y mitificación, donde se resume la Idea de nuestro pintor, sin lugar a dudas, tal como reconoce Pérez Sánchez, "extraordinario bodegonista"⁽¹²⁾.

(11). Francastel, Ed. Alianza 1970, p. 155.

(12). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 75.

5. CATALOGO RAZONADO.5.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón frutas.

Frutero con peras, racimos, un plato de manzanas y un búcaro.

Oleo sobre lienzo: 76 x 59 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Colecciones Reales.

Localización: Madrid, Museo del Prado. Nº 702.

Bibliografía: Mayer, 1947, p. 461.

Kubler-Soria, 1959, p. 235.

Torres Martín, 1971, p. 35, fig. 3.

Bottineau, 1975, p. 314.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 75.

Stilleben, 1979, p. 187.

Catálogos del Museo del Prado: Catálogo (...) del Real Museo de S.M., 1843, p.13, nº 55.

Ibidem, 1845, p. 43, nº 55.

Inventario, 1849, nº 55.

Catálogo(...) del Real Museo (...) de S.M., 1850, p. 25 nº 55.

Ibidem, 1854/1858, p. 51 nº 55.

Catálogo descriptivo ..., 1872, nº 725.

Ibidem, 1878, p. 442, nº 725.

Ibidem, 1885, p. 138, nº 725.

Ibidem, 1889, p. 127, nº 725.

Ibidem, 1910, p. 129, nº 702.

Ibidem, 1912, p. 146, nº 702,

-edición francesa-.

Ibidem, 1933, p. 204, nº 702.

Ibidem, 1942, p. 135, nº 702.

Ibidem, 1945, p. 161, nº 702.

Ibidem, 1949, p. 188, nº 702.

Ibidem, 1963, p. 198, nº 702.

Ibidem, 1972, p. 198, nº 702.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo, nº 75.

Análisis crítico: La atribución de este cuadro a Espinosa fue hecha por Madrazo. La modernidad del trazo y la exacta valoración de las calidades, así como la atmósfera envolvente, hicieron creer a P. de Madrazo (catálogo 1872) que fuera de finales del XVII. La atribución de Espinosa data del catálogo de 1843. Para Pérez Sánchez⁽¹³⁾ su datación es de alrededor de 1620/1630.

2. Título: Bodegón frutas.

Sobre una repisa, manzanas. Colgado, racimo de uvas.

Oleo sobre lienzo: 50 x 39 cms.

(13). Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 75.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1625/1630.

Procedencia: Colecciones Reales.

Museo del Prado.

Localización: Sevilla, Museo de Bellas Artes (Depósito del Prado).

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1949, lám. XLV.

Torres Martín, 1971, p. 11, lám. 1

Catálogo, Madrid, 1978/1979 (citado).

Catálogos Museo del Prado: Catálogo (...) del Real Museo (...)

de S.M., 1843, p. 106, nº 512.

Ibidem, 1845, nº 512.

Inventario, 1849, nº 512.

Catálogo (...) del Real Museo (...)

de S.M., 1850, p. 118, nº 512.

Ibidem, 1854, p. 120, nº 512.

Catálogo descriptivo, 1872, nº 726.

Ibidem, 1878, p. 442, nº 726.

Ibidem, 1885, p. 138, nº 726.

Ibidem, 1889, p. 127, nº 726.

Ibidem, 1910, p. 129, nº 703.

Ibidem, 1913, p. 147, nº 703,

-edición francesa-.

Ibidem, 1933, p. 201, nº 703.

Ibidem, 1942, p. 186, 703.

Ibidem, 1945, p. 191, nº 703.

Ibidem, 1949, p. 188, nº 703.

Ibidem, 1963, p. 198, nº 703.

Ibidem, 1972, pp. 198-199, nº 703.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Atribución dada ya en el catálogo del Prado de 1943. Hecho el estudio comparativo con los otros cuadros, no hay duda de su atribución.

3. Título: Bodegón concha.

Sobre una mesa, racimos de uvas, concha con flores, búcaro. Colgado, un racimo de uvas blancas. Dos aves revolotean sobre los objetos.

Oleo sobre lienzo: 76 x 59 cms.

Firma: Firmado Juan de Espinosa.

Fecha: ~ 1625/30.

Procedencia: Desconocida.

Localización: París, Museo del Louvre.

Bibliografía: "Gazette des Beaux-Arts", (Febrero 1974), p. 9, fig. 25.

Bottineau, 1975, p. 312-322.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 75 (citado).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Primera obra conocida de Espinosa con su firma. Gracias a ella se han verificado las atribuciones que se habían hecho a los cuadros del Prado, hoy en Madrid y Sevilla, y se ha deshecho la atribución a escuela flamenca del cuadro, depósito del Prado, hoy en el Museo de Córdoba.

4. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, jarra de barro rojo, ramo
de uvas, concha y pájaro muerto,

Oleo sobre lienzo: 23 x 30 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1635/1630.

Procedencia: Museo del Prado.

Localización: Córdoba, Museo Provincial (Depósito del
Prado por O.M, de 31 Octubre de 1931).

Bibliografía: Gaya Nuño, 1955, p. 227.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 76.

Catálogos Museo del Prado⁽¹⁴⁾: Inventario, 1849, nº 2861.

Catálogos 1854/58, nº 1966.

Catálogos 1873/1907, nº 1947.

Catálogos 1910/1920, nº 1989.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y
la Pintura Madrileña de su tiempo, nº 76.

Análisis crítico: Cuadros con las mismas características
tipológicas y estéticas que el del
Louvre (nº 3 de catálogo). En muy mal estado de conserva-
ción, tiene algunos repintes que desvirtúan la obra. A
la repisa se le ha añadido un mantel, quitando la sobriedad de la obra y propiciando que pasara por escuela flamenca del siglo XVII.

(14). Como escuela flamenca del siglo XVII.

ANTONIO PONCE.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Pocas noticias se tienen de este autor, hasta que es citado por Vicente Poleró⁽¹⁾, que lo incluye como pintor de bodegones por haber visto uno, fechado en 1681. El Ponce recogido por Palomino⁽²⁾, Ceán⁽³⁾ y Cruz y Bahamonde⁽⁴⁾, no se corresponde ni por el nombre -Roque-, ni por la época -finales del siglo XVII-, ni por tipología -pintor de perspectivas-. Un inicio de estudio fue realizado por Cavestany⁽⁵⁾, al que se añadió la información -sobre firmas- de Oña Iribarren⁽⁶⁾. En los libros actuales dedicados al bodegón, no es citado -Sterling⁽⁷⁾ y Bergström⁽⁸⁾-, siéndo sólo recogido por Torres Martín⁽⁹⁾ y Angulo⁽¹⁰⁾. Su conocimiento biográfico se debe, sin embargo, a la importante labor realizada por Mercedes Agulló, en su compilación de noticias sobre pintores madrileños.

(1). Poleró, según Cavestany, 1936/40, p. 81.

(2). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, p. 312.

(3). Ceán, 1800, T. IV, p. 106.

(4). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/1813), T. XI(1812), p. 366.

(5). Cavestany, 1936/40, p. 81.

(6). Oña Iribarren, 1944, nº 22.

(7). Sterling, 1952.

(8). Bergström, 1970.

(9). Torres Martín, 1971, p. 166, lám. 66.

(10). Angulo, 1971, p. 219, fig. 335.

1.2. Relación.

CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española,
Madrid, 1938/40, p. 21.

AGULLO COBO, Mercedes: Noticias sobre pintores madrileños de
los siglos XVI y XVII. Departamento de Historia del Arte.
Universidades de Granada y Autónoma de Madrid. Granada,
1978.

AGULLO COBO, MERCEDES: Más noticias sobre pintores madrileños
de los siglos XVI y XVII. Ayuntamiento de Madrid. Madrid,
1981.

2. BIOGRAFIA CRONOLÓGICA

- ~ 1600 - Nace en Valladolid⁽¹¹⁾, siendo sus padres Francisco Pongo, natural de Manresa, y doña Antonia de Villalobos, natural de Yllescas⁽¹²⁾.
- 1634 - 30 Abril - Firma, junto a otros artífices, documento de escritura para portar la imagen de la Virgen de los Dolores, el día de Viernes Santo^(12 -bis).
- 1638 - 7 Septiembre - Junto a Lorenzo Sánchez y Domingo Yanguas, maestros pintores, recibe de Francisco Barrera 1750 reales, con lo que se finiquita la deuda por el tiempo que trabajaron en la obra del Buen Retiro⁽¹³⁾.
- a. 1639 - Casa con Francisca de Alfaro, hija de Diego de Alfaro y de Juana de Herrera⁽¹⁴⁾.

(11). Según testimonio del pintor, recogido en AHP:Protocolo 6447, fols. 703-705, Agulló, 1978, p. 130.

(12). Declara a sus progenitores en su testamento y el de su mujer. AHP:Protocolos 9144, fols. 781-783, según Agullo 1978, p. 131.

(12 -bis). Lafuente Ferrari, 1944, p. 92, nota 1.

(13). AHP:Protocolo 7383, fol. 48, según Agulló, 1978, p. 28; y *Ibidem*, 1981, p. 164.

(14). AHP:Protocolo 6447, fols. 703-705, según Agulló, 1978, p. 130. Juana de Herrera es hermana de la mujer de Juan de Van der Hamen y León, y por consiguiente, cuñada de este pintor. Es lógico que Van der Hamen acogiera en su taller al marido de su sobrina carnal.

- 1639 - 25 Julio - Es testigo, junto a Alfonso Pérez de Montalbán y Baltolomé de Arnedo, en las capitulaciones de su prima María Van der Hamen, siendo el encargado de tasar las pinturas heredadas por María, a la muerte de sus padres y de su hermano Francisco, y donando a Francisco Lafuente, esposo de María, ciento y treinta reales⁽¹⁵⁾.
- 1642 - 10 Septiembre - Pide Información de que está vivo, para "poder oponerse a una de las baras de Fiel", seguramente de una de las cofradías que más tarde citará en su testamento⁽¹⁶⁾. Son testigos Matías de Santos, escribano de S.M., Francisco de Manzanares, alguacil ordinario de la villa de Madrid, y Diego de Herrera, criado de S.M.
- 1649 - Lo encontramos junto a Julián Gonzalez, Martín de Belasco y Lorenzo Contreras, como encargado de la obra que se hace en las gradas de la Iglesia de San Felipe, para el recibimiento y entrada en la Corte de la Reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV⁽¹⁷⁾.

(15). A.H.P.M., Diego García notario, Inv. 5052, fols. 387-388.

(17). A.H.P.:Protocolo 3635, fols. 226v-227, según Agulló, 1971, pp. 130-131.

(16). A.H.P.:Protocolo 6447, fols. 700-706, según Agulló, 1978, p. 130.

1653 - 4 Septiembre - Aparece como testamentario de
Martín de Pablos⁽¹⁸⁾, Consta
que vive en la calle de la Mortolozza.

1657 - 7 Agosto - Juntamente con su mujer, hace tes-
tamento. Son testamentarios Diego
de Herrera, tío de doña Francisca, y Juan Macues
de las Nieves⁽¹⁹⁾.

1662 - 28 Mayo - Paga 20 ducados de los réditos de
un año, sobre las casas en las que
vivía María Alvarez, de la cual era curador⁽²⁰⁾.

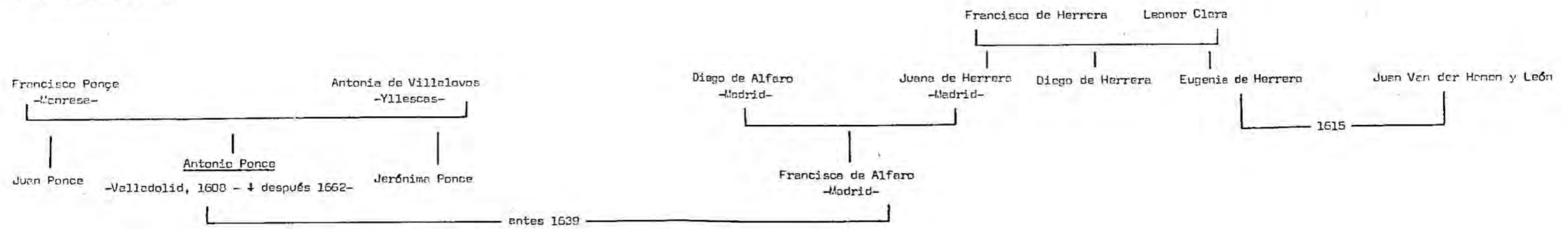
después 1662 - Muere, presumiblemente en Madrid.

(18). LES Ginés, Resultas 1653, según Agulló, 1981, p. 164.

(19). A.H.P.: Protocolo 9144, fals. 781-783, según Agulló,
1978, pp. 131-132.

(20). A.H.P.: Protocolo 9762, fol. 14, según Agulló, 1978,
p. 132.

3. CUADRO GENEALOGICO (21).



(21). Noticias en el Testamento del pintor.

4. EL HOMBRE.

Los pocos documentos que poseamos de este autor, cunado a la falta de referencias literarias de la época, hace difícil trazar un perfil social y de personalidad. A través de los protocolos, tasaciones y testamentos, intentaremos aclarar el oscuro conocimiento del artista. Nace en la ciudad de Valladolid, de padres itinerantes. Su progenitor es natural de Manresa y su madre de Yllescas. Pronto se trasladarán a la Corte, sin poder precisar la razón del cambio al carecer de noticias sobre el padre. En Madrid, nuestro pintor se ocupará en diversos menesteres. Lo encontramos como asalariado de Francisco Barrera, en las obras del Real Retiro⁽²²⁾, así como encargado de una de las arquitecturas-efímeras que la villa de Madrid ofrenda a su nueva Reina, Mariana de Austria⁽²³⁾. Hace de testamentario y, a la vez, es requerido por su prima, María Van der Hamen, como tasador de las pinturas por ella heredadas, lo que denota confianza personal, y en sus conocimientos artísticos. Económicamente, parece que las cosas le marchan bien y, al final de su vida, puede repartir su patrimonio. Tiene dos casas, una en la calle de Hortaleza, y la segunda "algo más arriba" que fue de Diego de León y María Martínez⁽²⁴⁾. Dona objetos y cuadros a sus más allegados, entre los que destacan sus hermanos

(22). A.H.P.:Protocolo 7383, fol. 43, según Agulló, 1973, p. 28 y Ibidem, 1981, p. 164.

(23). A.H.P.:Protocolo 3653, fols. 226v-227, según Agulló, 1973, pp. 130-131.

(24). Testamento, A.H.P.:Protocolo 3144, fols. 701-702, según Agulló, 1973, pp. 131-132.

Juan Ponce y Jerónima Ponce. Parece hombre religioso, por lo que se deduce de su testamento. Era cónfrade de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Parroquia de Santiago de Madrid, y de la Congregación del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús⁽²⁵⁾; se manda enterrar con el hábito de San Francisco, en la parroquia de San Ginés y ordena misas y bendiciones piadosas⁽²⁶⁾.

(25). Ibidem.

(26). Ibidem.

5. LA OBRA.

5.1. Formación.

Si fijamos la fecha \pm de 1600, como la del nacimiento de nuestro artista, podemos convenir en su formación italianizante, en cuanto a obras no bodegonistas. Hecho un análisis de sus bodegones, y atendiendo a sus vínculos familiares con el pintor Van der Hamen, creemos que sus primeros pasos pictóricos los realizó en el obrador del pintor madrileño. Es normal que sus obras firmadas sean posteriores a 1630, ya que hasta esta fecha debió ayudar de manera anónima a su tío, en su taller comercial. Estas conexiones estilísticas no desaparecieron en sus composiciones, deudoras siempre de los modelos del gran Van der Hamen.

5.2. Estilo.

5.2.1. Grupo formal: La manera estilística de Ponce subraya a través del dibujo todos y cada uno de los elementos, consiguiendo una gran corporeidad. Las calidades están conseguidas, pero un trazo seco las desfigura en el conjunto. Un cierto preciosismo descriptivo convierte los objetos en formas eidéticas, a las que una ulterior reelaboración, que no existe, conferiría una mayor verdad pictórica.

5.2.2. Grupo compositivo: Las características principales son las siguientes:

- a) Composición mostrativa.
- b) Composición cerrada.
- c) Composición unitario/no unitaria.

- d) Composición profunda.
- e) "Horror vacui" suavizado.
- f) Luz natural.

a). Composición mostrativa: Todas las obras conocidas de Ponzo juegan una cierta inclinación que muestra los objetos y elementos. Estos son apprehendidos en su totalidad por el espectador. Se pueden tipificar dentro del bodegón mostrativo, plenamente fijado en la producción bodegonista española, de Sánchez Cotán a Pereda.

b). Composición cerrada: Todos los elementos tienden a un eje central, al que conducen las líneas perspectivas, la luz y un cierto juego simétrico, la mayoría de las veces muy sutil. El marco de ventana y repisa cumplen la función de acoger todos los elementos agrupándolos.

c). Composición unitaria/no unitaria: La composición parte de una individualización de los elementos (n.ºs. 1 y 2 de catálogo), pasando por una reordenación zigzagueante (n.º 4), hasta llegar a unas obras personales, menos deudoras de Van der Hamen, en las que los elementos se entremezclan, llegando a insinuar una tipología decorativa (n.º 5).

d). Composición profunda: La profundidad es escasa, aunque existe al superponer los elementos, que sin embargo se reordenan en planos definidos y correctos.

e). "Horror vacui" suavizado: Los elementos no ocupan, realmente, toda la totalidad del campo, sino que dejan entrever los fondos de las composiciones. La luz, como veremos, valorará los objetos dentro del todo,

f). Luz natural: No podemos hablar, en Poncé, de fuerte dialéctica claroscuroista. La luz baña los elementos de manera rasante, creando unas zonas lógicas, más o menos iluminadas. Sin embargo, la falta de una técnica superior hace que lo que tendría que ser suave trasposición tonal se convierta en dureza.

5.3. Color.

Probablemente utilizará gamas terrosas parecidas a las de Van der Hamen. Lógicamente -en pintores secundarios- la paleta que prepare el maestro queda como definitiva a lo largo de su vida. La falta de visión directa de las obras nos impide el comentario objetivo.

5.4. Significantes.

5.4.1. Obras conservadas:

Marzo de ventana.

Repisa.

Mantel.

Uvas.

Granada.

Membrillos.

Manzanas.
 Castillo.
 Caca.
 Limones.
 Cacharros de cobre.
 Pocos.
 Florcillos.

5.5. Conceptualización.

Obras fiel reflejo de una sociedad de sustento eminentemente agrícola, que valora los objetos diarios, elevándolos a categoría artística. Ponce sigue la línea iniciada por Van der Hamen, aunque añade un cierto aspecto místico a sus obras. El cestillo de judías, medio tapado por un paño, parece más una ofrenda que una simple mostración; los racimos, juntamente con las granadas, podrían simbolizar la sangre de Cristo -vino sacado de las uvas- que vence, redimiéndolo, al hombre ; granada, como símbolo del Arbol del Bien y del Mal, origen del pecado. Creemos que la producción de este autor, no citada por ningún contemporáneo, debía ser poco importante y dispersa, a no ser que consideremos la hipótesis de la pervivencia del obrador de Van der Hamen, a través de sus hijos y de Ponce. De esta forma, sus obras firmadas restarían como composiciones personales, en medio del amaneramiento general.

6. DISCIPULOS E INFLUENCIAS.

Foca es la influencia que Ponce ejerce en pintores posteriores. Es probable que fuera él, y no Van der Hemen, quien introdujera a los hijos de éste en el mundo pictórico. Pensemos que Francisco nace el año 1617 y María 1622. Así, a la muerte de su padre, el mayor tiene catorce años y la pequeña nueve. El cuadro catalogado con el nº 4, recuerda las soluciones tipo friso o bodegón cocina de los cuadros de Pereda en Lisboa y el de la colección Zacharaisen.

7. CATALOGO RAZONADO.7.1. Obras conservadas ⁽²⁷⁾.1. Título: Bodegón.

En el marco de una ventana, cestillo con manzanas y uvas, y una granada.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 219, fig. 305.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra dentro de una manera individualizadora de los elementos. Influencia de Van der Hamen.

2. Título: Bodegón.

Pareja del anterior. El cestillo cambia las manzanas por membrillos.

Oleo sobre lienzo: -

(27). Por no entrar en nuestra tipología, no incluimos los dos floreros de la colección Conde de la Revilla. Cavestany, 1936/40, nºs. 42 y 44 de catálogo.

Firma: Firmado.

Fecha: ~1630

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección particular.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 319.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que al anterior.

3. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cestilla con judías, semi-tapada con un manto.

Oleo sobre lienzo: 37 x 39 cms.

Firma: Firmado.

Fecha: ~1630/35

Procedencia: Desconocida.

Localización: En comercio.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol, 67.945.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra comentada en el apartado 5.5.

Destaca por la parquedad de elementos. La luz confiere un hálito de misterio al conjunto.

4. Título: Bodegón.

En una repisa, cesto con peces y limones, cacharros de cobre y una florecilla.

Oleo sobre lienzo: 54 x 52 cms.

Firma: Firmado.

Fecha: ~ 1640/45.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Rafael Lafore,

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1967, nº 14.

Torres Martín, 1971, p. 166, lám. 96.

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del Tenebrismo Español.

Análisis crítico: Obra que muestra un estadio más avanzado en la producción de Ponce. La ordenación zigzagueante superpone los objetos, sin que pierdan su identidad individual. Bodegón descriptivo que, en su "desorden ordenado", presupone una acción.

5. Título: Bodegón.

En el alfeizer de una ventana se ordenan racimos de uva, melocotones y granadas.

Oleo sobre lienzo: 60 x 80 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1631.

Fecha: 1631.

Procedencia: Madrid, colección privada.

Localización: Londres -en 1982-.

Bibliografía: Oña Iribarren, 1944, nº 22.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Una de las obras más interesantes y personales de Ponce. La composición llena el campo visual, entrelazando los objetos en un todo unitario. Extraña el doble juego ventana -mundo rústico-, mantel blanco -mundo burgués-, indicándonos quizás, una lectura simbólica-religiosa, como lo apuntaba en el apartado S.S.

.....

FRANCISCO BURGOS Y MANTILLA.

1. BIBLIOGRAFIA.

1.1. Comentario.

Autor de obra casi desconocida, es citado por Lázaro Díaz del Valle⁽¹⁾, por Ceán⁽²⁾ y, presumiblemente, por Quilliet⁽³⁾. En nuestros días, ha sido Eric Young⁽⁴⁾ el que al descubrir una obra suya, firmada y fechada en 1631, nos ha mostrado como era su arte, siendo Mercedes Agulló⁽⁵⁾ la que ha aportado nuevos datos a su biografía.

1.2. Relación.

YOUNG, ERIC: New Perspectives on Spanish-life Painting of the Golden Age. "Burlington Magazine" (Abril, 1976), pp. 211, fig. 18.

AGULLO COBO, MERCEDES: Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII. Departamento de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, pp. 35, 183 y 185.

(1). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372.

(2). Ceán, 1800, T. I, p. 181.

(3). Quilliet, 1816, pp. 40-41. Se refiere a Isidoro Burgos de Mantilla.

(4). Young, 1976, p. 211.

(5). Agulló, 1978, pp. 35, 183 y 185.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- ~1610 - Nace, presumiblemente, en Madrid. Son sus padres el licenciado D. Francisco Burgos y Mantilla y Dña. Ana Qüende⁽⁶⁾.
- ~1627 - Entra en el taller de Pedro de las Cuevas⁽⁷⁾.
- ~1630 - Entra en el taller de Velázquez.
- 1631 - Firma el bodegón de New Haven, Yale University Art Gallery.
- 1645 - 22 Junio - Carta de dote y arras de Dña. Manuela Márquez, con quien casará "el domingo que viene (...)". Son testigos el licenciado Gaspar de Figueroa, Domingo de Yangües y Juan de Espinosa⁽⁸⁾.
- 1656 - 10 Agosto - Consta como testamentario de Juan de Madrid⁽⁹⁾.

(6). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372. También Ceán, 1800, T. I, p. 181. López Rey, 1968, da la fecha de 1309.

(7). Ibidem

(8). Según Agulló, 1978, p. 183: A.H.P. Protocolo 5518.

(9). A.H.P. Protocolo 9143, fols. 1015-1017, según Agulló, 1978, p. 185.

1658 - Vive en Madrid⁽¹⁰⁾.

1667 - Consta como testamentario de Andrés Barcenás⁽¹¹⁾.

(10). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372.

(11). L. E., 1667, según Agulló, p. 35, 1978.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) pintor dlo. de P^o de las Cuevas en el diseño, vecino desta villa de Madrid y famoso en hacer retratos por el natural (...) Fue el referido Fran^{co} de Burgos discípulo del gran Diego Silva Velázquez, (...) el cual siempre ha procurado imitar en la admirable manera. (...)"⁽¹²⁾.

"BURGOS Y MANTILLA (Francisco) pintor, hijo del licenciado D. Francisco, abogado y de D^a Ana Qüende. Vivia en Madrid el año de 1658, y después de haber aprendido el dibuxo con Pedro de las Cuevas, pasó a ser discípulo de Diego Velazquez, á quien procuró imitar, particularmente en los retratos que hacia con acierto de las personas de mayor distinción."⁽¹³⁾.

(12). Díaz del Valle, 1656/1639, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372.

(13). Ceán, 1800, T. I, p. 18..

5. EL HOMBRE.

Sobre Francisco de Burgos y Mantilla conocemos pocos datos que nos den una semblanza biográfica. Ensalzado como retratista, su actividad bodegonista es silenciada. Extraña su boda tardía, a los 35 años, en 1645 con Dña. Manuela Márquez. Su carta de dote⁽¹⁴⁾ es el único documento que nos proporciona algún dato sobre el autor. En primer lugar, se afirma la dignidad de la pintura⁽¹⁵⁾, que como hemos visto, era el caballo de batalla de los artistas de la época. El ajuar de la novia indica cierta posición social, ya que aparte de las arras, aporta al matrimonio "Ropa de casa y vestidos; dos escritorios con sus escritanías de ébano de Portugal y palosanto, guarnecidos de bronce con doce gabetas cada vno, nuevos, y las escritanías con tres caxones", "(...) cosas de cocina, algunas piezas de plata, vnas pequeñas joyas, vn manto de Sevilla nuevo, vn par de alfombras, etc. En total 18.107 rs."⁽¹⁶⁾.

(14). A.H.P.:Protocolo 5518, según Agulló, 1978, p. 183.

(15). "maestro del insigne arte de pintor (...)", Agulló, 1978, p. 183.

(16). A.H.P.:Protocolo 5518, según Agulló, 1978, p. 183.

6. LA OBRA.6.1. Formación.

Citado como discípulo de Pedro de las Guevas⁽¹⁷⁾, debió ser compañero de Francisco Camilo, José Leonardo, Antonio Arias, Juan Carreño, Juan Montero de Rojas y del gran Pereda, a los que pertenecía por generación. También es señalado como discípulo de Velázquez⁽¹⁸⁾, con quien Young ha querido relacionarle al hablar del bodegón firmado de la Universidad de Yale (nº 1 de catálogo).⁽¹⁹⁾

6.2. Estilo.

Analizada la única obra conocida de este autor, podemos señalar un tratamiento cerrado de las formas, de un gran detallismo, casi anecdótico. La corporeidad de los objetos está presente, con una proyección de los elementos en sombras concretas. Un sutil juego de diagonales profundiza el campo visual, que inclinado hacia el espectador, muestra todos los elementos del cuadro. Young⁽²⁰⁾ se basa en los tonos fríos, especialmente el gris plata del cuadro citado, para relacionarlo con Velázquez. No podemos valorar la obra con certeza, sólo por fotografía, pero dudamos de su autenticidad. El esquema de la obra es propio de otro concepto pictórico, más cercano al realismo actual que al del seiscientos. De ser obra de Burgos y Mantilla, nos encontraríamos delante de un autor alejado de los esquemas y contenidos del siglo XVII. Sería, en definitiva, un avanzado del género.

(17). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372. También Ceán, 1800, T. I, p. 181.

(18). Ibidem.

(19). Young, 1976, p. 211.

(20). Ibidem.

7. CATALOGO RAZONADO.7.1. Obras atribuidas.1. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, bolsas de papel con frutos
secos.

Oleo sobre lienzo: 29*2 x 58*9 cms.

Firma: Firmado fr^o Burgensis Mantilla f.^t 1631.

Fecha: 1631.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New Haven, Connecticut, Yale University
Art Gallery.

Bibliografía: "Bulletin", 1973, pp. 3 y 34.

Young, 1976, p. 211.

Stilleben, 1979, p. 181.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Nos remitimos al apartado 6.2., reafir-
mándonos en la duda sobre su veraz
atribución al pintor.

.....

JUAN FERNANDEZ "EL LABRADOR" .

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Autor no citado por Pacheco, lo que, juntamente con el hallazgo de un florero de su mano, firmado y fechado en 1636, avala la hipótesis de una cronología más avanzada que la dada por Palomino y Ceán y que se ha considerado válida hasta el momento actual. Es elogiado por Felibien⁽¹⁾ y, en nuestra patria, será el citado Palomino⁽²⁾ el primero que lo ponderará. De manera poética lo hará Gregorio Salas⁽³⁾, siendo Ceán⁽⁴⁾ el que intentará fijar su personalidad, aunque sólo repite lo dicho por el tratadista cordobés antes aludido. Cruz y Bahamonde⁽⁵⁾ no aporta nada nuevo, al igual que Guillet⁽⁶⁾. En el catálogo de la colección del Coronel de Caballería, Visitador General de los Presidios del Reino y Comandante de Valencia, Manuel Montesinos⁽⁷⁾, se copia el artículo de Ceán, sin aportar más datos documentales. José

(1). Felibien, 1966/1968, p. 38.

(2). Palomino, El Museo (1715/1724), según Calvo Serraller, 1961, p. 331. También Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1922/41, T. IV, pp. 56-57.

(3). Gregorio de Salas, Elogios poéticos (1773).

(4). Ceán, 1800, T. III, pp. 1 y 2.

(5). Cruz, (1812), T. XI, pp. 311-312.

(6). Guillet, 1816, p. 173.

(7). Colección Manuel de Montesinos, Valencia, 1850, p. 23.

Viu⁽⁸⁾ y Felipe de León⁽⁹⁾ no añaden noticia documental, mientras Díaz Pérez⁽¹⁰⁾ da la fecha 13 de enero de 1531 como la de su nacimiento. En nuestro siglo, lo cita Tormo⁽¹¹⁾. Cabré⁽¹²⁾ lo nombra al referirse a las pinturas del Museo Cerralbo, Saltillo⁽¹³⁾, en su libro sobre Frederic Quilliet, referencia algunas obras y Lafuente⁽¹⁴⁾, en su panorama sobre los bodegones españoles. Será, sin embargo, Cavestany⁽¹⁵⁾ quien planteará el estado de la cuestión. Ningún nuevo dato aportarán Mayer⁽¹⁶⁾, Sterling⁽¹⁷⁾, Bergström⁽¹⁸⁾ y Torres Martín⁽¹⁹⁾. Será, en primer lugar, Elisabeth du Gué Trapier⁽²⁰⁾ quien, al publicar la correspondencia de Sir Arthur Hopton -agente de Carlos I en la

(8). José Viu, Antigüedades de Extremadura (1852).

(9). Felipe de León, Notas a Las Antigüedades de Extremadura. (1854).

(10). Díaz Pérez, Diccionario de Extremeños Ilustres (1884).

(11). Tormo, 1902, p. 115.

(12). Cabré, 1928, pp. 114-117.

(13). Saltillo, 1933, p. 31.

(14). Lafuente, 1935, p. 172.

(15). Cavestany, 1936/40, p. 66.

(16). Mayer, 1942, p. 384.

(17). Sterling, 1952, p. 63.

(18). Bergström, 1970, p. 17.

(19). Torres Martín, 1971, pp. 34-35.

(20). Gué Trapier, 1967, "Connoisseur" nº 164, pp. 239-243 y nº 165, pp. 60-63.

corte española-, aportará nuevos datos a la cronología y obra del autor. Pero sin duda, de capital importancia, es la noticia que, sobre un florero firmado y fechado en 1636, dió Enrique Valdivieso⁽²¹⁾. Aunque de tipología -el florero- distinta a nuestro estudio, como documento biográfico adquiere gran interés, por lo que lo recogemos. Por último, Enriqueta Harris⁽²²⁾ hace un buen resumen de todo lo aportado, en un pequeño artículo en "Archivo Español de Arte" que, juntamente con la nota biográfica en el catálogo de Pereda⁽²³⁾, cierra esta visión bibliográfica sobre el autor.

(21). Valdivieso, 1972, pp. 323/324.

(22). Enriqueta Harris, 1974, pp. 162-164.

(23). Pérez Sánchez, Catálogo, Madrid, 1972/1978, nº 77.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

1531 - 13 Enero - Nace en Jaraicejo -Cáceres-. (24)

~1580 - Nace Juan Fernández.

1600 - Muere de avanzada edad, según Palomino. (25)

~1629/1635 - Trabaja para Lord Francis Cottington, a través de su agente en la corte española, Sir Arthur Hopton. (26)

1636 - Firma el florero de la Galería Hoogsteder, de La Haya. (27)

(24). Según Díaz Pérez, Diccionario de Extremeños Ilustres (1884).

(26). Según Gué Trapier, 1967, "Connoisseur" nº 164, pp. 239-243 y nº 165, pp. 60-62. También Clarendon State Papers, I, 1967, pp. 240-241, según Harris, 1974, p. 163.

(27). Según Valdivieso, 1972, pp. 323-324.

(25). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 36-37.

3. DOCUMENTOS.

"TASACION DE LAS PINTURAS DE DOÑA JUANA DE QUEVEDO. ⁽²⁰⁾ -1644-".

"(...) mas otro cuadro pequeño de vnas vbas, del Labrador, 160 rs. (...)".

"INVENTARIO DE LA COLECCION DEL MARQUES DE LEGANES. ⁽²⁰⁾ -1688-".

"605. /fol. 616/ una pintura de media vara en cuadro, de una porcelana de hubas, dos bucaros, unas castañas y bellotas, de mano del labrador de las nabas (se tasa en morata)".

"CONVENIO. DON FRANCISCO MARCHANT DE LA CERDA A DON JOSEPH MARCHANT, ⁽³⁰⁾ -1º Junio 1662-".

" (...) mas vn lienzo pequeño redondo en que están pintadas vnas vbas, de mano de El Labrador (...)".

"(...) mas vun lienzo de dos tercias de alto y del mismo ancho, con sus marcos negros, en que está pintado vn tazimo de vbas, del Labrador (...)".

(20). A.H.P.:Protocolo 9063, fols. 99v-103, según Agulló, 1981, p. 99.

(29). Según López Navío, 1962, pp. 261-300.

(30). A.H.P.:Protocolo 9149, fols. 669 y ss., según Agulló, 1981, pp. 214-215.

"LIQUIDACION DE BIENES DE DON BARTOLOME DE CEA Y SALVATIERRA.⁽³¹⁾
-4 Noviembre 1732-".

"(...) (3). Siete laminas en talla, frutereros de mano de Labrador, de a tercia de ancho, cuarta y de menor tamaño con marco angosto, dorado, aprcciado en 35 reales (...)"

"INVENTARIO DE LAS REALES COLECCIONES. RETIRO.⁽³²⁾ -1772-.

"nº 14513(146). Un racimo de uvas en su vástago colgando tres cuartas de alto, dos tercias de ancho, de Juan Labrador".

"COLECCION MANUEL MONTESINOS.⁽³³⁾ -1850-.

"nº 146. Un racimo de uvas a media madurar, tabla, alto 1 pie; ancho id."

"nº 147. Un frutero, varias frutas sobre un canasto, tabla, alto 1 pie 8 pulg.; ancho 1 pie 4 pulg."

(31). Según Llorden, 1959, pp. 112-113.

(32). Según Cavestany, 1936/40, p. 142.

(33). Colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850, p. 23.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

(sobre influencias) "(...) a Ruo Polo en las frutas el sutil^yobservante Juan Labrador (...)".⁽³⁴⁾

" De Juan Labrador, español, que floreció en tiempo del señor Felipe II, no tenemos más noticia que la que nos dispensan sus eminentes obras, y haber sido discípulo del Divino Morales; con que es muy posible que fuese también extremeño, ya que no fuese de la misma ciudad de Badajoz. Inclínose más a las frutas y flores, por ser de suyo labrador, que, haciéndolas repetidamente por el natural, llegó a expresarlas con tan superior excelencia que ninguno le ha igualado; y así son sus tablas tan conocidas por la delicadeza y puntualidad en lo definido en las frutas y otras baratijas, como las del Divino Morales en la sutileza de los cabellos de las figuras. Pintó también algunos bodegoncillos con diferentes cosas comestibles, vajillas y otros adherentes con singular primor. Murió por los años de mil y seiscientos, de crecida edad, en esta Corte, a donde pasó para dar a conocer y estimar su eminente habilidad".⁽³⁵⁾

(34). Palomino, El Museo (1715/1724), según Calvo Serraller, 1981, p. 631.

(35). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, pp. 56-57.

"(...) Se dedicó también a pintar frutas, bodegoncillos y barcitas, que desempeñaba con el mismo acierto (...).⁽³⁶⁾

"(...) Entre sus discípulos (Luis Morales "Divino") tiene reputación Juan Labrador natural de Extremadura al cual pintaba flores con el mayor primor y elegancia imitando las naturales: acaba de vivir en 1600(...)."⁽³⁷⁾

"(...) Il faisait aussi des fruits, des intérieurs, des trompe-l'oeil, et mettait à peu près le même soin qu'à ses fleurs, de façon que tous ses tableaux sont courus et très-appréciés par les amateurs".⁽³⁸⁾

(36). Ceán, 1600, T. III, p. 1 y 2.

(37). Cruz (1612), T. XI, pp. 311 y 312.

(38). Guillet, 1616, p. 173.

5. EL HOMBRE.

Pocas noticias tenemos sobre la personalidad de Juan Fernandez. La duda sobre si la palabra labrador era apellido u oficio, parece que se decanta hacia este último aspecto si nos fijamos en su única obra firmada, "el labrador Ju Fernandez 1606". Sin embargo, ésto nos llevaría a una recomposición de su figura, un tanto novelesca y romántica, acercándolo al pintor aficionado o "naïf", que no refleja su obra. Proponemos una lectura, creemos, más verosímil: el apodo que el artista tiene, no por trabajar la tierra, sino por producir, pintándolos, objetos del campo⁽³⁹⁾. Nuestra tendencia, típicamente hispana, a los apodos creo que avala esta idea. Lo que si es seguro, es que se trata de un pintor al margen de los círculos artísticos establecidos, aunque los conoce. Según Hopton "nunca venia aquí (Madrid) sino por Semana Santa"⁽⁴⁰⁾. Hombre de fácil pincel y suma habilidad, trabaja también por encargo. Podríamos señalar una dependencia, entre los actuales "poulain" y "marchant" o entre los artistas y sus mecenas, con Sir Arthur Hopton. Este, incluso le sugerirá temas: "yo le he hecho ensayar su mano en las flores, las cuales todavía no he visto; si ellas resultan tan buenas como sus frutas, enviaré a su Señoría alguna de ellas"⁽⁴¹⁾

(39). Cf. Harris, 1974, p. 163.

(40). Correspondencia de Sir Arthur Hopton, según Harris, 1974, p. 163.

(41). Clarendon State Papers, I, 1967, pp. 240-241, según Harris, 1974, p. 163.

6. LA OBRA.

A excepción del "Florero" firmado y fechado, que ya hemos comentado, no existe ninguna obra bodegonista firmada por el autor. Este hecho, aunado a diferencias de forma y concepto en las obras a él atribuidas, hace que no podamos señalar características generales y globalizadoras de su pintura. En el catálogo analizaremos aquellas composiciones citadas como propias de este autor.

7. CATALOGO RAZONADO.7.1. Obras atribuidas.1. Título: Frutero.

Una fuente de loza, con dibujos calados, llena de frutos; a su alrededor, entrelazado de ramas.

Olco sobre lienzo: 33'2 x 53'6 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1630.

Procedencia: Inglaterra, Colección de Carlos I. Inv. 1469.
Inglaterra, Colección de Jaime II⁽⁴²⁾.

Localización: Inglaterra, Hampton Court Palace. Desde 1639.

Sibliogreffa: Tormo, 1902, p. 115.

Ch. Collins Baker, Catálogo, 1929, p. 26,
nº 528.

Cavestany, 1936/40, pp. 26, 66, fig. 4.

Sterling, 1932, pp. 69-70.

Young, 1965, pp. 213-215, fig. 14.

Young, 1966, fig. 22.

Sué Trapier, 1967, p. (483-484) 242, nº 2.

Catálogo, Barnard Castle, 1967, p. 27, lám. 26.

Harris, 1967, p. 483-484.

Harris, 1974, pp. 162-164, lám. V.

Stilleben, 1979, p. 188.

Catálogo, Nottingham, 1980, pp. 26-27, lám. 6.

Catálogo, Londres, 1981, p. 98, lám. 108.

(42). Citado como obra de Michel Angelo Cerquozzi.

Exposiciones: Barnard Castle, Bowes Museum, 1967, Four Centuries of Spanish Painting, nº 26.
 Nottingham, University Art Gallery, 1970,
The Golden Age of Spanish Art, nº 35.
 Londres, 1981, El Greco to Goya, nº 56.

Análisis crítico: La atribución de antiguo a Labrador hace que sea verosímil su adscripción al catálogo del autor. Creemos que la obra ha de datarse alrededor de 1620/1630, ya que sería probablemente comprada por Sir Arthur Hopton y enviada a Lord Cottingham.

Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante una de las obras más interesantes de Labrador. Juega hábilmente con el claroscuro, iluminando las frutas con una luz intensa, como dirigida, mientras a su alrededor las sombras adquieren múltiples tonalidades. Es una luz conceptual, parecida a la caravagesca. Hay una cierta "totemización" del objeto que enlaza directamente con el frutero de Caravaggio de la Ambrosiana de Milán. Un cierto misterio preside la composición con la sabia mezcla de un elemento comúnmente interior -el frutero- y unas ramas, que insinúan el exterior. Conceptualmente, hay un incipiente naturalismo, aunque un cierto aire aristocrático preside la escena. No extrañaría un cierto directismo, en la elección de modelos, por parte de Sir Arthur Hopton.

2. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, loro, fuente con fruta y queso, pan y frutas.

Oleo sobre lienzo: 73'4 x 92'8 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1630.

Procedencia: Colección Durham.

Localización: Barnard Castle, Bowes Museum, nº 113.

Bibliografía: Soria, 1961.

Young, 1965, pp. 206-215, lám. 16.

Catálogo, Barnard Castle, 1967, pp. 27-28.

Harris, 1967, pp. 483-484.

Catálogo, Bowes Museum, 1970, pp. 41-42, lám. en p. 28.

Exposiciones: Barnard Castle, Bowes Museum, 1967, Four Centuries of Spanish Painting, nº 28.

Análisis crítico: Obra de composición confusa y poco valoradora de los elementos. Se aparta de la sencillez mayestica del nº 1 de catálogo. En el catálogo del Museo Bowes, se apunta la posibilidad de dos pintores distintos. El uno, llamado "Pintor A", realiza el cuadro de Hampton Court (nº 1) y el "Pintor B" el cuadro de Kew (nº 3) y el que nos ocupa. Sin embargo, como veremos al observar el cuadro nº 3, entre estos dos hay pocas relaciones. Creemos se trata de autor no español. Si fuera Labrador, nos conduciría a un autor hábil interprete de las ideas del que encarga la obra, hipótesis, por supuesto, no rechazable, aún más en un pintor ajeno a las zonas de producción estables.

3. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, botella, jarra, plato con
limones, salchichas y pan.

Oleo sobre lienzo: 54'6 x 72'4 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1620/1630.

Procedencia: Inglaterra, colección Carlos I.
Hampton Court Palace.

Localización: Kew, Dutch House.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 1920/1921, pp. 63-64. ⁽⁴³⁾

C.H. Collins Baker, Catálogo, 1929, p. 66,
nº 467.

Cavestany, 1936/40, p. 66.

Sterling, 1932, pp. 69-70.

Young, 1965, pp. 214-225, fig. 13.

Gué Trapier, 1967, pp. 242-243, nº 3.

Exposiciones: Londres, Royal Academy, 1920/1921, Spanish
Painting, nº 82 ⁽⁴⁴⁾.

Bernard Castle, Bowes Museum, 1967, Four
Centuries of Spanish Painting, nº 27.

Análisis crítico: Perfecta composición en diagonales que
se entrecruzan. Iluminación de los
primeros términos. La conexión con el nº 2 se basa en la
semejanza de los panes, hecho, evidentemente, poco de-
mostrativo. Los objetos vuelven a adquirir rotundidad, lo
que los relaciona con el nº 1 de catálogo, y a su vez
con los números 4 y 5.

(43). Como Martínez del Mazo.

(44). Como Martínez del Mazo.

4. Título: Bodegón.

Una fuente de loza, con uvas tintas.

Oleo sobre lienzo: 33 x 44 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Argudín (en 1938/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1938/40, lám. XVIII⁽⁴³⁾.

Exposiciones: Madrid, 1938, Flores y Bodegones en la Pintura Española, nº 12.

Análisis crítico: El tratamiento de las calidades de los objetos, el dibujo cerrado que configura las formas y la sobriedad compositiva, acercan estilísticamente la obra a Labrador. El conjunto adquiere un carácter totémico que enfatiza, aísla y torna irreal los elementos. Luz tenebrista.

5. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, uvas, copa de vidrio con manzanas, bellotas e higos.

Oleo sobre lienzo: 38 x 49 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630/1640.

(43). Como escuela española del primer tercio del siglo XVII.

Procedencia: El Guexigal, Familia Hohenlohe.

Localización: Madrid, colección Parcent.

Bibliografía: Catálogo Sotheby's, 1972, nº 30. (46)

Exposiciones: -

Análisis crítico: La rotundidad de las formas enlaza perfectamente con el cuadro nº 1.

La luz incide sobre los elementos, que se recortan sobre el fondo oscuro. El certero dibujo, al igual que en los cuadros nºs. 1, 3, 4 y 5, toteniza los elementos, creando un diálogo realidad-irrealidad muy sugerente.

Es obvio que el autor se fija en la naturaleza, pero la transforma en algo entre misterioso y poético. Una lectura simplista "etiquetaría" el cuadro de naturalista, sin embargo, la heroización de un elemento común está presente, y lleva a lo ideal. Continúa con la individualización de los elementos, que así se convierten en objetos aprehensibles.

6. Título: Bodegón dulces.

A la izquierda, colgados, racimos de uvas y rama de encina con bellotas. Sobre una mesa, a la derecha, plato con rosquillas y fruta; un frutero de vidrio con higos y búcaro, en cuya boca está colocada una pera.

Oleo sobre lienzo: 43 x 60 cms.

(46). Precio de salida: 300.000 / 400.000 Pts.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fecha, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3866.

Bibliografía: Cabré, 1928, p. 114.

Cavestany, 1936/40, p. 150, lám. XII-I. ⁽⁴⁷⁾

Anónimo, 1947, pp. 127-160.

Gaya Nuño, 1938, p. 431.

San Pastor, 1956, p. 32.

Torres Martín, 1971, p. 35. ⁽⁴⁸⁾

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 3.

Análisis crítico: Según el catálogo del Bowes Museum ⁽⁴⁹⁾,

no se puede relacionar esta obra con las del Hampton Court, Kew o la del Museo. Sin embargo, si se relaciona con las atribuciones a Labrador, de este tema, en Inventarios, Documentos y colecciones ⁽⁵⁰⁾. Una cierta similitud con Van der Hamen, en las uvas -cuadro de la Academia de San Fernando- y el plato con dulces, explicable por la fama del pintor madrileño, a quien debió conocer el autor de esta obra.

(47). Atribuido a Labrador con reservas. Lo relaciona con el nº 14313(148) del Inventario, Retiro, 1772. Las medidas no se corresponden, y el cuadro del Museo Cerralbo es a lo ancho.

(48). Como obra de Labrador.

(49). Catálogo, Bowes Museum, 1970, p. 42.

(50). Cf. Apartado 3 (Documentos).

7. Título: Racimo de uvas.

Oleo sobre lienzo: 27 x 23 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3899.

Bibliografía: Cabré, 1928, p. 114.

Anónimo, 1947, pp. 127-160.

Gaya Nuño, 1955, p. 431.

Sanz Pastor, 1956, p. 32.

Torres Martín, 1971, p. 34.

Análisis crítico: Obra dentro de la tipología de Espinosa. Las noticias en documentos nos la sitúan, temáticamente, en la órbita de Labrador.

8. Título: Dos ramas de uvas.

Oleo sobre lienzo: 27 x 25 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo, nº 3899.

Bibliografía: Cabré, 1928, p. 114.

Anónimo, 1947, pp. 127-160.

Gaya Nuño, 1955, p. 431.

Sanz Pastor, 1956, p. 32.

Torres Martín, 1971, p. 34.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

9. Título: Bodegón.

Racimos de uvas y setas.

óleo sobre lienzo: 51 x 68 cms.

Firma: Firmado, van der Hamen. (51)

Fecha: 1630/1640.

Procedencia: Madrid, Galería Legar.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1966, lám. 30.

Exposiciones: Madrid, 1966, Exposición de Pintura Antigua, nº 30.

Análisis crítico: Obra en la línea del cuadro nº 1 de catálogo, con relaciones con el nº

S. Las uvas no penden de la parte superior, sino que llenan, con su presencia, todo el espacio compositivo.

Existe una dialéctica lumínica semejante al cuadro del Hampton Court (nº 1). Su adscripción a Van der Hamen rompe todos los esquemas tipológicos del autor. Creemos que la firma ha de ser apócrifa.

(51). Aunque en el catálogo de la Galería Legar, de Madrid, se atribuye a Van der Hamen y se dice que está firmado, dudamos de tal atribución y de la validez de la firma. Cf. análisis crítico.

10. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, ceste con limones, cuchillo
y otras cosas.

Oleo sobre lienzo: 33 x 52 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Londres, Christie's, 1976.

Localización: Inglaterra, colección privada.

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 18/V/1976, nº 29.
Young, 1976, p. 211, fig. 23. ⁽³²⁾

Exposiciones: -

Análisis crítico: La atribución que hace Young de la obra a Labrador, extraña. La conexión que él ve con el cuadro de Hampton Court, a nivel limínico y de tratamiento de las superficies, no puede desembocar en la atribución que emparenta ambos cuadros. Luz tenebrista es utilizada, no sólo por Labrador, sino por pintores extranjeros, italianos mayormente. En cuanto al tratamiento de las calidades en el presente cuadro, es más pastoso, con predominio de gruesos, que un tratamiento más escultórico y descriptivo obviaba el cuadro de Londres. Nos decantamos hacia un pintor italiano, seguramente napolitano.

(32). Como Juan Fernández, "El Labrador".

11. Título: Bodegón.

Sobre un a mesa, cesta con limones, granadas abiertas y cazuela de cerámica.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, colección privada.

Bibliografía: Young, 1876, p. 211, fig. 26. ⁽⁵³⁾

Análisis crítico: Igual que el anterior.

7.2. Obras en Inventario y Fuentes. ⁽⁵⁴⁾12. Título: Uvas.

Fuente: Tasación de las pinturas de Dña. Juana Suevo-
do (1644).

13. Título: Bodegón.

42 x 42 cms.

Fuente: Inventario colección Marqués de Leganes (1655).

(53). Como Juan Fernández, "El Labrador".

(54). Cf. Aperatado 3 (Documentos).

14. Título: Uvas.

Lienzo.

Fuente: Convenio de D. Francisco Marchant de la Cerda.
(1º Junio 1662).

15. Título: Racimo de uvas.

Lienzo: 55 x 30 cms.

Fuente: Convenio de D. Francisco Marchant de la Cerda.
(1º Junio 1662).

16/22. Título: Fruteros.

Tabla: 27 x 22 cms.

Fuente: Liquidación de Bienes de D. Bartolomé de Cea
y Salvatierre. (4 Noviembre 1732).

23. Título: Racimo uvas.

62 x 56 cms.

Fuente: Inventario. Retiro (1772).

24. Título: Uvas.

30 x 30 cms.

Fuente: Colección Manuel Montesinos (1851).

25. Título: Frutero.

54 x 40 cms.

Fuente: Colección Manuel Montesinos (1960).

26. Título: Flores y frutas.

Localización: Segunda pieza de la Reina de Etruria.

Bibliografía: Saltillo, 1933, p. 21. ⁽⁵⁵⁾

7.3. Obras citadas como de Labrador, no vistas.

27. Título: Naturaleza Muerta.

Firma: Firmado y fechado en 1651.

Fecha: 1651.

Procedencia: Amsterdam, Mak van Waay. ⁽⁵⁶⁾

Localización: Desconocida.

Bibliografía: "Art Price Annual", 1960, vol. XXIII, p. 384.

"Art and Auction", 1960, vol. XII, nº 266,
p. 2520.

(55). Vendido el 27/II/1968, en 20.500 Hfl.

(56). Como "Círculo de J. Labrador".

28. Título: Bodegón.

54'5 x 67'5 cms.

Procedencia: Christie's, Londres.

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 15/VI/1977, nº 195.

• • • • •

BARTOLOME (?) GOMEZ.

1. COMENTARIO.

Carecemos de datos sobre este pintor, del que conocemos una magnífica obra que resume perfectamente la manera de Van der Hamen, aunque con un estilo mucho más suelto, cercano al tratamiento que hace, de los comestibles, Pereda. Lo adscribimos, sin reservas, a la escuela castellana del segundo tercio del siglo XVII.

2. CATALOGO.2.1. Obra conservada.1. Título: Bodegón pescado.

Sobre una repisa, un plato con un gran pescado.
A su lado, gambas y cangrejo. Colgadas, cebollas, y, a ambos lados, naranjas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado, Bar. Gomez / 1645.

Fecha: 1645.

Procedencia: Londres. En comercio (1979).

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Archivo Amatller.

.

ESCUELA MADRILEÑA (continuación).



FRANCISCO BARRERA.

R. 709.876

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700401751

1. BIBLIOGRAFIA1.1. Comentario.

La figura de Francisco Barrera ha sido objeto de controversias en la historiografía del arte⁽¹⁾. Lo cita, por primera vez, Palomino⁽²⁾, de quien Ceán⁽³⁾ recoge la noticia, para ampliarla en su inédita Historia de la Pintura⁽⁴⁾. Guilliet⁽⁵⁾ y Viñaza⁽⁶⁾ completan las pocas opiniones y conocimientos del artista.

Ya en nuestro siglo, Cavestany⁽⁷⁾ lo estudia con motivo de la magna exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte, con algunos errores que, aunque corregidos por Lafuente Ferrari⁽⁸⁾, se repetirán hasta nuestros días. Bergström⁽⁹⁾ lo cita entre los bodegonistas con figuras, al igual que Torres

-
- (1). Esta controversia, motivo de errores, se aclarará en el estudio de la personalidad y obra del autor.
- (2). Palomino, Museo Pictórico (1715), Lib. II, Cap. III, Ap. II, según Calvo Serraller, p. 662.
- (3). Ceán, 1800, T. I, p. 93.
- (4). Ceán, Academia (1823/1829), según Lafuente Ferrari, 1944, p. 92, nota 3.
- (5). Guilliet, Diccionario (1816), p. 18.
- (6). Viñaza, 1809, Tomo II, p. 49.
- (7). Cavestany, 1936/40, p. 73.
- (8). Lafuente Ferrari, 1944, pp. 90-93.
- (9). Bergström, 1970, p. 59.

Martín⁽¹⁰⁾. Angulo⁽¹¹⁾ y, recientemente, Herrera-Valdivieso⁽¹²⁾ repiten lo ya conocido.

1.2. Relación.

- CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española, Madrid, 1936/40, p. 70.
- ANGULO FIGUEROA, Diego: Pintura del siglo XVII. Colección Ars Hispaniae, vol. XV, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1971, p. 260.

(10). Torres Martín, 1971.

(11). Angulo, 1971, p. 260.

(12). Catálogo, Sevilla, 1982, p. 78.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

~ 1600 - Nace, probablemente en Madrid.

1625 - Ofrece 50 reales de donativo a las Arcas del Estado.
Consta que vive en la calle de San Felipe⁽¹³⁾.

1632 - 13 Julio - Inventaría y tasa las "cosas de pintura"
de don Daniel Sabola, mercader de Lonja.
Son testigos Francisco Arboleda, Juan Corel y Diego
Fedet. Continúa viviendo en frente de San Felipe, en
"casas de Melchora de Molina"⁽¹⁴⁾.

14 Agosto - Los testamentarios de Don Daniel Sabola
no están de acuerdo con Francisco
Sarrera, por estar todo "tasado en mui subidos pre-
cios", y nombran retasador a Josefe Leonardo de Ha-
bier⁽¹⁵⁾.

(13). González Muñoz, 1981, p. 175.

(14). A.H.P.:Protocolo 5076, fols. 184v-186, según Agulló,
1976, pp. 26-28.

(15). A.H.P.:Protocolo 5775, fols. 207-209, según Agulló,
1978, p. 30.

- 1634 - 30 Abril - Aparece como hermano mayor de la
Cofradía Real de Nuestra Señora
de los Dolores⁽¹⁶⁾.
- 28 Septiembre - Tasa la colección de Juan
Sánchez, marido de Teodora
Martínez⁽¹⁷⁾.
- 1638 - 17 Septiembre - Finiquita el pago de 1750 reales
a Antonio Ponce, Lorenzo Sánchez
y Domingo Yanguas, maestros pintores, por su cola-
boración en la obra del Real Retiro⁽¹⁸⁾.
- 21 Junio - Consta como deudor de la alcabala, por
el Contador Gabriel Pérez de Carrión.
A Barrera le otorgan un pago de Ochocientos reales
por dos años. Vive en la calle Mayor⁽¹⁹⁾.

(16). Sobre este largo pleito, que otorgaba a pintores y do-
radores el sacar la imagen de Nuestra Señora de los Do-
lores el Viernes Santo. Cf. Lafuente Ferrari, 1944, pp.80-83.

(17). A.H.P.:Protocolo 3643, según Agulló, 1981, p. 26.

(18). A.H.P.:Protocolo 7323, fol. 48, según Agulló, 1973, p.28
y Ibidem, 1981, p. 164.

(19). A.H.P.:Protocolo 11530. fol. 436-438, según Julián Gálle-
so, 1976, p. 236.

- 1639 - 9 Junio - Firma la diligencia previa a la Ejecutoria del Consejo de Hacienda, para no pagar alcabala⁽²⁰⁾.
- 1640 - 3 Julio - Gana el pleito iniciado con la quinta ejecutoria promovida por él mismo en 9 de Junio de 1639⁽²¹⁾.
- 1645 - 25 Marzo - Consta como propietario de casas en la calle de las Carretas, en las que vivía Pedro Baeza⁽²²⁾.
- 1652 - 12 Marzo - Consta como curador de Pablo y Alonso de San Juan, y otorga procuradoría en los Reales Consejos a Felipe de Cuellar⁽²³⁾.

(20). A.H.P.: Protocolo 11550, fol. 434, según Julián Gállego, 1976, p. 255.

(21). Palomino, Museo Pictórico (1715), Lib. II, Cap. III, Ap. III, según Calvo Serraller, 1901, p. 662.

(22). L.E., según Agulló, 1978, p. 28.

(23). A.H.P.: Protocolo 6579, fol. 15, según Agulló, 1978, p. 23.

- 1653 - 20 Marzo - Recibe de don César Buenvecino 210 ducados⁽²⁴⁾, presumiblemente, del arrendamiento de su casa en la calle de las Carretas.
- 1657 - 11 Septiembre - Vuelve a recibir de don César Buenvecino 210 ducados, del arrendamiento de su casa en la calle de las Carretas⁽²⁵⁾.
- después de 1657 - Muere, presumiblemente en Madrid.

(24). A.H.P.: Protocolo 2058, fol. 257, según Agulló, 1973, p. 28.

(25). A.H.P.: Protocolo 2062, fol. 724, según Agulló, 1973, p. 29.

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"La quinta fue, por demanda, que pusieron a los Profesores de la Pintura, en 9 de junio de 1639, los diputados de Rentas, y del Servicio de uno por ciento de esta villa de Madrid, sobre que pagasen los pintores el derecho nuevo impuesto; y se ejecutari6 a favor de la Pintura, por el Real Consejo de Hacienda, en 3 de Julio de 1640 años, a pedimento de Francisco Barrera, y dem6s pintores de esta corte"⁽²⁶⁾.

"Pintor. Gan6 executoria en 3 de julio de 1640 a favor de los pintores sobre el quinto pleyto que defendi6 el arte de la pintura, a fin de no pagar derechos ni alcabalas"⁽²⁷⁾.

"Era vecino de Madrid el a6o de 1629, donde pintaba flores y frutas con delgadez, verdad y ligereza. Es admirable un lienzo firmado de su mano en aquel a6o que figura unas alcachofas y otras verduras, que parecen naturales. En 3 de Julio de 1640 gan6 una executoria en el pleito que costuvo con la Real Hacienda sobre pagar alcabala de los frutos, flores y hortalizas que pintaba, como si fueran comestibles"⁽²⁸⁾.

(26). Palomino, Museo Pict6rico (1715), Lib. II, Cap. III, Ap. III, seg6n Galvo Serraller, 1931, p. 382.

(27). Ce6n, 1900, T.I., p. 80.

(28). Ce6n, seg6n Lafuente Ferrari, 1944, p. 42, nota 3.

"Peintre d'histoire, fut l'un des plus ardents défenseurs de l'art de peindre. Lorsqu'en 1640 on voulut faire payer aux artistes des droits de maîtrise, Barrera, peintre, sut plaider comme un grand avocat, et parvint à faire affranchir ses confrères. Le plaidoyer à l'aide duquel gagna sa cause, est son plus beau tableau."⁽²⁹⁾

"Pintor de flores y frutas con magisterio y verdad. Vivía por los años de 1639, según se lee en una firma suya puesta en un lienzo que representa unas alcachofas y otros baratillos"⁽³⁰⁾.

(29). Guillet, 1616, p. 18.

(30). Viñaza, 1889, T. II, p. 49.

4. EL HOMBRE.

De una lectura atenta de los documentos reseñados en su biografía cronológica, se deducen cuatro cosas: Es persona económicamente holgada, tiene conocimientos artísticos, parece hombre de letras y es sumamente religioso.

El primer aspecto, a pesar de no tener conocimiento de su testamento, se deduce de los asientos anteriormente citados. Así es propietario de dos casas, una de ellas arrendada, primeramente a Pedro Baeza⁽³¹⁾ y después a don Cesar Buenvecino⁽³²⁾. Consta como deudor de una alcabala de ochocientos reales por dos años⁽³³⁾; paga 1750 reales a cada uno de los artistas que han trabajado en el Buen Retiro⁽³⁴⁾; y es curador de los bienes de Pablo y Alonso de San Juan.

Sus conocimientos y estima artística queda reflejado en los citados trabajos para el Buen Retiro⁽³⁵⁾ y en la tasación de pinturas del coleccionista Don Daniel Sabola⁽³⁶⁾.

Parece persona instruida, ya que esté al frente de los pintores que quieren demostrar la nobleza de la pintura, y así evitar alcabalas. Su firma aparece en todos los documentos relacionados con pleitos y juicios⁽³⁷⁾.

(31). L.E., según Agulló, 1978, p. 28.

(32). AHP:Protocolo 8058, fol. 257 y Protocolo 8062, fol. 724, según Agulló, 1978, p. 28.

(33). AHP:Protocolo 11550, fol. 426-428, según Julián Gállego, 1976, p. 256.

(34). AHP:Protocolo 7303, fol. 40, según Agulló, 1978, p. 28, y *Ibidem* 1981, p. 164.

(35). Ibidem.

Por último, su religiosidad queda patentizada al constar como Hermano Mayor de la Cofradía Real de Nuestra Señora de los Dolores, y su presencia activa el largo pleito sobre la procesión del Viernes Santo Madrileño⁽³⁶⁾.

Uno de los aspectos más controvertidos es el de su adscripción a la escuela andaluza. Por lo documentado reseñado, su actividad se centra en Madrid, aunque los cuatro cuadros de las "Estaciones" (n.ºs. 1, 2, 3 y 4 de catálogo) constan, según Cavestany⁽³⁷⁾, como procedentes del Convento de Villamanrique⁽⁴⁰⁾. Nos inclinamos por un viaje expedición a dicho convento, más que a un envío de los cuadros desde Madrid, dado su tamaño. Angulo lo sitúa en Sevilla, al hablar del pleito de las alcabalas, cuando éste se falló en Madrid⁽⁴¹⁾. Al comentar la almoneda de Puga, conjunde a nuestro pintor con Jusepe Barrera, a quien encontramos, junto a Francisco Barrera, en el asunto de la procesión del Viernes Santo⁽⁴²⁾.

(36). AHP:Protocolo 5876, fol. 134v-136, según Agulló, 1979, pp. 26-28.

(37). Cf. Biografía cronológica (Ap. 2).

(38). Vid. nota 17, ut supra.

(39). Cavestany, 1933/40, p. 73.

(40). "[...] convento de franciscanos descalzos, fundado en 1616, a expensas de doña Blanca Enrique, viuda de Alvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Ayaronte y de Villamanrique de Zúñiga(...)". -Espasa Calpe, T. 68, p. 1412.- Este convento se encuentra en el término de Villamanrique de la Condesa, a 20 Kms. de Sevilla.

Otra noticia problemática es la de un "francisco de barela" documentado en Sevilla, el 3 de Junio de 1630⁽⁴³⁾. Por último, el Francisco Barranco, citado por Ceán y Guillot, y recogido por Cavestany, parece ser otro pintor.⁽⁴⁴⁾

(41). Angulo, 1971, p. 263.

(42). Lafuente Ferrari, 1944, p. 92, nota 1.

(43). (sobre Camprobin) "(...) lo an examinado (...) y francisco de barela y jasinto de samora maestros del dicho arte sus acompañados(...)". Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (1928), T. II, p. 270.

(44). Vid. Apartado sobre Francisco Barranco.

5. LA OBRA.

5.1. Formación.

La actividad de Francisco Barrera, documentada entre los años 1626 y 1667 en Madrid, nos lo sitúa en la órbita bodegonista de Van der Hamen, del cual ha de recibir influencia. Incluso sus figuras, principalmente la Flora del cuadro "La Primavera" de la antigua colección González Abreu (nº 1 de catálogo), tienen contacto con los bodegones con figuras del artista madrileño, de origen flamenco, aunque en clave naturalista. Creemos en su formación plenamente madrileña, como los documentos atestiguan. Una posible estancia en Sevilla, no dejaría de ser accidental, y por tanto poco significativa en la evolución de su obra. Conecta, evidentemente, con los seguidores del gran Van der Hamen, tales como Ponce y Arias. El cuadro de los Uffizi (nº 3) tiene puntos de contacto con los bodegones de Antonio Ponce, nºs. 1 y 2 de catálogo. Las influencias que se le han querido ver con los flamencos Aertsen y Beuckelaer, y el cremonés Vincenzo Campi⁽⁴⁵⁾ no dejan de ser tipológicas, pero no estilísticas. El manierismo de los primeros contrasta con el naturalismo de Barrera, en el que el dinamismo cincocentista se torna quietud seiscentista. La conexión con Pedro P. Bonzi "Il Gobbo" es más acertada⁽⁴⁶⁾.

(45). Catálogo, Sevilla, 1982, p. 78.

(46). Cavestany, 1936/40, p. 34.

5.2. Estilo.

5.2.1. Grupo formal: Si analizamos todos y cada uno de los elementos del cuadro, encontraremos similitudes iconográficas con los objetos empleados en el bodegonismo del primer tercio castellano. Podríamos hablar de una sabia simbiosis de elementos de Van der Hamen, Loarte y Ramírez. Cada una de las formas plasmadas en la composición, están perfectamente delimitadas a través de un dibujo certero que consigue transmitir las calidades de las cosas. Una cierta monumentalidad escultórica preside el conjunto. Barrera se nos muestra como un pintor concretizador que, sin embargo, sabe, en el total de la composición, utilizar la síntesis pictórica. Son formas cerradas que se abren, a medida que se alejan en la profundidad del campo visual.

5.2.2. Grupo compositivo: Sus formas, convertidas en objeto artístico, se ordenan en una composición plenamente planificada. Sus características se pueden resumir en las siguientes:

- a). Composición mostrativa.
- b). Composición no unitaria.
- c). Composición en planos definidos.
- d). Horizonte medio-alto.
- e). Relativo "horror vacui".
- f). Compensación espacial.
- g). Composición cerrada.
- h). Luz ambiental.

a). Composición mostrativa: Todos los elementos están colocados en planos inclinados, para su total aprehensión. Nos los muestra, como en un aparador, describiéndolos en su totalidad. La visión en picado, como a vuelo de pájaro, potencia el aspecto mostrativo, de clara intención naturalista.

b). Composición no unitaria: Cada elemento del cuadro parece tratado de manera individual, jugando con la yuxtaposición. Los objetos crean un espacio a su alrededor que los separa de sus vecinos. Sólo en algunas ocasiones, objetos de un mismo signo -vegetales o animales- se reagrupan, superponiéndose. Sin embargo, a su vez, se distancian de los otros elementos, valorando su singularidad. El tratamiento dibujístico, anteriormente citado, conforma los elementos a la manera de volúmenes, que crean su propia especialidad.

c). Composición en planos definidos: Normalmente, Barre-
ra juega con dos planos, claramente definidos como contenedores de objetos. Estos planos, escalonados, se convierten en mostreadores. En algunas obras se juega con dos puntos de fuga, hábilmente señalados por el autor, aunque^{en} la mayoría de las composiciones, las líneas perspectivas, ligeramente inclinadas hacia el costado izquierdo, coinciden de manera exacta en el punto de fuga, contenido en una línea del horizonte media-alta. En pocas ocasiones (n^{os}. 3 y 9) las líneas perspectivas tienden a mantenerse en el centro de la composición. En estos casos, una cierta mitificación, a través de la enfatización del objeto, está presente.

d). Horizonte medio-alto: En los cuadros con figuras, la línea del horizonte viene marcada por el paisaje. Hecha la comprobación científica, se observa que Barrera domina perfectamente la técnica perspectiva, en unos cuadros cuya dificultad estriba en las diferentes zonas a tratar. Nos encontramos ante un artista intelectual, como ya hemos comentado, que sabe resolver la problemática de la gran composición con una técnica perfecta, y una manera, que sin llegar a los soluciones totales del barroco, son plenamente adecuadas.

e). Relativo "horror vacui": La intelectual estructuración de los elementos en el todo compositivo, hace que no sintamos agobio ante el cuadro. Prácticamente, el campo visual está lleno, pero la individualización comentada y la utilización del paisaje, abren la composición, descargándola de una muy probable pesadez compositiva. El esquema estructural es básico para la consecución de una obra, en la que lo singular ha de ser valorado.

f). Compensación espacial: La estructura compositiva no consigue la simetría por repetición de elementos, manera ciertamente arcaica, sino a través de agrupaciones que se compensan entre ellas. Sin embargo, podemos ver en sus obras con figuras un punto central de visualización, alrededor del cual se reordenan los elementos. A título de ejemplo, en el cuadro de "La Primavera" (nº 1) la separación del interior y el exterior crea una línea vertical que divide el cuadro en dos mitades iguales. En el de "Verano" (nº 2), una agrupación de árboles cumple el mismo cometido. A las zonas llenas se les oponen espacios vacíos, con lo que la totalidad de la obra consigue una gran armonía compositiva.

g). Composición cerrada: Todos los elementos se encuentran en el campo visual del cuadro, y los personajes se sitúan cerrando la composición. Es de señalar la solución empleada en el cuadro de "Cotoño", en el que la doble direccionalidad del muchacho que recoge uvas y su mula y perro, queda claramente potenciada por la L invertida de la parral alta que, cerrando la composición, agrupa todos los objetos como abrazándolos.

h). Luz ambiental: La luz cumple su función natural e ilumina de manera lógica los elementos del cuadro. Nos encontramos ante una iluminación naturalista, despejada del tenebrismo veneciano, o caravaggesco. El autor valora por igual todos los objetos e intenta mostrarlos tal como son, sin esconderlos en vericuetos oscuros. La luz, adecuada al momento captado, cumple su función compositiva y lógica.

5.3. Color.

Destacan sus obras por un poco colorido natural, que intenta adecuarse al objeto representado. Una tonalidad ocre domina y unifica cromáticamente el conjunto. Bergström⁽⁴⁷⁾, refiriéndose al de la colección Lorenzelli (nº 7), habla de la utilización de una "scala di colori biondi e freschi con toni madreperlacei e alcuni di oro e giallo, con l'aggiunta di verde oscuro e terra di Siena"

(47). Bergström, 1971, nº 42.

3.4. Significentas.

5.4.1. Repertorio de figuras y paisajes:

- . Figura de hombre
- . Figura de mujer
- . Paisaje con figuras
- . Gato
- . Perro

5.4.2. Repertorio de volatería, pescado y carnes:

- . Conejo
- . Aves muertas
- . Aves vivas
- . Trozo de carne
- . Embutidos
- . Patos
- . Cardo
- . Cabeza y pierna de carnero
- . Cordero vivo
- . Peces
- . Bacalao
- . Lamprea
- . Congrio
- . Salmón
- . Arenques
- . Anguilas
- . Jamón

3.4.3. Repertorio de frutos y frutas:

- . Cesta con frutos
- . Manzanas

- . Limones
- . Habas
- . Cerezas
- . Alcachofas
- . Nabos
- . Pueros
- . Espárragos
- . Coliflor
- . Uvas
- . Cardo
- . Melón
- . Escarola
- . Cobollas
- . Granada
- . Membrillos

5.4.4. Repertorio varios:

- . Cántaro
- . Peroles
- . Barril con escabeche
- . Mortero
- . Fogón
- . Braseo
- . Tinaja
- . Cuchillo
- . Botella
- . Manteca
- . Mollejas
- . Criadillas

- . Cesto con dulces
- . Pan
- . Ueso
- . Copa
- . Jarro
- . Mantel
- . Platos
- . Flores

5.5. Conceptualización.

5.5.1. Grupo Socio-económico: De verdadero friso de la agricultura, pesca, ganadería y caza son los cuatro cuadros de Barrera, representando las cuatro estaciones del año (n^{os}. 1, 2, 3 y 4 de catálogo). A través de ellos podríamos darnos cuenta de la realidad, que en los campos citados, tiene la España de Felipe IV. Podemos convenir también en una lectura sociológica, asimilando estos elementos a una sociedad burguesa medio-alta. Cavestany⁽⁴⁸⁾ ve en los objetos, frutos y frutas y animales varios, una clara tipología andaluza, quizás por fijar la biografía de Barrera en la capital sevillana. Creemos que los productos representados tienen una geografía amplia. Así, si la parra alta es típicamente andaluza, los trigales son castellanos y los corderos trashumantes. No podemos, pues, situar las representaciones de manera unívoca en una zona de producción determinada. Sólo el carácter burgués nos inclinaría más al sur, aunque en el Madrid de los años veinte un Van der Hamen o un Loarte, utilizan significantes burgueses. El cuadro

(48). Cavestany, 1936/40, p. 74.

de Barrera, de la colección Lorenzelli (nº 7 de catálogo), significa, por los objetos representados, un cierto aristocratism, mucho más cercano a la corte.

5.6.2. Grupo religioso-mitológico: Volviendo a los cuatro cuadros, anteriormente citados, de las Cuatro Estaciones, podemos apreciar un simbolismo concretizado de manera natural. Los productos simbolizan la época del año en la que afloran. El autor, dentro del naturalismo en el que está inmerso, no utiliza simbologías míticas, sino representaciones del trabajo, o actitudes vitales. Sin embargo, la tradición iconográfica de Flora, como símbolo de la Primavera, es demasiado intensa para no ser utilizada. Hay antecedentes desde el Cuatrocientos, llegando a los contemporáneos de Barrera. Basta recordar la conocida Flora, del Museo del Prado, de Van der Hemen, que creemos influyó, a nivel de imagen, en nuestro autor. La mostración de los alimentos, con inclusión de animales vivos, podría obedecer al carácter incitador del gusto, apuntado por Julián Gállego⁽⁴⁹⁾. Los objetos, en su tratamiento y colocación -horizonte alto, se nos muestran como son, sin ningún rasgo mitificador o ensalzador. Aspectos que conectan con la religión, los encontramos en los cuadros catalogados con los nºs. 8, 9 y 10⁽⁵⁰⁾.

(49). Julián Gállego, 1966, Ed. Madrid 1972, p. 239.

(50). Vid. análisis crítico de los nºs. 8, 9 y 10, de catálogo.

6. DISCIPULOS E INFLUENCIAS.

La obra de Barrera, o su influencia directa, no parecen mostrarse en autores contemporáneos suyos, o posteriores, al menos en el aspecto bodegonista. Ya hemos comentado que, formas y soluciones parecidas a Barrera, aparecen en otros autores, aunque más por partir de un punto común -Van der Hamen- que por posibles influencias mutuas. La noticia de los ayudantes⁽⁵¹⁾ de nuestro pintor, en el Real Retiro, no creemos pueda extrapolarse de su contexto concreto, y aún menos, referenciarlo a nuestra tipología. Así Lorenzo Sánchez, Domingo Yanguas y Antonio Ponce, no fueron influidos por Barrera. Sólo Ponce coincide en tipología, aunque, como se ha dicho, es Van der Hamen quien le influye.

(51). Vid. Biografía cronológica (Ap. 2), nota 13.

7. CATALOGO RAZONADO.7.1. Obras conservadas1. Título: La Primavera.

Figura de mujer joven, representando a Flora, situada a la derecha del lienzo, ostenta un convencional tocado de flores, y sostiene otras con ambas manos. En tres gradas, frutos y frutas de la época, junto a objetos de uso común. Al fondo, paisaje con un palacio, patio y pequeñas figuras.

Cleo sobre lienzo: 163 x 250 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 1630.

Inscripciones: MARZO - ABRIL - MAIO

Procedencia: Convento de Villemanrique.

Sevilla, Gabriel Lupiáñez (1915).

Sevilla, Colección González Abreu (1935)

Sevilla, Herederos de González Abreu (1936/40)

Madrid, en comercio (1979)

Localización: Sevilla, colección privada.

Bibliografía: Mayer, 1910.

Cavestany, 1936/40, p. 153.

Angulo, 1971, p. 263, fig. 260.

Catálogo, Sevilla, 1982, p. 32.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Boderones en la Pintura Española, nº 19.

Sevilla, 1982, Murillo, antecedentes y consecuentes, nº 24.

Análisis crítico: Una de las pinturas, de esta serie, más reproducida en libros y exposiciones, y ampliamente comentada en los apartados anteriores. Podría hablarse de una doble influencia velazqueña y de Loarte, o de modelos italianos seiscentistas, tales como Pedro P. Bonzi. Su relación con modelos flamencos e italianos manieristas cromos que es errónea. Estas, máximo, indican una nueva tipología, bodegones con figuras, aunque todavía están inmersos en la de figuras con bodegón.

2. Título: El Verano.

Figura de muchacho con una hoz, portando espigas de trigo. En dos repisas, productos propios de la época. Un gato y gallinas vivas dan un cierto dinamismo a la composición. Paisaje de fondo, con campo de trigo y río con bañistas.

Cleo sobre lienzo: 139 x 250 cms.

Firma: Firmado y fechado 1632.

Fecha: 1632.

Inscripción: JUNIO - JULIO I AGOSTO.

Procedencia: Convento de Villanueva.

Sevilla, Gabriel Lucioñez, 1913.

Sevilla, colección González Abreu, antes 1933.

Sevilla, herederos González Abreu, 1933/40.

Madrid, en comercio, 1979.

Localización: Sevilla, colección privada

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 73.

Angulo, 1971, p. 260

Catálogo, Sevilla, 1982, p. 70.

Exposiciones: Sevilla, 1982, Murillo, antecedentes y
consecuentes, nº 22.

Análisis crítico: Igual que el anterior (nº 1).

2. Título: El Otoño.

Un muchacho recoge uvas de un emparrado y las deposita en un capazo que tiene sobre una mula. Junto a ellos un perro. En dos repisas se agrupan productos comestibles. En la primera, caza, peces y volatería; en la segunda, frutos y frutas. Fondo de paisaje, con recolectores de uvas. A lo lejos, un castillo.

Oleo sobre lienzo: 168 x 250 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1638.

Fecha: 1638.

Inscripciones: SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE

Procedencia: Convento de Villamanrique.

Sevilla, Gabriel Lupiáñez (1816).

Sevilla, González Abreu (antes 1933).

Sevilla, herederos González Abreu (1936/40).

Madrid, en comercio (1979).

Localización: Sevilla, colección privada.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 263.

Catálogo, Sevilla, 1982, p. 80.

Exposiciones: Sevilla, 1982, Murillo, antecedentes y consecuentes, nº 23.

Análisis crítico: Igual que el nº 1 y el nº 2.

4. Título: El Invierno.

En la parte izquierda del cuadro, viejo calentándose. En dos repisas, elementos propios de la época. Colgados, elementos de despensa. Una pequeña abertura nos indica un paisaje.

Oleo sobre lienzo: 168 x 230 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 1638.

Inscripción: DEZIEMBRE HENERO FEBRERO.

Procedencia: Convento de Villanarrique.

Sevilla, González Abreu (antes 1935).

Sevilla, herederos González Abreu (1936/40).

Madrid, en comercio (1979)

Localización: Sevilla, colección privada.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 263.

Catálogo, Sevilla, 1982, p. 84.

Exposiciones: Sevilla, 1982, Murillo, antecedentes y consecuentes, nº 25.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2 y 3.

5. Título: Marzo.

En dos repisas están repartidos frutos, frutas y objetos. En el ángulo superior derecho, abertura con paisaje.

Oleo sobre lienzo: 108 x 166 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1698.

Inscripción: MARTIUS.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Foto Sala Parés.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra tipológicamente dentro de la producción de nuestro autor. Elementos como el bacalao y las bolsas se repiten en otros de sus cuadros (Cf. nºs. 1, 4 y 6), así como la abertura a un paisaje (nº 4) y el capazo doble (nºs. 1 y 4). La configuración diáfana y cerrada de las formas, así como el tratamiento lumínico, avalan nuestra opinión.

6. Título: Bodegón con pescado.

Sobre una gran mesa de cocina, dos botellitas de aceite y vinagre, con las letras A y V; anguiles, trozo de queso, papel con pimienta, manzana, bacalao, almirez con su mazo. lamprea, huevos, perol y trozos de congrio. A

la izquierda, en un escalón, sardinas y truchas; a la derecha, fuente de cobre con esca-
becho; colgados del techo, lubinas, besugos
y trozos de otro pescado.

Oleo sobre lienzo: 105 x 143 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1638.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Gelasio Cña Iribarren.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 152, lám. XXVIII-I.

Exposiciones: Madrid, 1936, Floreros y Bodegones en la
Pintura Española, nº 23.

Análisis crítico: Curiosa composición que sigue esque-
mas de Van der Hamen, con la utiliza-
ción de planos escalonados a distinta altura. Sin embar-
go, la composición rompe con los esquemas tradicionales
del primer tercio, para aplicar una ordenación diagonal,
que viene potenciada por la luz. Al ser interior, la
luminosidad se hace más efectista, creando unas zonas
claroscouristas de fuerte contraste lumínico. Tipoló-
gicamente, los elementos recuerdan a los de las obras
seguras de Barrera. Así, los trozos de pescado cortado,
el melón y el bacalao son los mismos que los de los nºs.
1 y 5 de catálogo.

7. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cesta con frutas, queso, copa,

pan, jarra, servilleta y otros objetos. En una ventana, jarra y plato.

Oleo sobre lienzo: 53 x 100 cms.

Firma: Firmado (dos veces).

Fecha: 1642.

Procedencia: Bruselas, 7^e Kunstbours, Arthur de Heuvel, en 1962.

Paris, Dr. Kurt Benedict.

Localización: Bergamo, colección Lorenzelli.

Bibliografía: Catálogo, 1962, rep.

"The Burlington Magazine" (Julio 1962), en anuncio.

Catálogo, Bergamo, 1971, nº 42.

Exposiciones: Bergamo, 1971, Natura in posa, nº 42.

Análisis crítico: Interesante obra de Barrera, dentro de una línea aristocrática, más decorativa que descriptiva. Los objetos valoran la composición y son tratados con minuciosidad, consiguiendo brillos y tonalidades acordes con lo que se quiere transmitir. A nivel iconográfico, la jarra, el pastel y el pan lo encontramos en los nºs. 2 y 4 de nuestro catálogo.

8. Título: Bodegón.

En dos repisas, cesto con uvas y una granada abierta, pan y jarro con manzanas.

Oleo sobre lienzo: 60 x 92 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1642.

Fecha: 1642.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Florencia, Galeria Uffizi, nºs. 102.862.

Bibliografía: Catálogo, Bergamo, 1971, nº 42 -sólo lo cito para compararlo con el de la colección Lorenzelli-

Cuadro Inédito. Duplica Badiol 87.013.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra cercana a los modelos de Van der Hamen, de la década de los veinte. Una mayor concreción, típica de nuestro autor, aunado a una luz natural, nos muestran claramente su manera artística. Un cierto simbolismo podría estar implícito en esta obra: la granada -fruta del árbol del Bien y del Mal- podría significar la muerte o el pecado, que será redimido por el pan y el vino -uvas y jarra-, símbolos del Cuerpo y la Sangre de Jesucristo. Una mariposa cierra el capítulo simbólico.

8. Título: Bodegón.

En dos repisas se agrupan, plato con pescados y limón, y platos de loza blanca. Colgado, un trozo de carne.

Oleo sobre lienzo: 40 x 52 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1642.

Procedencia: Desconocida.

Localización: París/Londres, Galeria Heim.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1932, p. 116, nº 215, lám. 223.

Torres Martín, 1971, p. 132, lám. 32.

Stilleben, 1979, p. 175.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra de estructuración más compleja, en la que la zona inferior es narrativa, mientras que la superior se enfatiza. Las líneas perspectivas coinciden en un punto medio de la composición. Obra de gran perquedad de elementos y pequeño formato, contrasta con la exhuberancia de los lienzos hasta ahora reseñados. Una simbología religiosa -la abstinencia cuaresmal- está presente dialécticamente, enfrentada con la gula.

10. Título: Bodegón con gato.

En dos repisas parecidas a las del anterior cuadro (nº 9), se representan plato con carne, pescado, dos barrilillos con copas y geto. En la parte superior, cuencos de cerámica, cebollas, perola de cobre y una palmatoria con su vela.

Oleo sobre lienzo: 61 x 83 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1642.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Asilo de Santamarca.

Bibliografía⁽⁵²⁾: Gavestany, 1936/40, p. 156, lám. XXX-II.

Exposiciones: Madrid, 1903, Floreros y bodegones en la Pintura Española, nº 39.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

7.2. Obras probables.

11. Título: El Invierno.

En una cornucopia se representa la figura de un anciano calentando sus manos, sobre fondo de paisajes. En un primer plano, diversos frutos comestibles. A ambos lados de la composición hay dos planos más elevados, con fruteros encima, llenos de confites y pasteles.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección André et Hippolyte.

Bibliografía: Torres Martín⁽⁵³⁾, 1978, nº 49, reproducción.

(52). Como escuela española del siglo XVII.

(53). Como obra de Blas de Ledesma.

Análisis crítico: Cuadro con puntos de contacto, a nivel estilístico, con Barrera. El juego con tres planos escalonados se encuentran en el nº 6 de nuestro catálogo y derivan de modelos de van der Hamen. La atribución de Torres Martín a Blas de Ledesma es del todo improbable.

12. Título: Bodegón.

Bodegón con una bandeja de metal, con una taza y unos barquillos encima, un cartucho con peladillas, una vasija de barro, una garrafa de cristal y una bandeja con un tarro tapado y confites encima. A la izquierda, un plano más elevado en el que hay una cesta con fruta escarchada y una copa de cristal. En la derecha una cortina.

Oleo sobre lienzo: 100 x 158 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 1636.

Inscripción: JUNIO.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1970, p. 105, nº 30, repd.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Elementos cercanos a Barrera y van der Hamen. Sólo la cortina nos hace dudar de la atribución a nuestro autor. La grafía de las

letras capitales coincide con las del cuadro nº 2 de catálogo, así como algunos elementos, tales como la botella, el barquillo, el cartucho con goladillas y la cesta con fruta escarchada.

10. Título: Boderón figurado.

Un joven vendedor de pescados saca una anguila de un gran perol. Una mujer y un niño con una cesta, entran en diálogo con él. Sobre una mesa, trozos de pescado, y colgados, otros peces.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. ~ 1638.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Fotografía Gudiol s/nº.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra de un cierto estatismo compositivo, y de gran calidad plástica.

Recuerda los modelos de Loarte y el niño parece velazcufo. Si aceptáramos un viaje de Barrera a Sevilla, no dudaríamos en atribuirlo a este autor. Obra cercana al artista.

14. Título: Bodegón cocina.

En tres planos escalonados, se representan
comestibles diversos y objetos de cocina.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. ~ 1633.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Arturo Ramón (en comercio).

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol 34.743.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra formal y compositivamente en
la órbita de Barrera. El tratamien-
to de las carnes es de gran calidad, siendo los obje-
tos mucho más duros y secos. Obra del autor o círculo.

7.3. Obras citadas en fuentes.15. Título: Bodegón.

"alcachofas y otras baratijas"

Firma: Firmado y fechado 1633.

Bibliografía: Viñaza, 1979, T. II, p. 49. ⁽⁵⁴⁾

(54). Cf. Ceán, según Lafuente Ferrari, 1944, p. 42, nota 3.
Presumiblemente, se trate del mismo cuadro.

7.4. Obras citadas como de Barrera, no vistas.16/17. Título: Eodegón.

Pareja de cuadros, con longaniza, caza, carne colgada y manjares sobre la mesa.

Firma: Firmado y fechados 1635.

Fecha: 1635.

Localización: San Sebastián, Marqués del Sabroso (en 1936/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 74.

8. ATRIBUCIONES COMPARADAS (55).

	<u>CAVESTANY</u>	<u>TRIADO</u>
1.	Barrera	Barrera
2.	Barrera	Barrera
3.	Barrera	Barrera
4.	Barrera	Barrera
5.	-	Barrera
6.	Barrera	Barrera
7.	-	Barrera
8.	-	Barrera
9.	-	Barrera
10.	Escuela española	Barrera
11.	-	Barrera]?)
12.	-	Barrera (?)
13.	-	Barrera (?)
14.	-	Barrera (?)
16/17.	Barrera	Barrera

(55). Obra confrontada: Cavestany, 1936/40.

FRANCISCO CAMILO.

1. COMENTARIO.

Francisco Camilo -Madrid 1615/1673- pertenece a la generación de Pereda, del que fue condiscípulo en el taller de su padraastro Pedro de las Cuevas. Artista precóz, introdujo en la pintura madrileña del Seiscientos el gusto barroco. No se le conocen bodegones, pero recientemente se ha descubierto una "vanitas" en colaboración con Arellano, en colección particular sevillana⁽¹⁾. La alegoría casa perfectamente con la cultura mitológica del artista, que realizó los frescos del Alcázar con las catorce Metamorfosis de Ovidio, aunque con espíritu cristiano, lo que Palomino ironiza al contar la anécdota de Felipe IV, quien ante las escenas paganas pintadas al fresco en el Alcazar, comenta que las figuras de Júpiter y Juno le recordaban a Jesucristo y la Virgen⁽²⁾. La citada alegoría moralizante la aplica al cuadro de "San Lufs" (1651, propiedad alemana). La corona que el monarca coloca sobre la calavera y los lirios cárdenos que acompañan a ésta, explican que en la actualidad se haya titulado el cuadro "Mors imperat" e incluso, pese a la firma, haya sido atribuido a Valdés Leal⁽³⁾.

(1). Vid. nº 1 de catálogo.

(2). Palomino, El Parnaso, (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, t. IV, pp. 228-231.

(3). Vid. Angulo, 1971, p. 239.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obras conservadas1. Título: "Vanitas".

Rodeado por una orla de flores, del pintor Juan de Arellano, escena con amorcillos haciendo pompas de jabón. En un pedestal, calavera, reloj de arena con alas y representación de una piel de carnero.

Oleo sobre lienzo: 146 x 124 cms.

Firma: 'Firmado, Fco Camilo FET AET 1646.

Fecha: 1646.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección Carlos Medina.

Bibliografía: Valdivieso, 1979, pp. 479-482. Reproducido.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Valdivieso, en el comentario analítico de la obra, realiza una perfecta lectura simbólica. Para él, representa la escenificación del "Homo bulla est" y del "Vita quasi fumus, bullula flosque perit" de Varron y Lucano, introducidas en la cultura europea renacentista a través de la "Adagia" de Erasmo⁽⁴⁾. La calavera simboliza la muerte, el reloj

(4). Valdivieso, 1979, p. 481.- Cf. Bialostocki, 1972 (Ed. Barcelona), pp. 195-197. También W. Stechow, "The Art Bulletin", T. XX.

la brevedad de la vida, al igual que las pompas de jabón, que junto con el humo y las flores desaparecen pronto. La piel de carnero podría simbolizar el vellocino de oro de Jasón, indicativo de la codicia humana a la que la muerte dará fin. La orla de flores entre en relación con el contenido alegórico de la composición, formando una simbiosis perfecta, tanto formal como conceptualmente. Es, sin lugar a dudas, una de las obras más bellas e interesantes de nuestro Siglo de Oro.

.....

ANTONIO DE PEREDA.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Las primeras noticias de Pereda, desde el punto de vista global y bodegonista, nos las brinda su contemporáneo Lázaro Díaz del Valle⁽¹⁾. Palomino⁽²⁾, Mayans y Siscar⁽³⁾, y Ceán⁽⁴⁾ lo glosan, al igual que Cruz y Bahamonde⁽⁵⁾, Quilliet⁽⁶⁾ y Viñaza⁽⁷⁾. Modernamente hay que destacar el estudio biográfico y analítico de D. Elías Tormo⁽⁸⁾ en el aspecto global del autor, al igual que el estudio introductorio a la exposi-

-
- (1). Lázaro Díaz del Valle, Epiflogo y nomenclatura de algunos artifices. Agentes varios (1656/1659), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, pp. 375-376.
- (2). Palomino, Museo Pictórico (1715/1724), Ed. Poseidón, 1944, T.I, Lib. I, Cap. VI, Ap. III, p. 64. También, Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 216-217.
- (3). Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), p. 148, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T.V, p. 204.
- (4). Ceán, 1800, T. IV, pp. 65-66.
- (5). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/1813), T. XI (1812), Lib. XV, Cap. II, p. 343.
- (6). Quilliet, Diccionario (1816), p. 256.
- (7). Viñaza, 1889, T. III, p. 248.
- (8). Elías Tormo, 1916. El mismo estudio lo vuelve a reproducir en Elías Tormo, 1949, pp 247-336.

ción Pereda, realizado por Alfonso E. Pérez Sánchez⁽⁹⁾. Estudios parciales han sido realizados por Cavestany⁽¹⁰⁾, Bergström⁽¹¹⁾ y Angulo⁽¹²⁾.

1.2. Relación.

TORMO, Elías: Un gran pintor vallisoletano. Antonio de Pereda, Valladolid, 1916⁽¹³⁾.

BERGSTRÖM, Ingvar: Maestros españoles de bodegones y floreros del s. XVII. Instituto Ibero-Americano, Gotemburgo, Suecia, Ed. Insula, Madrid 1970, pp. 67-80.

PEREZ SANCHEZ, A.E.: D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo. Catálogo de la exposición. Madrid, Diciembre 1978/Enero 1979.

(9). Alfonso E. Pérez Sánchez, Catálogo Madrid 1978/1979. Este mismo autor está preparando el necesario estudio analítico y crítico de la obra completa de Pereda.

(10). Cavestany, 1936/40, p. 77.

(11). Bergström, 1970, Cap. VII y VIII, pp. 67-80.

(12). Angulo, 1971, pp 213/223.

(13). Este libro, raro de encontrar, fue publicado íntegramente por Elías Tormo en Pintura, escultura y arquitectura en España, Madrid, 1949, pp. 249-236.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

1611 - Marzo - Nace en Valladolid. Son sus padres Antonio de Pereda Tribilla, natural de Espinosa de los Monteros y doña Merfa Salgado, nacida en Flandes, hija del Maestre de Campo Antonio Salgado y de Madama Leonor Claris, natural de Bruselas⁽¹⁴⁾.

(14). Elfas Tormo, 1916, Cap. XIX, pp. 131-137, ya apuntaba la fecha probable de 1611 como nacimiento del pintor, basándose en la edad en la que realizó el "Socorro de Génova" para el Buen Retiro. Cf. Elfas Tormo, 1949, pp. 268-271. Jesús Urrea, 1976, pp. 336-338 confirma documentalmente esta fecha de nacimiento, basándose en las partidas de bautismo del Archivo Parroquial de la Iglesia de Santiago de Valladolid. Mercedes Agulló, 1978, pp. 127-128, transcribe el texto en el que José de Pereda, hermano de nuestro autor, pide información de limpieza de sangre, gracias al cual sabemos las precisiones de parentesco aquí apuntadas. (A.H.P., protocolo: 6448 -29 y 30/IV/1643).

1611 - 20 Marzo - Es bautizado en la Iglesia de Santiago de Valladolid⁽¹⁵⁾.

1612 - Nace su hermana Catalina Pereira⁽¹⁶⁾.

(15). "En 20 del dicho (marzo de 1611) vaptice a Antonio yjo de Antonio Pereira y de Mari Salgado: p. Pedro de Villar y Juana de Licimo y firmelo. Miguel Martínez de Castro". Archivo Parroquial de la Iglesia de Santiago. Libro V de Bautismos, folio 95 vuelto. Según Jesús Urrrea, 1976, p. 337.

(16). Ya hemos visto en la nota ut supra como el apellido paterno se transcribe como Pereira. En el libro de Bautismos los diferentes hermanos son registrados con distintos apellidos. A Catalina se la inscribe como Pereira; a José como Perea; a Jusepe, al igual que a Manuel, como Perera; finalmente, a Jerónima y Mateo como Pereda, siendo todos hijos de Antonio Pereda y Maria Salgado. Cf. Jesús Urrrea, 1976, p. 337. Esta grafía diversa, sobre todo Perea, se repite en diversos documentos, como los transcritos por Mercedes Agulló, 1981, p. 158: "para las cosas de pintura a don Antonio de Perea, pintor (...)" A.H.P.: Protocolo 6252, fols. 414-416, donde, sin embargo, la firma es "Don Antonio pereda". También "Testamentos (...) don Antonio Perea (...)" L.E.SS, 27/VII/1660. Díaz del Valle (1656/1659), según Sánchez Cantón, Fuentes, p. 374, lo introduce con el nombre de Perea, que aún sub-

1614 - Nace su hermano José Perea, muerto prematuramente.

1615 - Nace su hermano Jusepe Perera.

1619 - Nace su hermano Manuel Perera.

1620 - Nace su hermana Jerónima Pereda⁽¹⁷⁾.

1622 - Nace su hermano Mateo Pereda⁽¹⁸⁾.

siste con la duda del Pereda en la nota biográfica de P. de Madrazo, en el Catálogo descriptivo del Museo del Prado, Madrid, 1872. Otras grafías son las de Pe-dro, en las capitulaciones matrimoniales con Mariana Bautres, transcritas por Pérez Pastor, 1914, p. 174, y las de Peres o Perez en las cartas de pago por el cuadro del Buen Retiro. Cf. M^a Luisa Caturla, 1960, pp. 349-356.

(17). Suponemos que muere prematuramente debido a su no inclusión en el testamento del padre, ni en las cuentas y particiones de sus bienes, ni en la curaduría. Cf. García Chico, 1946, pp. 117-123.

(18). Todas las noticias referentes a los hermanos Pereda están sacadas del libro V de Bautismos de la Iglesia de Santiago de Valladolid, folios 95, 131, 155v, 178, 268, 310 y 336, según Jesús Urrea, 1976, p. 337. Este autor se extraña de la no inclusión de Mateo en las cuentas y

- 1622 - 6 Octubre - Muere su padre Antonio de Pereda, siendo enterrado en la Parroquia de Santiago⁽¹⁹⁾.
- ~ 1627 - Llega a Madrid y entra en el taller de Pedro de las Cuevas, en la Casa de los Desamparados⁽²⁰⁾.
- 1627 - 25 Enero - ¿Casa con Bernarda de Rosales, siendo testigos Juan de Riaño, Juan Bta. García, Julián Gonzalez, etc.?⁽²¹⁾.

particiones de los bienes del padre, hechas por María Salgado, el 7 Octubre 1622. Evidentemente, se trata de un error de transcripción o descuido de la esposa, ya que en fecha posterior, 2 Diciembre 1622, ésta lo incluye. Cf. García Chico, 1916, pp. 117-123.

(19). Viñaza, 1889, T. III, p. 233.

(20). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, p. 213, habla de un "tío suyo" que le llevó a Madrid. Hoy, comúnmente, se cree que fue Andrés Carreño, tío de Carreño de Miranda condiscípulo de Pereda en el taller de Pedro de las Cuevas.

(21). Libro 5º matrimonio, fol. 147 vto, Parroquia de San Sebastián, según Matías Fernández, 1910, p. 128. María A. Mazón de la Torre, 1971, p. 414 dice: que "En la parroquia de San Sebastián, que era muy extensa, pues llegaba hasta la calle de San Bernardo, vivieron (...) Anto-

- ~1628 - Vive en casa de D. Francisco Tejada⁽²²⁾.
- ~1629 - Es acogido por Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre⁽²³⁾.
- 1633 - 29 Agosto - Capitulaciones matrimoniales de Antonio de Pereda y Mariana Bautres⁽²⁴⁾.
- 9 Septiembre - Casa con Mariana Bautres, hija de Jácome Bautres, criado de su Majestad y de Dña. Maria Cebrián, en la parroquia de San Sebastián, siendo testigos Juan de Castro, Gabriel de Usan, Manuel López notario y otros.

nio Pereda (...)" . Dudamos de la identificación de este Pereda con nuestro Pereda pintor, ya que en el Testamento y en todos los documentos, al hablar de su primera esposa cita a Mariana Bautres.

- (22). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, p. 215. También Ibidem, p. 98.
- (23). Ibidem, p. 215.
- (24). Mercedes Agulló, 1981, p. 158, transcribe el documento acreditativo de la boda de Antonio de Pereda. L.C. SS., 9/IX/1633. Con esta noticia contradice la fecha comúnmente aceptada de 1635, dada por Pérez Pastor, 1914, p. 174, y transcrita fielmente por todos los biógrafos del pintor.

- 1634 - Pinta el cuadro "Socorro de Génova", para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.
- 1636 - 27 Julio - Nace su hijo Joaquín⁽²⁵⁾.
- 1636 - Muere su protector Crescenzi⁽²⁶⁾.
- 1638 - Compra en la almoneda de Vicente Carducho⁽²⁷⁾.
- 1644 - 18 Septiembre - Nace su hija Teresa, en la calle de la Magdalena⁽²⁸⁾.
- 1648 - 28 Abril - Compra en la almoneda de Antonio Puga⁽²⁹⁾.

(25). Libro 10º. Bautismos, fol. 395 vto. Parroquia de San Sebastián, según Matías Fernández, 1980, p. 128.

(26). Vid. Elías Tormo, 1949, pp. 308-312, donde se discute la fecha de muerte del Marqués de la Torre, contradiciendo las noticias de Palomino, que fecha su muerte en 1660.

(27). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(28). Libro 12º. Bautismos, fol. 52 vto. Parroquia San Sebastián, según Matías Fernández, 1980, p. 128. Con seguridad, moriría prematuramente, ya que no se encuentran noticias suyas y en el testamento de Pereda no es citada.

(29). Mº Luisa Caturla, 1952, p. 72.

- 1650 - Tasa las pinturas de Luis González de Salas⁽³⁰⁾.
- 1651 - Compra en la almoneda de Domingo Guerra Coronel⁽³¹⁾.
Firma los dos bodegones de Lisboa y, presumiblemente,
el de Helsinki.
- 1652 - Firma el bodegón de Moscú.
- 1653 - 5 Mayo - Tasa las pinturas del Conde de Monterey⁽³²⁾.
- 1657 - Lázaro Díaz del Valle redacta su biografía.
- 1660 - 27 Agosto - Muere su suegra, María Cebrián⁽³³⁾.
- 1663 - 1 Agosto - Toma como aprendiz a Juan Francisco de Aragón⁽³⁴⁾.
- 1664 - 9 Diciembre - Toma como aprendiz a Pedro de Robles⁽³⁵⁾.

(30). AHP: Protocolo 6252, fols. 414-416, según Mercedes Agulló, 1981, p. 158.

(31). Saltillo, 1944, p. 46.

(32). Pérez Sánchez, 1977, pp. 417-459.

(33). LESS, 27/VIII/1660, según Mercedes Agulló, 1981, p. 158.

(34). AHP: Protocolo 8351, fol. 152-153-154, según Mercedes Agulló, 1931, pp. 158-159.

(35). AHP: Protocolo 8964, fols. 185-186, según Mercedes Agulló, 1981, p. 159.

- 1671 - 5 Abril - Sale como fiador de doña Ursula Ximenez⁽³⁶⁾.
- 1673 - 23 Noviembre - Muere su mujer Marina Bautres⁽³⁷⁾.
- 1674 - Marzo - Casa con doña Meriana Pérez de Bustamante, viuda de Juan Roldán de Tejada y madre de una niña llamada Juana⁽³⁸⁾.
- 1675 - Tasa las pinturas de Juana de la Vega⁽³⁹⁾.
- 1678 - 11 Enero - Hace testamento ante el escribano de su majestad, Alonso Martínez.
- 30 Enero - Muere, siendo enterrado según su voluntad en el convento de San Francisco, hoy San Francisco el Grande⁽⁴⁰⁾.

(36). LAHP: Protocolo 8415, fols. 4-5, según Mercedes Agulló, 1981, p. 159.

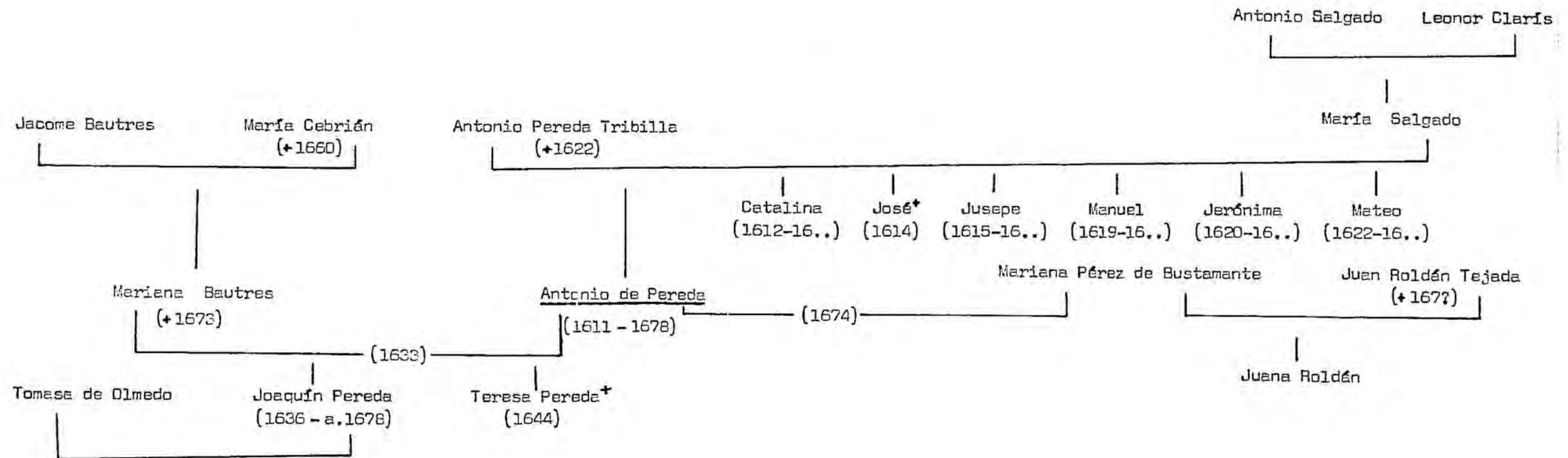
(37). Libro 13º Difuntos, fol. 521, Parroquia San Sebastián, según Matías Fernández, 1980, p. 128.

(38). Valverde Madrid, 1978, pp. 210 y ss.

(39). AHP: Protocolo 10700, fols. 630v-632v, según Mercedes Agulló, 1978, p. 127.

(40). Cf. Testamento, según Viñaza, 1889, p. 238 y Elías Tormo, 1916, p. 24.

3. CUADRO GENEALOGICO ⁽⁴¹⁾.



(41). Noticias comentadas en la Biografía Cronológica, ut supra.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) También pinto (entiendo q^e antes deste) un lienzo del desengaño del mundo, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que puede llegar el arte de la pintura, por q^e este artifice pinta muy a_l natural, tierno y fresco;"⁽⁴²⁾.

"Si en juvenil edad, en breves años
pródiga fué fortuna con Perea
es por q^e quiso en su pincel se vea
su poder y del arte desengaños.

Mas bello q^e en jardin libre de daños
el laurel en tus sienes se recrea,
notorio a Zeuxis y a Parrasio sea
que estan sus obras ya en menores paños.

Ceres el trigo halló, las armas Marte,
Alejandro el papel, Baco el sarmiento,
Polignoto el pincel y la hermosura

Mas por ti, grande Artifice, hallo el Arte
discrecion con gallardo pensamiento
y perfección sublime la Pintura."⁽⁴³⁾.

(42). Lázaro Díaz del Valle, Epif.ogo y nomenclatura de algunos artifices. Agentes varios (1656/1659), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, Tomo II, p. 375.

(43). Ibidem, p. 376.

"(...) El inanimado, es, el que se organiza de varias cosas inanimadas, como edificios, arneses, aparadores, instrumentos, vestuarios, y otras riquezas y alhajas semejantes, o inferiores; en que ha habido celebres ingenios; entre los nuestros fue aventajadisimo Don Antonio Pereda."⁽⁴⁴⁾ .

"(...) Pintó un lienzo del Desengaño de la Vida, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, i que son cosa superior! Esta pintura por ser cosa insigne, la colocó el señor Almirante Padre en la Sala destinada para pinturas de los eminentes españoles. Otra semejante para hoy en poder de los herederos de Pereda."⁽⁴⁵⁾ .

"(...) Hizo también bodegoncillos con tal excelencia, que ningunos le hacen ventaja, según los que yo he visto en casas particulares."⁽⁴⁶⁾ .

"(...) Si se quiere degradar el pincel y divertir la variedad de los gustos de la gente común en pintar bodegoncillos y las cosas que se venden en ellos se procurará imitar a (...) D. Antonio Pereda (...)"⁽⁴⁷⁾ .

(44). Palomino, Museo Pictórico (1715-24), Ed. Poseidon, 1944, T.I, Lib. I, Cap. VII, Ap. III, p. 64.

(45). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 216.

(46). Ibidem, p. 217.

(47). Mayans y Siscar, Arte de Pintar (1776), p. 148, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 204.

"(...), y representaba los despojos de la muerte, pintado con gran capricho, moralidad y buen efecto."⁽⁴⁸⁾

"(...) Fué admirable en las tintas, y excelente en figurar arneses, aparadores, instrumentos músicos y alhajas; y de estas cosas hay quadros suyos muy apreciables entre los aficionados."⁽⁴⁹⁾

"(...) Pintaba à mas de quadros historiados, paisés, flores, frutas y retratos con magisterio."⁽⁵⁰⁾

"(...) Il paignait tous les genres, l'histoire, les natures mortes, les vases, les tapis^(*), les instrumens, etc."

(*) : "M. Lebrun acheta, dans une vente à Madrid, un très-beau tapis de ce maître, que l'ai eu l'occasion d'acquérir."⁽⁵¹⁾

"(...) y en la Academia de San Fernando el preciosísimo y filosófico cuadro llamado El sueño del Caballero"⁽⁵²⁾

(48). Ceán, 1800, T. IV, p. 65.

(49). Ibidem, p. 66.

(50). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/1813), T. XI (1812), Lib. XV, Cap. II, p. 343.

(51). Guillet, Diccionario (1816), p. 256.

(52). Viñaza, 1889, T. III, p. 248.

5. EL HOMBRE.

Los aspectos referentes a su biografía quedan suficientemente explicados en la sinopsis biográfica, por lo que sólo resaltaremos -en el presente apartado- datos significativos de su personalidad y condición social.

Su situación económica parece estable e, incluso nos atrevemos a decir, holgada. Pronto, al llegar a la Corte, es protegido por Francisco Tejada, Oidor del Consejo Real, entrando después en el mecenazgo de Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre. Gracias a este último, trabaja en Palacio, y a los 23 años junto a Carducho, Cajés, Maino, Zurbarán, Castello, Leonardo y Velázquez participa en el programa del Salón de Reinos del Buen Retiro. Sabemos que cobra 300 ducados, cifra importante en un principiante⁽⁵³⁾. Muerto su protector Crescenzi, no volverá a trabajar para Palacio, seguramente, como apunta Pérez Sánchez⁽⁵⁴⁾, debido a "(...) la hostilidad del Conde Duque de Olivares hacia el Marqués de la Torre y, por supuesto, hacia sus protegidos(...)". Su cotización, sin embargo, se incrementa ya que en 1639 recibe 500 ducados⁽⁵⁵⁾ por la realización del gran cuadro "Los Desposorios de la Virgen", hoy en la

(53). A.H.P.: Protocolo 6362, fol. 549 (28 Julio 1634) y A.H.P.: Protocolo 4682, sin foliar (15 Junio 1635). Según M^a Luisa Caturla, 1960, pp.349-350). Es curioso como las cartas de pago van a nombre de Antonio Pérez y firmadas Antonio Feres. Cf. cita nº 16.

(54). Pérez Sánchez, 1978/79, Introducción, s/nº.

(55). Pérez Pastor, 1914, p. 176.

Iglesia de Saint Sulpice, en París. Sin embargo, el cenit de su cotización llegará el año 1655 al cobrar "dos mil ducados y una plaza de Ujier de Cámara en Palacio para don Joaquín de Pereda, su hijo" por su obra "Santo Domingo en Soriano" para el Marqués de la Lapilla, hoy en el Museo Cerralbo⁽⁵⁶⁾. Alta cotización son los 6.500 ducados, en el año 1659, por las pinturas murales de la Merced Calzada, en colaboración con Juan Fernández de Gandía, aunque la envergadura de la obra es mayor, ya que como explica Ceán⁽⁵⁷⁾, el contrato especificaba dos años para su realización.

No sólo su "status social" se centra en su labor productiva, sino en otros aspectos marginales tales como la dote de 2.500 ducados que su esposa Mariana Bautres aporta al matrimonio⁽⁵⁸⁾, así como la afirmación de que "(...) nada trajo a Madrid de su legítima paterna ni materna"⁽⁵⁹⁾. Ya en la vejez, cuando vuelve a casarse lo hace con una mujer de cierto rango.

(56). Tormo, 1916, pp. 76 y ss. Cf. Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(57). Ceán, 1800, T. IV, pp. 377/378: "(...) escritura otorgada en Madrid el día 9 de Agosto de 1659 (...) y a concluir en fines de Agosto de 1660 las que había de representar en la capilla mayor y la media naranja, y en últimos del propio mes de Agosto del 61 las del cuerpo de la Iglesia y coro, todo por la cantidad de 6.500 ducados".

(58). Pérez Pastor, 1914, p. 174.

(59). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

Como dice Palomino "preciábase de muy gran Señora, (que lo era) (...) "⁽⁶⁰⁾ y "(...) se trató con grande fausto mientras vivió su marido" ⁽⁶¹⁾. Esta aportó una importante dote que incrementó el patrimonio de nuestro artista. ⁽⁶²⁾

Tuvo casa propia, como lo atestiguan numerosos documentos, en los que se cita su ubicación en la calle de la Cabeza y del Calvario ⁽⁶³⁾. Pérez Sánchez ⁽⁶⁴⁾ transcribe la descripción que, en 1704, la Parroquia de San Lorenzo de Valladolid hizo de ella. Eran unas "casas principales con un poquito de jardín, que daban a dos calles. Por la calle de la Cabeza tenían una puerta de arco y hacían esquina; por la calle del Calvario eran la segunda volviendo la esquina con un balcón largo y unas puertas cocheras debajo".

Su afición al coleccionismo queda patente cuando lo encon-

(60). Palomino, El Paraiso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 217.

(61). Ibidem, p. 218.

(62). Valverde Madrid, 1978, pp. 210 y ss.

(63). "Don Antonio Perea, calle de la Cabeça, cassas propias", "calle de la Cabeça, en cassa de Pereda", según Mercedes Agulló, 1978 y 1981, (LE, 19/X/1669) y (LESS, 27/VIII/1660). "En mi casa que tengo en las calles de la Cabeza y Calvario", Testamento, según Viñaza, 1894, T. III, p. 237. Cf. Elías Tormo, 1916, p. 23.

(64). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

tramos en diversas almonedas. Conocemos su asistencia a las de Vicente Carducho⁽⁶⁵⁾ en 1638, Antonio Puga⁽⁶⁶⁾ en 1648, Domingo Guerra Coronel⁽⁶⁷⁾ en 1651 y don Juan de San Martín⁽⁶⁸⁾ en 1664. Esta última nos lo muestra como amante de lo antiguo con clase, y con poder económico para pagarlo.

-
- (65). "(...) compra en ella treinta y tres estampas y cinco dibujos, unas cabezas grandes de yeso, y una docena de brochas". Según Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.
- (66). "(...) mas se remató en D. Antº pereda quarenta papeles de estampas grandes y pequeñas y Vna cabeza de caballo de plomo y dos medallas pequeñas de bronce todo en quarenta y cinco Rs (...) Mas se remataron en D. Antº pereda Vn libro de sin principio ni fin de estampas antiguas que tiene ciento y setenta en Treinta Rs. digo en Vte. y quatro Rs. (...)". Según Mª Luisa Caturla, 1952, p. 72.
- (67). "En Dn. Antonio Pereda dos cabezas del Populo y un Ecce Homo en un lienzo de un borron de la Encarnación", según Saltillo, 1944, p. 46.
- (68). Se remató "en don Antonio Pereda vna frasquera con ocho frascos" en 80 rs.; "Quatro bancos de pino viejos, en el dicho, en 28 rs.;" "En el dicho, dos escriptorios de concha y évano con bufetes, cajas de caoba y évano y las garras de bronce y oro molido" en 7.000 rs. Madrid, 28/IX31664 (A.H.P.: Protocolo 8587), según Mercedes Aguiló, 1981.

Y para finalizar, da cabal cuenta de su situación económica al morir, la lectura atenta de su testamento⁽⁶⁹⁾. Sus bienes son numerosos en dinero y objetos varios -muebles y alhajas-. Deja estipuladas unas cantidades para misas y limosnas, así como para el sustento digno de sus familiares allegados. En cambio, a sus deudas no da mayor importancia cuando dice textualmente: "Debo algunas deudas, aunque pocas, pero respecto de que algunas no están ajustadas y las voy pagando (...)"⁽⁷⁰⁾ y no las incluye en el testamento, como hace con lo que le adeudan.

Su clientela, aparte los mencionados Francisco Tejada, el Marqués de la Torre y el Marqués de la Lapilla, será eminentemente eclesiástica: órdenes religiosas -filipenses, capuchinos, carmelitas descalzas, mercedarios, ...- y conventos o parroquias. Esto le inducirá a dejar los temas historiados y dedicarse casi exclusivamente a la temática religiosa. Referente a nuestra tipología de estudio, es posible ver dos tipos de clientes: el religioso y noble para las "vanitas" y el burgués para los bodegones más naturalistas. La existencia documentada del escribano Alonso Portero⁽⁷¹⁾ nos induce a creer

(69). Cf. el testamento publicado íntegramente por Viñaza, 1894, T. III, pp. 237-245, y Tormo, 1916, pp. 23-30.

(70). Ibidem, p. 238, y 24.

(71). Papeleta de Antonio de Pereda: "Se obliga a pintar para Alonso Portero, escribano, un lienzo de la Ascensión de Nuestra Señora. 29 Octubre 1643, según Martín Ortega, 1966, p. 432.

en una clientela ilustrada paralela a la eclesiástica.

Un repaso a su biografía nos da las pautas de su temperamento y perfil humano. Hombre emprendedor y seguro de sí mismo, no se aprovecha, como ya hemos apuntado, de los bienes heredados de sus padres y afirma que "los que tiene en esta villa de Madrid han sido y son adquiridos con su industria en el arte de pintar de que es maestro aventajado"⁽⁷²⁾. Esta seguridad y un cierto orgullo personal lo volvemos a ver reflejado cuando, muerto el Marqués de la Torre, abandona la Corte sin intentar volver a ella. Un repaso a los artistas cortesanos nos muestra que -excepto Velázquez- nuestro Pereda es el autor más importante y que un pequeño esfuerzo por su parte le hubiera introducido de nuevo en la Corte. Más bien parece que, dolido en su orgullo, desdeña la ocasión rechazándola. Abunda esta opinión sus continuos contactos con la nobleza, Conde de Monterrey⁽⁷³⁾ y con personas próximas a Palacio, como Luis González Salas⁽⁷⁴⁾, Contador de Rentas Reales, a los que tasa sus obras de arte. Pero, por encima de todos, el ya aludido Fernando Ruz Contreras, Marqués de Lapilla, del que

(72). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(73). El 5 de Mayo de 1653 tasa las pinturas del Conde, según Pérez Sánchez, 1977, pp. 417-459. La calidad de la colección queda reflejada en algunos de los autores, tales como Durero, Borgianni, Cajés, ...

(74). A.H.P.M.: Protocolo 6252, fol. 414-416, según Mercedes Agulló, 1981, p. 158.

consigue el cargo de Ujier de Cámara para su hijo Joaquín "por mis servicios é inteligencias"⁽⁷⁵⁾, frase con la que demuestra una vez más la seguridad en sí mismo. El hecho de que realice en 1650, para el convento de la Encarnación, la obra "Profesión de la Infanta Margarita, con San Agustín y la Virgen" no demuestra nada más que su alto prestigio en los ambientes artísticos eclesiásticos, en opinión autorizada de Pérez Sánchez⁽⁷⁶⁾.

Su madurez humana queda reflejada en la historia de su hijo con la hija de una criada. Rechaza la boda, casa a Joaquín con una mujer de más alta alcurnia, pero, sin embargo, recoge en su casa a su nieta, fruto de los devaneos de su hijo. Esta actitud queda patentizada en el Testamento, donde vemos como bajo su protección viven su segunda esposa Mariana, su suegra, su hijastra Juana, su nuera Tomasa y la hija natural de su hijo, Antonia, y como hace mención de todos ellos y en todos piensa para que puedan subsistir al faltar él.

Su religiosidad, muy de la época, queda reflejada en las disposiciones dadas en su testamento. La gran cantidad de "mises" encargadas para la salvación de su alma, sus limosnas⁽⁷⁷⁾,

(75). Testamento, según Viñaza, 1894, p. 240 y Tormo, 1916, p. 251.

(76). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(77). Cede el cobro de una deuda de Juan Fco. Aragón, a la Orden de la Santísima Trinidad Calzada de Madrid, para la redención de cautivos. A.H.P.: 10791, fol. 939. Según Mercedes Agulló, 1981, p. 159.

así como la introducción al documento son prueba de lo apuntado⁽⁷⁸⁾. Su recuerdo de Valladolid se hace patente al querer fundar una memoria "por mi alma y la de mis mujeres, hijo, padres y abuelos, y la del Marqués mi señor" en la capilla de Nuestra Señora de San Lorenzo de Valladolid⁽⁷⁹⁾. Esta alusión al Marqués de la Torre, muerto cuatro décadas antes, demuestra en Pereda una personalidad agradecida a su gran protector.

Un aspecto problemático es el de su analfabetismo. Pérez Sánchez⁽⁸⁰⁾ afirma -creemos con total razón- en lo dicho por Palomino, teórico convencido de la dignidad y nobleza de la pintura, quién nunca hubiera hecho confesión tan digna de no ser cierta. Ceán Bermúdez⁽⁸¹⁾ apunta la posibilidad de una formación cultural por parte de Crescenzi, y ve unidad de rasgos en sus firmas queriendo desmentir el que las copiara. Sobre ésto cabe señalar las distintas grafías existentes -y sólo nos referimos a los bodegones- así como errores. La firma "D. ATONIO" del cuadro de Moscú, al igual que el nombre RAILLER por RAILLARD en el reloj, revelan un error de transcripción, como posiblemente el NIL (NIHIL) OMNE del lienzo de Viena,

(78). Vid. Testamento, Viñaza, 1894, pp. 237/238, y Tormo, 1916, pp. 23 y 24.

(79). Ibidem, p. 243, y p. 28.

(80). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(81). Ceán, 1800, pp. 64-65.

aunque es utilizado de esta forma abreviada por Cicerón, César, Séneca, Tácito, Suetonio y la mayoría de los poetas latinos. La carta a Diego Valentín Díaz, reproducida en facsímile por Martí Monsó, evidencia, como bien señala Pérez Sánchez, la participación de dos manos, presentando la firma "rasgos cuidadosos y tímidos"⁽⁸²⁾. Culturalmente, Pereda se nos quiere aparecer como hombre intelectual -lógico en quien como él figura entre los pintores que dan poder para seguir pleito en 3 de Mayo de 1677, sobre los problemas de dignidad y nobleza del arte⁽⁸³⁾. No es de extrañar que utilice el "Don" bachiller en sus firmas, así como el que tenga "una librería admirable, y especialmente de la pintura, en varios idiomas, tenía libros excelentes (...) y gustaba de que los discípulos y algunos amigos le leyesen historias, y especialmente las que habfa de pintar; y de este modo disfrutaba su librería"⁽⁸⁴⁾.

(82). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(83). Saltillo, 1947, I, p. 664.

(84). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 217.

6. LA OBRA.

6.1. Formación.

En el nebuloso panorama de la pintura española del primer tercio emerge la figura indiscutible de Pereda. Es este momento una amalgama de corrientes clasicistas importadas del romanismo flamenco, aunadas al colorido veneciano ya presente a finales del siglo XVI, a los que cabe añadir un naturalismo incipiente que, a través de Caravaggio como actitud⁽⁸⁵⁾ o modelo y una tradición realista, a través de Sevilla desde Pedro de Campaña a Herrera el Viejo, conforman el arte pictórico español. Nuestro autor, de ligera formación, si es que la tuvo, vallisoletana⁽⁸⁶⁾, llega a la corte a edad temprana. Carducho y Cajés son los que monopolizan los mejores encargos e intentan introducir a sus discípulos en la Corte. Sin embargo, Pereda entra en el taller del desconocido Pedro de las Cuevas,

(85). "Lo que Caravaggio señala a los pintores españoles es una actitud, no unos modelos "Caravaggistas", van a ser los copistas de la realidad, no los copistas de Caravaggio". Pérez Sánchez, 1973, Introducción, s/nº.

(86). En Valladolid pudo seguir las enseñanzas paternas y las del pintor Andrés Miranda, dentro de un espíritu "manierista reformado" de estirpe toscana. Diego Valentín Díaz y Bartolomé de Cárdenas, con ser los más distinguidos pintores de la ciudad del Pisuerga, apenas rebasan el nivel de una digna -y modesta- provinciana. Cf. Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

pintor, suponemos, ecléctico, aunador del romanismo y del te-
nebrismo naturalista que se introducía en la Corte. Tuvo como
condiscípulos a Francisco Camilo, Eugenio de las Cuevas, Juan
Carreño de Miranda, Juan Montero de Rojas, Antonio Arias y Jo-
sé Leonardo, entre otros. El ambiente antes citado debió de
ser conocido y estudiado en casa de sus dos protectores Fran-
cisco de Tejada y Crescenzi. En casa del primero, como certera-
mente señala Pérez Sánchez⁽⁸⁷⁾, "(...) comenzó Pereda a fami-
liarizarse con lo que, para siempre, constituirá la base de su
estilo: la objetividad minuciosa, preciosista casi, atenta a
las calidades materiales, de la tradición flamenca, y el gusto
por la suntuosidad, casi carnal, del color y la materia, visto
en los grandes venecianos". Dentro de nuestro estudio nos inte-
resa más la posible influencia a través de Crescenzi, quien
había traído a España a Bartolomeo Cavarozzi (1617/18), intro-
ductor de un caravaggismo dulcificado y clasicista, que podemos
encontrar en los bodegones y vánitas de Pereda, y en su gusto
por las formas estéticas de gran belleza plástica y un cierto
aristocratismo formal. Siguiendo en su formación bodegonista,
es obvio su conocimiento de las obras de van der Hamen, el pin-
tor más naturalista del primer tercio del siglo XVII español,
al que superará en sus esquemas formales y compositivos. Pérez
Sánchez⁽⁸⁸⁾ apunta la influencia de Juan de Espinosa, aunque
creemos que la identidad iconográfica -cacharros de barro y
conchas- es insuficiente para avalar la relación con este pin-

(87). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(88). Ibidem.

tor, prácticamente desconocido. Similitudes, que no influencias, son más claras con Palacios, Ponce y Cerezo.

La educación en casa de sus protectores no fue sólo práctica, sino también teórica. Así podemos ver a Pereda en diversas tasaciones de obras. Señalamos las ya citadas de Luis González Salas⁽⁸⁹⁾ y del conde de Monterrey. En ésta última añade "interesantes precisiones al inventario, dando atribuciones a piezas anónimas y rebajando entusiasmos en otras, demostrando unos notables pujos de "conocedor"⁽⁹⁰⁾. También tenemos noticia de la tasación de las pinturas que quedaron por muerte de Juana de Vega, en las que firma, cosa curiosa, "Antonio de Pereda, pintor y escultor"⁽⁹¹⁾.

6.2. Estilo.

6.2.1. Grupo formal: Atendiendo a la composición individualizada de cada uno de los elementos, éstos tienen un marcado acento pictórico. Las formas son abiertas y plasman de manera magistral la materialidad de las cosas. Su técnica es una

(89). A.H.P.M.: Protocolo 6252, fols. 414-416. Según Mercedes Agulló, 1981, p. 158.

(90). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº. Cf. Pérez Sánchez, 1977, pp. 417-459.

(91). A.H.P.M.: Protocolo 10.700, fols. 630v, 632v. Según Mercedes Agulló, 1978, p. 127.

sabia mezcla de virtuosismo y espontaneidad. Si comparamos sus bodegones, podremos vislumbrar una evolución desde el del Museo de Viena, de gran preciosismo, hasta el de la Academia de San Fernando -el "Sueño del Caballero"- en el que sintetiza, de manera magistral, todos los elementos, infundándoles un cierto misterio y eteridad propias del tema, con una técnica más fluida y líquida. Pérez Sánchez⁽⁹²⁾ define perfectamente su técnica pictórica al hablar de los bodegones de Lisboa y de la colección Zacharaisen "(...) son, en esto, caso límite de maravilloso virtuosismo. Las raicillas de los ajos y el grueso cuerpo de la coliflor, se traducen con toda su verdad táctil, y los reflejos de las vasijas de cobre y barro se interfieren mutuamente, enriqueciéndose". Sus formas no dejan de ser eidéticas, pero explicadas pictóricamente. Pereda no copia, crea, y en esta creación -mejor recreación- está su verdadero valor y su fuerza expresiva y comunicativa. Sus formas son también estéticas y buscan la belleza. Este cierto platonismo plástico es obvio en quien, como él, conoce perfectamente el aristocratismo de los pintores vénetos y las formas burguesas de Flandes y Holanda, a través de las colecciones, ya citadas, de sus protectores, o, como dice Pérez Sánchez⁽⁹³⁾, refiriéndose a las obras de Moscú y Leningrado, en esta época "frecuenta las colecciones de la nobleza y va conociendo en ellas ciertas novedades estilísticas que, de algún modo, van a dejar

(92). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

(93). Ibidem.

huella en su obra. Su naturalismo ya no es especulativo -propio de la primera etapa del bodegón español y europeo- sino pictórico. La geometría interna deja paso a la superficialidad descriptiva. La razón deja paso al sentimiento, expresado por la pincelada certera y libre, más indicativa que fiel. Por último, cabe señalar el certero estudio de las calaveras, que se nos presentan como estudio anatómico de gran veracidad.

6.2.2. Grupo compositivo: Si libre es su pincelada, que conforma de manera fiel todos y cada uno de los elementos, no podemos decir lo mismo de la reordenación de estos elementos. La libertad, que parece presidir la composición, es fruto de un atento estudio previo que responde a unas coordenadas que trataremos de resumir en las siguientes:

- a). Mostrador.
- b). Composición unitaria/no unitaria.
- c). Composición profunda.
- d). Composición cerrada.
- e). Horizonte alto.
- f). Juego de diagonales (geometrización).
- g). Horror vacui.
- h). Fuerte iluminación.

a). Mostrador: Aparece como elemento propio del bodegón, contenedor de elementos. En nuestro autor podemos señalar tres tipologías: mostrador de piedra, bufete con mantel y mesa de madera. El primer tipo es propio de sus bodegones naturalistas

-Lisboa, Helsinki-. El segundo lo vemos combinado con el primero y el tercero en sus cuadros de vanidades -Viena, Academia de San Fernando, Uffizzi-, o dentro de unas composiciones conceptualmente más aristocráticas -Moscú, Leningrado-. Por último, el tercer tipo se nos presenta, como diálogo, entre el poder y la muerte, en la vánitas de Viena.

b). Composición unitaria/no unitaria: Es obvio el distinto tratamiento que da a la composición en sus bodegones naturalistas y en sus "vanitas", con respecto a los dos cuadros de la URSS. En los primeros, cada objeto está relacionado fuertemente con sus vecinos, cumpliendo un papel en la reordenación general, mientras en los últimos la yuxtaposición valora y potencia lo particular. Bergström⁽⁹⁴⁾ ve un anuncio de Melendez y Pérez Sánchez⁽⁹⁵⁾ abunda en éllo y los relaciona con las composiciones holandesas. Sin embargo, creemos que más que Melendez, autor de un naturalismo de gran fuerza, anticipa los bodegones del gran Chardín, pintor de espíritu más recogido y de mayor refinamiento plástico.

c). Composición profunda: La superposición antes aludida ordena los objetos en profundidad. Los planos se van definiendo por la luz y el color hacia un fondo oscuro o neutro. La perspectiva en fuga ayuda a crear esta sensación.

d). Composición cerrada: Pereda parece ordenar sus elementos hacia un centro visual del cuadro, al que dota de mayor lu-

(94). Bergström, 1970, p. 69.

(95). Pérez Sánchez, 1978/1979, catálogo, nº 18.

minosidad o color atrayente, generalmente el blanco. Las diagonales que ordenan los elementos tienden hacia este centro. Sin embargo, una cierta movilidad barroca tiende a expandir la composición hacia límites foráneos al cuadro. El ángel de Viena, y sobre todo el de la Academia de San Fernando, crean con su movilidad un cierto ambiente etéreo que concretiza la unidad compositiva. Generalmente, el punto de máxima atención, inicio de un recorrido visual, coincide con el aglutinador de todos y cada uno de los elementos del cuadro.

e). Horizonte alto: Los objetos, debido a la angulación visual, son aprehendidos en su totalidad, mostrando sus características y potenciando su significado. Sin embargo, como ya hemos señalado, no se individualizan sino que tenemos que intervenir de manera consciente e interpretar elementos imbricados en el total de la composición.

f). Juego de diagonales (geometrización): Quizá es este uno de los puntos más interesantes del estudio compositivo de Pereda. Los objetos, ordenados dentro de líneas claramente perceptibles, se interfieren cruzándose, creando una gran movilidad propiamente barroca. Las dos "vanitas" antes citadas -Viena y Academia de San Fernando- son claros ejemplos de esta tensión que queda mitigada por la presencia de elementos verticales que estabilizan la composición, ayudados por la sabia triangulación que agrupa los elementos. Un cierto juego de zig-zag en profundidad, característico del primer tercio del siglo XVII, queda potenciado por el zig-zag vertical que recorre todo el cuadro, como certeramente apunta

Bergström⁽⁹⁶⁾, "los objetos están colocados de tal manera que avanzan en ángulos hacia el observador". Así todo el campo visual de los bodegones y "vanitas" se aparta del estatismo arcaico, para plasmar un movimiento más clásico que barroco.

g). "Horror vacui": Sus composiciones contienen un número apreciable de elementos que llenan el espacio. Un repaso atento al catálogo nos lo demuestra. Sólo el bodegón de Helsinki (Colección Zacharaisen) que añade una franja superior vacía de elementos y el del Ermitage, que crea un semicírculo superior igualmente carente de objetos, son excepción a esta regla de horror al vacío. Así Pereda se nos presenta, en este aspecto, como un digno representante del barroco pictórico, precursor de la tercera generación del siglo XVII que asume plenamente los postulados del barroco pleno. Bergström⁽⁹⁷⁾ ve en ello un paralelismo con las representaciones flamencas de cocinas, en las que los objetos se amontonan. Sin embargo, una ordenación más intelectualizada, ya explicada en el apartado f)., los diferencian. Más certera parece la afirmación de Pérez Sánchez⁽⁹⁸⁾, que sin negar la opinión de Bergström, señala el paralelismo con las "cocinas italianas". El efectismo de la cortina -Uffizi, Moscú- refuerza lo dicho anteriormente.

h). Fuerte iluminación: La luz en Pereda valora primeramente los objetos. Sirve también, de manera primordial, para destacar los planos que en profundidad van inconcretizándose al

(96). Bergström, 1970, p. 69.

(97). Bergström, 1970, p. 69.

(98). Pérez Sánchez, 1978/1979, catálogo, nº 17.

faltarles la luz del primer término. Discrepamos del valor tenebrista al que alude Pérez Sánchez⁽⁹⁹⁾, si exceptuamos la magnífica "vanitas" de la colección Blanco Soler, donde se aunan concepto y forma de manera admirable. La mayoría de sus cuadros no utilizan los cambios bruscos de luz, sino que traspasan de manera gradual el umbral entre lo luminoso y lo sombrío. La luz incide desde la parte izquierda del cuadro, valorando el objeto y creando sus sombras naturales, es una luz diurna que valora los colores.

6.3. Color.

El color está al servicio del objeto representado, ayudado por la luz que valora y define cada elemento. En Pereda no hay estridencias, sino suave trasposición tonal. Juega con un color aglutinador que sirve de fondo y entona el conjunto. El gris oliváceo del bodegón de Leningrado envuelve tonalidades calientes como el rojo del tapete; así como un gris verdoso, en el bodegón de Moscú, absorbe perfectamente, integrándolos, los rojos del cortinaje del fondo y las dos vasijas. Estos colores se irán repitiendo en pequeños detalles dentro de los elementos

(99). "(...) y la fuerte iluminación que aún evoca el tenebrismo (...)". Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

del cuadro, creando una armonía tonal perfecta⁽¹⁰⁰⁾. Destaca el blanco deslumbrante que se convierte en foco de atención, rodeado de rojos intensos, marrones, amarillos, verdes, azules, rosas, ... y la sabia utilización de los ocre.

3.4. Significantes⁽¹⁰¹⁾.

3.4.1. Obras conservadas:

3.4.1.1. Repertorio figuras:

Caballero.

Ángel.

3.4.1.2. Repertorio de bodegones:

Mostrador.

Frutos varios.

Frutas varias.

(100). Discrepamos de la opinión de X. Malitzkaya, 1932, p. 202: "Los colores cantan con entereza, pero aisladamente sin que la atmosfera los envuelta (sic) en una tonalidad general, que establezca armonico conjunto", afirmación que de alguna manera se contradice con lo que anteriormente ha dicho "El colorido dominante es el rojo obscuro: tal son la cortina del fondo, los vasos de barro, los reflejos rojos se ven además en las conchas de mar" y que corrobora la consecución de armonía tonal por repetición de un color y/c su mezcla en los demás.

(101). Vid. Gráfica I -Bodegones y "Vanitas"-.

Cacharros.
Cerámica.
Barril.
Pan.
Vidrios.
Caracolas.
Mueble.
Bizcochos.
Chocolatera.
Cajas madera.
Papel con inscripción.

6.4.1.3. Repertorio "Vanitas":

Mesa de madera.
Cortina.
Mantel.
Paño.
Reloj de sobremesa.
Reloj de arena.
Reloj de bolsillo.
Vela.
Velón.
Libros.
Cartas.
Cofre.
Monedas.
Joyas.
Camaféu.
Espejo.

Corona.
 Mitra.
 Cetro.
 Armas.
 Armaduras.
 Careta.
 Calavera.
 Florero.
 Mapamundi.
 Grabado.
 Cuadro.
 Inscripción.
 Instrumentos musicales.

6.5. Conceptualización.

6.5.1. Grupo socio-económico: De la lectura atenta de los significantes podemos deducir claramente el reflejo de una sociedad aristocrática. Los bodegones de Lisboa y Helsinki, de un naturalismo fiel, reflejan una mesa bien servida propia de un estrato social elevado. La inclusión de vidrios -copas, ampollas- al igual que papeles o cédulas, impensables en una cocina popular, aseveran nuestra afirmación. El conjunto de los dos cuadros nos muestra una despensa de frutos y frutas en gran abundancia y calidad. Mayor sensación de riqueza está patente en los dos cuadros de la URSS, en los que Pérez Sánchez⁽¹⁰²⁾,

(102). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº.

habla de "un cierto regusto de acomodada hidalguía, una intimidad recogida, silenciosa y casi lujosa en las ricas cerámicas, el reloj francés, las conchas exóticas, ...". La inclusión del cortinaje de terciopelo abunda en lo dicho. Por último, cabe señalar las vanidades, en las que la riqueza se plasma en los objetos representados. La misma inclusión del caballero nos demuestra una fijación social determinada. Es obvio que la clientela de Pereda, como ya hemos apuntado es, en el caso de las "vanitas", la nobleza. Estas obras, de gran tamaño, sólo encuentran su acomodo ideal en las grandes y aristocráticas mansiones. Los bodegones podrían pertenecer a coleccionistas adscritos a una burguesía intelectualizada, como el ya citado escribano Alonso Portero.

6.5.2. Grupo religioso-mitológico: Al analizar la obra bodegonista y de vanidades de Pereda, es obvia una fuerte carga simbólica en la que la muerte y la otra vida están presentes. sobre las vanidades y su significación profunda ya hemos hablado en el texto introductorio -Vid. apartado -. En esta ocasión sólo apuntaremos algunos rasgos constantes en nuestro autor. Atendiendo en primer lugar a las vanidades, la calavera aparece de manera insistente en todas ellas, y no como elemento de contraposición sino ya diría de acumulación significativa. Desde el cuadro del Museo de Zaragoza, en el que ocupan el 75% del espacio, pasando por el de la colección Blanco Soler, reflejándose en el espejo, hasta llegar a los tres más conocidos, de la Academia de San Fernando, Uffizzi y Viena,

en las que dos, cinco y siete⁽¹⁰³⁾ calaveras respectivamente ocupan de manera preeminente y fuertemente iluminadas el espacio inferior. Es útil recordar su doble significado: símbolo de la Pasión de Cristo y por lo tanto de la Redención⁽¹⁰⁴⁾ y también el más simple de la Muerte. Creemos que Pereda incide más en este aspecto ya que la inscripción NIL OMNE (Nadie escapará o Todo es nada) indica claramente la inutilidad de las cosas después del tránsito a la otra vida. Incluso en el cuadro de los Uffizzi, el juego de las cinco calaveras nos lleva a la visión del Juicio Final en las que destaca un esqueleto humano, símbolo del hombre despojado. Otros significantes de fuerte carga conceptual son el reloj -de varios tipos, incluyendo el de arena-, la vela apagada y el velón sin encender, las flores ya abiertas y prontas a marchitarse, las monedas y las joyas, las cartas, las armaduras y armas, los libros, el globo terráqueo, la tiara, la mitra, la corona, el cetro, símbolos todos ellos de la riqueza, la dignidad, el poder, la belleza, las glorias militares, la creencia, el saber, la muerte, el placer,... Su valor didáctico, de misión religiosa, sacada de las normas trentinas, es claro. Su posible aspecto críptico, para el lector actual, es desconocimiento del símbolo, fomentado, sin embargo, en el siglo XVII en las cofradías a través de las ordenes religiosas y fácilmente aprehendible por los fieles. Así la comprensibilidad y el estímulo de la fe, metas de la iconografía de Trento serán servidos por los bodegones aristocráticos de Pereda y más tarde, como veremos, por Valdés Leal en el programa iconográfico del Hospital de la Caridad de Sevilla.

(103). Julián Gállego, 1972, p. 246, habla erróneamente de cinco calaveras, quizás confundiéndose con el de los Uffizzi.

(104). Cf. Julián Gállego, p. 245.

7. DISCÍPULOS E INFLUENCIAS.

Así como pocas noticias tenemos de su maestro Pedro de las Cuevas, igualmente escasas, por no decir nulas, son las noticias de sus discípulos. Constan documentalmente, Juan Francisco de Aragón⁽¹⁰⁵⁾, Pedro Robles⁽¹⁰⁶⁾ y, asimismo es citado por Palomino⁽¹⁰⁷⁾, el más conocido de todos, Alonso del Arco, llamado "el sordillo de Pereda". Por testimonio directo del interesado sabemos que Vicente Benavides⁽¹⁰⁸⁾ fue su discípulo por un año, en fecha ignorada. Teodoro Ardemans⁽¹⁰⁹⁾ consta en su testamento como discípulo, a la joven edad de 13 años. De todos ellos, y en la concreta tipología que nos ocupa, no conocemos ninguna obra cercana a nuestro Pereda. Se ha hablado del "Sordillo" Alonso del Arco como autor de una serie de cuadros de Riofrio, aunque no compartimos la opinión. Será en Deleito y Cerezo donde

(105). A.H.P.: Protocolo 8851, fols. 152-154, según Mercedes Agulló, 1981, pp. 158-159.

(106). A.H.P.: Protocolo 8964, fols 185-186, según Mercedes Agulló, 1981, p. 159.

(107). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, T. IV. p. 346. Cf. N Galindo San Miguel, 1972, pp. 347-385.

(108). Martí Monsó, 1898/1901, pp. 570-571.

(109). Viñaza, 1894, p. 236; Elfas Tormo, 1916, p. 30.

hay que buscar las concordancias, aunque más parecen de generación que de influencia directa⁽¹¹⁰⁾. Sin embargo, juntos forman una unidad estilística y temática que explica un momento importante del bodegonismo español del siglo XVII.

(110). Pérez Sánchez, 1978/1979, Introducción, s/nº. Habla de las conexiones de Deleito y Pereda, aunque señala como coincidencia, el gusto por el venecianismo, propio de los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XVII.

8. CATALOGO RAZONADO8.1. Obras conservadas.8.1.1. Bodegones:1. Título: Bodegón de frutas.

Sobre un mostrador, cesta con frutas varias, caldero de cobre, copa, barril, pan, cuchillo y cédula.

Cleo sobre lienzo: 74 x 143 cms.

Firma: Firmado pereda f. 165. -Última cifra borrosa-

Fecha: ~1651.

Procedencia: Colección de la Reina Carlota Joaquina de Portugal, hasta el año 1859.

Localización: Museo de Arte Antiga, Lisboa. -nº 469 del Inventario-.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 79.

Gufa del Portugal Artístico, V, 1938, p. 26, lám. p. 28.

'Catálogo-Gufa do Museu das Janelas Verdes", 1938, nº 140, p. 120, lám. IV.

Oña Iribarren, 1944, nº 14 -facsimile firma-.

Mayer, 1947

Lafuente Ferrari, 1953, p. 361.

Catálogo Museo Nacional Arte Antiga, 1956, p. 112, nº 275.

Gaya Nuño, 1958, p. 268, nº 2.181 -da la fecha de 1654-.

Soria, 1959, p. 262.

Bergström, 1970, p. 69, fig. 50.

Torres Martín, 1971, pp. 70-72, lám. 64.

Angulo, 1971, p. 223.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 16, reprd.

Stilleben, 1979, p. 206 -de la fecha de
1654-.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la pintura madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Compañero del cuadro catalogado con
el nº 2. Sus mismas dimensiones nos
inducen a fecharlo en el mismo año de 1651, aunque la
última cifra esté inconcreta. De manera errónea, Gaya
Nuño⁽¹¹¹⁾ lo cifra en 1654, seguramente confundido por
la lectura de la última cifra del cuadro nº 2 de catá-
logo. Destaca el sabio colorido y la conexión matérica
de los elementos. Obra de un naturalismo barroco, en
el que destaca el "horror vacui". La comparación hecha
por Pérez Sánchez⁽¹¹²⁾ con obras de Van der Hamen, sólo
se sostiene a nivel tipológico y de ordenación, aunque
aquí la yuxtaposición del maestro madrileño se convier-
te en superposición.

(111). Gaya Nuño, 1958, p. 268. Cf. Stilleben, 1979, p. 206.

(112). Pérez Sánchez, 1978/1979, nº 13 de cat.

2. Título: Bodegón cocina.

Mostrador con limón, naranjas, pastel de masa,
un barro, coliflor, cebollas, cacharro de co-
bre, mortero, cesto, ...

Oleo sobre lienzo: 74 x 143 cms.

Firma: Firmado PEREDA F. 1651.

Fecha: 1651.

Procedencia: Colección de la Reina Carlota Joaquina,
de Portugal, hasta el año 1859.

Localización: Museo de Arte Antiga, Lisboa. nº 470
del Inventario.

Sibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 78.

Guía del Portugal Artístico, V, 1938,
p. 26.

"Catálogo-Guía do Museu das Janelas Ver-
des", 1938, nº 138, p. 119, lám. II.

Oña Iribarren, 1944, nº 15. -facsimile
firma-.

Mayer, 1947, p. 457.

Lafuente, 1953, p. 361.

Catálogo del Museo Nacional Arte Anti-
ga, 1956, nº 276, p. 112.

Gaya Nuño, 1958, p. 268, nº 2182 -da
la fecha de 1654-.

Soria, 1959, p. 282.

Bergström, 1970, p. 69.

Angulo, 1971, p. 223.

Catálogo, Madrid 1878/1879, nº 17, reprd.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Obra pareja de la anterior, a pesar de las diferentes gráficas de la firma, debidas a su conocido analfabetismo. Un cierto amontonamiento de los elementos, con resultado de "horror vacui", nos acerca la obra a los modelos flamencos. Pérez Sánchez⁽¹¹³⁾ ve, sin embargo, una cierta similitud con Italia, recordando las atribuciones erróneas a Pereda de obras seguras de los Recco. La utilización del horizonte alto, al igual que en el número anterior, nos introduce en la tipología mostrativa, en la que los elementos son aprehendidos en su totalidad por el espectador.

3. Título: Bodegón de hortalizas.

Cuadro réplica del nº 2 de catálogo, con el aditamento de la parte izquierda de panes, manzanas, jarro de vidrio, barril y espárragos.

Oleo sobre lienzo: 108 x 166 cms.

(113). Ibidem, nº 17 de catálogo.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1651.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Zachariassen, Helsinki.

Bibliografía: Catálogo, Estocolmo 1959/1960, nº 80

Catálogo, Madrid 1978/1978.

Cliché Gudiol A/13789/1960.

Exposiciones: Estocolmo, 1959/1960, Stora Bannets
mätare.

Análisis crítico: Obra segura, según Pérez Sánchez ⁽¹¹⁴⁾,

de Pereda. Ha de fecharse alrededor de 1651, dada la identificación, casi puntual, con el nº 2 de catálogo. Destaca la franja superior vacía que deja respirar a los elementos superpuestos en el mostrador. El mayor espacio compositivo posibilita una mayor claridad e individualidad de los objetos representados.

4. Título: Bodegón con papelería de ébano.

Sobre una mesa, cubierta con tapete rojo, mueble de ébano con incrustaciones de marfil, del que sale un chal de colores; además, vasos, tazas, cajas de conservas, ...

Oleo sobre lienzo: 80 x 94 cms.

Firma: Firmado: pereda f.

(114). Ibidem, nº 17 de catálogo.

Fecha: ~1652.

Procedencia: Colección Coesvelt, Amsterdam.

Colección Imperial Ruse.

Localización: Museo del Ermitage, Leningrado.

Bibliografía: Gufa, San Petersburgo, 1838, p. 420,
nº 74.

Catálogos, Leningrado, 1863/1916, nº 416.

Somof, 1890, nº 416.

Mayer, 1913, p. 104.

Loge, 1923, p. 260, fig. 135.

Conway, 1925, p. 152.

Mayer, 1947, p. 457.

Guinard-Baticle, 1950, p. 169.

Lafuente, 1953, p. 361.

Gaya Nuño, 1958, p. 71, nº 2179.

Soria, 1959, p. 282.

Kucznetzov, 1966, p. 195, fig. 65.

Levinson-Lessing, 1969, p. 49, lám. color.

Bergström, 1970, p. 69, fig. 7.

КАРАШ, 1970, lám. p. 27.

Angulo, 1971, p. 229.

Catálogo, Leningrado 1976, p. 172.

Catálogo, Bordeaux, 1976, nº 62.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 13.

Exposiciones: Bordeaux, 1978, Nature Morte de Brue-
ghel a Soutine.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Pareja del cuadro de Museo Pouchkine, de Moscú (nº 5). Obra maestra de Pereda, en la que, como ya hemos comentado en el Grupo Compositivo (6.2.2.), juega un importante papel la luz y la individualización de los objetos dentro de una sabia reordenación compositiva. Este tratamiento ensalzador de las formas confiere una suave poesía al conjunto, acercándose, más que a Meléndez -autor de un naturalismo veréz y algo duro-, a las obras del francés Chardin. El conjunto huye del amontonamiento de los elementos, para conseguir una composición equilibrada y serena, adecuada totalmente al sentido conceptual del autor.

5. Título: Bodegón del reloj.

Sobre una mesa, diferentes vasijas de cerámica, vidrios, conchas marinas y un reloj francés, con la inscripción "Claude Sailler a Paris". Una cortina de terciopelo cierra la composición en el ángulo superior derecho.

Oleo sobre lienzo: 80 x 94 cms.

Firma: Firmado D. ANTONIO/PEREDA F/1652 (sic).

Fecha: 1652.

Procedencia: Colección Coosvelt, Amsterdam.

Colección Imperial Rusa.

Museo del Ermitage, Leningrado.

Localización: Museo Puchkin, Moscú -en depósito desde 1930-.

- Bibliografía: Catálogos, Leningrado, 1863-1916, nº 415.
 Waagen, 1864, p. 114.
 Gomof, 1899, nº 415.
 Catálogo, Leningrado 1912, p. 350.
 Malitskaya, 1932, pp. 201-202.
 Friedlander-Lafuente, 1935, pp. 619 y 700.
 Malitskaya, 1947, p. 132.
 L.M.F., 1957, p. 136.
 Gaya Nuño, 1968, p. 262, nº 2170.
 Hernández Ferera, 1962, p. 36, lám. VI.
 Soria, 1969, p. 232.
 Catálogo, 1961, p. 145.
 Malitskaya-Antonova, 1962, p. 73, reprod.
 en color.
 Catálogo, Moscú 1966, nº 44.
 Kutznetzov, 1966, nº 65.
 Bergström, 1970, p. 69.
 Catálogo, Moscú 1975, nº 21.
 Antonova, 1977, nº 24.
 Catálogo, Bordeaux, 1978, nº 61.
 Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 19.
- Exposiciones: Bordeaux, 1978, Nature Morte de Brue-
ghel a Soutine.
Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la Pintura Madrileña de su tiempo.
- Análisis crítico: Compañero del anterior (nº 4 de ca-
 tálogo). Obra maestra del autor,
 dentro de una tipología bodegonista de claras connota-

ciones aristocráticas. Este bodegón de objetos, reproduce elementos de un elevado status social -el reloj francés- en una composición a medio camino de la amplitud -cortina- y el intimismo -valoración individual de los objetos-. Según Pérez Sánchez ⁽¹¹⁵⁾, las conchas podrían aludir al paso del tiempo y fragilidad de las cosas. Obra de claras conexiones con el bodegón descriptivo holandés, del que le separa la falta de "acción" ya desarrollada, convirtiéndose en únicamente mostrativo.

6. Título: Bodegón conchas.

Sobre una repisa, gran variedad de conchas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1652.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Leeb, París.

Bibliografía: Catálogo, Madrid 1978/1979. Citado como obra segura.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra que recoge temáticamente el ángulo inferior izquierdo del cuadro de Moscú. La obra ha sufrido barridas que desvaloran el virtuosismo del autor.

(115). Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 19.

8.1.2. "Vanitas":7. Título: "Vanitas".

Sobre dos mesas, una un rico bufete, vestido de terciopelo, y otra rústica, se disponen diferentes elementos. Unos conmemorativos de las riquezas del mundo y otros alegóricos de la muerte. Preside la composición un ángel que sostiene un camafeo de Carlos I sobre el universo, mientras mira la mesa, símbolo del más allá.

Oleo sobre lienzo: 140 x 174 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Alrededor de 1635/1637.

Procedencia: Colección Imperial Austríaca.

Localización: Viena, Kunsthistorisches Museum. Desde 1733.

Bibliografía: Catálogos, Viena, 1882-1886, nº 966.

Catálogos, Viena, 1906-1928, nº 27.

Mayer, 1911, p. 199.

Mayer, 1922, lám. 314.

Lafuente, 1925, p. 178.

Friedlander-Lafuente, 1925, p. 620, lám.
en p. 700.

Chapuis, 1954, fig. 94.

Du Gué Trapier, 1956, pp. 18 y 22.

Hernández Perera, 1958, p. 30.

Gaya Nuño, 1958, p. 269, nº 2191, lám. 210.

Soria, 1959, pp. 281-282.

Bergström, 1962, p. 30.

Bergström, 1970, p. 75, fig. 55.

Angulo, 1971, p. 216, fig. 209.

Gállego, 1972, p. 246.

Catálogo, Viena 1973, p. 113, lám. 137.

D.T. Kinkead, 1974, pp. 154 y ss.

Eora, 1976, p. 31.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 7.

Stilleben, 1979, p. 151.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Obra atribuida a la escuela flamenca -Franc Luyck-, se considera hoy

pieza capital del catálogo de Pereda, y juntamente con el "Sueño del Caballero" y la obra de los Uffizzi, forman la triada de las "vanitas" con figura. Ya comentamos en el apartado Tipologías y conceptualización (p.

) una posible lectura como alegorías de la vida.

La no presencia del hombre -ya sea por estar dormido o ausente- es la constante de este didactismo intelectual, que no sensorial como el de Valdés Leal. Una lectura política es realizada por Pérez Sánchez⁽¹¹⁶⁾ en su magnífico y completo análisis de la obra. Opinión y análisis que compartimos plenamente, remitiéndonos a su texto. Un posible antecedente de los grabados de

(116). Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 7.

H. Hondius, concretamente "Finis Coronat Opus" de 1626, indicado por Soria⁽¹¹⁷⁾, nos parece del todo pausable.

8. Título: "Vanitas".

Cuadro réplica del anterior, al que se le ha añadido un cuadro con la representación del Juicio Final, y en el ángulo inferior derecho, un grabado de temática clásica.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Florencia, Museo de los Uffizzi.

Bibliografía: Kinkead, 1974, pp. 154 y ss.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, citado como obra segura.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra atribuida, por D.T.Kinkead⁽¹¹⁸⁾, a Valdés Leal y así consignada en el Museo de los Uffizzi, es para Pérez Sánchez⁽¹¹⁹⁾ obra segura de Pereda. De gran semejanza con el cuadro de Viena,

(117). Kubler-Soria, 1959, p. 281.

(118). Kinkead, 1974, p. 154.

(119). Catálogo, Madrid, 1978/1979.

la composición se hace más barroca y más llena. La individualización de los elementos en el de Viena, se torna en superposición y unitariedad en éste. La composición se llena de elementos, deudora ya de un "horror vacui", propia de la segunda mitad de siglo. La inclusión en una misma diagonal -del ángulo inferior derecho al superior izquierdo- contraponiéndolos, del mundo clásico de las artes -grabado- y el Juicio Final, viene a significar una fijación ideológica contrarreformista y didáctica ya asumida, que desembocará en el mensaje, esta vez a través de un sueño, en la tercera obra que cierra el ciclo, ya en los años 60.

9. Título: El sueño del caballero.

Sobre una mesa, representaciones de los bienes terrenales, enfrentados al futuro -la muerte- bajo el cruel imperativo del paso de tiempo -el reloj-. Un caballero duerme recostado en una silla, mientras un ángel le muestra una inscripción con el texto: "Aeterne pungit. Cito volat et occidit".

Oleo sobre lienzo: 157 x 217 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1660.

Procedencia: Galería del Príncipe de la Paz (1797/1902).
Museo Napoleón (1810/1816).

Localización: Madrid, Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

Fuentes: González de Sepúlveda, folios 186v y 187
recto, del libro 9 -1797/1802-⁽¹²⁰⁾.

- Bibliografía⁽¹²¹⁾: Catálogo, Academia, 1818, p. 32,
nº 270.
Catálogo, Academia, 1819, p. 35,
nº 281.
Catálogo, Academia, 1821, p. 37,
nº 284.
Catálogo, Academia, 1924, p. 55,
nº 18.
Catálogo, Academia, 1829, p. 21,
nº 20.
Stirling, 1848, p. 505.
Viñaza, 1989, T. III, p. 248.
Tormo, 1916, pp. 60-75.
Mayer, 1922, lám. 312.
Loge, 1923, p. 260.
Catálogo, Academia, 1929, p. 33,
nº 12.
Tormo, 1929, p. 35.
Beroqui, 1933, p. 255.

(120). Según Pardor Canalís, 1979, p. 301.

(121). No incluimos en la bibliografía a Díaz del Valle, Palomino y Ceán, por no ser clara la identificación de sus asientos con esta obra en concreto.

- Lafuente Ferrari, 1935, pp. 176-177.
- Friedlander-Lafuente, 1935, p. 700,
lám. LXIX.
- Serullaz, 1947, p. 226.
- Baticle-Guinard, 1950, p. 127, fig. 127.
- Lafuente, 1953, p. 361, fig. 228.
- Sánchez Cantón, 1954, pp. 193-200
- Du Gué Tropicar, 1956, pp. 17-18.
- Rouches, 1958, p. 327.
- Sterling, 1959, p. 72.
- Kubler-Soria, 1959, p. 282.
- Pérez Sánchez, 1964, nº 639.
- Catálogo, Academia, 1965, p. 66,
nº 639.
- Catálogo, Madrid, 1965, p. 16.
- Guinard, 1967, p. 191, fig. 194.
- Angulo, 1971, p. 216, fig. 208.
- Gállego, 1972, pp. 246-247.
- Bialostocki, 1973, p. 203.
- Catálogo, Londres, 1976, nº 54.
- Catálogo, París, 1976, nº 41.
- Young, 1976, p. 212.
- Harris, 1976, pp. 112-115-116, fig. 75.
- Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº. 39.
- Pardo Canalís, 1979, pp. 306, lám. 2.
- Stilleben, 1979, p. 150, nº141.
- Catálogo, Madrid, 1981/1982, pp. 78-
79, nº 43.

- Exposiciones: Madrid, 1965, El reloj en el Arte, nº 29.
- Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 54.
- París, 1976, La Peinture Espagnole du Siècle d'Or. De Greco a Velázquez, nº 41.
- Madrid, 1978/1979, S. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo, nº 141.
- Madrid, 1981/1982, El Arte en la Época de Calderón, nº 48.

Análisis crítico: Obra maestra de Pereda, un reciente artículo de Pardo Canalís⁽¹²²⁾ nos da su primera localización conocida, en la Galería del Príncipe de la Paz, con el título "La vida es sueño". Los estudios, análisis e interpretaciones de esta singular pieza han sido múltiples, destacando los de Bialostocki⁽¹²³⁾ y Gállego⁽¹²⁴⁾, que inciden en los aspectos simbólicos, y los de Soria⁽¹²⁵⁾ y Pérez Sánchez⁽¹²⁶⁾, que la analizan desde un punto de vista técnico y global respectivamente. El aspecto simbólico ya ha sido

(122). Pardo Canalís, 1979, pp. 300-311.

(123). Bialostocki, 1973, p. 203.

(124). Gállego, 1969, Ed. Madrid 1972, pp. 246-247.

(125). Kubler-Soria, 1950, p. 282.

(126). Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 39.

apuntado anteriormente, por lo que querríamos destacar aspectos estilísticos que sitúan esta composición entre las obras cumbres del barroco español. La magnífica vestidura del caballero nos recuerda el arte sintético de Velázquez, propio de los cuadros de las infantas, de alrededor 1656/1659, mientras la estereidad del ángel, vestidos y cabellos, nos señala unas pautas más cercanas a la manera de los pintores de la escuela mallileña de Carlos II. Estas razones son las que sitúan, con toda probabilidad, la obra alrededor de 1660. Tormo⁽¹²⁷⁾ habla de una réplica en colección particular de Múnich, a la que alude Mayer⁽¹²⁸⁾, descartándola de la autoría del maestro vallisoletano. Una copia del siglo XIX, de la sólo figura del caballero, se conserva en el Palacio de Riofrío⁽¹²⁹⁾.

(127). Tormo, 1916.

(128). Mayer, 1922.

(129). Marqués de Lozoya, 1866, p. 20.

10. Título: "Vanitas".

Sobre una repisa, tres calaveras y un reloj de bolsillo.

Oleo sobre lienzo: 31 x 37 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1660.

Procedencia: Luis Betancón de la Portilla.

Localización: Zaragoza, Museo Provincial, desde 1008.

Bibliografía: Catálogo, Zaragoza, 1922, p. 90, nº 247.

Gaya Nuño, 1955, p. 791.

L.M.F., 1957, p. 186.

Hernández Perera, 1963, p. 31, lám. VII.

Catálogo, Zaragoza, 1964, p. 66, nº XLIII.

Gállego, 1972, p. 247.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 38.

Catálogo, Valladolid, 1979, nº 40 ó 42.

Catálogo, Madrid, 1981/1982, nº 47.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Valladolid, 1979, Exposición Conmemorativa del III Centenario de la muerte del Pintor Antonio Pereda.

Madrid, 1981/1982, El Arte en la Epoca de Calderón.

Análisis crítico: Obra de un realismo veráz, de alto valor ideológico y simbólico, ayudado por la fuerte dialéctica de la luz. Su atribución no ofrece dudas si comparamos los detalles del cuadro

-calaveras y reloj- con otras obras del autor. Así el cráneo iluminado es casi idéntico al del cuadro de Viena, y al central de los dos cuadros del "Niño Jesús Triunfante", de la Iglesia de las Maravillas de Madrid y de Arc-Senans, en Francia; mientras que el reloj lo encontramos en la "vanitas" de los Uffizzi. Obra en mal estado de conservación, por los muchos repintes que tiene. Podría tratarse de un fragmento de obra mayor.

11. Título: "Vanitas".

Sobre una mesa, joyas, monedas, cartas, camafeo, volón de aceite, reloj y una calavera, sobre un libro abierto, reflejándose en un espejo.

Oleo sobre lienzo: 59 x 79 cms.

Firma: Firmado ANTONIUS PEREDA/fecit.

Fecha: ~1660/65.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Doctor Blanco Soler.

Bibliografía: Oña Iribarren, 1944, p. 92, nº 16.

-facsimile de la firma-.

Sánchez Camargo, 1954, pp. 200-202.

Hernández Perera, 1959, p. 32, lám. X.

Alonso Nisol, 1962, pp. 168/169.

Pérez Sánchez, 1962, p. 285.

Catálogo, Madrid, 1965, p. 34, nº 200.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 40.

Exposiciones: Madrid, 1962, Maestros Españoles en los
Palacios Madrileños.

Madrid, 1966, El reloj en el arte.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Obra de gran fuerza plástica, demostrativa al igual que la anterior, de un momento tardío que enlazaré con los pintores, más sueltos técnicamente, del último tercio de siglo. Forma y contenido se enlazan perfectamente, consiguiendo el autor, a través de la luz, que visualicemos en un primer momento el cráneo, que de manera obsesiva, se refleja en el espejo. Los elementos iconográficos -velón, reloj- potencian el mensaje.

8.2. Obras probables.

12. Título: Violín y frutas.

Sobre un capitel con volutas, hojas de acanto y cabeza esculpida, reposan unos membrillos y manzanas. A la derecha, una mesa cubierta por rico queso y grueso tapete con un cojín, un libro de música abierto y un violín con su arco.

Oleo sobre lienzo: 62 x 83 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 2ª mitad siglo XVII.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Valencia.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, nº 25 de catálogo,
lám. XXIX-II.

Exposiciones: Madrid, 1933, Floreros y Bodegones en
la Pintura Española.

Análisis crítico: Obra cercana a Pereda y que explicaría las referencias a objetos de música, en fuentes sobre el autor. Palomino⁽¹³⁰⁾ habla de "instrumentos" y Ceán⁽¹³¹⁾ de "instrumentos músicos". Sin embargo, la técnica empleada no nos parece propia del autor. Extraña el hecho de que una variante de este cuadro, en el Louvre de París (nº 13) haya sido siempre considerada de Pereda. Cavestany⁽¹³²⁾ no duda en atribuirlo a nuestro autor.

13. Título: Bodegón del violín.

Idéntico al anterior.

Oleo sobre lienzo: -

(130). Palomino, Museo Pictórico (1715/1724), Ed. Poseidón, 1944, T.I., p. 64.

(131). Ceán, 1800, T. IV, p. 66.

(132). Cavestany, 1936/40, nº 25 de catálogo.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 2ª mitad siglo XVII.

Procedencia: Colección Lacaize.

Localización: París, Museo del Louvre, nº 1720.

Bibliografía: Mirimonde, 1963, pp. 271-272, lám. 7.

Análisis crítico: Para Mirimonde⁽¹³³⁾ el presente cuadro -podríamos aplicarlo al nº 12- parece tener sólo un carácter decorativo. Obra dentro de un estilo cercano a Flandes o Francia.

8.3. Obras citadas en Fuentes.

14. Título: Desengaño del mundo.

"Desengaño de la vida, con unas calaveras y otros despojos de la muerte".

Procedencia: Almirante de Castilla.

Fuentes: Lázaro Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 375.

Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 216.

(133). Mirimonde, 1963, pp. 271-272.

Comentario crítico: Camón Aznar⁽¹³⁴⁾ identifica esta obra con "El Sueño del Caballero" (nº 3), mientras que Pérez Sánchez⁽¹³⁵⁾ lo hace con la de Viena (nº 7).

13. Título: Desconciato del mundo.

Procedencia: Herederos de Pereda.

Localización: Desconocida.

Fuentes: Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1933/41, T. IV, p. 216.

8.4. Obras dudosas o mal atribuidas.

16. Título: "Vanitas".

Un libro con la inscripción en el canto:
"Mertalib(us) codex", y sobre él, una calavera.

Oleo sobre lienzo: 31 x 37 cms.

(134). Camón Aznar, según Pérez Sánchez, Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 39.

(135). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 29.

Firma: Sin firmar

Fecha: Sin fechar. Parece anterior a 1650.

Procedencia: Luis Getengón de la Portilla.

Localización: Zaragoza, Museo Provincial.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1955, p. 791

Hernández Perera, 1959, p. 31.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 53.

Catálogo, Valladolid, 1979, nº 40 ó 42.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Valladolid; 1979, Exposición Conmemorativa del III Centenario de la Muerte del Pintor Antonio Pereda.

Análisis crítico: Obra de factura mucho más simple, realizada sobre tela de entremado burdo y ancho. La atribución al francés Jacques Linard (1600-1645) hecha por Pérez Sánchez⁽¹³⁶⁾ no nos parece correcta, atendiendo a la técnica mucho más detallista de este artista. Creemos en un pintor anónimo del siglo XVIII, que intenta hacer un "pendant" a la obra de Pereda de Zaragoza (nº 10).

17. Título: "Vanitas".

Calavera coronada de hojas, sobre los símbolos

(136). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 53.

atributos de poder, ciencia y arte. A la izquierda, una antorcha y una mano sosteniendo un candel. En una cartela se lee: "Hoc sicut dies illuminabitur".

Oleo sobre lienzo: 55 x 73 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar -alrededor de 1660/70-.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Real Academia Española.

Bibliografía: Lafuente Ferrari, 1935, p. 173.

Cavestany, 1936/40, nº 2.

De Gué Trapier, 1956, p. 45.

Análisis crítico: Obra de factura más dura, parece pertenecer a un momento cronológicamente tardío. El "horror vacui", la superposición de elementos y su fuerte carga didáctica, nos acercan la composición a la idea, que no manera formal, de Valdés Leal. Lafuente⁽¹³⁷⁾ la clasifica como obra menor del maestro vallisoletano.

18. Título: Bodegón.

Sobre una mesa un tapete grueso, sobre el que descansan un frutero y un libro.

(137). Lafuente Ferrari, 1935, p. 173.

Oleo sobre lienzo: 73 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 2ª mitad siglo XVII.

Procedencia: Sr. D. Laureano de Jado.

Localización: Bilbao, Museo de Bellas Artes. Desde 1927.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 78, como legado de A. Plassencia.

Catálogo, Bilbao, 1969, p. 90.

Torres Martín, 1971, p. 163, lám. 63.

Análisis crítico: Por su composición, en un plano inclinado de gran efectismo, y por su factura abierta, opinamos se trata de obra extranjera, posiblemente flamenca. En colecciones nacionales y extranjeras existen cuadros de parecidas características, que una lectura superficial ha situado en el catálogo de Pereda. Valgan como ejemplo los nºs. 19, 20 y 21 de este catálogo, juntamente con el presente.

19. Título: Bodegón.

Bajo una cortina verde, recogida en alto a la derecha, se desarrolla una ampulosa composición con alfombras y telas. Sobre el tapiz de la mesa una bandeja con frutas y un jarro con flores. En el suelo, un jarrón de plata y un cuadro con la Sagrada Familia.

Oleo sobre lienzo: 124 x 173 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1650/60.

Procedencia: D. Antonio Plossencia.

Localización: Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 78.

Catálogo, Bilbao 1969, p. 80.

Torres Martín, 1971, p. 132, lám. 88.

Stilloben, 1970, p. 206.

Análisis crítico: La composición rompe con los esquemas habituales de Pereda. Una técnica más suelta y pastosa domina la composición, que junto a las tipologías del cuadro de la Sagrada Familia, se aparta de los esquemas de nuestro autor, haciéndonos abundar en su localización en la escuela flamenca, cercana a Van Dyck.

20. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, cubierta de rico tapete, una fuente con frutas y un jarrón. Cerrando la composición, una ampulosa cortina.

Oleo sobre lienzo: 92 x 124 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1650.

Procedencia: Lyon, Hippolyte Serullaz.

París, Henri Serullaz.

París, Maurice Serullaz.

Localización: New York, Jacques Seligman, en 1963.

- Bibliografía:** Catálogo, Bordeaux 1955, p. 25, nº 37.
 Gaya Nuño, 1958, p. 269, nº 2183.
 Catálogo, Indianapolis 1963, nº 80.
 Catálogo, Providence, 1963, nº 60.
 Catálogo, Newark, 1964/1965, nº 22.
- Exposiciones:** Bordeaux, 1955, L'Age d'Or Espagnol.
 Indianapolis, 1963, El Greco to Goya.
 Providence, 1963, El Greco to Goya.
 Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting (s. XVI-XVII).

Análisis crítico: Sin lugar a dudas, uno de los ejemplares más conocidos de entre los de este grupo. Las tonalidades rojas, azules y blancas del tapete lo acercan estilísticamente a los cuadros del Louvre (nº 13) y Duquesa de Valencia (nº 12). Obra, en nuestra opinión, flamenquizante.

21. Título: Bodegón con tapiz.

En una composición en planos, distintos objetos -frutas, vidrios, jarros- sobre un tapete. Unas cortinas completan la decoración.

Oleo sobre lienzo: 95 x 121 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Cardinal Fesch.

Bibliografía: Dorothy Carrington, 1967, p. 356,
lámina 16.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Su atribución, como los tres anteriores, parece poco probable, hecho un cotejo estilístico con las obras seguras del autor, menos efectista que las aquí estudiadas y más dentro de un espíritu castellano que, aunque barroco, permanece austero.

22. Título: Bodegón.

En el centro del cuadro, un plato de loza con peces y limón cortado; dos lechugas y alcachofas; a la derecha, jarra de loza blanca; a la izquierda, un caldero y limones. En el fondo, vasija y un cántaro de agua.

Oleo sobre lienzo: 80 x 105 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: San Sebastián, María Lozano de Pedro,
en 1935/1940.

Bibliografía: Cavestany, 1936/47, pp. 152-153, lám. XXVI.

Exposiciones: Madrid, 1935, Flores y Bodegones en la
Pintura Española.

Análisis crítico: Obra atribuida, sin fundamento, a Velázquez, según nota del expositor a Cavestany⁽¹³³⁾, quien, sin embargo, se inclina por Pereda. Creemos que su factura, poco concretizadora, lo aparta del maestro vallisoletano, introduciéndolo en la órbita de Cerezo.

23. Título: Bodegón.

Un peral, cesta con manzanas, jarra de barro y bofes en el centro del cuadro. A la derecha, sandía sobre un plinto y, a la izquierda, dos conejos colgados. En la parte inferior, cebollas y calabacín.

Oleo sobre lienzo: 80 x 104 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor 1650.

Localización: Zaragoza, colección Francés Oliván.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 153, lám. XXVII.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y bodegones en la Pintura Española.

Análisis crítico: Igual que el anterior. Por época puede incluirse en la órbita de Ponce o de Cerezo. El análisis, a través de reproducciones, nos impide emitir juicio.

(133). Cavestany, 1936/40, pp. 152-153.

24. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, frutas, hortalizas, carnes, cacharros de cobre y palomas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Alrededor de 1650.

Localización: Palma de Mallorca, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 168, lám. 35.

Análisis crítico: Obra cercana a nivel temático a los cuadros de Lisboa, aunque un cierto amontonamiento y "horror vacui", aunado a un tratamiento menos definidor de las formas, lo apartan de Pereda. Lo situamos dentro de la escuela española de la 2ª mitad del siglo XVII.

25. Título: Cocina.

Un mortero con su mano, un gazapillo, una espumadera con asa y pote de cobre con asas. A la derecha, sobre un banco o cajón, una cebolla, especies, un cuenco y una alcuza.

Oleo sobre lienzo: 59 x 69 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1640.

Procedencia: Madrid, Alberto Iturriz.

Madrid, José Weisberger.

New York, F. Mont.

Localización: Bergamo, Claudio Lorenzelli.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, nº 87.

Bergström, 1970, p. 95, nota 3.

Catálogo, Bergamo 1971, nº 53.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 87.

Bergamo, 1971, Natura in posa.

Análisis crítico: Composición anterior a 1660, que deriva de las ordenaciones escalonadas introducidas por Van der Hamen a partir del segundo tercio del siglo XVII. Sin embargo, el tratamiento es mucho menos dibujístico, y más pictórico. Las calidades están perfectamente conseguidas a través de unos toques de pintura, de gran ligereza y frescura. Obra situable entre los seguidores de Van der Hamen, adelantados. No compartimos la opinión de Bergström⁽¹³⁹⁾ de atribuirle a Pereda. Cf. catálogo Herrera, el viejo, nº. 3.

26. Título: Pescados y galápagos.

De un clavo, penden a la izquierda tres pescados, uno de ellos, apoyado sobre una mesa, en la que se ve medio barril de escabeche y un galápagos vivo.

Oleo sobre lienzo: 33 x 33 cms.

(139). Bergström, 1971, p. 95, nota 3.

- Firma: Sin firmar.
- Fecha: Sin fechar. Aproximadamente 1640.
- Procedencia: Madrid, Alberto Iturriz.
- Madrid, José Weisberger.
- New York, F. Mont.
- Localización: Bergamo, Claudio Lorenzelli.
- Bibliografía: Cavestany, 1905/40, nº 68.
- Bersgröm, 1970, p. 28, nota 2.
- Catálogo, Bergamo, 1971, nº 52.
- Exposiciones: Madrid, 1965, Floreros y Bodegones en la Pintura Española.
- Bergamo, 1971, Natura in posa.
- Análisis crítico: Igual que el anterior. Cf. catálogo de Herrera, el Viejo, nº 5.

3.4.1. Los seis cuadros de la colección del Infante Luis de Borbón, en Boadilla del Monte.

27. Título: Bodegón de caza.

En un paisaje, perro acostado y dos patos muertos.

Óleo sobre lienzo: 62'5 x 33'5 cms.

Firma: Firmado PEREDA -apócrifa-.

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: 2, en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Boadilla del Monte, colección del Infante don Luis de Borbón.

Duquesa de San Fernando.

Marqués de Salamanca. Nº 139.

S.M. Isabel II.

Localización: Riofrío. Palacio (Patrimonio Nacional).

Fuentes: A.H.P.M.:Protocolo 20.822.

Bibliografía: Galtillo, 1961, p. 47, nº 42.

Lozoya, 1966, p. 20.

Torres Martín, 1971, p. 79.

Camón Aznar, 1977, p. 404.

Catálogo, Madrid 1978/1978, nº 46.

Exposiciones: Madrid, 1970/1970, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Obra completamente al margen de la manera de Pereda. Creemos que se trata de una obra datable en el Ochocientos. Juntamente con los cinco cuadros siguientes (nºs. 28, 29, 30, 31 y 32) forman el grupo de obras del Infante D. Luis de Borbón, que fueron adquiridas por Isabel II y, presumiblemente, por el Duque de Sueca y propietario desconocido.

29. Título: Soderón de frutas.

Sobre una repisa, jarra y salsera de plata, frutero de cobre, calabaza, peras y manzanas.

Oleo sobre lienzo: 62 x 82 cms.

Firma: Firmado PEREDA -apócrifo-:

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: 6, en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Boadilla del Monte, colección Infante don Luis de Borbón.

Duchesa de San Fernando

Marqués de Salamanca, Nº 140.

S.M. Isabel II.

Localización: Riofrío, Palacio (Patrimonio Nacional).

Bibliografía: Baltillo, 1951, p. 47, nº 43.

Lozoya, 1968, p. 20.

Torres Martín, 1971, p. 79.

Camón Aznar, 1977, p. 404.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 47.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

29. Título: Bodegón peces.

Sobre una repisa, pastel en un soporte de metal; cacharros de cobre; diversos pescados y setas.

Oleo sobre lienzo: 62 x 83 cms.

Firma: Firmado PEREDA -apócrifa-.

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: 1, en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Boadilla del Monte, colección Infante don Luis de Borbón.

Duchesa de San Fernando.

Marqués de Salamanca. Nº 138.

S.M. Isabel II.

Localización: Riofrío. Palacio (Patrimonio Nacional).

Bibliografía: Saltillo, 1961, p. 47, nº 41.

Lozoya, 1966, pp. 14 y 20.

Torres Martín, 1971, p. 93.

Camón Aznar, 1977, p. 404.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 43.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 27, 28 y 29.

20. Título: Bodegón frutas y flores.

Búcaro con un ramo de jazmín. Cacharros de loza blanca y azul; manzanas, granadas, uvas.

Oleo sobre lienzo: 62 x 83 cms.

Firma: Firmado PEREDA -apócrifa-.

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: S, en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Boadilla del Monte, colección Infante don Luís de Borbón.

Duquesa de San Fernando.

Marqués de Salamanca. Nº 141.

S.M. Isabel II.

Localización: Riofrío. Palacio (Patrimonio Nacional).

- Bibliografía: Saltillo, 1961, p. 47, nº 40.
 Lozoya, 1960, p. 20.
 Torres Martín, 1971, p. 79.
 Camón Aznar, 1977, p. 404.
 Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 49.
- Exposiciones: Madrid, 1970/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.
- Análisis crítico: Igual que los nºs. 27, 28 y 29.

31. Título: Fruta y caza muerta.

A la izquierda, jarra labrada con tapa y tazón agallonado de plata, manzanas y un papel con bizcochos. Cesto de mimbre con perdíz y pato, muertos. A la derecha, una sandía atada como para colgar.

Oleo sobre lienzo: 63 x 83 cms.

Firma: PEREDA -apócrifa-.

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Boadilla del Monte, colección Infante don Luis de Borbón.

Duquesa de San Fernando.

Marqués de Salamanca.

Duque de Sueca.

Localización: Duquesa de Sueca.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 153, nº 22,
lám. XXVIII - II.

Catálogo, Madrid, 1972/1973.

Exposiciones: Madrid, 1936, Floreros y Bodegones en
la Pintura Española.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 27, 28, 29 y 30.

32. Título: Bodegón frutas.

Sobre una repisa, diversas frutas, entre las
que destaca un melón.

Oleo sobre lienzo: 61 x 84 cms.

Firma: PEREDA -apócrifa-.

Fecha: Sin fechar. Siglo XVIII.

Inscripción: en el ángulo superior derecho.

Procedencia: Suponemos que igual que el número ante-
rior (nº 31).

Localización: París, en comercio, 1974.

Bibliografía: Cuadro inédito (Cliché Gudiol Z-4976).

Análisis crítico: Igual que los nºs. 27, 28, 29, 30
y 31.

6.5. Obras citadas, como de Pereda, no vistas.

33. Título: Bodegón.

Localización: Dijon, Museo Magnin.

Bibliografía: Mirimonde⁽¹⁴⁰⁾, 1963, p. 271.

34. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 80 x 134 cms.

Localización: Amsterdam, Colección Kunsthandel P. de
Boer.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 269, nº 2104.

35. Título: Bodegón frutas.

Oleo sobre lienzo: 67 x 94 cms.

Localización: Amberes, Museo Van den Bergh.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 269, nº 2105.

36. Título: Naturaleza muerta de flores, mariposas y caracol.

Oleo sobre lienzo: 61 x 99 cms.

(140). La compara con la obra del Louvre (nº13), afirmando que
"(...) presente encore le sens symbolique traditionnel".

Procedencia: Londres, Subasta Sothby's, 23/V/1979,
nº 43 de catálogo⁽¹⁴¹⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Reseñado en "A.E.A.", T. LII, (Abril-
Junio, 1979), nº 338.

37. Título: Naturaleza muerta.

Oleo sobre lienzo: 85 x 110'5 cms.

Procedencia: Londres, Subasta Christie's, 14/VII/1978,
nº 165 de catálogo⁽¹⁴²⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Reseñado en "A.E.A.", T. LII (Abril-
Junio, 1979), nº 339.

38. Título: Bodegón.

Peras en un plato de metal.

Localización: San Sebastián, Museo de San Telmo.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 78.

Comentario crítico: Cavestany⁽¹⁴³⁾ lo atribuye, sin
dudas, a Pereda. Por la escueta
descripción que hace no nos parece, tipológicamente,
de este autor.

(141). Vendido en 2.600 £.

(142). Vendido en 1.300 £.

(143). Cavestany, 1936/40, p. 78.

39. Título: "Vanitas".

"Mesa con libro abierto, apoyado sobre una calavera, reloj de arena y velón; una trompeta, gafas, anillos. Al fondo, espejo colgado, y en la parte superior cortina azul con cordones rojos".

Localización: Patrimonio Nacional.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1968, p. 9.

Exposiciones: Madrid, 1968, El Reloj en el Arte, s/nº.

Comentario crítico: Por la descripción, parece ser de la tipología de la colección Blanca Soler (nº 11 de nuestro catálogo).

40. Título: Bodegón.

Procedencia: Sala Parés -sin fecha-.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, s/f, nº 176.

Exposiciones: Barcelona, s/f., Una col·lecció d'art que es liquida, nº 176.

41/42. Título: Bodegón frutas (pareja).

Procedencia: Sala Parés.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 23 Nov. 1934, nºs. 146/7.

Exposiciones: Barcelona, 1934, Exposición de Pintura Antigua y Moderna de la colección Rodríguez Filloy.

3.6. Detalles bodegonistas en cuadros religiosos. ⁽¹⁴⁴⁾

48. Título: San Jerónimo.

Franja inferior con libros, calavera, cruz
y tintero.

Oleo sobre lienzo: 105 x 84 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1643.

Fecha: 1643.

Procedencia: Colecciones Reales.

Localización: Madrid, Museo del Prado.

Inventarios: Aranjuez, 1813.

Museo del Prado, 1849, nº 287.

Bibliografía: Stirling, 1848, p. 704.

Catálogo, Prado, 1854-1858, nº 287.

Catálogo, Prado, 1872-1907, nº 939.

Araujo Sánchez, 1875, p. 73.

Tormo, 1916, p. 50 (reproducido)

Catálogo, Prado, 1910-1972, nº 1046.

Von Loga, 1923, p. 260.

Bermejo Escobar, 1925, p. 95.

Friedlander-Lafuente, 1935, pp. 700 y 718.

Mayer, 1947, p. 457.

Sánchez Cantón, 1949, lám. LXXXV.

Castillo de Lucas, 1952, p. 35.

Subias Galter, 1962, p. 200.

Lafuente Ferrari, 1953, p. 361.

(144). Sólo catalogamos. Sin juicio crítico. Incluimos sólo aquellos cuadros cuyos detalles, vistos fuera de su contexto general, tienen sentido "per se".

Angulo, 1971, p. 216, fig. 203.

Camón Aznar, 1977, p. 403.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 11.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.

44. Título: El Niño Jesús triunfante de la Muerte y el Rescudo.

Semicirculo inferior con los atributos de la pasión, y las calaveras como símbolo de la resurrección.

Cleo sobre lienzo: 196 x 140 cms.

Firma: Firmado -sólo quedan restos: ANTONIO...-.

Fecha: 1644.

Procedencia: Parroquia de San Miguel, Madrid.

Parroquia de los Santos Justo y Pastor,
Madrid.

Localización: Iglesia de las Maravillas, Madrid.

Bibliografía: Palomino, Ed. 1947, p. 338.

Felipe de Castro, según Claude Bedat,
"A.E.A.", 1968.

Ponz, Ed. 1947, p. 447.

Vaso Italiano, 1773, II, p. 141.

Ceán, 1800, T. IV, p. 67.

Von Loga, 1923, p. 260.

Tormo, 1927, p. 290.

Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 245. ⁽¹⁴⁵⁾

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 13.

Catálogo, Madrid, 1981/1982, p. 77, nº 46.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo.
 Madrid, 1981/1982, El Arte en la Época de Calderón.

45. Título: El Niño Jesús triunfante de la Muerte y el Pecado.

Localización: Francia, Arc-Senans.

Comentario: Réplica del anterior.

46. Título: San Jerónimo, oyendo la trompeta del Juicio Final.

En el ángulo inferior derecho, libro, calavera y tintero.

Oleo sobre lienzo: 126 x 87 cms.

Firma: Firmado y fechado, Pereda/f. 1668.

Fecha: 1668.

Procedencia: Desconocida.

(145). Se refiere a la réplica existente en la Iglesia de Arc-Senans.

Localización: Vitoria, colección privada.
 Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 37.
 Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la Pintura Madrileña de su tiempo.

47. Título: San Guillermo de Aquitania.

En el ángulo inferior derecho, libro abierto
 con grabado representando la Virgen y el Niño.
 Calavera, sobre un libro, y crucifijo.

Oleo sobre lienzo: 110 x 165 cms.

Firma: Firmado y fechado, PEREDA/1671.

Fecha: 1671.

Procedencia: Carmelitas Descalzas de San Hermenegildo,
 en 1772.

En venta, en 1788.

Museo Napoleón.

Localización: Madrid, Academia de San Fernando, desde
 1816.

Inventarios: Museo Napoleón, 1813.

Bibliografía: Catálogos, Academia, 1819-1821, p. 4, nº 8.

Catálogo, Academia, 1824, p. 14, nº 8.

Catálogo, Academia, 1829, p. 7, nº 10.

Tormo, 1916, p. 50.

Von Loga, 1923, p. 260.

Berjano Escobar, 1925, p. 98.

Tormo, 1929, p. 107.

- Catálogo, Academia, 1929, p. 69.
Beroqui, 1932, p. 54.
Polentinos, 1933, pp. 40 y 56.
Friedlander-Lafuente, 1935, pp. 621 y 700.
Mayer, 1947, p. 457.
Lafuente Ferrari, 1950, p. 361.
Pérez Sánchez, 1964, nº 602.
Catálogo, Academia, 1965, p. 63, nº 602.
Angulo, 1971, p. 223.
Camón Aznar, 1977, nº 403.
Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 41.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y
la Pintura Madrileña de su tiempo.

9. ATRIBUCIONES COMPARADAS (146).

	<u>CAVESTANY</u>	<u>PEREZ SANCHEZ</u>	<u>TRIADO</u>
1.	Pereda	Pereda	Pereda
2.	Pereda	Pereda	Pereda
3.	-	Pereda	Pereda
4.	-	Pereda	Pereda
5.	-	Pereda	Pereda
6.	-	Pereda	Pereda
7.	-	Pereda	Pereda
8.	-	Pereda	Pereda
9.	-	Pereda	Pereda
10.	-	Pereda	Pereda
11.	-	Pereda	Pereda
12.	Pereda	-	Pereda (?)
13.	-	-	Pereda (?)
17.	Pereda	NO	Círculo Valdés Leal
18.	Pereda	-	Flamenca (?)
19.	Pereda	-	Flamenca (?)
22.	Pereda	-	Cerezo (?)
23.	Pereda	-	Cerezo (?)
25.	Pereda	-	Seguidor Van der Hamen
26.	Pereda	-	Seguidor Van der Hamen
27.	-	Pereda	Siglo XVIII
28.	-	Pereda	Siglo XVIII

(146). Obras confrontadas: Cavestany, 1936/40; Catálogo, Madrid 1978/1979.

	<u>CAVESTANY</u>	<u>PEREZ SANCHEZ</u>	<u>TRIADO</u>
29.	-	Pereda	Siglo XVIII
30.	-	Pereda	Siglo XVIII
31.	-	Pereda	Siglo XVIII
32.	-	-	Siglo XVIII

.....

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Pintor totalmente ignorado por los tratadistas de la época, fue dado a conocer por Cavestany⁽¹⁾. Posteriormente, y siempre basándose en lo dicho por el Marqués de Morat, Bergström⁽²⁾ y Angulo⁽³⁾ lo citan en sus textos, no siendo nombrado por Torres Martín⁽⁴⁾. Mercedes Agulló⁽⁵⁾ aporta documentos que sitúan cronológicamente al pintor.

1.2. Relación.

CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española.

Madrid, 1936/40, p. 85.

AGULLO COBO, MERCEDES: Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, Granada, 1978, pp. 21 y 22.

AGULLO COBO, MERCEDES: Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 23.

(1). Cavestany, 1936/40, p. 85.

(2). Bergström, 1970, p. 70.

(3). Angulo, 1971, p. 320.

(4). Torres Martín, 1971.

(5). Agulló, 1978, pp. 21-22. También Ibidem, 1981, p. 23.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

1620 - Nace en Madrid.

antes 1650 - Muere en Madrid.

1650 - 2 Diciembre - Hace testamento su esposa María Ygualada, hija de Francisco Higuallada y María Hatienza. Son testamentarios Juan de Pazo y Zárata, su yerno, y Carlos de Parodes. Herederas sus hijas, doña María y doña Margarita. Testigos: Miguel Vela, Blas Méndez Salgado, Eugenio Mazón, Francisco de Aras y Juan de Segovia⁽⁶⁾.

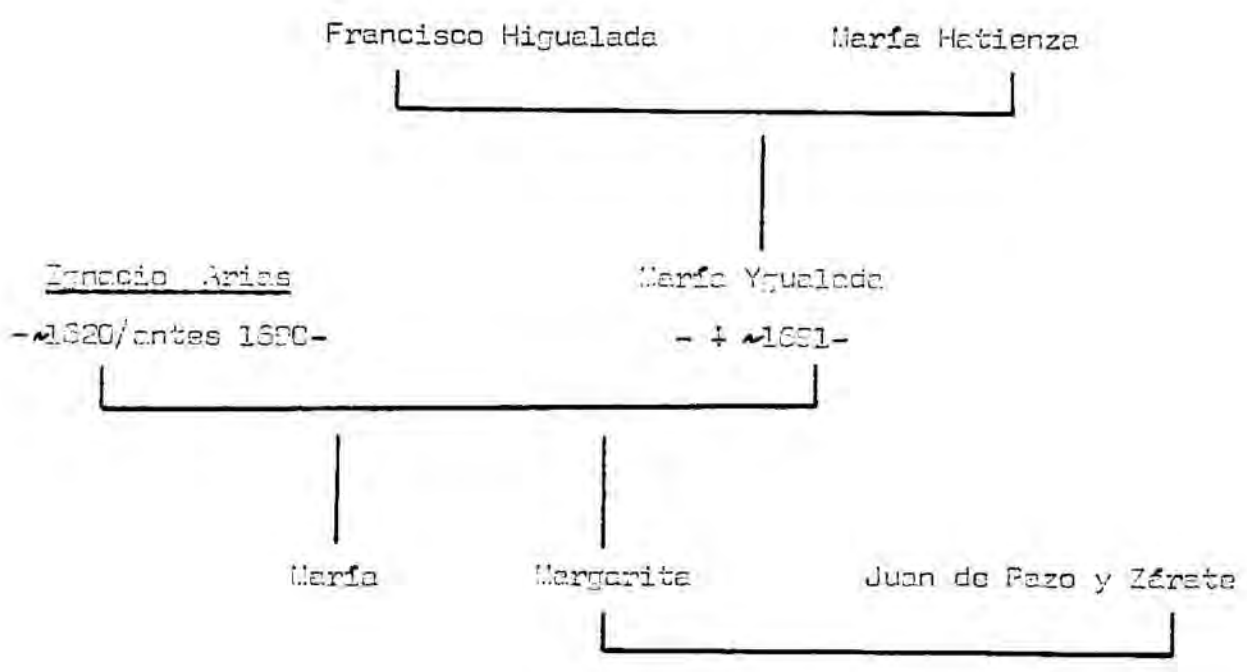
1661 - Muere doña María Ygualada.

1666 - 12 Abril - Hace testamento su hija Margarita Arias, dejando heredera a su hermana María⁽⁷⁾.

(6). A.H.P.:Protocolo 10751, según Agulló, 1978, pp. 21-22.

(7). A.H.P.:Protocolo 8412, fols 52-53, según Agulló, 1981, p. 23.

3. CUADRO GENEALOGICO. (S)



(S). Datos según los testamentos de Maria Ygualada y su hija Margarita Arias.

4. EL HOMBRE.

Los escasos documentos conocidos, ya citados, pocos datos nos aportan al conocimiento del artista. Su posición social debía ser precaria, hecho que se deduce del testamento de su esposa: "(...) Declaro que todos los bienes que tengo de presente en diferentes pinturas y omenaje (sic) de casa de mi corra consideracion y valor ... que será necesario se vendan para el entierro de mi cuerpo y cumplimiento de lo demás que dejo dispuesto"⁽⁹⁾. Su no inclusión en las fuentes de la época avala esta opinión, que nos conduce a considerar a Arias, más un artesano que un artista.

(9). A.H.P.: Protocolo 10751, según Agulló, 1978, pp. 21-22.

6. LA OBRA.

Los antecedentes de este pintor debemos situarlos en la órbita del Van der Hamen de los últimos años del segundo decenio, en el que la composición de este artista se articula en planos. El tratamiento tosco de los cacharros se acerca a la manera de Ponce, sin llegar a la maestría de Pereda o Carazo, contemporáneos suyos. Las formas son cerradas, "quasi" dibujísticas, aunque se adivina ya una influencia de las pinceladas sueltas del barroco de la segunda mitad de siglo. La composición, en planos inclinados, sigue la tradición del bodegón mostrativo, en la que los elementos se individualizan, o máximo, se reagrupan en núcleos de estructura claramente geometrizable. Está más cerca de las composiciones del primer tercio, que de las superposiciones estructurales de la época de Pereda.

Conceptualmente, sus composiciones muestran un interior de cocina, en una clara muestra de afán naturalista.

Sus pinturas se han comparado con las de Palacios⁽¹⁰⁾.

(10). Bergström, 1970, p. 70.

6. CATALOGO RAZONADO.6.1. Obras conservadas1. Título: Bodegón.

Distribuidos en tres repisas, a distinto nivel, hay cacharros de cobre, espárragos, un mortero con su mano y espárragos. Colgados, un trozo de carne y un pollo decapitado.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado.

Fecha: ~1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 70, lám. 58.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Típico cuadro de los denominados bodegón de cocina. La fuerza del cuadro reside en la verdad de lo representado, más que en cómo está representado. La luz, de un acorde sordo pero no dialéctica, unifica la composición.

2. Título: Bodegón con besugo.

sobre un plato, un besugo. Limón cortado, una manzana, taza de plata y cantimplora de cobre, al fondo; en un papel, especias.

Oleo sobre lienzo: 44 x 59 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1662.

Fecha: 1662.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Colección Rodríguez y Jiménez,
en 1935.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 166, lám. XXX, nº I.
Cfca Iribarren, 1964, nº 66 -facsímile de
la firma-.

Bergström, 1970, p. 70.

Exposiciones: Madrid, 1966, Floreros y Bodegones en la
Pintura Española, nº 37.

6.2. Obras probables.

3. Título: Bodegón.

En dos planos, cacharros de cerámica, cobre
y objetos de plata y vidrio. En primer tér-
mino, caja con panes y dulces.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1660.

Procedencia: Recuperación, 1941.

Localización: Madrid, colección Benavides.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Moreno.

Análisis crítico: Obra en la órbita de Arias. Formas
toscas y descompensadas. Luz valora-
dora de los primeros términos.

6.3. Obras, citadas de Arias, no vistas.4. Título: Bodegón.

Localización: Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 70, nota 12.

Comentario crítico: Atribuido, en el Museo, a escuela flamenco. Bergström cree ver similitudes con el cuadro nº 1 de este catálogo.

5. Título: Bodegón.

Localización: Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Bergström, 1970, p. 70, nota 12.

Comentario crítico: Igual que el anterior.

.....

MATEO CEREZO.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Poco se sabe de este malogrado pintor, muerto en el umbral de la madurez, a la edad de 40 años. El único biógrafo cercano a su época es Palomino⁽¹⁾, quien lo nombra como autor de bodegones. Mayans y Siscar⁽²⁾, a pesar de su ya conocida animadversión al género, lo cita entre los excelentes. Ponz⁽³⁾ lo incluye varias veces en su "Viaje", sin aludir a su práctica bodegonista. Ceán⁽⁴⁾ insiste en esta tipología y, extrañamente, su traductor, Quilliet⁽⁵⁾, la obvia. Sentenach y Cabañas⁽⁶⁾ tampoco lo cita como autor de bodegones, siendo Tormo⁽⁷⁾ y Cavestany⁽⁸⁾ quien lo vuelven a incluir en esta determinada tipología. En estos últimos años, serán Buendía⁽⁹⁾, Bergström⁽¹⁰⁾,

-
- (1). Palomino, El Parnaso (1724), Ed. Aguilar, 1947, pp. 777-779.
- (2). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 204.
- (3). Ponz, Viaje (1772/1794), Ed. Aguilar, 1947.
- (4). Ceán, 1800, T. I, p. 312.
- (5). Quilliet, 1816, pp. 65-66.
- (6). Sentenach y Cabañas, 1907, p. 152.
- (7). Tormo, 1927, pp. 113 y ss.
- (8). Cavestany, 1936/40, p. 83.
- (9). Buendía, 1966, pp. 278-291.
- (10). Bergström, 1970, pp. 69-70.

Angulo⁽¹¹⁾, Torres Martín⁽¹²⁾ y Gaya Nuño⁽¹³⁾, los que hacen hincapié en este género, al hablar de Cerezo.

1.2. Relación⁽¹⁴⁾.

CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española.

Madrid, 1936/1940, p. 83. *

BERGSTRÖM, INGVAR: Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII. Instituto Ibero-Americano (Gotemburgo), Ed.

Insula, Madrid, 1970, pp. 60-70.

(11). Angulo, 1971, p. 293.

(12). Torres Martín, p. 293, lám. 69.

(13). Stilleben, 1979, p. 182.

(14). Sólo bodegonista.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- ~1626 - Nace en Burgos. Son sus padres Mateo Cerezo e Isabel Delgado, que le sobrevivirán⁽¹⁵⁾.
- ~1641 - Entra en el taller de Carreño de Miranda⁽¹⁶⁾.
- ~1646 - Deja el taller de Carreño⁽¹⁷⁾.
- ~1656/1659 - Viaja a Burgos y Valladolid.
- 1666 - Firma y fecha los dos bodegones de Méjico.

26 Junio - Da poder para testar a su mujer María Campuzanos; y deja como herederos a sus padres. Son testigos Francisco de Segura, escribano de S.M., Jusepe Pérez, alguacil de la Villa de Madrid, y Juan Sánchez, pintor⁽¹⁸⁾.

(15). Si nos fiamos de Palomino, al decir que murió de 40 años, sabiendo en la actualidad la fecha de defunción, será 1626 y no 1635, la fecha de nacimiento.

(16). "(...) cuando apenas tenía quince años, y entró en la escuela de Don Juan Carreño (...)". Palomino, El Parnaso (1724), Ed. Aguilar, 1947, p. 977.

(17). Ibidem, p. 977.

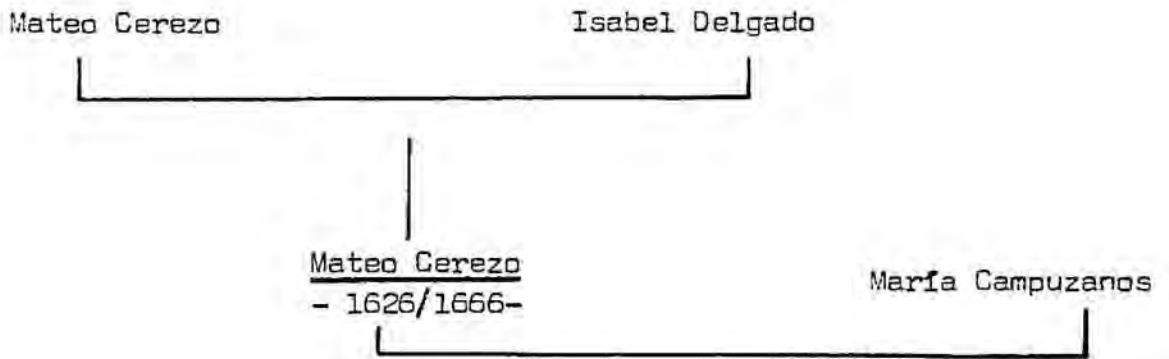
(18). A.H.P.:Protocolo 11.091, fol. 110, según Agulló, 1978, p. 184.

1666 - 29 Junio - Muere en Madrid, siendo enterrado en
la Iglesia de San Millán⁽¹⁹⁾.

1675 - Muere, según Palomino, de 40 años de edad.

(19). L.E. Iglesia de San Justo y Pastor, Fol. 7º, según
Tormo, 1927, p. 121.

3. CUADRO GENEALOGICO.



4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"Pintó también bodegoncillos con tan superior excelencia, que ningunos le aventajaron, si es que le igualaron algunos, aunque sean los de Andrés de Leito, que en esta Corte los hizo excelentes"⁽²⁰⁾

"(...) Si se quiere degradar el pincel y divertir la variedad de los gustos de la gente común en pintar bodegoncillos y las cosas que se venden en ellos, se procurará imitar a Francisco de Herrera, llamado el Viejo; a Francisco Collantes, a Don Antonio de Pereda, a Mateo Cerezo, a Andrés de Leito, a Herrera el Mozo, y demás aventajados en esta especie de pintura (...)"⁽²¹⁾

"(...) Mateo Zerezo, natural de Burgos, y largísimo de manos, como lo fueron Tiziano, Basan, Tintoreto y el Veronés, imitó a Don Juan Camaño (sic), su maestro (...)"⁽²²⁾.

"(...) Son muy raros y apreciables los bodegoncillos de su mano por la verdadera imitación de la naturaleza. (...)"⁽²³⁾

(20). Palomiro, El Parnaso (1724), Ed. Aguilar, 1967, nº 145, pp. 977-979.

(21). Mayans y Siscar, 1776, según Sanchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 204.

(22). Ibidem, p. 176.

(23). Ceán, 1800, T. I, p. 312.

"(...) On estime beaucoup ses intérieurs, qui sont remplis de naturel. On a de lui une collection de dessins au bistre qui sont pleins de mérite. (...)"⁽²⁴⁾

"(...) no tenemos noticia de que compusiera asuntos profanos (...)"⁽²⁵⁾.

(24). Quilliet, 1816, p. 66. Quizás, con la descripción "intérieurs" quiere referirse a las composiciones de bodegón.

(25). Madrazo, 1872, en nota biográfica sobre Mateo Cerezo, p. 386. Sin duda, por descuido, olvida las noticias aquí recogidas. El desconocimiento de cuadros bodegonistas autógrafos de este pintor era total.

5. EL HOMBRE.

El origen de Mateo Cerezo debió ser humilde, si pensamos en la proyección de su padre, también pintor, con seguridad más artesano que artista. Entró en la edad de quince años como aprendiz de Juan Carreño de Miranda, en las condiciones usuales de los talleres de artistas. Pronto debió descollar y adquiriría cierta fama en obras religiosas, lo que no le impidió introducirse en el género bodegonista, que le debió dar fama y un cierto dinero. La escasez de documentos e informaciones, hace difícil aventurar cualquier hipótesis sobre su ideología y personalidad. Quizás, por su temprana muerte, no tuvo tiempo de afianzarse en la Corte, ya que nunca abandonó su residencia oficial burgalesa. Como bien apunta Buendía "La carencia de otros datos nos indica que llevó una vida sencilla y apacible, sin estridencias"⁽²⁶⁾. Su religiosidad debió ser la de un hombre corriente, más o menos piadoso. Su desapego al lugar donde ha de ser enterrado es total, y lo demuestra el que pidiera que "(...) su cuerpo fuese enterrado donde pareciera a doña María Campuzano"⁽²⁷⁾.

(26). Buendía, 1966, p. 291.

(27). A.H.P.:Protocolo 11.091, fol. 110, según Agulló, 1978, o. 184.

6. LA OBRA.6.1. Formación.

Debió aprender los rudimentos de la pintura con su padre Mateo Cerezo, llamado el Malo por Jovellanos. Su manera entre manierista y claroscuroista es algo retardataria y no será seguida por su hijo, quien en Madrid, en el taller de Carreño, se iniciará en un barroquismo bajo la "influencia flamenca, genovesa y veneciana, (que lo llevará) a la exaltación de las formas y a la expresión catártica del color"⁽²⁸⁾. Creará, junto a los artistas de su generación -Escalante, Antolinez y Martín Cabezalero-, la avanzadilla de la última generación seiscentista, por desgracia malograda en su conjunto, por la muerte prematura. Los contactos con Pereda, apuntados por Soria⁽²⁹⁾, son poco convincentes hecho el análisis de sus bodegones, mucho más suaves e inconcretos. Es probable, aunque no trabajó en la Corte, que tuviera acceso, a través de Carreño, a las colecciones reales. En el cuadro catalogado con el nº 5, se ha señalado la influencia de Snyders o Fyt, en el tratamiento de las aves⁽³⁰⁾. Su maestro Carreño consta como pintor de bodegones⁽³¹⁾, aunque la no identificación de ninguno dificulta el proponer conexión entre ambos.

(28). Buendía, 1966, p. 279.

(29). Kubler-Soria, 1959, p. 287.

(30). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 110.

(31). Vid. aparatado sobre Carreño.

6.2. Estilo.

6.2.1. Grupo formal: Cerezo utiliza ya las formas vaporosas y abiertas del barroco, consiguiendo los volúmenes a través de las pinceladas vibrantes, confirmadoras del objeto que se quiere representar. Se intenta que reconozcamos el objeto representado, no plasmarlo con detallismo minucioso y fotográfico. Aunque busca la individualización, sus elementos se integran con sus adyacentes confundiendo. Es, en definitiva, la idea totalizadora la que domina la composición. El resultado no es una suma de elementos, sino la total integración de todos ellos en algo singular: el bodegón.

6.2.2. Grupo compositivo:

- a). Composición abierta.
- b). Composición unitaria.
- c). Composición tectónica.
- d). Composición dinámica.
- e). Composición profunda.
- f). Cierta "horror vacui".
- g). Luz efectista.

a). Composición abierta: La mayoría de los bodegones se incluyen en estancias profundas y se reordenan hacia los extremos del cuadro, indicándonos parte de un todo mayor. Los límites no aparecen definidos y una sensación de continuidad está presente.

b). Composición unitaria: Los elementos están superpuestos, creando un todo unitario, aunque sin perder totalmente su singularidad. El efecto de la composición denota una cierta ordenación de las individualidades en un espacio preestablecido,

que de alguna manera condiciona la colocación de los objetos. Es lo que podríamos denominar un desorden ordenado.

c). Composición tectónica: El citado desorden tienen unas zonas arquitectónicas que sirven para situarnos en nuestro recorrido visual. Son elementos claros -repisa de chimenea, pared de una estancia, mostradores de piedra- que fijan los objetos dándoles una espacialidad concreta. Así, en dos o tres zonas de interés, se ordenan aunque se acumulen, todos los elementos del cuadro. La solución parece derivar de Van der Hamen, en la definición de planos, aunque divergen en el entremezclamiento de estos mismos planos.

d). Composición dinámica: La composición global surge del entrecruzamiento de las líneas estructurales. El uso de la diagonal en profundidad, que atraviesa todo el campo visual penetrándolo, es característica esencial de Cerezo, artista afín a la manera barroca. La ordenación general diagonal, se subdivide en líneas diagonales particulares que, paralelas entre sí, y entrecruzándose, conforman la composición. Un juego sutil de líneas curvas, creadoras de ritmos suaves, es utilizado para crear una movilidad sosegada, que queda fijada con la inclusión de algún elemento vertical, que la esbiliza.

e). Composición profunda: La ordenación en planos sucesivos, entremezclados, y un fondo oscuro dan, a través de las diagonales ya citadas y la inconcreción lumínica, una gran profundidad. Es la sabia mezcla de una perspectiva clásica y

una cierta atmósfera ambiental que, envolviendo a los objetos, les crea espacialidad. La yuxtaposición y la superposición de los objetos definen, a la vez que globalizan, los elementos singulares de la obra.

f). Cierto "horror vacui": El cuadro está lleno de objetos que se amontonan en el lugar de máxima luz. La oscuridad que le envuelve da al conjunto un sentido de "horror vacui", que no es del todo cierto. Normalmente, la composición juega con zonas aglutinadoras triangulares, como los cuadros de México (n^os. 1 y 2 de catálogo). Es más un "horror claritatis" que un "miedo al vacío". Lo que no está lleno, se disimula a través de una sabia manera claroscurota.

g). Luz rasante y efectista: Cerezo utiliza una luz rasante que desde el ángulo superior izquierdo recorre la diagonal del cuadro, iluminando los objetos del primer término, con una gran sensibilidad. Consigue así la visualización concreta de estos elementos, constituidos en centro de atención, que el autor requiere en el espectador. En un segundo momento podemos tratar de introducirnos en el misterio oscuro del segundo término. Es una luz artificial, efectista, que crea, sin embargo, las sombras lógicas que compensan el conjunto.

7.3. Color.

Son sus colores de tonos apagados, intentando adecuarse al

natural. Los elementos elegidos por Cerezo son objetos domésticos, entre los que destaca el color cobre de los cacharros, el gris azul de los peces, el gris y ocre de los estantes, el blanco opaco del mantel, el amarillo del pan, ... El conjunto es una obra intimista de colores suaves, poco contrastados.

7.4. Significantes.

7.4.1. Objetos varios y de cocina:

Estantes de piedra.

Chimenea.

Pared de cocina.

Sartén.

cuchillo.

Mortero.

Vasijas de cerámica.

Jarro de cerámica.

Cuencos.

Aceitera.

Capazo.

Cacharros de cobre.

Candil

Espumadera.

Botella de vidrio.

7.4.2. Ganadería, caza y pesca:

Trozos de carne.

Pescado.

Gallo.

Cordero.

Tordo.

Conejos.

7.4.3. Frutos y frutas:

Cebollas.

Ajos.

Especies.

Lechuga.

Alcachofas.

Limón.

Calabacín.

Manzanas.

Sandía.

Pan

7.5. Conceptualización.

7.5.1. Grupo socio-económico: El mundo que plasma Cerezo, es el de una sociedad campesina, recuerdo puntual de su entorno burgalés. Sus interiores nos muestran la chimenea, signo de una estancia que es a la vez comedor y cocina; las paredes sin rebozar, con ladrillos, son signo de una cierta pobreza. Los mismos objetos son pobres y no destaca ningún símbolo de riqueza. Incluso los estantes están rotos, debido al paso del tiempo. Su actitud se inclina hacia aquellos bodegones de interior holandeses, plenamente naturalistas. Es la suya una

pintura de género sin figuras, de un realismo a veces sosegado, a veces brutal, como el cuadro del Prado (nº 5 de catálogo), que recuerda, por su crudeza, el "Buey desollado" de Rembrandt en el Louvre.

7.5.2. Grupo religioso-mitológico: Los dos cuadros de México (nºs. 1 y 2 de catálogo) y sus réplicas de Madrid (nº 3) y Barcelona (nº 4), parecen simbolizar la gula y la abstinencia, representadas por la carne y el pescado. Se convertirían así en bodegones didácticos, dentro de una ideología contrarreformista del barroco. Son trozos de cocina que nos recuerdan las palabras de Santa Teresa "Entre los cacharros anda el Señor".

8. CATALOGO RAZONADO.8.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón de carne.

Trozo de carne, un capazo, una jarra, una cebolla y objetos de cocina.

Oleo sobre lienzo: 70 x 102 cms.

Firma: Firmado, D. Matheo Zer...

Fecha: ~ 1666⁽³²⁾.

Procedencia: Colección Fagoago, México.

Colección J. de la Cámara.

Localización: México. Museo de San Carlos, nº 75.

Bibliografía: Angulo, 1935, p. 70.

Gaya Nuño, 1958, p. 134, nº 601.

Kubler-Soria, 1959, p. 287.

Buendía, 1966, p. 288.

Bergström, 1970, p. 70, fig. 51.

Artes de México, 1973, p. 33, lám. 31.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Única obra, juntamente con la nº 2, firmada por Cerezo. Angulo, que fue el primero en darla a conocer, opina que "(...) es, sin duda alguna, (la) mejor, y hasta me atrevería a calificarla) como una de las obras más perfectas que en este género ha producido la pintura española"⁽³³⁾. La composición se divide, sabiamente, en dos mitades por

(32). Bergström, 1970, p. 70, dice "que está firmado y fechado 1664".

(33). Angulo, 1935, p. 70.

la reordenación diagonal de los elementos, aumentada por el largo brazo de la sartén que sirve como indicador direccional. Otra diagonal, más sutil, queda formada por los trozos de carne y la vasija que se dirigen hacia la aceitera que reposa en el saledizo de la chimenea. La jarra de cerámica, con decorativos dibujos, y la vertical del lateral de la chimenea, coronado por la aceitera, estabilizan la composición. Coincidimos con Angulo, en su apreciación positiva.

2. Título: Bodegón pescado.

Pescados y cacerolas.

Oleo sobre lienzo: 74 x 102 cms.

Firma: Firmado y fechado, D. Matheo Zerezo fac. 1666.

Fecha: 1666.

Procedencia: Colección Fagoago, México.

Localización: México, Museo de San Carlos, nº 74.

Bibliografía: Angulo, 1935, p. 71.

Gaya Nuño: 1958, p. 135, nº 600.

Kubler-Soria, 1959, p. 287.

Buendía, 1966, p. 288.

Bergström, 1970, p. 70.

Torres Martín, 1971, p. 169, lám. 69.

Angulo, 1971, p. 293, fig. 307.

"Artes de México", 1973, p. 33, lám. 32.

Stilleben, 1979, p. 182.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra estructurada en un gran triángulo que centra la composición.

Cuatro líneas verticales, paralelas entre sí, formadas por los objetos colgantes y por el borde de la pared, estabilizan la composición. Destaca la suave luz que ilumina a los objetos situados dentro del triángulo antes aludido.

3. Título: Bodegón carne.

Réplica del cuadro nº 1.

Oleo sobre lienzo: 79 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1666.

Procedencia: -

Localización: Madrid, colección José Domínguez.

Bibliografía: Obra inédita (34).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Réplica de la obra catalogada con el nº 1.

(34). Quizás es el que cita Cavestany, 1936/40, p. 83, visto por Javier Cortés en colección madrileña y que "cotejado con el de América, presenta composición y técnica análogas."

4. Título: Bodegón pescado.

Réplica del cuadro nº 2.

Oleo sobre lienzo: 84 x 103'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1666.

Procedencia: Madrid, colección Lafora.

Barcelona, colección Despujal.

Localización: Barcelona, en comercio.

Bibliografía: Obra inédita.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Esta composición es una réplica del mismo autor, de su cuadro catalogado con el nº 2. Esta circunstancia lleva al artista a introducir algunas ligeras variantes, sobre todo en el primer término, retrasando los objetos colocados en la repisa, lo que crea una mayor espacialidad. El pan está tratado de diferente manera, pero es casi idéntico al que está colocado en el ángulo inferior derecho del cuadro del Prado (nº 5 de catálogo), lo que abunda en su indiscutible atribución.

5. Título: Bodegón de cocina.

Un cordero y un gallo muertos, cabeza de ternera partida, un tordo, pan y diversos utensilios de cocina.

Oleo sobre lienzo: 100 x 127 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 1666.

Procedencia: Madrid, en comercio.

Localización: Madrid, Museo del Prado. Adquirido por el Ministerio, en 1970.

Bibliografía: Catálogo, Prado 1972, p. 908, nº 3159.

Salas, 1978, pp. 10-12, lám. en p. 15.

Catálogo, Londres 1978, nº 78.

Catálogo, París 1976, nº 74.

Young, 1976, p. 212, fig. 28.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 110.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 78.

París, 1976, La Peinture Espagnole du Siècle d'Or, de Greco à Velázquez, nº 74.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo, nº 110.

Análisis crítico: En un principio se pensó en Pereda⁽³⁵⁾,

aunque las calidades y la manera de agrupar los objetos son distintas. La utilización de una agrupación tectónica favorece la idea de atribuirlo a Cerezo, basándose en el bodegón de México (nº 1 de catálogo). Young⁽³⁶⁾ no se inclina por ninguno de los dos autores, y lo da como anónimo. Destacan los ritmos curvos y el "horror vacui" reordenados en zonas concretas, con la sutil utilización de las diagonales y de la luz rasante.

(35). Xavier de Salas se inclinó por Cerezo, al igual que Pérez Sánchez. Cf. Catálogo, Londres 1976 nº 78 y Catálogo, Pa-

6. Título: Bodegón.

En el centro del cuadro, un plato de loza, con pescado y limón cortado; dos lechugas y alcachofas; a la derecha, jarra de loza blanca; a la izquierda, un caldero y limones. Al fondo, vasija y asa de cuerda y un cántaro para agua.

Oleo sobre lienzo: 80 x 105 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1666.

Procedencia: San Sebastián, Doña María Lozano de Pedro.

Localización: Zaragoza, colección particular (en 1959).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 152, nº 18, lám. XXVI⁽³⁷⁾.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 18.

Análisis crítico: Obra técnicamente acorde con la manera de Cerezo. La utilización ordenada de las diagonales; la valoración individual de los objetos representados; la luz rasante valoradora de los primeros términos; y el "horror vacui", son rasgos seguros de nuestro autor.

ris, 1976, nº 74.

(36). Young, 1976, p. 212.

(37). Atribuido por el expositor a Velázquez. Cavestany se inclina por Pereda.

7. Título: Bodegón.

Un perol, cesta de manzanas y jarra de barro, bofes en el centro del cuadro. A la derecha, sandía sobre un plinto, y a la izquierda, dos conejos colgados. En la parte inferior del lienzo, cebollas y calabacín.

Oleo sobre lienzo: 80 x 104 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1666.

Procedencia: -

Localización: Zaragoza, colección Francés Oliván, en 1936/1940.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 153, nº 20, lám. XXVII⁽³⁸⁾.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

8. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, trozo de carne, gallina desollada, mortero, botella, despojos, peroles y un gato.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1666.

(38). Como Velázquez, según el expositor. Cavestany se inclina por Pereda.

Procedencia: -

Localización: New York, Historical Society.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Mas, 25.814-C.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Interesante obra, de formato horizontal alargado, en el que las tipologías representadas, y su tratamiento, se corresponden con Cerezo. Una cierta acción queda plasmada por el gato, prodigio de técnica pictórica de gran suavidad.

8.2. Obras probables.

9. Título: Bodegón pescado.

Cuatro pescados, una alcucilla metálica, una cebolla y vasijas de cerámica.

Oleo sobre lienzo: 80 x 115 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1666.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Pamplona, Museo de Navarra.

Bibliografía: Buendía, 1966, pp. 288-289, Fig. I.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra atribuida a Cerezo, primeramente,

Buendía⁽³⁹⁾, ofrece un estado lamentable que dificulta su estudio. Bárbaros barridos han eliminado gruesos. Destaca, de manera negativa, la claridad del fondo, inusual, no sólo en los bodegones, sino en la mayoría de las obras de Cerezo. Errores de composición, como el jarrón de la izquierda, que parece bailar, sin asentarse, al igual que la dureza forzada de algunas situaciones, nos hacen dudar de su atribución. Quizás repintes desafortunados, hayan desvirtuado la obra, que en sus orígenes pudo pertenecer a nuestro pintor.

10. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, perol en el que se apoyan unas cebolletas. Judías, pan y papel.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1666.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Casa Lope de Vega.

Bibliografía: Obra inédita. Cliché Gudiol 15.385.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Parece el fragmento de una obra mayor. Su sola visión fotográfica dificulta su inclusión en el catálogo de Cerezo, sin embargo, se observan características propias de este autor.

(39). Buendía, 1966, pp. 288-289, Fig. I.

11. Título: Bodegón pescado.

Pan y pescado.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1666.

Procedencia: -

Localización: Granada, Museo Provincial de Bellas Artes.

Bibliografía: Orozco, 1966, p. 49.Buendía, 1966, p. 289.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Coincidimos con Buendía en que "bien pudiera ser, por su semejanza con los de Méjico, y por sus hábiles empastes, obra de Mateo Cerezo⁽⁴⁰⁾".

8.3. Obras de seguidor inmediato.12. Título: Bodegón.

Sobre tres repisas objetos de cocina, jamón, vasijas cerámicas y trozos de carne, con una cabeza despellejada de ternero.

(40). Buendía, 1966, p. 289.

Oleo sobre lienzo: 104 x 124 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1670.

Procedencia: Qlc. privada francesa.

Localización: Barcelona, en comercio (Sr. Baldrich).

Bibliografía: Catálogo Baldrich, Barcelona 197?⁽⁴¹⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra atribuida, erróneamente, a Loarte.

Parece de Seguidor de Cerezo. Tiene puntos de contacto con el cuadro del Prado (nº 5 de catálogo), aunque la dureza del dibujo y la mayor concreción lo apartan del maestro.

8.4. Obras citadas en Inventarios y Fuentes.

13. Título: Bodegón.

"(...) Otro cuadro de vara y cuarta de alto y vara de ancho, de un javali muerto y diferentes animales y frutas, orixinal de Matheu

(41). Como obra de Loarte.

Cerezo, con marco negro y oxas de laurel tallado y dorado, 300 rs. (...) "⁽⁴²⁾.

8.4. Obras citadas como de Cerezo, no vistas.

14/15. Título: Bodegón pescado.

Localización: Madrid, Condesa de Cedillo.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 83⁽⁴³⁾.

(42). Liquidación de los Bienes de Teodoro Ardeman (1733), según Agulló, 1978, p. 206.

(43). La considera obra de Pereda.

FRANCISCO DE PALACIOS.

1. BIBLIOGRAFIA.

1.1. Comentario.

Pocas noticias hay de este artista madrileño, del que se conocen dos cuadros firmados y fechados en la colección Harrach en Viena (n^{os}. 1 y 2 de nuestro catálogo). Es citado por Palomino⁽¹⁾ quien no hace alusión a cuadros de bodegón, sino a retratos. Igual hace Mayens y Siscar⁽²⁾, y Ponz⁽³⁾ le atribuye una obra religiosa, el "San Onofre" de la Iglesia de los Arrepentidos. Ceán⁽⁴⁾ recoge las noticias anteriores y Guilliet⁽⁵⁾, en su costumbre, traduce lo de éste, sin que aún recojan noticias de su labor bodegonista.

En el siglo XX, y a través de los dos documentos gráficos de la aludida colección vienesa, la figura de Palacios empieza a definirse dentro de la nueva tipología descubierta. Así hablarán de él Mayer⁽⁶⁾ en su Historia de la Pintura Española y el malogrado Xavier de Salas⁽⁷⁾, quien hará un primer estudio tipológico y estilístico de nuestro autor. Cavestany⁽⁸⁾

-
- (1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 243.
- (2). Mayens y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, pp. 177 y 201.
- (3). Ponz, Viaje, T. V, p. 233.
- (4). Ceán, 1800, T. IV, p. 23.
- (5). Guilliet, 1816, p. 240.
- (6). Mayer, 1922, p. 427.
- (7). X. de Salas, 1933, pp. 275-277.
- (8). Cavestany, 1933/40, p. 30.

recogerá lo dicho por este artífgrafo, al igual que, posteriormente, Lafuente Ferrari⁽⁹⁾ y Angulo⁽¹⁰⁾. Bergström⁽¹¹⁾ volverá a estudiar los cuadros de Palacios, pero sin aportar ninguna nueva obra a su corto catálogo.

1.2. Selección.

SALAS, Xavier de: Sobre dos bodicones de Francisco Palacios.

"A.E.A. y A.", T. VI, (Madrid, 1933), pp. 273-277.

BERGSTRÖM, Ingvar: Maestros Españoles de Bodicones y Floresos del siglo XVII. Instituto Ibero-Americano, Götensburgo, Ed. Insula, Madrid, 1970, p. 68.

(9). Lafuente Ferrari, 1842, p. 226.

(10). Angulo, 1871, pp. 213 y 320.

(11). Bergström, 1970, p. 68.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA

~1613 - Nace en Madrid.

~1640 - Discípulo de Velázquez.

1647 - 4. Abril - Floitica con Gerónimo González, para el cobro de una pintura representando a San Juan. Escribano Francisco Frechal. Son testigos Andrés Pineda, Andrés de Velasco y Juan Codesa⁽¹²⁾.

1648 - Firma los dos cuadros de la colección Harrach, de Viena -n.ºs. 1 y 2 de nuestro catálogo-.

El Abril - Compra en la almoneda de Antonio Puga⁽¹³⁾.

(12). A.H.P.:Protocolo 8655, fol. 78, según Agulló, 1978, p. 125.

(13). "mas se remato en fran^{co} de Palacios diez y ocho dibuxos pequeños de diferentes cosas en Veinte y Vn Rs. 021"
 "mas se remato en el susodho catorce estampas de diferentes echuras y pinturas en quatro Rs. 004"
 "mas se remato en el susodho quatro papeles de las edades en seis Rs. 006"
 "mas se remato en el susodho otros quatro papeles en dos Rs. 002"

1652 - Muere en Madrid⁽¹⁴⁾.

25 Septiembre - Testamento de Francisco Berges,
suegro de Palacios⁽¹⁵⁾.

1881 - Fecha en la que, probablemente, el conde de Harrach
compró los cuadros de Palacios.

"mas se remato en el suso dho una hechura de Vn Sancto
Cristo de Zera en diez Rs. 010"
 "mas se remato en fran^{co} de palacios tres estampas en
cuatro Rs. 004"
 "mas se romataron en fran^{co} de palacios treçe comedias
en papel ordinario en seis Rs y m^o 006½"
 "mas se remato en fran^{co} de Palacios Vna espada ancha
en Veinte y dos Rs. 022"
 "mas se remato en fran^{co} palacios quatro estampas gran-
das y pequeñas de diferentes cosas en diez Rs y medio 010½"
 Según Caturba, 1952, p. 80-73.

(14). Al hacer testamento su suegro Francisco Berges (vid. nota 13),
éste habla de su hija como "biua que es de Francisco de Pala-
cios, pintor" y hace mención a "un papel mio que fue del al-
canze, que me hizo la testamentaria de Francisco Palacios, su
marido". Es obvio que nuestro pintor está muerto y que el e-
rro de Palomino está en la fecha de la muerte 1676, no en la
edad que tenía al morir "de unos treinta y seis años".

(15). Testamento de Francisco Berges, según Agulló, 1978, pp. 80-81.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"Francisco Palacios, natural y Vecino de esta Villa de Madrid, fué discípulo de Velázquez, y de los que más imitaron su manera; y aunque no se sabe de obra pública de su mano, hay excelentes cuadros suyos (que yo he visto) en casas particulares, y especialmente retratos, que los hizo con excelencia, y en que se conoce la buena escuela en que se crió y lo mucho que adelantó en ella. Murió de unos treinta y seis años de edad, por el de mil seiscientos y setenta y seis, en esta Villa de Madrid."⁽¹⁷⁾

"(...) Francisco Palacios, natural de Madrid, (imitó) a Velázquez, de quien fué discípulo."⁽¹⁸⁾

"(...) Francisco Palacios, natural de Madrid, y discípulo de Velázquez, hizo retratos excelentes."⁽¹⁹⁾

"Nació en Madrid por los años de 1640, y sus padres pudieron conseguir que D. Diego Velázquez le recibiese por su discípulo. Prontamente dió pruebas de talento y disposición para los retratos, que sobre muy parecidos, los pintaba con

(17). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 242.

(18). Mayans y Siscar, 1776 según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, p. 177.

(19). Ibidem, p. 201.

con gusto y valentía. Pero habiendo fallecido el maestro cuando tenía veinte años de edad y cuando comenzaba a pintar cuadros de historia, quedó desvalido y sin empare alguna. Acaso por esta razón no conocemos otra obra pública de su mano que el S. Onofre de la iglesia de las Recogidas, aunque pintó varias para particulares. Murió en Madrid el año de 1676."⁽²⁰⁾

"Peintre de portraits, naquit à Madrid en 1640. Ses parents obtinrent que Velasquez de Silva le reçût en qualité d'élève. Il développa de suite un grand talent pour les portraits, qu'il faisait très-ressemblans, avec beaucoup de franchise et de goût. Mais, ayant perdu son maître à l'âge de 20 ans, et lorsqu'il commençait à se livrer à l'histoire, Palacios resta entièrement abandonné, et mourut en 1676. On ne connaît d'ouvrage public de lui que le Saint Onofre qu'il fit pour le couvent des Femmes en Retraite, quoiqu'il ait aussi composé quelques tableaux pour des particuliers."⁽²¹⁾

(20). Ceán, 1800, T. IV, p. 23.

(21). Quilliet, 1816, p. 240.

5. EL HOMBRE.

Pocos datos sabemos de Francisco Palacios. Ni los datos de los historiadores nos dan pauta alguna, ni los documentos aportan, tras su lectura, algún nuevo indicio. Podemos suponer, por el documento del pleito del año 1652⁽²²⁾, que Palacios puede pagar a un escribano para que intente el cobro de una deuda, quizás, más que por su nivel social, gracias a la pintura, a su matrimonio con Josepa Bergés, que aporta al matrimonio 800 reales de dote⁽²³⁾. Deseamos que nuevas investigaciones sobre los pintores madrileños del siglo XVII aporten nuevos documentos, que permitan un conocimiento mayor de este autor.

(22). A.H.P.:Protocolo 2658, fol. 79, según Agulló, 1970, p. 125.

(23). Testamento de Francisco Bergés, según Agulló, 1978, pp. 30-31.

6. LA OBRA.

6.1. Formación.

El primero que habla de Palacios es su "quasi" contemporáneo Palomino, quien fija su formación en la órbita de Velázquez. Lo que podría ser una tradición oral, se convierte en convencimiento al analizar su obra. El primero en apuntarlo fue Xavier de Salas⁽²⁴⁾ que vio en las pinceladas entrecruzadas de Palacios, resonancias del gran maestro sevillano. Bergström⁽²⁵⁾, más recientemente, sitúa este matrimonio en una época cercana al "Marte" del Museo del Prado (~1840), hecho éste, que casa con una edad temprana de nuestro artista.

6.2. Estilo.

6.2.1. Grupo formal: De un análisis atento de las dos bodegones de la colección Harrach (nºs. 1 y 2 de catálogo), podemos ver cómo los elementos se conforman a base de ligeras pinceladas, de una cierta pastosidad, dadas con pinturas de igual tono y mezclando colores complementarios. El resultado es una cierta inconcreción, ayudada por una atmósfera evanescente. El dibujo existe, pero pierde el vigor que convertiría a los objetos en formas cerradas y singulares.

6.2.2. Grupo compositivo: Las características principales son:

a) Composición mostrativa.

(24). X. de Salas, 1935, p. 276.

(25). Bergström, 1970, p. 63.

- b) Composición no unitaria.
- c) Movimiento en zig-zag.
- d) Ausencia de "horror vacui".
- e) Luz incidente 45°.

a). Composición mostrativa: Los elementos del cuadro se apoyan sobre un mostrador de piedra, que tiene el punto de fuga en un horizonte medio-alto. Así todos los objetos pueden ser apprehendidos en su totalidad. Un cierto adelantamiento, sobrepasando el borde de la repisa, acerca los elementos al espectador, sujeto paciente del fenómeno que se desarrolla en el campo visual.

b). Composición no unitaria: Cada elemento está individualizado y tratado de manera singular. Existe la yuxtaposición propia del primer tercio, que inicia Sánchez Cotán e institucionaliza Francisco Zurbarán. Cada elemento, crea una atmósfera particular en derredor suyo, que lo convierte en héroe singular de una representación mayor, que adquiere valor no por el todo, sino por la suma de cada uno de los elementos.

c). Movimiento en zig-zag: Un movimiento zigzagante reordena los elementos en el global de la composición. Soluciones análogas se encuentran en Madrid, deudoras de Van der Hamen, aunque la formación de Palacios nos inclina a las soluciones del Velázquez sevillano. El ángulo inferior derecho del cuadro "La vieja friendo huevos" (1618, Edimburgo, Museo) está íntimamente unido a las soluciones de Palacios. La creación de un espacio envolvente y profundo queda explicitado a través de un

ligero adelantamiento de los objetos, que sobrepasan su marco sustentante.

d). Ausencia de "horror vacui": Un número limitado de elementos separan esta obra de un cierto barroquismo, propio de la segunda mitad de siglo. El espacio lleno no llega a las dos terceras partes del campo compositivo, dejando una franja vacía en el tercio superior del cuadro.

e). Luz incidente 43°: La iluminación está claramente explicitada por la división del cuadro en dos mitades; una iluminada fuertemente y la otra en la penumbra. La luz incide sobre los objetos, con una angulación de 43°, y viene del ángulo superior izquierdo, de manera rasante. Los elementos producen sus sombras de manera no siempre lógica, teniendo en cuenta la incidencia ya comentada, aunque en el total de la composición sirven de zonas compensadoras. No son reales, pero en el conjunto plástico son creíbles.

6.3. Color.

Palacios utiliza una gama fría, que confiere al cuadro una gran elegancia. El gris domina el conjunto, ayudado por el verde y el pardo, sabiamente mezclados. Los cuadros del Museo Lázaro Galdiano (n.ºs. 3 y 4 de catálogo) son, por sus tonalidades, hermanos de los firmados de Viena (n.ºs. 1 y 2).

6.4. Significantes.

Mostrador de piedra.
 Platos de metal.
 Una servilleta.
 Jarra de barro.
 Jarra de plata.
 Catavinos de plata.
 Recipiente para enfriar vino.
 Botella de vidrio.
 Cuchillo.

 Panes de trenza.
 Torta.
 Confites.
 Empanadillas.

 Higos.
 Manzanas.
 Melocotones.
 Sandía.

6.5. Conceptualización.

En los cuadros de Palacios advertimos una sutil plasmación de un mundo burgués acomodado. Son los suyos, bodegones que traspiran tranquilidad y un cierto nivel social. Se valora lo natural, pero se le da un tratamiento cálido. Sus frutas están

enteras y sin mácula, sus penes dan la sensación de recién hechos, al igual que sus empanadillas y confites. Todo está preparado para ser saboreado de manera digna y pausada. No es un bodegón para despertar apetencia desenfrenada en harapientos, sino para ser deleitado al calor de una buena mesa. Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante un bodegón burgués, a la manera de los holandeses, pero más en la actitud que en las soluciones. Vermeer nos enseñó que la luz era esencial para crear ambientes. Palacios nos enseña que una cierta melancolía del objeto ha de ser explicitada a través de colores fríos y luz envolvente. Quizás no lo consigue plenamente, pero su mensaje nos atrae e introduce en la obra. Los objetos nos hablan con un lenguaje familiar y agradable. Es la fuerza de la pintura, del arte en general.

7. DISCIPULOS E INFLUENCIAS

La única conexión, hecho el análisis de la obra de Palacios, es con las composiciones de Pereda, de los Museos Rusos. La misma individualización, y una elección burguesa de los objetos, está presente. El desconocimiento de datos vitales del artista nos impide valorar la intensidad de esta conexión, al igual que las posibles con otros artistas.

8. CATALOGO RAZONADO8.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón con frutas.

Sobre una tabla de piedra, mesa o banco, tres platos de metal: contienen, el uno higos de dos tipos, el otro melocotones, uno de los cuales fuera del plato, y el tercero dos campanadillas y una servilleta. Detrás, un caxavinos (?) de plata, un recipiente de madera y corcho conteniendo una botella de cristal (garrafón?) y una jarra de barro basto, con sólo la boca de vidrio. También hay, sobre la mesa, un cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 53 x 78 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1648.

Fecha: 1648.

Procedencia: Viena, colección Fernando Buenaventura de Harrach (comprado en Madrid, en 1661).

Localización: Austria. Palacio Rohrau. Colección privada del Conde de Harrach.

Bibliografía: H. Ritschl, 1926, p. 106, nº 420
Meyer, 1929, p. 404.

X. de Salas, 1935, pp. 275/276.

Cña Iribarren, 1944, nº 18 -facsimile de la firma-.

Lafuente Ferrari, 1953, p. 322.

Goya Nuño, 1960, p. 262, nº 209.

Hinz, 1960, p. 35, nº 1302.

Velázquez y lo Velazqueño, 1960, p. 120.

Bergström, 1970, p. 60

Angulo, 1971, p. 213.

Stilleban, 1972, p. 134, nº 145.

Catálogo, Madrid, 1981/1982, p. 32, lám. 32.

Catálogo, Munich/Viena, 1982, nº 32.

Exposiciones: Madrid, 1981/1982, Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en Colecciones Centroeuropeas; nº 32.

Munich, 1982, El Greco to Goya, nº 60.

Viena, 1982, El Greco to Goya, nº 60.

Análisis crítico: Obra deudora de los esquemas zigzagueantes velazqueños y de Van der Hamen. La luz ilumina los objetos de manera cálida y suave. Obra cercana a las estructuras individualizadoras de Pereda.

2. Título: Bodegón con panes de trenza.

Disposición sobre una losa, igual que el anterior: en primer término, una jarra de barro rojo y un jarro de plata obrada, dos panes de trenza y una torta; luego, un plato de metal con piñonate, dulce seco y almendras y piñones azucarados. En segundo término, una botella de vidrio, de cuello largo, conteniendo

do vino, una jarrita con dos asas de barro rojo, una sandía, y un jarro liso de cobre.

Olso sobre lienzo: 59 x 73 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1640.

Fecha: 1640.

Procedencia: Viena, colección Fernando Buenaventura de Harrach (comprado en Madrid, en 1831).

Localización: Palacio Schrenk (Austria). Colección privada del Conde de Harrach.

Bibliografía: H. Ritschl, 1926, p. 106, nº 402.

Mayer, 1932, p. 404.

K. de Salas, 1933, p. 278.

Cavestany, 1935/40, p. 40, fig. 30.

Lafuente Ferrari, 1939, p. 322.

Goya Nuño, 1932, p. 262, nº 2096.

Heinz, 1930, p. 56, lám. 6, nº 150.

"Velazquez y lo Velazqueño", 1960, p. 123.

Bergström, 1970, p. 68, lám. 43.

Angulo, 1971, p. 213, lám. 106.

Catálogo, Madrid, 1981/1982, p. 52, lám. 33.

Catálogo, Munich/Viena, 1982, nº 61.

Exposiciones: Madrid, 1981/1982, Pintura Española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas, nº 33.

Munich, 1982, El Greco to Goya, nº 61.

Viena, 1982, El Greco to Goya, nº 61.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

3. Título: Bodegón manzanas.

Plato de metal, con manzanas.

Oleo sobre lienzo: 30 x 40 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1648.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Sala XIV,
nº 1540.

Bibliografía: Camón Aznar, 1972, p. 79 (como obra castellana del siglo XVIII).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra que reúne todas las características formales, lumínicas y cromáticas de las pinturas de Palacios. La atribuimos, sin dudar, a este autor.

4. Título: Bodegón higos.

Plato de metal, con higos.

Oleo sobre lienzo: 30 x 40 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1642.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Sala XIV,
nº 1542.

Bibliografía: Camón Aznar, 1972, p. 79 (como escuela castellana del siglo XVIII).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que el anterior.

5. Título: Bodegón.

Sobre una repisa de piedra, plato con manzanas, jarra de cerámica, melón y sandía. Detrás, en la penumbra, jarros.

Oleo sobre lienzo: 60 x 60 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Obra inédita. Fotografía Sala Parés.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Tipológicamente se corresponde con los bodegones de la colección Harrach (n^{os}. 1 y 2). Tratamiento lumínico más contrastado. Composición en zig-zag. Obra segura de Palacios.

5.2. Obras dudosas o mal atribuidas.

5. Título: Bodegón con pollo.

En una repisa, un pollo sobre un plato, es-cudilla con sangre y un cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 42 x 39 cms.

Firma: Firmado F.P.

Fecha: ~ 1648.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés (Registro EMBA 11764).

Localización: Madrid, colección Fernández.

- Bibliografía: Catálogo, Bilbao 1961.
 Catálogo, Madrid, 1961.
 "Colecciones Españolas", vol. XIV, p. 62,
 lám. XXV (EMSA).
- Exposiciones: Bilbao, 1961, Hotel Carlton.
 Madrid, 1961, Galería del Cisne.
- Análisis crítico: Obra de un fuerte realismo, tiene,
 técnicamente, puntos de contacto
 con Palacios. Obra dudosa, aunque no improbable.

6.3. Los cuatro cuadros de "Vanitas" atribuidos a Palacios.

7/3. Título: "Vanitas".

Pareja de cuadros con símbolos de las vanidades,
 y las inscripciones "Haec sola virtus" y "Vana
 est pulchritudo".

Óleo sobre lienzo: 60 x 68'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1665/1670.

Procedencia: New York, Sotheby-Parke Bernet, 4 Abril
 1973, nº 133.

Londres, Christie's, 20 Junio 1974, nº 57.

Localización: Londres, Trafalgar Galleries (en Junio 1977).

Bibliografía: Catálogo, Subasta Sotheby-Parke Bernet,
1973, nº 133.

Catálogo, Subasta Christie's, 1974, nº 57.

Young, 1976, p. 212, nº 21.

Young, 1977, p. 38, fig. 12 y 13.

Exposiciones: Londres, 1977, Aspects of painting over six centuries, nºs. 12 y 13.

Análisis crítico: Catalogados como anónimo italiano⁽²⁶⁾ o Pereda⁽²⁷⁾, Eric Young⁽²⁸⁾ ha sido el primero en afirmar la autoría de Palacios para estos dos cuadros, en base a una posible firma en los cantos de los dos libros de la obra que lleva la inscripción "Haec sola virtus". Hecho un análisis estilístico de los dos cuadros, decidimos que no pueden ser de Palacios, ni por su técnica pictórica, mucho más barroca -superposición por yuxtaposición- ni por su época -posterior a 1680- después de fechar la muerte de Palacios alrededor de 1652.

9/10. Título: "Vanitas".

Variantes de los cuadros 7 y 8.

Oleo sobre lienzo: 50 x 56 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1655/1670.

(26). Catálogo, Sotheby-Parke Bernet, 1973, nº 155.

(27). Catálogo, Christie's, 1974, nº 57.

(28). Young, 1976, p. 212. También, Young, 1977, p. 38.

Procedencia: El Quexigal, Col. Hohenlohe.

Localización:

Bibliografía: Catálogo, El Quexigal, 1979, nº 30.

Noticia, "A.E.A.", T. LII, 1979, p. 263,
nº 327.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que los dos anteriores (nºs.7/8).

.....

ANTONIO PUGA.

1. COMENTARIO.

De Antonio Puga -Orense, 1602 / Madrid, 1648- no tenemos noticia de que hubiera pintado bodegones. Incluso los cuadros catalogados al pintor, al no estar firmados, son discutible. Sólo un "San Jerónimo" (1606, Bowes Museum) es obra segura, aunque no conecta con las obras a él atribuidas. Fue Sánchez Cantón⁽¹⁾ quien agrupó seis obras asignadas a Puga y las relacionó con las citadas por Ceán⁽²⁾: "(...) Pintó el año de 1633 (sic) seis cuadros que conserva el señor don Silvestre Collar y Castro, secretario del Consejo y Cámara de Indias, que parecen a las primeras obras de su maestro (Velázquez), hasta en los asuntos domésticos y triviales que representaba en Sevilla en su juventud". Son todos cuadros de género, que enlazan con una posible práctica bodegonista. En el Inventario, Tasación y Almoneda de sus Bienes, constan bodegones, que podrían ser de su mano o de otros artistas del género. En comercio madrileño⁽³⁾, ultimamente se ha atribuido un "Bodegón con liebre y grabados" a Puga, aunque su no visión directa nos impide todo comentario.

(1). Sánchez Cantón, 1962, pp. 75-76. También Sánchez Cantón, AEA, 1962, pp. 308-310.

(2). Ceán, 1900, T. IV, p. 134.

(3). Subasta Durán, 21/22-XII-1976. Nº 199 cat.

2. DOCUMENTOS.

ANTONIO PUGA. INVENTARIO DE SUS BIENES A SU MUERTE. MADRID. ⁽⁴⁾
11 MARZO 1648.

"Mas Vna lamprea retratada de tres cuartas con su moldura negra".

"Mas obra lienzo del mismo tamaño pintado Vna cabeza de Vn jabali con su moldura negra y lissa".

"Mas tres lienzos pequeños de tres cuartas con sus molduras negras fruteros".

"Mas dos lienzos del mismo tamaño de bolateria sin marcos".

"Mas seis fruteros pequeños de diferentes frutas y entre ellos Vn alcón".

TASACION DE LAS PINTURAS PRESENTADAS POR LOS TESTAMENTARIOS DE ANTONIO PUGA A JOSEPH GALLEGO PINTOR. MADRID. ⁽⁵⁾ 14 MARZO 1648.

"Mas un perrillo y un biolín en doze Reales 012".

"Mas una cabeza de Vn jabali otros beinte Reales .. 020".

"Mas una lamprea con una moldura llana a Veinte Reales 020".

"Mas un frutero con su moldura negra donde está una calabaza y un repollo cuarenta y quatro Rs. 044".

(4). Según Caturba, 1962, pp. 34-35.

(5). Según Caturba, 1962, pp. 42-47.

- "Mas dos fruteros el uno con diferentes fruteros y el otro con calabazas y membrillas con sus molduras negras a treinta y tres Reales cada Vno sesenta y seis Reales 066".
- "Mas dos lienzos de a tres vueltas con sus molduras lisas de diferentes colores a treinta y tres Reales cada uno sesenta y seis Reales 066".
- "Mas dos fruteros pequeños Vno de un racimo de Uvas y otro de unas endrinas ambos en dos ducados 022".
- "Mas tres fruteros pequeños sin moldura Vno de unas zemoñas otro de Vn pedazo de queso y otro de unos esparragos de portillo tres ducados arracon de a ducado cada Vno . 033".

ANTONIO PUGA, ALMONEDA. (6) 21 ABRIL 1640.

- "Mas se remato en domingo de Augnes un lienzo ordinario pintado un Alcon en cinco Rs. 005".
- "Mas se remato en el dho Domingo de Ulloa Vn lienzo mediano ordinario pintado en el Vnos esparragos en seis Rs. 006".

(6). Según Caturla, 1982, pp. 60-70.

- "Mas se remato en D. Baltasar oyanguen Yn-
quisidor de la S^a Yncuision de Toledo
cinco cuadros pequeños y uno mayor de ca-
bezas diferentes y antiguas con sus mar-
cos negros y el otro de Blas de prado y el
otro de una mariposa y un lirio y el otro
de lorueta todo en dien Rs. 100".
- "Mas se remato en Ju^o Rochi dos fruteros
medianos en quinze Rs. 015".
- "Mas se remataron en Blas Grejel dos paisas
pequeñas Vno de zerecas y otro de Vn pedago
de queso sin marcos en treze Rs. 010".

3. CATALOGO.3.1. Obras atribuidas.1. Título: Bodegón.

Colgado, conejo y grabados.

Cleo sobre lienzo: 96 x 76 cms.

Firma: -

Fecha: -

Procedencia: Madrid, Subasta Durán. (7)

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid-Durán 21-22/XII/1976,
nº 199."A.E.A.", 1977, p. 239, nº fig. 19.

Exposiciones: -

.....

(7). Precio salida: 1.200.000 Pts.

FRANCISCO COLLANTES.

1. COMENTARIO.

No se conocen bodegones firmados por Francisco Collantes -1599 / 1656-, aunque Mayans y Siscar⁽¹⁾ lo incluye entre los artistas de mérito en este arte. Palomino⁽²⁾ afirma haberlos visto, y recoge la noticia Ceán⁽³⁾ sin que Guillet, extrañamente, la copie. El Convenio entre Francisco Marchant de la Cerda y su hijo José⁽⁴⁾ recoge un cuadro, presumiblemente una "vanitas". Cavestany⁽⁵⁾ no aporta ningún nuevo dato. Méndez Casal⁽⁷⁾ publica el detalle bodegonista del "San Jerónimo, penitente" de Estocolmo, ponderándolo. Por último, el malogrado Gaya Nuño⁽⁸⁾ le atribuye el discutido cuadro del Kaiser Friedrich Museum, de Berlín.

(1). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. V, p. 204.

(2). Palomino, El Parnaso, 1724, Ed. Aguilar, 1947, p. 283.

(3). Ceán, 1800, p. 347.

(4). Guillet, 1816, pp. 77-78.

(5). A.H.P.:Protocolo 9149, fols. 669, según Agulló, 1981, pp. 213-216.

(6). Cavestany, 1926/40, p. 75.

(7). Méndez Casal, 1936, lám. XVII y detalle en lám. XVIII.

(8). Gaya Nuño, 1958, p. 97, nº 35.

2. DOCUMENTOS.

"Conbenio. Don Francisco Marchant de la Cerda a don Joseph Marchant. En 1º de junio de 1662. (...) Más otro lienzo de mano de Collantes, de dos bars de largo, en que esta pintada vna colabera, vnas flores y vn capexo (...)"⁽⁹⁾

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) Si se quiere degradar el pincel y divertir la variedad de los gustos de la gente común en pintar bodegoncillos y las cosas que se venden en ellos, se procurará imitar a Francisco de Herrera, llamado el Viejo; a Francisco Collantes; a (...)"⁽¹⁰⁾

"(...) Tuvo también en pintar bodegoncillos, de que yo he visto algunos en poder de un aficionado, cosa excelente. (...)"⁽¹¹⁾

"(...) Por este estilo son sus paisajes y bodegoncillos, buscados y estimados de los inteligentes; (...)"⁽¹²⁾

(9). A.H.P.:Protocolo 9149, fols. 669 y ss., según Agulló, 1981, pp. 213-216

4. CATALOGO.4.1. Obras citadas en Inventarios o Fuentes.1. Título: "Vanitas".

Calavera, flores y espejo.

Oleo sobre lienzo: 127 cms. de largo ⁽¹³⁾.

Fuentes: Convenio de D. Francisco Marchant de la Serda con su hijo José. 1/VI/1662. ⁽¹⁴⁾

4.2. Obras atribuidas.2. Título: Naturaleza muerta.

Tres libros muy usados, uno de ellos abierto.

Reloj de arena y recado de escribir.

Oleo sobre lienzo: 35 x 55 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1650/1660.

(10). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 204.

(11). Palomino, El Parnaso (1724), Ed. Aguilar, 1947, p. 303.

(12). Ceán, 1800, T. I, pp. 347-348.

(13). "(...) más otro lienzo de mano de Collantes, de ros barras de largo, en que esta pintada vna calabera, vnas flores y vn espexo (...)", según Agulló, 1931, pp. 213-216.

(14). Según Agulló, 1931, pp. 213-216.

- Procedencia: Roydon Hall (Norfolk), colección J. Hookam.
- Localización: Berlín, Kaiser Friedrich Museum, nº 16667.
-Donación Langton Douglas, en 1907-.
- Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 151, lám. XVIII-II.
Catálogo, Burdeos, 1955, p. 55, nº 95.
Gaya Nuño, 1956, pp. 227-228, nº 12.
Gaya Nuño, 1959, p. 97, nº 135.
Catálogo, Madrid, 1960, p. 129, nº 165.
López Rey, 1963, p. 180, nº 168.
Catálogo, Berlín, 1975, p. 407.
Catálogo, Münster / Baden-Baden, 1979/1980,
p. 462, nº 239.
Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 86, -sólo
citado-.
Catálogo, Madrid, 1982, p. 123, nº 54.
Catálogo, Munich / Viena, 1982, nº 82.
- Exposiciones: Madrid, 1936, Floreros y Bodegones en la
Pintura Española, nº 11.
Burdeos, 1956, L'Age d'Or Espagnol, nº 95.
Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazcuelo,
nº 169.
Münster, 1979/1980, Stilleben in Europa,
nº 239.
Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa,
nº 239.
Madrid, 1982, Pintura Española de los si-
glos XVI al XVIII en colecciones centro-
europeas, nº 54.

Munich, 1982, El Greco to Goya, nº 82.

Viena, 1982, El Greco to Goya, nº 82.

Análisis crítico: Problemático cuadro, con claras sim-
bologías, de la vida contemplativa
-libros, seguramente "Las Pandectas", parte principal
del "Corpus Iuris Civilis"-, la educación y la ciencia
-tintero- y la futilidad de las cosas con el paso del
tiempo -reloj de arena-, que lo transforman en una obra
de "vanitas". Su autoría ha sido discutida, y su cali-
dad no es ajena a estas atribuciones. Se ha catalogado
como Velázquez y, aun hoy, esta tesis es defendida por
Gudiol. Goya lo atribuye a Collantes, sin que su idea
parezca descabellada.

Sobre la autoría velazqueña cabe decir que, al te-
ner oportunidad de estudiarlo profundamente, en su úl-
tima exposición en el Museo del Prado, y poderlo com-
parar con todos los cuadros allí existentes del gran
Velázquez, llegamos a la conclusión que, ni la pince-
lada, ni los tonos, ni mucho menos el concepto, son
velazqueños. Comparada con Pereda, tampoco encontramos
contactos, y fue a Collantes a quien más se acercó.
Sin embargo, la comparación con el detalle del San Je-
rónimo señala diferencias. Descartamos rotundamente la
adscripción sevillana primer tercio. Creemos es caste-
llana y dentro del segundo tercio del seiscientos.

4.3. Detalles bodegonistas en cuadros religiosos.

3. Título: San Jerónimo, penitente.

Ángulo inferior izquierdo con libros y calavera.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Estocolmo, colección Doctor Sandström.

Bibliografía: Méndez Casal, 1936, pp. 2-11, lám. XVII
y detalle en lám. XVIII.

Gaya Nuño, 1952.

Análisis crítico: Magnífico trozo de bodegón, del que Méndez Casal dice "se podría considerar como obra maestra de Antonio de Pereda, de no estar firmado por Collantes (...) discreto pintor de la figura humana y magnífico pintor realista en el trozo que interpreta un libro y una calavera, trozo que por sí sólo constituiría una buena "naturaleza muerta".⁽¹⁵⁾

.

(15). Méndez Casal, 1936, pp. 2-11.

JUAN BAUTISTA MARTINEZ DEL MAZO.

1. COMENTARIO.

Muchas son las dudas que tenemos sobre este autor, que pasó desapercibido a la sombra de Velázquez, su suegro. La primera es sobre el lugar de nacimiento, que desconocemos; Palomino⁽¹⁾ dice que era natural de Madrid, sin embargo, Francisco Andrés⁽²⁾ y Fray Julián Zarco⁽³⁾ lo consideran de la diócesis de Cuenca. Parece que debió nacer -según la fecha que nos da Palomino de su muerte- en 1612.

Pocos datos de su vida, relacionados con su obra, conocemos con exactitud. Sabemos que casó en 1634 con Francisca Velázquez, pero ignoramos si fue consecuencia o causa de su trabajo en el taller del maestro. Como regalo de bodas de su suegro, obtuvo el cargo de "Ujier de Cámara"⁽⁴⁾. Fue Profesor de Dibujo del Infante Baltasar Carlos, desde 1643 a 1646⁽⁵⁾, año en que murió el príncipe. Resultado de esta relación, son los numerosos retratos que se conservan de Baltasar Carlos y la famosa "Vista de Zaragoza". Tenemos noticia de que, en 1657, realizó un viaje a Italia⁽⁶⁾.

Trás enviudar de su primera esposa, casó con doña Fran-

(1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 223.

(2). Francisco Andrés, Obelisco Histórico, 1646.

(3). Zarco Cuevas, según Cavestany, 1954, p. 4.

(4). Sánchez Cantón, 1915, p. 135.

(5). Lorente Junquera, 1960, pp. 183-189.

(6). Caturla, 1955, p. 73.

cisca de la Vega, y a la muerte de ésta, contrajo terceras nupcias con doña Ana de la Vega⁽⁷⁾. Tuvo numerosos hijos, fruto de los tres matrimonios, a los que fue procurando cargos oficiales, siempre con el apoyo de Velázquez, quien continuó protegiéndole, incluso después de la muerte de su hija. Finalmente, al morir su suegro en 1661, heredó la plaza de "Pintor de Cámara", aunque por poco tiempo, ya que falleció en febrero de 1667⁽⁸⁾.

El comentario que Lázaro Díaz del Valle⁽⁹⁾ y Ceán⁽¹⁰⁾ hacen de sus cuadros de "montería" y "cacería", han de ser tomados, según Pérez Sánchez⁽¹¹⁾, en su sentido literal, y no como pinturas de bodegones.

Así las cosas, las obras de tipología bodegonista a él atribuidas carecen de base documental. Sin embargo, agrupamos aquí una serie de cuadros que guardan semejanzas entre sí, y que por su calidad, pudieran ser obras de autor cercano a Velázquez.

(7). López Navío, 1960, p. 387.

(8). Archivo de San Juan, 3º fº 222, según Pérez Pastor, 1914, pp. 180-181.

(9). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41: "Pinta admirablemente cosas de montería (...)".

(10). Ceán, 1800, T. III, p. 101: "y (...) también en las cacerías".

(11). Pérez Sánchez, 1965, p. 331.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obras atribuidas.1. Título: Bodegón carne.

Pernil cortado, pendiente de un clavo, y debajo, perdiz muerta, sobre una mesa.

Oleo sobre lienzo: 60 x 43 cms.

Firma: antaño firmado⁽¹²⁾.

Fecha: Fechado, 1650.

Procedencia: Madrid, comercio.

París, comercio.

Localización: Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Sala XVI.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, pp. 81-82.

Camón Aznar, 1958, p. 91.

Catálogo, Madrid, 1960, p. 112.

Exposiciones: Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazqueño.
nº 132.

Análisis crítico: Obra de un naturalismo de gran fuerza expresiva. Excelente trozo -forma parte de un cuadro mayor, juntamente con el nº 2- de pintura, tanto por la sobriedad, como por la utilización de calidades ajustadas al natural; por el color y por su pastosidad casi táctil, a base de gruesas pinceladas.

(12). Estuvo firmado Mazo y "borrósele la firma en el comercio para poder afirmar que debían (r^{as}. 1 y 2 de catálogo) ser de Velázquez", según catálogo, Madrid, 1960, p. 112. Cf. carta del Sr. Lázaro Galdeano, de fecha 30 Mayo 1936, según Cavestany, 1936/40, p. 81.

2. Título: Bodegón carne.

Medio cordero, con sus vísceras.

Oleo sobre lienzo: 60 x 43 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1650.

Procedencia: Madrid, comercio.

Localización: Madrid, Museo Lázaro Galdiano; Sala XVI.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, pp. 81-82.

Camón Aznar, 1958, p. 91.

Catálogo, Madrid, 1960, p. 111.

Exposiciones: Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazqueño,
nº 131.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

2.2. Obras probables⁽¹³⁾.3. Título: Bodegón carne.

Colgados, vísceras, costado y trozo de mus-
lo; sobre una repisa de piedra, trozo de
carne.

Oleo sobre lienzo: -

(13). Dudoso de Mazo, aunque del mismo autor que los dos cuadros anteriores.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Nantes, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Angulo, 1954, p. 324, lám. V.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Nos encontramos ante uno de los mejores bodegones naturalistas. El empaste, la utilización del blanco para dar corporeidad, el fondo oscuro, emparentan este cuadro a los dos del Museo Lázaro Galdiano. Nos inclinamos por el mismo autor. Reproducimos, por su interés, el texto de Angulo en "A.E.A." (1954), al referirse a este cuadro: "Aunque no llego a ver con claridad su clasificación, creo útil para el público, caso de que, efectivamente, sea de esta escuela (escuela española) -en todo caso será importante como término de comparación- el reproducir este excelente trozo de pintura. Según indica el Sr. Sencist en el catálogo, estuvo en un tiempo atribuido a Chardin, después, por Nicolle, a la Escuela Española; él precisa que podría pensarse también en un flamenco o en un italiano, como Chimenti de Empoli.

Realmente, a pesar de su composición tan española, hay en la factura y color de varias de sus partes algo que, al menos, es muy poco frecuente entre nosotros. Pero, sobre todo, es obra que por su calidad merece mucha atención".

4. Título: Trozo de carne y verduras.

Sobre una mesa, un trozo de carne de
Cordero -costillas y pierna- y
hojas de brezo.

Oleo sobre lienzo: 57 x 78 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1650.

Procedencia: Antonio López Roberts.

Localización: Barcelona. En comercio (1980).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 162,
lám. XXXIV.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bode-
rones en la Pintura Española,
nº 88.

Análisis crítico: Cavestany⁽¹⁴⁾ le encuentra calidades

(14). Cavestany, 1936/40, p. 162.

velazqueñas, apuntando el nombre de Mateo Cerezo. Creemos que puede atribuirse al mismo autor de los cuadros 1, 2 y 3 de este catálogo, debido al tratamiento de los blancos y a un mismo tipo de pincelada. Obra de un fuerte naturalismo.

2.3. Atribución rectificada.

5. Título: Gallinero.

En un corral, capón, pavos y gallinas; unos en libertad y otros cautivos.

Oleo sobre lienzo: 102 x 126 cms.

Firma: Firmado.

Fecha: -

Procedencia: Marqués de Repisa.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cavestany, 1954, p. 4⁽¹⁵⁾.

Catálogo, Madrid 1960, nº 130.

Pérez Sánchez, 1965, p. 331⁽¹⁶⁾.

Análisis crítico: Sobre un fondo negro, destacan los colores carmines de las crestas de las aves y los azules. Obra entre un naturalismo doméstico y un cierto decorativismo, propio de los pintores

(15). Lee la firma como J.B. del Mazo.

napolitanos. Coincidimos en la apreciación, antes aludida, de Pérez Sánchez.

2.4. Obras citadas como de J.B. Martínez del Mazo, no vistas.

6. Título: "Bodegón fruites".

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1931, nº 46.

Exposiciones: Barcelona, 11, 12 y 13 Febrero 1931,

"Liquidació-Subasta d'una gran collecció d'Art", Sala Parés.

7. Título: "Bodegón fruites".

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1931, nº 47.

Exposiciones: Barcelona, 11, 12 y 13 Febrero 1931,

"Liquidació-Subasta d'una gran collecció d'Art", Sala Parés.

-
- (16). Compara la firma con la de una obra de Baldassare del Caro, en el Museo de Capodimonte, y cataloga esta pintura como del autor napolitano.

8/9. Título: Armas y trofeos.

Localización: Madrid, colección privada.

-en 1936/1940-

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 82.

.....

DOMINGO GUERRA CORONE

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Autor desconocido por los tratadistas de los siglos XVII, XVIII y XIX. Tampoco en el siglo XX se habla de este autor, hasta la noticia y análisis profundo que de él hace el Marqués del Saltillo, en el año 1944⁽¹⁾. Sólo una breve referencia de M^{te} Luisa Caturla⁽²⁾ al hablar de la almoneda de Puga y las noticias rescatadas por Mercedes Agulló,⁽³⁾ añaden luz a una biografía parca en noticias.

1.2. Relación.⁽⁴⁾

SALTILLO, MARQUES DEL: Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel. "Arte Español", 1944, pp. 43-48.

(1). Saltillo, 1944, pp. 43-48.

(2). Caturla, 1952, p. 61.

(3). Agulló, 1978, p. 74. También Agulló, 1981, pp. 100-101.

(4). Tenemos noticia de un trabajo que, sobre este autor, ha realizado Alfonso E. Pérez Sánchez, al cual, al cerrar este apartado, no hemos tenido acceso.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- ~1615/1620 - Nace en lugar desconocido, siendo sus padres Pascual Guerra Coronel e Isabel Fernández, vecinos de Medina del Campo.
- ~1640 - Casa con Ana Granate.
- ~1642 - Nace su hijo Lucas.
- 1642 - 20 Diciembre - Consta como testamentario de María Carrillo, viuda de Alonso Sánchez⁽⁵⁾.
- 1644 - 4 Marzo - Tiene un pleito con Pedro Izquierdo⁽⁶⁾.
- 9 Junio - Muere su hijo Lucas "de edad de año y medio"⁽⁷⁾.
- 1648 - 11 Marzo - Bautiza a su hijo Alexandro Francisco Antonio, siendo sus padrinos Ysidro Bandrés de Abarca y doña Catalina Manuel Royo⁽⁸⁾.

(5). L.E., según Agulló, 1978, p. 74.

(6). A.H.P.:Protocolo 8430, fol. 39, según Agulló, 1978, p. 74.

(7). L.E., según Agulló, 1978, p. 74.

(8). L.B., según Agulló, 1981, p. 100.

- 1648 - 21 Abril - Compra por 67 rs. "un retrato del griego con su cuello" en la almoneda de Puga⁽⁹⁾.
- 1650 - 20 Mayo - Cobra 12 rs. por "la ocupacion que tubo de tasar todo lo tocante a pinturas de las que quedaron por fin y muerte de la susodicha (D^a. Jacinta de Tamayo y Pedraza)"⁽¹⁰⁾.
- 1651 - 10 Octubre - Otorga testamento⁽¹¹⁾.
- 16 Noviembre - Muere, en la calle de la Merced, en casas del Colegio Imperial⁽¹²⁾. Su testamento será abierto por Julián de Vega, "escribano del numero desta Villa"⁽¹³⁾.
- Noviembre 1651 - Tasan sus bienes Angelo Nardi, Juan Bautista Martínez del Mazo y Bernabé Contreras⁽¹⁴⁾.

(9). Almoneda de Puga, según Caturla, 1952, p. 61.

(10). A.H.P.:Protocolo 9094, fol. 32, según Agulló, 1981, p.100.

(11). Según Saltillo, 1944, p. 44.

(12). L.E., según Agulló, 1981, p. 101.

(13). Mercedes Agulló sólo da el apellido del escribano "de Vega", que, sin embargo, Saltillo ofrece completo. Vid. Saltillo, 1944, p. 45.

(14). Saltillo, 1944, p. 44.

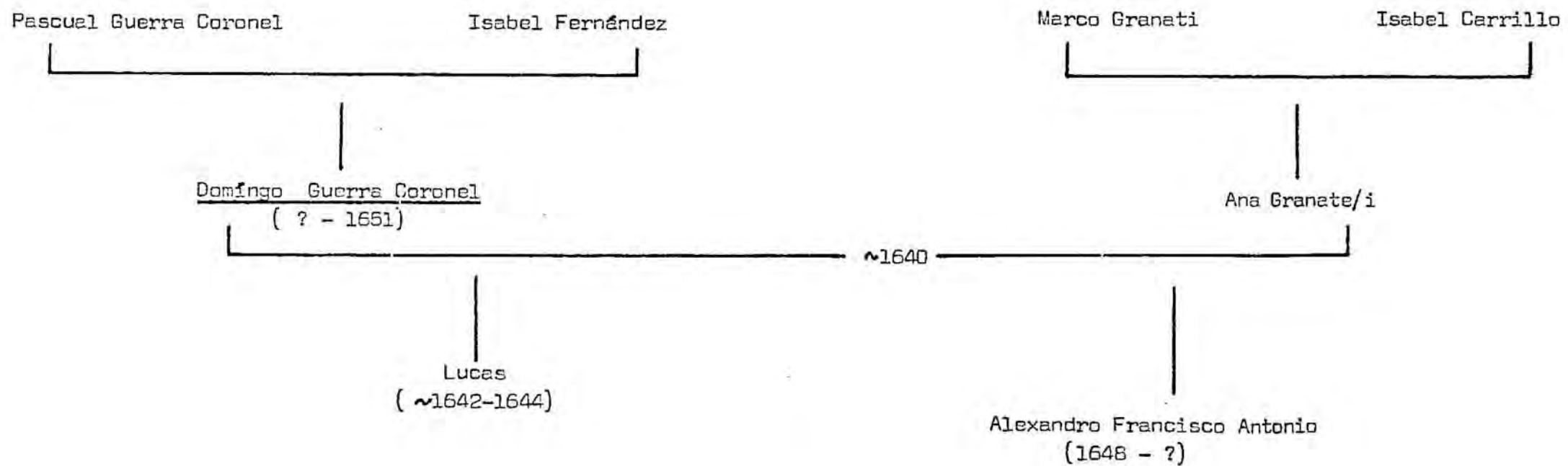
1652 - 8 Abril - Miguel de Palacios, testamentario del pintor, paga el alquiler de las casas que éste tenía en la calle Toledo, propiedad de la Compañía de Jesús⁽¹⁵⁾.

7 Noviembre - Testimonio notarial sobre una deuda no transcrita en el testamento y que se paga con un cuadro, presumiblemente de Velázquez⁽¹⁶⁾.

(15). Saltillo, 1944, pp. 43-44.

(16). Ibidem, p. 45.

3. CUADRO GENEALOGICO.



4. DOCUMENTOS⁽¹⁷⁾.

"Un frutero en que están pintados un pastel y otras cosas de vara y cuarto de ancho y tres cuartas de alto con moldura negra 132 rs."

"Dos cuadros iguales de vara en alto y vara y media de ancho en que estan pintadas diferentes frutas con molduras negras."

"Otro cuadro de vara en alto y vara y cuarto de ancho con frutas de invierno 44 rs. "

"Un cuadro de vara alto y vara y media de ancho de una (sic) uvas 66 rs."

"Otros lienzos iguales de tres cuartas de ancho en que estan pintados unos bodegones sin molduras en 44 reales."

"Dos cuadros de vara en alto y cinco cuartas de ancho de unas pinturas de unos pescados 110 reales.

"Otro de cinco cuartas de alto y siete de ancho en que estan pintados diversos pajaros 66 reales."

"Un lienzo de dos tercias de ancho y media vara en alto de unos vidrios."

"Una guirnalda con una Huida a Egipto de vara en alto y vara y cuarta de ancho 200 reales."

(17). Testamentaria. Archivo Protocolos, Escribanía de Rancano, Protocolo 6766, según Saltillo, 1944, p. 47.

5. EL HOMBRE.

La biografía y el análisis de la vida y personalidad de Domingo Guerra Coronel fue realizado, de manera ejemplar, por el Marqués del Saltillo. Al interpretar el documento de la Testamentaria del pintor, nosotros sólo señalaremos algunos aspectos importantes, remitiéndonos a la lectura del citado texto.

El testamento nos muestra una cierta posición social en nuestro artista, ya que los 400 ducados que lleva al matrimonio se han convertido, a su muerte, en 4.000. Esta ascensión económica se atribuye a su trabajo, que el mismo autor quiere señalar al decir "los bienes que tengo los he adquirido con mi industria, sin que tenga parte alguna en ellos la dicha mi madre, antes bien la he socorrido con cuanto he podido"⁽¹⁸⁾. La presente afirmación es casi idéntica a la realizada por Pereda en sus capitulaciones matrimoniales⁽¹⁹⁾. Su economía holgada, y su cultura, le permiten comprar cuadros de otros autores, entre los que se destacan Velázquez, el Greco y Alonso Cano, así como tener estampas de los más conocidos autores de su tiempo y anteriores, tales como Miguel Angel, Rafael, Ticiano, Durero, Martín de Vos, Bloemaert, Rubens, Pereda, Carreño, etc.

(18). Testamentaria, según Saltillo, 1944, p. 43.

(19). Vid. apartado Pereda, nota 59.

Hombre de letras, debía tener una buena biblioteca que, parcialmente, queda reflejada en su testamento⁽²⁰⁾.

Su religiosidad queda igualmente patente, en su profesión en la Orden Tercera, y sus deseos de ser enterrado en su Párrroquia, la de San Millán, junto a las gradas del Altar Mayor. Concierta mandas piadosas y deja constancia de la ofrenda de una lámpara de plata a Ntra. Señora del Buen Consejo del Colegio Imperial, que ofreció en ocasión de una enfermedad de su mujer.

Extraña que, hombre tan instruido y conocido en Madrid, fuera obviado por Palomino. El desconocimiento de obra segura de su mano no nos permite aventurar la razón, aunque, sí los bienes que tuvo los consiguió con su industria, como él mismo dice, debió tener una cierta calidad; sin embargo, las cotizaciones de sus cuadros son bajas.

(20). Vid. Saltillo, 1944, p. 44.

(21). Ibidem, pp-46-48.

6. LA OBRA.

De la lectura atenta del Inventario de sus cuadros, podemos señalar la existencia de doce cuadros de este tema, preferentemente fruteros, aunque aparecen también, un bodegón con pescados, otro con "vidrios", y el cuadro religioso, con una guirnalda de flores, o frutas, y la Huida a Egipto.

Nada podemos decir sobre su estilo que presumimos, por la época, dentro de la corriente naturalista de Van der Hamen. Incluso nos atreveríamos a decir que, algunos de los cuadros atribuidos por Saltillo a nuestro autor, podrían ser de otra mano, quizás del citado Van der Hamen.

.....

FRANCISCO PEREZ SIERRA.

1. COMENTARIO.

Francisco Pérez Sierra -Márcos, 1627 / Madrid, 1733- es glosado como pintor de género bodegonista y floral por Palomino⁽¹⁾ y Ceán⁽²⁾, y omitido por Guillet. Cavestany⁽³⁾ lo incluye en su "Catálogo".

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) y últimamente (...) se aplicó a pintar flores y frutas por el natural (con ocasión de un muy pulido jardín que tenía en su casa) (...) A cuyo intento Don Diego de Mexera (agudo ingenio castellano), escribiéndole un romance, tan celebre como suyo, entre otras coplas (aludiendo a las flores), dixo lo siguiente:

-
- (1). Palomino, El Parnaso (1724), Ed. Aguilar, 1947, p. 1124.
 (2). Ceán, 1800, Tomo IV, p. 82.
 (3). Cavestany, 1936/40, p. 91.

Vos, por quien duda la vista
 Cuando curiosa os contempla
 Si en el jardín o en el lienzo
 Las producís más perfectas.

También se aplicó a pintar algunos bodegoncillos, con diferentes baratijas, hechos por el natural, y algunas legumbres y hortalizas, coloreado con tanta arte y buen gusto, que era un milagro. (...)⁽⁴⁾

"(...)ocupándose en los ratos que le permitían sus negocios en los bodegoncillos, frutas y flores por el natural, que le prestaba un jardín propio en su casa de la calle de las Infantas, las que pintaba con mucha facilidad y acierto, (...)"⁽⁵⁾

* * * * *

(4). Palomino, El Parraso (1724), Edición Aguilar, 1947, p. 1124.

(5). Ceán, 1000, Tomo IV, pp. 82-83.

ANDRES DEI, ETC.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Pintor prácticamente desconocido, es citado de manera indirecta por Palomino⁽¹⁾ al hablar de Mateo Cerezo. Mayans y Siscar⁽²⁾ lo cita entre otros autores bodegonistas, sin analizarlo. Ceán⁽³⁾ recoge lo dicho por el tratadista cordobés, y Quilliet⁽⁴⁾ lo alaba como pintor de interiores⁽⁴⁾, quizás aludiendo a sus bodegones con figuras.

En nuestro siglo lo citan, en primer lugar, Sentenach y Cabañas⁽⁵⁾, siendo Cavestany⁽⁶⁾ quien aporta una primera lista de obras firmadas de su mano. Oña Iribarre es quien nos documenta sobre sus firmas⁽⁷⁾. En la actualidad, considerado como el último eslabón de la escuela madrileña, ha sido analizado y ponderado por Sterling⁽⁸⁾, Bergström⁽⁹⁾, Torres Martín⁽¹⁰⁾,

(1). Palomino, El Parnaso (1724), Ed. 1947, p. 978.

(2). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 204.

(3). Ceán, 1800, T. III, p. 34.

(4). Quilliet, 1816, p. 186.

(5). Sentenach y Cabañas, 1907, p. 164.

(6). Cavestany, 1936/40, pp. 87-88.

(7). Oña Iribarren, 1944, nº 52.

(8). Sterling, 1952, p. 69.

(9). Bergström, 1970, pp. 76-77.

(10). Torres Martín, 1971, fig. 168.

Angulo⁽¹¹⁾ y Young⁽¹²⁾. Los catálogos de pintura española de Londres⁽¹³⁾, París⁽¹⁴⁾ y Madrid⁽¹⁵⁾, lo incluyen entre los destacados.

1.2. Relación.

CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española.

Madrid, 1936/1940, pp. 87-88.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.: D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1978/1979, nº. 55, s/p.

(11). Angulo, 1971, p. 320, fig. 337.

(12). Young, 1976, p. 213, fig. 19.

(13). Catálogo, Londres 1976, nº 76.

(14). Catálogo, París, 1976, nº 13.

(15). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 57.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) Pintó también bodegoncillos (Mateo Cerezo), con tan superior excelencia, que ningunos le aventajaron; si es que le igualan algunos; aunque sean los de Andrés de Leito, que en esta corte los hizo excelentes.(...)"⁽¹⁶⁾.

"(...) Si se quiere degradar el pincel y divertir la variedad de los gustos de la gente común en pintar bodegoncillos y las cosas que se venden en ellos, se procurará de imitar a Francisco de Herrera, llamado el Viejo; a Francisco Collantes, a Don Antonio Pereda, a Mateo Cerezo, a Andrés de Leito, a Herrera el Mozo, y demás aventajados en esta especie de pintura.(...)"⁽¹⁷⁾.

"(...) pero Leyto se distinguió en los bodegones, en que pocos le aventajaron. (...)"⁽¹⁸⁾.

"(...) Leyto s'est distingué particulièrement dans les intérieurs, et a peu de rivaux espagnols en ce genre. (...)"⁽¹⁹⁾.

(16). Palomino, El Parnaso (1724), Ed. 1947, p. 478.

(17). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 204.

(18). Ceán, 1800, T, III, p. 34.

(19). Quilliet, 1816, p. 180.

3. EL HOMBRE Y LA OBRA.

Ningún dato conocemos de la vida de Deleito, y sólo nos podemos referir a él a través de sus obras conocidas y, por suerte, firmadas. Basándonos en su actividad, ya madura alrededor de 1680, podemos situar su nacimiento hacia 1650.

3.1. Formación.

Pérez Sánchez⁽²⁰⁾, basándose en unas supuestas analogías, sospecha que hubiese sido discípulo de Pereda, y como tal lo incluye en el catálogo de la exposición de este artista. Creemos, sin embargo, que la mayor inconcreción de la pincelada lo acerca a las formas de la última generación madrileña y sevillana. Las obras de Cerezo, aunque más prietas de pincelada, ya anuncian a Deleito. Sospechamos, por su colaboración con el sevillano Sarabia, su origen hispalense. Su pincelada deshecha conecta con la de Valdés Leal. Pérez Sánchez piensa que el autor "parece estar inspirado en modelos toscanos -de un Cecco Bravo, de un Livio Meus o de un Orazio Fidani-, con los que se emparenta muy curiosamente, por la técnica fogosa y el brillo espumeante (...)"⁽²¹⁾, opinión que no podemos valorar por desconocer las obras de estos autores y su presencia en colecciones españolas. En el panorama general español, como ya señalamos en los primeros capítulos, Valdés Leal y Deleito, con sus formas abiertas, explican perfectamente el hundimiento de la monarquía de los Austrias.

(20). Catálogo, Madrid, 1978/1979, apartado Deleito, s/p.

(21). Ibidem, nº 57.

3.2. Estilo.

3.2.1. Grupo formal: Son las suyas formas abiertas hasta el límite, diríamos que deshechas completamente. Los objetos son conformados a través de una pincelada que insinúa, sin dibujar. Es el triunfo de lo barroco, vaporoso y poco tangible, común a toda la pintura del último tercio del seiscientos, en el que el color y la luz sustituyen a la línea

3.2.2. Grupo conceptual: Las composiciones de Deleito incluyen todas las características del estilo barroco tardío, algunas ligeramente matizadas.

- a). Composición abierta.
- b). Composición unitaria/no unitaria.
- c). Composición profunda.
- d). Composición oscura.
- e). Diagonalidad.
- f). Luz teatral.

a). Composición abierta: La acción o aspecto que se representa es parcial y denota continuidad. Es una parte de un todo más extenso que la composición no ha podido captar. Se huye de la simetría, utilizando diversas direcciones que de manera centrífuga, huyen del foco central.

b). Composición unitaria/no unitaria: La composición es el resultado de una amalgama de elementos que se interrelacionan en el todo representado. Sin embargo, el objeto aún tiene un valor individual, propio de la actitud mostrativa

tradicional del bodegón español. En la sabia síntesis de ambas tendencias, se desarrolla la composición de Deleito.

c). Composición profunda: La composición se ordena en profundidad, con la colocación de los objetos en planos sucesivos. La luz, como veremos, valorando los elementos y los planos, ayudará a esta profundización visual, juntamente al uso de unos primeros términos que parecen salirse del cuadro y unos últimos términos, enmascarados en una cierta oscuridad física o formal.

d). Composición oscura: Los elementos, aunque en parte individualizados, no son aprehendidos fácilmente por el espectador, que los tiene que descubrir de entre el maremagnum de la composición y, singularizándolos, valorarlos. Ante la obra de Deleito, el factor tiempo es esencial para la total comprensión de la obra, no a nivel conceptual, sino simplemente de identificación formal.

e). Diagonalidad/Movimiento: Un cierto geometrismo está presente en la estructuración de las obras. Los contornos físicos desaparecen visualmente, pero existen. La ordenación se hace dentro de líneas diagonales que conforman el total compositivo. Estas líneas se entrecruzan creando una movilidad barroca, que introduce inestabilidad. No son formas sosegadas, sino dinámicas y vivas, que tienen sentido, tanto formal como conceptualmente.

f). Luz teatral: Los elementos están tenuamente ilumina-

dos, como sumidos en la penumbra. Sin embargo, una luz dramática ilumina los puntos de máximo interés del cuadro. Así, en la "Vanitas" de la colección Garcia Diego (nº 5 de catálogo) la luz es totalmente irracional. El primer término recibe una luz viva y rasante, dejando el segundo término lógicamente en la penumbra. Sin embargo, en un plano retrasado, aparece el tema de la "deesis" como proyectado cinematográficamente. Es un recurso efectista que cumple una doble función: compensar la composición, y dar énfasis a uno de los puntos conceptuales más vital.

3.3. Color.

Los colores de Deleito son todos ellos apagados y fríos, complementándose perfectamente unos con otros. Los colores pardo rojizo, verde líquido, azul, ocre, amarillo, son predominantes en su paleta, que los combina sabiamente, mezclándolos y diluyéndolos unos con otros. La utilización del negro consigue el tono sombrío predominante en el conjunto.

3.4. Significantes.

3.4.1. Cuadros con figuras:

Figura de hombre.

Figura de mujer.

Mesa de piedra.

Vajilla.

Jarrón.

Fuente.

Pan.
Queso.
Pastel.
Frutas.
Melón.
Granada.
Cardo.
Escarola.
Ajos.
Pasteles.

Gallina.
Gallo.
Aves.
Carne
Pescados.

3.4.2. "Vanitas".

Tapete.
Espejo.
Libro antiguo.
Reloj.
Joyas.
Monedas.
Cofrecillo.
Retrato miniatura.
Calavera.
Velón
Representación de la "Deesis".

3.5. Conceptualización.

3.5.1. Grupo socio-económico: Los cuadros de Deleito reflejan una sociedad alta, diríamos aristocrática. Se apartan del naturalismo popular del primer tercio de siglo, en el que los personajes y su entorno explicaban una realidad cotidiana. Un sistema de referencias concretas avalan este cierto aristocratismo. Las repisas están bellamente decoradas con motivos clásicos de hojas de acanto, palmetas y amorcillos. Los elementos como fuentes y jarrones, son de gran calidad y artisticidad, y las figuras representadas retratan a sirvientas, no a amas de casa o vendedoras. Es en definitiva, el desarraigo de una sociedad pobre, en la crisis final del seiscientos, para buscar refugio y evasión en un mundo que no refleja la realidad del país.

3.5.2. Grupo religioso-mitológico: La naturaleza es utilizada por Deleito con fines religiosos y didácticos, plenamente contrarreformistas. Los dos cuadros de la colección Amatller (n^{os}. 1 y 2 de catálogo) simbolizan la gula y la abstinencia, y no pueden ser comprendidos de manera aislada, sino en conjunto. Desde la óptica moralizadora, han de ser interpretados los dos bodegones de colección particular madrileña (n^{os}. 3 y 4 de catálogo), en los que un hombre en la penumbra, presumiblemente el diablo, tienta la gula de la mujer ante una abundante y copiosa mesa. Los cuadros de "vanitas" tienen una lectura acorde con su contenido. Poco podemos añadir a la certera interpretación que Pérez Sánchez hace del cuadro de la colección García Diego, que asumimos y hacemos extensible a las otras obras de

esta temática. Dice el autor: "La significación alegórica, evidente, se subraya aún más con la presencia del tema de la Deesis, es decir, la mediación de la Virgen y San Juan Bautista ante Cristo Juez, en el trance supremo del Juicio Final. Los elementos alegóricos son los tradicionales, y su valor simbólico, ambiguo a veces, o al menos múltiple. El reloj, que alude siempre al tiempo devorador, había sido en la Edad Media atributo de la Templanza. El espejo y el cofrecillo, que habitualmente representan la Vanidad (además, el primero es símbolo usual del sentido de la Vista), pueden representar la Prudencia; las joyas y el dinero, son siempre expresión de la riqueza y el poder, y el libro abierto se refiere directamente al saber. El retrato femenino en miniatura, alude seguramente al amor mundano, pues se trata de lo que Palomino define "como retratos pequeños, que llaman de faltriquera y por otro nombre amatorios". El erudito pintor señala que, sin ser deshonestos, suelen ser estas pinturas "accidentalmente provocativas". Su presencia aquí, como en Pereda, es una llamada a la honestidad, a la virtud y a la renuncia, ante la presencia del Juicio Final, suprema verdad."⁽²²⁾

Los cuadros del Duque del Infantado (n^{os}. 6 y 7 de catálogo) añaden la calavera, dramatizando la composición, en clara alusión a la muerte, que nos lleva -formalmente señalado por una diagonal muy marcada- hacia Dios, que nos juzgará.

(22). Catálogo, Madrid, 1978/1979, n^o 56.

4. CATALOGO RAZONADO.4.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón pescado.

Sobre una repisa con motivos clásicos, están colocados unos pescados, mientras que en la parte derecha del cuadro, una muchacha los selecciona.

Oleo sobre lienzo: 104 x 164 cms. ⁽²³⁾

Firma: Firmado, Andres Deleito Fe.

Fecha: ~ 1675.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Instituto Amatller.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 320, fig. 337.

Catálogo, Londres, 1976, nº 76.

Catálogo, París, 1976, nº 13.

Young, 1976, p. 213, fig. 19.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 57.

Stilleben, 1979, p. 185.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of the Spanish Painting, nº 76.

París, 1976, La Peinture Espagnole du Siècle d'Or. De Greco à Velázquez, nº 13.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la Pintura Madrileña de su tiempo, nº 57.

(23). En todos los catálogos, en los que sale comentado y reproducido, constan, erróneamente, las medidas 64 x 104 cms.

Análisis crítico: Obra de contenido didáctico y moralizante, que se complementa con su compañera (nº 2 de catálogo). Pérez Sánchez⁽²⁴⁾ ve influencias toscana de un Cecco Bravo, Livio Meus o de Oracio Fidani.

2. Título: Bodegón carne.

Sobre un a repisa, carne, volátiles y embutidos. A la derecha, un hombre con una ave.

Oleo sobre lienzo: 104 x 164 cms.

Firma: Firmado, Andrés Deleito.

Fecha: ~1675.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Instituto Amatller.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 320.

Catálogo, Madrid 1978/1979, nº 57 (sólo citado).

Análisis crítico: Igual que el anterior.

3. Título: Bodegón con figuras.

Conjunto de carnes, frutas y frutas, con dos personajes.

Oleo sobre lienzo: 105 x 165 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1675.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección particular.

Bibliografía: Torres Martín, p. 80, lám. 68.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 57
(sólo citado).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra de conexiones italianas, y significada moral, como ya hemos comentado en el apartado Conceptualización (3.5.).

4. Título: Bodegón figuras.

Conjunto de dos figuras, concarnes y rica vajilla.

Oleo sobre lienzo: 105 x 165 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~ 1675.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 80, lám. 68.

Madrid, 1978/1979, Catálogo, nº 57
(sólo citado).

Análisis crítico: Igual que el anterior.

5. Título: "Vanitas".

Sobre una mesa con tapete rojo, libro abierto, reloj, joyas, cofrecillo, espejo y representación del tema de la Deesis.

Oleo sobre lienzo: 73'5 x 93'5 cms.

Firma: Firmado ANDRES DE/LEITO F., en un papel doblado.

Fecha: ~1680.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Tomás García Diego.

Bibliografía: Oña Iribarren, 1944, pp. 49 y 95, nº 52.
Catálogo, Madrid, 1960, p. 119, lám. CII,
nº 148.

L.M.E., 1961, p. 64.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 56.

Exposiciones: Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazqueño,
nº 148.

Análisis crítico: Cuadro comentado en el apartado 3.5.2.

6. Título: "Vanitas".

Sobre un tapete rojo, libro abierto y una calavera, velón colgando, medallón con retrato, monedas y joyas.

Oleo sobre lienzo: 70 x 80 cms.

Firma: Firmado, ANDRES DELEITO.

Fecha: ~1680.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Castillo de Viñuelas, colección Duque del Infantado.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 32, fig. 9.
 Oña Iribarren, 1944, nº 53.
 Subias Galter, 1962, p. 203.
 Bergström, 1970, p. 76, lám. 57.
 Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 56
 (sólo citado).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Cuadro prácticamente igual al anterior, al que añade la calavera. Tratamiento lumínico teatral. Las zonas están perfectamente delimitadas, compensándose. De manera ilógica y teatral, casi nos atreveríamos a hablar de cinematográfica, aparece iluminado el ángulo superior izquierdo, con la representación de Jesucristo Juez, acompañado por su Madre, la Virgen, y San Juan Bautista.

7. Título: "Vanitas".

Sobre un tapete rojo, los mismos elementos del cuadro anterior, con la variante del libro sobre la calavera.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1680.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Castillo de Viñuelas. Col. Duque del Infantado.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 87.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 56.
(sólo citado).

Fotografía: Cliché Gudiol - 31452.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Cuadro, presumiblemente, pareja del anterior. Había sido citado, pero nunca reproducido. A través de la fotografía nos damos cuenta que el tema está iluminado en la representación de la Deesis, es la parte superior de un gran cuadro que queda en la penumbra. Esta utilización del "cuadro dentro del cuadro" nos recuerda las soluciones de Valdés Leal, en sus "vanitas" de Hartford y York, lo que aproxima a Deleito a la última escuela sevillana.

4.2. Obras probables.

8. Título: Interior de cocina.

En el interior de una cocina, muchacho con aves; colgados, carne de venado ...

Oleo sobre lienzo: 141 x 108 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1670/1675.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, M.R. Abreu (en 1925).

Bibliografía: Catálogo, París, 1925, p. 22, lám. 19 (24).

Exposiciones: París, 1925, Exposition d'Art Ancien Espagnol, nº 19.

Análisis crítico: Obra dentro la tipificación de bodegón con figuras o cocina, sigue la tradición sevillana iniciada por Velázquez. Parece, por su estilo deshecho y pincelada abierta, obra de Deleito, anterior quizás a sus obras conocidas, y dentro de un estilo más festivo, conceptualmente Murillesco. Nos reafirma en nuestra opinión de un Deleito sevillano, accidentalmente en Madrid, alrededor de 1680. Su única visión fotográfica nos impide incluirlo entre las obras conservadas.

(24). Como escuela sevillana.

LUIS MELGAR.

LUIS DE MELGAR.1. COMENTARIO.

Autor de biografía desconocida. Citado por Poleró⁽¹⁾, quien habla de obras firmadas en 1600 "bodegones suyos excelentes de color y verdad". La noticia es recogida por Cavestany⁽²⁾ sin aportar nuevos datos. Bergström⁽³⁾ publica un cuadro, firmado y fechado en 1685. La diferencia de fechas nos indica que son dos autores distintos, o un error de lectura de Poleró.

Tipológicamente, nos encontramos ante una "vanitas", propia, temática y estilísticamente, del último cuarto del siglo XVII.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obra conservada.

1 . Sobre una repisa, libros antiguos y flores.

Oleo sobre lienzo: 39 x 58 cms.

Firma: Firmado y fechado, Luis Melgar 1685 (dos veces) con la adición Setiembr. 27.

Fecha: 1685.

Procedencia: Desconocida

Localización: New York, Newhouse Galleries (en 1968).

Bibliografía: Anuncio "Apollo", Mayo (1968), p. LXXXI
Bergström, 1970, pp. 76-77.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Interesante obra que, partiendo de una ordenación simple, se estructura en una diagonal que se dirige a una zona oscura, consiguiendo una sutil profundización visual. Para Bergström⁽⁴⁾ las flores son símbolos de la brevedad de la vida, al estar muy abiertas y los pétalos a punto de caer. Los libros indican el paso del tiempo, que todo lo envejece. Por desgracia, no conocemos ninguna otra obra de Melgar, quien a través de esta pintura nos demuestra una rara habilidad en la composición de "vanidades", sin cargar las tintas en una excesiva iconografía y en el "horror vacui", propios de los pintores del último cuarto de siglo.

(1). Poleró, 1916, pp. 21-23.

(2). Cavestany, 1936/40, p. 72.

(3). Bergström, 1970, pp. 76-77.

(4). Ibidem, p. 77.

CLAUDIO COELLO.

CLAUDIO COELLO.1. COMENTARIO.

Claudio Coello -Madrid, 1542/1608- no consta como pintor de bodegones según Palomino⁽¹⁾, Coán⁽²⁾ y Guillot⁽³⁾. Cavestany⁽⁴⁾ lo nombra como hábil ejecutante de coronas y guirnaldas de flores y frutas y "otros muchos adornos", en arcos triunfales que con motivo de fiestas públicas se erigieron en Madrid. Será el Marqués del Saltillo⁽⁵⁾ el que, al publicar el inventario de sus bienes, relacionará 12 bodegones. Es obvio que podrían pertenecer a otro autor, pero la falta de denominación a pintor concreto abunda la creencia de que son de su mano.

2. TALLER DE CLAUDIO COELLO2.1. Relación de Asuntos Varios.2.1.1. Floreros y fruteros.⁽⁶⁾

89. "un festón de frutas de dos varas y cuarto de alto y una vara de ancho, 200 rs."

90. "un ramo de azucenas con unos lirios azules (...)"

(1.) Palomino, El Parnaso, Ed. Aguilar, 1947.

(2.) Coán, 1800, T. I. pp. 347-352.

(3.) Guillot, 1816, pp. 75-77.

(4.) Cavestany, 1936/40, p. 27.

(5.) Saltillo, 1952, p. 194.

91. "unos tulipanes y una culebra de (...)"
92. "dos ramos de azucenas (...)"
93. "un jarrón de flores y un papagayo de vara (...)"
94. "un festón de flores (...)"
95. "un florero (...)"
96. "un florero (...)"
97. "otro frutero de 3 cuartos x 1 1/4, 100 rs."
98. "un frutero de vara en cuadro sobrepuesta, 80 rs."
99. "frutero de vara y media en cuadro, 200 rs."
100. "bodegón de una vara x una y cuarta, 200 rs."

.

JUAN CARREÑO DE MIRANDA.

1. COMENTARIO.

Sobre Juan Carreño de Miranda -Avilés, 1614/Madrid 1685- bodegonista, no existen noticias ciertas. Cavestany⁽¹⁾ recoge la relación de pinturas que había, en 1694, en el obrador de los pintores de Cámara de Palacio, hecha con motivo de la entrega de su llave a Lucas Jordán, y cita un lienzo "retrato de un enano con pájaros, perros y unas frutas de Carreño". También refiriéndose a nuestro pintor, documenta la noticia de que "En el Alcazar de Madrid hacen festones de hojas, frutas, niños, etc., cuyo gusto ponderan los escritores, Francisco Rizi y Carreño, con los (...)"⁽²⁾. Está claro que el concepto y forma de estas obras poco tienen que ver con lo que se entiende por bodegón, y son, sobre todo, pinturas festivas y decorativas.

2. CATALOGO.

2.1. Obras atribuidas⁽³⁾.

1. Título: Animales en un jardín.

Una gallina y un conejo, en un jardín, con jarrón de flores.

(1). Cavestany, 1936/40, p. 43.

(2). Ibidem, p. 44.

(3). Más que bodegones propiamente, son escenas de género con

Bibliografia: Catálogo, Barcelona, 1926, reproducido.
 Exposiciones: Barcelona, 1926, "Catàleg de l'Exposició
Venda de quadres antics procedents
d'importantíssimes col.leccions parti-
culars espanyoles", Galeries Laietanes,
 nº 24.

2. Título: Animales en un jardín.

Pareja del anterior.

Bibliografia: Catálogo, Barcelona, 1926.

Exposiciones: Barcelona, 1926, "Catàleg de L'Exposició
Venda de quadres antics procedents
d'importantíssimes col.leccions parti-
culars espanyoles", Galeries Laietanes,
 nº 25.

3. Título: Paisaje con gallos.

Un gallo en el centro de la composición.

Bibliografia: Catálogo, Barcelona, 1931, reproducido⁽⁴⁾.

Exposiciones: Barcelona, 1931, "Obres d'Art. Subhasta",
 Sala Parés, nº 66.

animales, dentro del gusto holandés de un Hondecoeter, o de algún artista italiano.

(4). Atribuido a ¿del Mazo? ¿Carreño de Miranda? el catálogo dice "escola madrilenya d'un seguidor de Velázquez amb influencies d'aquest gran mestre".

MATIAS DE TORRES.

1. COMENTARIO.

De Matías de Torres -Espinosa de los Monteros, 1631 / Madrid, 1711- no citan Palomino y Ceán ninguna obra bodegonista. El haber aprendido a pintar junto a Herrera el Mozo da verosimilitud a la noticia de Cruz y Bahamonde⁽¹⁾, que dice tener un cuadro de bodegón de este pintor. Cavestany no lo cita entre los pintores bodegonistas.

2. FUENTES.

"(...): yo tengo un cuadro de meolladas y aves muertas firmado de su mano bien desempeñado (...)"⁽²⁾

.....

(1). Cruz, (1812) Tomo XI, Libro XX, Cap, II, p. 377.

(2). Ibidem.

JUAN FRANCISCO CARRION.

1. COMENTARIO.

Pocos datos tenemos de este artista, de quien conocemos un "Memento Mori" firmado y fechado. Otro cuadro, en la colección Condesa de Bailón, de Madrid, es relacionado por Angulo⁽¹⁾ con la "vanitas" anterior.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obras conservadas.1. Título: "Memento Mori".

Sobre unas repisas, libros, calavera y reloj de arena.

Oleo sobre lienzo: 100 x 95 cms.

Firma: Firmado, CARLO F. 167.. Vuelta a firmar, al pié de la poesía, Juan Franco Carrió f.

Fecha: 1677.

Procedencia: Gros. Henry Hill y Sydney Hill.

Localización: Indiana, Universidad.

Bibliografía: Angulo, 1966, pp. 260-262.

Catálogo, Newark, 1964/1965, p. 12.

E.S.B., 1966, pp. 37 y 56.

Torres Martín, 1971, p. 143, lám. 40.

(1). Angulo, 1966, p. 260-262.

Catálogo, Princeton, 1902, p. 124.

Catálogo, Detroit, 1902, p.124.

Exposiciones: Newark, 1904/1905, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting (S. XVI-XIX), nº 8.

Princeton, 1902, Painting in Spain, 1500-1700, nº 10.

Detroit, 1902, Painting in Spain, 1500-1700, nº 10.

Análisis crítico: Por su interés, creo necesario reproducir lo dicho por Angulo⁽²⁾, en su artículo sobre el cuadro: "Como queda dicho, el pintor ha renunciado a la exhibición de las galas mundanas, y salvo esos fajos de la parte alta, que tal vez son solicitudes, y encierran, por tanto, preocupaciones por bienes terrenos, la cuenta del primer plano, que no alcanzo a leer, y las llamadas a nuestra atención para que pensemos en la muerte (calavera) y en que la vida se nos acaba (reloj de arena). Carrión prefiere penetrar en nosotros por la vía literaria. En el segundo anacuel, bajo la calavera, como si fuese pronunciado por ella misma, nos ofrece un soneto que, como está firmado por el propio pintor, convierte a aquella en una especie de macabro autorretrato. El soneto, hasta donde alcanzo a leerlo, dice así:

(2). Angulo, 1952, pp. 261-262.

O tu que me estas mirado
 mira bien i vivas bien
 que no gables como o cuando
 te veras asi tanvien
 mira vien con atencion
 esta retrato o figura
 todo para en sepultura

 Juan Fran^{co} Carrión P.

Tras esta llamada directa a nuestra última mirada y a nuestra propia contemplación en la calavera, el pintor nos presenta varios libros en cuyos lomos se leen títulos de obras cuyo contenido era entonces familiar a toda persona culta. El único en el que aparece el nombre del autor es en el inmediato a la calavera: Pestes de Quevedo, es decir, el libro de la Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo Invidia, Ingratitud, Soberbia, Avaricia. Aunque no se cita el autor, también debe ser de Quevedo el librito que aparece a la derecha, en que se lee Lacun. Se tratará de La Cuna y la Sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas, obra de la que se hicieron en pocos años varias ediciones.

El libro que Carrión ha destacado colocándolo sobre la mesa es La Corte Santa, la identificación de cuyo autor debo a don Antonio R. Mofino, tan buen conocedor de impresos españoles. Es la obra del P. Nicolás Causino (+ 1561), confesor de Luis XIII, tradu-

cida del francés por Francisco Antonio Cruzado y Aragón y publicada en Madrid por primera vez en 1664. Tuvo gran éxito y se hicieron de ella varias ediciones, una precisamente en los años en que Carrión pinta su cuadro, en 1670-1677, justificándose así por su mayor actualidad al lugar preferente que el autor le ha concedido en la composición (...)".

Referente a la cuestión artística Angulo se sorprende del arcaísmo de Carrión. Pensamos que unas ciertas formas del primer tercio se darán a lo largo del seiscientos español, con carácter retardatorio. Como ejemplo, el hispalense Pedro de Medina, o incluso las "vanitas" de Campobón. Sin embargo, la estaticidad y volumetría de los objetos queda compensada por una cierta diagonalidad estructural.

2.2. Obra probable.

2. Título: Boderón.

Sobre una mesa, cardo, papel con especias y manzana.

Óleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado, Carrión fecit.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Condessa de Bailén.

Bibliografía: Aguado, 1939, p. 302, lám. II.

Análisis crítico: Si pertenece al Juan Francisco
 carrión del cuadro nº 1 de ce-
 llado, mostrar un aspecto estilístico muy re-
 característico. El autor juega con la simetría y, a la
 vez, con un cierto movimiento diagonal. Está muy
 dibujístico, verdaderamente valoradora de los vol-
 úmenes.

2.3. Obra dudosa.

3. Título: Bodegón.

Un cardo, almendras y una copa de vino blan-
 co.

Oleo sobre lienzo: 30 x 44 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. 1630 ?⁽³⁾.

Procedencia: Colección Pablo Bosch.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 2667. Loga-
 do Pablo Bosch, nº 53.

(3). El Catálogo de Pinturas del Museo del Prado (Ed. 1972),
 p. 327, lo data alrededor de 1630.

- Bibliografía: Catálogo provisional de las obras de
Arte legadas al Museo del Prado por
D. Pablo Bosch, Madrid, 1913.
Catálogo, Prado, 1933, p. 697, nº 66-B.
Ibidem, 1942, p. 777, nº 2607.
Ibidem, 1945, nº 2607.
Ibidem, 1948, nº 2607.
Ibidem, 1950, nº 2607.
Ibidem, 1972, p. 227, nº 2607.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra bastante deficiente, es considerada anónima en los catálogos del Museo del Prado. De manera incomprensible, se relaciona, en el catálogo de 1972, con el estilo de Ramírez. Su inclusión en Carrión se debe a una cierta igualdad temática, aunque una concreción, quizás debida a bárbaros barridos, de las formas, lo apartan del bodegón nº2 de catálogo.

.....

ESCUELA LEVANTINA.

JUAN RIBALTA.

1. COMENTARIO.

De Juan Ribalta -Madrid, 1597 / Valencia, 1628-, hijo de Francisco Ribalta, no tenemos noticia, a excepción de Orellana, de que hiciera bodegones. García Hidalgo, Jusepe Martínez, Palomino, Ceán y Guilliet, lo citan como pintor religioso. Como ya hemos dicho, Orellana nombra un "plato de uvas" al citar las pinturas que hoy en el Monasterio de Nuestra Señora de la Murtra, cerca de Alcira que "(...) los mandó pintar Don Diego de Vich, como éste mismo lo expresa en la carta con que los remitió a dicho monasterio".⁽¹⁾

.....

(1). Orellana, Ed. 1967, pp. 127-128.

ESTEBAN MARCH.

1. COMENTARIO.

No se conoce, a través de los tratadistas, ninguna afirmación de Esteban March hacia el género bodegonista. Su conocida irritabilidad, humorísticamente glosada por Palomino, parece apartarle de género tan sossegado como el de las naturalizadas nuevas. Fue Soria⁽¹⁾ quien la atribuyó un cuadro de este género, merced dudosa de su autoría.

2. CATALOGO.

2.1. Obra atribuida.

1. Título: Tienda de volatería.

Tienda de venta de pollos, gallinas y aves.

Un hombre maduro y un muchacho realizan la operación de compra-venta.

Oleo sobre lienzo: 102 x 123 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, colección privada.

Bibliografía: Soria, 1945, pp. 109-110, fig. 1.

Gaya Nuño, 1958, p. 229, nº 1693.

Análisis crítico: Sin la visión directa de la obra no nos atrevemos a emitir opinión, aunque nos parece dudoso.

(1). Soria, 1945, pp. 109-110, fig. 1.

MIGUEL MARCH.

1. COMENTARIO.

Del pintor valenciano Miguel March -Valencia, 1800/1870-, hijo de Esteban March, tenemos noticia de cuadros dentro de la tipología que estudiamos. La influencia italiana es patente en el joven March quien, a la muerte de su padre, viaja a Roma (~1830). Su única bodegón fechado data de 1831 y tiene, como veremos, características compositivas y conceptuales cercanas a los bodegones de Nicola Maria Recco o Paolo Porpora, con los elementos, ya liberados de los interiores de la primera mitad de siglo, en un paisaje. Pensemos en la relación existente entre Nápoles y Valencia, iniciada por Ribera. Tipológicamente, sus obras se incluyen en tres tipos: bodegones con figuras y de "vanitas" o alegorías, y vacías. No citado por los trasta-distas tradicionales, en su faceta bodegonista, será Orellana⁽¹⁾, y después Alcahali⁽²⁾, quienes nos darán las primeras noticias de adscripción a este género. Cavestany⁽³⁾ aportará documentos gráficos e intentará un catálogo de sus obras conocidas. El estudio de Soria⁽⁴⁾ acabará por fijar al autor. Bergström⁽⁵⁾ incluirá a Miguel March entre los bodegonistas con figuras, sin dedicarle especial atención, mientras que Angulo⁽⁶⁾ hará hincapié en el aspecto bodegonista de su obra.

(1). Orellana, Edición 1867, p. 213.

(2). Alcahali, 1897, p. 107.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 82.

(4). Soria, 1945, pp. 109-120.

(5). Bergström, 1970, p. 89.

(6). Angulo, 1971, p. 248.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGIA.

- 1633 - Nace en Valencia.
- 1661 - Firma el Bodegón de la colección Marqués de Montemayor (nº 1 de catálogo).
- ~1669 - A la muerte de su padre, viaja a Roma.
- 1670 - Muere, en Valencia.

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) El Dr. Juan Bautista Moles, Prebitero de esta Metropolitana, tenia (...) también de mano de éste (Miguel March) cuatro apaizados de bodegón, frutas, aves, etc.; pero habiendo fallecido en el año 1787, pasaron dichas pinturas a su hermano Pedro Pascual Moles, quien por eso se los llevó a Barcelona (...)"⁽⁷⁾

"(...) El Dr. Don Juan Bautista Moles, prebitero de la Metropolitana, poseía (...) y también cuatro bodegones, y habiendo fallecido en 1787 pasaron a su hermano D. Pedro Pascual Moles, que se los llevó con otros a Barcelona (...)"⁽⁸⁾

(7). Crellena, Edición 1967, p. 213.

(8). Alcehalí, 1997, p. 197.

3. CATALOGO RAZONADO.3.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón con paisaje.

En un primer término, un bebedero de palomas, un cántaro, una hoz y un zurrón; liebre, patos y pajarillos muertos; un cardo y una col. En un segundo, a la izquierda, dos palomas. Fondo de paisaje con varias figuras; una cabaña y un caballero. Montañas y celajes.

Olso sobre lienzo: 114 x 158 cms.

Firma: Firmado, Miguel March inventor f. 1661.

Fecha: 1661.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Marqués de Montortal.

Bibliografía: Cavestany: 1936/40, p. 158, lám. XXXII.
Oña Iribarren, 1944, nº 26, -facsimile
de la firma-.

Exposiciones: Madrid, 1936, Floreros y Bodegones en la
Pintura Española, nº 41.

Análisis crítico: Obra dentro de un estilo "presto"
de formas abiertas, a la manera de
Lucas Jordan. Angulo⁽⁹⁾ habla de una "cierta violencia"
formal y compositiva "que se dirían heredadas de su
padre". El esquema se divide en dos zonas claramente
delimitadas. Un primer término con los animales, y un
segundo término, que consigue profundidad, con la uti-

(9). Angulo, 1971, p. 250.

lización del paisaje. Estas composiciones en campo abierto son propias de la escuela flamenca y, más tarde, de la escuela italiana, napolitana especialmente. En Valencia, lo volveremos a encontrar en Yepes.

2. Título: Caza muerta, en un paisaje.

En primer término, perdices, liebres y patos muertos. A la derecha, colgada de un pino, una liebre; en la copa de un árbol, un pajarillo. A la derecha, sobre peña, otras dos aves muertas. Fondo de paisaje con efecto de sol con nubes y un castillo a la derecha.

Oleo sobre lienzo: 114 x 158 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1661.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Marqués de Montortal.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 156, lám. XXXI.

Angulo, 1971, p. 260, fig. 260.

Exposiciones: Madrid, 1936, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 45.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

3. Título: Otoño.

Un niño tocando la flauta. Cuadro mitológico, en el que la forma de un sátiro es abrazado por una ninfa. Papagayo y mesa con frutas del tiempo. Fondo de paisaje.

Óleo sobre lienzo: 70 x 84 cms.

Firma: Firmado, MIGUEL MARCO.

Fecha: Sin fechar, ~ 1601.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Soria, 1945, pp. 119-120, fig. 16.

Catálogo, Granada, 1956, p. 25.

Exposiciones: Granada, 1956, Ribalta y la Escuela Valenciana, nº 49.

Análisis crítico: Sabio compendio, según Angulo⁽¹⁰⁾
del bodegón flamenco y napolitano.

Existe una cierta individualización del personaje masculino, que no se ensambla en el conjunto. Técnica algo más cerrada que la de los dos cuadros anteriores. El poco espacio dedicado al bodegón incluye esta obra en la tipología de figuras con bodegón, más que en la de bodegón con figuras.

(10). Angulo, 1971, p. 250.

4. Título: El Invierno.

Anciano de rostro rugoso, calentando sus
manos nudosas en las acauce de un brazo-
ro, ante una mesa con aves muertas y va-
sijas.

Oleo sobre lienzo: 70 x 94 cms.

Firma: Sin firma.

Fecha: Sin fecha, ~ 1661.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Goria, 1945, pp. 119-120, fig. 18.

Catálogo, Granada, 1956, p. 25.

Angulo, 1971, p. 250, fig. 249.

Exposiciones: Granada, 1956, Ribalta y la Escuela
Valenciana, nº 43.

Análisis crítico: Obra de concepto más cercano al
naturalismo riberesco, forma
pareja con el cuadro anterior y, presumiblemente,
con los dedicados a la Primavera y el Verano. Téc-
nica suelta, en aves y celaje.

5. Título: El Verano.

Oleo sobre lienzo: 70 x 94 cms.

~ 1661.

Comentario: Cuadro perdido, aunque suponemos su
existencia, en relación a las dos alo-
gorías de las estaciones, conocidas.

6. Título: La Primavera.

Oleo sobre lienzo: 70 x 84 cms.

~ 1661.

Comentario: Igual que el anterior. Cuadro perdido.

7. Título: Alacena del tiempo.

Un anciano de largas barbas contempla, con la guadaña en la mano y ante un reloj de arena, el símbolo del pasar del tiempo, la corona, el cetro y las ramas de laurel.

Oleo sobre lienzo: 70 x 84 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1661.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Soria, 1945, pp. 119-120, fig. 15.

Catálogo, Granada, 1966, p. 25.

Exposiciones: Granada, 1966, Ribalta y la Escuela Valenciana, nº 46.

Análisis crítico: Obra dentro de un realismo riberesco muy acusado. Conceptualmente, se incluye, como bien apunta Argulo⁽¹¹⁾, dentro de los cuadros de "Vanitas". El tiempo que pasa, y nada deja,

(11). Argulo, 1971, p. 250.

está magníficamente representado por el viejo con alas -rápido devenir- y la guadaña -que siega la vida-. El reloj, deja caer sus granos de manera inexorable, y la fama, el poder, y la gloria, dejan paso a la muerte que todo lo destruye. Obra, pues, de fuerte didactismo contrarreformista, explicada de manera no truculenta, sino de un cierto conceptualismo intelectualizado y culto. Sufrimiento, se dirige a la mente, no a los sentidos.

C. Título: La Avaricia.

Hombre encapuchado, mirando atentamente una moneda. Encima de la mesa, bolsa con dinero, cofre y otros objetos de valor.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1661.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: Angulo, 1971, p. 250.

Análisis crítico: Formalmente, influida por el post-caravaggismo riberesco. La luz viene de la parte superior izquierda, iluminando de manera conceptual el personaje del avaro, mientras que por la ventana con rejas, la luz se entrevee pero no entra en la estancia. Cuadro de gran simbología, no cree-

mos pueda tratarse de un cuadro de "vanitas", como apunta Angulo⁽¹²⁾, a no ser que forme parte de un programa iconográfico de lectura múltiple.

6.2. Obras probables.

2. Título: El vendedor de pollos.

Hombre detrás de una mesa, en la que hay pollos y gallinas muertas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Princeton, University, Museum of Historic Art.

Bibliografía: Soria, 1946, p. 119, lámina 17.

Análisis crítico: Dado a conocer por Soria, quien no se atreve a definirse, debido a que no ha visto la obra más que por fotografía.

(12). Angulo, 1971, p. 280.

3.3. Obras en Inventarios y Fuentes.10/13. Título: Bodegón.

Conjunto de cuatro bodegones, apaisados.

Procedencia: Valencia, Juan Bautista Moles.

Valencia, Pedro Pascual Moles.

Localización: Barcelona, T.

Fuentes: Galland, Edición 1932, p. 218.Bibliografía: Alcobalf, 1937, p. 127.3.4. Obras citadas como de Miquel March, no vistas.14. Título: Aves.

Localización: Valencia, Marqués de Montortel.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 82.15. Título: Aves.

Localización: Librero Manuel Fuster (en 1936/40).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 82.

.

TOMAS YEPES.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Tomás Yepes consta activo en 1642 y muerto en 1674. Palomino no lo cita en su Parnaso, hecho que justifica Orellana por la magnitud de la obra del cordobés. El citado Orellana⁽¹⁾ es el primero en hablar de este pintor de frutas y flores. Ceán⁽²⁾ y Quillet⁽³⁾ transcriben al tratadista valenciano, al igual que Alcahalí⁽⁴⁾. También consta en la relación de pinturas del Palacio de la Inquisición, en Valencia⁽⁵⁾.

En nuestro siglo, ha sido glosado por Cavestany⁽⁶⁾ y recogido por Aldana Fernández⁽⁷⁾ y por los Diccionarios Benezit⁽⁸⁾ y Thieme-Becker⁽⁹⁾, Bergström⁽¹⁰⁾ y Angulo⁽¹¹⁾ lo citan de forma somera.

-
- (1). Orellana, Edición 1967, pp. 220-222.
 - (2). Ceán, 1800, Tomo VI, p. 18.
 - (3). Quilliet, 1816, p. 402.
 - (4). Alcahalí, 1897, pp. 330-331.
 - (5). Según Almela y Vives, 1952, p. 9.
 - (6). Cavestany, 1936/40, p. 83.
 - (7). Aldana Fernández, 1970, p. 361.
 - (8). Benezit, 1976, T. X, p. 847.
 - (9). Thieme-Becker, 1947, T. XXXVI, p. 355.
 - (10). Bergström, 1970, pp. 59 y 65.
 - (11). Angulo, 1971, p. 250.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA. (12)

~1610 - Nace en Valencia, siendo sus padres Pasqual Thomas Yepes y Vicenta Pujades o Puchades.

1642 - Firma una obra, Thomas Yepes me fecit en Val^e, en 1642.

1643. - Vive en la calle de la Cofradía de los Zapateros.

Firma una obra, Thomas Yepes me fecit en Val^e, en 1643.

21 Mayo - Providencia del Magnific Mustazaf para que "cerrase Vnos ahugeros, que habia abierto en una pared mediera, que correspondia á la plazuela de Santa Ana".

1656 - Trabaja con "muy singular opinión de credito".

(12). Noticias sacadas de Orellana (Edición 1967), pp. 220-222, y de las obras catalogadas.

- 1658 - Firma obras de género bodegonista. (12^{bis})
- 1664 - Firma una obra, Thomas Hiepes F. ANNO 1664. (nº 3 de catálogo).
- 1668 - Firma una obra, THOMAS IEPEZ FECIT 1668. (nº 6 de catálogo).
- 1674 - 16 Junio - Muere en Valencia, Parroquia de San Esteban.

(12^{bis}). "(...) y yo he visto otras en Madrid y en Sevilla firmadas en 1658 (...)": Ceán, 1800, tomo VI, p. 18. Cf. Quilliet, 1816, p. 402.

3. DOCUMENTOS Y FUENTES.

LISTA DE TODAS LAS PINTURAS DEL PALACIO DE LA INQUISICION.⁽¹³⁾
(VALENCIA, 10 SEPTIEMBRE 1805).

"(...) Dos lienzos apaisados iguales, de 5 palmos de largo y 7 de ancho, en que se ve variedad de aves y frutas: al uno original de Yenes, el cual tiene un perro en medio; (...)"

CATALOGO COLECCION MANUEL MONTESINOS.⁽¹⁴⁾
(VALENCIA, 1860).

- nº 132. "Un palomar con varias palomas y sus crias, alto 3 pies; ancho 5 pies".
- nº 133. "Varias frutas y flores y un guacamayo, alto 3 pies 8 pulg.; ancho 5 pies".
- nº 136. "Otro frutero y varios pajaros, alto 2 pies 2 pulg.; ancho 3 pies).
- nº 263. "Una perdiz, tabla, alto 1 pie 2 pulg.; ancho 1 pie".
- nº 264. "Un pajarero de agua (compañero del nº anterior)".
- nº 265. "Una Tordancha (compañero nºs. 264 -263)".

(13). Según Almela y Vives, 1952, p. 9.

(14). Catálogo colección Manuel Montesinos, Valencia, 1860, pp. 21, 22 y 33.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

(...) Lo cierto es que dicho Yepes tuvo un particular número en cuanto era imitar el natural, en cuya clase llegó a un sumo grado de habilidad, y casi a la de inimitable maestro; tanto, que no obstante que pocas veces se hallan las habilidades modernas y actuales, porque naciendo de los copuleros los aplausos, suelen tributarse solo a los que ya murieron, según aquello de

Laudamus veteres ...

siendo condición de la embidia desestimar siempre a los modernos, y a los que viven

Hi sunt Individuae minirum, regule, mores,
Praeferat antiquos semper ut illa novis.

no ahora, que el mismo tiempo le ha dado las prerrogativas de antiguo, habiendo pasado ya más de una centuria de quando florecía, si no la en el año 1656, en que aún vivía, mereció le celebrara D. Marco Antonio Ortí diciendo: había muchos quadros, donde estaban pintados muchos géneros de frutos, todos hijos del pincel de la mano de Yepes, que es el pintor que en razón de este linaje de imitación de frutas ha sabido adquirir muy singular opinión y crédito.

Y en verdad no desmereció esta y otras alabanzas. Era muy especulativo y definido: hizo las flores desperfiladas, diáfanas y ligeras: las frutas con mucha naturalidad, y todo con admirable perfección. Son igualmente copiosas, que estimadas y famosas sus pinturas. Y no se ven canastos con fruta, flores, etc., viscochos, empanadas, quesos, tortas, cubiletes, muebles,

o ahinas de repostería y otras cosas semejantes, bien executadas, conforme al natural, que luego no se crea y estime por cosa de Yepes, de cuya clase de pinturas de dicha mano están llenas las casas de esta Ciudad y Reyno. Persuadiéndome, que el no haberse extendido mas su fama en escritos, y haberle pasado en silencio Palomino, ha sido por no ser essa clase de pinturas, de las que por sagradas suelen ponerse a la pública expectación del pueblo en las Iglesias. Y dime en escritos, porque de otra forma, es bien trivial y frecuentado su nombre con aplauso, y yo mismo conservo de su mano con estimación un canasto lleno de ubas, cuyos granos diáfanos, y transparentes, con sus pámpanos, pudieran engañar a las aves, como aquellas otras ubas tan celebradas de Zeuxis.

Aunque por ser tan copiosas las obras de dicho Profesor, no me detengo en individuar muchas existentes en casas particulares, conténtome con expresar que al reverso de una de quatro floreras de la herencia del canónigo D. ... Llorens, de Segorbe, vi la firma: Thomas Yepes me fecit en Val.^a 1643. Y en otra de tres fruteras que tiene el Doctor ... Navarro, médico de la Villa de Grao, se halla igualmente Thomas Yepes me fecit en Val.^a en 1642. Por último no omitiré decir, que en poder de cierto amigo aficionado (el Padre Ambrosio Esteve, que por su religioso estado no gusta que publique aquí su nombre) existen dos fruteras de dicha mano: la una es un canasto de manzanas, y la otra de peras, tan imitadas al natural que teniéndolas en su obrador de su casa para limpiarlas Salvador Romaguera, Pintor, acertó a subir al obrador una hija de este a tiempo de que su padre no estaba, y

habiendo visto dichas fruterías, se volvió corriendo a donde estaba su madre, y le dijo: Madre, el Padre tiene arriba dos cestos, uno de peras, y otro de manzanas; dígame Ud. que me dé para merendar. Tan vivamente representaba la fruta, que equivocándose natural, provocaban el apetito. (...)" (15)

"(...) Florecía en Valencia por los años de 1642 con gran crédito en pintar frutas, flores, carnes y pescados con suma verdad, gusto y maestría, con buen empastado y colorido. Son muy estimadas sus obras en este género: hay algunas en Valencia, y yo he visto otras en Madrid y en Sevilla firmadas en 1650.(...)" (16)

"Peintre de natures mortes et de fleurs, né à Valence, y fleurissait en 1642. Il avait un heureux talent pour peindre les fruits, les fleurs, les poissons, enfin le genre de nature morte qu'il traitait avec une vérité des plus exactes. Les ouvrages de cet artiste sont très-estimés à Valence. On en voit à Madrid et à Séville un assez grand nombre signés de lui. Yepes mourut à Valence le 16 juin 1674". (17)

(15). Orellana, Edición 1967, pp. 220-222.

(16). Ceán, 1800, tomo VI, p. 18.

(17). Guillet, 1816, p. 402.

"(...) Fué este pintor tan discretísimo imitador de la naturaleza en flores, frutas y aves, que aun hoy podrían competir sus grupos de flores deshojadas con las que se venden á fabulosos precios de algunos pintores contemporáneos, especialmente franceses.

Los rigores de la necesidad apremiaron á Yepes con toda su crudeza, y eso explica el grandísimo número de cuadros suyos que hay en poder de particulares.

Como este género de pintura es tan trivial, y como en los museos apenas hay nada notable de este artista, nos limitamos á consignar aquí sólo la existencia de Yepes, porque la omisión de su nombre en este género de trabajo, no estaría tampoco justificada. (...)"⁽¹³⁾

(13). Alcahali, 1897, pp. 330-331.

5. EL HOMBRE.

Tomás Hierpes o Yeres se nos presenta como persona bien situada y con gran crédito de su oficio. Sabemos de su obrador de la calle de la Cofradía de los Zapateros, por los años de 1848, donde con seguridad produciría obras comerciales, entre decorativas y seriadas. Curiosamente, sus obras conocidas más importantes datan de la década de 1890, cuando seguramente su estilo ya estaba asentado. Sin embargo, como recoge Orellana,⁽¹⁹⁾ D. Marco Antonio Ortí, ya en 1886, hablaba del pintor como hombre que "ha sabido adquirir muy singular opinión y crédito". Parece hombre culto, por sus referencias constantes a la mitología en detalles de fuentes decorativas o muebles, como el cuadro nº 4 de catálogo. Las escasas noticias de los tratadistas no nos permiten recomponer la trayectoria vital de este especialista valenciano, contemporáneo de Miguel March.

(19). Orellana, Edición 1967, p. 221.

6. LA OBRA.

6.1. Formación.

La formación de Yepes la tenemos que situar en la órbita valenciana del cuarto decenio del seiscientos. Conocedor de modelos decorativos con atisbos renacentistas, a través, probablemente, de modelos de Blas de Ledesma, su arte se irá transformando, a medida que avanza el siglo, hacia formas y composiciones italianizantes, napolitanas mayormente, dentro de la tradición valenciana del momento. Sus obras de los años 50 guardarán gran semejanza con las formas de Miguel March, aunque sin dejar los modelos retardatarios de interiores, dentro de una actitud valoradora de lo individual.

6.2. Estilo.

Debido a la distinta tipología de los cuadros firmados, el estudio compositivo y formal lo haremos en el análisis crítico de cada obra. Su estilo minucioso deviene decorativo. De pincelada preciosista, su técnica adquiere una soltura que le empereja con la manera de Jacinto Jerónimo Espinosa, aunque una cierta rigidez preside las formas. Pintor arcaizante, sus primeras composiciones buscan una simetría y la individualización de las formas, que se nos presenten aisladas y tratadas como objetos únicos, sin relación aparente. Parece como si el autor valorara el objeto, pero no supiera traducir esta valoración en diálogo. A medida que avanza, el arcaísmo se convierte en un cierto barroquismo, más por la utilización de estructuras diagonales, que por la consecución de la unitariedad propia de

Flandes. "El cazador dormido" (nº 3 de catálogo), entrecruza diagonales, pero cada elemento continúa aislado. Es sintomático que, en su última obra conocida (nº 8 de catálogo), vuelva a una ordenación en planos definidos. Pensemos que estamos en 1668. El tratamiento de la luz es doble, aunque siempre tiene una cierta teatralidad. En sus obras a cielo abierto, la luz baña los objetos, sin crear una dialéctica claroscuroista, mientras que en sus interiores, un cierto tenebrismo invade la composición.

6.3. Significantes.

6.3.1. Obras conservadas:

6.3.1.1. Varios:

Cazador.

Paisaje.

Torreza.

Seto.

Pen.

Repisa.

Mesa.

Vajilla de metal.

Plato.

Cesto.

Fuente.

Mueble español.

Jarros.

Cuadro.

Fuente con esculturas.

Representaciones mitológicas.

6.3.1.2. Frutas:

Naranjas.

Limonos.

Granadas.

Uvas.

6.3.1.3. Animales:

Aves.

Conejo.

6.3.2. Obras en Inventarios y Fuentes:

Aves.

Palomas.

Guacamayo.

Perdiz.

Pájaro de agua.

Tordancha.

Frutero/e.

Uvas.

Peras.

Manzanas.

Perro.

6.4. Conceptualización.

6.4.1. Grupo socio-económico: Los bodegones de Yepes representan un mundo burgués que, extrañamente, no refleja el entorno valenciano. Resulta casi inexplicable, en las obras conocidas, la escasa presencia de los productos típicos de la huerta valenciana. Sólo sus floreros nos dan una cierta pauta del entorno levantino. Parece como si el consumidor de la obra, el cliente, quisiera evadirse de su realidad circundante, buscando modelos foráneos. A la vez, un cierto aristocratismo está presente en la obra. El cazador, el cuadro, el mueble, la rica vajilla, son signos de riqueza, propios de una sociedad comercial que quiere llegar, a través del dinero, a la emulación de las clases superiores.

6.4.2. Grupo religioso-mitológico: Yepes utiliza las mitologías en sus idílicos paisajes, en las decoraciones de sus muebles y en los relieves de sus jarrones. Se tendría, creemos, que profundizar más en la cultura mitológica española, que casi sólo reservamos a los círculos cortesanos. Valencia, por su continuo contacto con Italia, hubo de tener una tradición mitológica vasta, handicpada por unos círculos artísticos y sociales en los que privaba lo religioso. Sin embargo, las batallas de Esteban March y algunos elementos de Miguel March en sus cuadros -Venus y la ninfa en el cuadro "El Otoño"- y las composiciones de Yepes, son buenas muestras que indican algo más que coincidencias.

7. DISCIPULOS E INFLUENCIAS.

Creemos en la existencia de discípulos y colaboradores en su obrador, que explicarían una obra comercializada y de baja calidad en su primera etapa. En el apartado Obras probables (C.2.), incluiremos un número de obras de esta tendencia, en base a un bodegón firmado expuesto en las Galerías Layotanas, de Barcelona, en 1948.

8. CATALOGO RAZONADO.8.1. Obras Conservadas.1. Título: Frutero.

Sobre una mesa, frutero de porcelana, con relieves mitológicos, del que emerge una rama con frutos.

Ciclo sobre lienzo: 122'3 x 82'6 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1660.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, Asborn Lunde Sq.

Bibliografía: Stilleben, 1979, p. 308, fig. 210.

Análisis crítico: Obra individualizada, en la que destaca el sabio empleo de la luz, que ilumina, de manera tenebrista, la composición. Una cierta rotundidad de los elementos preside el conjunto, recortándose, gracias a sus formas cerradas, sobre el fondo oscuro. No podemos hablar de naturalismo, ya que los elementos están totemizados, llegando a convertirse en paradigma de la naturaleza. Una atmósfera de irrealidad preside la composición, de un gran estatismo e inmovilidad. Exposición entre mostrativa y enfática. Gran decorativismo conceptual, ayudado por los relieves mitológicos del frutero.

2. Título: Jardín.

En un jardín, una cesta de uvas blancas y negras, y en torno de ésta, granadas, en su mayor parte abiertas, y cidras o pomelos; a la derecha, una fuente manando, con escultura de Apolo en su centro y cubierta en parte por una planta de dolores (?). Al fondo, jardín, y vista de mar y costa.

Cleo sobre lienzo: 102 x 150 cms.

Firma: Firmado TOMAS HIEPES.

Fecha: Sin fechar, ~ 1660.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Vda. de González Alvarez (en 1944).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 154, lám. XXXV.

Oña Iribarren, 1944, nº 33.

Angulo, 1971, p. 250.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 26.

Análisis crítico: Interesante obra en cuanto a concepto y finalidad, aunque totalmente

fallida a nivel compositivo. No existe relación entre el paisaje del jardín y los elementos que hay en él.

Las frutas están colocadas en grupos individualizados, sin mezclarse, de manera arcaica, alcanzando sus proporciones cotas increíbles en relación al conjunto. La

perspectiva del jardín y el paisaje del fondo, por el contrario, están bien conseguidos. La fuente, también

está mal resuelta. Una luz intensa ilumina el conjunto,

unificándolo.

3. Título: Cazador dormido.

Cazador, con su escopeta, dormido. A su alrededor yacen sus piezas cobradas.

Oleo sobre lienzo: 112 x 135 cms.

Firma: Firmado, THOMAS HIEPES F. ANNO 1664.

Fecha: 1664.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito. Archivo Gudiol.

Análisis crítico: Igual que el cuadro anterior, nos encontramos ante una obra ambiciosa, pero mal resuelta. Las aves y la liebre no están captadas con naturalidad, y más que ocupar un lugar en la composición, parecen echadas al azar. Los matorrales del segundo término nos recuerdan las obras de Miguel March, del Marqués de Santorcaz. Conexiones con bodegones napolitanos, fácilmente explicables por el intenso intercambio comercial y artístico entre ambas zonas de producción.

4. Título: Mueble español.

Mueblecito español, contador o geveta.

Apoyado y encima, un cuadro representando el juicio de Salomón. A ambos lados, jarrones con flores.

Oleo sobre lienzo: 113 x 157 cms.

Firma: Firmado, Thomas Hiepes Fecit.

Fecha: Sin fechar, ~ 1665.

Procedencia: Colección D. J. Moroder.

Localización: Marquesa de Villapesadilla.

Bibliografía: Cavestany, 1943, pp. 380-383.

Oña Iribarren, 1944, p. nº 39 -facsimile
de la firma-.

Férez Sánchez, 1977, pp. 56-57.

Bergström, 1977, p. 220.

Stilloben, 1979.

Catálogo, Münster / Baden-Baden, 1979/80,
p. 94, nº 53.

Exposiciones: Münster, 1979/1980, Stilloben in Europa,
nº 53.

Baden-Baden, 1980, Stilloben in Europa,
nº 53.

Análisis crítico: Interesante cuadro, de ejecución libre, escrupulosamente ordenada. La estructura, a base de líneas verticales y horizontales, crea una ordenación individualizada que le permite dar el tratamiento adecuado a cada objeto. Por su interés, transcribiremos la descripción que hace, del mueblecito, Cavestany⁽²⁰⁾: "Sobre el fondo de ébano -o madera teñida de negro- se ve en embutidos de marfil o hueso, hábilmente grabados para dar realce a las figuras, lo siguiente: En la puertecilla central se representa a la diosa Minerva, sujetando su lanza en actitud declamatoria. Bajo la hija de Júpiter, una cartela muy decorada

(20). Cavestany, 1943, pp. 380-381.

que hace de plinto de aquélla, dice "Thomas Yepes Fecit".

Thomas Yepes Fecit.

A cada lado de este centro o capilla, como suele llamarse, tres cajones apaisados, que a modo de ilustraciones de un tratado de Historia Natural, presentan, enfrontados los de cada cajón, los siguientes animales. Primer cajón, a la izquierda del que mira, una pante-
ra y un león; segundo, rinoceronte y ciervo; tercero, jabalí y elefante. A la derecha: primer cajón, ternera y toro; segundo, caballo y unicornio; tercero, carnero y oveja, de abundantes lanas. Como pormenor curioso, adviértase que el pintor copió entreabierto el cajoncillo segundo de este lado -que tiene una llave en su cerradura y otra colgando, atada a aquélla- de manera que oculta medio cuerpo de los animales que están debajo. Varios filetes de la misma materia, formando rectángulos, encuadran estas figuras y decoran las otras caras del mueble, que con cuatro garras apoya sobre la mesa, cubierta con el mismo floreado tapete que Yepes copió tantas veces. Cantoneras y bocallaves, con figura de corazón, todo dorado a fuego, completan su adorno. (...)"

"(...) A los lados del contador muy variadas flores, colocadas en sendos jarrones iguales. Finalmente, observe el lector curioso a lo que llegaron las pacientes pinceladas de Yepes en este lienzo; el cincelado o re-

pujado de cada uno de los jarrones reproduce una cuadriga que arrastra el carro triunfal, en el que el Emperador ostenta los atributos del poder, y el que sigue el tropel de sus cortesanos, a caballo, hasta perderse los últimos al fondo del jarrón; y todo sostenido por atlantes, que forman el pie de aquél, así como mascarones con argollas en la boca, sirven de dorados asas. (...)"

Por último, sobre el mueble, un cuadro que representa el "Juicio de Salomón"⁽²¹⁾ de Rubens. Yepes lo conoce gracias al grabado de Boetius à Bolswert, y lo copia, de aquí la inversión de la imagen.

5. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, a la derecha, vajilla de metal y un plato apoyado en la pared. Colgando encima, una vajilla con naranjas. A la izquierda, ramos con limones, un cesto con panes y fuente con ave.

Oleo sobre lienzo: 102 x 157 cms.

Firma: Firmado, THOMAS IEPES FECIT. 1668.

Fecha: 1668.

(21).

Procedencia: Londres, Mercado de Arte.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 3203.
(desde 1970).

Bibliografía: "Gazette des Beaux-Arts", 1972, pp 62-65.

"A.E.A.", 1972, p. 414, lám. I, fig. 10.

Catálogo, Prado, 1972, p. 964, nº 3203.

Catálogo, Londres, 1976, nº 74.

Catálogo, París, 1976, nº 24.

Young, 1976, p. 210, fig. 28.

Salas, 1976, pp. 351-352.

Salas, 1978, pp. 10-12, lám. 15.

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish Painting, nº 74.

París, 1976, La Peinture Espagnole du Siècle d'Or, nº 24.

Análisis crítico: Última obra conocida de Yepes, muestra un mayor dominio en la plasmación de la calidad de las cosas, dentro de un cierto detallismo, más anecdótico que plástico. Utiliza la luz tenebrista, que ilumina de manera teatral unas zonas concretas del cuadro, intentando una composición equilibrada, por zonas. Un cierto zig-zag estructural, sitúa los elementos en el espacio. Tratamiento individualizador de los objetos, en una composición no unitaria. Influencia del bodegón italiano, napolitano especialmente. Conceptualmente, pertenece al llamado bodegón decorativo, que utiliza la naturaleza para lograr la estética, sin importarle los aspectos naturalistas. Los elementos representados están descontextualizados de su propia realidad.

8.2. Obras probables.6. Título: Bodegón.

Sobre dos mesas, plato con frutas, cordero y fuente inclinada, con un pájaro. Unos cortinajes con flores cierran la composición por la parte superior.

Clase sobre lienzo: -

Firma: Firmado. ⁽²²⁾

Fecha: Sin fechar, ~ 1643.

Procedencia: Barcelona, Galerías Layetanas.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1946, Reproducido.

Exposiciones: Barcelona, Galerías Layetanas, 1946, nº 30.

Análisis crítico: Obra de gran decorativismo, enlazaría con la labor de su primera etapa,

hoy por hoy desconocida. La atribución a Yepes, basada en la firma, nos abre el camino a la catalogación de una serie de obras atribuidas por Torres Martín ⁽²³⁾ a

Elas de Ledesma. Obra burguesa para burgueses, ya que el naturalismo es una excusa a favor del esteticismo

(22). Según catálogo de Galerías Layetanas, de Barcelona.

(23). Torres Martín, 1978.

7. Título: Bodegón.

Pareja del anterior.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado. ⁽²⁴⁾

Fecha: Sin fechar, ~ 1643.

Procedencia: Barcelona, Galerías Layetanas.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1948, nº 31.

Exposiciones: Barcelona, Galerías Layetanas, 1948, nº 31.

Análisis crítico: Obra no vista, suponemos que es parecida a la anterior.

8. Título: Bodegón.

Bandeja de Metal, con dulces variados. Otra bandeja, más pequeña, con una vasija encima, un barril con una vasija dentro y una jarra. En la parte alta, guirnalda de flores.

Oleo sobre lienzo: 76 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1643.

Procedencia: Sevilla, colección M. Delgado.

Localización: Desconocida.

(24). Según catálogo de Galerías Layetanas, de Barcelona.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 8. ⁽²⁵⁾

Torres Martín, 1976, cat. 8.

Torres Martín, 1978, nº 8.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 8.

Análisis crítico: Obra, quizás, de taller. Tiene la misma guirnalda de flores que el cuadro número 8 de catálogo.

8. Título: Boderón.

Una bandeja, con medio melón encima. Detrás, hay otro melón, y más a la derecha, una bandeja de pepinos. En primer término, sobre la mesa, hay un cuchillo y tres peras. En la parte alta, guirnalda de flores.

Oleo sobre lienzo: 76 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1643.

Procedencia: Sevilla, colección M. Delgado.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 9. ⁽²⁶⁾

Torres Martín, 1976, cat. 9.

Torres Martín, 1978, nº 9.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 9.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

(25). Como Blas de Ledesma.

(26). Como Blas de Ledesma.

10. Título: Bodegón.

Composición con una mesa cubierta por una tela sobre la que hay una vasija de cerámica rota y volcada, con melocotones y un pájaro encima. Sobre otra mesa, bandeja de metal con peras, cesta con naranjas y, encima, un plato con coqueas. En primer plano, una bandeja repujada, apoyada sobre una mesa. Al fondo, una columna con una cortina recogida con una cinta, y en el lado derecho, un paisaje con árboles. Al lado de la columna, hay dos pájaros jugando.

Oleo sobre lienzo: 76 x 102 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección Segundo.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, cat. 44⁽²⁷⁾.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 44.

Análisis crítico: Repite el motivo de la vasija de cerámica, rota y volcada, del nº 6 de nuestro catálogo. Formal y conceptualmente, dentro de la órbita de Yepes.

(27). Como Blas de Ledesma.

11. Título: Bodegón.

Composición con una mesa cubierta con una tela, sobre la que hay una vasija de cerámica, rota y volcada, de cuyo interior salen manzanas, y sobre la que se posa un papagayo. Hay también, sobre la mesa, una cesta de manzanas y dos bandejas de metal, una con panes y la otra con cerezas. En primer término, hay una bandeja de metal repujado, sobre una mesa. Al fondo, hay una columna con una cortina recogida, y en el lado derecho, un paisaje con un jardín y una fuente.

Oleo sobre lienzo: 99 x 157 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1650/1655.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección privada.

Sibliografía: Torres Martín, 1978, nº 112. ⁽²⁸⁾

Análisis crítico: Obra, tipológicamente, igual al cuadro nº 10 de nuestro catálogo. La abertura al paisaje, con la fuente, enlaza con el nº 2 de catálogo.

(28). Como Blas de Ledesma.

8.3. Obras dudosas o mal atribuidas.

12. Título: Cesta de membrillos.

Un cestillo de mimbre, con gruesos membrillos y algunas ciruelas, y un melón calado.

Oleo sobre lienzo: 47 x 61 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Desconocido.

Localización: Duque de Valencia.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 155, lám. XXXIX-I.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 36.

Análisis crítico: Obra atribuida, por Cavestany⁽²⁹⁾, a Yepes, por comparación con el cuadro nº 2 de nuestro catálogo. La factura es más suelta en esta obra, aunque la simetría guarda relación con Yepes. Sin embargo, dudamos de su atribución a nuestro pintor.

13. Título: Plato con uvas.

Sobre una mesa, un gran plato o fuente, con uvas blancas y pámpanos.

Oleo sobre lienzo: 47 x 61 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

(29). Cavestany, 1936/40, p. 155.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Valencia.

Bibliografía: Cavestany, 1898/40, p. 183. (30)

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 38.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

14/18. Título: Bodegón en un paisaje (pareja).

En un paisaje, frutas y flores.

Oleo sobre ? : -

Firma: -

Fecha: ~ 1660.

Procedencia: Madrid, Conde de Mellades.
Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Sala Parés, 1935.

Exposiciones: Barcelona, Sala Parés, 6-26 Abril 1935,
Exposición y Venta de cuadros antiguos en su mayoría de la Colección del Conde de Mellades, de Madrid, nºs. 24 y 25.

Análisis crítico: Pareja de obras atribuidas a Yepes, por Sala Parés. Su sola visión por fotografía no nos permite emitir juicio, aunque el tratamiento unitario de los elementos aparta la obra del maestro valenciano, y la conduce a Escuela Italiana, de la segunda mitad del siglo XVII.

(30) Atribuido a Yepes.

15^{bis}. Título: Aves en un paisaje.

Unas aves picoteando comida en un paisaje,
con flores y frutas.

Oleo sobre lienzo: 98 x 158 cms.

Firma: Firmado (*).

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Switzerland, Fine Pictures, Silvano
Lodi.

Bibliografía: Anuncio. "Burlington Magazine", Co-
tubre 1975, p. LXII.

Análisis crítico: Aunque el anuncio diga que está fir-
mado, también lo situa en Sevilla,
hacia 1630. Creemos que se trata de una obra fuera de
la órbita de Yepes. El mismo paisaje, mucho más con-
cretizado que los de Yepes, ayuda a esta opinión.
Podría tratarse de un cuadro de escuela holandesa o
italiana, de la segunda mitad del siglo XVII.

(*) . Según el anuncio.

8.4. Obras en Inventarios y Fuentes.16. Título: Soderón.

"variedad de aves y frutas, (...) un perro en medio".

100 x 140 cms.

Fuente: Palacio de la Inquisición de Valencia (1806), según Almela Vivas, 1952, p. 7.17. Título: Palomar.

"Un palomar con varias palomas y sus crias".

90 x 150 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850, nº. 132.18. Título: Frutas y flores.

"varias frutas y flores, y un guacamayo".

110 x 150 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850, nº 132.19. Título: Frutero.

"Frutero y varios pájaros".

65 x 90 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850, nº 136.

20. Título: "Perdiz."

Tabla: 35 x 30 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos,
Valencia, 1850, nº 263.

21. Título: "Pájaro de agua."

Tabla: 35 x 30 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos,
Valencia, 1850, nº 264.

22. Título: "Tordancha."

Tabla: 35 x 30 cms.

Fuente: Catálogo de la colección Manuel Montesinos,
Valencia, 1850, nº 265.

23. Título: Bodegón.

Procedencia: Doctor Navarro.

Localización: Desconocida.

Fuentes: Orellana, Edición 1957, p. 222.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 83⁽³¹⁾.

(31). También existen obras, no sabemos si bodegones o flo-
ros, en las colecciones Santa Marta, Chaves, Milá y Camps,
y Sirabegna.

24. Título: Bodegón peras.
Procedencia: Padre Ambrosio Esteve, Valencia.
Localización: Desconocida.
Fuentes: Orellana, Edición 1967, p. 222.
Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 83.
25. Título: Bodegón manzanas.
Procedencia: Padre Ambrosio Esteve, Valencia.
Localización: Desconocida.
Fuentes: Orellana, Edición 1967, p. 222.
Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 83.
26. Título: Bodegón uvas.
Procedencia: Colección Marcos Antonio de Orellana,
Valencia.
Localización: Desconocida.
Fuentes: Orellana, Edición 1967, p. 222.

.

JUAN ANTONIO CONCHILLOS FALCO.

1. COMENTARIO.

De Juan Antonio Conchillos Falc6 -1641/1711-, alumno de Esteban March, no tenemos noticia bodegonista. Ni Palomino, Drellana, Ce6n o Quilliet lo glosan como autor de naturalezas muertas. La 6nica noticia referente al tema es la existencia de un "trompe l'oeil" firmado en el Instituto Jovellanos de Gij6n. Creemos es obra tard6a, de finales de siglo, que enlaza con las tipolog6as sevillanas del g6nero.

2. CATALOGO.

2.1. Obra conservada.

1. T6tulo: "Trompe l'oeil".

Oleo sobre papel: 21 x 29'5 cms.

Firma: Firmado.

Fecha: Finales del siglo XVII.

Localizaci6n: Gij6n, Instituto Jovellanos.

Bibliograf6a: Stilleben, 1979, p. 183.

VICENTE VICTORIA.

1. COMENTARIO.

Del pintor y erudito Vicente Victoria -Denia, 1658 / Roma, 1712-⁽¹⁾ sólo tenemos la noticia de Palomino⁽²⁾ quien le elogia la habilidad de copiar del natural libros, papeles y otros asuntos inanimados, y cuenta que vió, en su estudio, una librería fingida de gran mérito. Cavestany⁽³⁾ lo cataloga dentro de los pintores de bodegón.

.....

(1). La fecha de nacimiento de 1658 es rectificadada por Alcahalí (1897, p. 327), basándose en la partida de nacimiento descubierta por el canónigo D. Roque Chabas, y publicada en la Revista "El Archivo".

(2). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 92.

LOS EXIMENO.

1. COMENTARIO.

Los Eximeno, padre e hijo, constan como pintores de frutas, flores y peces. Cavestany⁽¹⁾ cita cuadros de bodegones y aves en la casa de campo del Marqués del Moral y en la del Regidor D. Antonio Pascual, basándose en Orellana⁽²⁾, quien los compara a Tomás Yepes, aunque sin tanta fuerza, y naturalidad, como la del gran maestro bodegonista valenciano.

2. CRONOLOGIA.

antes de 1676 - Casa Joaquín Eximeno, padre, con María Angela Espinosa, hija del también pintor, discípulo de Ribalta, Jerónimo Jacinto de Espinosa.

~1676 - Nace Joaquín Eximeno y Espinosa.

~1754 - Muere Joaquín Eximeno y Espinosa, en Valencia.

(1). Cavestany, 1936/40, p. 86.

(2). Orellana, Ed. 1967, pp. 312-313.

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) Ambos a dos Eximemos, padre e hijo, dedicados al arte de la Pintura tubieron particular numen para pintar flores, frutas, aves, pezes y demás, copiando del natural, en cuya claze de pintar descollaron en su tiempo.

Usaron un pintar franco y unas tintas muy frescas en las aves y frutas, aunque sin tanta fuerza de claro y obscuro como las de Thomas Yepes, ni con tanta naturalidad como las de este Profesor, de quien ya hemos hablado. (...) En la macía del llano de Quarte (que tomando el nombre de su dueño, se llama comúnmente el mas de Poyo, y ahora es del Marqués del Moral) hay quatro o seis cuadros apaisados con varias aves, pinturas de Eximeno. En casa de D. Antonio Pascual, Regidor de esta Ciudad, frente de San Martín, hay en el recividor dos fruteras que sin duda son de la misma mano; (...) En casa de la viuda de Mariano Bello (calle de Quarte), en Valencia hay 16 ó 18 lienzos pinturas de dicha mano (...)"⁽³⁾

"(...) Igualó el padre en pintar por el natural flores, frutas, aves, peces, y otras cosas con mucha verdad, aunque no con tanta fuerza de claroscuro como Tomas Yepes su paisano. Las obras del padre y del hijo se confunden en Valencia, y los profesores no aciertan á distinguirlas por la uniformidad de estilo, y porque ámbos tenían un mismo nombre y apellido. Hay muchas de los dos en casas particulares de aquella

(3). Orellana, Ed. 1967, pp. 312-313.

ciudad, apreciadas de los inteligentes(...)"⁽⁴⁾

"(...) Le fils égala le père dans l'art de peindre les natures mortes, quoiqu'elles n'approchassent cependant pas de la force de clair-obscur que Thomas Yepes, leur compatriote, donnait à ses tableaux du même genre. On trouve chez tous les amateurs distingués des œuvres de deux Eskimno. (...)"⁽⁵⁾

.

(4). Ceán, 1800, T. II, p. 71.

(5). Guillet, 1816, pp. 105-106.

PEDRO CAMACHO

1. COMENTARIO.

Del pintor de Lorca Pedro Camacho (Lorca 1644-1716), hijo de Juan Camacho y de Dña Catalina García de Ramos, tenemos noticias de su labor bodegonista. B. Almansa⁽¹⁾ dice ser poseedor de cuatro bodegones suyos. En su estancia en Murcia, en 1680, se dedicó a las flores y frutas, según testimonio de Díaz Cassou "lleno la ciudad de cuadros de flores y frutas"⁽²⁾, entre ellos las sobrepuestas que están en la Fundación Arcos de Lorca. Cavestany⁽³⁾ lo cataloga entre los pintores bodegonistas.

.....

(1). B. Almansa, según Cavestany, 1936/40, pp. 91/92.

(2). Díaz Cassou, según Cavestany, 1936/40, p. 92.

(3). Cavestany, 1936/40, pp. 91 y 92.

MATED GILARTE.

1. COMENTARIO.

Sobre este pintor existen, un estudio global y actualizado de su obra, a cargo de Pérez Sánchez⁽¹⁾, y la atribución de un bodegón, de colección particular sevillana, hecha por Torres Martín⁽²⁾.

Analizadas las obras religiosas con figuras, en las que aparecen algunos trozos de bodegón⁽³⁾, descartamos totalmente la autoría del bodegón citado como obra de Mateo Gilarte. Las razones son las siguientes:

- a). Frente a la claridad expositiva de los cuadros seguros de Gilarte, aparece una oscuridad, acentuada por un claroscuro tenebrista.
- b). El dibujismo que da corporeidad y volumetría a los objetos, se deshace en formas abiertas.
- c). El detallismo se convierte en abstractismo.
- d). La tipología de objetos sencillos naturalistas se torna en plasmación de carnes y aves muertas, de un realismo brutal.

(1). Pérez Sánchez, 1964, pp. 139-154.

(2). Torres Martín, 1967, nº 15. Ibidem, 1971, lám. 24.

(3). Las obras analizadas son: "Nacimiento de la Virgen" (Museo del Prado), en el que destacan cesto de ropa y jarra de cerámica; "Adoración de los pastores" (Universidad de Barcelona), con cesta de huevos y muchacho con cesta en la cabeza; y la "Cena de Emaus" (Museo de Santa Cruz, Toledo), con mesa, con pan y cuchillo, y mesita baja, con frutos y platos.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obra atribuida.1. Título: Bodegón carne.

Colgados, trozo de carne, aves, gallinas.

Sobre una mesa, melón, rodaja y cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 63 x 89 cms.

Firma: Firmado en el reverso.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección Millán Delgado.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1967, nº 15.

Torres Martín, 1971, lám. 24.

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del Tenebrismo Español, nº 15.

Análisis crítico: Ver opinión en apartado 1. Obra de muy baja calidad.

.....

ESCUELAS REGIONALES.

BERNARD POLO.

1. COMENTARIO.

Bernardo Polo (final del siglo XVII), es citado por Palomino⁽¹⁾ como pintor de flores. Ceán⁽²⁾ y Guilliet⁽³⁾ lo glosan como artífice de frutas y flores. En el Catálogo-Inventario de la Colección de la Marquesa de Lierta⁽⁴⁾, constan ocho fruteros de este autor. Cavostany⁽⁵⁾ glosa al autor, recogiendo las anteriores noticias.

2. DOCUMENTOS.

CATALOGO-INVENTARIO DE LOS CUADROS DE D^a ANTONIA CECILIA FERNANDEZ DE HIJAR, MARQUESA DE LIERTA, CON MOTIVO DE SU ENLACE.⁽⁶⁾

102. "Cuatro fruteros, con listones dorados, de Bernardo Polo, a 6 libs. cada uno 24.
106. "Cuatro fruteros con marcos negros del mismo 16.

(1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, 1923/41, T. IV, p. 356.

(2). Ceán, 1600, T. IV, p. 105.

(3). Guilliet, 1616, pp. 269-270.

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) En flores Polo (...)"⁽⁷⁾

"Pintor y vecino de Zaragoza á fines del siglo XVII. Se distinguió en pintar flores y frutas por el natural: son muy estimados sus lienzos en aquella ciudad y en Madrid, donde se conservan en los gabinetes de los aficionados".⁽⁸⁾

"Peintre de fleurs et fruits, établi à Saragosse vers la fin du 17^e siècle, se distingua particulièrement dans les fruits et les fleurs, qu'il peignait d'après le naturel. Ses tableaux sont très-estimés tant à Saragosse qu'à Madrid, et il n'est aucun amateur qui ne cherche à s'en procurer."⁽⁹⁾

(4). Según Colecciones y Coleccionistas Aragoneses (...), Zaragoza, 1955, pp. 22-24 y 48 (Discurso de Arturo GUILLEN Y URZAIZ). Cf. Josepe Martínez, Discursos, Zaragoza, 1853. También Cavestany, 1936/40, p. 90, refiriéndose a la transcripción de Zapater (Apuntes de la Escuela Aragonesa de Pintura).

(5). Cavestany, 1936/40, p. 90.

(6). Según Colecciones y Coleccionistas Aragoneses (...), Zaragoza, 1955, pp. 22-24 y 48.

(7). Palomino, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. IV, p. 356.

(8). Ceán, 1800, tomo IV, p. 105.

(9). Guilliet, 1916, pp. 269-270.

JERONIMO SECANO.

1. COMENTARIO.

Jerónimo Secano -Zaragoza, 1638 / 1710- no es citado por los tratadistas como pintor de bodegones. Cavestany⁽¹⁾ dice que "San Felices lo elogia especialmente en Atlanta, por sus flores y frutas", noticia que recoge Angulo⁽²⁾. Por la época en que pinta, y sabida su estancia en Madrid, presumiblemente alrededor de 1658, su pintura bodegonista, de flores debería relacionarse con los pintores de la Corte, tales como Palacios, Herrera -el Mozo-, Cerezo, ... y los pintores de flores, Arellano y Bartolomé Pérez. No conocemos ninguna obra de su mano que pueda confirmar esta hipótesis.

.....

(1). Cavestany, 1936/40, p. 91.

(2). Angulo, 1971, p. 333.

JUAN ANTONIO LIZASOAIN.

1. COMENTARIO.

Por no disponer de datos, ni conocer ninguna obra del autor, de manera directa, nos remitimos al artículo de Cavestany⁽¹⁾ en el Catálogo de Madrid. Angulo⁽²⁾ lo cita, pero con el nombre de J.A. LIZDAIN, del que dice que "pinta bodegones y flores de escasa calidad".

Según el Marqués de Moret, Juan Antonio de Lizasoain "trabaja en Guipúzcoa en la última década del siglo XVII, según las fechas de varios lienzos, frutas y flores, de su mano, conocidos actualmente. Existentes en casas solariegas de Vergara y Oñate, aparece esta firma y fecha, " Ju^s Ant^s de Liçassoain me fecit año 1692. Vergara", en uno que representa cestillo caído con racimos de uvas, melón partido, rosas, etc. (depósito actual, en el Museo de San Telmo, San Sebastián; nota del Director, D. Fernando Valle). Es obra mediocre, aunque de colorido agradable, algo barrido. Reunen, sin embargo, condiciones menos vulgares, otros bodegones de este pintor vasco, según hemos comprobado en las citadas villas (casas del Conde del Valle y Sr. Saracho, respectivamente), donde se conservan varios, alguno firmado y fechado en 1696; además de la serie de flores y frutas de este pintor, existe en los mismos lugares otra de bodegones, típicamente españoles, sin gran calidad, que indica que en la misma centura trabajó en la provincia otro pintor a ellos dedicado, del que no se conocen datos".⁽³⁾

(1). Cavestany, 1936/40, p. 90.

(2). Angulo, 1971, p. 320.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 90.

JUAN CARDENAS

1. COMENTARIO

Pintor vallisoletano, hijo de Bartolomé Cárdenas, Juan Cárdenas -en Valladolid, entre 1610 / 1625- es nombrado por los tratadistas como pintor de flores y frutas. La única obra que se le atribuye, por Martí Monsó⁽¹⁾, un florero de la Iglesia de Niñas Huérfanas de Valladolid, es cuestionado por Valdivieso⁽²⁾, que lo aparta del catálogo del autor.

2. CITAS EN FUENTES LITERARIAS.

"(...) fué excelente en esta arte pintó admirablemente frutas y flores (...)"⁽³⁾

"CARDENAS, (Juan de). Hijo y discípulo de Bartolomé de Cárdenas, residía con gran crédito en Valladolid el año 1620, especialmente ocupado en pintar frutas y flores, con lo que los aficionados adornaban sus cámaras. D. Lázaro Díaz del Valle, que las vió, las celebra mucho en su manuscrito, contándole entre los buenos profesores castellanos que sostuvieron su escuela".⁽⁴⁾

(1). Martí Monsó, 1898/1901, p. 7.

(2). Valdivieso, 1971, pp. 91-92.

"(...) entre sus discípulos (de Bartolomé de Cárdenas) se nombra a su hijo Juan, pintor de frutas y flores (...)"⁽⁵⁾

"Peintre de fleurs et de fruits, fils et disciple de Barthélemi de Cardenas le Portugais. Il demeurait à Valladolid, vers 1620, et y jouissait d'une grande réputation, particulièrement pour les fruits et les fleurs."⁽⁵⁾

.....

(3). Díaz del Valle, 1656/1659, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 372.

(4). Ceán, Academia, Ed. 1963, p. 69.

(5). Cruz, (1812), T. XI, lib. XX, cap. II, p. 354.

(6). Guillet, 1816, p. 52.

VELAZQUEZ VACA.

1. COMENTARIO.

La falta de otra fuente que la de Enrique Valdivieso⁽¹⁾ y la de Pérez Sánchez⁽²⁾, hace casi imprescindible la copia textual de sus escritos. Así, Pérez Sánchez⁽³⁾ se refiere a la vida y obra de Velázquez Vaca en estos términos: "Pintor escasamente conocido, documentado en Granada en 1628, cuando firma una cuerrelle contra los pintores que han aceptado, sin consulta, el pago de la alcabala, y en 1636 en Valladolid, donde pinta las pechinas de la capilla de los Angeles de la Iglesia de San Andrés.

Según noticias aún inéditas, facilitadas por don Javier Rivera, era natural de Ponferrada (León). Allí residía en 1640 y allí falleció en marzo de 1661.

Desconocida su formación, resulta difícil fijar los orígenes de su arte, modesto pero de cierto interés en el atento cuidado en la representación de lo real. La composición de "vanitas" que ahora se expone es, sin duda, su obra más interesante".

(1). Valdivieso, 1973, pp. 478-483.

(2). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 66.

(3). Ibidem.

2. CATALOGO CRITICO.2.1. Obras conservadas.1. Título: "Vanitas".

Angel señalando con sus dedos atributos de la vida y la muerte.

Óleo sobre lienzo: 94 x 131 cms.

Firma: Firmado, Ffranco.^{us} Velazquez Baca / faciebat et inventor / 1639.

Fecha: 1639.

Localización: Valladolid. Convento de San Guirce y Santa Julita.

Bibliografía: Valdivieso, 1973, pp. 478-483.

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 66.

Catálogo, Valladolid, 1979, nº 41.

Exposiciones: Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo.

Valladolid, 1979, Exposición conmemorativa del III centenario de la muerte del Pintor Antonio de Pereda.

Análisis crítico: Transcribimos el texto del catálogo de Madrid⁽⁴⁾: "Pintado seguramente en Valladolid y en una fecha en que Pereda está establecido y prestigiado en Madrid, quizás no pueda señalarse este lienzo como antecedente de las "Vanitas" de Pereda, pero sí como índice de una temática alegórica

(4). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 66.

de evidente vigencia piadosa, y como testimonio de una fuente común, seguramente grabada, que hubo de usar también el gran pintor vallisoletano en su cuadro de Viena.

El lienzo, de modesta calidad, tiene, sin embargo, singular interés iconográfico, pues, además de presentar los elementos tradicionales de la "Vanitas", multiplica los rótulos con textos explicativos que explicitan aún más su sentido.

El ángel, señala con ambos índices dos velas. Una, encendida, con una inscripción circular continua, en torno a la llama "BREBE LA VIDA DEL HOM(BRE)", está colocada sobre una mesa cubierta de tapete rico, donde se amontonan los normales atributos de la riqueza, el poder y los placeres: flores, naipes, dados, joyas y monedas. Un globo terráqueo alude al "mundo" que, según la inscripción que muestra, es: "causa superbis vanitatis et falacie". La presencia del reloj de arena insiste en lo temporal y limitado de esos placeres.

La otra vela que el ángel señala, acaba de apagarse y se advierte el humo de la llama recién extinguida. La inscripción que "EXTING(VI)MUR UNO MOMENTO", subrayando lo transitorio de la luz de la vida. Esta vela se apoya sobre una superficie en que se acumulan infinidad de referencias a la muerte, acompañadas de abundantes textos. Un cadáver, apenas visible al fondo, amortajado con hábito religioso, muestra una inscripción saliendo de su boca "OPTIMUM NON NASCI, PROXIMUM CITO MORI", tex-

to procedente de Eurípides y usado por Cicerón (Tusculanae Disputationes). En torno a un reloj de pesas colocado en el centro de la composición se lee: "Disminuit vitam cuelibet hora tuam", insistiendo en el tiempo devorador. Al lado, otra inscripción: "Temporis punctum", es decir, "un instante", duración apenas del curso de la vida.

En primer término se amontonan los elementos más usuales del género: libros, calaveras, tiara, coronas, plumas de escribir y espadas, con abundantes insectos y gusanos entre ellos. Una de las calaveras sale con la inscripción: "Unde superbia nobis". El carácter del mensaje de los muertos a los vivos se subraya aún más en dos estrofas que aparecen en unas cartelas bien visibles. En una: "A todo el género umano esperamos / como estamos; que con esto pasará / cuanto en el mundo corre y correrá". Su destinatario está indicado: "Al mundo". La otra cartela se refiere a las vanidades literarias y militares: "Letras y armas, coronas y ermosura / que destrozadas ves de aquesta suerte / todo lo acaba el soplo de la muerte".

Como indicó E. Valdivieso al darlo a conocer, este modesto lienzo es, sin duda "una de las más completas alusiones pictóricas del barroco sobre la vanidad de la existencia y el triunfo de la muerte sobre la vida que hasta ahora se han identificado en la pintura española".

Procedencia: Quizás pintado para el convento en que hoy se halla".

AUTORES NO LOCALIZADOS GEOGRAFICAMENTE.

J. LIMONA.

1. COMENTARIO.

Pintor no citado por los tratadistas tradicionales -Pacheco, Palomino, Ceán, Viñaza-; tenemos noticia a través de Vicente Poleró⁽¹⁾, que dice haber visto unos bodegones firmados con este nombre y fechados en 1621. Es de lamentar, una vez más, la ausencia de documento gráfico, imprescindible, sobre todo, el hablar de autores no conocidos.

Por la época, pertenece a la generación de Van der Hamen y Loarte. Ninguna noticia ha venido a aumentar el parco conocimiento de este ignorado pintor.

.

(1). Vicente Poleró, 1898, p. 21.

AGUSTIN LOGOR.

1. COMENTARIO.

Pintor no identificado, es citado por Oña Iribarren⁽¹⁾ quien lo cree, probablemente, fraile mercedario, quizá por la cruz encima de su firma. Recordemos, sin embargo, que Loarte, en sus dos versiones de "La Gallinera", antepone una cruz a la firma sin que ésto se tenga que interpretar como hace Oña Iribarren.

2. CATALOGO.2.1. Obras conservadas.1. Título: Frutas y hortalizas.

Oleo sobre lienzo: 81 x 108 cms.

Firma: Firmado, Agustin logor / fat. / 1610.

Fecha: 1610.

Procedencia: Desconocida.

Localización: D. Toribio Vicente.

Bibliografía: Oña Iribarren, 1944, pp. 91 y 25, nº 3,
-facsimile de la firma-.

Comentario crítico: Obra no vista. Es interesante la época que consta en la firma, 1610, por lo que tiene de importancia con respecto a los inicios del bodegón.

(1). Oña Iribarren, 1944, pp. 91 y 25, nº 3.

FRANCISCO TOLEDO.

1. COMENTARIO.

Autor cuya biografía ignoremos, Francisco de Toledo debió trabajar alrededor del segundo tercio del siglo XVII, en un momento en el que la yuxtaposición individualizadora deja paso a una superposición tendente a la unitariedad. Tenemos noticia de tres obras firmadas por el autor, y dos firmadas Francisco Toletti, que creemos es este mismo pintor.

2. DOCUMENTOS.

COLECCION MANUEL MONTESINOS. VALENCIA. ⁽¹⁾ -1850-.

nº 120. "Un bodegón, dos liebres muertas; varios palomos y perdices y una fuente de peces. (lienzo). alto 3 pies; ancho 3 id."⁽²⁾

nº 121. "Un bodegón, un conejo muerto, jamón, una pierna de carne y varias frutas (compañero del nº 120)".

(1). Catálogo de Pinturas de la propiedad (...) D. Manuel Montesinos (...). Imprenta del Presidio, Valencia, 1850.

(2). "TOLETTI, Francisco. Así está firmado en el siguiente cuadro", según Ibidem, (nºs. 120 y 121).

3. CATALOGO RAZONADO3.1. Obras conservadas.1. Título: Aves muertas.

Sobre una tosca mesa de madera, tres codornices muertas.

Oleo sobre lienzo: 23 x 23'5 cms.

Firma: Firmado, fran^{co} de Toledo fec.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640/1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Casa-Argudín (en 1936/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 185, nº 33.

Exposiciones: Madrid, 1935, Flores y Bodegones en la Pintura Española, nº 33.

Análisis crítico: Obra discreta, en la que Toledo agrupa los elementos en el lado izquierdo del cuadro, en el que, a su vez, concentra la luz. De esta forma, las perdices quedan delimitadas por el dibujo y el tono claro sobre un fondo tenebrista.

2. Título: Aves Muertas.

Pareja del anterior. Sobre la mesa, cinco pájaros muertos. Entre ellos, dos jilgueros.

Oleo sobre lienzo: 23 x 23'5 cms.

Firma: fran^{co} de Toledo fec.

Fecha: ~ 1640/1650.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Casa-Argudín (en 1936/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 155, nº 35.

Oña Iribarren, 1944, nº 36.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 35.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

3.2. Obras en Inventarios y Fuentes. (3)

3. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 90 x 90 cms.

Firma: Firmado, Francisco Toletí.

Fecha: -

Fuente: Colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850,
p. 16, nº 120.

4. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 90 x 90 cms.

Firma: -

Fecha: -

Fuente: Colección Manuel Montesinos, Valencia, 1850,
p. 16, nº 121.

(3). Cf. apartado 2 (Documentos).

3.3. Obras citadas como de Francisco de Toledo, no vistas.5. Título: "Fleurs et fruits"

Oleo sobre lienzo: 62 x 82 cms.

Firma: Firmado, Toleda F.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: París, Museo del Louvre.

Bibliografía: "Notice des tableaux de la Galerie Es-
pagnole", París, 1833, p. 117, nº 451. ⁽⁴⁾

.

(4). Como Juan de Toledo.

"P.N."

1. COMENTARIO.

Al pintor Pedro Nuñez (Madrid, 1610 - 1654) se le atribuye, en el Museo de Bruselas, un bodegón de frutas y verduras, firmado con el monograma P.N. Cavestany⁽¹⁾ lo recoge, aunque duda de su origen español. Gaya⁽²⁾ lo incluye en su modélico libro La Pintura Española, fuera de España, y Anculo⁽³⁾ rechaza categóricamente la autoría de Pedro Nuñez, adscribiéndolo a autor no español.

2. CATALOGO.

2.1. Obra mal atribuida.

1. Título: Bodegón.

Frutas y legumbres.

Oleo sobre lienzo: 74 x 98 cms.

Firma: Firmado, P.N.

Fecha: -

Procedencia: Bruselas, M. León Gauchez.

Localización: Bruselas, Museo Bellas Artes, nº 253.

(adquirido en 1872).

(1). Cavestany, 1936/40, p. 73.

- Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 73.
Gaya Nuño, 1958, p. 258, nº 2047.
Angulo, 1964, p. 184.

.....

-
- (2). Gaya Nuño, 1958, p. 258, nº 2047.
(3). Angulo, 1964, p. 184.

CELESTINO (?) XIMENES.

1. COMENTARIO.

Autor desconocido, cuya noticia debemos al estudioso checoslovaco Pavel Štěpánek⁽¹⁾. En su artículo, lo situa nacido en Masmünster, en la Alta Alsacia, y fallecido en Brno, el 5 de Agosto de 1704. Pertenece a la Hermandad de San Lucas de la ciudad de Brno -Moravia-, en el año 1700. Su nombre se podría leer Celestino, aunque lo más probable es el de Ximenes pintor insigne, traducción de "Ximenes Coelestis Auctor".⁽²⁾

Si lo incluimos, es debido a su origen hispano, por parte de padre, y porque cronológicamente, finales del seiscientos, entra en los límites de nuestro estudio.

2. CATALOGO.

1. Título: Bodegón de caza.

Cesto con frutas y uvas, pájaros, un plato de hongos y una escopeta.

Oleo sobre lienzo: 79 x 95 cms.

Firma: Firmado, Ximenes fc. 1697.

Fecha: 1697.

Procedencia: Desconocida.

(1). Štěpánek, 1972, pp. 61-63.

(2). Cf. Thieme-Becker, Vol. XXXVI, pp. 344-345.

- Localización:** Svitavou -Moravia-, Pinacoteca Palacio de Rajec, nº 2326.
- Bibliografía:** Oldřich J. Blažiček, Státní zámec Rájec Nad Svitavou, Praga, 1957, p. 10.
- Oldřich J. Blažiček, Obrazárny státních hradů a zámků, Praga, 1957 (II ed), nº 44.
- Catálogo, Liberec, 1967/1968, p. 23.
- J. Seifertová-Korecká, 1970, p. 9, fig.4.
- Štěpánek, 1972, pp. 61-63.
- Exposiciones:** Liberec, 1967/1968, Barokní zátiší v Čechách (Bodegín Barroco en Bohemia) nº 109.
- Análisis crítico:** Al no poder verlo directamente, nos remitimos, por estar de acuerdo, con el autor, al texto de Štěpánek: "El cuadro presenta de cosas y objetos colocados por el pintor uno sobre otro de una manera que quiere sugerir un desorden pintoresco. La composición se destaca por líneas diagonales y una ingeniosa alteración de áreas claras y oscuras, luces y sombras. La fruta, los pájaros, la verdura, la escopeta colocada sobre una mesa marmórea agrietada, rellenan el espacio poco profundo. Las calidades pictóricas del bodegón, y se trata de una pintura auténticamente sensible, lo han predestinado, que sirviera quizás de decoración de un comedor aristocrático. Pese a cierta dureza y sequedad, la pintura tiende hacia una fusión de elementos del bodegón neerlandés e italiano, teniendo poco que ver con el español."⁽³⁾

(3). Štěpánek, 1972, p. 62.

ESCUELA ANDALUZA.

R. 709.875



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700401757

EL PROBLEMA BLAS DE LEDESMA.

1. COMENTARIO.

Personalidad problemática, Blas de Ledesma representa un primer estadio de la pintura de bodegones en España. Su máximo especialista, el malogrado Torres Martín, llevado de un afán, digno de mejor suerte, creó una visión, diríamos que entre caótica e irracional, de este pintor. Su libro "Blas de Ledesma y el bodegón español",⁽¹⁾ es un catálogo amplio y críptico que recoge multitud de diversos artistas, sin nexo alguno. Tarea ardua ha sido la identificación, de algunas de las obras por él catalogadas, a artistas conocidos, debido a la mala calidad estilística de muchas de ellas. Una vez hemos llegado a una cierta clasificación, nos hemos planteado cuáles son las obras ciertas del pintor. Un estudio superficial nos llevaría a admitir como tales las firmadas. Investigaciones posteriores nos han demostrado que los cuadros catalogados como firmados tienen la firma apócrifa, siendo sólo auténtica la del Museo de Atlanta. Así las cosas, pasamos a un estudio comparativo de la obra firmada con las catalogadas como tal, llegando a la conclusión de que pertenecen, o a dos manos distintas, o a etapas evolutivas y estilísticas muy diferentes. Ante la duda, hemos preferido dividir el estudio en dos autores: Blas de Ledesma y "el llamado Blas de Ledesma".

El bodegón de Atlanta marca la pauta morfosintáctica que

(1). Torres Martín, 1968.

permite atribuir a Blas de Ledesma obras afines. Los cuadros falsamente firmados nos darán las características que conforman la personalidad artística del "llamado Blas de Ledesma".

Por último, queremos señalar que la mayoría, aunque no todas, de las obras aportadas por Torres Martín las hemos catalogado o aproximado a otros autores bodegonistas. La extensión que tendría este apartado si citáramos todas las obras atribuidas al pintor por Torres Martín, aconseja catalogar sólo aquellas que, a través de nuestro estudio, vemos seguras de Blas de Ledesma o del "llamado Blas de Ledesma".

2. BIBLIOGRAFIA.

- CAVESTANY, Julio: Blas de Ledesma, pintor de frutereros, "A.E." Tomo XIV, (1943), pp. 16-18.
- TORRES MARTIN, R.: Blas de Ledesma y el Bodegón Español, Madrid, 1978.

BLAS DE LEDESMA.

1. COMENTARIO.

La personalidad de Blas de Ledesma es confusa. Citado por Pacheco,⁽²⁾ al hablar de los pintores de grutescos, todos los tratadistas posteriores repiten lo dicho por el hispalense. En cuanto a datos concretos sobre sus actividades, sólo sabemos de la compra, en mayo de 1602, de dos casas que el escultor Antonio Gómez le vende por 185 ducados.⁽³⁾ Están situadas en la collación de San Andrés de Granada. El otro dato se relaciona con su actividad de decorador, al ejecutar en 1614 un dibujo para "una bóveda elíptica de yeso con adornos" en la Sala de Mocárabes de la Alhambra.⁽⁴⁾ Estas dos fechas nos lo sitúan como artista ya consagrado y establecido en 1602, y aún activo en 1614. Creemos, siguiendo a los tratadistas, que cultivó el grutesco y las pinturas decorativas, con abundancia de pájaros, frutas y flores, lo que explica el verso de D. Pedro Soto de Rojas⁽⁵⁾ referido a sus fruteros. El estudio estilístico lo realizaremos al tratar de su bodegón firmado (nº 1 de catálogo).

(2). Pacheco, 1649, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. II, p. 174.

(3). Llorca, 1959, pp. 118-119.

(4). Gómez Moreno, 1892, p. 60.

(5). D. Pedro de Soto Rojas "Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos" (1652), según Cavestany, 1936/40 y 1943, p. 17.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) De aquí Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros muchos, que han sido aventajados en esta parte: (Grutescos) (...)"⁽⁶⁾

"Vitrubio en tanto asseo su elegancia,
Acusa de ignorancia,
Viendo de Zeús el pincel facundo,
Que aplaudido en los términos del mundo,
Por mano de Ledesma en sus fruteros,
Buelve a engañar los pájaros ligeros."⁽⁷⁾

"Pintor. Floreció en Andalucía a fines del s. XVI, y fué uno de los que imitaron en aquel país la buena manera en el fresco y grotescos que Julio y Alexandro habían traído de Italia"⁽⁸⁾

"(...) Los pintores Julio y Alexandro que vinieron de Italia para pintar en la Alhambra formaron Escuela, de la cual salieron Raxis, Arfian, Mohedano y Ledesma: éste último les imitó en el fresco y grotescos (...)"⁽⁹⁾

(6). Pacheco, 1649, según Sánchez Cantón, Fuentes, T. II, p. 174.

(7). D. Pedro de Soto de Rojas, Paraiso cerrado para muchos, abierto para pocos (1652), según Cavestany, 1943, p. 17.

(8). Ceán, 1800, T. III, p. 6.

(9). Cruz, (1812), T. XII, Lib. XXII, cap. I, p. 322.

"Fresquiste, parut en Andalousie à la fin du 16^e. siècle, et fut l'un des Espagnols qui surent le mieux imiter, dans les fresques et les grotesques, la manière qu'avaient apportée d'Italie Jules et Alexandre".⁽¹⁰⁾

(10). Quillet, 1816, p. 178.

3. CATALOGO RAZONADO.3.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cesta de mimbres con cerezas.
Del fondo, y simétricamente, emergen lirios y
floreциllas blancas.

Oleo sobre lienzo: 57 x 79 cms.

Firma: Firmado, BLAS DE LEDESMA E. Granada.

Fecha: ~1600.

Procedencia: Sevilla, Juan Gómez Castillo (1943).

Barcelona, Sala Parés.

New York, Durlacher Bros.

Localización: Atlanta, Georgia, Art Association
Galleries (desde 1957).

Bibliografía: Cavestany, 1943, pp. 17-18.

Oña Iribarren, 1944, pp. 91 y 25, nº 1.

Sterling, Orangerie, 1952, lám. 10.

Sterling, 1952, p. 44, lám. 24.

Catálogo, Sala Parés, 1953, nº 45.

Catálogo, Sala Parés, 1954/55, nº 3.

Poland, 1958

López Rey, 1963, pp. 420-423, fig. 5.

Bergström, 1970, lám. 7

Torres Martín, 1971, p. 106, lám. 6.

Stilleben, 1979, p. 197.

- Exposiciones: Barcelona, 1953, Pintura Antigua, nº 45.
 Barcelona, 1954/1955, Gran Exposición de Pintura Antigua y Moderna, nº 3.
 París, 1952, La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours, nº 18.
 Syracuse, 1957, Goya, Zurbarán and Spanish Primitives: An Exhibition of Spanish Paintings, nº 15.
 Atlanta, 1958, Still-Life Painting XVI Century to the Present.
 San Diego, California, 1960, Spanish Masters.
 Sarasota, s/f.
 New Orleans, Fêtes de la palette, nº 41.
 Indianapolis, 1963, "El Greco" to Goya, nº 4.
 Providence, 1963, "El Greco" to Goya, nº 4.
 Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 14.

Análisis crítico: Cuadro firmado, sobre el que se basa todo el estudio posterior del artista. Compositivamente destaca por su estricta simetría, basada en la repetición exacta de elementos, a derecha e izquierda, de un eje central. Formalmente resalta el detallismo de los mimbres y cerezas, que contrastan con una cierta dejadez en las flores, ^{más} creemos debido a barridos, que a la hipótesis de Cavestany, ⁽¹¹⁾ Sobre su

(11). Cavestany, 1943, p. 18.

añadido posterior. La pincelada es corta y cuidadosa. La escala de color es limitada y armoniza con la simplicidad severa de la composición. Existe una cierta gradación tonal, conseguida con la suave trasposición de colores complementarios. Conceptualmente, Bergström⁽¹²⁾ ha apuntado su relación con los motivos decorativos de los cuadros cuatocentistas de homenaje a la Virgen. "Se puede pensar -dice- en representaciones en las que la Virgen está sentada en un "Hortus conclusus" y un cesto con frutas se ha colocado en la parte superior de un cercado tras el cual crecen, sobrepasándole, las flores". Rechazamos esta hipótesis por el carácter marcadamente individual de la obra y por el punto de vista del espectador que domina la obra desde un estadio superior. Es una composición mostrativa, dentro de lo que será la tradición bodegonista española, de la que se aparta por su carácter decorativo, lejano del naturalismo.

(12). Bergström, 1971, p. 24.

3.2. Obras probables.2. Título: Bodegón.

Cesta de mimbres con berengenas. A los lados, dos berengenas caídas. Del fondo emergen unas ramas.

Oleo sobre lienzo: 60 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Sevilla, Sra. Vda. de Contreras.
Madrid, Colección Carabe.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, fig. 11 (en color).⁽¹³⁾

Torres Martín, 1974, p. 223.

Torres Martín, 1976, nº 47.

Torres Martín, 1978, p. 120 nº 101.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 47.

Análisis crítico: Obra en la línea del nº 1. El frío recodo de piedra ha sido sustituido por un mantel adamascado.

(13). Como Pedro de Medina.

3. Título: Bodegón.

Cesta con albaricoques. Ambos lados con naranjas. Detrás, flores.

Oleo sobre lienzo: 60 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1600.

Procedencia: Sevilla, Viuda de Contreras.

Madrid, colección Carabe.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, fig. 13. ⁽¹⁴⁾

Torres Martín, 1974, p. 223.

Torres Martín, 1976, nº 48.

Torres Martín, 1978, p. 120, nº 102.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ladesma, nº 48.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

4. Título: Bodegón.

Cesta con manzanas. A ambos lados granadas
Abiertas y flores.

Oleo sobre lienzo: 60 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1600.

(13). Como Pedro de Medina.

Procedencia: Sevilla, Viuda de Contreras.

Madrid, colección Carabe.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 49.

Torres Martín, 1978, p. 121, nº 103.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 49.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 2 y 3, aunque fallos de composición nos hacen dudar de su atribución.

.....

"EL LLAMADO BLAS DE LEDESMA".

1. COMENTARIO.

La personalidad de este pintor, al que citaremos como "el llamado Blas de Ledesma" es evidentemente oscura, y sólo podemos analizar el aspecto formal a través de sus cuadros. El verso de D. Pedro Soto de Rojas,⁽¹⁾ parece aludir, o a un pintor de grutescos -Cf. "Referencias Textuales" (.2) de Blas de Ledesma- o a este otro pintor, con lo que la identificación con Blas de Ledesma sería total, aunque demostraría dos etapas distintas, tanto estilística como cronológicamente.

2. LA OBRA.

2.1. Estilo.

2.1.1. Grupo formal: Sus formas son cerradas, a base de pinceladas y de una ligera insistencia en el modelado. Un cierto preciosismo decorativista preside la elaboración y concreción de los elementos. Sin embargo, el conjunto de los cuadros, iconográficamente atribuibles al autor, nos muestran desigualdades de estilo muy fuertes. Existen formas indecisas, que nos llevan a hipótesis de un taller abundante, repetitivo de los modelos del maestro.

(1). Según Cavestany, 1943, p. 17.

2.1.2. Grupo compositivo.

- a). Composición mostrativa.
- b). Composición no unitaria.
- c). Composición en planos.
- d). "Horror vacui".
- e). Simetría.
- f). Diagonalidad.
- g). Claroscuro contrastado.

a). Composición mostrativa: Los elementos se ordenan en una superficie inclinada, con una fuga hacia la parte superior del cuadro. Los objetos quedan visualizados en casi todo su volumen, siendo perfectamente aprehendidos por el espectador.

b). Composición no unitaria: Esta perfecta visualización queda potenciada por la individualización de los elementos que, aunque en ocasiones se superponen, guardan, gracias a un modelado preciso, su propio volumen.

c). Composición en planos: A esto ayuda la sabia distribución en planos de profundidad, que sitúa cada elemento en el lugar que le corresponde, para la armonía de la composición, que queda compensada a través de los volúmenes. También, en algunas obras, utiliza mostradores a distinta altura, con lo que consigue una composición tectónica, perfectamente resuelta.

d). "Horror vacui": La tradición cincocentista de la pintura de grutescos parece incidir en la composición. El autor llena el espacio de multitud de elementos, sin dejar espacios libres. Es un "horror vacui" que se aparta de lo barroco por la ordenación individualizada de los elementos.

e). Simetría: La mayoría de obras se reordenan alrededor de un eje central que divide el cuadro de manera compensada. Normalmente, un objeto -florero, cesta- se sitúa en el centro de la imagen, convirtiéndose en foco de máxima atención, y en inicio de un recorrido visual preestablecido.

f). Diagonalidad: Por último la composición, en el plano estructural, sitúa los elementos en unas claras líneas diagonales, que confieren movimiento a la composición, rompiendo con el estatismo que vemos en Blas de Ledesma. En las obras más simétricas se utiliza una composición en aspa, que convierte el espacio en algo dinámico, aunque contenido.

g). Claroscuro contrastado: La luz da el último toque a la composición, unificándola a través del sabio juego de luces y sombras. Bergström⁽²⁾ habla de un cierto tenebrismo caravaggesco, aunque nosotros vemos más un claroscuro veneciano tardo-manierista. Las zonas concretas de luz avallan la irracionalidad de la iluminación, que pierde toda lógica para convertirse en algo puramente formalista.

(2). Bergström, 1970, p. 26.

2.3. Color.

Los colores del "llamado Blas de Ledesma" son de tonalidades fuertes, destacando el rojo, el marrón, el blanco deslumbrante y el amarillo. Todos los tonos se sitúan sobre una base gris verduzca o amarronada.

2.4. Significantes.

2.4.1. Objetos: animales:

Repisa de piedra.
 Cortina.
 Ramas de árbol.
 Pájaros exóticos.
 Mariposas.
 Jarros.
 Botellas.
 Garrafa.
 Copas.
 Vasos.
 Platos de feltro.
 Cajas de dulces.
 Cuchillo.
 Cesta de mimbre.
 Vasiija de cerámica.
 Centro de cerámica.
 Tarro de guindas.
 Florero.

2.4.2. Comestibles:

Melón.
Granadas.
Sandía.
Manzanas.
Peras.
Uvas.
Higos.
Albaricoques.
Melocotones.

Dulces.
Pastel.
Panes.

Hortalizas.

2.5. Conceptualización.

2.5.1. Grupo socio-económico: Los objetos representados son, en su mayoría, frutales, obviando, casi completamente, los comestibles del campo, tales como lechugas, pepinos, etc. Parece, talmente, un repertorio de grutescos, sabiamente introducido en una composición tódegonista. Es la plasmación de un naturalismo refinado, en consonancia con una clase social acomodada. Los dulces, pasteles, copas de vidrio, jarrones decorativos y flores, así lo dan a entender. Los cuadros forman series que cumplen su función decorativa, puramente ornamental.

2.5.2. Grupo religioso-mitológico: Es obvio que el mito de Zeuxis está presente en casi todas sus obras. Los pájaros, algunos de ellos exóticos, picotean las frutas, aunque su función deviene, principalmente, decorativa.

3. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

La influencia del "llamado Blas de Ledesma" es, para nosotros, nula. No acertamos a ver la relación que pudo tener con la escuela madrileña -Van der Hamen- o andaluza -Zurbarán-. Su decorativismo enlazará con los pintores del último tercio, particularmente con la escuela valenciana de un Yepes, aunque a falta de cualquier noticia que confirme esta suposición, nos abstendremos de opinar. Su relación con Sánchez Cotán, una vez establecido en Granada, creemos que es totalmente nula. El carácter especulativo del cartujo no cuadra, en absoluto, en el decorativismo de nuestro pintor.

4. CATALOGO RAZONADO.4.1. Obras conservadas:1. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, dos sandías, una bandeja con higos, tres frutas, una jarra de metal, una vasija de cristal y un tarro. En el ángulo superior derecho, una rama con un pájaro. En el izquierdo una cortina.

Óleo sobre lienzo: 66 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Sucesores de Rodríguez y Jiménez.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 1.

Bergström, 1970, p. 25, fig. 8.

Torres Martín, 1971, lám. 3.

Torres Martín, 1976, nº 1.

Torres Martín, 1978, p. 91, nº 1.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 1.

Análisis crítico: Cuadro perteneciente a una serie, como bien apunta Bergström,⁽³⁾ de carácter marcadamente decorativo. El mismo pájaro cumple esta función. Pertenece a los llamados cuadros asimétricos, término empleado por el citado Bergström, aunque es fácil ver una línea divisoria que parte el

(3). Bergström, 1970, p. 25.

cuadro en dos zonas, perfectamente compensadas. Color fuerte e intenso, con iluminación a manchas, valoradas del objeto.

2. Título: Bodegón.

Frutero de cerámica pintada, con melocotones, dos sandías, una jarra de metal y taza. En la parte superior derecha hay una rama con un pájaro. En el lado contrario, una cortina.

Oleo sobre lienzo: 66 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Sucesores de Rodríguez y Jiménez.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 2.

Torres Martín, 1971, lám. 4.

Torres Martín, 1976, nº 22.

Torres Martín, 1978, p. 91, nº 2.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 22.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

3. Título: Bodegón.

Dos bandejas, sobre una mesa, una con meloco-

tones y otra con peras, y un pájaro encima. En la parte superior derecha, hay una rama con otro pájaro. En el lado opuesto, una cortina.

Oleo sobre lienzo: 70 x 107 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Madrid, colección Reyna.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 3.

Torres Martín, 1976, nº 3.

Torres Martín, 1978, p. 91, nº 3.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 3.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1 y 2.

4. Título: Bodegón.

Una bandeja con peras y una cesta con manzanas y uvas. En el centro hay una vasija de cristal. En la parte superior izquierda una rama con un pájaro. En el lado opuesto, una cortina.

Oleo sobre lienzo: 86 x 130 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Sucesores de Rodríguez y Jiménez.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 4.

Torres Martín, 1971, lám. 2.

Torres Martín, 1976, nº 4.

Torres Martín, 1978, p. 91, 4.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 4.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2 y 3.

5. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, garrafa, un plato con una vasija de barro encima, una bandeja llena de confites variados, dos cajas, un cuchillo y varios recipientes más.

Oleo sobre lienzo: 84 x 154 cms.

Firma: Firmado, BLAS DE LEDESMA (en el cuchillo),
firma apócrifa.⁽⁴⁾

Fecha: Sin fechar. 1630.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: "Floreros y Bodegones", EDIMAR, 1947,

Vol. III, p. 15, lám. I.II.

Jordan, 1964/1965, fig. 17.

Torres Martín, 1971, lám. 1.

Torres Martín, 1978, p. 92, nº 5.

(4). Según testimonio de Juan Antonio Maragall, de Sala Parés, que tuvo en su poder el cuadro.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2, 3 y 4.

6. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, melón, una bandeja con cerezas y un frutero de cerámica pintada, con granadas. En la parte superior hay una rama con dos pájaros y una cortina. En primer término, un cuchillo y una granada abierta.

Oleo sobre lienzo: 85 x 136 cms.

Firma: Firmado; Blas L. Firma apócrifa. (5)

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: "Floreros y bodegones", EDIMAR, 1947,

Vol. III, p. 11, lám. II.

Jordan, 1964/1965, fig. 15.

Torres Martín, 1967, fig. 6.

Bergström, 1970, p. 25, fig. 9.

Torres Martín, 1976, nº 6.

Torres Martín, 1978, p. 92, nº 6.

Stilleben, 1979, p. 197.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de

Ledesma, nº 6.

(5). Vid. nota 4.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2, 3, 4, y 5.

Introduce la variante de la fruta

-granada- abierta.

7. Título: Bodegón.

Cesta con manzanas y racimos de uva, y una bandeja de metal, también con manzanas y uvas. En el lado izquierdo, jarra de metal. En el derecho, en la parte alta, una cortina, y en el opuesto un pájaro sobre una rama. En primer término, sobre una mesa, tres manzanas, dos pepinos y tres peras.

Oleo sobre lienzo: 85 x 136 cms.

Firma: Firmado BLAS DE LEDESMA. Firma apócrifa. (6)

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección provada.

Bibliografía: "Floreros y Bodegones", EDIMAR, 1947,

Vol. III, p. 7, lám. I.

Jordan, 1964/1965, fig. 13.

Torres Martín, 1967, fig. 7.

Torres Martín, 1976, fig. 7.

Torres Martín, 1978, p. 93, nº 7.

(6). Vid. nota 4.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 7.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

8. Título: Bodegón.

Vasija de barro con flores y una cesta con melocotones. En el ángulo superior izquierdo, una cortina.

Oleo sobre lienzo: 76 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1975, fig. 1.

Torres Martín, 1976, nº 14.

Torres Martín, 1978, nº 15.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 14.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, y 7.

9. Título: Bodegón.

Dos bandejas de metal, una con higos y albaricoques y la otra con una sandía cortada

con un cuchillo clavado. En el ángulo superior izquierdo, rama con un pájaro, y en el lado opuesto, cortina.

Oleo sobre lienzo: 76 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, Colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1975, fig. 2.

Torres Martín, 1976, nº 15.

Torres Martín, 1978, nº 16.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 15.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8.

10. Título: Bodegón.

Vasiija de porcelana pintada, representando un paisaje con casas y árboles, con manzanas y un pájaro encima. Una cesta con peras y otro pájaro. En el centro un florero. En primer término, un plato de cerámica pintada con uvas.

Oleo sobre lienzo: 88 x 131 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Madrid, Adolfo Arenaza.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Madrid, colección José Fernández López.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 18.

Catálogo, Madrid 1967, nº 12.

Torres Martín, 1971, fig. 2 (en color).

Torres Martín, 1974, p. 222.

Torres Martín, 1976 (portada en color).

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del tenebrismo español, nº 12.

Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 19.

Análisis crítico: Sin lugar a dudas, una de las mejores obras de este autor, que iniciará una nueva etapa en la que destaca la simetría, con la inclusión de un florero en el eje central de la composición. La pincelada se hace más detallista y precisa. La composición está perfectamente equilibrada.

11. Título: Bodegón.

Cesta con diversos frutos. Frutero en el centro, con melocotones, y otro de cristal, con cerezas. Retrasado y centrado, un florero. Sobre el cesto y el frutero hay dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Goizueta del Saso.

Bibliografía: Torres Martín, 1974, p. 219, nº 20.

Torres Martín, 1978, p. 109, nº 60.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

12. Título: Bodegón.

Cesta con frutos en el lado izquierdo, y una vasija de porcelana pintada, representando un paisaje. En el lado derecho. En el centro, un florero, y más hacia nosotros, un frutero de cerámica azul. Sobre las frutas, dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Goizueta del Saso.

Bibliografía: Torres Martín, 1974, p. 218.

Torres Martín, 1976, nº 21.

Torres Martín, 1978, p. 109, nº 61.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 21.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 10 y 11.

13. Título: Bodegón.

Plato con uvas, fuente de cerámica con higos y centro con peras. Dos pájaros picotean las frutas.

Oleo sobre lienzo: 65 x 94 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Madrid, Arenaza.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Colección M. Arburua.

Bibliografía: Catálogo, Sala Parés, 1967/1968, nº 22.

Exposiciones: Barcelona, 1967/1968, Sala Parés, Obras Maestras de la Pintura Antigua, nº 22.

Análisis crítico: Repite el motivo del pájaro de largo cuello picoteando los higos del número anterior.

14. Título: Bodegón.

En el lado izquierdo, centro de cerámica con peras y un pájaro. A la derecha, granadas con otro pájaro. En el centro, cuenco de cerámica con fruta.

Oleo sobre lienzo: 65 x 81 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Cuadro con motivos iconográficos iguales al nº 12. Composición armonizada por compensación de volúmenes.

15. Título: Bodegón.

Canasta con hortalizas, con un pájaro encima.

Un florero, una vasija de porcelana pintada con representación de paisaje. Frutero en el centro, con melocotones. En el ángulo superior derecho hay una rama con un pájaro.

Oleo sobre lienzo: 90 x 107 cms.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Firma: Sin firmar.

Procedencia: Londres, Sotheby's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, pp. 109-110, nº 62.

Catálogo Sotheby's, 10/XII/1980, nº 49.⁽⁷⁾

Análisis crítico: Repite los elementos del ángulo de la izquierda, así como los elementos del ángulo central del cuadro número 11.

(7). Precio de salida: 1.500.000/1.800.000 - la pareja, nºs. 15 y 16 de nuestro catálogo-.

16. Título: Bodegón.

Sandía cortada y un pájaro picoteándola.
Otro trozo de sandía en el centro. Un florero, y al lado derecho, una canasta con melocotones y un pájaro encima.

Oleo sobre lienzo: 90 x 107 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Londres, Sotheby's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, pp. 110, nº 63.

Catálogo, Sotheby's, 10/XII/1980, nº 49.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 10, 11, 12, 13, 14 y 15.

17. Bodegón.

Dos vasijas de porcelana, pintadas con temas paisajísticos, con dulces y confites que se extienden por la mesa. En el centro, un frutero, y en el ángulo inferior derecho, cestilla con peras confitadas. Dos pájaros picotean los dulces.

Oleo sobre lienzo: 80 x 130 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Valls y Taberner.

- Bibliografía:** Torres Martín, 1975, fig. 3.
 Catálogo, Barcelona, 1975, Salón Anticu-
 cuarios.
- Torres Martín, 1976, nº 24.
 Catálogo, Sala Parés, Mayo-Junio, 1977,
 nº 7.
- Torres Martín, 1978, p. 110, nº 66.
- Exposiciones:** Barcelona, 1975, Salón de los Anticuarios.
 Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de
Ledesma, nº 24.
 Barcelona, Sala Parés, Mayo-Junio, 1977.
- Análisis crítico:** Igual que los nºs. 10, 11, 12, 13,
 14, 15 y 16, cambiando los frutos
 por dulces.

18. Título: Bodegón.

Canasta con melocotones y encima un pájaro.
 En el centro, un florero. Sandía abierta
 con otro pájaro encima y vasija con higos.

Oleo sobre lienzo: 80 x 130 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1505.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Valls y Taberner.

Bibliografía: Torres Martín, 1975, fig. 4.

Torres Martín, 1976, nº 25.

Catálogo, Sala Parés, Mayo-Junio 1977, nº 6.

Torres Martín, 1978, p. 111, nº 66.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 25.

Análisis crítico: Repite el motivo de la sandía abierta, con el pájaro de cuello largo del nº. 16.

19. Título: Bodegón.

Dos trozos de sandía, manzanas, higos y nueces.
Sobre una caña, situada en la parte superior,
pájaros.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 60.

Torres Martín, 1978, p. 112, nº 70.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 60.

Análisis crítico: Cuadro que inicia una serie, en la que los pájaros están colocados de manera simétrica, a derecha e izquierda de la composición, sobre una caña que se apoya en los laterales.

20. Título: Bodegón.

Cesta con manzanas. Detrás, sobre una caña,
dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 58.

Torres Martín, 1978, p. 113, nº 75.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de
Ledesma, nº 58.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

21. Título: Bodegón.

Canasta llena de manzanas. Sobre la mesa, hi-
gos, ciruelas. Detrás, sobre una caña, hay dos
pájaros.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida. Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 26.

Torres Martín, 1978, p. 113, nº 77.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 26.

Análisis crítico: Igual que los números 19 y 20.

22. Título: Bodegón.

Vasija de porcelana pintada, con peras. Delante, un plato con higos. Destrás, sobre una caña, dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Localización: Desconocida.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 27.

Torres Martín, 1978, p. 114, nº 78.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 27.

Análisis crítico: Igual que los números 19, 20 y 21.

23. Título: Bodegón.

Frutero de cristal con cerezas y una canasta con manzanas. Al fondo, sobre una caña, dos pájaros.

Oleo sobre lienzo: 65 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 28.

Torres Martín, 1978, p. 114, nº 79.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 28.

Análisis crítico: Según Torres Martín,⁽⁸⁾ la canasta recuerda las creaciones de Francisco de Zurbarán.

24. Título: Bodegón.

Vasija de cerámica, con representaciones paisajistas. Sonda abierta y una cesta con melocotones, una copa y dos pájaros sobre cañas. Al fondo, decoración con nichos arqueados.

Oleo sobre lienzo: 79 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, PROPAC.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 114, nº 80.

Catálogo, Londres, 1979, fig. 2.

(8). Torres Martín, 1978, p. 114.

Análisis crítico: Obra que recuerda, por su fondo, decoraciones murales de amplio sentido decorativo.

25. Título: Bodegón.

Cesta con peras, dos vasijas de cerámica a los lados, con decoraciones paisajistas, llenas de higos y manzanas. Dos fruteros de cristal y dos pájaros sobre caña. Fondo con decoración de nichos arqueados. Pareja del anterior.

Oleo sobre lienzo: 79 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, PROPAC.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 115, nº 81.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

26. Título: Bodegón dulces.

Sobre una mesa, centro de cerámica, decorado con un paisaje. Llenan la composición, plato con dulces, pastel, jarrón de flores, botella. En la parte superior, sobre una caña, pájaro.

Oleo sobre lienzo: 69 x 97 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1605.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Cuadro en la línea de los anteriores.

El "horror vacui" está muy acusado.

27. Título: Bodegón.

Mesa, en primer término, con dos trozos de sandía, dos pájaros, higos y un plato con más fruta. En un plano elevado, cesta con melocotones y cerezas.

Oleo sobre lienzo: 75 x 93 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 111, nº 68.

Análisis crítico: Obra interesante, por la inclusión de los planos a distinta altura, y

por la colocación inclinada de la cesta. Lanzamos la hipótesis de que se trata de una obra de taller o de época avanzada del artista, una vez conocidos los esquemas compositivos de Van der Hamen. La opinión de taller se debe a las deficiencias de composición y trazo.

28. Título: Bodegón.

Cesta con higos y un pájaro encima. En el lado derecho, plato con manzanas. En un primer término, limones e higos.

Oleo sobre lienzo: 72 x 95 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 111, nº 69.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

29. Título: Bodegón.

En el centro, fuente de cerámica, con confituras; distribuidos sobre una mesa, dulces, setas y cartucho de papel, del cual salen confites. Detrás, a ambos lados, hay dos planos más elevados, uno con una tinaja de barro y el otro con dos recipientes de cristal. En la pared del fondo, hay un hueco con un frasco de cristal tapado.

Oleo sobre lienzo: 72 x 104 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, p. 106, nº 52.

Análisis crítico: Torres Martín ve conexiones con el arte de Van der Hamen. Cf. comentario del cuadro nº 27 de nuestro catálogo.

30. Título: Bodegón.

Plato con uvas. En la parte derecha, sobre un plano más elevado, un florero.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16...

Procedencia: Madrid, Manuel Romero.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Anticuarios, Barcelona, 1975.

Torres Martín, 1976, nº 29.

Torres Martín, 1978, p. 115, nº 82.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 29.

Análisis crítico: Obra, creemos, tardía del pintor, con conexiones con Van der Hamen.

Cf. análisis del nº 27 de nuestro catálogo.

31. Título: Bodegón.

Dos fruteros, un plato en primer término, con melocotones. Juego de planos a distinta altura. A la izquierda, florero. Pájaro picoteando, en el centro del cuadro.

Oleo sobre lienzo: 55 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Madrid, Manuel Romero.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 30.

Torres Martín, 1978, nº 115, nº 83.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Lgs bodegones de Blas de Ledesma, nº 30.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

32. Título: Bodegón.

Plato lleno de uvas, sobre las cuales se apoya un pájaro. En primer término, una manzana a medio pelar.

Oleo sobre lienzo: 55*5 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección B/M.

33. Título: Bodegón.

Cesta con melocotones, plato con manzanas.

En un altillo, plato con higos y un papagayo. En el centro, jarrón con flores.

Oleo sobre lienzo: 65 x 81 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Destaca el detalle iconográfico del papagayo, igual al del número 32 de nuestro catálogo.

34. Título: Bodegón.

Fuente de porcelana pintada, representando un paisaje. Dentro de la fuente, higos. En primer término, sobre la mesa, se distribuyen seis melocotones y un higo abierto por la mitad.

Oleo sobre lienzo: 67'5 x 59 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección B/M.

Bibliografía: Torres Martín, 1976, nº 32.

Torres Martín, 1978, p. 116, nº 85.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 32.

Análisis crítico: Obra de madurez, destaca por la corporeidad de los elementos, entonados por una gama cromática de azules y grises. Único cuadro de formato vertical.

35. Título: Bodegón.

De izquierda a derecha, jarro con flores, cesta con higos y fuente con uvas. En primer término, plato de porcelana con nísperos. Destaca el detalle de la mariposa.

Oleo sobre lienzo: 77 x 100 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Barcelona, en comercio.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Análisis crítico: Repite exactamente la parte baja del cuadro anterior, combiniándolo con nuevos elementos.

36. Título: Bodegón.

Gran despliegue de frutas, como granadas, sandía, peras, uvas, etc. Un segundo plano más elevado, en el ángulo superior izquierdo, con un plato con más frutas y un pájaro. Al lado, hay un florero. En el centro, una jarra y dentro de una canasta, peras y otro pájaro.

Oleo sobre lienzo: 98 x 136 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Madrid, colección privada.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1975, fig. 5.

Torres Martín, 1976, nº 22.

Torres Martín, 1978, p. 121, nº 104.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 22.

Análisis crítico: Cuadro en el que el autor rompe con la individualización y el estatismo, para intentar una composición más unitaria y dinámica. Pertenece a una cronología avanzada dentro de la evolución estilística.

37. Título: Bodegón.

Gran despliegue de frutas, como cerezas, melocotones y peras. Sobre una cesta, en el

centro de la composición, y apoyado en una jarra, un pájaro. En segundo término, más elevado, frutero con un pájaro. A un lado un florero.

Oleo sobre lienzo: 98 x 136 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Madrid, colección privada.

Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Torres Martín, 1975, fig. 6.

Torres Martín, 1976, nº 23.

Torres Martín, 1978, p. 121, nº 105.

Exposiciones: Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de Ledesma, nº 23.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

38. Título: Bodegón.

Canasta de uvas y un pájaro; una rama con peras, una sandía, otra sandía partida, un florero y una calabaza.

Oleo sobre lienzo: 119 x 145 cms.

Firma: Firmado, Blas de Ledesma fecit. (?)

Fecha: Sin fechar, 16..

Procedencia: Desconocida.

Localización: Suiza, colección privada.

- Bibliografía:** Catálogo, París, 1960, nº 33.
 Bergström, 1970, fig. 10
 Torres Martín, 1978, p. 122, nº 107.
 Catálogo, Munster / Baden-Baden, 1979-1980,
 lám. 288, en p. 291.
- Exposiciones:** París, 1960, La nature morte et son ins-
 piration, nº 33.
 Munster, 1979/1980, Stilleben in Europa, nº 157.
 Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa, nº 157.
- Análisis crítico:** Obra de un estadio cronológico avanzado.
 Tiene características iconográficas del
 autor, aunque la composición es más abarrocada y el concep-
 to más naturalista. Dudamos de la firma, en base a otros
 cuadros del autor.

4.2. Obras probables.

39. Título: Bodegón.

Dos melones, una cesta de peras, manzanas y
 pepinos; una bandeja de metal con higos, un
 vaso y una vasija de cristal y un cuchillo.

En la parte alta, guirnalda de flores.

Oleo sobre lienzo: 77 x 103 cms.

Firma: Firmado, B de L, en la hoja del cuchillo.

Fecha: Sin fechar, ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Milfca.

Bibliografía: Torres Martín, 1967, fig. 11.

Torres Martín, 1971, lám. 5.

Torres Martín, 1976, nº 11.

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del Tenebrismo

Español, nº 11.

Sevilla, 1976, Los bodegones de Blas de

Ledesma, nº 11.

Análisis crítico: Introduce la guirnalda de flores, de

claro acento renacentista. Torres

Martín⁽⁹⁾ cataloga, junto a este cuadro, cuatro más de idénticas características con los números 10, 11, 13 y 14.

(9). Torres Martín, 1978.

PABLO DE CESPEDES.

1. COMENTARIO.

Pablo de Céspedes -Córdoba, 1533 / 1600- es alabado por sus detalles bodegonistas en la obra "La Santa Cena" de la Catedral de Córdoba. No se le conocen más cuadros bodegonistas que el de la Galería de D. José Alava y Urbina, citado por Viñaza⁽¹⁾ y recogido por Francisco M. Tubino⁽²⁾, en su libro Pablo de Céspedes.

2. CATALOGO.1. Título: Bodegón.

"de izquierda a derecha, dos peras grandes, un caracol, un ramito de flores, unas castañas asadas, copa de cristal tallada con vino y un pequeño búcaro; todo depositado sobre una mesa con un caracol".

Procedencia: Sevilla, colección José Alava y Urbina.

Localización: Desconocida.

Fuentes: Viñaza, 1889, T. II, p. 120 "flores y frutas (Galería de D. José Alava, Sevilla)".

Bibliografía: Tubino, Pablo de Céspedes.

(1). Viñaza, 1889, T. II, p. 120.

(2). Tubino, Pablo de Céspedes, según Cavestany, 1936/40, p. 67.

JUAN ESTEBAN.

1. COMENTARIO.

Autor no citado por Palomino; fue Ponz⁽¹⁾ quien lo descubrió en su faceta de pintor religioso. Ceán⁽²⁾ y Quilliet⁽³⁾ siguen a Ponz, sin aportar ningún dato bodegonista. Fue Cavestany⁽⁴⁾ el que dió a conocer el bodegón con figuras, firmado y fechado por el autor. Ha sido citado, a partir del Catálogo de Madrid de 1936/40, por todos los tratadistas del tema. Sobre su biografía, al margen del bodegón citado, cabe señalar "el concierto de Juan Esteban y Pedro de Torres, pintores, estantes en Madrid, obligándose a dar hecho y acabado un retablo colateral que Luis Navarro, ensamblador, y Agustín de Campos, escultor, tienen a su cargo, para la Cofradía de Santa Lucia, de esta Villa. Madrid, 23 Julio de 1597".⁽⁵⁾ Las noticias que Mercedes Agulló⁽⁶⁾ da de un Juan Esteban, pintor en los años 1654, 1659, 1661 y 1664, nos parecen cronológicamente casi imposibles.

(1). Ponz, Viaje (1772/1794).

(2). Ceán, 1800, T. II, p. 47.

(3). Quilliet, 1816, p. 95.

(4). Cavestany, 1936/40, p. 74, fig. 15.

(5). Pascual de Dueñas, 1597 a 1601, según Pérez Pastor, 1914, nº 356, p. 73.

(6). Agulló, 1978, pp. 66 y 69.

2. CATALOGO RAZONADO.1. Título: Puesto de venta.

Sobre dos mesas, frutas, aves y vino. Colgados, conejos, carne, vísceras, ... Cuatro personajes dialogan delante de los manjares.

Oleo sobre lienzo: 128 x 168 cms.

Firma: Firmado, Joannes Stephanus faciobat Utere 1606.

Fecha: 1606.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección Deogracias Magdalena.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 74, fig. 15.

Cña Iribarren, 1944, pp. 91 y 25, nº 4.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Cuadro en la línea de las escenas de género, en las que la abundancia de elementos alimenticios lleva a catalogar como bodegón con figuras. Sterling⁽⁷⁾ ve influencias de Passarotti y de Annibale Carracci. Sin embargo, creemos que el concepto manierista de los primeros se torna, en Esteban, naturalista. Sólo la tipología de la mujer del ángulo superior izquierdo enlaza con las formas recordadas de Passarotti. Pérez Sánchez⁽⁸⁾ ve influencias del cremonés Vincenzo Campi, con quien realmente guarda mayor relación. Aunque Cavestany⁽⁹⁾ y Bergström⁽¹⁰⁾

(7). Sterling, 1932, p. 67.

(8). Pérez Sánchez, 1967, p. 31.

(9). Cavestany, 1936/40, p. 74.

presentan el cuadro como muy deficiente, creemos que, a pesar de su "horror vacui", hay una cierta estructura que compensa la composición. Una serie de cuadros anónimos que hay en colecciones públicas y privadas, de este mismo tema, tendrían que ser estudiados para catalogarlos entre las obras de Esteban o Loarte. La falta de visión directa del cuadro de Esteban impide hacer un estudio analítico, y posteriormente, acercarlo a cuadros anónimos.

(10). Bergström, 1970, pp. 84-85.

ALONSO VAZQUEZ.

1. COMENTARIO.

Alonso Vázquez (Belalcazar? / Ronda?, 1564 - Sevilla ? / México ?, 1608) es incluido en el catálogo de bodegonistas por su obra religiosa "Lázaro y el rico avariento" (Ex-colección Duque de Alcalá). Es más una obra con bodegón, que bodegón con figuras. Sin embargo, la calidad de los elementos de naturaleza muerta ha llevado a considerarlo como tal. En este orden de cosas, sería necesario incluir también su magnífica "Sagrada Cena Sacramental" del Museo de Sevilla.

Como pintor de frutas, es citado por Pacheco y todos los tratadistas, hasta Guillet⁽¹⁾. Su muerte en 1608 ha sido desmentida por el hallazgo de la Partida de Casamiento, de fecha 27 Febrero de 1622⁽²⁾, aunque el cambio de lugar de nacimiento, Belalcazar por Ronda, nos lleva a la hipótesis de que se trate de un hijo de nuestro pintor. El hecho de que el padre del contrayente se llame Alonso Vázquez, apunta esta posibilidad.

(1). Cf. Citas en fuentes literarias. (Apartado 2. Referencias Textuales).

(2). Libro de Desposorios y Relaciones, fol. 126, Gómez Aceves, Biblioteca de la Sociedad Económica, según Gestoso, 1900, Tomo II, p. 113.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

(Cap. VII del Libro Tercero, p. 421. Pintura de frutas):

"(...) Pintolas mui bien (...) i Alonso Vazquez no quiso quedarse atras haziendo demostracion en el famoso lienço de Lazero i el Rico averiento que tiene oi el Duque de Alcalá. Donde a un aparador de vasos de plata, vidrio y barro puso mucha diversidad de colaciones, y otras frutas i un frasco de cobre puesto en agua a enfriar todo pintado con mucha destreza u propiedad. Pero hizo lo que no hacen otros pintores de frutas que dió a las figuras igual valentia que a las demás cosas (...)"⁽³⁾

"Hizo también frutas con excelencia, como lo manifestó en el célebre cuadro del Rico Averiento para el Duque de Alcalá; donde, entre otras cosas comestibles, pintó varias frutas con superior eminencia; (...)"⁽⁴⁾

"(...) Alonso Vazquez manifestó grandemente su habilidad en el célebre lienzo de Lázaro y del Rico Avariento, donde en un aparador de vasos de plata, vidrio y barro colocó mucha diversidad de frutas y un frasco de cobre puesto en agua a enfriar. Todo pintado con mucha destreza y propie-

(3). Pacheco, 1549, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1920/41, Tomo II, p. 185.

(4). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, Tomo IV, pp. 118-119.

dad; pero hizo lo que no practicaron otros pintores de frutas, pues dió a las figuras igual valentía que a las demás cosas. (...)"⁽⁵⁾

"(...) Fué gran anatómico, y pintó con mucha verdad los paños terciopelos, frutas y otros accesorios. Pacheco dice al folio 422 del Arte de la pintura: "Alonso Vázquez no quiso quedarse atrás, haciendo de demostración en el famoso lienzo de Lázaro y el rico avariento (...) hizo lo que no hacen otros pintores de frutas, que dió a las figuras igual valentía que á las demas cosas." (...)"⁽⁶⁾

"(...) peintre d'histoire, de genre, de fleurs et fresquiste (...) Cet artiste fut grand anatomiste et donnait une grande vérité aux drapiers, aux velours, aux fruits et autres accessoires^(*). (...)"⁽⁷⁾

(*) : "Pacheco, au f. 422 de l'Art de la Peinture, dit: Alphonse Vazquez voulut prouver tout ce qu'il savait faire dans son beau tableau du Mauvais Riche, que possède la maison d'Alcala, en exposant sur un buffet et avec un talent des plus naturels tout ce qu'il est possible de désirer en fruits, en fleurs et en vases de toute espèce".

(5). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Centón, Fuentes, 1922/41, tomo V, pp. 170-171.

(6). Ceán, 1800, tomo V, pp. 144-145.

(7). Quilliet, 1816, pp. 363-364.

3. CATALOGO RAZONADO.3.1. Obras conservadas.1. Título: Lázaro y el rico avariento.

Una gran mesa con manjares. Arquitecturas
y figuras.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: -

Fecha: ~ 1600/1602.

Procedencia: Colección Duque de Alcalá.

Localización: Colección privada. España (?).

Fuentes: Cf. apartado 2 (Referencias textuales).

Bibliografía: Cavestany, 1938/40, p. 88.

Bergström, 1971, p. 54, fig. 36.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra con marcado acento manierista,
con una sabia planificación espacial.

El punto de vista alto sirve al carácter mostrativo de los elementos de la mesa que, así, adquieren acento propio. La luz incide sobre los elementos inanimados, que al estar perfectamente dibujados y aislados, logran proyectar toda su dimensión. Bergström⁽⁸⁾ quiere ver influencias de Ludovico Pozzoserrato (1566/1604), más por similitud de estilo -también manierista- que por razones analíticas concretas. Soria⁽⁹⁾ ve influencias en Van der Hamen y Zurbarán, que no vemos. Sin embargo, la de Campobón, que también cita el malogrado artífice, es evidente.

(8). Bergström, 1970, p. 54.

(9). Kubler-Soria, 1952, p. 228.

3.2. Obras dudosas o mal atribuidas.2. Título: "Trompe l'oeil".

En una caja, estampas de santos, cuadro de bodega y tintero. Colgados, llave y tijeras.

Oleo sobre lienzo: 45 x 52 cms.

Firma: Firmado y fechado 1629.

Fecha: 1629⁽¹⁰⁾.

Procedencia: Newhouse Galleries. (de 1962 a 1965).

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Milwaukee, 1962, nº 13.

Catálogo, Newark, 1964/65, p. 36.

Exposiciones: Milwaukee, 1962, 5 Centuries of Spanish Art, nº 13.

Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting (s. XVI-XIX), nº 33.

Análisis crítico: Obra sólo vista en reproducción, nos parece cronológicamente posterior, aproximadamente de la última década del siglo XVII.

(10). Cf. análisis crítico.

3. Título: "Trompe L'oeil".

Pareja del anterior. Contiene espejo, monedas,
tintero, botella.

Oleo sobre lienzo: 43 x 52 cms.

Firma: Firmado y fechado 1629.

Fecha: 1629⁽¹¹⁾.

Procedencia: Newhouse Galleries. (de 1962 a 1966).

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Milwaukee, 1962, nº 13.

Catálogo, Newark, 1964/65, p. 27.

Exposiciones: Milwaukee, 1962, 5 Centuries of Spanish
Art, nº 13.

Newark, 1964/1966, The Golden Age of
Spanish Still-Life Painting (s. XVI-
XIX), nº 23.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

(11). Cf. análisis crítico.

4. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, frutas, pan, carne. En un estante, gallina muerta, bate de cerámica.

Oleo sobre lienoz: 58 x 89 cms.

Firma: Firmado V - Z 162?.

Fecha: ~ 1625.

Procedencia: Frederick Mont.

Localización: Ponce (Puerto Rico), Museo de Arte.

Bibliografía: Catálogo, Winnipeg, 1955, ilustr. p. 11.

Lozoya, 1960, p. 277.

Catálogo, Puerto Rico, 1960.

Catálogo, Puerto Rico, 1961.

Julius S. Held, Catálogo, 1968, p. 181,
fig. 129, nº 380056.

Stilleben, 1979, p. 217.

Exposiciones: Winnipeg, 1955, El Greco to Goya, nº 3.

Puerto Rico, 1960, Universidad, 17 Pin-
turas de Grandes Maestros, nº 13.

Puerto Rico, 1961, Instituto de Cultura,
nº 21.

Análisis crítico: Obra, probablemente, de Vázquez, ya inmerso en la pintura de signo naturalista, posiblemente influido por Velázquez. Destaca el tratamiento de las calidades y una cierta superposición de elementos que abarrocan el conjunto. La fecha de la firma nos parece temprana, vista la composición de la obra. Atribuible a Vázquez, aunque la falta de cotejo con obras seguras nos lleva a una posición esceptica. Podría tratarse del hijo.

5. Título: Bodegón.

Objetos cotidianos colocados en planos en profundidad.

Oleo sobre lienzo: 80 x 101 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Esterházy.

Localización: Budapest, Museo de Bellas Artes, nº 799.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 317, nº 2009⁽¹²⁾.

Haraszti-Takács, 1966, p. 39, lám. 39.

Pigler, 1967, p. 333, nº 799.

Análisis crítico: Obra fuera de la órbita de Vázquez.

Ni tan siquiera es española.

3.C. Obras citadas como de Vázquez, no vistas.6. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 61 x 115'5 cms.

Firma: -

Fecha: -

Localización: Londres, Christie's (en 1979).

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 31/V/1979,
nº 277⁽¹³⁾.

(12). Como Alonso Vázquez.

(13). Como A. Vázquez (sic). Vendido en 8.000 \$.

3.4. Una obra anónima atribuida a Alonso Vázquez.7. Título: Naturaleza muerta.

Sobre una mesa, libros viejos, tintero y
una calavera.

Oleo sobre lienzo: 49 x 83 cms.

Firma: Firmado, + AL^o GV ... F. 16...

Fecha: ~ 1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Stres. Pastor.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 66, lám. 45. ⁽¹⁴⁾

Catálogo, Londres, 1976, p. 27. ⁽¹⁵⁾

Catálogo, París, 1976, nº 73. ⁽¹⁶⁾

Young, 1976, p. 204, fig. 6. ⁽¹⁷⁾

Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 66. ⁽¹⁸⁾

Exposiciones: Londres, 1976, The Golden Age of Spanish
Painting, nº 13.

París, 1976, La Peinture Espagnole du
Siècle d'Or, de Greco a Velázquez,
nº 73.

Madrid, 1978/1979, D. Antonio de Pereda
y la pintura madrileña de su tiempo,
nº 66.

Análisis crítico: Como bien apunta Pérez Sánchez ⁽¹⁹⁾, la

(14). Como Alonso Vázquez.

(15). Como Alonso Vázquez.

(16). Pintor Anónimo Español.

(17). Como Alonso GV.

(18). Como anónimo madrileño, hacia 1600.

(19). Catálogo, Madrid, 1978/1979, nº 66.

firma puede ser leída con Alonso Guzman, Gutiérrez, o cualquier otro nombre semejante, nunca, sin embargo, Vázquez. Este mismo artígrafo, situa este bodegón en un estadio más avanzado, dentro de la corriente naturalista-tenebrista postcaravagesca, cercana a las formas de un Ribera. Obra de gran calidad, se aparta del manierismo de Alonso Vázquez, e incluso, del naturalismo cotidiano del autor del cuadro nº 4 de nuestro catálogo.

.....

FRANCISCO PACHECO.

1. COMENTARIO.

Francisco Pacheco -Sevilla, 1564 / 1654- fue uno de los máximos defensores del género. La razón aducida por los artífrafos es la adscripción al tema de su yerno Velázquez, aunque creemos que hay que reseñar la tradición naturalista de Sevilla para explicar y fundamentar mejor el elogio favorable de este tratadista.⁽¹⁾

El mismo Pacheco, al hablar de la pintura de frutas, se nombra como cultivador del género y dice "(...) también e provado este exercicio, y el de las flores, que juzgo no ser mui difícil; (...)"⁽²⁾ y "(...) me aventuré una vez, a agradecer a un amigo estando en Madrid, año 1625, y le pinte un lencecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja(...)." ⁽³⁾

(1). Cf. Apartado Valoración crítica (...) de la pintura de bodegones.

(2). Pacheco, 1649, Ed. Sánchez Cantón, 1956, Libro Tercero, capítulo VII, p. 128.

(3). Pacheco, 1649, Ed. Sánchez Cantón, 1956, Libro Tercero, capítulo VIII, p. 139.

FRANCISCO DE HERRERA -EL VIEJO-.

1. COMENTARIO.

Francisco de Herrera -Sevilla, ~ 1590 / ~1657- cultivó el género bodegonista, como atestiguan los tratadistas. Palomino⁽¹⁾ pondera su gusto por pintar bodegoncillos y Ceán⁽²⁾ se lamenta de que estén en manos extranjeras, hecho que, por desgracia, no es exclusivo de Herrera -piénsese en las pinturas de género de Murillo, entre otros ejemplos-.

Lamentablemente, no conocemos ningún bodegón firmado de su mano.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) Tuvo también singular gusto en pintar bodegoncillos con diferentes baratijas de cocina, hechas por el natural, con tal propiedad que engañan. (...)"⁽³⁾

"(...) son muy apreciables los bodegoncillos de su mano, de que había muchos en Sevilla, y hoy son muy raros, por haberlos llevado los extranjeros (...)"⁽⁴⁾

(1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 132.

(2). Ceán, 1800, T. II, p. 227.

(3). Palomino, vid. nota 1.

(4). Ceán, vid. nota 2.

"(...) On ne saurait trop apprécier ses tableaux de cheval: il y en avait un grand nombre à Séville, et de tout temps les étrangers les ont tellement recherchés, qu'on en trouve très difficilement (...)"⁽⁵⁾

"(...) Si se quiere degradar el pincel y divertir la variedad de los gustos de la gente común en pintar bodegoncillos y las cosas que se venden en ellos, se procurará imitar a Francisco de Herrera, llamado el Viejo; (...)"⁽⁶⁾

(5). Quilliet, 1816, p. 156.

(6). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 204.

3. CATALOGO.3.1. Obras citadas.1. Título: Varios peces.

Oleo sobre lienzo: alto 1 pie y 4 pulgadas x ancho 2
pies.

Procedencia: Valencia, colección Manuel Montesinos,
en 1850.

Bibliografía: Catálogo, Valencia, 1850, p. 13, nº 79.

2. Título: Bodegón.

Jamones y un pastel.

Oleo sobre lienzo: 62 x 84 cms. aprox. (7)

Procedencia: Madrid, colección Serafín García de la
Huerta.

Inventario: 1840. D. Serafín García de la Huerta.

Bibliografía: Saltillo, 1960/1961, p. 188, nº 410.
Martínez Ripoll, 1978, nº 10.

3. Título: Bodegón.

Gastañas y un frasco.

Oleo sobre lienzo: 62 x 84 cms. aprox. (8)

(7). "de tres cuartas escasas de alto por cuatro largas de
ancho, en seiscientos reales".

(8). La descripción y las medidas se corresponden con el

Procedencia: Madrid, colección Seraffín García de la Huerta.

Inventario: 1940. D. Seraffín García de la Huerta.

Bibliografía: Saltillo, 1950/1951, p. 188, nº 411.
Martínez Ripoll, 1978, nº 10.

4. Título: Bodegón.

Castañas y un frasco.

Oleo sobre lienzo: 62 x 84 cms. aprox. ⁽¹⁰⁾

Procedencia: Madrid, colección Seraffín García de la Huerta.

Inventario: 1840. D. Seraffín García de la Huerta.

Bibliografía: Saltillo, 1950/1951, p. 188, nº 412.
Martínez Ripoll, 1978, nº 11.

nº 25 del apartado 8.4. (obras dudosas o mal atribuidas) de Antonio de Pereda. De ser el mismo cuadro, tendríamos que situar la labor bodegonista de Herrera en un estadio avanzado, alrededor de 1630/40.

- (9). "de tres cuartas escasas de alto por cuatro largas de ancho, en seiscientos reales".
- (10). "de tres cuartas escasas de alto por cuatro escasas de ancho, en seiscientos reales".

5. Título: Bodegón.

Barril, una merluza y una tortuga⁽¹¹⁾.

Oleo sobre lienzo: 62 x 84 cms. aprox.⁽¹²⁾

Procedencia: Madrid, Colección Serafín García de la Huerta.

Inventario: 1940. D. Serafín García de la Huerta.

Bibliografía: Galtillo, 1950/1951, p. 128, nº 413.

Martínez Ripoll, 1976, nº 12.

3.2. Obras mal atribuidas.

6. Título: "Vanitas".

Una calavera sobre un libro y palmatoria,
con una vela encendida.

Oleo sobre lienzo: 11'4 x 18'2 cms.

Localización: Gerald C. Paget.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/65, nº 12.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Still-Life Painting (S. XVI-XIX), nº12.

Análisis crítico: Obra atribuida sin fundamento a Francisco Herrera, el Viejo. El mismo catálogo afirma que estuvo atribuida a Valdés Leal. Obra española de la 2ª mitad del siglo XVII.

(11). La descripción y las medidas se corresponden con el nº 26 del apartado 3.4. (Obras dudosas o mal atribuidas) de Antonio de Pereda. Vid. nota 3.

(12). "De tres cuartas escasas de ancho, en seiscientos reales."

HERRERA -EL RUBIO-.

1. COMENTARIO.

Autor prácticamente desconocido, Herrera el Rubio fue hermano de Francisco Herrera, el joven. Ponderado por Palomino⁽¹⁾ como pintor de bodegones, la noticia la recoge casi textualmente Ceán⁽²⁾ y la repite Quilliet⁽³⁾. No conocemos ningún bodegón firmado de su mano.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"Francisco de Herrera, llamado el viejo, pintor (...) su hijo D. Francisco y una hermana (...) tuvo otro hijo, a quien llamaron Herrera el Rubio. Pintó mucho ridiculo, como bodegones y figurillas a manera de las de Calot, pero muy dibujado y de rara invención y murió muy mozo en Sevilla. (...)"⁽⁴⁾

-
- (1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, pp. 131-132.
- (2). Ceán, 1800, T. II, pp. 272-273.
- (3). Quilliet, 1816, p. 152.
- (4). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, pp. 131-132.

"(...) y llegó á hacer grandes progresos en la pintura, particularmente en bodegoncillos, bambochadas y otras cosas de graciosa invención (...)"⁽⁵⁾

"(...) Il réussit particulièrement dans les intérieurs, les bambochades et autres objets d'une aimable invention; (...)"⁽⁶⁾

(5). Ceán, 1800, T. II, pp. 272-273.

(6). Quilliet, 1816, p. 152.

DIEGO VELAZQUEZ.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez es sin lugar a dudas el autor más estudiado de la pintura española y universal. Sería exhaustivo enumerar las citas de este autor en fuentes literarias, así como su bibliografía moderna. Nos remitimos, en el primer caso, al volumen II de "Varia Velazqueña"⁽¹⁾, y en cuanto al segundo aspecto, al monumental repertorio del malogrado Gaya Nuño "Bibliografía crítica y antológica de Velázquez"⁽²⁾. A esta compilación de 1663 hay que añadir las aportaciones posteriores de López Rey⁽³⁾, Camón Aznar⁽⁴⁾, Bardi⁽⁵⁾, Gudiol⁽⁶⁾ y Gállego⁽⁷⁾. Para el estudio concreto de los bodegones, cabe resaltar, por su aspecto crítico y analítico, los dos libros citados en último lugar, y los de Mayer⁽⁸⁾ y López Rey⁽⁹⁾, con amplias referencias sobre tales lienzos.

(1). "Varia Velazqueña", Vol. II, 1960.

(2). Gaya Nuño, 1963.

(3). López Rey, 1963.

(4). Camón Aznar, 1964.

(5). Bardi, 1969.

(6). Gudiol, 1973.

(7). Gállego, 1974.

(8). Mayer, 1936.

(9). López Rey, 1963.

1.2. Relación.

MAYER, August: Velázquez: a catalogue raisonne of the pictures and drawings, Londres, 1936.

LOPEZ REY, José: Velázquez, a catalogue raisonne of his oeuvre, Faber and Faber, Londres, 1963.

RUDIOL, José: Velázquez, Ed. Poligráfica, Barcelona, 1970, Cap. I, pp. 1624.

GALLESO, Julián: Velázquez en Sevilla, Exma. Diputación Provincial, Sevilla, Col. Arte Hispalense, 1974, 185 pp. (con ilustraciones).

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.⁽¹⁰⁾

1599 - Nace en Sevilla. Son sus padres Juan Rodriguez de Silva y Jerónima Velázquez de Buenrostro.

6 Junio - Es bautizado en la Iglesia de San Pedro, de Sevilla.

1602 - 1 Junio - Nace Juana de Miranda Pacheco, futura esposa de Velázquez.

1610 - Entre en el taller de Herrera. Según Palomino "entregaronle a la disciplina de Francisco Herrera, hombre rígido y de poca piedad, mas en la pintura y otros artes de consumado gusto".

1611 - 27 Septiembre - Entra en el taller de Pacheco, según consta en la carta de aprendizaje de esta fecha.

(10). Sólo damos las fechas referentes a su período sevillano, por ser ésta la época en la que produce sus bodegones. Noticias recogidas de Gudiol, 1973 y Gállego, 1974.

1617 - 14 Marzo - Obtiene "Carta de Examen", con la cual "obtenia licencia y facultad para que pueda usar del dicho arte en la ciudad y el reino, poner tienda publica y tener oficiales y aprendices".

Realiza el cuadro "Muchachos comiendo" de la colección Wellington (nº 1 de catálogo).

Realiza "La Mulata" de la colección Beit, de Dublín (nº 2 de catálogo) y del Art Institute, de Chicago.

1618 - Realiza "Cristo en casa de Marta y María", de la National Gallery, Londres (nº 3 de catálogo).

Firma y fecha "Vieje friendo huevos", de la National Gallery de Edimburgo (nº 4 de catálogo).

Realiza "Muchacho ante una mesa", de la colección Moric, Santa Mónica, California (nº 5 de catálogo).

Se casa con Juana Pacheco.

1619 - 18 Mayo - Bautizo de Francisca, primogénita del pintor.

- 1620 - Febrero - Diego de Melgar entra como aprendiz en su taller.
- 1621 - 27 Enero - Bautizo de Ignacia, segunda hija del pintor.
- 1622 - Abril - Marcha a Madrid.
- 1623 - Segundo viaje a Madrid, donde se instala definitivamente con el cargo de "pintor del rey".
- 1626 - Realiza el cuadro "La cuerva de vonado".

4. DOCUMENTOS.

INVENTARIO DE LOS BIENES DE LUIS DE MEDINA ROSCOG. 11 SEPTIEMBRE
1655. ⁽¹²⁾

"(...) Tres lienzos de tres bodegones a Diego de
Velázquez (...)"

INVENTARIO DE GASPAR ESTEBAN MURILLO. 1709. ⁽¹³⁾

"(...) Un bodegón de Velázquez en treinta reales (...)"

PINTURAS DE DON FLORENCIO CHOQUET. 1860. ⁽¹⁴⁾

"(...) D. Diego Velazquez: Bodegón de peces,
0'36 x 124 (...)"

(12). Archivo de Protocolos, Sevilla: Oficio, 3, 1655, Libro II, folio 678, según Duncan T. Kinkead, 1978, p. 185. Es la noticia más antigua sobre atribución de bodegones a Velázquez. Don Luis de Medina era un Veinticuatro de Sevilla. Su hijo era Caballero de la Orden de Santiago, y una hija se casó con Martín Dávila, duque de Estrada.

(13). Según Montoto, 1945, p. 353.

(14). Protocolo 23749, fol. 39, según Saltilló, 1983, pp. 240-243.

INVENTARIOS REALES. (*)

- 1626 - "Otro lienzo al óleo de una cuerna de venado que la pintó Diego Velazquez con un rotulo que dice: lo nacio el rey nuestro señor Phe, quarto el año de 1626".
- 1626 - "Una pintura de una cabeza y astas de venado, original de mano de Diego Velazquez, de vara y cuarta en cuadro, sin marco".
- 1700 - "Una pintura de una cabeza y astas de venado, original, de mano de Diego Velazquez, de vara y cuarta en cuadro, sin marco".
- 1735 - "Otro de vara y media de ancho y vara y tercia de alto de una caveza de un venado de Diego Velazquez".
(111 x 125).

(*) . Angulo, 1967 : La cuerna de venado de Velázquez, pp. 18-25.

INVENTARIO MARQUES DE SALAMANCA. (=)

31 OCTUBRE 1845.

Adquirida a la Duquesa viuda de San Fernando , nº 33,
 "obra pintura sobre lienzo; alto cuatro pies y siete
 pulgadas; ancho cinco pies y cinco pulgadas. Repre-
 senta un águila abierta de alas y trofeo de la cace-
 ría; su autor D. Diego Velázquez, cuando era aun mu-
 chacho, tiene marco dorado". Al dorso, Y.N.C. nº 7.
 Compra Salamanca, nº 197. En el bastidor, 3276, y
 en un papel nuevo, 2207 - 3276.

(=). Según Angulo, 1967, "La cuerna de venado de Velázquez",
 pp. 13-25.- Cf. Saltillo, "E.A.H.", 1931, p. 43.

5. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) ¿Puede más? ¿Los bodegones no se deben ostentar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro y merecen estimación grandísima (...)"⁽¹⁵⁾

"(...) Inclínose a pintar con singularísimo, y notable genio, animales, aves, pascaderías, y bodegones con perfecta imitación del natural, con bellos paisajes y figuras; diferencias de comida y bebida; frutas y alhajas pobres, y humildes, con tanta valentía dibujo y colorido, que parecían naturales, alzándose con esta parte, sin dejar lugar a otro, con lo que granjeó gran fama, y digna estimación en sus obras, de las cuales no se nos debe pasar en silencio la pintura, que llaman del Aguador; el cual es un viejo muy mal vestido, y con un sayo vil, y roto, que se le descubría el pecho, y vientre con las costras, y callor duros, y fuertes: y junto a sí tiene un muchacho a quien da de beber. Y ésta ha sido tan celebrada, que se ha conservado hasta nuestros tiempos en el Palacio del Buen Retiro.

Otra pintura hizo de dos pobres comiendo en una humilde mesilla, en la que hay diferentes vasos de barro, naranjas, pan y otras cosas, todo observado con diligencia extraña. Semejante a ésta es otra de un muchacho mal vestido, con una monterilla en la cabeza, contando dineros sobre una mesa, y con

(15). Pacheco, 1649, Ed. Sánchez Cantón, 1956, Libro Tercero, cap. VIII, p. 137.

la siniestra mano haciendo la cuenta con los dedos con particular cuidado; y con él está un perro detrás, atistando unos dentones, y otros peccados, como sardinas, que están sobre la mesa; también hay en ella una lechuga romana (que en Madrid llaman cogollos) y un caldero boca abajo; a el lado izquierdo está un vasar con dos tablas; en la primera están unos arenconos, y una hogaza de pan de Sevilla sobre un paño blanco, en la segunda están dos platos de barro blanco, y una alcucilla de barro con vidriado verde; y en esta pintura puso su nombre, aunque ya está muy consumido y borrado con el tiempo. Igual a ésta es otra, donde se ve un tablero, que sirve de mesa, con un anafe, y encima una olla hirviendo, y tapada con una escudilla, que se ve la lumbre, las llamas y centella vivamente, un perolillo estañado, una alcarraza, unos platos, y escudillas, un jarro vidriado, un almirez con su mano, y una cabeza de ajos junto a él; y en el muro se divise colgada de una escarpia una esportilla con un trepo, y otras baratijas; y por guarda de esto un muchacho con una jarra en la mano, y en la cabeza una escofieta, con que representan con su villanísimo traje un sujeto muy ridiculo y gracioso".

A este tono eran todas las cosas que hacía en aquel tiempo nuestro Velázquez, por diferenciarse de todos y seguir nuevo rumbo ... Objetéronle algunos el no pintar con suevidad y hermosura asuntos de más seriedad en que podía emular a Rafael de Urbino y satisfizo galantemente diciendo: "Que más quería ser primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza". (...).⁽¹⁶⁾

(16). Palomino, 1715/1724, Edición Aguilar, 1947, p. 892.

"(...) De su primera manera puedo decir a vuestra excelencia que todos los cuadros que estaban en Sevilla, donde hizo sus estudios de la misma Naturaleza en casa de Pacheco, maestro y suegro suyo, representando ordinariamente medias figuras, en "bambochadas" con manera bastante colorida y acabada, según el gusto de Carabaggio, fueron llevados por los extranjeros a otros países. Cambió esta primera manera en Madrid (...)"⁽¹⁷⁾

"(...) Pasó después á pintar figuras vestidas en asuntos domésticos y vulgares á manera de David Teniers y de otros pintores flamencos y holandeses, que llaman bambochadas, y las hacía con suma propiedad, aunque por sujetarse demasiado á la naturaleza, que todavía no sabía observar bien, cayó en alguna dureza. A este su primer estilo pertenecen el Aguador de Sevilla, que está en el palacio de Madrid, un nacimiento que posee el conde del Aguila y algunos otros cuadros que ya no existen en aquella ciudad. (...)"⁽¹⁸⁾

"(...) No obstante los conocimientos que adquiría de las reglas del arte, su mayor conato lo ponía en el estudio del natural para lo cual se valía de un aldeano que le servía. Lo mismo hacía por lo que respecta a las aves, frutas, flores, peces, etc. Todo lo cual estudiaba en la misma naturaleza que es la mejor maestra. También tenía gusto en la bambochadas(...)

(17). Francisco Preciados de la Vega, Carta a Gio. B. Pontre-di sobre la Pintura Española (1733), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1920/41, p. 118 (tomo V).

(18). Ceán, 1000, tomo V, pp. 157-158.

Sus pinturas tienen la menre de Miguel Angel Carabaggio por la fuerza de claro-oscuro.(...) Murid de 66 años en 1660 (...)", (19)

"(...) Pour bien approfondir le mystère de la couleur, il peignit, d'après nature, des fruits, des poissons, des natures mortes. Il mit à suivre ce système une inconcevable ténacité.- Velazquez, ensuite, fit des intérieurs, des bambochades, et parvint à se distinguer dans ce genre. Il faut cependant convenir que ses premiers ouvrages ont quelque rudesse. Il faut ce qu'il fit de mieux dans cette manière est son Aguador de Sevilla (le marchand d'eau de Séville). Cet ouvrage brille entre toutes les beautés du palais de Madrid. Parmi quelques autres productions d'égal mérite, on doit surtout considérer l'Adoration des Pasteurs, que possédait M. le comte de l'Aguila, et des Buveurs, que l'on peut voir à Paris. (...)", (20)

(19). Cruz, Viaje (1812), Tomo XI, Libro XX, cap. II, pp. 344-349.

(20). Guilliet, 1816, p. 369.

6. EL HOMBRE.

Es obvio que no vamos a tratar toda la dilatada cronología de Velázquez, sino que en el estudio humano, religioso y cultural de Velázquez nos fijaremos en su etapa sevillana. No resistimos la tentación de transcribir íntegramente el capítulo III del libro de Julián Gállego sobre Velázquez sevillano. Nos parece absurdo intentar resumirlo o modificarlo, cuando su contenido lo suscribimos totalmente. Dice el artígrafo aragonés: "La biografía de Palomino, con su tono hagiográfico (imitado de Vasari), nos ilustra muy poco sobre los primeros años de un hombre discreto y silencioso, quien poco debió de contar de ello a Juan de Alfaro, para que éste pudiera transmitirlo a aruél. Maza, alumno predilecto y yerno de Velázquez, murió poco después que éste (1667). El es quien más hubiera podido ilustrarnos sobre la vida y trabajo de quien fue dos veces padre suyo. Velázquez, según Palomino, "desde los primeros años dió indicios de su buen natural y de la buena sangre que estaba latiendo en sus venas, aunque en moderada fortuna; sus padres le criaron (bien que sin ornato y grandeza) con la leche del temor de Dios; aplicóse al estudio de las buenas letras, excediendo en la noticia de las lenguas y en la Philosophia a muchos de su tiempo. Dió muestras de particular afición a pintar; y aunque descubrió ingenio, promptitud, y docilidad para cualquier ciencia, para ésta la tenía mayor; de suerte que los cartapacios de los estudios le servían a veces de borradores para sus ideas. Su viveza imprimió en los pechos de sus padres opinión muy alta de su ingenio; que después, con el transcurso de los años, desempeñó tan aventajadamente. Dexáronle seguir su

inclinación, sin que se adelantase en otros estudios: porque a éstos le hallaban ya dedicado con propensión natural, o fuerza de su destino. Entregáronle a la disciplina de Francisco de Herrera (a quien en Andalucía llaman Herrera el Viejo), hombre rígido y de poca piedad, mas en Pintura y otras Artes de consumido gusto. A poco tiempo dexó esta Escuela y siguió la de Francisco Pacheco...".

El texto es corto, y lo he querido transcribir entero, para que se vea la escasez de noticias que de él se sacan; y, sin embargo, es fuente casi única de los historiadores, quienes, con más o menos fantasía, barajando los lugares comunes de Palomino, dan por sentada esa noble crianza. Incluso alguien tan independiente como Ramón Gómez de la Serna se inspira en Palomino, disfrazándolo con su castizo estilo: "... Entre todos quieren guiar al niño por el camino de la filosofía, pero él llena de tantos monos e ilustraciones los márgenes de esos libros que revela su vocación por la pintura" (Don Diego Velázquez, 1942, p. 11). Pantorba traduce que "el niño reveló enseguida una inteligencia clarísima y una excepcional aplicación, sobresaliendo en cuantas disciplinas cultivó, latín, filosofía, matemáticas, dibujo, ..." (Velázquez, 1946, p. 20). Picón es más conciso: "Es de suponer que estudiase con alguno de los muchos profesores de humanidades que había por entonces en aquella hermosa ciudad, pero no debió de ser largo el aprendizaje literario" (Velázquez, en Picón, Ob. Cos., X, p. 47). Apunta Ramón Aznar (Velázquez, 1964, I-155) que es de creer que las lenguas aprendidas por Velázquez fueran el italiano, el latín, y quizás el francés, "pues sabemos que acompañó a

visitantes ilustres y al embajador de Francia. Quizá se educara Velázquez en el colegio de San Hermenegildo, entonces de jesuitas".

Diego entró en el taller de Pacheco el 1º de diciembre de 1610; tenía poco más de 11 años; y si aceptamos que ya antes había pasado por el taller de Herrera, hemos de admitir que su educación literaria fue corta. Pantorba señala que, si estuvo con Herrera, no fue más de cinco meses (Pantorba, Velázquez, 1955, p. 35). Los biógrafos insisten sobre la vocación de Diego; sólo Garragori (IV Congreso ..., Málaga-Sevilla, 1961) se pregunta, con gracia, cuál sería la vocación de Velázquez: ¿Ser noble? Pero ésa era la vocación común de todos los hidalgos de la época. ¿Ser pintor? Tampoco mucho. Acaso su vocación era otra y su vida quedó frustrada. Si admitimos que Juan Velázquez, "pintor de ymaginería", era su hermano, dos años menor que él, hemos de pensar que quien decidía las vocaciones de los hijos era el padre, Juan Rodríguez de Silva; y de éste sabemos poco, salvo que tal elección era impropia de un hidalgo con aspiraciones o de un "marrano" portugués con negocios. Es de suponer que la familia era pobre y que, por lo tanto, la educación de Diego fue modesta. Pudo muy bien redondearla durante su aprendizaje con Pacheco, cuya casa era una verdadera academia, donde se reunían los hombres más cultos de Sevilla; pero ésto lo veremos más adelante.

Por ahora imaginemos (pues no nos queda más remedio que imaginar) a ese niño de ocho o nueve años yendo el domingo a misa con sus padres a la Iglesia de San Vicente, acaso al estudio de los jesuitas los días de semana, haciendo recados y menudos trabajos, jugando en la callejuela de la Gorgoja a los

juegos que Alonso de Ledesma trata de encaminar a mayor gloria de Dios ("Juegos de Nochebuena, 1611): "Que me los dices, pares o nones", "Corran cavallos, corranos tras ellos, ¿con cuántos escuderos?", "Juego de los propósitos", "Passa-passa", "Quiquiriquí, calla bobo que no es para tí", "Los oficios mudos", "La gallina ciega", "Luna que reluce", "El escondite" y otros que todavía practican los niños españoles, aunque el internacionalismo adocenado de los nuevos medios de información imponen esté acabando con ellos. Es de suponer que Diego y Juan gustarían más de jugar a soldados que a "alfileres" y que las enrevesadas callejas de su barrio servirían de poternas y de adarves. Todavía está fresco en nuestro siglo el recuerdo de la Reconquista; aún había de estarlo más en el XVII, y las luchas de "Moros y Cristianos" encantarían la niñez de quien había de pintar "La expulsión de los moriscos". Hédalgos o no, los padres de Diego le recomendarían que no se tratase con pícaros vagos y tahúres, que formaban, según Carl Justi (Velázquez y su siglo, ed. española, Madrid, 1953) la parte tercera de la población sevillana. Pero el interés con que los miraba se revela en sus primeros cuadros.

Sabía ya mirar. El ojo de Velázquez es, no sólo un órgano de desacostumbrada exactitud, sino un instrumento al servicio de una clarísima percepción mental. Desde sus primeras obras, Velázquez tiene el privilegio de hacernos ver las cosas más comunes con ojos nuevos. Las primeras impresiones son decisivas en los temperamentos observadores e introvertidos, como debió de ser el de Velázquez. Yo pienso en Diego contemplando ese vasto interior de la catedral, de tan clara penumbra, buena escue-

la de medias luces, de ver y de no ver al mismo tiempo, con sus cuadros colgados al fondo de las capillas y con los azogados vidrios de las sacristías como en el taller de "Las Meninas". En la iglesia mayor se seguían trabajando los retablos, suerte de exposición de arte moderno y taller público de nuevos estilos. Para un niño reflexivo, ávido de saber, esa catedral era la mejor universidad.

Si los libros que Velázquez poseía al final de sus días (y cuya lista publicó Sánchez Cantón según el inventario realizado, a la muerte del pintor, en 1660, por Maza y Fuensalida) revelan una afición añeja, adquirida en la niñez, sabemos que le gustaban las matemáticas, cosmografía, medicina y ciencias naturales, es decir, todo lo que repercute en el vivir cotidiano. Junto a esos tratados, figuran varios de astrología y ciencias ocultas (como la Chronographia de Jerónimo Calves, publicada en Sevilla en 1588), que pueden responder a una misma curiosidad empírica. Más revelador puede ser el espacioso lugar que Velázquez da en su biblioteca a la poesía —en castellano, italiano o latín, pero no en portugués ni en francés—, prueba de una formación idealista muy propia de la academia de Pacheco; como lo es la abundancia de sus tratados de poética, emblemática, arqueología, iconología, mitología, que, en unión de los imprescindibles tomos profesionales de pintura, arquitectura, anatomía y perspectiva, forman la librería de un artista muy diferente del "realista fotográfico" que algunos se empeñan en ver en nuestro pintor. En cambio los libros de religión son escasos, escasez reveladora, en una época en que invadían los estantes de todos los estudios, de una mentalidad indepen-

diente y objetiva, ya que no de ese "ateísmo" inventado por algunos ingenios de fines del siglo XIX y que no se comparezca en absoluto con lo que sabemos de la vida y trabajos de un pintor y funcionario del siglo XVII.

Esta somera interpretación del temperamento, tan delicadamente complejo, de Diego, parece llevar consigo una comprensión absoluta de las dos caras de la medalla española de su tiempo: la mística y la picaresca, o, como diríamos hoy, idealismo y realismo. A menudo van juntas. Por ejemplo, en el bautizo del príncipe heredero de Felipe III, parido con cierta anticipación por la reina Margarita, el Viernes Santo de 1605 (como resultado del susto que le produjo una procesión de disciplinantes) un pícaro de marca halló el momento favorable para robar al recién nacido, que el Duque de Lerma portaba en sus temibles brazos hasta entregarlo, junto a la pila de Santo Domingo de Madrid, al padrino, Príncipe de Piemonte, los dijes de gran valor que llevaba. En los patios de los Monipodios sevillanos se comentaría con regocijada admiración esa hazaña de un conpadre de la Corte, mientras, en su casa respetable y respetuosa, Dieguillo oía por vez primera el nombre del niño regio, e imaginaba como algo sobrehumano, trasunto del propio Niño Jesús, a ese Felipe IV, eje y sol de su carrera." (21)

(21). Julián Gállego, 1974, pp. 39-43.

7. LA OBRA.

7.1. Formación.

Mucho se ha especulado sobre la formación e influencias recibidas por el joven Velázquez en su época de aprendizaje. Conocida, documentalmente, es su estancia en el taller de Pacheco y, presumiblemente, en el de Herrera el Viejo. Seremos interesante hacer notar la existencia, en Sevilla, de un estado de opinión artística que recoge las formas claroscu-
ristas y realistas de un Pedro de Campaña, fijándolas de ma-
nera firme en las obras de los maestros hispalenses de entre
siglos. Así, Juan de las Roelas, Herrera y Pacheco continua-
rán el realismo del flamenco Rembrandt, dentro de un cierto
manierismo de clara tradición colorista veneciana, tamizado
por los conocidos ocres sevillanos y una fijación naturalis-
ta patente. Aquí aparece la influencia de Caravaggio, más
como actitud, tal como certoramente señala Pérez Sánchez⁽²²⁾,
que como modelo. Así las conexiones, tantas veces señaladas,
con los llamados bodegonistas con figuras flamencos -Aersten
y Beukelaer- e italianos -Campi y Passerotti- podrían haber
incidido quizás como modelo, siendo transformadas por Veláz-
quez en algo nuevo, lejano del manierismo de estos artistas,
al igual que los modelos de Esteban y Vázquez, que debieron
ser conocidos por nuestro pintor.

De esta forma, Velázquez enlazará con la pintura de género
de Flandez y Holanda, convirtiéndose en el primer artista que
cultiva este tipo de temática en España. Su actitud la podemos
considerar revolucionaria, por cuanto rompe con la idea neopla-

(22). Catálogo, Sevilla, 1972, s/p.

tónica y esteticista, seguida por Pacheco y Carducho, y plasma la realidad tal como es, sin intentar cambiarla o embellecerla, haciendo de ella el tema del cuadro, sin descontextualizarlo con contenidos religiosos o mitológicos.

7.2. Estilo.

7.2.1. Grupo formal: Las formas velazqueñas evolucionan desde una cierta imprecisión, en la obra "Dos muchachos comiendo", a una rotundidad escultórica en la "Vieja friendo huevos". Son formas cerradas, conformadas por unas pinceladas densas que consiguen un modelado plástico muy eficaz. Los elementos ruedan situados a través de un dibujo preciso, prebarroco, cercano a las formas caravaggescas, y coetáneo a las formas volumétricas de Zurbarán. La pincelada es intensa, y las huellas del pincel son muy visibles, así como las superposiciones de capas de pintura. Es, en definitiva, el objeto el que condiciona la técnica, dando la sensación táctil que requiere su propia naturaleza. El fondo oscuro sirve como contraste, consiguiendo que los elementos den la sensación de tridimensionalidad.

7.2.2. Grupo compositivo.

- a). Carácter mostrativo/Horizonte alto.
- b). Individualización de los elementos.
- c). Espacio vacío.
- d). Geometrización.

e). Falta de movimiento.

f). Luz incidente de fuera e dentro.

a). Carácter mostrativo: Velázquez valora el objeto, trabajándolo en toda su superficie y colocándolo en planos inclinados que ayudan a su captación por parte del espectador. Enlazará así, con la tradición bodegonista española, que no enfatiza sus objetos en composiciones que utilizan, valga el símil cinematográfico, el contrapicado. Para ello, todas las líneas estructurales y perspectivas fugan hacia una línea del horizonte alta.

b). Individualización de los elementos: Para ayudar a la valoración y captación del objeto, los elementos aparecen individualizados, huyendo velázquez de las superposiciones que, en etapas posteriores, utilizará. En sus bodegones cada elemento ocupa un lugar tangible del espacio, y se separa de sus contornos, por un espacio real, no pictórico. Es la yuxtaposición valoradora de lo individual. Le interesa mostrar, no componer a la manera barroca. De esta forma, conectará con los bodegonistas del primer tercio de siglo, desde Sánchez Cotán a Zurbarán. Es, según la terminología wolfliana, una composición no unitaria.

c). Espacio vacío: La propia individualización de las formas crea, en derredor suya, una espacialidad que las convierte en elementos tridimensionales y las situa perfectamente en el espacio total de la composición. Ayudana este efecto, los espacios vacíos, que a medida que se avanza cronológicamente, llegan

a ocupar el espacio central, que se convierte así en el eje alrededor del cual se reordenan los elementos. El cuadro "Jesús en casa de Marta y María" es ejemplarizador.

d). Geometrización: Uno de los aspectos, para nosotros, más interesante, a nivel compositivo, es la geometrización estructural del campo visual. Una serie de líneas verticales, paralelas entre ellas, fijan y ordenan la composición. Desde "Dos muchachos comiendo" -mortero, jarro con naranja, línea de la pared y el eje del último muchacho que va desde la cabeza al codo- hasta la "Vieja friendo huevos" -muchacho con melón, jarro aguantado por el muchacho, lienzo que cuelga del cesto, viejo mortero, jarras y línea de la pared-, una estructura de líneas verticales paralelas preside la ordenación de la composición. A su vez, el conjunto de los elementos, relacionados entre sí por figuras geométricas -triángulos- que los aglutinan. Valga como ejemplo la ya citada "Vieja friendo huevos" en la que podemos ver un triángulo que engloba los elementos del ángulo inferior izquierdo, con una línea que arranca de la cabeza del niño, pasando por su mano con el jarro, las dos manos de la vieja, y desemboca en la mesa. Otro triángulo engloba la mitad derecha del cuadro y, por último, un triángulo invertido tiene su ángulo inferior en el huevo que tiene en la mano la vieja, y que a su vez está colocado en el eje vertical que divide el cuadro en dos mitades iguales. En "La Mulata" aparece otro triángulo globalizador de toda la composición, al igual que en el grupo de la derecha, de la obra "Dos muchachos comiendo". Venos así, como Velázquez, en

esta primera etapa, no improvisa en absoluto y busca la estabilidad y fijación estructural a través de formas geométricas simples, en las que la línea recta -clasicismo- centra la composición. Podemos hablar, pues, de formas y composición clásicas, definidoras de contenidos naturalistas. Es el binomio clasicismo-naturalismo, tan caro y visible a lo largo de toda la trayectoria artística velazquesa.

e). Falta de movimiento: El resultado lógico de la geometrización señalada es el fuerte estatismo que preside la composición, sólo roto por la situación de los elementos en planos paralelos en profundidad, o por un sutil zig-zag que ordena los objetos que se muestran. Volvamos a la "Vieja friendo huevos" donde, de manera magistral, Velázquez nos conduce, desde el ángulo inferior derecho -jarra de cerámica- al superior izquierdo, a través de un ligero movimiento en zig-zag, en progresivo alejamiento de los primeros términos.

f). Luz incidente de fuera a dentro: Velázquez utiliza sabiamente la luz para terminar de modelar sus formas. Juega de manera dialéctica con la luz y la sombra, creando magistrales claroscuros. La iluminación artificial -clara contradicción del naturalismo, sobre todo en Caravaggio- incide en las figuras desde fuera del cuadro, con una ligera inclinación que permite, por lógica, la existencia de un fondo umbroso, sobre el que las figuras y objetos destacan en toda su intensidad.

7.3. Color.

Sobre una preparación de color rojizo, Velázquez incluye colores naturales que plasman la realidad de los objetos, buscando la identidad entre el color real y el pictórico. Gudiol⁽²²⁾ ha definido magistralmente la técnica cromática y tonal velazqueña de esta primera etapa, al hablar, refiriéndose a la "Vieja friendo huevos", de "armonias de color (...) no por complementarias, sino por acordes de grado cromático muy próximos". Utiliza, comúnmente, ocre rojizo, rojo amarillo dorado, blancos, negros, verdes y, a veces, azules.

7.4. Significantes.

7.4.1. Comestibles:

Especies.
Naranja.
Ajos.
Melón.
Guindillas.
Cebolla.
Huevos.
Pescados.
Pan.

7.4.2. Personajes:

Muchachos.
Sirvienta negra.
Vieja.

(22). Gudiol, 1972, p. 20.

Niño.
 Sirviente.
 Escena religiosa.

7.4.3. Objetos:

Mesa.
 Mortero.
 Platos.
 Jarro.
 Cesto.
 Perol.
 Cuchillo.
 Copa.
 Botella de vidrio.
 Candel.

7.5. Conceptualización.

7.5.1. Grupo socio-económico: De la lectura atenta de los significantes, podemos deducir que las "cocinas" de Velázquez son parcas en elementos, que se repiten de manera igual en todos sus cuadros. Son cocinas de gente humilde, como lo prueban los personajes en ellas representados. La ausencia de carne es clarificadora y demostrativa de la crisis ganadera de la España de Felipe III. Julián Gállego⁽²⁴⁾ aboga por un linaje humilde de Velázquez, hecho que compartimos totalmente y que se refleja

(24). Julián Gállego, 1974, p. 41.

en sus cuadros. Es humilde, que no pobre, y por lo tanto, limpio y ordenado, aunque triste, como todos estos personajes captados en su ambiente, pero a la vez cuentes, convertidos en "quasi" objetos inanimados.

7.5.2. Grupo religioso-mitológico: Dentro del corte catélico de Velázquez, destacan los llamados "bodagones o lo divino". Hemos comentado que nuestro autor, en su posición naturalista, no intenta nunca descontextualizar sus cuadros con lo religioso o lo mítico. Aunque parezca un contrasentido al conocer los cuadros de "La mulata" o "La Cena de Emaús" y "Jesús en Casa de Marta y María", de temática religiosa, nos reafirmamos en lo dicho. Si algo queda descontextualizado, es el tema religioso, por la fuerza de la naturaleza muerta, casi diríamos, "Escena de Género". En el binomio religión-naturaleza, gana ésta última. Es, en cierto modo, una actitud cercana a modelos manieristas, pero, como apuntamos en capítulos anteriores, aquí no se retrasa el tema principal a un segundo término, porque para Velázquez lo principal es lo accesorio. Es, en definitiva, la mejor definición de una actitud naturalista que no abandonaré a lo largo de su trayectoria artística, ni tan solo cuando realiza obras cortesanas. Casi diríamos que en éstas descontextualiza la dignidad real, así como a las obras religiosas les quita espiritualidad.

8. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

De su época sevillana, sólo tenemos noticia de un discípulo, totalmente desconocido en el panorama pictórico peninsular. En Febrero de 1620, firma carta de aprendizaje con el escribano Alonso de Melgar, para enseñar el arte de pintar "bien y cumplidamente, según como vos lo sabeis" a un hijo de trece o catorce años, Diego de Melgar.⁽²⁵⁾

Su influencia en otros autores contemporáneos, o inmediatamente posteriores, es nula. Pensemos que Zurbarán no realizará su conocido bodegón (Fundación Norton Simon) hasta 1633, y que su posible conexión con Loarte nos parece discutible, y de existir, sería de manera indirecta.

(25). Gállego, 1974, p. 20.

9. CONSIDERACIONES AL CATALOGO.

Al estudiar la obra velazqueña, una serie de cuadros, con motivos bodegonistas, han sido calificados por los tratadistas como "bodegones". Quizás la explicación es la falta de tipologías distintas a la religiosa o retratista, en la pintura española. Lo que las escuelas europeas llaman "pintura de género" parece no existir al hablar de España. Sin embargo, creemos firmemente en la existencia de esta tipología en la obra velazqueña. Así, su "Aguador", sus "Almuerzos", sus "Músicos", no pueden ser considerados "bodegones", ni "bodegones con figuras", sino escenas de género, en las que se desarrolla una muy completa acción. En esta textura se encuentra la famosa "Vieja friendo huevos" que catalogaremos, dada la importancia que tiene la colocación de los elementos del primer término y los huevos en la cazuela con aceite hirviendo, que son una verdadera incitación a comer. Por otro lado, la individualización compositiva de los elementos bodegonistas hace que estudiemos la serie de cuadros así catalogados. Creemos, sin embargo, que la mayoría de bodegones con figuras, mayormente en Velázquez, son escenas de género, y como tal han de ser analizadas, en una visión ideológica naturalista.

10. CATALOGO RAZONADO.10. 1. Obras conservadas.1. Título: Dos hombres comiendo.

Sobre una mesa, mortero, platos y dos jarras de cerámica. Una de ellas, cerrada en su boca por una naranja. A la derecha, dos hombres en actitud de comer.

Oleo sobre lienzo: 64'5 x 104 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1616/1617.

Procedencia: Madrid, colección Marqués de la Ensenada.

Madrid, Palacio Real (desde 1769).

José Bonaparte (hasta 1813).

Londres, Duque de Wellington.

Localización: Londres, Wellington Museum.

Fuentes: Palomino, 1724, Ed. 1947, p. 292.

Ponz, 1772/1794, T. III, p. 34.

Ceán, 1800, T. V, p. 178 "un bodegón con otros dos muchachos que están comiendo".

Bibliografía: Curtis, 1883, nº 85.

Allende Salazar, 1926, nº 5.

Mayer, 1936, nº 109.

Lafuente, 1943, lám. VII.

Justi, 1953, nº 4.

Pantorba, 1955, nº 13.

Saya Nuño, 1958, p. 217, nº 2313.

"Varia Velazqueña", 1960, lám. 2.

López Rey, 1963, nº 105, lám. 25.

Canon, 1964, p. 310, reproducido.

Bardi, 1968, nº 4.

Angulo, 1971, p. 169, fig. 145.

Gudiol, 1973, p. 18, cat. 3, fig. 10.

Gállego, 1974, p. 113, nº 3.

Sprehan, Catálogo, Londres, 1981, p. 30,
lám. 66.

Exposiciones: Londres, 1898, Royal Academy, nº 123.

Londres, 1895/1896, New Gallery, nº 73.

Londres, 1901, Gueddhall, nº 103.

Londres, 1913/1914, Grafton Galleries, nº 45.

Londres, 1947, "Arts Council", nº 39.

Londres, 1981, "El Greco to Goya", nº 14.

Análisis crítico: Obra considerada de Velázquez, por
la mayoría de tratadistas, Gudiol⁽²⁶⁾

la fecha en 1616. Creemos que la fecha exacta es la de
1617, una vez conseguida la maestría. Julián Gállego⁽²⁷⁾
duda de su autoría, mientras que Bardi⁽²⁸⁾ la fecha

alrededor de 1618. La obra presenta ciertas vacilaciones
en su pincelada, aunque los escorzos están perfectamente
resueltos. La gama cromática está restringida con el do-
minio de los blancos, ocre y negros, con algunos toques
de verde. Los objetos y personajes quedan fijados por
una sabia estructura compositiva a base de verticales y
agrupaciones triangulares. Conceptualización naturalista.
Existe copia en colección privada de Roma.⁽²⁹⁾

(26). Gudiol, 1973, p. 18.

(27). Gállego, 1974, p. 113.

(28). Bardi, 1968, nº 4.

(29). A. di Stefano, 1954, p. 237.

2. Título: La cena de Emaús.

Una criada negra detrás de una mesa, con objetos de cocina. En el ángulo superior izquierdo, abertura con la representación de la cena de Emaús.

Ciclo sobre lienzo: 65 x 112 cms.

Firma: Sin firma.

Fecha: Sin fecha, ~ 1817.

Procedencia: Londres, Hug Lang.

Londres, Sir Otto Beit.

Localización: Blessington (Dublín), colección Beit.

Bibliografía: Beruete, 1913, nº 7.

Meyer, 1927, pp. 562-563.

Allende-Salazar, 1925.

Mayer, 1936, nº 103-106.

Lafuente, 1943, nº III, letra A.

Lafuente, 1944, nº 5.

Trapier, 1942, p. 72.

Justi, 1962, p. 818.

Gaya Nuño, 1952, nº 5.

Pantorba, 1955, nº 4.

Gerstenberg, 1967, p. 24.

Gaya Nuño, 1956, nº 2614.

Mac Laron, 1947, p. 18, nº 28.

López Rey, 1962, nº 18, lám. 22.

Gamón, 1964, p. 134 (en color).

Bardi, 1968, nº 5.

Gállego, 1974, p. 100.

- Exposiciones: Londres, 1913/1914, Spanish Exhibition.
 Londres, 1920, Exposición Pintura Española.
 Londres, 1947, Exposición Pintura Española.
 Londres, 1957, An Exhibition of Spanish Painting, nº 27.
 Madrid, 1968, Velázquez y la Velazqueña, nº 29.

Análisis crítico: Obra autenticada por Seruete, Gudiol⁽²⁰⁾ la ignora, en favor de la del Art Institute de Chicago. Fechada comúnmente en 1617, Camón⁽²¹⁾ y López Rey⁽²²⁾ la sitúan alrededor de 1620/1621. Creemos se trata de obra anterior a la "Vieja friendo huevos", de 1618. Es interesante la inclusión de la escena religiosa de "LA Cena de Emaús". Obviamente, éste debía ser el tema propuesto por el encargado de la obra, dándole Velázquez un vuelco espectacular a nivel conceptual, descontextualizando el tema religioso a través de lo profano. Se ha apuntado la conexión de la dramaturgia española del Siglo de Oro, tan cara a Calderón y Lope de Vega, en la que se utiliza "el teatro dentro del teatro". Aquí el autor, en frase feliz de Julián Gállego⁽²³⁾, utiliza una composición en la que se introduce "el cuadro dentro del cuadro". Un limpieto, al ser restaurado en el año 1968, dejó al descubierto la escena sacra.

(20). Gudiol, 1974, p. 20.

(21). Camón, 1984, p. 194.

(22). López Rey, 1968, nº 18.

(23). Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 311-312. Gállego, 1974, p. 180.

2.a). Título: La mulata.

Igual que el anterior, sin la escena religiosa.

Oleo sobre lienzo: 55 x 104 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1617.

Procedencia: Zurich, colección privada.

Munich, Dr. L.V. Buerkel.

Berlin, P. Dottenwäster.

Amsterdam, Goudstikker Gallery.

New York, Mrs. Sterner.

Localización: Chicago, Art Institute (de la colección
Mr. Robert Alexander Waller).

Bibliografía: Mayer, 1927.

Catálogo, Toledo, 1941 (USA).

Pantorba, 1955, nº 5.

López Rey, 1963, nº 99, lám. 24.

Camón, 1969, p. 253.

Gudiol, 1960.

Sardi, 1969, nº 5, A.

Gudiol, 1970, p. 10, nº 4, fig. 11.

Gállego, 1974, p. 114.

Exposiciones: Toledo (Ohio), 1941, Spanish Painting,
fig. 59.

Análisis crítico: Obra atribuida a Velázquez, como original, por Pantorba⁽³⁴⁾ y Gudiol⁽³⁵⁾, que la anteponen a la de la colección Seit.

(34). Pantorba, 1955, nº 5.

(35). Gudiol, 1970, p. 10.

Quizás una mejor conservación de la tela ayude a esta opinión. Gudiol la analiza en profundidad en su monografía sobre el autor. Creemos en su autenticidad, que demuestra que, en sus inicios, el joven pintor repetía sus temas, quizás por encargos puntuales.

2.b). Título: La Mulata.

Igual que las dos anteriores.

Oleo sobre lienzo: 68 x 118 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Antonio Baselga.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1960, nº 30.

López Rey, 1962, nº 100, lám. 106.

Exposiciones: Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazqueño, nº 30.

Análisis crítico: Parece copia de la época. Sin su visión directa no podemos opinar.

2.c). Título: La Mulata.

Igual que los anteriores.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Methuen, Mass., colección B. Allen Cunningham.

Methuen, Mass., colección Edward F. Synnes. (1952).

Localización: Houston.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

8. Título: Jesús en casa de Marta y María.

En la parte izquierda, una mujer vieja y un joven picando ajos en un mortero. Sobre una mesa, cuatro pescados, jarro y plato con dos huevos y una cucharilla. En el ángulo superior derecho, un recuadro con una representación, de "Jesús en casa de Marta y María".

Óleo sobre lienzo: 60 x 100³ cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1618.

Procedencia: Norfolk, Toyford Hall, col. Pecke.

Londres, Sir William H. Gregori (on 1801).

Localización: Londres, National Gallery (desde 1892).

Bibliografía: Armstrong, 1893.

Beruete, 1899, p. 21, cat. p. 205.

Von Loga, 1914, nº 10.

Mayer, 1918.

Allende Salazar, 1975.

- Mayer, 1936, nº 9.
 Lafuente, 1943, nº V.
 Lafuente, 1944, pp. 13 y 30.
 Mac Laren, 1947, p. 17, nº 23.
 Trapier, 1948, pp. 72-73.
 Gonic, 1948, p. 123.
 Justi, 1950, pp. 147-150.
 Goya Nuño, 1953, nº 14.
 Pantorba, 1957, nº 14.
 Gerstenberg, 1957, p. 20.
 Goya Nuño, 1958, nº 2023.
 Mac Laren, 1952, pp. 74-75, nº 1375.
 López Rey, 1963, nº 3, lám. 5.
 Camón Aznar, 1964, p. 230.
 Gudiol, 1970, p. 21-22, nº 9, figs. 10,
 20 y 21.
 Gállego, 1974, pp. 135-136.
- Exposiciones: Londres, 1946, Art Council Spanish Painting.
 Londres, 1947, Art Council Spanish Painting.
 Madrid, 1960, Velázquez y lo Velazqueño,
 nº 35.

Análisis crítico: Obra datada en 1610 por Camón Aznar⁽³⁶⁾
 y López Rey⁽³⁷⁾. Según Mac Laren⁽³⁸⁾,
 conserva restos muy incompletos de la firma, que confirma

(36). Camón Aznar, 1964, p. 230.

(37). López Rey, 1963, nº 3.

esta fecha. Solución parecida a la de la "Mulata" de la colección Beit, en este cuadro el segundo término está más concretizado y valorado. López Rey⁽³⁸⁾ observó que las posturas de los personajes está invertida, ya que los gestos representan la utilización de la mano izquierda, por lo que deduce que se trata de un espejo, a la manera de las Meninas. Para Mac Laren⁽⁴⁰⁾ -que dirigió la limpieza del cuadro- la escena acontece en una cámara contigua y se representa vista a través del hueco de una ventana. Joaquín Dols⁽⁴¹⁾ considera que se trata de un cuadro, algo improbable en una escena naturalista en la que no tendría razón de ser el binomio obra de arte-cocina. Mac Laren⁽⁴²⁾ ve el antecedente de esta composición en el grabado "Cocina" del pintor Jacob Mantham. Compositivamente, es un cuadro asimétricamente concebido, con la valoración del espacio vacío y un tratamiento claroscuro valorador de las formas y contenidos. Julián Gállego⁽⁴³⁾ habla de "escena principal" al referirse a la representación evangélica. Creemos, como hemos dicho anteriormente, que lo principal es la escena de género y lo descontextualizado la representación religiosa.

(38). Mac Laren, 1952, pp. 74-75.

(39). López Rey, 1963, nº 8.

(40). Mac Laren, 1952, pp. 74-75.

(41). En conversación con este artígrafo, en el curso monográfico que sobre Velázquez impartió José Gudiol en 1970/1971.

(42). Mac Laren, 1952, pp. 74-75.

(43). Gállego, 1974, p. 136.

4. Título: Vieja friendo huevos.

Una anciana, en el momento de freir unos huevos: con la mano derecha remueve el aceite, en su cacerola de barro vidriado, con una cucharilla de madera, para que no se pegue la clara; con la izquierda, se presta a cascar otro huevo en el borde del recipiente, colocado sobre un ánafe. Un muchacho, portador de un frasco de vino y de un gran melón de invierno, cierra la composición por la izquierda. En primer término, objetos de cocina.

Oleo sobre lienzo: 99 x 129 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. 1818.

Procedencia: David Wilkie.

Londres, J. Charles Robinson.

Richmond, Frederick Lucas Cook.

Richmond, Herbert Cook.

Richmond, Francis Cook.

Localización: Edimburgo, Museo, nº 2180. Comprado en 1955, por Libras 57.000.

Bibliografía: Curtis, 1883.

Trappier, 1948, pp. 72-73.

Pantorba, 1955, nº 16.

Baxandal, 1957, pp. 156-157.

Camón Aznar, 1964, p. 203.

López Rey, 1963, nº 108, lám. 7.

Gudiol, 1973, pp. 20-21, nº 8, fig. 17 y 18.

Gállego, 1974, pp. 123-124.

Análisis crítico: Obra de un gran estatismo, valorador de las formas. Esta sensación de quietud hay que buscarla en los pintores nórdicos como Georges La Tour o los Le Nain. Composición muy estructurada, como hemos apuntado en el apartado 7.2.2., la unidad de los elementos se consigue a través de una composición muy cuidada. Gudiol⁽⁴⁴⁾ realiza uno de los análisis más completos desde el punto de vista formal y cromático. Lo que podría parecer arcaísmo, es serenidad. Conceptualmente, Velázquez se nos presenta como el digno seguidor de Caravaggio, no al nivel mimético de Manfredi y otros seguidores formalistas, sino como sabia plasmación de una idea y una actitud comprometida.

5. Título: Muchacha ante una mesa.

Ante una mesa, con pen y una jarra de estafío, una joven muchacha.

Oleo sobre lienzo: 31"5 x 34 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Montecarlo, Gerard Winkin, en 1942.

(44). Gudiol, 1973, pp. 20-21.

Localización: Santa Mónica, California, colección
 Maric.

Bibliografía: Soria, 1949.

Pantorba, 1955, nº 124.

Camón, 1964.

López Rey, 1963.

Bardi, 1963, nº 154.

Gudiol, 1973, p. 22, nº 10, fig. 19.

Análisis crítico: Obra considerada como autógrafa por Gudiol⁽⁴⁵⁾ y completamente apócrifa por López Rey⁽⁴⁶⁾. Nos inclinamos por la opinión del primero. Creemos que es parte de un cuadro mayor. Son perceptibles algunos arrepentimientos en la zona baja de la cara y en el brazo derecho de la muchacha. Data-ble alrededor de 1618/1619.

6. Título: Cuerna de venado.

Cuerna de venado, rodeada de otros trofeos de caza.

Oleo sobre lienzo: 122 x 146'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: 1626.

Inscripciones: Al dorso, Y.N.C., nº 7.

(45). Gudiol, 1973, p. 22.

(46). López Rey, 1963.

Procedencia: Colecciones Reales.

Marqués de Salamanca.

Isabel II. Compra Salamanca nº 187.

Localización: Segovia, Palacio de Riofrío.

Fuentes⁽⁴⁷⁾: Inventario Colecciones Reales, 1626.

Inventario Colecciones Reales, 1686.

Inventario Colecciones Reales, 1700.

Inventario Colecciones Reales, 1736.

Ponz, 1772/1794, T. IV, Edición 1847,
p. 361.

Inventario Marqués de Salamanca, 31
Octubre 1945.

Bibliografía: Saltillo, 1951, p. 48.

Angulo, 1967, pp. 13-25.

Gudiol, 1973, nº 64, fig. 21.

Análisis crítico: Obra extensamente analizada por Angulo⁽⁴⁸⁾, que sólo atribuye "la cuerna de venado" a Velázquez. El resto fue pintado, probablemente, en el siglo XVIII, ya que Ponz⁽⁴⁹⁾, al referirse, presuntamente, a este cuadro, en propiedad del Infante don Luis, en el Palacio de Villaviciosa, dice "Por de Velazquez se estima un cuadro que hay un buho pintado y varias cabezas de caza muerta". Se notan los añadidos de la tela. El tamaño original era de 107 x 125 cms., lo que coincide con las medidas de los inventarios "de vara y media de ancho y vara y tercia de alto" (Vid. apartado 4, Documentos).

(47). Cf. Apartado 4, Documentos.

(48). Angulo, 1967, pp. 13-25.

(49). Ponz, Viaje (1772/1794), Ed. 1847, p. 361.

10. 2. Obras dudosas o mal atribuidas.7. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, pan, botella y plato de feltro con pastel y cuchillo, sobre un mantel blanco. Colgados, despojos y calabazas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Florencia, colección Contini-Ronacosi.

Bibliografía: Pantorba, 1965, p. 250, (sólo reproducido).

Análisis crítico: Obra en la órbita zurbaranesca, aunque una serie de elementos muy naturalistas nos la apartan de este artista. Está fuera de la manera velazqueña.

8. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 107 x 86 cms.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Amsterdam, Rijksmuseum.

Bibliografía: Mayer, 1923.

Pantorba, 1965, nº 131.

Camón Aznar, 1964, p. 189.

Bardi, 1969, nº 166.

Gudiol, 1973, p. 23, nº 12, fig. 25.

Análisis crítico: Aunque Gudiol⁽⁵⁰⁾ la cree autógrafa de Velázquez, nosotros la recusamos. Cf. catálogo de Francisco Herrera, el Mozo, nº 6^{bis}.

9. Título: Boderón con figuras.

Cuatro personajes detrás de una mesa, en actitud jocosa. Los dos centrales, copia de los "Borrachos".

Oleo sobre lienzo: 119 x 142. cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1629/1630.

Localización: Londres, colección Duque de Plymouth.

Bibliografía: Camón Aznar, 1963, pp. 282-297, fig. 5.

López Rey, 1963, nº 130, lám. 182.

Camón Aznar, 1964.

Exposiciones: Londres, Grafton Galleries, 1913/1914, nº 54.

Análisis crítico: Pastiche con elementos velazqueños.

La atribución a Loarte, apuntada por Camón Aznar, es infundada.

(50). Gudiol, 1973, p. 23.

10. Título: Bodegón armas.

Panoplia con armas.

Oleo sobre lienzo: 72 x 96 cms.

Firma: Dⁿ Diego Velasquez Fe. (apócrifa).

Fecha: -

Procedencia: Madrid, colección d'Estoup.

Localización: Madrid, Museo del Prado (1917).

Bibliografía: Catálogo, 1865, colección d'Estoup.

Samón Aznar, 1964, p. 229⁽⁵¹⁾.

Bardi, 1969, nº 167.

Análisis crítico: Silenciado por la crítica especializada, es errónea su atribución.

11. Título: Bodegón.

Sobre unas repisas, pescado, escudillas y platos. Colgados, gallinas y trozos de carne.

Oleo sobre lienzo: 76 x 99 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Oscar Salzer.

(51). ¿Como Puça?.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/1965, p. 38.
Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 35.
Análisis crítico: Obra fuera de la órbita de Velázquez. Probablemente de mediados del cuarto decenio del seiscientos.

10. 3. Obras citadas en inventarios y fuentes.

12/14. Título: Bodenón.

Terna de bodegones.

Fuente: Inventario de bienes de Luis Medina Creso,
11 Septiembre 1655.

Bibliografía: Kinkead, 1979, p. 185.

15. Título: Bodenón.

Fuentes: Inventario de Gaspar Esteban Murillo, 1709.

16/18. Título: Bodegón.

Terna de bodegones.

Localización: Cádiz, Sebastián Martínez.

Fuentes: Cruz, Viaje (1813) T. XIII, p. 329

16/22. Título: Bodegón.

"Cuatro bodegones con peces y otros platos
preparándose para comer de Velazquez".

Localización: Dormitorio del Rey, Real Palacio Nuevo.

Fuentes: Cruz, Viaje (1812), T. XI, p. 14.

23. Título: Bodegón peces.

86 x 134, cms.

Localización: colección comerciante F. Choquet.

Fuentes: Catálogo de las pinturas de Don Floren-
cio Choquet, 1850.

Bibliografía: Saltillo, 1950/1951, pp. 170-210.

10.4. Obras citadas como de Velázquez, no vistas.

24. Título: Bodegón.

50 x 70 cms.

Bibliografía: Catálogo, Galería Noguera, Pacheco,
Murcia, s/f.

Exposiciones: Pacheco (Murcia), Galería Noguera,
Exposición inaugural, s/f., nº 3.

25. Título: Bodegón libros.

Localización: Colección Satín.

Registro E.M.S.A. 9562 (Sala Parés, Barcelona).

11. ATRIBUCIONES COMPARADAS. (52)

	<u>LOPEZ REY</u>	<u>CAMON AZNAR</u>	<u>SUDIOL</u>	<u>GALLEGO</u>	<u>TRIADO</u>
1.	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Dudoso	Velázquez
2.	Velázquez	Velázquez	Lo omite	Velázquez	Velázquez
2.a).	-	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Velázquez
3.	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Velázquez
4.	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Velázquez	Velázquez
5.	Imitador	Velázquez	Velázquez	Dudoso	Velázquez
6.	-	-	Velázquez	-	Velázquez
7.	-	-	-	-	-
8.	-	-	Velázquez	-	Cf. Herrera -el Joven-.

(52). Libros confrontados: López Rey, 1963; Camón Aznar, 1964; Sudiol, 1973; Gállego, 1974.



FRANCISCO LOPEZ (CARO) ?.

FRANCISCO LOPEZ1. COMENTARIO.

Conocemos autores con obras bodegonistas no identificadas y obras firmadas por autores no conocidos. Este es el caso de "Franciscús Lopes". Enriqueta Harris⁽¹⁾, presentó en el año 1935 un bodegón firmado por este autor y dedujo, por el estilo y la época, que podría ser de Francisco López Caro -1598/1661-. Este pintor, nacido en Sevilla, es citado por todos los tratadistas, desde Lázaro Díaz del Valle a Quilliet, como retratista. Su labor bodegonista, si la tuvo, se silencia. Visto el cuadro, su semejanza temática e iconológica con el primer Velázquez es patente. Harris⁽²⁾ da la noticia de un "francisco lopez pintor de ymagineria" como testigo de Velázquez, en fecha 14 Abril 1622.

(1). Harris, 1935, pp. 258-259, fig. 1.

(2). Ibidem, p. 258.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Detrás de una mesa, muchacho con una botella en la mano. Mortero y vasijas sobre la mesa. Colgados, embutido y conejo.

Óleo sobre lienzo: 50'5 x 98 cms.

Firma: Firmado franciscús lopes

Fecha: ~ 1625.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Londres, Colección particular.

Bibliografía: Harris, 1935, pp. 258-259, fig. 1.

Cavestany, 1936/40, p. 72.

Gaya Nuño, 1958, p. 220, nº 1586.

Análisis crítico: Al conocer el cuadro sólo por reproducción en revista, nos remitimos a lo dicho por Enriqueta Harris⁽³⁾ "(...) el autor del bodegón que se trata demuestra conocimiento de las obras sevillanas de Velázquez. Es una composición de planos paralelos, a la manera de la Criada de Velázquez, en la colección Beit; los Muchachos comiendo, en la colección Wellington, y Cristo en casa de Marta y María, en la Galería Nacional de Londres. Los objetos, el al-

(3). Ibidem, pp. 258-259.

mirez, los jarros, etc., son idénticos a los de la Mujer friyendo huevos, de la colección Cook, y la y la disposición que tienen los colgados en la pared es muy semejante. El niño sentado a la mesa tiene un tipo muy parecido al de la figura central del De-sayuno, de Velázquez, en el Ermitage, pero es muy pobre el modelado de la cabeza, y la ejecución, basta. Además, la colocación desmañada de los enseres agrupados en la mesa, con el vacío de la parte derecha inferior, produce una desarmonía, que aumenta una iluminación arbitraria".

.....

FRANCISCO DE ZURIJARAN.

1. BIBLIOGRAFIA.

1.1. Comentario.

Autor extrañamente omitido por Pacheco,⁽¹⁾ aunque glosado por Palomino, Ceán, Quilliet y Viñaza que omiten las referencias al tema bodegonista. Incluso en los inventarios y colecciones, su nombre nunca está relacionado con obras de este tipo, contrariamente al de su coetáneo Velázquez. Fue Mayer⁽²⁾ quien lo introdujo en la lista de bodegonistas, realizándolo en la exposición que, juntamente con Longhi, organizó sobre la Galería Española de la Colección Contini Bonacossi.⁽³⁾ Fry⁽⁴⁾ lo estudia, siendo Cavestany,⁽⁵⁾ en su modélico catálogo, quien lo sitúa entre los grandes maestros del género. Estudio importante es el de Seckel,⁽⁶⁾ quien hace una revisión sistemática de los bodegones relacionados con Zurbarán y de los detalles de este carácter en sus cuadros religiosos. Soria,⁽⁷⁾ en

(1). Nos inclinamos a la hipótesis que apunta su no inclusión por no haber pasado el examen de maestría, y no por el temor de Pacheco a que ensombreciera la fama de su yerno Velázquez.

(2). Mayer, 1925, p. 55. También Mayer, 1927, p. 320.

(3). Longhi-Mayer, 1930.

(4). Fry, 1933.

(5). Cavestany, 1936/40, p. 77.

(6). Seckel, 1946, pp. 291-296.

(7). Soria, 1955.

su monografía sobre el pintor, trata el tema, siendo, sin embargo, Guinard⁽⁸⁾ quien dedica un amplio apartado de su libro al tema. César Pemán⁽⁹⁾ hace el estudio comparativo entre Francisco y Juan, siendo Julián Gállego,⁽¹⁰⁾ quien sintetiza las opiniones realizadas en su certero capítulo sobre los bodegones del artista. Los especialistas de nuestra tipología incluyen en lugar destacado a Francisco de Zurbarán, Sterling,⁽¹¹⁾ Bergström,⁽¹²⁾ y Torres Martín⁽¹³⁾ dedican amplios espacios de sus trabajos al pintor de Fuente de Cantos.

1.2. Relación.

MAYER, August L.: A Still-Life by Zurbarán. "The Burlington Magazine", Vol. XLIX (1925), p. 55.

MAYER, August L.: Still-Lives by Zurbarán and Van der Hamen, "The Burlington Magazine", Vol. LI (1927), p. 320.

(8). Guinard, 1960.

(9). Pemán, 1961, pp. 274-276.

(10). Gállego-Gudiol, 1976, pp. 49-52.

(11). Sterling, 1952, pp. 65-66.

(12). Bergström, 1970, pp. 39-43.

(13). Torres Martín, 1971, pp. 69-72.

- LONGHI, Roberto-MAYER, August L.: The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection, Roma, 1930.
- FRY, R.: Still-Lifes Paintig by Zurbarán. "The Burlington Magazine", (1933).
- CAVESTANY, Julio: Floreros y Bodegones en la Pintura Española, Madrid, 1936/1940, p. 77.
- SECKEL, H.P.G.: Francisco de Zurbarán as a Painter of Still-Life, "Gazette des Beaux Arts", Vol. XXX (1946), pp. 279-300 y Vol. XXXI (1947), pp. 61-62.
- STERLING, Charles: La Nature Morte de l'antiquité à nous jours, Editions Pierre Tisné, Paris, 1952, pp. 65-66.
- SORIA, Martin S.: The Paintings of Zurbarán. Complete Edition. London, 1955.
- GUINARD, Paul: Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, Paris, 1960.
- PEMAN, César: Sobre bodegones zurbaranescos, "Archivo Español de Arte", nº 35 (1961), pp. 274-276.
- TORRES MARTIN, Ramón: Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII, Sevilla, 1963.
- BERGSTRÖM, Ingvar: Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII. Insula, Madrid, 1970, pp. 39-43.
- TORRES MARTIN, Ramón: La naturaleza muerta en la pintura española, Barcelona, 1971, pp. 69-72.
- GALLEGO, Julián-GUDIOL, José: Zurbarán, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1976, pp. 49-52.

2. BIOGRAFIA CRONOLÓGICA.

- 1598 - Nace Francisco de Zurbarán. Son sus padres Luis de Zurbarán e Isabel Márquez.
- 7 Noviembre - Es bautizado en la Iglesia Parroquial de Fuente de Cantos (Extremadura).
- 1613 - 19 Noviembre - Luis de Zurbarán autoriza al vecino de Sevilla, Pedro Delgueta Rebollo, para que concierte con un pintor el aprendizaje de su hijo Francisco.
- 1614 - 15 Enero - Luis de Zurbarán contrata con Pedro Díaz de Villanueva el aprendizaje, por tres años, del joven Francisco.
- 1617 - 15 Enero - Termina su aprendizaje y regresa a Fuente de Cantos.

Casa con María Páez Jiménez, hija de Bartolomé Páez y María Jiménez.

- 1618 - Nace María.
- 1620 - Nace Juan.
- 1623 - Muere María Páez, al nacer su hija Paula-Isabel.
- 1625 - Casa, en segundas nupcias, con Beatriz de Morales.
- 1626 - Nace su hija Jerónima, que muere al poco tiempo.
- 1630 - Se traslada a Sevilla y se instala en el número 27 del callejón del Alcázar.
- 1633 - Firma el bodegón de la ex-colección Contini-Bonacossi (hoy en la Fundación Norton Simon).

Viaja a Madrid.

Realiza los dos cuadros para el Salón de Reinos del Retiro.

- 1634 - Vuelve a Sevilla.
- 1635 - Casa a su hija María con el valenciano José Gassó.
- 1639 - Mayo - Es enterrada Beatriz Morales.
- 1641 - Casa su hijo Juan con María de Quadras.
- 1644 - Febrero - Contrae terceras nupcias con Leonor de Tordera.
- 1645 - Nace Micaela-Francisca.
- 1646 - Nace José Antonio.
- 1648 - Nace Juana-Micaela.
- 1649 - Muere su hijo Juan, a causa de la peste.

1650 - Nace Marcos.

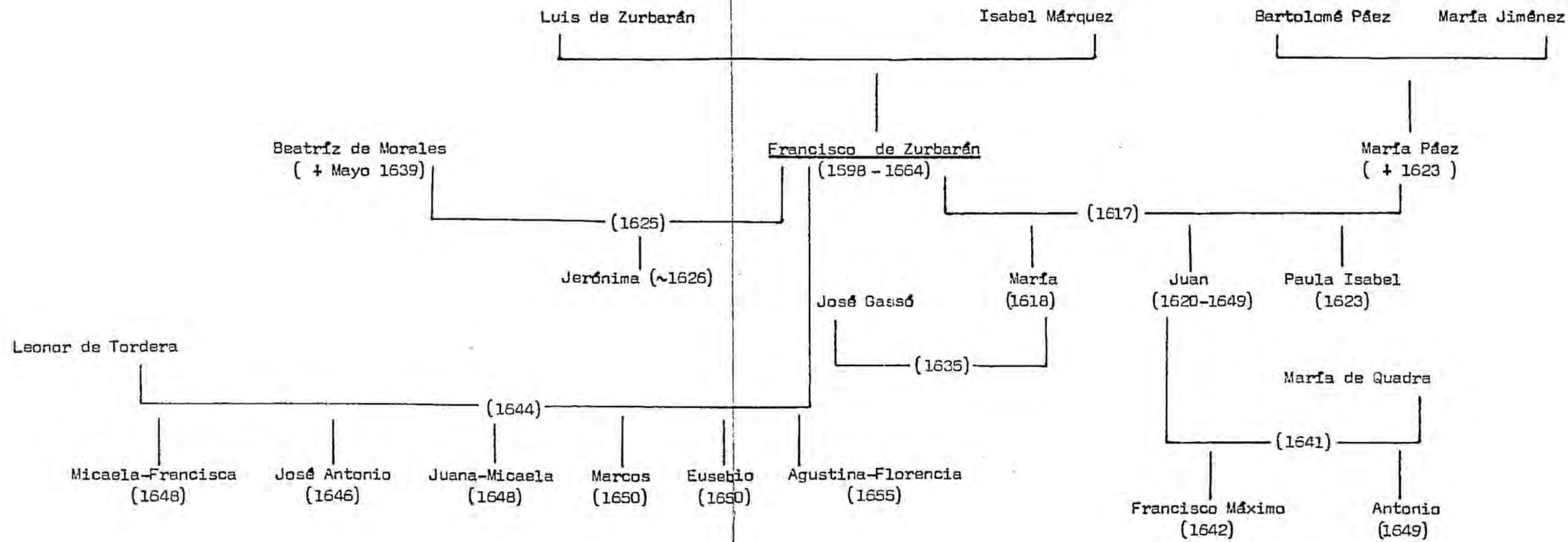
1653 - Nace Eusebio.

1655 - Nace Agustina-Florencia.

1658 - Se traslada a Madrid.

1664 - 27 Agosto - Muere en Madrid, siendo enterrado
en el convento de Recoletos , hoy
desaparecido.

3. CUADRO GENEALOGICO. (14)



(14). Datos recogidos de la Biografía Cronológica.

4. EL HOMBRE.

Sobre la personalidad de Zurbarán mucho se ha hablado en los libros dedicados al maestro extremeño. Sin embargo, creemos que ha sido Julián Gállego⁽¹⁵⁾ el que mejor ha sabido separar la obra de la realidad personal del artista, rompiendo el viejo adagio "Por sus obras los conoceréis". El capítulo I, titulado humildemente "Datos Biográficos", es un certero análisis de la vida y personalidad de nuestro pintor, confrontando distintas opiniones o hipótesis, la mayoría fantasiosas y casi hagiográficas. Nos remitimos por entero a él, ya que la certeza de un sólo bodegón seguro (Los Angeles, Fundación Norton Simon), del año 1633, nos dispensa de un amplio estudio sobre la psicología e incluso economía y religiosidad del artista, que queda explicitada en todo un proceso vital de más amplia cronología.

(15). Gállego-Gudiol, 1976, pp. 13-20.

5. LA OBRA.5.1. Formación.

Dejando de un lado su aprendizaje en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, para nuestro estudio nos interesan las posibles influencias recibidas de autores bodegonistas. La influencia de Sánchez Cotán ha sido muchas veces mencionada desde el catálogo de Madrid, en el que Cavestany presenta como posible de Zurbarán un bodegón, luego atribuido a Cotán, que nosotros hemos situado en el catálogo de Ramírez.⁽¹⁶⁾ Será Guinard⁽¹⁷⁾ quien hable del fraile cartujo como "annonciateur" de Zurbarán. Orozco⁽¹⁸⁾ recogerá esta conexión, casi diríamos de manera literaria, buscando valores de misticismo en ambos pintores. Creemos que la influencia es nula, derivando ésta hacia el área de Van der Hamen. La conexión con la obra del madrileño pudo tener dos caminos: a través de Camprobyn, al que nosotros situamos, en una primera etapa, en el obrador de la calle Tintoreros, o directamente en su viaje a Madrid, pero no con el trato directo con el pintor -ya fallecido en 1633-, sino a través de las obras de éste en colecciones reales, debido a su trabajo para el Salón de Reinos del Retiro. Es sintomático que su única obra firmada sea de 1633, y apuntamos su posible realización en Madrid, después de ver y estudiar la obra de Van der Hamen en las colecciones de Palacio. Fijémonos

(16). Cavestany, 1936/40, nº 7. Col. Juan Martínez de la Vega. Cf. Lafuente Ferrari, 1953, pp. 226-227, lám. XVII, como Sánchez Cotán. También, Catálogo Felipe Ramírez, nº 2, colección Berta Weil.

(17). Guinard, 1960.

(18). Orozco, 1965, pp. 224-231.

que los dos cuadros del Museo del Prado estén inventariados en El Retiro, y son los que más se asemejan al de la Fundación Norton Simon.

5.2. Estilo.

5.2.1. Grupo formal: Las formas zurbaranescas son cerradas, volumétricas, valoradoras del objeto a través de un dibujo conseguido a base de muchas pinceladas unidas y pequeñas que, mezclándose, conforman el objeto representado. Es una elaboración lenta, sin arrebatos. La luz y el color, como muy bien apunta Julián Gállego,⁽¹⁹⁾ acaban por delimitar los elementos, que así adquieren una fuerte individualización. Precisamente, el artista valora lo representado por lo que tiene de individual, más que en relación a su entorno. Las calidades están plenamente conseguidas. Podríamos decir que Zurbarán no pinta, sino que modela formas que adquieren un cierto aspecto totémico, de claras referencias conceptuales. Es esta su "modernidad", que lo ha convertido en bandera de los pintores actuales de la realidad, que no los "fotográficos" hiperrealistas que no valoran el objeto, sino que solamente lo fijan, como un esqueleto sin alma.

(19). Gállego, 1965, pp. 296-305. También, Gállego-Gudiol, 1976, cap. VIII, pp. 65-70.

5.2.2. Grupo compositivo:

- a). Aspecto mostrativo.
- b). Monumentalidad.
- c). Composición no unitaria.
- d). Linealidad / Inmovilismo.
- e). Parquedad de objetos.
- f). Luz rasante de izquierda a derecha.

a). Aspecto mostrativo: Los objetos de Zurbarán están colocados en una repisa de piedra ligeramente inclinada, consiguiendo ser aprehendidos en su totalidad. El punto de vista es alto, aunque menor que el utilizado por la mayoría de los autores bodegonistas.

b). Monumentalidad: Esto hace que los objetos representados adquieran un aspecto monumental, ayudado por el modelado formal que los totemiza. Así, el espectador se encuentra delante de unos objetos a los que no intenta comprender, ya que son los objetos los que de alguna manera hacen suyo al espectador. Podríamos concluir que Zurbarán no muestra, sino que ordena los elementos en un espacio concreto. Se coloca así entre lo mostrativo y lo decorativo.

c). Composición no unitaria: Sus composiciones bodegonistas potencian la individualización de los objetos mediante la yuxtaposición. Zurbarán no insinúa espacios, sino que los muestra. Los objetos están separados entre sí por un espacio real.

Podríamos así fragmentar el cuadro en pequeños compartimentos, creando pequeñas composiciones, sin que ningún elemento contiguo quedara reflejado en el nuevo cuadro.

d). Linealidad / Inmovilismo: Esta individualización está perfectamente conseguida mediante una ordenación lineal en un sólo plano, únicamente roto en ocasiones por un ligero zig-zag compositivo, como el cuadro del Museo del Prado y el de la colección Cambó de Barcelona. En éstos, el autor da pequeños giros, en distintas direcciones, a los objetos representados, consiguiendo así romper con el estatismo dominante de los ejes verticales, mediante una cierta insinuación de diagonalidad.

e). Parquedad de objetos: El número de objetos representados en la composición es escaso, tres o cuatro máximo. Juega así con un vacío como espacio compositivo, huyendo del "horror vacui" del barroco.

f). Luz rasante de izquierda a derecha: La luz incide desde el ángulo superior izquierdo sobre los objetos alireados, creando una gradación de intensidad lumínica a medida que los objetos se alejan del foco emisor. Así, en el cuadro de la Fundación Norton Simon las cidras están fuertemente iluminadas, las naranjas menos y la taza de agua recibe una luz apagada, emergiendo de las sombras proyectadas por el grupo central. A esto, hay que añadir que los objetos representados hacen suya la luz, que a su vez potencia sus calidades cromáticas, haciéndolos relucir sobre el fondo oscuro que los envuelve.

5.3. Color.

La gama cromática de Zurbarán es parca. Huye de los rojos envalentonados de las tierras sevillanas, para adentrarse en los ocres amarronados sobre los que destacan, y a la vez se confunden, los amarillos, naranjas, rosas, plateados y blancos, en una suave gradación cromática.

5.4. Significantes. (20)

5.4.1. Objetos:

Repisa.
 Plato de feltro.
 Taza de cerámica.
 Cesto de mimbres.
 Copa de metal.
 Vasijas de cerámica blanca.
 Vasija de tierra roja.

5.4.2. Frutas:

Cidras.
 Naranjas en flor.
 Membrillos.
 Manzanas.

(20). Sólo citamos los elementos de los cuadros catalogados como seguros de Francisco de Zurbarán (n^{os}. 1, 2, 3, 4 y 5 de nuestro catálogo).

5.5. Conceptualización.

5.5.1. Grupo socio-económico: Una lectura de los significantes nos demuestra una realidad de objetos comunes, con pocos rasgos aristocráticos. Son elementos del pueblo, excepción hecha de la copa de metal, bellamente trabajada. Sin embargo, la impresión que producen es distinta. Zurbarán no es un pintor naturalista, sino un pintor que usa la naturaleza, pero transformándola a través de contenidos ideológicos concretos.

5.5.2. Grupo religioso-mitológico: Los contenidos ideológicos antes aludidos son dos. En primer lugar, una clara significación religiosa preside sus cuadros. Julián Gállego⁽²¹⁾ nos habla de ella, al referirse al cuadro de la Fundación Norton Simon, en el que ve un claro homenaje a la Virgen, haciendo extensivo este simbolismo del objeto a los detalles bodegonistas de obras religiosas. Así, la función naturalista se convierte en simbólica. En segundo lugar, aunque parezca paradójico y contradictorio, Zurbarán mitifica el objeto, lo convierte en "héroe", en una actitud que nos recuerda a Char-
din. Hemos insistido en el carácter totémico de los objetos representados, que se convierten en paradigma de la realidad, en idealización de la naturaleza. La frase de Julián Gállego

(21). Gállego, 1968, Edición 1972, p. 239. También, Gállego-Gudiol, 1976, pp. 49-50.

explica esta postura del artista: "La impecable objetividad del objeto zurbaranesco no es redundancia sino cualidad rara: sólo al ver uno de estos bodegones nos percatamos de que ser fruta, servilleta, plato o cacharro es algo tan esencial como ser hombre".⁽²²⁾ Sin embargo, no queremos terminar sin apuntar que esta objetividad aludida por el autor es, en Zurbarán, no una identificación objeto-real, objeto-pintado, sino la creación de una realidad mitificada. Sólo así es posible comprender que los personajes de Zurbarán no vivan, sino que se conviertan en objetos inertes, fijados en esta nueva realidad que es el cuadro. Es lo que podríamos denominar "bodegones de figuras".

(22). Gállego-Gudiol, 1976, p. 30.

6. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

La estela de Zurbarán influirá en su hijo Juan, autor también de bodegones, y en Pedro de Campobón, aunque en éste último, como apuntamos en el apartado correspondiente al autor, tendríamos que preguntarnos si la influencia no tuvo una doble dirección. Es el problema de las conexiones Van der Hamen-Zurbarán, ya aludidas. Por último, Josefa de Ayala aparece, para muchos tratadistas, como discípula indirecta del maestro extremeño. Sus "bodegones a lo divino", según incorrecta frase de Orozco -que, sin embargo, ha hecho fortuna entre los tratadistas, en particular Julián Gállego-, copian formas de Zurbarán. Sin embargo, en sus bodegones no vemos conexión alguna.

7. PUNTUALIZACIONES AL CATALOGO.

La descontextualización, por desgracia común, de los términos y su significado estricto, han llevado, en el campo que nos ocupa, a la inclusión en la tipología bodegonista de los llamados "bodegones a lo divino". Así, los "Agnus Dei" y las "Santa Faz", como las "cabezas cortadas de Santos", se han incluido en los catálogos bodegonistas. En una visión simbólica de las formas y contenidos, han hecho fortuna, siendo incluidos en los catálogos de Zurbarán y Valdés Leal. Creemos, como hemos demostrado en nuestra tesis, que el bodegón copia la naturaleza tangible, y puede especular, simbolizar o plasmar la realidad, pero partiendo de ella. Los temas incluidos en los "bodegones a lo divino" tienen una lectura simbólica o religiosa clara, lejos de los presupuestos que, para nosotros, informan el bodegón. Preferimos los términos exclusivos de poca extensión y máxima comprensión.

8. CATALOGO RAZONADO.8.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Sobre una repisa de piedra, plato con cidras,
cesto de mimbres con naranjas en flor y plato
con taza conteniendo agua.

Oleo sobre lienzo: 61'6 x 109'2 cms.

Firma: Firmado, Fran^{co} De Zurbarán faciebt 1633.

Fecha: 1633.

Procedencia: Florencia, cl. Contini-Bonacossi.

Localización: Los Angeles, The Norton Simon Foundation
(desde 1972).

Bibliografía: Mayer, 1926, p. 55.

Catálogo, Roma, 1930, pp. 39-40, lám. LXIV.

Cavestany, 1936/40, p. 35.

Seckel, 1946, pp. 283-286.

Lafuente Ferrari, 1953, lám. CXVIII, fig. 163.

Sterling, 1952, lám. 66.

Catálogo, Granada, 1953, nº 16.

Soria, 1955, nº 71.

Gaya Nuño, 1958, p. 338, nº 3010, lám. 149.

Guinard, 1960, nº 594.

Torres Martín, 1963, nº 106.

Bergström, 1970, lám. 22.

Torres Martín, 1971, p. 125, lám. 25.

Frati, 1973, nº 101.

Brown, 1973, p. 98.

Butler, 1974, p. 307.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 83.

Young, 1976, fig. 12.

Catálogo, Londres, 1979, fig. 4.

Catálogo, Norton Simon, 1980, p. 44.

Catálogo, Munster/Bade-Baden, 1979/1980,
p. 396, reproducido.

Exposiciones: Roma, 1930, The Old Spanish Masters.

Granada, 1953, Zurbarán, nº 16.

Análisis crítico: Obra maestra de Zurbarán, y la única segura de su mano. Gállego habla de este cuadro como un homenaje a la Virgen: "(...)la fuente de cidras, fruta todavía empleada hoy en Italia en la paraliturgia pascual; el cesto de naranjas y azahares -virginidad y fecundidad-; la taza de agua -pureza fértil- puesta en platillo argentado con una rosa -amor divino-... parecen responder, en las profundidades de su significado, al aspecto cuasi religioso señalado por Cavestany en los bodegones españoles".⁽²³⁾ Cf. apartado 5.2.2.

(23). Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 239-240. Cf. Gállego-Gudiol, 1976, p. 49.

1.a). Título: Bodegón.

Igual que el número 1.

Oleo sobre lienzo: 61 x 127 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Tanger, colección Maswell Blake.

Localización: San Luis, Missouri, Art Museum.

Bibliografía: Seckel, 1946, p. 286.

Guinard, 1960, nº 595.

Catálogo, Newark, 1964/1965, nº 37.

Frati, 1973, nº 101.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting.

Análisis crítico: Réplica fiel del cuadro anterior.

1.b). Título: Bodegón.

Igual que el número 1.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: San Diego, Art Museum.

Bibliografía: Seckel, 1946, pp. 285-286.

Guinard, 1960, nº 596.

Frati, 1973, nº. 101.

Análisis crítico Réplica de taller, según Guinard.

2. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, plato con copa de metal
y tres jarras.

Oleo sobre lienzo: 46 x 84 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633.

Procedencia: Munich, colección Nemes.

Barcelona, colección Cambó.

Localización: Madrid, Museo del Prado, nº 2803.

(desde 1940).

Bibliografía: Mayer, 1927, p. 230.

Tormo, 1941, pp. 3-10.

Seckel, 1946, pp. 287-288.

Gaya Nuño, 1948, nº 93.

Soria, 1953, nº 73.

Pemán, 1958, pp. 193-201.

Guinard, 1960, nº 609.

Subias Galter, 1962, 145.

Torres Martín, 1963, nº 107.

Martín González, 1964, lám. LVI, fig. 131.

Bergström, 1970, lám. 23.

Torres Martín, 1971, fig. 15.

Brown, 1973, p. 110.

Frati, 1973, p. 110, nº 103.

Cacans de Bissy, 1976, pp. 12-17.

Catálogo, Londres, 1976, nº 39.

Catálogo, París 1976, nº 67.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 541.

"Burlington Magazin", (1976), p. 186.

Catálogo, Londres 1976, fig. 3.

Stilleben, 1979, p. 147.

Catálogo, Münster, 1980, p. 396.

Catálogo, Baden-Baden, 1980, p. 396.

Catalogaciones: Catálogo, Museo del Prado, 1942/1972,
nº 2803.

Exposiciones: París: 1966, Dans la lumière de Vermeer,
nº 18.

La Haya, 1966, Dans la lumière de Veermer,
nº 18.

Londres, 1976, The Golden Age of Spanish
Painting, nº 39.

París, 1976, La Peinture Espagnole du Sie-
cle d'Or, nº 67.

Análisis crítico: Soria piensa que se trata de una copia
de un original perdido. Creemos que
es obra indiscutible del maestro, tanto por su ordenación
como por sus calidades. Cf. Apartado 5.2.2.

3. Título: Bodegón.

Igual que el anterior.

Oleo sobre lienzo: 46 x 84 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633.

Procedencia: Barcelona, colección Cambó.

Localización: Barcelona, Museo de Arte de Cataluña (1940).

Bibliografía: Seckel, 1946, pp. 287-288.

Soria, 1955, nº 74.

Sánchez Cantón, 1955, pp. 82-84, lám. XLI.

Pemán, 1958, pp. 193-211. ⁽²⁴⁾

Guinard, 1960, nº 610. ⁽²⁵⁾

Torres Martín, 1963, nº 108.

Barbeta, 1971, pp. 61-68.

Frati, 1973, nº 104.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 542.

Catálogo, Munich - Viena, 1982, nº 100.

Exposiciones: Munich, 1982, El Greco to Goya, nº 100.

Viena, 1982, El Greco to Goya, nº 100.

Análisis crítico: Cuadro atribuido por Soria, ⁽²⁶⁾ Pemán, ⁽²⁷⁾ y Buendía ⁽²⁸⁾ a su hijo Juan.

Creemos que es obra del padre, aunque algunos valores menos rotundos nos inclinan a pensar que se trata de una réplica posterior, pero debida a su mano. Creemos que la cronología de Francisco, en este tipo de obras, se centra alrededor de 1633-35.

(24). Como Juan de Zurbarán.

(25). Colaboración padre e hijo.

(26). Soria, 1955, nº 74.

(27). Pemán, 1958, p. 203.

(28). Buendía, 1965, p. 278.

4. Título: Plato de membrillos.

Sobre un plato de feltro, membrillos.

Oleo sobre lienzo: 35 x 40 cms.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633.

Firma: Sin firmar.

Procedencia: Barcelona, colección Gil.

Localización: Barcelona, Museo de Arte de Cataluña (1944).

Bibliografía: Gaya Nuño, 1955, p. 90.

Pemán, 1958, lám III.

Catálogo, Estocolmo, 1959, nº 116.

Guinard, 1960, nº 599.

Catálogo, Madrid, 1964/1965, p. 134.

Torres Martín, 1963, nº 111.

Torres Martín, 1971, rep. 4.

Frati, 1973, nº 99.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 545.

Catálogo, Burdeos, 1978, nº 85.

Exposiciones: Estocolmo, 1959, Exposiciones de Arte Español, nº 116.

Madrid, 1964/1965, Zurbarán en el III centenario de su muerte, nº 37.

Burdeos, 1978, La nature morte. De Brueghel a Soutine, nº 85.

Análisis crítico: Parece fragmento de un cuadro mayor.

Obra indiscutible de Francisco.

5. Título: Cestilla de frutas.

Canastillo con manzanas. Fuera de éste, y simétricamente colocadas a ambos lados, sobre un tablero o mesa, dos frutas de la misma clase.

Oleo sobre lienzo: 45 x 54 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633.

Procedencia: Jerez, Cartuja (?).

Sevilla, José Lafita.

Dos Hermanas, colección Ibarra.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 152, lám. XX.

Seckel, 1946, p. 30.

Pemán, 1958, p. 208.

Guinard, 1960, nº 598.

Catálogo, Madrid, 1964, nº 27.

Bergström, 1970, lám. 24.

Catálogo, Barcelona, 1972, nº 1

Frati, 1973, nº 98.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 546.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y bodegones en la Pintura Española, nº 15 bis.

Madrid, 1964/1965, ¿urbarán en el IIIcentenario de su muerte, nº 27.

Barcelona, Sala Parés, 1972, Obras maestras de la Pintura Española del siglo XVII, nº 1.

Análisis crítico: Obra muy restaurada. Creemos es de Francisco. Este modelo será repetido por Camprobin.

8.2. Obras probables.

6. Título: Bodegón.

Manzanas y rama de naranjo en una copa.

Oleo sobre lienzo: 40 x 60 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 163.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección privada española.

Bibliografía: Pemán, 1958.

Guinard, 1960, nº 597, lám. 37.

Frati, 1973, nº 100.

Análisis crítico: Obra tipológicamente zurbaranesca.

Sin embargo, no nos atrevemos, sin verla directamente, a opinar. Recuerda obras de Camprobin.

6.a). Título: Bodegón.

Variante del anterior.

Oleo sobre lienzo: 32 x 42 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Príncipe Trakly Bregation de
Georgia.

Bibliografía: Frati, 1973.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

8.3. Obras dudosas o mal atribuidas.7. Título: Bodegón.

Taza de plata o metal, con plato y rosa.

Oleo sobre lienzo: 30*5 x 25*5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Madrid, colección Linares.

Localización: Londres, colección Kennet Klark.

Bibliografía: Seckel, 1946, p. 286.

Guinard, 1960, nº 605.

Análisis crítico: Obra en la línea de Camprobin.

8. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, pastel, copa, paño y
jarra de cristal.

Oleo sobre lienzo: 60 x 79 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Ignacio Balanzo.

Buenos Aires, Javier Serra.

Localización: Madrid, Javier Serra.

Bibliografía: Pemán, 1958, pp. 206-207.

Soria, 1955, nº 72.

Gaya Nuño, 1958, p. 339, nº 3011.

Guinard, 1960, nº 608.

Torres Martín, 1963, nº 113.

Torres Martín, 1971, lám. 22.

Frati, 1973, nº 102.

Gállego-Gudio, 1976, nº 547.

Análisis crítico: Obra en la órbita de Juan de Zurbarán. Cf. catálogo nº 4.

9. Título: Bodegón.

Dos vasos.

Oleo sobre lienzo: 48 x 68 cms.

Firma: Sin Firmar.

Fecha: Sin Fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: París, Mme. Wetheimer.

Bibliografía: Catálogo, París, 1957.

Exposiciones: París, 1957, La nature morte et son inspiration, nº 57.

Análisis crítico: Obras de taller.

10. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, alineados, pan, plato con fruta, botella, queso y cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 48 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Raleigh, The North Carolina Museum of Art.

Bibliografía: Seckel, 1946, apéndice.

Pemán, 1958, lám. VI. ⁽²⁹⁾

Guinard, 1960, nº 60030.

Catálogo, Newark, 1964/1965, nº 36.

Torres Martín, 1971, lám. (31) nº 28.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting.

(29). Como escuela de Zurbarán.

(30). Como taller.

(31). Como anónimo sevillano.

Análisis crítico: Obra fuera de la órbita zurbaranesca. La catalogamos como probable de Camprobin (nº 41 de catálogo).

11. Título: Sodegón.

Sobre una mesa, alineados, melocotón, cesta con frutas y plato de cerámica con frutas.

Oleo sobre lienzo: 48 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Raleigh, The North Carolina Museum of Art.

Bibliografía: Seckel, 1946, Apéndice.

Pemán, 1958, lám. VI. ⁽³²⁾

Guinard, 1960, nº 601. ⁽³³⁾

Torres Martín, 1971, lám. 29. ⁽³⁴⁾

Análisis crítico: Igual que el anterior. (nº 42 del catálogo de Camprobin).

(32). Como escuela de Zurbarán.

(33). Como taller de Zurbarán.

(34). Como anónimo sevillano.

12. Título: Cesta de castañas.

Cesto con castañas, pasteles, setas y uvas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Chicago, Art Institute.

Bibliografía: Pemán, 1958, lám. VI.

Guinard, 1960, nº 602.

Análisis crítico: Obra fuera de la órbita de Zurbarán.

13. Título: Bodegón.

Centro de porcelana con peras y flores.

Oleo sobre lienzo: 80 x 109 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1635/40.

Localización: Chicago, The Art Institute.

Col. Wirth D. Walker Fund. (nº1947/511),
desde 1947.

Bibliografía: Ver nº 12 del catálogo de Camprobiñ.

Análisis crítico: Obra de Camprobiñ.

14. Título: Bodegón.

Sobre una mesa o repisa, taza de cerámica,
centro con frutos, limón y jarra.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Col. Pérez Ortiz.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1964, pp. 193-194, rep.

Análisis crítico: Obra de gran dureza, dudamos de
su atribución, tanto a Francisco
como a Juan. Compárese la taza, de gran espesor, con
la finura de la de la colección Norton Simon.

15. Título: Bodegón.

Centro con melocotones.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colec. privada.

Bibliografía: Pemán, 1961, p. 192, ifg. 2.

Análisis crítico: Obra de un geometrismo lejano al
maestro.

16. Título: Bodegón.

Centro con manzanas, pan, paño, objeto y manzana partida.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: París, colección privada.

Localización: Madrid, colección privada.

Bibliografía: Gállego-Gudiol, 1976, nº 544, fig. 487.

Análisis crítico: Colocación excesivamente inclinada de los objetos, lo que le da un aspecto mostrativo, lejano de la monumentalidad zurbaranesca. Sin verlo directamente no nos atrevemos a opinar, aunque no está lejos de las formas tardías de Pedro de Medina.

17. Título: Bodegón:

Compleja composición con frutos y frutas.

Localización: Colección Picardo, 1946.

Bibliografía: Pemán, 1946, pp. 160/168.

Análisis crítico: Por su complejidad parece obra napolitana.

18/19. Título: Bodegones.

Pareja de bodegones, con tres cestos de frutas.

Procedencia: Cádiz, Vda. de Dhal (en 1946)

Madrid, Andrée Hipole (en 1963)

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Pemán, 1946, pp. 160/168.

Análisis crítico: Cuadros en la órbita de Van der Hamen (ver catálogo nºs. XI y XII).

20. Título: Bodegón.

Jamón y morcillas.

Oleo sobre lienzo: 60 x 79 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Col. de Kanter.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p.123, lám. 23.

Análisis crítico: Obra fuera de la órbita de Zurbarán. Torres Martín la sitúa como pareja del cuadro número 8.

21. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, naranja, paño, jarra y plato con naranjas y azahar.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Fontán Balestra.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Londres, 143 New Band Street (Abril 1965)

Bibliografía: "Apollo", Abril (1965), p. XLIV.

Análisis crítico: Obra compuesta de elementos zurbaranescos. El excesivo amontonamiento hace pensar en Juan o en taller.

22. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, platanos, melón, manzanas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, colección Juncá.

Bibliografía: "Burlington Magazine" (1969), p. LXXXII.
Torres Martín, 1971, fig. 16.

Análisis crítico: Obra de gran dureza. Acusa marcadamente los volúmenes. Sin lugar a dudas, fuera de la órbita zurbaranesca.

23. Título: Bodegón.

Cesto con manzanas y flores.

Oleo sobre lienzo: 50 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Marín del Campo.

Localización: Barcelona, Jaime Clavell Montiu.

Bibliografía: Catálogo, Sala Parés 1946/47, nº 30.

Catálogo, Paris Orangerie, 1952, nº 74.

Sterling, 1952, lám. 64.

Catálogo, Burdeos, 1955, pp. 53-54.

Ainaud, 1955, pp. 115-119, rep.

Exposiciones: París, 1952, La Nature Morte de l'anti-
à nos jours, nº 74.

Bordeaux, 1955, L'Age d'Or Espagnol, nº 93.

Análisis crítico: Obra completamente fuera de la órbi-
ta de Zurbarán. Nos parece cuadro
moderno, dudando de su autenticidad cronológica.

24. Título: Bodegón.

Cesta con frutas, vegetales y objetos sobre
sobre una mesa.

Oleo sobre lienzo: 47 x 74*5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Londres, Trafalgar Galleries.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Young, 1976, nº 10.

Crombie, 1976, p. 524.

Llewellyn-Mac. Corquodale, 1976, p. 110.

Nicholson, 1976, p. 536.

"A.E.E." 1976, p. 536.

Cohen, 1979, p. 62.

A.E.A. 1979, p. 265.

Cohen-Young, 1979, nº 27.

Catálogo, Munster/Baden-Baden, 1979/1980,
p. 396-7.

Exposiciones: Londres, 1976, In the ligh of Caravaggio,
nº 10.

Londres, 1979, nº 27.

Munster, 1979/1980, Stilleben in Europa,
nº 209.a.

Baden-Baden, 1980, Stilleben in Europa,
nº 209.a.

Análisis crítico: Obra dada a conocer y catalogado co-
mo de Francisco Zurbarán por Young.

Aunque tiene elementos zurbaranescos, la adscribimos
al círculo sevillano próximo al artista.

25. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, búcaro con azucenas, claveles y una rosa. Dulcera de cristal, plato con manzanas y taza.:

Oleo sobre lienzo: 60 x 76 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1630.

Procedencia: Londres, Christie's (en 1968)

Palacio de Boadilla del Monte.

Madrid, Sotheby's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 23/II/1968.

"Apollo", (Febrero 1968), p. IX.

"A.E.A.", 1968, p. 202, lám. VIII.

Catálogo, Sotheby's, 1980, nº 50.

Análisis crítico: Obra cercana a Ramírez. Sólo el detalle de la taza lo separa del maestro castellano. Sin embargo, si admitimos la realización en Madrid del cuadro nº1 de catálogo, no es de extrañar que el mimético Ramírez copiara un motivo zurbaranesco.

26. Título: Bodegón.

Setas y peras en una repisa.

Oleo sobre lienzo: 28 x 49 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Grald C. Paget.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/1965, p. 41.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 38.

Análisis crítico: Atribución descabellada.

27. Título: Bodegón.

Centro con melocotones. A su lado peras y espárragos.

Oleo sobre lienzo: 63 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Maynard Walker Gallery.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/1965, p. 43.

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 40.

Análisis crítico: Atribución descabellada.

28. Título: Bodegón.

Varios objetos sobre dos meses.

Oleo sobre lienzo: 96 x 157 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Londres, colección privada.

Localización: Bergamo, Galeria Lorenzelli.

Bibliografía: Catálogo, Bergamo, 1971, nº 54.

Exposiciones: Bergamo, 1971, Natura in posa, nº 14.

Análisis crítico: Composición grandilocuente, cercana a los pintores actuales de la realidad. Creemos que es actual.

29. Título: Cocina.

Interior de una cocina, con un personaje.

Oleo sobre lienzo: 111 x 145 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Blumerel.

Localización: Doctor Carvallo (en 1925).

Bibliografía: Catálogo, París, 1925, lám. 117.

Exposiciones: París: 1925, Exposition d'Art Ancien Espagnol, nº 117.

Análisis crítico: Completamente fuera de lugar la atribución a Zurbarán.

30. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, jarrón con flores, plato con melocotones, dos libros y una taza. Al fondo, cortinaje.

Oleo sobre lienzo: 71 x 104 cms.

Fecha: Sin fechar.

Firma: Sin firmar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Zaragoza, Museo Camón Aznar (Sala 3, nº 21).

Bibliografía: Catálogo, Museo Camón Aznar, p. 12 rep.color.

Análisis crítico: Obra excesivamente efectista -cortinaje-, fuera de la órbita de Zurbarán. Aunque en el catálogo se afirma que "análisis de tela y pigmentación confirman cronológicamente esta atribución", dudamos de su autenticidad.

9. ATRIBUCIONES COMPARADAS. (35)

<u>GUINARD</u>	<u>FRATI</u>	<u>GALLEGO/ GUDIOL</u>	<u>TRIADO</u>
1. Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán
2. Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán
3. Zurbarán	Juan ?	Zurbarán	Zurbarán
4. Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán
5. Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán
6. Zurbarán	Zurbarán	-	Camprobin ?
8. Zurbarán	Zurbarán	Zurbarán	Juan

(35). Obras confrontadas: Guinard, 1960; Frati, 1973;
Gallego/Gudiol, 1976.

JUAN DE ZURBARAN.

1. BIBLIOGRAFIA.

1.1. Comentario.

El conocimiento de Juan de Zurbarán, en cuanto a personalidad histórica, es reciente y se la debemos casi enteramente a María Luisa Caturla,⁽¹⁾ mientras que su conocimiento artístico es escaso, debido a las pocas obras firmadas de su mano. Fue César Pemán⁽²⁾ quien primero intentó una sistematización de la obra del hijo de Zurbarán, labor seguida por el malogrado Soria.⁽³⁾ Adiciones de obras no bodegonistas son escasas, destacando la comunicación de Enrique Valdivieso en el I^{er} Congreso Español de Historia del Arte, de Trujillo. Los libros dedicados al tema de la naturaleza muerta lo incluyen entre los maestros del género, al igual que las monografías de Francisco de Zurbarán.

(1). Caturla, 1947. También Caturla, 1957, p. 269.

(2). Pemán, 1958, pp. 193-211. También Pemán, 1959, pp. 319-320 y Pemán 1961, pp. 274-276.

(3). Soria, 1959, 279-271.

(4). Valdivieso, 1977.

1.2. Relación.

- CATURLA, M^a Luisa: Zurbarán en Llerena, "Archivo Español de Arte" (1947), p. 280.
- CATURLA, M^a Luisa: Juan de Zurbarán, "Boletín de la Real Academia de la Historia" (1957), pp. 193-211.
- PEMAN, César: Juan de Zurbarán, "Archivo Español de Arte", vol. XXXII (1959), pp. 319-320.
- PEMAN, César: Sobre bodegones zurbaranescos, "Archivo Español de Arte" Vol. XXXIV (1961), pp. 274-276.
- SORIA, Martín S.: Nota sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII", "Archivo Español de Arte", vol. XXXII (1959), pp. 273-277.
- VALDIVIESO, Enrique: Aportaciones al conocimiento de Juan de Zurbarán, Trujillo, 1977 (Comunicación en el I^{er} Congreso Español de Historia del Arte).

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- 1620 - 23 Junio - Nace Juan de Zurbarán en Llerena, siendo sus padres Francisco de Zurbarán y María Páez.
- 19 Julio - Es bautizado en la parroquia de Santiago de Llerena.⁽⁵⁾
- ~ 1630 - Vive en Sevilla, en el callejón del Alcázar, nº 27.⁽⁶⁾
- 1641 - Casa con María de Guados, en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla.
- 1642 - Nace su hijo Francisco.
- 1644 - Es testigo en las terceras nupcias de su padre Francisco y declara "ser pintor y vecino de la Ciudad (Sevilla) en la collación de Santa Cruz".⁽⁷⁾

(5). Según Caturla, 1947, p. 270.

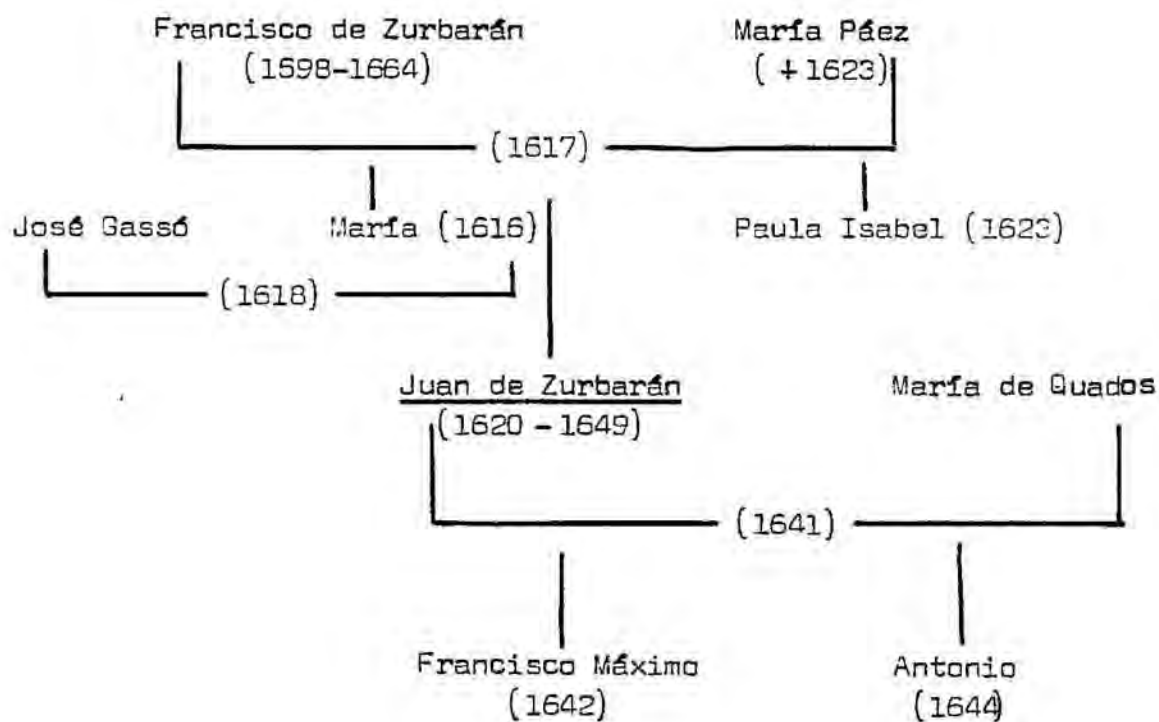
(6). Según Montoto, 1920/1921, p. 400.

(7). Ibidem, p. 400.

1644 - Nace su hijo Antonio.

1645 - Hace de fiador a su padre para la cesión y tras-
paso de una casa al trasladar su residencia.

1649 - Muere a causa de la peste.

3. CUADRO GENEALOGICO. (8)

(8). Noticias sacadas de la Biografía Cronológica de Francisco de Zurbarán y Juan de Zurbarán.

4. EL HOMBRE.

Sabida la prosperidad económica de Francisco de Zurbarán en la década de los treinta, es más que probable, como apunta Valdivieso, que Juan recibiera una educación esmerada. Esta hipótesis queda corroborada por la asistencia a clases de danza cortesana y por su afición a la poesía. La cita de Caturla⁽⁹⁾ sobre la existencia de un soneto de un Don Juan de Zurbarán, dedicado a Don Juan Escuivel Navarro e introducido en el Discurso sobre el Arte del danzado, publicado en 1642, aunque cuestionado por Pemán,⁽¹⁰⁾ vendría a confirmar su formación cultural. Su posición social, una vez independizado, no debía ser precaria, por cuanto se independiza del hogar paterno instalándose en la collación de Santa Cruz. El resultado serán unas obras razonadas y con un cierto aire aristocrático.

(9). Caturla, 1947, p. 271.

(10). Pemán, 1956, pp. 193-194.

5. LA OBRA.

5.1. Formación.

Juan se forma en el taller de su padre, lo que avalaría una cierta madurez a sus diecinueve años, cuando pinta el cuadro de Burdeos. Conocedor de las corrientes del bodegón madrileño, deudor de Van der Hamen, a través, probablemente, de Camprobín con quien le tuvo que unir una cierta amistad, al trabajar juntos en el taller de Francisco. Su cuadro de Burdeos está más cerca de la escuela castellana que de la sevillana.

5.2. Estilo.

5.2.1. Grupo formal: Las formas de Juan de Zurbarán son menos prietas y cerradas que las de su padre. Los objetos tienen un tratamiento más superficial, aunque el dibujo conforma perfectamente los volúmenes, con una gran firmeza. Diríamos que los elementos de este artista, al estar menos insistidos, adquieren una viveza mayor que la del maestro de Fuente de Cantos.

5.2.2. Grupo compositivo:

- a). Carácter mostrativo.
- b). Composición no unitaria.
- c). Juego de zig-zag.
- d). Elevado número de elementos.
- e). Dialéctica claroscuro.

a). Carácter mostrativo: Los elementos están expuestos en

Una repisa ligeramente inclinada -tantas veces citada en nuestro estudio, y característica de los bodegones mostrativos- con un punto de vista no excesivamente alto.

b). Composición no unitaria: Los objetos, gracias a su certero modelaje, quedan individualizados, aunque Juan, enlazando con la corriente castellana, empieza a superponer los elementos. Mientras Francisco divide el cuadro en composiciones separadas, en la obra de Juan esto es imposible. Sin embargo, cada objeto emerge solitario de entre el resto de los elementos.

c). Juego de zig-zag: El inmovilismo de Francisco contrasta con la movilidad de los cuadros de Juan. Como bien apunta Soria,⁽¹¹⁾ la composición triangular con la suave subida hacia el fondo del cuadro, contrasta con una mayor rapidez en su retorno al primer término. Este zig-zag ya es empleado por Zurbarán padre (n^os. 2 y 3 de catálogo), aunque de manera más contenida, casi diríamos arcaica.

d). Elevado número de elementos: Excepción hecha de el bodegón de Burdeos (n^o 1 de catálogo), las composiciones de Juan aglutinan un número elevado de objetos, contrastando con la parquedad de su padre. Los espacios vacíos, en las franjas superior e inferior, evitan el "horror vacui" y sirven para una concentración total y globalizadora de los elementos.

(11). Soria, 1959, p. 274.

e). Dialéctica claroscuro: Juan utiliza la luz para, en un último estadio, concretizar e individualizar los objetos que así se convierten en volúmenes de gran definición. El fondo oscuro concentra la luz en el grupo central, lugar de máxima visualización. Es una luz mucho más dura que la de su padre. Francisco monumentaliza, Juan explica.

5.3. Color.

La paleta es la de Francisco, hecho lógico en quien se forma en el taller paterno. Sin embargo, la nitidez de los colores es algo menos clara. Sus rojos, ocres, amarillos, verdes, debido a una pincelada más pastosa, pierden las calidades originales. La luz, menos concretizadora que la del maestro extremeño, ayuda a crear una confusión tonal.

5.4. Significantes.

5.4.1. Objetos:

Plato de estaño.

Taza de porcelana.

Caja de dulces.

Jarra de cobre

Jarrón cerámico

Taza de vidrio.

Molinillo de chocolate.

Cuchara.

Tejido.

5.4.2. Comestibles:

Dulces.

Uvas.

5.5. Conceptualización:

5.5.1. Grupo socio-económico: Los objetos representados pueden ser leídos como signos de una sociedad burguesa acomodada. La decoración de las tazas, las copas, los vidrios, el mismo paño de ropa, los dulces, son representaciones caras a un público de condición social acomodada. Es precisamente esta concesión a la estética de lo superficial lo que separa al hijo del padre, convirtiendo en belleza lo que para Francisco es paradigmático.

5.5.2. Grupo religioso-mitológico: No acertamos a ver ninguna característica simbólica en los cuadros del joven Zurbarán. Creemos en la contextualización pura y simple de lo real

6. CATALOGO RAZONADO6.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Plato de estaño con uvas.

Oleo sobre cobre: 28 x 36 cms.

Firma: Firmado, Juan de Zurbaran facie ... 1639.

Fecha: 1639.

Procedencia: Pau, 1875

Colección particular francesa.

Localización: Francia, colección privada.

Bibliografía: Catálogo, Burdeos, 1955, p. 54, lám. XXIII.

Gaya Nuño, 1958, p. 347, nº 3149.

Pemán, 1958, nº 113.

Soria, 1958, p. 275.

Guinard, 1960, nº 613.

Martin-Mery, 1967, p. 16.

Angulo, 1971, fig. 121.

Catálogo, Burdeos 1978, nº 86.

Exposiciones: Burdeos, 1955, L'Age d'Or Espagnol, nº93 bis.

Burdeos, 1978, Nature Morte de Brueghel a Soutine, nº 86.

Análisis crítico: Primera obra firmada de Juan. Pemán,⁽¹²⁾

aduciendo a su edad, piensa en la

mano de Francisco, quien dejaría firmarla a su hijo pa-

promocionarle. Soria,⁽¹³⁾ piensa en Juan, no viendo una

(12). Pemán, 1958, pp. 197-198.

(13). Soria, 1958, pp. 275.

Una excesiva calidad en lo representado. Valdivieso se inclina, decididamente, a atribuirlo al hijo, opinión que comparto plenamente.

2. Título: Bodegón.

Cacharros de cocina y molinillo de chocolate.

Oleo sobre lienzo: 48 x 75 cms.

Firma: Firmado, Juan de Zurbarán fat. 1640.

Fecha: 1640.

Procedencia: San Petersburgo, colección Khanenko.

Localización: Kiev, Museo dde Arte (desde 1918)

Bibliografía: "Apollo", 1916, pp. 5-6.

Ghilarou, 1938, p. 190.

Seckel, 1947, p. 61.

Soria, 1955, nº 175.

Gaya Nuño, 1958, p. 347, nº 3148.

Pemán, 1958, pp. 193-211.

Soria, 1958, p. 274.

Malitzkaya, 1964.

Torres Martín, 1971, p. 35, rep. 5.

Angulo, 1971, fig. 120

Análisis crítico: Obra indiscutible de Juan, que inicia la manera estilística y compositiva, a través de la cual podremos atribuirle los restantes cuadros. Cf. Apartado 5.2.2.

(14). Valdivieso, 1977, Comunicación.

3. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cacharros, tela y tazas y
molinillo de chocolate.

Oleo sobre lienzo: 46 x 80 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640.

Procedencia: Barcelona, colección Cambó.

Barcelona, José Bertrán y Musitu.

Localización: Barcelona, colección Bertrán y Güell.

Bibliografía: Soria, 1958, p. 274.

Catálogo, Estocolmo, 1959, nº 12.

Pemán, 1961, p. 274.

Exposiciones: Estocolmo, 1959, Exposición Arte Espa-
ñol, nº 12.

Análisis crítico: Obra atribuida a Juan por Soria. ⁽¹⁵⁾

Pemán ⁽¹⁶⁾ está de acuerdo en cata-

logarla al hijo. Nos parece indiscutible, por sus ca-
racterísticas similares al cuadro anterior.

(15). Soria, 1958, p. 274.

(16). Pemán, 1961, p. 274.

4. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, pastel, copa, paño y jarra
de cristal.

Oleo sobre lienzo: 60 x 79 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640.

Procedencia: Ignacio Balanzó.

Buenos Aires, Javier Serra.

Localización: Madrid, Javier Serra.

Bibliografía: Soria, 1955, nº 72.

Pemán, 1958, pp. 206-207.

Gaya Nuño, 1958, p. 339, nº 3011.

Guinard, 1960, nº 608.

Torres Martín, 1963, nº 113.

Torres Martín, 1971, lám. 22.

Frati, 1973, nº 102.

Gállego-Gudiol, 1976, nº 547.

Análisis crítico: Pemán⁽¹⁷⁾ duda de la autoría de Francisco de Zurbarán, que la mayoría de autores, hasta llegar a Gállego-Gudiol, han fijado. Creemos, juntamente con aquél artífgrafo, que la obra no es del padre, y por analogías con el cuadro anterior, lo catalogamos como de Juan.

(17). Pemán, 1961, p. 276.

6. 2. Obras probables.5. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, molinillo de chocolate, dos tazas, jarra con mango, centro de metal, rosa, bizcochos y jarra.

Oleo sobre lienzo: 51 x 74 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Bibliografía: Ghilarov, 1938, p. 196 y ss.

Mirimonde, 1963, p. 275, lám.12

Causa, 1972.

Stilleben, 1979.

Análisis crítico: Tipológicamente dentro de la órbita de Juan, Creemos, sin embargo, que algunos fallos compositivos lo apartan de nuestro artista. Sin su visión directa no nos atrevemos a negar totalmente su autoría.

6. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, taza invertida, jarras de obre, molinillo y cucharilla, bizcochos, naranjas y botellas de vidrio.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Localización: París, Galerías Pardo (en 1959).

Bibliografía: Pemán, 1959, pp. 319-320, lám. I.

Análisis crítico: Obra excesivamente compleja, podría ser de cronología avanzada.

7. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, tres tazas y tetera de cerámica de Delft, dulces y limones partidos.

Oleo sobre lienzo: 36"2 x 62"8 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640.

Procedencia: Jacob Haiman.

Localización: Ohio, Cincinnati Art Museum, desde 1939.

Bibliografía: Catálogo, Milwaukee, 1956.

Catálogo, Cincinnati, 1956.

Philip T. Adams, 1971, pp. 268-279,
lám. II ("Apollo, Abril).

Exposiciones: Milwaukee, Septiembre 1956, Still-Life Painting since 1470, nº 59.

Cincinnati, Octubre, 1956, Still-Life painting since 1470, nº 59.

Análisis crítico: Obra muy retocada. El mantel, con sus extraños pliegues, que cubre la mesa, parece posterior. Tipológicamente dentro de la órbita de Juan de Zurbarán.

6.3. Obras dudosas o mal atribuidas.

8. Título: Bodegón.

Plato con azucarillos, jarra y copa.

Oleo sobre lienzo: 57 x 39 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, Domingo Teixidó.

Bibliografía: "Floreros y bodegones" EDIMAR, 1947,
p. 35, lám. VIII.

Análisis crítico: Obra de gran endeblez, sólo tipológicamente cercana al maestro.

7. ATRIBUCIONES COMPARADAS.⁽¹⁸⁾

<u>PEMAN</u>	<u>TRIADO</u>
1. Juan Zurbarán.	Juan Zurbarán.
2. Juan Zurbarán.	Juan Zurbarán.
3. Juan Zurbarán.	Juan Zurbarán.
4. Juan Zurbarán ?	Juan Zurbarán.
5. -	Dudosa.
6. Juan de Zurbarán.	Dudosa.
7. -	Dudosa.
8. -	Dudosa.

(18). Obra confrontada: Pemán, 1958.

PEDRO DE CAMPROBIN.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Autor no citado por Palomino, sólo conocido a través del testimonio de Ceán⁽¹⁾. Quilliet⁽²⁾ traduce la noticia y Cruz y Bahamonde⁽³⁾ habla de él como pintor de frutos y flores. Ya en nuestro siglo recogen nuevos datos para su biografía Gestoso Pérez⁽⁴⁾, Francisco B. San Román⁽⁵⁾ y Sáncho Corbacho, y Hernández Díaz, en "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía"⁽⁶⁾. Cavestany⁽⁷⁾ lo incluye en su magnífico catálogo, recopilando todo lo conocido sobre el autor. Posteriormente, el Marqués del Saltillo⁽⁸⁾, al publicar datos sobre el padre del pintor, aclara y confirma noticias sobre Camprobyn. Referente al análisis de su obra, debemos destacar el apartado dedicado al autor por Ignvar Bergström⁽⁹⁾ en su libro sobre el

(1). Ceán, 1800, T.I., pp. 206-207.

(2). Quilliet, 1816, p. 45.

(3). Cruz, 1813, T. XIV, p. 302.

(4). Gestoso, 1900, p. 23.

(5). San Román, 1934.

(6). Sevilla, 1927-1928, Volúmen II (1928).

(7). Cavestany, 1936/40, pp. 79-80.

(8). Saltillo, 1941, pp. 70-73.

(9). Bergström, 1970, pp. 43-45.

bodegón español. Citado por Sterling⁽¹⁰⁾, Angulo⁽¹¹⁾ y Torres Martín⁽¹²⁾, recientemente destaca la breve sinopsis biográfica de Serrera-Valdivieso⁽¹³⁾, en el catálogo de la exposición Murillo. Por último, señalar que nuevas noticias sobre Camprobiñ, que insertaremos en la biografía cronológica, referidas a su relación con la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla, nos han sido facilitadas por el profesor Enrique Valdivieso, a quien agradecemos su ayuda.

1.2. Relación.

- CAVESTANY, JULIO: Floreros y Bodegones en la Pintura Española, Madrid, 1936/1940, pp. 78 y 79.
- BERGSTRÖM, INGVAR: Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII, Madrid, 1970, Cap. III, pp. 43-45.

(10). Sterling, 1952, pp. 63/69.

(11). Angulo, 1971, p. 263.

(12). Torres Martín, 1971, pp. 62-63.

(13). Serrera-Valdivieso, 1982, nº 20.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA.

- 1605 - Nace en Almagro, siendo sus padres Pedro Camprobín y Juana Passano.
- 1614 - Viven en Luciana⁽¹⁴⁾.
- 1615 - Trámite de Pedro Camprobín, platero, padre de nuestro pintor, para acceder a una Familiatura del Santo Oficio de la Inquisición⁽¹⁵⁾.
- 1619 - 15 Abril - Entra como aprendiz en el taller de Lufs Tristán⁽¹⁶⁾.
- 1620 - 19 Septiembre - El Inquisidor de Toledo da conformidad a la petición del padre de Camprobín, aunque la decisión es revocada por el Consejo, que arguyó la falta de datos sobre la mujer del solicitante, de origen genovés⁽¹⁷⁾.

(14). Según Saltillo, 1941, p. 70.

(15). A.H.N. Inquisición de Toledo, Leg. 285, nº 341, según Saltillo, 1941, pp. 70-71.

(16). San Román, 1934.

(17). Según Saltillo, 1941, p. 72.

- 1622 - 21 Junio - Logra Pedro de Camprobín, platero, despacho favorable a su nombramiento como familiar del Santo Oficio⁽¹⁸⁾.
- 1623/1630 - Pedro Camprobín, pintor, vive en Toledo o Madrid.
- 1630 - 3 Junio - Carta de exámen, para entrar en el Gremio de Imaginería de Sevilla. Tiene como fiador a Alonso Cano, maestro pintor de imaginería. Debe tener 25 años, lo que casa con la fecha de su nacimiento⁽¹⁹⁾.
- 1 Octubre - Recibe 200 reales de la Hermandad Sacramental del Sagrario "por aderezo y retocado que hizo en el Retablo de la capilla de la dicha Cofradía"⁽²⁰⁾.
- 20 Octubre - Pide ser admitido como hermano de la Sacramental del Sagrario⁽²¹⁾.

(18). Según Saltillo, 1941, p. 73.

(19). Oficio 18, Pedro de Ayala, 1630, Libro II, Folio 682, según Sancho Corbacho, 1928, vol. II, p. 270.

(20). (AHSS), Comprobantes de Cuentas. Noticia cedida por Enrique Valdivieso.

(21). (AHSS), Legajos de peticiones de hermanos. Noticia cedida por Enrique Valdivieso).

- 1630 - 20 Octubre - En la Junta celebrada por los Oficiales de la Hermandad Sacramental del Sagrario, se admite recibir como "herm^o a pedro de camprobin pintor y se recibio sin pagar por el trabajo que tubo de pintar el retablo"⁽²²⁾.
- 1631 - 17 Noviembre - Cobra 330 reales "por la pintura y dorado de un pie de Cruz que habia construido Jacinto del Hoyo, escultor y ensamblador"⁽²³⁾.
- 1632 - 15 Enero - Cobra 200 reales por dorar el tabernaculo del Ecce Homo y Nuestra Señora y por el dorado de la Cruz de los entierros⁽²⁴⁾.
- 1633 - 18 Mayo - Cobra "seiscientos y cuarenta reales (...) por dorar el tabernáculo del ezeomo y nña sña y otras cosas (...)"⁽²⁵⁾.

(22). (AHSS), Libro 2º de Acuerdos, fol. 37^{vto}. Noticia cedida por Enrique Valdivieso.

(23). (AHSS), Comprobantes de Cuentas. Noticia dedida por Enrique Valdivieso.

(24). (AHSS), Libro de Cuentas. Noticia cedida Por Enrique Valdivieso.

(25). Ibidem.

- 1638 - Hace de fiador de las casas que tomó Antonio de Arnos, pintor, propiedad del Cabildo eclesiástico, sitas en las Gradass⁽²⁶⁾.
- 1647 - 16 Febrero - Cobra 4862 maravedis "por pintar las gradillas que sirven en el altar para las fiestas"⁽²⁷⁾.
- 1652 - Cobra 150 reales por "(...) aderezar el cuadro grande del altar mayor de la Iglesia (Hospital de las Cinco Llagas o de la Sangre) y del altar de Nuestra Señora (...)"⁽²⁸⁾.
- 1654 - 15 Diciembre - Consta como hermano "de los mas antiguos" de la Congregación del Santísimo y Doctrina Cristiana, sita en la Casa profesa de la Compañía de Jesús⁽²⁹⁾.

(26). Libro VI de Hereds. y pos. de la Sta. Iglesia. Su Arch. Según Gestoso, 1900, p. 14.

(27). (AHSS) Libro de Cuentas de Mayordomía 1645/1648. Noticia cedida por Enrique Valdivieso.

(28). Según Hernández Díaz, 1928, Vol. II, p. 148.

(29). Libro C.S. y D.C. fol. 131, según Gestoso, 1900, p. 23.

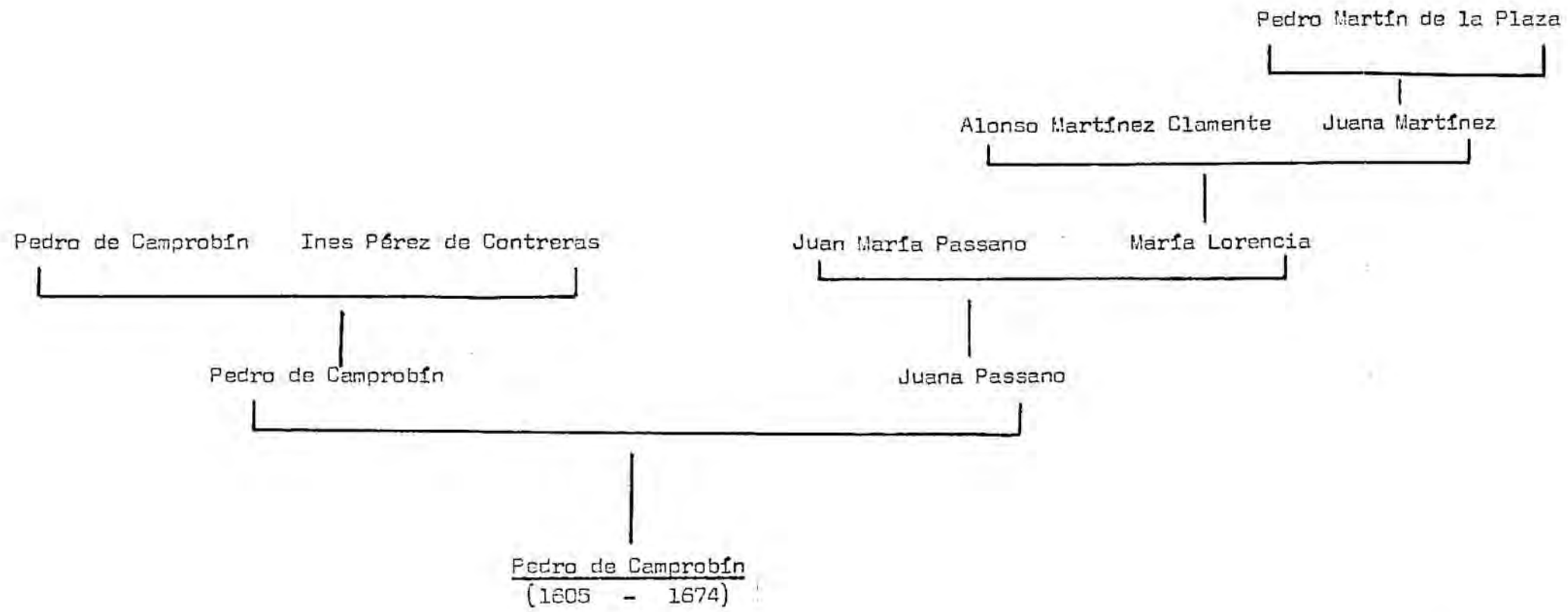
1660 - Funda con Murillo, Herrera y Valdés Leal, y otros, la Academia de Dibujo y Pintura.

1674 - Figura como Académico.

1674 - 22 Julio - Fallece en Sevilla⁽³⁰⁾.

(30). (AHSS) Libro de Asiento de Hermanos. Noticia cedida por Enrique Valdivieso, quien ya la recoge en el Catálogo de Murillo (1982), nº 20. (Catálogo, Sevilla, 1982).

3. CUADRO GENEALOGICO.⁽³¹⁾



(31). Saltillo, 1941.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"Pintor de flores y frutas con mucha verdad, fescura y delgadez. Residía en Sevilla por los años de 1660 concurriendo á la academia que los profesores establecieron, y contribuyo á sostener los gastos de su conservación. Son muy estimadas sus obras en aquella ciudad, y aunque no sean las mas á propósito por su clase para el adorno de los templos, hay doce floreros de su mano en la capilla de nuestra Señora de los Dolores del convento de S. Pablo. Solía firmar los mejores Pedro de Camprobín Pasano. Academia de Sevilla."⁽³²⁾

"(...) Los Valdeses se hicieron lugar en la estimación de los sevillanos con sus muchas y diversas obras en el siglo XVII: lo mismo (...) Pedro de Camprobín Pasano en las flores y frutas. Yo tengo un cuadro que representa una cabeza de carnero y utensilios de cocina firmado con el nombre de este autor, bastante bueno. No tuvo tanta reputación un tal Lucenti que vino de Corregio a Sevilla hacia el año 1608 (...)."⁽³³⁾

(32). Ceán, 1800, T. I. pp. 206-207.

(33). Cruz, 1813, T. XIV, p. 302.

"Peintre de fleurs, de fruits et d'animaux, était, en 1660, l'un des plus grands soutins de l'academie de Séville, dont plusieurs artistes payaient tous les frais pour l'avancement des jeunes élèves. Camprobin mettait de la vérité, de la fraîcheur dans les fruits, dans les fleurs; et quoique ce genre ne corresponde pas à la dignité d'un temple, on voyait cependant beaucoup des tableaux de cet artiste dans les églises des andalousies. Il signait ceux de ses ouvrages qu'il croyait les meilleurs, Pedro de Camprobin Pasano fecit. S."⁽³⁴⁾.

(34). Guilliet, 1816, p. 45. La "S" al final del texto significa "Escuela sevillana".

5. EL HOMBRE.

El perfil biográfico de Pedro de Camprobín se basa en los pocos documentos que, sobre su actividad, tenemos. Su religiosidad parece heredada de su padre, quien consigue ser nombrado familiar del Santo Oficio de la Inquisición. A él, lo vemos afiliado como hermano de la Hermandad Sacramental del Sagrario y en la Congregación del Santísimo y Doctrina Cristiana, dependiente de los Jesuitas. No es de extrañar que sus primeras obras sevillanas transpiren un cierto misticismo, parco de elementos, que enlazan, conceptualmente, con los bodegones de Zurbarán.

Su posición social debía ser más bien alta, tanto por sus contactos con las citadas hermandades que exigían limpieza de sangre y un cierto rango, como por ser pintor conocido, en la comercial Sevilla, y cofundador de la Academia de Dibujo y Pintura de la capital hispalense. Veremos como, a nivel formal, esta adscripción académica le llevará a un tipo de obras más decorativas y a un cierto retroceso a formas amaneradas, pero más clásicas.

Por los documentos, no se le conoce mujer, ni descendientes.

6. LA OBRA.

6.1. Formación.

La etapa de formación la tenemos que situar en Toledo, en el taller de Luis Tristán. A sus catorce años, debió aprender de las formas manieristas de su maestro, así como del arte naturalista que introdujo Sánchez Cotán en su pintura de bodegones. Lógicamente, en 1624, a la muerte de Tristán, o incluso antes, debió intentar establecerse por su cuenta, aunque su corta edad, diecinueve años, nos lleva a aventurar una colaboración en taller de renombre. Hipotéticamente, señalaremos el obrador de Loarte en Toledo y el de Van der Hamen en Madrid. Su adscripción total al género bodegonista nos inclina a aventurar esta segunda hipótesis. Un extraño cuadro, diferente a todos los del autor, firmado y fechado 1623 (Dallas, Meadows Museum)⁽³⁵⁾, introduce una formación escalonada en la que reposan aves muertas. Esta estructura compositiva la encontramos en Van der Hamen, con quien podría estar colaborando.

Al llegar a Sevilla, cambia su estilo y conecta con Zurbarán. La pregunta es, si Zurbarán influye en Camprobyn, o éste en aquel, con la introducción de modelos castellanos, de Van der Hamen principalmente. Influencias flamenco-holandesas han sido apuntadas por Bergström⁽³⁶⁾. Así, los nombres de Ambrosius Boschaert, el viejo, Balthasar Van der Ast y Jan Brueghel, el viejo, están relacionados con nuestro autor. Creemos que la po-

(35). Vid. nº 1 de catálogo.

(36). Bergström, 1970, pp. 43-45.

sible influencia es pausable, aunque vemos la figura de Van der Hamen como transmisora de estas tipologías nuevas. El detalle de la mariposa, casi símbolo y firma de Camprobyn, tiene origen flamenco.

Por fin, las tipologías de su última etapa se emparentan con autores sevillanos, tales como Arteaga y Alfaro, de quien hemos visto tres cuadros de temas bíblicos con apuntes de bodegón, en colección particular barcelonesa. La tradición sevillana de un Alonso Vázquez también está presente, al igual que la utilización de la escena bipartita, propia de Murillo.

6.2. Estilo.

6.2.1. Grupo formal: Las formas de Camprobyn tienden al volúmen, lo que les da un carácter de acusada individualización. Son formas cerradas, que dan al objeto su justa dimensión dentro del espacio compositivo. No es extraño al autor un cierto esteticismo formal que confiere a los elementos un decorativismo poético e irreal que, aunado a la atmósfera del cuadro, consigue un resultado de gran plasticidad. Son formas planas, con pocos gruesos. Sólo pequeños toques de color, muy suavizados y rebajados, dan la sensación de relieve. Es más una labor dibujística que de pinceladas. Intenta Camprobyn dar un tratamiento real a los objetos: planos cuando no tienen relieve; con relieve cuando su explicitación lo exige.

6.2.2. Grupo compositivo: Es obvio que la trayectoria artística de Camprobyn recoge soluciones compositivas diversas.

Las características que damos a continuación no son propias de todas sus obras, sono aplicables a épocas determinadas.

- a.1). Composición escalonada.
- a.2). Repisa o mesa.
- a.3). Composición en planos identificables.
 - b). Composición no unitaria.
 - c). Composición en planos paralelos.
 - d). Horizonte alto.
 - e). Perspectiva centralizada.
- f.1). Luz tenebrista.
- f.2). Luz decorativa.

a.1). Composición escalonada: Pertenece a esta tipología la obra "Aves muertas" del Meadows Museum de Dallas. La composición se asemeja a la de los bodegones de Van der Hamen, aunque aquí el autor ha querido conseguir una mayor interacción de los elementos del cuadro.

a.2). Repisa o mesa: Los objetos se sitúan sobre una repisa de piedra o sobre una mesa de madera. En la primera solución da la sensación de una cierta continuidad mostrativa, mientras que en la segunda el límite de la mesa marca claramente el final de la exposición. Estas soluciones pertenecen cronológicamente a las épocas de Madrid y primera de Sevilla.

a.3). Composición en planos identificables: Los objetos se sitúan sobre mostradores accidentales, tales como una mesa, una banqueta, un piano, consiguiendo así un cierto desorden com-

positivo, sinónimo de acción y movimiento. Corresponde a su última etapa.

b). Composición no unitaria: Todos los elementos están claramente definidos en el espacio. Forman unidades individuales o de grupo, que se yuxtaponen unas con otras. Su separación exige un espacio real entre ellas, que unas veces es sustituido por una perspectiva ambiental que aísla cada objeto, separándolo de su vecino, a pesar de estar sobrepuesto.

c). Composición en planos paralelos: Todas las obras de Camprobyn tienen gran profundidad, debido a la sabia disposición de los objetos en planos paralelos que, paulatinamente, se alejan del espectador. En sus últimas obras juega con unos primerísimos términos colocados en la parte baja del cuadro, que dan paso a un segundo término, ya en la zona media-baja, para terminar en un último plano en la zona media. Las líneas perspectivas ayudan a valorar los distintos planos, consiguiendo una colocación real e idónea en el espacio compositivo.

d). Horizonte alto: La línea del horizonte, donde fugan todas las líneas perspectivas, es alta. Con esto consigue una inclinación en los planos que permite la mostración de los objetos, que de esta manera son aprehendidos en toda su extensión, al poderse visualizar fácilmente. Sin embargo, en la última época, combina dos puntos de fuga diferentes. Por un lado el primer término de bodegón, por su aspecto mostrativo, fuga en el último tercio del cuadro, mientras que el paisaje

urbano tiene el punto de fuga en el horizonte real de la composición. De esa forma se crea una atmósfera ambivalente que favorece al contenido del cuadro. Es lo que Julián Gállego⁽³⁷⁾ llama escena bipartita.

e). Perspectiva centralizada: A pesar de la dualidad de horizontes, las líneas perspectivas van a morir a un mismo eje vertical, comúnmente centralizado, aunque en los últimos cuadros tiende, de forma ligera, hacia un lado.

f.1). Luz tenebrista: En sus primeras obras utiliza un contrastado juego de claroscuro que, paulatinamente, irá clarificando la zona tenebrista hasta conseguir una luz envolvente de los objetos.

f.2). Luz decorativa: Esta luz llegará, en la última etapa, a ser decorativa y teatral, aunque parezca real. El juego interior-exterior propiciará el juego lumínico que valorará los objetos matizándolos y concretizándolos.

6.3. Color.

Los colores de Camprobyn buscan la entonación tonal del cuadro. Domina el color marrón o gris de la mesa o repisa que,

(37). Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 302.

graduándose, conseguirá dar un suave cromatismo a la composición.

En las primeras obras, el autor utiliza tonos apagados que, sin embargo, dan una cierta calidad al conjunto.

En su última etapa los colores se tornan fríos, distantes, como queriendo potenciar el mensaje objetivo, mejor diríamos clásico, de la composición.

6.4. Significantes.

6.4.1. Obras conservadas:

6.4.1.1. Elementos varios.

Repisa.

Mesa.

Gradas.

Libros.

Ventana con paisaje.

Paisaje arquitectónico.

Mueble.

Cortinaje.

Reloj.

Columna.

Balaustrada.

6.4.1.2. Utensilios.

Cazos de cobre.

Plato de feltro.

Castillo de mimbre.

Copa de vino.

Búcaro.

Anforita.

Salvilla de cristal.

Jarra.

Taza.

Caja de madera.

6.4.1.3. Instrumentos musicales.

Violín.

Mandolina.

Guitarra.

Piano.

6.4.1.4. Animales.

Gallinas.

Gallos.

Mariposa.

Ave.

Pajarillos muertos.

6.4.1.5. Frutas, flores.

Granadas.

Uvas.

Manzanas.

Limonas.

Higos.

Melocotones.

Peras.

albaricoques.

Cerezas.

Castañas.

Flores varias.

6.4.1.6. Pan y dulces.

Panes.

Mazapanes.

Dulces.

Frutas confitadas.

6.4.2. Obras en Inventario y Fuentes.

Cabeza de carnero.

Utensilios de cocina.

6.5. Conceptualización.

6.5.1. Grupo socio-económico: De la lectura atenta de los significantes se desprende la plasmación de un mundo entre lo burgués comercial y lo aristocrático. El cortinaje, elemento que será utilizado con profusión por los pintores retratistas de la Corte, tiene un sentido de grandeza en Camprobin. A la vez, como apunta Julián Gállego citando a Pierre Francastel⁽³⁸⁾ "la cortina en una obra pictórica indica que la acción sucede en un interior". Nuestro autor quiere así subrayar, de manera más clara, la dualidad exterior-interior. Otros objetos, tales como la guitarra, el violín o el piano, significan una sociedad ociosa y, por consiguiente, adinerada.

(38). Pierre Francastel, Peinture et société, Lyon, 1951, p. 20, según Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 269.

6.5.2. Grupo religioso-mitológico: Creemos que las obras de Camprobin, hombre de gran religiosidad, tienen una lectura moralizante. Así, no es de extrañar la presencia, casi constante, de flores en sus cuadros. La fragilidad de éstas es sinónimo de la fugacidad de la vida, así como la mariposa, con su debilidad, ha de tener un significado parejo, aunque también simboliza el alma. Así podríamos hablar de un cierto sentido de "vanitas", en las que la música, las riquezas, los placeres, son elementos que quedan en un mundo sin vida. Como bien apunta Bergström⁽³⁹⁾, refiriéndose a los cuadros con arquitecturas, "todos (...) carecen de figuras. Por su forma y color ligeros y ascéticos, su mezcla de decorativismo y objetividad severa, emana de ellos una atmósfera ligeramente desolada, surrealista". Añadiríamos que nos recuerda los cuadros de De Chirico y la ciudad vacía de la película "Fresas Salvajes" de Bergman.

(39). Bergström, 1970, p. 45.

7. CATALOGO RAZONADO.7.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Sobre repisas a distinta altura, reposan gallinas y gallos muertos. Cacharro de cobre, en el ángulo izquierdo.

Oleo sobre lienzo: 68'6 x 76'8 cms.

Firma: Firmado, P. de Camporvin Pessano fa. año 1623.

Fecha: 1623.

Procedencia: Londres, B. Cohen & Sons.

Localización: Dallas, The Meadows Museum. Compra nº 72.3.

Bibliografía: Jordan, 1974, p. 97, lám. 7 en p. 25, nº 6.

Young, 1676, fig. 15.

Stilleben, 1979, p. 182.

Análisis crítico: Obra atípica dentro de la producción del artista. Sólo algunos pajarillos

muerdos aparecen en obras atribuidas. Incluso el tratamiento de pincelada abierta lo separa de sus formas más cerradas. Sería necesario confirmar y estudiar la firma, ya que la época temprana -18 años del autor- hace más difícil la creencia. Obra de gran calidad, hace presuponer cierta madurez pictórica. Como ya indicamos en el apartado 6.1., la formación escalonada es propia de Van der Hamen, con quien cabe la posibilidad que pudiera estar colaborando.

2. Título: Frutero.

Sobre un plato de feltro, granadas, uvas y una manzana. Flancueándolo, dos manzanas. Lo sobre-
vuela una mariposa.

Oleo sobre lienzo: 51 x 65 cms.

Firma: Firmado, P^o de Camprovin f.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: "Floreros y Bodegones" EDIMAR, 1947,
p. 31, lám. VII.

Bergström, 1970, pp. 43-44, fig. 28.

Análisis crítico: Interesante cuadro, que marca una estrecha conexión con los modelos de Van der Hamen. En el pequeño comentario del libro "Floreros y Bodegones", lo sitúan en la última época del autor, en razón a su realismo. Bergström se sirve de él para hablar de la influencia de Ambrosius Boschert, que no compartimos en su totalidad.

3. Título: Bodegón.

En un plato de feltro, melocotones y uvas. Colgados, granadas y otras frutas no identificadas.

Oleo sobre lienzo: 42 x 59 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés⁽⁴⁰⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1948.

Catálogo, Barcelona, 1949.

Exposición: Barcelona, 1948, Cinco Días de Pintura Antigua, nº 10.

Barcelona, 1949, Gran Exposición Venta de Pintura Antigua, nº 8.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

4. Título: Frutero.

Sobre una repisa, plato de estaño con una granada, uvas, manzanas y limones. En primer término, higos.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, Sala Nonell (en enero 1979)⁽⁴¹⁾.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1979, nº 24.

Exposiciones: Barcelona, 1979, Maestros Famosos, nº 24.

Análisis crítico: Igual que los números 2 y 3 de catálogo.

(40). Como escuela andaluza.

(41). Como círculo de Van der Hamen.

5. Título: Bodegón.

En dos repisas, melocotones y higos.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Barcelona, Colección Rodríguez Filloy.

Barcelona, Sala Parés (en 1934).

Barcelona, Galería Argos.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1934, nº 145⁽⁴²⁾.

Catálogo, Barcelona, s/a, nº 14⁽⁴³⁾.

Exposiciones: Barcelona, 1934, Exposición de Pintura Antigua y Moderna de la Colección Rodríguez Filloy, nº 145.

Barcelona, s/a, Pintura Antigua, nº 14.

Análisis crítico: Interesante obra dentro de esquemas de dos planos paralelos, ya utilizados por Van der Hamen⁽⁴⁴⁾. Destaca el amontonamiento de ciertos elementos. Obra autógrafa o muy cercana a Campobón.

(42). Atribuido a Velázquez.

(43). Como escuela sevillana.

(44). Vid. Catálogo Van der Hamen, nº 18.

6. Título: Cestillo de frutas.

Sobre una mesa, un cestillo de mimbre con melones, peras y uvas, y copa de vino claro.

Oleo sobre lienzo: 32 x 62 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha, sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Desconocida.

Localización: D. Guéstaro Morales (en 1935/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1935/40, p. 164, lám. LI.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 106.

Análisis crítico: Obra de gran simetría, se acerca al estilo de Van der Hamen, de quien le separa la mesa. Destaca la luz que ilumina los primeros términos, dentro de una atmósfera de un claroscuro dominante.

7. Título: Bodegón.

Sobre una mesa de nogal, un búcaro blanco, con rosas, lirios y otras flores; a la derecha, una anforita con algunas florecillas; a la izquierda, un pequeño contador y sobre éste una salvilla de cristal, con diferentes dulces.

Oleo sobre lienzo: 48 x 76*5 cms.

Firma: Firmado, Pedro Camprobin Passano.

Firma: Sin firmar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Marqueses de Moret.

Localización: Descendientes de los Marqueses de Moret.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 164, lám. LII.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 107.

Análisis crítico: Igual que el anterior. La firma y la coincidencia de ambos cuadros avala su autoría. El mueble, con ligeras variantes, los encontraremos en cuadros que catalogamos en el apartado 7.2. (Obras probables).

8. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, un búcaro blanco con rosas, nardos, clavellinas. A la derecha, un cestillo con albaricocues y cerezas. Mariposas volando.

Oleo sobre lienzo: 48 x 76*5 cms.

Firma: Firmado, Pedro de Campobin Passano.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1630.

Procedencia: Jativa, Acta nº 189.

Madrid, Marqueses de Moret.

Localización: Descendientes de los Marqueses de Moret.

Bibliografía: Cavestany, 1936/1940, p. 164, lám. LIII. Angulo. 1971, p. 263, fig. 267.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 108.

Análisis crítico: Igual que los números 6 y 7.

9. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, frutas en un plato de estaño,
jarra y vaso de vidrio.

Oleo sobre lienzo: 62 x 39 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1632/1633.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés⁽⁴⁵⁾.

Madrid, Colección Santiago Pierrad.

Localización: Raleigh, North Carolina Art Museum
(Phifer Funds).

Bibliografía: Catálogo, Barcelona 1948, nº 9.

Gaya Nuño, 1958, p. 122, nº 456.

Torres Martín, 1971, p. 133, lám. 33.

Stilleben, 1979, p. 182.

Exposiciones: Barcelona, 1948, Gran Exposición de Pin-
tura Antigua, nº 9.

Análisis crítico: Obra cercana al espíritu de Zurba-
rán. El plato contiene mezcladas

las cidras -que no limones- y las naranjas con flor.

A su lado, copa con agua y un búcaro. Conceptualmente,
podríamos hacer una lectura semejante al cuadro de
Zurbarán de la Fundación Norton Simon de los Angeles.

Así, la cidra es una fruta pascual; la naranja y el
azahar, simbolizan la castidad; el agua, fecunda pure-
za. El significado global sería un homenaje a la Virgen.

(45). Como escuela Andaluza.

Extraña el que no está firmado, de lo que deducimos un trabajo anónimo en el taller de Zurbarán, lo que lleva a identidades tipológicas con el maestro, ya asentado artísticamente en la capital hispalense, y reconocido en la Corte.

10. Título: Bodegón.

Cesto de mimbre con frutas.

Oleo sobre lienzo: 41 x 51 cms.

Firma: Firmado, P de Camprobin f.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633/1634.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Santander, colección Botín.

Bibliografía: Cuadro inédito, cliché Gudiol 58.524.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra de tipología zurbaranesca, cercana a la del maestro sevillano de la antigua colección Conde de Ibarra. De medidas similares, podría ser una variante del citado cuadro. Tratamiento estilístico idéntico.

11. Título: Bodegón.

Cesto de mimbre con frutas.

Oleo sobre lienzo: 41 x 51 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633/1634.

Procedencia: Sevilla, colección Gamero Cívico.

Localización: Santander, colección Botín.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 134, lám. 34⁽⁴⁶⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que el anterior.

12. **Título:** Bodegón.

Sobre unas gradas, centro de cerámica con pe-
ras y flores.

Oleo sobre lienzo: 80 x 109 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1635/1640.

Procedencia: Madrid, José de Madrazo.

Madrid, colección Salamanca.

Madrid, colección Montarco.

Localización: Chicago, Illinois, The Art Institute,
Col. Wirth D. Walker Fund (nº 1947/511),
desde 1947.

Bibliografía: Catálogo Col. José de Madrazo, 1856⁽⁴⁷⁾.

(46). Como anónimo Sevillano.

(47). Como Francisco Zurbarán.

Seckel, 1946 y 1947⁽⁴⁸⁾.

Soria, 1953, p. 177, nº 178⁽⁴⁹⁾.

Soria, 1955, p. 191⁽⁵⁰⁾.

Catálogo, Milwaukee, 1956, nº 60.

Catálogo, Cincinnati, 1956, nº 60.

Soria, "Christian Science Monitor", Boston, 18/VII/1952⁽⁵¹⁾.

Peman, 1952, fig. 1, lám. IV⁽⁵²⁾.

Soria, 1952, pp. 278-279, lám. I⁽⁵³⁾.

Catálogo, Newark, 1964/65, nº 39.

Exposiciones: Milwaukee, 1956, Still-Life Painting since 1470, nº 60.

Cincinnati, 1956, Still-Life Painting since 1470, nº 60.

Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish-Life Painting (s. XVI-XVII), nº 39.

Análisis crítico: Obra atribuida a Francisco y Juan de Zurbarán⁽⁵⁴⁾.

Soria⁽⁵⁵⁾ quien la atribuyó a Camprobín, después de un estudio comparativo con obras firmadas de este autor. Evidentemente, la tipología es algo extraña y muy personal, lo que ha llevado a su atribución a autor de renombre. Extraña la falta de firma, en un autor tan pródigo a repetirla, y más tratándose de una obra ori-

(48). Como Francisco Zurbarán.

(49) y (50). Como Francisco Zurbarán.

(51) y (53). Como Camprobín.

(52). Como Francisco y Juan de Zurbarán

(54). Vid. Bibliografía, ut supra.

(55). Soria, 1952, p. 279.

ginal. Al no poderla atribuir a otro autor, nos decantamos por Camprobiñ, pero con reservas.

13. Título: Bodegón.

Idéntico al cuadro anterior.

Oleo sobre lienzo: 40 x 60 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1635/1640.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección particular.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché Gudiol s/nº.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Copia idéntica al cuadro nº 12. Sólo cambia el tamaño, acuf menor.

Sin su visión directa no nos atrevemos a opinar.

14. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, florero, panes, libros y mazapanes.

Oleo sobre lienzo: 80 x 102'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640/1645.

Procedencia: Barcelona, Sala Perés.

Localización: Colección Eufemiano Fuentes (en 1966).

Bibliografía: Catálogo, Barcelona, 1966, nº 1.

Exposiciones: Barcelona, 1966, Gran Exposición. Pintura Española. Siglos XVI-XVII, nº 1.

Análisis crítico: Obra que introduce el cortinaje, elemento característico de la última etapa de Camprobyn. Las flores son las típicas del autor.

15. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, frutero de cerámica con granadas y uvas blancas y tintas. En el ángulo superior izquierdo, ventana abierta a un paisaje.

Oleo sobre lienzo: 60 x 70 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1625/1630⁽⁵⁶⁾.

Procedencia: Barcelona, colección Capo.

Localización: Barcelona, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra iconográficamente en la órbita del cuadro anterior. Soluciones compositivas y formales lo incluyen en su etapa madrileña. Estado de conservación muy deteriorado por la humedad. Cf. nota 56.

(56). La incluimos aquí, acronológicamente, por su semejanza iconográfica con el nº 14, aunque el frutero y la ventana se corresponden con la etapa madrileña del autor. Cf. catálogo Obras probables.

16. Título: Bodegón flores.

Sobre una mesa, cesta con flores y taza con
rose. Revoloteando, una mariposa.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado⁽⁵⁷⁾.

Fecha: Sin fechar, ~ 1635/1640.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Dos Hermanas, colección Conde de Ibarra.

Bibliografía: Pemán, 1958, lám. VI⁽⁵⁸⁾.

Soria, 1959, p. 278⁽⁵⁹⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra que repite el motivo de la taza
de agua del bodegón de la Fundación
Norton Simon, de los Angeles. Aparecen como propios de
Camprobyn la cortina y la mariposa.

17. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, copa de vidrio, cesto con flo-
res, jarrillo de flores, plato con dulces y
mariposa.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin Firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1635/1640.

(57). Según Soria, 1959, p. 278.

(58). Como Escuela de Zurbarán.

(59). Como Camprobyn.

(60). Fotografía cedida por Enrique Valdivieso.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito⁽⁶⁰⁾.

Análisis crítico: Tipológica y estilísticamente, obra de Camprobin. Destaca un cierto retorno a la plasmación de los dulces, propio de su etapa madrileña.

18. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, cesta de flores volcada, caja de madera con ave y plato de frutas. Revoloteando, una mariposa.

Oleo sobre lienzo: 63 x 100 cms.

Firma: Firmado, P. de camprobin f.

Fecha: Sin fechar, ~1635/1640.

Procedencia: Madrid, colección privada (en 1967).

Localización: Madrid, Sucesores de Rodríguez y Jiménez (en 1970).

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1967, nº 16.

Bergström, 1970, lám. 31.

Torres Martín, 1971, p. 136, lám. 35.

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del Tenebrismo Español, nº 16.

Análisis crítico: En esta obra introduce Camprobin un cierto desorden, que produce movilidad. Iconográfica y estilísticamente dentro de la manera del pintor.

19. Título: Bodegón.

Plato de cerámica con frutos y cuenco con un clavel.

Oleo sobre tabla: -

Firma: Firmado⁽⁶¹⁾.

Fecha: Sin fechar, ~1635.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección Plata.

Bibliografía: Torres Martín, p. 138, lám. 38, 1971.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Imposible por la mala reproducción en el libro citado.

20. Título: Bodegón.

Pareja del anterior. Plato con castañas.

Oleo sobre tabla: -

Firma: Firmado⁽⁶²⁾.

Fecha: Sin fechar, ~1635.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección Plata.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 63.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

(61). Según Torres Martín, 1971, p. 138, lám. 38.

(62). Según Torres Martín, p. 63.

21. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, plato con dulces y jarro. En un primer término, violín y mandolina. Un gran piano en la parte izquierda. Fondo de arquitecturas.

Oleo sobre lienzo: 110 x 144 cms.

Firma: Firmado, P. de Camporvin Passano f. 1666.

Fecha: 1666.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Barcelona, Rafael Galindo.

Localización: Santander, colección Botín.

Bibliografía: Colecciones Barcelonesas, Edimar, 1947, p. 69, lám. XVII.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra que inicia la serie de gran composición, una vez formada la Academia sevillana. El gusto por la gran composición y la dialéctica interior-exterior marcan las características principales de la obra. Una atmósfera surrealista, ya apuntada, confiere una cierta irrealidad al conjunto. La cortina, símbolo de grandeza, marca la separación entre el interior y el fondo urbanístico. Señalemos que el paisaje tiene su punto de fuga en una línea del horizonte situada en el centro geométrico del cuadro, mientras el primer término fuga hacia el tercio superior de la composición. La razón es la necesidad de inclinación para mostrar al espectador cada uno de los objetos de manera total. Podemos señalar puntos de contacto con los cuadros de Arteaga y Alfaro, también muy preocupado por las perspectivas académicas.

22. Título: Bodegón.

Variante del anterior.

Oleo sobre lienzo: 110 x 136 cms.

Firma: Firmado, Pedro de Camporbin Passano.

Fecha: 1666.

Procedencia: Madrid, colección privada.

Localización: Madrid, Sucesores de Rodríguez y Jiménez,
(en 1970).

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1967, nº 17.

Bergström, 1970, p. 45, fig. 32.

Torres Martín, 1971, p. 136, lám. 36.

Exposiciones: Madrid, 1967, Maestros del tenebrismo
español, nº 17.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

23. Título: Bodegón.

Primer término con un arpa, dulces confitados, jarrón de cobre; en segundo término, mueble con cajones. Al fondo, paisaje. Un gran cortinaje recorre la parte superior del cuadro.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: -

Fecha: 1666.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección particular.

Bibliografía: Cuadro inédito⁽⁶³⁾.

Análisis crítico: Igual que los números 21 y 22.

24. Título: Bodegón.

Igual que el anterior, con pequeñas variantes.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: -

Fecha: 1666.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Sevilla, colección privada.

Bibliografía: Cuadro inédito⁽⁶⁴⁾.

Análisis crítico: Igual que los números 21, 22 y 23.

25. Título: Bodegón.

Sobre una repisa centro con dulces y frutas confitadas. Un mueble coronado por un reloj y mariposa revoloteando. En el suelo, cestillo inclinado con flores. Fondo de paisaje. Un gran cortinaje cierra el cuadro por la parte superior.

Oleo sobre lienzo: 92 x 132 cms.

(63). Foto cedida por Enrique Valdivieso.

(64). Foto cedida por Enrique Valdivieso.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1666.

Procedencia: Colección andaluza.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Francisco Malway.

Bibliografía: Floreros y Bodegones, EDIMAR, 1947,
lám. IV.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Cuadro tipológicamente igual a los números 21, 22, 23 y 24, aunque los objetos, por su posición, adquieren una mayor enfatización, sin dejar de ser mostrativos. Destaca el cesto inclinado con flores, que ya hemos visto en el cuadro nº 18, anterior en época. Esto demuestra la manera de trabajar de los bodegonistas que combinan elementos tipo dentro de cada composición. Aparece la mariposa como elemento simbólico, a la vez que, casi, autógrafa.

26. Título: Bodegón.

Variante del nº 25.

Oleo sobre lienzo: 92 x 132 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1666.

Procedencia: Colección andaluza.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Augusto Malway.

Bibliografía: "Floreros y Bodegones", EDIMAR, 1947,
lámina V.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

27. Título: Bodegón.

Sobre una balaustrada, centro con dulces y
frutas confitadas, vaso de vidrio, pájaro
picoteando flores, gran jarrón y cortinaje.
Fondo de paisaje.

Oleo sobre lienzo: 62 x 86 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1670.

Procedencia: Colección Andaluza.

Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: "Floreros y Bodegones", EDIMAR, 1947,
p. 27, lám. VI.

Análisis crítico: Obra ya completamente enfatizada,
que se aparta de la concepción natu-
ralista-mostrativa, para apuntar hacia un decorativismo
propio del barroco. Consecuencia de la mitificación
del objeto, el horizonte es bajo y coincide con el pai-
saje del fondo.

7.2. Obras probables.⁽⁶⁵⁾28. Título: Bodegón.

Sobre un podium, ricamente decorado, jarrón de vidrio con apliques dorados, lleno de flores. A su derecha, plato con dos pescados; A su izquierda, media sandía.

Oleo sobre lienzo: 96'5 x 136 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1624.

Procedencia:: Colección J.L.L.M.

Madrid, Galería Toison (2n 1961)⁽⁶⁶⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1961, nº 11.

Exposiciones: Madrid, 1961, Exposición y Venta de la colección particular J.L.L.M., nº 11.

Análisis crítico: Obra de clara intención decorativa; parte de un esquema simétrico, muy utilizado en el primer tercio de siglo. El modelo de jarrón es igual al de los cuadros de Van der Hamen de 1622/1623.

(65). Las obras que catalogamos a continuación podrían pertenecer al período madrileño del artista, presuntamente activo en el obrador de Van der Hamen. De no ser obra de Camprobyn, creemos que por su igualdad forman un bloque que ha de ser estudiado junto. Próximos estudios u obras firmadas conformarán o desmentirán la atribución.

(66). Como Pedro de Camprobyn (?).

29. Título: Bodegón.

Sobre un podium, ricamente decorado, centro de cerámica, con apliques de carátulas, lleno de frutas, del que salen flores. A los lados, dos pájaros muertos.

Oleo sobre lienzo: 96'5 x 126 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1624.

Procedencia: Colección J.LL.M.

Madrid, Galería Toison (en 1961)⁽⁶⁷⁾.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1961, nº 11.

Exposiciones: Madrid, 1961, Exposición y venta de la colección particular J.LL.M., nº 11.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

30. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, alineados, cesto con manzanas, melón y jarro con flores.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Schafer.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché MAS C-69.968.

(67). Como Pedro de Campobán (?).

Análisis crítico: Cuadro con elementos propios de Van der Hamen. Tiene un magnífico tratamiento de las calidades que nos lo acerca al maestro madrileño, quien quizás ha intervenido en algunas zonas de la obra. Composición entre Van der Hamen y Campobón.

31. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, alineados, jarro de vidrio, tarro, cesto de dulces y frutas, caja y copa.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Schafer.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché MAS C-69.976.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

32. Título: Bodegón.

En el marco de una ventana, alineados, jarrón con flores, plato de es:aña con frutas, y recipiente. Colgado, racimo de uvas tintas.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Schafer.

Bibliografía: Cuadro inédito, Cliché MAS C-69.967.

Análisis crítico: Igual que los números 30 y 31.

33. Título: Bodegón.

Sobre un podium, alineados, racimos de uvas, jarrón con flores y melón. Del jarro salen unas ramas que se arquean, con pequeñas peras.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado, Ju^o van der Hamen f. 1628.

Fecha: 1628.

Procedencia: Madrid, en comercio.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Cuadro inédito, Cliché MAS-E-4024.1979.

Análisis crítico: Obra firmada por van der Hamen. Su análisis estilístico y compositivo nos lo aparta de él. Lo burdo de la iluminación y la falta de calidades, ya plenamente conseguidas en esta época, avala la hipótesis de que se trata de una obra de taller, quizás de Camprobin, y con toda seguridad, del mismo autor que los números 30, 31 y 32.

34. Título: Bodegón.

Sobre un podium, alineados, jarro de vidrio

con flores, jarroncillo, dos aves muertas y
centro de cerámica con peras.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Schafedr.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché MAS C-69.969.

Análisis crítico: Cuadro en la línea de los anteriores.

Se sitúa en la órbita del obrador de

Van der Hamen.

35. Título: Bodegón.

Pareja del anterior.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1623/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona, colección Schafer.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché MAS C-69.970.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

36. Título: Bodegón con frutas y alcachofas.

En una fuente, frutas; sobre una estantería
de piedra, alcachofas y nísperos.

Oleo sobre lienzo: 66 x 111 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, Victor D. Spark.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, lám. 10; fig. 8
color⁽⁶⁸⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Igual que los números 24 y 36. Cata-
logado con el nº 24 en el apartado
sobre Sánchez Cotán (obras dudosas o mal atribuidas).

37. Título: Bodegón.

Sobre un estante, alcachofas, centro con
frutas y jarrón con flores.

Oleo sobre tabla: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Barcelona; Colección Schafer.

Bibliografía: Cuadro inédito. Cliché MAS C-69.972

Análisis crítico: Elementos indérticos al cuadro ante-
rior. Varía el centro y añade el
florero.

(68). Como obra de Sánchez Cotán.

38. Título: Fuente con frutas.

Sobre un podium, centro de cerámica blanca
con frutas.

Oleo sobre lienzo: 49 x 74 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Milán, Finarte.

Localización: Bergamo, Pietro Lorenzelli.

Bibliografía: "Connaissance des Arts", XII/1965,
p. 175⁽⁶⁹⁾.

Bottari, 1965, lám. 13⁽⁷⁰⁾.

Catálogo, Bergamo, 1971, nº 43⁽⁷¹⁾.

Exposiciones: Bergamo, 1971, Natura in posa, nº 43.

Análisis crítico: Parece que se trata de un "modelo"
para ser combinado en otros
cuadros. Las frutas del centro son idénticas a las
del cuadro nº 37. Una cierta dureza de líneas y color
nos hace dudar de su atribución a Camprobín.

(69). Como Vincenzo Campi.

(70). Como anónimo Lombardo.

(71). Como Pedro de Camprobín.

39. Título: Bodegón muebles.

En el centro de la composición, un mueble con cajones y, encima, un cofre. Un jarro y una fuente con frutos, completan el conjunto.

Oleo sobre lienzo: 73 x 112 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, Banco de Santander.

Bibliografía: "Pinturas Españolas" EDIMAR, 1966, lám. XXXVI⁽⁷²⁾.

Torres Martín, 1971, lám. II⁽⁷³⁾.

Análisis crítico: Obra cercana a las anteriormente catalogadas. Añade el mueble, que volvemos a encontrar en las obras de la última época de Camprobín.

40. Título: Bodegón muebles.

Pareja del anterior.

Oleo sobre lienzo: 73 x 112 cms.

Firma: Sin Firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1625/1628.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Barcelona, Banco de Santander.

(72). Como Pedro de Camprobín.

(73). Como contemporáneo de Sánchez Cotán.

Bibliografía: "Pinturas Españolas" EDIMAR, 1966,
lám. XXXVII⁽⁷⁴⁾.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

41. Título: Boderón.

Sobre una mesa, alineados, pan, plato con
fruta, botella, queso y cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 48 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1633.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Raleigh, The North Carolina Museum of
Art.

Bibliografía: Kerrigan, 1956, p. 57.

Peman, 1958, lám. VI⁽⁷⁵⁾

Catálogo, Newark, 1964/65, nº 36⁽⁷⁶⁾.

Torres Martín, 1971, p. 128, lám. 28⁽⁷⁷⁾.

Exposiciones: Newark, 1964/65, The Golden Age of Spa-
nish Still-Life Painting, nº 36.

Análisis crítico: Composición en zig-zag, propia de
la escuela de Van der Hamen, y
luego de la de Francisco Zurbarán. Obra muy cercana a
Camprobín.

(74). Como Pedro de Camprobín.

(75). Como escuela de Zurbarán.

(76). Como Francisco de Zurbarán.

(77). Como anónimo sevillano, siglo XVII.

42. Título: Bodegón.

Sobre una mesa, alineados, melocotón, cesta
con frutas y plato de cerámica con frutas.

Oleo sobre lienzo: 48 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar ~1633.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Raleigh, The North Carolina Museum of
Art.

Bibliografía: Kerrigan, 1956, p. 56.

Pemán, 1958, lám. VI⁽⁷⁸⁾.

Torres Martín, 1971, p. 129, lám. 29⁽⁷⁹⁾.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

43. Título: Frutero.

Sobre una repisa, frutero con apliques de
carátulas y cenefas. A ambos lados, manzana
y peras. Fondo de paisaje.

Oleo sobre lienzo: 42 x 56 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~1640/1645.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Mrs. Charles L. Rowan.

(78). Como escuela de Zurbarán.

(79). Como anónimo sevillano, del siglo XVII.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/65, nº 6.

Exposiciones: Newark, 1964/65, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting (s. XVI-XVII), nº 6.

Análisis crítico: Obra de una cierta enfatización, que entronca con las obras de Camprobin posteriores a su influencia Zurberanesca.

44. Título: Frutero.

Pareja del anterior.

Oleo sobre lienzo: 42 x 56 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1640/1645.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Mrs. Charles L. Rowan.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/65, nº 6.

Exposiciones: Newark, 1964/65, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting (s. XVI - XVII), nº 7.

Análisis crítico: Igual que el anterior. El cuenco de cerámica con el clavel es igual al del nº 19 de nuestro catálogo, lo que avala su atribución a Camprobin.

7.3. Una "vanitas" de Camprobyn.45. Título: La muerte y el joven galán.

Un joven espera a su amada, que resulta ser la muerte. Primer término bodegonista.

Oleo sobre lienzo: 100 x 162 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1670.

Localización: Hospital de la Caridad (claustro alto),
Sevilla.

Bibliografía: Serrera-Valdivieso, 1980, p. 82.

Serrera-Valdivieso, 1982, nº 20.

Exposiciones: Sevilla, 1982, La Epoca de Murillo. Antecedentes y Consecuentes, nº 20.

Análisis crítico: Obra en bastante mal estado⁽⁸⁰⁾. Tiene las características de Camprobyn, sobre todo, los tonos amarillos que le caracterizan. Las figuras, muy estáticas, denotan poco dominio por parte del autor, más avezado a tratar elementos inertes. Interesante por ser la única "vanitas" que conocemos de este pintor. Debe corresponderse con la época en que Valdés Leal y Murillo trabajan en la capilla del Hospital.

(80). Vista en Enero de 1982, en el Hospital de la Caridad, de Sevilla; ignoro si para la exposición se ha restaurado.

7.4. Obras en Inventarios o Fuentes.46. Título: Cabeza de carnero.

Cabeza de carnero y utensilios de cocina.

Firma: Firmado.

Fuentes: Cruz, (1813)T. XIV, Libro XXIV, Cap. III,
 p. 302: "(...) Yo tengo un cuadro que
 representa una cabeza de carnero y
 utensilios de cocina, firmado con el
 nombre de este autor, bastante bueno (...)"

7.5. Obras atribuidas a Camprobin, no vistas.47/48. Título: Dos bodegones.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés. Reg. EMSA 6838.

Localización: Desconocida.

49/50. Título: Dos bodegones.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés. Reg. EMSA 9320.

Localización: Desconocida.

51. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 146 x 223'5 cms.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, 1951, Gran Exposición ...,
Sala Parés, nº 6.

52. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 146 x 223'5 cms.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, 1951, Gran Exposición...,
Sala Parés, nº 5.

53. Título: Bodegón.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, 1952, Pintura Antigua, Sala
Parés, nº 35.

54/55. Título: Dos bodegones cerezas.

Procedencia: Barcelona, Sala Parés, Reg. EMSA 9321.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, XI/1955, Sala Parés, nº 20.

56/57/

58/59. Título: Cuatro bodegones de flores y frutas.

Procedencia: Sala Parés, Barcelona.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, 1955/1956, Obras Maestras...,
nº 20.

60/61. Título: Dos bodegones frutas.

Anagrama: P.C. 1646.

Procedencia: Barcelona, Sala Vayreda.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, Sala Vayreda, 1958, Exposi-
ción venta de cuadros de una colección
famosa, nº 10.

62. Título: Bodegón frutas.

Procedencia: Barcelona, Sala Vayreda.

Localización: Desconocida.

Exposiciones: Barcelona, 1958, Sala Vayreda, nº 22.

63. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 49 x 72 cms.

Procedencia: Barcelona, Sala Vayreda, en 1967.

Registro EMSA 14.858.

Localización: Desconocida.

.....

FRANCISCO BARRANCO.

1. COMENTARIO.

Pintor sevillano, sólo conocido por la noticia de Ceán⁽¹⁾, luego reperida con pequeñas variaciones por Guilliet⁽²⁾, Cavestany⁽³⁾, dada la semejanza de nombres y la proximidad de fechas, piense que se trata de Francisco Barrera.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"BARRANCO (Francisco) pintor. Vivía en Andalucía por los años de 1646, donde hay firmados de su mano varios bodegoncillos, que están pintados con verdad y buen colorido".⁽⁴⁾

"peintre de genre, vivait en Andalousie vers 1646. C'est là qu'on trouve assez communément de lui des bambochades, auxquelles il connaît de la couleur et de la vérité".⁽⁵⁾

(1). Ceán, 1800, T. I, p. 93.

(2). Guilliet, 1816, p. 18.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 74.

(4). Ceán, 1800, T. I, p. 93.

(5). Guilliet, 1816, p. 18.

FRANCISCO VARGAS.

1. COMENTARIO.

Autor casi desconocido, sólo sabemos de Francisco Varras la noticia que nos transcribe Gestoso: "Pintor. Vivía en la calle San Eloy (Sevilla) en 1621 con su muger D^a Ana de Muela, la cual murió al siguiente año".⁽¹⁾ Es por lo tanto sevillano y con toda probabilidad de la generación de Zurbarán y Camprobián, con cuyo estilo enlaza. Conocemos tres obras de Varras, que denotan un estilo sobrio y esculptórico cercano a las formas zurbaranescas, como bien apunta Theodore Crombie⁽²⁾.

(1). Apuntes de Libros Parroquiales, Biblioteca de la Sociedad Económica, Sevilla, según Gestoso, 1900, T. II, p. 112.

(2). Crombie, 1968, p. 71.

2. CATALOGO RAZONADO.2.1. Obras conservadas.1. Título: Frutero.

Frutero de mimbre con manzanas.

Oleo sobre lienzo: 54'3 x 40'3 cms.

Firma: Firmado y fechado, 1678 (?).

Fecha: 1678.

Procedencia: Zürich, David Koetser.

Londres, Brian Koetser Gallery.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Londres, 1969, nº 3.

T. Crombie, 1969, p. 71, reproducido.

"The Burlington Magazine", nº 796, 1968,
p. XLVII, fig. en color.

"A.E.A.", 1969, p. 112, lám. I, fig. 1.

Exposiciones: Londres, 1969, Old Masters, nº 3.

Análisis crítico: Si la fecha está transcrita, nos encontramos ante una obra retardataria.

Pensemos que por esta época Pedro de Medina también utiliza modelos arcaicos en sus composiciones. Destacan las formas rotundas, casi volumétricas, de marcado acento tenebrista. Extraña la verticalidad del cuadro.

2. Título: Bodegón.

Peras, manzanas, una orza, otra cubierta con un paño, un plato con un bizcocho y una salvilla con pescado.

Oleo sobre lienzo: 70'5 x 102 cms.

Firma: -

Fecha: -

Procedencia: Palacio de Soadilla del Monte, Madrid,
Sotheby's.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Sotheby's, 3/VI/1980, nº 8. ⁽³⁾
"A.E.A.", 1980, p. 275, fig. 17.

Análisis crítico: Obra con un intento de ordenación dinámica. Estructura a base de diagonales, en la que se sitúan los elementos individualizados. Corporeidad formal. Utilización de un desorden ordenado.

3. Título: Bodegón.

Colgados de una viga, rama con naranjas. En el mostrador, naranja abierta.

Oleo sobre lienzo: (?), vertical.

Firma: -

Fecha: ~ 1570/1680.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Munich, colección privada.

Bibliografía: Quadro inédito. Cliché Gudiol.

Análisis crítico: Obra de formas cerradas y escultóricas, cercanas al número 1 de catálogo. Un cierto "trompe l'oeil" mitiga su arcaísmo formal.

.....

FRANCISCO DE HERRERA -EL MOZO-.

1. COMENTARIO.

Sobre la actividad bodegonista de Francisco de Herrera, el Mozo -Sevilla, 1622/Madrid, 1685-, tenemos noticia a través de los tratadistas de la época, Palomino⁽¹⁾, y de los posteriores, tales como Ceán⁽²⁾, Cruz y Bahamonde⁽³⁾, Quilliet⁽⁴⁾, Cruzada Villaamil⁽⁵⁾ y P. de Madrazo⁽⁶⁾.

Mombrado por todos los historiadores del arte, no conocemos ninguna obra autógrafa que nos permita iniciar su catalogación. Cavestany⁽⁷⁾ le atribuye tres cuadros, en el catálogo de la exposición de Amigos del Arte, basándose en características estilísticas y cromáticas. Muchos de los cuadros a él atribuidos han sido pasados al catálogo de Giuseppe Recco o de Ruoppolo⁽⁸⁾.

(1). Palomino, El Parnaso - El Museo (1715-24), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. III, p. 154.

(2). Ceán, 1800, T. II, p. 280.

(3). Cruz y Bahamonde, Viaje (1806/1813), T. XI (1812), p. 572. También T. XIV (1813), p. 300.

(4). Quilliet, 1816, pp. 156-159.

(5). Cruzada y Villaamil, 1843, pp. 124-125.

(6). P. de Madrazo, 1872, pp. 411-412.

(7). Cavestany, 1936/40, nºs. 72, 74 y 75, de catálogo.

(8). Pérez Sánchez, 1967, láms. IV y VI.

2. DOCUMENTOS.

"(...) Tres pinturas de bodegón, copias de Don Francisco Herrera, con marquitos dorados, de tres cuartas de alto y cuatro de ancho, 450 (...)"⁽⁹⁾

3. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) a Reco en los pescados Don Francisco de Herrera, llamado en Italia "il Spagnuolo degli Pexe"(...)"⁽¹⁰⁾

"(...) con todo fué entonces celebrado por la gracia y desenfado con que pintaba los bodegones, y particularmente los peces, que habia aprendido de su padre, y le llamaban il Spagnuolo de gli pesci."⁽¹¹⁾

"(...) Era aplaudido en los bodegones y peces que habia aprendido en la escuela de su padre. En Italia logró tal reputación en esta clase de pinturas que lo llamaban "il spagnuolo de gli pesci (...)"⁽¹²⁾

(9). "1732. Liquidación, división y partición (...) por fin y muerte de Don Theodoro Ardemans". A.H.P.:Protocolo 14906, según Agulló, 1972, p. 207.

"(...) se hizo célebre en los animales muertos, aves y cosas de cocina, tanto que por la naturalidad con que pintaba los peces lo llamaban "il spagnuolo de gli pesci" (...)"⁽¹⁰⁾

"(...) Cependant on n'en célébrait pas moins, même dès-lors, ses tableaux de chevalet; car il savait leur donner une vérité de ton qui n'appartenait qu'à lui. Il devint surtout si fort pour peindre les poissons (talent qu'il tenait de son père), qu'il reçut le surnom de Il Spagnolo degli pesci (...) Il n'eut pas les belles pâtes de son père, mais il l'imita dans les tableaux de chevalet et le surpassa dans les fleurs. (...)"⁽¹¹⁾

"(...) marchó escapado a Roma (...), haciendo muy buenos cuadritos de naturaleza muerta"⁽¹²⁾

"(...) el ejecutar con gracia y desenfado bodegones y peces: genero inferior en el que sobresalió y que le valió entre los italianos el nombre de "lo spagnuolo degli pesci".⁽¹³⁾

(10). Palomino, El Museo (1715-1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. III, p. 154.

(11). Ceán, 1800, T. II, p. 260.

(12). Cruz y Bahamonde, 1812, T. XI, p. 572.

(13). Ibidem, 1813, T. XIV, p. 300.

(14). Guillet, 1816, pp. 157 y 159.

(15). Cruzada y Villaamil, 1843, p. 124.

(16). P. de Madrazo, 1872, p. 411.

4. CATALOGO.4.1. Obras atribuidas.1. Título: Bodegón con pescados.

Diferentes pescados: besugos, salmonetes, calamares, caracol marino y otros rojos; al fondo, un pulpo y corales; a la derecha un cesto. Fondo de rocas.

Oleo sobre lienzo: 76 x 72 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqueses de Moret (en 1936/40).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 160, lám. XXXVIII-I.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 74.

2. Título: Bodegón pescados.

Lubina, salmonetes, gibiones, ostras y corales. Al fondo, sobre un trozo de petril, una canasta con erizos de mar y gibiones; red con ostras, dos pescados y cable enrollado. Especies mediterráneas.

Oleo sobre lienzo: 123 x 103 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Baena (en 1936/40).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 160, lám. XXXVII.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y bodegones en la pintura española, nº 75.

3. Título: Bodegón pescados.

Raya, verdel, sardinas, en una canasta; ostras, corales, caracolas de mar, chicharros.

Al fondo, aparejos de pesca y redes colgadas de unas "maderas".

Oleo sobre lienzo: 123 x 98 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Duque de Baena (en 1936/1940).

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 160, lám. XXXVIII-II⁽¹⁷⁾.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 73.

(17). Cavestany lo atribuye sin reservas a Herrera, por la técnica y color semejantes a las escenas de la Pasión, del Museo Cerralbo, procedentes del Colegio de Nobles, de Atocha.

4. Título: Bodegón pescado.

Sobre el borde de una repisa de piedra, reposan un gran cangrejo y dos pescados. Junto a ellos un cubo con peces pequeños. A la izquierda, otros peces y a la derecha un gran cubo de cobre.

Oleo sobre lienzo: 102 x 76'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Col. Paul Delaroff (1914).

Col. P. Stepanoff.

Localización: Estrasburgo, Museo, nº 42 (comprado en París en 1942). Inv. 1662.

Bibliografía: Catálogo, Strasbourg, 1954, pp. 36-37, nº 42.
Gaya Nuño, 1959, p. 210, nº. 1466.

Exposiciones: -

5. Título: Bodegón pescado.⁽¹⁸⁾

Dos pescados y quisantes.

Oleo sobre lienzo: 25 x 68 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

(18). Atribución de Galería del Cisne.

Procedencia: Madrid, Galería del Cisne. Registro
EMSA 11.769.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1961.

Exposiciones: Madrid, 10 Mayo/10 Junio, 1961, Bo-
degones de Naturaleza viva y muer-
ta. Siglos XVII y XVIII, Galería
del Cisne.

6. Título: Bodegón ranas. (19)

Cangrejo, hilera de ranas despellejadas y
moluscos.

Oleo sobre lienzo: 31 x 109 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar

Procedencia: Madrid, Galería del Cisne. Registro
EMSA 11.771.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Madrid, 1961.

Exposiciones: Madrid, 10 Mayo/10 Junio, 1961, Bode-
gones de Naturaleza Viva y Muerta.
Siglos XVII y XVIII, Galería del Cisne.

(19). Atribución de Galería del Cisne.

6 bis. Título: Bodegón.

Sobre una repisa huevos, uno de ellos roto, dos gallinas, embutidos. En un altillo, plato de menudillos y dos capones colgados, y tripa.

Oleo sobre lienzo: 108 x 27 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Sevilla, José Cañaverol (1867).

Córdoba, José Javier y Paroldo (1872).

Madrid, Barón de Suito.

París, Sedelmeyer (1913).

Londres. R. Laughton Douglas.

Amsterdam, J. Goudstikker (1923)

" Fred Muller and Co. (Vta. 15/VI/1934).

" Dr. E. Helding (1934-37)

Londres, Sotheby's (Vta. 23 /VI/1937, lote 121.

Localización: Amsterdam, Ryksmuseum, nº 2443 B I desde 1955, atribuido a Velázquez.

Bibliografía: Meyer, 1923, p. 13.

López Rey, 1963, p. 180, nº 167.

Análisis crítico: Obra atribuida a Velázquez, tiene puntos de contacto iconográficos y de estilo con los cuadros catalogados con los números 7 y 8. El embutido y los huevos, con su tratamiento realista, casan con la escuela sevillana, a la que Herrera pertenece.

7. Título: Bodegón.

Sobre una mesa jarra de cerámica con carne, utensilios de cocina, manzanas, apio y tres pájaros muertos. Colgados, embutido y trozos de carne.

Oleo sobre lienzo: -

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, Museo Cerralbo.

Bibliografía: Cabré, 1928, pp. 96-122, fig. 114⁽²⁰⁾

"Un amigo del Arte", 1947/1949, pp. 151-152, figl. 31.

Sanz Pastor, 1956, p. 47.

Gaya Nuño, 1959, p. 432.

Exposiciones: -

Comentario crítico: Obra muy interesante, que presupone un conocimiento grandel del bodegón. Por su esquema se corresponde a la segunda mitad del siglo XVII, cronológicamente afín a Herrera.

8. Título: Bodegón.

Sobre unas repisas, carne, conejo, jabalí, pajarillos muertos, cesta con embutidos, venado y huevos.

Oleo sobre lienzo: 144 x 201 cms.

(20). "o quizás italiano".

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: -

Localización: Cincinnati, Art Museum, desde 1936.

Bibliografía: Adams, 1971, p. 279, lám. 12. (20^{bis})

Cliché Gudiol 44.878.

Análisis crítico: Obra del mismo autor -sea o no Herrera-
-ue del nº 6 de catálogo. Los pajari-
rillos muertos tienen el mismo tratamiento, así como
los embutidos y la carne. Una limpieza del cuadro ha
permitido descubrir una figura de hombre, de carácter
típicamente español. La atribución a artista sevillano
es clara para nosotros. Los huevos y su tratamiento
realista, denotan un conocimiento del primer Velázquez.

4.2. Obras citadas como de Herrera, no vistas.

9/11. "(...) Tres pinturas de bodegón, copias de Don Fran-
cisco de Herrera, con marquitos dorados, de tres cuar-
tas de alto y cuatro de ancho, 450 (...)" (21)

12. Título: Cacharros de cocina sobre una mesa.

Localización: Subasta, Colección Cremer de Dortmund.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 79 (1o cita).

(20^{bis}). Atribuido a Alejandro de Loarte.

(21). Vid. nota 9.

13. Título: Naturaleza Muerta.⁽²²⁾
Oleo sobre lienzo: 63 x 81 cms.
Procedencia: Londres, Christie's.
Localización: Ereira (?).
Bibliografía: Catálogo, Christie's, 16-VI-1967, nº 126.
14. Título: Soderón.⁽²³⁾
Oleo sobre lienzo: 63 x 81 cms.
Procedencia: Londres, Christie's.
Localización: Nicholls.
Bibliografía: Catálogo, Christie's, 16-VI-1967, nº 115.

.....

(22). Como Herrera.

(23). Como Herrera.

ALONSO CANO.

ALONSO CANO.1. COMENTARIO.

Alonso Cano -Granada, 1601/1667-, no está incluido dentro del género bodegonista. Cavestany⁽¹⁾ señala que realizó flores e interpretó asuntos de bodegón en pasajes bíblicos, como en la "Cena en el desierto". Hay noticia de un bodegón firmado y fechado.

2. CATALOGO.2.1. Obras conservadas.1. Título: Bodegón.

Libros y flores.

Oleo sobre lienzo: 40 x 60 cms.

Firma: Firmado y fechado 1659.

Fecha: 1659.

Procedencia: -

Localización: Sevilla. Colección M.R.Abreu.

Bibliografía: Catálogo, París, 1925, nº 5.

Cavestany, 1936/40, p. 36, nota 1.

Exposiciones: París, Hotel Jean Carpentier, 1925,
Exposition d'Art Ancien Espagnol,
nº 5.

Comentario crítico: Podría tratarse de una "vanitas".

(1).Cavestany, 1936/40, pp. 35 y 36, nota 1.

BARTOLEME ESTEBAN MURILLO.

1. COMENTARIO.

Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1618 - 1682) es nuestro pintor de género por excelencia. Sus cuadros, de un naturalismo suave, contienen, en múltiples ocasiones, retazos bodegonistas que, por sí solos, tienen sentido. Sin embargo, no podemos considerar a Murillo artista bodegonista, ni a sus cuadros bodegonos con figuras, a pesar de la importancia que, frutos y frutas, cacharros, libros, cerámicas, tienen en el conjunto de la composición. Son obras de género como hemos dicho antes, naturalistas, en las que lo cotidiano se convierte en objeto del cuadro. Baste un repaso somero para recordar las pinturas, tanto religiosas como de género, en las que los elementos bodegonistas son protagonistas. En primer lugar, la serie de cuadros con pícaros y muchachuelos, en actitudes diversas, que un desenfocado coleccionismo hispano, condicionado ideológicamente, nos ha dejado huérfanos de ellos en colecciones y museos españoles. Son los cuadros de la Pinacoteca de Munich, Ermitage o Louvre. En los cuadros religiosos destacan la conocida "Cocina de los Angeles" (Louvre), las "Santas Justa y Rufina" (Sevilla, Museo) con sus táctiles cerámicas, "La Visión de San Agustín" (Sevilla, Museo) con sus libros en el ángulo inferior derecho, y los cuadros de la "Caridad de Dios, en el Antiguo y Nuevo Testamento", en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

Los tratadistas no nombran ninguna obra bodegonista de este autor, excepción hecha de Viñaza⁽¹⁾.

(1). Viñaza, 1899, T. III, pp. 139 y 143.

Angulo⁽²⁾, en su espléndido y necesario libro sobre el autor, no incluye documento gráfico, ni cataloga con seguridad ninguna obra de este género. Sólo cita como probables suyas, las inventariadas en el Inventario de 1682 y de 1709, ya recogidas por Viñaza. Incluye como obra de "vanitas" el retrato de Nicolás Cozuz, adquirido por el Prado en 1964.

Creemos firmemente en la existencia de algún bodegón murillesco, ya sea como obra definitiva o como estudio previo para sus cuadros de composición. Un estudio profundo de los detalles bodegonistas, creemos puede llevar a la atribución de cuadros anónimos a nuestro pintor.

(2). Angulo, 1981, n^os. 429-432.

2. DOCUMENTOS.

INVENTARIO BARTOLOME ESTEBAN MURILLO,⁽³⁾ -1682-

"(...) Dos frutereros de media vara de largo sin molduras (...)"⁽⁴⁾

"(...) Un lienzo de un oco de dos varas y media de largo, ya viejo, sin molduras (...)"⁽⁵⁾

"(...) Un lienzo de un boderón de dos varas de largo, sin molduras (...)"⁽⁶⁾

"(...) Un lienzo de un cosinero de una vara de largo, sin molduras (...)"⁽⁷⁾

"(...) Un lienzo de una frutería de tres cuartas de largo, sin molduras (...)"⁽⁸⁾

(3). Según Angulo, 1966, pp. 170-171.

(4). Como Murillos, según Angulo, 1981, nº 429-430. Cf. Inventario 1709.

(5). "Parece muy improbable que pueda ser de Murillo, sino del tipo de Snyders o de Vos", según Angulo, 1981, nº 3004.

(6). "No conozco ninguna obra segura de este género". Angulo, 1981, nº 3005.

(7). "Es muy posible que se trate de un cuadro flamenco o italinco, pero tal vez no debe olvidarse la tradición de haber retratado Murillo al cocinero del convento de San Francisco". Angulo, 1981, nº 3006.

(8). Probable Murillo, según Angulo, 1981, nº 3007.

INVENTARIO GASPAR ESTEBAN MURILLO, ⁽⁹⁾ -1709-

"(...) Dos floreros y dos fruteros de poco menos de tres cuartas y los otros dos de mas de media vara con sus molduras doradas, pintura de Murillo a treinta reales cada uno(...)"

(9). Según Montoto, 1945, p. 349.

3. CATALOGO.3.1. Obras atribuidas.1. Título: Aves de corral.

Pavos, patos, palomas, ocas y un perro junto a un caldero de cobre rojo. Detrás, a la izquierda, un joven carga un ceno. Fondo de paisaje.

Oleo sobre lienzo: 170 x 225 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Bruselas. Venta J.E. Weber y otros, en 1926.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Galería Fievez, 7/VIII/1926, nº 126.

Angulo, 1981, p. 595, nº 2986.

Comentario: Por la descripción, nos recuerda las obras de las "Cuatro Estaciones" de Francisco Barrera.

2. Título: Uvas y granadas.

Canasto cuadrado de uvas y granadas, y delante, paño con pan y granadas.

Oleo sobre lienzo: 62 *5 x 79 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Aristócrata español, Sir. J.M. Brackenbury.
 Localización: Keir, Sir William Stirling Maxwell, nº 40º.
 Bibliografía: Catálogo Christie's, 26/II/1849, nº 66.
 Langton Douglas, Catálogo 1967, nº 82.
 Angulo, 1981, nº 2987.
Comentario: Según Angulo, "sin relación con Murillo".

3. Título: Aves.

Aves de corral y un conejo, en un paisaje.

Óleo sobre lienzo: 150 x 122 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Londres, Christie's.

Localización: Colección C. (lo compró en t.21).

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 14/IV/1835.

Angulo, 1981, nº 2988.

Comentario: Por sus dimensiones, tema y formato vertical, parece obra flamenca.

4. Título: Frutería.

Procedencia: Sevilla, colección particular.

Londres, James Cook.

Localización: Colección Punrey (?). La compró en t. 1.5.

5. Título: Aves en un corral.

Tres aves blancas y negras en un corral.

50'5 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha -

Procedencia: G.A. Cavendish Bentinck.

Localización: Londres, colección A.J.

Bibliografía: Catálogo, Christie's, 18/VII/1991, nº 588.
Angulo, 1981, nº 2990.

6. Título: Gallinero.

Oleo sobre lienzo: 150 x 122 cms.

Firma: Firmado Murillo.

Fecha: -

Procedencia: España, colección privada.

Londres, Christie's.

Localización: Urquhart (?).

Bibliografía: Catálogo, Grafton Galleries, 1913, p. 92.
Sorenus, 1913, p. 74.
Catálogo, Christie's, 15/V/1914, nº 31.
Angulo, 1981, nº 2991.

Exposiciones: Londres, Grafton Galleries, nº 5.

Comentario: Reproducido como Murillo en el catálogo de Grafton Galleries, Sorenus⁽¹⁰⁾ admite que la firma sea apócrifa, pero cree que el cuadro es de Murillo. Angulo⁽¹¹⁾ dice que se pensaba en Hondecoeter y lo relaciona con la "Despensa" (nº 3003 cat.).

(10). Sorenus, "B.M.", t. XIV, 1913, p. 74.

(11). Angulo, 1981, p. 396.

7. Título: Boderón.

Sobre una mesa, varios peces, un perol, una
cafetera y una espatera.

Oleo sobre lienzo: 58 x 44 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, José Madrazo (en 1856)

Bibliografía: Catálogo, Galería Madrazo, 1856, p. 84,
nº 282.

Angulo, 1981, nº 2992.

8. Título: Frutas.

Cerca de un pilón, melones, granadas, racimos
e higos, sobre un fondo de paisaje.

Oleo sobre lienzo: 76 x 98 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Colección Dr. Le Roy d'Etoiles.

París; Venta Hotel Drouot.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Hotel Drouot, 14/XII/1912, nº 26.

Angulo, 1981, nº 2993.

9. Título: Frutas.

Oleo sobre lienzo: 95 x 134 cms.

Firma: Firma ilegible.

Fecha: -

Procedencia: París, Hotel Drouot.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Hotel Drouot, 21/1/1982, nº 61.
Angulo, 1981, nº 2994.

10. Título: Aparador.

Oleo sobre lienzo: 153 x 120 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: París, colección Laperlier.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, colección Laperlier, 7, p. 73,
nº 201.

Angulo, 1981, nº 2995.

Comentario: Conocido como "Aparador de Murillo" en la
colección Laperlier.

11. Título: Frutas.

Procedencia: Parma, Mauro Dalcy o Dalley.

Localización: Orden de San Jorge.

Bibliografía: Campori, Raccolta di Cataloghi, 1870,
pp. 620-627.

Angulo, 1981, nº 2997.

13/15. Título: Cochina con pescado y frutos.

Procedencia: Parma, Mauro Dalay o Dalloy.

Localización: Orden de San Jorge.

Bibliografía: Campori, Raccolta di Cataloghi, 1870,
pp. 620-627.

Angulo, 1981, nº 2999-3002.

16. Título: Dispensa.

Oleo sobre lienzo: 228 x 160 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Richmond, Col. Cook.

Bibliografía: Curtis, 1883, p. 36, nº 81⁽¹²⁾.

Ch. Robinson, 1906, p. 178.

Borenius, 1913, p. 74⁽¹³⁾.

Sodkin, 1926, p. 239⁽¹⁴⁾.

Angulo, 1981, nº 3003.

Exposiciones: Wrexham, 1876, nº 2.

Londres, Burlington House, 1879, nº 162⁽¹⁵⁾.

Londres, Reginald Cholmondely Esc, 1883.

Londres, Christie's, 6/III/1887, nº 66.

Buildhall, 1901, nº 133⁽¹⁶⁾.

Sothen Galleries, 1913/1914, nº 8⁽¹⁷⁾.

Catalogaciones: De todas las exposiciones anteriores.

Comentario: Angulo⁽¹⁸⁾ lo cataloga como escuela italiana.

17. Título: Naturaleza muerta de frutas.

Óleo sobre lienzo: 81 x 71 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Versalles, Venta.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Catálogo, Palais de Congrès, Versalles,
23/IV/1968, nº 28⁽¹⁹⁾.

Angulo, 1991, nº 3008.

(12). Como Velázquez.

(13). Como Murillo.

(14). Como S.S. Castiglione.

(15). Como Velázquez.

(16). Como Velázquez.

(17). Recoge todas las opiniones, entre ellas, una atribución a Herrera el Mozo.

(18). Angulo, 1991, p. 597.

(19). Como Escuela de Murillo.

18. Título: Engañifa.

Aparador con libros, documentos y estampas;
además pluma, anteojos y un comóas.

Firma: Barto... Morillo / año 1677⁽²⁰⁾.

Fecha: Posterior a 1693.

Procedencia: Toledo, José M^º Asensio.

Sevilla, Herederos de José M^º Asensio.

Localización: Pontevedra, Museo colección José Fer-
nández López.

Bibliografía: Curtis, 1883.

Viñaza, T. III, p. 143.

Alonso Nisol, 1962, p. 163.

Angulo, 1961, nº 2956, lám. 2.

Análisis crítico: Obra de escuela sevillana, de finales
de siglo, en la línea de Germán

Llorente o Marcos Correa. Angulo hace un estudio minu-

cioso que, por su interés, reproducimos: "Aparecen en

él representados los siguientes impresos: Pragmática

que su Magestad manda publicar sobre la reformation en

en los traxes lacaios i coches v prohibicion de el con-

sumo de la ... del ... Nº 2670. En Sevilla, por Juan

Francisco ... Pronostico y lunario de año de mil v sei-

sientos y setenta y siete. A los meridianos ... Con-

quista por el ... Dedicado a ... Con licencia ...

Fiestas reales celebradas en Sebilla por los dos ilus-

trisimos cabildos canoco v regio al culto inmortal del

... poderoso por monarcha i bien adjurado por santo D

... nando el d ... Castilla y de Le ... Concedido ...

tividad de cel ... sion. Año ... 16 ... Para los suiv

... Don Geronimo Felis ... Beneficiado de la ... Año

1693.

Pliegos manuscritos: "R.P. Conpede... emia / de
nue... imo / juego ...ara / mi goso... ves / solo
va... / que lo su... / hago ma... / ...pan... ///
ante su... / acava... /// Jua/ .../ Zu ?...".

En el dorso de cartas: "Señor Don Bartolomé M...
Pan ? A don qnd parado Manrique Caballero de calsas
blancas en qualquiera parte Sevilla Parte no Diez
(Rubrica)".

En el dorso de un pliego: "Pictoribus atque poesis
/ quidlibet audiendi semper ... Aqua potestas / Hora-
cio carta pictura".

Según Curtis, la supuesta firma está fechada en
1678. Es posible que la inicial que a manera de fir-
ma aparece en la carta dirigida a Parado Manrique sea
del artista. Al parecer, esa inicial es una B. Como
se observará, el impreso de las Fiestas reales está
fechado en 1693. La Pragmática, aunque su fecha apa-
rece oculta, consta (Escudero, Tipografía hispalense,
Madrid, 1894, p. 469, n. 1877) que fue impresa por
Juan Francisco de Blas en 1691. Como es natural, am-
bas fechas impiden la atribución del cuadro y cali-
fican la supuesta firma de Murillo. Por otra parte,
son varios los artistas, en su casi totalidad pinto-
res que figuran en la Academia (Ceán, Carta, 144 y
siguientes), cuyo nombre de pila comienza por B.:
Bartolomé Franco, Bartolomé Hernández, Bartolomé
Ruiz, Bartolomé Morán, Bernabé de Ayala, Bernardo de
la Cruz".

(20). Apócrifa.

(21). Angulo, 1981, pp. 386-387, nº 2980.

3.2. Obras en Inventarios y Fuentes.19/20. Título: Frutero (pareja).

"Dos fruteros de media vara de largo
sin molduras".

Fuente: Inventario, 1682.Viñaza, 1889, T. III, p. 100.21/22. Título: Frutero (pareja).⁽²²⁾

"(...) dos fruteros (...) de mas de
media vara con sus molduras doradas,
pintura de Murillo a treinta reales
cada uno".

Fuente: Inventario, 1709.

(22). Creemos, al igual que Angulo, que son los mismos que
los del Inventario del artista de 1682.

3.3. "Vanitas".

22. Título: Retrato de Don Nicolás Omazur.

Retrato de caballero con una calavera en
la mano.

Óleo sobre lienzo: 92'5 x 73'5 cms.

Firma: Sin firma.

Fecha: Sin fecha, ~ 1677.

Procedencia: Madrid, Bernardo Iriarte (1906).

París, Dubois (1848).

Londres, R.S. Holford (1883).

De Boer (1923).

París, Adler.

Harrison.

París, Vda. Adler.

Localización: Madrid, Museo del Prado. 471.

Fuentes: Ceán, 1906: "También había retratado Murillo a este Omazurino y a su mujer Dña Isabel Malcampo de medio cuerpo el año de 1672. Aquel con una calavera en la mano y esta con una rosa. Existen estos retratos asimismo en la copiosa y escorrida colección del Sr. Iriarte".

Bibliografía: Curtis, 1883, p. 296.

Catálogo, Londres, 1895.

Mayer, 1923, p. 232.

Catálogo, Christie's, 17/W/1923, lám. 117.

Catálogo, Amsterdam, 1848, reproducido.

Catálogo, Sotheby's, 27/III/1960.

Angulo, 1964, pp. 269-278.

Angulo, 1991, nº 416, lám. 464.

Exposiciones: Londres, New Art Gallery, 1895, nº 67.

Amsterdam, Von Made & Biguelli, 1943, nº 55.

Análisis crítico: Obra que se inscribe en la tradición retratista flamenca, de claro contenido simbólico. Pareja con el cuadro de Isabel Malcampo, sólo conocido por la copia de la colección Stirling-Maxwell de Glasgow, su estudio y significación quedan explicitados a través de su copia en la que podemos leer las inscripciones que acompañan a la pintura. Sobre este retrato de Omazur se lee: "Omnia in uno trinocue Deo", divisa de Omazur, mientras en la parte baja, como una premonición, está escrito: "Sic erunt omnia in uno mortis aspectu". Por último, en el zócalo, leemos: "Nicolaï Omazurini Antuerpiensis effi / gien simulcne tuan futuram spectâs, ip / sius enim mortis velatam nunc faciem cir / cumferimus, etsi diversissima sit nostru / aspectus dolincatio, tamen in uno omnia / omnium clauduntur oca terrae alvo. Quid / ultra? Si sinus univesae matris ortum et / occasum pro solis retinet, sed haec omnia in / uno. Bartolomei Murillij opere exornun / tur Hispali anno Dñi M. DC. LXXII".

Sobre el retrato de la mujer, Isabel Malcampo, se lee: "In uno manent omnia ". En la parte baja, está escrito: "Quasi flos erreditur et conteritur. / Job. can. 10, vers. 4. / Obijt 20 decembr. 1628". Finalmente, en el zócalo, leemos: " Nus ano (ait Omazur)

licet malum, / dum spinis nascitur rosa. Sed hei ! /
 Ere / vitatis humane vite insignia. De altera / flo-
 ra, nuda sile, locuente ipse pictura / Dominam Eliza-
 betham Malcampo hic / adesse. Illius ergo divinus Apo-
 llo, non Ape- / llis, sed Murili, tabellam laudat, quae
 ar- / tem lineis, virtutes labors, connubii pa- / cer
 oliva, vitam rose, contenta colas, et haec annis de uno
 (quasi dictu oculi) ad- / mirari docet. / Ita continet
 Coniugii: anno MDCLXXIV".

Sobre estos dos cuadros, Angulo⁽²⁸⁾ ha realizado uno de los estudios de contenido más agudos y ciertos de los últimos tiempos, al cual, enteramente, me remito. Sólo haré hincapié en el año 1672, el mismo de las pinturas del Hospital de la Caridad, para relacionar esta obra con el ambiente simbólico y escatológico de la Sevilla de Mañara. Los contactos con flandes, tan frecuentes en los retratos de Murillo, están presentes en la doble vertiente formal y conceptual.

24. Título: Retrato de Isabel Malcampo (copia).

Retrato de mujer, con un tulipán en la mano.

Procedencia: Bernardo Triarte (?).

París, Salvé.

Localización: Glasgow, colección Stirling-Maxwell.

Fuentes: Ceán, 1806, p. 105.

Bibliografía: Angulo, 1964, pp. 269-278.

Angulo, 1961, p. 319, nº 411, lám. 641.

Catalogaciones: Catálogo Pollock House The Metropolitan
Maxwell.

Análisis crítico: Ver cuadro anterior.

.....

MARCOS CORREA.

1. COMENTARIO.

Autor de "trompe l'oeil", Ceán⁽¹⁾ lo cita como alumno de Jerónimo Bobadilla y de la Academia de Sevilla. Consta como académico entre 1667 a 1673, ayudando a su sostenimiento. Vicente Poleró⁽²⁾ lo cita como bodegonista. Por la pareja de cuadros que conocemos de la Hispanic Society de New York, se emparenta con la pintura de German Lorente, autor ya plenamente setecentista.

2. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) He visto algunas obras de su mano que figuraban tablas de pino con varios papeles, baratijas, tinteros, y otras cosas copiadas del natural con mucha verdad, valentía y buen efecto."⁽³⁾

"(...) peintre de genre (...) Il s'est adonné à peindre des trompe-l'oeil, qu'il terminait avec une grande vérité, beaucoup de hardiesse, et l'effet du genre".⁽⁴⁾

(1). Ceán, 1800, T. I, p. 363.

(2). Poleró, 1916, p. 22.

(3). Ceán, 1800, T. I, p. 363.

(4). Guilliet, 1916, pp. 80-81.

3. CATALOGO RAZONADO.3.1. Obras conservadas.1/2. Título: "Trompe l'oeil".

Pareja de cuadros representando una alacena.

Óleo sobre lienzo: 93 x 53 cms. y 93 x 55 cms. respectivamente.

Firma: Firmados.

Fecha: Sin fechar, ~1600.

Procedencia: Desconocida.

Localización: New York, The Hispanic Society of America.

Bibliografía: Trapier, 1945.

Stilleben, 1973, p. 184.

Análisis crítico: Un cierto aire centroeuropeo traspiran estos dos lienzos que asemejan alacenas. Cronológicamente, datables alrededor de la última década de 1600. Algunos cuadros de este género, atribuidos a Murillo, podrían ser suyos.

• • • • •

MATIAS ARTEAGA Y ALFARO.

1. COMENTARIO.

Este pintor sevillano, discípulo de Valdés Leal, nombrado en el apartado de Camprobyn, es citado por Ceán como pintor de perspectivas. Hemos visto en Barcelona unas bodas de Canà, en las que a la perspectiva añade un intenso estudio de utensilios y elementos del natural, que en sí es un pequeño bodegón o, en su conjunto, lo que nosotros hemos dado en llamar "figuras con bodegón". En el manuscrito de la colección J. Fernández Pereira (1902) constan tres bodegones y dos floreros atribuidos a ARTEAGA, que podrían ser de nuestro pintor. No es citado por Cavestany.

2. MANUSCRITO DE LA COLECCION J. FERNANDEZ PEREIRA (1902).⁽¹⁾ARTEAGA.

86. "Dos floreros de una vara de ancho por tres cuartos de alto".

87. "Florero de Bregér (sic); pan, carne y vino. Mide una vara de ancho por tres cuartos de alto".

92. "Dos frutereros de Madám (sic); miden cada uno media vara de ancho y alto correspondiente".

(1). Catálogo de los cuadros de la colección de D. Joaquín Fernández Pereira. Manuscrito (1902). (Firmado: José Escacena, Sevilla 15 de Julio de 1902). Consultado en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Barcelona).

PEDRO DE MEDINA.

1. COMENTARIO.

Pedro de Medina Valbuena es citado por Ceán⁽¹⁾ y por Guilliet⁽²⁾, sin que le atribuyan ninguna afición al género bodegonista. Seré Cavestany⁽³⁾ quien ofrecerá el primer documento gráfico, sobre el que analizar su obra y, posteriormente, intentar ampliar su catálogo con nuevas composiciones.

(1). Ceán, 1800, T. III, pp. 103-104.

(2). Guilliet, 1816, p. 203.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 84, fig. 14.

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA. (4)

~1620 - Nace en Sevilla.

1660 - Es cofundador de la Academia de Dibujo y Pintura de la capital hispalense.

1681 - 16 Enero - Es testigo en la boda de Bernardo de Pineda, escultor, y doña Isabel de Mena. (5)

1667 y 1671 - Es presidente de la Academia.

1672 - Vive en Santa Maria la Blanca. (6)

1674 - Es nombrado consul en la Academia.

1682 - Firma el bodegón nº 1 de catálogo, añadiendo la palabra "Hispani", dando así conocimiento de su origen.

(4). Sólo reseñaremos noticias biográficas al margen de las obras no bodegonistas.

(5). Archivo Parroquial de la Magdalena, Libro 12, Desposorios, según Sancho Corbacho, 1938, T. II, p. 97.

(6). Gómez Aceves. Apuntes de Libros parroquiales. Cuaderno 2º de la Santa Cruz, Biblioteca de la Sociedad Económica, según Gestoso, 1900, p. 62.

3. LA OBRA.

Desfondados en la única obra segura de su mano (nº 1 de catálogo), coincidimos con Angulo⁽⁷⁾ en señalar el carácter retardatario de ésta, más cercana a los modelos de Van der Hamen, que a los empulosos y académicos del último Camprobyn. Parece como si Pedro de Medina buscara de nuevo la quietud de los inicios del primer tercio —léase Zurbarán, Juan y Francisco, y el primer Camprobyn— desechando aquellos modelos que, en parte, estaban presentes en las obras de Murillo. Esta actitud favorece la hipótesis del malogrado Soria, al atribuir el cuadro de la colección Gil, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, a este pintor, desechando la atribución a Camprobyn, a veces propuesta. Sin embargo, un bodegón firmado y fechado por el autor⁽⁸⁾, abandona el carácter individualizado de los elementos, para sumirse en una composición más unitaria y barroca. El análisis permenorizado de los cuadros, a la vez que el del estilo del autor, lo realizaremos en el apartado "Análisis crítico" del catálogo.

(7). Angulo, 1971, p. 283.

(8). Dado a conocer por Torres Martín (1971, lám. 40), no señala la fecha del cuadro.

4. CATALOGO RAZONADO.4.1. Obras conservadas.1. Título: Frutero.

Un centro de loza, finamente decorado, colocado de peras y manzanas; a los lados, dos platos de peras, manzanas caídas y, al fondo, plato con fruta.

Oleo sobre lienzo: 82 x 110 cms.

Firma: Firmado, Pedro Medina, f. 1602 / Hispali.

Fecha: 1602.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Colección particular.

Bibliografía: Cavestany, 1938/40, p. 36, fig. 14.

Oña Iribarren, 1944, nº 50, -facsimile de la firma-.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra de tipología cercana a Van der Hagen, seguramente introducida por Casprobín, en Sevilla. Angulo⁽⁹⁾ señala su carácter retardatario, poco propio del último cuarto del Seiscientos. Destaca la individualización de los elementos, colocados en distintos planos, en una actitud mostrativa. Suave dialéctica clarescurista. Tonos fríos.

(9). Angulo, 1971, p. 288.

2. Título: Bodegón.

Sobre una repisa, bocas de cangrejos, pan
y un botijo de cristal.

Óleo sobre lienzo: -

Firma: Firmado y fechado. (10)

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Madrid, colección Adolfo Arenaza.

Bibliografía: Torres Martín, 1971, p. 130 y 140, lám. 40
y lám. 14 (en color).

Torres Martín, 1970, p. 40, fig. 13, (en
color).

Exposiciones: -

Análisis crítico: Obra que sustituye la yuxtaposición
del cuadro nº 1 de catálogo, por

una agrupación de elementos en forma de triángulo, bus-
cando la composición interrelacionada y unitaria.

Tratamiento de las calidades a base de espastes gruesos.

Obra inmersa en el espíritu del último tercio de siglo.

Tipológicamente conserva el estante en zig-zag del cua-
dro nº 1.

(10). Según Torres Martín, 1971, p. 140, lám. 40.

4.2. Obras probables.3. Título: Bodegón.

En una repisa, cesta de mimbre con manzanas.

Caidas, a ambos lados, manzanas y granadas.

Oleo sobre lienzo: 72'5 x 10'5 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: ~1670.

Procedencia: Barcelona, colección Gil.

Localización: Barcelona, Museo de Arte de Cataluña,
Sala LX.

Bibliografía: Soria, 1959, p. 279⁽¹¹⁾.

Torres Martín, 1971, p. 92. Reprod. 12⁽¹²⁾.

Exposiciones: -

Análisis crítico: Importante cuadro, atribuido a Camprobín. Fue Soria⁽¹³⁾ el primero que aventurara su catalogación a Pedro de Medina.

Dice este autor: "Por otra parte, se notan sombras más fuertes y más dramáticas, frutas cortacas en medio y énfasis en la profundidad del espacio, igual que en un Frutero firmado por Pedro de Medina, en 1602, de colección particular". Coincidimos con Soria en su no atribución a Camprobín, y lo situamos en la órbita de Medina, relacionándolo con los cuadros n^{os}. 4, 5, 6 y 7 de nuestro catálogo.

(11). Como probable Pedro de Medina.

(12). Como anónimo Sevillano del siglo XVII.

(13). Soria, 1959, p. 279.

4. Título: Bodegón.

En dos plano, cesto con uvas y plato con
manzanas.

Oleo sobre lienzo: 51 x 75 cms.

Firma: Sin firma.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, colección Francisco Bertendona.

Localización: Barcelona, Museo de Artes Decorativas.

Bibliografía: Jofarull y Sans, Catálogo, Barcelona 1902,
p. 101⁽¹⁴⁾.

Catálogo, Donación Castells-Bertendona,
Barcelona, 1978, p. 7, rep. en b/n,
nº 5⁽¹⁵⁾.

Exposiciones: Barcelona, 1902, Exposición de Arte An-
tiguu, nº 1505.

Análisis crítico: Forma parte de un grupo de cinco cua-
dros, con el mismo esquema escalona-
do y tratamiento minucioso de los elementos. Los objetos
están colocados de manera aislada, en actitud mostrati-
va, recortándose en una atmósfera de tonos apagados y
algo sombríos. El gris de las repisas sirve de color
aglutinante de todo el conjunto. Un cierto misticismo
preside la composición, en la que los elementos, aunque
reales, están totemizados. El objeto es el héroe de
estas composiciones, entre naturales e irreales.

(14). Atribuida a Velázquez.

(15). Como "círculo de Van der Hamen".

5. Título: Bodegón.

En dos planos, canastillo con membrillos y
jarro con flores.

Oleo sobre lienzo: 51 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, colección Bertendona.

Localización: Barcelona, Museo de Artes Decorativas.

Bibliografía: Sotarrull y Sans, Catálogo, Barcelona, 1902,
p. 132. ⁽¹⁶⁾

Catálogo, Donación Castells-Bertendona,
Barcelona, 1972, pp. 7 y 8 (reprod.
b/n), nº 4. ⁽¹⁷⁾

Exposiciones: Barcelona, 1902, Exposición de Arte An-
tiguo, nº 1612.

Análisis crítico: Igual que el anterior.

6. Título: Bodegón.

Canastillo de peras y cerezas.

Oleo sobre lienzo: 51 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, colección Francisco Bertendona.

Localización: Bilbao, Museo de Bellas Artes.

(16). Atribuido a Velázquez.

(17). Como "Círculo de Van der Hamen".

Bibliografía: Bofarull y Sans, Catálogo, Barcelona, 1902,
p. 131. (18)

Catálogo, Donación Castells-Bertendona,
Barcelona, 1978, p. 7 -sólo lo men-
cionan-. (19)

Exposiciones: Barcelona, 1902, Exposición de Arte An-
tíquo, nº 1504.

Análisis crítico: Igual que los nºs. 4 y 5 de catálogo.

7. Título: Soderón.

Canastilla con granadas.

Oleo sobre lienzo: 51 x 75 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, colección Francisco Bertendona.

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Bofarull y Sans, Catálogo, Barcelona, 1902,
p. 132. (20)

Voz Velázquez, Enciclopedia Espasa, vol. 67,
Barcelona, 1922, p. 625, reprod. en b/n.

Exposiciones: Barcelona, 1902, Exposición de Arte Antíquo,
nº 1509.

Análisis crítico: Igual que los números 4, 5 y 6 de catá-
logo.

(18). Atribuido a Velázquez.

(19). Como "Circulo de Van der Hamen".

(20). Atribuido a Velázquez.

8. Título: Bodegón.

Canastillo con peras y cerezas.

Olso sobre lienzo: 51 x 75 cms.

Firma: Sin firma.

Fecha: Sin fechar.

Procedencia: Barcelona, colección Francisco Bertandona.¹

Localización: Desconocida.

Bibliografía: Sofarull y Sans, Catálogo, Barcelona, 1902,
p. 132.⁽²¹⁾

Voz Velázquez, Enciclopedia Espasa, vol. 67,
Barcelona, 1929, p. 626, réprd. en b/n.

Exposiciones: Barcelona, 1902, Exposición de Arte Antiguo,
nº 1811.

.....

(21). Atribuido a Velázquez.

JUAN DE VALDES LEAL.

1. BIBLIOGRAFIA.1.1. Comentario.

Referente a los cuadros de "vanidades" y "jerolíficos", Valdés Leal es citado por Palomino⁽¹⁾, Preciado de la Vega⁽²⁾, Mayans y Siscar⁽³⁾ y Ceán⁽⁴⁾. Ya en nuestro siglo, la figura del pintor ha sido glosada en monografías, estudios parciales y obras generales, haciendo todas ellas especial mención a los cuadros del género ya citado. Beruete y Moret⁽⁵⁾ y Gestoso⁽⁶⁾ inician las monografías sobre el artista, que serán continuadas por Elisabeth du Gué Trapier⁽⁷⁾, hasta llegar a la tesis de Kinkead⁽⁸⁾. Estudios parciales de Romero de Torres⁽⁹⁾, Guichot y Sierra⁽¹⁰⁾, Sánchez Camargo⁽¹¹⁾, Trapier⁽¹²⁾,

-
- (1). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 318-319.
- (2). Preciado de la Vega, 1765, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 118.
- (3). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, p. 179.
- (4). Ceán, 1800, T. V, p. 112.
- (5). Beruete y Moret, 1911.
- (6). Gestoso, 1916.
- (7). Trapier, 1956.
- (8). Kinkead, 1978.
- (9). Romero de Torres, 1913.
- (10). Guichot y Sierra, 1932.
- (11). Sánchez Camargo, 1954, pp. 259-260.
- (12). Trapier, 1956.

Folke Nordstrom⁽¹³⁾, Brown⁽¹⁴⁾, Moura Sobral⁽¹⁵⁾ son, junto a capítulos particulares en obras dedicadas al bodegón, como Cavestany⁽¹⁶⁾, Sterling⁽¹⁷⁾, Bergström⁽¹⁸⁾, Torres Martín⁽¹⁹⁾, imprescindibles para adentrarnos en el significado de estas obras. Significado que queda completamente explicitado en los escritos de Julián Gállego⁽²⁰⁾, Bialostocki⁽²¹⁾, Sebastián⁽²²⁾ y en el libro dedicado al Hospital de la Caridad (Sevilla) de Valdivieso-Serrera⁽²³⁾.

(13). Folke Nordstrom, 1959, pp. 122-137.

(14). Brown, 1978, pp. 129-146.

(15). Moura Sobral (Tesis Doctoral), Cap. III.

(16). Cavestany, 1936/40, p. 88.

(17). Sterling, 1952, pp. 68-69.

(18). Bergström, 1970, pp. 77 y ss.

(19). Torres Martín, 1971, pp. 77-80.

(20). Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 198-200 y 247-249.

(21). Bialostocki, 1973, pp. 185-214.

(22). Sebastián, 1981, pp. 95-104.

(23). Valdivieso-Serrera, 1980.

1.2. Relación. (24)

ROMERO DE TORRES, Enrique: El pintor de los muertos; más obras inéditas de Valdés Leal, "Museum", 1913.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: Los jeroglíficos de la muerte de Valdés Leal, Sevilla, 1932.

GUE TRAPIER, Elisabeth du: Valdés Leal. Baroque concept of Death and Suffering in his paintings, "The Hispanic Society", New York, 1956.

NORDSTRÖM, Folke: The Crown of Life and the Crowns of Vanity, "Acta Universitatis Upsaliensis", Upsala, 1960.

MOURA SOBRAL, Luis de: Tesis Doctoral. Primera Parte. Cap. III.

GALLEGO, Julián: Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Ed. Aguilar, Madrid, 1972, pp. 198-200 y 247-249.

VALDIVIESO-SERRERA: El Hospital de la Caridad de Sevilla, Sevilla, 1980.

(24). Sólo los escritos específicos de "vanitas".

2. BIOGRAFIA CRONOLOGICA. ⁽²⁵⁾

1622 - Nace en Sevilla.

4 Mayo - Es bautizado en la Parroquia de San Esteban.

1627 - Se traslada a Córdoba.

1647 - Casa con Dña Isabel de Carrasquilla.

1656 - Se traslada a Sevilla.

1660 - Pinta los cuadros de Hartford y York (n^{os}. 1 y 2).

11 Enero - Es cofundador de la Academia de Dibujo y Pintura de Sevilla, siendo nombrado Mayordomo de ésta.

(25). Sólo los datos de vida y producción de "vanitas" y jeroglíficos. Datos obtenidos de las Fuentes literarias y de Sánchez Cantón, 1944, p. 45.

- 1660 - 1 Noviembre - Es elegido alcalde de la pintura de la Hermandad de San Lucas, de la Parroquia de San Andrés.
- 1661 - Nace su hijo, Lucas Valdés.
- 1663 - 11 Febrero - Vuelve a ser nombrado Mayordomo de la Academia.
- 25 Noviembre - Es nombrado Presidente de la Academia.
- 1664 - Visita Madrid (quizás con Miguel Mañara).
- 1666 - 30 Octubre - Cesa como presidente de la Academia.
- 1672 - Realiza las dos Vanidades del Hospital de la Caridad de Sevilla. (n^os. 3 y 4 de catálogo).
- 1690 - 15 Octubre - Es enterrado en Sevilla.

4. REFERENCIAS TEXTUALES.

"(...) de unos jeroglíficos del tiempo y de la muerte, y un cadáver corrompido y medio comido de gusanos, que causa horror y espanto el mirarlo, pues está tan natural, que muchos al verle, inadvertidamente, o se retiran temerosos o se tapan el olfato, temiendo ser contaminados del mal olor de la corrupción. (...)"⁽²⁶⁾.

"(...) Contemporáneo suyo (de Murillo) en la misma ciudad fue Don Juan Valdés, hombre de sumo espíritu, como lo manifestó en sus obras hechas con estilo vibrante y no de bello colorido como Murillo. En la Iglesia del Hospital de la Caridad donde tantos y tan grandes cuadros hizo dicho Murillo, trabajó también Valdés, haciendo un gran cuadro de la "Exaltación de la Cruz" muy bueno; pero, sin embargo, los que causan maravilla son dos grandes sobrepuestas donde representó dos esqueletos o muertos, uno que con una guadaña corta un manto real descubriendo y casi arruinando varios feretros en los cuales se ve un rey y un papa medio agusanados y consumidos, desgastadas las telas y guarniciones de oro con lo que dichas cajas estaban adornadas. En el otro un esqueleto vuelca y destruye libros e instrumentos científicos y artísticos. Puedo

(26). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 318-319.

asegurarle que da horror ver los ataúdes con los cadáveres; parece que se siente la humedad de las sepulturas y la destrucción que causan las ratas y varios gusanos, que da náuseas el verlo. Al mismo tiempo se considera no haber sido fácil poderse hacer cosa semejante del natural. El mismo jactándose de haber realizado una faena sorprendente dijo a algunos amigos que "al otro se había dado la carne (hablando de Murillo) y a él el hueso, pero que aquel hueso no lo hubiese roído nadie tan fácilmente". (...)"⁽²⁷⁾

"(...) hizo un gerolífico de la muerte, y retrató un cadáver, corrompido y medio comido de gusanos, causando horror y espanto al mirarlo, por parecer tan natural; de manera, que refiere D. Antonio Palomino que muchos al verle inadvertidamente, o se retiraban temerosos, o se tapaban las narices, temiendo ser contaminados del mal olor de la corrupción que imaginaban(...)"⁽²⁸⁾

"(...) Quando colocados los dos cuadros que D. Juan pintó para debaxo del coro de la Caridad, que representaba uno de ellos varios cuerpos muertos y casi corrompidos, le dixo Bartolomé (Murillo): "Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices". Elogio que tranquilizó a Valdés de los que todo el mundo hacía á los demás lienzos que hay de Murillo en la misma iglesia. (...)"⁽²⁹⁾

(27). Preciado de La Vega, 1765, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 118.

(28). Mayans y Siscar, 1776, según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. V, 179.

(29). Ceán, 1800, T. V, 112.

5. EL HOMBRE.

Juan de Valdés Leal tiene una personalidad controvertida. Su carácter fuerte e intransigente le acarread la antipatía y animadversión de sus coetáneos. Ya Palomino⁽³⁰⁾ nos hace referencia extensa de sus manías y salidas de tono. Para Buendía⁽³¹⁾, su temperamento sicopático se refleja en su estilo, nervioso y convulso. Sin embargo, a su espíritu receloso y envidioso añadía, según el citado Palomino⁽³²⁾ generosidad "en socorrer con sus documentos a cualquiera que solicitaba su corrección, o le pedía algún dibujillo o traza para alguna obra en todo linaje de artifices". Creemos importante el estudio profundo de su personalidad, que nos lleva a la explicación de muchos aspectos de la obra.

También tenemos conocimiento de su aspecto físico, por el retrato que de él nos dejó Palomino: "Fue D. Juan Valdés de mediana estatura, grueso, pero bien hecho, redondo de semblante, ojos vivos y color trigueño claros".⁽³³⁾

Económicamente debía tener una buena posición, por la importancia de las obras encargadas al artista. Pensemos que junto a Murillo forma la cúspide de los artistas sevillanos.

(30). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, pp. 317-322.

(31). Buendía, 1973, p. 54.

(32). Palomino, El Parnaso (1724), según Sánchez Cantón, Fuentes, 1923/41, T. IV, p. 322.

(33). Ibidem, p. 322.

La conjunción de sus paletas en el programa del Hospital de la Caridad así lo demuestra. También su boda con mujer de alto rango, Isabel de Carrasquilla, corrobora un linaje alto en nuestro pintor, hijo de "padres ilustres"⁽³⁴⁾. Sin embargo, no muere precisamente en la abundancia, como lo demuestra su Inventario.

Hombre religioso, presumiblemente embebido de las teorías de Mañara, se aparta de Murillo en todos los niveles. La práctica del "feísmo" se contrapone a la esteticidad murillesca. Se ha dicho que desdeña la belleza por conseguir obras dinámicas. Creemos que es un error, si nos fijamos en las obras de Rubens, poeta del movimiento y de la "belleza de la época". Es, más bien, una actitud religioso-mística en consonancia con el mensaje escatológico de Mañara.

Hombre seguramente cultivado, por cuanto es nombrado Mayordomo y Presidente de la Academia sevillana, y es elegido alcalde de la Hermandad de San Lucas, de la Parroquia de San Andrés, cargos a los que accedían hombres de alto linaje y "pureza de sangre", y que exigían conocimientos de letras y cuentas.

(34). Ibidem, p. 317.

6. LA OBRA.

6.1. Formación.

Conocido su aprendizaje en Córdoba, en el taller de Antonio del Castillo, pronto su arte evolucionó hacia formas personales, en lo que podríamos denominar un autodidactismo precoz. Pintor barroco por excelencia, conectará con las formas dinámicas de Rubens, coincidiendo, como se ha apuntado, con la movilidad de Herrera el Mozo y las formas deshechas de Francisco Rizzi.

6.2. Estilo.

6.2.1. Grupo formal: La ejecución de los cuadros es amplia, libre, puramente pictórica. Son formas abiertas al máximo, como deshechas, sin límites. Valdés Leal compone sus elementos con manchas de color que el pincel distribuye de manera enérgica. Destaca el expresionismo formal de los segundos términos, de una modernidad plástica indiscutible. El sistema de trabajo que empleaba, descrito por Palomino, es ilustrativo: "(...) yo le vi pintar algunas veces, y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de cuando en cuando y volver prontamente a dar algunos golpes, y vuelta a retirarse, y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar, con aquella inquietud y viveza de su natural genio".⁽³⁵⁾ El resultado es una obra vibrante, sabio binomio forma-contenido, que da vida a los elementos y consigue conectar con el espíritu del espectador.

(35). Ibidem, pp. 319-320.

6.2.2. Grupo compositivo:

- a). Composición mostrativa.
- b). Composición unitaria.
- c). Composición profunda.
- d). "Horror vacui".
- e). Diagonalidad.
- f). Dialéctica lumínica.

a). Composición mostrativa: Los elementos compositivos de Valdés Leal se nos muestran en una perspectiva que fuga hacia la parte media de la composición. De manera suave nos introduce en un recorrido visual ascendente que nos conduce a la salvación (Hartford y York) y a la muerte o el Juicio (Hospital de la Caridad). Es un recorrido formal, aunque combinado perfectamente con el contenido de los cuadros.

b). Composición unitaria: Todos los elementos están superpuestos unos a otros, creando un desorden, perfectamente ordenado, y una relación al contenido. La convulsión de la vida está perfectamente plasmada, necesitándose los objetos unos a otros -riqueza, cultura, poder-, tanto conceptual como plásticamente.

c). Composición profunda: Los elementos, como ya hemos expuesto en el apartado a), están colocados de manera escalonada, en planos confusos en profundidad, en un recorrido semicircular que explica el contenido y, a la vez, da una cierta movilidad al conjunto.

d). "Horror vacui": Aunque parezca extraño, en la evolución artística de Valdés Leal, el "horror vacui" va disminuyendo progresivamente. Mientras en los cuadros de 1660 (n.ºs. 1 y 2 de catálogo) la composición se llena de formas y de símbolos, en los de 1672 (n.ºs. 3 y 4) del Hospital de la Caridad, se vuelven más serenos, libres de espacios llenos y con una simbología más concentrada en un parco número de signos.

e). Diagonalidad: Todas estas composiciones abarrotadas se estructuran en líneas diagonales que dividen el cuadro, ordenando los elementos. Volvemos a insistir en la doble función, formal y conceptual, de la estructuración, como veremos en el apartado conceptual.

f). Dialéctica lumínica: La luz ilumina de manera tenebrista los elementos del cuadro, creando una dialéctica claroscuro de gran fuerza plástica. El fondo negro ayuda a destacar los elementos, contorneados por la luz. Los fondos de las obras de Hartford y York tienen una luz propia que no coincide con la del resto del cuadro, es una visión mística. Otra vez, pues, la sabia adecuación forma-contenido.

6.3. Color.

La paleta de Valdés Leal es limitada. Utiliza el marrón oscuro, gris y negro en los fondos, colores a los que contrasta el blanco deslumbrante de las telas y el amarillento de los

6.4. Significantes.

6.4.1. Personajes:

Angel adulto.
Angel niño.
Hombre leyendo.
Mano llagada.
Obispo.
Caballero con hábito.
Esqueleto con guadaña.

6.4.2. Objetos:

Cortinaje.
Cráneo.
Laurel.
Reloj de bolsillo.
Reloj de arena.
Jarrón de cristal.

Flores.
Azucenas.

Esfera armilar.

Tiara.
Cruz pontifical.
Mitra.
Báculo.
Corona.
Cetro.
Collar del Toisón de Oro.

Cofres.
Oro.
Joyas.
Naipes.
Dados.
Instrumentos arquitectura.
Cirio apagado.
Libros.
"Empresa" con reloj de sol.
Balanza.
Rosario.
Disciplinas.
Corazón con H-I-S.
Ataúdes abiertos.

6.4.3. Cuadros:

Juicio Final.
Calvario.

6.5. Conceptualización.

6.5.1. Grupo socio-económico: Es obvio que el mundo que plasma Valdés Leal es el de una clase social acomodada y con poder. Los elementos significantes así lo dan a entender. Los libros, las riquezas, los personajes muestran un "status"

alto, con cultura y económicamente alto. Es, sin embargo, el contenido religioso el que más peso tiene en el estudio conceptual de la obra del autor.

6.5.2. Grupo religioso: La obra de Valdés Leal explica, de forma plástica, la teoría místico-religiosa de D. Miguel de Mañara, a la vez que se convierte, gracias a un sistema de relaciones lógicas, en el friso explicativo de la decadencia de los Austrias, y por extensión, del pueblo español. El pintor entra en contacto con el exaltado ambiente religioso sevillano, que tiene sus antecedentes en moralistas como Quevedo, que publica en 1635 "La cuna y la sepultura", y en el jesuita Nierenberg, autor de la "Diferencia entre lo temporal y lo eterno", de 1640, obras que inciden en señalar lo efímero de las cosas terrenas y la eternidad del alma. ⁽³⁶⁾

Es necesario volver a insistir en la importancia del concepto, a cuyo servicio la forma y composición cumplen su función. El recorrido visual es lógico. Pongamos el ejemplo del cuadro de York, en el que una clara diagonal engloba al hombre que está leyendo y rezando, cuyo tiempo se acaba -reloj de arena- y que gracias al sacrificio de Cristo -cuadro del Calvario- alcanzará la Gloria. Las zonas de claroscuro ayudan al recorrido. La conceptualización será explicada particularmente en cada una de las obras, por lo que no nos extendemos más para evitar repeticiones.

(36). Cf. Angulo, 1971, p. 374. También, Sebastián, 1981, p. 98.

7. DISCIPULOS E INFLUENCIA.

El barroquismo alucinante de Valdés Leal sólo tienen continuación en su hijo Lucas Valdés (1661-1724), que no tendrá la fuerza del padre. Su estilo desintegrado cerrará una evolución artística que dará paso, con el cambio de dinastía, a un arte más supérfluo, tanto formal como conceptualmente. Sólo el "fa presto" de Jordan nos recordará a Valdés, aunque la gama cromática sea completamente distinta.

8. CATALOGO RAZONADO.8.1. Obras conservadas.1. Título: Alegoría de la vanidad.

Mesa atiborrada de libros, joyas, monedas, naipes, flores, compás, reloj, calavera, esfera armilar, mitra y tiara. A la izquierda, un angelito soplando pompas de jabón; a la derecha, un joven descorriendo una cortina y dejando ver un cuadro.

Oleo sobre lienzo: 130 x 99 cms.

Firma: Firmado y fechado en 1660.

Fecha: 1660.

Procedencia: Londres, Mr. Wellcome (?).

Londres, The Spanish Gallery (en 1938).

New York, Durlacher Brother.

Localización: Hartford, Wadsworth Atheneum, desde 1939, nº 270.

Bibliografía: E.H., 1938, pp. 16 y 56.

Borenius, 1938, pp. 146-147.

Gudiol, 1941, p. 119, lám. 78.

Trapier, 1956, pp. 22-23.

Gaya Nuño, 1958, p. 312, nº 2752, lám 199.

Hernández Perera, 1958, pp. 37-38.

Kuhler-Soria, 1959, p. 293.

Nordström, 1959, pp. 135-137.

Trapier, 1960, pp. 14, 30-32, 34 y 54.

Darby, 1962, p. 144.

Torres Martín, 1963, p. 28.

Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 247-249.

Bergström, 1970, p. 77.

Torres Martín, 1971, p. 144, lám. 44.

Angulo, 1971, p. 374.

Kinkead, 1974, pp. 156, 161, nº 13.

Moura Sobral, Tesis, s/f, fig. 4.

Kinkead, 1978, pp. 403-404, fig. 74, nº 81.

J. Held, 1980, p. 215.

Exposiciones: Toledo, Ohio, 1941, Spanish Painting,
nº 78.

New London, 1948, Spanish Painting, nº 12.

Hartford, 1948, In Retrospect - Twenty-
one Years of Museum Collecting, nº 17.

Hartford, 1949, Pictures within Pictures,
nº 26.

New London, 1954, The Art of the Baroque.

Hartford, 1954, nº 50.

Sarasota, 1954, nº 50.

Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spa-
nish Still-Life Painting, nº 28.

Middletown, Connecticut, 1966, The Baro-
que Experience.

Middletown, Connecticut, 1966, The Baro-
que Experience.

Princeton, 1982, Painting in Spain, 1450
1700.

Detroit, 1982, Painting in Spain, 1650-
1700.

Análisis crítico: Obra con "horror vacui" formal y conceptual. Julián Gállego⁽³⁷⁾

hace una lectura ejemplar de esta obra, que por su interés reproducimos: "(...) un Angel adulto levanta un cortinaje (las apariencias) para enseñarnos el Juicio Final; a la izquierda, un angelote del tipo de los de Goltzius o Carpione (respectivamente estampa y cuadro, éste en el Museo de Vicenza) parece divertirse haciendo pompas de jabón (fugacidad de la existencia y del mundo). Más cerca vemos un cráneo coronado de laureles (vanidad de las glorias humanas), un reloj de bolsillo abierto (la hora que pasa y que mata), un jarrón de cristal (fragilidad) lleno de flores que se deshojan (todo se marchita). En el centro de la composición, una esfera armilar (el Universo y la Ciencia), una tiara, una mitra, una corona, un cetro (efímeras dignidades y grandezas), cofres llenos de oro y de joyas (ilusorias riquezas), naipes y dados (placeres engañosos), instrumentos de arquitectura (construimos edificios condenados por adelantado a arruinarse, y lo que se edifica es nuestra tumba), un cirio apagado (la Muerte) y un montón de libros, uno de los cuales, abierto, nos muestra una "empresa", con un reloj de sol: otro símbolo claro de fugacidad".

(37). Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 247-248.

Bergström⁽³⁸⁾ habla de una composición forzada que recuerda el estilo pesado y sobrecargado de la poesía barroca, con demasiadas alusiones y referencias. El presente cuadro utiliza una simbología doble, con objetos que hablan del espíritu y otros que se refieren al poder material. Los libros tienen también un fuerte significado, como reflejo de la sabiduría y de los quehaceres mundanos. Podemos descifrar la obra de Juan Eusebio Nieremberg, "De la diferencia entre lo temporal y eterno"; los "Diálogos de la Pintura", de Carducho; "Repúblicas del Mundo", de fray Jerónimo Román; "Suma Astrológica y arte para enseñar hacer pronosticos de los tiempos", de Antonio Najera; "Obra de Agricultura" de Alonso Herrera; más obras de Arquitectura, de Sebastián Serlio y Alberti⁽³⁹⁾. Aun siendo fuerte el contenido ideológico, no estará de más fijarse en la descripción gráfica de la idea. Valdés Leal explica pictóricamente todos y cada uno de los objetos, tratando de conseguir sus calidades precisas. Son objetos plásticamente atractivos, reales, con un cierto preciosismo expositivo. Destaca, dentro de sus formas abiertas, una cierta concreción en los primeros términos, que parecen salirse del cuadro, en forma de ilusión óptica, mientras a medida que se profundiza, los elementos pierden corporeidad, hasta llegar a la asombrosa representación del Juicio Final -yo apuntaría que lo representado es el tema de la Deesis- con una técnica suelta, de una modernidad asombrosa. En este trozo de pintura magistral, Valdés no concretiza, sugiere, creando

una superficie casi abstracta, que más que ver, intuimos.

2. Título: "Vanitas".

Hombre leyendo, con un rosario en la mano.
Mesa con libros y azucenas. Un ángel con
un reloj de arena muestra una corona. Al
fondo, representación del Calvario.

Oleo sobre lienzo: 127 x 95² cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. 1660.

Procedencia: Londres, Spanish Art Gallery (1938).

Sud Africa, Constantia, colección F.D.
Lycett Green.

Localización: York, Art Gallery. Inv. 810.

Bibliografía: E.H., 1939, p. 56.

Borenius, 1938, pp. 146-147.

Trapier, 1956, pp. 8, 11, 25, 28 y 30.

Gudiol, 1957, reproducido.

Gaya Nuño, 1958, p. 312, nº 2753.

Kubler-Soria, 1959, p. 293.

Nordström, 1959, pp. 127-137.

Trapier, 1960, pp. 14, 32, 34, y 54.

Catálogo, York, 1961, p. 98, nº 810.

Darby, 1962, pp. 142 y 144.

(38). Bergström, 1970, p. 79.

(39). Cf. Trapier, 1956 y 1960, y Neil Mac Laren, 1952. Lo recoge Sebastián, 1981, p. 98.

Gállego, 1962, pp. 136-138.

Young, 1967, Catálogo p. 33.

Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 248.

Bergström, 1970, p. 77.

Angulo, 1971, p. 374.

Moura Sobral, Tesis, Cap. III. ig. 5.

Kinkead, 1978, pp. 401-402, nº 82 fig. 79.

Stilleben, 1979, nº 143.

Exposiciones: Londres, 1938, From Greco to Goya, nº 20.

York, 1955, The Lycett Green Collection, nº 93.

Barnard Castle, 1967, Four centuries of Spanish Art, nº 77.

Nottingham, 1980, The Golden Age of Spanish Painting, nº 63.

London, 1981, El Greco to Goya, nº 37.

Análisis crítico: Cuadro prácticamente pareja del anterior. Se le ha titulado "Sueños de D. Miguel de Mañara", "Conversión de Mañara" o "Jeroglífico del arrepentimiento". Julián Gállego⁽⁴⁰⁾ explica su contenido con estas palabras: "En él vemos a un hombre leyendo atentamente, pero sin soltar el rosario de la mano (el estudio y lectura de Libros Santos y edificantes no impide la plegaria); lo que lee es, probablemente, la Epístola de Santiago, ya que las letras de la frase que medita aparecen escritas en lo

(40). Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 248.

alto del cuadro, encima de su cabeza, como "mote" de una corona que un ángel le brinda: Quia repromisit Deus, es decir: "Feliz aquel que soporta la prueba, pues una vez probado su valor recibirá la corona de vida que Dios prometió a los que le aman" (Santiago, 1, 12). Lleva el ángel en la mano izquierda un triple reloj de arena a cuyo lado una rama de azucenas sirve de signo de la virtud de la castidad, que debe guardar el pecador arrepentido, y de la caducidad, ya que por dos veces la citada epístola habla de la flor que se marchita y cae: "Así se marchitará el rico ..." (Ibid, 1 -11). Al fondo, otro cuadro, el Calvario, en un rico marco con angelotes y símbolos de la Pasión. Completan la composición unos grandes libros, tan importantes como ^{en} el lienzo de Hartford." Los libros representados son: "El devoto peregrino, viaje a Tierra Santa", de Antonio del Castillo; el "Flos Sanctorum" de Alonso de Villegas Selvago; "Destierro de ignorancias y aviso de penitentes", de Alonso de Vascones; "El estado de los bienaventurados en el cielo...", de Martín de Roa; "Introducción del símbolo de la fé", de fray Luis de Granada y "Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo", de Antonio de Alvarado⁽⁴¹⁾. Volver a destacar el cuadro del fondo, con un claro significado de salvación, en el nivel conceptual, y una magnífica técni-

(41). Cf. Trapier, 1956 y 1960 y Neil Mac Laren, 1952. Lo recoge Sebastián, 1981, p. 98.

ca pictórica de gran expresividad. Destaca la división del cuadro en dos triángulos: uno lleno con personajes y libros, y otro vacío, con la representación del Calvario. Luz tenebrista de fuertes contrastes.

3. Título: In Ictu Oculi.

La figura de la muerte, representada por un esqueleto con ataúd y guadaña, apaga una vela. Por el suelo, diversos objetos propios de los cuadros de vanidades.

Oleo sobre lienzo: 220 x 216 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. 1672.

Localización: Sevilla, Hospital de la Caridad. Capilla.

Muro del Evangelio.

Fuentes: Cardenas (1679), Ed. 1903, p. 83.

Palomino (1724), Ed. 1947, p. 1053.

Ponz (1772/1794), Ed. 1947, p. 802.

Ortiz de Zúñiga, 1796, T. V, p. 301.

Ceán, 1800, T. V, pp. 110-114.

Gautier (1843) Ed. 1920, T. II, p. 219.

Amador de los Ríos, 1844, T. II, p. 401.

Bibliografía: La Tour, 1855, T. II, pp. 172-173.

Palomo, (1857), Ed. 1862, p. 17.

Sentenach, 1885, pp. 73-74.

- Collantes de Teran, 1886, pp. 114-115.
- Gestoso, 1890.
- Lefort, 1893, p. 233.
- Navarro y Ledesma, 1904.
- López Martínez, 1907, pp. 39-40.
- La Fond, 1910, lám. en p. 471.
- Beruete, 1911, pp. 86-92.
- Mayer, 1911, pp. 196-199.
- Romero de Torres, 1913, pp. 41-43.
- Ibidem, 1914/1915, pp. 283-290.
- La Fond, 1915, p. 58.
- Gestoso, 1916, pp. 112-118.
- Mayer, 1922, nº 265.
- Von Loga, 1923, p. 358.
- Mayer, 1928, p. 334.
- León Domínguez, 1930, pp. 19-27 y 112-113.
- Guichot, 1930.
- Guichot, 1932.
- Friedlander-Lafuente, 1935, p. 139.
- Gudiol, 1940, p. 120.
- López Martínez, 1943, pp. 14-17.
- Grozco Díaz, 1947, pp. 21-22.
- Serrellaz, 1947, p. 322.
- Baticle, 1950, p. 137.
- Guerrero Lovillo, (1952), Ed. 1962,
pp. 39-40.
- Lafuente Ferrari, 1953, lám. CLXIX,
fig. 221.
- Sánchez Camargo, 1954, pp. 255-266.

- Francs, 1955, p. 5.
- Pompey, 1955, pp. 25-26.
- Trapier, 1956, pp. 3, 22, 30-31, 34-35, 37-38 y 41.
- Hernández Perera, 1958, p. 38.
- Kubler-Soria, 1959, p. 294.
- Trapier, 1960, pp. 14, 33, 46, 54, 56 y 58.
- Gállego, 1962, p. 138.
- Granero, 1963, pp. 407-409.
- Martín González, 1964, lám. LVIII, fig. 135.
- Castelli, 1966, pp. 35-36.
- Guinard, 1967, p. 200.
- Gállego, (1968), Ed. 1972, p. 200, lám. 22.
- Brown, 1970, pp. 265, 269-272, 274-275.
- Bergström, 1970, lám. 58.
- Angulo, 1971, p. 383.
- Moura Sobral, Tesis, s/f, Cap. III, fig. 7.
- Kinthead, 1978, p. 427, nº107.
- Brown, 1978, pp. 129-146.
- Valdivieso-Serrera, 1981.

Análisis crítico: El análisis del cuadro, como bien han señalado Valdivieso-Serrera⁽⁴²⁾, no puede hacerse de manera aislada, ni tan sólo con su compañero del muro de la Epístola, sino en el conjunto del programa que tiene la capilla del Hospital. La caridad está presente y es lo único que nos llevamos con

(42). Cf. Valdivieso-Serrera, 1981.

nosotros al presentarnos al Dios Juez. Dos son los textos que, de alguna manera, unifican y dan sentido a los dos jeroglíficos. Y ambos pertenecen al "Discurso de la verdad" de Mañara (1671). Dice el primero: "Hay que descubrir (...) la verdad a todos los mortales, para que, desengañados huyan de la tiranía de Babilonia y de su príncipe el demonio: vean la inefable muerte (In Ictu Oculi) que han de pasar y el temible juicio (Finis Floriae Mundi) que les espera." A este texto añadamos el siguiente y tendremos claro el ideario espiritual que subyace en las dos obras. Dice Mañara: "Mira una bóveda; (ambas obras tienen la parte superior arqueada) entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer, si la has perdido, o los amigos que conocías; mira que silencio. No se oye ruido: sólo el roer de las carcomas y gusanos. Se percibe ... ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron". Gállego⁽⁴³⁾ describe el cuadro destacando los libros antiguos (Plinio) y modernos (Suarez, un "Historia de Carlos Quinto", un álbum de estampas, seguramente el de Gevaerts, abierto y mostrando un arco de triunfo erigido en Amberes en 1635 para la gloriosa entrada del Cardenal Infante). Los otros elementos son claros significantes de cuadros de vanidades terrenales, tanto de nobles como religiosos. Este auténtico emblema lleva su correspondiente mote: In Ictu Oculi,

(43). Gállego, 1968, Ed. 1972, p. 200.

sacado de la Epistola de San Pablo a los Corintios (XV, 52): "En un abrir y cerrar de ojos, los muertos resucitarán incorruptibles". Trapier⁽⁴⁴⁾ ha comparado, justamente, este cuadro con una escena de auto sacramental calderoniano, y algo de teatral tiene toda la composición. Bergström⁽⁴⁵⁾ ha señalado ciertamente, la selección de símbolos en contraste con la abundancia de los cuadros de York y Hartford, y el uso eficaz del espacio vacío oscuro. Así, los elementos iluminados se dibujan y contrastan sobre el fondo negro, presentándonoslos como una aparición. Obra, juntamente con su compañera, de gran calidad, lo que demuestra la importancia que tiene Valdés Leal en la pintura barroca española y universal.

4. Título: Finis Gloriam Mundi.

Una mano sostiene unas balanzas, con el mote "Ní más ni menos". En el suelo, ataúdes con personajes en descomposición: un obispo, un caballero con hábito, y al fondo, osamentas.

Oleo sobre lienzo: 220 x 216 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar. 1672.

(44). Trapier, 1956 y 1960.

(45). Bergström, 1970, p. 79.

Localización: Sevilla, Hospital de la Caridad, Capilla.

Muro de la epístola.

Fuentes: Igual que en la obra anterior. Hay que añadir:

-Preciado de la Vega, 1765.

-Mayans y Siscar, 1776.

Bibliografía: Igual que la obra anterior. Hay que añadir:

-Ciolkowski, 1924, p. 441.

-Subias Galter, 1962, p. 232.

Análisis crítico: Ver comentario del cuadro anterior.

Transcribimos, como complemento y especificidad del cuadro, el texto de Julián Gállego ⁽⁴⁶⁾ respecto a la obra: "Su pareja lleva el Mote "Ni más, ni menos" en los platillos de una balanza sostenida por un brazo que sale de las nubes con un estilo muy de emblema; la mano llagada indica que se trata de Cristo Juez. En uno de los platillos ("ni más") hay animales que simbolizan los pecados; en el otro ("ni menos"), libros, disciplinas, un corazón con el I-H-S jesuita..., las buenas acciones. Por el suelo descubrimos, entre la penumbra, varios ataúdes abiertos, donde se corrompen varios personajes: un obispo, un caballero de hábito -el mismo Mañara-, y al fondo, osamentas de imposible identificación. En primer término, una cartela: "Finitis Gloriam Mundi".

Valdés nos ha cejado en estos dos cuadros dos de

(46). Gállego, 1968, Ed. 1972, pp. 200-201.

los rarísimos jeroglíficos pintados que hayan llegado a nuestros días. Los elementos son conocidos de los aficionados a libros de emblemas. La antorcha, vela o cirio aparece en las "Empresas" de Borja y en los "Proverbios" de Pérez de Herrera, con el mote "Humo es la vida"; se trata ya de un símbolo grecorromano de la muerte, con un adolescente apagando una antorcha, tal como lo vemos en uso todavía a finales del siglo XVIII (supuesta tumba de W.A. Mozart, cementerio Sankt-Marx, Viena). El esqueleto con la guadaña es personaje de rigor en todos los catafalcos y sepulcros principescos, como vimos en el precedente capítulo. El brazo que sale de las nubes para sostener una balanza figura en los libros de Juan de Villava y de Baños de Velasco, y en éste con el propio mote de Villava "Nec plus aut minus" que Valdés Leal traduce al castellano. En fin, si el ataúd es, en su escueta miseria, bastante aterrador, el sarcófago, más rico y artístico, figura sin cesar en los emblemas, españoles o extranjeros, desde tiempos de Alciato".

8.2. Obras probables.5. Título: Peces y panes.

Sobre banquillo, a modo de mesa, cubierto por mantel blanco, un plato de loza con dos pescados; a los lados dos panes. A la izquierda, una jarra de ancha boca. Sobre el mantel, un cuchillo.

Oleo sobre lienzo: 58 x 73 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Marqués de Casa-Agudín.

Bibliografía: Cavestany, 1936/40, p. 152, lám. XXV.

Exposiciones: Madrid, 1935, Floreros y Bodegones en la Pintura Española, nº 17

Análisis crítico: Cavestany⁽⁴⁷⁾ lo compara con un trozo análogo del cuadro "Cena en el desierto", de colección privada. Por las semejanzas -no claras, a través de las fotografías- lo cataloga como obra segura de Valdés Leal.

(47). Cavestany, 1936/40, p. 152.

8.3. Obras dudosas, mal atribuidas y copias.6. Título: "Vanitas".

Un libro, calavera y vela encendida.

Oleo sobre lienzo: 11'4 x 18'2 cms.

Firma: Sin firmar.

Fecha: Sin fechar, ~ 1670.

Procedencia: Desconocida.

Localización: Gerald C. Paget.

Bibliografía: Catálogo, Newark, 1964/1965.⁽⁴⁸⁾

Exposiciones: Newark, 1964/1965, The Golden Age of Spanish Still-Life Painting, nº 12.

Análisis crítico: Atribuido a Herrera-el Viejo-; lo absurdo de la catalogación, nos lo acerca a Valdés Leal, aunque las calidades no se aprecian en la fotografía, nos lo apartan del maestro. Quizás obra de discípulo próximo.

7. Título: "In Ictu Oculi".

Localización: Córdoba, Ansorena.

Bibliografía: Valverde, 1963, p. 15.⁽⁴⁹⁾

Kinkead, 1978, nº 107C.

Comentario: Considerado como copia antigua por Kinkead.

(48). Como Francisco Herrera -el Viejo-.

(49). Lo fecha en 1653.

8. Título: "Finis Gloriam Mundi".

Procedencia: Sevilla, Antonio Bravo, nº 257.

Localización: Córdoba, Anscrena.

Bibliografía: Valverde, 1963, p. 15.

Kinkead, 1978, nº 108C.

Comentario: Considerado como copia antigua por Kinkead.

8.4. Obras citadas como de Valdés Leal, no vistas.9. Título: "Vanitas".

Libros y una calavera.

Oleo sobre lienzo: 50 x 64 cms.

Localización: Francia, M. Agnes.

Bibliografía: Catálogo, París, 1925, nº 102.

Exposiciones: París, 1925, Hotel Charpentier, Exposition d'Art Ancien Espagnol, nº 102.

ANDRES PEREZ.

1. COMENTARIO.

Andrés Pérez -Sevilla, 1660 / 1737 -, hijo de Francisco Pérez de Pineda, es nombrado por Ceán⁽¹⁾ como pintor de "flores y bordaduras por el natural". Quilliet⁽²⁾ traduce a Ceán, y Cavestany⁽³⁾ habla de él como pintor únicamente de flores. Sin embargo, en Notice des tableaux de la Galerie Espagnole (...), París, del año 1838, encontramos un cuadro de frutas atribuido al autor. Angulo⁽⁴⁾ no lo cita como bodegonista.

2. CATALOGO1. Título: "Fruits".

Oleo sobre lienzo: 70 x 54 cms.

Firma: -⁽⁵⁾.

Fecha: -

Localización: París, Museo del Louvre (en 1838).

Bibliografía: Notice des tableaux de la Galerie Espagnole Exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre, París, Imprimerie de Grapélet, 1838, nº 209⁽⁶⁾.

(1). Ceán, 1800, T. IV, p. 71.

(2). Quilliet, 1816, p. 257.

(3). Cavestany, 1936/40, p. 92

(4). Angulo, 1971, p. 366.

(5). Presumiblemente firmado, ya que la personalidad de Andrés Pérez no es lo suficientemente conocida para una atribución certera.

(6). Con noticia biográfica del autor.

"DE AVILA".

1. COMENTARIO.

Un Francisco de Avila es citado por Pacheco, Ceán y Guilliet, como retratista, y criado del Arzobispo Pedro de Vaca Castro. Existe un bodegón, en la colección Leichtenstein, de Viena, firmado De Avila pinxit, que podría ser obra de este autor.

2. CATALOGO.

2.1. Obras conservadas.

1. Título: Bodegón.

Oleo sobre lienzo: 154 x 89 cms.

Firma: Firmado, "De Avila pinxit".

Fecha: -

Procedencia: Desconocida.

Localización: Viena, colección Liechtenstein, nº 1226.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1968, n. 110, nº 309.

.