



La Imagen Reflejada



La Imagen Reflejada

Andalucía, Espejo de Europa



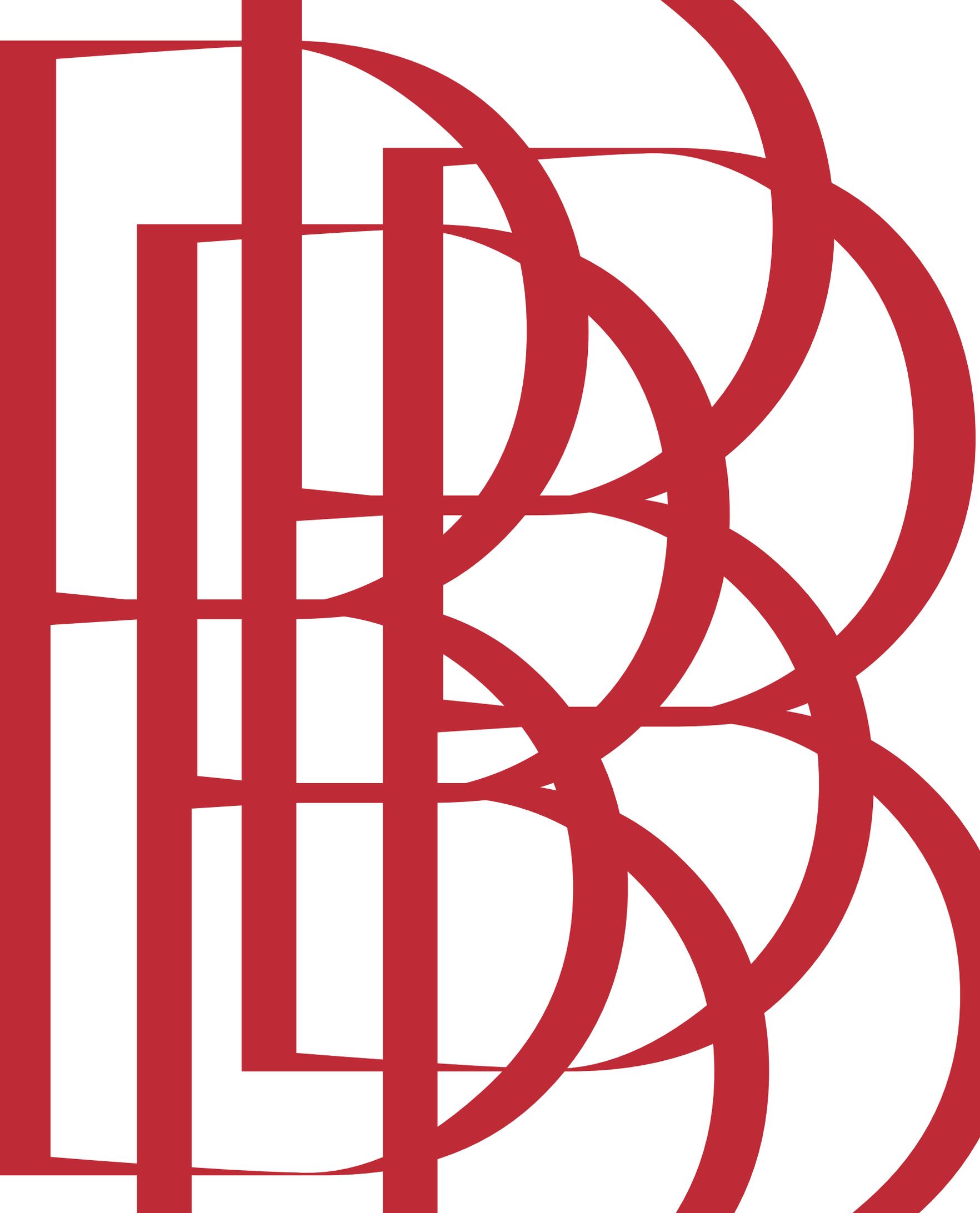


Imagen de portada:

Artemisia Gentileschi, *Magdalena Penitente*. Catedral, Sevilla.

La Imagen Reflejada

Andalucía, Espejo de Europa

La Imagen Reflejada

Andalucía, Espejo de Europa

Iglesia de Santa Cruz de Cádiz | 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA



Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes de España
Don Juan Carlos I y Doña Sofía

Manuel Chaves González
Presidente de la Junta de Andalucía

Rosario Torres Ruiz
Consejera de Cultura

Jesús Romero Benítez
Director General de Bienes Culturales

María Caballero Porro
Delegada Provincial de la Consejería de Cultura en
Cádiz

ANDALUCÍA BARROCA 2007

DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

Jefe del Servicio de Investigación y Difusión
del Patrimonio Histórico
Arturo Pérez Plaza

Departamento de Difusión
Luz Pérez Iriarte
Salomé Rodrigo Vila
José Luis Romero Torres
Rocío Rodríguez Ramos

Coordinación de Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes
María Luisa Cano Navas

Gestión de Actividades Culturales
Ana Patricia Romero Rodríguez
Natividad Rodríguez García

Gestión de Exposiciones
David Chillón Raposo
Daniel Expósito Sánchez
Yolanda Guasch Marí
Sarai Herrera Pérez
Pedro Manuel Martínez Lara
María Isabel Pérez Ruffí
Natividad Rodríguez García
Ana Patricia Romero Rodríguez
Carmen Sánchez Varo
Rafael Villafranca Jiménez

Itinerarios Culturales
Alba García Arana
Soledad Jiménez Barrera
Rosario Vega Reyes

Programación Musical
Pedro Luengo Gutiérrez

Servicio de Conservación y Obras
del Patrimonio Histórico
José Cuaresma Pardo

Departamento de Bienes Muebles
Jesús Marín Fatuarte
Marién Díaz Chacón
Fernanda Pérez Prieto

Departamento de Programación y Proyectos
Francisco Ramón Girón
Inmaculada Donaire Donaire
Teresa Morillo Díaz
Pedro Lobato Vida
Rafael García

Departamento de Inmuebles
Fernando Peñuela Jiménez
José Antonio Roldán Ruiz
Rocío Villegas Sánchez
Rosa Oliveros Román

Departamento de Seguimiento de Obras
Delfín Delgado Iglesias
Valeriano Melgar Rodríguez
Carlos Arauzo Arauzo

EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES

Director Gerente
Carlos Aracil Delgado

Directora de la Unidad de Programas de Cooperación
Manuela Pliego Sánchez

Jefas de Proyecto
Miriam Díaz del Cañizo
Eva González Lezcano

Técnico para Andalucía Barroca
Eva López Clavijo

Directora de la Unidad de Programas de Colaboración
Isabel Albert Guerola

Técnico para Andalucía Barroca
Beatriz Gutiérrez Roldán

Directora de la Unidad de Corporación Económica
e Industrias Culturales
Flora Pedraza Rodríguez

Técnico para Andalucía Barroca
María Magdalena Álvarez Pérez de León

Difusión de Andalucía Barroca
José Antonio Chacón Álvarez

COMITÉ CIENTÍFICO

Coordinador
Alfredo J. Morales

Comisarios
Rosario Camacho Martínez
Reyes Escalera Pérez
Ignacio Henares Cuéllar
Rafael López Guzmán
Luis Martínez Montiel
Fernando Pérez Mulet
Alfonso Pleguezuelo Hernández
Juan Luis Ravé Prieto
Pedro J. Respaldiza Lama
José Luis Romero Torres
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Antonio Torrejón Díaz
Enrique Valdivieso González

Secretario del Congreso Internacional
Luis R. Méndez Rodríguez

Colabora

Caja Duero

EXPOSICIÓN

Comisarios
Luis Francisco Martínez Montiel
Fernando Pérez Mulet

Gestión de la Exposición
David Chillón Raposo
Fabián Pérez Pacheco

Diseño y dirección de montaje
Frade Arquitectos S.L.

Conservación
Javier Barbasan Camacho, María de la Paz Barbero García, Anabel Barrena, Fátima Bermúdez-Coronel García de Vinuesa, María Bonso, José María Calderón Herrera, Cristina Corchón, Juan Luis Coto Cobo, Daniel Daza Selma, Carlota Mª Elena Meléndez, Inés Fernández Vallespín, Elena Hernández de la Obra, Pedro Jiménez Pintado, Rafael Leonor, Teresa López Obregón Silvestre, Marmolejo Hernández, S. L., María Luisa Millán Salgado, Mireya Albert, S.L., Esther Paez Mejías, María José Parrado Ramírez, Inmaculada Pérez Jimeno, Marta María Pérez Pérez, Jesús Porres Benavides, Beatriz Prado Campos, Néstor Prieto Jiménez, María Luisa Quirós Guerrero, Recar, S.C., José María Rodríguez Acosta, Regla Rossiñol Rodero, Marina Ruiz Gutiérrez, Ana Ruiz Núñez, Tulia Saez, Pilar Soler Núñez, María Eugenia Suárez, Lluvia Vega Cabrera.

Montaje Museográfico
Logística de Actos S.L.
SIT Transporte Internacional

Transporte
TTI Transporte Internacional

Seguros
Willis Andral

Agradecimientos

Amor Álvarez; Antonio Álvarez Rojas; Carmen Álvarez; Amelia Aranda; Juan Antonio Arenillas Torrejón; José Ramón Barros Caneda; Juana Abedia; Javier Barbasán; María Teresa Benavides; Pilar Benito García; Alfonso G. Blanco López de Lerma; Alfonso Blanco Picabia; Susana Bernal; Carmen Calvo Poyato; María Luisa Cano Navas; Ignacio Cano Rivero; David Chillón Raposo; Alicia Clavijo Calvo; Jesús Cuevas García; Román Fernández-Baca Casares; Graciela Fernández Bobadilla; Gabriel Ferreras Romero; Fuensanta García de la Torre; Fernando García Gutiérrez; Gerardo García León; Francisco García Mota; José Carlos García Solano; María Gembero; Luis Gonzalo González; Antonio de la Herránz Matorral; Juan José Iglesias Rodríguez; Rocio Izquierdo; María Izquierdo Pérez; Ángel Justo Estébanez; Teresa Laguna Paúl; Andrés Lasso de la Vega; Lucía de León Borrero; Antonio León-Sotelo Amat; Fernando López Barau; Carmen López García de Beas; Rafael López Guzmán; Francisco Juan Martínez Rojas; Beatriz Maestre de León; Fernando Martín; Enrique C. Martín; Rafael Mejía; Francisco Montes González; Alfredo J. Morales; María Morente del Monte; Antonio Muñoz Osorio; Francisco Navarro Ruiz; Javier de Navascués; José María Palencia Cerezo; Luis Panea; María Oliva Paz Ramírez; María de los ángeles Pazos Bernal; Lorenzo Pérez del Campo; Fabián Pérez Pacheco; Carmen Piñero Rodríguez; Fuensanta Plata García; Alfonso Pleguezuelo; Jesús Porres Benavides; Carmen Pries Picardo; Juan Luis Ravé Prieto; Manuel Ravina Martín; Ana María Remón Rodríguez; Francisco del Río; Gonzalo Roca de Togores Salinas; María Josefa Roca de Togores Salinas; Delfín Rodríguez; Rafael Ruiz de la Linde; Inmaculada Salinas; Fernando Sánchez García; Rafael Sánchez Lafuente; Rosario Sancho Royo; María Jesús Sanz; Felipe Serrano Estrella; Juan Alonso de la Sierra; Markus Trunk; Jesús Urra; Enrique Valdivieso.

Instituciones

Abadía del Sacromonte, Granada; Ars Nova, S.L; Archivo Histórico Provincial, Cádiz; Arzobispado de Granada; Arzobispado de Sevilla; Ayuntamiento de Cádiz; Ayuntamiento de Córdoba; Biblioteca General de la Universidad de Sevilla- BUS; Biblioteca Universitaria de Cádiz, Facultad Ciencias de la Salud; Biblioteca Universitaria de Granada; Catedral de Jaén; Catedral de Baeza (Jaén); Catedral de Málaga; Catedral de Sevilla; Capilla de María Santísima de la Aurora de Lucena (Córdoba); Chapiel, Conservación y Restauración, S.L.; Convento de la Asunción de Sevilla; Convento de la Purísima Concepción de Marchena (Sevilla); Convento de Santa Rosalía de Sevilla; Curia Eclesiástica de Granada; Delegación de Cultura de Cádiz; Dirección General de Museos, Junta de Andalucía; Excmo. Cabildo de la Catedral de Córdoba; Fundación Andrés de Ribera de Jerez (Cádiz); Fundación Casa Ducal de Medinaceli; Fundación Focus-Abengoa, Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla; Fundación Obra Social y Cultural y Cajasol; Gabinete de la Consejera, Junta de Andalucía; Gabinete del Ministro de Cultura, Gobierno de España; Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz; Hermandad Matriz de Almonte (Huelva); Iglesia Colegial de San Sebastián de Antequera (Málaga); Iglesia de San Miguel de Jerez (Cádiz); Iglesia de Santa Cruz de Teba (Málaga); Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja de Cádiz; Iglesia de Santa María de Alcázar y de San Andrés. Casa Rectoral de Baeza (Jaén); Iglesia de Santa María La Mayor La Coronada de Medina Sidonia (Cádiz); Iglesia de Santiago el Mayor de Ecija (Sevilla); Iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz); Iglesia del Rosario y Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz; Iglesia de Santo Domingo de Antequera (Málaga); Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Sevilla; Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid; Laboratorio de Arte de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla; Monasterio de San José del Carmen "Las Teresas" de Sevilla; Monasterio de Santa Paula de Sevilla; Museos Atalaya; El Palacio del Tiempo; Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén; Museo de Cádiz; Museo de Bellas Artes de Córdoba; Museo de Bellas Artes de Granada; Museo de Bellas Artes de Sevilla; Museo de Huelva; Museo Metropolitano de la Catedral de Granada; Museo de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga); Museo de Málaga, Museo del Ejército de Madrid; Obispado de Cádiz y Ceuta; Obispado de Jaén; Obispado de Medina Sidonia-Jerez; Obispado de Málaga; Parroquia de San Ignacio de Loyola de Morón de la Frontera (Sevilla); Parroquia de San Pedro de Antequera (Málaga); Parroquia Mayor de Santa Cruz de Ecija (Sevilla); Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid; Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz; Real Instituto y Observatorio de las Armadas de San Fernando (Cádiz); Real y Pontificia Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora de la Paz Coronada de Antequera; Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla; Universidad de Cádiz; Universidad de Granada; Universidad de Sevilla.

Colecciones privadas

Colección privada Familia Blanco Picabia; Colección privada Antonio de la Herránz; Colección privada Casa Ducal de Béjar; Colección privada Luis Mora-Figueroa; Colección Zayas; Coleccionistas particulares anónimos.

CATÁLOGO

Coordinación científica
Luis Francisco Martínez Montiel
Fernando Pérez Mulet

Coordinación técnica
Salomé Rodrigo Vila

Coordinación de fotografías
Pedro Jaime Moreno de Soto

Diseño General
Carmen Jiménez

Textos
Pilar Benito García
Mª Mercedes Fernández Martín
Fausta Franchini Guelfi
Luis Francisco Martínez Montiel
Miguel Morán Turina
Fernando Pérez Mulet
Javier Portús

Comentario de obras
Antonio Aguayo Cobo [A.A.C.]
Ángel Justo Estebanaraz [A.J.E.]
Ana Mª Villalobos Márquez [A.M.V.M.]
Ana Remón Rodríguez [A.R.R.]
David Chillón Raposo [D.C.H.R.]
Eva Villanueva Romero [E.V.R.]
Fernando Aroca Vicente [F.A.V.]
Francisco Javier Cornejo Vega [F.J.C.V.]
Francisco José González González [F.J.G.G.]
Francisco Montes González [F.M.G.]
Gerardo García León [G.G.L.]
Juan Antonio Arenillas Torrejón [J.A.A.T.]
Juan Carlos Hernández Núñez [J.C.H.N.]
José Juan Pérez Preciado. [J.J.P.P.]
Juan Luis Ravé Prieto [J.L.R.P.]
José Manuel Baena Gallé [J.M.B.G.]
José María Palencia Cerezo [J.M.P.C.]
José Miguel Sánchez Peña [J.M.S.P.]
Josefa Mata Torres [J.M.T.]
José Ramón Barros Caneda [J.R.B.C.]
Lorenzo Alonso de la Sierra [L.A.S.]
Luis de Mora-Figueroa [L.M.F.]
Luis Méndez Rodríguez [L.M.R.]
Mercedes Espiau Eizaguirre [M.E.E.]
Mª Fernanda Morón de Castro [M.F.M.C.]
Margarita García Calvo [M.G.C.]
Matteo Manzini [M.M.]
Mª Mercedes Fernández Martín [M.M.F.M.]
Mª de las Nieves Concepción Álvarez Moro [M.N.C.A.M.]
Mª del Valme Muñoz Rubio [M.V.M.R.]
Pilar Benito García [P.B.G.]
Rocío Izquierdo Moreno [R.I.M.]

Fotografías

Javier Algarra; Javier Andrada; Arenas Fotografía; José María Arroyo; Pedro Fera; José Luis Gutiérrez; Alvaro Holgado; José Carlos Madero; Museo Nacional del Prado; Heraclio Oliver; Patrimonio Nacional; Juan José Resinas; David Revuelta; José Miguel Sánchez Peña.

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación editorial
Domingo Rodríguez Ortega

Maquetación y fotomecánica
Grafo, S.A.

Impresión
Grafo, S.A.

Encuadernación
Grafo, S.A.

ISBN: 978-84-8266-769-0
Depósito legal: BI-2581-07

© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura

La presente obra ha sido impresa en papel certificado que promueve la Gestión Forestal Sostenible.





A



2007

ANDALUCIA BARROCA



A través de una variada selección de objetos artísticos y de publicaciones de la época, que se conservan en el patrimonio histórico andaluz o le han pertenecido, acercamos al público un legado desconocido que refleja las relaciones de Andalucía con las principales ciudades europeas y el carácter receptivo que tuvimos a la cultura barroca procedente de Italia, Flandes y Francia. Mostrar esta influencia, que es más conocida por los estudios históricos que por el conocimiento de las obras conservadas en instituciones culturales, iglesias o colecciones privadas de nuestra Comunidad, es el objetivo de la exposición La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa. Con ella aportamos al Proyecto Andalucía Barroca 2007 la dimensión internacional que alcanzó nuestra cultura durante los siglos XVII y XVIII y el interés de numerosos artistas extranjeros que se establecieron en distintas ciudades, destacando principalmente Cádiz por la situación estratégica y privilegiada de su puerto en la vía comercial de Europa con las Indias americanas o Filipinas.

A partir de esta exposición, la ciudadanía tendrá más conciencia de nuestra riqueza cultural, en la que junto a la nómina de arquitectos, creadores plásticos, escritores o músicos andaluces o que trabajaron en Andalucía, como Martínez Montañés, Góngora, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Hurtado Izquierdo, o el músico Francisco Correa de Arauxo, existen los nombres de Gentileschi, Algardi, Patalano, Fumo... Gran parte de estas obras extranjeras fueron importadas por particulares para su disfrute como coleccionistas o para su donación a instituciones religiosas, lo cual supuso el incremento de nuestro patrimonio así como la introducción de nuevas influencias en nuestro que-hacer artístico.

Para sede de esta exposición se ha elegido la Iglesia de Santa Cruz de Cádiz porque, además de ser uno de los edificios incluidos en el programa de restauración de monumentos significativos del Barroco andaluz, fue la primera catedral barroca gaditana. Aunque se han realizado trabajos de conservación arquitectónica y en los retablos de esta iglesia para convertirla temporalmente en sede expositiva, la intervención más importante se ha centrado en la restauración del interior de la torre, recuperándose lo que fue la antigua capilla sacramental y acondicionándose el sótano o cripta a un agradable espacio para uso de reuniones o exposiciones. La iglesia también ofrece el interés de aportar un valioso elemento al discurso del reflejo de Europa en Andalucía, porque en ella se conserva la capilla de la comunidad de genoveses, con su valioso retablo de mármoles de diferentes colores, importado de Italia a finales del siglo XVII. La restauración de este retablo con la recuperación de las esculturas de mármol originales, que habían sido trasladadas a la Catedral nueva, también ha sido patrocinada por la Consejería de Cultura para que formara parte del discurso de la exposición, como ejemplo de obra italiana que permanece in situ. La visita a esta exposición se completa con el agradable recorrido exterior frente al mar, hacia un horizonte por el que llegaban o marchaban los barcos que durante siglos trajeron esplendor económico a Andalucía.

Desde la Consejería de Cultura reiteramos el agradecimiento a las instituciones culturales, eclesiásticas y religiosas y a los particulares que con la cesión de su patrimonio han facilitado que podamos ofrecer esta visión singular y desconocida de lo que fue Andalucía y de su riqueza patrimonial.

Rosario Torres Ruiz
Consejera de Cultura

ÍNDICE



ESTUDIOS	17
La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet	18
Pintura y estampas en el Barroco andaluz Javier Portús	24
Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía barroca Miguel Morán Turina	42
El mobiliario europeo y su influencia en la Andalucía barroca Mercedes Fernández Martín	58
Tejidos de seda en la Andalucía barroca y las influencias italianas y francesas Pilar Benito García	76
Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción Fausta Franchini Guelfi	96
CATÁLOGO	111
BIBLIOGRAFÍA	375

Estudios

LA IMAGEN REFLEJADA ANDALUCÍA ESPEJO DE EUROPA

Luis Francisco Martínez Montiel

Fernando Pérez Mulet



Un determinado acontecimiento puede llegar a convertirse en el simbólico gozne que articule el cierre y la inauguración de un período, sobre todo si el azar obra de forma que coincida con el banal instante del cambio de un siglo a otro. Así podría haber sucedido con la previsible muerte de Felipe II en 1598, como si con él hubiera ido al polvo toda una organización política, toda una forma de entender la existencia y el destino de un imperio forjado a lo largo de una centuria. Así, de hecho, podríamos afirmar que aconteció en el imaginario colectivo hispano, sustanciado en la figura de la cervantina Isabel, la *española inglesa*, y más en la realidad cotidiana de los habitantes de Cádiz, tras la amarga conmoción del saco angloholandés de 1596. Y más evidente es la mudanza si, como en el transcurso del siglo XVII al XVIII, la implantación de una nueva dinastía, previa la Guerra de Sucesión, impone progresivamente una nueva política, cuando menos administrativa, fruto además de una inteligente voluntad reformadora.

Pero no todo es tan simple, no tan mecánico o inmediato. La sociedad es compleja, máxime la de estos tiempos, la del Antiguo Régimen, articulada en estamentos que, aun en permanente ósmosis o fluida relación, se conmueven con distintos énfasis ante las contingencias y eventos que marcan el devenir histórico. La burguesía del momento tiende a ser más dinámica, atenta a las crecientes oportunidades y, por ende, acomodaticia al cambio, la Iglesia actúa con el freno de la intolerancia o de la oportuna sensatez, y la nobleza, mientras, procura mantener sus privilegios ante la Corona que, a su vez, deberá medrar en beneficio propio al tiempo que templar tensiones con el mayor o el menor acierto de sus consejeros a tenor de las circunstancias. Y todo hasta que la propia evolución de la sociedad, la presencia de otras realidades con bienvenidas certezas a más de significados acontecimientos, aquí y allá, sea la Revolución, sea la Francesada, sea la Constitución de 1812, rasguen el velo y abran a las conciencias el aura de un nuevo tiempo, de unos nuevos valores y de una ineludible existencia a la que avenirse o que construir.

Discurrimos, pues, casi con una cronología exacta, redonda, en el marco de los siglos XVII y XVIII, del Siglo de Oro y del Siglo de las Luces, de las Dinastías de los Austrias, tal vez injustamente llamados Menores, y de los siguientes Borbones, del Siglo de Oro de la pintura española, no menos brillante que la europea, de la expresiva imaginería religiosa y de la sorprendente arquitectura expandida a lo largo de las Españas a uno y otro lado de la Mar Océana. Siglos artísticamente espectaculares, en España, en las Indias, y más, si cabe, en toda Europa. Con ello, ineludiblemente hablamos del Barroco, tanto del estilo cuanto del movimiento cultural, histórico, surgido de una evolución y, al tiempo, como una formulación positiva, válida y universal de premisas del inmediato Manierismo que, a lo largo del siglo XVI, habían puesto en solfa los nítidos y confiados presupuestos del clasicismo renacentista. Un Barroco que, en el transcurso del siglo XVIII, fue adquiriendo, al tiempo que un arrebatador y glorioso epígono, el injusto protagonismo de ser despreciado como un arte periclitado, tanto por raro, extravagante o de mal gusto, cuanto por creerlo expresión de una cultura, de un sentimiento anclado en el pasado, renuente a las conquistas de la razón y, por extensión, ajeno a esa sociedad que hacía valer con fuerza los principios de una nueva era.

El Barroco, así, no dejaba de ser un concepto más que negativo, ello en un doble sentido: en su primera formulación etimológica, como algo berrueco, irregular, desafecto a la norma y, en sus definiciones posteriores, sólo como antítesis de lo clásico,

pues se afirmaba lo que no era, mas no se discurría sobre qué obraba ni acerca de las aportaciones o de su significación. Ya en el siglo XVIII, con la perspectiva de una inmediatez histórica, Quatremère de Quincy definió lo barroco como “el superlativo de raro”, otro tanto hizo Francesco Milizia con “extravagante y exceso de lo grotesco” al respecto de la arquitectura de Borromini, y Jean Jacques Rousseau, refiriéndose a la música, convino en que el estilo resultaba “confuso, cargado de modulaciones y disonancias”. Pero fue a finales del siglo XIX, con perspectiva histórica y positivista, cuando, entre otros, Jacob Burckhardt en *El Cicerone*, en 1855, situaba el Barroco como un período completo de la Historia del Arte Italiano, todavía algo peyorativamente, cual una degeneración del Clasicismo, y, en especial, un discípulo, Heinrich Wölfflin, en su *Renacimiento y Barroco* de 1888, sentaba las bases para una comprensión cabal y global del movimiento en su calidad de estilo global europeo, expresión de una época con valores y acontecimientos propios. Por su parte, más tardíamente, Henry Focillon o Eugenio D’Ors incidirían en lo barroco en cuanto fenómeno periódico o intermitencia en las fases de estilo y, en consecuencia, intemporal, con caracteres formales magnificentes, emocionales o recargados que alternativamente se van sucediendo a lo largo de los sucesivos ciclos históricos y que, por descontado, también vienen a darse expresamente en este período en cuestión. El mismo Wölfflin, ya en 1915, con sus *Conceptos básicos de la historia del arte* había teorizado acerca de las categorías que informaban los dos polos artísticos opuestos y fundamentales de lo clásico y lo barroco. No obstante, estas concepciones autónomas de la forma quedaban expuestas al rechazo a medida que las investigaciones iban arrojando luz sobre las diferentes manifestaciones que se iban conociendo del lenguaje artístico europeo del momento.

La realidad es que, partiendo de tales recurrentes premisas, el acercamiento de los interesados y estudiosos al Barroco ha ido generando una creciente complejidad en torno al alcance del estilo y de su definición, así como del Barroco en cuanto un período concreto de la Historia. Sigue constituyendo un problema la delimitación de los límites cronológicos, pues funde su arranque con manifestaciones del transgresor Manierismo e, incluso, asume con veneración a los maestros del siglo XVI, especialmente a sus teóricos y tratadistas, al tiempo que se va diversificando a lo largo del XVIII, en contacto especialmente con el Rococó y con las nuevas Academias, así como con las opiniones de ilustrados y enciclopedistas. También es motivo de debate su evidente falta de unidad que, sólo en parte, puede explicarse en términos de fronteras o sensibilidades nacionales, véanse Inglaterra frente a Francia o Francia frente

a la Península Ibérica, ambas católicas, o de creencias religiosas enfrentadas y prácticas sociales o políticas opuestas, como aventuró hacia 1950 Arnold Hauser al reducir la complejidad europea casi a una escueta antítesis entre el modelo holandés, protestante y burgués, y el francés del absolutismo. Son, pues, sobrados los aspectos que alimentan la ambigüedad estética e histórica del concepto en cuestión y ello por hablar en una mera e inicial aproximación y tan sólo de problemas que atañen exclusivamente a la historia de las artes plásticas, de la arquitectura y del urbanismo. Si arduo es intentar definir *estilo*, *época* y *actitud* para las creaciones del XVII, como relataba Jan Bialostocki, cuánto más no lo será para el conjunto de los dos siglos.

El Barroco es, por consiguiente, de esencia y existencia complejas. Atiende, espacialmente, a una gran diversidad nacional, fluye a lo largo de un período histórico amplio y convulso, extremadamente dinámico, al tiempo que goza de un elenco de creadores independientes, creativos, a cual más genial, parejo a una clientela potente, ansiosa de manifestar su preeminencia social, fuerza política e influencia espiritual o, sin más, gustosa de la contemplación y posesión de toda obra, útil al conocimiento, a la voluntad divina o bella sin más, así como interesada en su pública exposición, consciente de los efectos catárticos y propagandísticos del arte. Con estos ingredientes la producción material, la libertad formal y la evolución personal de sus protagonistas quedaban garantizadas.

De aquí las múltiples digresiones acerca de lo que pueden dar de sí o, bien el modelo clásico anterior, pleno de validez, o bien, en gran medida, el estímulo de la propia naturaleza: en suma, tanto la experiencia de los maestros, su herencia transmitida y comprendida, cuanto las sucesivas nuevas experiencias, formales y espirituales, acerca de la concepción del arte y del conocimiento pero, sobre todo, acerca del ejercicio artístico. De aquí, por tanto, las consecuentes y variadas fórmulas de expresión radical, de capacidad de comunicación de emociones y de suspensión del espíritu. Éstas lo mismo se nos van a prodigar tanto si nos trastorna el negro pesimismo que fluye de los trazos de las *Misérias de la Guerra* de Jacques Callot como si quedamos encantados con la mágica y sutil perspectiva de la *Vista de Delft* de Jan Vermeer, igual abrumados ante el esplendor y pompa regia de Versalles que contritos y conmovidos entre los corales de la *Pasión según San Mateo* de Johan Sebastian Bach o, en fin, descubriendo las delicias de una simbólica y acuática *fiesta barroca*, en la inundada Piazza Navona de Roma, cómo no, la misma que con tanto primor recordaba Gian Paolo Panini en su descriptiva pintura de 1756.

El arte del Barroco español, condicionado por el protagonismo de los grandes maestros de las artes plásticas y la arquitectura, no deja de ser también motivo de constante estudio y reflexión, todo con la necesaria intención de desbrozar el alcance real, objetivo, de sus aportaciones en ese contexto de la cultura europea. Si no pródigo en escuelas o tendencias significadas, hecha salvedad de los grandes nombres, sí lo es en talleres y lugares de producción que, con la natural reserva, permiten hablar de ciertas particularidades, máxime si, como sucede con las labores de sederías, nos apartamos del sucinto terreno de las Bellas Artes tradicionales. En éstas, partiendo de las experiencias manieristas, ancladas en la tradición inicial de la Corte de los Austrias, con el prestigio escurialense por medio, y de la tendencia realista, puesta al día con la irrupción del coetáneo naturalismo, al que se llega no tanto por evolución natural cuanto por reflejo de las nuevas corrientes foráneas, nos encontramos con un arte militante, expresivo, soberbio vehículo para la expresión religiosa y, en consecuencia, no un realismo en sí sino más como un medio de avivar ideales y creencias.

Así, en la pintura especialmente, la experiencia barroca no es inmediata sino el resultado de una evolución vinculada alternativamente a los modelos italianos y flamencos, en especial durante la segunda mitad del siglo XVII con el relativo fin de los largos conflictos bélicos previos. En todo caso, el cordobés Antonio Palomino pudo afirmar que Italia estaba presente en España, transferida en estampas, libros y pinturas, y no sólo es que las grandes colecciones atesoraran obras señeras sino que los puertos cosmopolitas, como Sevilla, eran focos destacados de estos cambios por su relación con el mercado de obras de arte y la consiguiente venida de cuadros y objetos suntuarios y éstos, en un flujo constante, igual iban a servir para ilustrar un sentimiento de crisis que un optimismo regenerador, igual el *memento mori* y la ambigua *vanitas* que la alegría de vivir: *¡fácil sombra!*, *¡breve sueño!*. En suma, venían a surtir el escenario de ese *Teatro del Mundo* calderoniano que era la vida de la misma España del Diecisiete.

En cuanto al siglo XVIII, si hacemos abstracción del afrancesamiento de la Corte de los recién llegados Borbones, la continuidad es manifiesta en todos los terrenos, en la vigencia de un realismo, emocional y decorativo, que irá derivando su carga retórica en pos de una humanización grácil, en las formas y expresiones, que tiene su conexión natural con el estilo del Rococó. Ciertamente el momento esencial de la fricción estilística final se dará al contacto con la inmediata puesta en escena de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o, en

especial, con el control de las sucesivas academias provinciales sobre las actividades artísticas de sus correspondientes zonas de influencia. En cualquier caso, en esta época, marcada por un progreso y una evolución evidentes, con comunicaciones más fluidas y seguras, abierto el mundo, el trasvase de corrientes, de estilos diferentes u opuestos, así como el conocimiento de nuevos objetos y verdades, conducirán a una complejidad artística mayor que la vivida en el siglo precedente.

Andalucía, por su parte, en especial con la actividad de sus dos grandes urbes, Sevilla y Granada, abre el Barroco con cierta autonomía respecto a la Corte. Aun cuando no debamos hablar de un arte andaluz genérico, se reconoce la singular aportación de las escuelas o focos andaluces no sólo al patrimonio monumental español sino al desarrollo del mismo arte español o, en su caso, cortesano. Pero, además, las exigencias sociales y estéticas de la sociedad andaluza, así como las condiciones naturales de la zona, hacían inevitable no sólo la presencia de artistas foráneos, que incidirán en la renovación estilística, sino también de objetos artísticos producto del comercio y de la importación, dadas por demás las innegables relaciones políticas existentes con otros reinos y naciones pertenecientes a la Corona.

Precisamente, en relación con estos contactos, los grandes nobles andaluces venían haciendo gala de su amor por la acumulación de objetos, en especial artísticos, y por la erección de obras en las iglesias, expresión de todo un sistema de vida y proceso que, en menor medida, iba a continuar a lo largo del siglo XVII en función de las experiencias y circunstancias personales. Sucede con la Casa Ducal de Medina Sidonia, si bien no con la pujanza del siglo anterior, o, en especial, con los Duques de Alcalá, por mor de sus cargos como virreyes de Nápoles, más que un destino un premio para cualquier amante y entendido en artes. Pero también, a otra escala menor, es una pasión que se da entre comerciantes, prelados y funcionarios en general.

No es sólo cuestión que afecte a las artes plásticas sino, en especial, a las suntuarias, dado el prestigio y empuje de los factores holandeses e italianos, así como, al menos a través del prestigio de los modelos y del uso de los tratados, a la arquitectura. Sólo en la ciudad de Cádiz, durante el cambio de siglo, para tres prohombres relacionados entre sí por lazos familiares, los de Barrios y de la Rosa, se levantan tres palacios con ostentosas portadas monumentales en mármol, de artífices italianos, genoveses. Esta actitud de veneración a lo

italiano irá refrendándose a lo largo del XVIII con la importación de esculturas lignarias y en mármol de la misma región ligure: el prestigio fabril genovés y la sensibilidad afín del andaluz de mar, casi hombre mediterráneo, iban alterando la fisonomía de una ciudad que, no pocas veces, parecía actuar como una extensión más del comercio genovés .

En el Dieciocho, paulatinamente, entraremos en cambios significativos. Conviene significar que en este siglo no sólo hablamos de un proceso de prosperidad creciente sino de un sentido más humano y cosmopolita, hasta el punto de que la última pragmática suntuaria contra el exceso de lujo fue de 1723, ya con Felipe V. Por otro lado, nos encontramos con una visión distinta a la hora de acumular obras, tanto si son de arte como científicas o ambas a la vez. Las sociedades ilustradas imponen su sello: las bibliotecas dejan de ser un gabinete de maravillas para convertirse en un bien útil, funcional, independientemente del valor añadido de su belleza y, por extensión, al tiempo se convierten en un vehículo de entrada a nuevas ideas o ventana abierta a las maravillas del mundo, al conocimiento universal, *speculum orbis*. El mercader o el noble adinerado, a su vez, conviene en que el arte es un medio de enaltecer y herosear su vida de forma que, aunque consciente del valor crematístico de sus objetos, valor añadido del que tirar si hubiere necesidad, como se deduce por las tasaciones en los inventarios de bienes dieciochescos, los cuadros, grabados o estampas, mobiliario variado, instrumentos musicales, joyas, vajillas y cuberterías conforman no sólo el ajuar de cualquier casa de comerciante adinerado sino una proporción estimable en el total de su fortuna. Así, no siendo ya la Iglesia o la nobleza, además de la Corte, los únicos recipientes de obras de arte, la variedad temática, estilística y material quedan garantizadas. En cierto modo viene a ser un ejemplo del trasvase de los valores estamentales a los dinerarios, lo que, en este caso, podríamos emparejarlo al paso de los valores de representación a los de pura delectación o disfrute privado, arte de gabinete para compartir sólo con iguales, con los conocedores, con otros entendidos.

Al respecto, si bien es cierto que las sucesivas calamidades y trastornos que sucedieron a partir de la Guerra de la Independencia hasta nuestros días alteraron más que sensiblemente el estado del patrimonio nacional, el movimiento o trasvase entre residencias de obras a título individual y la desaparición por venta o destrucción de colecciones históricas ha sido mayor, si cabe, entre particulares, proceso que ha trastornado totalmente el panorama y conocimiento de las mismas hasta nuestros días. Basta una lectura de la edición de Manuel Ravina del

tomo XIII del *Viaje de España, Francia e Italia* del Conde de Maule, el dedicado a Cádiz y su comercio, para comprender el alcance de estas colecciones y de su desaparición o desmembración tras la muerte de los propietarios.

En cuanto al patrimonio nobiliario tampoco hay que olvidar que éste no se circunscribía a la región andaluza. Por demás y en especial, cuando tendieron a convertirse en nobleza cortesana, parte de sus colecciones quedaban en Madrid o, en compensación, aquí, al sur, venían, ello al margen de la propia evolución familiar de las grandes casas hasta nuestros días.

Esta exposición, así pues, pretende responder precisamente a esa realidad a la que cualquier comunidad amante del arte no podría sustraerse. En relación con las otras exposiciones programadas para Andalucía Barroca 2007, obviando la particular y brillante producción que le es propia, fundamenta un muestrario de objetos como testimonio de una sociedad, en sus diferentes estamentos o representaciones sociales, en sus diferentes sensibilidades, estéticas, religiosas, científicas, abierta a Europa, admiradora de la tradición de los grandes maestros, culta por extensión y transmisora de experiencias y conocimientos, en especial hacia el otro lado del poniente, hacia América. Es una exposición consciente de constituir un reflejo añadido de las pérdidas sufridas en el transcurso de trescientos años. Sufridas y casi olvidadas como sucedió con los *dos mil volúmenes poco más o menos* del Real Colegio de Cirugía que las Cortes Generales requisaron a fin de que los diputados doceañistas pudieran disponer para su oportuna ilustración, en tanto duraba el sitio de Cádiz, y que nunca restituyeron ni, por descontado, compensaron.

A su vez, esta muestra pretende enseñar un rico patrimonio a la sociedad a la que pertenece y de la que es legado, testimonio de una época y objeto cultural en sí mismo, concebido hoy como disfrute, incluso como recurso potencial de riqueza material, al tiempo que como objeto de estudio e investigación. Con ello no se hace sino, siguiendo la reflexión de Fernández-Baca Casares, contribuir a la permanente

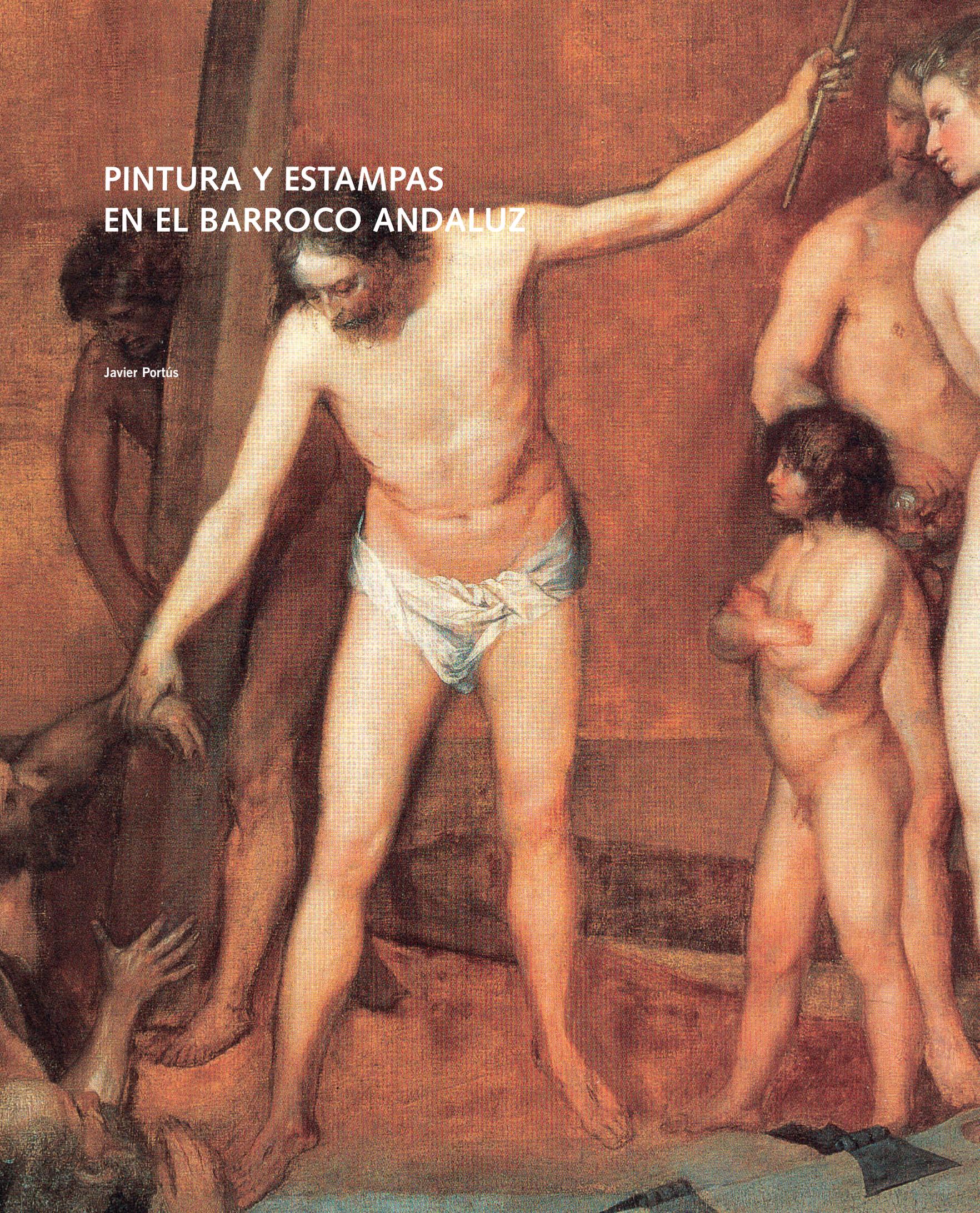
tensión en la tutela de estos bienes, actualizando y traduciendo las aportaciones varias desde los campos de la investigación, la información sistematizada, la protección en sus distintos aspectos y la adecuada difusión. Así hay que entender la colaboración de los distintos especialistas que, acerca de los aspectos esenciales en los que se enmarcan tanto las obras como el entorno histórico y geográfico en que se desarrollaron, nos informa en las siguientes páginas cumplidamente acerca de cada una de las piezas expuestas y acerca del estado de la cuestión al día de hoy en sus aspectos más genéricos.

Qué duda cabe que la selección ha venido impuesta sólo en parte por las circunstancias, es decir, por la grata disposición de los propietarios o las condiciones físicas del material elegido. En un caso, obras obligadas por su considerable peso específico en la historiografía artística correspondiente, en otro, dada su idoneidad al fin propuesto y con el valor añadido de ser conocidas o, al menos, expuestas por primera vez, individual o colectivamente. Al respecto, aquí podemos valorar, por añadidura, el papel sustancial que juegan los trabajos de catalogación previos, instrumentos de las medidas legales que sucesivamente, y en especial desde el Real Decreto de 1 de junio de 1900, se han ido reclamando y encomendando a distintos profesionales de la materia. En especial desde 1985, con la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español, y desde 1991 con la de la Ley de Patrimonio Histórico Andaluz, los avances han sido y son sustanciales. Con su puesta en marcha, a través de continuados planes de actuación, las inscripciones de bienes muebles han ido contribuyendo, aparte de a una eficaz gestión, protección y tutela, al conocimiento y difusión de los mismos.

Esta exposición, así, es también una experiencia que pretende cumplir precisamente con esos objetivos de estudio, ilustración y, por qué no, recreo, evocación de un pasado y sabor de un presente. Es, sin más, la cuidada exhibición de un conjunto de piezas con la pretensión de que el visitante pueda sentir, al fin de la visita y en el transcurso de la lectura de las siguientes páginas, *cómo el Cielo en la tierra cabe*.

PINTURA Y ESTAMPAS EN EL BARROCO ANDALUZ

Javier Portús



En 1614 se publicó *Vestigatio Arcani sensus in Apocalysi*, un erudito tratado que firma el jesuita Luis del Alcázar, uno de los teólogos más brillantes que trabajaban en Sevilla en los inicios de ese siglo, y amigo del pintor Francisco Pacheco, que en su *Arte de la pintura* cita algunos versos suyos.¹ El interés del libro desborda el campo del pensamiento teológico, pues afecta también al de la Historia del Arte, gracias a las veinticuatro estampas a toda página que lo ilustran.² Son imágenes de gran interés iconográfico y artístico, que constituyen uno de los eslabones tardíos de la larga cadena de ilustraciones sobre el Apocalipsis cuyos inicios se remontan a la época altomedieval. Como corresponde al texto que ilustran, abundan los detalles de alto valor simbólico, y el autor ha realizado un auténtico alarde de imaginación a la hora de dar una forma concreta a muchas de las imágenes literarias del texto de San Juan. Desde el punto de vista de la Historia del Arte español, la obra es muy interesante porque constituye el conjunto de imágenes que permiten conocer mejor las capacidades compositivas de Jáuregui, quien firma las estampas como «inventor».

Alonso Cano, *Descenso de Cristo al Limbo* (detalle).

¹ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 306.

² Han sido estudiadas, entre otros, en HERRERO GARCÍA, M., «Jáuregui como dibujante», *Arte Español*, XIII (1941), pp. 7-12.



Juan de Jáuregui, *La mujer apocalíptica*.

Además de importante poeta, el caballero sevillano don Juan de Jáuregui fue un pintor y dibujante de más que discreta capacidad, si hemos de juzgar por la cotización de sus cuadros. Desgraciadamente, no ha sido identificada ninguna de sus pinturas, aunque sí se conservan varias estampas basadas

en dibujos suyos. Su presencia en el tratado de Pacheco es frecuente, y él mismo escribió en varias ocasiones sobre materia artística.³

El medio en el que Luis del Alcázar y Juan de Jáuregui desarrollaron su actividad era Sevilla y, sin embargo, la obra fue publicada en latín y el lugar que figura como pie de imprenta es Amberes. Es algo que no debe extrañarnos, y no sólo porque la ciudad flamenca era uno de los grandes centros editoriales europeos, sino también porque en 1614 las posibilidades que existían en España de publicar un libro con la profusión y la calidad de ilustraciones de éste eran bastante limitadas. Aunque en Granada, con Francisco Heylan, se había llevado a cabo algún intento ambicioso, la realidad local estaba por lo general más cercana a la situación que lamentaba Sebastián de Covarrubias en 1610, cuando se quejaba de que, si bien había sido capaz de encontrar quien le dibujara sus emblemas, le había costado mucho hallar un grabador que se las grabara.⁴ El de Alcázar no fue el único libro escrito por un español, de carácter religioso y profusamente ilustrado publicado fuera del país, como demuestra la amplia actividad editorial de Benito Arias Montano.⁵

La imagen que ilustra el capítulo XII representa a la mujer apocalíptica como prefiguración de la Inmaculada, alzada sobre una luna con las puntas hacia abajo, con las manos juntas en oración y portando alas. A su izquierda aparece el dragón de siete cabezas y en la parte superior Dios Padre que acoge un alma, junto con San Miguel y otros ángeles que la defienden del monstruo infernal. El origen último de la mujer alada y el monstruo que la acompaña están en una estampa de Durero,⁶ aunque sometida a algunas variaciones aparentemente anecdóticas pero significativas, como la orientación de los cuernos de la luna hacia abajo. Las huellas que el libro y sus ilustraciones dejaron en Sevilla fueron múltiples desde el punto de vista artístico. Pacheco aprovechó el texto en su tratado de pintura para tratar de corregir errores habituales entre artistas y dar instrucciones iconográficas concretas; al mismo tiempo, la estampa con la mujer apocalíptica fue utilizada por pintores locales, como Velázquez, que probablemente se inspiró en ella

³ Sobre Jáuregui y su relación con el arte véase CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 147 y ss.; o RICO GARCÍA, J.M., *La perfecta idea de la altísima poesía: Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, 2001, pp. 234 y ss.

⁴ COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, Madrid, 1610, dedicatoria al Duque de Lerma.

⁵ Véase HANSEL, S., *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, 1999.

⁶ STRATTON, S., «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2 (1988), p. 77.

para la parte superior de *San Juan Evangelista en Patmos* (Londres, National Gallery).⁷ Pero la vida de esa estampa no se acaba en Sevilla; y así aparece su rastro en el retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), de Gregorio Fernández,⁸ y, más allá del Atlántico, en la *Virgen del Apocalipsis* del pintor mexicano Juan Correa (México, Museo Nacional de Tepotzotlán),⁹ o en la sillería del coro del Convento de San Agustín, en ciudad de México, de Salvador de Ocampo (actualmente en la Universidad de México).¹⁰

Hasta ahora nos hemos encontrado un libro publicado en latín en Amberes, escrito por un español, ilustrado con estampas probablemente realizadas por un grabador flamenco sobre dibujos de un sevillano, quien a su vez se basó en modelos de artistas foráneos, como Durero. Por su parte, alguna de esas imágenes inspiró obras de artistas locales, castellanos e iberoamericanos. Tal variedad de itinerarios, lejos de ser un hecho atípico, resultaba muy habitual durante la Edad Moderna en Europa, y sirve para definir la compleja realidad artística de ese momento. El desarrollo de la Historia del Arte como disciplina científica y la aparición de los grandes museos nacionales propiciaron la compartimentación de la historia de la pintura europea en escuelas nacionales o locales, lo que se relaciona con la necesidad de encontrar un sistema clasificatorio y con el desarrollo de los nacionalismos durante el siglo XIX. Se trata de un concepto que ha sido y sigue siendo útil como punto de partida, pero que no siempre refleja fielmente la realidad, caracterizada por una interrelación continua de obras y artistas y la ruptura frecuente de fronteras. A ello contribuyó la situación política del continente y el desarrollo de los medios de reproducción gráfica. En el caso español, la monarquía ejercía un control político sobre varios territorios europeos, entre ellos algunos de los principales centros de producción artística, como Flandes o Nápoles, y tenía una influencia importante en Roma. Ello se tradujo en una presencia destacadísima de los grandes maestros de la pintura italiana y flamenca en las colecciones espa-



Gregorio Fernández, *La mujer apocalíptica*. Iglesia de los Santos Juanes, Nava del Rey (Valladolid).

ñolas, empezando por la del rey, y en numerosas fundaciones religiosas. La pintura española de la Edad Moderna nunca se podrá estudiar desligada de la que se hacía en el resto de Europa, a la que estuvo unida mediante una relación que en la mayor parte de los casos fue de receptora pasiva, al menos durante el Barroco y salvando excepciones tan peculiares

⁷ A nuestro juicio en ese detalle de la obra de Velázquez converge el conocimiento de dos estampas muy parecidas entre sí: *San Juan Evangelista en Patmos*, de Sadeler, de donde procede la extremidad del dragón infernal; y la imagen de Jáuregui, que ha proporcionado la posición del cuerpo y las manos de la mujer o la luna con sus cuernos orientados hacia abajo. Velázquez sin duda conoció las ilustraciones de Jáuregui, dada la relación del autor del libro y el dibujante de la estampa con su suegro Pacheco. Sobre la relación entre la obra de Sadeler y la de Velázquez véase MARTÍNEZ RIPOLL, A., «El *San Juan Evangelista en la isla de Patmos* de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica», *Areas. Revista de Ciencias Sociales*, nº 3-4, 1983, pp. 201-208.

⁸ LÓPEZ-BARRAJÓN, M., «El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, LXVII, 268, 1994, pp. 391-396

⁹ NAVARRETE, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p. 57.

¹⁰ MARCO, E., *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973, p. 318.



Diego Velázquez, *San Juan Evangelista en Patmos*. National Gallery, Londres.

como Ribera. Palomino, en un párrafo muy conocido de su biografía de Murillo, expresó muy bien los medios mediante los cuales las obras de arte trascendían las fronteras donde fueron creadas: «Y es el caso que los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros; y que el estudio del natural (con estos antecedentes) en todas partes abunda: además de los hombres insignes, que han venido de allá, y nos han dejado aquí su escuela, y sus obras, desde el tiempo del señor Felipe Segundo, hasta el presente; junto con los españoles, que han pasado a Italia y han venido instruidos de allá».¹¹

Aunque en Andalucía no existían colecciones comparables a las que reunieron los reyes españoles en el Alcázar de Madrid y otros sitios reales, las circunstancias económicas, geográficas e históricas propiciaron esa permeabilidad a las influencias artísticas extranjeras, sobre todo en ciudades como Sevilla, cuya actividad económica atrajo a una importante población italiana y flamenca y generó una vida artística extraordinariamente rica, de la que tradicionalmente habían participado creadores extranjeros.

Uno de esos medios citados por Palomino fueron las estampas que, más allá incluso que las pinturas, se convirtieron durante la Edad Moderna en el principal instrumento transmisor de modelos artísticos. A ello contribuyeron tres de sus principales características: su tamaño, por lo general reducido, que las convertía en objetos fácilmente transportables y almacenables; su precio relativamente módico, que facilitaba su adquisición y la formación de colecciones bien nutridas; y, relacionado con lo anterior, su naturaleza multiplicable, todo lo cual sirvió para difundir por todo el continente modelos iconográficos y fórmulas de expresión. Desde este punto de vista, la importancia que para el lenguaje artístico tuvo el desarrollo del grabado a partir principalmente de finales del siglo XV sólo es comparable con la que, para la transmisión del cono-

cimiento textual, tuvo la invención de la imprenta en la misma época. Aunque muchas estampas nacieron con un fin puramente utilitario (devocional, informativo, etc.), pronto se exploraron las posibilidades artísticas y expresivas de ese medio, y no tardó mucho en ser utilizado también para reproducir obras de arte y transmitir modelos estéticos. Enseguida artistas dedicados a diferentes disciplinas empezaron a hacer uso de estas imágenes de papel y tradujeron sus formas al lienzo, la piedra o la madera.

En España, el uso de estampas por parte de los pintores se advierte desde fechas muy tempranas,¹² y sería constante durante siglos. Es un material que proporcionaba al artista no sólo conocimiento acerca de cómo otros colegas se habían enfrentado a los problemas generales de la representación figurativa, sino también modelos concretos que podían resultar de gran ayuda a la hora de construir una composición, imitar un gesto o describir una figura o un vestido. La casuística de la relación entre los artistas y el grabado es amplísima, pues se trataba de un instrumento de trabajo habitual.¹³ Sin embargo, dado que la originalidad y la capacidad de innovación eran valores importantes asociados con la creación artística, las posturas ante esa práctica no siempre eran favorables. Un teórico importante e influyente como Gian Paolo Lomazzo la expresó al indicar que aquel que sigue demasiado de cerca la imagen grabada «no debe llamarse pintor, sino imitador o incluso destructor del arte»,¹⁴ y fray José de Sigüenza, cuando describió las pinturas que hizo Pellegrino Tibaldi en El Escorial, se lamentó de que «aprovechó en más de una parte de las cosas de Alberto, que para hombre de tanta invención es defecto, si no lo excusamos con la prisa que se le daba a que lo acabase».¹⁵ «Alberto» es Durero, cuyas estampas se cuentan entre los modelos de los que más provecho han sacado los artistas españoles.¹⁶ La realidad no era tan tajante como la doctrina, y de hecho, en las obras de todos los grandes pintores andaluces del siglo XVII se puede rastrear el uso de modelos grabados, sin que eso haya menoscabado nunca su mérito. Las fuentes nos hablan de la afición de Alonso Cano a valerse de este tipo de instrumentos y de su con-

¹¹ PALOMINO, A., *Vidas* (1724), ed. N. Ayala, Madrid, 1986, p. 291.

¹² Véase, por ejemplo, SILVA, P., «La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, LXI, 1988, pp. 271-289.

¹³ SILVA, P., «La utilización de grabados por los pintores españoles de la época de Velázquez», *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, p. 320.

¹⁴ LOMAZZO, G.P., *Tratatto dell'Arte della pittura* (1584), Cito por P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vols., Milán-Nápoles, 1971-1977, t. II, pp. 418-419.

¹⁵ FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial* (1605), Madrid, 1963, p. 236.

¹⁶ SILVA, P., «Durero en España», cat. exp. *Durero. Obras maestras de la Albertina*, ed. J.M. Matilla, Madrid, 2005, pp. 41-76.

testación a aquellos que lo censuraban; y los tratados de Pacheco o Palomino nos enseñan que para ciertos estadios de estudio y progreso artístico el estudio de los modelos grabados se consideraba deseable e, incluso, imprescindible.¹⁷

A la hora de valorar la presencia del grabado en la pintura andaluza del Barroco, lo primero que hay que tener en cuenta es que en este aspecto, como en otros, el arte español en general tomó una actitud pasiva; es decir, es fácil encontrar numerosos ejemplos de préstamos formales procedentes de estampas extranjeras; y no es posible hallar pinturas realizadas en Italia, Flandes o Francia cuyo punto de partida sea una estampa andaluza. Es un dato obvio, pero hay que tenerlo en cuenta (entre otros muchos factores) a la hora de preguntarnos la razón por la que la pintura andaluza del Barroco (y española en general) apenas fue conocida y no ejerció influencia más allá de las fronteras nacionales. El desarrollo del grabado en España fue un proceso comparativamente tardío, lo que resulta especialmente cierto en lo que se refiere a las composiciones sueltas que no están ligadas al mundo de la ilustración del libro. Además, muchos de los grabadores eran de procedencia extranjera, sobre todo aquellos que se dedicaron a la calcografía desde finales del siglo XVI. En el caso de Andalucía, hay una importante presencia de flamencos, como los Heylan que trabajan en Granada o Isaac Lievendal, asentado en Sevilla. Junto a ellos aparecen artífices locales, entre los que destaca Francisco Herrera el Viejo.¹⁸ En cualquier caso, la producción local fue bastante limitada, y cuando se habla de la influencia del grabado en la pintura andaluza del Barroco hay que referirse casi exclusivamente a la estampa extranjera, aunque haya excepciones como alguna obra de Jusepe Martínez. La dependencia respecto al extranjero también se daba cuando se trataba de difundir composiciones propias. Ya lo hemos visto con las estampas basadas en los dibujos de Juan de Jáuregui. Otro ejemplo lo tenemos en el *Autorretrato* de Murillo (National Gallery, Londres), que fue grabado en Amberes por Richard Collin a expensas de Nicolás Omazur, el amigo y coleccionista del pin-

tor.¹⁹ En este caso se trata probablemente de un camino de ida y vuelta, que ilustra muy bien sobre los singulares itinerarios de los modelos artísticos en esa época: el cuadro de Murillo, en el que el retrato aparece inscrito en un óvalo y se juega ostensiblemente con la idea de ilusionismo, procede a su vez de modelos flamencos y holandeses del siglo XVII, a los que el sevillano probablemente tuvo acceso a través de imágenes grabadas.²⁰

Son temas a los que han venido prestando mucha atención los historiadores del arte español desde el segundo tercio del siglo XX, dada la extraordinaria calidad de muchos de los artistas implicados. A partir de los estudios pioneros de Diego Angulo y Martín S. Soria se empezó a poner de manifiesto no sólo que los grandes maestros andaluces no dudaron en servirse del auxilio de estampas para organizar sus composiciones y realizar sus cuadros, sino también que no se puede tener una plena comprensión de la manera de actuar de alguno de ellos (especialmente Zurbarán) sin estudiar este tipo de influencias. Se trata, sin embargo, de una metodología que requiere sentido común y capacidad de discernir hasta qué punto hay una relación verosímil y efectiva entre ciertos detalles pictóricos y las estampas que supuestamente les inspiran, pues algunas veces se ha caído en excesos interpretativos. La cantidad de estampas que nos ha quedado y que estaba a disposición de los artistas es tan grande y la variedad de registros expresivos (corporales, faciales, etc.) del ser humano lo suficientemente limitada como para que sea posible hallar un precedente grabado a cualquier gesto o actitud, sobre todo teniendo en cuenta que el artista de la Edad Moderna se movía entre registros gestuales mucho más restringidos que los que tenía a su disposición el pintor de los siglos XIX o XX, mucho más libre en este sentido. Ya Francisco Pacheco, citando a Lomazzo, se había hecho eco de esa realidad en su *Arte de la pintura*, aunque limitándola al ámbito de la Capilla Sixtina: «¿Cuál movimiento puede hacer un cuerpo, y en qué modo se puede poner que no se vea en la famosa pintura del Juicio Universal de la mano del divino Micael Angel, en la capilla del Papa en Roma?».²¹

¹⁷ Así, por ejemplo, PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 434: «Dicho se está, que con los que no saben más que contrahacer (y han de seguir los originales buenos o malos, sean estampas, debuxos, o pinturas) no hablamos aquí, que éstos tocan al primer estado, como habemos visto. Todavía los del segundo podrían valerse de estos documentos, que, al fin, juntan de varias cosas una, por estar más aprovechados. Y, así, podrán éstos, cuando se les ofrezca pintar alguna figura, o historia, elegir de las estampas, debuxos de mano, o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y paisajes y juntarlo en uno, de suerte, que se les deba, por lo menos, la composición, y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo».

¹⁸ Para una visión de la situación del grabado en Andalucía a principios del siglo XVII, véase GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, pp. 210 y ss.

¹⁹ GARCÍA FELGUERA, M.S., *La fortuna de Murillo 1682-1900*, Sevilla, 1989, pp. 34-35

²⁰ Cat. exp. *Murillo (1617-1682)*, Madrid, 1982, nº 61.²¹ PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 79.

²¹ PACHECO, F., *Arte de la pintura* (1649), ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 79.

El caso es que a partir de esos trabajos pioneros han sido muchos los estudiosos que se han dedicado a la búsqueda de precedentes grabados, y hoy en día se cuenta con una bibliografía muy extensa y una casuística extraordinariamente amplia, como puede comprobar todo aquel que se aproxime a la monografía de Benito Navarrete, donde se recoge y analiza detalladamente el fenómeno.²² Y, aun así, el tema está lejos de agotarse, pues nunca dejan de surgir nuevas propuestas.²³

Estos estudios muestran que el uso de la estampa estuvo muy extendido entre todos los pintores andaluces del Barroco, sin excepción; como, por otra parte, fue habitual entre los artistas no sólo españoles sino también europeos de la época. Ningún gran pintor andaluz dejó de ayudarse con este tipo de instrumentos, aunque la frecuencia, el modo, la intensidad y el grado de fidelidad al modelo varió mucho entre unos y otros, como luego veremos. La diversidad de fuentes grabadas fue grande, y los artistas hicieron uso de gran parte de lo que tuvieron a su alcance, independientemente de la calidad de la estampa o de su función; de manera que encontramos tanto obras inspiradas en grabados sueltos como en ilustraciones de libros, debidas a autores que trabajaron en épocas y lugares distintos y alcanzaron niveles de calidad desiguales. Sin embargo, dentro de esa variedad se ha señalado la existencia de una serie de predilecciones. Así, abundan las obras grabadas por artistas del siglo XVI, en especial Durero (que fue una fuente de inspiración formal en gran parte de Europa), Cornelis Cort, Goltzius y Spranger; es decir, que difundieron un lenguaje formal renacentista y manierista. En lo que se refiere a las estampas del siglo XVII, una proporción muy alta habían sido grabadas o estaban basadas en composiciones de Abraham Bloemaert, Rubens y Van Dyck. Como señala Navarrete, los grabadores flamencos tienen una presencia mayoritaria; lo que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta el extraordinario desarrollo que habían alcanzado la imprenta y el grabado en ciudades como Amberes, que generó también una importante red de distribución. De hecho, el conocimiento a través del grabado de las obras de algunos pintores italianos, como Tiziano o Zúcaro, no se llevó a cabo mediante estampas de esa procedencia, sino que se difundió a través de obras abiertas por Cort u otros grabadores flamen-

cos.²⁴ Se trata de uno de los muchos datos que muestran la continua ruptura de barreras geográficas que se dio en el arte europeo de la Edad Moderna, y lo muy densa que fue la red de influencias.

La demostración que han llevado a cabo los historiadores del arte de las últimas décadas del uso habitual de las estampas por los pintores andaluces y la identificación de los principales modelos grabados son las bases que permiten hacer una reflexión sobre la influencia efectiva de ese medio artístico sobre la pintura andaluza del Barroco. Las preguntas que surgen son: ¿el discurrir de la pintura que se hacía en la zona en esa época habría sido sustancialmente distinto sin el apoyo de tanto material grabado? Y, sobre todo, ¿cuánto deben al uso de la estampa las grandes aportaciones concretas que hicieron los artistas andaluces a la pintura europea? Son preguntas, por supuesto, sin una respuesta única, y un tanto reductoras, en la medida en que la estampa no puede estudiarse como un medio artístico aislado, sino que, en este caso, debe contemplarse como uno más de entre los numerosos instrumentos a través de los cuales se difundían en Europa formas y contenidos artísticos; al lado, por ejemplo, de otras obras de arte que el artista (o sus clientes) veían en su ciudad o durante sus viajes. Sin embargo, a través de varios ejemplos se puede tratar de definir la relación de los pintores con el grabado.

Cuando se aborda este tema, el artista andaluz que en mayor número de ocasiones sale tradicionalmente a relucir es Alonso Cano. Y no tanto porque en su pintura sea posible hallar huellas de composiciones grabadas, sino sobre todo porque las fuentes antiguas insistieron en este tema. Tanto en las monografías sobre el pintor como en los estudios generales sobre el grabado en España se traen con frecuencia a colación los testimonios de Jusepe Martínez y Antonio Palomino acerca de la relación del granadino con la estampa. El primero lo trató en Madrid, lo que lo convierte en fuente de primera mano y de gran fiabilidad. Por él sabemos que empleaba buena parte de su tiempo «en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista».²⁵ En cuanto a Palomino, nos

²² NAVARRETE, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998. Recoge y analiza todo el material que documenta la relación entre la estampa y la pintura conocido hasta la fecha de publicación.

²³ Un lúcido acercamiento reciente a la relación entre estampa y creación pictórica en el Siglo de Oro, en CHERRY, P., «Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española», *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 377-388.

²⁴ NAVARRETE, B., *op.cit.*, pp. 11 y ss.

²⁵ JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. J. Gállego, Madrid, 1988, p. 193.



Alonso Cano, *Descenso de Cristo al Limbo*. Country Museum, Los Ángeles (EE.UU.).

dejó un precioso y muy difundido párrafo que nos da idea de cómo se llegaban a utilizar y manipular esas imágenes: «No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: ‘Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono’. Y tenía razón, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión».²⁶ Se trata de un testimonio muy interesante, teniendo en cuenta que quien lo transmite es un pintor, habituado por tanto a ese tipo de usos profesionales; y que su protagonista es uno de los artistas con mayor conciencia creativa del Siglo de Oro español.

El estudio de las fuentes que inspiraron sus obras corrobora estos testimonios. Así, la *Lamentación por Cristo muerto* del Museo Cerralbo está inspirado en una estampa de Van Dyck, las relaciones entre *San Juan Evangelista* de Budapest y *San Jerónimo y la trompeta* de Ribera son estrechas (aunque no tanto como para asegurar una traducción directa), la *Primera labor de Adán y Eva* (Glasgow, Pollock House) sigue muy de cerca una estampa de Jan Saenredem, aunque adaptada a un formato apaisado; algún detalle de *La purificación de la Virgen* de la Catedral de Granada está tomado de una obra grabada por Cornelis Cort a partir de una composición de Federico Zuccaro, aunque el artista granadino ha alterado los rasgos de la Madre y el Niño para adaptarlos a la fisonomía que le es característica; la *Virgen con el Niño* del Museo del Prado tiene como punto de partida una estampa con tema similar realizada por Durero en 1520, etc.²⁷ Aunque en casos, como el de la *Primera labor de Adán y Eva*, la relación entre pintura y estampa es directa, y en algunos aspectos casi literal, en otras obras Cano utiliza la estampa como punto de partida para llevar a cabo transformaciones importantes, enmascarando el modelo original. De hecho, de algunas obras como las versiones de *Cristo sostenido por un ángel* se han podido señalar varios precedentes diferentes, como un grabado de Goltzius sobre una composición de Spranger,²⁸ del que procede la actitud del ángel en una de las versiones del Museo del Prado, o una estampa de Cornelis Cort sobre composición de Julio Clovio que representa la «lamentación por Cristo muerto».²⁹



Giulio Bonasone, *Descenso de Cristo al Limbo*.

La obra que mejor permite reconocer la naturaleza del diálogo que mantuvo Alonso Cano con el grabado es *El descenso al Limbo* (Los Ángeles, County Museum), uno de los cuadros más singulares de su autor y de la pintura española de mediados del siglo XVII, no sólo porque se trataba de un tema poco habitual en ese momento, sino también por su gran calidad y porque incluye uno de los pocos desnudos femeninos que se pintaron entonces en el país. Para hacerla, Cano no partió de cero, pues se inspiró en una estampa de Giulio Bonasone que representa la misma escena evangélica.³⁰ Semejante fuente de inspiración se justifica en parte por la ya comentada inexistencia de una tradición reciente de representación de ese tema, que era mucho más habitual en el mundo medieval que en el moderno. Del grabado procede la distribución general de las

²⁶ PALOMINO, A., *op.cit.*, pp. 249-259.

²⁷ Para estos ejemplos en NAVARRETE, B., *op.cit.*, pp. 149, 179; o VÉLIZ, Z., «Alonso Cano dibujante», *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., Madrid, 2001, pp. 34-37.

²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1969.

²⁹ VÉLIZ, *op.cit.*, p. 37.

³⁰ WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 62.²⁶ PALOMINO, A., *op.cit.*, pp. 249-259.

masas, con las figuras de Adán y Eva agrupadas en el extremo derecho, y Cristo en el centro ayudando a sacar a la gente del limbo, todo lo cual crea en la estampa y la pintura un gran espacio al fondo. En la obra de Bonasone está inspirada también la anatomía de Eva y el punto de vista desde el que está descrita.

A partir de allí, Alonso Cano ha llevado a cabo una serie de cambios que alteran notablemente el resultado estético, y convierten una composición manierista en una obra barroca, que responde mejor a las expectativas expresivas de mediados del siglo XVII. La operación de Alonso Cano ha redundado en una mayor concentración narrativa y expresiva, que ha sido conseguida mediante una simplificación de medios y personajes. Así, mientras que en la estampa el espacio del fondo se organiza como una sucesión de bóvedas sobre pilares y la perspectiva se prolonga mucho, en el cuadro se convierte en una ancha pared lisa y monocroma, interrumpida únicamente por una ventana enrejada tras la que se ve el dragón infernal, con todo lo cual el espacio se reduce considerablemente, y en vez de contribuir a dispersar la atención y la expresión (como en la estampa) sirve para concentrar nuestra atención en las acciones y las actitudes de los personajes. Es un juego de campos de color que tiene paralelos en otras obras de Cano, como *La lactación de San Bernardo* (Museo del Prado) donde, igualmente, la amplia pared está interrumpida por una ventana enrejada, en ese caso circular. Pero para evitar la posibilidad de monotonía y romper un poco la gran superficie ocre del fondo, juega con dos elementos que están presentes en la estampa, aunque introduciendo algunas variaciones muy acertadas. Así, se fija en el personaje que asoma en el extremo lateral derecho de la obra de Bonasone soportando una gran cruz, y lo traslada a la parte izquierda, tras la figura de Cristo, con lo que consigue dos cosas: por un lado, la elevada cruz rompe la monotonía de la pared y contribuye a otorgar un sentido ascensional a la composición; y por otro, la figura del que la porta crea un nuevo plano espacial que aporta más profundidad a la composición entera. Por otra parte, acorta la fina y prolongada cruz con gallardete que lleva Cristo y la convierte en un asta con una dinámica banderola verde que igualmente rompe la monotonía cromática del fondo y coadyuva en ese impulso hacia arriba.

También se ha producido una importante simplificación en el número de los personajes. Los aparatosos seres infernales de la estampa han quedado reducidos a un pequeño dragón, y la multitud que implora la ayuda de Cristo está representada en el lienzo por sólo dos fieles. En cuanto a Adán y Eva, los ha concentrado acercando uno al otro, y ha añadido a un niño,

con lo que el grupo adquiere una autonomía y una importancia compositiva de la que carece en la estampa, donde apenas hay transición entre todos los personajes. A esa autonomía contribuye también otro hecho: Bonasone alzó a Cristo sobre un sillar y lo situó por encima del resto de los personajes; una preeminencia que en el lienzo no existe, pues su lugar más alto lo ocupa la cabeza de Eva.

Pero la diferencia más importante entre ambas imágenes no afecta al campo compositivo sino al cromático. Es un problema que, obviamente, está presente en la relación entre cualquier estampa y cualquier pintura que la utilice como modelo, pero que se hace todavía más acusado en casos como éste. Los valores expresivos del cuadro de Alonso Cano no dependen sólo de la composición o de las acciones que interpretan sus personajes, sino que se transmiten también a través de la forma como ha descrito los cuerpos de los mismos: por el modelado suave, muelle y nacarado de Eva, y la manera sedosa como le cae el cabello, o el contraste entre la tensión de la anatomía musculada de Cristo y los pliegues de su tronco. Son todos ellos desnudos muy cuidados, que responden a un sistema de proporciones clásicas y que el pintor ha cargado de una emoción muy distinta a la que transmiten los cuerpos que aparecen en la estampa. Una emoción, además, muy coherente con el proceso de concentración expresiva al que ha sometido a la composición en su conjunto, y que, en último término, se traduce en un incremento notable de la sensación de vida y animación.

A la hora de tratar de describir los términos precisos en los que se inscribe la aportación del grabado a la pintura andaluza del Barroco, es muy importante tener en cuenta tanto las posibilidades como las limitaciones de esa técnica artística. La estampa servía para difundir modelos iconográficos, fórmulas compositivas, todo un catálogo de gestos y actitudes, detalles de vestuario o de ambientación arquitectónica, etc.; es decir, gran parte de los elementos que convertían la pintura en arte, según la definición humanista. Sin embargo, como se ha indicado más arriba, se trataba de un medio ajeno al color, pues sólo contaba con la simulación de luces y sombras para establecer un sistema lumínico. Le estaba vedado el color, que para la pintura de la época no tenía un simple valor adjetivo, sino que le estaban asociados valores muy concretos. Aunque para la teoría humanista de la pintura se trataba de un elemento secundario respecto al dibujo, pues a través de este se podía transmitir el sistema de proporciones y era posible construir una perspectiva «científica» y narrar historias, a medida que avanzaba el siglo XVI el color fue adquiriendo una mayor

importancia, a lo que contribuyó el extraordinario desarrollo que alcanzó en lugares como Venecia. En el XVII se convirtió en un protagonista principal de la pintura, y en ello Andalucía no fue una excepción. La causa de ese auge hay que buscarla en el hecho de que al color le estaban vinculados algunos de los valores más apreciados por buena parte de los artistas del siglo XVII: era instrumento fundamental e imprescindible para transmitir una experiencia visual y a través de él se podían describir mejor las emociones y dar una apariencia de vida.³¹ Así, Pacheco trataba de demostrar la superioridad de la pintura con relación a la escultura argumentando que en aquella es «más viva su representación por la virtud y fuerza de los colores», a través de los cuales se describen «las pasiones y efectos del ánimo con mayor viveza»;³² y un escritor tan perceptivo hacia los valores pictóricos como fray Hortensio Félix Paravicino, afirmaba que sin la presencia del colorido, un cuadro sería «obra muerta».³³

Y son precisamente esos valores específicos del color los que salen a relucir cuando se compara el cuadro de Cano con su precedente grabado; a lo que contribuye de manera decisiva el hecho de que en esa época se consideraba el desnudo el campo donde mejor podían expresarse los valores cromáticos.³⁴ En este caso, el color aporta a la acción verosimilitud, da a los cuerpos una existencia concreta y tangible, y los dota de emoción, haciendo que la escena entera se anime. Se trata, además, de un colorido con un alto grado de autonomía, pues más que estar sujeto a la forma, la crea.

El grabado era un instrumento más, entre varios, y su uso continuado no sirvió, en general, para difundir una estética determinada. Más bien actuó como un repertorio de motivos que facilitaba extraordinariamente la labor al pintor. Uno de los ejemplos más extraordinarios que nos han dejado los pintores nacidos en Andalucía de hasta qué punto es posible crear una obra absolutamente original desde el punto de vista estético

partiendo de fuentes grabadas nos lo ofrece Velázquez. Para concebir la distribución de masas de *La rendición de Breda* (Museo del Prado) probablemente se sirvió de algunas ilustraciones de libros, como los *Quadrins historiques de la Bible* de Claudio Paradin (Lyon, 1553) que incluye una representación del Encuentro de Abraham y Melquisedec, que recuerda la disposición de españoles y holandeses.³⁵ Sin embargo, el resultado es muy diferente, tanto desde el punto de vista narrativo como del énfasis expresivo. Otro ejemplo bien conocido desde hace más de medio siglo de inspiración en modelos grabados lo proporciona *San Antonio y San Pablo* (Museo del Prado). Se trataba de un tema con escasa tradición en la pintura española, y el artista decidió documentarse, una vez que recibió el encargo de pintarlo para una de las ermitas del Buen Retiro. Para ello, sin duda, acudiría a fuentes escritas, que le proporcionarían una versión ortodoxa de la historia. Pero también se acercaría a sus fuentes gráficas y probablemente encontró que existía una estampa con ese mismo tema realizada por Alberto Dürero.

Como se ha dicho en numerosas ocasiones, Dürero tuvo una presencia destacada en el arte español de los siglos XVI y XVII, gracias a las pinturas que con frecuencia se le atribuían y al gran número de sus estampas que circulaban por el país, y que en muchas ocasiones proporcionaban a los artistas un material valiosísimo, que constituía una fuente generalmente fiable desde el punto de vista de la ortodoxia narrativa. Pero, a partir de la inspiración de sus obras las posibilidades que tenía el pintor eran muy variadas, y los resultados muy dispares. Esa variedad de posibilidades puede apreciarse comparando la transformación que hizo Velázquez con la que llevó a cabo uno de sus predecesores como pintor del rey, Alonso Sánchez Coello.³⁶ Éste abordó la representación de San Antonio y San Pablo en 1582 para uno de los cuadros con parejas de santos que adornan la basílica del Monasterio de El Escorial (*in situ*), y que, sin duda, conoció Velázquez.³⁷ Para su obra, Sánchez Coello

³¹ Sobre los contenidos asociados al color en la España del XVII, véase, entre otros, DARST, D. H., *Imitatio. Problemas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

³² PACHECO, F., *A los profesores del arte de la pintura*, s.l., 1622. Cito por CALVO SERRALLER, F., *La teoría...*, *op.cit.*, p. 187.

³³ Cito por HERRERO GARCÍA, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943, p. 203.

³⁴ Sobre la relación entre desnudo y color he tratado en *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española*, Madrid, 1998, pp. 55-56.

³⁵ JAMOT, P., «Shakespeare et Velázquez», *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, pp. 122-123.

³⁶ SILVA, P., «Dürero en España», *op.cit.* pp. 64-65.

³⁷ Cabría la posibilidad, remota, de que el punto de partida de la obra de Velázquez haya sido el cuadro de Sánchez Coello. En cualquier caso, la presencia de San Antonio Abad detrás, de camino, sugiere que el pintor sevillano tuvo en cuenta la pintura de su colega.



Francisco de Zurbarán, *La Virgen de los cartujos*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

siguió muy de cerca la estampa de Durero, aunque introduciendo algunas modificaciones. Conservó el formato, la relación entre dos santos, las actitudes de cada uno de ellos y el escenario boscoso, y cambió sobre todo la fisonomía y el traje de San Pablo Ermitaño. Igualmente, alteró algo la escala, de manera que los personajes llenan más el espacio de la representación, y realizó una operación que también llevaría a cabo Velázquez: representó al fondo a San Antonio Abad cuando todavía se hallaba en camino en busca de su colega, con lo que introdujo una nota diacrónica. Desde un punto de vista cromático, tradujo la estampa de Durero en términos de oscuridad, creada tanto por la espesura del bosque como por el cielo de atardecer.

La comparación con otras parejas de santos de Sánchez Coello muestra cómo en este caso, la fidelidad al modelo dureriano dio como resultado una composición relativamente estática y un tanto arcaica, lejos de la vivacidad de obras

como *San Vicente y San Jorge*, de ese mismo año (*In situ*). Como demostró Angulo,³⁸ Velázquez partió también de la estampa de Durero, aunque la sometió a una profunda transformación, en clave barroca. Conservó las posturas y la relación entre los dos santos y alternó en el paisaje una zona cerrada a la derecha con un fondo claro de lejanía a la izquierda; pero abrió extraordinariamente el escenario, redujo la escala de las figuras y convirtió el paisaje y, sobre todo, la luz, en los protagonistas del cuadro. La sensación de aire libre y de escenario abierto y real que predomina no procede sólo de la manera de iluminar, con una luz que baña todo el conjunto, sino que tiene mucho que ver también con la propia técnica pictórica, con la pincelada muy poco cargada de materia, lo que da lugar en algunas zonas a efectos propios de una aguada y justifica que durante mucho tiempo haya sido considerada la última obra del pintor. Así, aunque su origen se relacione con una estampa de Durero, las cualidades que convierten *San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño* en

³⁸ ANGULO, D., *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, pp. 63 y ss.



Schelte a Bolswert, *San Agustín protegiendo al clero*.

una de las obras con un concepto pictórico más avanzado que se hicieron en España durante los años treinta del siglo XVII, no proceden de la composición del alemán.

No siempre fue así entre los artistas andaluces, pues hubo algunos cuya estética estuvo mucho más estrechamente condicionada por los modelos grabados que le sirvieron de inspiración. Fue el caso de Francisco de Zurbarán, probablemente el artista español del siglo XVII en cuyas obras los especialistas han encontrado unas huellas más numerosas del uso de estampas. El elenco de grabadores a los que recurrió fue bastante amplio, aunque mostró predilección por algunos en concreto, como Durero, lo que ha llevado a afirmar que fue el artista español que más lo copió en su época.³⁹ Pero, igualmente, la presencia de estampas de Cornelis Cort y de

Philippe Gallé se advierte con cierta frecuencia en sus obras, al igual que las *Imágenes de la historia evangélica* del padre Nadal, que fue una fuente muy prestigiosa desde el punto de vista de la ortodoxia de sus representaciones, lo que la hizo muy aconsejable para tratadistas escrupulosos como Pacheco. La relación de Zurbarán con el grabado incluye casi toda la casuística posible.⁴⁰ En algunos casos, la estampa le sirve para resolver las líneas generales de la composición y detalles importantes de la misma, como ocurre con *La Virgen de los cartujos* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), que procede de una estampa de Schelte a Bolswert que representa a *San Agustín protegiendo al clero*;⁴¹ otras veces hay una dependencia estrechísima, y se diría que la pintura es casi una traducción literal del modelo grabado, como ocurre con *El entierro de Santa Catalina* (colección particular) que se atribuye a su taller y que

³⁹ NAVARRETE, B., *op.cit.*, p. 94.

⁴⁰ NAVARRETE, B., *op.cit.*, recoge más de setenta obras suyas que sugieren la inspiración en un modelo grabado.

⁴¹ SORIA, M.S., *The paintings of Zurbarán*, Londres, 1955, pp. 148-149.

procede directamente de una obra de Cornelis Cort.⁴² Sin embargo, lo más habitual es que el pintor reelabore la fuente gráfica o la aproveche a la hora de solucionar algún detalle, escenario o personaje. Así, sometió el *Nacimiento de la Virgen* de Alberto Durero a un importante proceso de transformación para su obra homónima de la fundación Norton Simon (Pasadena),⁴³ eliminando a muchos de los personajes, reubicando a otros y simplificando el espacio, lo que dio lugar a una obra de mayor concentración expresiva, en la que no faltan figuras completamente nuevas, como la mujer del extremo derecho que porta una cesta de huevos. Otras veces, la relación con la estampa es más libre y relajada, como ocurre con la *Virgen con el Niño y San Juanito* (Bilbao, Museo de Bellas Artes), donde el pintor ha sabido partir de la *Virgen del mono* de Durero y adaptarla al estilo dulce, amable y vaporoso de sus últimos años.⁴⁴

Los detalles inspirados en motivos grabados se encuentran por doquier en la obra del extremeño. El árbol que aparece a la izquierda de *San Antonio Abad* (colección particular) sigue muy de cerca el de *Ahías y Elijah* de Jan Saenredam;⁴⁵ los angelitos que sostienen a San Jerónimo en su camino hacia el cielo en la *Apoteosis de San Jerónimo* (Monasterio de Guadalupe) están basados en los que aparecen en la estampa de Schelte a Bolswert, que copia la *Asunción de la Virgen* de Rubens;⁴⁶ y el fondo arquitectónico de *San Artoldo* (Museo de Bellas Artes de Cádiz) procede del que aparece en *Jael matando a Sisara*, una estampa de Jan Saenredam sobre composición de Lucas de Leyden.⁴⁷ Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente, demostrando además que Zurbarán se valió de grabadores de todo tipo de procedencia y cronología, sin que se observe una preferencia clara sobre una determinada opción estética o estilística. Incluso, en varias de sus obras se combinan detalles tomados de estampas de autores diferentes. Así, aunque la composición

y muchos detalles del *Entierro de Santa Catalina* (Munich, Alte Pinakothek) proceden de la estampa de igual tema de Cornelis Cort, el angelito que aparece en el centro de la parte superior está copiado de un detalle de la estampa de Jan Saenredam que representa *La Esperanza*, basada en composición de Goltzius.⁴⁸

Como se ha señalado en numerosas ocasiones, para Zurbarán las estampas constituían un repertorio formidable de composiciones, expresiones y objetos que le permitían resolver numerosos problemas narrativos y paliaban algunas de las limitaciones personales que mostró en lo que se refiere a la organización de composiciones complejas y a la descripción de escenas con múltiples planos espaciales. Eso hizo que en ocasiones el resultado de los cuadros salidos de su taller dependiera bastante de las características de sus fuentes. Así se observa, por ejemplo, comparando su *San Andrés* de Santa María de Zafra con el *Santiago el Mayor* de su taller, en San Juan Bautista de Marchena. La mezcla de estatismo y monumentalidad del primero se justifica porque deriva de la estampa de Durero que representa a *San Felipe*; mientras que el modelado más redondo del segundo denota su inspiración en una estampa que reproduce el *Santiago el Mayor* de Rubens, del Museo del Prado.⁴⁹

El hecho de que gran parte de las estampas en las que se basó Zurbarán eran obras de grandes grabadores del Renacimiento y el Manierismo tuvo una influencia evidente en el carácter de su pintura, que desde el punto de vista de la composición, las expresiones, los estudios anatómicos o el dinamismo está apegada a épocas precedentes. Las principales aportaciones del artista a la pintura de su tiempo se hicieron en campos en los que apenas pudo influir el grabado. Fue capaz de crear una poética personal a base de algunos ingredientes difícilmente transmisibles a través de la estampa, como una luz y un color

⁴² ANGULO, D., «Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 65-67.

⁴³ SORIA, M.S., «Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain», *The Art Bulletin*, XXXI (1949), p. 74. Para sendas comparaciones entre el cuadro de Zurbarán y su modelo SILVA, «Durero y España», *op.cit.*, y CHERRY, «Las fuentes foráneas...», *op.cit.*, pp. 378 y ss.

⁴⁴ ANGULO, D., «Cinco nuevos cuadros de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, 1944, pp. 7-9.

⁴⁵ NAVARRETE, B., *op.cit.*, pp. 165-166.

⁴⁶ J. Milicua, «Observatorio de ángeles. II. Los ángeles de la *perla* de Zurbarán». Citamos por MILICUA, J., *Diez estudios sobre pintura*, Barcelona, 1991, pp. 94-95.

⁴⁷ NAVARRETE, B., *op.cit.*, pp. 227-229.

⁴⁸ *Idem*, p. 143.

⁴⁹ Para la relación con la estampa de Durero, PITA ANDRADE, J.M., «El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos», *Goya*, 64-65 (1964-1965), p. 246; para la relación con Rubens, PÉREZ SÁNCHEZ A. E., «Torpeza y humildad de Zurbarán», *Goya*, 64-65 (1964-1965), p. 269.

de gran fuerza descriptiva, que sirven para revelar la presencia de personas y cosas y que con mucha frecuencia están dotados de una notable fuerza emotiva. Como es bien sabido, su fuente principal es la experiencia naturalista que invadió Europa tras Caravaggio. Igualmente, Zurbarán fue un maestro en la descripción de texturas, que en su pintura no tienen un valor únicamente adjetivo o descriptivo, pues alcanza una categoría casi sustantiva. En este sentido, la comparación que a veces se ha hecho entre sus series de personajes aislados (como los hijos de Jacob) y sus fuentes grabadas es profundamente reveladora, y muestra hasta qué punto ese afán por describir las calidades de telas y objetos hasta otorgarles una presencia casi individual, convirtiéndolos en protagonistas de las obras, forma parte sustancial de lo que entendemos como «zurbaranesco».⁵⁰

Si volvemos a la comparación que hacíamos unos párrafos más arriba entre *El nacimiento de la Virgen* de Zurbarán (Pasadena, Norton Simon Foundation) y la estampa de Durero de la que procede nos daremos cuenta, por una parte, hasta qué punto el elemento textil domina absolutamente la composición, hasta constituir más de las tres cuartas partes de la superficie del lienzo, en forma de los trajes que visten Santa Ana y las mujeres que la atienden, la cama en la que reposa o los cortinajes que hay sobre ella. Una presencia mucho mayor de la que existe en el modelo de Durero, quien se detuvo en la descripción pormenorizada del espacio y el mobiliario de la sala en la que sucede la acción. Pero, además, Zurbarán se mostró fiel a su naturaleza meticulosa y a su amor por las cosas y multiplicó los detalles de naturaleza muerta, como las salvillas con una taza y unos comestibles que le ofrecen unas mujeres junto a la cama, la cesta que reposa en el suelo en primer término y el cesto con huevos que lleva el personaje de la derecha. La presencia de esos objetos se justificaba por el tema y, de hecho, no faltan en el modelo grabado; pero Zurbarán no sólo se complace en su descripción sino que los convierte en elementos a través de los cuales se va hilvanando la narración: son los objetos que vinculan a Santa Ana con las servidoras y a las parteras con la Virgen recién nacida.

Páginas atrás se aludía brevemente al interés de los tratadistas en mostrar que a cada nivel formativo del pintor le

correspondía una relación distinta con la estampa, de manera que a medida que el artista avanzaba en su arte estaba más capacitado para depender menos de este tipo de auxilios, hasta llegar a una independencia completa. Frente a esa teoría, la realidad nos dice que los pintores andaluces o que trabajaban en la zona durante el Barroco usaron con frecuencia ese tipo de instrumentos, fuera cual fuera su nivel de calidad; si bien lo que variaba generalmente era su capacidad para transformarlos. La comparación entre Zurbarán y Murillo puede arrojar luz sobre estas cuestiones.⁵¹ Aunque es un lugar común historiográfico la dependencia del pintor de Fuente de Cantos respecto a las estampas, lo cierto es que la cantidad y variedad de fuentes de este tipo que utilizó su colega es también considerable. El número de cuadros de Murillo respecto a los cuales se ha señalado alguna dependencia de modelos grabados ronda los cuarenta. Si bien no en todos los casos es posible asegurar una dependencia directa, una cifra tan alta sugiere que su uso formaba parte espontánea de su dinámica compositiva. Aunque entre sus modelos de inspiración no faltan algunas obras del siglo XVI (especialmente estampas de Cornelis Cort que reproducen composiciones de grandes artistas), abundan sobre todo las estampas abiertas en el XVII, lo que le diferencia mucho de Zurbarán. Es muy notable especialmente el gran uso que hizo de obras basadas en composiciones de Rubens. Sin duda, se trata de un hecho que más que reflejar la disponibilidad de ese material en Sevilla, testimonia una concreta opción estética. Murillo pudo conocer la pintura de Rubens de primera mano, tanto en el viaje a Madrid que se le supone hacia 1643 o el que está documentado en 1658. La Corte albergaba una de las colecciones más importantes que existían de obras de ese pintor, y de hecho el flamenco es uno de los puntos de referencia para entender su estilo. Más allá de Madrid, Murillo pudo seguir en contacto con el arte de su gran predecesor a través de la estampa. Pero, al igual que supo transformar el colorido arrebatado de Rubens en un cromatismo mucho más sereno, también atemperó las composiciones vertiginosas de las estampas e impuso un ritmo más pausado, traduciéndolas a sus propias necesidades expresivas. Siendo dinámica como es la *Conversión de San Pablo* (Madrid, Museo del Prado), lo es mucho menos que la estampa de Schelte a Bolswert sobre composición de Rubens, lo que convierte la pintura en

⁵⁰ NAVARRETE, B., «Génesis y descendencia de 'Las doce tribus de Israel' y otras series zurbaranescas», *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*, cat. exp., Madrid, 1995, pp. 45-99.

⁵¹ Vid. CHERRY, «Las fuentes foráneas...», *op.cit.*



Bartolomé Esteban Murillo, *La Conversión de San Pablo*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

una obra de lectura mucho más clara y de dramatismo más medido. Esa reelaboración de los modelos rubensianos en términos de intimidad y de concentración expresiva se advierte en varias obras más, como *Santa Ana y la Virgen* (Museo del Prado), *La última cena* (Sevilla, Iglesia de Santa María la Blanca) o *La adoración de los Reyes* (Toledo, Ohio, Art Museum), en las que confluyen el manejo de varias estampas diferentes del maestro flamenco.⁵² El fenómeno alcanza su punto culminante en *la Asunción de la Virgen*

(San Petersburgo, Museo del Hermitage), que en la posición de María deriva de estampas del mismo tema basadas en composiciones de Rubens,⁵³ pero que al mismo tiempo demuestra hasta qué punto Murillo supo aprovechar las posibilidades que le ofrecían los modelos grabados, sin dejar de ser absolutamente fiel a sí mismo.

El pintor andaluz del siglo XVII trabajaba en un medio y una época en los que convergían varios fenómenos interrelacio-

⁵² Para Murillo y Rubens véase ANGULO, D., *Murillo*, 1981, t. I, pp. 178 y ss. En lo que se refiere a las estampas basadas en modelos del flamenco, también NAVARRETE, *op.cit.*, pp. 192 y ss.

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, pp. 140-141.

nados. La suya era una actividad profesional sujeta, por tanto, a conceptos como precio, rentabilidad y producción; pero al mismo tiempo reivindicaba su carácter artístico, con lo que entraban en juego nociones como tradición, originalidad, capacidad de invención y competencia. La estampa, por una parte facilitaba su actividad profesional, en la medida en que ponía a disposición del artista modelos que le permitían rentabilizar el esfuerzo y dar salida a sus encargos; por otra, era uno de los numerosos nexos que le vinculaban a una tradición artística y que le permitían mantener un diálogo con sus colegas. Era un instrumento natural en ese medio, como también lo eran, por ejemplo, los viajes o el estudio de las obras de arte que el pintor tenía al alcance de sus ojos. De manera que la cuestión no es sólo verificar el uso de estampas, sino también tratar de describir cómo se fue definiendo (a nivel general e individual) la tensión entre ese uso de modelos grabados, la demostración de capacidad inventiva por parte del pintor y el desarrollo de un estilo personal. En el caso de la pintura andaluza del Barroco se ha demostrado lo mucho que deben a la estampa varias de sus tipologías más importantes, como la Anunciación,⁵⁴ la

Inmaculada o el Cristo de cuatro clavos;⁵⁵ pero al mismo tiempo, varias de las características estilísticas que otorgan a sus principales representantes una personalidad más definida proceden de fuentes ajenas al grabado. Pensamos en el gusto por la intimidad, el frecuente uso de la luz y el vacío para crear emoción, la contención expresiva, el acendrado amor por las cosas y los objetos, o el apego a la realidad, que encontramos en mayor o menor grado en muchos de los grandes maestros andaluces de la época, desde Velázquez y Zurbarán hasta Murillo y Cano. Una de las causas de eso hay que buscarla en la orientación decididamente colorista que tuvo la pintura barroca andaluza, que utilizó la luz y el color como dos de los principales vehículos expresivos. Pero incluso desde el punto de vista de los repertorios temáticos o las estrategias compositivas, en Andalucía se crearon obras de una originalidad sin precedentes, como es el caso (aunque se hayan podido buscar ciertos antecedentes grabados) de la pintura costumbrista de Velázquez o las escenas infantiles de Murillo, de un rigor y monumentalidad la primera, y una naturalidad las segundas que no encuentran parangón en la pintura europea de su tiempo.

⁵⁴ Sobre el tema en la pintura andaluza de la época: BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 84 y ss.

⁵⁵ *Boletín del Museo del Prado*.

PINTURAS ITALIANAS Y FLAMENCAS EN LA ANDALUCÍA BARROCA

Miguel Morán Turina



El día cinco de agosto de 1665, festividad de Santa María de las Nieves, la ciudad de Sevilla se vistió de fiesta para celebrar que las obras de reconstrucción de Santa María la Blanca habían llegado a su fin y que, de nuevo, se había restablecido el culto en aquel templo. Para ello se adornaron el interior de la iglesia, la plaza frontera y los edificios adyacentes, incluida la Puerta de la Carne, con las «más ricas preseas» que habían sido cedidas para tan solemne ocasión por el tesoro de la catedral y las más «principales casas de tan opulenta ciudad». Formando parte de aquellos ornatos, los muros de la iglesia se cubrieron de ricos paños de damasco y terciopelo sobre los que se colgó una gran cantidad de pinturas, cuyos autores conocemos gracias a la pormenorizada descripción que dejó escrita Fernando de la Torre Farfán de tan espléndido acontecimiento.



Artemisa Gentileschi, *La Magdalena*. Catedral, Sevilla.

«Allí vivían las competencias con la naturaleza en los colores de Ticiano; los esfuerzos opuestos a sus maravillas en los dibujos de Pablo Rubens; los agrados excediéndolos de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en la sombra de Reblan¹ la hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael. La ficción del dibujo añadiendo la fuerza a la verdad, en la valentía de Maese Pedro, y todo junto en la grande especulación de nuestro Joseph de Rivera, a quien Italia llama Españaoleto. Además no faltó el adorno de unos países de Castellón,² cosa sin duda insigne. El escorzo insigne de Iorge Borgiano, ejecutado en menos de media vara de sitio toda la proporción de un cuerpo humano. Una imagen de la Virgen, de Luqueto Caniazo;³ con algunas pinturas del caballero Joseph Arpiras,⁴ a quien llamaron Clementino, sin otros cuyo olvido padece la memoria».

«Bien deben contarse como iguales, y en algunas cosas superiores (como perfeccionadas de la cultura de la edad) las pinturas de nuestros sevillanos, que también lucieron con el honor de originales; pues se gozó mucho del celebrado Vargas, del famoso Roelas, del insigne Bartolomé Murillo, de los dos grandes Herreras, padre e hijo; y basta que hubiese una pintura del (no inferior a nadie) Alonso Cano, con algunas del estudiadísimo Pacheco».⁵

La descripción de Torre Farfán nos ofrece una imagen deslumbrante en la que convivían con absoluta naturalidad –como debían hacerlo en el seno de las colecciones artísticas a las que pertenecían– las obras de los mejores artistas sevillanos de su tiempo con las de aquellos célebres pintores de los siglos XVI y XVII –Tiziano, Artemisa Gentileschi, Ribera, Rubens, Rembrandt...– que habían acabado por recalar en esa ciudad rica y cosmopolita que era la Sevilla del siglo XVII.

Es la misma imagen que se desprende del texto en que Palomino recordaba cómo, siendo joven Velázquez, «traían de Italia a Sevilla, algunas pinturas, las cuales daban gran aliento a Velázquez para intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices que en aquella edad florecían: un Pomarancio, Caballero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros»;⁶ y de aquel otro texto del Conde del Águila que, en una carta dirigida a don Antonio Ponz, le explicaba que «las Bellas Artes, desde la época de su restauración, prosperaron también en Sevilla por otra causa, que contribuyó no poco; la cual fue las muchas casas principales, y ricas, de Florencia y Génova particularmente, que, atraídas de la proporción del comercio de las Indias y de las comodidades de esta ciudad, vinieron a establecerse aquí, trayendo consigo el buen gusto flamenco en Italia, con una porción de originales de los grandes hombres de aquel tiempo [...] Lo mismo sucedió después aún con mayor número de familias flamencas de distinción: de modo que con las pinturas que traían, y las que hicieron venir por sus correspondencias, se llenó Sevilla de las mejores obras de las escuelas de Italia y Flandes».⁷

Pero aquel esplendoroso panorama artístico era algo que ya había comenzado a pertenecer al pasado a finales del siglo XVIII, cuando escribía el Conde, que se quejaba amargamente a su amigo de que «de él, apenas nos quedan algunos bellos restos en algunas casas particulares y el sentimiento de que se extrajese casi todo en el presente siglo para Inglaterra, Holanda, y Alemania; juntamente con las producciones mismas de los mejores autores de la Escuela Sevillana, en especial de Murillo, y de Velázquez, &^a»,⁸ aprovechando las lagunas de las leyes proteccionistas recientemente dictadas⁹ y que trataban de impedir con escaso éxito la venta de cuadros españoles a coleccionistas

¹ Rembrandt.

² Gio Benedetto Castiglione.

³ Luca Cambiaso.

⁴ El Caballero d'Arpino.

⁵ TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de Sevilla*, Sevilla, 1666, fol. 12v - 13r.

⁶ PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 894.

⁷ MATA CARRIAZO J., de, «Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila», *Archivo Español de Arte*, nº 14, 1929, p. 171.

⁸ A lo que, en carta de 18 de mayo de 1779, replicaba Ponz que «no solamente en esa ciudad sino en esta corte, y aun en toda España ha sido una feria el saqueo de pinturas que se ha experimentado». MATA CARRIAZO, J., de, «Correspondencia...», pp. 163 y 171.

⁹ Véase la «Carta escrita de orden de Su majestad por el excelentísimo señor conde de Floridablanca prohibiendo la extracción de pinturas del Reyno», fechada en La Granja a 5 de octubre de 1779. PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1988, III, pp. 189-190.



Anónimo, *La crucifixión de San Pedro*. Iglesia de San Alberto, Sevilla.

extranjeros;¹⁰ un asunto que ya inquietaba a Palomino¹¹ sesenta años antes y que cada vez se veía con mayor preocupación. Si a punto de doblar el siglo las colecciones sevillanas se encontraban sensiblemente mermadas, mucho más iban a estarlo después del cuidadoso saqueo que, con el libro de Ponz en la mano y apoyándose en la fuerza de las armas, llevaron a cabo el mariscal Soult y Frédéric Quilliet, primero, y, después, los centenares de coleccionistas y marchantes europeos que supieron sacar un buen provecho de la desidia y la ignorancia de nuestros compatriotas, más interesados en procurarse un beneficio económico inmediato que en conservar intactas las bellezas atesoradas por sus mayores.

En cualquier caso, e independientemente de que en los siglos posteriores se produjera semejante expolio, la imagen que presentaban Palomino y el Conde del Águila de la Sevilla del Siglo de Oro como una ciudad deslumbrante a cuyo puerto no dejaban de arribar excelentes pinturas de Italia y Flandes para el adorno de sus numerosos palacios, iglesias y conventos, ha calado muy hondo y se ha convertido en una imagen omnipresente en todos cuantos se han ocupado de la pintura sevillana de aquellos tiempos.

Que la Sevilla barroca era una ciudad deslumbrante, a pesar de que a mediados de aquel siglo se iniciara su inexorable decadencia, es algo que queda fuera de toda duda; lo mismo que queda fuera de toda duda también el que durante esos años –y más aún que en la centuria anterior– en aquella ciudad se escribiera una de las páginas más brillantes de la historia de la pintura española. Pero lo que me parece algo más dudoso es que en aquellos tiempos se llenara «Sevilla de las mejores obras de las escuelas de Italia y Flandes».

Y no es porque hoy en día, tras más de dos siglos de despojo continuado de su patrimonio, resulte casi imposible encontrar en las iglesias, conventos y colecciones de la ciudad buenas pinturas llegadas entonces de Flandes y de Italia –y mucho menos en grandes cantidades–,¹² sino porque ni siquiera les fue dado verlas a don Antonio Ponz y al Conde del Águila antes de que aquel expolio resultara verdaderamente dramático. De hecho, las únicas pinturas de tal procedencia señaladas por el Conde eran las siguientes: «la pintura de la Virgen» de Rafael de Urbino que se encontraba en San Miguel, un «quadro singular del Juicio Final [de Martín de Vos] ya extragado y perdido» que había en el Convento de San Agustín, un *Nacimiento* de Jordaens en San Alberto, un rubens en el Convento de los carmelitas descalzos, una *Virgen con el Niño Jesús* de van Dyck en la Capilla de San Hermenegildo y, en San Lorenzo, «una copia del Crucifijo [de Guido Reni] que está en Roma en S. L[orenz]o in Lucina»,¹³ además de las pinturas del caballero Matia Preti que había dejado el cardenal Arias en el palacio arzobispal¹⁴ y el recuerdo «del celebrado lienzo de la Calabaza [del Guercino], de donde copió Morillo» y que hacía medio siglo ya que había sido comprado por la reina Isabel Farnesio, junto a otras muchas pinturas de las que había en la ciudad.¹⁵

Por su parte, en el tomo del *Viage de España* dedicado a Sevilla por don Antonio Ponz, frente a las numerosísimas referencias a pinturas de los artistas que trabajaron en la ciudad, las únicas menciones que se hacen a artistas italianos activos allí durante el siglo XVII o a pinturas venidas de Flandes o Italia que aún se podían ver en su tiempo son la *Virgen con el Niño* y *santas* de San Martín, «de la primitiva escuela de

¹⁰ «La extracción de cuadros originales acredita con quanta verdad se dixo: «Hecha la Ley, hecha la trampa», siguiendo poco menos que antes el desorden mismo de otra manera: esto es, enviándolas como compradas por sujetos principales de Cádiz para adorno de sus casas; lo que difícilmente podría tener remedio, pues una vez conducidos allá sabemos cómo en Cádiz entran y salen las cosas». Carta del Conde del Águila a Ponz el 15 de septiembre de 1781 en MATA CARRIAZO, J., «Correspondencia...», pp. 173-174.

¹¹ PALOMINO, A., *El museo...*, p. 1.034. Se pueden encontrar referencias a exportaciones de cuadros de Murillo a los Países Bajos y a Inglaterra durante el siglo XVII en ANGULO, D., *Murillo, su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, II, pp. 300-301.

¹² No deja de resultar sorprendente, por inesperado, el saldo que se ofrece en una obra tan completa como la de MORALES, A. et al., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1989, el número de pinturas mencionadas y que se puedan considerar con casi absoluta certeza llegadas en este momento no llega al centenar en toda la provincia, y muchas de ellas son copias y obras de mediana calidad.

¹³ En la memoria titulada «Pinturas y esculturas mejores en Sevilla, en templos, conventos y palacios» encargada por Francisco de Bruna a Espinar y que había sido completada por el Conde del Águila antes de remitírsela a Ponz. MATA CARRIAZO, J., «Correspondencia...», pp. 175-179.

¹⁴ Fray Manuel Arias, que reformó y adornó el palacio arzobispal a principios del siglo XVIII. VÁZQUEZ DE SOTO, J. M., *Arzobispos de Sevilla*, Sevilla, 1983, p. 74.

¹⁵ Esta mención, junto a sendas referencias a las estampas de Rubens y al «celebrado lienzo de la Calabaza» que entonces se pensaba era obra del Guercino y que ya había sido adquirido por Isabel Farnesio, figura en otra memoria autógrafa del conde, titulada «Pintores y escultores». MATA CARRIAZO, J., «Correspondencia...», pp. 181-182. El cuadro, en el Museo Nacional del Prado se encuentra atribuido actualmente a Asseretto, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 521.



Simón de Vos, *La creación del mundo*. Catedral, Sevilla.

Rafael»,¹⁶ una espléndida copia de la *Santa Cecilia* de Rafael en la iglesia del Colegio del Monte Sión,¹⁷ sendas copias de *La Asunción* de Rafael y de *La Concepción* de Lanfranco en el Convento de San Francisco,¹⁸ «una tabla pequeña de *Nuestra Señora*, que se asemeja al estilo de Miguel Ángel», sendas copias –o quizá, según él, réplicas– del *Ecce Homo* y de *La deposición de Cristo* de Tiziano en la Iglesia de los Capuchinos

y otra copia del *Entierro* en el Convento de la Madre de Dios,¹⁹ la copia del *Cristo* de Guido Reni en la Iglesia de San Lorenzo,²⁰ *El Juicio final* de Martin de Vos, algunas cosas «de la escuela de Rubens» y varias «pinturas de gusto flamenco» muy retocadas en el Convento de San Agustín,²¹ además de una pintura muy mediocre de Girolamo Lucente da Correggio en el Colegio de Santo Tomás.²²

¹⁶ PONZ, A., *Viage...*, III, p. 81.

¹⁷ PONZ, A., *Viage...*, III, p. 89.

¹⁸ PONZ, A., *Viage...*, III, p. 93.

¹⁹ PONZ, A., *Viage...*, III, pp. 112 y 99.

²⁰ PONZ, A., *Viage...*, III, p. 80.

²¹ PONZ, A., *Viage...*, III, pp. 110-111.

²² PONZ, A., *Viage...*, III, p. 87.

Ni en estas descripciones ni en la que hizo Ceán de la Catedral de Sevilla²³ hay, en realidad, sitio para otros pintores que los sevillanos o los italianos y flamencos que se habían asentado allí en el siglo XVI –Sturmio, Campaña...– y, desde luego, no queda en ellas el más mínimo recuerdo de las obras de aquellos grandes artistas europeos del siglo XVII que tanto encomiaban Palomino y Torre Farfán: en ellos no hay una sola palabra para «las competencias con la naturaleza en los colores de Tiziano», ni para «los esfuerzos opuestos a sus maravillas en los dibujos de Pablo Rubens», ni para aquella otra pintura «una entre todas, de aquel divino Apeles Flamenco, [que] convirtió el rigor del lino en la gran virtud de Pedro»,²⁴ ni mucho menos para «el relieve porfiando contra sus términos, en la sombra de Reblan».

Unos nombres, los suyos y los de otros italianos y flamencos igualmente célebres, cuyos cuadros encontramos por docenas en las colecciones de la Corte pero que sólo muy ocasionalmente aparecen en los inventarios sevillanos, a pesar de la indudable riqueza que aún siguió manteniendo la ciudad durante buena parte del siglo XVII; e incluso cuando aparecen, nos queda la sospecha de que pocas veces debieron ser originales. No parece que lo fueran ninguno de los seis tizianos ni de los ocho rubens que se citan en los inventarios conocidos; y de los seis van dyck de que tenemos constancia por ellos, probablemente sólo fueran originales el *Retrato del duque don Fernando* de los Duques de Alcalá,²⁵ el *Retrato del Marqués de Leganés* que pasó a manos de su hijo, el arzobispo Ambrosio Ignacio Spinola Guzmán,²⁶ y el *Cristo crucificado* legado por el mismo

prelado a don Carlos Herrera Ramírez de Arellano,²⁷ y aún éstos llegaron a la ciudad por una vía completamente distinta a la del comercio.

Desgraciadamente aún nos queda mucho por saber sobre el coleccionismo sevillano de la época.²⁸ De las colecciones que pudieron formar las cuatro grandes casas nobiliarias –la de Alcalá, la de Osuna, la de Medina Sidonia y la de los Marqueses de Cádiz– tan sólo se ha estudiado en profundidad la primera;²⁹ se desconoce el contenido de las de otros nobles coleccionistas como las de los Marqueses de Villafranca y de Villamanrique; de las que reunieron los comerciantes flamencos e italianos y los naturales de la ciudad, tan sólo conocemos con detalle las de Nicolás de Omazur³⁰ y Murillo,³¹ pero el muestreo efectuado por Duncan Kinkead sobre un importante número de inventarios artísticos redactados entre 1650 y 1699 resulta muy elocuente de cuáles eran los gustos de los sevillanos –tanto los de aquellos que pudieran considerarse auténticos coleccionistas como los de aquellos otros que simplemente habían comprado algunas pinturas para el adorno de sus casas–³² y de cuál podía ser la verdadera situación del mercado artístico.

Los doscientos siete inventarios estudiados por Kinkead nos ofrecen una imagen del contenido de las colecciones de pintura sevillanas que resulta extraordinariamente parecido al que debieron presentar las iglesias y edificios religiosos de la ciudad, tal y como se describen en el *Viage* de Ponz o en las notas del Conde del Águila: unas colecciones en las que la presencia de Murillo resultaba tan abrumadora como era de

²³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.

²⁴ TORRE FARFÁN, F., de la, *Fiestas...*, fol. 177v.

²⁵ LLEÓ CAÑAL, V., «The art collection of the ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, nº 1031, 1989, pp. 109 y 116.

²⁶ KINKEAD, D., «Artistic Inventories in Seville 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría)*, 17, 1989, p. 144. En la testamentaria de Leganés se inventarían tres retratos con los números 457, 469 y 609, DÍAZ PADRÓN, M., «Pintura de los siglos XVI y XVII», *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, Madrid, 1996, p. 98.

²⁷ KINKEAD, D., «Artistic Inventories...», p. 144.

²⁸ Para un panorama general, véanse MARTÍN MORALES, F.M., «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670», *Archivo Hispalense*, nº 210, 1986; KINKEAD, D., «Artistic Inventories...»; SERRERA, J. M., «Nobleza y coleccionismo pictórico en la Sevilla del siglo de Oro», *Nobleza y mecenazgo*, Sevilla, 1998 y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «Apuntes y notas sobre el coleccionismo pictórico en Sevilla entre los siglos XVI y XIX», *La colección de El Monte*, Sevilla, 1999.

²⁹ BROWN, J. y KAGAN, R., «The Duke of Alcalá: His Collection and his Evolution», *Art Bulletin*, 69, 1987; LLEÓ CAÑAL, V., «The art collection...»; LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998. Por lo que respecta a la Casa de Osuna, su actividad en Nápoles ha sido estudiada por MARTÍNEZ DEL BARRIO, I., *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Madrid, 1991, 2 vols.

³⁰ KINKEAD, D., «The picture collection of Don Nicolas de Omazur», *The Burlington Magazine*, 128, 1986.

³¹ ANGULO, D., *Murillo...*, I, pp. 121-125.

³² Sobre esta cuestión véase SERRERA, J. M., «Nobleza y mecenazgo...».



Gioachino Assereto, *Moisés hace brotar el agua de la roca*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

esperar³³ y en las que las pinturas importadas de Italia y Flandes –al menos las que tenían a juicio de quienes redactaron sus inventarios la suficiente categoría como para hacer constar el nombre de sus autores– no tenían excesiva relevancia: entre un total de más de mil registros tan sólo se mencionan

cuarenta y dos entradas correspondientes a pinturas flamencas y otras tantas a italianas, de las cuales al menos trece ya se inventarían en aquel momento como copias. Y si tenemos en cuenta que algo más de la mitad de ellas –veintitrés flamencas y veintinueve italianas– estaban en manos de un

³³ Se encuentran 210 obras originales y 53 copias de Murillo en 79 de estos inventarios, muy por encima de las 162 de Camprobín repartidas en 28 colecciones o de las 133 de Iriarte que aparecen en 17 colecciones. Tras ellos se encuentran Antolinez con 101 pinturas en 12 colecciones, Herrera el Viejo con 92 obras en 29 colecciones, Valdés Leal con 60 cuadros en 27 colecciones, Cornelio Schutt con 35 obras en 10 colecciones, Varela con 20 cuadros en 5 colecciones, Roelas con 13 originales y 3 copias en 10 colecciones, Velázquez con 11 obras en 6 colecciones y Cano con 10 pinturas en 7 colecciones. KINKEAD, D., «Aristic Inventories...», p. 20.

único propietario, Nicolás de Omazur,³⁴ la presencia de obras importadas en el conjunto de las colecciones sevillanas se vería aún mucho más mermada.³⁵

Sin embargo, parece que estos datos no acaban de ajustarse por completo a lo poco que sabemos aún sobre la llegada de pinturas italianas desde Roma y desde Génova o sobre la actividad de algunas casas comerciales, como las de los Van Immerseel, Musson y Forchondt,³⁶ a través de las cuales debieron llegar a Sevilla –y más tarde también a Cádiz y Málaga– un buen número de pinturas procedentes de los Países Bajos, muy superior a las que actualmente se conservan en la ciudad³⁷ y a las pocas que aparecen reflejadas en los inventarios publicados por Kinkead, donde, por otra parte, se omiten todas las referencias a pinturas que no se encuentran identificadas con el nombre de su autor –y que obviamente deben ser numerosísimas–, lo que merma muchísimo su valor.

A falta de un estudio sistemático de la importación de pinturas durante el siglo XVII, tan sólo disponemos de datos muy parciales pero que, a pesar de su carácter fragmentario, resultan suficientemente reveladores de qué tipo de pinturas y en qué cantidades pasaban por el puerto de Sevilla. Así,

por ejemplo, sabemos que a través de la firma van Immerseel,³⁸ activa en la ciudad al menos entre 1591 y 1644, en 1627 y 1628 llegaron sendos envíos de paisajes de Joost de Momper con figuras de Jan Brueghel de Velours, que entre 1635 y 1636 Immerseel pagó a través de su agente en Amberes los cuadros comprados a Adrian van Stalbert,³⁹ Frans Wouters, Andries van Ertvelt, Cornelis de Vos, Peter Neeffs, Frans Francken, Jan Boots, David Teniers⁴⁰ y Bonaventura Peeters,⁴¹ que entre 1636 y 1637 vendió pinturas de Adriaen Brouwer⁴² y Jacques van Eyck;⁴³ que en 1643 la mujer de Cristóbal van Immerseel reclamó desde Sevilla cuadros de varios pintores entre los que se incluía a Gabriel Franck;⁴⁴ y que en 1644 recibió un lote con obras de Gerard Seghers y otros artistas flamencos.⁴⁵ Sabemos también que estas pinturas solían venir formando parte de series bastante numerosas, como los, al menos, doce países de Momper enviados en 1628, los doce cobres de tema religioso encargados a Teniers en 1636, o las sesenta y ocho pinturas que, repartidas en tres series distintas, le pagó a van Stalbert en 1635.⁴⁶

Lo mismo se podría decir de las firmas Musson y Forchondt, pues tenemos noticias de que tanto la una como la otra estuvieron enviando cargamentos de pintura a Sevilla,

³⁴ Sobre esta colección, véase KINKEAD, D., «The Picture Collection...».

³⁵ SERRERA, J. M., «Nobleza y mecenazgo...», p. 56 señala que «lo que sí parece es que [las obras flamencas] fueron más del gusto de los mercaderes flamencos» que de los coleccionistas sevillanos.

³⁶ Sobre ellas, véase DENUCÉ, J., *Export of works of Art in the 17th Century from Antwerp. The firm Forchudt*, Amberes, 1930-1931; DENUCÉ, J., *Letters and documents concerning Jan Brueghel I and II*, Amberes, 1935; DENUCÉ, J., *Na Peter Pauwel Rubens: Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe Eeuw van Matthijs Musson*, Amberes, 1949 y WILENSKI, R.H., *Flemish Painters: 1430-1830*, Londres, 1960, además de los registros sobre sus actividades recogidos en Neha Bijzondere Collecties, en www.neha.nl/specialcollections. Sobre los Forchondt puede verse, además, DUVERGER, E., «Zeventiende-eeuwsew schilderijen met de signatur van Gilliam en Guilliemo Forchondt uit Antwerpen», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1989-1991; *Saur Allgemeines Künstler Lexikon*, Munich-Leipzig, 2004, t. 42, pp. 273-274. El artículo de PEMÁN, C., «Un comercio de arte flamenco en Cádiz», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, IV, 1929-1932 es una reseña sobre el libro *Export of works of Art...* sin especial interés.

³⁷ Véase CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y perfección de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que se elevó Bartolomé Estevan Murillo cuya vida se inserta y se describen sus obras...*, Cádiz, 1806, p. 120.

³⁸ Operaba con Amberes, Hamburgo y Rouen, siendo agentes suyos en Amberes Cornelis de Vos, Jan Brueghel de Velours (hasta 1636 en que se pelea con Crisóstomo Immerseel), Anton Cossiers y Gerard Seghers. WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 272.

³⁹ Trabajó para van Immerseel entre 1635 y 1639. WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 660.

⁴⁰ Le hizo el encargo en Dover en 1636. WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, pp. 291 y 294.

⁴¹ WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 305.

⁴² WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 606.

⁴³ WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 551.

⁴⁴ VALDIVIESO, E., «Gabriel Franck», *Pintura flamenco barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. exp., San Sebastián, 1996, p. 182.

⁴⁵ WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, p. 650.

⁴⁶ WILENSKI, R. H., *Flemish Painters...*, I, pp. 305, 607 y 666.



Jusepe Ribera, "L'Espagnoletto", *La Crucifixión*. Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, Osuna (Sevilla).

Málaga⁴⁷ y Cádiz.⁴⁸ Muchos de estos envíos tenían como destino final el mercado americano, bien directamente por medio de sus propios agentes⁴⁹ o bien a través de un segundo comerciante que, como el gaditano Juan Bautista García,⁵⁰ quería aprovechar los beneficios de este negocio, pero evidentemente debieron ser bastantes los cuadros que recalaran en la ciudad⁵¹ y acabaran en manos de los clientes más dispares.

Se suele pensar que, como parece lógico, muchas de estas pinturas fueran encargadas o compradas por los miembros de la colonia flamenca que, como Joshua van Belle o Nicolás de Omazur, llenaron Sevilla «de las mejores obras de las escuelas de [...] Flandes»,⁵² pero quizá esta cuestión también merezca ser tratada con cierto cuidado porque –a diferencia de lo que sucedía en la Corte– nunca llegaron allí «las mejores obras» de los pintores flamencos, como pretendía el Conde del Águila, sino

obras de artistas de segunda o tercera fila y copias de obras famosas, muchas de ellas de no excesiva calidad ni precio.⁵³

La colección de Joshua van Belle la conocemos gracias a un inventario redactado muchos años después de que abandonara España,⁵⁴ por lo que nos resulta imposible saber si los cuadros de Rubens, van Dyck, Rembrandt⁵⁵ o Brouwer que aparecen en él estuvieron alguna vez en Sevilla, ni si fue a orillas del Guadalquivir donde adquirió algunos otros de los que se mencionan en la venta de su colección. Mucho más instructiva resulta la de Nicolás de Omazur, cuyo inventario se redactó en Sevilla⁵⁶ y gracias al cual sabemos que, aunque hay sendos cuadros de Rubens, van Dyck y Jan Brueghel de Velours y aparecen obras del tipo de las que llegaban a la ciudad a través del comercio de van Immerseel, Musson o Forchond –batallas de Sebastián Vrancx, paisajes

⁴⁷ En 1663 Musson envió un lote en el que figuraban un *Cristo crucificado con la Magdalena* de Willem van Herp y cuatro copias suyas de los cuadros de cacerías de Rubens, y un *Cristo con la cruz a cuestas* de Gabriel Frank. DENUCE, J., *Na Peter Pauwel Rubens...*, p. 275; BALIS, A., *Hunting Scenes, II. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 18, Londres, 1986, p. 222; VERGARA, A., *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, 1999, p. 185. Además de estos envíos a través de agente, van Herp contrataba directamente con diferentes clientes españoles. www.steigrad.com/cat/vanherp01.html. En la Catedral de Granada también se conserva un conjunto de cobres flamencos entre los que hay tres de van Herp. VALDIVIESO, E., «Obras inéditas de Willem van Herp», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973, p. 487.

⁴⁸ Musson envió a Cádiz dos cuadros con historias de San Antonio de Padua y otro de San Francisco de Paula, además de seis países grandes y varias láminas a Joan Moller en 1662; doce países en cobre con escenas bíblicas y de la pasión para don Juan Gómez del Castillo en 1666 y al año siguiente más países, cuatro cuadros de los elementos, una fiesta campesina y una pintura de pájaros. En 1671 Justo y Andrés Forchondt se instalaron en Cádiz y seis años después se les unió Gilliam, otro hermano suyo. DENUCE, J., *Na Peter Pauwel Rubens...*, pp. 255-256, 267 y 329; PEMÁN, C., «Un comercio...», pp. 145-150.

⁴⁹ Sobre la actividad de Forchondt en América, véase MESA, J. de y GISBERT, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977, pp. 24-25; MESA, J. de y GISBERT, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, I, pp. 99-101; GISBERT, T. y MESA, J. de, «El arte del siglo XVII en Perú y Bolivia», *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa Artis 29, Madrid, 1985, p. 90.

⁵⁰ Con esta finalidad le compró a Justo Forchondt una gran cantidad de pinturas cuando éste ya estaba establecido en Cádiz. DENUCE, J., *Export of works*, 1930-1931, p. 183.

⁵¹ Sin embargo, no hay más que repasar los libros de Denucé para comprobar cómo no era precisamente Andalucía el lugar de destino, ni cuantitativa ni cualitativamente, de los envíos más importantes de obras de arte que obras de arte procedentes de los Países Bajos.

⁵² MATA CARRIAZO J. de, «Correspondencia...», p. 171.

⁵³ Al hablar de las muchas baratijas que se vendían en la calle Mayor de Madrid con las que los galanes regalaban a sus damas, Liñán señala esas «niñerías, cosa de poca sustancia, cual que medias de color de Italia, una telilla falsa de Milán, algún paisillo flamenco», lo que constituye un testimonio precioso del escaso valor que se daba a muchas de estas pinturas venidas de los Países Bajos. LIÑÁN Y VERDUGO, A., *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Madrid, 1980, p. 162.

Para ver un panorama general sobre este tipo de piezas, aunque se refiera en concreto a su difusión en el norte de la Península, véase FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.), *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, 1996.

⁵⁴ La venta tuvo lugar en Rotterdam en 1730. HOET, G., *Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelve pryzen zedert een langen reeks van jaeren zoo in Holland als op andere plaatsen in het openbaar verkogt*, n'Gravenhage, 1752, I, pp. 352-360.

⁵⁵ Es absolutamente imposible saber si ya estaba en posesión del Rembrandt en 1663 ni si, en caso de que así fuera, lo trajo con él a Sevilla y, ni siquiera, si era una atribución correcta, pero la noticia resulta interesante porque explica la posibilidad de que en verdad se colgara un cuadro del holandés –de van Belle o de otro comerciante flamenco– en las fiestas de Santa María la Blanca. Por otra parte, la descripción que hace Torre Farfán –«el relieve porfiando contra sus términos, en la sombra»– parece indicar que sabía muy bien cómo pintaba Rembrandt.

⁵⁶ Se conocen dos inventarios, el de 1690 efectuado a su muerte, y el de 1698 efectuado por su hijo. KINKEAD, D., «The picture collection...»



Valerio Castello, *Degollación del Bautista*. Catedral, Sevilla.

de Joost de Momper, escenas bíblicas de David Teniers, unos «chulos» de Adriaen Brouwer...-, éstos no son muy importantes numéricamente –ni siquiera llegan al diez por ciento– en una colección en la que predomina clarísimamente la pintura sevillana de aquel momento, y muy en especial la de Murillo. Y por lo que conocemos de las colecciones de los otros tres mercaderes flamencos cuyos inventarios se han publicado parcialmente,⁵⁷ la situación debía resultar bastante parecida pues, aunque con toda certeza

tendrían también algunos cuadritos procedentes de su tierra de origen, los únicos nombres de pintores que se recogen en los inventarios son de artistas sevillanos o, como Cornelio Schut, afincados en Sevilla.

Indudablemente, los propios españoles se encontraban también entre los compradores de estas pinturas flamencas que llegaban al puerto de Sevilla, como lo demuestran, por ejemplo, la serie de Frans Francken II que se conserva en la cate-

⁵⁷ KINKEAD, D., «Artistic Inventories...», nº 134, 151 y 194.



Anónimo, *La negación de San Pedro*. Catedral, Sevilla.

dral, las pinturas de van Lint⁵⁸ que hay en aquel templo y en San Ignacio de Morón de la Frontera, la serie de Willaert y van Savoy del palacio arzobispal o los cobres de Guillermo Forchondt de Santa María de la Mesa en Utrera...;⁵⁹ lo mismo que esa lámina del *Tabor* inventariada entre los bienes de Murillo⁶⁰ o los dos cuadros de Teniers con la historia del *Rico avariento* adquiridos después por Nicolás de Omazur en la almoneda del pintor;⁶¹ el cobre de «unos franceses» que tenía Justino de Neve y que luego compró Pedro Núñez de

Villavicencio como «unos flamencos»;⁶² o las marinas, batallas, países y floreros que fueron de los Marqueses de Priego.⁶³

El inventario de estas pinturas, que se llevaron de la Casa de Priego a la de Medinaceli, resulta especialmente interesante porque, al publicarlo, se han transcrito todas sus entradas y no sólo las que indicaban el nombre de su autor –de hecho, casi todas son anónimas– lo que nos permite soslayar la gran

⁵⁸ Lint trabajó para Forchondt al menos entre 1665 y 1678, y hay noticias de la importación de pinturas de van Lint a Sevilla (1931, p. 83 y 286) y Cádiz (1931, 12) a través de Forchondt, con quien mantuvo relaciones comerciales, al menos entre 1665-1678. DENUCÉ, J., *Export of works*. También, VALDIVIESO, E., «Nuevas obras de Pieter van Lint», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, pp. 469-479; DÍAZ PADRÓN, M., «La obra de Pierre van Lint en España», *Goya*, nº 145, 1978, pp. 2-19.

⁵⁹ MORALES, A., et al., *Guía artística...*, pp. 47, 50, 44, 621, 63, 507.

⁶⁰ Así lo pensaba ANGULO, D., *Murillo...*, I, p. 123.

⁶¹ KINKEAD, D., «The picture collection...», p. 138. Además de estos cuadros, en el inventario de Murillo aparecen un *bodegón* –a no ser que fuera el de Velázquez que aparece entre los bienes de su hijo–, un *cocinero*, un *oso*, una *frutería* –distinta de los lienzos de frutas– y un cuadro de *arquitectura* que pudieran ser pinturas flamencas o italianas. ANGULO, D., *Murillo...*, I, pp. 123-125; CHERRY, P., «Las escenas de género de Murillo y su contexto», *Niños de Murillo*, Madrid, 2001, p. 64.

⁶² CHERRI, P., «Las escenas...», p. 65.

⁶³ LLEÓ CAÑAL, V., «The art collection...», p. 116.

deficiencia de los publicados por Kinkead y hacernos una idea mucho más clara de la proporción real en que este tipo de pinturas se encontraba dentro del conjunto total: de los ciento cuarenta cuadros que se registran en él, veinticinco están identificados inequívocamente como «de mano flamenca» y podrían serlo también algunos paisajes, fruteros y flores de los que no se indica tampoco que fueran «de mano española».⁶⁴

Pero no sólo vinieron pinturas de Flandes, también llegaron de Italia. Además de algunas que se adquirieron directamente allí –por ejemplo las de los Duques de Osuna o de Alcalá–,⁶⁵ y otras que se enviaron como regalo diplomático –por ejemplo los diez cuadros «de buena mano» que el embajador del gran Duque de Toscana mandó al obispo de Córdoba, fray Diego Mardones, en 1607–,⁶⁶ según el testimonio de Palomino,⁶⁷ fueron muchos los cuadros que en aquellos años llegaron a Sevilla procedentes de la vecina península. Pero en el caso de la pintura italiana, nuestro conocimiento de los canales de distribución a través de los cuales llegaron a la ciudad es aún peor que en el de la flamenca,⁶⁸ y las noticias que tenemos no nos han llegado a través de los registros de los comerciantes que las importaban, sino a través de las referencias incluidas en las biografías dedicadas por Giulio Mancini o Rafaele

Soprani a algunos pintores que mantuvieron relación con clientes sevillanos.

Sabemos que de la Ciudad Eterna, por donde pasaron muchos miembros del estamento eclesiástico, se trajeron pinturas a Sevilla, como aquellos «cuadros muy lindos que le habían traído de Roma [a un noble cuyo nombre se omite], entre los cuales había una Magdalena de estas largas echadas»,⁶⁹ los cuadros de Bernard Keil que pudiera haber visto Murillo,⁷⁰ o las copias de Caravaggio, Reni y el caballero de Arpino⁷¹ que sabemos circularon por la ciudad.⁷² Y en las *Considerazioni della pittura*, Mancini dejó constancia de que, durante su convalecencia en el hospital de la Consolación, Caravaggio «fece molti quadri per il priore che se li porto in Siviglia sua patria»,⁷³ y de que Ribera «fece molte cose qui in Roma, et in particolare per [hay un espacio reservado en blanco en el texto] spagnuolo, quale ha cinque mezze figure per i cinque sensi molto belle [y] un Xpo deposto et altro, che in vero sono cose d'esquisitissima bellezza», que muy bien hubieran podido pasar por la ciudad.⁷⁴

Por su parte, Soprani nos informa de que Giovachino Assereto consiguió ganar una «grossa de contante» enviando cuadros suyos a Sevilla, donde había tal demanda de ellos, que «per mano d'altri pittori facendo ricavar molte copie dagli originale,

⁶⁴ En todos estos casos nos encontramos bastante lejos del 38% que, según Martín Morales («Aproximación al...») suponen las láminas y lienzos de Flandes en el conjunto de las obras contenidas en las colecciones sevillanas del XVII.

⁶⁵ Para la colección del Duque de Alcalá me remito a los estudios de Vicente Lleó y de Jonathan Brown y Richard Kagan, citados supra.

⁶⁶ Eran nueve imágenes de santos y una copia de la Anunciata. SALORT, S., «Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII», *De Herrera...*, p. 64.

⁶⁷ Además de un genérico «y otros», cita en concreto a Pomarancio, Baglione y Lanfranco –sin que haya más constancia que esta mención de obras suyas en Sevilla–, y a Ribera y Reni –de los que sí se conservan obras, originales o copias, en la ciudad–. PALOMINO, A., *El Museo...*, p. 894.

⁶⁸ La mejor prueba de lo poco que se sigue sabiendo hoy sobre este tema es el hecho de que, en un trabajo que se le ha dedicado recientemente, hay muchas más preguntas y ninguna respuesta: SALORT, S., «Las relaciones...», pp. 53-68.

⁶⁹ FARFÁN, J., *Dichos agudos y graciosos*, Milán, 1621, cit. en SERRERA, J. M., «Nobleza y mecenazgo...», p. 55.

⁷⁰ BALDINUCCI, F., *Notizie dei professori del Disegno de Cimabue in qua*, Milán, 1811-1812, t. XIII, p. 423; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Algunas obras de Monsú Bernardo», *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, pp. 141-144.

⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana...*, pp. 220-221.

⁷² PACHECO, F., (*El arte de la pintura*, Madrid, 2ª ed., 2001, p. 443) menciona la existencia de una copia de *La crucifixión de San Pedro* de Caravaggio en Sevilla, pero no dice dónde ni cuándo la vio. Sin embargo, no cita ni la copia de *La Virgen de Loreto* que se encontraba en la colección del Duque de Alcalá y que debió conocer, ni la del *Sacrificio de Isaac* de la Iglesia de San Roque; tampoco menciona la copia del *Prendimiento* de Caravaggio que se encuentra en la Catedral de Sucre y que tuvo que pasar necesariamente por Sevilla. Sobre las copias de Caravaggio que pudieran estar circulando por Sevilla durante esos años, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1973, nº 5-7; BROWN, J. y KAGAN, R., «The Duke of Alcalá...», p. 242; SERRERA, J. M., 1996, p. 59; LLEÓ CAÑAL, V., *La casa...*, p. 81; CHERRY, P., *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, p. 113.

⁷³ MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1956-1957, I, p. 224. Para un estado de la cuestión sobre este tan debatido asunto, véase NAVARRETE, B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla-Bilbao, 2006, pp. 28-29.

⁷⁴ La referencia se encuentra en una apostilla al manuscrito, pero se considera autógrafa del propio Mancini. Sobre ello, MILICUA, J., «Ribera en Roma (el manuscrito de Mancini)», *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952, pp. 312 y 315.

andavale mandando con suo gran utile in quella Città»;⁷⁵ y algo muy parecido debió suceder con Valerio Castello, Gio Benedetto Castiglione, Giovan Andrea, Orazio⁷⁶ y Gregorio Ferrari, de cuya obra aún quedan rastros en la ciudad,⁷⁷ o con Bernardo Strozzi;⁷⁸ sin olvidar que también llegó pintura genovesa a Cádiz⁷⁹ y que es precisamente de Génova de donde procedía aquel Miguel Manrique, conocido también como Miguel de Amberes o Miguel Flamenco, que trabajó en tierras de Málaga.⁸⁰ Como en el caso de los flamencos, los destinatarios de muchas de estas obras fueron los miembros de la colonia genovesa, pero no los únicos, y sabemos que entre los cuadros de Omazur había doce cuadros de emperadores y seis de batallas «de un auctor de Génova», además de otros cinco de «arquitectura y perspectiva» de «un auctor de Palermo» y uno de Matia Preti.⁸¹

Y como en el caso de lo que sucedía respecto a la pintura flamenca, también nos vamos a encontrar con respecto a la pintura italiana esa sorprendente incapacidad –¿o desinterés?– de

Sevilla a pesar de las infinitas riquezas que aún conservaba, sobre todo en la primera parte del siglo, para enriquecer sus colecciones con obras maestras de tales procedencias o para conseguir atraer a la ciudad a algún pintor realmente bueno de aquellos países. El simple enunciado de los nombres de los artistas que lo hicieron –Juan Gui, Girolamo Lucente da Correggio, Cornelio Schut, Alejandro Carlos Licht, Jean van Mol, Sebastián Faix, Miguel Manrique, Pedro de Campolargo...⁸²– resulta tan elocuente como el de las pocas pinturas de artistas de primera fila que realmente se consiguieron reunir en la ciudad. Entre los flamencos, quizá tan sólo hubiera algún original de van Dyck; y, entre los italianos, las únicas pinturas verdaderamente reseñables,⁸³ además de los cinco riberas que se podían ver en la vecina Colegiata de Osuna, serían, quizá en la catedral, *La Inmaculada* de Guido Reni⁸⁴ y los cuadros adquiridos por el Duque de Alcalá, pero éstos forman un conjunto absolutamente excepcional, único e irrepetible, dentro de las colecciones de la ciudad.⁸⁵

⁷⁵ SOPRANI, R., *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono*, Génova, 1674, p. 172; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pittura italiana...*, p. 521; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura genovese in Spagna nel Seicento», *Genova e la Spagna*, Milán, 2002, pp. 208-209.

⁷⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura...».

⁷⁷ En la catedral se conservan sendas obras de Castello y de Ferrari, y Torre Farfán menciona a Castiglione entre los autores de las pinturas que se colgaron con motivo de las fiestas de Santa María la Blanca. En la Catedral de Sevilla se conserva también una serie de cuatro lienzos de tema bíblico de escuela genovesa, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pittura italiana...*, pp. 543-544.

⁷⁸ No hay rastro de obras suyas en Sevilla, pero hay unanimidad en que Murillo debió conocer sus pinturas, pues en algunas de sus obras, como por ejemplo la *Muchacha con flores* que fuera de Omazur, se observa un fuerte parentesco con ellas. ANGULO, D., *Murillo...*, I, pp. 176-177; CHERRY, P., «Las escenas...», pp. 51-52; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura...», pp. 214-215.

⁷⁹ Giovanni Andrea Ansaldo envió un *San Sebastián* a la Catedral de Cádiz, cuyo éxito que gli fu occasione di doverne por fare altre per quel medesimo luogo». SOPRANI, R., *Le vite...*, p. 144; BALDINUCCI, F., XI, p. 479; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura...», p. 208.

⁸⁰ SOPRANI, R., *Le vite...*, pp. 324-325; PALOMINO, A., *El museo...*, p. 1.074; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, pp. 26-27 y III p. 62; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, p. 84.

⁸¹ KINKEAD, D., «The picture collection...», nº 96-99, 104-121, 127 y 227.

⁸² Sobre estos pintores, KINKEAD, D., «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo», *Archivo hispalense*, 195 (1981), pp. 37-54.

⁸³ Aparte de los cuadros de Caravaggio y de Ribera citados por Mancini, pero de los que no hay otra constancia documental de su estancia en Sevilla.

⁸⁴ El cuadro fue encargado en 1627 para la infanta de España por el embajador en Roma, ignorándose las circunstancias en que llegó a España. Antes de que lo robaran los franceses, habría estado en la Catedral de Sevilla, según Hibbard y Pérez Sánchez, o en la de Toledo, según Pepper. MALVASIA, C., *Vita di Guido Reni*, Roma, 1988, p. 62; HIBBARD, H., «Guido Reni's Painting of the Immaculate Conception», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 28, 1969, p. 22; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pittura italiana...*, p. 109; PEPPER, S., *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford, 1988, p. 263, nº 104. En la Catedral de Sevilla se conserva una copia fiel, pero no se menciona la existencia del original de Reni en las descripciones de Ponz y de Ceán. Un estado de la cuestión en COLOMER, J. L., «Guido Reni en las colecciones reales españolas», *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, 2006, pp. 216-217. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura genovese in Spagna nel Seicento», *Genova e la Spagna*, Milán, 2002.

⁸⁵ Para la colección del duque de Alcalá, perfectamente estudiada, me remito a los trabajos citados en la nota 29.



EL MOBILIARIO EUROPEO
Y SU INFLUENCIA
EN LA ANDALUCÍA BARROCA

María Mercedes Fernández Martín

Desde el siglo XVI la presencia de mobiliario extranjero en España fue una constante, principalmente el procedente de Alemania, Flandes e Italia, aunque sin olvidar el de la vecina Portugal y el que se enviaba desde las colonias americanas. La dependencia política de los virreinos de Sicilia y Nápoles, en Italia, y los Países Bajos con la corona hispana favoreció el que se estableciera un intercambio comercial y cultural, prolongándose en el caso de Italia hasta bien entrado el siglo XVIII.¹

Consola. Iglesia de San Telmo,
Chiclana de la Frontera (Cádiz).

¹ Las relaciones con Italia fueron puestas de relieve en las actas del I y II Coloquio hispano-italiano *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV y XVII*, Sevilla, 1985 y 1989, respectivamente. Asimismo, puede consultarse AA.VV., *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004.

En un primer momento fueron los puertos levantinos, los de Barcelona y Valencia, las vías de introducción de ese comercio para, posteriormente, trasladarse a Andalucía y más en concreto al puerto de Cádiz, que junto con Sevilla van a ser los centros económicos más importantes del sur peninsular. Este auge económico había comenzado tras el descubrimiento de América, pero no será hasta el reinado de Felipe II cuando el puerto gaditano adquiriera su máximo esplendor, con un importante comercio con América y el norte de África y sobre todo con Europa, afianzándose como el puerto más importante del reino. Cádiz servía de antepuerto a Sevilla, puesto que la falta de calado del río Guadalquivir sólo permitía el cabotaje de navíos de hasta 500 toneladas, siendo allí donde se realizaban las transacciones comerciales y el desembarco de cargamento antes de que los galeones llegaran hasta Sevilla.² Con el paso del tiempo Cádiz fue adquiriendo más importancia comercial, quedando Sevilla relegada a las labores burocráticas y administrativas, lo que produjo un éxodo mayoritario de los grandes mercaderes desde Sevilla a Cádiz y El Puerto de Santa María. Allí se asentaron numerosas colonias de extranjeros, entre los que destacan genoveses e ingleses, todos ellos dedicados al comercio, que generaron a la ciudad grandes beneficios, y que la convirtieron en una ciudad de comercio y para el comercio, como la definió Antonio García-Baquero.³ La capital gaditana se erigió en el núcleo mercantil más importante y dinámico de España y en el verdadero nexo de unión entre la Europa comercial y América, canalizando, como se cita en una memoria comercial de la época «todos los intercambios que constituyen el grueso del comercio que estas dos partes del globo hacen entre sí».⁴

De las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* redactadas en 1753, se desprende que el comercio gaditano al por mayor estaba repartido casi a partes iguales entre los comerciantes extranjeros y los españoles. En dicho documento se recogen 108 mercaderes de origen francés, 49 italianos, 6 alemanes, 17 damascenos, 44 irlandeses y 20 flamencos, lo que hacía un total de 244 frente a los 285 españoles que apa-

recen registrados.⁵ Estos abastecían de mercancías a los agentes repartidos por las principales ciudades andaluzas y, principalmente a los de Sevilla, establecidos en torno al eje urbano que une el Ayuntamiento con la Catedral. El actual callejero de esa zona recuerda la presencia de colonias de comerciantes extranjeros, que habitualmente se reunían para discutir y acordar sus transacciones en las gradas de la Catedral. Aunque en las Ordenanzas municipales tanto de Sevilla como de Granada se regulaba el comercio de mobiliario, fijando establecimientos dedicados exclusivamente a la fabricación y venta, los entalladores protestaban por la avalancha de obras extranjeras, especialmente alemanas, alegando su capacidad para realizarlas a más bajo costo. El acaparamiento de estos extranjeros llevó en varias ocasiones a los comerciantes locales a levantar voces de protestas, como la presentada en 1701 al Cabildo hispalense por los 17 gremios de mercaderes. La queja surgió por la autorización a los extranjeros para el comercio al por mayor, con los que ellos no estaban en situación de competir, máxime cuando muchos extranjeros al amparo de esa licencia ejercían también el comercio minorista en contra de lo dispuesto.⁶

A las ciudades costeras andaluzas y particularmente a Cádiz llegaban habitualmente y desde allí se comercializaban a toda la Península Ibérica un gran número de obras de arte, entre las que ocupaba un lugar importante el mobiliario de carácter suntuario. El regular tráfico comercial con el sur de Alemania a través de Amberes favoreció la entrada de manufacturas de aquel país, incrementándose a partir del siglo XVII con la afluencia de mobiliario procedente de Nápoles, que alcanzó su máxima expresión en el período comprendido entre los reinados de Felipe III y Carlos II. En ocasiones se trataba de encargos directos realizados por la Corona o la nobleza, lo que contribuyó a la implantación de las modas europeas en Andalucía, si bien sólo llegaron a calar en los estratos más elevados de la sociedad.

Para la comercialización de obras de arte resultó decisivo el establecimiento en la Península de casas comerciales

² La Casa de Contratación fue fundada en 1503 y permaneció en Sevilla hasta el año de 1717, que pasó a instalarse en Cádiz hasta su desaparición en 1790.

³ GARCÍA-BARQUERO GONZÁLEZ, A., *Comercio y burguesía mercantil en el Cádiz de la Carrera de Indias*, Cádiz, 1989.

⁴ GARCÍA-BARQUERO GONZÁLEZ, A., *Cádiz 1753, Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Cádiz, 1990, p. 16.

⁵ *Ibid.*, pp. 60. El mismo García Barquero ha publicado una relación de los comerciantes al por mayor, vecinos de Cádiz, sujetos a contribución. GARCÍA-BARQUERO GONZÁLEZ, A., *Comercio y burguesía mercantil*, *op.cit.*, pp. 86-101.

⁶ *Representación, Manifiesto, Exclamaciones y Suspiros que hazen y dan los 17 Gremios de Mercaderes unidos, sus Artes y Oficios...* Biblioteca General, Universidad de Sevilla. AA. VV. *Universitas Hispalensis. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1995, p. 240.

europeas, siendo abundantes las dedicadas a la venta de mobiliario a través de agentes.⁷ La más importante de éstas fue la firma Forchoudt de Amberes que tuvo establecimientos en Sevilla, Lisboa y Bilbao, convirtiéndose en la principal proveedora durante el siglo XVII. Vendían espejos, mesas, crucifijos de concha y ébano, taburetes de laca, cofres, porcelanas, etc. No obstante, estaba especializada en la fabricación de escritorios de maderas preciosas, como ébano y palosanto, a las que se sumaban aplicaciones de concha, marfil y oro, o pinturas realizadas por artistas de prestigio o por el mismo Guillermo Forchoudt, hijo del fundador de la compañía, quien en 1669 decidió viajar con su hermano Justo a Lisboa, con la intención de establecerse en aquella ciudad como marchantes de arte. La fuerte competencia francesa determinó que se trasladaran a Cádiz, donde la próspera relación comercial con América les enriqueció enormemente, permaneciendo en esa ciudad hasta 1683.⁸

Es evidente que por su riqueza el mueble importado estaba destinado a las clases privilegiadas. Si atendemos a los inventarios, estudiados en profundidad por Aguiló, se advierte que el ajuar doméstico experimenta un empobreciendo a medida que desciende el escalafón social de sus propietarios. El interés por el mobiliario suntuoso extranjero se remonta a tiempos de Felipe II, el rey coleccionista que abrió el gusto español al mobiliario europeo, principalmente alemán e italiano, produciéndose en aquellos países un incremento considerable en la industria ebanística. De Alemania eran apreciados los muebles de taracea y los de ébano con aplicaciones de plata; de Italia, el centro de exportación de muebles más importante de Europa, se demandaban principalmente muebles con incrustaciones de piedras duras y mármoles que contrastaban con el empleo de maderas oscuras o con placas de marfil grabadas. En los inventarios de los últimos años del siglo XVI se recoge la presencia de este tipo de muebles, si bien en ellos no se especifica su origen, aunque este puede deducirse por sus

características.⁹ El interés por estas piezas y la creciente demanda hizo que se fabricaran en otros lugares fuera de Alemania, como en Venecia y Nápoles, ciudades donde concurren buena parte de ebanistas alemanes y flamencos, que trabajan conjuntamente con los artistas italianos.¹⁰ Este tipo de mobiliario fue muy abundante en los primeros años del siglo XVII en España y la presencia de esas piezas generó finas imitaciones que acabarían propiciando el arranque y desarrollo de la producción de muebles en algunas ciudades andaluzas. No obstante, es obvio que éstos estaban reservados a una elite social, siendo mucho más sobrio el mobiliario en el resto de las viviendas.

A lo largo del siglo XVII numerosas disposiciones, pragmáticas y leyes pretendieron aminorar el gasto suntuario. Éstas fueron totalmente ineficaces y sólo sirvieron para empeorar aún más las producciones nacionales, a lo que hay que sumar la ausencia de ebanistas de renombre, por lo que continuó la importación de objetos artísticos europeos. Lo más frecuente era que las clases privilegiadas, que son las que determinan las modas, comisionaran a artistas o embajadores para la compra de objetos de lujo como pinturas, estatuas, urnas de pórfido, bronce, fuentes monumentales, libros, tapicerías y muebles, destinados al adorno de sus viviendas.¹¹ No obstante, este siglo está lleno de contradicciones pues, a pesar de las restricciones impuestas y la imagen sobria de los interiores que se refleja a través de la pintura de la época, el interés por el mueble de carácter suntuario no decayó en ningún momento, hasta el punto que su original carácter utilitario, poco a poco, va a quedar relegado a un segundo plano, en tanto se procura dotarlo de mayor prestancia y aparatosidad.

La abundancia de piezas extranjeras va a propiciar que poco a poco cambie el gusto y que se imiten en la Península Ibérica los modelos europeos. A través del puerto de Génova llega la

⁷ En 1584 el alemán Antonio Meyting tenía en Madrid un agente dedicado exclusivamente a la venta de mobiliario, principalmente escritorios y arquillas. SÁNCHEZ PINILLA, T., «Importación de muebles de Augsburgo en 1584», *Archivo Español de Arte*, nº 156, 1966, pp. 324-325.

⁸ AGUILÓ, M^a P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*, 1993, p. 33.

⁹ De ébano, marfil y plata eran los inventariados al Duque de Medinaceli, a Felipe II en su palacio de Valladolid y al Marqués de Elche, entre otros, siendo muy frecuentes en las casas de los personajes más ricos, alcanzando en ocasiones un valor muy elevado. AGUILÓ, M^a P., «La exaltación de un reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, nº 258, 1992, pp. 179-198.

¹⁰ Esta participación ha sido estudiada en varios trabajos por Alvar González Palacios. Al respecto véase GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Milano, 1984.

¹¹ Conocida es la misión comercial que Felipe IV encomendó a Diego de Velázquez en su viaje a Italia, comprando para el rey cuadros, bufetes, espejos, etc., destinados a la decoración del Alcázar madrileño. AGUILÓ, M^a P., *El mueble... ob.cit.*, p. 17.

influencia del mueble veneciano, como el llamado *stipi a bambocci*, decorado con mascarones grotescos que se imitarán rápidamente en todo el levante español. Desde otras áreas italianas como Florencia, Roma y Nápoles se importan piedras duras para el mobiliario pero, sobre todo de esta última se va a exportar un tipo de escritorio que hará fortuna dentro de los interiores españoles. Se caracteriza por la calidad de ejecución y presentar los frentes de las gavetas decorados con placas de marfil grabado, vidrios pintados e incluso placas de cera coloreada.

Igualmente, durante el dominio español de los Países Bajos se desarrolló un importante comercio de objetos suntuarios, especialmente de textiles y de mobiliario de lujo. Amberes fue el principal centro de compra, estableciéndose una perfecta organización mercantil y entre las que destacan familias de comerciantes como la ya citada de los Forchoudt, que poseían oficina en Andalucía y que abastecieron al país de un mobiliario de calidad. No serán estas áreas geográficas las únicas desde donde se importe mobiliario. Alemania había tenido un papel muy importante en el siglo XVI con la introducción, en tiempos de Carlos V, de escritorios y bufetes pero, a mediados del XVII el interés por el mueble alemán había caído considerablemente. También el mobiliario portugués va a tener cabida en los interiores españoles, sobre todo a partir de 1640 con la Restauración, después de medio siglo bajo dominio español, cuando el mueble portugués adquiere un carácter específico, evolucionando a partir de los modelos españoles hacia un estilo muy personal, que combina elementos occidentales con otros de procedencia oriental. En los inventarios se relacionan con cierta frecuencia «muebles de ébano de Portugal», principalmente camas y sillas, las cuales se imitaron rápidamente, sobre todo las primeras que se conocían como «camas de Sevilla», con cabeceros torneados a imitación de las portuguesas.

Asimismo, a través de Portugal y Cádiz se comercializaba el mobiliario de procedencia oriental, tanto chino como japonés, llegado a través de Filipinas y de las colonias comerciales de la India, cuya presencia se documenta en España desde el reinado de Felipe II.¹² La influencia oriental en la decoración de interiores y en el mobiliario se mantuvo a lo largo del siglo XVIII, sobre todo con Isabel de Farnesio, gran aficionada a los objetos lacados, o de charol como se denominaron en la

época, y que fueron imitados con técnicas europeas, fusionando motivos orientales y europeos en tal medida que en Andalucía occidental la decoración de motivos de rocalla era denominada en la época como «chinesca», aún sin tener motivos de ese origen.¹³

Las clases dirigentes andaluzas van a procurar participar de las modas impuestas en la Corte. Aunque es difícil valorar el gusto estético de los andaluces, la nobleza agraria y la burguesía urbana cada vez más enriquecida, quiso emular la decoración de los interiores madrileños. Con la demanda de objetos suntuarios por parte de esta clientela se pretendía hacer ostentación de su poder social, pues se utilizaba como un reflejo o testimonio de su *status*. Además de engalanar sus residencias las obras de arte en ellas contenidas ofrecían una imagen de abigarrada magnificencia, que a veces ocultaba secretas miserias de grandes deudas. De hecho se constatan gastos excesivos con motivo de celebraciones, públicas o privadas, caso del casamiento de los hijos, que a veces suponían el endeudamiento familiar con los mercaderes y artesanos que habían aportado objetos y elementos que habían servido de ajuar a tales celebraciones.

Los inventarios, importantísima fuente de información como ya se ha señalado, reflejan el gusto de los andaluces por el mobiliario extranjero pero, por regla general, las clases medias, sobre todo aquellas alejadas del ámbito cortesano, permanecieron ajenas a los excesos madrileños. Si se comparan los inventarios de personajes de la Corte o cercanos a ella, con los de otros más apartados de su influencia, se aprecia una gran diferencia, siendo sustituidos los muebles de importación por un mobiliario más sencillo que en ocasiones imitaba. Aunque en esencia utilicen las mismas tipologías, el número y las maderas empleadas difieren bastante, quedando estas relegadas casi exclusivamente al nogal y al pino. Estilísticamente el mobiliario de tipo burgués interpreta todos los recursos del Barroco, pero, donde realmente se aprecian las características del estilo es en el mueble de ostentación, donde prima la función decorativa en detrimento de la funcionalidad.

La abundancia de obras extranjeras influyó fuertemente en el mueble barroco español, cuyas tipologías y decoración van a permanecer inalterables a lo largo de muchos años,

¹² En los últimos años del siglo XVI y los primeros de la centuria siguiente tuvieron una gran acogida las piezas de arte *Nambam*, realizadas en Japón durante el período Momoyama (1565-1615).

¹³ GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., «Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII», *Oriente en Palacio*, cat. exp., Madrid, 2003, pp. 340-341.

repetiéndose una y mil veces; desde aquellos modelos derivados de El Escorial, que irán evolucionando muy lentamente, hacia otros donde lo único que difiere es una mayor carga decorativa propia del lenguaje barroco, configurando un tipo de mobiliario típicamente español que se prolongará en el siglo XVIII, donde se funde más claramente lo autóctono con las influencias extranjeras. La vida española del Barroco es fiel reflejo de las contradicciones de la época, pues frente al progresivo empobrecimiento de la sociedad, se experimenta un deseo de lujo y ostentación de las clases dominantes, de emulación y afán de grandeza cara al exterior, a pesar de la imagen de una sociedad seria y austera sin las concesiones al lujo de Italia o Francia.

Los testimonios de los viajeros europeos en la España del siglo XVII constituyen, pese a las deformaciones y exageraciones en muchos casos, la mejor manera de conocer las costumbres y el amueblamiento de las casas. Uno de los textos más conocidos es el de la Condesa D'Aulnoy, quien ofrece una visión un tanto exagerada, pero que puede ayudar a dar una idea de cómo vivía la nobleza madrileña. Describe las diferentes casas que visitó en 1679, con una apreciación sobre la procedencia de las piezas que decoran los interiores, «afirmando que los virreyes de Nápoles y los gobernadores de Milán han traído de Italia muy excelentes cuadros; los gobernadores de los Países Bajos han aportado tapices admirables; los virreyes de Sicilia y Cerdeña, bordados y estatuas...»¹⁴

Dadas estas constantes influencias extranjeras, los interiores barrocos se caracterizaron por la variedad y eclecticismo, debatiéndose entre la tradición y la modernidad. Desgraciadamente, el conocimiento del mobiliario barroco fuera de los ámbitos cortesanos es escaso, limitándose su estudio a ese entorno y, en menor medida, al área catalana. En Andalucía los inventarios consultados reflejan la presencia de muebles extranjeros, mientras que las pocas descripciones literarias son parcas en describir las casas y su mobiliario, al igual que ocurre con la pintura de la época.¹⁵ La información que se desprende de esta última queda limitada a hogares austeros, donde no se representan muebles suntuosos y por tanto tampoco mobiliario extranjero, imágenes que se contradicen de nuevo con las noticias que dan los inventarios. La mayoría de la pintura es de carácter religioso, que siguiendo los presupuestos contrarreformistas en su

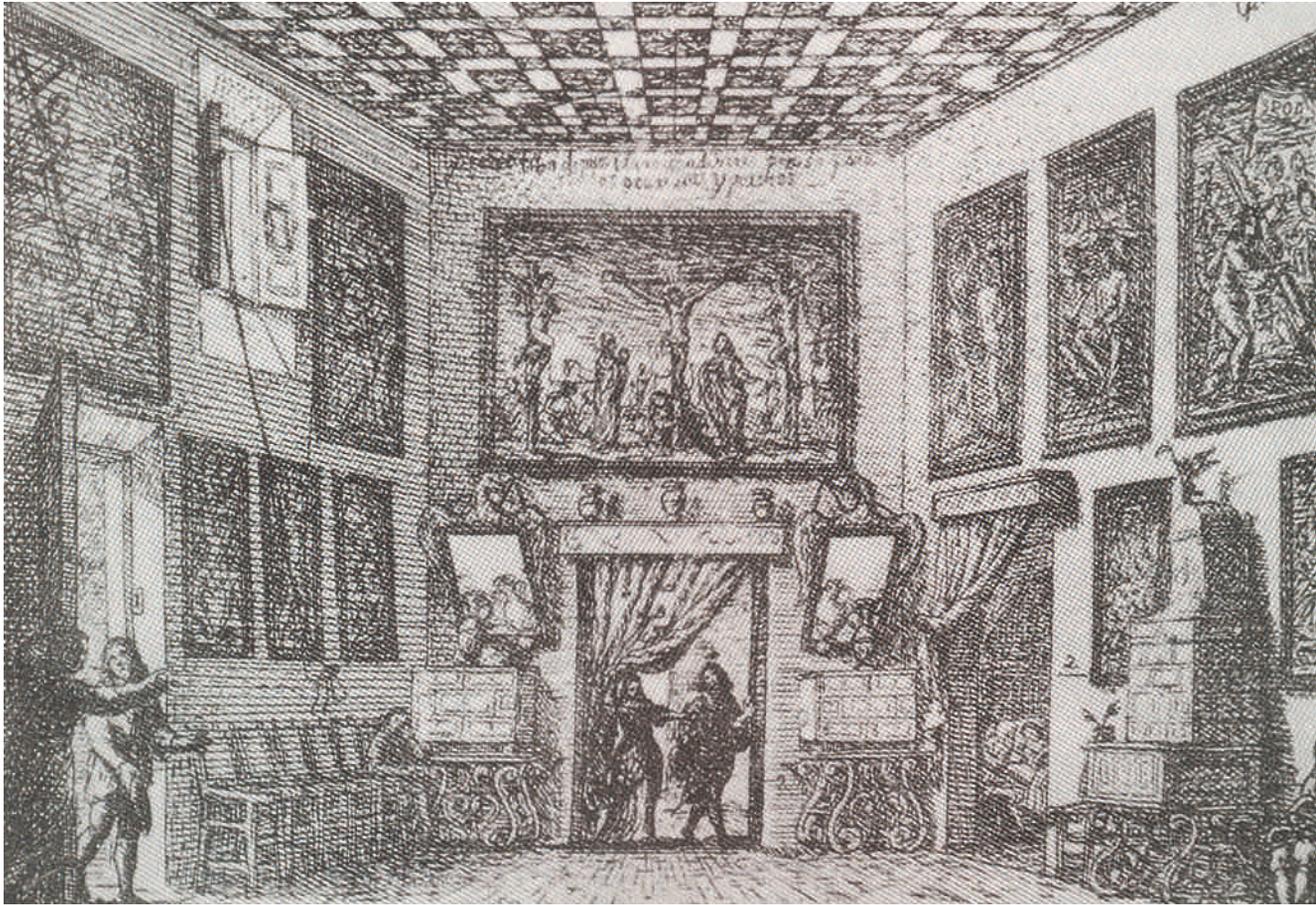
idea de hacer llegar la religión de una manera sencilla, nos muestran muebles utilitarios donde taburetes, pequeñas mesas de estrado o bufetes con fiadores de hierro, cubiertos con tapetes cuando se representan interiores algo más ricos. Más abundantes son las representaciones de sillones de brazos, frecuentemente tapizados en piel o en terciopelo rojo y que poco evolucionan hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando se deja sentir la influencia francesa.

A pesar de ello la influencia y presencia de piezas europeas fue una constante, si bien el hecho de contar con un número considerable de muebles importados, no alteró el modo de vida y la vivienda se mantuvo sin grandes cambios durante todo el siglo XVII. Las costumbres domésticas españolas difieren del resto de Europa y solo hay semejanzas con los interiores portugueses donde las mujeres tampoco utilizaban sillas, relegadas éstas al uso masculino, sentándose ellas sobre almohadones, en lo que se denominaba el estrado.

El estrado era por tanto la estancia más genuina, la habitación principal de la casa que en la mayoría de las viviendas, pero más en concreto en las andaluzas, contaban con dos, uno en la parte alta, más cálida para el invierno y otro en la baja, reservado para el verano, normalmente precedidos de sus respectivas antesalas. Concebido como lugar de recibimiento, estaba decorado con exquisitez, siendo el espacio doméstico donde las señoras recibían a las visitas sentadas en el suelo o sobre una tarima cubierta por alfombras o esteras según la estación del año. Además de éstas, el mobiliario se completaba con almohadones y cojines, taburetes o sillas bajas, denominadas sillas de estrado, braseros, arquillas con cajones mencionados en la documentación como escritorios, que poco se diferenciaban de los grandes que adornaban el resto de las salas, y pequeños bufetillos o mesas que por regla general se cubrían con terciopelo guarnecido de alamares de oro, pero más frecuente era que se cubrieran con tapetes moriscos o mejor aún, con alfombras turcas, costumbre también de Flandes, como se refleja en la pintura de ambos países. Eran todos objetos de pequeño tamaño, pero no por ello de inferior calidad y valor que el existente en el resto de las dependencias. A veces este espacio quedaba acotado por una barandilla, situándose los hombres fuera de su perímetro, ocupando éstos sillones de los llamados en la actualidad fraileros y citados en la

¹⁴ AGUILÓ, M^a P., «Mobiliario en el siglo XVII», *Mueble español. Estrado y Dormitorio*, cat. exp., Madrid, 1990, pp.103-132.

¹⁵ El estudio del mobiliario a través de la pintura ha sido tratado por M^a Paz Aguiló, centrándose en el retrato cortesano del siglo XVII. Al respecto véase AGUILÓ, M^a P., «El mobiliario en la pintura del Siglo de Oro», *Galería Antiquaria*, nº 91, 1992, pp. 36-45.



José García Hidalgo, *Interior doméstico español*.

documentación como sillas de brazos. Esta estancia principal va a conservar el nombre de estrado incluso cuando en el siglo XVIII se transforma en salón. En algunos interiores recogidos en la pintura andaluza del siglo XVII se muestra esta costumbre de sentarse las mujeres en el suelo o en sillas bajas, así se recoge entre otras en el lienzo *Jesús en casa de Marta y María*, de Velázquez, donde en segundo plano vemos a Jesús sentado en un sillón de brazos, mientras que Marta y María escuchan sus palabras sentadas en el suelo, reflejando claramente la costumbre española.

Otras estancias importantes eran la sala o recibidor, estancia inmediata al estrado y el dormitorio. La primera, si bien pocas veces aparece descrita en las referencias literarias, sí ha sido

recreada en la pintura. El pintor José García Hidalgo abrió un grabado que muestra con precisión esta estancia.¹⁶ No obstante, lo más curioso es que casi por las mismas fechas el pintor napolitano Michele Regolia pinta un interior de una casa napolitana que sirve para comparar las pocas diferencias de gusto entre un país y otro, aunque se aprecie un carácter más protocolario en el interior español.¹⁷ En ambos se observa el papel tan importante que tienen los escritorios, mucho más ostentosos los españoles que los napolitanos, así como los espejos y sillones, completándose la decoración con grandes cuadros.

Los muebles que mejor definen los interiores de las casas acomodadas en el siglo XVII van a ir asumiendo las diferen-

¹⁶ José García Hidalgo (1645-1717), pintor de cámara de Felipe V, es autor de la obra *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*.

¹⁷ Michelle Regolia. «Interno a Napoli», hacia 1675. Colección privada. Reproducido en COLE, E., *Il mobile Barocco in Italia*, Roma, 2000, p. 28.

tes influencias y modas, y con ello el interés por los muebles de importación. Entre ellos destacan la silla de brazos, el bufete o mesa, casi siempre cubierta, y el escritorio, a los que habría que sumar la cama, mueble que a partir de este siglo va a alcanzar un gran protagonismo. Pero sobre todos el que más se importó de Europa fue el escritorio, mueble de prestigio, destinado a las habitaciones más destacadas e indicador de la posición social de su dueño. El origen de los escritorios, según Casto Castellanos, puede ser italiano, en concreto veneciano, introducidos a principios del XVI en el área catalana y valenciana. Durante la segunda mitad del siglo XVI la importación de escritorios fue masiva, influyendo en los nacionales. Venían principalmente de Alemania, en concreto de las ciudades de Nuremberg y Augsburgo, así como de los Países Bajos, caracterizándose por el empleo de materiales más ricos como ébano, palosanto, marfil, concha, bronce, etc. El frontal se organiza generalmente en tres calles, siendo la central la que se dispone a modo de portada arquitectónica, mientras que en las laterales las gavetas se disponen con uniformidad. Fue Salamanca la única ciudad en la que consta que se construyera este mismo tipo de muebles. Su estructura de base rectangular y su desornamentación exterior, con tapa frontal abatible y asas de hierro en los costados, no presenta variaciones sustanciales respecto a los de finales del siglo XVI. Las maderas más utilizadas son el ébano y el palosanto para los más lujosos, y el nogal para los más corrientes. No obstante, repiten las mismas estructuras, materiales y técnicas que las piezas importadas de Flandes, Italia y el sur de Alemania. Así Mainar y Aguiló plantean la posibilidad de que en la mayoría de los casos se realizaran en España, dada su abundancia y los modelos estereotipados que se conservan.¹⁸ Se aprecian por tanto dos tipos, los que evolucionan dentro de las constantes netamente hispanas y aquellos que van a ser más receptivos a las modas extranjeras, llegándose a confundir muchas de sus creaciones con aquellas otras debidas al comercio de importación con los modelos de los Países Bajos, el sur de Alemania y el norte de Italia, principalmente.

No obstante, el contraste entre ambas corrientes es grande, existiendo en las piezas españolas del primer tipo una fuerte tendencia a lo popular, mientras que en los muebles de importación o en los realizados en nuestro país por su influencia, se aprecian mejores acabados y están más claramente relaciona-

dos con los estilos imperantes en Europa en cada momento. Los escritorios de este origen están realizados con materiales ricos y de precio elevado como el ébano, palosanto, hueso, marfil, concha de tortuga, bronce, plata, etc., prefiriéndose los chapeados y las taraceas a cualquier otra técnica. La organización de sus frentes de gavetas es más simple que la de los tradicionales españoles, existiendo una tendencia generalizada a la distribución en tres calles, dejando la central para situar una puertecilla, que cierra a su vez una serie de pequeños cajones o secretos, en cuyo frente se dispone una ornamentación de carácter arquitectónico, ordenada con columnillas, friso y arquitrabe rematado por un frontón partido con ático o pequeña balaustrada. Esta tipología es posible encontrarla en Italia y el sur de Alemania, los Países Bajos e incluso se realizó también en España. Las técnicas decorativas empleadas, muy variadas, son las que mejor nos pueden servir para asignar procedencias de forma más o menos segura a causa de la carencia de documentación al respecto.

Los escritorios de procedencia flamenca presentan características muy bien definidas. Se trata de muebles con el cuerpo superior en forma de arqueta con dos puertas en su frente. Sus elementos ornamentales tienen marcado carácter arquitectónico de influencia centroeuropea y su mayor peculiaridad consiste en la aplicación de pequeños paneles pintados al óleo en sus frentes. La realización de estos era especialidad de Amberes aunque también se hicieron en Amsterdam, desde donde se enviaban a cualquier punto de Europa, generalmente sin el mueble de apoyo o soporte, que se realizaba en el lugar de destino. Precisamente los destinados a la exportación eran menos cuidados y no debían ser muebles de precio excesivo, inundando toda Europa de este tipo de escritorios. Mucha aceptación tuvieron también los escritorios decorados con placas de concha de tortuga y marfil, grabadas estas últimas con escenas de temática variada, que se copiaron con mucha frecuencia en el siglo XIX y son los más abundantes en Andalucía. De esta traza se conservan un buen número de ellos en colecciones públicas y privadas que estructuralmente responden a las características de los contadores o papeleras sin tapa, como el que se encuentra en el Ayuntamiento sevillano que aunque muy alterado, presenta tres cajones grandes a ambos lados de un cuerpo central formado por una puerta.¹⁹ Como es usual en este tipo de muebles los frentes de los cajones van divididos aparentando dos, permitiendo la inclusión

¹⁸ CASTELLANOS, C., «Escritorios europeos en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, nº 193-195.

¹⁹ FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a M., «Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla», *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, p. 214.



Consola. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

de 12 placas grabadas, dejando la cerradura en medio. La parte central sigue el esquema convencional, con un edículo que se levanta sobre altos pedestales y frontón curvo que cobija un arco de medio punto con placa grabada.

Muy abundantes también en los interiores andaluces fueron los escritorios, que presentan chapeados de carey con tres o cuatro cajones a cada lado que flanquean una portada ligeramente avanzada con una hornacina en el centro. Este tipo se complementa con bronce aplicados a la barandilla, bocallaves y a veces pequeñas figuras mitológicas en la hornacina central. Fue el tipo más común entre los muebles de cierta importancia en la segunda mitad del siglo XVII. Se conservan

muchos escritorios de este tipo de los que no se puede asegurar a ciencia cierta su origen, pues se realizaron indistintamente en Flandes e Italia e imitándose igualmente en España. De estas características son los depositados en el Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir, apoyados sobre bufetes de patas torneadas, modelo que repiten los conservados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y Málaga y los de otras muchas colecciones particulares andaluzas.

Los escritorios italianos tuvieron gran demanda en la Península Ibérica, comercializándose en cantidades ingentes desde Nápoles y conservándose un buen número de ejemplares. Los más ricos estaban realizados en ébano con cuadros de pinturas mitológi-



Escritorio. Palacio de la Condesa de Lebrija, Sevilla.

cas en placas de vidrio, como el que se halla en el Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija en Sevilla, sostenido por cuatro patas en forma de garra sobre bola que descansa en una mesa con fiadores metálicos. También de Italia procedían otros objetos, como cajas, pequeños retablos, etc., decorados con piedras duras que alcanzaron una gran fama en todas las Cortes de Europa por lo que se establecieron manufacturas en Praga, fundada por Rodolfo II a finales del siglo XVI, París en las manufacturas de los Gobelinos, Nápoles y Madrid, sobre todo bajo la protección de Carlos III. Entre los centros productores el más antiguo e importante es el «opificio delle Pietre Dure», de Florencia, de donde salieron los artífices que trabajaron en otros centros citados. El principal taller florentino de la época fue el del flamenco Leonardo van der Vinne, quien desarrolló su actividad en esa ciudad desde 1659 hasta su muerte, acaecida en 1713.²⁰ Se conocen bufetes y escritorios decorados con piedras duras desde el siglo XVI, pero su momento de auge va a ser entre los siglos XVII y XVIII. En general se trata de

muebles de precio elevado, realizados sin escatimar en los materiales, que pueden incluir además de las piedras duras, maderas exóticas, cristal de roca o metales nobles, como el bronce dorado o la plata. Su elaboración exigía la coordinación de diferentes artífices: lapidarios, bronceistas o adornistas, plateros, ebanistas e incluso pintores para la realización de cartones sobre los que realizar la marquetería. El interés que suscitó este tipo de decoración se evidencia en las colecciones reales, pero también en Andalucía, conservándose interesantes ejemplos de mesas y escritorios de piedras duras. La Universidad de Sevilla posee dos escritorios idénticos de fines del siglo XVII que responden a esas características. Construidos en ébano y madera de menor calidad ebonizada, están compartimentados por siete gavetas que decoran sus frentes con mazos de flores y pájaros realizados con piedras de colores. La tipología del escritorio sobre la que se ha dispuesto esta decoración de mosaicos o *commessi* de piedras duras es la característica del siglo XVII, pudiéndose haber realizado en Italia, en el

²⁰ Al respecto véase GONZÁLEZ-PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, 2001.



Escritorio. Universidad, Sevilla.

sur de Alemania o España, lugares en los que encontramos muebles de composición similar.²¹ Esta internacionalidad se debe a que en esa época no era extraño que los viajeros compraran los mosaicos en Florencia para después hacer construir con ellos un escritorio en su país de origen.

La misma importancia que los escritorios alcanzaron las mesas o bufetes, sobre todo aquellas realizadas en materiales ricos, convirtiéndose en objetos meramente decorativos, fabricándose en ocasiones a juego con el escritorio. Las más frecuentes en el siglo XVII son las de patas torneadas, unidas entre sí por medio de chambranas o travesaños y fiadores

metálicos. Se importaron un número considerable de ellas, pero la mayoría, dada su fragilidad, se han perdido. Las más grandes, llamadas de refectorio, con patas abalaustradas irán evolucionando hacia las más abundantes de patas de lira, que tienen su origen en Italia. La mesa de tamaño mediano, como se ha comentado con anterioridad, suele aparecer cubierta por un tapete, bien de terciopelo o de tapicería, e incluso con alfombras. Así se refleja en la pintura andaluza, donde también aparecen mesas vistas de carácter utilitario y bufetillos de estrado. La excepción se recoge en el lienzo del granadino Juan de Sevilla (1643 - 1695) que en su obra *Lázaro y el rico Epulón*, del Museo del Prado, reproduce una mesa circular con tapa de mármol, rico faldón tallado y dorado al igual que las patas en forma de ese con roleos vegetales, cercana a los modelos italianos de la época.²² Lo habitual es que en todas las casas existiese una gran variedad de ellas, según se desprende de los inventarios, pero que desgraciadamente no coincide con el número que se conserva actualmente de ellas.

Otros muchos muebles decoraban las casas andaluzas, aunque en ellos se aprecia menos influencia extranjera. El sillón, o silla de brazos, como se conoce en la época, va a tener un carácter más nacional, asimilando los cambios generales del estilo barroco. No se tienen noticias de ninguna de tipo italiano, muy ricas y recargadas de talla, pero que debieron ser importadas con cierta asiduidad para decorar los palacios reales y los de la nobleza. Velázquez, en el cuadro de *Las Hilanderas*, nos muestra una de este tipo, sin brazos, dorada y tallada.²³ Menos frecuente fue el armario, que no alcanza cierta importancia hasta el siglo XVIII, relegado en la mayoría de las ocasiones a los ámbitos religiosos, sobre todo aquellos de formas cúbicas, no muy grandes y cerrados con dos puertas. Estos llegaron a Andalucía a través del comercio, procedentes de los Países Bajos u Holanda como los del Museo de Bellas Artes de Sevilla o el de la Sala Capitular del Monasterio jerónimo de Santa Paula, con las hojas de las puertas ricamente talladas. El primero se remata con una amplia cornisa volada, dos puertas enmarcadas por columnas salomónicas que apoyan en un zócalo formado por dos cajones con los frentes decorados con talla y patas en forma de bola. Pero también a la inversa, un mueble contenedor que sí tuvo cierta repercusión fuera de la Península Ibérica fue el escaparate, mueble

²¹ SANZ SERRANO, M^a J., «Artes decorativas», *Universitas Hispalensis. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1995, p. 102.

²² AA.VV., «La escultura y pintura en la Andalucía barroca», *Historia del Arte en Andalucía*, t. VII, p. 450.

²³ AGUILÓ, M^a P., «El mobiliario en la pintura del Siglo de Oro», *Galería Antiquaria*, n^o 91, 1992, pp. 36-45.



Interior de sala. Real Alcázar, Sevilla.

genuinamente español de pequeñas proporciones y cerrado con cristales, que llamaba poderosamente la atención a los visitantes extranjeros, destinado a contener pequeñas piezas de colección, alcanzando en el Setecientos un gran desarrollo. Desde mediados del siglo XVII se suelen realizar con maderas ricas, por su condición de mueble de ostentación. Fueron muy frecuentes en España y Nápoles, máxime cuando el mismo modelo, a veces más reducido de tamaño, se utilizó para contener imágenes de devoción, generalmente del Niño Jesús, siendo muy frecuentes en las viviendas y en las comunidades religiosas.²⁴ En resumen, en el siglo XVII y en todos los campos artísticos, las influencias de los Países Bajos, Alemania y especialmente Italia son enormes, como se advierte en el con-

siderable número de obras que se conservan de esa procedencia. No se observa, sin embargo, influencia francesa en el mobiliario, excepto en los relojes, que eran adquiridos a través de comerciantes franceses en Cádiz. No obstante, Francia será la protagonista durante el Setecientos, existiendo un importante comercio en Cádiz, que divulgará el mobiliario y los modelos franceses, sobre todo en las últimas décadas del siglo.

La recesión económica que había asolado la Península en el Seiscientos fue poco a poco remontando en numerosas poblaciones andaluzas, lográndose un auge considerable a partir de los primeros años del siglo XVIII. Ciudades con una creciente población, propiciaron el establecimiento de una

²⁴ AGUILÓ, M^a P., *El mueble... ob. cit.*, p. 124.



Consola. Iglesia de San Telmo, Chiclana de la Frontera (Cádiz).

nobleza agraria y sobre todo una burguesía urbana en alza. Su base económica residía en sus extensas propiedades y en la posesión de numerosos señoríos, hasta el punto de ser las tierras andaluzas las que proporcionaban mayores ganancias. Granada, Baza, Jaén, Úbeda, Baeza, Córdoba, Priego, Cabra, Sevilla, Jerez, El Puerto de Santa María, Écija, Osuna, Carmona, etcétera, por citar sólo algunas de las más pobladas. Éstas experimentaron, en líneas generales, una renovación de la imagen de la ciudad, propiciada por un notable incremento de la prosperidad económica y aumento demográfico, que se reflejó en la construcción de numerosos edificios que modificaron notablemente el aspecto urbano de las mismas. En ellas había linajes y apellidos ilustres, contabilizándose en el caso de algunas ciudades como Écija hasta cuarenta títulos de Castilla, de los cuales trece eran Grandes de España.²⁵ El siguiente esca-

lafón en el orden social, también muy numeroso, lo componían los funcionarios y profesiones liberales como abogados, médicos, boticarios, escribanos, etc., y sobre todo el sector del comercio, con gran número de operadores extranjeros, que se enriqueció notablemente y fue el principal consumidor de productos suntuarios en gran parte, como es lógico, de importación.

Con la subida al trono de Felipe V se inaugura una nueva dinastía con nuevas costumbres, usos y modas, experimentándose rápidamente un cambio de estilo en la decoración de interiores que se verifica de forma más lenta, como es lógico, en aquellas zonas más alejadas de la influencia cortesana. No obstante, la estancia de Felipe V en Sevilla entre 1729 y 1733, supuso la instalación en la ciudad de un selecto grupo

²⁵ La nobleza titulada no dejó de crecer en toda España, de tal forma que si en 1627 había 41 Grandes, en 1787 eran 119. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII Español*, Barcelona, 1988, p. 349.

de artistas de Corte, que con sus respectivas actuaciones y conexiones con el ámbito artístico hispalense, revitalizaron el panorama artístico andaluz, conectándolo con las modas y gustos más modernos de la Europa del siglo XVIII.

Es pues en el siglo XVIII cuando se produce la verdadera revolución en la decoración de las viviendas, debido al giro que se produce en la vida social europea. Los interiores van a experimentar un gran cambio al hacerse más íntimos y perderse el carácter protocolario que habían mantenido en el siglo anterior. A partir de estas fechas deja de ser Italia la que marque las pautas estilísticas y los centros de producción van a ser Inglaterra y Francia, ésta última sobre todo en la primera mitad del siglo, resultando curioso comprobar que aunque sean los centros principales de difusión, existen grandes diferencias entre uno y otro. No obstante, las influencias recibidas desde Italia van a continuar, procediendo principalmente de Nápoles, Roma, Liguria y el Piamonte. De nuevo el principal receptor será la Corte madrileña, con un tipo de mobiliario muy recargado que interpreta a su manera los modelos franceses introducidos en España por la vía italiana, con la presencia en nuestro país de un número considerable de comerciantes y artistas procedentes de aquel país.²⁶ Es curioso cómo el mueble popular acusa más la influencia inglesa que la francesa, caracterizándose en líneas generales, por muebles más simples que evolucionan lentamente en la primera mitad del siglo, pero siempre dentro de una sencillez y solidez, característica principal del mueble inglés, y que alcanzará su máximo auge en la segunda mitad del siglo con Chippendale, Hepplewhite o Sheraton, anunciando las formas neoclásicas.

En líneas generales la influencia francesa va a aportar una variedad tipológica adaptada a las más diversas funciones, principalmente en el reinado de Luis XV, caracterizándose por la profusión de talla dorada donde triunfa plenamente la rocalla, motivo que va a asumir rápidamente Italia, principal país proveedor de este tipo de mobiliario a través de los puertos andaluces. De las regiones italianas quizás fuera en Venecia donde menos se aprecie esa influencia francesa, encontrando el Rococó una expresión más independiente, como se aprecia en algunas consolas de esa procedencia, lujosamente talladas y doradas.

El mueble adquiere en estas fechas verdadera importancia y desarrollo, y por primera vez la comodidad se une a la estética, surgiendo una gran cantidad de muebles de diferentes tamaños y para todos los usos, pero siempre tendiendo a una



Dibujo de una cama para el Marqués de Peñaflo. Archivo Municipal, Écija (Sevilla).

unidad cuando iban destinados a espacios concretos. Si el siglo XVII había sido el siglo del bufete y el escritorio, en el XVIII éstos pierden su importancia y son sustituidos por la consola, el sofá y la cómoda, muebles que responden a un nuevo modo de vida. Por regla general, un elemento que va a caracterizar al mueble dieciochesco va a ser el dorado, procedimiento empleado en un primer momento como recurso para cubrir las maderas más pobres, pero que pasó a utilizarse también en maderas ricas. Durante los primeros años del siglo XVIII se doraron todos los muebles, reduciéndose a algunas zonas concretas a medida que avanzan los años.

Así, la severa, aunque a veces recargada decoración de los interiores del siglo anterior, es sustituida por la decoración de las paredes en tonos suaves, encuadrados en molduras de madera o yeso doradas, donde predominan los motivos chinoscos, y las paredes tapizadas con ricas telas de seda, sustituidas éstas por papeles pintados en los interiores más

²⁶ ECHELECU, J. M^a, «El mueble español en el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, nº 117, 1957, pp. 29-54.



Cayetano de Acosta (atribución), *Tránsito de la Virgen* (detalle de la cama). Convento de Santa Rosalía, Sevilla.

modestos. De esta manera el estrado se convierte en salón y las damas pasan de sentarse en almohadones en el suelo a hacerlo en canapés.²⁷ La consola apareció muy pronto en la decoración pues está muy cercana, e incluso se puede considerar una variante moderna, de la mesa o bufete arrimado a la pared, destinada a ser soporte de piezas decorativas. Este mueble tiene un marcado origen italiano y fueron importadas en gran número desde Nápoles y Génova, caracterizándose por la profusión de talla y las tapas de mármol. La consola se complementa con frecuencia con grandes espejos que también suelen colocarse sobre las chimeneas, que prolongan así las líneas arquitectónicas y multiplican la luz de las estancias.²⁸ Tal fue su difusión y riqueza que es uno de los pocos muebles que pasó a los interiores religiosos sin perder su carácter, al utilizarse como credencia para el altar. Obras, generalmente realizadas en madera tallada y dorada de extraordinario diseño que enriquecieron notablemente las estancias. Se conserva un importante número de ellas de procedencia extranjera, pero también de factura nacional como las que realizó el portugués Cayetano de Acosta hacia 1750, colocadas en la actualidad en el retablo mayor de la Iglesia de San Telmo de Chiclana, escultor a quien se le atribuye también el diseño de marcos para espejos y pinturas.²⁹

Otro mueble de influencia extranjera de amplia difusión fue la silla, que vino a sustituir al tradicional sillón de brazos. Denominadas «sillas a la inglesa» o «a la francesa», las primeras, tomadas de los modelos del estilo Reina Ana, tuvieron una amplia difusión por medio del comercio. Se usaron en todo el siglo, si bien a mediados del Setecientos se produce un híbrido franco-británico que inundó toda Europa, con un respaldo de pala calada y unas patas cabriolé a la francesa. Pero la verdadera innovación en los muebles de asiento fue el canapé o sofá, que surge en un primer momento como una suma de sillas para ir evolucionando hacia un mueble totalmente armónico con respaldo

único. Al igual que ocurre con las consolas, este tipo de muebles de asiento pasaron a utilizarse en los interiores religiosos, siendo el ejemplo más espectacular la originalísima sillería de coro del Convento de Santa Catalina de Osuna. Los modelos extranjeros, abundantes en Andalucía, se copiaron con total precisión por lo que es difícil determinar su procedencia, aunque en ocasiones se aprecia en los nacionales un menor cuidado en la talla y formas más pesadas y asimétricas. Poco se diferencian los modelos conservados en la Antecámara del Real Alcázar de Sevilla, consistentes en una completa sillería, posiblemente obras importadas para decorar el palacio durante el Lustró Real, de los realizados por artistas locales como Bernardo de los Reyes, uno de los principales entalladores al servicio del Marqués de Peñaflores, quien ejecutó la mayoría del mobiliario de los estrados del palacio ecijano, ejecutando entre otras piezas sillas, sillones y canapés, ricamente tallados y dorados.³⁰

En el dormitorio, otra estancia que adquiere gran importancia desde mediados del siglo XVII, se sustituye la cama vestida por modelos italianos y portugueses. Principalmente estos últimos tuvieron una gran acogida en Andalucía, construyéndose también en Sevilla. La cama portuguesa presenta varias filas de balaustres formando arquerías y remates de volutas con aplicaciones de latón dorado, empleándose el ébano, el palosanto y el granadillo. El uso de esta madera, de color más claro, fue frecuente en las camas sevillanas, por lo que permite su identificación y procedencia, pues en la documentación de estas fechas ya no aparecen denominadas como portuguesas. Su estudio es bastante complicado pues han llegado hasta nuestros días pocos ejemplares y en algunas ocasiones sólo se cuenta con elementos reaprovechados en la construcción de otros muebles.³¹ También fueron frecuentes las camas de cabeceros y pieceros profusamente tallados y dorados, de influencia italiana. Aunque por su aparatosidad y el cambio de gusto no se han conservado, se conocen sus diseños a

²⁷ JUNQUERA MATO, J.J., «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», *Mueble español. Estrado y dormitorio*, cat. exp., Madrid, 1990, pp. 132-161.

²⁸ Fue Robert de Cotte, director de la Academia Francesa de Arquitectura, quien ideó hacia 1720 poner espejos sobre las chimeneas, recibiendo el nombre de «trumeau».

²⁹ ALONSO DE LA SIERRA, J. y L., *Estelas de piedad. Patrimonio histórico y artístico en Chiclana de la Frontera*, Chiclana (Cádiz), 2003, cat. nº 91-92 y PLEGUEZUELO, A., *Cayetano de Acosta*, Sevilla, 2007.

³⁰ MARTÍN OJEDA, M. y VALSACA CASTILLO, A., *Écija y el Marquesado de Peñaflores, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*, Córdoba, 2000, pp. 212 y ss.

³¹ Sirvan de ejemplos los bancos realizados con los cabeceros y pieceros de camas portuguesas del Palacio de la Condesa de Lebrija o el del Colegio de las Escolapias de Cabra, antigua residencia de los condes de aquel señorío. Asimismo, por sus características, también es probable que se reutilizara el remate de una cama para coronar la reja de madera que cierra una de las capillas de la Iglesia de San Marcos en Jerez de la Frontera.

través de algunas obras escultóricas realizadas en los años centrales del Setecientos que representan la Dormición de la Virgen, como la del Convento de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, la del Convento sevillano de Santa Rosalía, atribuida a Cayetano de Acosta, o la de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo en la misma ciudad.³² Las camas están profusamente talladas con ricas rocallas muy movidas, muy similares al diseño de camas que realizó Bernardo de los Reyes en 1765 para el mencionado Marqués de Peñaflo. ³³ Sin embargo, en el Setecientos triunfan plenamente los modelos nacionales, de amplios cabeceros de perfil recortado y policromados, que alcanzan un amplio desarrollo en la región catalana de Olot. El mobiliario del dormitorio se completa con otros muebles auxiliares como el tocador, la mesa de noche, invención del siglo, y la cómoda, quedando relegado el armario ropero a dependencias secundarias.

Si nos atenemos de nuevo a la información que proporcionan los inventarios, se evidencia cómo persiste el interés de la burguesía urbana por el mobiliario extranjero.³⁴ En aquellos los muebles ocupan un papel preeminente, sobre todo en los documentos relativos a los comerciantes, donde se citan piezas fabricadas en los más diversos lugares, entre los que destacan los biombos procedentes de China, escritorios de Alemania, e incluso hechos en América o con materiales provenientes de allí. Esto viene a corroborar la idea, ya apuntada, del cosmopolitismo de este grupo social, así como el intenso comercio existente en objetos suntuarios iniciado la centuria anterior. Es curioso como a través de estas relaciones las tipologías no parecen haber cambiado mucho, citándose escritorios de ébano, camas de granadillo y palosanto portuguesas, escritorios de Alemania, papeleras de ébano hechas en Portugal, escaparates de Alemania, escribanías realizadas en Italia,³⁵ cuadros con sus molduras negras de Flandes, y otros muchos muebles a los que se alude sin más a su origen extranjero.

Por su parte, la nobleza rural andaluza también invertía en gastos suntuarios destinados a decorar sus casas solariegas y palacios. Situados en las principales poblaciones de la región, se renovaron por completo en el siglo XVIII, con la misma riqueza y suntuosidad de los capitalinos. Pocos han llegado hasta nuestros días y cuando así ha sido están muy alterados. Algunos interiores se pueden recrear gracias al número relativamente importante de muebles conservados, donde se advierte siempre un carácter ecléctico. De un lado, la mayor parte del mobiliario sigue procediendo de Italia y son los comerciantes y artistas italianos los que más aparecen en la documentación, pero los modelos y la influencia son franceses. Valga de ejemplo la Casa de Villa-Real de Purullena en El Puerto de Santa María, situada en la antigua calle de las Cruces, esquina a la de Federico Rubio, levantada a mediados del siglo XVIII por don Agustín Ortuño y Ramírez, quien había nacido en Nápoles.³⁶ Contaba con lujosos salones suntuosamente decorados en estilo Luis XV, con pinturas alegóricas en sus techos y paredes decoradas con muebles rococó, donde destacaban las consolas y grandes espejos encuadrados en magníficas cornucopias. Este mobiliario debió servir de modelo para otras casas de la ciudad, pues piezas de similares características y procedencia se encontraban hace unos años en el mercado de subastas.³⁷

Las escasas noticias sobre compra de mobiliario hace casi imposible establecer unos hábitos regulares en la decoración de los interiores palaciegos y de la alta burguesía y su influencia extranjera. No obstante, son muy significativos los gastos realizados por el Marqués de Peñaflo en el acondicionamiento de su palacio familiar en Écija en el tercer cuarto del siglo, en donde llega a crear una pequeña corte provinciana, imagen del poderío económico de sus propietarios. Con motivo de la boda de sus hijos en 1767 dotó la vivienda de un suntuoso mobiliario, acorde con las modas imperantes en ese momento

³² Esta última es un espléndido mueble sobre el que reposa la imagen de la Virgen del Tránsito. Está decorado con talla de gran calidad donde triunfa plenamente la rocalla. Mide 220 x 134 cm. RODA PEÑA, J., *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla*, Sevilla, 2004, p. 53.

³³ MARTÍN OJEDA, M. y VALSACA CASTILLO, A., *Écija y el Marquesado de Peñaflo... ob.cit.* lám. 132, p. 218.

³⁴ SANZ, M^a J., y DABRIO, M^a T., «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense*, nº 176, 1974, pp. 89-148.

³⁵ «Una escribanía hecha en Italia con nueve gavetas chicas y grandes, con sus llaves y sus pies, y herraje de mas de vara y dos tercias de largo, y de ancho una vara menos media sesma», Inventario de bienes de Alejandro Carlos de Licht. *Vid.* nota anterior, p. 112.

³⁶ Aunque recientemente restaurada y rehabilitada ha perdido la mayoría de sus muebles que se conocen por imágenes de la primera mitad del siglo XX. ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, pp. 479-481, lám. 482-485.

³⁷ En el catálogo de subasta de Navidad de 1998 de Castellana Subastas se recoge un gran espejo rococó, de procedencia gaditana con profusa decoración de rocallas entrelazadas con flores y roleos, muy similar a los del Palacio Purullena. CASTELLANA SUBASTAS, cat. diciembre 1998, p. 138.

en la Corte. Para ello se valió de los consejos de agentes informadores que le tenían al corriente de todas las novedades de Madrid, quienes mediante una fluida correspondencia asesoraban al marqués a la hora de adquirir lo necesario para adecuar su palacio y estilo de vida al de la Corte. Entre los consejeros del marqués estaba el pintor Antonio Fernández, autor por otra parte de toda la decoración pictórica del palacio, comisionado en Madrid para la compra de objetos suntuarios, entre los que se encontraban un carruaje, arañas y cornucopias, entre otras piezas lujosas. Asimismo, el marqués mantenía informadores y compradores en Córdoba y Sevilla «para saver la última moda de colgaduras y adornos de estrados y gabinetes» que les llevó a contactar con los alemanes establecidos en la zona de las Gradas en Sevilla, donde compraron lámparas y espejos, adquiriendo algunos de ellos en la casa Albertini de Cádiz. Asimismo, el aristócrata se rodeó de un número considerable de artistas para la realización del mobiliario, convocando en 1764 una especie de concurso en el que debían de presentar un modelo de una o dos sillas de muestra. Entre los concurrentes al mismo estaban Antonio Riquino, maestro escultor genovés, Santiago Crez, por su apellido posiblemente

te también italiano, y el ecijano Bernardo de los Reyes en quien recayó el encargo de realizar el mobiliario de las estancias principales, consistente en 20 sillas con sus brazos y cinco canapés. El modelo elegido fue el sillón llamado *à la reine* con decoración rococó y líneas sinuosas que había triunfado en toda Europa. En la sillería que ejecuta para las antecameras sigue el mismo modelo, pero no tan rico en decoración y con una ejecución menos cuidada. El mobiliario se completaba con consolas, camas para los dormitorios, cornucopias, espejos, tapicerías y un largo etcétera, que a pesar de ser realizados por artistas andaluces, interpretan a la perfección la moda imperante en ese momento.³⁸

Esta riqueza en la decoración se puede extrapolar a los interiores de otros palacios de la nobleza andaluza que igualmente engrandecieron sus posesiones para mantener así su *status* diferenciador, importando y reinterpretando los gustos imperantes en Europa y adaptándolos a sus necesidades pero sin renunciar a la ostentación propia del Barroco, que permitió un intercambio fluido de modelos, tanto de Europa a España, como en sentido contrario.

³⁸ También está documentada la intervención de otros maestros locales en la construcción de consolas. A.M.P. leg. 172, 1767, julio 19 y septiembre 29.

TEJIDOS DE SEDA
EN LA ANDALUCÍA
BARROCA Y LAS INFLUENCIAS
ITALIANAS Y FRANCESAS

Pilar Benito García



La importancia de los tejidos hispano-musulmanes que dieron fama a Al-Andalus durante toda la Edad Media y que fueron la semilla del Arte Mayor de la Seda en España, ha sido amplia y merecidamente reconocida por todos los historiadores que han dedicado sus esfuerzos al estudio, tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista artístico, de un campo de las artes decorativas tan específico como es el de la tejeduría de la seda. Igualmente, todos los especialistas han sabido reconocer el alcance, la calidad, belleza y amplitud de distribución de los tejidos españoles renacentistas.*

Francisco de Zurbarán, *Santa Inés* (detalle).
Parroquia de San Martín de Tours, Bollullos
de la Mitación (Sevilla).

* Quiero agradecer la ayuda que me han prestado en la elaboración de este trabajo a Juan José Alonso, Concha Álvarez, Juan Arenillas, Purificación Cereijo, David Chillón, Rafael Fernández, Mercedes Fernández Martín, Teresa Laguna, Pilar Maldonado Mudarra, Luis Méndez, Rosa María Martín i Ros, María del Valme Muñoz, Roberta Orsi Landini, Silvia Saladrigas Chen, María José Salinas Lucas, Álvaro Soler, Antonio Valiente Muñoz, Jesús Urrea, así como al Ilmo. Sr. D. Francisco Ortiz y muy especialmente a Alfredo Morales y Luis Martínez Montiel.

La aseveración del estudioso Ernest Flemming de que «en el siglo XVII, la tejeduría española perdió toda su importancia en el mercado mundial y desde entonces se fabricaron sólo telas de calidad inferior»¹ parece haber calado demasiado hondo en muchos de estos autores. Pero para ser verdaderamente objetivos, esta afirmación de Fleming debería ser matizada. Obviamente resulta cierto que la secular tradición de la producción sedera española entró en crisis en el siglo XVII, al igual que ocurrió con otras manufacturas dedicadas a diferentes tipos de producción, perdiendo pujanza en mercados del resto de Europa. Pero también parece que Fleming olvidaba el vasto mercado americano en el que España, aunque no sin altibajos, continuó ostentando la supremacía frente a otros países europeos a pesar de la fuerte competencia que ejercían centros productores, como por ejemplo Génova, en el envío de sus sedas al otro lado del Atlántico.

Lo que dista mucho de ser real de las palabras de Fleming es que la calidad de los tejidos de seda españoles, tanto lisos como labrados, resultara inferior a la de países como Italia o Francia. Precisamente la elevadísima calidad de las sederías españolas de los siglos XVII y XVIII, era a la vez una de sus principales y más preciadas características al tiempo que, en cierto modo, suponía un serio obstáculo para su difusión. Hasta que Carlos III decretara por real cédula de 8 de marzo de 1778, «tolerancia a las fábricas de seda del reino, en la marca, cuenta y peso de sus tejidos» y permitiera la imitación de tejidos extranjeros en lo que se refiere a la calidad,² las estrictas ordenanzas españolas no permitían la realización de sederías inferiores, por lo que las manufacturas españolas estaban en notable desventaja en lo que a competencia mercantil se refiere, ya que su coste de producción resultaba en exceso elevado y por lo tanto poco competitivo.

Debido precisamente a esta gran calidad, la duración de las sedas españolas era mucho mayor que la de otros países, pero ésta, tan a priori magnífica característica, no abría las puertas de demasiados mercados en una sociedad en la que las modas habían comenzado a ser cada día más efímeras. Y aunque en ocasiones, para evitar esta desventaja, los fabricantes incumplían las ordenanzas tejiendo en calidad inferior a la exigida, no es menos cierto que el riesgo que se corría era muy alto. Si los vendedores descubrían tejidos faltos de ley en el peso, cuenta y marca, a su fabricante o al mercader que los comercializaba se les quemaba públicamente dicha mercadería si era la primera vez, castigo al que se sumaban elevados arbitrios en caso de reincidencia.

Aunque, a primera vista el panorama en la España del siglo XVII efectivamente no parece que fuera especialmente halagüeño para la elaboración de ricos tejidos de seda, la producción no ha sido lo suficientemente estudiada como para poder ofrecer una visión completa desde el punto de vista artístico, aunque sí existen referencias notables que ofrecen algo de luz sobre el asunto, resultando pues de obligada consulta.³ Desde el punto de vista de la historia económica, la bibliografía es más extensa, pudiendo consultarse trabajos específicos de importancia así como referencias de interés en estudios generales de historia económica.

Esta relativa carencia bibliográfica es mayor si se centra la atención en la sedería andaluza. ¿Cuál fue la evolución de la producción de centros que en la Edad Media habían tenido tantísima importancia como Jaén, Málaga o Almería? Lo que se conoce es nuevamente desde el punto de vista económico y no artístico. Si saber qué ocurrió con la producción a lo largo del siglo XVI no es tarea fácil, la situación empeora en

¹ FLEMING, E., *Tejidos artísticos. Colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX*, Barcelona, 1928, p. 30.

² *Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1804, Libro VIII, Título XXIV, Ley V.

³ La bibliografía que trata de manera global el tema de la producción de tejidos de seda en España durante los siglos XVII y XVIII desde un punto de vista artístico se reduce a los apartados correspondientes de los estudios de ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M., *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, 1917; VILLANUEVA, A., *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, 1935; MAY, F. L., «Textiles», *The Hispanic Society of America Handbook. Museum and Library Collections*, Nueva York, 1938, pp. 272-295; MAY, F. L., *Silk textiles of Spain*, Nueva York, 1957; PARTEARROYO LACABA, C., «Textiles, telas. Alfombras. Tapices» en BONET CORREA, A., (coord.) *Historia de las artes aplicadas en España*, Madrid, 1987; MARTÍN I ROS, R. M., y CALABUIG I ALSINA, F., «El teixit barroc», *El Barroc s. XVII. Cicle de conferències*, Barcelona, 1990 y MARTÍN I ROS, R. M., «Tejidos» en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., (coord.) *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XLV, Artes decorativas II*, Madrid, 1999, pp. 7-80. PADILLA, C. (coord.) *A la memoria de Agustín Díaz*, Toledo, 1995, pp. 405-416; JIMÉNEZ JURADO, M. I., «Palabra en el tiempo. La industria de la seda en Almería: un caso insólito de trabajo femenino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 16, pp. 159-166.

lo que se refiere a los siglos siguientes,⁴ resultando casi una incógnita si se pretende afrontar el tema desde el punto de vista artístico. Los centros que debieron tener mayor volumen productivo desde la Edad Media hasta la Guerra de la Independencia, como Córdoba, Sevilla y Granada, han sido objeto de un mayor número de estudios, pero, al igual que en los casos anteriores, más desde un punto de vista económico⁵ que desde una perspectiva artística, reduciéndose este aspecto al estudio de algunas piezas muy concretas, originarias del siglo XVI.⁶

Y si parece poco lo estudiado sobre los grandes centros de producción, de los centros de menor renombre, se sabe menos aún. Muchas poblaciones andaluzas conservan en la memoria colectiva su pasado dedicado a la seda por medio de los nombres de las calles, la existencia de algunos edificios o simplemente por medio de la tradición oral; sin embargo los estudios

que sobre ellos se han realizado son tristemente escasos aunque, por lo tanto, loables.⁷

Por otro lado, la enorme importancia que en toda Andalucía ha tenido, y tiene todavía hoy, el arte del bordado, parece que ha restado interés al mundo complejo de la tejeduría, a pesar de que aquel no podría haber existido ni existir sin éste. Aún así, algunas investigaciones dedicadas al complejo mundo del bordado, han reconocido la importancia de los tejidos de seda y de sus artífices en Andalucía.⁸

Llenar este vacío del que vengo hablando no es, ni mucho menos, el objetivo de este trabajo, sino más bien, abrir una pequeña puerta por la que se atisbe el amplio y atractivo campo de estudio que, desde el punto de vista de la Historia del Arte, puede ofrecer la producción del Arte Mayor de la Seda en Andalucía.

⁴ La bibliografía específica existente sobre estos centros de producción desde el Renacimiento hasta la Guerra de la Independencia es: BEJARRANO, F., *La industria de la seda en Málaga durante el siglo XVI*, Madrid, 1951; CARRETERO RUBIO, V., *La artesanía textil y del cuero en Málaga, 1487-1525*, Málaga, 1996; MARTÍN, F. P., «La industria de la seda en Almería (XV y XVI)», *Almería entre culturas siglos XIII al XVI*, Almería, 1990, vol. I, pp. 385-397; TORRES FERNÁNDEZ, M. R., «Algunas consideraciones sobre la industria de la seda en Almería en el siglo XVI» en MARTÍNEZ PADILLA, C. (coord.) *A la memoria de Agustín Díaz*, Toledo, 1995, pp. 405-416; JIMÉNEZ JURADO, M. I., «Palabra en el tiempo. La industria de la seda en Almería: un caso insólito de trabajo femenino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 16, pp. 159-166.

⁵ La bibliografía específica sobre estos centros de producción es FORTEA PÉREZ, J. I., «La industria textil en Córdoba en el contexto general de la economía cordobesa entre fines del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida», *Andalucía Moderna. Actas II coloquios de Andalucía*, Córdoba, 1983, tomo I, pp. 443-465; TORRE, J., de la y REY DÍAZ, J. M., «La industria de la seda en Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, año IX, abril-junio 1930, nº 27, pp. 167-171 (síntesis del trabajo que con el mismo título ambos autores realizaron en 1927 y fue premiado por la Comisaría de la Seda en el concurso nacional de 1928 y que no llegó a publicarse completo pero que se conserva mecanografiado en la Biblioteca Municipal de Córdoba); PÉREZ BUENO, L., «Ordenanzas de la seda en Granada, año de 1515», *Hispania*, 1949, IX, nº XXXIV, pp. 308-312; GARRAD, K., «La industria sedera granadina en el siglo XVI y su conexión con el levantamiento de las Alpujarras», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada, 1956, v. 5, pp. 73-104; GARZÓN PAREJA, M., *La Industria de la seda en España: el arte de la seda de Granada*, Granada, 1972; RAMOS PRIETO, D., «Comentarios adicionales a la industria sedera en España. El arte de la seda en Granada» en *Homenaje al profesor don Manuel Garzón Pareja*, Granada, 1985, pp. 255-265; LÓPEZ DE COCA, J. E., «La seda en el reino de Granada (siglos XIII al XVI)», *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, 1995; NAVARRO ESPINACH, G., «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos» en SEGURA ARTERO, P., (coord.), *La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, Almería, 1997, pp. 477-483; GARCÍA GÁMEZ, F., «La seda del Reino de Granada durante el segundo proceso repoblador (1570-1630)», *Crónica Nova*, nº 25, 1998, pp. 249-273.

⁶ Entre las que hay que destacar las estudiadas por FERRERAS ROMERO, G., MONTERO MORENO, A., GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J., VILLEGAS SÁNCHEZ, R. y BAGLIONI, R., «Casulla del Terno blanco del Rey Fernando el Católico. Investigación y tratamiento», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 14, año VI, 1996, pp. 33-44 y MARTÍN I ROS, R. M., VALANSOT, O. y SCHOEFER, M., «La chape de la Capilla Real de Grenade au Musée des tissus de Lyon», *Bulletin du CIETA*, nº 74, 1997, pp. 100-133.

⁷ En el caso del tan interesante estudio ya citado de FORTEA PÉREZ, J. I. *op.cit.*, también se mencionan otros centros productivos además de Córdoba capital. Sobre otro municipio que tuvo importancia especialmente en la producción de tafetanes de seda y otros tejidos lisos a lo largo de los siglos XVII y XVIII deben consultarse DURÁN ALCALÁ, F., «La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (I)» y RUIZ BARRIENTOS, M. C., «La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (II)», *Encuentros de historia local*, Priego, 1990, pp. 205-220 y 221-246. Igualmente no quiero dejar de mencionar la seria investigación que actualmente está realizando Antonio Valiente Romero. También resulta interesante la información que sobre la tejeduría de seda astigitana se ofrece en ALBENDEA SOLÍS, J. M., «La industria ecijana en la segunda mitad del siglo VIII» y MORENO MENGÍBAR, A. J., «Campo y ciudad en la economía de Écija según el catastro de la Ensenada» (1755), *Actas II congreso de historia. Écija en el siglo XVIII*. Écija, 1995, pp. 175-184 y 185-194.

⁸ Entre ellas son de obligada mención dado su indudable interés las publicaciones de TURMO, I. *Bordados y bordadores sevillanos*, Sevilla, 1955, y GONZÁLEZ MENA, M. A., «Ornamentos sagrados», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991.



Casulla. Catedral, Sevilla.

RICOS TEJIDOS VISTOS POR LOS VIAJEROS EN TIEMPOS DE CRISIS

El 18 de noviembre de 1683, los tejedores de Toledo, Sevilla, Granada y Valencia fueron convocados a Madrid para ser consultados sobre la redacción de unas nuevas ordenanzas que regularan de manera general la producción de tejidos de seda en España. La Pragmática resultante de esta reunión sería aprobada por el rey el 30 de enero del año siguiente,⁹ en un intento por parte de la Corona de relanzar una industria en la que se sentía cada día más la decadencia.

Parece pues que en estas fechas, ya solamente los centros de tejeduría de seda de Sevilla y Granada eran los únicos que gozaban en Andalucía de un nivel de producción similar en importancia al de Toledo o Valencia y que la crisis de producción les había afectado en menor medida que al resto de los centros andaluces, ya que solamente tejedores de ambas ciudades habían sido llamados para participar en la elaboración de dicha ley.

Unos años antes, cuando el príncipe de Médicis, futuro gran duque Cosme III, visitó Granada del 17 al 19 de diciembre de 1668, se admiró de la ciudad y de la placentera vida de sus habitantes, así como de su rica, variada y próspera producción de tejidos de seda: «Abonda bene di tute le cose necessarie al comodo, e all'uso del vivere, contribuendovi la fertilità della terra, la vicinanza del mare, e in comparazione almeno dell'altre parti di Spagna, l'industria degli abitanti. Sarano in Granata da 25 tinte di seta, e sopra tre mila telai, ne quali si fabbricano, rasi, felpe, velluti ricchi, broccatelli, e domaschi molto buoni. Questa abbondanza di seta nasce dall'immense boscaglie di mori, onde son vesteite alcune montagnette dette las Alpujarras, che sono 9 leghe lontane da Granata... Anno in Granata anche l'arte della lana, ma no così florida como quella della seta...»¹⁰

⁹ *Nueva recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1804, Libro V, Título XII, Auto IV.

¹⁰ MAGALOTTI, J. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, s/a., p. 210.

¹¹ Sobre la producción sedera toscana y la importancia que en su desarrollo tuvieron los Médicis, es obligada la consulta de ORSI LANDINI, R., y NICCOLI, B., *Moda a Firenze 1540-1580*, Florencia, 2005.

¹² Los paños de andas fueron publicados por GONZALEZ MENA, M. A., *op.cit.*, pp. 668 y 696, il. 617, como obra de principios del siglo XVI relacionándola con obras italianas. En mi opinión, estilísticamente, dado el naturalismo de su decoración y la forzada simetría de su dibujo, se trata de una obra más tardía. Confirmaría esta apreciación la utilización tan extendida del metal tanto en el fondo como en los motivos decorativos, en combinación con las sedas policromas y sobre todo el empleo de hilos granito, cuya utilización no se extiende sino hasta bien entrado el siglo XVII.

¹³ Los discursos de Martínez de la Mata, que se publicaron sueltos en tiempos de su autor, fueron posteriormente republicados y anotados por Campomanes, en RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P., *Apéndice a la educación popular. Parte cuarta que contiene los ochos discursos de Francisco Martínez de la Maza con uno nuevo sobre el comercio nacional que se presentan las observaciones que parecen adaptables al estado presente*, 1777.

Independientemente del elevado número de telares que pudo contemplar el príncipe de Florencia, lo que a mi juicio resulta de mayor interés es la variedad de tejidos que se mencionan en la descripción que realizó su cronista, el intelectual Lorenzo Magalotti.

Aunque tanto los tejidos lisos como labrados que se producían en aquella ciudad eran, a tenor de sus palabras, de muy buena calidad, desconocemos el tipo de decoración que adornaría estos últimos. Como hipótesis, podemos suponer que no se trataría de modelos anticuados pues habría quedado reflejado en la descripción. Dada la categoría de los viajeros y, sobre todo, su origen florentino, sin duda estaban acostumbrados a apreciar la belleza y esplendor de ricos tejidos, pues la producción sedera toscana era de elevado renombre desde hacía varias generaciones de duques de la familia Médicis.¹¹

¿Se tejerían en Granada ornamentos litúrgicos y piezas «a la forma» similares a los que se elaboraban en los obradores toledanos? Una de estas piezas, en este caso un frontal, puede verse cubriendo el altar que en un segundo plano aparece en el lienzo pintado por el granadino Alonso Cano *La comunión de la Virgen*, de la colección del Museo Nacional de San Carlos de México. Y al menos dos interesantes piezas, tejidas directamente con la forma del ornamento litúrgico, se conservan en colecciones sevillanas: un frontal de altar verde tejido en oro en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y los paños de las andas de la catedral hispalense.¹²

A pesar de la descripción del viaje del príncipe Cosme, lo cierto es que la crisis parece que venía asentándose en la producción granadina desde el siglo XVI, incrementándose a lo largo de todo el siglo siguiente, según se desprende de varios de los discursos del conocido arbitrista Francisco Martínez de la Mata en los que reiteradamente lamenta la decadencia de la industria de la seda en el reino de Granada.¹³



Capa. Catedral, Sevilla.



Los fuertes gravámenes a que, cada vez en mayor medida, se sometía a la seda, así como la expulsión de los moriscos y la nefasta política contra el plantío de moreras, magníficamente descrita por Juan Sempere y Guarinos,¹⁴ y las malas cosechas de seda¹⁵ influyeron de manera notable en la disminución de la producción. A pesar de que Campomanes consideraba muy digna de atención la decadencia de las fábricas sederas granadinas¹⁶ e incluso propuso diversas medidas a tomar para su relanzamiento, principalmente en lo que a reducción de impuestos se refiere,¹⁷ basándose en las teorías de Miguel Álvarez Osorio y Redín y de Jerónimo Uztariz, la situación estuvo muy lejos de mejorar.

Años después, los viajeros de principios del XIX también dejaron reflejadas sus impresiones sobre la producción sedera, no sólo de Granada sino también de Sevilla. William Jacob, por ejemplo, que recorrió el sur de España entre 1809 y 1810 afirmaba que «Silk is an article of considerable importance in the Vega de Granada, and a sufficient quantity is produced to employ fifteen thousand [people]. The regular consumption for the manufacturers of the city amounts to 100.000 lbs.; and if the harvest fail, the deficiency is supplied from Murcia or Valencia». Posteriormente, tras dedicar bastantes líneas a ilustrar al lector sobre las variedades de la morera y la vida de los voraces gusanos de seda, Jacob comenta que «The silk is organized in Granada, and wove into velvets, satins, and taffetas of very durable, if not of a very beautiful quality. A considerable quantity of ribbons is made in this city, and I was not a little surprised to see the spring shuttle used Coventry generally adopted here... There are several manufactories of woollen cloths and serges, made similarly to those of England; but not sufficient for the consumption of the inhabitants...»¹⁸

Jacob expone la gran producción de seda en bruto de la zona y continúa reconociendo la durabilidad de los tejidos grana-

dinos, pero no admira su belleza. Concede especial atención al Arte Menor de la Seda, cuya producción le parece elevada, fijándose incluso en que se emplea el mismo tipo de lanzadera en la tejeduría de galones que la que se usa en Coventry, importante centro pasamanero inglés de aquella época. Si Cosme de Médicis restaba importancia a la calidad de los paños de Granada, Jacob la alaba y, tratándose de un inglés, esta apreciación resulta muy significativa. Había pasado prácticamente siglo y medio y la situación de la producción textil podría considerarse ya muy diferente en la antigua capital nazarí. La producción de galones era casi más importante en la ciudad que la de los ricos tejidos, mientras que la pañería había alcanzado cada vez mayor categoría.

Así pues, a primera vista, parece que centros importantes de producción de tejidos de seda fueron adaptándose a las circunstancias impuestas por la crisis y transformaron paulatinamente su producción, incluso a lo largo del siglo XVIII. Tal habría sido el caso de Écija, donde los 450 telares que hubo hasta 1748 quedaron reducidos a 13, mientras que se impulsó la fabricación de sombreros y de sayales.¹⁹

Por su parte, otro viajero ilustre, Nicolás de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule, también se fijó en la producción sedera andaluza. Al hablar de Sevilla comenta que toda la seda «que se consume en las fábricas de esta ciudad, viene de Valencia y de Murcia», afirmando igualmente que la ciudad «llegó a tener establecidos en su feliz época por muchos años diez y seis mil telares» y que, según Uztariz, en 1724 «solo contaba de 300 a 400 telares de seda», mientras que cuando él realiza su viaje a comienzos ya del XIX «con motivo de la guerra», no cree «que asciendan a la cuarta parte de tan pequeño número».²⁰ Para el noble viajero, la Guerra de la

¹⁴ SEMPERE Y GUARINOS, J., *Memoria sobre las causas de la decadencia de la seda en el Reino de Granada*, Granada, 1806.

¹⁵ Miguel Muzquiz, Secretario de Hacienda, elevó un memorial el 24 de julio de 1776 sobre la decadencia de la cosecha de seda en Granada; un ejemplar impreso de este memorial puede consultarse en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa, ref. CA 2020-CRV, reg. 04201.

¹⁶ RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P., *op.cit.*, p. XLIV.

¹⁷ RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P., *Apéndice a la Educación Popular. Parte primera que contiene reflexiones conducentes a entender el origen de la decadencia de los oficios y artes en España durante el siglo pasado*, Madrid, 1775, pp. 123-126.

¹⁸ JACOB, W., *Travels in the south of Spain. Letters written a. d. 1809 and 1810*, Londres, 1811, pp. 301-302.

¹⁹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, 1990, p. 225.

²⁰ CRUZ BAHAMONDE, N., de la, Conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1806-1813, tomo XIV, pp. 353-354. Cruz Bahamonde, como ya hiciera Campomanes, utiliza las teorías de Uztariz y cita sus datos sobre la producción de seda en Sevilla, cfr. UZTARIZ, G., *Teoría y práctica de comercio y marina, en diferentes discursos y calificados exemplares que, con específicas providencias, se procuran adaptar a la monarquía española para su prompta restaruración, beneficio universal y mayor fortaleza contra los émulos de la Real Corona. Tercera impresión corregida y aumentada por el autor*. Madrid, 1757, cap. X, pp. 14-18.



Detalle de tejido. Catedral, Sevilla.



Francisco de Zurbarán, Santa Lucía. Parroquia de San Martín de Tours, Bollullos de la Mitación (Sevilla).

Independencia había «perjudicado en extremo a los progresos de las manufacturas» sevillanas «por la falta de exportación». Así, veinte años antes, cuando había recorrido «todas las fábricas de tejidos angostos y anchos de seda, de galones de oro y plata, y de otros muchos artículos, observando su buena disposición para la industria, les hice labrar el importe de mas de doce mil pesos en varios artículos con muestras de cintas y de lamas de oro y plata tejidas en Lion de Francia, y de otras

partes, que supieron imitar a mi satisfacción». Maule tenía gran parte de razón, pues la Guerra de la Independencia, unida a la difusión del mecanismo Jacquard,²¹ marcaron muy posiblemente el definitivo final, no sólo de la sedería sevillana sino de la sedería española, por lo menos tal y como se había entendido hasta ese momento el Arte Mayor de la Seda.

El mencionado aristócrata contesta a otra de las incógnitas que podían plantearse (entre ellas, cuál sería la decoración de los tejidos labrados), como la de sí en la tejeduría barroca andaluza se continuaba utilizando el oro y la plata además de la seda. Mucho tiempo después, las investigaciones de Gestoso y Pérez confirmarían esta utilización de los ricos metales, como pronto veremos. El oro tirado había sido empleado ampliamente ya en Granada en siglos anteriores, de tal forma que para atender la demanda incluso se hizo necesaria su importación, produciéndose la adquisición del denominado «oro de Chipre» o «de Luca», mucho más económico, por lo que en 1549 fue prohibida su compra, ante las quejas reiteradas de tiradores de oro, joyeros y mercaderes.²²

Pero tal vez el viajero que da una visión más general de la situación de la tejeduría de seda en Andalucía a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sea Alexandre Laborde, que publicó los cuatro volúmenes de que se componía su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* entre 1806 y 1820. Aunque la obra, de la que se hizo una versión reducida en español que se publicó en Valencia en 1826, contenía en muchos aspectos una gran cantidad de tópicos y estereotipos característicos de los viajeros románticos, resulta de interés en lo referente a la situación de la tejeduría de seda en Andalucía, pues reseña la situación –muy venida a menos– de algunos de los centros productivos no mencionados por otros viajeros.

Gracias a Laborde se puede conocer que en Córdoba las manufacturas de seda habían decaído tanto que sólo subsistían algunas dedicadas a la producción de cintas y galones,²³ mientras que en Jaén había «algunos telares de seda y cintas de su antigua industria y comercio».²⁴ Sin embargo, la situación en

²¹ La presentación del mecanismo Jacquard se produjo en París en 1801, pero su verdadera difusión no comenzó hasta 1817, en que fue mejorado por un tal Breton, ya que presentaba serios problemas de operatividad: TASSINARI, B., *La soie a Lyon. De la Grand Fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Barcelona, 2005, p. 80.

²² PÉREZ BUENO, L., *op.cit.*, p. 310.

²³ LABORDE, A., *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, Valencia, 1826, p. 453. La situación en Córdoba en 1717 debía ya de ser muy difícil, pues el 18 de febrero de aquel año se eleva un memorial al rey pidiendo su protección, refrendado por Miguel Rubín de Noriega, del Consejo de Castilla. Un ejemplar de este memorial se conserva en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa, referencia CA1111-CRV, reg. 04110.

²⁴ *Ibidem*, p. 492.

Málaga era algo mejor, sobre todo en lo que a calidad se refiere, pues afirma que quedaban «cerca de 40 talleres de tejidos de seda, de los que salen los tafetanes mejores de Europa, buenos terciopelos, setines, sargas, etc.»²⁵ y también menciona cómo en la zona se había «aclimatado últimamente, con buen suceso, el precioso insecto llamado *cochinilla*, que se cría en el nopal o higuera-tuna».²⁶ Algo parecido debía ocurrir en Granada donde se producía «el *gall-insect o grana* y se encuentra sobre la *coscoja ó encina silvestre*», lo que indicaría la existencia todavía de establecimientos tintóreos en la región.²⁷

Sobre los centros más relevantes, Laborde también ofrece su visión personal. La producción hispalense había «comenzado a restaurarse», aunque como éstas manufacturas habían estado prácticamente arruinadas, «tardarán mucho en llegar a su esplendor primitivo en que contaban 16.000 talleres de sedería que ocupaban a 130.000 personas de ambos sexos».²⁸ Sin embargo, la situación en Granada no era muy alentadora para el viajero parisino, pues comenta que «han venido muy a menos las famosas fábricas de lana y seda que enriquecían esta ciudad en tiempos de los moros, de las cuales en el siglo XVII apenas quedaban memoria».²⁹

Al exponer lo que él denomina «resumen de la estadística de los cuatro reinos de Andalucía», Laborde, además de hablar de la producción de seda en bruto,³⁰ apunta de forma global la situación de la producción de sedería en los diferentes centros, incluyendo también otros que no había mencionado con anterioridad. El citado autor testimonia cómo «las manufacturas de telas de seda se van mejorando poco a poco en Granada, Córdoba, Jaén, San Lúcar (sic) de Barrameda, Málaga, Antequera, Cádiz, Sevilla &c» y hace curiosa mención de otras industrias relacionadas, como las fábricas de lencería establecidas en Granada o «dos pequeñas de hilados en Málaga» y «manufacturas de telas

estampadas en Jerez, Puerto de Santa María, y la isla del León... que van tomando bastante crédito»,³¹ lo que parece confirmar esa tendencia a la transformación de las manufacturas a producciones diferentes, posiblemente con mejor salida comercial, pero siempre dentro del ámbito textil.

LA SEVILLA ILUSTRADA. EL ÚLTIMO REDUCTO DE LA TEJEDURÍA DE SEDA ANDALUZA

Como se ha podido apreciar, tal vez sea de la ciudad hispalense de la que, desde antiguo, se conocen más datos en cuanto a la evolución de la producción de tejidos de seda. Ya Gestoso reseñó y dio noticias de un buen número de tejedores de diferentes materias, establecidos en la ciudad hispalense entre los siglos XV y principios del XIX.³² Aunque no tan numeroso como el de bordadores, en el extenso grupo de tejedores mencionados por el erudito, figuran bastantes dedicados tanto al Arte Mayor como al Menor de la Seda, en diferentes géneros –lisos y labrados– y tejedores específicos de determinadas prendas: rasos, tafetanes, tisúes, terciopelos, brocados, damascos, telas de oro tirado, pasamanos, tocas cendales, capas,... En algunas de sus noticias, también aparecen los tiradores de oro y tintoreros de la ciudad que tenían relación con los tejedores.

Por otro lado, autores más recientes como Domínguez Ortiz, también han hecho mención expresa de la importancia de la fabricación de sederías dentro de la industria sevillana del siglo XVIII, que contaba con más de 7.000 obreros dedicados a este arte.³³

Pero la historia y evolución de la tejeduría de seda sevillana ya había sido analizada a finales del XVIII, en ese loable afán tan

²⁵ *Ibidem*, p. 473.

²⁶ *Ibidem*, p. 493.

²⁷ *Ibidem*, p. 498.

²⁸ *Ibidem*, p. 459.

²⁹ *Ibidem*, p. 486-487.

³⁰ *Ibidem*, p. 493.

³¹ *Ibidem*, p. 494. Sobre la producción de tejidos de seda y de tejidos de algodón en Cádiz, se hace alguna interesante mención en FRANCO RUBIO, G. A., «Hacia una reconstrucción de la sociabilidad ilustrada: las Sociedades gaditanas de Amigos del País», *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, 2002, I, pp. 177-209.

³² GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Pamplona, 2001, t. II, pp. 379-389 para los tejedores, y t. I, pp. 27-43 y t. III, pp. 26-68, para los bordadores.

³³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *op.cit.*, p. 226.

ilustrado de intentar favorecer su progreso, por la Real Sociedad Patriótica de Sevilla, que publicó diferentes estudios sobre el tema en sus memorias de 1779, tratando de analizar y proponer su mejora en lo referente al plantío de moreras, a las manufacturas y a los tintes.³⁴ El estudio más completo fue el realizado por el vicedirector de la sociedad, Martín de Ulloa,³⁵ en el que no sólo se analiza la situación de la tejeduría sevillana sino que también se expone su historia de una manera exhaustiva y en relación con el desarrollo e historia de la tejeduría del resto de España. Especial atención presta a los reinados de Felipe IV y de Carlos II, analizando la crisis en profundidad y mencionando las medidas que estos monarcas tomaron para intentar evitarla, citando diferentes memoriales realizados con igual objetivo en el siglo XVII, como los de Diego Ortiz de Zúñiga³⁶ o el del arbitrista ya mencionado Francisco Martínez de la Mata, encargado por la Hermandad de Gremios de las Artes de Sevilla en 1655.³⁷

Posiblemente por la influencia de todos estos teóricos ilustrados, en los últimos años del XVIII las manufacturas de tejidos de seda aparentemente habían remontado la crisis. Sin embargo, pronto recibirían un golpe con el que no contaban. En enero de 1790, «las cabeceras de los gremios de la seda... de Sevilla, unidos al número de muchos millares de personas de ambos sexos que subsisten por ejercitarse en dicho arte» elevaban un memorial a Carlos IV quejándose de la real resolución que su padre había dado en septiembre del año anterior, según la cual «se permite el embarque de géneros extranjeros con la sola restricción de que sea igual cantidad que de los españoles».³⁸ Según el memorial, el efecto negativo producido por la nueva norma fue inmediato a pesar de que las fábricas en los últimos tiempos habían «crecido tanto que ya son capaces de abastecer a la Península y a los bastos Dominios que V. M. tiene en el otro continente». Si para ellos ya era muy doloso tener que competir con los géneros que, más o

menos legalmente, llegaban en la Nao de Filipinas, la nueva libertad de importación habría de ser definitivamente nefasta. Para demostrar el perjuicio que causaba la Nao, los gremios adjuntaban al memorial manuscrito, un impreso con la reseña de los géneros de algodón y de seda que «de cuenta de la Real Compañía de Filipinas han conducido la Fragata de la Real Armada Santa Rufina» y que, efectivamente, resulta muy poco alentador, pues reseña una gran cantidad de seda en bruto, tejidos tanto lisos como labrados y un buen número de diferentes prendas de vestir confeccionadas igualmente en seda. Lo verdaderamente grave del asunto, es que la mayor parte de todos estos géneros venían de China, mientras que una mínima parte lo hacían de Filipinas.³⁹

A tenor de lo expuesto en este último memorial y de las palabras del Conde de Maule sobre el daño causado por la Guerra de la Independencia, la tejeduría sevillana que había logrado resistir e incluso repuntar durante la Ilustración, terminó siendo prácticamente ruinosa, no volviendo nunca a recuperar su pasado esplendor.

UNA NUEVA DECORACIÓN TEXTIL. EL INICIO DE LOS TEJIDOS BARROCOS

A pesar de que, en mayor o menor medida, podamos tener una vaga idea de la evolución de la producción de la tejeduría de seda en la Andalucía del Barroco, poco sabemos de cómo eran en realidad los tejidos labrados que producían los obradores andaluces, en qué consistía su decoración, si se encontraban influenciados por los tejidos realizados en el resto de Europa y, en caso afirmativo, de qué forma y en qué medida adaptaron los modelos decorativos extranjeros. Por otro lado, si las modas, cambiantes por naturaleza, son en sí mismas viajeras y cosmo-

³⁴ PORTILLO, B., «Memoria... sobre el problema propuesto por la Sociedad acerca de la decadencia de las manufacturas de Seda en esta ciudad, y medios de su restablecimiento», *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, 1779, pp. 357-384; MONTE FUERTE, Marqués de, «Discurso sobre el plantío de moreras en Sevilla y sus inmediaciones», *Ibidem.*, pp. 383-401; PÉREZ SANCHO, L., «Reflexiones sobre el arte de la tintura» *Ibidem.*, pp. 537-577.

³⁵ ULLOA, M., «Discurso sobre las fábricas de seda de Sevilla, sus principios, progresos, y decadencia, y los motivos de esta: noticia de su actual estado, y de los medios que pueden ser conducentes a su fomento y prosperidad», *Ibidem.*, pp. 185-291.

³⁶ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla: que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246 en que emprendió conquistarla... S. Fernando Tercero de Castilla y León hasta el de 1671...*, Madrid, 1677.

³⁷ MARTÍNEZ DE MATA, F., *Informe que hace en materia de Estado la hermandad de los Gremios de las Artes y Oficios de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, pidiendo y suplicando con el rendimiento debido la aprobación y confirmación de las ordenanzas y constituciones que presentan*, s/l., s/a. Un ejemplar de este impreso, que no fue recogido por Campomanes, puede consultarse en la Real Biblioteca, encuadernado en un volumen de *papeles varios* con signatura II/1432(43).

³⁸ Real Biblioteca, II/2512, fol. 345r.-348r.

³⁹ Real Biblioteca, II/2512, fol. 344.



Capa pluvial. Parroquia de San Juan del Puerto (Huelva).

politas, los modelos textiles se encuentran sujetos a ellas tal vez más que otro tipo de creaciones artísticas y los cambios en los adornos de las sedas pasaban con facilidad de unos lugares a otros por muchos y variados cauces. Los ropajes de los viajeros más privilegiados, lo habitual de regalar objetos de lujo entre los que se encontraban las sederías, los intercambios comerciales, las migraciones de tejedores o las importaciones y exportaciones más o menos legales de tejidos, hacían que las distancias parecieran acortarse.

Durante el siglo XVI, el gusto fue cambiado paulatinamente en la producción de tejidos de seda labrados. Los centros productivos de renombre en la época eran españoles e italianos, aunque estos últimos, tal vez, se destacaban de los de la Península Ibérica en el complejo aspecto del diseño, por haberse modernizado en mayor medida a lo largo del Renacimiento. Los grandes motivos renacentistas de origen florentino, con adornos vegetales en cuyo centro destacan piñas, granadas o jarrones, se fueron reduciendo dando como resultado, ya en los primeros años del XVII, tejidos completamente barrocos.

La influencia que tejedores genoveses habían ejercido en España desde el siglo XV,⁴⁰ continuó notándose en los siglos siguientes. Junto a Génova, destacaba la República de Venecia con su enorme influencia comercial en toda Europa y su aumento de producción sedera, cuya comercialización en el norte de Europa era verdaderamente floreciente.

Los motivos de menor tamaño y de marcada composición geométrica se extendieron también por España. Son adornos similares a los que pueden admirarse en algunas de las santas pintadas por Zurbarán como la *Santa Rufina* de la Hispanic Society of America, las santas Catalina, Inés y Lucía, conservadas en Bollullos de la Mitación o la Santa Casilda del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

La tendencia a la disminución del tamaño de los adornos continuó ganando terreno a medida que avanzaba la centuria y, paulatinamente, se fue abandonando la simetría. Los motivos decorativos se simplificaron y se aislaron, distribuyéndose por todo el campo del tejido en contraposición unos con otros hacia la derecha y la izquierda creando un desarrollo en zigzag. Este es el esquema decorativo que presenta un paño con-



Francisco de Zurbarán, *Santa Catalina* (detalle). Parroquia de San Martín de Tours, Bollullos de la Mitación (Sevilla)

servado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,⁴¹ y que se exhibe en esta muestra. Un ejemplo pictórico de esta tipología podemos verlo nuevamente en una obra de Zurbarán, quien lo plasmó en la falda de la Virgen de su cuadro *La familia de la Virgen*, conservado actualmente en la Colección Juan Abelló.

A lo largo de este siglo XVII, serían los centros productores italianos de Génova y Venecia los que impondrían la moda en toda Europa. El problema se presenta, una vez más, en querer saber en qué manera y cómo afectó esta influencia a la tejeduría en Andalucía; incógnita ésta difícil de despejar sin un estudio minucioso de la producción.

⁴⁰ Sobre la aceptación de la marca genovesa en las ordenanzas sederas españolas, véase, NAVARRO ESPINACH, G., «El arte de la seda en el Mediterráneo medieval», *La España Medieval*, nº 27, 2004, p. 27 y la bibliografía mencionada en dicho artículo.

⁴¹ N° de inventario: D. E. 918.

Es en esta época cuando la incipiente diferenciación entre tejidos para decoración y tejidos para indumentaria, que se había producido ya a comienzos del XVI, se hizo mucho más clara. Decoraciones de enorme desarrollo vertical para la tapicería y motivos de menor tamaño como los ya descritos para vestidos. Sin embargo, esto no ocurrió en el ámbito de los ornamentos litúrgicos para cuya confección se utilizaban indistintamente ambos. Los damascos genoveses se impusieron y entre ellos destacó el denominado *damasco in tre fiori*, que se extendería por toda Europa.⁴² Ejemplo de este tipo de tejido es la espléndida capa pluvial conservada en la Iglesia de San Juan Bautista de la localidad onubense de San Juan del Puerto,⁴³ confeccionada con uno de estos damascos en color rojo, al que se sumó una decoración bordada de roleos en oro en las caídas laterales y el capillo, de gusto algo posterior.

El otro modelo genovés que se impondría en toda Europa es algo más tardío, pues data de principios del siglo XVIII. Se trata del llamado *damasco de la palma*.⁴⁴ Su característica decoración –de gran y estilizado desarrollo vertical, sujeto a un eje de simetría– a base de granadas y, lógicamente, de palmas, harían de él el modelo de mayor éxito a lo largo de toda la historia de los tejidos, retejiéndose una y otra vez con infinitas variantes a lo largo de los siglos hasta nuestros días. Aunque se trataba de un tejido creado para decoración, son incontables las iglesias en toda Europa que poseen ornamentos litúrgicos confeccionados con este damasco, como ocurre en las iglesias de Santa María de Medina-Sidonia, San Pedro Apóstol de Arcos de la Frontera y de Santa María La Mayor de Ronda, donde se encuentran ornamentos confeccionados con este tipo de tejido en seda carmesí, blanca y verde respectivamente.⁴⁵ Un ejemplo curioso de la enorme difusión que tuvo el *damasco de la palma*, se puede ver en el retablo callejero de azulejos de la Iglesia parroquial de San Isidoro de Sevilla; la obra, realizada en 1946, representa a Nuestro

Padre Jesús de las Tres Caídas, delante de un fondo en el que está fielmente representado un *damasco de la palma* de color rojo oscuro.

UNA MODA FURIOSA EN EL CAMBIO DE SIGLO: LOS TEJIDOS BIZARROS

Con la proximidad del cambio de siglo, se produjo una transformación estética decisiva en la sedería, basada en una profunda renovación del lenguaje decorativo que culminaría con el abandono de los esquemas de diseño textil tradicionales.⁴⁶ Era el nacimiento de lo que se denominó *furias* y que, actualmente, se conoce con el nombre de *tejidos bizarros*.⁴⁷

En los últimos decenios del siglo XVII, dio comienzo la aparición de nuevos motivos decorativos, en ocasiones de inspiración oriental –tanto del Oriente Medio como del Lejano Oriente–⁴⁸ pero muy distantes de las representaciones meramente naturalistas y enmarcados en combinaciones, en apariencia, carentes de una verdadera coherencia compositiva. Las curvas, las espirales y las diagonales se hicieron frecuentes, llegando incluso a yuxtaponerse entre ellas, ofreciendo un aspecto dinámico, rotundo e incluso, podríamos decir, agresivo, sobre todo si se compara con los modelos, tan de moda a finales del siglo XVII que resultaban casi geométricos y planos.

Junto a esos motivos de origen oriental, un tanto deformados por la óptica de la creatividad cada día más libre de los diseñadores, aparecían adornos vegetales imposibles y antinaturales, motivos con cierto aire submarino o fragmentos de formas geométricas aleatorias. Y todo representado sobre una amplia y variada gama cromática de fondos sobre los que resaltaban los diseños por medio de hilos de seda igualmente polícromos y sobre todo de hilos metálicos, tanto en plata como en oro, de

⁴² CATALDI GALLO, M., *Tessuti genovesi del seicento*, Génova, 1995, cap. III, pp.12-13.

⁴³ N° de inventario: 1100600040205.011.

⁴⁴ Sobre este modelo textil se ha escrito muchísimo, pero se deben destacar THORNTON, P., *Baroque and Rococo Silks*, Londres, 1965, pp. 141-142 y 194; CATALDI GALLO, M., *op.cit.*, cap. III, pp. 20-21 y ARIBAUD, C., *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques, XVII^e-XVIII^e siècle*, París, 1998, pp. 110-111.

⁴⁵ N° de inventario: 1102300060269; 1100600070230 y 290840018128, respectivamente.

⁴⁶ ORSI LANDINI, R., «Seta per l'uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento», *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. exp. Milán, 2006, pp. 56-69.

⁴⁷ Sobre la evolución de la nomenclatura puede consultarse las páginas 13-23 de la obra más completa que se ha publicado hasta el momento sobre los tejidos bizarros, ACKERMANN, H. C., *Seidengewebe de 18. Jahrhunderts I. Bizarre Seiden*, Rigisberg, 2000.

⁴⁸ ORSI LANDINI, R., *op.cit.*, 2006; CHARLES FUCHS, D., «Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenómeno dell'orientalismo» y MILLER, S., «Disegni bizzarres per tessuti di seta», *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. exp. Milán, 2006, pp. 71-81 y 83-109, respectivamente.

distintas calidades para obtener diferentes texturas lumínicas, logrando una explosión de color y luz completamente nuevas en el terreno de la sedería.

Son dos las ciudades que se disputan el honor de la creación de tan extravagante moda que finalmente causaría furor en toda Europa: Venecia y Lyon. En esta disputa interviene también el aspecto técnico. Posiblemente se debe tener a Francia como la ganadora de la pugna, pues hacía tiempo que había arrebatado a Italia la primacía tanto en lo referente al volumen de producción, como en el ámbito técnico, concretamente desde que en 1605 Calude Dagon inventara el telar «a la gran tira», adelanto técnico con el que, desde mediados de siglo, Francia sería capaz de tejer cualquier tipo de tela. Igualmente hay que tener en cuenta que también los galos estaban ganando la partida a España en el terreno de la moda, influyendo con su gusto en toda Europa. Sin embargo sí es cierto que la creatividad veneciana seguía siendo notable en muchos aspectos y que su estratégica situación geográfica hacía de ella una ciudad perfectamente permeable a lejanas y exóticas influencias.

Finalmente, los tejidos bizarros se tejerían también en España, Holanda e Inglaterra. En este aspecto hay que recordar la magnífica colección conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres de diseños de sedas –entre las que se localiza un buen número de sedas bizarras– realizados por diseñadores ingleses. La moda, bien desde Lyon, bien desde Venecia, penetró en estos países de una forma rotunda. En el caso de España, se sabe con certeza que los talleres de Toledo se hicieron eco de tan exótico gusto⁴⁹ y muy probablemente los de Valencia. Pero, aunque podemos afirmar que la moda llegó también a Andalucía, por el momento desconozco si en los obradores andaluces se tejieron sederías bizarras. En Cádiz y en Sevilla se han podido localizar en poco tiempo un buen

número de sedas bizarras de indudable calidad, pero cuya autoría se ignora, de las que se presenta alguna en esta exposición. La existencia en Andalucía de piezas con estas características tan marcadas se puede considerar significativa, sobre todo si se tiene en cuenta la corta vigencia de esta moda textil que reputados autores como Peter Thornton,⁵⁰ Barbara Markowssky,⁵¹ Monique y Donald King⁵² o Hans Christoph Ackermann⁵³ no alargan más allá de 1720. Después de este momento se vuelven a incluir en los diseños textiles algunos elementos decorativos reconocibles, principalmente vegetales y florales, iniciándose el camino hacia un periodo naturalista.

SAN FERNANDO, UN REY BIZARRO

En nuestro país, sin embargo, esa moda resultó, podemos decir, más duradera, por no decir más retardataria. Buen ejemplo de ello se produjo en la primavera sevillana de 1729 cuando se llevó a cabo el traslado del cuerpo de San Fernando a una nueva urna, coincidiendo con el establecimiento de Felipe V y su Corte en la ciudad. Notándose entonces que los ropajes que vestía el cuerpo del santo se encontraban bastante deteriorados, se le vistió de nuevo, esta vez a la moda bizarra que es tal y como se encuentra en la actualidad.⁵⁴

Al monarca se le quitó lo que quedaba del manto original y se le vistió con una prenda nueva a modo de casaca, muy dieciochesca, confeccionada con dos tejidos bizarras diferentes, ambos riquísimos, uno de oro para el cuerpo y otro de plata para las mangas. Bordeándolo todo, se colocó una cenefa de tisú, con un adorno que imitaba armiño, mientras que las mangas y el cuello se remataron con volantes de fina batista y encaje blancos. Para terminar el adorno de la prenda, se bordó en plata un sembrado de castillos y leones, en recuerdo del manto original de escaques con estos adornos.

⁴⁹ La posibilidad de que la manufactura Medrano realizara tejidos bizarras ya fue apuntada por ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M., *op.cit.*, p. 26-27 y 47, lám. 305, al catalogar una de las piezas de la exposición, como posible obra de esta manufactura toledana, pero lógicamente sin denominar al tejido con el que está confeccionada con el calificativo de bizarro y haciendo notar su estilo veneciano cfr. BENITO GARCÍA, P., «Tejidos y bordados de seda para la corona española en tiempos de Felipe V», *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, 2002, pp. 385-396.

⁵⁰ THORNTON, P., *op.cit.*, pp. 95-101.

⁵¹ MARKOWSKY, B., *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts*, Colonia, 1973, pp. 61-64 y 288-300.

⁵² KING, M., y KING, D., *European Textiles in the KeirCollection*, Boston-Londres, 1990, pp. 224-251.

⁵³ ACKERMANN, H. C., *op.cit.*, 2000.

⁵⁴ La caja se abrió el 8 de mayo de 1729, cambiándose a la urna nueva cuatro días después y cantándose una misa a la que asistió la Corte el 14. Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, J. *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890, pp. 337-347, en la que se habla de las diferentes ocasiones en que se ha abierto el sepulcro. Sobre la procesión celebrada ese mismo día y el grabado con que se ilustró, véase, SERRERA, J. M., OLIVER, A., y PORTÚS, J., *Iconografía de Sevilla*, Madrid, 1989, nº 134, p. 187 y MORALES, A. J., «Sevilla es corte. Notas sobre el lustro real», *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, 2000, pp. 172-181.



San Fernando. Catedral, Sevilla.

Una moda aun más breve que la de los bizarros fue la de los tejidos con adornos de imitación de encaje, de notable éxito entre 1710 y 1735, y con una de estas sederías en morado y plata se realizaron el forro de la almohada y del nuevo colchón sobre los que se colocó el cuerpo de San Fernando.

Además del cambio de ropajes, con motivo del traslado de los restos de San Fernando, se sacaron de la arqueta original un buen número de reliquias, algunas de las cuales, incluidos fragmentos del manto,⁵⁵ se pusieron en una bella arqueta de madera, forrada igualmente de tejidos bizarros y con adornos de

plata,⁵⁶ que se conserva en el Palacio Real de Madrid. Aunque Gestoso afirmaba que los restos del manto original se debieron llevar a Madrid junto con el anillo del Rey en 1677,⁵⁷ hay motivos para pensar que no fue así. En la descripción de la apertura de la urna en 1729 que él mismo publicó,⁵⁸ se hace mención a un manto muy perdido con adorno de castillos y leones que debía de ser el original. Además de los fragmentos pertenecientes al Patrimonio Nacional y de los cuales, según relata el propio Gestoso, uno fue sacado por el Conde de Valencia de Don Juan de la arqueta ya mencionada para ser expuesto en la Real Armería de Madrid, se debe tener en cuenta otro fragmen-

⁵⁵ Sobre la arqueta y en especial sobre los fragmentos del manto original, véase LUIS, M^a L., «Tejidos-reliquias de la arqueta de San Fernando», *Reales Sitios*, n^o 118, 1993, pp. 29-32.

⁵⁶ Presente en esta exposición junto con cuatro almohadones-relicario de idéntico origen.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 346.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 343.



Arqueta-relicario de San Fernando. Palacio Real, Madrid.

to más pequeño que se conserva en la Abegg-Stiftung de Suiza. Este último había pertenecido al Marqués viudo de la Rosa y de la Mota de Tresco a quien, «por haber asistido a la procesión del Santo quando se colocó en la preciosa urna que oy (sic) está y la dieron los Reyes D. Phelipe V y D^a Isabel Farnesio año de 1729, el día 14 de mayo», según reza una nota escrita con letra del siglo XVIII guardada adjunta.⁵⁹ Tan explícita nota confirma que San Fernando estaba todavía vestido con la prenda medieval en tiempos de Felipe V.

LOS MOTIVOS NATURALISTAS, EL FINAL DEL BARROCO Y LA MODA FRANCESA

Si ya he mencionado que los últimos tejidos bizarros presentaban elementos decorativos de carácter vegetal, los motivos completamente naturalistas no se impondrían plenamente hasta mediados de 1730 y es a partir de este momento, cuando la

influencia francesa se vuelve absoluta en toda Europa, al dejarse sentir los beneficiosos frutos producidos por la política colbertiana en lo que a impulso de las manufacturas se refiere. Las telas se inundaron de grandes flores, frutas y jarrones, mezclados en ocasiones con adornos arquitectónicos, muy realistas pero lógicamente fuera de escala. Es el momento en que paulatinamente fueron apareciendo los primeros grandes diseñadores textiles de renombre de la *Grand Fabrique* de Lyon, encabezados por el afamado Jean Revel. En este estilo tan marcadamente naturalista, se encuadra un bello conjunto de ornamentos litúrgicos conservados en la Iglesia de Santa María de Medina Sidonia⁶⁰ –alguno de los cuales presente en esta exposición– y cuya seda se adorna con grandes hojas, flores y frutos muy coloristas.

Pero, a mediados de siglo, la decoración comenzaría a adoptar una disposición vertical y las flores empezaron a agruparse en pequeños ramilletes entremezclándose con adornos que imitaban cintas ondulantes o se disponían en sinuosas guirnaldas.

⁵⁹ OTAVSKY, K., *Mittelalterliche Textilien I. Ägypten. Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Berna, 1995, pp. 108-109.

⁶⁰ N° de inventario: 1102300060641; 1102300060386 y 1102300060381.

Serán estos los últimos tejidos verdaderamente barrocos, pues poco a poco esa verticalidad se volvería más estática, fría y rectilínea pero también mucho más equilibrada, como anuncio de las incipientes sederías neoclásicas.

Al igual que ocurrió con la moda en el vestir, Francia continuó imponiendo su estilo al resto de Europa en los últimos años de gusto barroco, aunque en cada país se adaptaban tanto indumentos como sederías a su particular idiosincrasia. Un divertido ejemplo de esta adaptación se observa en el cuadro firmado por José Cano en 1767, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, que se conserva en el Convento de Santa María de Jesús de Sevilla.⁶¹ En la obra, que es un retrato del grupo escultórico que preside el altar mayor de la Parroquia de Santa Ana de Triana, las imágenes aparecen ataviadas con vestidos de clara influencia francesa confeccionados con tejidos, como los que ya he descrito, de cintas ondulantes y ramilletes igualmente de clara influencia francesa. Si Santa Ana y la Virgen, además de la toca y el manto característicos de las imágenes de vestir, lucen lo que parece una bata a la francesa tan característica de la segunda mitad del XVIII, con sus caídas laterales abiertas sobre la falda, el Niño está ataviado como lo estaría un verdadero caballero francés de la época. Espléndida casaca con sus correspondientes faldones; chupa abotonada que le llega hasta medio muslo; camisa de la que sólo asoman los puños de volantes de encaje por debajo de las mangas de la casaca y, por último, los calzones hasta debajo de la rodilla que dejan ver unas elegantes medias de seda.

EL FUTURO DE LA SEDERÍA ANDALUZA: SU ESTUDIO

Si la fama de los tejidos andaluces de antaño ha llegado hasta nuestros días, el estudio de las sederías antiguas resulta una obligación de los historiadores del arte para que tan bello y noble arte no caiga en el olvido y adquiera el valor y difusión que merece.

Es cierto que esta tarea se enfrenta con la dificultad de la atribución de las piezas a centros o artífices determinados, pero esto ocurre en mayor o menor medida en la totalidad de campos de la producción artística. Para poder efectuar atribuciones certeras en el ámbito de las sederías se deben cumplir varios requisitos:⁶² conocer los tejidos de seda que se conservan en



José Cano, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

el territorio o ligados estrecha y certeramente a él; la investigación archivística y, por último, el conocimiento de la legislación que regulaba la producción de los tejidos de seda en cada época y en cada lugar, para poder comprobar en qué medida se ajustan las diferentes obras a esas normas –o características específicas de fabricación de ese mismo ámbito geográfico– por medio de análisis técnicos precisos.⁶³ Esto, que parece en exceso complicado, no lo es tanto si se aborda con el mismo método con el que se acomete todo estudio serio de cualquier otra disciplina artística, resultando, al fin, un trabajo igual de atractivo.

⁶¹ VALDIVIESO GÓNZALEZ, E., y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, p. 177, il. 187.

⁶² ORSI LANDINI, R., «Tessuti bizzarri di produzione siciliana», *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milán, 2001, pp. 243-247.

⁶³ La importancia del conocimiento de la legislación y su relación con la técnica ya fue puesta de manifiesto por ARTIÑANO, P. M.

ARTISTAS GENOVESES EN ANDALUCÍA: MÁRMOLES, PINTURAS Y TALLAS POLICROMADAS EN LAS RUTAS DEL COMERCIO Y DE LA DEVOCIÓN

Fausta Franchini Guelfi

Traducción: Marisol Navarro Toro



La presencia de las primeras obras importantes de artistas genoveses en Andalucía se remonta a la primera mitad del siglo XVI. Concluida victoriosamente la Reconquista, adquiridos nuevos territorios y nuevas fuentes de riqueza en las Indias, la Corona y la aristocracia española quisieron exaltar la gloria de la nación y su nuevo papel en el escenario europeo haciendo erigir suntuosas decoraciones arquitectónicas para sus palacios y grandiosos monumentos fúnebres con los que exaltar el prestigio dinástico. Esta política de imagen se valía de un material precioso, el noble mármol de Carrara, que tenía su centro de elaboración en Génova en los talleres de los expertísimos escultores en mármol de origen lombardo. Desde los magníficos sepulcros de don Pedro Enríquez y de doña Catalina de Ribera realizados en 1521-1525 por Antonio María Aprile y por Pace Gaggini para la Cartuja de las Cuevas en Sevilla, hasta la portada de estilo clásico labrada por el mismo Aprile en 1533 para el Palacio del Marqués de Tarifa, también éste en Sevilla, numerosos son los conjuntos marmóreos proporcionados por Génova.

Además, algunos artistas se trasladaron personalmente a España con sus equipos de colaboradores para trabajar en encargos precisos, como la decoración escultórica del Palacio de la Calahorra (1509-1517), realizada por Michele Carlone para el Marqués del Cenete en un cultísimo lenguaje renacentista, y los relieves marmóreos esculpidos por Nicolò da Corte en el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada (1537-1545).¹

Las relaciones comerciales y económicas con Génova, documentadas en Andalucía desde el siglo XII,² se intensificaron a partir de la alianza político-militar estipulada entre Carlos V y Andrea Doria en 1528. Al igual que hiciera don Fadrique Enríquez de Ribera que, volviendo de Jerusalén en 1520, se detuvo en Génova para encargar a los talleres de Aprile y Gaggini las tumbas de sus padres, muchos otros aristócratas españoles requirieron trabajos a los escultores genoveses, quienes dirigían el comercio del blanco mármol de Carrara en toda Europa y que garantizaban obras de alto nivel técnico y ejecutadas en un lenguaje culturalmente al día.

Durante el Seiscientos y el Setecientos a los encargos de la aristocracia se unen los de los templos catedralicios e iglesias, así como los de las Órdenes regulares y de las hermandades. Las fuertes exigencias de implicación emotiva, presentes desde siempre en la realización del arte sacro cristiano, se acentuaron en este momento histórico en el contexto de la nueva política de las imágenes promovida por la Iglesia de la Contrarreforma. La majestuosa serenidad de las imágenes del siglo XVI fue sustituida por el dramático movimiento de los paños y la gesticulación de teatral elocuencia. A la nívea blancura de esta piedra se suma el cromatismo de los nuevos mármoles coloreados y la policromía, muy vivaz, centelleante y dorada de las estatuas lignarias, casi figuras vivas dispuestas sobre los altares en el realismo de los encarnados y en la

expresividad de las miradas: el lenguaje barroco expresaba un nuevo sentimiento de devoción y fuerte pasión.

Lo que hoy queda de las decoraciones arquitectónicas y de las estatuas enviadas por Génova es solamente una parte de la riquísima producción de esculturas genovesas en mármol y en madera introducida en Andalucía a lo largo de los siglos XVII y XVIII por encargos de una clientela ligada a Génova, dadas sus estrechas relaciones políticas, económicas y financieras; pero una investigación en profundidad llevará claramente al hallazgo de numerosas obras hasta ahora no localizadas. Desde Génova se introdujeron también numerosas pinturas que, a veces desplazadas de sus colocaciones originales, o bien transformadas, o bien irreconocibles por unas malas condiciones de conservación, han sido hasta ahora poco estudiadas, aunque las fuentes biográficas de los pintores genoveses certifican la relevancia de su trabajo en los encargos andaluces.

Solamente a consecuencia de una reciente restauración ha resurgido la firma del pintor genovés Domenico Parodi en el cuadro *Tobia e l'arcangelo Raffaele (Tobías y el arcángel Rafael)*, realizado para el crucero de la Parroquia de San Lorenzo en Cádiz en 1728³ y sede también de la Venerable Orden Terciaria de los Servitas. La pintura fue ordenada quizás a Parodi por un padre servita genovés del Convento de San Lorenzo; ésta es, por otra parte, una modalidad de encargo artístico nada infrecuente en la historia del patrimonio artístico de las Órdenes regulares, como atestigua, por ejemplo, la presencia de dos importantes pinturas del mismo Parodi en la Iglesia de Santa Engracia en Lisboa, sede de los hermanos capuchinos italianos donde existía un fuerte predominio de capuchinos genoveses.⁴ Bien conocido es, en cambio, el espléndido *San Sebastiano (San Sebastián)* fechado en 1621 y firmado por Giovanni Andrea Ansaldo, realizado para la antigua Catedral gaditana de Santa Cruz y exaltado por el biógra-

¹ La producción del siglo XVI de mármoles esculpidos por los artistas genoveses para Andalucía ha sido estudiada sobre todo por LÓPEZ TORRIJOS, R., «La scultura genovese in Spagna», *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 366-381 y por PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Ars Marmoris», *Genova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente*, cat. exp., Genova, 1988, pp. 69-112. A estas publicaciones, que citan la bibliografía precedente, se han unido luego: PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Antonio María Aprile y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa en Sevilla», *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, Sevilla, 1989, pp. 385-400, y MARÍN FIDALGO, A., «Mármoles procedentes de los talleres genoveses para el palacio de don Pedro de Guzmán en Olivares (Sevilla)», *Archivo Hispalense*, LXXIII, 1990, nº 224, pp. 127-136. Se remite a estos textos para una reseña en profundidad de los conjuntos escultóricos en relación a los clientes y a la personalidad de los artistas.

² VARELA, C., «Genovesi a Siviglia», *Genova e Siviglia*, 1988, pp. 39-68.

³ La firma, que se lee en el collar del perro de Tobías, fue descubierta durante las operaciones de restauración necesarias para poder exponer el cuadro en la muestra *La Venerable Orden Terciaria de Servitas en Cádiz. Arte y cultura*. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., cat. exp., Cádiz, 2002. Debo estas informaciones a la habitual cortesía de José Miguel Sánchez Peña, que agradezco.

⁴ FRANCHINI GUELF, F., «Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo», *Genova e l'Europa atlantica. Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, cat. 2006, p. 225, fig. 18-19.



Domenico Parodi, *Tobías y el arcángel Rafael*. Iglesia de San Lorenzo, Cádiz.

fo del artista, Raffaele Soprani, por su «excelencia» pictórica y por el éxito de la obra en Cádiz.⁵ El «colorear con fuerza y con gracia»⁶ típico del pintor, la dramática contorsión del santo y el vuelo precipitado del ángel expresan al más alto nivel el nuevo lenguaje barroco de la pintura genovesa de la primera mitad del siglo XVII. Pero el pintor genovés que realizó más obras para encargos andaluces fue probablemente Gioacchino Assereto, quien envió a Sevilla numerosas pinturas. Entre ellas

estaba la grandiosa tela con *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rocia* (Moisés haciendo brotar el agua de la roca), hoy en el Museo del Prado.⁷ Fueron, sin duda, las particulares asonancias de estilo de Assereto con la gran pintura española coetánea –del color encendido por los fuertes y dramáticos contrastes de claroscuros al extraordinario realismo de los rostros y de los objetos– lo que hicieron apreciar tanto sus obras hasta estimular en Génova la ejecución de copias de los cuadros del artista para satisfacer las peticiones de la sociedad española.⁸

Si hasta la mitad del siglo XVII, y sobre todo desde Sevilla, parten los encargos de pinturas y esculturas a artistas genoveses, a partir de esta fecha los encargos de trabajo más frecuentes serán los realizados para la ciudad gaditana, principalmente a los escultores de mármol y madera. El traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz hizo que el puerto gaditano se convirtiera en el puerto de origen y término para la flota de las Indias y que conquistara el monopolio del comercio con las colonias americanas. El incremento de la prosperidad económica, la ampliación urbanística, el crecimiento demográfico y el aumento de la presencia de agentes extranjeros (entre los cuales los genoveses eran los más numerosos) cambiaron la imagen de la ciudad.⁹ Para las iglesias de la ciudad los escultores genoveses prepararon altares grandiosos y portales de mármol connotados de un lenguaje áulico y clasicista en el repertorio de los elementos arquitectónicos, de los capiteles a los arquivoltas, de los tímpanos a las columnas, a los elementos decorativos como cartelas, hermes, guirnaldas, festones y dentículos de nitidez geométrica. Este vocabulario decorativo resultaba particularmente grato a unos patronos prestos a magnificar su prestigio y su riqueza en el contexto de una situación de predominio europeo. Así en 1647 la Iglesia de San Agustín tenía dos portadas realizadas en Génova por voluntad testamentaria expresada por Sancho de Urdanibia en 1644 y, en 1652, Francesco Lagomaggiore se empeñaba en «fabricar... en la ciudad de Génova» mármoles para el retablo del altar mayor de la iglesia gaditana de la Compañía de Jesús.¹⁰

⁵ SOPRANI, R., *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi*, Genova, 1674, p. 144; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura genovese in Spagna nel Seicento», *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, 2002, pp. 208-209, fig.2.

⁶ SOPRANI, R., 1674, p. 141.

⁷ SOPRANI R., 1674, p. 172. De Assereto han sido identificadas varias obras en Sevilla, otras en el Prado: *Giuseppe venduto dai fratelli*, *Il giudizio di Salomone*, *Sansone e Dalila* e *Giaele e Sisara*, esta última en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, una serie de los *Apostoli*, una *Maddalena* y un *Giobbe* hoy en el Museo de Budapest. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 2002, pp. 208-209, fig. 3-4.

⁸ SOPRANI R., 1674, p. 172. Soprani no anota el nombre de los artistas genoveses que realizaron estas copias para España.

⁹ ARANDA LINARES, C., HORMIGO SÁNCHEZ, E. y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento. Opere e documenti*, Quaderni Franzoniani, VI, 1993, n.2, pp. 15-44; SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovese. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006, pp.31-41.

¹⁰ El contrato notarial es publicado en SÁNCHEZ PEÑA J. M., 2006, p. 45. Francisco de Lago, que se ocupaba de realizar el trabajo pertenecía sin duda a la familia de los arquitectos Lagomaggiore de origen lombardo y activos en Génova.



Altar. Iglesia de Santo Domingo, Cádiz.

Los mármoles, ya trabajados, llegaban por mar en navíos equipados a propósito, fabricados y preparados en gran parte en Lavagna y guiados por «patroni» (patrones, capitanes) de este lugar; la expedición implicaba complejas operaciones de embalaje bajo la directa responsabilidad de los escultores que, según el contrato estipulado, debían realizar la entrega de las piezas en cajones, ya embaladas, en el puerto de Génova «a bordo de un buque». Las preocupaciones de los contratantes por la seguridad de las obras afloraron en las atenciones de los intermediarios, figuras que los documentos notariales estipulados en Génova colocan en primer lugar: se trata frecuentemente de aristócratas genoveses con lazos comerciales o financieros con la parte española, que se ocupaban de comunicar al artista el encargo de la obra, de firmar el contrato, de pagar los anticipos y el resto, de controlar la ejecución de la obra y finalmente de expedirla a España.

En Génova fue realizado en su totalidad el monumental altar de la Nación Genovesa para la Catedral de Cádiz, actualmente conocida por Catedral vieja o Santa Cruz, concluido en 1671 por deseo de la poderosa comunidad de comerciantes y banqueros genoveses que, residentes en la ciudad, disponen orgullosamente sobre el arquitrabe la inscripción «Esta capilla es propia de la / nación ginovesa. Reedificó / con este retablo de iaspes / y alabastro Año de 1671». El esplendor de este conjunto marmóreo suscitó la admiración de los contemporáneos, como atestiguan las palabras de fray Jerónimo de la Concepción, que no muchos años después elogiaba el «retablo todo de finísimos jaspes de varios colores, tan vistoso, y de tanto precio, que dificulto tenga segundo».¹¹ La grandiosa arquitectura en mármol policromado retoma el típico modelo del altar genovés de la primera mitad del siglo XVII, en el frontal rectangular de la mesa de altar en taraceas de mármoles blancos, rojos y verdes Polcevera, con hermes angelicales, y en el clasicista doble tímpano sostenido por cuatro majestuosas columnas salomónicas en precioso mármol Portoro; igualmente, dos columnas idénticas se disponen en las esquinas de la capilla. En nichos en las calles laterales del retablo y en las paredes laterales de la capilla, también estas totalmente recubiertas de ornamentos marmóreos, estaban colocadas las estatuas en mármol blanco de los cuatro protectores de Génova, *San Juan Bautista*, *San Jorge*, *San Lorenzo* y *San Bernardo*, trasladadas

más tarde a la catedral nueva. En el ático, sobre el tímpano, se apoya el *Padre Eterno* flanqueado por ángeles; en el nicho central sobre el altar se coloca una *Virgen con el Niño*, en mármol, representada según la iconografía de la *Madonna Regina di Genova* instituida por la República en 1637. Fundada hacia la segunda mitad del siglo XV, la renovada capilla venía así a reafirmar la relevancia de la Nación en el contexto de la vida social y económica de la ciudad. Se necesitaron casi veinte años para llevar a cabo el trabajo que, adjudicado por la Nación en 1651,¹² fue confiado a dos escultores genoveses de origen lombardo, los primos Tomaso y Gio Tomaso Orsolino, unidos en sociedad desde 1646. La elección de los Orsolino para esta obra tan laboriosa se debía al sólido prestigio de esta familia de escultores, que gestionaba buena parte de la producción de la escultura en mármol en Génova.

El éxito de la capilla de los genoveses condicionó otras obras realizadas sucesivamente en Cádiz: en 1673 el cabildo de la catedral confiaba a los escultores carrareseos Andrea Andreoli y Stefano Frugoni, activos en Génova, la portada mayor de la iglesia, con seis estatuas marmóreas que debían de ser de la misma calidad de las de la capilla de la Nación, y en 1684 el mismo Andreoli recibía el encargo de «fabricar en Génova» otro portal marmóreo para la misma catedral. En el último decenio del siglo XVII las estatuas marmóreas de la capilla de los genoveses fueron decoradas con una policromía enriquecida con dorados, de la que son aún visibles los trazos, adecuándose al gusto hispano por los retablos en madera policromada.¹³

La capacidad de los artistas genoveses para satisfacer las exigencias de los clientes es evidente en otra grandiosa estructura marmórea, el retablo mayor de la Iglesia conventual gaditana de Santo Domingo. En 1683 don Francisco Navarro, Almirante de la flota de las Indias, estipulaba con Andrea Andreoli el contrato para la construcción de este monumental altar en mármol policromado dedicado a Nuestra Señora del Rosario, protectora de los navegantes que recorrían la ruta de las Indias. Andreoli se comprometía a supervisar la ejecución del trabajo, el transporte de los mármoles labrados desde Génova a Cádiz y a venir «personalmente a poner y colocar el retablo... conforme al dibujo».¹⁴ Como demuestra la compleja estructura de la obra, muy diferente del simple mode-

¹¹ DE LA CONCEPCIÓN, fray J., *Emporio del Orbe. Cádiz ilustrada*, Amsterdam, 1690, p. 570.

¹² RAVINA MARTÍN, M., «Mármoles genoveses en Cádiz», *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, p. 598.

¹³ Para el caso de la capilla de la Nación Genovesa: FRANCHINI GUELFI, F., «La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione», *Genova e la Spagna*, 2002, p. 241 (con bibliografía precedente).

¹⁴ DÍAZ, V., o.p., «El retablo de Santo Domingo de Cádiz», *Archivo Dominicano*, XVI, 1995, pp. 348-349, 357-360.



Jacobo Antonio Ponsonelli, *Cristo caído con la cruz* (Vía Crucis). Iglesia de San Antonio, Cádiz.

lo arquitectónico de los altares genoveses, el diseño del proyecto al que se refiere el contrato con Andreoli fue sin duda elaborado por un experto retablista español: la composición en planos superpuestos de nichos culminados con la Crucifixión en el ático, la riquísima decoración de relieves y de taraceas son características típicas del retablo del siglo XVII, esa grandiosa composición en madera dorada y policromada que, como un gran texto ilustrado, narra en imágenes plásticas y pictóricas los misterios de la Fe y las historias de los santos. El prestigio del cliente y de la Orden de los Dominicos se medía de acuerdo con el uso de los mármoles (verdes, negros, rojos y blancos) en lugar de la habitual madera policromada. La reciente restauración del retablo ha llevado al descubrimiento de las firmas de los escultores que colaboraron con Andreoli: Stefano Frugoni para el relieve de la *Crucifixión*, las estatuas de *Santa Catalina de Siena* y de *San Francisco*. Jacopo Antonio Ponsonelli para la estatua de *Santo Domingo*:¹⁵ un equipo carrarés activo en Génova, con estrecha colaboración entre el arquitecto emprendedor y los escultores, ejecutando una

¹⁵ DÍAZ, V., 1995, pp. 354-355.

¹⁶ Citados por Ratti en su biografía de Ponsonelli: RATTI, C. G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Génova, 1769, pp. 358-359 y dados por perdidos, el *Crucifijo* y las catorce estaciones del *Vía Crucis* han sido encontradas y publicadas en DÍAZ, V., o.p., *El Vía Crucis de Ponsonelli*, Cádiz, 2001.

¹⁷ Así la crónica de la llegada es narrada en 1706 por Raymundo de Lantery: FRANCHINI GUELFI, F., «Documenti per la scultura genovese del Settecento», *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXIX, 1989, n.1, pp. 429-430, fig. 2 (con bibliografía precedente).

obra de gusto típicamente español, incluso en la policromía de las vestimentas de los santos, esculpidos en mármol blanco pero pintados con los colores de los hábitos de las Órdenes dominica y franciscana.

Ponsonelli, artista de origen carrarés pero formado en Génova en el taller de Filippo Parodi, el escultor más genial y moderno del siglo XVII genovés, trabajó mucho para España y para Cádiz realizó también, en mármol de Carrara, el *Crucifijo* y los catorce bajorrelieves con los episodios del *Vía Crucis* para el camino que conducía a la iglesia de los capuchinos; hoy estas esculturas están colocadas en la capilla del cementerio y en la Iglesia de San Antonio.¹⁶ Tanto para esta obra, como para el retablo de Nuestra Señora del Rosario, fueron sin duda provistos por el cliente de diseños a los cuales el artista debía atenerse; la composición y el relieve tienen sin duda características de decoro clásico y el fruncido finamente grabado evidencia más la luminosidad de las superficies que el sinuoso movimiento y los pictóricos contrastes clarososcuros típicos de la escultura de Ponsonelli.

Ciertamente por encargo fue realizada la particular iconografía de la grandiosa portada del palacio gaditano de don Diego de Barrios, realizado por Ponsonelli entre 1692 y 1706. La majestuosa estructura, en mármoles blancos y rosados, retoma la tipología del altar: sobre dos altos basamentos cuatro columnas torsas con refinados capiteles corintios sostienen un balcón coronado por un gran tímpano de perfil curvo que enmarca un movido relieve con el Santísimo Sacramento en gloria entre ángeles. De hecho, en 1692 el Santísimo, llevado en procesión por el obispo el día del Corpus Christi, había encontrado protección en este palacio durante un imprevisto y violento aguacero. Don Diego de Barrios quiso solemnizar la llegada colocando la imagen del divino huésped sobre la «gran portada de mármol» traída de Génova «en memoria de aquel tan particular favor que le hizo su Divina Majestad de visitarle su casa».¹⁷

El enriquecimiento decorativo de este palacio, decidido como consecuencia de un hecho excepcional, se sitúa en el contexto de la renovación de la imagen de la ciudad, iniciado en torno a la mitad del siglo XVII en los edificios aristocráticos.



Bernardo y Francesco María Schiaffino, *Retablo de la Capilla del Conde de las Cinco Torres*. Iglesia de San Felipe Neri, Cádiz.



Bernardo y Francesco María Schiaffino, *Santa María Magdalena*. Iglesia de San Felipe Neri, Cádiz.

En 1647 el escultor Francesco Allio realizaba para don Pablo Fernández de Contreras, caballero de Calatrava, «una portada de mármol blanco limpio, y de toda bondad y satisfacción, labrada y fabricada en Génova en toda perfección»;¹⁸ en 1654 Tomaso Orsolino y su tío Giovanni Battista Orsolino realizaban para el palacio de don Juan Martínez una portada en mármol blanco «con las figuras, columnas, grabados y esculturas» y en 1680 Giovanni Tomaso, hijo de Giovanni Battista Orsolino, enviaba a Cádiz veinticuatro peldaños en mármol blanco de Carrara para una residencia hasta ahora no identificada.¹⁹ También Andrea y Antonio Andreoli en 1692 enviaban desde

Génova peldaños de mármol, seis columnas en blanco de Carrara y ochocientas «losas de mármol, mitad blancas y mitad negras» para un gran pavimento.²⁰

Estos encargos se caracterizan por el requerimiento de materiales perfectos: la alta calidad de los mármoles, finos y blanquísimos, y la excelente elaboración son condiciones indispensables para el prestigio de los clientes.

Se puede suponer, aunque hasta ahora no han salido a la luz documentos sobre el tema, que junto al adorno marmóreo de sus palacios los miembros de la aristocracia andaluza pidieron a los escultores genoveses también fuentes y esculturas para el jardín, como aquellas que los documentos de la segunda mitad del siglo XVII describen para los palacios de Madrid de don Iñigo Melchor Fernández de Velasco, Duque de Frías, y don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla:²¹ grandes tazas marmóreas con juegos de agua y estatuas representando divinidades mitológicas, símbolos astrológicos y alegorías de las estaciones.

Los artistas genoveses proporcionaron esculturas y adornos marmóreos también para los espacios públicos y las instituciones de la ciudad. En 1682 llegaban de Génova las estatuas de la *Fe* y de la *Caridad* para los dos patios del Hospital de la Caridad de Sevilla;²² hasta ahora no ha sido identificado el autor de estas dos obras, así como también se ignora el escultor que realizó las dos imágenes de *San Servando* y de *San Germán*, patronos de Cádiz, encargadas a Giovanni Antonio Andreoli en 1704 junto a las «dos columnas de mármol blanco» con el escudo de la ciudad, que debieron ser realizadas en Génova para ser colocadas en la Puerta del Mar y que se encuentran actualmente ante las Puertas de Tierra en Cádiz. Andreoli, que firmó el contrato en Cádiz en calidad de empresario,²³ podía por tanto contar con un taller activo en Génova, llevado seguramente por miembros de su familia con la colaboración, para este importante trabajo, de un escultor al cual confiar la ejecución de las imágenes de los dos santos.

El constante interés de la clientela andaluza, atenta a la alta calidad de las obras y a la actualización cultural de los artistas, se

¹⁸ SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, p. 44. No se conoce la ubicación de este palacio.

¹⁹ FRANCHINI GUELF, F., 2002, p. 256, nota 6.

²⁰ SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 46-48.

²¹ FRANCHINI GUELF, F., 2002, p. 242.

²² ANGULO IÑIGUEZ, D., «Dos esculturas genovesas de 1682 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, n.º.196, pp. 453-455.

²³ SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 48-49.

confirma también a lo largo del siglo XVIII. El extraordinario conjunto escultórico de la capilla del Conde de las Cinco Torres en la Iglesia gaditana de San Felipe Neri es de hecho una de las obras más espléndidas de Bernardo y Francesco Maria Schiaffino y fue realizado cuando el taller de los Schiaffino era, junto al de Ponsonelli, el laboratorio más destacado de la escultura marmórea genovesa. La reciente publicación de documentos inéditos²⁴ ha permitido situar la datación del aparato escultórico de la capilla en los años 1719-1721,²⁵ cuando el taller era dirigido por Bernardo con la activa colaboración del hermano menor Francesco Maria. El cliente fue el marqués don Bernardo Recaño, que en 1719 adquirió el patronato de la capilla; en 1723 el vano de la capilla con «sus paredes y techo» resultaba ya «vestido y adornado de jaspes» y allí quedaban colocadas las estatuas marmóreas de la *Virgen Dolorosa*, de *San Bernardo*, de *la Magdalena* y de *San Francisco*. Poco después el Conde de las Cinco Torres, que heredó de los Recaño el patronato de la capilla, hizo colocar su escudo sobre el arco de ingreso y completó la decoración en 1755, como refleja la lápida aún colocada en la iglesia. La capilla, flanqueada por dos pilastras de mármol blanco y verde Polcevera, está proyectada como un precioso cofre realizado para custodiar la imagen de un gran *Crucificado* en madera policromada, introducido en una teca u hornacina entre dos ángeles adorantes. Bajo la bóveda, ricamente decorada por relieves de festones y tallos con flores, una cornisa en voladizo se afirma sobre capiteles llevados por monumentales y estupendos hermes con cabezas y torsos de ángeles con el fuste inferior en mármol amarillento que, siendo tres por cada lado de la capilla, generan en ambas paredes calles con cuatro nichos en los cuales se colocan las cuatro estatuas. Mientras la *Virgen Dolorosa* y la *Magdalena* flanquean el Crucificado, las imágenes de los dos santos se vuelven a los fieles, indicándoles el misterio de la redención: *San Bernardo*, protector epónimo del cliente, que señala al Crucificado con la derecha, *San Francisco* mostrando sus llagas como invitación a la «sequela Christi», que es una de las temáticas más típicas de la iconografía del santo. Las estatuas en blanquísimo mármol de Carrara se expanden impetuosamente fuera del espacio de los nichos, en el movimiento turbulento de los pliegues de los ropajes y en la dramática elocuencia de los gestos. La estructura



Francesco María Schiaffino, *Aparición de Cristo portador de la cruz a Santa Catalina Fiechi Adorno*. Catedral Nueva, Cádiz .

compositiva de estas obras, la definición escultórica de los fruncidos y de los rostros, el virtuosismo de los detalles revelan la paternidad de los hermanos Schiaffino incluso en comparación con sus obras ciertamente documentadas; y con toda probabilidad salieron de su taller también las dos bellas pilas de agua bendita en mármol blanco, decoradas por cabezas de ángeles con un corazón hendido por una llama, emblema del santo titular de la iglesia, caracterizadas por los mismos acentos estilísticos.²⁶

²⁴ SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 110-116.

²⁵ En 1721 Francesco Maria inició una estancia de estudio en Roma en el taller del escultor Camillo Rusconi y volvió a Génova solamente en 1724: FRANCHINI GUELF, F., «Francesco Maria Schiaffino», *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Génova, 1988, p. 284. Las características estilísticas típicas de Francesco que connotan las esculturas de la capilla en San Felipe Neri llevan a situar este trabajo no más allá de 1721.

²⁶ Antes de la publicación de la nueva documentación archivística por parte de José Miguel Sánchez Peña, el texto y la fecha de la lápida (ESTA CAPILLA Y BOBEDA...SE RENOVO Y ADORNO EN EL ANO DE 1775) habían llevado a atribuir sólo a Francesco Maria (Bernardo murió en 1725) el proyecto del conjunto y, después de su muerte (1763), la conclusión del mismo a la actividad de sus discípulos sobre la base de los modelos del maestro. FRANCHINI GUELF, F., «Sculpture di Francesco Maria Schiaffino e di Annibale Casella a Saint-Malo e a Cadice», *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, XXII, 2000, n.º. 66, pp. 9-10, fig. 7-10; FRANCHINI GUELF, 2002, pp. 249, 252, fig. 10.

En 1722 se colocaba la primera piedra de la nueva y grandiosa Catedral de Cádiz; por decreto de Felipe V el Consulado de las Indias fue el principal financiador de la construcción, con un porcentaje de todas las mercancías provenientes de las colonias. La primera capilla abierta al culto en 1755, dedicada a la Virgen de la Asunción, tiene un espléndido altar en mármoles policromados de procedencia genovesa, de formas típicamente *schiaffiniane*, sea en el frontal, que se eleva y cierra en un mórbido movimiento curvo con sus sinuosas volutas, sea en la prolongada coronación del ático, flanqueada por dos ángeles. La absoluta identidad de estructura compositiva y de lenguaje decorativo con obras documentadas de Francesco Maria Schiaffino, realizadas en el mismo momento cronológico, hace suponer que el artista había realizado el proyecto del conjunto gaditano,²⁷ luego sin duda realizado por un consolidado grupo de alumnos bajo su dirección. También la estatua de *la Asunción*, ahí expuesta, salió probablemente de su taller, obra quizás de aquel Carlo Cacciatori, carrarés, que fue uno de sus más fieles colaboradores y que todavía por muchos años continuó expresándose en un lenguaje típicamente *schiaffiniano*.²⁸ Realizado en cambio por la mano del maestro es probablemente un precioso relieve con *la L'apparizione di Cristo portacroce a San Caterina Fieschi Adorno* (La aparición del Cristo portador de la cruz a Santa Catalina Fieschi Adorno) situado en la sala capitular. El relieve, de extraordinario refinamiento en los movimientos danzantes de las figuras y en el virtuoso tratamiento del blanco mármol, parece obra de la madurez de Francesco Maria, bastante cercana a los relieves marmóreos de la iglesia genovesa de las Escuelas Pías, realizados en 1762; la iconografía genovesa de Santa Catalina Fieschi hace suponer que el cliente fuese un prelado de la catedral de origen genovés.²⁹ En la misma catedral también son sin duda genoveses, aunque por ahora es imposible proponer una atribución, las dos bellísimas pilas de agua bendita en mármol blanco colocadas a los pies del templo, caracterizadas por un

elaboradísimo apoyo, pie o fuste, terminado en una cabeza de ángel entre volutas y entramados florales.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en la Iglesia de Santo Domingo, al monumental retablo mayor construido por artistas genoveses en el último decenio del siglo XVII con acentos típicamente españoles, se añade otro altar, pero de estructura y lenguaje exquisitamente genoveses: el altar de *la Virgen de la Misericordia*, construido por el genovés Alessandro Aprile para la hermandad homónima, fundada en 1739 por genoveses residentes en Cádiz. El altar, dedicado a la devoción mariana más difundida en el territorio liguor, fue encargado en 1762 y su construcción se puso en marcha en 1771.³⁰ El conjunto fue realizado por Aprile con una coloreada estructura en mármoles rojos, amarillos, verdes, con perfilados blancos y estatuas en mármol, también en blanco, con un único cuerpo *schiaffiniano* flanqueado por cuatro columnas salomónicas en mármol rojo entreverado y con un ático pleno de movimiento, en el que se abre un nicho con la estatua de *Cristo Resucitado*, poblado por ángeles y ornado de volutas arquitectónicas. Fue el escultor genovés Carlo Bignetti quien colaboró con Aprile, el empresario y «arquitecto del mármol», en la ejecución de las estatuas marmóreas de *San Juan Bautista*, de *San Bernardo*, del *Cristo Resucitado* y de los ángeles; sea ya la estructura arquitectónica, sean las esculturas, todo y cada parte expresan aún los fascinantes aspectos de la escuela de Francesco Maria Schiaffino en la elegancia de los módulos decorativos y en el agitado relieve de las figuras.

LA ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA

Los fundamentales estudios de José Miguel Sánchez Peña han demostrado la extraordinaria riqueza de la producción de esculturas genovesas del siglo XVIII en madera policromada para la clientela gaditana;³¹ las obras hasta ahora localizadas, sobre todo estatuas de altar y grupos procesionales, son más de

²⁷ Véanse el frontal de la capilla de San Francesco da Paola en la homónima iglesia genovesa, fechada en torno a 1755, y el altar mayor del santuario de la Acquasanta documentado en 1754. A esta última iglesia, Schiaffino había proporcionado en 1745 los ángeles marmóreos para colocar en el ábside en torno a una estatua del siglo XVIII de la *Vergine col Bimbo*, éstos son estilísticamente cercanos a los dos ángeles colocados sobre el ático del altar de Cádiz. Para el altar de San Francesco da Paola: FRANCHINI GUELF, F., «Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato», *La scultura a Genova*, 1988, p. 250, fig. 337. Para el altar y los ángeles del santuario dell'Acquasanta: FRANCHINI GUELF, F., «Contributo a Francesco Maria Schiaffino e a Francesco Baratta», *Bollettino Ligustico*, 1989, p. 64.

²⁸ Para Carlo Cacciatori: FRANCHINI GUELF, F., 1988, pp. 260, 274, 292.

²⁹ *Ibidem*, pp. 486-487.

³⁰ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., «Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile», *Atrio*, 1995, nº 7, pp. 57-66; DÍAZ, V., *o.p.*, «Las Cofradías gaditanas del Carmen y de la Misericordia. Entre carmelitas y dominicos», *Archivo Dominicano*, XXIII, 2002, pp. 10-18; SANTAMARIA, R., «Un esempio di marmoraro nella Genova settecentesca: Alessandro Aprile e la sua bottega», *La Valle Intelvi. Contributi per la conoscenza di ambiente, archeologia, architettura, arte, lettere e storia delle Valli e dei Laghi comacini*, 2005, nº 10, pp. 115-118, fig. 10.

³¹ ARANDA LINARES, C., HORMIGO SÁNCHEZ, E. y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 1993; SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006 (con la bibliografía precedente del mismo autor).

ciento cincuenta. Es muy probable que futuras búsquedas en otras localidades de Andalucía lleven a encontrar todavía en las iglesias, en los conventos y en los oratorios, numerosas esculturas en madera de artistas genoveses, solicitadas por clientes españoles o bien por genoveses establecidos en Andalucía que conservaban fuertes lazos de unión con la madre patria. La calidad de las esculturas hasta ahora conocidas es siempre muy alta, ya sea en el relieve agitado de los pliegues de los paños o en la refinada definición de los detalles (los cabellos, los rostros, las manos) o en la policromía, frecuentemente enriquecida por espléndidas ornamentaciones incisas y doradas para imitar ostentosos tejidos. No es posible citar aquí todas estas obras, para lo cual se remite al cuidadosísimo catálogo de Sánchez Peña; son en su mayor parte trabajos de ámbito *maraglianesco*, es decir, fuertemente influidos por la escultura de Anton Maria Maragliano, el artista que entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII transformó profundamente la cultura figurativa y los procedimientos estilísticos y técnicos de la escultura en madera genovesa. Anton Maria envió a Cádiz en 1726 el *Arcángel Rafael* para la capilla de los Hermanos de San Juan de Dios, por petición del comerciante genovés Angelo Maria Necco; hoy la estatua se encuentra en la iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios. El ángel que, con las alas aún desplegadas y las ropas movidas por el vuelo, se posa para dirigirse a los hermanos de la Orden, vestido con su misma túnica y con el escapulario, es una perfecta imagen barroca: la aparición angelical, centelleante de oro, quiere suscitar la devoción alegre típica de la iconografía de la «gloria celeste». La espléndida *Virgen de Portacoeli* de la Iglesia del Carmen, la *Immaculada* del Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda y la *Virgen de los Ángeles* de la iglesia del Hospital en Puente Genil (Córdoba), realizadas por Maragliano con la colaboración de su taller, llevaron a Andalucía las imágenes marianas elaboradas por el artista como modelos de refinada belleza y de afectuosa ternura. Pero Maragliano supo también expresar el dramatismo de la Pasión en el extraordinario *Cristo de la Salud* realizado en los años 1733-1736 para la Iglesia del Carmen de San Fernando: el modelado escultórico evidencia los sufrimientos del Salvador en su cuerpo enflaquecido, marcado por la sangre y los moratones con una policromía de impresionante realismo, trágica imagen penitencial para la liturgia de la Semana Santa.³² En la misma iglesia se conserva también el bello *San José con el Niño*, realizado entre 1730 y 1733,



Anton Maria Maragliano, *Inmaculada*. Iglesia de las Descalzas, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

³² Para estas esculturas de Maragliano, además de los dos volúmenes de Sánchez Peña: SANGUINETI, D., *Anton Maria Maragliano*, Génova, 1998, y para la precisión de la fecha del *Cristo de la Salud*: DOBADO FERNÁNDEZ, J., «Estudio artístico», *El Carmen de San Fernando. Estudio histórico-artístico*, Córdoba, 1999, p. 286.



Pietro Galleano, *San José y el niño*. Iglesia del Carmen, Cádiz.

firmado por el mejor alumno de Maragliano, Pietro Galleano,³³ que revela en esta obra un atento estudio de la escultura del maestro en el tratamiento plástico y en la estructura compositiva. Su hermano menor, Francesco Galleano, tras las huellas del éxito gaditano de Pietro se trasladó a Cádiz, donde se casó y permaneció hasta su muerte en 1753; si por ahora se conoce sólo una obra suya documentada, el *Cristo Resucitado* de la Iglesia de San Francisco realizado en 1729-1730, otras obras pueden también serle atribuidas ya que trabajó en la ciudad durante muchos años.³⁴

También Giovanni Battista Maragliano, hijo de Antón Maria, estuvo activo en Cádiz durante algunos años antes de trasladarse a Lisboa, como narra su biógrafo Carlo Giuseppe Ratti, pero sus

obras no han sido hasta ahora identificadas, mientras que en la documentación de los archivos gaditanos han surgido recientemente otros escultores genoveses de la madera, por ahora totalmente desconocidos en Liguria, que se trasladaron desde Génova para vivir y trabajar en Cádiz por el evidente reclamo de una serie de encargos extraordinariamente favorables hasta finales del siglo XVIII. Antonio Molinari, Francesco Maria Maggio y Domenico Giscardi destacan entre estos genoveses situados en Cádiz, junto a Francesco Galleano, como los artistas más interesantes; Maggio y Giscardi, llegados a España ya maduros, realizaron sin duda en Génova, antes de su traslado, numerosas obras todavía no localizadas. Sus esculturas documentadas en las iglesias gaditanas podrán aportar los elementos necesarios para reconocer su actividad también sobre el territorio liguor. La *Sagrada Familia* de

³³ Para la fecha del *San José con el Niño*: DOBADO FERNÁNDEZ, J., 1999, pp. 261-264. Por Pietro Galleano: SANGUINETI, D., «Galleano, Pietro», *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, 1998, pp. 532-533 (con bibliografía precedente). El Convento del Carmen de San Fernando custodia otra escultura en madera policromada procedente de Génova, el *Cristo Muerto* actualmente en el retablo del Santo Entierro, traído desde Génova en 1790 por encargo de Santiago Parodi, eclesiástico de evidente origen genovés a juzgar por el apellido. DOBADO FERNÁNDEZ, J., 1999, p. 314.

³⁴ Sobre Francesco Galleano: SANGUINETI, D., «Galleano, Francesco», *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, 1998, p. 531 (con bibliografía precedente). Le son atribuidas distintas esculturas en SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 120-125.³⁷ Para Domenico Giscardi (Genova 1725-Cadice 1805) y sus obras documentadas y atribuidas: SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 125-146.

Antonio Molinari en la Iglesia de San Agustín, esculpida en 1752,³⁵ y el *Cristo de la Piedad* de Francesco Maria Maggio en la Iglesia de Santiago, realizado en 1754,³⁶ expresan con toda evidencia influencias *maraglianescas* moderadas pero con una nueva sensibilidad y una clara relajación del movimiento de las figuras y de los pliegues de sus ropas. Domenico Giscardi, que llegó a Cádiz en 1754 ya maduro como artista, fundó un taller donde formó a distintos escultores, entre los cuales estaba su hijo José Cayetano; de sus obras documentadas, la más notable es sin duda la espléndida *Inmaculada* del retablo mayor de la Catedral vieja de Santa Cruz, esculpida en 1774.³⁷ En esta regia figura, la majestuosidad de su pose se engrandece con la opulencia de los frunces, ostentosamente decorados con motivos de rocallas incisas y doradas.

Además de estos escultores y de aquellos que, hijos de genoveses, nacieron en Cádiz ya avanzado el siglo XVIII, como Juan Gandulfo y Jácome Mayo, hijo de Francesco Maria Maggio, en la ciudad trabajaron también numerosos artífices estrechamente ligados a la producción de la escultura en madera, sobre todo pintores y doradores especializados en la ejecución de la policromía de las estatuas. Por ejemplo, los hermanos, Francisco María y Juan Alonso Mortola, nacidos en Cádiz de padres genoveses, estuvieron entre los más activos artífices de espléndidas policromías: en 1756 Francisco María realizaba la nueva decoración polícroma de las dos estatuas de los Santos Servando y Germán, esculpidas por Luisa Roldán para la catedral gaditana.³⁸

Quedan por identificar los autores de numerosas tallas en madera policromada con connotaciones estilísticas y técnicas típicamente genovesas, las cuales José Miguel Sánchez Peña ha catalogado cuidadosamente en su importante investigación sobre la escultura genovesa en Cádiz; entre éstas se encuentran auténticas obras maestras, como los tres bellísimos *San José con el Niño* en la Iglesia del Carmen, en la del Rosario y en San Lorenzo, así como el *Cristo de la Vera Cruz* de la Iglesia de San Francisco. Quizá la documentación archivística relativa a estas obras, que en Cádiz no ha sido localizada, se encuentre en los archivos genoveses y sea descubierta por futuras investigaciones como recientemente ha ocurrido con esculturas genovesas enviadas a Segovia o a Santa Cruz de Tenerife.³⁹

Esta sintética reseña de la presencia de los artistas genoveses y de sus obras en Andalucía a lo largo de los siglos XVII y XVIII representa fielmente la situación de los estudios: allí donde los historiadores del arte han explorado los archivos y han analizado las pinturas y las esculturas, han resurgido datos de fundamental importancia para el conocimiento de esta producción artística. También las recientes restauraciones de algunas pinturas y muchas esculturas de madera y mármol han hecho surgir firmas, datos y documentos. Deseamos por ello que los estudios se extiendan en un futuro a todo el territorio andaluz, donde la cultura figurativa del Barroco genovés ha establecido clientelas española y genovesa abiertas a la cultura europea.

³⁵ De Antonio Molinari (Genova 1717-Cadice 1756) esta es la única obra documentada, a la cual se aproximan algunas atribuciones. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 162-167.

³⁶ De Francesco Maria Maggio (Genova 1705-Cadice 1780) se conoce por ahora solamente esta obra documentada, además de distintas obras atribuidas. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 152-161.

³⁷ Para Domenico Giscardi (Genova 1725-Cadice 1805) y sus obras documentadas y atribuidas: SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 125-146.

³⁸ Para Francesco Maria, nacido en Cádiz en 1702, y Juan Alonso, nacido en Cádiz en 1709: SÁNCHEZ PEÑA, J. M., 2006, pp. 271-274.

³⁹ Para la talla de *Santiago* enviada en 1578 por el escultor genovés Orazio Castellino a la Catedral de Segovia, donde todavía se encuentra en su ubicación original: FRANCHINI GUELF, F., «Un San Giacomo ligneo policromo di Orazio Castellino per don Francisco Gutiérrez de Cuéllar», *Studi di Storia delle Arti*, 1997-1999, n.º 9, pp. 317-322; para la *Santa Teresa de Ávila* enviada en 1722 por Anton Maria Maragliano a la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife: CILIENTO, B., «Un contratto del Maragliano», *Bollettino Ligustico*, 1989, n.º 1, pp. 67-68; HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J., «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M. Maragliano», *El Día*, 3 noviembre 1991. Los contratos entre los artistas y los clientes para la ejecución de estas dos obras fueron redactados en Génova y han sido localizados en las series notariales del Archivo del Estado de Génova.

Catálogo

1. FÁCIL SOMBRA, BREVE SUEÑO

ANÓNIMO

Espejos

Segunda mitad del siglo xvii con añadidos y reformas en el último tercio del siglo xviii

Madera tallada y dorada con cristal. 169 x 101 x 17 cm

Écija (Sevilla). Parroquia de Santiago el Mayor

Si hay un objeto que varíe sustancialmente la percepción de las cosas es, sin lugar a dudas, el espejo. Al reflejar su entorno invierte y transforma la realidad circundante, confundiendo el espacio real y el reflejado. La proliferación de estos objetos en la decoración de interiores barrocos responde, por tanto, a los ideales de una sociedad y una cultura donde triunfaban el arte de la apariencia y el artificio. La utilización de espejos desde la antigüedad ha ido unida desde siempre al empleo de marcos suntuosos que realcen la imagen proyectada. Con el tiempo fueron ganando tamaño y pasaron de ser un elemento de tocador a decorar las paredes de las viviendas, alcanzando su máximo esplendor en el Barroco, sobre todo desde la segunda mitad del siglo xvii. En esas fechas, las fábricas venecianas logran construir espejos de gran tamaño, que caracterizarán la decoración de los salones dieciochescos, con lo que se ampliaba considerablemente el espacio real de las habitaciones y las enriquecían, junto a otros muebles como consolas y frentes de chimeneas, con la profusión de la talla dorada de sus marcos. Los espejos no quedaron relegados al uso doméstico y muy pronto pasaron a adornar también los interiores religiosos, como elemento funcional y decorativo, principalmente de las sacristías, lugar donde más preeminencia van a tener, pues sirven al sacerdote para revestirse de sagrado para oficiar la liturgia.

Los marcos utilizados en los espejos siguieron la evolución de la moda y fueron muy frecuentes, desde fines del siglo xvi, los procedentes de los Países Bajos, utilizándose los mismos modelos en el enmarque de pinturas. Éstos fueron comercializados en toda Europa, alcanzando un gran éxito en España, a donde llegaron en cantidades ingentes a través del mercado de objetos de arte. Por regla general, los de esta procedencia responden a proporciones casi cuadradas, los más ricos realizados en ébano con aplicaciones de concha, plata o marfil, pero también fueron fre-

cuentes en otras maderas oscuras o teñidas, principalmente la del peral, decorándose con varias molduras rizadas u onduladas que los hacen inconfundibles.

Se conservan ejemplos de gran interés en numerosos edificios, tanto civiles como religiosos, como estos dos espejos que se encuentran en la sacristía de la iglesia ecijana de Santiago complementando las magníficas cajoneras. Con objeto de «modernizar» los antiguos espejos, posiblemente con marco moldurado en negro de procedencia flamenca, con posterioridad se añadieron en el centro de cada uno de los lados del ancho marco aplicaciones de talla con motivos de rocallas y flores. Asimismo, y para otorgar mayor prestancia a la pieza, a modo de remate se incorporó un rico y movido copete de rocallas y roleos vegetales que enmarcan una pequeña cartela rodeada por el mismo tipo de decoración. Como operación final se procedió a dorar el conjunto; de esta forma los espejos responden ya a un concepto distinto al originario de los marcos, posiblemente de procedencia flamenca, acusando ahora la influencia de los movidos marcos del barroco italiano y francés, pero sin perder su impronta. Asimismo, los espejos están decorados en todo el contorno por una cenefa de motivos vegetales pintada en dorado sobre el cristal. La calidad de la talla y el dorado avalan la importancia que adquirió en Écija la carpintería artística, con importantes talleres familiares que supieron adaptarse a las nuevas modas, revitalizando y abasteciendo de mobiliario suntuoso los interiores civiles y religiosos de toda la comarca. Aunque actualmente se conserva un importante número de marcos barrocos, son un porcentaje muy pequeño con respecto al volumen que debieron alcanzar en Andalucía, tanto los relacionados con el comercio extranjero, como aquellos debidos a la importante producción local que propició que se imitaran.

[M.M.F.M.]

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ (1994), p. 183.



VALERIO CASTELLO

Salomé con la cabeza del Bautista, c. 1650

Óleo sobre lienzo. 199 x 241 cm, 175 x 216 cm con marco

Sevilla. Catedral

La pintura, pese a una primera atribución a Luca Giordano, queda sólidamente inscrita en el catálogo de Valerio Castello a partir de los estudios de Pérez Sánchez. Se trata de una versión con pequeñas variantes del fresco del Palacio Branca-Doria, actualmente en San Agustín en Génova. Otra copia con numerosas variantes se encuentra en las colecciones del Museo Castello Sforzesco de Milán (nº 429). Los aspectos más característicos de la pintura sevillana los encontramos en los contrastes entre claros y oscuros, mucho más extremos que en el fresco genovés, y en la relación de los cuerpos, capaces de crear volúmenes y líneas de tensión cuya finalidad es la de definir el dramatismo de la escena representada.

La crítica parece unánime en indicar para el lienzo sevillano una cronología posterior al fresco, situando su realización hacia 1650-1651, ya que la composición demuestra una mayor madurez por parte del pintor genovés, sobre todo en lo que se refiere a la reelaboración de los modelos sacados de Parmigianino. En particular nos referimos a la manera de tratar el rostro de Salomé cuya belleza viene destacada repetidamente por la crítica. Un

indicio que permite confirmar la secuencia fresco/lienzo. En el primero el rostro de Salomé se ofrece como una citación casi directa de los estudios llevados a cabo por Castello en ocasión del viaje de 1647, mientras que en el lienzo ya se ha perdido parte de aquellas características a favor de una interpretación más personal por parte de un artista interesado en proponerse como el mayor intérprete del Barroco genovés en un horizonte europeo. Circunstancia confirmada, a la vez por la asimilación de su pintura a la de Van Dyck, y por el consecuente éxito de sus obras entre los coleccionistas del norte de Europa, especialmente ingleses, de donde podría proceder nuestra pintura. De hecho este cuadro entró a formar parte de las colecciones del cabildo de la Catedral de Sevilla en 1805, siendo donación de un devoto anónimo y fiel reflejo del recién descubierto interés de los coleccionistas sevillanos hacia la pintura italiana del siglo XVII. Una referencia documental que excluye definitivamente su identificación con el cuadro citado por Céan Bermúdez en la *advertencia* final de su *Descripción Artística*.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

SOPRANI-RATTI (1768), pp. 339-350; CÉAN BERMÚDEZ (1804), XLVI; GESTOSO Y PÉREZ (1909), p. 12; PÉREZ SÁNCHEZ (1965), pp. 226-227; *MOSTRA DEI PITTORI GENOVESI* (1969), pp. 195-219; MANZITTI (1972), nº 63, p. 141; GAVAZZA (1974), p. 357; BIAVATI (1978), pp. 801-805; VALDIVIESO (1984), p. 455; SERRERA (1987), p. 385; VALDIVIESO (1992), p. 267; PÉREZ SÁNCHEZ (2004), p. 184 lám. 8.



ANÓNIMO NAPOLITANO

San Juan Bautista predicando, c. 1630-1640

Óleo sobre lienzo. 200 x 157 cm

Huelva. Museo

La pintura italiana fue una de las escuelas mejor representadas entre las obras que llegaron a los puertos andaluces durante el Barroco. La calidad de las pinturas que llegaron hasta Andalucía fue notable, siendo la escuela mejor representada la napolitana. Obras de Mattia Preti, Giovan Battista Caracciolo, Andrea Vaccaro o Giambattista Ruoppolo, entre otros autores, llegaron al sur peninsular.

La pintura de *San Juan Bautista predicando* es una obra napolitana del segundo cuarto del siglo XVII, deudora del poderoso naturalismo de los años iniciales del siglo. En la pintura se observa el carácter mesurado de la composición, muy clasicista en la concepción de las figuras y su gestualidad. Presenta el lienzo un naturalismo dulcificado por la renovación de la pintura napolitana de esta época. La obra habría que fecharla en la década de 1630, etapa crucial para la pintura napolitana, cuando llegan a la ciudad algunos de los más significativos artistas de Italia, y su presencia constituye una lección viva y un estímulo para la transformación y el enriquecimiento de los artistas locales, que incidirá directa y positivamente en el cambio estilístico que se avecina. Son años cruciales en los que se producen las grandes innovaciones pictóricas hacia la conquista de lo «natural» y de una evolución de la iconografía religiosa que responde a la aplicación de nuevas formas de organización eclesial, de prácticas devocionales y de difusión de nuevas exigencias espirituales. Los efectos de iluminación del lienzo derivan de la tradición tenebrista tan intensa

y fecunda que se desarrolló en Nápoles durante la primera mitad del Seiscientos, aunque su colorido sea matizado.

La pintura de *San Juan Bautista predicando* fue donada al Museo de Bellas Artes de Huelva por el coleccionista Olegario Peralbo y Godoy. Este coleccionista donó en 1931 el *Cristo resucitado en el Cenáculo* de Mattia Preti al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Un año más tarde, la pintura de *San Juan Bautista* objeto aquí de estudio fue donada al Museo de Huelva en 1932. Aunque no hay acta del depósito, se conoce que el anuncio de la donación salió en la prensa local, en cuyas páginas quedó recogida la fecha de recepción del cuadro, el 9 de diciembre de 1932. En 1935 la pintura pasó por decisión del Gobernador civil de Huelva al Palacio Episcopal onubense, donde ha permanecido hasta la década de 1990.

Las atribuciones que ha tenido el cuadro han sido bastante erráticas, aunque siempre se ha vinculado con la escuela napolitana. Ya fuese en un listado del Museo de 1948, donde la obra se atribuye a Pietro Novelli, «Il Monrealese» (1603-1647), recordando a este maestro el tratamiento de ciertas figuras, sin que se pueda establecer una vinculación más directa. No obstante, también se han apuntado en otros momentos vínculos con el círculo de Ribera, del pintor napolitano Alonso Rodríguez e, incluso, se ha relacionado con Francesco Guarino.

[L.M.R.]



CHARLES FRODSHAN

Reloj italiano de chimenea

Siglo XVII

Madera de ébano y piedras duras. 95 x 68 x 20 cm

Inscripción: «Gran reloj de chimenea constituido por una caja monumental de madera de ébano y piedras duras, en forma de altas. Italiana, del siglo XVII, alojó en su tiempo un reloj nocturno. Adaptado a uso normal en el siglo pasado, tiene una excelente máquina inglesa de gran solidez.» Jerez de la Frontera (Cádiz). Fundación Andrés de Ribera, Nº Inv.: 40 / exposición 243

El gran reloj italiano es del siglo XVII lo que le convierte en el más antiguo de la colección; en su tiempo alojaba en su interior un reloj nocturno que en el siglo XIX fue sustituido por una maquinaria inglesa de Charles Frodsnam, relojero de la Reina Victoria.

Primero fueron los magos y brujos, luego los filósofos y después los científicos. Pequeños ingenios y grandes campanas nos avisan del paso del tiempo y empezamos a medirlo con ayuda de artefactos más o menos sofisticados. Maestros artesanos y aprendices comienzan a convertir los grandes mecanismos de pesadas ruedas de hierro en máquinas en miniatura, para ser transportadas y decorar después grandes salones reales y nobles. Talleres especializados, físicos, ebanistas, bronceístas e innumerables oficios, se dan cita ante el entonces costosísimo encargo de realizar un reloj.

Surgen en la relojería inglesa el segundero y el cronómetro, que posibilitará el desarrollo de muchas modalidades deportivas que hasta entonces eran sólo de resistencia. Los reyes ingleses incentivan a los investigadores para la medición precisa del tiempo en alta mar, para la mejora del comercio, completando las brújulas con otros mecanismos. Se divide el mundo en franjas horarias, desde el meridiano «0» o de Greenwich.

El reloj mecánico nació a finales del siglo XIII. Su maquinaria de hierro forjado se activaba por un mecanismo de pesas. En 1335 se instaló el primer reloj público en el palacio de los Visconti en Milán, y en 1382 el de la Catedral de Salisbury, sin esfera, manecillas ni caja, pero con un mecanismo de campana que daba las horas. Desde el siglo XVI, un muelle metálico espiral reemplazará a las pesas como fuente de energía motriz, y algunos relojes incorporan autómatas. Por entonces dejaron de ser privilegio de reyes y príncipes, y comenzaron a ser patrimonio de la burguesía.

A mediados del siglo XVII se diseña el primer reloj de péndulo, que marca los segundos con mayor precisión, aplicando el sistema ideado por Galileo el siglo anterior cuando observó balancearse una lámpara en la Catedral de Pisa. Los relojes

comienzan a tener en sus esferas manecillas para los minutos y los mecanismos ingleses destacan por su gran exactitud.

Los tipos de relojes barrocos de péndulo suelen ser de repisa, con formas muy arquitectónicas en el caso del conocido como «Religiosa» Luis XIII, con columnas, decoración Boulle de metal calado sobre concha y marquetería, y remate de figurillas, o con aspecto de campana invertida en el «Grand Style» Luis XIV, con esculturas metálicas en los laterales. También es en el siglo XVII cuando empiezan a crearse los relojes misteriosos, piezas que además de indicar el tiempo producían la fascinación de un movimiento aparentemente imposible, ya que las agujas no tienen concesión visible con el mecanismo y parecen «flotar» en esferas de cristal.

El reloj de linterna fue el primer reloj de pared que apareció en Europa. Podía ir colgado de la pared o colocado sobre una ménsula de roble que dejaba pasar las cuerdas de las pesas que controlaban el tiempo. Su maquinaria fue evolucionando del escape de paleta con foliot al volante circular, modificándose a mediados del XVII con el descubrimiento del péndulo y acabando por incorporar el muelle y el escape de áncora. Era un reloj sencillo y barato, con sólo una aguja para la hora, y aunque no era muy exacto, interesantes grabados decoraban su atractiva esfera metálica, incluyendo a veces trenes de sonería bajo su mecanismo, y algo más tarde un despertador incorporado en forma de campana en su parte superior.

La invención en 1670 del escape de áncora permitió que el péndulo pudiera acomodarse en el interior de una caja más estrecha, dando lugar al «péndulo real» de aproximadamente un metro de longitud, que marcaba exactamente cada segundo en la esfera mediante otra pequeña manecilla. A comienzos del siglo XVIII los relojes de caja larga acaban suplantando casi por completo al reloj de linterna, pero se extinguen hacia 1850.

Los llamados relojes de esfera, que en realidad eran relojes de pared con cubierta extraíble de cristal, sin sonería, fueron otra alternativa a los de linterna.

La esfera que en principio era negra, pasó a ser blanca y después de latón plateado, a veces esmaltado o pintado, e incluso de madera.

[A.M.V.M.]

BIBLIOGRAFÍA

Fundación Andrés de Ribera (2005), dossier didáctico.



ANÓNIMO FRANCÉS

Reloj Luis XIV

Siglo XVII

Marquetería concha-latón y bronce llamada «Boullé». 147 x 84 cm

Inscripción: «Reloj Boullé, Luis XIV. El Largo reinado de este monarca permitió que durante el mismo, desde el invento del péndulo, el reloj adquiriese una relativa expansión. Los mejores ebanistas y bronceistas de la Corte se volcaron a crear cajas idóneas. Todas ellas de complicado diseño.» Jerez de la Frontera (Cádiz). Fundación Andrés de Ribera, Nº Inv.: catálogo 195 / exposición 239

En 1642 Galileo encarga a su hijo Vincenzo y a su discípulo Viviani dibujar un reloj en el que por primera vez se utiliza el péndulo como regulador. Ocho años después, Vincenzo Galileo con Viviani Domenico Ballestri ejecutan un reloj a péndulo según los planes del padre de aquél. El isocronismo de las oscilaciones pendulares, origen del péndulo, estaba descubierto; pero tal reloj ha desaparecido, con lo cual nace una polémica de la paternidad de este invento trascendental, que ha permanecido siempre latente entre los investigadores. La duración de marcha era otra preocupación de quienes trataban de hacer progresos en relojería. Con los de pesas, de gran tamaño, la solución fue prolongar la longitud de la caída de las pesas por medio de poleas (polipasos), y dando la máxima desmultiplicación al rodaje. La primera mención de un reloj de muelle con marcha de tres meses se refiere a Jost Burgui (1585). En 1650 Hans Buschmann hizo uno de un año de cuerda para el duque de Brunswick. Pero no es sino en 1690 –dentro de la era del péndulo– cuando los maestros ingleses construyen relojes con tres, seis y hasta doce meses de marcha, con una sola toma de carga, naturalmente. Huygens construye, al fin, en 1656, su primer reloj de péndulo. Como si presintiese que el acontecimiento iba a ser discutido, lo rodea de protocolo: entrega una memoria y un ejemplar del nuevo reloj al rey Luis XIV de Francia. Necesario es decir que se trata de un péndulo sin acoplamiento rígido a la vírgula porque no puede descartarse que haya habido algún intento anterior –cada vez más problemático, después de los centenares de piezas examinadas por la investigación–, y confuso, puesto que a relojes de fechas anteriores se les acopló con posterioridad algún péndulo para que tuviesen mejor marcha. De este año parte, pues, el logro triunfal de los relojes con oscilaciones propias (isócronas). De ello hace mención el propio Huygens el año siguiente, y en 1658 anuncia el principio de la conducta cicloidal del péndulo para asegurar su isocronismo con independencia del tamaño de su amplitud. El mérito indiscutible de Huygens es haber dado al mundo este género de instrumentos horarios con la mayor precisión que de ellos resultaba gracias al péndulo.

Los nuevos perfeccionamientos se suceden: al péndulo se le dota de mejores suspensiones, se hace graduable su longitud y se busca la forma de compensar las posibles dilataciones por cambios de temperaturas. Estas mejoras le van restando misterio al oficio de relojero, pero facilitan un enorme avance en la construcción de movimientos, gracias a la división del trabajo, a la especialización del operario y a la introducción de máquinas-herramientas en la industria. Al resolverse la fabricación en serie, el relojero pronto necesitó la colaboración del cajista, y es aquí precisamente por donde la relojería alcanza la enorme expansión que ha seguido teniendo hasta hoy. Dicho con palabras de Tardy, el mejor historiador del reloj francés: «Cuando Huygens presentó su reloj, la atención de los artistas se fijó en este instrumento horario, un poco abandonado bajo Luis XIII. Los dibujantes, los arquitectos, crearon modelos a fin de incorporar el reloj al conjunto del mobiliario de la época. Al examinar hoy estos dibujos, se aprecia que son a menudo irrealizables y que no constituían sino indicaciones para uso de los ebanistas, encargados de vestir los movimientos hechos por el relojero». Es decir, que a partir del siglo XVIII la relojería se incorpora de lleno al mobiliario y el mueblista puede servirse plenamente de los constructores de movimientos de reloj, que organizan su fabricación sobre bases de una demanda sostenida. La construcción de relojes sigue entonces dos líneas paralelas, según fórmulas y modos de hacer diferentes, es decir, según escuelas nacionales: la producción inglesa y la producción francesa, tan distintas entre sí, siendo inglesa la de Londres y francesa la de París. Las demás (provincianas inglesas, provincianas francesas, alemanas, austriacas, italianas, etc) no contaban apenas, aunque hoy se ve que han tenido realizaciones merítimas.

La escuela inglesa puso un especial énfasis en la solidez de la maquinaria: gruesas platinas, robustas jaulas, cubos de gran diámetro, recios muelles; un tipo de reloj para durar siglos, con sonerías y carillones de 4, 8 y 12 y a veces 16 campanas, dejando para la caja una discreta elegancia, una severa suntuosidad... Son los estilos de los muebles Reina Ana, Chippendale, Tudor-Estuardo, Sheraton, Jorge III, etc.

Por el contrario, en el reloj francés el movimiento «París» –dejamos ahora a un lado la relojería suntuaria, con sonería sencilla de horas y medir, y cuerda de uno o de ocho días–, es de una justa suficiencia: una máquina quizá para no durar tanto, pero de fácil reposición y de más fácil arreglo, incluso. Sin embargo, el reloj francés tiene la gracia en la caja, en su aspecto exterior: las cajas de bronce dorado; de porcelana; de mármoles de todos los colores; de piedras duras; de todos estos materiales mezclados con excelente gusto. Muy raramente es el ebanista el que hace el reloj francés después de Luis XV. Aunque se había llegado al esplendor de un Boullé, es el estatuario, el bronceista, el escultor cincelador el que produce la mayoría de las piezas francesas de los dos últimos siglos.

Las formas van recorriendo todas las variantes de la ornamentación según diseños creados por los estilos imperantes: el Rococó, el Neoclasicismo, el Romanticismo, inspiradas en la mitología, en asuntos egipcios, orientales, africanos, indigenistas de América, incluso asuntos contemporáneos como los aerostatos de Montgolfier, las campañas de Napoleón, con la etiqueta del nombre del monarca o de los regímenes que con los años se van sucediendo: Luis XIV, Regencia, Luis XV, Luis XVI, Directorio, Imperio y la decadencia: Carlos X, Luis Felipe y Napoleón III.

[A.M.V.M.]

BIBLIOGRAFÍA

MONTAÑÉS (1974).



ANÓNIMO ITALIANO

Salero

Mediados del siglo XVII

Plata fundida, repujada y cincelada, plata dorada y cristal de roca. 49 x 59,5 x 48 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: BJ000490

La peana, que reproduce la superficie de un mar agitado, es rectangular y muestra sus ángulos ochavados; está suavemente escalonada y apoya sobre seis delfines de cuerpos retorcidos. Emergiendo de las aguas de este mar, entre delfines y serpientes marinas, aparece un grupo escultórico que representa al dios Neptuno sobre un carro de cristal, arrastrado por dos poderosos hipocampos. El carro es un cuenco de cristal de roca, dotado con una guarnición perimetral de plata dorada, realizada a base de tornapuntas, veneras y expresivos mascarones; los ejes de las ruedas hidráulicas están formados por delfines dorados que apoyan sobre una especie de quilla dentada. La escena, basada en la descripción homérica del dios Poseidón, se completa con dos tritones de cuerpos atléticos que portan caracolas marinas doradas. La figura desnuda de Neptuno apoya, desafiante, sobre una venera y un delfín dorado. Con elegante escorzo, el personaje se muestra azotado por el viento, mientras blande el tridente con vigor y sostiene las riendas con delicadeza.

Existe toda una tradición verbal que sitúa el origen de esta pieza en Flandes, a comienzos del siglo XVII o finales de la centuria anterior. Según esta teoría, mantenida por los antiguos propietarios de la pieza –los marqueses de Blanco Hermoso–, el salero llegó a Sevilla hacia 1641 y, a fines del siglo XVII, ya pertenecía a sus antepasados, el matrimonio formado por Antonio López de Mendoza y Teresa de Saavedra y Neve. Las mismas fuentes hablan también de su origen como posible regalo de boda de Miguel de Neve y Pérez –nacido en Bruselas, de padre flamenco y madre sevillana– a su esposa Francisca Ramírez de Cartagena y Fernández de Colmenero, antecesores directos de los marqueses de Blanco Hermoso. Ambas teorías, transmitidas como hemos dicho por la tradición verbal familiar, carecen de testimonios documentales fehacientes y son difíciles de verificar en estos momentos. En base a ellas, se hizo la primera adscripción de la pieza al platero holandés Paulus Van Vianen, que vivió entre 1568 y 1613 y que trabajó en varias cortes europeas –Salzburgo, Praga– y en la ciudad de Roma. No obstante, con posterioridad se ha

señalado la inexistencia de piezas semejantes en la obra de Van Vianen, así como el hecho de que el estilo del salero difiere notablemente del llamado «estilo auricular», característico de este afamado platero manierista y de su círculo más próximo.

Tanto por su estilo como por su lenguaje formal, resulta evidente que el salero es una obra relevante del manierismo tardío europeo. Así mismo, la combinación de materiales (cristal de roca, plata y plata dorada) y de tratamientos de la plata (pulido, picado de lustre, estriado), otorgan a la pieza una riqueza y policromía muy del gusto de la platería centroeuropea de los primeros años del seiscientos, que –en efecto– recuerda al citado estilo auricular. Por otro lado, es patente la influencia de la escultura manierista italiana, desde Miguel Ángel, hasta Juan de Bolonia pero, además, debemos apuntar que el exacerbado dinamismo de las figuras y su concepción estética se hallan más cercanos a las formas barroquizantes que se detectan en la platería italiana a partir de la mediación del siglo XVII. En este sentido, observamos que algunos de sus seres marinos guardan semejanzas con los que aparecen en los diseños de platería realizados en 1642-1643 por Orazio Scoppa (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe) y, en especial, con los que adornan la «alzata da tavola» que se conserva en la Colección Paula de Koenigsberg de Buenos Aires, creada a fines del siglo XVII por el platero de Mesina Giuseppe D'Angelo. También se aprecian paralelismos evidentes con un salero que fue hecho en 1670 por Sebastiano Juvara, igualmente procedente de Mesina –hoy en el Museo Victoria y Alberto de Londres– y con otra «alzata» de 1704, atribuida a Michele Patuogno, que se guarda en una colección privada de Andria.

En consecuencia, pensamos que el salero de los marqueses de Blanco Hermoso pudo ser realizado a mediados del siglo XVII por un platero italiano desconocido, tal vez vinculado al ámbito napolitano, dotado de notables recursos expresivos y capaz de otorgar un grado especial de elegancia y refinamiento a sus producciones.

[G.G.L.]

BIBLIOGRAFÍA

CAPEL MARGARITO (1981); SANZ SERRANO (1991), p. 337.



ANÓNIMO CENTROEUROPEO

Cuna, c. 1720-1800

Madera tallada, dorada y policromada. 164 x 225 x 92 cm; cuna: 134 x 90 cm; niño con laúd: 65 x 40 cm; niño de pie: 87 x 40 cm
Sevilla. Colección Casa Ducal de Béjar

Dada la escasez de obras de estas características en España y los pocos ejemplos que se pueden encontrar en Europa, la cuna aquí presentada se puede considerar hoy como pieza fundamental para el estudio de la historia del mueble. Nada se sabe sobre su procedencia o ejecución, aunque el estudio y análisis de sus elementos decorativos, talla y policromía, permiten acercarse a un ámbito geográfico de importante trascendencia durante los siglos XVII y XVIII, como fue el del centro de Europa, donde el intercambio de las corrientes estéticas del Barroco y el Rococó fueron una constante.

La calidad artística de la cuna y su alto contenido simbólico, indican que debió ser encargada por un miembro de la nobleza y ejecutada por un escultor de relevancia en la época. Se compone de tres elementos: dos niños músicos alados y la propia cuna en forma de concha. Quedan unidos por una especie de volutas alargadas entrelazadas, decoradas con elementos florales, que se inician en el niño que toca el laúd, sigue y se resalta mediante un gran centro floral bajo la cuna y culmina en el niño que pide silencio, tanto bajo sus pies, como en la rama que agarra con su mano derecha. En el norte de Italia y, más concretamente, en el Véneto, fue común utilizar en diferentes composiciones una base de madera dorada tallada con rocas y follaje, a la que a mediados del XVIII, se incorporaron flores de muy diversa tipología como margaritas, amapolas, lirios, tulipanes o rosas. Esa misma decoración se constata en Austria y Alemania, con ejemplos como la decoración en estuco de la sala de música de Schleissheim, Neues Schloos, que realizarán entre 1723 y 1724 el arquitecto Joseg Effner y el estucador Johann Baptist Zimmermann, o la fuente de plata conservada en el Bayerisches Nationalmuseum, realizada por Bernhard Heinrich Weyhe entre 1761 y 1763. Las formas esbeltas, la suavidad en la concepción de las volutas y la exuberancia decorativa, son características comunes que pueden apreciarse en la cuna.

Respecto a los niños alados, las cabezas de querubines de la Columna de la Peste en Viena, recuerdan al niño con laúd. En Ca d'Oro, en Venecia, se conserva una escultura de forja de Cupido, realizada por Niccoló Roccatagliata, que

presenta la misma disposición, sentado y con un objeto en la mano, en este caso, una concha. La policromía dada a ambas esculturas de encarnaduras blanquecinas, parece remitir a los acabados escultóricos de las piezas alemanas y austríacas.

Por otra parte, el rico colorido de los elementos florales que aparecen en la composición, presenta paralelismos con piezas como la puerta del palacio veneciano Pisani Moretta, ejecutada a mediados del XVIII, que presenta un medallón con formas vegetales, jarrón compuesto de rocallas y un gran ramo de flores. También existen piezas de la cerámica de Meissen y de Sèvres, cuyos adornos florales ofrecen grandes semejanzas con los ejecutados en la cuna.

Cada una de las partes que conforman la pieza está cargada de un alto contenido simbólico, girando todo alrededor del ser que debía contener. Por la forma de la cuna, una concha, y la asociación con el mito del nacimiento de Afrodita y de Venus, debió hacerse para una niña, que sería lo más preciado para la familia, la «perla». En la parte exterior figuran parejas de palomas, que pudieran simbolizar el amor y la constancia, siendo al mismo tiempo uno de los principales atributos de Venus. En uno de sus extremos aparece una cartela exterior con dos antorchas cruzadas, un arco y una guirnalda de flores. Las antorchas cruzadas con el fuego hacia arriba significan vida y paz, al mismo tiempo que simbolizan la purificación y la verdad. El arco es atributo del amor y del destino, y también se asocia con Venus. Hacia el interior, la cartela ha perdido los motivos decorativos, quizás el escudo de armas de la familia. A ambos lados figuran un águila en actitud de ataque y una serpiente protegiendo sus huevos, que debe interpretarse como la lucha entre el águila y la serpiente. La actitud defensiva de la serpiente, para no perder sus huevos, simboliza también la fertilidad y la fecundidad, al mismo tiempo que la protección de la nueva vida o renovación de la naturaleza y la vigilancia.

Respecto al niño alado músico que figura de pie llevándose el dedo índice a los labios, se puede interpretar como una representación del silencio o

«*signum harpocraetricum*». Según recoge Ripa, debe ser una figura joven que pide silencio llevando su índice a la boca, mientras que con la mano contraria sostiene un albréchigo repleto de follaje. Si el tronco terminado en flores y frutos, que sostiene el niño, se identifica con ese árbol, hay que recordar que el albréchigo estaba consagrado a la figura de Harpócrates, el Dios del silencio, y que se solía representar como un joven con alas. En cuanto al instrumento musical que porta, flauta o caramillo, hay que señalar que el sonido que emite se ha relacionado con el ánima femenina, con la música celestial y la voz de los ángeles, sin olvidar que fue el instrumento que utilizó Mercurio para adormecer a Argo. Tanto este niño como el que aparece sentado tocando al laúd, simbolizan la música, y alados como ángeles, ejercen como protectores de la criatura que ha nacido.

[J.A.A.T.]

BIBLIOGRAFÍA

RIPA (1996); COLLE (2000); DAVANZO (2000); THUILLIER (2000); COLLE (2003); CHASTEL (2004).



ANÓNIMO

Escritorio

Primera mitad del siglo xvii

Madera, hueso, concha de tortuga y metal. Ensamblaje e incrustaciones. 46 x 95,5 x 27 cm

Málaga. Museo, N° Inv.: BA/D000143

El escritorio es el mueble que mejor define los interiores barrocos españoles y por ende los andaluces. Durante el siglo xvii su utilización fue en aumento, constituyendo una demostración de lujo de las clases dominantes y de emulación de aquellas menos adineradas, de ahí la variedad y abundancia que se conservan de este tipo de muebles. Además de la producción nacional, durante el siglo xvii se importaron masivamente desde Europa, principalmente de Flandes e Italia, imitándose esos modelos en España. Desde el primer tercio del siglo fueron muy abundantes los de concha de tortuga y marfil. Se caracterizan por ser muebles no muy grandes, de superficies lisas y los cajones ordenados en dos filas laterales y una puerta central, que se colocaban sobre una mesa o bufete. No obstante, no hay referencias documentales ni inventariales sobre ellos, aunque existe un número considerable de ejemplares.

El escritorio que aquí se expone procede de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, al que pudo llegar a través de alguna donación. Éste es de los denominados contadores o papeleras, al prescindir de la tapa abatible que los cerraba y que servía de apoyo. De formas cúbicas, se levanta sobre cuatro patas en forma de bola. El frente está enrasado con el borde y compartimentado por tres cajones grandes a cada lado de un cuerpo central cerrado con una puertecilla. Como es frecuente en este tipo de muebles, los cajones aparecen divididos aparentemente en dos, por lo que simula doce cajones con la bocallave en el centro. Están decorados con placas de concha de tortuga enmarcadas por listas de ébano y hueso pintado a plumilla, con motivos vegetales muy carnosos. La puerta central,

que oculta a su vez otra serie de cajones, está decorada con una portada con dobles soportes de columnas con el tercio inferior liso y el resto estriado, y estrechas pilastras en el interior. Sustentan un amplio entablamento y un segundo cuerpo cerrado por un arco rebajado, que recuerda a la arquitectura de los tratados. En el centro, bajo un arco de medio punto, una placa grabada reproduce la figura de un guerrero. La inclusión de figuras mitológicas o alegóricas fue muy frecuente en este tipo de muebles, como la de este caballero, realizada con un dibujo preciso y delicado.

El borde externo del mueble está decorado con piezas alternas de marfil y madera dispuestas oblicuamente que recuerdan a los trabajos de taracea. Presenta cantoneras de metal en las esquinas y asas laterales para su transporte. Esta tipología es la más representativa del mobiliario español. Se conservan numerosos ejemplos en museos y colecciones particulares, dada la popularidad que alcanzó su uso en todos los estamentos sociales. Se trata de muebles fabricados en España pero siguiendo esquemas alemanes y flamencos del primer tercio del xvii, caracterizados los nacionales por el tipo de portada y sus dimensiones, algo más pequeños que los extranjeros. En cuanto a las mesas que sirven de apoyo a estos escritorios o contadores, no siempre se hacían a juego, máxime cuando los escritorios eran de importación. Ésta responde a modelos españoles del siglo xvii, con patas abalaustradas con secciones torneadas y cúbicas, unidas por chambranas recortadas y fiadores metálicos en forma de S sin cruzar. Este tipo se imitó con frecuencia en el siglo xix.

[M.M.F.M.]



ANÓNIMO

Arcón

Primer cuarto del siglo XVII

Madera tallada, dorada y pintada. 83 x 166 x 54 cm

Jerez de la Frontera (Cádiz). Colección privada

Durante el Barroco emerge en Andalucía una nueva clase social, grandes familias burguesas que ejercen su actividad en el intercambio comercial, que junto a la nobleza, cultivan el gusto por los muebles de lujo importados. La presencia de mobiliario italiano en los hogares andaluces en esos años fue una constante y su tipología muy variada. No obstante, menos frecuente fue la importación de arcones italianos –o *cassoni*–, muebles de tradición medieval que alcanzaron su máxima expresión en la Italia del siglo XVI, que fueron sustituidos por formas más evolucionadas en el siglo XVII, lo que explica su supervivencia con respecto a otras tipologías. En los inventarios pocas veces aparecen citados, pero sí existen algunos ejemplos tempranos de obras italianas que repercutieron en arcos realizadas en la Península Ibérica, sobre todo aquellas producidas en el norte de Italia, que sirvieron de modelo para las arcos de novia catalanas que tanto arraigo tuvieron en el área levantina.

La forma y decoración del *cassone* varía según las distintas zonas geográficas, pero responden a una misma funcionalidad. Era costumbre tener en las casas varios arcones de diversas formas y decoración según su uso. El mismo Vasari habla de la importancia de estos muebles, decorados en el Renacimiento por pintores tan conocidos como Botticelli, Andrea del Sarto o Ghirlandaio. Más frecuentes fueron los tallados con temas históricos y con el escudo familiar presidiendo el frente. Ya sean de sección paralelepípeda o modelos inspirados en los sarcófagos romanos, su estructura se fija mediante la presencia de una cornisa en fuerte saledizo bajo la tapa, unida mediante bisagras y decorada con dentículos, ovas, perlas, u otros motivos del repertorio clásico. La referencia

al sarcófago de la Antigüedad clásica es más patente en algunos ejemplares florentinos y romanos, con tallas historiadas en alto relieve, realizados con pan de oro o con policromía. En la Italia septentrional, por ejemplo, muchas arcos tienen una decoración basada en la presencia de cariátides, generalmente en forma de *putti*, mientras que en otras zonas como en la Toscana se sustituyen los *putti* por figuras humanas o fantásticas de bulto redondo, puestas al sesgo en los ángulos, e incluso a veces quedan reducidas a sencillas pilastras muy planas en lugar de las cariátides.

El ejemplar aquí expuesto, que hace pareja con otro de idénticas características, aunque no es extraordinario, tiene particular interés, pues no suelen ser muy frecuentes este tipo de muebles en museos y colecciones españolas. Con apariencia de sarcófago se levanta sobre patas en forma de garras de león. La labor de talla queda reducida a la gran cartela central, con un escudo sin identificar, sostenida por dos ángeles o amorcillos que portan guirnaldas de flores. El resto del frontal está articulado por medio de unas figuras antropomorfas o hermas que son las que estructuran la compartimentación y marcan el ritmo, formando unos registros rectangulares y trapezoidales en los extremos, decorados con pequeños mascarones al centro. Los ángulos del frente del arcón están perfilados también por estas esfinges dispuestas en esviaje, cuya cabeza queda casi exenta. Toda la labor de talla queda reforzada por el dorado que destaca sobre el fondo en rojo. Esta tipología es muy frecuente en los últimos años del Quinientos, de las que hay numerosas versiones, por lo que se convirtieron en un modelo reinterpretado posteriormente.

[M.M.F.M.]



ANÓNIMO FLAMENCO

La presentación de la cabeza de Ciro a la reina Tomiris

Segundo tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 275 x 195 cm

Inscripción: «SATIA TE SANGUINE QUEM SEMPER SITISTI»

Sevilla. Colección Casa Ducal de Béjar

Los episodios de las hazañas del rey persa Ciro «el Grande», extraídos de *Los nueve libros de la Historia* de Herodoto, sirvieron de argumento para distintas series artísticas encargadas por algunos gobernantes europeos durante el siglo XVI. La más importante de todas ellas la componen doce tapices confeccionados en los talleres belgas de Pannemaker para el emperador Carlos V, siguiendo probablemente los dibujos de Martin van Heemskerck. A partir de este conjunto, la reina Isabel de Farnesio encargó una copia, cuya realización se llevó a cabo con los cartones de Domingo María Sani y la supervisión de Vandergoten en la Real Fábrica de Tapices de Madrid hacia 1745.

El lienzo presentado en la exposición recoge uno de los capítulos pertenecientes a este repertorio de la Antigüedad. En concreto, se centra en la guerra desatada por los persas, comandados por Ciro, en la conquista del territorio de los masagetas, que estaba gobernado por la reina Tomiris. Finalizada la contienda con la derrota de los orientales, la soberana se vengó con crueldad de la muerte de su hijo a manos del capitán persa. El historiador Herodoto describe el macabro acto en el capítulo CCXIV de su libro I: «Entonces fue cuando Tomiris, habiendo hecho llenar un odre de sangre humana, mandó buscar entre los muertos el cadáver de Ciro, y luego que fue hallado, le cortó la cabeza y la metió dentro del odre, insultándole con estas palabras: 'Perdiste a mi hijo cogiéndole con engaño [...] Pero yo te saciaré de sangre cumpliendo mi palabra'.»

La fuente iconográfica de este lienzo se remonta a una composición de Rubens basada en el episodio literario anteriormente señalado. Algunos investigadores apuntan que fue un encargo de la gobernadora de los Países Bajos, la infanta Isabel Clara Eugenia, al pintor flamenco, para infundir temor entre los rebeldes al dominio español y expresar los límites en la justicia de un buen gobernante. El dibujo original trazado por Rubens fue llevado a un lienzo de gran formato con la intervención de los miembros de su taller. Entre las particularidades de esta obra, que en la actualidad se conserva en el Fine Arts Museum de Boston, destaca la relación de los personajes que componen el séquito de Tomiris, dotados de un fuerte carácter naturalista y expresi-

vo, con los propios del cortejo de la infanta Isabel, así como la presencia del retrato del hijo del pintor en uno de los pajes que sujetan el vestido de la Reina. Siguiendo el caso de otras pinturas de Rubens, el grabador Paulus Pontius, llevó la escena a la estampa, invirtiendo el orden compositivo y respetando el diseño del artista. La ilustración, que aparece dedicada al nuevo gobernante de Flandes, el infante cardenal Fernando, con fecha de 1630, se rotula en la parte inferior con la inscripción: «SATIA TE SANGUINE QUEM SEMPER SITISTI».

A partir del grabado de Pontius y con el argumento de basarse en una obra del reputado Rubens, los talleres flamencos reprodujeron la escena en numerosas composiciones pictóricas, una de estas titulada *La presentación de la cabeza de Ciro a la reina Tomiris* es la que se muestra en la exposición. El eje central de la escena y punto referencial para los personajes viene determinado por el soldado que se postra ante la reina introduciendo la cabeza de Ciro en un recipiente con sangre. A la derecha aparece un conjunto de soldados portando diferentes trajes relacionados alegóricamente con los grandes ejércitos de la antigüedad: persas, griegos, otomanos, cristianos. En el ángulo inferior izquierdo sobresale un perro con la cabeza agachada indicando el servicio incondicional del ejército a la soberana. Frente a estos se dispone a la reina Tomiris, sobre un estrado, con vestido y manto dorado, manifestando la excitación que le produce ver la cabeza inerte de su enemigo en los gestos de las manos. Aparece acompañada por varias damas ataviadas a la moda medieval flamenca y dos pajes que sujetan la majestuosa cola del traje. En este espacio también se colocan dos perros que recalcan el valor de la fidelidad de los sirvientes a su ama, acercándose uno de ellos con la lengua fuera y en actitud casi burlesca a la cabeza decapitada. El acontecimiento se desarrolla en el interior de una estancia palaciega con monumentales columnas salomónicas y adornada con ricas colgaduras, todo ello realizando el sentido de teatralidad y el espíritu decorativo barroco con el que Rubens dotó su creación original.

Esta composición procedente del grabado de Pontius fue repetida a niveles casi industriales por

los talleres flamencos y exportada por toda Europa, habiendo confundido posteriormente algunos historiadores la iconografía con la degollación de San Juan Bautista. En España se han documentado alguna de estas copias, como la mostrada en la exposición conmemorativa del cuarto nacimiento de Rubens en Sevilla, o la que pertenece a una colección particular malagueña y realizada en cobre, Clavijo atribuye al flamenco Miguel Manrique. En cuanto a este lienzo, que se expone por primera vez, perteneció al patrimonio de los Duques de Béjar en su palacio de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), de donde pasó a los actuales propietarios.

[F.M.G.]



LUCA GIORDANO

Autorretrato, c. 1688-1696

Óleo sobre lienzo. 84 x 73 cm

Córdoba. Colección privada

Este autorretrato de Luca Giordano nos muestra a uno de los más prolíficos y singulares artistas del barroco europeo. El pintor se ha representado de busto, llevando una voluminosa peluca y con unos anteojos tipo Quevedo, vestido elegantemente con un ancho cuello y una corbata lujosa. La cabeza girada altivamente hacia el espectador se alza con un gesto un tanto desdenoso, fiel reflejo de las peculiaridades de su carácter, si seguimos las descripciones que de él hicieron Palomino y De Dominici. La efigie del pintor guarda un gran parecido con el autorretrato que inserta en el cuadro *La familia del Conde de Santiesteban*, propiedad de la National Gallery de Londres, donde en la parte inferior derecha se representa con los inconfundibles *quevedos* sobre la nariz y con el cuello del traje a la española.

La figura se inscribe en un óvalo, al pie del cual Giordano ha dispuesto los instrumentos de su oficio. Se trata de un retrato tratado de modo casi emblemático, pues junto a su efigie deja patente su dedicación a la pintura. Unos pinceles, la paleta, el tiento, el compás y el porta carboncillo, en un primer término, son fiel testimonio de su absoluta maestría, de la presteza y habilidad con la que pintaba. El rostro del personaje tiene una intensa expresión. Esta composición es seguida por Luca Giordano en otros autorretratos muy similares a éste, aunque más sencillos en la distribución de los elementos que componen la escena, caso por ejemplo del cuadro expuesto en Madrid en 2002. Entre ellos cabe destacar el de una colección particular de Madrid, también procedente de la colección Santiesteban, si hemos de aceptar la

afirmación de Bernardo de Iriarte que aseguraba poseer uno de ellos.

Este retrato proviene de una colección particular andaluza, habiéndose expuesto en Madrid en 1985. El propio Palomino menciona este cuadro loando al pintor: «Fue muy estimado de todos los reyes, y príncipes de Europa en su tiempo; tanto que no habrá alguno, que carezca de pintura suya. El excelentísimo señor Conde de Santiesteban (que fue Virrey de Nápoles) tenía el retrato de Lucas Jordán, hecho de su misma mano; y dejó mandado en su testamento, que dicho retrato se agregase al vínculo del mayorazgo, por ser de un hombre tan eminente». Esta obra entró en la colección de Santiesteban cuando era Virrey de Nápoles. Así lo dice explícitamente Ponz, y no cuando el pintor y el Conde se encontraban ya en España. Pérez Sánchez lo sitúa en los años de máxima actividad del pintor en Nápoles, siendo ejecutado durante el Virreinato de Santiesteban en Nápoles, entre 1688 y 1696. Francisco de Benavides Dávila y Corrella (1645-1716), noveno Conde de Santiesteban, fue uno de los principales comitentes de Luca Giordano. Tras un período como Capitán General en Granada y Sicilia, y una estancia en Madrid, fue nombrado Virrey de Napolés en 1687, formando una destacada colección de obras de Giordano. Así, logró reunir sesenta y ocho pinturas, además de un nutrido lote de dibujos, que trajo consigo al regresar a España en 1695. Su colección pasó posteriormente a los Duques de Medinaceli, de la que una parte permanece intacta en Andalucía. Este autorretrato figura descrito con precisión en el inventario de la casa ducal de Medinaceli.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1985), pp. 194-195; PÉREZ SÁNCHEZ (2002), pp. 164-165.



LUCA GIORDANO Y OTROS

Marco con grabados y láminas de diferentes autores y épocas, enmarcados en 1715

Marco en madera dorada. 73 x 67 cm

Marchena (Sevilla). Convento de la Purísima Concepción

Forman parte de un grupo de grabados, textos manuscritos y reliquias diversas enmarcados y embutidos en los muros y bóvedas de la iglesia y coro del Convento. Proceden de la colección personal de doña Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, Duquesa de Aveiro y Maqueda, donados por su hijo el Duque de Arcos, don Joaquín Ponce de León. El mismo donante disponía la ubicación y futura conservación de los mismos y nos informa de su intención al donarlos: «Yo había pensado en enviar allá todas (las estampas y pinturas) y a otra iglesia las reliquias que su excelencia tenía, las que traía consigo y las estampas que tenía en los libros por donde rezaba, que todo se ha ido poniendo en unos relicarios, y todo era de la mayor debozión de mi madre, considerando ser ellos delicados y que si no se les trata con gran cuidado se pueden romper los bidrios y perderse lo que tienen dentro, mas quiero enviarlos a vosotras que los tendréis como deben estar y también serán de gran adorno (...) luego quiero que se repartan en el coro, noviciado y enfermería, y estoy bien cierto que los relicarios han de gustar a todos, porque están dorados y muy buenos. Madrid 14 de mayo de 1715». (Carta dirigida a la Madre abadesa, Sor María de la Antigua. Archivo del Convento de la Concepción. Correspondencia).

El marco relicario que aquí se expone forma parte del conjunto que se entregó a la comunidad y coincide en medidas y descripción con los que aparecen en el inventario que se hizo poco después de llegar a Marchena (Inventario 7 diciembre de 1716 Archivo del Convento de la Concepción). La colección de estampas y láminas que contiene este relicario con el título, medidas en milímetros, autor, cronología, escuela, es la siguiente:

Nuestra Señora del Hospital Real de Madrid (80 x 60). Marcos de OROZCO, 1650 c., española.

San Ignacio de Loyola (95 x 61). 1620 c., Copia invertida, de Hieronimus WIERIX, alemana.

Sagrada Cena (135 x 100) Zacarias DOLENDO, Carl, MANDER, Jacob GHEYN, 1600 c., flamenca.

Ecce Homo (165 x 91), J. F. CARS, 1700 c., francesa.

San Luis Gonzaga (84 x 60) Adriaan HUYBRECHTS, flamenca.

Crucificado con ángeles arrodillados (85 x 57) 1680 c.

Santa Brígida (80 x 50) Hieronimus WIERIX, 1620 c.

Alegoría de los novísimos (93 x 67) Hieronimus WIERIX, 1620 c.

Sagrada Familia 275 x 208, Luca GIORDANO, 1692-1700 c.

Profeta (100 x 60), 1580 c., flamenca, buril.

Sagrada Cena (102 x 58), Jean de COURBES, (Monza 1592-Madrid 1650 c.).

Retrato de Fray Bernardo de Corleone, Jacobo de BLONDEAU (Langres 1639-Roma 1694), francesa.

Niño Jesús, como Redentor del mundo (178 x 130), 1660 c., española, (M), óleo, lienzo-cartón, coro.

Piedad (90 x 60), 1700 c., alemana, buril.

Miniatura del Niño Jesús.

Fraile capuchino (78 x 55), 1680 c., italiana, buril coloreada.

Virgen de Copacavana (143 x 103), Madrid, 1680 c.

Virgen del Coro Trinitaria, española, buril, papel.

La Coronación de la Virgen, Hieronimus WIERIX, 1610 c., flamenca.

La Trinidad, CLOUWET, P., 1629-1670 (90 x 60), 1650 c., flamenca, buril, papel.

Transverberación de Santa Teresa, (193 x 65) Abelardo PONMA, copia de WIERIX, 1630 c., española.

San Estanislao de Kostka (95 x 60), Carlos de MALLERY y Antón WIERIX, 1600 c., flamenca, buril.

La Virgen de Loreto (85 x 50), 1650 c., italiana, buril.

Nuestra Señora de las Maravillas, Pamplona (85 x 60), COLLIN, Richard, 1656, flamenca, buril.

Huida a Egipto (105 x 60), 1590, Jacques de WEERT, (1569? Amberes-1600 Paris), flamenca, buril.

Virgen de Belén, Anónimo, española (M), buril, papel, coro.

Cristo muerto sostenido por ángeles (250 x 210), Peter de IODE, (Amberes 1606-1630 c.), buril.

Nuestra Señora del Milagro, (168 x 125), Isidoro de PARRAGA, 1693, Madrid, buril, seda amarilla.

David tocando el arpa (165 x 125), Jean MESSAGER, (1580-1649) 1630 c. I. francesa, buril.

San Francisco Javier (105 x 60), 1680 c., española, buril.

Este relicario resulta bastante representativo de la serie conservada en la Concepción de Marchena, y refleja exactamente el gusto de la coleccionista. Abundan las estampas flamencas y españolas aunque también están presentes las francesas, italianas

y alemanas. Casi todas son estampas grabadas con la técnica del buril a punta seca y sólo algunas al aguafuerte; también hay algunas coloreadas a mano. Están estampadas en papel menos una en seda y dos láminas son pintadas al óleo.

La lámina central es un pequeño lienzo sin bastidor al óleo, obra exquisita de Luca Giordano. No olvidemos que Doña Guadalupe fue precisamente la principal promotora del Camarín de Guadalupe y esta pequeña pintura está relacionada con ese momento, como me hicieron notar en su día verbalmente los profesores Alfonso Pérez Sánchez y Juan Miguel Serrera. Son figuras de medio cuerpo. La Virgen, sentada, ofrece rosas al niño y el Espíritu Santo le envía un haz de luz con un tratamiento pictórico de exquisita sensibilidad y belleza. El mismo Giordano fue comisionado también por el esposo de la coleccionista, el Duque de Arcos, para que hiciera, en 1629, un gran cuadro de altar para el Templo de San Agustín de Marchena que al fallecer el patrono nunca llegó a realizar.

El valor documental que tiene este conjunto de estampas mayoritariamente devocionales es muy rico, no sólo porque refleja exactamente el gusto de una aristócrata de la corte de Carlos II, una mujer culta que conoce varios idiomas, es amiga de la reina madre y se cartea con la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, sino porque además están sistematizados y ordenados de forma muy especial por su propio hijo, como un conjunto de reliquias personales de una mujer que mereció fama de venerable. Una especie de cámara de las maravillas a lo divino, donde se unen coleccionismo artístico, religión, devoción popular y culta, superstición y documentación relativa a las misiones jesuíticas y capuchinas a Oriente que la duquesa promocionaba. La amplitud de su gusto de coleccionista es también evidente, en el que caben grabados todavía de tradición medieval, hasta un interés especial por lo exótico y por la «chinoiserie», que la convierten en una avanzada para su tiempo.

[J.L.R.P.]

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *GUÍA ARTÍSTICA DE SEVILLA Y SU PROVINCIA*, (1981); AA.VV., *INVENTARIO ARTÍSTICO DE SEVILLA Y SU PROVINCIA*, v. II, (1985); RAVÉ PRIETO (1986).



JEAN PAUL MÜLLER (según Bartolomé Sprangers)

Baco y Ariadna en Naxos

Siglo XVII

Aguafuerte y buril sobre papel verjurado. 22,2 x 19 cm

Inscripciones: Angulo inf. izdo, en plancha: «B. / Sprangers / Ant us ima...(?)/ «J. Müller Sculpit... (?)»

Córdoba. Museo de Bellas Artes. Depósito del Ayuntamiento de Córdoba, Nº Inv.: DO0096G

A lo largo de los siglos del Barroco, la inspiración de las distintas Artes en el relato mitológico llegó a ser un fenómeno generalizado y observable en todas las cortes europeas del momento, ya que la mitología, además de representar la admiración y el respeto por la Antigüedad Clásica, hasta cierto punto también significaba la superación de la profunda división ideológica existente entre católicos y protestantes. Tanto fue así que, aunque en general gozó de una mayor difusión entre las capas altas de la sociedad, no fue especialmente desautorizada por la Iglesia, que entre nosotros sólo centró su crítica en lo relativo al *decoro*, censurando el desnudo en las imágenes. A pesar de ello, la mitología continuó siendo la base de la emblemática y de toda una cosmografía de la sabiduría que apeteció tanto a príncipes como a nobles, aburridas cortesanas y clérigos de cierta alcurnia.

Ello justifica en el siglo XVII el éxito de esta estampa de raigambre manierista, basada en uno de los complejos e infinitos episodios que proporcionaron las *Metamorfosis* de Ovidio, concretamente el que narra el encuentro de Baco y Ariadna en la isla de Naxos, en el momento en que, después de la expedición militar orquestada por aquel en la India, en su dificultoso viaje de vuelta a Grecia y durante una

escapada a la ínsula, encontró allí a esta hija, de Minos de Creta, que había sido abandonada por Teseo, llegando a casarse con ella antes de regresar al Olimpo. En este caso, su autor ha representado a Baco desnudo y aderezado con las potencias de los machos cabríos, en el momento en que uno de sus sátiros procede a quitarle una espina de un pie; mientras Ariadna, que acaba de despertarse, cubre su cuerpo con un vellocino a manera de capa corta, comenzando a gozar de las delicias de Dionisos. Por la parte superior izquierda de la composición, en la lejanía, fluye tenuemente la corte del dios del vino tras el desembarco formando cortejo de danzantes.

Con esta estampa, al parecer originada en talleres de la Praga que todavía recordaba el esplendor de la corte de Rodolfo II, se relacionan al menos dos dibujos: uno a la sanguina fechado en 1590 que se conserva en el Museo de Arte Antiguo de Bruselas y otro relacionado con la misma que desde 1954 se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao bajo la denominación de *Fauno herido curado por sátira*. Se desconoce su procedencia hasta que llega a formar parte de la colección del escultor cordobés Mateo Inurria, quedando depositada en el Museo de Bellas Artes en 1943.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PALENCIA (2005), p. 52; SÁNCHEZ (2005), pp. 32-33.



ANTOINE WATTEAU (inventor) RENARD DU BOIS y MARIE JEANN (grabadores)

La Primavera

Cuadro original c. 1715-1716, grabado 1740

Aguafuerte coloreado. Mancha: 46 x 34 cm; papel: 67 x 51,5 cm. Firma: «A. Watteau invé» inscripción al pie del anverso

Inscripciones: «Le Printemps/ A. Watteau invé/ grabé d'après le tableau original peint en ovale par Watteau chez Mr./ Crozat, haut de 4 pieds 5 pouces sur 3 pieds 9 pouces de large / a Paris avec privilege du roy – Tav I»

Sevilla. Universidad, Rectorado

La región de Valenciennes, en la que nace Jean Antoine Watteau en 1684, hace tan sólo siete años que ha sido conquistada por Luis XIV, por lo que el artista será considerado por algunos de sus contemporáneos como «Pintor flamenco». Tras formarse inicialmente con un maestro local, el joven se traslada a París en 1702, donde lleva una vida errática y un tanto enigmática, cambiando en varias ocasiones de taller y viviendo permanentemente en casa ajena.

En este momento, la pintura se debate entre la primacía del dibujo o del color. Los primeros, seguidores de Poussin o Carracci, ven cómo se impone una corriente más innovadora, cuyos modelos son Rubens y la escuela veneciana. Estos últimos tratan de alejarse de una pintura que consideran académica, sintiéndose más próximos a un arte privado y burgués. A este último grupo pertenece junto a Boucher y Fragonard, Jean Antoine Watteau. El joven, al llegar a París entra sucesivamente en los talleres de Gillot y de Claude III Audran. Este último, conservador del Palacio de Luxemburgo, le permite estudiar la serie de cuadros de la vida de María de Médicis, obra de Rubens, hoy en el Museo del Louvre, cuya concepción del color marcará para siempre la pintura del joven Watteau. Una vez conseguida la maestría necesaria, se presenta al concurso de la Academia, donde obtiene un decepcionante segundo puesto, siendo admitido posteriormente en ella, en 1712. La entrega del cuadro, obligado para ser recibido como académico, la retrasará sucesivamente, tras continuas llamadas por parte de la Academia, hasta 1717. El cuadro elegido, que modificará varias veces es *Peregrinación a la isla de Citera*, obra de profundo contenido simbólico, aunque bajo la apariencia de uno de los temas del teatro de la época. El cuadro muestra en tres secuencias cómo unos amantes, indecisos en un principio, se dirigen a embarcar hacia la isla de Citera, donde reina Venus, en un barco conducido por varios amorcillos. ¿Llegan a embarcarse? Esta ambigüedad, esta insinuación, es una constante en la obra de Watteau. No necesita desnudar, no necesita mostrar, sólo insinúa. Es un arte erótico, en el que el deseo es el protagonista, y la musicalidad se siente en todas y cada una de las figuras.

Aunque goza de un extraordinario éxito, los temas tratados por Watteau se alejan bastante de los habituales en el Rococó francés. Su fuente de inspiración principal son los tipos populares, así como los personajes de la comedia italiana. Sus paisajes están impregnados de una cierta neblina y sus personajes están envueltos en un aire espeso, quizá motivado por su carácter melancólico y taciturno, motivado por su enfermedad, la tisis, que lo acompañará toda su vida.

Durante un corto periodo de tiempo reside en la mansión de Pierre Crozat, coleccionista de arte y mecenas. A pesar de no permanecer mucho tiempo, la estancia en este palacio lo ha de marcar profundamente, dada la enorme colección de pintura y dibujos que puede estudiar, y los libros, muchos de ellos del humanismo italiano, que puede consultar. A este periodo de tiempo es al que pertenecen los cuadros que conforman la serie de *Las Cuatro Estaciones*, dotadas de una elegancia y humanismo deudores en gran parte de la colección de arte que poseía el dueño de la casa. La muerte, acaecida en 1721, impidió que Jean Antoine Watteau se convirtiera en el gran pintor del reinado de Luis XV que estaba destinado a ser.

Recostada blandamente sobre unas nubes, con aire indolente, una mujer desnuda es coronada de flores por un joven provisto de alas, identificable con Cupido, dios del Amor, gracias al carcaj conteniendo las flechas que, aunque ocultas tras la espalda, se adivinan en la correa que cruza su pecho. Las alas de Eros se asemejan a las de las mariposas, recordando la crisálida transformada en mariposa durante la eclosión primaveral. La joven, que sostiene con su brazo derecho un cesto repleto de flores, enlaza con el otro al joven alado, que se aproxima a coronarla, en clara actitud erótica, indicando por medio de este gesto el ardor de la juventud, que se asemeja a la época del año en que la naturaleza florece. La diosa Flora, con la cual puede identificarse la joven, se halla apenas cubierta por un escueto manto azul, que deja descubierto un hermoso torso, insinuando el resto de la anatomía, al igual que sucede con la figura masculina de Eros, cuya desnudez apenas se oculta tras el manto que unas figuras infantiles se esfuerzan en retirar.

A la izquierda de la pareja de amantes se sitúan los signos del Zodiaco que se corresponden con esta época del año: Tauro, en representación de Abril, el carnero, símbolo de Aries, en representación de Marzo, y Géminis, en representación de Mayo, simbolizado por dos pequeños de ensortijado cabello rubio, uno de los cuales es el que trata de retirar, insinuante, el manto de Eros.

La iconografía de esta representación proviene directamente de la *Iconología* de Ripa, en la que se basa literalmente, uniendo dos alegorías distintas, aunque complementarias.

La obra se halla provista de un erotismo frío e intelectual, muy típico de Watteau, que trata de insinuar, más que de mostrar muy propios de la elegancia y refinamiento del Rococó.

[A.A.C.]

BIBLIOGRAFÍA

RIPA (1603); SEDLAMAYR (1965); BUENDÍA (1971); CIRLOT (1979); CROW (1989); PRADOS (1989); GARCÍA FELGUERA (1993); REAU (1996); LEVEY (1998); SEOANE PINILLA (2000); BAYLEY (2003).



LE PRINTEMS

Gravé d'Après le Tableau original Peint en ovale par Watteau
chez M. Crozat, haut de 4 pieds 5. pouces, sur 3. pieds 9. pouces de larges
Paris avec privilège du Roi l'an 1

ANTOINE WATTEAU (inventor) RENARD DU BOIS y MARIE JEANN (grabadores)

El Verano

Cuadro original c. 1715-1716, grabado 1740

Aguafuerte coloreado. Mancha: 46 x 34 cm; papel: 67 x 51,5 cm. Firma: «A. Watteau invé» inscripción al pie del anverso

Inscripciones: «L'Este/ A. Watteau invé/ grabé d'après le tableau original peint en ovale par Watteau chez Mr./ Crozat, haut de 4 pieds 5 pouces sur 3 pieds 9 pouces de large / a Paris avec privilege du roy – Tav II»

Sevilla. Universidad, Rectorado

A finales del reinado de Luís XIV surge en Francia un estilo que puede considerarse, en cierto modo, la culminación del Barroco, aunque tanto en su espíritu y filosofía como en sus formas difiere totalmente. El nuevo estilo rompe con la idea del gran hombre, propio de los estilos anteriores. Lo íntimo se opone a lo público, lo ligero a lo solemne, el sentimiento a la razón. Frente a la gran pompa se impone lo cómodo. Frente a la estructura prevalece lo ornamental, de ahí el nombre de Rococó: *rocaille* (piedra) y *coquille* (concha marina), por su preferencia por las formas onduladas.

Los dioses pierden su majestuosidad y se representan de forma humana, incluso burlesca, siendo la figura principal el dios Pan, símbolo del erotismo más sensual, junto al mundo de las ninfas y la naturaleza. Se suceden las escenas pastoriles, de fiestas y de bailes. El mundo de la naturaleza y el arte se fusionan en un paraíso místico-terreno, de eterna juventud, que niega la muerte, la vejez, el pecado y la caducidad.

El móvil de este movimiento es reflejar el amor sensible, el culto al amor humano, opuesto al culto a Dios de las épocas anteriores. Del mismo modo, en este mismo sentido, se valora la inteligencia escéptica, cuyo máximo representante es Voltaire. Hay una ruptura entre Dios y el hombre. Frente a los palacios e iglesias, ahora son los parques monumentales, museos y teatros, en lo que se centra la construcción.

Watteau, uno de los principales representantes de este movimiento, se aleja no obstante del tópico simplista. En la pintura de Watteau el Paraíso es el paisaje favorito, como puede comprobarse en *Peregrinación a la isla de Cítrea*. No se trata de un Paraíso en el sentido cristiano, sino que representa el ideal arcádico. El origen espiritual de las fiestas galantes es la Arcadia, representada como un Paraíso terreno.

El Paraíso es estar en comunidad. Aunque parece un contrasentido en la vida solitaria de Watteau, no existe la soledad. Sus habitantes son el pueblo bendito, como la comunidad de los amantes de Watteau.

No obstante, y a pesar de que Watteau participa activamente de todas estas características propias del Rococó, también, y sobre todo en la serie de *Las Cuatro Estaciones*, se aleja de algunas de estas ideas, ya que los cuadros reflejan un mundo de dioses plenamente clásicos, tomados como alegoría de la caducidad de la vida, alejados de las fiestas galantes de sus contemporáneos, muy probablemente a causa del estudio de los dibujos y la lectura de los libros pertenecientes a la colección de Pierre Crozat, que a pesar del poco tiempo que permaneció bajo su protección, será determinante en su obra.

L'Este (El Verano) Tomando como punto de partida el cuadro del mismo nombre que se conserva actualmente en la National Gallery de Washington, que formaba parte de un todo unitario, hoy disperso y en parte perdido. La alegoría de *L'Este* (El Verano) está representada como una egregia matrona, identificable con Ceres, diosa de la agricultura, y especialmente de las mieses, reposando como la Primavera, sobre unas grisáceas nubes. Coronada de verdes espigas y vestida con camisa blanca que cae displicente sobre los abundantes pechos, dejando al descubierto los brazos e insinuantes hombros. Sobre la camisa, un manto de color rojo cubre las piernas, dejando ver tan sólo el pie derecho, que sobresale bajo los pliegues de las telas. Con la mano derecha sujeta una hoz, con la que parece que ha cortado las gavillas de amarillas mieses sobre las que reposa y que igualmente se hallan a su diestra, en alusión al principal fruto que madura en el tiempo de estío, ya que el calor es el más apto para madurar las flores y plantas que la Primavera hubiera producido.

Se representa joven y robusta identificando esta estación con la etapa de madurez del ser humano, plena de fuerza y vigor.

Al lado de la figura femenina se sitúan los tres símbolos zodiacales que se corresponden con los meses que abarca la estación estial: El león, Leo, correspondiendo al mes de Julio. El mes de Junio es simbolizado por medio del signo de Cáncer, más próximo por su apariencia a una langosta que a un cangrejo. El signo de Virgo, correspondiente al mes

de Agosto, es simbolizado por medio de dos niñas, rubias y de aspecto angelical, con lo que se quiere reforzar la idea de virginidad. Los modelos iconográficos siguen fielmente la fuente que supone la *Iconología* de Cesare Ripa, fundiendo dos alegorías complementarias.

Al igual que sucedía con su compañera, la Primavera, la imagen refleja un frío erotismo, distante e intelectual, que trata de insinuar, más que de mostrar, cargado de connotaciones clásicas, muy propio del Siglo de las Luces francés, aunque lejano de las imágenes galantes del estilo al que pertenece Watteau, de cuyos estereotipos se aparta en gran medida.

[A.A.C.]

BIBLIOGRAFÍA

RIPA (1603); SEDLAMAYR (1965); BUENDÍA (1971); CIRLOT (1979); CROW (1989); PRADOS (1989); GARCÍA FELGUERA (1993); REAU (1996); LEVEY (1998); SEOANE PINILLA (2000); BAYLEY (2003).



J. Watteau inv.

L'É T É

Gravé d'Après le Tableau original Peint en ovale par Watteau chez M.
Crozat, haut de 4 pieds 5. pouces sur 3. pieds 9. pouces de large .

Paris avec privilège du Roy — M.D.C.C.

ANTOINE WATTEAU (inventor) RENARD DU BOIS y MARIE JEANN (grabadores)

El Otoño

Cuadro original c. 1715-1716, grabado 1740

Aguafuerte coloreado. Mancha: 46 x 34 cm; papel: 67 x 51,5 cm. Firma: «A. Watteau invé» inscripción al pie del anverso

Inscripciones: « L'Autonne / A. Watteau invé/ grabé d'apres le tableau original peint en ovale par Watteau chez Mr./ Crozat, haut de 4 pieds 5 pouces sur 3 pieds 9 pouces de large/ a Paris avec privilege du roy – Tav III»

Sevilla. Universidad, Rectorado

La serie de los cuatro cuadros originales pintados por Antoine Watteau fue pintada para el palacete privado de Pierre Crozat «Le Pauvre» (1665-1740). Éste desciende de una ilustre familia de banqueros, llegando incluso a ser tesorero de Francia en Montauban y de los Estados del Languedoc. A su llegada a París se hace construir por el arquitecto J.S. Cartaud, en 1702, una lujosa mansión en la rue Richelieu, a la que concurren los más prestigiosos artistas del momento, entre los que cabe destacar Watteau y la artista italiana Rosalba Carriera, difusora del uso del pastel en Francia. Ambos artistas se profesaron una mutua y sincera admiración, llegando ambos a pintarse uno al otro. El palacio de Pierre Crozat se convierte en una auténtica academia, a la manera florentina, protegiendo a aquellos artistas que consideraba que poseían un talento singular. Su amor al arte y su enorme fortuna lo convirtieron en uno de los principales coleccionistas europeos de arte del momento, logrando reunir una enorme colección de dibujos, sobre todo italianos, algunos de los cuales han llegado posteriormente al Museo del Prado, pinturas y sobre todo gemas y piedras preciosas antiguas, como camafeos y piedras talladas. A su muerte, Crozat dispone que su colección sea subastada y el dinero recaudado se le dé a los pobres, aunque una parte pasó a sus sobrinos, siendo adquirida parte de la colección por la zarina Catalina II de Rusia en 1772.

Watteau, durante el corto periodo de tiempo que permaneció en el palacio de Crozat, pudo ver y estudiar la enorme colección de dibujos, que van a influir de manera decisiva en su obra posterior, dotándola de un aire clásico bastante ajeno a la corriente rococó del momento. También, y no menos importante, era su gran colección de libros, provenientes sobre todo de sus viajes por Italia, que suponen una fuente indudable para sus conocimientos humanísticos, de los que son deudoras *Las Cuatro Estaciones*, basadas en la *Iconología* de Ripa, muy diferentes a las iconografías de fiestas galantes y campestres tan en boga en el Rococó francés del momento, y de la que Watteau se aleja, buscando una temática más acorde con el ideal del humanismo, mucho más

afín a la reflexión ética que supone la serie de las Estaciones como símbolo de la temporalidad de la existencia humana.

El cuadro original que ha servido de modelo al presente grabado, actualmente en paradero desconocido tras la dispersión de la colección de Pierre Crozat en 1740, rompe en cierta medida con la serie de la que forma parte, ya que los modelos iconográficos son, en parte, diferentes.

Indolentemente apoyado sobre un árbol situado al lado del mar, cuyas ondas y espuma se perciben al fondo, el dios del vino, Baco, levanta su copa de fino cristal, a fin de que sea rellenada por un sátiro, su más fiel acompañante y símbolo de su conducta bestial y lujuriosa. El sátiro, el dios Pan, personifica los instintos más bajos y bestiales del hombre. A ello contribuye su doble naturaleza, mitad hombre, mitad macho cabrío, siendo la cabra, al mismo tiempo símbolo de la lujuria. El sátiro, cuyos cuernos caprinos y barba puntiaguda lo asemejan extraordinariamente a la imagen cristiana del diablo, con el que a veces se asimila debido a su lujuria desenfrenada y a su capacidad de producir el mal, se halla erguido tras la figura del dios, en cuya copa está vaciando el contenido de una botella de vino. Acompañan al grupo dos figuras postradas a los pies del dios. Apoyado en la pierna de Baco se encuentra un niño, de rubios y enortijados cabellos, que alza anhelante sus gruesos labios hacia la copa que sostiene en sus manos el dios, tratando de alcanzar las gotas que desbordan el cristal. El pequeño, cuyo pecho se halla cruzado por una cinta que sostiene el carcaj a la espalda, representa a Cupido, hijo de Venus y dios del amor. A los pies de Baco, una mujer, postrada, eleva su copa de cristal a la espera de que sea llenada por el sátiro, al igual que hace con la del dios. El estar tirada en el suelo indica el grado de embriaguez, que la hace presa fácil del niño dios que tiene al lado, al tiempo que el cristal habla de la fragilidad de su carácter.

Baco se halla ataviado con un sucinto paño azul que le cubre la cintura, quedando el resto del cuerpo desnudo, a la manera clásica. Está coronado con hojas y pámpanos de vid, portando en la

mano diestra el tirso, en torno al cual se enredan varias hojas de la planta dadora del vino. A sus pies una pantera, animal que forma parte del cortejo del dios, yace plácidamente. Este animal, atributo permanente de Baco, es símbolo, al igual que los sátiros, de la lujuria, indicando claramente que la ingestión inmoderada de vino conduce a todos los excesos, y principalmente al pecado de la lujuria.

La iconografía del Otoño, con la personificación de Baco como dios del vino, hace referencia a la época de la recolección de la uva, centrando en este fruto y en su consecuencia, el vino, todo el simbolismo. Aunque sigue igualmente modelos de Ripa, se aleja, no obstante, de la iconografía de los otros cuadros con los que forma conjunto, no haciendo referencia a los signos del Zodíaco, como en el resto de cuadros, ni a la edad del hombre que coincide con esta época, que correspondería a la madurez.

[A.A.C.]

BIBLIOGRAFÍA

RIPA (1603); SEDLAMAYR (1965); BUENDÍA (1971); CIRLOT (1979); CROW (1989); PRADOS (1989); GARCÍA FELGUERA (1993); REAU (1996); LEVEY (1998); SEOANE PINILLA (2000); BAYLEY (2003).



L'AUTONNE

Gravé d'Après le Tableau original Peint en ovale par Watteau, chez
M. Crozat, haut de 4. pieds 5. pouces sur 3. pieds 9. pouces de large.

Paris avec privilège du Roi. Tm. III.

ANTOINE WATTEAU (inventor) RENARD DU BOIS y MARIE JEANN (grabadores)

El Invierno

Cuadro original c. 1715-1716, grabado 1740

Aguafuerte coloreado. Mancha: 46 x 34 cm; papel: 67 x 51,5 cm. Firma: «A. Watteau invé» inscripción al pie del anverso

Inscripciones: «L'Hyver / A. Watteau invé/ grabé d'apres le tableau original peint en ovale par Watteau chez Mr./ Crozat, haut de 4 pieds 5 pouces sur 3 pieds 9 pouces de large/ a Paris avec privilege du roy – Tav IV»

Sevilla. Universidad, Rectorado

El tiempo es el mayor enemigo del hombre. Es el símbolo inequívoco de su caducidad, de su mortalidad. Es por ello que el ciclo iconográfico de *Las Cuatro Estaciones* no hay que verlo únicamente como una representación de las cuatro épocas del año, sino como una alegoría de la fugacidad de la vida. Este simbolismo, que se repite desde la Antigüedad, hay que ponerlo en relación con el simbolismo platónico de los números. Frente al número tres, que representa el mundo de la idea, la divinidad, el cuatro simboliza la realización de la idea, el mundo material. El Ouroboros o serpiente que se muerde la cola es el símbolo de la eternidad. Es el círculo, figura perfecta de infinitos lados, que representa la divinidad. Frente a esto, el cuatro corresponde a la tierra, y todo lo que ésta conlleva de caduco y transitorio. Cuatro son los puntos cardinales, cuatro son los elementos, cuatro los temperamentos, cuatro son igualmente las edades del hombre, cuatro las partes del día, y cuatro son, finalmente, las estaciones que forman el curso del año solar.

Adaptada esta teoría a la cultura cristiana, la imperfección, y por tanto la caducidad del ser humano, viene dada por el pecado de nuestros primeros padres. Antes de la caída, el hombre era perfecto, dado que los cuatro elementos que lo forman estaban mezclados de forma armoniosa y equilibrada. Tras el pecado, esta armonía desaparece, prevaleciendo uno de los elementos sobre el resto, dando lugar a los humores y temperamentos. La imperfección trae consigo el pecado, la enfermedad, el envejecimiento y la muerte. Ésta, la muerte, puede acaecer en cualquier hora y edad. El paso del tiempo, el transcurrir de las horas, es un recordatorio permanente del ineludible fin al que todo ser humano está sujeto.

El tema de *Las Cuatro Estaciones*, asimiladas a las cuatro Edades del hombre, al igual que los cuatro momentos del día, simbolizando el paso del tiempo, es un motivo que se sucede en los salones y palacios como recordatorio metafísico, en los ambientes más alegres y desenfadosos, de la transitoriedad y fugacidad de la vida.

La sucesión de las estaciones, puesta en relación con las Edades del Hombre, intenta ser un recordatorio permanente, de que al igual que una estación sucede a otra, formando un año, un ciclo perfecto, así la vida del hombre, la más larga, la más afortunada, tiene un ciclo limitado, cuyo término es la muerte, ante la cual no hay solución posible. Puede decirse con propiedad que el tema de la Cuatro Estaciones es un *memento mori*, encubierto bajo una apariencia humanista y pagana.

El último de los cuadros que pintó Antoine Watteau para la serie de las Cuatro Estaciones corresponde al Invierno (L'Hyver). Un anciano de fuerte torso y fornidos brazos, cabello cano y luengas barbas, se calienta ante un fuego que es alimentado por un joven de ensortijado cabello. A pesar del frío que parece aterir al anciano, éste se encuentra semidesnudo, cubierto apenas por un manto. El invierno se simboliza por medio de un anciano ya que se considera que esta estación se corresponde con la última etapa de la vida del hombre. Emergiendo del fondo, aparecen las ramas de un árbol seco, símbolo de la muerte. Tras el anciano se halla al dios Eolo con sus vientos, pues éstos provocan las tempestades, más frecuentes en invierno que en ninguna otra época del año, a las cuales parece aludir el cielo agitado y preñado de negros presagios que se aprecia en el fondo.

Dado que en el resto de alegorías de las Estaciones, todas ellas están simbolizadas por medio de un dios clásico, es lógico suponer que aquí también lo esté, siendo en esta ocasión Vulcano el elegido, dada su vinculación con el fuego, el cual le sirve en esta ocasión para calentarse en la fría noche. El hecho de representarlo con las piernas entrecruzadas puede hacer referencia a su característica cojera. A esta identificación contribuyen los fuertes brazos, propios del esforzado trabajo del herrero, en contraposición a las encogidas piernas.

Sobre la roca que sirve de amparo y refugio al anciano dios, se yergue una cabra, símbolo de Capricornio, que se corresponde con el mes de

Diciembre. El mes de Enero, cuyo signo es Acuario está simbolizado por medio del agua que fluye de un cántaro, en cuya corriente se aprecia la figura de un pez, por medio del cual se simboliza a Febrero y su signo Piscis.

De nuevo es Ripa la fuente de esta iconografía, unificando Watteau en una sola las dos alegorías de las estaciones que hace el iconólogo italiano. Los cuatro grabados guardan una auténtica unidad iconográfica, siendo el único que se sale del conjunto el Otoño, omitiendo los signos del Zodíaco que figuran en el resto, aunque ajustándose en todo a la tradición iconográfica, en la cual las estaciones se asimilan a los dioses clásicos, y cada uno de ellos a una de las Edades del Hombre.

[A.A.C.]

BIBLIOGRAFÍA

RIPA (1603); SEDLAMAYR (1965); BUENDÍA (1971); CIRLOT (1979); CROW (1989); PRADOS (1989); GARCÍA FELGUERA (1993); REAU (1996); LEVEY (1998); SEOANE PINILLA (2000); BAYLEY (2003).



L'HYVER

Gravé d'Après le Tableau original Peint en ovale par Watteau, chez—
M. Crozat, haut de 4. pieds 5. pouces, sur 3. pieds 9. pouces de large .
Paris avec privilege du Roi. 1714

JEAN COUSIN, «EL JOVEN» (inventor) PIETER DE JODE (grabador)

Juicio Final

Cuadro original 1585, grabado 1615

120 x 170 cm (sin marco); 136 x 194 cm (con marco)

Firma: «JOAHNNES COUSIN SENONIEN/SIS INVENIT ET PINXIT/ Petrus de Iode in aes Incidit/ In Paris chez P. Dreuct aux Galleries»

Cádiz. Real Academia de Bellas Artes

En 1585 Jean Cousin «el Joven» pinta *Le Jugement Dernier* (El Juicio Final), único cuadro que le puede ser atribuido con seguridad, conservado actualmente en el Museo del Louvre. En él, siguiendo la visión de Ezequiel, se representa el día del Juicio Final, en el que todos los seres humanos resucitarán en cuerpo y alma, rindiendo cuentas ante Yahvé por sus hechos realizados en la tierra.

El grabado, tomando como modelo la tela de Cousin, fue realizado en 1615 por Pieter de Jode, y sus planchas grabadas en París «Chez Drevet, rue St. Jacques, a la Nonciation. Avec Privilege du Roy».

Dado su gran tamaño, el grabado está formado por nueve hojas que se ajustan formando la imagen completa. Aunque es una copia totalmente fidedigna del original, al grabado se le añaden a ambos lados, dos textos, uno en latín y otro en francés, con las citas bíblicas alusivas al Juicio Final. Entre ambas citas se encuentra la dedicatoria a Ludovico XIII, rey de Francia y Navarra y Henrici IV.

El tema iconográfico del Juicio Final o La Segunda venida de Cristo, es un tema recurrente en el arte cristiano. El milenio o reino de Cristo en la tierra se esperaba que comenzara en el año 1000; pero al comprobar que no fue así, la Iglesia comenzó a insistir, a partir de ese momento, en la idea de las Cuatro Postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria. Es a partir del siglo XII cuando el modelo iconográfico se halla plenamente establecido. La multitud se acumula en el valle de Josafat, según mandato bíblico. Allí, Dios Padre, en juicio inapelable, divide, a la derecha los justos y a la izquierda los pecadores.

El grabado de Cousin y Jode sigue fielmente el esquema compositivo antes descrito. En la parte superior, Dios Padre, coronado como monarca de los Cielos, está sentado sobre la bola del mundo. A sus pies, un libro abierto muestra dos de las referencias al Juicio Final: «*Iudicium sedit, et libri aperti sunt. Daniel Cap. 7; Et Iudicabuntur mortui ex his quae scripta sunt in libris. Apocalip. Cap. 20.* En el ángulo superior derecho sendos profetas, provistos de filacterias, hacen mención a las profecías que anuncian el día del juicio: «*Recordare*

*quod steter in conspectu tuo ut averterem indignationem tuam ab cispropterea deduc eos in manu gladii. Ierem. Cap. 18; «Congregabo omnes gentes et ducam eos in valle losaphat, et disceptabo cum eis. Ioael», Cap. 3. El lado izquierdo es ocupado simétricamente por otros dos profetas que muestran, de nuevo, sendas filacterias: «Dominus ad Iudicium veniet cum senibus populi sui et principibus eius». Isaia. Cap. 3; «In tempore illo salvabitur populus tuus omnis, qui inventus fuerit scriptus in libro vitae. Daniel». Cap. 12. En la esquina superior derecha un ángel muestra una cartela adornada con una corona, en la que advierte al género humano: «*Vigilates quia nescitis dies neque horam. Matth. Cap. 14.**

Dios Padre se encuentra flanqueado por Cristo y la Virgen, al tiempo que todos los profetas, doctores, santos y mártires forman la Corte Celestial. Bajo el trono, una cruz sirve de transición entre el Cielo y la Tierra, a la que descendió Cristo, sacrificándose para la salvación del género humano.

Un gran número de edificaciones de apariencia clásica, entre las que sobresale un templo circular, sirven para identificar el mundo terreno, el cual se encuentra absolutamente saturado de figuras humanas, que se agrupan en continuas oleadas, como si de sucesivas generaciones se tratara, desde el horizonte hasta el primer plano, mientras los ángeles ponen orden en este torbellino de cuerpos, separándolos a derecha e izquierda. Contrasta la actitud de unos y otros. En tanto los justos reflejan en sus rostros y actitudes la paz y serenidad que les confiere encaminarse al Paraíso, los pecadores están sometidos a innumerables y diferentes torturas, apreciándose cómo las serpientes y los monstruos se entrelazan en sus cuerpos, afanándose los diferentes demonios en arrastrarlos a las profundidades infernales, mientras los dragones vomitan fuego e infunden pavor en los aterrados pecadores que comprueban que ya no queda tiempo para el arrepentimiento. En el primer plano, en la parte inferior se busca el contraste en las figuras del apolíneo ángel que ayuda a salir de su tumba a los justos, y los pecadores que son transportados en medio de su desesperación en la barca que los conducirá a las sombras eternas.

Aunque el grabado sigue fielmente el esquema compositivo del cuadro de Jean Cousin, reflejando la raigambre clásica de sus figuras que recuerdan en sus cuerpos las figuras de Miguel Ángel y de Rafael, la composición es mucho más dinámica, como se aprecia en el rompimiento de gloria, así como en la composición diagonal, denotando una tensión y vitalidad acorde con el tiempo transcurrido entre la fecha del cuadro y la del grabado, que supone la transición del Manierismo a un Barroco incipiente, pleno de vitalidad y dinamismo.

[A.A.C.]

NICOLAES ELIASZ PICKENYOY

El Juicio Final, c. 1601-1625

Óleo sobre lienzo. 188 x 192 cm

Inscripción: «NP» Nicolás Pickenoy

Cádiz. Museo, Nº Inv.: CE20039

Según la bibliografía existente, este lienzo, obra de Nicolaes Elias Pickenoy, procedía del Convento del Carmen de Cádiz, donde se encontraba situado en la biblioteca, lugar de estudio y reflexión. Durante la Desamortización fue depositado en el también Convento de San Francisco de la misma ciudad, desde donde pasó a la Academia de Bellas Artes gaditana, siendo recogido después por Pedro de Urquinaona a quién le fue retirado posteriormente para volver a su lugar en la Academia.

Inicialmente, dado el anagrama que lo firma, fue considerado obra de Nicolás Poussin; sin embargo esta atribución fue ya puesta en duda cuando se publicó el catálogo de pinturas del Museo de Cádiz de 1876, pasando desde ese momento a ser obra anónima hasta que se produjo la visita del Director del Museo de La Haya que identificó el citado anagrama NP como correspondiente a Nicolaes Elias Pickenoy, autor con el que se ha vinculado la obra desde entonces.

Pickenoy fue un pintor holandés nacido en Ámsterdam en 1590 y fallecido en la misma ciudad entre 1654 y 1656. La crítica siempre lo ha considerado un especialista en retratos para la burguesía holandesa, retratos de sobrias composiciones y adustos rasgos, siendo por tanto este lienzo de temática religiosa menos habitual en su producción artística. Su composición tan abigarrada, tan narrativa en actitudes y personajes queda concentrada o dominada por un punto de fuga de donde emerge esa idea de eternidad, de infinito, tal vez un recurso muy manierista que pervive aún en este lienzo tan interesante, que remite a un vacío, casi a un rasgo simbólico, más que realista para condensar la importancia del mensaje del cuadro. En torno a ese punto de fuga trazado en diagonal para generar una mayor sensación de profundidad, se dispone un único mundo celeste y el mundo terrenal, seccionado y dividido por ese punto de fuga en el bien y el mal. Éste, el terreno, es el mejor tratado para, tal vez, así aumentar el carácter pedagógico o ilustrativo del fin de los días. Presenta un primer plano de cuerpos resucitados, algunos aún emergiendo de las tumbas, otros con los sudarios, incluso algunos cubiertos

por paños, que queda ordenado por un cuerpo central con un excelente tratamiento anatómico que, aún con el sudario cubriendo la cabeza y la pierna, se muestra en una actitud expectante, sin saber si finalmente será acogido en el mundo celeste. Él marca el límite del bien y del mal. Hacia la izquierda los cuerpos se elevan al cielo de forma natural o con ayuda de los ángeles, destacando un espléndido desnudo que se sitúa de espaldas al espectador como un artificio generador de espacio y una mujer que extendiendo los brazos comienza a elevarse y que recuerda modelos de Guido Reni. Hacia la derecha de aquel personaje central, la caída a la sima del infierno, lugar representado de manera impactante por un diablo que bajo la apariencia de un fauno parece raptar las almas pedidas, entre otras a una mujer que es arrastrada por los cabellos, recordando nuevamente escenas de Reni, en concreto el cuadro de *La Matanza de los Inocentes*, para ser arrojada, al igual que un desnudo femenino que es cargado por un diablo a semejanza del *Rapto de Europa* de Rubens, a las llamas que emergen de una grieta, por donde salen los diablos y hacia la cual es empujada la informe masa de pecadores que se pierde en el horizonte.

La zona celeste, por su parte, separada por una densa y negra nube que surge de la grieta del infierno y cuya oscuridad despeja un lumínico rompimiento de gloria, está bastante menos tratado que la zona terrestre. Muestra santos, ángeles, arcángeles y almas que llegan a contemplar a Dios Padre, que aparece sedente sobre una nube en el punto central más elevado de la composición, y cuya gloria ilumina toda la zona celestial.

Pese a lo común del tema y a la indudable vinculación religiosa del lienzo resulta interesante el especial tratamiento de la zona terrena, la gran profusión de tipos, caracteres y expresiones del bien y del mal recogidas de una forma más próxima, en un plano más cercano y directo que el celestial. Una manera intensamente religiosa de recordar el tránsito por la vida, sombra y sueño que despierta en un inapelable Juicio Final.

[J.R.B.C.]

BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ (1876), pp. 66-75; BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES (1919), p. 33; QUINTERO (1919), pp. 41-46; ROMERO (1934), p. 328; PEMÁN (1952), pp. 98-101; BOLETIN DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES (1969), p. 212.



ANÓNIMO TOSCANO

Santa Cecilia, c. 1701-1750

Óleo sobre lienzo. 164 x 106 cm

Cádiz. Museo, N° Inv.: CE20084

De este lienzo la crítica ha pensado que era un retrato, tal vez de una dama que se llamara Cecilia, y es que esta figura que queda arropada bajo el mensaje iconográfico de la santa resulta de un irresistible enigma, porque sólo, tal vez, los rasgos individuales, más que los conceptos abstractos, puedan generar esa intensidad que produce lo no evidente, pero presentido.

Enmarcada, a la manera de los retratos oficiales de la época, sobre un fondo arquitectónico dominado por el pedestal y basa de una monumental columna que se desvela tras apartar el rojo dosel que enmarca el ángulo superior izquierdo de la composición y del cual pende un oscilante borlón. Sedente y vestida con un espléndido traje que emerge de la penumbra a través de una luz lateral que abre velados colores verdes en las mangas y en esa especie de chal transparente que le cubre el pecho, mientras que el intenso plegado de la falda queda sumido en la oscuridad, de donde sólo emerge a golpe de ligeros reflejos.

Pero si el traje que la viste resulta sutil y sugerente, la blanca piel de sus manos y rostro que se abre a la luz, resaltan elementos de gran significado. Las manos delicadas, precedidas de bulbosas bocamangas. La izquierda que toca el teclado, en un ademán codificado, más como un reconocimiento del instrumento, que como la ejecución de cualquier pieza musical; y la derecha que reposa desmayada sobre el regazo, suavemente, desgana-da, olvidada y sujetando una partitura. El rostro que nos mira frontal, destacado de su abundante cabellera, envuelta en nimbo de santa, y de sus ondulados hombros. Mujer, joven de melancólicas facciones, casi murillescadas –tal vez de ahí su

atribución a Bernardo Germán Lorente en tiempos– de maquilladas mejillas, algo oculto en la mirada que quiere transmitir, tal vez como la música de la que la santa era y es patrona, pero que permanece en el espacio pictórico para que vayamos hacia él, tal vez como la música. Junto a ella un órgano, simple referente que contribuye a desplazar verticalmente la composición y en el que el niño atlante que soporta el teclado se alinea con los tubos de sonido.

No se sabe su origen, se desconoce si corresponde a una representación doméstica o religiosa: ambas se pueden dar, pese a su modelo iconográfico. Sin embargo, es cierto que también es una muestra de vestuario, peinados, en suma, claves culturales de una determinada clase social y tal vez de actitudes ante la vida, la melancolía del breve sueño de la vida que emana de esa mirada.

Las colecciones de las Academias de Bellas Artes, ante su peligrosa dispersión, fueron obligadas a incorporarse a los fondos de los museos provinciales. En el caso de Cádiz eso ocurrió en 1851, inaugurándose el Museo Provincial en 1852 con 110 cuadros. En la relación que se hace en ese momento figura una «Santa Cecilia, tocando el órgano. Cuadro original de escuela alemana. De incierto autor». Sin embargo, ya en el catálogo de 1876 aparece como anónimo de escuela Boloñesa, idea que se mantiene hasta 1952 en que César Pemán la cita como de origen napolitano, además de atribuirse, como ya se ha mencionado, al pintor sevillano Bernardo Germán Lorente. Finalmente, en una reciente visita al museo Alfonso Pérez Sánchez lo vincula con la escuela toscana.

[J.R.B.C.]

BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES (1876), p. 109; BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ (1919), pp. 29-37; PEMÁN (1952), pp. 118-119.



JEAN-FRANCOIS BLONDEL

Description des festes données par la ville de Paris. A l'occasion du mariage de Madame Louise-Elisabeth de France & de Dom Philippe Infant & Grand Almiral d'Espagne, les vingt-neuvième&trentième Août mil sept cent trente-neuf, 1740

Paris, Imprimerie de P. G. Le Mercier, 1740. Inventores: Salley; Edm. Bouchardon; Jacques Rigaud; Chevalier Servandony; Jacques Gabriel, 1^{er} Arch. du Roy. Grabadores: Jean-Francois Blondel, P. Soubeiran, Jacques Rigaud

Calcografía a buril. 63,3 x 48 cm. Grabado reproducido: Plancha XIII. Corte longitudinal, visto en perspectiva, del edificio del Ayuntamiento de París, con su patio y salas decoradas e iluminadas para el baile de la noche del 30 de agosto de 1739. 50,8 x 83,4 cm

Inscripciones: «Coupe du bâtiment de l'Hôtel de Ville vu en perspective sur sa longueur ou sont représentées les decorations et illuminations de la cour et des salles où s'est donné le bal la nuit du XXX au XXXI Aoust MDCCXXXIX», «Inventé por Salley, dessiné et gravé par J. F. Blondel»
Cádiz. Real Academia de Bellas Artes

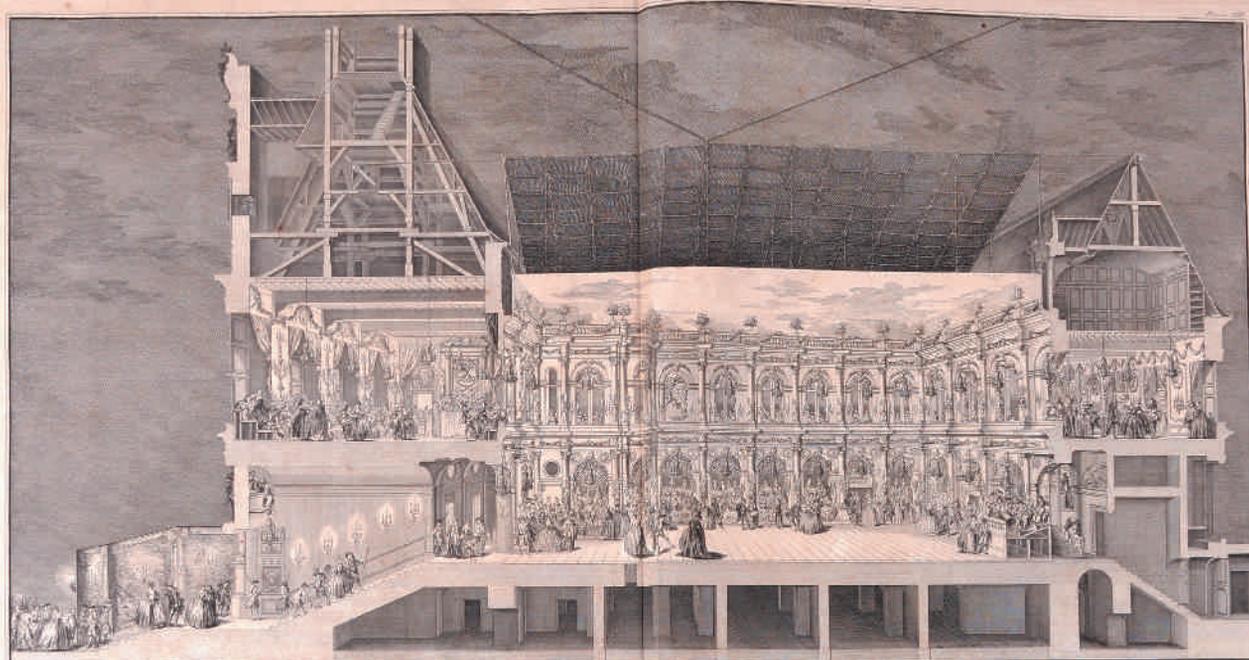
El libro que se editó para dejar constancia de las fiestas que el Ayuntamiento parisino organizó, y de las arquitecturas y decoraciones efímeras que generaron, para celebrar el matrimonio de Luisa Isabel de Francia, hija de Luis XV, con el infante Felipe, segundo hijo de Felipe V de España y de Isabel de Farnesio, que llegaría a ser duque de Parma, Piacenza y Guastalla (1748-1765), muestra de manera rotunda y espléndida las esencias del Barroco francés, tan racional, exquisito y clasicista en su arquitectura como desmesurado en su despliegue ornamental y ceremonial –ese mismo Barroco que tuvo su eco en la Corte de los Borbones hispanos–.

A la relación escrita de los acontecimientos festivos acompañan trece grandes estampas, varias a doble página, talladas a buril y firmadas por J. F. Blondel. Jean-Francois Blondel (Rouen, 1683-París, 1756) era miembro de una notable saga de arquitectos, trabajó como tal en Suiza, además de en su país, pero fue también un experto grabador como muestran las ilustraciones de los más importantes tratados arquitectónicos publicados en París durante la primera mitad del siglo XVIII –no confundir con su sobrino Jacques-Francois Blondel (Rouen, 1705-París, 1774), también arquitecto, importante teórico y autor de los textos de arquitectura de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert–.

Los grabados muestran distintos aspectos de lo que fue el espacio principal de la fiesta, el tramo del río Sena entre el Pont-Neuf y el Pont-Royal: las construcciones efímeras del Templo del Himeneo, en la explanada que divide el Pont-Neuf; el espectacular Salón de Música, construido sobre una isla en el centro del río en torno a una gran columna; el Trono

regio, levantado sobre una de las fachadas del palacio del Louvre, o la ribera del Sena, con una multitud de barquillas adornadas e iluminadas. Destacan las estampas a doble página que muestran con todo detalle las plantas y alzados del edificio del Ayuntamiento y de los decorados construidos allí para la celebración de un baile nocturno que los comerciantes parisinos ofrecieron a la ilustre pareja. En ellas se aprecia cómo los elementos góticos originales del edificio quedaron completamente ocultos por una efímera decoración barroca consiguiendo especialmente unos resultados espectaculares en el patio. A éste, para transformarlo en un gran salón de baile, se le había dotado de un nuevo suelo de madera, y un gran lienzo horizontal, a modo de techo, que recreaba un cielo pintado con nubes. Un gran cable tendido entre la torre de San Juan y el campanario del reloj servía de apoyo a una ingeniosa estructura de sogas y lonas que formaba un provisional tejado a dos aguas para proteger al patio de la lluvia y el viento, y para sostener el celeste decorado. Además, ahora, sus galerías estaban compuestas por dos órdenes superpuestos de columnas, jónico y corintio, con sus correspondientes entablamentos y cornisas; todos estos elementos cuidadosamente pintados, imitando mármoles de colores y dorados. La balaustrada que remataba las fachadas al patio estaba decorada con jarrones dorados con naranjos y guirnaldas de flores; abundantes festones y colgantes se repartían por toda la falsa arquitectura; y más de mil seiscientas luminarias contribuían al brillo del acontecimiento. Pinturas, esculturas y muebles completaban el cambio radical de aspecto del vetusto edificio.

[F.J.C.V.]



COUPE DU BÂTIMENT DE L'HOTEL DE VILLE VEU EN PERSPECTIVE
 ILLUMINATIONS DE LA COUR ET DES SALLES OÙ SE ST DONNE
Cette Fête donnée par le S^{te} de Paris à l'occasion du Marriage de Madame



sur SALONGUET OU SONT REPRÉSENTÉES LES DÉCORATIONS ET
 LE BAL LA NUIT DU XXX AU XXXI AOUT MDCCXXXIX
Leurs Catholiques de France et de Navarre Philippe V. d'Espagne & Lorraine

MARIE F. VERARD FEMME LATTRE

Fêtes publiques données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin les 23 et 26, Fevrier M. DCC. XLV, 1745

Dibujos: A Benoit, Charles Houtin, Maruyé. Escultores: A Benoit, Le Bas, C. Lisem J. M. De Lafosse, Oubrier, Tardieu, N. le Mire. Grabadores: Jacques Flipart. Libro en papel con grabados al aguafuerte en su interior. 64 x 108 x 20 cm.

Cádiz. Real Academia de Bellas Artes

La vida de la Corte de Francia, al igual que la del resto de las grandes Cortes europeas, estaba marcada por los acontecimientos que tenían como protagonistas a los principales miembros de la Casa Real. Nacimientos, bodas y fallecimientos son los principales actos en los que la gran urbe, cabeza de la Corte y escaparate del Reino, aprovecha para aclamar, homenajear y vitorear a sus monarcas. En el caso de los fallecimientos, estos homenajes en forma de exequias, se extendían a todo el territorio de la nación, erigiéndose túmulos y catafalcos, más simples o complejos, según la importancia de la ciudad y de los conocimientos, más o menos profundos, de mitología y emblemática, que poseyeran sus miembros. Estos acontecimientos públicos suponían la ornamentación de la ciudad por medio de arquitecturas efímeras, en las cuales colaboraban los principales intelectuales, emblemistas y eruditos de la Corte. Dichas arquitecturas, compuestas fundamentalmente por arcos de triunfo y altares alusivos al hecho que se celebraba, jalonaban el itinerario que había de atravesar la comitiva en su triunfal y aclamado recorrido público, para lo que se preparaban toda una serie de carros alusivos al evento en cuestión, como es en este caso, una boda del heredero al trono de Francia.

Estas celebraciones y ornatos, aunque efímeros en sus materiales, no se podía permitir que cayeran en el olvido, por lo que son plasmados en bellos libros que recogen todo el ceremonial de las celebraciones, remarcando el empeño con que los ciudadanos han aclamado y festejado a sus monarcas, haciendo hincapié, sobre todo, en la riqueza de la celebración y en la profundidad de las representaciones alegóricas.

En el libro se describe con extraordinaria minuciosidad la ornamentación de las diferentes plazas y calles de Paris por medio de templos alusivos a los esponsales del Delfín Luis Fernando, hijo de Luis XV, con la princesa Marie Josephe de Saxe. Así, en la Place Dauphine estaba ubicado el templo del Himeneo; en la Place du Carrousel, hoy Carrousel du Louvre, se sitúa l'Été, simbolizado por Ceres; en la Place de Louis le Grand, hoy Place Vendôme, Le Printemps, simbolizado por el Templo de Flora; en la Rue de Seve, el templo de Vertumno; y en la Place de l'Estrapade, l'Hiver, donde una gruta representaba el

palacio de Eolo, dios de los vientos. Estas edificaciones efímeras, en cuyo interior se albergaban los templos antes aludidos, se hallaban ornadas con extraordinarios frontispicios cubiertos con figuras alegóricas. Se finaliza en La Place de l'Hotel de Ville, donde tienen lugar los fuegos de artificio. Igualmente se hace mención a la ornamentación de l'Hotel de Ville con motivo del anterior matrimonio del Delfín en 1745 con la infanta de España María Teresa Rafaela de Borbón, muerta prematuramente en 1746.

Especialmente significativo resulta el grabado, a doble página, del cortejo atravesando la Place de Louis le Grand, presidida por la estatua ecuestre de Luis XIV, símbolo del poder absoluto de los monarcas franceses, antes de que fuera remodelada y sustituida por la columna napoleónica. La comitiva estaba formada por varios carros alegóricos: Carro de Marte, Carro del Himeneo, Carro de Ceres, Carro de Baco y Carro de la Ville. El más importante y más elevado de todos ellos es el Carro de Marte, en alusión al carácter guerrero del Delfín. El Dios del Himeneo, en el siguiente carro, porta en sus manos los retratos de los novios, entrelazados con guirnaldas de flores, en tanto que un fuerte Eros prende el fuego en un pebetero. El Carro de Ceres simboliza la abundancia, en tanto que el Carro de Baco con la figura del Dios niño exhibiendo un racimo de uvas, es símbolo de alegría. El texto de las páginas se halla siempre inscrito en orlas, que varían según los temas inscritos dentro de la caja. Junto a las descripciones, minuciosas y prolijas, de cada uno de los elementos ornamentales, se sitúan los grabados, como testimonio visual, realizados por los mejores grabadores del momento, todos ellos de una extraordinaria calidad, algunos realizados a doble página, los de mayor calidad. Se encuentran firmados, tanto por el pintor como por el grabador. Es de destacar la autoría del texto, que se debe a una mujer: *Marie F. Verard femme Lattre*, tal como deja firmado al pie de la explicación del frontispicio.

Los grabados, en cuanto a su iconografía, denotan una extraordinaria erudición y profundo saber humanístico, pudiéndose rastrear sus fuentes iconográficas en la *Iconología* de Cesare Ripa, publicada en Roma a principios del siglo XVII. Los dioses clásicos se erigen como auténticos

protagonistas de la celebración de los esponsales, protegiendo a los contrayentes, auspicándoles tanto fuerza y valor al novio, como un feliz matrimonio a la novia, así como salud, inteligencia y sabiduría a ambos, por medio de los cuales el país gozará de buenas cosechas, así como de una extraordinaria riqueza y abundancia.

[A.A.C.]

BIBLIOGRAFÍA

MAL LARA (1570); RIPA (1603); RODRÍGUEZ (1666); MINGUEZ (2000); MARTÍNEZ LÓPEZ (2001); BERNAT VISTARINI (2002); LÓPEZ POZA (2004).



VUE PERSPECTIVE DE LA PLACE DU LOUVRE LE GRAND
avec la représentation de la fontaine des Glais et de toutes les gardes de la Ville le 17 Janvier 1747
Dessiné de Monsieur LE DUC DE SAINT-AUBERT par le Peintre M. J. B. de Saxe

VALENTINUS LEFEBRE

Opera selectiora quæ Titianvs Vecellivs Cadvbriensis et Pavlvvs Calliari Veronensis inventarvnt ac pinxerunt, quæ que Valentinus Le Febre Bruxellensis deliniavit et sculpsit, 1682

Venecia, Iacobvs Van Campen. Autores de los grabados: Inventores: Tiziano, Veronés, Tintoretto y Carlo Saraceni; grabadores: Valentín Lefebre y Juan Le Clerc; impresores: Jacobo Van Campen y Juan Jacobo de Rubeis. Técnica de los grabados: calcografía al aguafuerte. 54,5 x 41, cm
Grabado reproducido: «Triunfo de Venecia (*Pax Veneta*)», 76,7 x 50,2 cm

Inscripciones: «*Pavlvvs Calliary Veronensis invent & pinxit*», «*V. Lefebre del. et sculps.*», «*J. Van Campen formis Venetys*»
Cádiz. Real Academia de Bellas Artes

El presente ejemplar de la *Opera selectiora... Titianus... et Veronensis...* corresponde a la segunda de las cuatro ediciones que se hicieron de la misma (la primera en Venecia, 1680). Contiene un total de 47 grabados, incluido el de la portada, algunos a doble página; de los cuales 24 reproducen pinturas de Tiziano, 20 de Veronés, uno de Tintoretto y otro de Carlo Saraceni, incluido en la publicación pero realizado por otro grabador (Ioannes Le Clerc) en Roma en 1619. Las estampas son espectaculares por su gran tamaño y por la belleza de los cuadros que reproducen. El belga Valentín Lefebre demuestra en ellas sus notables dotes como dibujante, aunque no tanto como grabador: la dureza y simplificación de las gradaciones tonales de los grabados no hacen justicia a las pinturas originales. No obstante, este repertorio de imágenes tuvo el mérito de difundir aquella parte notable de la obra de Tiziano y del Veronés realizada para decorar los techos y paredes de algunos palacios venecianos. Este es el caso del grabado seleccionado, que reproduce, a doble página –pero invertida– la gran pintura ovalada sobre lienzo que el Veronés realizó en 1582 para el techo de la gran sala asamblearia del Palacio Ducal de Venecia (*Sala del Maggior Consiglio e Scrutinio*) en el marco del ciclópeo programa de renovación ornamental que se emprendió entre 1579 y 1582 como consecuencia de un terrible incendio en diciembre de 1577. El óvalo (de más de nueve metros en su eje mayor, por casi seis en

el menor) representa la apoteosis de la alegoría de la ciudad y se le conoce como el *Triunfo de Venecia* o la *Pax Veneta*. Un aspecto a destacar de esta composición plenamente barroca, en su dinamismo, en lo forzado de su encuadre y punto de vista, en lo imposible de su arquitectura salomónica y en lo teatral de su estructura, es la ambivalencia de su lenguaje simbólico: apto tanto para una iconografía de carácter político, como para una temática religiosa. El espacio ha sido dividido en dos grandes ámbitos, el superior o celestial, donde se representan a las alegorías benéficas: paz, justicia, prosperidad, victoria o fama, en torno a la Venecia glorificada y ascendente, coronada como una Virgen por los ángeles; y el terrenal, con la balconada abalaustrada desde la cual los venecianos –dignatarios, eclesiásticos, hermosas damas– se asoman contemplando, ora los divinizados seres que sobrevuelan en una nube sobre sus cabezas, ora la escena bélica que se desarrolla en el tercio inferior del óvalo. Allí, los poderosos guerreros a caballo, se muestran como victoriosos defensores de la ciudad y el pueblo veneciano, aquí representados por mujeres, niños, ancianos y por el león alado de San Marcos. Y, todavía en un escalón inferior, casi subterráneo, la alegoría de los vencidos: entre despojos de la batalla, un guerrero desnudo, como un condenado del infierno, se apoya en un perro mientras contempla la luz irradiada por la deificada Venecia.

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

CORTES (2003), p. 371.



PAVLVS CALLIARY VERONENSIS INVENT & PINXIT

V. J. de ...

... ..

JOHN LAUGHLIN

Cucharas, 1754

Plata fundida, repujada y cincelada. 20 x 4,5 x 2 cm

Marcas: «IL», «H», contrastes de Dublín

Cádiz. Colección Mora-Figueroa

Pareja de cucharas de un ajuar integrado por seis piezas para el servicio de postre (compota, según su propietario), que debió formar parte de un conjunto mayor, hoy disperso. El mango es plano y posee una suave elevación hacia el extremo; muestra decoración incisa muy simplificada que consiste en una rocalla flanqueada por tornapuntas vegetales, prolongados para formar un elegante roleo. El cuenco es alargado y poco profundo, destacando en su seno unos adornos en relieve a base de frutos jugosos, racimos de uvas y hojarasca.

Estas cucharas responden al lenguaje formal y estético de la platería rococó inglesa. Gracias a las marcas que poseen, sabemos que fueron hechas en la ciudad irlandesa de Dublín, en el año 1754, por un platero llamado John Laughlin. Las piezas carecen, no obstante, de la marca del fiel contraste marcador oficial, que ese año era Christopher Skinner.

Aunque la utilización de cubiertos está documentada desde la Antigüedad, tanto para el uso en la mesa como para fines religiosos, mágicos o funerarios,

no será hasta el Renacimiento cuando se consoliden una serie de pautas de comportamiento cortesano-aristocrático que, influenciadas por el refinamiento de la Corte francesa, acabarían siendo adoptadas por el conjunto de la aristocracia europea, difundiéndose también en círculos burgueses y, poco a poco, extendiéndose a todas las clases sociales. A fines del siglo XVII se acostumbraba a cambiar la cuchara cada vez que se había empleado para servirse de una fuente; en la práctica, esto obligaba al anfitrión a disponer de gran número de cucharas, en función del grupo de comensales. A mediados del siglo XVIII, cualquier mesa de la aristocracia y la alta burguesía consideraba fundamental que cada invitado tuviese su propio plato, copa, servilleta, cuchara, cuchillo y tenedor. A este servicio mínimo se sumaban los instrumentos diversos complementarios para servirse de las fuentes, entre los que probablemente se hallarían las cucharas de postre que contemplamos. Este tipo de cubiertos suele aparecer en algunos bodegones y otras pinturas europeas durante el siglo XVIII.

[G.G.L.]



FABRITIO CAROSO DA SERMONETA

Raccolta di varij Balli fatti in occorenze di nozze, e festín da nobili, cavalieri e dame de diverse natio..., 1630

Grabador: Giacomo Franco, 1630

Impresión sobre papel y grabado en cobre. 25,5 x 19 x 3 cm

Sevilla. Colección Zayas

Este volumen, publicado en Roma en 1630, corresponde a la segunda edición del libro del maestro de baile italiano Fabritio Caroso da Sermoneta (1526-1605) *Nobiltà di dame*, impreso en Venecia en 1600. Su autor fue un importante maestro de danza (en la portada del libro se le califica como «Eccellente maestro di ballare»), bailarín, teórico, instrumentista, compositor e «inventore di scene» del siglo XVI. La *Raccolta di varij Balli* ofrece al lector una serie de bailes de Corte típicos del Renacimiento italiano tardío. En él Caroso redefine y en algunos casos corrige ciertas informaciones que había incluido en su primer tratado de danza, *Il ballarino* (1581). En la *Raccolta*, treinta años posterior a la primera edición de la *Nobiltà di dame*, se proporcionan sesenta y tres reglas para bailar, seguidas de veinticuatro «avertimenti delle creanze». Dichas reglas y «avertimenti» están escritas en forma de diálogo entre el discípulo y el maestro de danza. A este diálogo, que conforma la parte teórica del libro, siguen cuarenta y nueve danzas dedicadas a damas nobles, reinas y princesas italianas y extranjeras, en las que se proporcionan coreografías específicas para cada una y que constituye la parte práctica. Dichas danzas aparecen precedidas de una dedicatoria en verso a la dama a quien están dedicadas, haciendo constar su nombre y su título, seguida de un grabado a página completa, la explicación del baile paso por paso, e incluyéndose finalmente la música que acompañará la coreografía. Ésta aparece escrita para soprano, incluyéndose el bajo de la misma, mientras que en algunos casos son danzas escritas en tablatura de laúd.

Los grabados que aparecen en el libro representan a parejas o tríos de bailarines en actitud de danzar.

Están firmados en las planchas, y son obra del grabador veneciano Giacomo Franco (c. 1550-1620), padre del pintor veneciano Giovanni Battista Franco. De Giacomo ya se habían incluido estampas en *Il ballarino* (1581), obra de Caroso. Estos grabados presentan composiciones sencillas, en las que los bailarines se disponen en un plano paralelo al espectador sobre un suelo de losetas que fugan en perspectiva hacia el centro, quedando vacía la pared posterior y concentrando de este modo el artista la atención del lector en las figuras de bailarines. En las estampas en que aparecen tres danzantes, éstos son un caballero y dos damas, situándose el primero entre las mujeres. El baile dedicado a Camilla Piccolomini, un «Furioso all'italiana», incluye un grabado en el que aparece una pareja ataviada a la moda del siglo XVI en actitud de bailar. Ella va ricamente vestida, con la mirada perdida, mientras que el caballero, que se descubre ante ella y le coge la mano, dirige su mirada hacia la dama. El caballero lleva espada al cinto y capa corta. El resto de grabados guarda gran similitud formal con éste, no apreciándose entre los grabados con igual número de figuras especiales diferencias compositivas. El marco que rodea a la composición no está completo, aunque en otras de las estampas del libro sí lo está. Sin embargo, algunos de los grabados incluidos en el libro no tienen marco. La música de esta danza, al igual que de otras incluidas en el mismo volumen, está escrita para tablatura de laúd, encontrándose en la partitura indicaciones agógicas, así como otras acerca de los movimientos que deben ejecutar los bailarines, apareciendo por ejemplo el momento exacto en que se hará la reverencia.

[A.J.E.]

BIBLIOGRAFÍA

NAGLER (1900), v. 5, pp. 133-134; THIEME y BECKER (1916), v. 12, pp. 365-366.

GIACINTO CERUTI

Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere del Padre Bonanni seconda edizione riveduta dall'Abbate Giacinto Ceruti ornata con CXL rami incisi d'Arnoldo Wanwesterout in Roma MDCCLXXVI A'spese di Venancio Monaldini Libraro al Corso, 1776

Grabador: Arnold van Westerhou

Impresión sobre papel y grabado en cobre. 29 x 24 x 5,5 cm

Sevilla. Colección Rodrigo de Zayas

La *Descrizione degl'istromenti armonici* es uno de los libros más importantes para el estudio de la historia de los instrumentos musicales del siglo XVIII. En él se describen y analizan no sólo instrumentos europeos sino también otros procedentes de África o Asia, haciendo referencia a algunos incluso chinos, y conformando un total de 140 entradas dispuestas a doble columna, antecedidas de un prefacio y de trece capítulos introductorios que tratan sobre los instrumentos y la música, e incluyéndose al final un índice de materias. Este volumen corresponde a la segunda edición del libro, escrita en italiano y francés. La primera, obra del jesuita Filippo Bonanni (1638-1725), apareció en Roma en 1722 con el nombre de *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonnorii indicati e spiegati*. En ella se incluían ciento cuarenta grabados en cobre de instrumentos musicales realizados por el pintor, dibujante y grabador flamenco Arnold van Westerhout (1651/66-1725). En la segunda edición, ampliada por Giacinto Ceruti, aparecen de nuevo dichos grabados. Éstos se disponen al final del volumen, numerados de acuerdo con el número de la entrada del instrumento representado en el diccionario, e incluyendo también el número de página en que se encuentra dicha entrada.

El grabado expuesto representa un singular instrumento construido por el artífice italiano Michele Todini para el Palacio Verospi de Roma. El instrumento del Palacio Verospi es muy ilustrativo del gusto de Todini por construir instrumentos de gran complejidad. El artífice piemontés (nacido en 1625 y muerto en Francia en 1689) fue, además de constructor de instrumentos musicales, un virtuoso de la musetta. Sus creaciones aparecen descritas en el libro de Athanasius Kircher *Phonurgia nova*, publicado en Kempten en 1673, y en una obra escrita por el propio Todini, la *Dichiaratione Della Galleria Armonica* (Roma, 1676). Llama la atención por su complejidad el instrumento reproducido en el libro de Ceruti, un claviórgano múltiple que según Oldham combinaba

un clave, un virginal, dos virginales ottavina y uno o cuatro órganos. De acuerdo con Ceruti, que le dedica una entrada de su *Descrizione*, el órgano incluía un clave y tres espinetas separadas de él, estando realizado con tal artificio que se podía escuchar una sola, dos o las tres a la vez, según quisiera el organista. Según Ceruti, el instrumento era digno de maravilla, y para su construcción empleó Todini dieciocho años. Aunque Kircher ya se había referido al instrumento, no lo había reproducido en su libro.

En el grabado de van Westerhout, el único entre todos los del libro que ocupa una doble página y que reproduce un instrumento concreto, se representa al organista ataviado a la moda dieciochesca, con casaca y peluca, ejecutando una pieza en el clave. A la derecha se sitúan las tres espinetas con sus respectivos teclados, y sobre ellas los tubos del órgano en tres castillos, quedando la pared izquierda del instrumento cubierta por un panel pintado con una escena campestre. Las consolas se disponen sobre unas patas decoradas con figuras humanas de medio cuerpo y motivos vegetales entrelazados. La disposición en «L» del instrumento se sigue en la alfombra bajo el mismo. Éste es el único de los instrumentos reproducidos en el libro en cuyo grabado se menciona al autor del mismo y su localización, lo cual redundaba en la importancia que Ceruti le concedía. Suponemos que van Westerhout pudo conocer el instrumento, pues desarrolló parte de su trayectoria artística en Roma.

El resto de grabados de instrumentos, cada uno de los cuales ocupa una página, presenta a un músico en primer plano dispuesto sobre un paisaje campestre de horizonte bajo, vistiendo indumentaria típica del país de origen del instrumento que tañe. En ciertos grabados aparecen también los intérpretes danzando, como ocurre en la estampa que representa a una mujer tocando el crótalo.

[A.J.E.]

BIBLIOGRAFÍA

NAGLER (1900), v. 24, pp. 181-184; THIEME y BECKER (1942), v. 35, pp. 446-447; MARTINOTTI (1995), p. 14; OLDHAM (1995), p. 23.

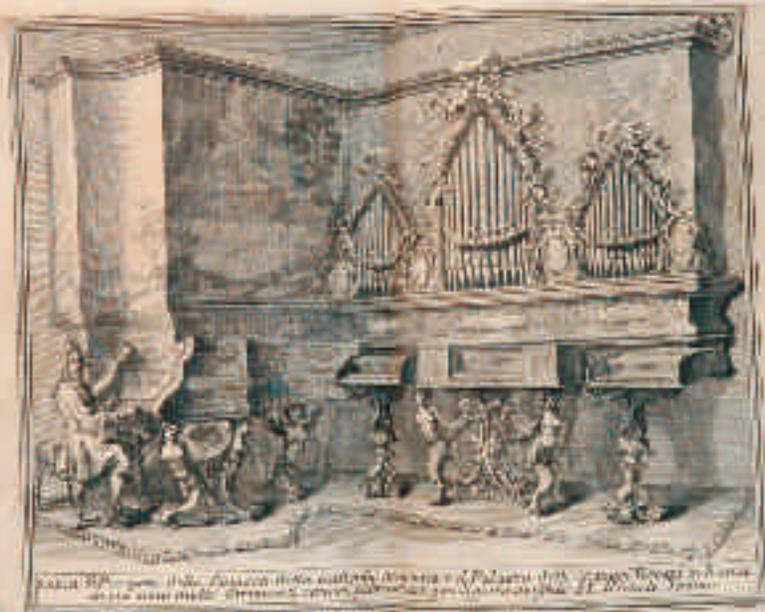


Fig. 1. Sala di Palazzo Reale, veduta dall'ingresso verso il Palazzo. Disegnata da G. B. Piranesi. Incisa da G. G. B. Piranesi.

JACOBUS Y ABRAHAM KIRCKMAN

Clavecín

Segunda mitad del siglo XVIII

Madera. 174 x 100 x 249 cm

Sevilla. Colección Rodrigo de Zayas

Clavecín realizado en Londres por Jacob y Abraham Kirckman (o Kirchmann), constructores de claves de origen alsaciano asentados en Inglaterra desde el año 1730, que desarrollaron su actividad durante la segunda mitad del siglo XVIII. El taller que fundaron continuó con su familia durante el siglo XIX, dedicado a la construcción de pianos, hasta ser finalmente absorbido por la casa Collard en 1898. Esta familia tuvo uno de los más prolíficos talleres de construcción de claves de Inglaterra durante el siglo XVIII, comparable al de Shudi, constructor de claves inglés de origen suizo.

Este clavecín es un instrumento de dos teclados, con sesenta y una teclas por teclado y una extensión de Fa 0 a Fa 4. La caja expresiva que tiene el clave es una muestra de las ansias de los Kirckman por innovar en la construcción de estos instrumentos, encontrándose otros ejemplos de claves experimentales en el «clave enarmónico» que Kirckman realizase para Robert Smith en el Trinity College de Cambridge hacia 1757.

La caja del instrumento está chapada y barnizada, con incrustaciones en el exterior, siendo ejemplo de la apariencia típica que presentaban los claves ingleses realizados desde 1720. Debido a los dos pedales que incluye el clave bajo los teclados, tuvo que ser construido con posterioridad a 1766, fecha en torno a la cual Kirckman comienza a utilizar estos mecanismos en sus claves. Uno de los pedales sirve para acoplar los teclados (pudiéndose realizar esta acción también mediante un tirador

manual), mientras que el otro activa la caja de expresión, compuesta por unas láminas de madera colocadas en la tapa superior del instrumento, que se abren al pisar el pedal destinado a tal efecto. Dicha caja de expresión, llamada «Venetian swell» (expresivo veneciano), cambia tanto el volumen del sonido que se está produciendo como su timbre. El propósito principal de este mecanismo no se conoce con seguridad. Cierta tipo de caja expresiva se encuentra también en el «liricordio» de Plenius, del que se publicó una descripción en 1755. Shudi patentó su «Venetian Swell» en 1769, adoptándolo Kirckman algún tiempo después. Por ello, este clave se puede fechar en los años 70 del siglo XVIII, estando muy relacionado con el que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, realizado por Kirckman en 1776, y que también tiene dos teclados. Asimismo, se relaciona con instrumentos contruidos por Shudi, tales como el del Kunsthistorisches Museum de Viena, realizado en 1775, también con dos teclados, dos pedales y caja expresiva.

Boalch y Williams piensan que el repertorio idóneo que interpretaría un músico de los años 70 del siglo XVIII en este clave estaría compuesto por obras de Scarlatti, Rameau, Handel, Corelli, Johann Christian Bach, Mozart, Arne, Purcell, Kirnberger, Hasse, Carl Phillip Emmanuel Bach y Sammartini. Esta selección de autores muestra que el instrumento de Kirckman era apropiado para un amplio repertorio de distintas escuelas europeas.

[A.J.E.]

BIBLIOGRAFÍA

BOALCH y WILLIAMS (1995), v. 10, pp. 76-78;
BOALCH y WILLIAMS (1995), v. 17, pp. 278-279; RIPPIN, SCHOTT, BARNES y O'BRIEN (1995), v. 8, pp. 216-246.



JOHANN CAROL KLOZ

Violín, 1756

Madera barnizada. 58,5 x 20 x 7,5 cm

Inscripciones: «Restaurado en Cádiz 1870»

Jerez de la Frontera (Cádiz). Colección privada don Antonio de la Herranz

Desde que en la segunda mitad del siglo XVI surgiera el modelo de violín que ha llegado hasta nuestros días, muchos han sido los centros de fabricación de este instrumento. Por encima de todos destaca la ciudad italiana de Cremona, donde se dieron cita los afamados talleres de Andrea Amati, en la segunda mitad del XVI, Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari, ya en la transición de los siglos XVII-XVIII. Como es sabido fue Claudio Monteverdi quien potenció su uso, al incluirlo en su ópera Orfeo (1607), adquiriendo desde ese momento una gran proyección hasta convertirse en elemento imprescindible en la orquesta.

Pero también existieron otros destacados centros de fabricación en Europa, como Viena o la localidad alemana de Mittenwald. Fue en esta pequeña ciudad de la alta Baviera donde surgió uno de los más importantes talleres europeos de fabricación de violines. Fundado por Matthias Kloz (1653-1743), alcanzó gran prestigio en su momento. Su labor fue continuada por sus hijos Georg (1687-1737), Sebastian (1696-1775) y Johann Carol (1709-1769), y a su vez por el resto de descendientes directos. Del menor de sus tres hijos, Johann Carol, es la pieza que tratamos, elaborada con toda probabilidad en Mittenwald, lugar de nacimiento y muerte de su autor.

De gran interés es la inscripción que revela su restauración en Cádiz en 1870, pudiendo haber llegado a esta ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII. Durante esta centuria Cádiz se convierte en

el principal puerto comercial del reino, sufriendo un aumento del tráfico marítimo a raíz del traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla en 1717. La formación de un importante núcleo de burguesía mercantil, con nutrido grupo de extranjeros –de los que destacaron los genoveses–, promotores de grandes edificaciones así como de otras obras de arte, favoreció sin duda la llegada de piezas de distinta procedencia. De esta forma florecían junto a templos y capillas elegantes casas de mercaderes, teatros y otras instituciones difusoras de las bellas artes, literatura y música. Sirva este instrumento para resaltar la presencia de la música en la Andalucía barroca y su relación con la Europa del momento.

Pese a la pervivencia de una burguesía promotora de empresas artísticas en el siglo XIX, época de la restauración de esta pieza, la ciudad de Cádiz había acusado un declive con respecto al siglo anterior, mientras otra ciudad de la provincia iniciaba un importante despegue económico propiciado por la floreciente industria del vino, Jerez de la Frontera. Punto de encuentro de comerciantes tanto locales como de diferentes países, esta ciudad presenció un destacado florecimiento de la arquitectura doméstica, donde no faltaron elegantes palacios dotados de variados bienes muebles. La presencia de este violín en Jerez de la Frontera constituye una muestra de la importancia de la ciudad como receptora de obras de arte, muchas de ellas pertenecientes al Barroco europeo.

[F.A.V.]



JAN BRUEGHEL DE VELOURS

El Paraíso Terrenal, c. 1615-1620

Óleo sobre tabla. 65 x 49 cm

Firmado en zona central inferior: «b. f.»

Sevilla. Museo de Bellas Artes, N.º. Inv.: CE0358P

Jan Brueghel recoge en sus obras, como pocos pintores, el espíritu y el ambiente de su Flandes natal. Hijo menor del gran pintor flamenco Pieter Brueghel «el Viejo», nace en Bruselas en 1568. Dio sus primeros pasos artísticos con su abuela la miniaturista María Bessemers (Mayken Verhulst), que le enseñó las técnicas del temple, de la miniatura y de la acuarela, adquiriendo de ella una gran finura, delicadeza y fluidez de colores. Pero enseguida entró como aprendiz en el taller de Pierre Goetkind, de quien aprendió la técnica al óleo. Muy pronto obtuvo una buena reputación como pintor de bodegones, flores y frutas. Muy joven viajó a Italia, residiendo en Nápoles en 1590, y en Roma de 1592 a 1594, ciudad en la que entró en contacto con el cardenal Federico Borromeo, que le protegió y honró con su amistad toda la vida. En 1596 se establece definitivamente en Amberes, llegando a ser nombrado pintor de corte de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, gobernadores de los Países Bajos, en 1609. Cultivó géneros tan variados como la alegoría, el bodegón de flores y frutas, la naturaleza muerta, pero especialmente el paisaje, produciendo unas composiciones cuidadas hasta el último detalle, de técnica miniaturista y de colores vivos y brillantes. Muere en Amberes el 12 de enero de 1625, víctima del cólera.

La obra aquí representada es un paisaje, uno más, de la amplia serie que este pintor dedica al Paraíso Terrenal y a Adán y Eva. Se le ha llegado a llamar el pintor del Paraíso. Fue el introductor del paisaje moderno en Flandes, en el sentido que la escena sagrada no ocupa más que un ínfimo espacio en el cuadro, donde no es el tema lo que importa, sino la pura representación de un fragmento natural. El pintor pudo inspirarse para realizar este tipo de paisajes, repletos de animales exóticos, probablemente en el ejemplo de Roelandt Savery que ya en 1610 había introducido el tema en *Orfeo encantando a los animales* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut). Protagonizan esta composición unos robustos árboles de densas y tupidas copas, que bordean un curso fluvial de rica vegetación en sus orillas. En los claros del bosque, sobre la pradera, en actitud calmada, el reino animal se nos presenta en toda su riqueza de especies. Por parejas,

leones, ciervos, ardillas, aves palmípedas y acuáticas, árboles frutales y arbustos en flor, comparten este fragmento de selva y naturaleza salvaje, mientras que, en las ramas y en las copas de los árboles, simios y aves exóticas de brillantes colores, y las figuras de Adán y Eva, diminutas, casi inadvertidas, en el último plano del bosque completan una idílica visión del Paraíso. La luz que inunda la mitad izquierda de la composición, bien utilizada por Brueghel para conseguir profundidad, permite matizar los colores mediante veladuras que consiguen los efectos lumínicos y resalta las calidades de los animales. Una fuerte nota anecdótica lo invade todo, contrastando con lo cuidado del dibujo y el fuerte impacto cromático. La particularidad y con ello el interés iconográfico de esta tabla, consiste en ser la representación de un modelo de paisaje meridional, el Paraíso Terrenal, principal arquetipo del paisaje mediterráneo idealizado, interpretado por una sensibilidad septentrional, cuyas referencias imaginarias vienen expresadas por la inclusión de elementos foráneos en cuanto a la flora y la fauna, como bosques frondosos, árboles frutales, pareja de leones, etc., de origen mediterráneo, en el contexto de una composición paisajística plenamente flamenca.

La abundancia y la belleza de los elementos que conforman este paisaje se entienden como el reflejo de una naturaleza divina. Junto a esto también se evidencia el interés por el coleccionismo de frutos, plantas, animales y aves exóticas y por la jardinería que existía en la corte de los Archiduques, que era una parte importante de la cultura cortesana de la época.

Como consecuencia de la inspiración en grabados de la época, de esta pintura se conocen diferentes réplicas y copias, como la conservada en el Kaiser Friedrich Museum, catalogada tradicionalmente como de Brueghel de Velours. Además existen otras versiones, atribuidas a su hijo Jan Brueghel II, en la Galería Müllenmeister y en el Staatliche Museum de Berlín, así como en el Museo del Prado y varias copias en colecciones privadas de Amsterdam y Bruselas.

La atribución de esta obra a Jan Brueghel de Velours o a su hijo Jan Brueghel II, ha sido hasta

ahora motivo de polémica. Jan Brueghel II realizó su aprendizaje en el taller de su padre, donde trabajó desde 1616 hasta 1621 aproximadamente, antes de partir hacia Italia, donde permaneció varios años. Según la costumbre de los talleres, los aprendices pintaban partes de cuadros y probablemente cuadros enteros según el estilo del jefe del taller, los cuales se vendían con la firma de éste. Por consiguiente no es de sorprender que todavía se siga discutiendo a qué mano deben atribuirse algunas obras. Sin embargo una reciente intervención realizada a esta pintura, en el taller de restauración del museo, ha sacado a la luz la firma «b. f.» en la zona inferior central, situada casi al borde de la tabla, así como junto a ella, la presencia de dos diminutas ranas, animal utilizado por Jan Brueghel de Velours, como signo de identidad en algunas de sus obras. Si a estos elementos, que se encontraban, hasta ahora, ocultos por el marco añadimos la excepcional calidad de la pintura, estamos en condiciones de sugerir que esta obra podría incluirse en la producción de Jan Brueghel de Velours.

Esta obra ingresó en los fondos del Museo, sin atribución alguna, en el año 1928, gracias a la donación realizada por don Rafael González Abreu.

[R.I.M.]

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), n.º 527, p. 124; MOYA VALGAÑÓN (1977), p. 29; IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), n.º 358, p. 81; VALDIVIESO (1991), pp. 288- 289; IZQUIERDO (1993), n.º. cat. 43, p. 25.



ANÓNIMO (círculo de Brueghel)

El Paraíso Terrenal

Finales del siglo XVI

Óleo sobre lámina de cobre. 60 x 77 cm

Málaga. Catedral

Como repulsa del catolicismo a la reforma protestante, desde mediados del siglo XVI hasta la definición del dogma de la Inmaculada en el año de 1854, los artistas europeos investigaron repertorios iconográficos que explicaran al espectador pasajes de los libros del Génesis y del Apocalipsis. De esta forma reforzarían la devoción mariana y consolidarían la idea de la concepción sin mancha de la Virgen. Esto justifica que la obra expuesta narre dos episodios importantes del primer libro de la Biblia en relación con la mujer: la creación de Eva y la tentación y caída en el pecado del hombre, simbolizado metafóricamente a través de una manzana. En la visión apocalíptica de San Juan, el pecado quedará superado por la virtud de una mujer alada que aparece en el cielo coronada por doce estrellas, envuelta en el sol y con la luna bajo sus pies, embarazada y con dolores de parto. A partir de este texto del Nuevo Testamento se conformará la iconografía de la Inmaculada Concepción en el siglo XVI.

El Paraíso Terrenal, según Clavijo, forma pareja con otro cobre conservado en los fondos de la Catedral de Málaga, denominado *Paisaje con personas y animales*, ambos atribuidos al taller de Brueghel. En una descripción del templo de 1894, Bolea relaciona ambas obras, sustituyendo la segunda de la pareja por *La Natividad*, junto a una serie de ocho cobres sobre la vida de la Virgen firmados por Peeter Sion, uno de los cuales se expone en esta muestra, *La Anunciación*. Los cobres son pinturas de gabinete en formato medio y de idénticas dimensiones, con molduras originales que se describen en los textos del canónigo de la Catedral con características semejantes. Las dos obras del taller de Brueghel presentan similitudes técnicas y una composición donde la presencia del paisaje adquiere gran notabilidad. La propia naturaleza se convierte en género, casi en el tema mismo de ambas obras, en una concepción viva y dinámica cargada de simbolismo que prefigura los paisajes barrocos de Rubens. El paisaje envuelve al ser humano y lo relega a un plano anecdótico. El hombre barroco dejará de reclamar un lenguaje a su medida.

Las dos escenas del Génesis recogidas en el cuadro expuesto se ordenan cronológicamente por su disposición espacial dentro de la obra, jugando con la

escala y la perspectiva. La creación de la mujer aparece en un plano más cercano al espectador y desplazada hacia la izquierda. Recoge el momento en el que Jehová Dios hace caer a Adán en un profundo sueño, y de una de sus costillas crea a la mujer, entregándosela al hombre, que la llamó varona porque del varón fue tomada. La segunda escena se aleja de la visión del espectador y queda relegada en el lado opuesto. Capta el instante en el que la mujer, engañada por la serpiente, ofrece al hombre el fruto del árbol prohibido que Dios había plantado en el centro del huerto y había vetado al hombre. Adán y Eva comen del árbol y son expulsados del Edén. Existe otro tema subyacente en la narración de los episodios. Si somos fieles a la ordenación espacio-temporal de los hechos, anteriormente al sueño de Adán, Dios crea el mundo, crea al hombre y crea a todos los animales, y Dios encomienda al hombre la tarea de dar nombre a todas las bestias creadas. Se presenta en primer término un rico repertorio de especies animales y vegetales como protagonistas reales de la composición, que muestran una flora y una fauna en continuo movimiento, descritas con minuciosidad y detallismo. La naturaleza no es un escenario que sirva de marco y se geste a escala humana, sino que el hombre se integra en la naturaleza y es parte de ella como un elemento más. El espectador adquiere un papel activo e interviene identificando las diferentes especies, formando parte de la creación. Entre las distintas especies de animales destacamos el blanco corcel, que participa de las mismas fuentes documentales, grabados o estampas, que utilizaría en el siglo XVII Simón de Box en *La Creación de los Animales*, obra de la serie de *Los Pasajes del Génesis*, de la Catedral de Sevilla. Responde la obra a un estilo naturalista, donde el tratamiento del color es un factor relevante en detrimento del dibujo, que se diluye en las pinceladas sueltas del artista. El color es decisivo para definir la luz, que crea la forma y centra su foco de intensidad para poner de manifiesto los diferentes planos donde se sitúan las escenas.

Pieter Brueghel «el Viejo» es el primer eslabón de una saga de pintores que crean una tendencia más o menos homogénea, que repercutirá en otros

artistas a lo largo de los siglos XVI y XVII. La tradición familiar hace que desarrollen un estilo al servicio de una burguesía que demanda obras decorativas con temas amables. Son conscientes de las posibilidades del mercado del arte, y utilizan procedimientos casi industriales para surtir a una clientela extranjera. La importación y exportación de estos objetos se realizaba a través de casas de comercio especializadas en este tipo de piezas. Las buenas relaciones comerciales del puerto de Málaga con el resto de ciudades europeas favoreció el intercambio artístico y cultural con Flandes, convirtiéndose la ciudad en una importante vía de acceso de objetos procedentes del tráfico comercial por todo el Mediterráneo en la Edad Moderna.

[D.CH.R.]

BIBLIOGRAFÍA

BOLEA (1894), pp. 217-281; CLAVIJO (1973), p. 229; CLAVIJO (1993-1994), (t. IV), p. 1.218; ORDOÑEZ, cat. exp. *TOTA PULCRA* (2005), pp. 132-133.



PAUL DE VOS

Agarre del jabalí

Segundo tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 110 x 243 cm

Córdoba. Colección privada

El pintor flamenco Paul de Vos (1591/95-1678), originario de Amberes, fue uno de los artistas más admirados del siglo XVII por la particularidad de sus composiciones. Formado en origen junto a Frans Snyders, sus obras coinciden en principio tanto en temática como en estilo: naturalezas muertas, pinturas de animales, representaciones pictóricas alusivas a fábulas de Esopo y, sobre todo, escenas de caza. A lo largo de su carrera Vos iría innovando su producción con diversas variaciones de las escenas de caza, en las que se especializó en mayor medida que Snyders. Aunque hay varios aspectos que diferencian al primero del segundo, en ocasiones sus pinturas se confunden, siendo un punto de conflicto para los investigadores. Los colores utilizados por Vos son, en su mayoría, cálidos, desde amarillos hasta marrones, pero más claros y pálidos que los de Snyders. La técnica es más suelta, de manera que se pierden en su obra los contornos definidos y ricas texturas de su compañero, en beneficio de una apariencia general más atmosférica y difusa. El dramatismo y la tensión en los temas de Paul de Vos es mayor, inclinándose por escenas de cacería representadas de manera más dura y violenta, con escenas más sangrientas, especialmente al abordar la lucha entre los animales. Son escenas de mayor patetismo, cuyo componente dramático se proyecta también a las ilustraciones de fábulas donde los animales son los protagonistas. La representación anatómica de los animales no está tan lograda en Vos como en Snyders, manifestándose especialmente en el alargamiento de las figuras de los perros.

Las relaciones históricas y comerciales entre España y Flandes en vida del autor hicieron que muy pronto la obra de Paul de Vos se pusiera de moda en España. Especialmente a través de coleccionistas nórdicos afincados en nuestro país como el Duque de Aarschot, quien desde Madrid y antes de 1640 encargó al menos treinta y seis pinturas a este pintor, reuniendo un amplio número que, a su muerte, invadió el mercado hispano. El marqués de Leganés, conocido coleccionista de pintura flamenca, fue otro de los principales aficionados a su pintura, llegando a poseer en 1655 dieciséis obras atribuidas a Vos. El mismo interés demostró el mar-

qués del Carpio, importante coleccionista del Barroco, que llegó a poseer ocho obras en 1689, así como el Almirante de Castilla, que en 1647 ya poseía cuatro escenas de caza. El propio rey Felipe IV también fue aficionado a su pintura, a tenor de los muchos cuadros de mano de Vos que decoraron las estancias de los principales palacios madrileños. Destacaban el Palacio del Buen Retiro, que fue en su mayor parte adornado con obras cedidas por la nobleza, y la Torre de la Parada, donde los diseños de Rubens de temática venatoria, fueron desarrollados por Snyders y Vos.

El decorativismo de las escenas pintadas por este artista y la afición a estas representaciones venatorias entre el mundo coleccionista europeo del siglo XVII, hizo que fuera altamente valorado. Se elegían sus pinturas como elemento de decoración de sus casas de campo, provocando que este tipo de composiciones fueran ampliamente requeridas, importadas y coleccionadas. De esta manera, las obras de Vos no sólo se localizan en las colecciones nobiliarias del XVII, sino también del XVIII, caso del conde de Salvatierra y el marqués de Altamira. Un ejemplo de su fama en España lo supone el hecho de que fuera mencionado por Palomino, como uno de los más eficaces realizadores de pintura de caza. Durante el siglo XIX es frecuente encontrarlas en las ventas de bienes artísticos producto de la desamortización y la ruina económica de la nobleza española. Un ejemplo de esto último puede ser su amplia representación en la colección de un coleccionista decimonónico como José de Madrazo, cuya colección se nutría de sus relaciones con la decadente nobleza.

La obra de Vos no fue solicitada únicamente en España, sino que su difusión en los Países Bajos fue enorme, especialmente en la portuaria y comercial ciudad de Amberes, donde se embarcaban gran parte de los productos de consumo y suntuarios destinados al resto de Europa. Obras suyas fueron requeridas por todos los importantes aficionados del continente. Esto propició el desarrollo de una producción en serie de sus famosas cazas, que incluiría tanto composiciones originales de Paul de Vos y Snyders, como otros muchos productos de taller y copias.

Las dos piezas atribuidas a Paul de Vos que se presentan en esta muestra proceden de una colección nobiliaria afincada en Andalucía, carente de un estudio histórico detallado. Su calidad y aspecto formal fluctúa entre la obra original y la producción de taller, algo muy habitual entre los pintores flamencos que a menudo solían realizar numerosas copias y versiones de la misma composición. Su origen puede derivar tanto del espíritu coleccionista seicentesco, herencia de un gusto barroco por este autor y sus composiciones de caza, como de la proliferación que la obra de Vos sufrió en el mercado hispano en los siglos XIX y XX. Pero en cualquier caso, suponen un evidente ejemplo de la relación del gusto de la aristocracia hispana por la pintura flamenca del Barroco como elemento decorativo, algo que ha perdurado hasta nuestros días, dada la localización campestre de las pinturas en la actualidad.

La primera representa un motivo muy extendido en la producción de Vos: la caza del jabalí. En ella diversos perros acosan y atacan a un jabalí en fuga. Algunos alcanzan a clavar sus dientes en el lomo o la oreja derecha de la bestia, mientras otros han sido víctimas de la fiereza del animal y se retuercen heridos en el suelo. Vos está repitiendo posiciones y figuras empleadas en muchos otros ejemplos de cazas de jabalís, caso del que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Lille o lo que se encontraba antiguamente en la colección Suermont en Aquisgrán. Obras, como la de Córdoba, cuya apreciación fluctúa entre los valores plásticos y artísticos de la pintura y su utilización simbólica. En este último sentido las cazas de Vos eran utilizadas como ilustraciones de un ejercicio deportivo reservado a la nobleza, la única que en la Edad Moderna podía cazar, y el hecho de que colgaran en sus residencias campestres aludía a la posesión de tierras donde ejercer este derecho. De ahí la rápida aceptación de este tipo de composiciones entre la nobleza del Diecisiete español.

[J.J.P.P.]

BIBLIOGRAFÍA

BALIS (1986), pp. 79 y 82.



PAUL DE VOS

Patos

Segundo tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 81 x 150 cm

Córdoba. Colección privada

La segunda de las pinturas de Vos posee un tema mucho más infrecuente en la producción del artista, como es la representación de animales vivos en libertad. Dos patos acompañados por dos ánades y una cría son representados en la orilla de un lago, junto a una escueta vegetación. La pintura permitiría al artista el desarrollo de sus habilidades plásticas en la representación de la cualidades táctiles de los distintos tipos de pelaje y plumaje de los animales, logrando así una imagen de eficiente atracción visual y realidad naturalística, muy apreciada también por los coleccionistas aristocráticos del XVII, como ejemplo de la productividad de sus territorios. Aunque en este caso la caza no está representada explícitamente,

se alude a ella de manera implícita al representar sus posibles víctimas. Por lo tanto, la pintura tiene las mismas connotaciones aristocráticas que el cuadro del *Agarre del Jabalí*.

Aunque ambos cuadros no fueron concebidos como pareja decorativa, pues tienen distintas medidas, responden a los mismos intereses pictóricos y representativos, como ejercicio de la práctica aristocrática de la caza, que a través de los ejemplos de Paul de Vos se difundió por toda Europa, llegando a Andalucía a través de la colección nobiliaria que los posee en la actualidad.

[J.J.PP.]



GIOVANNI AGOSTINO CASSANA

Lucha entre un zorro y un airón

Finales del siglo xvii, comienzos del xviii

Óleo sobre lienzo. 147 x 180 cm

Jerez de la Frontera (Cádiz). Colección privada

Giovanni Agostino Cassana, pese a que una larga tradición historiográfica indica su lugar de nacimiento en Génova, tuvo, con toda probabilidad, que nacer en Venecia, siendo hijo de Giovanni Francesco, un seguidor de Bernando Strozzi que con éste se tuvo que trasladar a temprana edad. Se trata de una circunstancia corroborada también por su inscripción en la «fraglia» de los pintores venecianos entre 1687 y 1703. Hacia 1700 encontramos a Cassana en la corte del gran duque de Toscana, Cosme III de Medicis, y en 1718 se trasladada a Génova donde muere en 1720. El hecho de llevar una indumentaria clerical le impuso el apodo de «l'Abate Cassana». Sus cuadros eran muy valorados por los coleccionistas italianos y anglosajones por su habilidad en la representación de lo natural, especialmente en los retratos. Su restitución a la historia del arte corresponde a los pioneros estudios de Delogu, quien recopila un interesante conjunto de obras alrededor del género de la naturaleza, muerta. En particular, nos interesa destacar que Cassana es especialista en representación de seres vivos, prefiriéndolos a los muertos y en muchos casos pinta riñas y luchas entre animales. En tal sentido es significativa la cita de Brandolese relativa a «dos gallos que luchan juntos» y otras referencias similares, entre ellas la de un bodegón perteneciente a las colecciones de Fernando de Medicis en Poggio a Caiano, cuya fecha, 1697, resulta ser el primer testimonio fiable de una pintura autógrafa de Cassana. A menudo sus pinturas se acompañaban por las del

flamenco Monsú Giacomo da Castello (Jacob Victor) autor de cuadros de temática similar.

El estudio filológico de la pintura expuesta en la muestra tendrá que confirmar la efectiva autoría del Cassana, en cuanto a algunos elementos en las dimensiones, en la composición y en la manera de organizar el espacio de la lucha entre los animales, hacen pensar en los pinceles de otro maestro en representar las luchas entre animales vivos. Nos referimos a Giovanni Crivelli, apodado «el Crivellino», pintor lombardo de la primera mitad del siglo xviii. En particular llama la atención la forma de colocar los animales protagonistas de la representación en el eje central de la composición, una estrategia formal que encontramos repetida en numerosos cuadros del «Crivellino», especialmente en el *Airón*, *Germano verde y pájaros acuáticos* de una colección privada; en la *caza al jabalí* de la colección Cova Minotti, y en el *Falcón que ataca pájaros* de colección privada. Estas mismas obras manifiestan un tratamiento del paisaje muy parecido a nuestra *Lucha entre un zorro y un airón*, sobre todo en lo que es la contraposición entre la parte lateral derecha, siempre ocupada por una vegetación frondosa, y la izquierda, dedicada a la representación de espaciosas vistas, donde el cielo y las nubes juegan un papel protagonista. Asimismo nos parece merecedora de atención la extraordinaria coincidencia en la forma de representar la tensión y la torsión del cuello del airón del cuadro andaluz con su homólogo del *Falcón que ataca pájaros*.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

BRANDOLESE (1795), p. 10; SOPRANI-RATTI (1797), II, pp. 16-17; DELOGU (1931), pp. 61-65; DELOGU (1964), pp. 49 y 172; PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 525; PITTORI GENOVESI (1969), pp. 163-168; CHIARINI (1973), p. 152; CHIARINI, (1978), pp. 431-432; PALLUCCHINI (1981), pp. 328-329; MORANDOTTI (1989), pp. 300-303; PALIGA (2003), p. 402.



GAETANO PATALANO

Coronación de la Virgen, 1694

Madera encarnada, policromada y estofada. 375 x 220 x 60 cm

Cádiz. Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja

La grandiosa composición escenográfica de la *Coronación de la Virgen*, como la califica el profesor Di Lustro (Nápoles), es la única pieza conservada en la Catedral Vieja del antiguo *Retablo de los Vizcaínos*, que se hallaba situado en el crucero y en el costado de la epístola, frontero al altar de los genoveses. El conjunto del retablo se desmanteló al abrirse al culto la nueva Catedral, dispersándose sus pinturas y esculturas, siendo colocadas cuatro de éstas en sendos altares de la Catedral. El retablo, de mediados del siglo XVII y en paradero desconocido, de madera tallada, dorada y policromada, parece ser que estaba compuesto de tres calles, dos cuerpos y ático, y en sus orígenes los vanos albergaban pinturas. Más adelante y tal vez con algunas reformas, se colocaron esculturas en esos huecos, ocultándose las tablas y lienzos.

Los primeros cambios debieron tener lugar a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII, cuando se coloca la *Coronación de la Virgen* en el centro, y en las calles laterales (arriba y abajo) cuatro imágenes de santos vinculados con el País Vasco y Navarra. Estas imágenes conservadas en la Catedral, se corresponden con San Fermín, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Martín de Aguirre. Finalmente, se cree que el ático lo remataba la figura del Crucificado, tal vez identificable con el *Cristo de las Aguas* de San Antonio, obra napolitana de gran delicadeza y finura.

La llegada de este conjunto escultórico a Cádiz, procedente de Nápoles, da idea de la estima y valor que alcanzó en esa época la estatuaría realizada en la capital del Vesubio; no en vano los estudiosos afirman, sin que ello constituya una exageración, que la escultura napolitana «faceva furore» en España. De hecho, es Cádiz la capital española en donde abunda el mayor número de obras napolitanas, aunque también es frecuente que las encontremos en otros puntos de la Península. Gaetano y Pietro Patalano, Nicola Fumo y Giacomo Colombo son los artistas más reclamados entre la clientela gaditana. Como muy

bien afirma el profesor Casciaro, estos escultores napolitanos que trabajaban la madera recibían sus encargos desde lugares distantes a Nápoles, aunque tenían sus talleres en esta ciudad; por el contrario, para la capital del Vesubio era preferida la estatuaría marmórea, más costosa, refinada y más erudita.

La *Coronación de la Virgen* ha llegado a nuestros días en precario estado de conservación, con mutilaciones importantes, después de varios traslados o cambios de ubicación en el templo de Santa Cruz. Centra la composición la imagen de la Virgen, con las manos sobre el pecho y la mirada baja, arrodillada en un cúmulo de nubes y rodeada de ángeles; su bello rostro de caracteres helenísticos delata la formación y vocación clasicista de Patalano. A la izquierda y derecha de la Virgen se sitúan las figuras de Dios Padre e Hijo, respectivamente. La figura de Dios Padre, con cabello y barbas blanquecinas de movidos bucles, ofrece un gran parecido físico con la imagen de San Fermín (Catedral). La de Dios Hijo, portando la cruz erguida, muestra un rostro refinado y correcta anatomía, sin estridencias, con sudario de sencillos plegados. Sus rasgos fisonómicos y estéticos, la talla del cabello y el estudio del desnudo lo ponen en relación con el *Crucifijo de las Aguas* (San Antonio); también cercana a estas dos imágenes es el magnífico *Cristo atado a la Columna* de San Ginés de Madrid (hoy en la Catedral de la Almudena), que siendo obra de Giacomo Colombo participa de los mismos criterios estéticos que Patalano y Fumo. En la parte alta, el Espíritu Santo en forma de paloma preside toda la escenografía, cargada de simbolismo.

Las tallas lucen indumentarias de amplios y generosos plegados y se hallan policromadas, con una escueta decoración dorada a modo de orla, típica de los maestros napolitanos, dentro de unos criterios y técnica muy diferente a la suntuosidad de los maestros coetáneos genoveses. En la actualidad esta pieza ha sido restaurada con motivo de la muestra.

[J.M.S.P.]

BIBLIOGRAFÍA

PEMÁN (1930); LÓPEZ JIMÉNEZ (1963), pp. 79, 87; LÓPEZ JIMÉNEZ (1966), p. 43; DI LUSTRO (1993), pp. 42 y ss.



GIUSEPPE RECCO y LUCA GIORDANO (atribución)

Bodegón con un criado negro, 1679

Óleo sobre lienzo. 176 x 255 cm

Firmado: «Go(-). Recco. F. 1679»

Sevilla. Fundación Casa Ducal Medinaceli. Casa de Pilatos

Tenemos todavía bastantes lagunas sobre la trayectoria artística de Giuseppe Recco, artista napolitano que firma esta obra. Quizás se deban éstas a la especialización en el género del bodegón, prescindiendo de contratos escritos, desde que su padre Juan Bautista Recco se dedicase a vender naturalezas muertas, actividad que continuaron sus hijos Santiago y Guillermo, siendo especialmente un sobrino del primero, Giuseppe, el que alcanzaría a darle mayor altura, pues trabajó para distintos virreyes españoles. En un documento se le cita como pintor del Marqués de los Vélez, Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, virrey desde 1675 a 1683. El conocimiento de su pintura en España, sobre todo sus alabados bodegones de peces realizados «como si estuvieran vivos», hicieron que fuera llamado por Carlos II, pero al llegar a España murió inesperadamente en Alicante en 1694.

Desde un poderoso naturalismo y una relativa sobriedad compositiva, el Recco maduro, que llega a colaborar con Giordano, se muestra como un consumado maestro de la acumulación barroca, del que este bodegón es una magnífica muestra de su virtuosismo técnico. La exhibición de tantos vidrios, cerámicas y metales, así como el tratamiento excepcional con el que consigue representar las diferentes calidades, difiere mucho de escenas de cocina de pequeño formato, más sobrias y severas. Esta obra constituye por tanto un evidente alarde y testifica, además, los importantes contactos comerciales que existieron en el Mediterráneo, mostrando un conjunto de objetos muy valiosos y exóticos europeos, americanos y orientales de importación, reproducidos con total fidelidad, que reflejan un gusto exquisito del privilegiado estilo de vida de su propietario. La riqueza de la escena se aprecia en el amplio cortinaje que nos muestra unas repisas rotas de mármol, donde a modo de expositor se muestran en la parte superior reproducciones calabresas del Seiscientos, que imitan las cráteras griegas de figuras rojas, junto con un jarrón de metal con un relieve de la lucha de lapitas y centauros. En la parte inferior, jácara y borcelanas de fabricación veneciana, a las que se

unen un plato que representa a Diana y Acteón, y un cuenco, ambos de Castelli, que reproducen las formas de Urbino en el siglo XVII. Junto a éstos una jarra persa de la dinastía Safaví sirve a Recco para firmar la obra en su borde. El plato en el que apoyan estas piezas es de fabricación tipo Delft y junto al amplio surtido de exquisitos vidrios venecianos, algunos con burbujas de vidrio azul en su interior, suponen un *tour de force* de su habilidad para la representación. A estos se unen los barros rojos de origen americano, más concretamente de Guadalajara, similares a los que aparecen en la colección de la Condesa de Oñate del Museo de América, y un coco con labra de plata también americano. Recco los pintó con esmero, cosa que es apreciable en el dibujo y en las pinceladas e impresiones de color puro para resaltar la luz reflejada en el vidrio. Todo ello en un ambiente de una refinada elegancia, donde las flores ponen un punto de color y de viveza natural, y el criadillo negro, su nota de exotismo y de ostentación del dueño, como se observa en otras naturalezas muertas como una del círculo de Bartolomeo Passarotti, otra de Cornelius Norbertus Gysbrechts o el *Bodegón con un joven negro sosteniendo un medallón* realizado por el holandés Davil Bailly (Herbert F. Johnson Museum of Art).

La figura del negro puede ser obra de otra mano, relacionándose con Giordano, que como se sabe, colaboró con Recco en varias ocasiones. Obra de un profundo naturalismo con luz tenebrista y ricas superficies de pigmento que evocan las texturas de los elementos representados, típico de la tradición napolitana y que terminará por influir en las grandes escenas de cocinas españolas. Se ignora el origen de la obra que pertenece de antiguo a la Casa de Medinaceli. Quizás haya que pensar que fue adquirida por el Conde de Santiesteban, virrey en Nápoles entre 1687 y 1695, cuyas pinturas como es sabido recayeron en la Casa de Medinaceli. De hecho, el gusto por los bodegones grandes y opulentos realizados para los interiores palaciegos fue una constante entre los coleccionistas españoles reales y aristocráticos.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 428; CAUSA (1972), p. 1021; VALDIVIESO (1982), p. 48; MIDDIONE (1985), p. 170; PÉREZ SÁNCHEZ (1985), p. 256.



ANÓNIMO NAPOLITANO

Dos angelitos en una ventana rodeada por una guirnalda de frutas y flores

Segunda mitad del siglo xvii

Óleo sobre lienzo. 157 x 190 cm

Sevilla. Colección privada

Estamos ante una interesante composición que recupera modelos iconográficos propios de la época, aunque introduciendo singulares variantes que se convierten, quizás, en preciosos indicios sobre las deudas filológicas del cuadro.

A lo largo del siglo xvii existen numerosos ejemplos de parejas de cuadros compuestos por una escena relacionada con la Virgen (sobre todo la Inmaculada) enmarcada en una guirnalda de flores y acompañada por otro cuadro donde el protagonismo lo tienen santos de diferente índole o angelotes en múltiples posturas. En tal sentido merece la pena hacer referencia a la *Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño en Gloria*, la *Guirnalda de flores con la visión de San Antonio da Padua* y la *Guirnalda de flores con la Inmaculada Concepción*, inopinadamente atribuidos a Van der Hamen y que en opinión nuestra hay que reconducir, desde el rigor filológico, a los contextos más próximos a cronologías cercanas a los años extremos del siglo xvii o hasta la centuria anterior, debido a una estrategia lingüística muy similar, además de interesantes analogías en el tratamiento, tanto de las composiciones florales, como en lo que se refiere a los rasgos y encarnados de los protagonistas. Nos referimos por ejemplo a las obras del mismo géne-

ro de autores como Antonio Ponce y Bartolomé Pérez en el contexto español o a Giovanni Domenico Osnago en el europeo.

En cambio, respecto a estos modelos, el cuadro de Sevilla plantea cuestiones de gran interés por su originalidad. En primer lugar hay que señalar que no se trata de una composición cerrada por la guirnalda propiamente dicha, sino de un espacio compartido entre los angelotes, una arquitectura detallista y las frutas decorativas, circunstancia que, en parte, hace pensar en estructuras similares propia de la manera de Bartolomé Pérez. Sin embargo la forma de tratar las frutas añade una ulterior característica al cuadro, acercándonos a referencias de artistas napolitanos como Giovan Battista Ruppolo. Tampoco podemos afirmar con seguridad que los elementos decorativos pertenezcan a la misma mano que realiza los dos angelotes, siendo una práctica bastante usual, entre los pintores de la época, la de la división de las intervenciones, según criterios de competencias, en obras de éste tipo, como demuestra la fructífera relación entre los hermanos Giovanni, Niccolò y Ángelo Stanchi y los maestros Carlo Maratta e Ciro Ferri.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1969), pp. 309-323; LAUREATI (1989), pp. 770-774; ROSCI (1989), pp. 916-921; SPAGNOLO (1989), pp. 1024-1028; CHERRY (1999), pp. 287-291; CHERRY (2003), nº 34, pp. 137-139; JORDAN (2005), pp. 233-249.



TALLER DE FRANS SNYDERS

La pescadería

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 135 x 175 cm

Sevilla. Colección privada

Las escenas de género tuvieron en los artistas holandeses y flamencos del Barroco a sus máximos exponentes. Entre ellas fueron especialmente frecuentes y atractivas los bodegones, con los que se quiso transmitir un mensaje de bonanza económica o cierta idea sobre la fugacidad de la vida. En la escuela flamenca existieron ya en el siglo XVI algunos pintores precursores de esta temática, como Pieter Brueghel «el Viejo». Sin embargo, será Frans Snyders quien a mediados del Seiscientos destaque frente a sus compañeros por ser el primero en utilizar una tipología de naturaleza muerta monumental con desorbitadas interpretaciones de criaturas de las faunas marinas y terrestres. Estos asuntos serán reiterados por otros pintores con cualidades más limitadas, caso de la obra inédita que se muestra en la exposición. La representación de este tipo de escenas costumbristas en la que los pescados son los protagonistas de la imagen sirvió para mostrar fuera de sus fronteras la abundancia de los puertos del norte de Europa, entendiéndose la variedad de animales marinos mostrados como una alegoría de la productividad de los mercados de estos países durante el siglo XVII.

El lienzo titulado *La pescadería* muestra una escena costumbrista correspondiente a cualquier lonja de un pueblo marino de Flandes. La imagen se distribuye en torno a dos planos perfectamente definidos. En el lado derecho aparece un bodegón con diferentes pescados y moluscos esparcidos sobre un tablero, mientras que al fondo sobresalen un par de recipientes con algunos de estos seres. El plano izquierdo se reserva a una pareja de pescaderos que preparan el género para ser puesto a la venta. La mujer, ataviada con mandil y la típica camisa con gola, corta un pescado mientras su compañero toma un plato de sopa. Junto a ellos la presencia de un perro incorpora una nota doméstica al asunto y realza el valor de la fidelidad en el trabajo. El cuadro parece como una instantánea de la vida cotidiana de estos trabajadores. Al fondo

de la composición sobresale un típico edificio flamenco con la cubierta a dos aguas, que por sus proporciones podría ser un almacén del puerto. Mediante el uso de los juegos lumínicos se realza el perfil escultórico de las figuras dotando de una mayor claridad tanto a los personajes como al bodegón.

Del pintor Frans Snyders existen varios lienzos que tienen como escenario una pescadería. Tanto en *El Incidente en el mercado de pescados* (Kunsthistorisches Museum) como en otras dos obras tituladas *La pescadería* (Real Museo de Bellas Artes de Amberes y Hermitage de San Petersburgo) se va a repetir el mismo esquema iconográfico. El protagonismo del espacio recae sobre los animales marinos que se despliegan en profusión sobre una gran mesa, mientras que los personajes son relegados a un segundo plano de poca relevancia. A simple vista estas pinturas difieren de la que se analiza en cuanto a la mayor monumentalidad de los bodegones y a las proporciones de las criaturas marinas. Además, en la obra expuesta, el grupo humano va a estar en equilibrio con el fragmento de naturaleza, dotando a la obra de mayor carácter narrativo. Sin embargo, la comparación de todas ellas sirve para destacar la técnica empleada en la representación de estos animales, en la que la estética naturalista se suma al empleo del claroscuro para diferenciar los planos.

Este lienzo formó parte de las colecciones de los Condes de Lebrija en Sevilla, de donde pasó a su propietario actual. La escasez de ejemplos similares en los museos andaluces acrecienta su importancia, demostrando además la relevancia de las pinturas de género en el ámbito del coleccionismo particular. La presencia de esta obra demuestra el fluido intercambio artístico que durante los Siglos de Oro existió entre el puerto sevillano y los del norte de Europa.

[F.M.G.]



CORNELIUS NORBERTUS GYSBRECHTS

Vanitas, 1660

Óleo sobre lienzo. 130 x 177 cm

Inscripción: «C.N. Gysbrechts. F. /Aº 1660»

Sevilla. Museo de Bellas Artes, Nº Inv.: DJ0920P

Cornelius Norbertus Gysbrechts fue un maestro del trampantojo, pintura ilusionista que tuvo un gran éxito en la pintura barroca y en la que se especializó. Sus reversos de lienzos, alacenas entreabiertas, y anaqueles para cartas o útiles para pintar, continúan aún sorprendiéndonos y engañando nuestros ojos. Se tienen escasas noticias sobre la vida y aprendizaje de este pintor, del que se cree que debió nacer posiblemente en los Países Bajos hacia 1610. Llegó a ser maestro en la Guilda de San Lucas en Amberes en 1659-1660, época en la que realizaba naturalezas muertas de corte tradicional. Pero al parecer su carrera la desarrolla en la Corte de Copenhague, entrando como pintor del rey Federico III en 1668. En ella permanece a su servicio y al de Christian V hasta 1672, llegando a ser uno de los pintores europeos que más innova el tema del trampantojo, explorando los límites de este género como ningún otro.

La *Vanitas* del Museo de Bellas Artes de Sevilla es un claro ejemplo del tono moralizante que adquirieron las naturalezas muertas en la pintura barroca europea. En ellas los diferentes objetos representados se convierten en símbolos de la frágil naturaleza de la vida, de su fugacidad, para

hacernos reflexionar sobre el concepto de trascendencia. En esta obra Gysbrechts incluye símbolos de la existencia terrenal, del poder, con los documentos en pergamino, de la vida contemplativa, como los libros, o de sus placeres, como los instrumentos musicales y las partituras o los útiles para pintar; y también representaciones de la fugacidad de la existencia como las flores, el reloj de arena o las pompas de jabón. Preside la composición la imagen central de la calavera, la más clara alusión a la muerte y por tanto, a la futilidad de poner todo nuestro empeño en lo que es tan frágil y perecedero, para animarnos así a encontrar los valores reales en lo trascendente, en la religión y la fe.

Paradójicamente, como suele suceder en este género, los objetos transmiten una gran sensación de vida, con una técnica que refuerza su sensualidad y por tanto su carácter real, en una visión estática y eterna a la vez. Estas características técnicas se encuentran en la actualidad ensombrecidas por la necesidad de someter a la obra a una intervención que recupere la calidad y brillantez que sin duda debió tener originalmente.

[M.V.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

COLECCIÓN NUEVAS ADQUISICIONES, cat. exp. (1990); IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), p. 135; VALDIVIESO (1991), p. 284; *Speculum Humanae*, cat. exp. (1997), nº 82, p. 31.



JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

Bodegón con cajitas de dulces, 1621

Óleo sobre lienzo. 38 x 49 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho

Granada. Museo de Bellas Artes, N^o Inv.: CE0484

Madrid se convirtió en sede de la monarquía hispánica en el año de 1561, cuando la Corte de Felipe II abandona Valladolid para trasladarse a la villa. El ambiente cortesano atrae a comerciantes y mercaderes a la ciudad, marcando así la vida diaria madrileña. Muchos pintores acuden a la corte buscando un mercado artístico que les permita vivir de su producción y que satisficiera la demanda de objetos refinados al gusto de nobles y burgueses acaudalados.

El bodegón español tiene su origen en las últimas décadas del siglo XVI en la ciudad de Toledo, considerándose al pintor Blas de Prado como el padre de este género pictórico. Desde sus comienzos, el bodegón se convertirá en el manifiesto de un sector social de alto poder adquisitivo que requiere un producto artístico elaborado para decorar salones y estancias de sus viviendas. Es reflejo de un interés social, que de forma sugestiva, plantea la sociedad occidental, mostrando aspectos esenciales de la vida cotidiana.

El bodegón alcanzó su mayor esplendor en el primer tercio del siglo XVII, momento en el que se configura la escuela madrileña, en la que existieron numerosos pintores de bodegones. Entre ellos destaca la figura de Juan van der Hamen y León, un artista que a pesar de su repentina muerte a los treinta y cinco años de edad tuvo una amplia producción pictórica. Su padre fue un militar flamenco instalado en Madrid al servicio del Rey, que permitió a su hijo formarse en un taller de pintura. Pronto comenzó a vivir de su trabajo y llegó a ser un pintor reconocido. En sus comienzos, orientó su pintura hacia temas religiosos, motivo por el cual fue protegido por la Corte y por algunas Órdenes religiosas, entre ellas las Descalzas Reales. Fue correcto en sus trabajos religiosos, pero como bodegonista fue excelente. Nunca fue pintor oficial del Rey, pero éste le compró muchas obras, motivo por el cual cabe pensar que esta obra apareciera recogida en el inventario de 1701 del Palacio del Buen Retiro. Van der Hamen conoció la cultura belga y el bodegón flamenco, introduciendo en la pintura española una fresca corriente europea que le llevó a añadir guirnaldas de flores rodeando escenas religiosas, o una nueva concepción de paisaje y un tratamiento distinto en

materia de pintura de género o de retrato informal. Además, conoció la trayectoria de la pintura española, principalmente toledana, y se dejó seducir por la pintura de Sánchez Cotán y Loarte, quienes se convirtieron en referentes del artista.

La obra expuesta está firmada y fechada en el ángulo inferior derecho (Juan Banderamen). Datada en 1621, es una obra de producción temprana, en la que elimina la rudeza popular de Sánchez Cotán en aras de la delicadeza que requería la corte madrileña. Es característica la sencillez de la composición de la obra, acorde con el espíritu hispano. Los alimentos se van a disponer de forma ordenada, horizontalmente en un espacio abierto sobre una balda de piedra llamada fresquera. Este espacio comunicaba la cocina con los comedores, y es donde se depositaban los alimentos. En un primer plano y desplazadas a la izquierda, se superponen dos cajitas de madera de diferentes tamaños, que posiblemente contengan dulces de mazapán o membrillo. Se organizan los dos volúmenes en una estructura piramidal, rematada por un tarro de cristal como tercer piso. La transparencia del tarro delata el contenido del recipiente, que muestra una confitura de guindas. Oportunamente, desplazada a la derecha se coloca en escorzo una cuchara de plata. El artista suscita tensión en el espectador haciendo sobresalir del alfeizar parte de la caja de dulces y de la cuchara a modo de trampantojo, creando una ilusión espacial. Este engaño óptico se ve incrementado por el ligero desplazamiento a un plano secundario de un mielero de barro cocido. El pintor completa la obra proyectando una densa sombra hacia el infinito como parte de la composición, ya que ésta es responsable, junto con la luz, de la individualización de los diferentes objetos y de la recreación monumentalizada de los mismos. El foco luminoso proviene del lado izquierdo y dota a los diferentes elementos de solidez y presencia física. Este recurso técnico del artista, en el que la luz modela sencillas formas de alimentos que se desenvuelven entre profundas sombras, fue un rasgo que marcó la producción pictórica de Sánchez Cotán y del que van der Hamen fue heredero. El artista repitió la temática de los bodegones de dulces y confituras como si de un icono se tratase, debido a la fama que gozaron sus obras en el ambiente cortesano del momento. Hay que destacar las similitudes que se plantean entre las

pinturas *Cesta y cajas de dulces* del Museo del Prado, o el *Bodegón con dulces y cerámica*, de la National Gallery of Art, aunque de todas ellas, la que plantea mayores semejanzas es el *Bodegón* de la Real Academia de San Fernando de Madrid.

El lienzo procede del Palacio Arzobispal de Granada. En 1946 fue adquirido por el Ayuntamiento de la misma localidad y depositado en 1958 en su Museo de Bellas Artes.

[D.C.H.R.]

BIBLIOGRAFÍA

CAVESTANY (1936-1940), p. 73; OROZCO (1966), p. 49; JORDAN (1967), n^o 2, pp. 326-327; TRIADÓ (1975), n^o 3, p. 40; MÜNSTERBADEN-BADEN (1979-1980), n^o 207; PÉREZ SÁNCHEZ (1983-1984), n^o 18, pp. 51-52; JORDAN (1985), n^o 12, p. 125; JORDAN (1995), p. 52; SCHEFFLER, (2000), pp. 317-319; JORDAN (2005-2006), n^o 6; DEL GRECO A PICASSO (2006-2007), pp. 70-71.



JAN WIJNANTS

Paisaje arbolado, 1669

Óleo sobre lienzo. 70,5 x 56 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo

Huelva. Museo

Vista de un bosque con un enorme árbol roto en primer plano. Delante del tocón, en el que aún se aprecian algunas ramas vivas, yace el grueso del tronco, sobre el que permanecen otras ramas caídas. A la derecha, sobre un pequeño montículo se aprecia otro enorme árbol vivo y más atrás otro seco. El tronco del primer plano, por su disposición diagonal, conduce la mirada hacia un claro del bosque donde unas figuras de campesinos desarrollan sus actividades cotidianas. Una mujer carga un fardo en la cabeza, mientras otros charlan o salen del bosque. Al fondo un vespertino celaje rojizo recorta las formas de los árboles.

A mediados del siglo XVII los artistas holandeses alcanzaron su cenit con un género específicamente propio como fue el paisaje. Su desarrollo en Holanda tiene también que ver con un gusto eminentemente burgués, propio de Holanda. Pero también con la visualización del entorno natural que rodeaba las poderosas ciudades comerciales holandesas. Se crearon imágenes que hicieran tangible sensualmente la identidad nacional del joven país, a la vez que proyectaran hacia el exterior su riqueza. Por otro lado, los precios relativamente bajos de los cuadros de paisajes en los Países Bajos, hicieron que todos los holandeses los quisieran poseer, desarrollando enormemente su producción. La distinción en el género del paisaje fue la salida para muchos artistas holandeses, siguiendo la tradición nórdica de especialización en un género para garantizar el éxito comercial. Tal exclusivismo en géneros concretos llevaba a la división del trabajo. De este modo, es frecuente la colaboración de diversos artistas en un mismo cuadro, siendo muy poco frecuente que los paisajistas pintaran ellos mismos las figuras que incluían en sus vistas de la naturaleza, por lo que recurrían a otros especialistas. En el caso de Wijnants, acudió siempre a sus ayudantes Johannes Lingelbach o Adriaen van de Velde. En el paisaje holandés, las figuras –que comparecen en casi todos los cuadros– mantienen una relación bucólica con el entorno. Se integran en la naturaleza como parte de su formación orgánica.

Nacido en Haarlem, hacia 1631-32, Jan Wijnants representa uno de los paisajistas holandeses de la mitad del XVII que más contribuyeron a desarrollar la escuela realista. Comenzó a pintar hacia 1650.

Sus primeras obras, más instaladas en la llamada fase tonal del paisaje holandés, respondían a vistas de granjas, donde el motivo principal solía ser un edificio de ladrillo solitario abandonado a la naturaleza salvaje. Sin embargo, a partir de 1660, cuando se instaló en Amsterdam y entró en contacto con artistas locales, su pintura varió hacia una visión mucho más italianizante del paisaje. Pese a que nunca viajó al Sur, conocería esta manera de construir la naturaleza a través de la obra de otros artistas como Jan Both, que sí estuvo en Italia, y que encarnaba los holandeses italianizantes de la primera generación. En la presente pintura se aprecia el mismo tratamiento de la luz dorada del fondo, que recuerda al paisaje clásico italiano de Lorena o Poussin cuyos elementos llegaron a Holanda a través de artistas como Both o Swanevelt.

Los paisajes de Jan Wijnants responden siempre a un esquema compositivo similar, que también se aprecia en esta pintura. Poderosos elementos que se elevan en un extremo del cuadro, como un montículo o un árbol, y una fuga hacia el otro extremo, donde frecuentemente se representan figuras de campesinos. A pesar del motivo del cuadro de Huelva, la producción de Wijnants es más conocida por sus paisajes con dunas, coincidiendo con algunas obras de Philip Wouwermans con el que debió tener cierta relación artística.

En muchas de sus pinturas, como también se observa aquí, Wijnants introdujo en el primer plano el motivo de un árbol muerto, en ocasiones todavía erguido, y en otras caído en el suelo. En todo caso, su precisión en la representación de los elementos físicos de los troncos marcaría su éxito, más allá de posibles reflexiones simbólicas alusivas a la caducidad de la vida. Formalmente este tipo de elementos que marcan la composición se relaciona con el estudio que Wijnants alcanzó de la obra de Jacob van Ruysdael, muchas de cuyas pinturas incorporaron árboles muertos en primerísimo plano.

Wijnants debe ser considerado como uno de los más apreciados paisajistas holandeses del XVII, cuya obra gustó ampliamente a los coleccionistas ingleses del XVIII, contribuyendo a la difusión internacional de este género y escuela. El artista llegó a

influir directamente en pintores de la talla de Thomas Gainsborough, aficionado a copiar algunos de los elementos de sus obras.

En España la presencia de pintura holandesa de calidad fue muy restringida debido al secular conflicto militar con las Provincias Unidas. Durante el XVII, únicamente llegaron contadísimos ejemplos de marinas y paisajes italianizantes que artistas como Both o Swanevelt realizaron desde Italia para el Palacio del Buen Retiro. Durante el siglo XVIII, la relajación de las relaciones entre los dos estados favoreció la llegada de más pinturas, especialmente a través de coleccionistas cortesanos, que incluían a la reina Isabel de Farnesio, mujer de Felipe V. Hasta que en el XIX, el coleccionismo de pintura holandesa de paisaje se convirtió en un lugar común entre los aficionados de toda Europa.

La obra del Museo de Bellas Artes de Huelva, fue adquirida por el Estado en 1972 en el mercado del arte, ingresando en el Museo al año siguiente. Supone una de las escasísimas muestras de la pintura de Wijnants en nuestro país. De hecho, únicamente se conoce otro paisaje boscoso en la colección Alba de Madrid, y se tiene noticia del paso de algún otro paisaje por el mercado español. De la pintura onubense se conservan al menos dos copias de idéntica factura. Una de ellas en el Stedelijk Museum de Delf en Holanda, de dimensiones similares, firmada y fechada igual que la pintura de Huelva en 1669. Otro ejemplar pasó por el mercado de Viena en 1966 en fecha indeterminada, pudiendo tratarse de la misma de Huelva. En cualquier caso el *paisaje arbolado* de Wijnants representa uno de los mejores ejemplos de este tipo de pintura en España.

[J.J.P.P.]

BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1973), p. 400; VELASCO MUÑOZ y GARCÍA (1993), p. 157; EISELE (2000), nº 115, p. 143; Boletín Museo de Huelva (2007), p. 40.



WILHELM CLAESZ HEDA

Naturaleza muerta, 1663

Óleo sobre tabla. 88 x 67 cm

Inscripción: «HEDA F. 1663». *Heda Fecit 1663*

Cádiz. Museo, Nº Inv.: CE20023

Es éste un tema muy común en la producción artística de Heda, hasta el punto de que los motivos representados suelen ser constantes en sus composiciones. Pintor holandés, especializado en bodegones y naturalezas muertas, Wilhelm Claesz Heda nació en Haarlem aproximadamente en 1594 y murió en la misma ciudad en 1680. Sus pinturas son composiciones sobrias y geométricas donde el ajuar usado articula verticalmente el espacio, generándose composiciones generalmente apaisadas con una lectura espacial habitualmente descendente y una transición bastante pausada desde las piezas elevadas hasta la planitud de la mesa donde aparecen expuestas.

Pero si ésta es una fórmula compositiva habitual en él, no menos lo son las piezas que utiliza en sus representaciones. La jarra plateada, la copa de pie columnario tachonado, el vaso metálico, fuentes y piezas de loza y la monda de limón desenroscada como un efecto espacial, son muy frecuentes, tanto que incluso puede suponerse que son los mismos modelos y recursos repetidos con asiduidad pero con composiciones diferentes.

El cuadro del Museo de Cádiz, realizado sobre tabla, guarda una importante simetría con su producción más conocida e interesante. En él se reparten los motivos habituales ya comentados, si bien es cierto que la composición clásica que hemos mencionado en esta ocasión queda alterada, sustituyendo, Heda, su tradicional composición vertical por la horizontal, al parecer correspondiente a una etapa más tardía de su producción, momento que se corresponde con esta obra. En esta ocasión, la mesa, limpia, sin preparación, queda establecida como base de un triángulo sobre el que se asienta en primer plano una bandeja de plata con limones, uno de los cuales, pelado, desenrosca su monda sobrepasando la línea horizontal de la mesa cuya rigidez queda rota por la desmayada cáscara que rompe el plano frontal. Sobre ella, un vaso de plata caído imprime un rasgo de temporalidad a la escena, mientras que en el lado opuesto una fuente de cerámica con limones equilibra la composición. Bajo la bandeja un cuchillo y centralizando la composición la copa de cristal de elevado pie tachonada y la jarra de plata que define el vértice de este triángulo cuyo sentido vertical tiende a ser

compensado por un ligero desplazamiento hacia la derecha que se ve reforzado por la ubicación de la composición en el extremo de la mesa.

El motivo, que rememora un refrigerio, tal vez veraniego, una especie de pausa en la actividad, muestra elementos iconográficos cuya presencia transmite esa idea: plata, cristal, agua, cerámica y fruta jugosa, elementos todos en los que con su especial aplicación del color y los reflejos, la luz, en una palabra, Heda consigue atribuirles una presencia destacada y característica.

Pintura, al fin y al cabo, de orden doméstico, que en principio puede suponerse alejada de serias interpretaciones y cuya misión debería estar próxima a lo meramente decorativo. Como decíamos, Heda retomó una y otra vez estos motivos y pudiera pensarse que el éxito del modelo favoreció su reproducción, asignándosele de esta manera un fundamento económico. Sin embargo, existe un sentimiento más profundo, una lectura que se aproxima a las «vanitas». En sus composiciones el tiempo figura como fondo. En este cuadro se tiene la sensación de tiempo pasado, de acción realizada, de lugar que fue y ya no es, lugar donde se estuvo y ya no se está, salvo porque la pintura, el espacio pictórico, lo ha recuperado haciéndolo, de esta manera, constante y eterno. Algo así, tan fugaz como la rapidez de un descanso acompañado de agua con limón, tan rápido que no da lugar a ordenar o recoger el menaje utilizado, que permanece en esa esquina de la mesa como símbolo insistente de transitoriedad, reclama desde la pared de la habitación correspondiente narrar lo huidizo bajo una composición geométrica que lo convierten en presente y perenne. Una manera, tal vez, de alumbrar el breve sueño de la vida.

Este cuadro había estado atribuido, desde el catálogo del museo de 1876, a Juan David de Heem. Posteriormente César Pemán en 1926, con mayor rigor dadas las similitudes compositivas y los recursos empleados, lo vinculó con Jan van de Velde. Años más tarde, en el catálogo de 1952 se mencionó la posibilidad de atribuirlo a Abrahán Hendricksz van Beyeren. Pero no fue

hasta 1953, a raíz de una limpieza, que se descubrió la firma en el ángulo inferior izquierdo, bajo la mesa y en la que se pudo descubrir y confirmar la autoría de Heda en el año 1663, si bien, en la actualidad es imposible identificar y localizar la citada firma.

[J.R.B.C.]

BIBLIOGRAFÍA

Academia de Bellas Artes de Cádiz (1876); PEMÁN (1926), pp. 55-57; PEMÁN (1952), pp. 108-109; *Catálogo de la Pintura Holandesa* (1994), p. 30.



JAN WILDENS

Paseo a orillas del río, c. 1670-1675

Óleo sobre lienzo. 149 x 203 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: CE0615P

Se considera al XVII como el siglo de oro del paisaje centroeuropeo, por su gran desarrollo tanto en Flandes, como en Holanda y Alemania, bien como fondo de composiciones o como género independiente, en el que pueden distinguirse incluso diversas especialidades. Amberes durante el Barroco fue la ciudad natal o de formación de los más importantes pintores. Entre estos se encuentran los coetáneos de Rubens, que desarrollaron las tradiciones del paisaje flamenco temprano (Joos de Momper y Jasper van der Lanen), así como los pintores que colaboraron directamente con el maestro (Jan Wildens) o que estuvieron influenciados por su arte (Lucas van Uden). Un rasgo característico de la pintura flamenca del momento y que complica su estudio es el de las colaboraciones, como las de Rubens con Jan Brueghel, Paul Bryl, Snyders o Wildens. Así mismo se constata la intensa actividad de los talleres con una producción que podríamos considerar casi industrial.

Paseo a orillas del río ingresó en el museo junto a un lienzo con el que forma pareja, *Jardín de una villa*, tras ser adquiridas ambas pinturas por el Estado en 1972 procedentes del Convento del Pozo Santo de Sevilla. Aunque en la documentación de la compra aparece atribuida a un seguidor de Rubens, W. van Nieulandt, en el catálogo sobre adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla editado al año siguiente, las pinturas figuran como de anónimo flamenco-holandés del XVII, resaltando su carácter decorativo y propio de una producción de los numerosos talleres de la época, aunque con rasgos que recordaban las pinturas de Dirk van Deelen. En el inventario de pinturas del museo de 1990, de Izquierdo y Muñoz, ya aparece atribuida la pintura a Jan Wildens, y Valdivieso considera que si no son obras de este pintor, lo serían de algún seguidor muy cercano.

La composición de *Paseo a orillas del río* y de su compañera en el museo, muestran rasgos muy característicos de las obras de Jan Wildens, particularmente relacionados con las que realizara para su conocida serie de los *Meses del año* del Palazzo Bianco de Génova. Jan Wildens fue discípulo de P. van der Hulst. Viajó a Italia y a partir de 1616-1617 se instala en Amberes, donde desempeña una importante labor como pintor de fondos para los principales maestros, fundamentalmente Rubens. El estilo individual de Wildens se caracteriza por las composiciones claras y una visión apacible del paisaje y sus personajes que al final de su producción se vuelve más dramática posiblemente influenciada por los paisajes tardíos de Rubens.

Paseo a orillas del río muestra un sereno paisaje por el que transitan grupos de personas elegantemente vestidas y en diferentes actitudes, captadas con espontaneidad. Una avenida flanqueada de árboles equilibra la composición enfatizando su eje central. El punto de vista es aún algo elevado, y las hileras de árboles actúan como elementos estructurales haciendo retroceder la perspectiva, revelando la pervivencia de conceptos manieristas y el conocimiento de estampas. El colorido armónico y suave también es característico de este pintor, así como la factura ligera y algo tímida. No obstante, el carácter decorativo de esta pintura, algunos descuidos en su factura y el hecho de que las figuras aparezcan superpuestas al paisaje, inclinan a pensar en la posibilidad de que se trate de una obra de taller, de los que tanta actividad tuvieron en la época o de uno de sus más inmediatos seguidores.

[M.V.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

Cat. exp. *Iberoamericana* (1930), pp. 119, 123, 126; cat. exp. *Pintores Flamencos y Holandeses en Colecciones Españolas* (1970), p. 54; cat. exp. *Nuevas Adquisiciones y Restauraciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla* (1973), n° 12; IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), p. 135; VALDIVIESO (1991), p. 284.



GIUSEPPE RECCO

Bodegón con peces

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 53,2 x 64 cm

Córdoba. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: E2427P

Al igual que los cuadros de asunto mitológico y paisajístico conformaron mayormente el gusto de la nueva aristocracia y la nueva burguesía ascendente, el bodegón consiguió imponerse también en toda Europa, no sólo por su contribución al goce estético, sino también como aleccionamiento de la moral, por la posibilidad de asimilar las cualidades de las frutas, cacharos o animales, a las pasiones, deviniendo así espejo de virtudes y defectos humanos, de lo que se pueden encontrar ejemplos en la literatura ya desde el Renacimiento.

Para el caso de Andalucía y de España, durante la segunda mitad del siglo XVII, tuvo mucho que ver en este aspecto el taller napolitano de la familia Recco, fundado por Juan Bautista Recco (h.1610 - h.1675) y luego continuado por sus hijos Santiago y Guillermo, siendo especialmente un sobrino del primero, de nombre José, el que alcanzaría a darle una mayor altura en un momento en que Nápoles pertenecía a la Corona española.

José destacó especialmente por sus «bodegones de peces», donde generalmente plasmaba animales recién salidos del mar y situados sobre rocas en la playa, realizándolos «como si estuvieran vivos», como sucede en éste, donde son claramente iden-

tificables de izquierda a derecha, una langosta, un jurel, un salmonete, una ostra, una lubina y una herrera. Su fama le llevaría a pasar a nuestra tierra hacia 1695 llamado por Carlos II, dejando el taller en manos de Nicolás, María y Elena, vástagos suyos que nunca alcanzaron la maestría demostrada por él. Sin embargo, su labor entre nosotros fue muy parca, pues fallecía en Alicante a los pocos meses de su llegada, dejando aquí solamente dos pequeñas composiciones de asunto religioso como ejemplo tardío de sus actitudes en este campo de la pintura.

Por su calidad, diversos expertos actuales coinciden en adjudicar esta obra a los primeros momentos de su paleta, en que muchos de los motivos de sus obras reiteraría en otros cuadros, como asevera por ejemplo uno que en 2003 estaba en posesión del anticuario londinense Derek Johns, con pescados muy similares a los que presenta éste, que perteneció a la colección del noble poeta y político cordobés Ignacio María Martínez de Argote y Salgado, Marqués de Cabriñana del Monte (1820-1891), que fue legado por su viuda al Museo de Bellas Artes de Córdoba formando parte de un conjunto en 1898.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PALENCIA (2003), p. 72; PALENCIA (2005), p. 32.



ISAAC VAN OOSTEN

Paisaje con Diana y Acteón

Segundo tercio del siglo XVII

Óleo sobre cobre. 19 x 31 cm

Córdoba. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: E2455P

Introducida fundamentalmente desde Italia y los Países Bajos en el último cuarto del siglo XVI, la pintura de paisaje llegará a adquirir aquí durante el Barroco una cierta autonomía, gracias a una nueva burguesía enriquecida por el comercio que comenzaba a gustar del adorno interior de sus mansiones con pinturas, especialmente de pequeño formato, a la par que se expandía el gusto por lo emblemático y lo moral, a cuyo servicio se puso la mitología clásica como fuente de inspiración fundamental; aunque en general en Andalucía y en el conjunto de España, a la pintura de paisaje le cupo mejor suerte que a la mitológica, circunstancia explicable si tenemos en cuenta que el principal mecenas de los artistas continuó siendo la Iglesia y que la mayor connivencia artística continuó produciéndose con la católica Italia.

Sin embargo, los talleres artísticos radicados fundamentalmente en la Flandes católica española, se embarcaron en la producción seriada de obras basadas en la fusión de mitología, naturaleza, actividad cotidiana y paisaje que tuvo un especial atractivo incluso para los estamentos más bajos, y que se difundió mediante estampas y obras de pequeño formato que presentaban un paisaje idílico, sublime y atemporal.

Tal es el caso de este pequeño cobre adquirido por el Museo de Bellas Artes de Córdoba a la Delegación de Frente y Hospitales en 1939 como anónima, que hemos relacionado en la actualidad con la actividad de Isaac Van Oosten, pintor perteneciente al círculo de artesanos de la católica Amberes del momento,

del que existen obras en varias colecciones particulares europeas, conservándose dos en el Museo del Prado procedentes de la colección de Isabel de Farnesio, que en 1983 le fueron atribuidas por Díaz Padrón. Todas ellas poseen, al igual que la nuestra, una concepción yuxtapuesta del paisaje y un minucioso y característico tratamiento de la vegetación –similar al que se observa en las estampas del grabador italiano Antonio Tempesta (1555-1630)–, heredado de Jan Brueghel I.

En él se representa el momento en que Diana parte a la cacería seguida de lejos por Acteón, episodio tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro III, versos 177 a 181 y 189 a 193), antes de que el nieto de Apolo por parte de padre y de Marte por parte de madre, que estaba aleccionado para la caza por el centauro Quirón, la sorprendiera en el transcurso de una cacería bañándose desnuda con sus ninfas. Osadía que hubo de pagar siendo transformado en ciervo y devorado por los perros que acompañaban a la diosa, con lo que se evitaba el que hubiera podido contarle. En un momento posterior, parece que se quiso «cristianizar» añadiéndole al óleo, por la zona izquierda del vado en el río que transcurre entre los árboles, el episodio de *San Rafael y Tobías*, con lo que la obra se hacía comprensible y adaptada al universo de la cultura cristiana que entre nosotros se daba. Ignoramos cuándo pudo producirse este hecho, ya que de la obra sólo se sabe que fue expuesta en la Sección de Arte Antiguo de la Exposición Ibero-americana de Sevilla en 1929.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ (1983); DÍAZ (1995), pp. 792-795, PALENCIA (2005), p. 30; PRECIADO (2005).



MARIO NUZZI

Pareja de floreros

Siglo XVII

Óleos sobre lienzo. 48 x 36 cm

Córdoba. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: E2450P y E2451P

A lo largo del siglo XVII –como derivación de la influencia de las ideas calvinistas según las cuales sólo se podía representar aquello que se puede ver y por tanto no a Dios o a sus reflejos y seguidores históricos–, se produjo una verdadera inflación de los llamados *floreros*, que podríamos considerar como una variante de la naturaleza muerta o bodegón. De esta suerte, el adorno a base de plantas y motivos vegetales perdía así su tradicional función auxiliar en los repertorios decorativos murales, para pasar a ser nuevo elemento autónomo descontextualizado en el interior de los comedores y salones burgueses y clericales.

Para que ello fuese posible se desarrolló toda una legión de artistas en cuyos talleres se dio una auténtica profesionalización, hasta el punto de aparecer citados en la documentación de la época como «pintores de flores», pudiendo responder así a la fuerte demanda del mercado con productos hasta cierto punto seriados.

Buen ejemplo de ello son estas dos obras, que fueron adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Córdoba en 1930 de una colección particular y de

autor anónimo. Más tarde pasaron a ser asociadas al pincel del español Bartolomé Pérez (1634-1695), experto en la temática, aunque en la actualidad se han adjudicado a Mario Nuzzi, un pintor italiano originario de la Umbría que dedicó toda su vida al género, hasta el punto de ser apodado *Mario dei Fiori*.

Su fama en este campo llegó a tal extremo que, en 1658, pasaría al servicio particular del cardenal Fabio Chigi (Siena, 1599–Roma, 1667), convertido en Papa Alejandro VII, con la única misión de pintarle flores sobre espejos y piedras con destino al palacio que estaba construyendo en Ariccia, cerca de Roma. Ello supuso su ascensión definitiva, ya que su obra fue admirada por cuantos accedían a la rica residencia del famoso purpurado. Destacó sobre todo por sus altas dotes para pintar los reflejos y transparencias del cristal y la plasmación de un tipo de flores caracterizadas por su ligereza, elegancia y brillantez en el color, que agrupaba de manera pomposa y exuberante, lo que lo convertiría en uno de los pintores europeos más representativos del género.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PALENCIA (2003), pp. 71-72; PALENCIA (2005), p. 32.



2. ESPECULUM ORBIS

LUCA GIORDANO

Eolo, dios del viento, c. 1688-1696

Óleo sobre lienzo. 98 x 139 cm

Córdoba. Colección privada

El prestigio de la figura de Luca Giordano y la extraordinaria demanda que tuvo su obra ha motivado que en distintas poblaciones andaluzas, a través de distintas vías de procedencia, se conserven pinturas de este prolífico artista. Conocido desde joven, no sin cierta sorna, como el «fá presto», Luca Giordano fue uno de los mejores artistas italianos y europeos de la época, siendo característica su extraordinaria capacidad para el trabajo. Hijo de un pintor modesto, se formó en Nápoles con Ribera, cuyo estilo asimiló con fidelidad, destacando por su versatilidad para imitar a los grandes maestros, tomando lo mejor de ellos y adaptándolo de forma equilibrada a su personalidad y creatividad. Así, durante su primer viaje a Roma y Florencia en 1652, asimiló el estilo de Pietro da Cortona, que será crucial en su carrera, siendo uno de los mejores artistas en el campo de la pintura decorativa. También incorpora las aportaciones de la escuela véneta, especialmente el colorido de los grandes maestros Tiziano y Veronés. Regresa a Nápoles en 1653, evolucionando su obra paulatinamente desde el tenebrismo naturalista de formación hacia el pleno Barroco, siendo capaz de imitar a los maestros del pasado. Viaja de nuevo en 1655 a Florencia y Venecia, llegando su estilo en la década de 1670 a una fase de madurez y de gran prestigio entre la clientela.

Esta pintura de *Eolo, dios del viento*, resulta una aportación interesante a su ya dilatado catálogo. De ésta destaca la fuerza de su colorido, influenciada tanto por las tonalidades cálidas de la pintura veneciana, como por el clasicismo de Pietro da Cortona. Destaca asimismo por el aclaramiento y el refinamiento de la paleta del que hace uso Giordano. La composición se estructura en torno al personaje principal, tradicionalmente identificado como Eolo. La escena toma como fondo un celaje de una gran luminosidad. El dios, de aspecto joven, reposa sobre una roca alrededor de la cual se disponen una serie de figuras. Giordano dispone las figuras en planos

múltiples, con una serie de escorzos forzados de las figuras, dispuestas en diferentes actitudes, que se van interponiendo entre los primeros planos oscuros y la claridad de un fondo luminoso, que de esta manera se exalta. Entre éstas destacan las ninfas, así como los pequeños dioses alados y el fauno. Dentro de la composición adquieren gran importancia los dos corceles blancos, junto con elementos anecdóticos que el pintor gusta de emplear como son la presencia de conejos o las escenas íntimas de las ninfas con los amorcillos.

En las composiciones mitológicas anteriores a 1682, como el *Baco y Ariadna*, de Norfolk, prima la influencia de Carracci, que deja a partir de entonces por composiciones más dinámicas. La obra se inspira claramente en obras berninianas. Así, la imagen de Eolo recuerda al Ganges de la fuente de los Cuatro Ríos de Roma. Una disposición similar se observa en la pintura del *Triunfo de Neptuno*, de Seattle. Grande también es la influencia de Rubens en estas obras, que Giordano hace suya y que le llevará en sus pinturas murales a un extraordinario agolpamiento de figuras.

La pintura de estos últimos años se vuelve más barroca, donde la influencia de Rubens va en aumento, a través fundamentalmente de estampas, junto con el conocimiento de Bernini y Baciccio, a fondo y directamente a través de sus originales, muchos de ellos recién acabados. Que Giordano quedó influido en estos años por el estilo personal de estos artistas lo manifiesta este *Eolo*. Bajo la influencia de Bernini y de Baciccio cambia la intensidad del color, la luminosidad de los paños de las figuras del primer plano y la forma de suavizar y de desenfocar las formas en la lejanía por efecto de la luz. Empieza a usar paletas de colores pastel, como una nueva tonalidad llevada a escala monumental. Esta obra fue declarada Bien de Interés Cultural de Andalucía en 1996.

[L.M.R.]



ANÓNIMO ITALIANO

San Sebastián, c. 1680-1710

Técnica y soporte: cincelado y repujado sobre plata. 83 x 36 x 29 cm

Inscripción: anagrama ilegible; «MVlo» (peana)

Córdoba. Catedral

Según Nieto Cumplido, esta magnífica pieza de plata de origen italiano, se incorpora al Tesoro de la Catedral de Córdoba gracias a la donación del obispo don Pedro Salazar y Góngora (1738-1742). Rivas Carmona, por su parte, llevado quizás por razones estilísticas, indica que la obra pudo ser adquirida por el tío de aquél, el cardenal don Pedro de Salazar (1686-1706), cuando asistió a los cónclaves de Alejandro VIII (1689-1691) o Inocencio XII (1691-1700), celebrados en Roma. Si esto fuera así, es muy probable que la escultura tenga un origen romano, y fuese el cardenal Salazar el que la comprase o encargase durante su estancia en la ciudad italiana. Tras su muerte en 1706, se la legaría a su sobrino, quien definitivamente la donó a la catedral cordobesa.

En uno de los laterales de la base de la peana se ha hallado la marca «MVlo», que podría ofrecer una doble interpretación. Por una parte, las iniciales «MV» parecen corresponder con el nombre y apellido del contraste, y la «lo», con el número «10». Según el modo habitual del marcaje de las obras de plata en Italia, a las iniciales del contraste, le sigue el año de ejecución de la obra que, en este caso, por cuestiones estilísticas sería 1710. Si se diese por buena esta lectura, sería imposible que el cardenal Salazar hubiese adquirido la obra a finales del siglo XVII. La segunda interpretación pasaría por entender la «lo», como dos letras, y, por lo tanto, formarían parte del nombre del contraste o incluso del autor de la obra. Esta segunda posibilidad apuntaría precisamente al cardenal Salazar como la persona que adquirió la obra a finales del siglo XVII. Hasta el momento no se ha podido identificar esas iniciales con ningún artista o contraste italiano, lo cual hubiera permitido dar con el origen geográfico de la pieza y con su autor o contraste. A la izquierda de la marca indicada, aparece un posible anagrama prácticamente imposible de interpretar y que podría corresponder con la marca de la ciudad de origen de la pieza.

San Sebastián estaba considerado como el tercer patrón de Roma, después de san Pedro y san Pablo. En esta obra aparece representado como un joven desnudo, de larga melena y ligero bigote, al modo que puso de moda el Renacimiento italiano

de glorificar la belleza del cuerpo desnudo y asociarlo al tipo pagano de Apolo. Siendo centurión de la primera cohorte del emperador Diocleciano, fue acusado de infidelidad al aconsejar a sus amigos Marcos y Marcelino que permanecieran fieles a su fe. Diocleciano ordenó atarlo a un poste en el campo de Marte, donde fue asaeteado por los arqueros. Siguiendo esas pautas, el artista representa al santo atado a un árbol que culmina en un ángel que parece portar una flecha. Habitualmente se suele representar con las manos atadas hacia arriba o a la espalda, siendo una variante iconográfica la que aquí se trata, al disponerse con las manos atadas hacia delante y a la izquierda. Su cuerpo presenta una sola flecha atravesando el costado izquierdo, como ya hicieran el pintor Guido Reni y el escultor Gian Lorenzo Bernini. Con toda probabilidad, debió existir un modelo ejecutado por un escultor para la realización de esta obra. Un caso muy documentado es el de Nápoles, donde artífices como Lorenzo y Domenico Vaccaro, que desarrollaron su labor a caballo entre los siglos XVII y XVIII, dieron en numerosas ocasiones modelos escultóricos que después fueron ejecutados en plata.

La contorsionada figura del santo apoya sobre una peana de perfil convexo, ornamentada con cuatro ángeles en las esquinas sentados sobre ménsulas vegetales y una cartela en el centro del frente principal. Un festón de hojas de laurel recorre el contorno de la base de la peana, quizás aludiendo a Apolo y como símbolo de conciliación. Los cuatro frentes convexos se decoran con ramilletes de flores de cinco pétalos y margaritas, colgando de las esquinas racimos de uvas, con tela que cuelga a modo de festón. La parte superior de la peana queda ornamentada con hojas de acantos.

El autor de esta excelente obra en plata debió conocer de cerca los modelos escultóricos de Bernini. El amplio movimiento de la figura, el tratamiento dado a la cabeza con cabellera de amplios mechones y el sereno patetismo barroco de su rostro, son constantes en la producción del maestro y de un amplio grupo de seguidores como Alessandro Algardi, François Dusquenoy, Ercole Ferrata o Camilo Rosconi. Precisamente de este

último artista se conserva una *Inmaculada Concepción*, en la catedral cordobesa donada por el canónigo Medina y Corella.

[J.A.A.T.]

BIBLIOGRAFÍA

RAMÍREZ (1973); NIETO (1979); NIETO (1998); RIVAS (2006).



ANÓNIMO PANORMITANO

Jesús con la Samaritana, c. 1656-1673

Cincelado y repujado sobre plata. 35 x 36,5 x 26,5 cm

Inscripciones: anagrama: águila coronada con siglas «RVP» (*Regia Urbs Panormi*). Palermo.

Contraste: «CDNC». Carlo di Napoli Console (sobre la peana). «VII» (en la base)

Córdoba. Cabildo de la Catedral

Durante el siglo XVII, España mantuvo con el reino de Nápoles una estrecha relación cultural y artística que se vio reflejada con la adquisición por parte de personajes relevantes de la Iglesia y de la nobleza de excelentes piezas escultóricas, pictóricas y de platería. Actualmente se desconoce cuándo y cómo llegaron a formar parte del tesoro catedralicio cordobés estas singulares obras de orfebrería barroca panormitana. Personajes ilustres de esa ciudad en los siglos XVII y XVIII como el maestrescuela Francisco de Bañuelos o los obispos Pedro de Salazar y Martín de Barcia, que donaron distintas obras de procedencia italiana a la catedral, pudieron ser los que las adquirieron para posteriormente cederlas al templo catedralicio.

En la parte superior de las peanas de ambas piezas, se localiza la marca de la ciudad de Palermo, el águila coronada con las alas hacia abajo y al pie las iniciales «RVP» (*Regia Urbs Panormi*). Junto a ella el punzón del contraste o cónsul «CDNC», que hay que identificar con Carlo di Napoli, y que ha permitido aproximar la fecha de ejecución de las obras. En este sentido, di Napoli desempeñó la función de contraste de plata, en los años 1656, 1657, 1663, 1664, 1668, 1669, 1673 y 1674, por lo que entre las fechas indicadas debieron realizarse estas excelentes piezas.

La orfebrería barroca panormitana se caracteriza por su gran calidad y refinamiento, ofreciendo una serie de constantes decorativas que se repiten con ligeras variantes en la mayoría de las piezas del siglo XVII y principios del XVIII. En ocasiones, para la realización de esculturas o bustos en plata, solía ser un escultor el que ofrecía el modelo. En el caso de las piezas aquí analizadas, debe pensarse en el propio orfebre como el diseñador de la obra, aunque para ello contara con grabados o dibujos existentes en su taller. Las conservadas en la Catedral cordobesa hay que entenderlas como funcionalmente decorativas. Presentan peana octogonal apoyada sobre volutas con cabezas de querubines que le sirven de soporte. Recorriendo el contorno alabeado de la pieza aparecen distintas divisiones horizontales decoradas con flores, frutas y acantos, desarrollándose ambas escenas sobre las peanas.

El encuentro de Jesús con la Samaritana aparece recogido por san Juan en su Evangelio (4: 1-30). Jesús cansado y fatigado, estando junto al brocal del pozo de Jacob, pide de beber a una mujer de Samaria que se disponía a extraer agua con su cubo. Precisamente este es el momento recogido por el artista, figurando ambos personajes de pie, enfrentados y en actitud de diálogo, según la tradicional forma de interpretar este tema en el arte occidental.

[J.A.A.T.]

BIBLIOGRAFÍA

BARRAJA (1996); NIETO CUMPLIDO (1998); HUIDOBRO (1999); *cat. exp. El Arte del Grabado Flamenco y Holandés* (2001); DÜRER (2001).



ANÓNIMO PANORMITANO

Aparición a la Magdalena («Noli me tangere»), c. 1656-1673

Cincelado y repujado sobre plata. 34 x 36,5 x 26 cm

Inscripciones: anagrama: águila coronada con siglas «RVP» (*Regia Urbs Panormi*). Palermo. Contraste: «CDNC». Carlo di Napoli Console (sobre la peana). «VII» (en la base)

Córdoba. Catedral

La Aparición de Jesús resucitado a la Magdalena está narrada por san Marcos (16: 9) y san Juan (20: 14-18), siguiendo el artista lo recogido por éste último. Marcos indica que fue a ella, a la primera que se le apareció Jesús. Estando la Magdalena arrodillada ante el sepulcro y llorando por la desaparición del cuerpo de Cristo, se le aparece y lo confunde con el hortelano. Esta primera visión de la Magdalena se simboliza con la pala o azada que lleva Jesús en su mano derecha. Jesús le dice: «No me toques, porque aún no he subido al Padre; pero ve a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre». En la representación queda recogida perfectamente la narración de los evangelistas. Jesús figura a la izquierda, sólo cubierto por el manto y con el atributo ya comentado. Su actitud es la de dirigir la palabra a la Magdalena, gesticulando con el cuerpo y elevando el brazo izquierdo. María Magdalena está semiarrodillada, vestida con túnica y manto, y con su mano derecha dirigida a Jesús con intención de tocarlo. En medio, el ungüentario que debía servir para embalsamar el cuerpo de Cristo, y que aparece al ser la Magdalena la encargada de llevarlo a la tumba.

Las figuras de Jesús, en ambas piezas, y la Samaritana son alargadas y sinuosas, con unos gestos y ademanes que recuerdan a las obras manieristas italianas, sobre todo a las realizaciones pictóricas, y también a grabados alemanes,

flamencos y holandeses. Cabe recordar que, por ejemplo, Carlo Maratta activo en buena parte del siglo XVII, se nutre de las corrientes estéticas de Rafael Sanzio, las cuales le pudieron ser transmitidas por su maestro Andrea Sacchi, a la vez discípulo del de Sanzio. Tampoco debe descartarse la posibilidad de la influencia de otros pintores del manierismo italiano como Parmigianino, con sus alargamientos y estilizaciones de las figuras, o la línea *serpentinata* tan propia del movimiento en Jacopo Pontormo. Pero, sin lugar a dudas, el artista que realizó estas piezas debió poseer en su taller grabados y estampas, de los que muy probablemente tomara modelos para las obras. No en vano, las figuras de Cristo poseen bastantes similitudes con dos grabados de Durero, en los que se representan las apariciones de Jesús a la Virgen y la Magdalena. La disposición de los plegados del manto, el tratamiento de la cabeza y la propia pose de la figura, son características que pueden apreciarse en las obras panormitanas. Para la figura de la Magdalena parece inspirarse en la figura del ángel de la *Anunciación*, grabado por Cornelis Cort. Por último, la Samaritana pudo haberla tomado del grabado de *La tres parcas* de Pieter Jalea Furnius, sobre dibujo de Joannes Stradanus, si bien se diferencian en el movimiento de la mano izquierda y la disposición de la cabeza.

[J.A.A.T.]

BIBLIOGRAFÍA

BARRAJA (1996); NIETO CUMPLIDO (1998); HUIDOBRO (1999); *cat. exp. El Arte del Grabado Flamenco y Holandés* (2001); DÜRER (2001).



CÍRCULO DE FRANÇOIS DUQUESNOY

Cristo crucificado

Primera mitad del siglo xvii

Marfil tallado y madera de ébano. 84 x 25 x 7 cm

Córdoba. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: E2615E

A lo largo del xvii fueron tomando cada vez mayor protagonismo los viejos Crucificados medievales debidos al arte de la eboraria, tanto por la nobleza de su material, como por lo reducido de sus dimensiones, lo que los hacía ideales para coronar tabernáculos y facistolos o presidir altares de oratorios privados. No obstante, en ningún país de Europa su factura fue muy prolífica por la competencia que le hacían los llegados de Filipinas, de precio más reducido, a pesar del largo viaje que tenían que hacer desde Manila a Acapulco y Veracruz hasta arribar a los puertos de Sevilla y Cádiz, por lo que los pocos artistas que aquí serían capaces de realizarlos debían ser buenísimos escultores. Ello explica la corriente tradicional que ha atribuido los pocos que existen en Andalucía a Martínez Montañés o a Alonso Cano, a pesar de que a ninguno de los dos se le haya documentado la realización de obras de este tipo. Aunque aquí el modelo que presenta éste no llegaría a tener verdadero éxito hasta la difusión de la obra del importante taller de Pedro Pablo Rubens gracias a las estampas grabadas por sus seguidores-, como viene ocurriendo con el de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, único parangonable en calidad y factura con el que aquí estudiamos.

Se trata de una pieza de las comúnmente denominadas «Crucificados jansenistas», caracterizados por representar a Jesús con cuatro clavos y los brazos asidos completamente en vertical al madero, lo que se ha interpretado como un reflejo de la idea protestante de que la Salvación sería solo para unos pocos elegidos. Jesús aparece ya fallecido, con el signo de la llaga de la lanzada apenas señalado y sin corona de espinas, gesto de dolor o gota de sangre alguna, pareciendo estar adormecido al reposar la cabeza sobre su hombro derecho. En el madero superior figura la inscripción *Jesús Nazareno Rey de los Judíos* en los cuatro idiomas

universales, lo que viene a redundar en su intención políglota. El cuerpo del Salvador está tallado en un sólo colmillo, siendo los brazos de piezas distintas, destacando la finura de su talla, que alcanza un extraordinario realismo en algunos detalles, como las venas de los pies o la caja y musculatura torácicas. A todo acompaña el laxo trazado de los pliegues del perizoma, que apenas presentan movimiento, redundando en un extremado gusto por lo clásico. Por lo demás, en la parte inferior del madero presenta una calavera con dos tibias en forma de aspa, quizá añadidas posteriormente.

Por todo ello su factura habría que ir a buscarla al ambiente romano de la primera mitad del siglo xvii, donde destaca Alexandro Algardi (Bologna, 1598–Roma, 1654), aunque el clasicismo que presenta nos llevaría al flamenco Francisco Duquesnoy, activo en la Ciudad Eterna desde 1618 al servicio de Urbano VIII en competencia con Bernini y al mando de un gran taller que continuó en manos de sus familiares directos.

En todo caso, su procedencia originaria nos es desconocida hasta llegar a manos de Manuel de Torres y Torres (Córdoba, 1849–Alba de Tormes, 1914), presbítero y pintor que llegó a ser Catedrático de Dibujo del Seminario de San Pelagio (1883) y del Antiguo en la Escuela Provincial (1899), además de Párroco de la Iglesia de San Francisco y Canónigo (1895) y Arcediano (1902) de la Catedral de Córdoba, pasando luego a Deán de la de Sevilla y como Obispo a Plasencia en 1913. La literatura coetánea afirma que «estuvo siempre en su poder», aunque es difícil precisar cuándo y cómo llegó a adquirirla, por más que se sepa que estuvo varias veces en Italia y en Tierra Santa, siendo adquirido por el Museo de Córdoba a sus herederas en 1925.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1916); REY (1916), p. 20; PALENCIA (2003), p. 103; PALENCIA (2006), p. 76.



ARTEMISIA GENTILESCHI

Magdalena Penitente, c. 1622-1625

Óleo sobre lienzo. 122 cm x 63 cm

Sevilla. Catedral

Fernando Enríquez Afán de Ribera, Duque de Alcalá (1588-1637), adquirió una destacada colección de obras de arte cuando desempeñaba en Roma el cargo de embajador entre 1625 y 1626. También el Conde de Monterrey, Manuel de Guzmán y Zúñiga, sucesor del Duque de Alcalá como Virrey de Nápoles, reunió también una destacada colección, poseyendo obras capitales de Ribera, Stanzione, Lanfranco y Gentileschi, entre otros. Es muy probable, como ya apuntó Bissell, que esta obra formara parte de las adquisiciones que el Duque de Alcalá compró en Italia, dadas las semejanzas que hay entre estas pinturas con el ambiente caravaggista generado tras la muerte de Caravaggio. La imagen de la Magdalena, de hecho, no está tan distante de otras representaciones de la santa, como la que Pérez Sánchez ha señalado vinculándola a la de Caravaggio en la Galería Doria-Pamphili. La cita de Pacheco apunta esta teoría, cuando relata sobre ella que Artemisia «que vive ahora en Roma (...) de quien trajo el Duque de Alcalá algunas pinturas». Una obra que posiblemente formara parte del inventario de 1637 sobre las pertenencias que el duque dejó en sus casas y palacio de Sevilla, antes de tomar posesión del cargo de Virrey de Nápoles, publicado por Brown y Kagan (1987). En dicho inventario figuran cuatro lienzos de Artemisia, una copia y otros retratos de ella, entre los que podría figurar, como ya señalaron los investigadores anteriores, la «Magdalena sentada en una silla durmiendo sobre el brazo», que se conserva en la Catedral de Sevilla. En una relación de las pinturas de la Casa de Pilatos de 1751 se indica «una copia o retrato de Artemisa de tres cuartas, maltratado».

La presencia de esta pintura, inconfundiblemente de la mano de Artemisia, en Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII tiene importancia para el desarrollo del naturalismo sevillano. Es curioso que en 1666 Torres Farfán aluda en su relación de las

fiestas de Santa María la Blanca a un lienzo de Artemisia. Bissell llega a pensar que este cuadro estuvo en la fiesta.

La Magdalena aparece sentada sobre una silla, dormida con la cabeza apoyada sobre el dorso de su mano derecha que descansa acodada sobre el brazo del asiento, mientras su melena rojiza suelta le cae sobre este brazo, dejándole el cuello en su lado izquierdo al descubierto. Su vestido está compuesto por una camisa blanca de mangas largas, cuyo escote caído le descubre el hombro izquierdo, mostrando parte de esa desnudez al espectador. Un velo que le cae sobre los hombros le tapa parte de esta desnudez que le mostraría de no aparecer parte del pecho. La indumentaria se complementa con un vestido de color calabaza, cerrado en la parte delantera del cuerpo. Al fondo, en el ángulo superior derecho aparece una cortina roja, orillada por un galón dorado. En un lateral, junto a la santa, a la izquierda de la composición, aparece el tarro de ungüentos con el que ungió a Cristo. La imagen de la Magdalena como un autorretrato de la propia artista fue apuntada por Garrard, aunque sin ninguna documentación que lo avale.

Una pintura similar, aunque con un formato algo mayor, es reproducida por Bissell como de propiedad particular, y lo considera como una réplica del sevillana, pintada en Roma antes de salir el cuadro para España. Se encuentra en el Museo Soumaya de México DF. La Artemisa del Soumaya presenta un seno descubierto y permite suponer que el de Sevilla ha sufrido una intervención «moralizadora», por la que se ha vestido el seno, prolongando el chal que tapaba los hombros, con una materia y un color que varía un poco del original. Pérez Sánchez ha señalado que la intervención se debió a su ingreso en la Catedral.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1978), nº 8, lám. V, p. 131; BROWN y KAGAN (1987), nº 3, pp. 239-40, 248; GARRARD (1989), pp. 91, 510; PACHECO (1649) 1990, pp. 187-88; BISSELL (1999), nº 16, pp. 222-24, fig. 97, lám. XI; cat. exp. *MANN en Roma-Nueva York-San Luis* (2001-2002), pp. 365-67; PÉREZ SÁNCHEZ (2006), p. 186.



MANUFACTURA ESPAÑOLA

Arqueta-relicario de San Fernando, 1729

Madera; tejidos labrados en seda, hilos de oro y plata, pasamanería y plata. 30 x 47,5 x 35 cm
Madrid. Patrimonio Nacional, Palacio Real, N° de Inv.: 10103131

Con forma de cofre, esta arqueta-relicario tiene revestido su interior con un tejido de damasco de seda celeste y el exterior con un lampás, también de seda, en plata y oro, sobre fondo igualmente azul. Está guarnecida de plata, en apariencia carente de marcas. En la bocallave encontramos un gran escudo coronado con las armas de España y Portugal, con el collar del Toisón de Oro; cabezas aladas de *putti* adornadas de rocalla, en las cantoneras delanteras y en las bisagras y, en el centro de la tapa, una tarjeta con una nube, un globo terráqueo dominado por la Cruz, detrás del que se cruzan una espada y otra Cruz y, en los laterales, un ángel que porta una corona de laurel y otro que sujeta las Tablas de la Ley. También de plata son las asas, las cuatro patas sobre las que se asienta y las pequeñas tachuelas que sujetan un galoncito de pasamanería que bordea la pieza.

La arqueta se hizo para guardar las reliquias que se sacaron de la tumba de Fernando III el Santo, con motivo del traslado de sus restos mortales a una urna nueva en mayo de 1729. En ella se colocaron: telas del almohadón y de las dos fundas del colchón sobre los que descansaba el cuerpo del monarca, fragmentos de piel de marta de su vestido; lo que quedaba

del ceñidor; restos del tahalí y la vaina de la espada; fragmentos del vestido y cinturón; diversas piezas del manto adornado con castillos y leones; seis *agnusdei* muy deteriorados y cuatro pequeños almohadones, exhibidos también en esta exposición. El que la arqueta presente el escudo con las armas de España y Portugal indicaría su realización para el entonces Príncipe de Asturias, futuro Fernando VI, y por tanto del mismo nombre que el Rey Santo, que el año anterior había contraído matrimonio con la princesa portuguesa Bárbara de Braganza.

Las sedas labradas que forran el interior y el exterior de la arqueta tienen una decoración plenamente barroca muy llamativa, característica de lo que se conoce como *tejidos bizarros*. Este tipo de sedas labradas, que se denominan así, por su extravagante decoración (otorgándole al término su significado francés de raro o curioso) estuvieron muy de moda a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Italia y Francia se disputan el origen de los diseños bizarros, para Venecia y Lyon respectivamente. Su fulgurante aunque efímero éxito recorrió toda Europa y raro fue el país que no tejió algún modelo bizarro, incluida España.

[P.B.G.]



MANUFACTURA ESPAÑOLA

Almohadones-relicarios, 1729

Tejidos labrados en seda e hilos de plata y oro y pasamanería de oro. 21 x 26 cm

Inscripciones en sendos pergaminos en el centro de cada pieza: «PLVMA / EN QVE DESCANSO EL CVERPO DE / EL S^o. REY S^o. FERNANDO / POR EL ESPACIO DE 477. AÑOS»

Madrid. Patrimonio Nacional, Palacio Real, N^o de Inv.: 10079241; 10079242; 10079243 y 10079244

Confeccionados con ricos *tejidos bizarros*, de extravagante decoración y llamativa policromía, estos pequeños almohadones están adornados con pasamanería de oro de diferentes tipos: en todo su perímetro, un fino galón con un motivo geométrico en zigzag; en cada esquina, un pequeño madroño, rematado con cinco bolitas y, en la parte superior, cuatro diminutos alamares trenzados que sirven de cierre. Dos de los almohadones están confeccionados con idéntico tejido de fondo azul (10079243 y 10079244); otro con un tejido de igual diseño pero de fondo color marfil (10079241); y el último, confeccionado con otro tejido diferente, aunque también de diseño bizarro –de similares características estilística que los anteriores– sobre fondo blanco.

Su confección data de 1729, fecha en la que se procedió al traslado del cuerpo incorrupto de San Fernando, a una urna nueva, haciéndose coincidir el acontecimiento con la instalación de Felipe V y su Corte en la ciudad hispalense. Con este motivo, se adecentaron los restos mortales del Rey Santo, vistiéndolos con ropajes nuevos y colocándolos sobre un nuevo colchón y una nueva almohada. Todo lo que se sacó de la antigua urna fue considerado reliquia y algunos de estos efectos se guardaron en una bella arqueta-

relicario, que está también presente en esta exposición. Entre ellos figuraban las plumas de la almohada y del colchón antiguos que se encontraban muy deteriorados, conservándose por separado los fragmentos de sus diferentes forros y las plumas de su interior, que se introdujeron en estos pequeños almohadones, confeccionados para tal fin.

Aunque hace años expusimos la posibilidad de que estas sedas se hubieran tejido en alguna manufactura valenciana, basándonos en la elevada categoría a la que había llegado la tejeduría en la ciudad del Turia, la posterior aparición de un buen número de tejidos con idénticas decoraciones pero diferentes colores y materiales, en distintos lugares de la geografía española así como la comprobación, después de análisis técnicos, de la existencia de sederías bizarras con características estilísticas próximas, originales de otras manufacturas españolas no valencianas, nos hace recapacitar y ampliar la primitiva atribución, sin centrarla en ningún centro productivo concreto. Estos posteriores trabajos parecen indicar que se trataría efectivamente de tejidos españoles, aunque deben continuarse las investigaciones para intentar adscribir con certeza estas bellas creaciones a un centro de producción preciso.

[P.B.G.]

BIBLIOGRAFÍA

BENITO GARCÍA (1997), pp. 294-297.



ANÓNIMO ITALIANO

Relicario de Santa Cecilia

Siglo XVIII

Tallado, ensamblado, taracea, fundido, cincelado, policromado, grabado, esmaltes y engarces

Ébano, marfil, plata, oro, bronce, perlas y piedras preciosas. 125 x 66 x 67 cm

Jaén. Catedral

El 19 de septiembre de 1780 ocupaba la sede del Obispado de Jaén don Agustín Rubín de Ceballos, caballero de la Orden Española de Carlos III, consejero de la Santa y General Inquisición y, posteriormente, desde 1784, Inquisidor General. Hombre de gran erudición y entusiasta defensor de la doctrina cristiana, redactó en 1789 el «Índice de libros prohibidos y mandados expurgar». Su particular cruzada se centró en el asedio a las ideas de la Francia revolucionaria, promulgando un edicto, en 1790, donde se prohibía la circulación de impresos que trataran del tema y ofreciendo su ayuda a los clérigos galos que se instalaron en nuestro país, dándoles distintos cargos en parroquias y conventos. Durante el periodo de su prelatura, hasta 1793, ejerció una importante labor de mecenazgo en su sede catedralicia, enriqueciéndola y agasajándola con importantes contribuciones y regalos. Uno de los primeros trabajos emprendidos fue la creación de la capilla de San Eufrasio que, años más tarde, le serviría de enterramiento. En ella, además de costear el retablo, en el que interviene el arquitecto Marcos López y el escultor Juan de Adán, regaló una escultura del santo patrón de la Diócesis, realizada por Andrés de Guzmán, compuesta de 15 Kg. de plata, que fue destruida en agosto de 1936. Asimismo costeó el tabernáculo del retablo mayor, cuya planta fue obra del arquitecto Pedro Arnal, realizada por los escultores Juan Adán, Alfonso Bergaz, el bronceador Francisco Pecull y el marfilista Felipe Atichati. Por último, dejó dos ternos de tisú de plata, procedentes de los talleres toledanos de Miguel Molero. A su muerte, acaecida en Madrid el 8 de febrero de 1793, donó al cabildo catedral un misal mozárabe toledano, la *Vida de los santos de Toledo* y su biblioteca.

De todos los regalos y donaciones realizadas por Rubín a la Catedral, posiblemente, el más exquisito y suntuoso, tanto por su belleza, como por su calidad y perfección técnica, es el escritorio relicario de Santa Cecilia. El 19 de julio de 1791 se leía la carta del Obispo, que por su cargo de Inquisidor General se encontraba en la Corte, en la que se notificaba al cabildo catedral su envío en los términos siguientes: «(el Obispo) tiene destinado para el servicio y adorno de esta Santa Iglesia un primoroso altar portátil

con muchas reliquias y pedrería de diamantes, esmeraldas, rubíes y otras piedras preciosas todo embutido en plata, ébano y marfil, la cual preciosa alhaja se conducirá en el primer viaje del corsario Paredes asistido de otros dos hombres de satisfacción». Dicha noticia, recogida en las actas capitulares, y la presencia de la Santa Faz, el escudo del templo jienense, como parte de la decoración de la obra, ha llevado a pensar tradicionalmente que fue mandada realizar en los años inmediatamente anteriores por el propio Rubín. Sin embargo, las últimas investigaciones apuntan, por razones estilísticas, a la primera mitad del Setecientos, aunque, durante la segunda mitad del siglo sufre una importante remodelación, centrándose principalmente en la zona del mueble.

La obra está concebida como un mueble giratorio, sobre una basa rectangular, con tapa y dobles puertas en los lados mayores. Al abrirse, aparece, en uno de sus lados, un pequeño retablo de un sólo cuerpo con tres calles y ático, estructurado por columnas de fustes acanalados y capiteles corintios. Las calles laterales, que corresponden al reverso de las puertas, están ocupadas por hornacinas de medio punto con esculturitas, y registros rectangulares con pinturas. En la calle central, más ancha que las anteriores, concebida a modo de fachada, se abre un espacio cubierto con bóveda y, de fondo, una perspectiva arquitectónica pintada, que le confiere una mayor sensación de profundidad. Dicho espacio es ocupado por Santa Cecilia rodeada de cinco figuras femeninas tocando, en eterna armonía, diferentes instrumentos musicales. Se completa la fachada con una inscripción, tomada del salmo 150, *OMNIS SPITITUS LAUDET DOMINUM HAL(laluia)*, y dos ángeles portando un escudo con la imagen de la Santa. En el ático, tres registros ovales con representación de martirios de santos, siendo el central el que efigia el recibido por la Santa.

El reverso del mueble, organizado como un escritorio, presenta un registro central y dos laterales, en las contraportas, existiendo entre ellos 16 pequeños cajones para las reliquias. El central se enmarca por dos columnas de fuste liso y capitel corintio que soportan un entablamento, sobre el que se sitúa

la cartela con la Santa Faz. Al contrario de lo que se pudiera pensar, los temas representados en este lado no son de carácter puramente religioso, sino que, por el programa iconográfico desarrollado, se podría vincular a la educación que reciben los príncipes cristianos. Así, junto a las figuras alegóricas de las artes, las armas, la geografía, aparecen las virtudes, en los frentes de los cajones, o, en los laterales, Jesús resucitado y la inscripción alusiva a la concepción virginal de Cristo. En el interior de los cajones están depositados estuches de filigrana y seda en los que se encontraban las reliquias.

Como noticia curiosa, diremos que el relicario formó parte del conjunto de obras artísticas que, durante la Guerra Civil, el gobierno de la República sacó de España, siendo devuelta en 1940, tras su estancia en Ginebra en la sede de la Sociedad de Naciones.

[J.C.H.N.]

BIBLIOGRAFÍA

CAZABÁN (1915), pp. 371-377; CHAMOSO (1943), p. 143; PINERO JIMÉNEZ-MARTÍNEZ ROMERO (1954), pp. 138-140; ESTELLA (1984), p. 88; GALERA (1985), p. 123; ALICANTE (2007).



JUAN CARAMUEL

Architectura Civil Recta, y Obliqua. Considerada y Diuxada en el Templo de Ierusalen, 1678

En Vegeven. En la Empronta Obispal por Camillo Corrado. Autores de los grabados: Franciscus Bugattus, Simon Durrellus, Caesar de Laurentis
Técnica de los grabados: Calcografía a buril. 48 x 37 x 20 cm. Grabado reproducido: lámina LIX, vol. III (14,7 x 27,5 cm)
Cádiz. Real Academia de Bellas Artes

Desde un manifiesto desinterés por los aspectos prácticos u operativos de la disciplina arquitectónica, el tratado de Caramuel se define como el reflejo de una utopía, como el espejo de un pensamiento arquitectónico que, fundamentado sobre la especulación matemática, justifica el origen divino de la arquitectura en el Paraíso Terrenal (la cabaña primitiva) y su perfección artística en el Templo de Jerusalén.

El carácter básicamente especulativo y metafórico de la *Arquitectura Civil Recta y Obliqua* nos habla, como el resto de sus escritos, de una actitud que prioriza la actividad intelectual sobre el pragmatismo de su posible realización material, situando el verdadero objeto de investigación en el mundo ideal de un conocimiento que, como el propio espíritu del Barroco, tiende a la infinitud, la complejidad y el enciclopedismo, difuminando las fronteras entre lo real y lo ilusorio para exhibir un pensamiento creativo, lúdico e ingenioso, lleno de plasticidad y de una belleza sensual muy próxima a las propias formas materiales del estilo Barroco de su época.

La arquitectura descrita por Caramuel es una arquitectura conceptual, que sólo existe en el espacio del texto y cuya última razón de ser se centra en la transgresión de la norma. A partir de aquí y desde una posición verdaderamente barroca –y por tanto profundamente anticlásica–, el autor propone una nueva *visión obliqua* que, con la desvirtuación y perversión de una imagen obtenida a partir del plano inclinado y la perspectiva artificial, da vía libre a la reivindicación de la imaginación creadora del artista. Pero también se encarga de relativizar y *corregir* el carácter absoluto e infalible del sistema clásico, evidenciando su naturaleza convencional y arbitraria al incorporar en su tratado un buen número de columnas (algunas de ellas inventadas por él, como las de los órdenes *atlántico* y *paranympico*) que, sin preocuparse de si formalizan o no un sistema arquitectónico cerrado, dinamitan definitivamente el esquema canónico de los órdenes y enfatizan la dimensión antropomórfica y artificiosa de un elemento constructivo como la columna, cuya función estructural ha desaparecido

cediendo paso a una función plástica y significativa mucho más intensa y elocuente que la que describía hasta ahora.

Y es en ese contexto donde hace su aparición la columna salomónica, a la que él llama *mosaica* y que, en medio de un intenso debate acerca de su validez como «orden primigenio», es exhibida por Caramuel como un modelo no sólo legítimo, sino completamente independiente y perfectamente adecuado a los principios de una arquitectura de la sugestión, el dinamismo y la plasticidad. De hecho el autor dibuja la columna sin capitel, negándole su relación con ningún orden especial y ofreciéndole, por el contrario, la posibilidad de adaptarse a cualquier orden pues, al tratarse sólo de un tipo de fuste, cualquiera de ellos, «guardando sus proporciones y medidas, se pueden dibujar, tornear, y trabajar en llama».

Es así como la elasticidad de su fuste helicoidal junto a la dimensión naturalista de su decoración vegetal, enfatizan la sensualidad orgánica de un elemento arquitectónico que, desde su primera aparición *oficial* en el tratado de Vignola, ha ido ocupando paulatinamente un papel protagonista, hasta alcanzar una posición estelar en ese Barroco español que ha llevado al límite la discusión teórica sobre la cuestión de los órdenes. Pero donde lo salomónico adquirirá rango de constante estética será en el ámbito específicamente andaluz, que convertirá en práctica común el uso de una columna cuya tectónica parece *arrugarse* bajo el peso de una estructura a la que en realidad no sustenta, pero a la que dota de una nueva dimensión de potencia y espectacularidad típicamente barrocas. De hecho fue tal su difusión que antes, durante y después de Caramuel (el primer ejemplo andaluz aparece en el Sagrario de Plata de la Catedral de Sevilla en 1594) la columna salomónica invade tanto la arquitectura real como la retablistica, la orfebrería o el mobiliario, materializando, de manera natural y de forma no especialmente consciente, aquella utopía sobre lo «sagrado» y el «orden primigenio» que tanta discusión teórica estaba generando.

[M.E.E.]

BIBLIOGRAFÍA

BONET CORREA (1982), pp. 107-110; RAMÍREZ (1983), pp. 175-182; BONET CORREA (1984), vol. I, VII-LI; RAMÍREZ (1991), pp. 109-114; RAMÍREZ (2003), pp. 30-33.



JAN BLAEU

Bleau Atlas Major sive Cosmographia Blaviana en la cual exactamente se describe la Tierra, el Mar y el Cielo, t. IV (Bélgica real y confederada), Amsterdam, 1669

Autores de los grabados: Josua vanden Ende, Vedastus du Plouich

Técnica: grabado calcográfico a buril iluminado con acuarela. 54 x 35 cm. Grabado reproducido: «Castellania de Ypres», ff. 151-152. 39 x 49 cm

Inscripciones: «Vedastus du Plouich fec.», «Nova et exacta tabvla geographica salæ et castellanix Iprensis. De Casselrie van Ipre. La chastelenie d'Ipre. Anno MDCXXXI»

Sevilla. Biblioteca Universitaria, sig.: 215-140

El *Atlas Mayor* publicado por Jan Blaeu a partir de 1662, es el resultado de la experiencia de toda una dinastía de cartógrafos y editores holandeses. Guiljelmi Blaeu Janszoon (1571-1638), amigo y discípulo de los saberes del astrónomo danés Tycho Brahe, abrió en 1599 una tienda en Ámsterdam de instrumentos científicos y pronto publicó sus propios libros, mapas y cartas de marear. Su ambiciosa edición de un atlas mundial en 6 tomos, el *Novus Atlas* (1635) sería finalizada por sus hijos Cornelius († 1644) y Jan (1596-1673) en 1655. Este último, que, como su padre, era cartógrafo de la República y de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, lo que ponía a su disposición todos los datos recabados por las flotas holandesas en sus travesías por el globo, decidió ampliar y mejorar la edición paterna editando un nuevo *Atlas Mayor* (1662-1672) con versiones cuidadosamente iluminadas en diferentes idiomas: latín, holandés, francés, español y alemán. La edición en español, la más rara, ya que su tirada desapareció casi al completo en el incendio que destruyó los almacenes de Blaeu el 23 de febrero de 1673, consta de 10 volúmenes (12 la francesa y 9 la holandesa), con el siguiente contenido: I. Europa Hyparctica. Noruega, Suecia, Dinamarca, Groenlandia y otras partes nórdicas. II. Rusia. Polonia. Partes orientales de Europa. III. Alemania. IV. Bélgica real y confederada. V. Inglaterra. VI. Escocia e Irlanda. VII.

Francia y Suiza. VIII. Italia. IX. Las Españas. X. Asia oriental, o el Imperio de los chinos. No se pudieron hacer los de América y África.

La presencia de los espléndidos volúmenes del *Atlas Mayor* en las bibliotecas andaluzas desde finales del siglo XVII venía a suponer la existencia de otras tantas ventanas abiertas al mundo, con sus diferentes continentes, países y culturas, presentado y explicado de forma detallada y rigurosa como nunca hasta entonces se había hecho. Pero más allá del prolijo contenido de sus textos y de la utilidad de sus precisas cartografías, es necesario destacar la belleza del aparato ornamental, plenamente barroco, de sus grabados: cartelas, motivos heráldicos o pitipies que aparecen rodeados de alegorías, personajes componiendo interesantes escenas costumbristas, putti, animales, y decoraciones frutales o geométricas. Además, la obra contiene grabados muy interesantes de instrumentos náuticos y de astronomía, o de edificios notables de diferentes países, acompañados a veces de detalles costumbristas, como ocurre con los dedicados al monasterio de El Escorial (basados en los magníficos grabados realizados por Perret entre 1584 y 1589 por encargo de Juan de Herrera), en el volumen dedicado a España.

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

CARACUEL-DOMÍNGUEZ (1993), pp. 93-95; UNIVERSITAS (1995), pp. 204-205; KROGT-GROO, (1996-2006).



JEAN BLAEU

Nouveau theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, églises... sur les desseins de seu Monsieur Jean Blaeu, 1704

A Amsterdam: Par les soins de Pierre Mortier, 1704

Libro impreso, Papel. 4 v.: lám., map.; fol. doble. 54 x 56 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv. ROA: 06220/L

Como consecuencia de las aportaciones de Mercator y coincidiendo con los cambios económicos y de mentalidad registrados en el Renacimiento, en la Europa de los siglos XVI y XVII se generalizó la comercialización de productos cartográficos. En esta tendencia influyeron sin duda los trabajos de Willem Blaeu (1571-1638), conocido cartógrafo e impresor holandés que adquirió grandes conocimientos astronómicos y cartográficos como discípulo de Tycho Brahe. Gran parte de estos conocimientos fueron transmitidos con éxito a su hijo Joannes Blaeu (Amsterdam, 1599-1673) que continuó los trabajos de su padre y publicó el *Atlas Maior, sive Cosmographia Blaviana, qua solum, coelum, accuratissime describuntur*, un atlas del mundo entonces conocido, formado por doce volúmenes con 3.000 páginas de texto y 593 mapas. A él se deben también el *Theatrum civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae Regnorum* y una reedición del atlas de su padre, titulado *Nouveau theatre du monde ou Nouvel Atlas*. Sus trabajos fueron de tal envergadura que llegó a tener dos talleres de impresión (Bloemgracht y Gravenstraat), en los que funcionaban 15 prensas de manera simultánea, realizando numerosos trabajos de encargo para la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y para la ciudad de Amsterdam.

Los tomos del *Nouveau theatre d'Italie* de Joannes Blaeu que se conservan en la Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, fueron editados en Amsterdam por Pierre Mortier (1661-1711), un impresor de origen francés, conocido por la publicación de numerosas obras en francés, inglés y holandés, que se hizo con gran parte de las planchas de cobre de los talleres de Blaeu tras la ruina provocada en la empresa del holandés por un incendio que destruyó el taller de Gravenstraat. Se trata de un atlas descriptivo de Italia presentado en cuatro volúmenes. El primero de ellos, que es el que se expone, trata de la Lombardía, la República de Génova, los ducados de Milán, Parma, Módena y Mantua, las repúblicas de Venecia y Luca, y el Gran Ducado de Toscana. El segundo trata sobre los Estados Eclesiásticos. El tercer tomo está dedicado al reino de Nápoles y de Sicilia. Por último, el cuarto volumen trata de Roma, tanto en sus aspectos antiguos como en los modernos.

Esta obra fue adquirida a finales del siglo XVIII por José de Mendoza y Ríos, oficial de marina comisionado en Londres con el encargo de recopilar documentación e instrumentos para un gran centro de estudios náuticos que la Armada pretendía instalar en la Población Militar de San Carlos.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

KOEMAN (1970); MORELAND y BANNISTER (1986).



ATHANASIO KIRCHER

Athanasii Kircheri e Soc. Jesu Turris Babel, sive Archontologia. Qua primo Priscorum post diluvium vita, mores rerumque gestarum magnitudo..., 1679

Amsterdam, Ianussonio Waesbergios

Autores de los grabados: Inventores: G. Laires, Liv. Creyl, Athanasio Kircher. Grabadores: Jan V. Munnickhuijsen, Cet. Decker

Técnica: grabado calcográfico a buril. 40 x 25 cm. Grabado reproducido: «Por qué la torre de Babel no podía llegar al cielo», p. 38. 32,6 x 20,2 cm

Sevilla. Biblioteca Universitaria, sig.: A 087/174

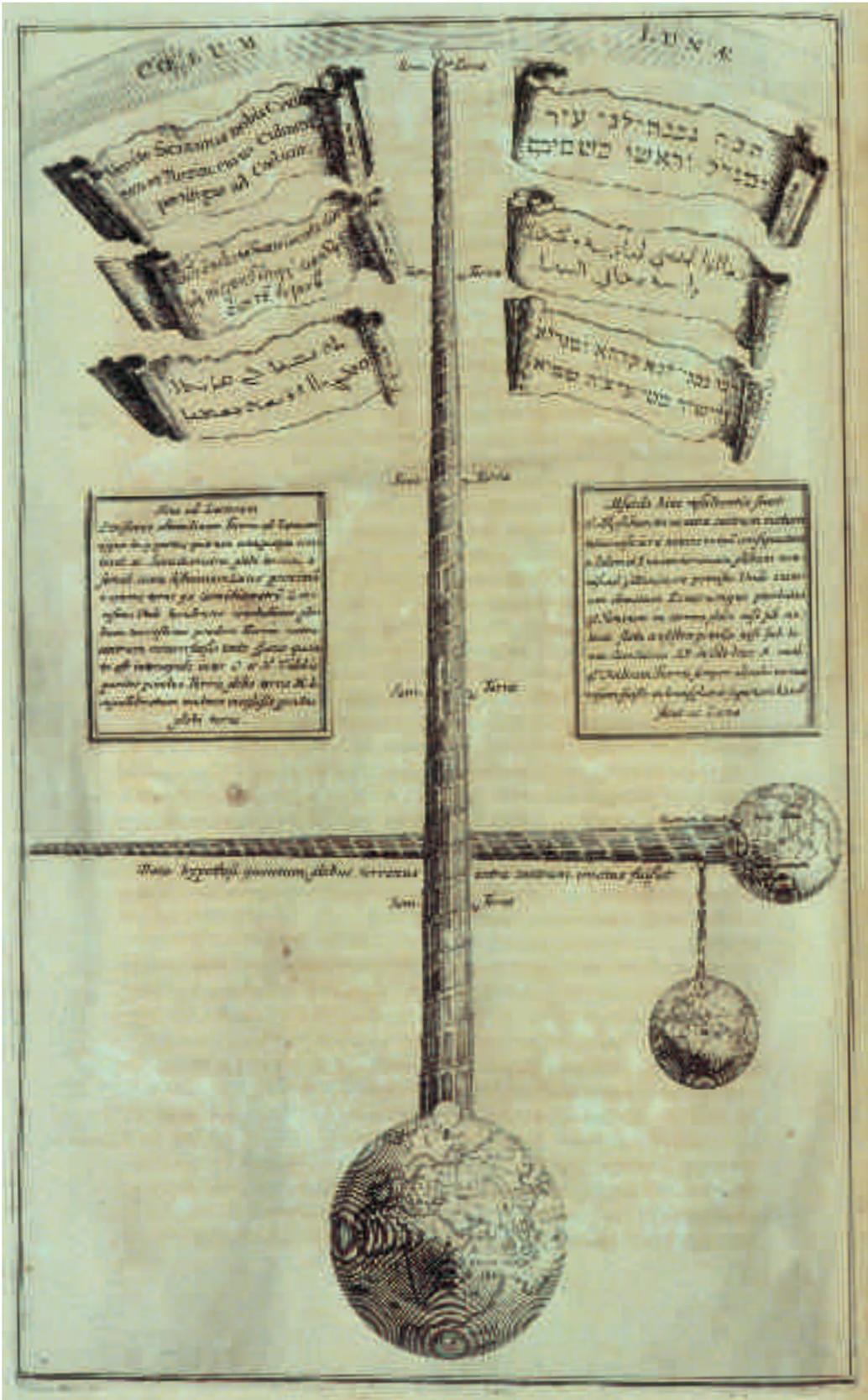
La obra del jesuita Athanasius Kircher (Geisa, Alemania, 1602-Roma, 1680), aficionado a las ciencias, inventor, erudito y coleccionista, consta de 44 tratados publicados que conforman un conjunto singular por lo polifacético y original de su temática. Especialista en lenguas clásicas, se aventuró en el estudio del chino, de la lengua copta y su aplicación al desciframiento de los jeroglíficos egipcios e, incluso, llegó a proponer la creación de un sistema de escritura universal (*Novum hoc inventum quo omnia mundi idiomata ad unum reducuntur*, 1660); investigó diversos aparatos mecánicos (una 'linterna mágica', una máquina de movimiento perpetuo), la física de los sonidos y de las luces, el mundo subterráneo o los monumentos de la China (*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, 1650; *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae*, 1664-1678; *China Monumentis, qua sacris qua profanis*, 1667; *Ars magna lucis et umbrae*, 1671). En los últimos años de su vida se interesó por la reconstrucción arqueológica de los orígenes de la historia humana de acuerdo con lo declarado por los textos bíblicos, publicando su *Arca Noë* (1675) y la *Turris Babel sive Archontologia* (1679). De esta obra se ha dicho que su interés radica más en los numerosos y espléndidos grabados calcográficos, que en los contenidos literarios que estos ilustran; algo que puede aplicarse también a la mayor parte de sus publicaciones. En las espectaculares estampas

que ilustran la *Turris Babel*, algunas en grandes láminas desplegadas, demuestra Kircher su interés por hacer visibles los resultados de sus investigaciones y enseñanzas, pero, sobre todo, la capacidad creativa de su poderosa imaginación (junto a los nombres del grabador y del dibujante de la lámina de la página 58, aparece: «Exmente R. P. Athan. Kirchery»). En el grabado adjunto, Kircher intentaba demostrar científicamente la imposibilidad de erigir una torre que alcanzase el cielo de la Luna. Las 178.682 millas de altura habrían necesitado tres millones de toneladas de materiales para su construcción; conclusión: el peso de la torre provocaría tal desplazamiento gravitacional de la tierra que provocaría un cataclismo cósmico. Éste, como la mayor parte de los monumentales y fantásticos grabados de los libros de Athanasius Kircher, sintoniza en la forma y en el fondo con la grandilocuencia de las creaciones artísticas generadas por los arquitectos, artistas, príncipes y dignatarios del Barroco; combinando tradiciones clásicas y bíblicas, ciencias físicas, pero también dosis de ciencias herméticas y ocultas, y el siempre prestigioso y misterioso uso de las lenguas extrañas. Todo un conjunto de sugerentes e inquietantes imágenes que circularon profusamente por todo el mundo, incluida Andalucía, donde se conservan bastantes ejemplares de sus obras, aportando una visión singular a la mentalidad barroca de su tiempo.

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

CARACUEL-DOMÍNGUEZ (1993), pp. 135-137; UNIVERSITAS (1995), p. 195; GÓMEZ DE LIAÑO (2001), pp. 99-124.



ANDREA PALLADIO

Il quattro libri dell'architettura,

Venecia, Domenico de Franceschi, 1581

Autor de los grabados: Andrea Palladio

Xilografía. 30 x 22 x 3 cm

Grabado reproducido: pag. 60, Libro II (Villa Trissino)

Sevilla. Biblioteca Universitaria

La arquitectura palladiana es la arquitectura del orden, la simetría y el rigor compositivo. Una arquitectura que crea modelos, tipos y disposiciones perfectamente mensurables a través de un uso de las relaciones proporcionales altamente elaborado que afecta a todas las partes que integran la estructura del edificio y, en consecuencia, pretendiendo explicitar un carácter generalista y unos valores universales que vayan mas allá del ámbito de los edificios concretos. De hecho Palladio maneja constantes compositivas basadas, por ejemplo, en esquemas de simetría y axialidad que apelan a una clave geométrica vinculada a la *verdad necesaria* de las matemáticas y garante por tanto de las condiciones de *utilitas*, *firmitas* y *venustas* inherentes a la cuestión arquitectónica del momento.

Y ese es el espíritu que dibujan las ilustraciones de este ejemplar (para el que se utilizaron los mismos bloques de las xilografías originales de 1570) y que fue editado en Venecia en 1581 por Bartolomeo Carampello, un conocido tipógrafo que trabaja por esos años para una de las más prestigiosas librerías de la ciudad, «Il Segno Della Regina», responsable igualmente de su primera edición once años antes. Porque, efectivamente, las ilustraciones de *Il Quattro libri dell'architettura* conforman un conjunto de imágenes que traduce, se podría decir que literalmente, el pensamiento arquitectónico de su autor. El énfasis lineal y la cualidad abstracta de la técnica xilográfica (sin color, sin materia, sin apenas textura) redundan en ese tan buscado principio de universalidad, facilitando la *figuración* de la idea en una imagen hecha de cuerpos geométricos desarrollados en proyecciones ortogonales que consiguen una visualización clara y eficaz del edificio. Las ilustraciones aparecen siempre limpias y ordenadas ante nuestros ojos, tratando de poner de manifiesto la estructura formal del objeto arquitectónico al completo. De hecho la mayoría de ellas combina y/o simultanea dos o tres proyecciones distintas de un mismo edificio que, al estar perfectamente ajustadas entre sí, configuran una síntesis

dibujística única que expone de forma nítida las relaciones entre el interior y el exterior del mismo. Se trata de ofrecer el máximo de información visual con el mínimo número de elementos gráficos, y de componer éstos últimos de una manera armoniosa y racional que no traicione su función comunicadora ni el imprescindible valor estético de la ilustración. Por eso Palladio no duda en permitirse ciertas licencias en la utilización de los códigos de representación, llegando a ofrecer determinadas visiones heterodoxas o ambiguas que, paradójicamente, le sirven para clarificar estética y funcionalmente sus diseños. Así ocurre que en la ilustración de la Villa Trissino, la combinación de planta y alzado (ya expresada de forma anticonvencional al situar la planta arriba y el alzado abajo) aparece creando una composición de un cierto riesgo al yuxtaponer ciertas partes de las dos proyecciones en sus zonas de contacto, para configurar así una imagen visual más fluida, unitaria y completa del motivo. Sin embargo la imagen no pierde un ápice de su carácter esencialista, ni esa cualidad casi abstracta que la convierte en un signo visual de enorme precisión y objetividad.

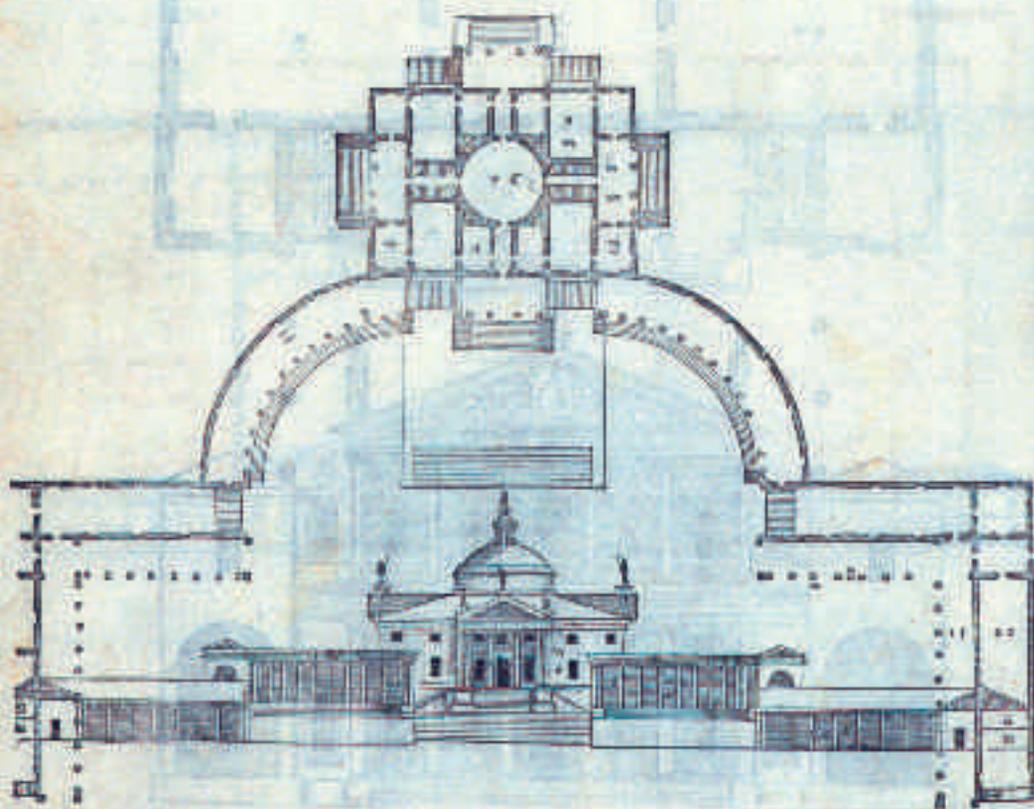
Es así como el tratado transmite, en la sistematización de sus imágenes, el mismo carácter ideal, ahistórico, neutro y abstracto de la arquitectura real de Palladio, lo que facilitó sobremana su difusión y, en consecuencia, la utilización, no ya de sus propuestas y/o modelos, sino de la impronta a la vez utópica y disciplinar de su idea de la arquitectura. Una idea basada en el valor universal de las formas geométricas que, aplicadas con el rigor del «menos es más», constituyen un principio básico rastreable en todas las tendencias racionalistas de la arquitectura y, en consecuencia, en buena parte del Barroco clasicista andaluz que, sin exhibir su *palladianismo* al modo anglosajón, permite vislumbrar esquemas y soluciones puntuales o estructurales de un carácter más intuitivo y subconsciente que normativo y reglado.

[M.E.E.]

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN (1981); WUNDRAM (1990); WITTKOWER (1995).

LA SEGVENTE fabbrica è stata cominciata dal Conte Francesco, e Conte Lodovico fratelli de Trissina Melesio Villa del Vicentino. Il sito è bellissimo: perciocchè è sopra un colle, il quale è bagnato da un piacevole fiumicello, & è nel mezzo di una molto spaziosa pianura, & à canto ha una affai frequente strada. Nella sommità del colle ha da esser la Sala ricciata, circondata dalle stanze, e però tanto alta che pigli il lume sopra di quelle. Sono nella Sala alcune meze colonne, che tolgono sulla un poggiaolo, nel quale si entra per le stanze di sopra; le quali perche sono alte solo sette piedi, servono per mezzati. Sotto il piano delle prime stanze uolono le cucine, tinelli, & altri luoghi. E perche ciascuna faccia ha bellissime viste: vi hanno quattro loggie di ordine Corintio: sopra i frontispizij delle quali forge la cupola della Sala. Le loggie, che tendono alla circonferenza fanno un gradissimo a' petto: più presso al piano sono i tetti, le cantine, le stalle, i granari, i luoghi da Gastaldo, & altre stanze per via di Villa: le colonne di questi portici sono di ordine Toscano: sopra il fiume ne gli angoli del colle si sono due colombari.



LA FABRICA

LA FABRICA

LA FABRICA

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA

Regola delli cinque ordini d'architettura, 1562

Xilografía. 38 x 37 x 20 cm

Grabado reproducido: lam. 70 (columna torsa)

Sevilla. Biblioteca Universitaria

Un carácter eminentemente visual donde la fuerte presencia de la imagen domina frente al lacónico texto que acompaña a las ilustraciones, alejan al *Regola delli cinque ordini d'architettura* de los tratados de arquitectura al uso y, en su condición de compilación de reglas para la construcción correcta de los órdenes, lo acercan más al modelo de los libros de *estampas* tan característicos de la producción editorial del momento. En ese sentido adopta de ellos, no sólo el aspecto formal sino, sobre todo, el carácter de breviario informativo de carácter esencialista, al plantearse como una especie de «gramática para la construcción» condensada en una serie de estampas pensadas para un consumo masivo y una comunicación eficaz de la esencia del pensamiento arquitectónico del momento.

De hecho Vignola limita el asunto de su tratado a la sola cuestión de los órdenes, el tema más polémico del debate arquitectónico manierista, que queda ahora definitivamente fijado en una codificación rigurosa y normalizadora del ideal clásico. Sin embargo, y paradójicamente, en ese mismo carácter de expresión culminante de la forma canónica de la arquitectura habita el germen de su destrucción o, cuando menos, el anuncio de su crisis y el enlace con las futuras exigencias de representatividad monumental del Barroco.

Para empezar, centrarse en el asunto de los órdenes supone priorizar una concepción más ornamental que estructural de la arquitectura, dando paso así a una idea de ciudad entendida como *espectáculo* en la que los órdenes traducen la elocuente sintaxis de una arquitectura de la apariencia que pone en crisis el modelo utópico de la sociedad humanista y su concepción ideal de la ciudad como *construcción*. Los órdenes se independizan definitivamente de su función estructural y, a partir de este momento y gracias a su perfecta y rigurosa sistematización, se convertirán en piezas intercambiables para la solución de los problemas de alzado y caracterización urbana, como preámbulo a la futura cultura visual de carácter barroco.

De hecho el *Regola delli cinque ordini d'architettura* no es un manual teórico en la línea erudita de Palladio, su intención no es hacer una aportación creativa al pensamiento arquitectónico, sino consolidarlo y ofrecerlo, desprejuiciadamente, bajo la fórmula de su aplicación práctica.

A partir de aquí Vignola actúa –desde una posición bastante más subjetiva de lo que pudiera parecer– como una de las primeras voces que señalan la existencia de lo diverso dentro de lo homogéneo; que desde la hornacina profundamente anticlásica que alberga su retrato en el frontispicio de la obra, se permite relativizar lo que él mismo está codificando, con un espíritu que describe claramente el talante manierista en su insistencia sobre el valor de las contradicciones. De ahí la introducción desprejuiciada y acultural de la técnica para dibujar correctamente la columna torsa que, a partir de este momento acompañará, con el inquietante perfil de su fuste, al sistema cerrado de los órdenes. Y lo hará, a pesar de las intenciones puramente asépticas y claramente pragmáticas de Vignola (quien en ningún momento la valora ni cuestiona), señalando el valor de lo irregular dentro de lo homogéneo, de lo heterodoxo dentro de lo riguroso, y actuando como el elemento que, entropicamente, inicia el desorden de lo ordenado e instaura el camino hacia la liberada expresiva de la decoración frente a su dependencia de la estructura mural.

Sin duda su inclusión en el «best-seller» de los tratados de arquitectura, contribuyó a la difusión del modelo salomónico que tanto éxito tuvo en el ámbito andaluz de la arquitectura barroca, no sólo porque Vignola ofrece ya una solución técnica perfectamente codificada para el diseño de un fuste tan complicado como ése, sino porque con su presencia en él, la columna salomónica aparecerá, ya en el contexto barroco, sancionada desde el principio de autoridad de lo clásico.

[M.E.E.]

BIBLIOGRAFÍA

THOENES (1988), pp. 166-169; TUTTLE (1988), pp. 204-205.

BERNARD DE MONTFAUCON

L'antiquité expliquée, et représentée en figures..., 1719

A Paris: Chez Florentin Delaulne, 1719

Libro impreso, papel. 10 v.: il., lám.; fol. mayor. 44 x 31,5 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv.: ROA: 07632/L

En el siglo XVII algunos eruditos comenzaron a buscar de manera sistemática los monumentos antiguos, estudiándolos como documentos que podrían completar el testimonio ofrecido por los textos de la Antigüedad. Nació así la ciencia que hoy llamamos arqueología. Con el paso de los años, los estudiosos comenzaron a censar los vestigios de las civilizaciones antiguas y trabajaron en su clasificación, siendo de destacar las importantes aportaciones realizadas a esta disciplina durante la primera mitad del siglo XVIII por dos de estos estudiosos, el padre Montfaucon y el Conde de Caylus (autor del célebre *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*).

Bernard de Montfaucon (1655-1741), monje benedictino, reunió a lo largo de su vida una enorme cantidad de información arqueológica sobre todo tipo de vestigios, no sólo arquitectónicos. Nacido en una familia de la baja nobleza del Languedoc, Montfaucon eligió la vida monástica después de un breve paso por la carrera militar. Tras ingresar en la orden benedictina (1676) completó su formación académica y perfeccionó el conocimiento del griego. Durante su participación en la edición de las obras de los Padres de la Iglesia en lengua griega, emprendida por los benedictinos, estableció correspondencia con numerosos eruditos de toda Europa y llevó a cabo un viaje

de estudios por Italia, donde trabajó en las bibliotecas que conservaban los mejores manuscritos griegos, siendo el primer autor en utilizar la palabra paleografía para designar la disciplina dedicada al estudio de las escrituras antiguas. Su interés por los restos arqueológicos susceptibles de aumentar el conocimiento de los tiempos pasados (esculturas, pinturas, monedas, objetos de la vida cotidiana, edificios) le llevó a la preparación de esta obra, la *Antiquité expliquée et représentée en figures*, que puede ser considerada como la obra fundamental que marcaría el inicio de la investigación arqueológica moderna.

El trabajo de Montfaucon está compuesto por cinco tomos publicados en diez volúmenes. El tomo I trata de los dioses de los griegos y los romanos; el tomo II sobre el culto de griegos, romanos y otros pueblos; el tomo III se dedica a los usos y costumbres; el tomo IV trata sobre las guerras, los vehículos, las obras públicas y la navegación; y, por último, el tomo V se dedica a los funerales, las tumbas y los mausoleos. Como el *Nouveau theatre d'Italie* de Joannes Blaeu, esta obra llegó a la Biblioteca del Real Observatorio gracias a las adquisiciones de libros para la Marina realizadas en Londres y París por José de Mendoza y Ríos a finales del siglo XVIII.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

BRÉHIER (1911); TRIGGER (1992).



ANDREA POZZO

Perspectiva pictorum et architectorum. Andreae Putei e Societate Jesu, 1693

Typis Joannis Jacobi Komareck, Roma, 1693

Autores de los grabados: Teodoro Ver Cruys; Girolamo Frezza; Giocarlo Allet; D. M. Franceschini

Calcografía. 39 x 26 cm. Grabado reproducido: fig.71, vol. I. *Teatro delle Nozze di Cana Galilea fatto nella Chiesa del GIESU' di Roma l'anno 1685*

Per la 4ª hore. Pág. 157

Granada. Biblioteca Universitaria

Desvelar la sutileza del espíritu jesuítico es, en última instancia, lo que manifiesta el *Perspectiva Pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo. Toda la apabullante apariencia de verosimilitud con que nos embauca la imagen doctrinal del pensamiento religioso del Barroco se debe en buena parte a la actitud de determinadas órdenes religiosas que, como los jesuitas, se ocuparon de demostrar cómo el ojo, la visión (que no tanto la especulación), es la verdadera puerta del conocimiento.

En ese sentido, y en un doble aspecto, el tratado aparece como un compendio arquetípico de los objetivos del Barroco. De una parte el libro, como objeto material, exhibe un impresionante despliegue de grabados calcográficos que, como aplicación práctica y sistemática de las más modernas teorías científicas sobre la óptica de la visión y la representación de la arquitectura, propone la utilización de la perspectiva como una técnica que, aún a pesar de su naturaleza pictórica, resulta una herramienta imprescindible para el diseño arquitectónico. Los grabados, al mostrar simultáneamente a la arquitectura como es y como se ve, cumplen a la perfección una doble misión instrumental y comunicativa, dotando al tratado de una indudable modernidad desde el momento en que, ante una sociedad cada vez más amplia y diversificada, cubre las expectativas de consumo tanto a nivel masivo (los jesuitas tenían además una completa y sofisticada red de difusión de sus obras) como puramente profesional y elitista. La indudable calidad y belleza de la serie de estampas que protagonizan la obra, satisfacen por igual al lector aficionado como al culto ya que, tanto funcionan como propuestas visuales de un buen número de fascinantes efectos ópticos y ambigüedades visuales derivadas del ilusionismo perspectivo (techos de *quadratura*, decorados teatrales, puntos de vista

de *soto in sù...*), como atesoran las claves técnicas y perceptivas de la dialéctica entre lo aparente y lo real. De ahí la rápida difusión y enorme popularidad de un tratado capaz de transformar el rigor científico de la perspectiva en una espectacular imagen ilusionista y, en consecuencia, de involucrar la atención –simultáneamente racional y emotiva– de un espectador que «experimenta» el vértigo de una escenografía que parece violentar las leyes de la lógica y la física. Pintura y arquitectura se fusionan para hacer que la fábrica se «rompa», se haga transparente, abriéndose a un espacio infinito que nos hace pensar que «las piedras son tan ligeras como los pensamientos».

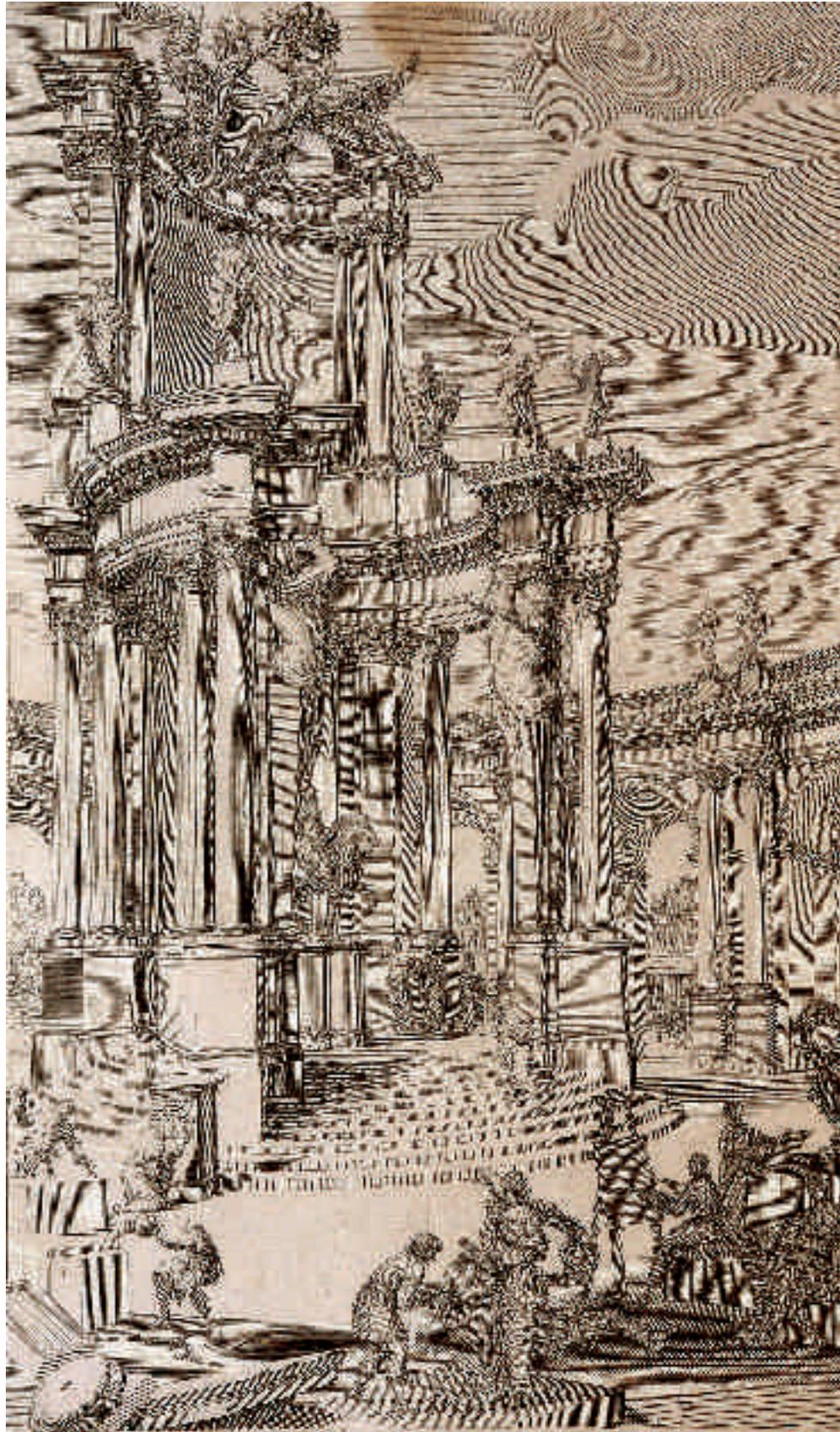
Por otra parte, la puesta en práctica de esta sistematización de lo ilusorio que propone el tratado, lleva hasta el extremo los planteamientos del Barroco decorativo del Seiscientos al crear todo un universo de arquitecturas fingidas que describen la desmaterialización del muro en un *continuum* espacial, multiplicado y envolvente, con el que embaucar al espectador, quien aun siendo consciente del «engaño», sucumbe a la sugestión sensual y emotiva de una imagen cuya percepción estética domina sobre su comprensión intelectual.

Se trata de ese arte de la persuasión tan sutilmente empleado por los jesuitas, que determinados arquitectos andaluces, como Leonardo de Figueroa, materializaron, por ejemplo, en ese juego de cajas chinas que es la Iglesia de S. Luis de Sevilla: un espacio cilíndrico que asciende indefinidamente describiendo situaciones en las que nada es lo que parece y donde se pone de manifiesto el concepto ideal de una «Jerusalén Celeste» cuya presencia no puede hacerse *real*, no puede ser *verdadera*, porque su arquitectura no es de este mundo.

[M.E.E.]

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN (1987); RODRÍGUEZ DE CEBALLOS (1991); BENÉVOLO (1998).



PHILIPPUS GALLE, IOANNES GALLE y MARTINUS VANDEN ENDEN

Historia de el Nuevo Testamento representada en más de ducientas estampas muy curiosas, esculpidas por los más célebres esculptores de los Payses-Baxos, 1722

Amberes, se vende en casa de Juan Bautista Verdussen

Autores de los grabados: Inventores: Martín de Vos, Martinus Heemskerck, Ioannes Stradanus, Johan Wierix, Gerardus Segers. Grabadores: Philippus Galle, Theodorus Galle, Cornelis Galle, Hendrik Goltzius, Johan Wierix, Adrian Collart, Ioannes Collart, Jacobo de Bye, Ioannes Baptista Barbe, Carol de Mallery

Técnica de los grabados: calcografía a buril. 22 x 32,3 cm. Grabado reproducido: «Descenso de Cristo a los infiernos», en *Vita, Passio, et Resvtectio Iesi Christi...*, lám. 50. 18 x 21,5 cm

Inscripciones: «M[artin] de Vos invent.» , «Adrian Collaert sculp.» y «Ioan Galle excud.»

Sevilla. Biblioteca Universitaria, sig.: D-99

La influencia directa de los grabados italianos y flamencos en la pintura andaluza, que Pacheco ya reflejó en su *Arte de la Pintura*, ha sido probada por algunos estudios realizados a lo largo de las últimas décadas. Un ejemplo derivado de una de las series de grabados del libro comentado es el de las pinturas de Pedro de Raxis en el retablo de Santa Ana de la catedral granadina, que reproducen fielmente los de la *Vida de la Virgen*, grabados por Adrian Collaert a partir de dibujos de Stradanus. Lo interesante de este libro, publicado en Amberes por Juan Bautista Verdussen, miembro de una saga de editores

especializada en la publicación en castellano de grandes obras y autores de nuestra literatura (Cervantes: el *Quijote*, Quevedo, Saavedra Fajardo, etc.), está en que demuestra el interés que, ya bien entrado el siglo XVIII, seguían provocando los grabados de los grandes maestros flamencos. No ha de extrañarnos pues, que –paradojas de las clasificaciones estilísticas– muchos de los rasgos formales de la pintura barroca andaluza coincidan con los que dejaron grabados con sus buriles los artistas manieristas de la ciudad de Amberes.

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

DOLDERS (1987); UNIVERSITAS (1995), pp. 88-89, 164; SELLINK (1997); NAVARRETE (1998), pp. 34-36; *THE NEW HOLLSTEIN* (2001).



60. Penetrabo omnes inferiores partes terrae. et inspiciam omnes dormientes, et illuminabo omnes sperantes in Domino. Mat. 24. 28.
M. de la Haye. Adria. C. de Witt. Sculp. Luc. Galle. excudit.

JERÓNIMO NADAL

Adnotationes et meditationes in Evangelia quæ in Sactosancto Missæ sacrificio toto anno legvntvr: Cum eorundem Evangeliorvm Concordantia, 1595

Antuerpiæ, ex officina typographia Martini Nutii, 1595.

Autores de los grabados: Inventores: Bernardino Passeri, Jerónimo Wierix, G. B. Fiammeri (atribuido). Grabadores: Antón Wierix, Jerónimo Wierix, Juan Wierix, Carlos van Mallery, N. de Bruyn (atribuido)

Técnica grabados calcográficos a buril. 32,3 x 22 cm. Grabado reproducido: «Descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz», lám. 132, f. 396

Inscripciones: «Hieronymus W[ierix]. sculp.»

Sevilla. Biblioteca Universitaria, sig.: A Res 53/3/09

La publicación del libro *Adnotationes et meditationes in Evangelia* por el jesuita Jerónimo Nadal materializó el intento más ambicioso de crear un repertorio de imágenes sagradas (editado, sin textos, como *Evangelicæ Historiæ Imagines*, Amberes, 1593) que, aplicando los principios generales establecidos en la XXV sesión del Concilio de Trento, tuviesen las cualidades de plasmar fielmente la ortodoxia fijada por la Iglesia romana, de ser claramente inteligibles para todos los fieles y, en consecuencia, servir de base para una sentida oración que desembocara en una actuación acorde con los preceptos del catolicismo. Los 153 grabados calcográficos que componen el libro pretenden traducir visualmente, con rigor y exhaustividad, los contenidos de los textos evangélicos. La calidad técnica de las estampas es altísima: la delicadeza y perfección del grabado a buril; la sutileza de líneas y de gradaciones tonales, muy amplias; la homogeneidad del entintado y la perfecta limpieza de las planchas (apenas hay diferencias entre el blanco de la imagen y el de los márgenes); explican el porqué el padre Jerónimo Nadal y el padre Diego Jiménez, su continuador en el proyecto, se empeñaron en que las estampas se

grabaran e imprimieran en Amberes, a pesar de los retrasos que esto significó para la edición de la obra. La difusión del libro a través de la red de establecimientos jesuitas de todo el mundo explica su gran influencia en la pintura católica de los siglos XVII y XVIII.

En Andalucía, el tratadista Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, acudió a sus grabados buscando la ortodoxia y el decoro de las historias evangélicas; y muchos artistas encontraron en ellos su inspiración o, directamente, los copiaron (una de las estampas de este ejemplar, la nº 10, aparece cuidadosamente cuadrada para su posterior ampliación). Dicho lo cual, es necesario añadir que los grandes pintores de la escuela sevillana, como Herrera “el Viejo”, Zurbarán o Murillo, cuando utilizaron las estampas del libro de Nadal como referencia, lo hicieron con tan gran libertad, que cuesta trabajo reconocer en sus lienzos las estampas originales con su aparato de múltiples escenas simultáneas y letras llamando a un texto explicativo, consecuencia del predominio de la función pedagógica sobre la estética que caracteriza a los grabados de las *Adnotationes*.

[F.J.C.]

BIBLIOGRAFÍA

HOLLSTEIN (1954), v. 4, 39, pp. 116-126;
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1975), pp. 7-15;
MAUQUOY-HENDICKX (1982), v. III, 1, pp. 1989-2141;
NAVARRETE (1998), pp. 49-51; cat. exp. *Grabados Flamencos* (2004), nº 81, pp. 176-177.

PIETER JABOBSZ PAETS

Bibels Tresoor, ofte der Zielen Lusthof, Uytgebeelt in Figueren, door vesrcheyden Meesters. Ende gesneden door Christoffel Van Sichem, Amsterdam, 1646

Autores de los grabados: Christoffel Van Sichem I y Christoffel Van Sichem II

Técnica grabado xilográfico. 19 x 16 cm. Grabado reproducido: «Adonías y su ejército», lám. 493, f. 496

Inscripciones: [Monograma «CVS» entrelazadas: Christoffel Van Sichem]

Sevilla. Biblioteca Universitaria, sig.: 39/105 (380)

Este *Bibels Tresoor* es, fundamentalmente, un libro de imágenes. Un total de 797 grabados xilográficos se despliegan a lo largo de sus 776 páginas en cuarto, que están compuestas normalmente por una ilustración (de unos 11 x 8 cm) que ocupa dos tercios de la misma, mientras que el resto está destinado a contener un breve texto explicativo en holandés. El hecho de que las imágenes no tengan ni medidas ni marcos homogéneos indica la reutilización que se ha hecho de muchas de ellas para esta ambiciosa edición. Lo mismo se puede deducir de la desigualdad en la calidad del dibujo y de la talla de los grabados, a pesar de que en su mayoría aparezcan firmados por el monograma que compartieron Christoffel Van Sichem I (c. 1546-1624) y su hijo Christoffel Van Sichem II (1577-1658), lo que induce a pensar que la participación del taller hubo de ser importante. En muchas de las ilustraciones se pueden apreciar las influencias directas de Durero, Goltzius, Rafael, los manieristas italianos o de las portadas arquitectónicas del tratado de Vignola, contribuyendo con sus versiones simplificadas de las grandes obras de la pintura y el grabado del siglo XVI, a su popularización. Una muestra interesante de este proceso de difusión, pero también alejamiento de los originales, se puede ver en las páginas 332 y 333, donde se enfrentan dos versiones del mismo grabado (la segunda, invertida), una muy dureriana, y otra en la que ya no se reconoce ese carácter. La perfección de muchos grabados, como el aquí reproducido, permiten atribuirlos a la

mano de Christoffel Van Sichem II o, quizás, a la de su padre; notables grabadores de planchas de madera en una época en la que había triunfado plenamente el grabado calcográfico. La gran calidad de la talla se corresponde a un también excelente dibujo; el uso delicado y riguroso de la cuchilla ha permitido conseguir del taco de madera una notable variedad de texturas (metálicas, textiles, vegetales) y un amplio repertorio de variedades tonales; todo ello según la mejor tradición del grabado xilográfico germano. El grupo de ilustraciones realizadas por el taller, que carecen de estas cualidades, posen en cambio el atractivo de su sencillez. Entre estas últimas destacan aquellas en las que la escena transcurre en un espacio interior en el que se utiliza un vistoso suelo de baldosas blancas y negras formando interesantes combinaciones geométricas: un tipo de marco escénico que fue muy utilizado por la pintura popular andaluza a partir de la segunda mitad del XVII.

El desordenado conjunto de imágenes variopintas del *Bibels Tresoor* contrasta con el riguroso propósito de las *Evangelicæ Historiæ Imagines* del P. Nadal, reflejando la libertad de lectura e interpretación del cristianismo reformista frente al control ortodoxo católico. No obstante, algunas de estas mismas xilografías de los Van Sichem también sirvieron para ilustrar una *Biblia católica* (Pieter Jabobsz Paets, 1657).

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

LEHMANN-HAUPT (1975); cat. exp. *Grabados Flamencos* (2004), pp. 262-263, 338.



Ende zijn vader en heeft hem noyt gestraft, seggende: waerom hebby dit gedaen? ende hy was oock seer schoone, de tweede gebooren naest Absalom. Ende hy hadde sprake met Ioab een sone van Servie, ende met Abiathar den Priester, de welcke hielpen de bende van Adonias. Maer Sadoc de Priester ende Banaias Ioiadas sone, ende Nathan de Propheete, ende Semei ende Rei ende de macht van Davids heyr en waten niet met Adonias niet. Hierom doen Adonias rammen ende kalveren ende alderhande vette beesten ten offer gheslagen hadde by den steen Zohelath, welck was omtrent der fonteyne Rogel, so heeft hy alle zijn broeders genoot des Konincx kinderē, ende alle de mannen van Iuda des Konincx knechten, maer Nathan den Propheete ende Banaiam, ende alle de vroomste mannen, ende Salomon zijnen broeder en heeft hy niet geroepen. III. Boeck der Koningen, I.

FELIPE DIRIKSEN

Retrato de D. Gómez Suárez de Figueroa, III Duque de Feria, 1635

Óleo sobre lienzo. 231 x 118 cm

Sevilla. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Casa de Pilatos

Don Gómez Suárez de Figueroa (1587-1634), III Duque de Feria y II Marqués de Villalba, fue uno de los militares y políticos más sobresalientes del siglo XVII. Embajador en Roma y Virrey de Valencia en los primeros años de su carrera pública, fue posteriormente enviado por Felipe III a París para negociar el matrimonio del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, así como para asistir a las ceremonias de entronización de Luis XIII. Sin embargo, Feria destacó especialmente como militar. En los años treinta, como Gobernador del Milanesado Español y Capitán General del Ejército de Alemania, se distinguió en el enfrentamiento contra los protestantes, logrando la victoria en sonadas batallas como las de Rheinfelden, Brisach y Costanza. Murió en Munich, en 1634, de una enfermedad infecciosa que afectó a todo el ejército. Sus restos fueron trasladados a España depositándose en el Convento de Santa Clara de Zafra.

El retrato de Diriksen de la Casa Pilatos potencia claramente su actividad militar. Le representa de cuerpo entero, incorporando elementos habituales en la representación de personajes de elevada condición. Su mano derecha, que sostiene el bastón de mando, apoya sobre un bufete cubierto de un manto rojo, sobre el que descansa la celada. Se unen así diversos símbolos que aluden al mando militar y a la gestión política del personaje. La mano izquierda apoya en el mango de la espada, circunstancia que también potencia el aspecto castrense del duque, que calza botas con espuelas y está armado luciendo una media armadura que actualmente se conserva en el Museo del Ejército de Madrid. La misma iconografía se repite en las muchas imágenes que de él se conocen. Especialmente interesantes son aquellas que lo muestran como comandante del ejército y vencedor de las batallas arriba mencionadas. Obras, que pintadas por los más relevantes artistas de la Corte en los años treinta como Vicente Carducho y Jusepe Leonardo, decoraban el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, potenciando su figura como uno de los generales de mayor fama al servicio de Felipe IV.

El cuadro está firmado y fechado por Felipe Diriksen en la parte baja. Diriksen es un ejemplo de

inmigrante flamenco de segunda generación, miembro de una familia de artistas. Era nieto de Antoon van Wijngaerden, quien realizó las maravillosas vistas de ciudades de tiempo de Felipe II, que se conservan en la Biblioteca palatina de Viena. Su padre, Roderick Diriksen, también flamenco de nacimiento, se instaló definitivamente en España siendo pintor de Felipe II. Diriksen, nacido en 1590, entró muy joven a formar parte de la nómina de servidores del rey Felipe III hacia 1610-1611, sirviendo en una de las guardias personales del monarca: la compañía de arqueros del Rey, formada íntegramente por flamencos, muchos de los cuales ejercían también la profesión de pintores. Como pintor se le conocen ciertas pinturas de calidad diversa, como el retablo mayor de la Capilla de Mosén Rubí en Ávila. Aunque sería más relevante su actividad como retratista, especialmente desde 1620, cuando se sabe que realizó una imagen de Felipe III con la indumentaria con la que entró en Lisboa en el año anterior, lo que supone un encargo pictórico de gran entidad política. Un retrato que habría de ser la mejor exposición de la capacidad artística de Diriksen, pero que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros.

Como autor de retratos su estilo se sitúa junto a la tradición del retrato de corte del XVI, que partiendo de los modelos de Antonio Moro y sus seguidores Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, tuvo una cierta continuidad en un pintor como Bartolomé González, contemporáneo de los primeros años de Diriksen. Pero también con ciertos elementos que prueban su conocimiento de la renovación del concepto de retrato promovida por Velázquez. Se conocen varios ejemplos de retratos cortesanos cercanos formalmente al que nos ocupa, caso de la imagen femenina de la antigua colección Fluxá, que en ocasiones se quiso identificar con María de Austria, o el retrato de un miembro de la familia Ibarra, conservado en el Ayuntamiento de Eibar. De hecho, Diriksen estaba muy bien relacionado con ciertas familias cortesanas que vieron en él a un pintor capaz de dotarles de las imágenes familiares necesarias en toda casa aristocrática del XVII. Así se conoce la realización de varias imágenes de miembros de la familia Guillamas, y al menos dos retratos de miembros

de la familia del Marqués de Leganés, relevante coleccionista de pintura flamenca de los años treinta y cuarenta del XVII. Por otro lado Diriksen estaba muy en contacto con el mundo coleccionista madrileño, incluidos algunos aristócratas flamencos cuyas colecciones de pintura tasó en algunas ocasiones, como en 1640, cuando valuó la gran colección de pintura del Duque de Aarschot.

El retrato del Duque de Feria conservado en la Casa Pilatos de Sevilla, procede de la Casa Medinaceli, con cuyo título entroncó el ducado de Feria. Es un ejemplo más de la inclinación de la nobleza española más internacional hacia los retratos de Diriksen. El autor incluyó la fecha de realización, 1635, lo que indica que se trata de un FERIA posterior a su muerte, probablemente encargado en España por algún miembro de su familia. Aunque no debe descartarse que se trate de un cuadro realizado para una de las numerosas galerías de retratos militares ilustres que se conocen en el siglo XVII, como la del Marqués de Leganés, que también poseía otro ejemplo similar de un retrato del Duque de Feria. En cualquier caso el cuadro transmite perfectamente el protagonismo de España, a través de personajes como Feria, en el desarrollo de los acontecimientos históricos en la Europa del XVII. Así como ejemplifica la unificación de criterios artísticos flamencos y meridionales a través de la pintura de Diriksen.

[J.J.P.P.]

BIBLIOGRAFÍA

SEVILLA (1995), nº 40.



SEBASTIÁN WRANCKX

Batalla, c. 1620

Óleo sobre lienzo. 126 x 177 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes, Nº Inv.: CE0765P

Sebastián Wranckx fue discípulo, con Rubens y Jordaens, de Van Noort en su ciudad natal, Amberes, de la que saldría rumbo a Italia en 1591, para volver y convertirse en maestro en 1600. Su obra temprana, realizada en Italia, consistió fundamentalmente en escenas bíblicas de corte manierista. Ya en los Países Bajos, se dedicó a la pintura de género, especializándose en escenas de batallas y pintó también temas religiosos, de historia y escenas galantes. Durante su carrera colaboró habitualmente con Jan Brueghel de Velours, y en menor medida con otros maestros como Momper, Neefs y Keirinck. Su principal discípulo fue Peeter Snayers, quien también se especializó en escenas de batallas pero con un carácter más de panoramas en los que la topografía de las ciudades asediadas es la principal protagonista.

En términos generales puede decirse que el nacimiento de las escenas de batallas como género independiente estuvo relacionado con el hecho de que la guerra y las gestas de armas fueran una realidad constante que marcó notablemente la historia común entre España y los antiguos Países Bajos en los siglos XVI y XVII. Aunque en algunas ocasiones estas escenas reflejan hechos históricos acontecidos, una gran mayoría de ellas carecen de ese contenido real. No parece ser el caso de las dos obras que ingresaron en el museo gracias a la

donación de Rafael González Abreu, y que como señala Matías Díaz Padrón, podrían pertenecer a una serie importada a Andalucía desde Flandes. En ellas se narra un acontecimiento histórico relacionado con la Guerra de los Países Bajos, la Batalla de Nieuwpoort, o primera Batalla de las Dunas, que tuvo lugar el 2 de Julio de 1600 y de la que existen grabados coetáneos como el realizado por el holandés Bartolomeo Dolendo.

La mayoría de las escenas de caballerías de Wranckx datan de la segunda década del siglo XVII, cuando había superado la artificiosidad manierista en aras de composiciones de mayor naturalidad en las que el espacio se representa de forma más realista. La pintura recientemente restaurada en el museo, muestra una escena con la brillantez de colorido y unidad compositiva características del pintor. La composición es también la habitual, con el foco de atención en el primer plano, tratado como una colorista escena de género, en la que se enfrentan la Provincias Unidas bajo el mando de Mauricio de Nassau y el ejército español bajo el del archiduque Alberto de Austria. Tras ella se suceden los grupos de figuras en contienda, al fondo de los cuales se vislumbra el despliegue de los navíos de la flota holandesa, reforzando así el carácter narrativo típico de este género.

[M.V.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), p. 105; cat. exp. *Exposición Nacional Histórico-Militar* (1971); VALDIVIESO (1977), pp. 500-502; cat. exp. *Rubens y su época* (1977-78), nº 169, p. 165; IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), p. 134; VALDIVIESO (1991), p. 286; cat. exp. *El final de la Guerra de Flandes* (1998), nº 27, pp. 90-91.



SALVATOR ROSA

Guerrero

Mediados del siglo xvii

Aguafuerte sobre papel. Huella y papel. 15 x 10,5 cm

Inscripciones: en plancha, ángulo inferior izquierdo: «41»; en ángulo superior izquierdo, a tinta sepia: grafismo no identificado que pudieran ser las iniciales del autor formando monograma

Córdoba. Museo de Bellas Artes, N° Inv.: E1877G

Convertida en paradigma y modelo desde el siglo XVI a través de la fama de Rafael y Miguel Ángel, la cultura artística italiana ejerció una profunda influencia entre nosotros a lo largo de la siguiente centuria, tiempo en el que también fueron muchos los artistas aquí llegados, especialmente desde el ámbito geográfico napolitano, por circunstancias históricas también fuertemente «españolizado». Uno de los pertenecientes a este ámbito fue Salvator Rosa que, huérfano a los diecisiete años, se vio obligado a buscarse el sustento con los pinceles, estudiando primero con su tío Paolo Greco y luego con Francesco Fracanzano, el mejor de los colaboradores de José de Ribera, aunque el que quizá mayor huella dejara en él fuese Aniello Falcone, experto en cuadros de batallas sin asunto, al que el futuro artista siguió muy de cerca, imitando el género que le había dado fama.

Impulsado por Lanfranco, pasó a Roma en 1635 para estudiar por algún tiempo, aunque pronto volvería a Nápoles, repitiendo este viaje en varias ocasiones, ganándose la vida incluso como actor cómico. En Nápoles participó en la Rebelión de Masaniello contra la dominación española, cimentando poco a poco su fama como poeta y músico. Por todo ello, por su defensa del alcohol y de la vida plácida, y por su constante preocupa-

ción por llevar al lienzo los lugares más recónditos del paisaje de la costa italiana, fue considerado desde muy pronto como un claro precursor del Romanticismo, siendo su pintura codiciada en toda Europa, así como también su libro de Sátiras, que se publicó en 1719. De Roma pasó a Florencia bajo la protección del Cardenal Giancarlo de Medicis, fundando la Academia de los Afligidos, introduciendo aquí el paisaje barroco y grabando sus obras, casi siempre de mediano formato.

Su habilidad para pintar guerreros tocados con gorro frigio, de cierto sabor orientalizante, hizo que éstos despertaran interés incluso en la todopoderosa Francia, lo que hizo que uno de los hermanos De Poilly –posiblemente François (1622-1693), el que grabara también para Jacques Stella– editara en París, en fecha desconocida y en formato de a cuarta, una especie de cartilla que contenía cincuenta y cinco grabados al aguafuerte de figuras de guerreros, que fue luego utilizada por los artistas para inspirarse. Desgajada de una de ellas, la obra pasó a la colección del político y artista Ángel Avilés Merino (Córdoba, 1842–1924), y de ésta al Museo de Bellas Artes de Córdoba por la donación que le realizara en 1922.

[J.M.P.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PALENCIA (2005), p. 48.



PAUL HOSTE

L'art des armées navales, ou traité des évolutions navales, qui contient des règles utiles aux officiers Généraux, & particuliers d'une Armée Navale..., 1697

A Lyon: Chez Anisson & Posuel, 1697

Libro impreso, papel. 5 h., 424 p.; lám.; fol. (37 cm)

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, N° Inv. ROA: 00293/L

Paul Hoste (1652-1700) es un personaje poco conocido, a pesar de haber sido uno de los fundadores de la escuela francesa de táctica naval, de la que surgieron importantes aportaciones a la maniobra de los navíos de guerra en los siglos XVII y XVIII. Ingresó en la Compañía de Jesús a los 17 años y enseñó matemáticas en diversos colegios de la Orden. Su buena formación matemática y el interés por las ciencias aplicadas a la navegación, le llevarían a conseguir el nombramiento de capellán de los almirantes Jean II d'Estrées y Anne Hilarion de Costentin, Conde de Tourville, a los que siguió durante doce años en sus diversas expediciones marítimas. Desde entonces, Hoste apareció siempre como un jesuita «embarcado», que además de cumplir con las obligaciones propias de su cargo religioso estudiaba las maniobras navales. En 1685 la Marina francesa decidió confiar la enseñanza teórica de los guardias marinas a la Compañía de Jesús. A partir de entonces, los jesuitas serían los encargados de enseñar a los cadetes, futuros oficiales de la Marina, las materias relacionadas con las matemáticas y la hidrografía. Paul Hoste, que ya había demostrado suficientemente sus conocimientos sobre hidrografía y construcción naval, fue nombrado entonces profesor de matemáticas en el Colegio Real de la Marina en Toulon, cargo que ejercería hasta su muerte.

Las obras publicadas por Paul Hoste indican claramente cuáles fueron sus materias de interés. En 1692 publicó una obra titulada *Recueil des traités mathématiques*, destinada a la preparación científica de los oficiales de la Marina. Unos años después, en 1697, aparecerían su *Théorie de la construction des vaisseaux* y el *Art des armées navales*. En esta última obra, su trabajo más importante, Hoste plasmó las ideas de táctica naval del Conde de Tourville, con el que había colaborado durante muchos años de su vida. Se trata de una verdadera guía para los oficiales de la Marina escrita con una clara intención pedagógica. En ella se describen las principales batallas y maniobras navales con ayuda de 150 magníficas láminas, decoradas según el estilo de la época, con eolos que soplan y paisajes costeros con tormenta.

Como puede comprobarse en los primeros inventarios conservados en el Archivo General de la Marina (Viso del Marqués, Ciudad Real), esta obra formó parte de la Biblioteca de la Academia de Guardias Marinas de Cádiz, antes de pasar a la Biblioteca del Real Observatorio de la Armada en 1827.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

TAILLEMITE (1982); COUTAU-BEGARIE (1985).

CLEMINS BRACH

Espada ropera de taza calada y gavilanes rectos

Mediados del siglo XVII

Hierro forjado acerado. 155 x 26,5 cm

Inscripción: «CLEMINS BRACH, IN SOLINGEN»

Sevilla. Museo de Artes y Costumbres Populares, N° Inv.: DE119U

Estas dos espadas roperas, procedentes de la Colección de don Rafael González-Abreu (Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, 1928), están depositadas, con algunas más, en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Al fijar precisiones de autoría y cronología en este tipo de piezas conviene tener presente que, con carácter general, las hojas y las guarniciones pueden tener origen y fechas dispares, algo particularmente frecuente en la espada ropera en las que las marcas de espadería que figuran, normalmente en el recazo o en el tercio fuerte, en principio sólo vinculan a la hoja, y no al resto de los componentes de la espada.

Ambas piezas están firmadas por sendos miembros, *Jacobo* y *Clemins*, de una conocida familia de espaderos de Solingen, los BRACH, de la que se conservan otras espadas en diversas colecciones españolas, como la Real Armería de Madrid la Armería del Museo Provincial de Álava o el Museo de San Telmo de San Sebastián.

En el Palacio de Oriente se exponen tres espadas con las mismas atribuciones que las ahora expuestas aquí, siendo una de ellas complemento de las defensas del Capitán General del Mar y Virrey de Sicilia, don Manuel Filiberto de Saboya (1588-1624). Son piezas variadas, con hojas tanto de seis mesas como almendradas y de verdugillo, y guarnición de taza o de concha estriada, con el denominador común del arriaz de brazos rectos (G-67, G-90 y G-94). En la Armería vitoriana conservan una ropera de taza cincelada y hoja acanalada firmada por otro miembro de los espaderos Brach, *Conradt*, al igual que en los confusos fondos

del museo donostiarra de San Telmo, al parecer procedentes del malogrado Museo Histórico Militar del Monte Urgull (1963-1982), como parte del excelente legado Broutin Pasquier (1923), merecedor de mejor trato. Al parecer, entre los fondos figuran una espada del prolífico *Jacob* (6) y otra de un miembro distinto a los tres ya mencionados, *Arnold*, todos ellos espaderos en Solingen, al menos a lo largo del siglo XVII. De *Jacob Brach*, de *Solingen*, salió a subasta meses atrás, en París, una espada ropera con guarnición de conchas, arraezes rectos y 106 cm, que conservaba restos de dorado.

Las hojas conservadas en España de estos cuatro espaderos Brach presentan guarniciones muy variadas, desde conchas tipo papperheimer, probablemente procedentes de los Países Bajos a partir de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), a la habitual taza, con o sin borde rompepuntas, con pomos y botones macizos o de espiral hueca, como en la taza calada que se expone (DE119U), y que resulta aparentemente contradictorio con la misión de equilibrado balance por contrapeso para la esgrima del arma. Absoluto predominio de gavilanes rectos y largos, simétrico el de guarda y el de parada. Y guardamano sogueado o no. El puño, normalmente forrado con torzal metálico, tiende a reducir su longitud a medida que se evoluciona de la esgrima cortante a la punzante, puesto que en esta última los dedos índice y pulgar pueden sobrepasar la cruz, quedando junto al recazo, mientras sólo los otros tres dedos oprimen el puño. El conjunto de piezas parece corresponder a los dos primeros tercios del siglo XVII, y las guarniciones pudieran tener, en todo o en parte, procedencia y cronología algo distinta.

[L.M.F.]

BIBLIOGRAFÍA

VALENCIA DE DON JUAN (1898), pp. 232-237; CORTÉS ECHANOVE (1967), p. 37; NORMAN (1980), p. 7; PELÁEZ (1983), p. 149; DUEÑAS (2001), p. 52; FRAYSSE ET ASSOCIES y CHRISTIAN BLONDIAEU (2007), nº 127.



FRANÇOIS DUQUESNOY (atribución)

Casco, maza y escudo de Palas Atenea

Finales del siglo XVI, principios del siglo XVII

Mármol blanco, labrado y pulimentado. Escudo: 126 x 77 x 26 cm. Casco: 65 x 68 x 48 cm. Maza: 25 x 128 x 25 cm

Sevilla. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Casa de Pilatos.

Al igual que su antepasado el I Duque de Alcalá, don Fernando Enríquez de Ribera (1583-1637), III Duque de Alcalá de los Gazules, poseía gusto por las antigüedades y un gran afán coleccionista. Por ello, a pesar de las pérdidas sufridas en su colección a lo largo del tiempo, existen múltiples piezas arqueológicas de gran interés en el palacio sevillano conocido como la Casa de Pilatos. Entre ellas destaca una escultura de Atenea perteneciente a la colección del I Duque, situada en el ángulo izquierdo del patio principal de dicho palacio. Esta escultura, de bulto redondo y realizada en mármol, ha sido atribuida por algunos estudiosos a Akerakrito de Paros, datándose en el siglo IV a.C., y se relaciona con la Minerva del siglo I.

La escultura tenía como atributos hasta mediados del siglo XX un casco, un escudo y una maza de mármol de origen barroco. Estas piezas en la actualidad se encuentran ubicadas en la galería oeste del Jardín Grande del palacio sevillano. El escudo posee perfil ovalado con líneas curvas muy pronunciadas, y finaliza de forma recta en su parte superior y en punta en la inferior. Su decoración en mediorelieve consiste en una banda con ondas, que lo circunda por su borde exterior, organizándose el interior por medio de varios registros separados por motivos geométricos y ovas. La representación central es una cabeza de Medusa, flanqueada por otros dos registros con serpientes y, por último, dos grifos en la parte inferior del escudo. Es de señalar que bajo el registro central existe una corona ducal, lo cual puede hacer pensar que fue realizado expresamente para el Duque de Alcalá. Asimismo, se puede observar que la parte posterior de la pieza presenta dos agarres y parte del brazo que lo unía a la escultura de la diosa. La segunda pieza es el yelmo que ostenta guardacuellos y está coronado por una cimera con plumas que cae por su parte trasera, mostrando en su frente el hueco para los ojos simulando el rostro de una lechuza. Su perfil inferior es alabeado y presenta un gran movimiento en las líneas que lo conforman. Como elementos decorativos destacan varios medio relieves, tanto en sus laterales como en su parte trasera. Así, a la derecha hay un registro donde se representa la lucha mitológica entre centauros y lapitas, mostrando a las dos figuras desnudas de perfil. En su frente izquierdo otro relieve representa a Hércules desnudo, con sus atributos habituales como son la clava y la piel del león de Nemea, en actitud de atacar a Caco. El ladrón, desnudo y en escorzo muestra el instante en el que roba el ganado de Gerión arrastrando un buey por la cola para que sus huellas no delatasen el hurto. Finalmente, en la trasera hay otros dos registros de menor tamaño con sendas figuras de perfil de un león y una leona en actitud de

ataque. Este casco sigue un modelo griego presente en la escultura clásica, y que fue muy utilizado a lo largo del Barroco tanto en la pintura como en la escultura de corte clasicista. Por último, la maza está compuesta por un mango decorado con acanaladuras y una empuñadura en forma de esfera lisa. La cabeza de la maza propiamente dicha simula ser del tipo de «clava» ya que tiene forma ovoide y una serie de púas o pinchos a modo de defensa. Todos los relieves que decoran estas piezas se refieren a la Antigüedad clásica y concretamente a la mitología griega relacionada con la diosa Atenea. Así, la cabeza de la górgona Medusa en el escudo es un elemento habitual, en clara alusión a la transformación que la diosa hizo a Medusa. Con respecto a las luchas de centauros y lapitas baste recordar los relieves del Partenón, templo dedicado a la diosa Atenea Parthenos.

Estéticamente estas piezas parecen ser de fines del siglo XVI o principios del XVII, de formas tardomaneristas muy del gusto del momento. No obstante, tradicionalmente, basándose en la opinión de Ernst Langlotz, la autoría de estas piezas ha sido atribuida a François Duquesnoy, escultor de origen flamenco activo en Roma desde 1618. Varias razones podrían avalar esta atribución a falta de confirmación documental. En primer lugar, el evidente clasicismo que presentan las piezas, tanto por su temática como por la elegancia de sus representaciones. Existen elementos que hablan de una composición barroca, como se puede observar en la preponderancia de los perfiles y las líneas curvas o en el movimiento de las diferentes figuras representadas. Duquesnoy es considerado el más importante representante del clasicismo barroco en escultura y entre sus actuaciones destaca su actividad restaurando esculturas de la Antigüedad clásica y su relación con personajes como C. dal Pozzo o Nicolás Poussin. En segundo lugar hay que recordar que el III Duque de Alcalá estuvo en Roma en 1625 con una embajada y que entre los años 1629 y 1631 fue virrey de Nápoles, por lo que pudo coincidir en aquellos años con Duquesnoy; González Moreno llega a afirmar que trabajó por encargo del III Duque de Alcalá. Por último, avala esta teoría el hecho de que las piezas son muy parecidas a las que posee la Minerva del patio de la Casa de Pilatos, y que se consideran de Duquesnoy, entre otras razones por la existencia en el casco de las iniciales F y D entrelazadas, aunque existen estudiosos que la datan a fines del siglo XVI. En relación a esta idea, Trunk expone que no existe coincidencia entre los datos de la historia de la colección de la Casa de Pilatos y la biografía de Duquesnoy, ya que éste nunca estuvo en Sevilla, donde la estatua de Minerva se encontraba desde, al menos, 1571.

Lleó, citando a Langlotz, afirma que estas piezas se debieron colocar en la Palas Atenea del patio a fines del siglo XVIII o principios del XIX. No obstante, Ponz en su célebre *Viaje de España*, debió verlas *in situ*, ya que afirma que la escultura de Palas pudo venir de Nápoles y que «algunas partes de estas estatuas, como cabezas, escudos, etc., se conoce que fueron restauradas, pero restauradas excelentemente, en tiempo de Miguel Angel o poco después». Incluso hace referencia a los escudos, aludiendo que el de Minerva tiene esculpida la cabeza de Medusa y que Palas lleva otro levantado en su brazo izquierdo. Probablemente la escultura no portase entonces la maza, ya que Ponz expone que debió de llevar un símbolo de paz, aludiendo a su denominación de Palas Pacífera. Similares noticias aporta Amador de los Ríos en 1844, quien informa que la escultura tiene «en el sinistro brazo, que es de obra moderna, un escudo, en el cual se ve grabada de relieve la famosa Egide y en su mano diestra debió sostener un ramo de oliva o caduceo»; con respecto a los yelmos, afirma que «ambas cubren sus cabezas con cascos, admirablemente tallados». También Madoz afirma que «los escudos ostentan un trabajo tan precioso que nadie se cansa de admirarlos». Otras noticias informan que en el siglo XVIII la escultura de Atenea portaba una maza de madera, que debió perderse en algún momento no determinado, conociéndose que en 1854 se restauró la escultura añadiéndosele una maza de piedra nueva en la que se gastaron 230 reales entre el coste de la piedra, el esculpido y el bruñido de la pieza. La realización en momento distinto de esta pieza se confirma al estar hecha con un tipo de mármol diferente al del escudo y el yelmo. Por último, es interesante recordar que en 1705 el escultor Domingo Lemico restauró 85 esculturas en la casa de Pilatos, siendo posible que en este momento se realizase la intervención para colocar en las esculturas clásicas los yelmos y escudos.

[J.M.B.G.]

BIBLIOGRAFÍA

AMADOR DE LOS RÍOS (1844), pp. 190-191; LANGLOTZ (1960), pp. 164-173; GONZÁLEZ MORENO (1969), pp. 14-16; LANGLOTZ (1972-1974), p. 145; CARRIAZO Y ARROQUIA (1973), pp. 3-11; GONZÁLEZ MORENO (1983), p. 163; MADOZ (1986), p. 289; LLEÓ CAÑAL (1987), p. 29; PONZ (1988), vol. 3, p. 139; CARO QUESADA (1992), pp. 85-86; GONZÁLEZ MORENO (1993), pp. 93-96; LLEÓ CAÑAL (1998), pp. 52 y 57; GONZÁLEZ MORENO (2000), p. 12; TRUNK (2001), p. 94; TRUNK (2002), pp. 68-69 y 232-239



JOHN FLAMSTEED

Atlas coelestis, 1753

London: [s.i.], Printed in the year MDCCLIII

Libro impreso, Papel. 9 p.: lám.; fol. dobl. 55 x 41 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv: 17271/L

John Flamsteed (1646-1719) fue el primer Astrónomo Real del Observatorio de Greenwich. Tras una formación inicial de carácter autodidacta, estudió en Cambridge entre 1670 y 1674. Durante esos años comenzó sus primeras observaciones astronómicas sistemáticas y estableció sus primeros contactos con Newton, que trabajaba entonces en el perfeccionamiento del antejo refractor que él mismo había diseñado. En 1675 Flamsteed fue nombrado astrónomo real y pasó a residir en el Real Observatorio construido en Greenwich por orden del rey Carlos II. Fue un incansable observador y se dice que, antes de comenzar su trabajo observacional, tuvo que emplear su propio dinero en equipar al Observatorio con los instrumentos necesarios para su trabajo. Se mantuvo en su cargo durante cuarenta y cuatro años, tiempo en el que se dedicó a preparar tablas de los movimientos de la Luna y un catálogo de estrellas titulado *Historiae coelestis britannicae* (1725), cuyos datos superaron en precisión a todo lo publicado hasta entonces.

El catálogo de Flamsteed contenía las posiciones de más de tres mil estrellas y puede ser considerado como la primera gran contribución del Observatorio de Greenwich a la astronomía. Sin embargo, como antes se dijo, la realización de estas primeras observaciones no fue un trabajo

fácil, pues fueron hechas por Flamsteed con instrumentos particulares y pagándose sus propios ayudantes. Su perfeccionismo en el trabajo le llevó a no querer publicar sus resultados hasta que sus programas de observación no estuviesen completados. Como consecuencia, durante los últimos años de su vida mantuvo un agrio enfrentamiento con personajes tan conocidos como Isaac Newton y Edmond Halley, astrónomos teóricos que necesitaban para sus trabajos las magníficas observaciones realizadas en Greenwich por Flamsteed.

El *Atlas coelestis* de Flamsteed es una obra magníficamente ilustrada, formada por unas grandes láminas en las que se combinan a la perfección los datos científicos sobre las posiciones estelares con la representación artística de las constelaciones, hecha mediante figuras grabadas en blanco y negro y superpuestas a los astros. El atlas, dedicado al rey Jorge II, fue publicado como obra póstuma del autor en 1729. El éxito de la publicación fue tal que en 1753 se procedió a la impresión de una segunda edición, a la que pertenece el volumen que forma parte de esta exposición. Hoy día se conservan en el Real Observatorio de la Armada ejemplares de ambas ediciones, procedentes de la Biblioteca de la Academia de Guardias Marinas de Cádiz.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

FORBES y HOWSE (1975); DICK en LANKFORD (1997), pp. 260-261.



CHRISTOPHORO SCHEINER

Rosa ursina sive Sol ex admirando facularum & macularum suarum phoenomeno varius, 1630

Bracciani: Apud Andream Phaeum Typographum Ducalem, 1630

Libro impreso, Papel. 18 h., 784 p., 19 h.; lám.; fol. 36 x 27 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv: 00291/L

Christoph Scheiner (1573-1650) ingresó en la Compañía de Jesús en 1595. Tras unos primeros estudios en Augsburgo y Landsberg, pasó a la Universidad de Ingolstadt, en la que se dedicó al estudio de la metafísica y de las matemáticas. Sus conocimientos matemáticos le llevaron a construir distintos modelos de relojes de sol y a la invención del pantógrafo, instrumento que permite copiar imágenes ampliadas. Siguiendo los pasos de Galileo, se dedicó a la observación del cielo con un telescopio. En 1611 observó manchas oscuras en la superficie del Sol, identificándolas como sombras de satélites.

Entre 1624 y 1632, Christoph Scheiner ejerció como profesor de matemáticas en Roma, ciudad en la que sacó a la luz este tratado sobre las manchas solares, en la que recopilaba numerosas observaciones solares, además de dibujos de las manchas y sus desplazamientos. Tras su publicación, la *Rosa ursina* se convertiría en la obra de referencia para los astrónomos que observaron el Sol durante más de un siglo. Las manchas solares fueron descritas por primera vez en 1610 por el astrónomo holandés Johannes Fabricius, que no

pudo establecer su naturaleza influido seguramente por la concepción astronómica aristotélica, que establecía un Universo perfecto e inalterable. No cabe duda de que la idea de la inmutabilidad de los cielos también está detrás de las primeras conclusiones de Scheiner, quien tras hablar de efectos ópticos intentó justificar la existencia de las manchas relacionándolas con la sombra de planetas que se desplazan por delante del Sol. Esta idea no fue aceptada por el científico italiano, que se mostraba partidario de entender las manchas solares como fenómenos ocurridos en la superficie del Sol. Scheiner aceptó las razones aducidas por Galileo contra su idea inicial sobre las manchas solares, aunque dedicó los últimos años de su vida a la refutación de la teoría copernicana en la Universidad Jesuita de Neisse.

El ejemplar expuesto llegó a la Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada en una fecha relativamente reciente, pues fue adquirido en 1873 por Cecilio Pujazón a los librerías londinenses Asher & Co., en un intento de completar el fondo antiguo de la institución.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

CROMBIE (1983); DAXECKER (2005), pp. 127-140.

JOHANNES HEVELIUS

Selenographia: sive Lunae descriptio; atque accurata, tam macularum eius, quam motuum diversorum, aliarumque omnium vicissitudinum..., 1647

Gedani: Typis Hüneseledianis, 1647

Libro impreso, Papel. 21 h., 563 pp.; 89 lám.; fol. 37 x 25 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv: 00274/L

El autor de la *Selenographia sive Lunae descriptio*, Johannes Hevelius (1611-1687), fue uno de los más famosos astrónomos de su tiempo. Después de viajar por Europa y estudiar en Leiden, Londres y París, volvió a su ciudad natal, Gdansk (Polonia). En 1641 construyó en su propia casa un observatorio al que dotó de instrumentos de precisión, relojes y una gran variedad de telescopios. Siguiendo los pasos de Tycho Brahe, construyó numerosos instrumentos y realizó numerosas observaciones astronómicas visuales directas (se dice que su capacidad visual le permitía observar sin instrumentos ópticos estrellas de hasta 7ª magnitud). Desde su observatorio llevó a cabo numerosas observaciones (solares, lunares y planetarias). Realizó un catálogo de 1.564 estrellas, descubrió cuatro cometas, observó un tránsito de Mercurio por delante del Sol y llevó a cabo la determinación del período de rotación solar mediante el estudio de las manchas solares. En 1664 fue nombrado miembro de la Royal Society de Londres y poco después, en 1666, rechazó el ofrecimiento de dirigir el Observatorio de París.

Galileo fue el primero en observar las montañas de la Luna, pero sin embargo no realizó ningún dibujo

detallado de sus observaciones. Más tarde, personajes como Scheiner, Gassendi y Borel dibujaron los primeros mapas de nuestro satélite. No obstante, Hevelius sería el primero en publicar una selenografía, es decir, un atlas de la Luna. Las observaciones de Hevelius fueron lo más precisas posibles para su tiempo y su trabajo fue considerado esencial por los astrónomos durante un largo período de tiempo, habiendo llegado hasta nuestros días muchos de los nombres que asignó en su *Selenographia* a los cráteres y accidentes geográficos de la Luna.

El atlas de la Luna de Hevelius contiene 111 láminas cuyos grabados fueron dibujados por el autor y está precedido por un capítulo dedicado a la descripción del uso y fabricación de los telescopios. Esta obra perteneció a la Biblioteca de la Academia de Guardias Marinas de Cádiz, fundada en esta ciudad por la Armada en 1717. Tras la clausura de esta institución docente en 1827 pasó a integrar los fondos de la Biblioteca del Observatorio de San Fernando, hoy Real Instituto y Observatorio de la Armada.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

HOSKIN (1999); WEBB, en LANKFORD (1997), pp. 260-261.



ATHANASIUS KIRCHER

Mundus subterraneus, in XII libros digestus..., 1678

Amstelodami: Apud Joannem Janssonium à Waesberge & Filios, 1678

Libro impreso, Papel. 2 v.: il., lám.; fol. 38 x 35 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv: 05409/L

Athanasius Kircher (1602-1680), nacido en Geisa (Ghysen), cerca de Fulda (Alemania), ingresó como novicio de la Compañía de Jesús en 1618. Estudió humanidades clásicas, filosofía escolástica, ciencias naturales y matemáticas en Paderborn, completando su formación en Münster y Colonia. Fue ordenado sacerdote en 1628 y unos años después, en 1633, recibió la invitación de sustituir a Kepler como matemático de la Corte vienesa de los Habsburgo. Sin embargo, no llegó a ejercer el mencionado cargo, pues en su camino hacia Viena hizo un alto en Roma, ciudad en la que quedó impresionado por el Colegio Romano de los jesuitas. Como consecuencia, y tras su nombramiento como profesor de matemáticas, astronomía y ciencias de la naturaleza en el citado Colegio, abandonó su viaje a Viena y se estableció definitivamente en Roma, una ciudad en la que daría forma a sus más importantes trabajos. La obra escrita de Kircher es muy extensa y trata de los temas más variados. Fue un gran divulgador, y ello le llevó a escribir sobre asuntos tan distintos como la cultura egipcia, las lenguas orientales, la música, la geofísica o la zoología. Sus obras, escritas en latín con gran claridad expositiva, y acompañadas de magníficas ilustraciones, se difundieron sin dificultad por toda Europa. Por todo ello, podemos afirmar que Kircher fue el último gran representante de los llamados sabios universales.

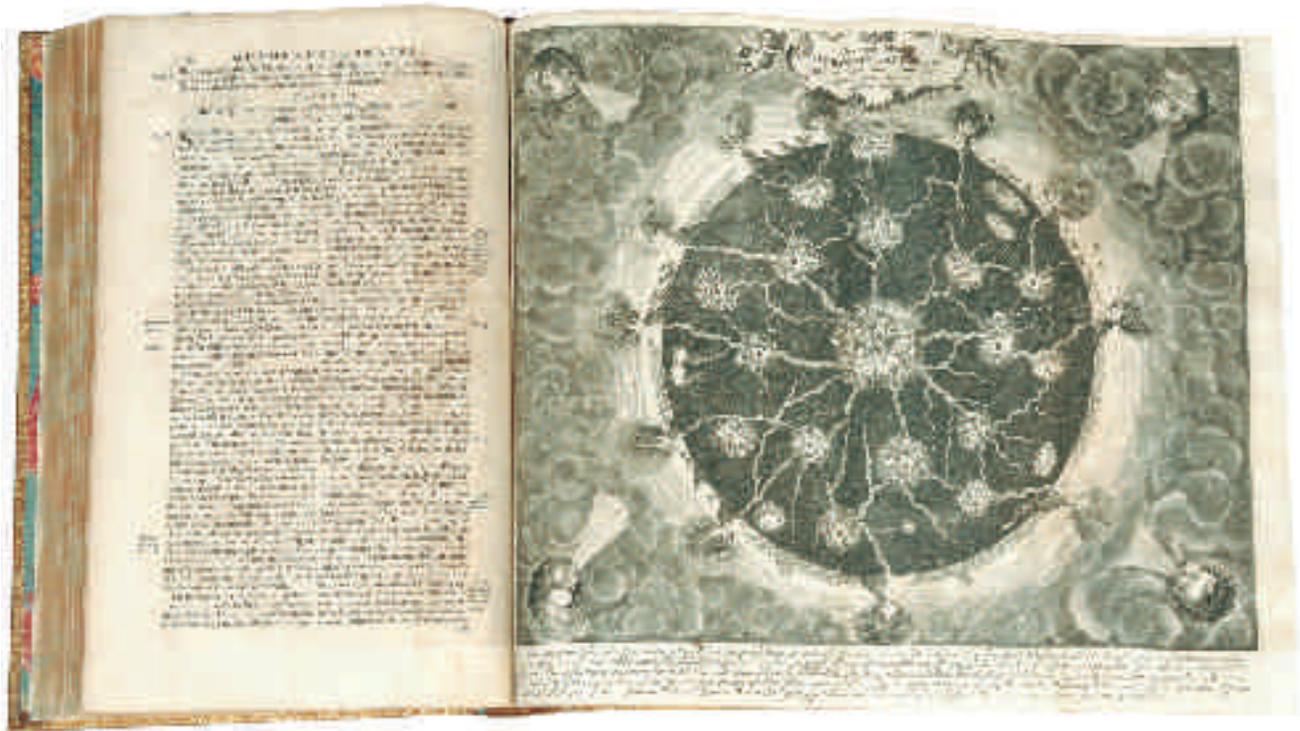
En 1638, a lo largo de un viaje a Nápoles y a la isla de Sicilia, Kircher descendió al cráter del Vesubio, además de presenciar las erupciones de otros dos volcanes italianos, el Etna y el Stromboli. Fue entonces cuando se gestó el *Mundus subterraneus*, una obra dedicada a materias relacionadas con lo que hoy conocemos como geología y geofísica. Se trata de una amplia compilación en la que Kircher estudia temas como el interior de la Tierra, la geografía, los terremotos, los volcanes, las corrientes marinas y subterráneas, los fósiles, los minerales o la metalurgia. En este libro Kircher presenta su concepción de la Tierra como un gran organismo con una osamenta pétreo (cordilleras montañosas) que tiene un núcleo central formado por fuego y grandes cavidades subterráneas por donde circulan el fuego (los pirofilacios), el agua (los hidrofilacios) y el viento (los aerofilacios).

La concepción sobre el interior de la Tierra plasmada en este libro tendría una gran influencia en los ambientes intelectuales europeos hasta bien entrado el siglo XVIII. Como otras de las obras expuestas, ésta también formó parte de los fondos de la Biblioteca de la Academia de Guardias Marinas de Cádiz, antes de pasar definitivamente a la Biblioteca del Real Observatorio en 1827.

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

FLETCHER (1979); GÓMEZ DE LIAÑO (2001).



JEAN-JACQUES MANGET

Joh. Jacobi Mangeti ... Theatrum anatomicum: quô non tantùm integra totius corporis humani in suas partes ... fabrica... resecta sistitur quaestiones difficiliores in arte prosectoriâ subinde enatae ... verùm etiam quicquid ad reianatomicae illustrationem pertinet per ... tabulas eaneas bene multas nitidè explicatur tomus primus. [secundus]. adjectae sunt ad calcem operis ... Barth. Eustachii Tabulae anatomicae ab ... Joh. Maria Lancisio ... explanatae cum indicibus necessariis.-omic ab illustriffimô Joh. Maria Lancisio, ... explanat ... -Genevae: sumptibus Cramer & Perachon, 1717 .

3 partes en 2 vol.: il. Grab.; fol. (44 x 28 cm). Contiene: La tercera parte: *Tabulae anatomicae* por Bartolommeo Eustachi (1503-1574)

Notas: Ejemplar vol. I. Frontispicio: representa clase de anatomía. A dos tintas roja y negra. Grabados de la obra por: Johann Daniel Hartmann; Gottfried Johann Pfautz; Johann Georg Séller; diseño y dibujos de Barthélemy Guillaubaud

Encuadernación: pergamino. 65 h. de lam. grab. + 4 h. de lam. grab. extras

Cádiz. Universidad, Biblioteca Ciencias de la Salud. Procedencia Biblioteca del Real Colegio de Cirugía de la Armada (1748). Registro: 455/A.-3740850289

Una parte importante de la historia de la medicina se ha ocupado en plasmar las partes del cuerpo humano en imágenes. La anatomía es una de las disciplinas para la cual los conocimientos artísticos fueron no sólo un aliado esencial, sino el cimiento que permitió su formalización y consolidación. Para la medicina, las ilustraciones anatómicas muestran por vez primera en detalle el interior del ser humano, para las cuales la herramienta del dibujo fue esencial en el avance de sus investigaciones. Mediante miradas que sólo un ojo y una mano experta podían haber registrado entre el caos de sistemas y órganos diseccionados. La anatomía fue la primera rama de la ciencia, que fue transformada gracias a una mejor técnica de observación. Entre la medicina y el arte, estas imágenes médicas testimonian una búsqueda filosófica y antropológica que emprende la vía del escalpelo, y el lápiz del dibujante las plasma sobre el papel.

La obra de Jean-Jacques Manget (1652-1742), se enmarca dentro de la medicina barroca que se extiende entre 1600 a 1740. La medicina renacentista, de carácter estático, da paso a este período que acontece por una necesidad intrínseca de la evolución del saber médico.

Los anatomistas del siglo XVII prosiguen la empresa que inicia Vesalio (1514-1564) con su obra *De humani corporis fabrica* (1543), continuada por la anatomía científica, que dará paso en la época

barroca a lo que se denomina la anatomía práctica. El disector persigue ahora el dinamismo o la fisiología de las partes del cuerpo. Todos los órdenes sociales pagan su tributo al escalpelo anatómico (reyes, nobles, cardenales, hombres de ciencia, artesanos). La anatomía práctica demuestra que está naciendo una disciplina nueva que en un futuro se denominará anatomía patológica, que es la descripción de las lesiones observadas en el cadáver. La obra de Manget, igual que la de sus coetáneos europeos, centrada en trabajos de observaciones agudas y precisas en los cadáveres, tiene por objeto demostrar el entusiasmo de todos los científicos europeos de pasar de una anatomía morfológica y estática a una anatomía animada, más acorde con la medicina práctica del médico ante el enfermo, que caracteriza la medicina empírica que comienza a practicarse en este siglo.

El ejemplar formó parte de la magnífica colección de la Biblioteca del Real Colegio de Cirugía de la Armada de Cádiz. A lo largo aproximadamente de casi un siglo (1748-1844), se fue formando una Biblioteca que sirvió de apoyo al aprendizaje de sus alumnos. El objetivo de dicha institución fue crear cirujanos capacitados para hacer frente a la demanda existente en una sociedad ilustrada, que exigía un nivel de formación y aprendizaje que las universidades habían descuidado. Esta pieza fue restaurada en 1978 por el Centro Nacional de Restauración de libros y documentos.

[A.R.R.]

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA DEL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA (1822); LAIN ENTRALGOO (1963); ELOY (1973); FERRER (1983); MARTINEZ MORO (2004).



STANISLAW DE LUBIENIETSKI

Theatrum cometicum, duabus partibus constans..., 1681

Lugduni Batavorum: Ex Officina Petri Vander Meersche, 1681

Libro impreso, Papel. 12 h., 966 p., 2 h.: lám.; 4°. 32 x 45 cm

San Fernando (Cádiz). Real Instituto y Observatorio de la Armada, Nº Inv: 02135/L

Stanislaw Lubieniecki (Rakow, 1623-Hamburgo, 1675) fue conocido en la Polonia del siglo XVII por su actividad como escritor, historiador y astrónomo. Perteneciente a una familia noble, fue educado inicialmente en la Academia de su ciudad natal (Academia Rakowska), aunque después ampliaría sus conocimientos como consecuencia de sus viajes realizados por Francia y Holanda. A mediados del siglo XVII, a raíz de la guerra entre Suecia y Polonia (1654-1660), se vio obligado a trasladarse a Copenhague y a Hamburgo, ciudad esta última en la que fijaría definitivamente su residencia.

Tras la observación del cometa visto en Hamburgo en 1664, Lubieniecki decidió reunir en un libro los conocimientos existentes sobre tales fenómenos astronómicos de carácter extraordinario y las observaciones de cometas realizadas hasta la fecha. Se puso en contacto con astrónomos y científicos de toda Europa, solicitándoles información sobre la observación de otros fenómenos similares. El *Theatrum cometicum* de Stanislaw

Lubieniecki es una obra profusamente ilustrada que contiene un gran número de grabados de alta calidad. Como consecuencia de esas características, el coste de la publicación del libro fue muy elevado y su venta resultó bastante complicada, lo que impidió a sus impresores cubrir los gastos provocados por la edición.

Con todo el material reunido elaboró una obra de gran envergadura compuesta por tres grandes partes. La primera de ellas, el *Theatrum cometicum* que aquí comentamos, recoge la información referida a los cometas de 1664 y 1665. La segunda parte, titulada *Historia cometarum, a diluvio usque ad presentem annum vulgaris*, presenta todos los datos que pudo reunir sobre las observaciones de cometas anteriores. Por último, en una tercera parte, Lubieniecki trató sobre el significado astrológico de la aparición de los cometas y sus influencias sobre la vida de los seres humanos (*Theatri cometici exitus de significat. cometarum*).

[F.J.G.G.]

BIBLIOGRAFÍA

WARNER (1979).



ANÓNIMO FLAMENCO

Piedad

Siglo XVII

Alabastro, labrado y policromado. 38,5 x 27,5 x 6 cm

Baeza (Jaén). Catedral

La iconografía cristiana, en general, está basada en los textos bíblicos, en los apócrifos y en las vidas y visiones de los santos. Sin embargo, hay un nutrido grupo de imágenes que tiene su origen en el sentimiento popular, al intentar plasmar las necesidades espirituales de la sociedad en cada momento histórico, si bien, tarde o temprano, fueron revisados por la Iglesia, dándole su beneplácito o prohibiéndolas, al no considerarse oportunas. Dentro de este grupo se encuentran aquellas escenas que narran parte de la Pasión de Cristo, y que no están recogidas en los escritos sagrados, en especial, las que van desde el *Descendimiento de la Cruz* hasta la *Colocación en el Sepulcro*. Después de bajar a Jesucristo de la cruz, es entregado a su madre, surgiendo los temas de la *Piedad* y la *Dolorosa*, –éste último, con el corazón traspasado por siete espadas, las mismas angustias que afligieron a la Virgen durante la muerte de su hijo: su crucifixión, su agonía, su muerte, el presenciar el golpe de la lanzada, su descendimiento, el abrazarlo y el depositarlo en el sepulcro–. A estos le siguen, el *Llanto sobre Cristo muerto* y su *Traslado al sepulcro*. Mientras que los dos primeros son de carácter más intimista, sólo la madre y el hijo, en los últimos se completan con los Santos Varones y las Tres Marías.

El tema de la *Piedad*, que es el que aparece plasmado en este relieve de la Catedral de Baeza, tiene su origen, hacia 1320, en los conventos de religiosas del valle del Rin, donde se veneraba a una Virgen sedente, a la que se le había sustituido la imagen del Niño Jesús por el cuerpo de Cristo muerto. Según San Bernardino de Siena esta representación evocaba los días en los que la Virgen acunaba a su hijo, por lo que el cuerpo inerte era de reducidas proporciones. Esta devoción e iconografía se extendió por Francia, pasando a Italia, en fechas más tardías, y, desde allí, a España y a los Países Bajos. En Italia se modificó el grupo, apareciendo en las representaciones del siglo XIV un Cristo adulto en el suelo, y la Virgen sentada a su lado, contemplándolo. En la centuria siguiente, vuelve a sostenerlo sobre sus rodillas, pero, en estos casos, el cuerpo de Cristo resulta demasiado grande con respecto al

de la Virgen. Por las mismas fechas, o un poco más tarde, se vuelve a reinterpretar, haciendo que el cuerpo, perfectamente proporcionado, apoye sobre las rodillas de la Virgen, siendo esta versión la que es aprobada por el Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI.

Esta fórmula fue la adoptada por el Barroco, no sólo en Italia, sino también en España y en los Países Bajos. Así, en estos últimos, artistas como Antón Van Dyck realizan diferentes obras con este tema. La realizada en 1634, y que hoy se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich, es la que sirve de modelo al alabastro que se muestra en la exposición. Como era habitual en la época, anónimos artistas copiaban y reinterpretaban las obras de los grandes maestros, con otras dimensiones y en materiales diversos, para venderlas posteriormente o servir como bocetos y modelos para sus propias producciones, siendo uno de éstos el origen de la obra que nos ocupa. La obra de van Dyck fue muy conocida en España, debido posiblemente a su difusión en estampas y grabados, sirviendo de inspiración, entre otros, a Alonso Cano que en su *Piedad* del Museo Cerralbo, realizada hacia 1660, repite la misma composición. Sobre el relieve, no se tienen noticias ni documentos que indiquen ni su procedencia ni cómo ingresó en el tesoro de la Catedral de Baeza, donde estuvo situada en un altar ubicado a la derecha de la capilla del Sagrario.

En el relieve aparece la Virgen sentada, con los brazos extendidos y abiertos, sujetando la mano izquierda de Cristo. En el regazo, el cuerpo de Jesús, con las piernas en paralelo al suelo. Tras la Madre, la cruz aparece caída, apoyada en uno de sus brazos. Junto al grupo, dos ángeles mancebos se inclinan sobre Jesucristo. En el ángulo superior izquierdo, varias cabezas de querubines. Aunque repite la misma composición que en el lienzo de van Dyck, ésta resulta un poco forzada. Mientras que el cuadro original es apaisado, y las figuras adoptan movimientos y formas más suaves y reales, en el relieve, los personajes se encuentran abigarrados y obligados a adaptarse a la forma cuadrada del mismo, lo que origina su falta de naturalismo y lo confuso de la composición. Otras diferencias exis-

tentes entre las dos obras, se encuentran en la propia cruz, arbórea, en van Dyck, y plana en el relieve, o en las cabezas de los querubines, agrupadas en forma triangular, en el primero, y dispuestas en escalera, en el segundo.

[J.C.H.N.]

BIBLIOGRAFÍA

ULIERTE VAZQUEZ (1985), p. 548; RODRIGUEZ-MOÑINO (1986), p. 88; JAÉN (2000), pp. 338-339.



ANÓNIMO ITALIANO

Hércules y Anteo, c. 1560

Plata fundida y vaciada a la cera perdida. 16,50 x 14 x 7 cm

Granada. Museo Catedral Metropolitana

La obra *Hércules y Anteo*, de autor desconocido, compone un grupo escultórico de gran interés. Posiblemente formara parte de la ornamentación de algún objeto, pues las pequeñas dimensiones de la pieza, así como las marcas de sujeción de los pies, de la figura de Hércules, lo ponen claramente de manifiesto. Su ubicación en el tesoro de la Catedral de Granada presupone, además, el carácter religioso que tendría dicho objeto, hipótesis que se ve apoyada por la significación de la escena que representa.

Heracles o Hércules, para los romanos, fue el único héroe venerado por el mundo griego y el único ser humano al que se le concedió la inmortalidad entre los dioses. A pesar de que sus actuaciones fueron muy paradójicas, al final de su vida elige el camino de la virtud, al someterse al sufrimiento en su búsqueda, entrando así a formar parte de las tradiciones cristianas. En concreto la pieza escultórica representa la lucha entre el héroe y el gigante Anteo, pasaje contenido en el penúltimo de los trabajos de Hércules, relacionado con el Jardín de las Hespérides. Éstas eran ninfas del lejano occidente, hijas del titán Atlas y cuidaban un árbol que daba manzanas de oro. Heracles mató al dragón que custodiaba el árbol, robó las manzanas y se las llevó a Euristeo. De vuelta a su país pasó por Libia, donde tuvo que luchar contra Anteo. El mito cuenta que este gigante siempre vencía en sus peleas, puesto que cada vez que caía en tierra o la tocaba, Gea, su madre, le daba fuerzas de nuevo. De este modo retó también a Hércules, quien lo derribó tres veces y éste dándose cuenta en dónde radicaba su poder, lo levantó en vilo para impedirle recibir el aliento de su madre, logrando asfixiarlo.

El sentido cristiano de la escena lo explica claramente Juan Pérez de Moya, matemático y mitógrafo, que murió en Granada en 1597. En su tratado de mitología grecorromana de carácter humanístico, pretendió extraer una enseñanza moralizadora de todos los mitos. En concreto dice en sus páginas: «Hércules, hijo de Júpiter, concluidos sus trabajos, fue colocado en el Cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende otra cosa más de lo que la letra suena. Y según alegoría o moralidad, por Hércules se entiende la victoria sobre los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo que desprecia las cosas». No hay que olvidar tampoco que en la Divina Comedia de Dante, Anteo, la otra figura del grupo escultórico, es un gigante que guarda el noveno círculo del Infierno. En consecuencia, por su significación, la pieza podría estar adosada a un objeto de ajuar litúrgico relacionado con la Resurrección, como pudie-

ran ser los candelabros de tinieblas o las crismas, bernegales y cantaros, recipientes todos ellos para contener los santos óleos y bálsamos, utilizados en ritos relacionados con la vida eterna.

Desde el punto de vista estilístico la escultura de *Hércules y Anteo* es una obra manierista de transición. El Manierismo anticipa muchos elementos del Barroco y el Barroco conserva en sí muchos rasgos de Manierismo. Este hecho ha generado una confusión constante de este estilo con el Barroco, porque a veces se han utilizado los principios formales barrocos para la interpretación de obras cuyo carácter manierista es indudable. Aspectos como el *pathos* o la exuberancia se han considerado siempre barrocos cuando son características también manieristas.

El predominio de una actitud intelectualista en el significado del grupo escultórico de *Hércules y Anteo*, se ve acompañado por formas manieristas. Es común de este periodo la ingravidez, diestramente reflejada en el grupo escultórico, donde la composición surge por la adición de elementos relativamente independientes, manteniendo su estructura atomizada. Es decir, cada parte de la escultura es abordable por sí misma, careciendo de un principio de unidad, propio del estilo Barroco.

Desde el punto de vista de la técnica, el grupo escultórico parece ser obra más de un orfebre que de un escultor. Durante el siglo XV los grandes escultores participaron en el desarrollo de la orfebrería o, por lo menos, ejercieron sobre ellas una influencia duradera. Ello nos permite, por tanto, clasificar por talleres y escuelas a la gran mayoría de las obras conservadas y seguir la evolución en sus etapas más importantes. Por el contrario, los trabajos de orfebrería realizados de 1490 a 1540 sólo pueden ponerse en relación, en casos excepcionales, con los nombres de los artistas que conocemos; la mayoría de las veces sólo se pueden localizar o fechar aproximadamente. Los escultores en mármol y bronce que trabajan a comienzos del siglo XVI en Florencia, Roma o Bolonia, por una parte, y en Venecia, Padua o Milán, por otra, apenas tienen visiblemente un estrecho contacto en este terreno artístico; no han adquirido, en efecto, como por ejemplo Ghiberti, Luca della Robbia, Pollaiuolo, Verrocchio, Michelozzo o Bertoldo, una formación de base en orfebrería. La culpa redundará en cierta medida en la separación que se instaura en el Renacimiento entre el arte y el artesanado, y de aquí el descrédito que los artistas y los teóricos del arte arrojan cada vez en mayor grado

sobre la actividad tradicional de los talleres, hasta que la enseñanza encuentra su lugar en las academias. Sólo fue hacia 1540, cuando Benvenuto Cellini realizó el Salero para Francisco I de Francia y cuando en Florencia, bajo Cosme I de Medici, más tarde gran Duque de Toscana, todas las ramas del artesanado vivieron una nueva floración, y la orfebrería alcanzó de nuevo un gran valor y un alto aprecio. Pero en lugar de talleres, lo que aparecen cada vez más son las manufacturas.

Desde el punto de vista técnico, la obra está realizada con el procedimiento de la fundición a la cera perdida, que ha sido apenas repasada, presentando defectos de rechupes y pequeños agujeros, además de un rastro de buril en el muslo de Hércules, que no es ninguna marca de autor. Estas líneas están determinadas por la interacción de dos impulsos simples, uno derecho y otro circular, hechos con la punta del buril sobre la cera blanda, lo que redundará en la opinión de que la obra está sacada de un modelo de pequeñas dimensiones que luego se vació en plata.

Por último, y ante todo lo expuesto, es posible apreciar en la obra de *Hércules y Anteo* el rastro del estilo de artistas italianos de finales del XVI, y no como se ha pensado hasta ahora, el de artistas pertenecientes al círculo romano de Alessandro Algardi o Ercole Ferrata. En concreto, la obra recuerda las esculturas de Montorsoli, colaborador directo de Miguel Ángel en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, por el modelado sinuoso y expresivo. La *terribilità* de los rostros de los personajes y el movimiento flotante de las figuras, heredados del maestro florentino, recuerdan a los del *Juicio Final de la Capilla Sixtina*. Además, no se puede olvidar tampoco las claras similitudes de la figura de Anteo, en su postura, con uno de los *Esclavos* y con *El Laocoonte*, ya que Montorsoli, además de creador de monumentos funerarios y fuentes, fue restaurador de figuras antiguas, entre las que se cuenta la del citado grupo helenístico.

[M.F.M.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ DE MOYA (1597); CAMACHO (1965); HAUSER (1965); HEYDENREICH y PASSAVANT (1974); DE BOSQUE (1985); FOLLIO (1987); HASKELL y PENNY (1990); GALLEGO (1996); SÁNCHEZ-LAFUENTE (2005); HESIODO.



ANÓNIMO ALEMÁN

Calvario: Cristo, San Juan y la Virgen

Tercer cuarto del siglo xvii

Tallado, ensamblado, taracea, fundido

Marfil, ébano, maderas finas, bronce. 101 x 77 x 39 cm

Baeza (Jaén). Iglesia Parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés

Son escasas las noticias que se tienen de esta magnífica obra. La más antigua, data de 1695, donde se cita en un inventario de la Catedral de Baeza, incluida en los libros de cuentas. En el mismo, queda descrita como una pieza de «alabastro», error originado por la calidad del marfil, y compuesta por cuatro figuras, el Crucificado, la Virgen, San Juan y una Magdalena. No se especifica ni su procedencia ni las circunstancias que le llevaron a formar parte del patrimonio del templo. Posteriormente, en 1764, al encontrarse ruinoso el edificio y la zona de la alcazaba prácticamente despoblada, se procede al traslado de la imagen titular, Santa María del Alcázar, junto con otros enseres, –incluyéndose el Calvario–, a la populosa iglesia de San Andrés. Desde entonces ha permanecido en ese templo dedicado al patrón de la ciudad.

El conjunto, al que le falta actualmente la imagen de la Magdalena, se levanta sobre una peana rectangular de perfil quebrado, en la que se guardan las reliquias de los santos Antonio, Bartolomé, Basilio y Antonio de Padua, y de las santas Margarita, Escolástica, María Magdalena, Elena, y Catalina. Está realizada en ébano con aplicaciones sobrepuestas de ramos vegetales y pequeñas figurillas en bronce. El grupo escultórico se encuentra en el interior de un mueble, adornado con labores de taracea, de marfil y maderas finas de distintas tonalidades. Las primeras forman un círculo de estrellas en el que quedan enmarcadas las figuras, entre dos óvalos, con el sol y la luna. Se completa con placas grabadas con los símbolos de la Pasión. Con las maderas de distintos colores se realizan las ráfagas, inscritas en el círculo de estrellas.

A Cristo se le representa en el momento de la espiración, por lo que su cabeza está ligeramente levantada hacia la derecha, con la mirada al cielo. Lleva corona de espinas y el pelo trabajado en abultados mechones que caen sobre los hombros. Está sujeto a la cruz con cuatro clavos, según la revelación de Santa Brígida, montando levemente el pie derecho sobre el izquierdo. El cuerpo,

aunque de modelado suave, es de muy buena factura, teniendo detalles de gran precisión y naturalismo anatómico, como el ceño o la boca entreabierta. Lleva paño de pureza, atado por una doble soga, dotado de gran movimiento. Relacionada con esta figura es la calavera que se encuentra a los pies de la cruz.

Las imágenes de la Virgen y San Juan, de proporciones más pequeñas, son más rígidas e hieráticas, presentando sus vestiduras un movimiento más contenido. La Virgen, con túnica de talle alto y rostrillo, se cubre con un amplio manto que sujeta, a la altura de la cintura, con las manos unidas. Ésta gira su cabeza hacia la izquierda, levantando el rostro. San Juan, con la pierna izquierda adelantada y ligeramente flexionada, viste túnica anudada a la cintura y manto que, paralelo a la espalda, cubre su hombro y se recoge en el antebrazo derecho. La mano de este lado la apoya sobre el pecho, mientras que el brazo izquierdo cae a lo largo del cuerpo. La cabeza la gira hacia la derecha y levanta su rostro para contemplar a Cristo. El pelo, en largos mechones rizados, descansa sobre los hombros.

La obra, de difícil catalogación, tradicionalmente se ha relacionando indistintamente con talleres italianos y alemanes. Estella explica esta convergencia estilística en la costumbre de la época de copiar y repetir, en pequeño formato y utilizándose especialmente el marfil, obras de distintos autores, que eran utilizadas posteriormente como «bocetos». En este caso concreto, el Calvario, sería una copia de una obra napolitana realizada por un escultor alemán. Su hipótesis se basa en que el conjunto presenta ciertas similitudes con obras napolitanas, mientras que el Cristo es muy parecido a los firmados con las siglas «A.F.», identificadas con Andreas Faistenberg. No obstante, estas características se repiten, incluso en fechas posteriores, en diferentes ejemplares repartidos por toda Europa. A ello habría que añadir el gusto germánico que tiene el mueble que alberga al grupo.

[J.C.H.N.]

BIBLIOGRAFÍA

ESCOLANO (1942), p. 11; ESTELLA (1984), v. II. Cat. 98.



ANÓNIMO FLAMENCO

Descendimiento

Siglo XVII

Alabastro labrado. 48 x 23 x 15 cm

Jaén. Catedral

La devoción al misterio del Descendimiento de la Cruz surge en la Edad Media, al quedar recogida como un episodio de la Pasión, tanto en los evangelios oficiales como en los apócrifos. Pero, son los franciscanos sus verdaderos impulsores, especialmente a través de los escritos de San Buenaventura, *Oficio de la Pasión y Lignum vitae*. A esta Orden también se le atribuye la regulación del Vía Crucis, pues se le concedió la custodia de los Santos Lugares en 1342, incluyéndose éste como una de las estaciones de penitencia. Siglos más tarde, se les unirán, como defensores del mismo, los jesuitas, que le otorgaron una gran importancia, al ser recogido por San Ignacio de Loyola en su *Ejercicios Espirituales*. Las primeras representaciones del mismo parten de los modelos bizantinos de los siglos X y XI, componiéndose, generalmente, por cuatro personajes. Nicodemo, que extrae con unas tenazas el clavo de la mano izquierda; José de Arimatea, que sujeta el cuerpo de Cristo; la Dolorosa, que coge la mano derecha de su Hijo; y San Juan, que contempla la escena. Sin embargo, la iconografía posterior se fue enriqueciendo con los Santos Varones y las Tres Marías. Al introducirse éstos, a la Virgen María se la solía representar desmayada, en brazos de San Juan o ayudada por las Marías. Tras el Concilio de Trento, al prohibir su desvanecimiento, volvió a ocupar su posición original, sujetando la mano de Cristo. De las Tres Marías, –María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y María Salomé–, se le concede especial importancia a la primera, al representarse arrodillada a los pies de Cristo, aludiendo a la penitencia que tienen que realizar los cristianos para alcanzar la gloria eterna.

Estas características son las que presenta el grupo del *Descendimiento* de la Catedral de Jaén. Dos escaleras, apoyadas en el travesano de la cruz, sirven a dos de los Santos Varones para descolgar el cuerpo inerte de Cristo, sujeto por una sábana blanca o sudario. A mitad de las mismas, se encuentran José de Arimatea y Nicodemo. En el plano inferior, San Juan sujeta el cuerpo por la cadera derecha; la Magdalena, arrodillada, recoge la pierna, cuyo pie lo apoya en su hombro; y la Virgen apoya su mano en el codo izquierdo. En realidad, no se trata de una obra original, sino más

bien de una interpretación del lienzo el *Descendimiento de la Cruz* que preside el tríptico del mismo nombre, en la Catedral de Amberes, realizado por Pedro Pablo Rubens, entre 1612 y 1614. Al ser una copia interpretada, continúa en líneas generales la composición del original, si bien existen pequeñas diferencias entre ellas. La más evidente, es la falta de la tercera María, que en el cuadro aparece representada entre las otras dos, arrodillada, con una mano en el suelo, contemplando la escena. Menos importancia tienen los giros dados a algunas de las cabezas, como la de la Virgen o Nicodemo, más de perfil, en el original, y concentradas en el hecho que se está desarrollando. Por lo demás, sigue fielmente la obra del maestro flamenco, aunque el dramatismo en la jienense está atemperado al faltar el efecto conseguido por los colores y la luz tenebrista que inunda el lienzo. De cualquier forma, la composición resulta grandilocuente y espectacular, creando un movimiento dinámico, enfatizado por las líneas oblicuas y curvas que marcan el eje del cuerpo de Cristo, lo que otorga al grupo un gran movimiento. A ello, hay que añadir que, además, el anónimo autor ha conseguido interpretar en tres dimensiones la profundidad y el juego de luces y sombras que tiene el original.

Este tipo de obra habría que relacionarla con las copias que los distintos artistas realizaban de obras famosas. Muchas de ellas eran utilizadas como modelos o fuente de inspiración para sus propias creaciones, o servían para la práctica del dibujo de sus ayudantes y aprendices. Otras, en cambio, se destinaban a su comercialización, especialmente para coleccionistas y particulares que, en ocasiones, expresaban su interés por determinadas obras o autores. Al igual que los grabados y estampas, este tipo de obras, en pequeño tamaño y de materiales diversos, –desde la cera, la madera, el mármol, el alabastro o el barro–, fue muy utilizado por la Contrarreforma para difundir los temas sagrados. De esta manera, quedaban fijados, tanto para los creyentes como para los artistas, los modelos iconográficos de carácter oficial para las diferentes representaciones religiosas. De hecho, de esta obra de Rubens existen varias estampas que circularon por Europa, desde los siglos XVII al

XIX, alguna de las cuales llegó a conocer el propio artista, como el grabado realizado por Vorsterman, en 1633.

[J.C.H.N.]

BIBLIOGRAFÍA

CABAZAN (1918), p. 82; PINERO JIMÉNEZ-MARTÍNEZ ROMERO (1953), p. 154; JAÉN (2000), pp. 308-309.



ANTONINO L. CASTRO

Busto relicario de Santa Rosalía, 1687

Plata cincelada y repujada. Busto: 109 x 81 x 68 cm; peana: 45 x 80 x 75 cm

Inscripciones: «ALC». Antonino Lo Castro - Anagrama: águila coronada con siglas «RVP» (*Regia Urbs Panormi*). Palermo – Anagrama: Giralda. Catedral de Sevilla - Contraste: «VDNC87» – Vincenzo di Napoli Console 1687 (repartidas en peana y túnica). «ANTONINVS. LO. CAS(TRO PA) NORMI FECIT. AN(NO). DO(MINI): M.DC(LXXXI)» (en uno de los frentes de la peana)

Sevilla. Catedral

Del intercambio cultural y artístico que se produce entre el reino de Nápoles, en el sur de Italia, y España, es buena muestra la escultura en plata de Santa Rosalía conservada en la Iglesia Catedral de Santa María de Sevilla. En el caso de la ciudad hispalense, esa relación se acentuó cuando el arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona aceptó, en 1677, la propuesta del rey Carlos II de desempeñar dicho cargo en Palermo, y ocho años más tarde, la de trasladarse a la ciudad de Sevilla para ponerse al frente de la archidiócesis hispalense. Durante su estancia en la capital italiana Palafox debió hacerse devoto de Santa Rosalía, patrona de Palermo y Nápoles. Esa devoción la introdujo el prelado en Sevilla, realizando distintas donaciones y fundaciones. La primera fue la donación del busto de la Santa a la Catedral de Sevilla en 1688. Un año más tarde, se imprimió su vida, la cual había sido encargada por el arzobispo a fray Juan de San Bernardo. Por último, cabe señalar la fundación del Convento de Santa Rosalía en 1701, nombrando como priora a su hermana Sor Josefa de Palafox.

Hasta el momento, esta magnífica obra panormitana había sido fechada por distintos estudiosos en 1681 y se había relacionado con la producción de Antonino Lorenzo Castellí o Antonino L. Castro. Tales conclusiones derivaban de la interpretación del punzón del contraste que aparece en numerosos lugares de la peana, busto y manto de la Santa, y de la inscripción que corre por la cornisa, hoy bastante incompleta. Como consecuencia de lo anterior, se aseguraba que el arzobispo Palafox encargó la obra cuando aún desempeñaba el cargo en la ciudad de Palermo y debió traerla consigo cuando viajó a Sevilla. Pues bien, las iniciales de la marca «VDNC», hay que identificarlas con Vincenzo di Napoli, que desempeñó el cargo de console o contraste en Palermo, entre el 22 de junio de 1678 y el 27 de junio de 1679, y entre el 26 de junio de 1687 y el mismo día de 1688, y a dichas iniciales le siguen dos cifras numéricas que hay que leer como «87» y no «81» como hasta el momento se había realizado. Por tanto, la obra la debió encargar el arzobispo, bien antes de su partida de Palermo, o una vez establecido en la ciudad hispalense. La otra marca que aparece «ALC», efectivamente, corresponde a Antonino L.

Castro. En las mismas fechas que desempeña di Napoli la función de contraste de plata, se documenta a un Antonino L. Castro como contraste de oro, que debió certificar la calidad de ese material en la reliquia de la Santa, conservada en el tesoro catedralicio. La cuestión a dilucidar es si este Antonino L. Castro, contraste de oro, es también el autor de la imagen, como reza en la inscripción que recoge la peana.

La Santa aparece representada de busto, con un tamaño algo mayor que el natural, en el momento que se produce su tránsito al cielo. Sobre su cabeza aparece la corona de rosas que le impusieron los ángeles, en su retiro en la gruta del monte Pellegrino. Eleva su mirada hacia arriba, portando en su mano derecha una flor y llevando la izquierda al pecho, lugar en el que se ubicada el relicario de oro. Viste túnica y manto de amplio movimiento, decorado con elementos florales, que recoge en su brazo izquierdo. El busto se asienta sobre una peana rectangular apoyada en cuatro grandes volutas, estando ornamentada con roleos vegetales y temas florales, veneras en el centro y mascarones en los ángulos. En uno de sus lados aparece el escudo de la Catedral de Sevilla, que debió colocarse con motivo de la donación del busto de la santa en 1688.

El influjo de la obra de Gian Lorenzo Bernini se hace palpable, no sólo en el tratamiento dado al manto que recoge suavemente con el brazo izquierdo, sino también en el sereno y suave patetismo de su rostro. Para su ejecución, el orfebre debió contar con modelos dados por un escultor, al menos para las manos y la cabeza. De esos modelos se realizarían los moldes para su posterior fundición en plata. En la Cappella del Tesoro di San Gennaro, en Nápoles, se conservan los bustos de *Santa Cándida Iuniore*, atribuido al escultor Lorenzo Vaccaro y realizado por los orfebres Gennaro Parascandalo y Domenico Antonio Ferro, y el de *Santa Teresa*, de 1715, realizado por los escultores y orfebres Andrea y Domenico De Blasio, que presentan grandes semejanzas estilísticas con la Santa Rosalía de la Catedral sevillana, tanto a nivel de las calidades de la cabeza y de las manos, como la riqueza decorativa de

los mantos. Estas obras ponen de manifiesto la notable influencia que tuvo Bernini y la relación que debió existir entre escultores y orfebres de las distintas ciudades que conformaban el reino de Nápoles.

[J.A.A.T.]

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ (1925); SANZ SERRANO (1976); SANZ SERRANO (1982); PALOMERO PÁRAMO (1986); SANZ SERRANO (1994); BARRAJA (1996).



ALESSANDRO ALGARDI (atribución)

La Flagelación, c. 1630-1640

Bronce dorado, fundido y vaciado a la cera perdida, sobre peana de ébano. Cristo: 22,5 cm. Sayón izda: 22,5 cm. Sayón dcha: 23,5 cm. Peana: 13 cm Lucena (Córdoba). Capilla de María Santísima de la Aurora

Actualmente, se desconocen las circunstancias por las que el grupo escultórico de *La Flagelación* se localiza en la ermita de Nuestra Señora de la Aurora de Lucena, provincia de Córdoba. La obra no está firmada ni ha sido documentada hasta el momento. Sin embargo, aspectos estilísticos, iconográficos y técnicos pudieron fundamentar la atribución de la pieza, en el año 2005, al artista italiano Alessandro Algardi, encuadrándose la obra en la primera mitad del siglo XVII. Se da como fecha probable de nacimiento del artista el periodo comprendido entre 1596 y 1598, y como fecha segura de su muerte el año 1654. Por motivos estilísticos, este grupo escultórico podría inscribirse dentro de los años de 1630 a 1640.

Alessandro Algardi realizó su carrera en Roma y se erigió en representante del clasicismo de la Academia boloñesa, en oposición a Bernini. Fue discípulo de Ludovico Carracci y trabajó en la Academia de éste último, antes de desplazarse a Mantua hacia 1620 y cinco años más tarde a Roma. Aquí entró en relación con el ambiente artístico romano por medio del cardenal boloñés Ludovico Ludovisi, llegando a ser amigo de Domenichino, Poussin, Duquesnoy y Sacchi. La enconada oposición clasicista llevada a cabo por Algardi contra el estilo de Bernini se vio reconocida en 1640, al ser elegido Principal de la Academia de San Lucas, aunque su mayor esplendor como artista se localiza durante el papado de Inocencio X (1644-1655), cuando Bernini cayó en desgracia, por lo que fue nombrado entonces Director de las obras vaticanas. Por último, reseñar que la significación de Alessandro Algardi responde a su contraposición a la actividad de Bernini aunque, si bien mantuvo una cierta independencia con respecto a este maestro, en su primera etapa no logró escapar a su influencia. Por otro lado, su formación clasicista le hizo estudioso de la escultura antigua, pero fue a partir de 1640 cuando su estilo se configuró a través de un cierto eclecticismo, alcanzando entonces un mayor barroquismo, unas composiciones más complejas y un modelado más definido.

Desde un punto de vista estilístico la obra de *La Flagelación* responde al estilo barroco italiano de tendencia clasicista. Las figuras están realizadas con proporciones naturales, aunque muestran una sutil estilización, reminiscencia del manierismo tardío. En ellas se hace un estudio pormenorizado de las cali-

dades táctiles, en especial de las anatomías y de las telas, creando en el modelado un tenue contraste entre luces y sombras. La composición está equilibrada y existe una compensación entre las masas: el eje central lo constituye la figura de Cristo atado a una media columna, manteniendo equidistancia con las figuras de los dos sayones, que lo están azotando. El estudio del movimiento se plasma en la búsqueda de un equilibrio inestable en las actitudes de las tres imágenes. El color, por otra parte, busca el fuerte contraste entre la claridad del bronce dorado y la oscuridad del pedestal realizado en madera de ébano.

El grupo escultórico de *La Flagelación* responde a la categoría de un objeto de culto privado, dedicado a la meditación. En España, este tema era muy usual en las cofradías de los flagelantes. La escena muestra a Jesús atado a una media columna, semidesnudo, inclinado hacia su derecha, mientras es azotado brutalmente por dos sayones, también semidesnudos que portan entre sus manos un látigo. Los cuatro Evangelistas mencionan el pasaje de la Flagelación de Jesús (Mateo, 27,26; Marcos, 15,15; Lucas, 23,16 y 22; Juan, 19,1) pero lo hacen lacónicamente, lo que contrasta grandemente con la prodigiosa riqueza de la iconografía del tema. Según la ley romana el condenado al suplicio de la flagelación tenía que recibir los azotes estando de pie, como le ocurrió a Jesús, mientras la ley levítica lo obligaba a recibirlos estando tendido.

El grupo escultórico de *La Flagelación* está realizado en bronce dorado. La técnica utilizada es la de la fundición con un vaciado a la cera perdida, ya que presenta un modelado muy detallado, con muchos entrantes y salientes y la superficie aparece muy lisa y brillante.

El estudio de la originalidad de esta pieza es su aspecto más interesante. Alessandro Algardi realizó varias obras con el tema de *La Flagelación* y algunas de ellas se encuentran hoy en museos de importancia. En concreto, las figuras de *La Flagelación* de Lucena son idénticas a las que se encuentran en la National Gallery of Art de Washington, por lo que ambas obras pueden ser consideradas ejemplares auténticos de serie. Estas figuras se obtenían de un molde reutilizable, tomado de un modelo original en arcilla, como el que se conserva, de uno de los sayo-

nes, en el Abegg-Stiftung Museum. Las únicas diferencias que existen entre ambas piezas radican en el tipo de columna y en el soporte, pues en el museo americano los pedestales de las figuras son independientes y la columna no es de metal. Lo mismo ocurre con otra pieza, descubierta recientemente, llamada *La Flagelación Corsini*, que presenta figuras idénticas a las de Lucena, pero Cristo está atado a una alta columna de orden compuesto. El pedestal es también liso y de madera de ébano. Estas mismas diferencias las muestra además *La Flagelación* perteneciente a la Art Gallery de Australia.

Por último, se conocen unas versiones con variantes realizadas por Algardi del mismo modelo, que se diferencian unas de otras, bien en las actitudes de los sayones, en el tratamiento de sus cabellos o bien en el tipo de columna empleado. En concreto, la obra del Kunsthistorisches Museum de Viena está realizada también en bronce, y el pedestal está construido con metales y piedras preciosas como la plata, ágatas, lapislázuli y mármol. Fue un regalo papal a la corte vienesa. Esta obra presenta una clara similitud con la conservada en el Monasterio de Madres Capuchinas de Toledo. La versión de *La Flagelación* del Martin D'Arcy Museum of Art, dependiente de la Loyola University de Chicago, está realizada en plata y el pedestal contiene lapislázuli, ágatas, ébano y cuarzo. Tiene tallado en la base el escudo papal de Alejandro VII, ya que se la regaló a la reina Cristina de Suecia. Las figuras mantienen ligeras variantes en sus actitudes con respecto a las de Lucena, siendo también muy diferente el tipo de columna, que aquí sobresale por encima de la cabeza de Cristo. Estas diferencias y un movimiento más artificioso en los movimientos de estas dos últimas obras hicieron plantearse a algunos autores que también podían haber sido realizadas por Duquesnoy.

[M.F.M.C.]

BIBLIOGRAFÍA

BELLORI (1672); POPE-HENNESSY (1963); RADCLIFFE (1966); MONTAGU (1966-67); BERNIER, NIETO CUMPLIDO y OTROS (1987); GRABSKI (1987); CASTRO (1990); PENNY (1993); WESTON-LEWIS (1998); AVERY y DILLON (2002); MORÓN DE CASTRO (2005).



FABRIZIO SANTAFEDE

El Entierro de Cristo, c. 1600

Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm

Cádiz. Museo, N° Inv.: CE20090

Este *Entierro de Cristo* es obra de Patrizio Santafede, pintor napolitano documentado entre 1576 y 1634, constructor de manierismo que, más tarde, con la influencia de algunos grandes maestros italianos y españoles se fue suavizando, barroquizando, pese al sentir escultórico de sus obras, alcanzando cierto predicamento en la corte española, donde fueron bien considerados sus cuadros.

Desentrañar el mundo, si no, al menos, intentarlo, explicar la intención de las pasiones, arrebatar al gesto la impaciencia y elaborar una idea a partir de la disposición, del orden. Que sea la forma la que hable, la que intuya, la que muestre. Así deambula Santafede por este lienzo. Lienzo angular, que reposa su tensión en la tierra, tierra de sepultura, iluminada, blanca, de cuerpos que absorben la luz. De mundos divididos: luz y sombra, cielo y tierra, tierra que se contiene en el gesto y osculta con la mirada. Mirada abarcadora –San Juan–, escrutadora –La Magdalena– y dolorosa –María–. Mirada en el claroscuro de la luz, del que emergen facciones y colores.

Ángeles del cielo, tenantes de Cristo, de suaves facciones, pinceladas sueltas, desdibujadas, como ellos, etéreas. Cuerpo de Cristo pacífico, en paz, reposado, tranquilo, seguro de sí, cuerpo casi escultórico, de pincelada pétrea, modelado por la luz, que a todos recibe en su apuntado regazo, condensador de emociones. Tal vez una muestra del sentido de la sensibilidad de un período histórico, algo más que un escueto cuadro religioso; algo más que una representación iconográfica de una escena evangélica. Luz que absorbe luz y sentimiento.

Frente a Él, el contexto se oscurece, como el sentimiento, tal vez como el pensamiento. Espejo del mundo, un mapa emotivo con su variada orografía. Lugar a donde mirar y desde donde vernos, un gesto terrenal del dolor en un espacio celeste, enviado desde la, por entonces, española Nápoles. Escenas de cielo y tierra que en tiempos posteriores se desbordarían entre vuelos de mantos, facciones crispadas, gestos ampulosos y líneas que se revuelven en el espacio pictórico, pero que ahora se retienen y se disparan geométricas, hasta el punto de dramáticas por lo contenido.

La importación de lienzos desde países lejanos, aunque pertenecientes al reino, de países de la vieja Europa, permite suponer, una similitud de expresión estética, un abrir canales informativos y formativos del gusto colectivo y la palabra pintada. Un mundo expresivo, un mundo en el que a veces no es necesario ni el autor. Este lienzo desde su incorporación al Museo de Cádiz, procedente de los fondos de la Desamortización –si bien se desconoce su origen–, estuvo catalogado como anónimo de origen italiano. Posteriormente, se atribuyó a Ludovico Cardi, e incluso llegó a pensarse si no había sido obra de un pensionado de la Academia gaditana en Italia. Finalmente, en 1964 comienza a vincularse con la labor del napolitano Fabrizio Santafede. Una atribución que, dada la dura intervención realizada en el siglo XIX, llegó a plantear severas dudas sobre su autenticidad. Sin embargo, el lienzo debió alcanzar cierta importancia en su momento por cuanto se tiene localizada una versión muy similar en una colección particular.

[J.R.B.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PEMÁN (1952), p. 112; PEMÁN (1964), pp. 31-32; PEREZ SÁNCHEZ (1985), pp. 296-297.



JACOB JORDAENS

Adoración de los Magos, 1669

Óleo sobre lienzo. 175 x 224 cm

Firmado y fechado

Sevilla. Catedral

Delante de un entramado de madera alusivo al pesebre, la Sagrada Familia recibe los dones que le presentan los Magos. La Virgen con el Niño en sus brazos es el centro visual de la pintura, detrás de ellos San José saluda respetuosamente a los Reyes. Éstos se sitúan en arco alrededor de la Sagrada Familia, en una perspectiva donde el elevado punto de vista otorga una gran modernidad a la composición. Concurren numerosos pajes, soldados y pastores que contemplan el acontecimiento en actitudes de gran expresividad, característica habitual de los personajes de Jordaens.

Este pintor, nacido en Amberes, se formó con Adriaen van Noort, quien había sido uno de los maestros de Rubens, con el que Jordaens trabajó en numerosas ocasiones. Fruto de esas colaboraciones serían las primeras piezas de Jordaens que llegaron a España: los cuadros para la Torre de la Parada en época de Felipe IV. A partir de la muerte de Rubens se convirtió en el principal de los pintores de historias flamenco, y su fama trascendió más allá de las fronteras de los Países Bajos españoles. Su trabajo se multiplicó, siendo requerido desde Inglaterra, las Provincias Unidas, Suecia y España, siendo estimado por lo decorativo de sus obras y la reminiscencia rubensiana de sus pinturas, no exentas del eco del último tenebrismo italiano. Tal éxito le llevó a ampliar su taller, emulando el de Rubens, con un gran número de ayudantes que colaboraban en la realización de los diseños del maestro. Desde entonces su actividad fue enorme, algo probado por las numerosas réplicas y copias de sus obras, especialmente de la etapa final de su carrera, caso del cuadro que nos ocupa.

La *Adoración de los Magos* de la Catedral de Sevilla está firmada y fechada en 1669 apenas unos años antes de la muerte del artista, siendo pareja de una *Circuncisión*, que con idéntica firma, fecha, medidas y características se conserva así mismo en la Catedral. El grupo central de la *Adoración* repite casi exactamente a los protagonistas de otra *Adoración* que Jordaens había realizado en 1644 para la Iglesia de San Nicolás en Diksmuide en Bélgica (358 x 265 cm), destruido durante la Primera Guerra Mundial. Los tres miembros de la Sagrada Familia, así como los animales y los tres

Magos son idénticos a la pintura de Sevilla, mientras que los dos niños detrás de Melchor, aunque existentes en el cuadro de Bélgica, mantienen ciertas diferencias en su disposición. Otras figuras son similares, aunque permanecen dispuestas en distintas posiciones, como el ambiguo personaje que se lleva la mano a la barbilla y el soldado a caballo que le acompaña. La obra original fue descrita por Max Rooses –que también conoció la existencia de la de Sevilla– como «un festival de color, radiante a través de sus reflejos brillantes y plateados». Esta famosa composición deriva de la *Adoración de los Magos* que pintara Rubens en 1624 para la Abadía de san Miguel en Amberes, demostrando la vinculación de Jordaens con el genial maestro flamenco.

Del original de Jordaens, se conserva un modelo de tamaño más reducido en el Staatliche Museen de Kassel (156 x 115 cms), que mantiene varias diferencias con el definitivo. La más llamativa es la inclusión de otro paje, de espaldas, entre la figura de Melchor y la del buey, que sí aparece en el cuadro de la Catedral de Sevilla, lo que prueba que este modelo está también detrás de la realización del cuadro de la capital andaluza. Paralelamente se conocen dos dibujos autógrafos de Jordaens en el Stedelijk Museum de Amberes relacionados con esta composición. Uno, muy abocetado, es distinto en la figura del rey Baltasar y no se incluye el paje de espaldas del primer plano. En otro, más depurado y similar al modelo sobre lienzo, el rey es idéntico, y se incluye el paje, siendo mucho más cercano a la pintura de Sevilla. A su vez se conocen otros dos dibujos que en ocasiones han sido relacionados con las pinturas de Diksmuide y Sevilla. Uno en la National Gallery of Scotland, en Edimburgo, y otro en la National Gallery of Ireland en Dublín.

Sin embargo, la pintura sevillana es distinta a todas estas fuentes en varios aspectos. Uno en la mayor proyección horizontal, que difiere de la verticalidad del cuadro de altar original y de los bocetos. Además, se incluyen muchas más figuras que, acompañando a los reyes o contemplando la escena, no se encuentran en el modelo ni en los dibujos de Amberes. Una de ellas es el paje que porta un candelero que se sitúa detrás del rey Baltasar, y que deriva de la figura del rey Gaspar del dibujo de

Edimburgo. Esta figura sólo aparece, aunque invertida, en una última versión en lienzo de la *Adoración de los Pastores* de Jordaens. Se trata de un cuadro considerado de taller conservado en el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam.

La pintura de Sevilla, como la de Rotterdam, ha de ser catalogada, por lo tanto, como ejemplos de la producción seriada que alcanzó la obra de Jordaens en los últimos años. La atenuada calidad de las figuras, especialmente aquellas secundarias, y la localización de otras en distintos dibujos, demostraría que la obra fue realizada por el entorno de artista a partir de los numerosos dibujos y modelos que se podían encontrar en el taller a disposición de sus discípulos y ayudantes. La obra ilustra de manera evidente la difusión internacional que tuvieron las infinitas versiones y copias de la pintura de Jordaens. Y cómo éstas también alcanzaron Sevilla. Sin embargo se ignora el momento y el motivo preciso en que la pintura ingresó en la Catedral. El primero en mencionarlas fue Max Rooses en su monografía sobre Jordaens, en 1908, situándolas en la capilla de San José. Al año siguiente José Gestoso publicaba el descubrimiento de la firma y, creyéndola inédita junto con su pareja, confirmaba la atribución a Jordaens, mencionándolas en la capilla del Bautismo. Años más tarde fueron descritas por Valdivieso en 1982 y 1993 como presentes en la capilla de San Antonio y en la Sacristía de los Cálices respectivamente.

[J.J.P.P.]

BIBLIOGRAFÍA

ROOSES (1908), p. 230; GESTOSO (1909), p. 20; D'HULST (1974), pp. 91 y 274; DÍAZ PADRÓN (1976), II, p. 557; VALDIVIESO (1978); D'HULST (1982), pp. 263 y 340; VALDIVIESO (1991), p. 455; D'HULST (1993), p. 19.



ANÓNIMO DE ESCUELA FLAMENCA

Guirnalda de la Sagrada Familia

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 111 x 142 cm

Sevilla. Real Monasterio de Santa Paula

La prolífica escuela flamenca del siglo XVII tuvo un amplio eco y repercusión en Andalucía, a través de las casas de comercio de Flandes que estaban establecidas en España, como la compañía que controlaba Matthijs Musson, la casa Forchoud o directamente a través de sus contactos en Málaga, Cádiz y Sevilla. Muchas obras flamencas se exportaron desde los puertos del norte de Europa con destino a la Península, donde existía un mercado que las demandaba pagando generalmente mejores precios que por los bodegones españoles. En su mayoría se trata de una pintura de carácter menor, muy decorativa, destinada al comercio y orientada al coleccionismo doméstico, aunque tampoco faltaran grandes composiciones. En este contexto, no faltan tampoco artistas flamencos asentados en Sevilla que vendieron no sólo pinturas propias, sino también otras obras que importaban desde el puerto de Amberes, en su mayor parte cobres.

Fiel reflejo de estos contactos es esta pintura fechable a mediados del siglo XVII. Es una obra de excelente calidad y un magnífico testimonio de la ingente producción de la escuela flamenca. Uno de los temas más frecuentes en la pintura flamenca fue la presencia de las naturalezas muertas, los paisajes, los animales y las escenas religiosas enmarcadas en guirnalda de flores, muy solicitadas como ornato doméstico por la clientela tanto del norte de Europa como por la andaluza. Fue frecuente en Flandes que se completasen cuadros con figuras con un repertorio ornamental consistente en frutas, hortalizas o flores. Obras que en su origen fueron de tamaño medio y que a medida que fue avanzando el siglo fueron tomando un mayor formato. Frente a la opulencia de bodegones realizados por Snyder o Fyts, la pintura flamenca continuó su tendencia al bodegón de formato reducido, realizados con un gusto descriptivo y una ejecución minuciosa. Partiendo de las lecciones de Brueghel de Velours, la pintura de flores, como género de la naturaleza muerta flamenca, halló su pleno desarrollo en la obra del jesuita Daniel Seghers, capaz de entretejer espléndidas guirnalda de flores, organizadas a partir de gruesos ramos, unidos por ramas de hiedra, en torno a una

gran cartela de piedra, donde otro artista, caso de Schut, Quellyn o Rubens, pintaba un relieve fingido con un tema religioso. Su técnica delicada y minuciosa y la grandeza de su concepción, le llevaron a un amplio reconocimiento entre la nobleza y la alta burguesía, siendo muchos otros artistas los que siguieron esta tendencia. Este género de pintura fue especialmente apreciado por toda Europa, dedicándose a ello artistas como Seghers.

A este género se dedicó el artista que realizó esta guirnalda de flores en torno a la Sagrada Familia, conservada en el Monasterio de Santa Paula de Sevilla. Esta obra hace pareja con otra de las mismas dimensiones que representa a Rebeca y Eliazar. Estas composiciones repiten sin producir variaciones relevantes el mismo esquema: ricas guirnalda de flores, pintadas con esmerada atención por los elementos naturalistas, según la tradición flamenca, que sirven de entorno a escenas sacras o figuras de santos colocadas en el centro. La composición refleja una escena protagonizada por personajes llenos de afectividad y de sentimiento, lejos de la frialdad con que algunos pintores sevillanos reflejaban estos temas, especialmente Francisco Pacheco. En esta pintura se ha descrito a la Sagrada parentela, enmarcada por un óvalo de flores casi asimétrico. La composición la centra la Virgen María, que viste túnica azul y manto rojo. Ella se encuentra sentada sosteniendo al Niño Jesús, que aparece de pie conversando con San Juanito a quien acompaña su madre, que se encuentra de pie a la derecha de la Virgen. A la izquierda se halla sentado San José, observando la escena. Interesante es advertir que los personajes de esta escena están respaldados por un fondo de paisaje de plantas, entre los que brotan flores, que componen la guirnalda y que parecen homenajear a los personajes de la Sagrada Familia. Esta proliferación vegetal evidencia en el autor una notoria facilidad para describir a las flores con gran calidad técnica. La pintura que hace pareja con esta obra representa a Rebeca, ofreciendo agua de un pozo a un sirviente de Isaac, Eleazar, quien por este acto le entrega unas joyas.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1980), p. 144.



JAN VAN KESSEL I y DAVID TENIERS II

Antonio de Moncada acompaña a la reina Blanca de Sicilia en su huida, c. 1664-1666

Óleo sobre cobre. 54 x 63 cm

Inscripciones: en la cartela superior: «ANTONIVS MONCADA HVIVS / NOMINIS PRIMVS COMES / ADERNIONIS»; en la cartela inferior: «OBSERVATVM REGI-
NAE DECVS REGIA ILLA VECTI GALIA AD BRVCAE LITTORA / CONCEDUNTUR»; en el ángulo inferior derecho: «D TENIERS FEC» / «I. V. KESSEL. F.»

España. Colección privada

Desde el siglo XVI los artistas flamencos se especializaron en la realización de series pictóricas de contenido histórico y mitológico. Muchas de estas obras, compuestas a partir de ilustraciones de libros, eran posteriormente llevadas a telares donde servían como modelos para tapices. La prosperidad de la que gozó esta industria, sobre todo en época de Carlos V y Felipe II, se debió en gran parte al mecenazgo ejercido por estos monarcas españoles. Avanzado el Seiscientos, las familias nobiliarias españolas que gobernaban los territorios europeos de la Corona quisieron emular a sus soberanos con el encargo de este tipo de obras, destinadas principalmente a ensalzar el linaje al que pertenecían.

Los dos cobres expuestos forman parte de un conjunto de veinte que fueron encargados para servir de modelo a unos tapices sobre las virtudes heroicas de dos miembros de la familia siciliana Moncada, de origen español: Guillermo Raimundo de Moncada y Antonio de Moncada. La fuente literaria para la creación de las pinturas fue la historia del linaje encargada por uno de sus miembros, Luis Guillermo de Moncada, al Padre Giovanni Agostino della Langaglia y publicada en 1657 bajo el título *Ritratti della prosapia, et heroi Moncadinella Sicilia. Opera historia-economistica*. Probablemente fue el mismo noble, que ostentaba el título de Duque de Montalto, quien mandó la ejecución de estos tapices, de los que sólo llegaron a realizarse seis en el taller bruselés de Albert Auwerck, como regalo para el enlace matrimonial de su hijo Fernando de Moncada y Aragón con doña María Teresa Fajardo de Mendoza en 1664. Tal obsequio tendría como fin inmortalizar las grandezas familiares en torno a las gestas heroicas de dos de sus antepasados.

La primera de las series, documentada por Díaz Padrón y Sanzsalazar, se compone de doce cobres que fueron realizados por los pintores Willen van Herp, Louis Cousin y Adam Frans van der Meulen, entre los años 1663 y 1664. En ella se narran las hazañas de Guillermo Raimundo de Moncada, Conde de Aosta, por conseguir el casamiento de la reina María de Sicilia con Martín de Aragón y las vicisitudes ocurridas frente a los rivales que se oponían al mismo, hasta que finalmente consiguió su propósito regresando a Sicilia como un héroe (1384).

En cuanto al segundo grupo, al que pertenecen las piezas mostradas, está formado por ocho cobres pintados por David Teniers «el Mozo». En ellos se representa el papel heroico de Antonio de Moncada en la sublevación de los rebeldes sicilianos durante la regencia de la reina Blanca y el reconocimiento posterior de ésta (1410). Durante el conflicto, el noble, que ostentaba el título de conde de Averno, se muestra leal a la reina durante el asalto al castillo de Palermo por el capitán del ejército rebelde, Bernardo Cabrera; De las ocho piezas que componen la serie se encuentran documentadas cinco de ellas: dos en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, bajo los títulos *La entrega del bastón del Capitán General a Antonio de Moncada y Rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1411*; otra en una colección particular de Munich, en la que aparece Antonio de Moncada frenando el ataque de las tropas de Cabrera; y por último estas dos que se muestran al público por primera vez. Algunos investigadores opinan que este conjunto es un par de años posterior al primero, pudiendo ser encargado por Ignacio de Moncada, gobernador de Flandes y hermano del Duque de Montalto, para completar la historia familiar en Sicilia.

En todas las pinturas se refleja el mismo ambiente caballeresco, en el que se ponen de relieve los valores del coraje y la fidelidad. Al mismo tiempo, recrean una atmósfera propia de las epopeyas medievales, estando cargadas de melancolía. Complemento sustancial de las escenas son las orlas que las enmarcan, debidas al artista Jan van Kessel «el Viejo». Se trata de marcos fingidos en los que se representan bodegones y la heráldica de los protagonistas. Estas orlas, creadas a modo de trampantojo, recogen motivos decorativos y alegóricos, disponiéndose en su mayoría una sucesión de naturalezas muertas esparcidas ordenadamente que buscan transmitir una sensación de bonanza y prosperidad futuras. A ello se une la colocación en el centro de las bandas horizontales de los escudos de los héroes y del mecenas de la obra junto a diversas inscripciones documentales y alegóricas.

La primera de las obras aquí expuestas se titula *Antonio de Moncada acompaña a la reina Blanca de Sicilia en su huida*. En ella se recoge el momento en

que el militar entrega al capitán de una galera a la soberana, acompañada de un séquito de doncellas, para que la ponga a salvo del ataque de los rebeldes en la ciudadela de Siracusa. En la composición se pueden apreciar las dotes de Teniers, tanto en la galera con pabellón que sobresale en el flanco izquierdo como en el paisaje marítimo que sirve de telón de fondo. En la parte inferior destaca la presencia de un pequeño perro que reencarna el sentido de fidelidad que profesaba el caballero hacia la reina.

[F.M.G.]



JAN VAN KESSEL I y DAVID TENIERS II

Antonio de Moncada recibe los honores de la reina Blanca de Sicilia, c. 1664-1666

Óleo sobre cobre. 54 x 68 cm

Inscripciones: en la cartela superior: «ANTONIVS MONCADA / HVIVS NOMINIS PRIMVS / COMES ADERNIONIS»; en la cartela inferior: «FVGIEN-TEM REGINAM ADVSQVAE LITTUS / COMITATUR & IN COLUNEM NAVARCHO TRADIT / UT IN ARCEM ¿...?»; en la parte inferior al centro: «D TENIERS F»; en el ángulo inferior izquierdo: «I. V. KESSEL. F.»

España. Colección particular

El segundo de los cobres presentados lleva por nombre *Antonio de Moncada recibe los honores de la reina Blanca de Sicilia*. Una vez que la reina se encuentra a salvo y la sublevación ha sido sofocada, ordena llamar a Antonio de Moncada para recompensarlo. En un escenario campestre se representa a la reina dentro de una tienda de campaña con sus damas, que parecen distraídas sin importarles la presencia del noble. Al frente se coloca Moncada, vestido de cortesano y acompañado de dos pajes que miran al espectador haciéndoles partícipes del suceso. Al fondo, se divisa el borde de la costa con una ciudad fortificada, tal vez Palermo. De nuevo, el perro dibujado a los pies de la reina adquiere un fuerte significado para destacar los valores de la lealtad del noble siciliano.

En los marcos de Kessel pintados para orlar de las escenas aparecen diferentes bodegones con seres marinos y jarrones florales. En torno a un esquema simétrico se disponen los motivos decorativos que en la parte inferior y superior van a ser conjuntos de animales muertos acompañados de gatos y angelillos, mientras que los laterales se reservan en el primer cobre para dos jarrones florales de los que se desprenden cartelas recortadas con guirnalda de frutas, mientras que en el segundo aparecen colgados de dos anillas unos pescados y a continuación varios mazos de flores. En la mitad de la franja superior se inscriben las armas de los Moncada, con ocho bezantes

de oro colocados en dos palos sobre un campo de gules. De forma simétrica, se dibuja en la parte inferior el escudo del ducado de Montalto, perteneciente al patrono de las series. Cada uno de estos motivos heráldicos se coloca en unas cartelas con pedestales, presentando la superior una inscripción relativa a la nobleza del protagonista y la inferior una frase en latín con la sinopsis del episodio representado.

El lote de veinte cobres y seis tapices llegó íntegro al marquesado de Villafranca a finales del siglo XIX debido a su vinculación con la Casa de los Vélez. Como se ha citado anteriormente, el primer destinatario de las piezas fue el matrimonio compuesto por Fernando de Moncada y Aragón y María Teresa Fajardo, VII Marquesa de los Vélez. Una hija de estos, Catalina de Aragón desposó con don Fadrique Álvarez de Toledo, VIII Marqués de Villafranca, quien por testamento otorgado en 1774 ordenó que esta serie de los Moncada permaneciera en el mayorazgo de la familia. En el año 1870 se celebró una subasta en París de los bienes del entonces Marqués de Villafranca, en la que participaron miembros de su propia familia, por lo que las piezas se dispersaron aunque quedando distribuidas en las colecciones de sus parientes Villafranca, Miraflores y Fernán Núñez, Medinasidonia y Peña Ramiro Slafani, a través de cuyos descendientes han llegado estas piezas a la actualidad.

[F.M.G.]



MATTIA PRETI

Cristo resucitado en el Cenáculo, c. 1662-1666

Óleo sobre lienzo. 149 x 203 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes, Nº Inv.: CE0615P

Nacido en Taverna, Calabria, motivo por el que fuera conocido con el apodo de «Il Cavalier Calabrese», fue uno de los más destacados pintores de la escuela napolitana de la segunda mitad del siglo XVII. Se formó en Roma en el grupo de los caravaggistas y tras una larga estancia en esta ciudad, viajó por Italia, permaneciendo un tiempo en Venecia, para pasar más tarde unos años en Nápoles y finalmente retirarse a Malta a partir de 1661, donde transcurrió el resto de su vida. En su estilo, muy personal, se funden varias influencias, entre las que sobresalen las de Caravaggio, la tradición de pintores como Guercino o Lanfranco y las de maestros de la escuela veneciana como Tintoretto o Veronés.

Tal como señalaran Valdivieso y Serrera, la pintura del Museo de Bellas Artes posiblemente pertenezca al conjunto de cuadros de Preti que trajera a Sevilla desde Malta el arzobispo sevillano don Manuel Arias, que como el propio pintor, también fue Caballero de la Orden de San Juan de la citada isla mediterránea. Posteriormente ingresó en la colección del Deán López Cepero, en cuyo catálogo aparecía como obra de Guercino y finalmente fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla como obra de Caravaggio por el coleccionista don Olegario Peralbo en 1931. La primera atribución a Preti la realiza José María Ybarra y Lasso de la

Vega en 1936, al comparar la pintura con las existentes en el Museo de Nápoles, *Festín de Baltasar y Convite de Absalón*.

En cuanto a su calidad artística, se la considera una obra importante de la etapa de madurez del pintor, abundando los paralelismos con las obras que realizara durante su estancia en Malta. La iconografía de la pintura presenta ciertas ambigüedades que han provocado que se la relacione con dos escenas diferentes. Desde su ingreso en la colección del Deán López Cepero se la identifica con el pasaje evangélico de la Cena de Emaús, o Cristo resucitado en el cenáculo, título con el que aparece en el catálogo de Hernández Díaz de 1967, que también mantiene Valdivieso y que proponemos para esta exposición. La escena representaría la aparición pascual de Jesús, que porta la bandera blanca de la Resurrección, tal como lo recoge el evangelio de San Lucas, quien se refiere a la sorpresa de sus discípulos y a la presencia de peces sobre la mesa. El otro título que se ha dado a la pintura es el de *San Juan increpa a Herodes*, pasaje con el que, aunque existen paralelismos, no concuerdan la sobriedad de los enseres y alimentos en la mesa o la falta de lujo en las vestimentas de los personajes.

[M.V.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

YBARRA LASSO DE LA VEGA (1936), pp. 68 y ss; PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 419; HERNÁNDEZ (1967), p. 81; PÉREZ SÁNCHEZ (1970), p. 432; VALDIVIESO y SERRERA (1970), p. 81; PÉREZ SÁNCHEZ (1985), p. 244; IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), p. 118; VALDIVIESO (1991), p. 276; VALDIVIESO (1992), p. 132. nº 38.



3. DIME CÓMO EN EL CIELO LA TIERRA CABE

ANÓNIMO FLAMENCO

Jesucristo muerto en brazos de un ángel, c. 1651-1699

Óleo sobre lienzo. 137 x 220 cm

Cádiz. Museo de Cádiz, N° Inv.: CE20059

Procedente de los fondos de Desamortización de la provincia de Cádiz, este Cristo muerto en brazos de un ángel figura de forma permanente en los catálogos elaborados por el Museo en distintas fechas de los siglos XIX y XX. Pese a ello, el cuadro estuvo colgado hasta 1984 en los pasillos de la aneja Escuela de Artes y Oficios sin ningún tipo de medidas de protección. En ese año pasó a los almacenes del Museo gaditano procediéndose, con su restauración entre los años 1988 y 1990, a intentar devolverle la legibilidad perdida, aunque, dado el estado de deterioro producido por la incidencia del medio en que se encontraba, ha sido imposible completar esa tarea y recuperar determinadas zonas del lienzo.

Vinculado por César Pemán con la escuela de van Dyck, su composición guarda ciertas similitudes con lienzos de similares referencias iconográficas realizados por dicho pintor, con los cuales mantiene evidentes vínculos. Así, entre éstos, podemos citar el de *La Deposición* del Museo de Munich; los dos de *La Lamentación sobre Cristo muerto* del Museo de Amberes, su ciudad natal, y el del mismo título del Museo de Viena. En todos estos casos citados de obras del pintor flamenco, el motivo iconográfico es *La Piedad*, mientras que en este del Museo de Cádiz se modifica el mensaje iconográfico refiriéndolo a Jesucristo sostenido por un ángel.

El lienzo en cuestión muestra, en primer término, a Jesucristo muerto sostenido por un ángel, cubierto con el paño de pureza, depositado sobre el sudario y envuelto en una luz cenital blanca que se oscurece en los miembros inferiores y superiores, generando una sensación muy naturalista de degradación cóporea. En esta misma línea, la postura desmadejada de Jesucristo, muy cercana al aspecto desarticulado de un cadáver y pictóricamente cercana al arqueado torso del cuadro del Museo de Viena, incide con fuerza en esa impronta naturalista. La cabeza caída sin

resistencia hacia detrás, también similar al lienzo vienés, el brazo derecho esparcido por el suelo con gesto crispado por la rigidez cadavérica, a la manera del lienzo del Museo de Amberes, le hace separarse de las líneas más suaves del van Dyck de *La Deposición*, como principal referente citado hasta estos momentos. El ángel, por su parte, con las alas desplegadas y vestido con túnica azul que le deja al descubierto el hombro derecho, mantiene la misma expresión de interrogación dolorosa al cielo que la Virgen en los cuadros citados.

Sin embargo, el esquema compositivo, la distribución de volúmenes y posición en el espacio pictórico de al menos la escena principal sí resulta más cercano al lienzo de *La Deposición*, en el que la cruz define la línea diagonal que en el cuadro de Cádiz forma el cuerpo del ángel. Desde este trazado el peso visual del cuerpo de Jesucristo es contrarrestado por la línea diagonal que genera el ángel que lo sostiene y que arranca desde el extremo de su pie, pasando por el escote de su vibrante túnica azul, enlazando con el ala y la roca del paisaje que, junto con la luz cenital que cae desde el ángulo superior derecho de la composición, genera una sensación de contención y profundidad de campo, sobre el que se asienta el desfallecido cadáver de Jesucristo con su potente peso visual y cromático.

La lectura se completa con la presencia de dos ángeles, uno que besa la mano izquierda de Jesucristo y otro que llora la escena y que guarda similitudes con el que figura en el lienzo del Museo de Viena; además de una bandeja dorada y la corona de espinas. Mientras, en la parte posterior de este trazado diagonal que domina la composición, se observa –en una secuencia narrativa– a dos ángeles, con túnicas del mismo color, abriendo la losa del sepulcro donde fue enterrado Jesucristo.

[J.R.B.C.]

BIBLIOGRAFÍA

PEMÁN PEMARTIN (1964), p. 35.



ANÓNIMO FRANCÉS

Biombo

Fines del siglo XVIII

Bordado. Técnica de ebanistería. 176 x 233 x 15 cm

Granada. Abadía del Sacromonte

El vocablo biombo parece que deriva del japonés, generalizándose el término en Occidente en los últimos años del siglo XVIII.

Los biombos más antiguos unían sus hojas mediante tiras de telas o de seda, equiparables a los actuales goznes o machihembrados de metal y originariamente eran de papel, aunque los más populares fueron de madera laqueada, normalmente negra o roja. Su uso iba destinado a ser colocados en espacios a compartimentar dentro de las viviendas, como en las entradas principales y en las antecámaras, creando un espacio de transición que servía en un principio para protegerse del aire pero también para preservar la intimidad.

En cuanto a los temas decorativos, al comienzo, dado su origen, fueron motivos orientales, que posteriormente dieron lugar a las reinterpretaciones occidentales de los mismos.

El uso de este mueble en Europa tuvo lugar en las postrimerías del siglo XVI, introducido por los portugueses desde Japón y rápidamente difundido en todas las cortes europeas entregados como presentes a reyes como Felipe II y, posteriormente, a la corte papal en Roma.

Esto dio lugar a que la corte española los pusiera de moda entre la aristocracia europea, como símbolo de poder y de prestigio social. Su naturaleza versátil hacía que por un lado pudiera dividir los espacios interiores, a la vez que mostraban a los visitantes de la casa la modernidad y cultura universal de su propietario.

Los biombos realizados a imitación de los orientales se hicieron de tres tipos: los de maque a imitación de los orientales, los de pintura al óleo y los de tela. Éste, procedente del Sacromonte granadino, está

realizado en tela. Normalmente se utilizaban tejidos de seda, damasco, raso, lienzo, cotón, gasa, etc. y podían estar decorados por una cara o ser las dos vistas. El número de hojas varía, aunque generalmente solían ser en número par. En cuanto a las dimensiones tampoco hubo unas medidas concretas, ya que los hubo desde apenas un metro hasta tres, la anchura estaba dada según el número de hojas.

El aquí expuesto está dividido en cuatro paños u hojas plegables unidos por bisagras. La parte frontal presenta un tejido bordado y montado sobre paneles de madera. Los ángulos y centro de los laterales del mueble se protegen por unos chapeados, que a la vez ejercen una función decorativa con motivos florales de influencia oriental.

Está profusamente decorado con un bordado donde se han empleado hilos gruesos de seda de diversos colores sobre tejido de raso. El motivo principal lo componen temas marinos, distribuidos en dos planos. El inferior, se corresponde con tonalidades más oscuras, donde se representa un fondo marino con peces que nadan rodeados de algas. La parte superior, más iluminada, muestra aguas muy movidas, representadas por círculos concéntricos, junto a bancos de coral, presididos por la figura de un dragón de clara influencia oriental, que se retuercen entre las aguas turbulentas.

El interés de estos muebles orientales y el gusto por lo exótico servirá de motivación para que, aún bien entrado el siglo XVIII, se sigan creando e importando productos de este tipo. Hecho que se aprecia no sólo en estos muebles, sino también en cerámica, tejidos, bordados, pinturas y variados objetos de arte, que de alguna manera consiguieron aportar colorido y originalidad a la férrea tradición española.

[J.M.T.]



ANÓNIMO ITALIANO

Mesa de piedra labrada, c. 1700-1733

Taracea con hierro fundido. 65,5 x 83 x 54,5 cm

Granada. Abadía del Sacromonte

A finales del siglo XVII, Italia perdió definitivamente su protagonismo como guía en el campo artístico que tradicionalmente había mantenido. Países como Inglaterra y Francia supieron aprovechar este momento y lograron imponer sus gustos artísticos y estilísticos en decoración, consiguiendo que mueblistas y decoradores desplegaran toda la fantasía de sus creaciones. La fuerte herencia española fue otro factor determinante que hizo que Italia no se incorporara a las «nuevas maneras» francesas, sobre todo en aquellas regiones donde el Barroco había arraigado más profundamente.

Se dejan de construir grandes palacios, los ya existentes suelen resultar poco acogedores y sólo se usan en grandes fiestas y actos oficiales. Se buscan lugares más confortables, aunque elegantes, las pequeñas estancias cobran gran valor. La figura del burgués cobra protagonismo; este nuevo hombre busca elegancia y comodidad. Surgen saloncitos con un ambiente más recogido para escuchar música, leer o jugar. Se buscan muebles más ágiles y prácticos acordes con esta nueva clase social. Para ello se hace necesario un mejor aprovechamiento de los espacios con muebles más reducidos, se cuida la división de los espacios interiores, dejando a un lado la ostentación barroca.

Esta nueva forma de vivir, trae como consecuencia el nacimiento de una nueva tipología de muebles, que trata de conseguir que cada objeto desempeñe la función que le es propia, pero buscando siempre el confort de su dueño.

En el siglo XVIII en Italia van desapareciendo gradualmente las grandes mesas de comedor, se extiende el uso de colocar infinidad de mesitas, cada una de ellas con una función específica. Adquiere gran importancia la mesa de arrimo, surgida en el siglo XVII; las de centro que cambian su entorno; las consolas que apoyan en la pared, que podían tener dos, tres o hasta cuatro patas.

La mesa que aquí se expone, procedente de la abadía del Sacromonte granadino, tiene la tapa decorada con marquetería que responde al gusto italiano del siglo XVIII, donde se impone la costumbre de trabajar con maderas preciosas de colores que contrastan con finas taraceas frecuentemente enriquecidas con láminas de conchas de tortuga, nácar o marfil. Realizada con delicadas láminas que se adaptan a las superficies curvas del mueble.

Igualmente este gusto por la decoración requiere la presencia de piedras de distintos colores y texturas que imponen dibujos de temas geométricos.

La superficie de la mesa no es totalmente rectangular, ya que presenta unos ligeros salientes al centro de cada una de los cuatro frentes, con remates de metal en los bordes. En cuanto al faldón, está decorado con una cenefa de ochos entrelazados del mismo material, mientras que en la cara frontal lo hace con una moldura de formas onduladas de piedra.

Las cuatro patas son de forma de lira, de silueta plana con recortes muy variados, unidas por dos chambranas, que se unen a la parte inferior de la tapa mediante unos fiadores de hierro ondulados con doble curvatura en «ces», que son los que le sirven de refuerzo.

Esos muebles de gusto italiano raramente iban firmados, por lo que su procedencia es difícil de detectar.

No obstante, hay que resaltar que el gusto por estas formas barrocas persistirá durante bastante tiempo y será una constante en la decoración de los interiores andaluces. Por lo cual aún bien entrado el siglo XIX y hasta el XX, se seguirán importando o imitando piezas siguiendo modelos tradicionales.

[J.M.T.]



IAN FRANCIS VAN DEN HECKE

Los Triunfos de Alejandro, c. 1660-1695

Tapiz bordado. 346 x 20 cm

Inscripción: «ALEXANDER / INIMICOS / PROPE / FLUVIUM / GRANICUM / VINCIT»

Córdoba. Catedral

Este tapiz forma parte de una serie de seis, dos de ellos repetidos, siendo uno de peor calidad. Son los únicos que han llegado hasta nuestros días de una colección que, hasta 1910, poseyó la Mezquita Catedral, formada por quince y uno incompleto.

Pertencen a la serie *Los Triunfos de Alejandro* y se desconoce cómo llegaron a la Catedral cordobesa. Las primeras noticias se remontan a 1902, cuando el Cabildo decide vender un lote de tapices para, con su importe, poder restaurar los restantes que formaban parte de la colección, según se recoge en el acta del Cabildo de 14 de noviembre de 1910.

Ninguno de los conservados presenta marcas, ni del taller, del lizero que los tejió, ni marcas del cartonista que los diseñó.

Su similitud con la serie de *La vida del hombre*, perteneciente a la Diputación de Madrid, que fueron realizados en Bruselas en el taller de Ian Francis van den Hecke, lleva a la conclusión que esta serie de *Los Triunfos de Alejandro*, propiedad del Cabildo cordobés, se pudo realizar en el mismo taller flamenco entre 1660-1695.

La decoración del que aquí se muestra se distribuye en dos zonas claramente diferenciadas: una que ocupa la zona narrativa del tapiz y la otra la orla que la adorna. Ésta última está decorada con motivos de guirnalda de flores que se unen mediante guacamayos que sostienen cintas en sus picos. Predominan las tonalidades blancas donde sobresalen flores muy diversas como camelias, margari-

tas, jacintos, azahares, etc., que destacan sobre el fondo verde del ramaje. Al centro de la cenefa superior se sitúa una cartela con la inscripción latina, paralela a ésta, y en el centro de la cenefa inferior, aparece un jarrón con flores.

En cuanto al tema principal, en la escena narrativa, predominan las gamas de amarillos dorados, mientras que las notas de color la ponen los mantos de Alejandro y sus acompañantes en rojo y azul. Se reproduce la escena que ofrece el relato de Plutarco sobre la batalla del Gránico, recogida en el capítulo XVI de la Vida de Alejandro. En ella cuenta cómo el ejército macedonio avanza por la aguas del río Gránico al mando de Alejandro Magno, con las dificultades que ocasiona el terreno, mientras el ejército persa es abatido.

El cartonista no reproduce fielmente el relato de Plutarco, ni históricamente, ni en cuanto se refiere a la vestimenta de los personajes, produciéndose un anacronismo histórico. La escena se desarrolla en dos planos. El más lejano está ocupado por los dos ejércitos en combate que se distribuye en función de un eje central, que divide la escena en dos partes iguales. En el primer plano se crea una composición diagonal que corre desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho, donde Alejandro se dispone a rematar a Resaces, que semiprostrado sobre un montón de cadáveres resiste con la rodela, mientras le llega la ayuda de Espitridates, que aún se mantiene en el caballo y carga contra el macedonio.

[J.M.T.]

BIBLIOGRAFÍA

LARA (1979), pp. 115-120.



ANÓNIMO

Escritorio

Último cuarto del siglo XVII

Ébano, mármoles de colores y nácar. 73 x 92,5 x 53 cm (escritorio), 87 x 106 x 60 cm (mesa)

Inscripción: «nº 438. Expositor. Don Juan de la Cámara y Urzaiz /Objeto: mesa de un contador de ébano con incrustaciones de jaspes de colores

/Localidad: Sevilla, calle Mármoles 6 /A. Padura»

Sevilla. Universidad, Rectorado, Nº de Inv.: 748-00-REC-MOB

Las incrustaciones de piedras duras en el mobiliario es un arte muy antiguo, pero fue en el siglo XVI en Florencia donde esta técnica alcanzó un alto grado de perfección, hasta el punto de denominarse impropiaemente de mosaico florentino a todo tipo de incrustaciones de piedras duras. Aunque se desconocen los procedimientos seguidos en sus fases más antiguas, se puede afirmar que la técnica originaria no difiere mucho a lo largo de los siglos, estando aún hoy vigente. Después de la elección de las piedras más aptas para conseguir fielmente los colores del cartón suministrado por el proyectista, los incrustadores pegaban las diferentes plaquitas sobre un papel cortado, siguiendo las líneas del dibujo, buscando las diferentes gradaciones de color. Mármoles, alabastros de distintos colores, ágatas, jaspes, malaquita, lapislázuli, concha, coral y nácar, se empleaban para decorar piezas de mobiliario, construido a su vez en maderas nobles como el ébano o el nogal. La fama y alta calidad de los productos del Opificio florentino se difunde en el Barroco por todas las cortes europeas, en la mayoría de las ocasiones a través de regalos de los soberanos pues, por los riquísimos elementos empleados y lo complicado de su técnica, estaban sólo al alcance de los más poderosos. El interés que despertaron propició que se comenzaran a producir, quizá con la presencia de artesanos florentinos, en las diferentes manufacturas reales de Europa como ocurrió en Francia, Alemania, España y otras ciudades italianas.

Los interiores andaluces también se dejaron seducir por la belleza de esta técnica aplicada al mobiliario, conservándose interesantísimas piezas en diferentes colecciones, como los dos escritorios que se encuentran en la Universidad de Sevilla. De idénticas proporciones, están realizados en ébano y otras maderas ebonizadas de menor calidad. El mueble está estructurado en dos, el cuerpo superior o escritorio propiamente dicho, dividido en siete gavetas o cajones cuyos frentes están decorados con incrustaciones de mármoles de colores. En ellos alternan los decorados con figuras de pájaros sobre ramas con frutos que ocupan los cajones de mayor tamaño, mientras que los más pequeños y el central están decorados con motivos florales en vivos colores que resaltan sobre el fondo negro de la madera. Los cajones quedan a su vez enmarcados por una moldura doble donde alterna el mármol verde jaspeado y el rojo con incrustaciones de nácar. Los laterales se decoran con motivos geométricos en forma de rombo y estilizaciones vegetales, que a su vez se repite en la cubierta superior. La mesa sobre el que se asienta el escritorio, aunque repite la misma técnica y motivos ornamentales, es más sencilla, con patas y chambranas torneadas, y los frentes decorados con roleos vegetales que recuerdan a los de los laterales del escritorio. Se desconoce cuándo y cómo llegaron estas mesas a la Universidad de Sevilla, aunque lo más probable es que se deba a una donación, si nos atenemos a la información suministrada por un papel pegado en la parte inferior de ambos muebles.

[M.M.F.M.]

BIBLIOGRAFÍA

SANZ SERRANO (1986), pp. 168-170; SANZ SERRANO (1995), p. 102.



PIETER VAN LINT

Martirio de San Lorenzo

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 120 x 180 cm

Sevilla. Real Monasterio Madre de Dios

Las vidas de los santos fue una temática a la que se acudió frecuentemente para dotar de contenido a templos e iglesias en los siglos del Barroco, protagonizando numerosas series pictóricas para conventos y monasterios. Se pretendía mostrar modelos piadosos de virtud y de conducta, además de una correcta moral que sirviese de ejemplo. Cada orden religiosa elaboró las hagiografías de sus santos titulares y de aquellos que ofrecían algún vínculo devocional con la congregación. Junto a las biografías de sus patronos, las comunidades religiosas propiciaron la creación de programas iconográficos destinados a reflejar los episodios más relevantes de las vidas de estos personajes, con el fin de ensalzar valores éticos como la fortaleza del alma o la piedad. De San Lorenzo existen varias biografías en la Edad Media, teniendo todas como origen el poema que en el siglo XIII Gonzalo de Berceo dedicase al Santo. De estos textos se extraen diferentes episodios que son llevados al mundo del arte, siendo la escena del martirio la que mejor caracteriza su iconografía.

San Lorenzo es un santo aragonés que fue ordenado diácono en Roma por el Papa San Sixto. Tras el asesinato de Filipo *el Árabe*, Decio es proclamado emperador de Roma. El hijo del asesinato entregó la fortuna de su padre a la Iglesia y huyó de Roma. Decio apresó al Papa por negarse a devolverle los tesoros de su antecesor, que el pontífice había entregado a San Lorenzo, encomendando su reparto entre los pobres. San Lorenzo, tras llevar a cabo el encargo, se enfrentó al emperador saliendo en defensa del pontífice. Por su actitud, es arrestado y torturado, muriendo en el año 258. A San Lorenzo se le atribuyen diferentes milagros, como la curación del ciego Lucilo o las visitas de un ángel que le curaba las heridas del martirio.

El lienzo expuesto, que se conserva en el Real Monasterio Madre de Dios de Sevilla, ha sido fechado a mediados del siglo XVII y atribuido por Valdivieso al pintor flamenco Pieter van Lint. Los trabajos de limpieza y restauración que se han llevado a cabo sobre la obra para la exposición, han puesto de manifiesto el anagrama y la firma del autor en el tercio inferior izquierdo del cuadro, confirmando así la opinión de Valdivieso.

El artista pudo haber utilizado como principal fuente documental la obra *Passio*, de Aurelio Prudentio, contenida en el *Liber Peristepano* o *Libro de las Coronas*, publicado en italiano por primera vez por Aldo Manuzio en Venecia en 1501. En la obra expuesta se distribuyen los personajes en dos grupos simétricamente compensados. La escena principal se desplaza a la izquierda, donde aparece semidesnudo el joven Santo, imberbe y con amplia tonsura acompañado de un grupo de soldados. Recoge el momento en que San Lorenzo está recostado sobre la parrilla y es obligado a incorporarse para darle la vuelta, ocasión que aprovecha para increpar al emperador y mofarse de él. Valeriano, el prefecto romano encargado de llevar a cabo el martirio, apoya su mano sobre el hombro de San Lorenzo para forzarlo a dar el giro, mientras que dos soldados hacen presión con horcas de hierro para acercar su cuerpo al fuego. Completan el conjunto tres soldados más, dos de ellos avivando el fuego y un tercero portando leña sobre su hombro. Los semblantes y expresiones de los personajes son característicos en la producción del artista flamenco; se trata de gestos estáticos y contenidos, de carácter casi escultórico con un clasicismo monumental, fruto de un dibujo firme y cuidado de gran calidad. En línea diagonal ascendente, enlaza la mirada del Santo con la del emperador Decio y su corte que están contemplando el martirio sobre un pedestal de aspecto clásico, que refuerza la monumentalidad de la composición, sirviendo la ciudad de Roma de telón de fondo. Sobre la cabeza de San Lorenzo vuela un ángel que porta una corona de laurel en una de sus manos, símbolo profano del triunfo del Santo sobre el propio martirio y de su victoria sobre la propia muerte. Así se plantean algunos rasgos sincréticos entre la cultura grecorromana y la religiosidad católica, asimilando caracteres culturales y arquitectónicos de la Antigüedad clásica que el artista conociese en Italia, ya que vivió en Roma durante ocho años. De vuelta a su ciudad natal, continuará su actividad pictórica con una clara impronta de su experiencia italiana, mostrando un repertorio de formas graves y a la vez serenas. *El Martirio de San Lorenzo* es una manifestación del estilo sencillo del artista dentro del

panorama pictórico flamenco en siglo XVII, con huellas del realismo nórdico que se aleja de la estética dinámica y vitalista que Rubens impuso.

Pieter van Lint dedicó su vida al ejercicio de la pintura, teniendo un activo taller en Amberes del que salieron muchas obras con destino a España. Este intercambio artístico tuvo lugar gracias al célebre comerciante Willen Forchoudt, para quien trabajó entre 1665 a 1678. Según Valdivieso, la presencia en Morón de la Frontera y Sevilla de obras de van Lint son ejemplos de la difusión que gozaron sus pinturas en España, aunque de ellas sólo se conozca una pequeña parte. Según Díaz Padrón, muchas de estas pinturas han sido catalogadas como obras anónimas de la escuela española.

[D.C.H.R.]

BIBLIOGRAFÍA

MORALES y VALDIVIESO (1980), p. 106; CALDERÓN BENJUMEA (2004), pp. 110-111.



CONFECCIÓN ESPAÑOLA

Casulla, c. 1700

Tejido labrado en seda e hilo de oro y pasamanería de oro. 140 x 80 cm
Sevilla. Real Monasterio de Santa María de Jesús

Casulla de damasco de seda color marfil, espolinado en oro y seda roja, con galonería igualmente en oro. Los motivos decorativos que adornan la prenda responden al gusto de los últimos años del siglo XVII y los inicios del XVIII, de los llamados *tejidos bizarros*, con elementos y formas difícilmente definibles, que huyen de las representaciones más naturalistas características de una gran parte del siglo XVII.

La casulla es el ornamento litúrgico exterior del sacerdote que, vestida sobre el alba, el cíngulo y la estola, utiliza para la celebración de la misa.

La elegancia del diseño que presenta la sedería con que está confeccionada esta pieza, está definida por la limpieza de sus formas, al hacer destacar sobre el fondo una nítida y rotunda decoración en oro, remarcada por medio de los

pequeños toques de rojo. Son muchas las piezas con características estilísticas similares –marcadamente abstractas– aunque de diseño diferente, atribuidas a la producción francesa de alrededor de 1700; como ejemplos se pueden mencionar una dalmática en la colección francesa del Museo de Tejidos de Lyon (nº de invº 29053) y una casulla en la colección suiza de la Abegg-Stiftung (nº de invº 4937^a), tratándose esta última, curiosamente, de una pieza proveniente de una iglesia sevillana, pudiendo ser esto un indicio de que una cierta producción francesa de características estilísticas más o menos similares fue distribuida en el área hispalense. Dos fragmentos de sedería, fácilmente comparables también en cuanto a estilo, con el tejido de ésta casulla, se conservan en la colección Georges Le Manach de Tours y en el Kunstgewerbemuseum de Colonia.

[P.B.G.]

BIBLIOGRAFÍA

MARKOWSKI (1976), p. 271, nº cat. 425;
ACKERMAN (2000), pp. 112-113; ANQUETILS,
(s/a), p. 85.



CONFECCIÓN ESPAÑOLA

Casulla

Primer década del siglo XVIII

Tejido labrado en seda e hilo de oro y pasamanería. 105 x 147 cm

Medina-Sidonia (Cádiz). Parroquia de Santa María la Mayor Coronada, N° Inv.: 110230006330.000

En este caso se trata de una casulla confeccionada con un rico tejido de principios del siglo XVIII en el que, sobre un fondo de raso color blanco muy brillante, destacan los motivos en oro, algunos de ellos sutilmente perfilados en colores verde y rosa palo. Lo rico y llamativo del diseño, que roza la abstracción (característica de los llamados *tejidos bizarros*) a pesar de la presencia de algunos elementos naturalistas, así como la amplia utilización del oro en combinación con el raso blanco para dar mayor brillantez al tejido, trasluce una clara influencia veneciana. Concretamente de los tejidos conocidos con el nombre de *ganzi*, característicos de las manufacturas vénetas de esa época y con elementos técnicos y decorativos muy específicos. En lo que a diseño se refiere, un *ganzo* debe tener prácticamente toda su superficie cubierta de hilos de oro y/o de plata, dejando visible la seda únicamente en los perfiles de los motivos y en muy escasos elementos decorativos de reducido tamaño.

En el tejido con el que está confeccionada esta casulla, la utilización de la plata ha sido sustituida por un denso raso, tan brillante que aparenta el esplendor del metal ausente, dándole casi el mismo aspecto en la distancia que pudiera tener un verdadero *ganzo* veneciano. Este tipo de tejidos, de tan bella apariencia, eran algo más económicos y tuvieron una amplia distribución en el mercado europeo. Al tener menor cantidad de hilos metálicos, el coste de materia prima era menor, a lo que se sumaba que resultaban más sencillos de tejer pues el tejedor debía combinar un menor número de tramas al ejecutar su labor.

Completa la decoración de la obra el galón de pasamanería de oro de la misma época que perfila toda la casulla, remarca faldones y mangas y marca las líneas dobles verticales que caen desde los hombros a la cintura.

[P.B.G.]



CONFECCIÓN ESPAÑOLA

Paño de hombros

Tercer cuarto del siglo XVIII

Tejido labrado en seda e hilo de plata y encaje de plata. 227 x 52 cm

Sevilla. Real Monasterio de Madre de Dios

El humeral o paño de hombros es el ornamento litúrgico que utiliza el sacerdote, colocado sobre los hombros, y con cuyos extremos se envuelve las manos para coger la custodia en la que va el Santísimo Sacramento, para dar la bendición, sacarlo en procesión o manifestarlo a los fieles para su adoración. En este caso se trata de una obra confeccionada en tejido de seda color rosa, ricamente labrado en plata y adornado en su perímetro y en los extremos con un bellissimo encaje igualmente de plata. Tanto el tejido de seda como el encaje son creaciones plenamente barrocas que estilísticamente pueden datarse en el tercer cuarto del siglo XVIII y de manufacturas muy probablemente españolas.

Los ornamentos litúrgicos de color rosa se usaban únicamente en las celebraciones litúrgicas del III domingo de Adviento, llamado *Gaudete* y del IV de Cuaresma, o *Laetare*, en lugar de los ornamentos morados, como símbolo de alegría por la próxima llegada de la Navidad y de la Pascua respectivamente.

El tejido con que está confeccionado este humeral responde a modelos de influencia francesa, en los que se plasmaban adornos ondulantes que imitaban cintas y se mezclaban con flores y otros adornos vegetales. En diversas colecciones españolas se localizan tejidos iguales a éste en diferentes

colores y otros con motivos decorativos muy similares. Entre los primeros hay que destacar las piezas integrantes de un terno conservado en la Iglesia Parroquial de la Santa Cruz de Teba (Málaga), labrado con idénticos motivos en oro y plata sobre fondo rojo y una casulla en la Iglesia Parroquial de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, en esta ocasión labrado en plata sobre fondo blanco. Entre aquellos que, guardando múltiples similitudes, no llegan a ser tejidos absolutamente iguales, se pueden mencionar como ejemplo un fragmento conservado en el Centre de Documentació i Museu Textil de Tarrasa y un vestido de la Virgen de la Dormición, del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

La existencia de piezas decorativamente tan relacionadas puede deberse a la variedad de tejidos que dentro de un mismo estilo podía ofrecer una manufactura o bien a la distribución de modelos idénticos y de otros con ligeras variantes por diferentes talleres dentro de un mismo entorno. La presencia de un buen número de piezas que responden a estas características dentro del territorio español y el no haber localizado ninguna fuera de nuestras fronteras, nos hace pensar en la posibilidad de atribuir todas estas piezas a manufacturas españolas.

[P.B.G.]

BIBLIOGRAFÍA

MORRAL I ROMEU y SEGURA I MAS (1991), pp. 116 y 128; GARCÍA SANZ (1997), p. 275.



CONFECCIÓN ESPAÑOLA

Paño de cáliz

Segundo cuarto del siglo XVIII

Tejido labrado de seda. 51 x 47 cm

Medina-Sidonia (Cádiz), Parroquia de Santa María Mayor la Coronada, N° Inv.: 1102300060381

Paño de cáliz con decoración marcadamente naturalista de rica policromía sobre fondo blanco, que se puede encuadrar fácilmente dentro del gusto de origen francés imperante en Europa durante el segundo cuarto del siglo XVIII. Galón perimetral de oro, de la misma época con adornos de carácter geométrico. Dentro de los colores litúrgicos, el blanco es utilizado en las fiestas solemnes, en Navidad y en Pascua, como reflejo de alegría, pureza e inocencia y como símbolo de Dios, a quien el Profeta Daniel contempló con «su vestidura blanca como la nieve» (Libro de Daniel, 7, 9). Sin embargo, en diferentes épocas y muy especialmente en el Barroco, los colores litúrgicos de los ornamentos se enriquecieron con múltiples colores -como en este caso- y con hilos de oro o de plata, pero conservando normalmente el color específico en el fondo.

El diseño completo del tejido con que está confeccionado este paño de cáliz no puede apreciarse en su totalidad, dado el reducido tamaño de este tipo de ornamentos litúrgicos. Sin embargo, dado que la pieza forma parte de un conjunto más amplio de ornamentos en el que se encuentran piezas de mayor tamaño como una casulla, sabemos que la decoración se centra en un árbol que nace de la tierra y del que brotan hojas, frutos de un tamaño desmesurado y flores.

En la colección suiza de la Abegg-Stiftung, en el Musée des Tissus de Lyon y en el Art Institute de Chicago, se conservan ejemplares de un tejido con una decoración que recuerda mucho a la de estas piezas, tanto en el tamaño como en la disposición de los motivos y en la gama cromática empleada en su tejeduría y que se ha catalogado como producción española.

[P.B.G.]

BIBLIOGRAFÍA

JOLLY (2002), pp. 134-135.



CONFECCIÓN ESPAÑOLA

Dalmática

Segundo cuarto del siglo XVIII

Tejido labrado de seda y pasamanería. 115 x 150 cm

Teba (Málaga). Iglesia Parroquial de la Santa Cruz, Nº Inv.: 2908900060086.003

Dalmática confeccionada en un tejido labrado de seda con decoración marcadamente naturalista de rica policromía sobre fondo de color blanco. Un galón de oro, de la misma época, completa la obra recorriendo todo su perímetro, encuadrando las mangas y el faldón y marcando los *jabastros*, nombre con el que se denominan las dos franjas verticales que, partiendo de los hombros, caen hacia la cintura. La pieza forma parte de un terno que se utilizaba habitualmente en las celebraciones litúrgicas de la fiesta de Pentecostés en la Iglesia Parroquial de la Santa Cruz de Teba.

El diseño del tejido se centra en flores gigantes y se completa con frutos y hojarasca. Todos estos motivos se ven realizados por un fondo monocromo, pero adornado de un pequeño diseño romboidal o de enrejado. Este tipo de decoración naturalista en los tejidos de seda se puede encuadrar dentro del gusto francés imperante en toda Europa entre 1730 y 1750. Al realizar motivos decorativos claramente naturalistas, los diseñadores textiles olvidaban fácilmente la escala, realizando motivos desproporcionados

entre sí, de flores, frutas, o incluso arquitecturas, grandes jarrones o fuentes.

El inicio de este tipo de decoraciones se produjo en Lyon, donde el desarrollo de la sedería fue portentoso, al contarse entre 1720 y 1760 más de 14.000 telares activos. Los diseñadores, formados en París, ofrecían a las manufacturas de Lyon una gran variedad de modelos decorativos en este estilo naturalista que, desde allí, se expandió por toda Europa, afectando con más o menos variantes y mayor o menor elegancia, tanto al mundo de la decoración, como al de los ornamentos litúrgicos o al de la indumentaria femenina e incluso, en ocasiones, al de la indumentaria masculina.

El gusto por la policromía es también característico en la producción sedera de este momento y se impulsó técnicamente con el desarrollo de la industria tintórea y con la invención de nuevas técnicas de tejeduría para obtener gradaciones tonales dentro de un mismo motivo, lo que se consiguió por medio de la utilización al unísono de hilos de trama de diferente color.

[P.B.G.]



MANUFACTURA ESPAÑOLA

Paño de sobremesa

Primer tercio del siglo XVII

Tejido labrado en seda y laminilla de oro; pasamanería de seda. 110,5 x 71,5 cm

Sevilla. Museo de Artes y Costumbres Populares, N^o Inv.: DE918

Paño de sobremesa, en verde con decoración de sembrado, en amarillo y oro, rematado perimetralmente por un galón de bucles que forman ondas, igualmente tejido en seda verde y oro. Los motivos de reducido tamaño que presenta la pieza y su disposición contrapuesta son característicos de los tejidos de seda labrados del primer cuarto del siglo XVII y de clara influencia italiana. Las variantes de este tipo de decoración son innumerables así como las técnicas en que fueron tejidas, haciéndose también adornos muy similares, en los bordados de la época. Es el diseño denominado en Italia «a mazze» por la especie de pequeñas mazas que podrían ser la interpretación barroca y en reducidísimo tamaño del antiguo tronco seco de los terciopelos renacentistas florentinos.

Los tejidos con esta decoración menuda fueron utilizados para la confección de indumentaria femenina a finales del siglo XVI y en los primeros decenios del XVII, pero también para la realización de ornamentos litúrgicos. En el caso del paño del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, de ambos latera-

les de las pequeñas mazas, brotan una granada y una flor, mientras que la alternancia contrapuesta de este adorno, se ve remarcada por una margarita plana que separa los motivos. La combinación de la granada y la maza podría indicar una utilización originalmente litúrgica del tejido. Desde antiguo, la granada es símbolo de la Iglesia ya que sus granos representan la Comunión de los Santos, mientras que el tronco representa la Cruz redentora de Cristo. Igualmente el color verde y su forma rectangular podrían hacer pensar que se trate de un paño para un manifestador o para una credencia, pero el hecho de estar realizada con la unión de 17 fragmentos, nos hace pensar en una confección posterior (tal vez incluso decimonónica, a pesar de que el galón es coetáneo del tejido) para una utilización meramente decorativa o incluso como pieza colección.

Resulta especialmente difícil la atribución de este tipo de tejidos a los distintos centros de producción, dada su gran difusión en Europa incluida España.

[P.B.G.]



ANÓNIMO

Alba con vuelo de encaje

Segundo cuarto del siglo XVIII

Lino, algodón y seda

Tejido base: ligamento tafetán. Holán. Encajes: Bruselas a bolillos. Ret fi catalá. Lille. Valenciennes mecánico

Medidas: alba completa: altura 150 cm, vuelo contorno 383 cm, encaje 62 cm

Sevilla. Catedral

Alba de holán blanco, cuerpo de forma troncocónica, escote fruncido con cuello de tira y abertura parcial en el centro del delantero. Una puntilla estrecha de encaje de imitación bordea el cuello y la abertura. Es más que probable que este encaje fuera en su día genuino, pero dado el roce del cuello se ha debido sustituir por el actual, un encaje mecánico de imitación de Valenciennes. Hombros muy caídos de donde arrancan las mangas anchas y largas con las bocamangas adornadas de encaje de bolillos tipo Ret fi catalá de 12,5 cm de ancho. Éste, a su vez, va rematado en la parte superior con una puntilla de encaje de 3 cm de ancho, y por el borde inferior con otra puntilla de 1,5 cm de ancho. Ambos encajes son de bolillos del tipo Lille, con decoración muy similar: fondo de tul con motas de guipur y en la cabeza decoración de flor desdibujada que se repite. El alba se enriquece con el faldón de ancho encaje, con forro de tafetán de seda lila que se describe a continuación:

Faldón de alba: volante de encaje de Bruselas a bolillos trabajado por separado. Por una parte, los motivos o nutridos están ejecutados con el punto de trapo y el punto de gasilla, enriquecidos en algunos motivos con bодоques en relieve y en otros con calados. Una vez hechos los nutridos se ha realizado el fondo, formado en unas zonas por bridas con picots y en otras con mallas hexagona-

les tipo droschel, propias de este encaje. Esta combinación de fondos de bridas con mallas droschel es característico de principios del siglo XVIII en los encajes de Bruselas, como también lo es el borde en relieve formado por un haz de hilos que rodea los nutridos.

Es un encaje de aspecto pictórico que presenta magníficos efectos de claroscuro, conseguidos por la combinación de los ricos y variados fondos de ornamentación.

La decoración de carácter floral y figurativa ocupa todo el ancho del encaje, desde el pie a la cabeza, terminando ésta con ligeras ondas irregulares. La composición floral, de carácter naturalista, rodea la parte superior o pie del encaje y se mezcla con los elementos figurativos enmarcados por escudetes, que se repiten en alternancia. Uno representa el cordero místico sobre un basamento, otro una dama sentada en un carro tirado por una pareja de ángeles, que porta un cáliz. Iconografía alusiva a la alegoría del Sacramento.

Encajes paralelos, tanto por técnica como por la decoración figurativa de simbología religiosa, son los velos de bendición, como el conservado en Brujas en los Musées Communaux.

[M.N.C.A.M.]

BIBLIOGRAFÍA

RISSELIN STEENEBUGEN (1978); GONZÁLEZ MENA (1991), pp. 645-697; BRUGGEMAN (1997); GONZÁLEZ MENA (1999), pp. 81-130; TOOMER (2002).



PEETER SION

La Anunciación

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lámina de cobre. 60 x 77 cm

Málaga. Catedral

La Anunciación es uno de los temas más reproducidos en los siglos del Barroco por los artistas europeos y de mayor difusión a través de dibujos, grabados y estampas. Ya en el XVI la temática mariana se transmite como herencia del Medievo, y se potenciará en esta centuria debido a la corriente contrarreformista que inunda al mundo católico, elaborando una retórica persuasiva, didáctica y pedagógica que pretende adoctrinar al fiel, conmover al espectador y elevar su actitud piadosa. En el siglo XVII se continuará la lucha por autodefinir los valores católicos frente a los protestantes, para lo que se servirán de un repertorio figurativo y estético más humanizado y realista en las narraciones de escenas religiosas, en el que las filacterias dejan de ser necesarias, y donde se acentuará la división entre el plano divino y el terrenal.

La obra expuesta pertenece a una serie de ocho cobres que narran episodios de la vida de la Virgen. El conjunto está realizado por el pintor flamenco Peeter Sion, discípulo de Frans Lanckveelt. Además de *La Anunciación*, completan este grupo *La Visitación*; *Los Desposorios de la Virgen*; *La Adoración de los Reyes*; *La Presentación de Jesús en el Templo*; *La Huida a Egipto*; *La Dormición de la Virgen* y *La Asunción*; según Clavijo, todos firmados por el propio artista («P. SSION»), aunque Javier Ordóñez lo rectifica diciendo que sólo están signados algunos de ellos. En la descripción del templo hecha por Bolea en 1894 aparecen relacionados con la serie dos cobres que representan *La Creación*, que se muestra en la exposición con el nombre *El Paraíso terrenal*, y *La Natividad*. El repertorio de la Virgen se ubicaba en los muros de la Capilla Nueva, actual Capilla de la Victoria, mientras que los otros dos cobres estaban sobre un arco en la Sacristía Mayor, flanqueando un óleo de la *Purísima Concepción*. También añade el canónigo historiador que el conjunto aparece registrado en los inventarios de bienes más antiguos del templo metropolitano «con marcos negros de no escaso mérito». Pudiera ser una donación o un encargo del propio Cabildo catedralicio al taller del artista en Amberes a través de casas de comercio especializadas en la importación y exportación de objetos artísticos. Son pinturas de gabinete de medianas dimensiones que

utilizan la lámina de cobre como superficie pictórica. Además, su formato hace que se destine a pequeñas estancias reservadas, en las que la temática de las obras se adecuaba a las dimensiones e intimidad de dichos espacios.

La obra que se expone narra un fragmento del Evangelio de San Lucas donde la Virgen María es sorprendida en su lugar de lectura y meditación por el Arcángel San Gabriel, que se presenta ante ella para darle «la buena nueva» de concebir en su seno al Hijo de Dios. En su reclinatorio, la Virgen gira sobre sus rodillas para contemplar la irrupción de Gabriel, que en una espesa nube realiza una profunda reverencia, depositando a sus pies una vara de azucenas, símbolo de la pureza de María. El Arcángel precede a la llegada del Espíritu Santo, que adquiere forma de paloma y se abre camino entre las nubes con un haz de luz que brota del propio Espíritu de Dios, rompiendo el cielo y mostrando una corte de ángeles que lo acompañan. El componente teatral es relevante en la obra, tanto en las actitudes de los personajes que narran el episodio como en el carácter escénico donde se desarrolla el suceso. La Virgen se muestra bajo un dosel de pesadas telas terciopelo rojo con una floccadura dorada que se retiran y anudan en un extremo. El artista hace un alarde escénico y nos permite ver la condición humana y a la vez divina de la Virgen. Las marcadas líneas curvas del tejido y sus profundos pliegues contrastan con el perfil racional y severo de la arquitectura de la estancia que se relega a un segundo plano. Incrementa este sentido de tramo ya una mesa vestida con grávidas telas situada detrás del Arcángel, en la que se depositan dos hachones dorados con delgadas velas encendidas que flanquean las Tablas de la Ley, resaltando así el carácter piadoso y santo de la Virgen que respeta y cumple la Antigua Alianza. La obra está cargada de elementos narrativos y simbólicos, a los que se suma un jarrón de cristal transparente al lado del reclinatorio de la Virgen, con un ramo de tulipanes y rosas sin espinas, símbolo de la concepción *sine macula* del Verbo, o los propios colores de la túnica y el manto de la Virgen que relacionan el tema de la Anunciación de María con la iconografía inmaculadista. La composición

del cuadro es arcaizante y mantiene ecos cuatrocentistas, ya que estas obras seguían siendo demandadas como objetos devocionales en oratorios privados.

Clavijo adopta una postura muy crítica en relación a la obra y a su autor, analizando errores de perspectiva o de iluminación, y tachando al artista de pintor de segunda fila. De cualquier forma, Peeter Sion fue la cabeza de un taller de pintura en Amberes que con fines comerciales, pretendía elaborar un volumen considerable de piezas destinadas al mercado europeo fuera de Flandes. Esto produjo que apenas fuese conocido en su tierra natal y que la cantidad de obras producidas en su taller influyese negativamente en la calidad de sus cuadros.

[D.C.H.R.]

BIBLIOGRAFÍA

BOLEA (1894), pp. 217-281; CLAVIJO (1973), p. 252; CLAVIJO (1993-1994), p. 220; ORDÓÑEZ (2005), pp. 132-133.



ANÓNIMO SICILIANO

Puerta de Sagrario

Fines del siglo xvii

Plata fundida, repujada y cincelada; cobre dorado, plateado y recortado; y coral rojo. 50 x 35 cm
Écija (Sevilla). Parroquia Mayor de Santa Cruz

Se trata de una lámina rectangular que, en su banda perimetral, se decora con bajorrelieves vegetales, volutas y unos remates angulares con forma de querubines sobre veneras. Interiormente presenta, sobrepuesta, una moldura rectangular con motivos geométricos calados, realizada en cobre dorado y flanqueada por pinjantes de cobre con incrustaciones de coral. En la parte superior aparece una especie de broche de cobre dorado muy deteriorado, con dos angelitos de coral circundando a una especie de cabujón o gema ovalada. En la parte central de la puerta la decoración floral se enriquece de forma extraordinaria, apareciendo entre la vegetación carnosa racimos de frutos y cuatro aves fantásticas. El conjunto se complementa con cuatro pinjantes pequeños, otros cuatro mayores, en los ángulos, y un rosetón central ovalado; todos están realizados en cobre dorado y calado, con incrustaciones de coral rojo y su apariencia recuerda ramilletes vegetales muy estilizados.

El origen de este tipo de técnica decorativa, a base de piezas de coral embutidas sobre metal –denominada «retroincastro»–, se halla claramente en el antiguo reino de Nápoles, encontrándose multitud de ejemplares muy parecidos en las ciudades de

Palermo, Trápani, Mesina, etc, datables a fines del siglo xvi y comienzos del xvii. Por otro lado, los querubines angulares que vemos en el sagrario de Écija aparecen con la misma disposición en un marco con collar y la escena de Nacimiento de la Fundación Whitaker de Palermo, realizado en Trápani en la primera mitad del siglo xvii. No obstante, la exuberancia del resto de la pieza y el avanzado lenguaje decorativo que presenta la superficie de plata cincelada de la puerta, son algo más tardíos, por lo que su ejecución podría situarse entre las postrimerías del siglo xvii y los primeros años de la siguiente centuria. Esta puerta nunca figura en los antiguos inventarios de enseres y alhajas del archivo parroquial de Santa Cruz, ni en los de la hermandad de la Virgen del Valle –a cuyo retablo pertenece–. Según testimonios verbales, procede del extinguido Monasterio de San Jerónimo del Valle, por lo que, bien pudiera tratarse de un regalo efectuado por algún rico devoto de la Patrona de Écija. Aunque de autor desconocido, su claro origen italiano, así como la magnífica factura y singularidad de sus materiales, nos inducen a considerarla como una pieza salida de alguno de los relevantes obradores de platería de Trápani o Palermo.

[G.G.L.]

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN OJEDA y GARCÍA LEÓN (1995), p. 183;
MORALES, OLIVER y PLEGUEZUELO (1982), p. 236; GARCÍA LEÓN (2001), p. 195.



JOHANNES GRILL

Bandeja, 1653

Plata repujada. 38,5 cm de diámetro

Inscripción: «tres aspas en banda vertical bajo corona. A. JG»

Jerez de la Frontera (Cádiz). Parroquia de San Miguel

Realizada en plata en su color, la bandeja presenta forma circular, con ancho borde compuesto por ocho gallones, todo sustentado por pie elevado también de forma circular. Tanto el borde como el asiento ofrecen un rico repujado a base de distintos elementos. La zona superior del borde está recorrida por una línea ondulada continua, que se entremezcla en algunos tramos con la decoración vegetal inmediata. Cada uno de los ocho gallones está decorado a base de flores con hojas y frutos, entre los que destacan racimos de uva. El asiento de la bandeja presenta ornamentación a base de ocho caracoles en círculo, en cuyo interior otro círculo agrupa diversos elementos marinos: conchas, caracolas y estrellas de mar.

La autoría, fecha y procedencia de la obra lo revelan las marcas presentes en el reverso de la pieza, dadas a conocer por Nieva Soto. La marca de aspas bajo corona pertenece a la ciudad holandesa de Ámsterdam; la fecha, 1653, deriva de la marca A, que corresponde a dicho año; por último figuran las letras JG, pertenecientes al autor, Johannes Grill.

La calidad de sus trabajos le llevó a gozar de reconocimiento en su época, propiciando una gran demanda de encargos, donde se detecta el gusto por las formas ornamentadas, con perfección en el dibujo y repujado. Al igual que en la platería española, se hace presente la tendencia decorativa propia del Barroco, aunque los elementos ornamentales difieran de los habituales de la orfebrería hispana. En este aspecto llama la atención la aplicación de elementos marinos, que nos remite a la importancia del mar para la Holanda de la Edad Moderna, temática poco habitual en España, como asimismo la composición estructural con formas gallonadas.

La presencia de esta singular obra en la Parroquia de San Miguel pudo deberse a la donación de algún particular. Durante el siglo XVI un considerable grupo de la nobleza jerezana que habitaba intramuros se traslada a la collación de San Miguel, que se convertiría en el núcleo más poblado de la ciudad durante la Edad Moderna, con gran presencia de la clase alta. Tampoco faltaron los comerciantes, algunos extranjeros, constatándose la presencia sobre todo de británicos, flamencos y genoveses. Todo ello perdurará durante el Seiscientos, época en la que se desarrollarán importantes empresas artísticas en la Parroquia, como su espléndido retablo mayor (primera mitad de siglo), obra de Juan Martínez Montañés y José de Arce; la torre fachada principal (1675-1702), del arquitecto Diego Moreno Meléndez; o dentro de las artes suntuarias, la gran custodia procesional (1672-74) de Juan Laureano de Pina. Los beneficios de la rica feligresía se verían traducidos en donaciones a la Parroquia, tanto de dinero como de bienes muebles, como pudo ocurrir con la presente pieza.

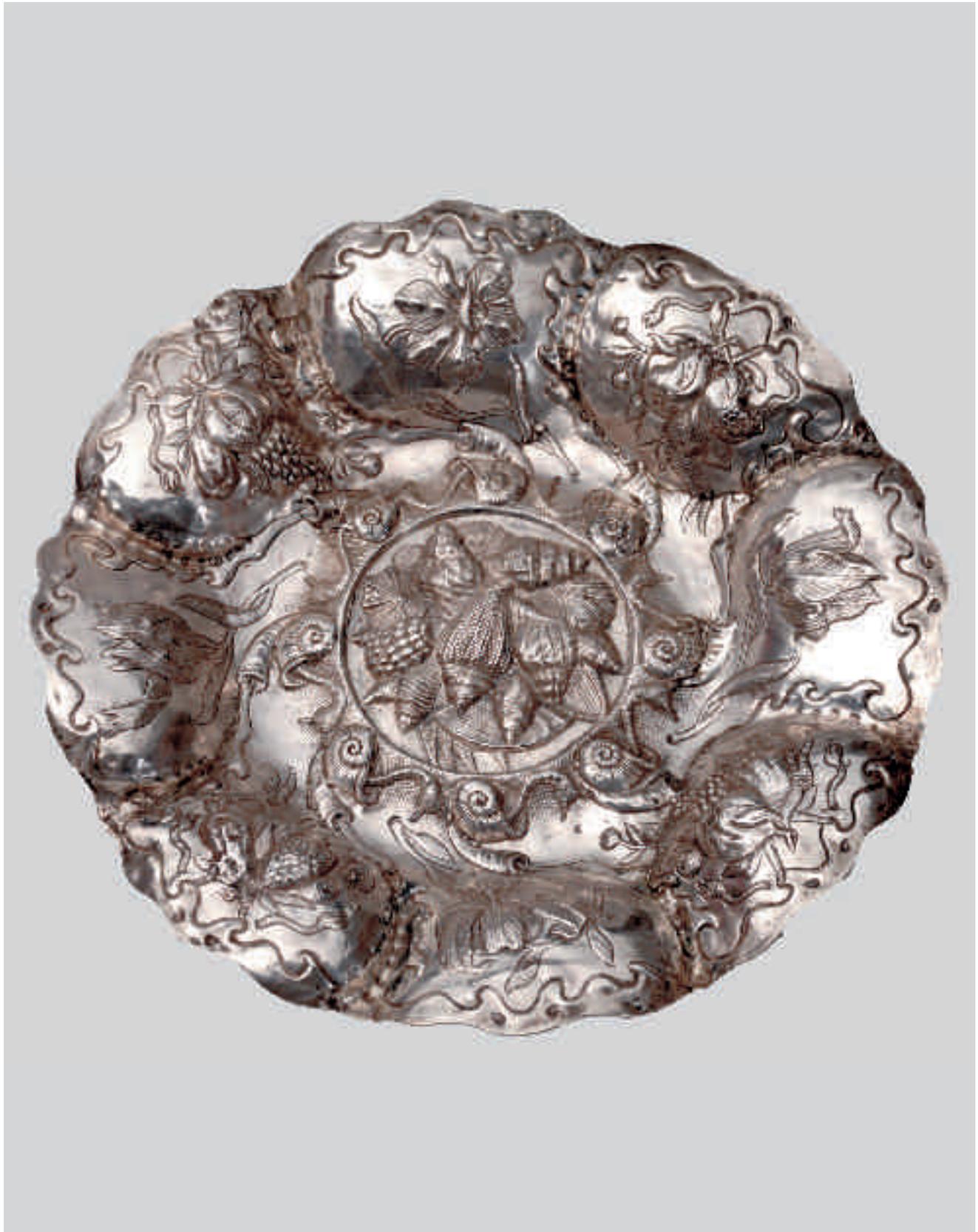
La llegada de comerciantes holandeses a Andalucía durante el siglo XVII, extensivo también a Jerez, motivó la introducción de obras de fácil y cómodo transporte. Así, como sostiene Nieva Soto, en las ordenanzas del Colegio de Plateros de Jerez queda reflejada la presencia en los mercados y ferias locales de piezas provenientes del extranjero, aludiéndose expresamente a la ciudad de Ámsterdam.

Esta obra forma parte del rico ajuar litúrgico de la Parroquia de San Miguel, que reúne valiosas piezas de los siglos XVI al XIX, una muestra más de la importancia de este templo durante la Edad Moderna.

[F.A.V.]

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO (1934), p. 419; NIEVA (1988), pp. 110-112.



ANÓNIMO ITALIANO

Triunfo de San José, c. 1690

Cobre fundido, recortado y dorado; coral rojo y esmaltes. 64 x 37 cm; peana: 23 x 13 cm
Sevilla. Fundación Focus-Abengoa. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes

La pieza recuerda vagamente la forma de un ostensorio convencional, al que se ha privado del vástago central y donde el viril ha sido sustituido por la figura de San José con el Niño Jesús. La peana es una pirámide de planta semihexagonal y lados cóncavos, flanqueada con dos volutas de naturaleza vegetal y decorada con hojillas de plata y multitud de incrustaciones de coral con formas vegetales y geométricas. En su parte superior, la pirámide está truncada y decorada por una elegante balastrada de bronce dorado y coral, a modo de pequeña tribuna desde la que nace el vástago metálico que sostiene el cuerpo superior de la pieza. Éste se organiza en torno a una escultura en coral de San José portando al Niño Jesús, que aparece enmarcada por una aureola de cobre dorado, tachonada de querubines y con forma de óvalo erizado de rayos rectos y flameantes. Todo el conjunto se halla rodeado de una especie de rompimiento de gloria o apoteosis decorativa en la que se agolpan flores, ramitas y hojas de perfil dentado, realizadas a base de pequeños fragmentos de coral, o en delgadas láminas de plata –tanto en su color, como esmaltadas–.

La realización de objetos de culto y ornamentales a base de plata, cobre dorado y coral se generalizó en la Italia meridional desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XIX. Debido a su enorme dureza, las ramas de coral provenientes de los fondos marinos locales recibían un complejo proceso de elaboración, antes de ser utilizadas para crear esculturas, generalmente de pequeño formato. En una fase preliminar se seleccionaba el material y se limpiaban las impurezas, utilizando una sierra de doble corte para eliminar la corteza exterior; con posterioridad, las ramas eran pulimentadas con piedra esmeril y cierta arena importada de Trípoli. Seguidamente se tallaba el coral con el «fusellino» –una especie de

taladro metálico– y con pequeñas sierras templadas con aceite; para terminar, las formas se pulían con una pasta acuosa formada por piedra de esmeril, aceite y arena de Trípoli. Los trozos y fragmentos desechados en este proceso se utilizaron para cubrir y enriquecer la superficie de objetos de plata y cobre, mediante la técnica del «retroincastro». Con este ingenioso procedimiento se perforaba el metal y se incrustaban sobre él multitud de motivos ornamentales de coral, en forma de flores, pétalos, hojas, volutas, cabecitas de ángeles, medias lunas, crucecitas, bastoncillos, escudos, etc., con un sentimiento de «*horror vacui*» y consiguiendo un notable efecto ornamental.

Este *Triunfo de San José*, de la sevillana Iglesia de los Venerables, guarda claras analogías con otras piezas sicilianas muy parecidas, elaboradas durante los siglos XVII y XVIII, en los talleres de Trápani, Palermo o Nápoles. En concreto, la figura de San José, plena de fuerza expresiva y dinamismo barroco puede relacionarse con la que, de este mismo Santo, se conserva en la Colección Tirena de Palermo, atribuida a un maestro anónimo de Trápani, a fines del siglo XVII. Así mismo, la peana abalaustrada también se repite en varias piezas coetáneas, como ocurre en el grupo de *La Anunciación* o en el *Triunfo de Apolo* de la Fundación Whitaker de Palermo, vinculadas a los obradores de Trápani o Palermo.

Según la documentación conservada, la obra formó parte del lote de «cinco alajas de coral» suministrado en 1698 por el pintor Lucas Valdés, quien, aparte de llevar a cabo su espectacular producción pictórica en las paredes y lienzos de la Iglesia del Hospital de los Venerables, actuó para la misma como marchante y proveedor de obras de arte.

[G.G.L.]

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ (1976), p. 67; MORALES, VALDIVIESO y FERNÁNDEZ (1991), p. 64.



ANÓNIMO

Cáliz, 1684

Plata fundida, torneada y dorada, coral rojo. 29 x 17,5 cm

Inscripciones: «RVP», «GO84», águila con alas desplegadas

Sevilla. Monasterio de San José del Carmen

Peana octogonal, suavemente escalonada, con moldura convexa y gran elevación central que sirve de apoyo al astil. Éste se forma a partir de una pieza troncocónica, seguida por un nudo compuesto de toro, superpuesto a una moldura semiovoide. La copa se divide en dos sectores, uno inferior, a modo de semiesfera aplastada y el otro, de formaacampanada. Salvo el rosario de cuentas que recorre el perímetro inferior de la base, la decoración del cáliz está compuesta de aplicaciones de coral rojo, tallado en multitud de formas e incrustado sobre la plata dorada; dicha decoración, menuda y abigarrada, cubre toda la superficie del cáliz, con auténtico sentido de «horror vacui», excepto en la parte superior de la copa, que aparece completamente lisa. Las ocho bandas o facetas de la peana están separadas por cordoncillos o finos baquetones que determinan sectores donde la fantasía del artista ha dispuesto multitud de diminutas hojitas, flores y otros motivos vegetales y geométricos, en torno a series de cabezas angélicas. Esta decoración se extiende por todo el astil e invade la mitad inferior de la copa.

La utilización del coral como objeto decorativo en la Italia meridional provenía del mundo clásico, pero se mantuvo vigente durante las sucesivas dominaciones de árabes, normandos o españoles. En esta zona del Mediterráneo los principales centros de producción de objetos fabricados a partir del coral fueron Génova, Nápoles y Trápani, prolongándose desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

En función de las dimensiones de las ramas de coral extraídas en los fondos marinos, podían crearse esculturas, generalmente de pequeño formato. Con los trozos y fragmentos que la elaboración de estas piezas originaba, se ideó un sistema decorativo para cubrir y enriquecer la superficie de objetos de plata y cobre. Mediante la técnica del «retroincastro» se perforaba el metal y se incrustaba en los pequeños orificios todo un amplio repertorio de diminutos motivos ornamentales de coral –tallados con verdadero virtuosismo– con formas de flores, pétalos, hojas, volutas, cabecitas de ángeles, medias lunas, crucecitas, bastoncillos, escudos, etc. Cuando los motivos ornamentales de coral eran de mayor tamaño se fijaban a la pieza mediante pequeños pernos metálicos.

El cáliz que ahora contemplamos es un magnífico ejemplo del laborioso proceso anteriormente descrito. Gracias a las marcas que posee en la copa y bajo la peana, «RVP» (*Regia Urbs Panormitana*) «GO84», sabemos que fue realizado en 1684 en la ciudad italiana de Palermo y que la calidad de sus materiales fue certificada por el cónsul o fiel contraste Giacinto Omodei; en cambio, desconocemos el nombre de su autor, al no existir marcas que nos permitan identificarlo. Según la tradición, el cáliz fue regalado al Convento por el Cardenal Jaime de Palafox y Cardona, tras su llegada a Sevilla en 1685, procedente de Palermo.

[G.G.L.]

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1982), pp. 82-83; CANO (1984), p. 193; VALDIVIESO y MORALES (1987), p. 242; SANZ (1994), p. 104.



GIOVANNI BAPTISTA SALVI, «IL SASSOFERRATO»

Virgen con niño, c. 1640-1685

Óleo sobre lienzo. 124 x 102 cm

Granada. Museo de la Catedral Metropolitana

La fama alcanzada por Giovanni Baptista Salvi (1609-1685), llamado «Sassoferrato», se debe casi exclusivamente a sus pinturas de la Virgen, de gran belleza y devoción, realizadas con gran sencillez de colores y de composición. Modelos que se repiten con pequeñas variaciones en sus producciones, por lo general de pequeño formato, y que son imitadas por pintores de generaciones posteriores. Activo en Roma, donde muere, y en Umbría, adapta composiciones de Rafael y Guido Reni, pintando principalmente imágenes devocionales de la Virgen con el Niño. La presencia de esta pintura en Granada, junto con otra en Sevilla, nos habla de la difusión y de la fama que alcanzaron las numerosas composiciones que dedicó a un tema en un momento contrarreformista en el que se celebra la iconografía religiosa y mariana en particular. Destaca la delicadeza y humildad de la Virgen, retratada en su solitaria e íntima presencia. Así, crea los presupuestos de una devoción íntima y privada, facilitando una fuerte participación emotiva, que se traduce en una sentida meditación.

La pintura de la Catedral de Granada es una de las muchas versiones que «Sassoferrato» realizó de la popular temática de la Virgen con el Niño, popularizada ampliamente. La obra es una versión de la *Virgen con el Niño dormido* del Kunsthistorisches Museum de Viena, tal y como ha apuntado Navarrete. En esta obra de gran calidad, «Sassoferrato» resalta los paños suavemente modelados, el velo blanco y el manto azul. La pintura confirma los elementos estilísticos que caracterizan su vasta producción al realizar imágenes con una sólida base formal, con colores brillantes y casi esmaltados. Con todo ello consigue reforzar la atmósfera tierna y espiritual entre Madre e Hijo.

La temática de la Virgen con el Niño dormido es especialmente querida por Salvi y, sobre todo, por la clientela a juzgar por el numeroso volumen de versiones y copias de muy desigual calidad que se han hecho. Las pinturas de las colecciones Wallan y Liechtenstein, además de la de los Crespi en Milán y la de la Galería Cramer en La Haya son las de mayor calidad. Otra versión se conserva en el Museo Calvet de Avignon, mientras que una copia ejecutada sobre mármol se localiza en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. La difusión de tantas copias, de tan variada calidad, nos hablan de lo popular del asunto, por su ambiente íntimo y por la ternura que desprende la composición.

Tanto en estas versiones como en otras donde Salvi incorpora ángeles en la parte superior, caso del ejemplar del Palazzo Bianco de Génova, se advierte la influencia de los modelos de Guido Reni, particularmente de una estampa citada por Voss como fuente, y por lo tanto su deuda con el clasicismo boloñés, que se reconocen en su producción. Por otro lado, Salvi también se inspira en los modelos de Rafael, quien tuvo una gran influencia sobre «Sassoferrato» a lo largo de su carrera, sobre todo en cuanto a las directrices del dibujo. Este hecho permite pensar que este modelo se abriera a la estampa, puesto que la misma composición se conoce también invertida. Éste es el caso de la pintura conservada en la Pinacoteca Comunale de Cesena y en el Museo del Prado. No sería extraño, pues para componer la *Virgen en oración*, de la National Gallery de Londres, empleó el grabado *Virgo Modestis Ora Pro Nobis* de Guido Reni.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 331; NAVARRETE (2005), pp. 323-324.



CARLO FRANCESCO NUVOLONE

Niño Jesús bendiciendo con la esfera del mundo, c. 1640-1662

Óleo sobre lienzo. 90 x 70 cm

España. Colección privada

Hijo y alumno de Panfilo Nuvolone, pintor de Cremona fallecido en 1651, el milanés Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662), es con frecuencia confundido con su padre y con su hermano menor Giuseppe, los tres designados bajo el nombre de Panfilo. La personalidad artística de los dos hermanos Nuvolone es a la vez paralela y complementaria de la de los Danedi, también llamados Montalto. Con Francesco Cairo y Ercole Procaccini «el Joven», pertenecen a ese grupo de artistas que después de 1640 orientan la pintura lombarda hacia el arte barroco. Como ha subrayado R. Longhi, Carlo Francesco es un pintor esencialmente milanés, atraído desde el principio por Cerano y Daniele Crespi. Se forma en el ambiente artístico del primer Seiscientos en Milán; Cerano será su maestro en la Academia Ambrosiana creada por el cardenal Federico Borromeo (1564-1631) pero L. Lanzi nota bastante justamente sus afinidades precoces con la manera de Giulio Cesare Procaccini (1574-1625). Se encuentra en efecto en él desde las primeras obras, una serenidad, un equilibrio, una gracia amable que contrastan con el clima mórbido de Francesco Cairo. Sus obras fechadas son poco numerosas. Comenzó sin duda en colaboración con su padre y acabó con su joven hermano Giuseppe los frescos de las capillas del Sacro Monte de Orta, documentadas a partir de 1630.

Esta pintura procedente de una colección particular de Pizarra (Málaga) presenta una composición armónica y equilibrada, tan del gusto del pintor lombardo, que a diferencia de Cerano, se decanta por ambientes más serenos. La obra está centrada

en la figura del Niño Jesús, tratada con un modelado dulce y delicado, destacando los ritmos lineales y el tratamiento de los colores vivaces y empastados. El Niño Jesús aparece bendiciendo, tocado con una movida tela roja, mientras que se apoya, con un ligero contraposto, en la esfera del mundo, pisando la cabeza de la serpiente. La figura está definida con gran precisión, tanto en las carnaciones como en los ropajes, con pliegues minuciosamente contruidos, reforzando los colores claros del Niño Jesús para resaltar las luces y los negros para las sombras. Al fondo se abre un paisaje de suaves tonalidades y un amplio celaje, donde podemos apreciar las calidades cromáticas y luminosas de Nuvolone, destacando la cualidad suntuosa y brillante del cromatismo. Así, se aprecia en su atención por los acentos lumínicos de la esfera. Nuvolone emplea una paleta dominada por los colores claros y una expresión delicada en los semblantes, destacando su habilidad para representar las cualidades atmosféricas, que llevaron a mencionarlo como el «Murillo» o el «Reni lombardo», planteamientos que Tanzi (1982) ha corregido. De este modo, tanto en su pintura religiosa como en sus destacables retratos (*La Familia del pintor*, Milán, Brera), priman los valores pictóricos e incluso llegan a anunciar en algunas de sus obras más tardías como la *Resurrección*, del Museo de Bellas Artes de Burdeos, los modos del siglo XVIII. Con todo ello, su obra contribuye a orientar la pintura lombarda hacia el estilo barroco, la gran pintura decorativa y la primacía del color.

[L.M.R.]



ANTÓN MARÍA MARAGLIANO (atribución)

Arcángel San Rafael, c. 1726

Madera tallada, dorada y policromada

Imagen: 165 x 79 cm. Alas: 60 x 41 cm. Peana: 4 cm

En el rosco de pan de plata que lleva en la mano derecha aparece la siguiente inscripción: J.O. 1892

Cádiz. Hermandad de la Santa Caridad, Nº Inv.: 134

La imagen del *Arcángel San Rafael* se ha venido considerando tradicionalmente hasta el siglo XX como obra napolitana, a pesar de que Ratti (1769) en su obra *Vite de pittori, scultori ed architetti genovesi*, ya la relacionaba con Maragliano. Serán los investigadores Aranda Linares, Hormigo Sánchez y Sánchez Peña quienes aporten mayor información al respecto. Atribuyen la imagen al escultor Antón María Maragliano, basándose tanto en la cita de Ratti como en la semejanza con otras obras del artista documentadas en Italia, en concreto citan la imagen de San Miguel del oratorio de Celle Ligure o la figura de Salomé de *la Degollación del Bautista* de Ovada. Respecto a su procedencia aluden a un documento localizado en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, que refiere cómo la talla fue traída de Italia hacia 1726 por Ángel María Necco, comerciante italiano y vecino de la ciudad de Cádiz, tras concederle la orden de San Juan de Dios autorización para la construcción de una capilla con bóveda de enterramiento en el Convento gaditano de dicha Orden.

Estudios más recientes llevados a cabo por los especialistas Daniele Sanguineti o Fausta Franchini Guelfi, mantienen la atribución al mencionado artista considerado como uno de los grandes escultores genoveses del siglo XVIII italiano.

En el citado documento del Archivo de Cádiz, Ángel María Necco expresaba «por la devoción que tenía al convento y hospital y la que todo el pueblo manifestaba al Señor San Rafael deseaba para más veneración al santo arcángel labrarle una capilla en el claustro bajo de dicho convento hospital embebida en la pared... en cuya consecuencia había hecho traer de la Italia la hechura de dicho santo arcángel». Por lo tanto la escultura estuvo ubicada originariamente en el claustro bajo del Convento. En el siglo XIX fue trasladada al interior de la iglesia donde quedó ubicada en el sitio que hoy ocupa, un retablo neoclásico realizado en 1791 por el arquitecto Torcuato Benjumeda.

La iconografía de San Rafael está basada en el Libro de Tobías, donde se narra el episodio del viaje de este joven que guiado por el Arcángel captura el

pez milagroso con cuya hiel de las agallas Rafael curó los ojos enfermos de su padre, también llamado Tobías. Por eso el Arcángel representa a la vez la figura del sanador y la de guía o protector, siendo el pez su principal atributo iconográfico. En alusión a su papel de protector era invocado por los viajeros y marinos e incluso, según comenta Réau, era costumbre en Florencia que al emprender un viaje los hijos de los comerciantes adinerados, mandaban pintar un exvoto en el que eran retratados con los atributos del joven Tobías, llevado de la mano por el Arcángel San Rafael como protector. En esta representación se encuentra vestido con una túnica dorada y el escapulario de la orden de San Juan de Dios. En la mano izquierda tiene el pez y en la derecha lleva actualmente una rosca de pan realizada en plata con una inscripción de finales del siglo XIX. La mano derecha y parte del brazo han sido objeto de una modificación durante la historia material de la obra.

La escultura muestra una cuidada composición caracterizada por el dinamismo y el equilibrio en la distribución de los volúmenes, a pesar de la inestabilidad que trasmite la colocación de la figura de pie, sobre una nube, con la pierna derecha hacia atrás. La disposición de las alas y de las vestimentas potencia este efecto e incrementa la sensación de movilidad. Es probable que la composición esté inspirada en alguna estampa o grabado italiano de la época al ser prácticamente idéntica, incluso en la indumentaria, a la desarrollada por Francisco Salzillo en la escultura del mismo Arcángel, para la Iglesia de San Juan de Dios de la ciudad de Murcia. No hay que olvidar la ascendencia italiana del citado artista murciano.

La imagen que aquí se estudia muestra una serie de rasgos que son propios de la producción de Antón María Maragliano, como la forma del rostro redondeado con los ojos almendrados, la boca de labios carnosos o el cabello realizado mediante sucesivas incisiones de la gubia creando sinuosos mechones rizados. Además, está realizada en madera de tilo usada generalmente por los imagineros genoveses según han documentado Aranda Linares, Hormigo Sánchez y Sánchez Peña.

Antón María Maragliano (1664-1739) nació y murió en Génova. Su producción se extiende por la región de la Liguria italiana donde tuvo una gran difusión. No trabajó en nuestro país, pero a través de los comerciantes genoveses que residían en la península ibérica llegaron obras suyas o relacionadas con su producción o su taller, sobre todo a la ciudad barroca de Cádiz y su provincia en el siglo XVIII.

[E.V.R.]

BIBLIOGRAFÍA

RATTI (1769), p. 171; LÓPEZ JIMÉNEZ (1963), p. 86; LÓPEZ JIMÉNEZ (1966), p. 41; ALONSO DE LA SIERRA (1987), p. 52; ARANDA LINARES; HORMIGO SÁNCHEZ y SÁNCHEZ PEÑA (1993), pp. 66-67; RÉAU (1996), pp. 77-78; SANGUINETI (1998), p. 185; FRANCHINI GUELFI (2002), pp. 241-259.



FRANCESCO GALLEANO (atribución)

Cristo caído con la cruz auestas, c. 1750

Madera encarnada y policromada. 34 x 43 x 20 cm

Cádiz. Museo, Nº Inv.: 611

Este pequeño grupo escultórico forma parte del conjunto de *Los Misterios Dolorosos del Rosario*, que procedente del Convento de los Capuchinos de Cádiz, ingresó a finales de los años sesenta del siglo XX en el Museo de Cádiz, salvándose felizmente de su destrucción y corriendo mejor suerte que otras obras de arte del Convento de los Capuchinos. Todo este conjunto se encontraba en la Iglesia de Santa Catalina, que fue Convento de los Padres Capuchinos de Cádiz, ubicado en un retablo en el lado de la Epístola en el sotocoro del templo. Dentro de la hornacina, este grupo de *La Caída*, junto al resto, *La Oración en el Huerto*, *La Flagelación*, *La Coronación de Espinas* y *La Dolorosa* (el Crucificado se halla en paradero ignorado), se distribuían en una escenografía de madera (conservada) simulando una ladera o paisaje montañoso.

Se trata en su totalidad de una acertada y didáctica representación plástica de *Los Misterios Dolorosos del Rosario*; en la parte alta de la escenografía se situaba *La Oración en el Huerto* (compuesta por las figuras de Cristo orante y un ángel); le seguía, en orden descendente *La Flagelación* (compuesta por las figuras de Jesús y un sayón que le azota); a continuación está representada *La Coronación de Espinas* (compuesta por la figura de Jesús sedente vistiendo una clámide púrpura, custodiado por un sayón); le seguía el grupo que estudiamos de *La Caída*; y se completaba con *la Dolorosa* centrando la atención. Las tallas tienen distinto tamaño, desde las más pequeñas de *la Oración en el Huerto* van aumentando progresivamente hasta *la Dolorosa* que es la pieza mayor del grupo.

Este tipo de obras de indudable filiación genovesa, es frecuente encontrarlas por toda la Liguria, en donde los escultores trasladan al campo de la escultura conocidas obras de pintores coetáneos, como Piola, Assereto, Ferrari, entre otros; en realidad se representan composiciones escenográficas, en donde el fondo, de caracteres paisajísticos, juega un importante papel, tanto en la composición como en la perspectiva. En el Convento de las Descalzas tenemos otro ejemplo en que se plasma *la Oración en el Huerto*,

en el retablo del Prendimiento. Aunque creemos que el origen de estas piezas tiene lugar en Génova, hemos de reseñar grupos afines de origen flamenco (siglos XV y XVI) realizados en talleres de Amberes; véase como muestra elocuente el notable altorrelieve sobre *la Vida de la Virgen* que se custodia en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Representa este grupo una de las caídas de Cristo camino del Calvario, en que es ayudado por Simón de Cirene. Son imágenes policromadas sin estofar, al igual que el resto a excepción de la Dolorosa, que fueron estofados sus ropajes años después de su hechura.

La imagen del Señor se halla postrada en tierra apoyando su mano izquierda, mientras que la derecha sujeta la cruz, que es arbórea y original del grupo, mientras que su cabeza aparece girada hacia atrás dialogando con el Cirineo. La túnica es carmín oscuro, presentando un correcto estudio en el plegado de las telas. El Cirineo, de original modelado y composición, viste pantalón corto, camisa de tonos claros y casaca sin mangas. Conviene destacar el curioso y accidentado empedrado, que hace las veces de peana o base, muy característico de los artistas ligures.

Estas esculturas, realizadas en madera de distintos tipos (tilo, abedul, ciprés y cedro) son muy representativas del arte genovés en Cádiz, y se hallan ejecutadas con verdadero virtuosismo, tanto en lo que atañe a la composición, el modelado, la talla y la policromía. El artista delata un excepcional manejo de las gubias, que se pone de manifiesto si observamos ambas imágenes muy de cerca; el pequeño formato de las mismas no ha sido obstáculo para que haya superado las dificultades que presentan este tipo de obras.

Por analogías formales con otras tallas, las atribuímos a Francesco Galleano, artista genovés afincado en Cádiz, hermano del también escultor Pietro Galleano y ambos discípulos de Antón María Maragliano.

[J.M.S.P.]

BIBLIOGRAFÍA

PEMÁN (1930), s/p.; LÓPEZ JIMÉNEZ (1963), p. 91; LÓPEZ JIMÉNEZ (1966), p. 49; ARANDA LINARES; HORMIGO SÁNCHEZ y SÁNCHEZ PEÑA (1993), pp. 119-120; SÁNCHEZ PEÑA (1993), p. 135; SANGUINETI (1998), p. 59; CLAVER CABRERO (2004), pp. 114-115; SÁNCHEZ PEÑA (2006), p. 242.



ANÓNIMO NAPOLITANO

Sagrada Familia

Segunda mitad del siglo XVIII

Modelado, policromado, tallado, ensamblado, fundido, dorado

Cera, madera, bronce. 66,2 x 54 x 21 cm

Jaén. Catedral

La utilización de la cera como material para producciones artísticas se remonta a la época romana. Durante este periodo, al igual que a lo largo de la Edad Media, va a estar asociada a las prácticas y ritos funerarios, al utilizarse para esculpir los rostros de los difuntos. Su empleo cambiará durante el Renacimiento, siendo los escultores, orfebres y algunos pintores, los que la emplean para la realización de los modelos y los bocetos de sus obras. Es en la segunda mitad del siglo XVI cuando el trabajo en cera adquiere un mayor desarrollo, desligándose de la subordinación de otras técnicas y apareciendo los primeros artistas de la cera propiamente dichos. Éstos se dedicaban a la realización de pequeñas figuras o relieves que tendrán una gran aceptación entre el público y, especialmente, entre los coleccionistas de finales de la centuria, interesados en objetos raros y preciosos. Un nuevo impulso se le dará con la divulgación de los postulados del Concilio de Trento, encontrando en las esculturitas de cera, por su facilidad para transmitir e interpretar los conceptos, su mejor aliado para plasmar y difundir los ideales contrarreformistas.

En la transición de los siglos XVI al XVII se datan las primeras noticias documentales sobre piezas de cera en España, si bien la mayoría procedían de Italia. De este país, y más concretamente de Nápoles, son los «teatrini» o «escaparates de cera», que tuvieron una gran aceptación en la Península durante las centurias siguientes, por el volumen de piezas conservadas. Se trata de urnas de madera con frontal acristalado, en cuyo interior se recrean espacios arquitectónicos o paisajísticos con pequeñas figuras. La variedad de los temas tratados es bastante amplia, ya fueran asuntos religiosos o profanos. Los que despertaron mayor interés, tanto en las clases altas como en las más humildes, fueron los dedicados a los Nacimientos. Esta tradición iniciada por San Francisco de Asís en el siglo XIII, pronto se extendió por toda Italia y, posteriormente, por Europa. Los más demandados, especialmente en los siglos XVII y XVIII, fueron los belenes napolitanos, creándose en esta ciudad uno de los focos más importantes de producción que atendió a la amplia demanda del continente. El éxito de los mismos radicaba, no sólo en el naturalismo y realismo de los personajes, sino que se

supo agrupar, junto a los pasajes de la narración bíblica, toda una serie de escenas procedentes de la vida real y cotidiana, que los hacían mucho más atractivos.

En la Catedral de Jaén se conserva uno de estos «teatrini». La urna realizada en madera se adorna con rosetas y una figurita de bronce de remate. En su interior, a modo de pesebre, una construcción clásica con una ventana al fondo. Delante de la misma, sobre un escalón, la Sagrada Familia, compuesta por San José, la Virgen y el Niño, en su regazo. A su lado, Santa Ana, arrodillada y ofreciéndole un libro, mientras que San Joaquín, contempla la escena, apoyado en el quicio de la ventana. Sobre el grupo, un rompimiento de gloria, en el que aparece el Padre Eterno y, entre nubes, el Espíritu Santo en forma de paloma. Completa la escena un cesto de frutas, entre San José y la Virgen, y un cortinaje recogido en lo alto. El episodio que se recoge no es otro que la presentación del niño a sus abuelos, un hecho que no aparece recogido en ningún texto evangélico, sino que procede de la fantasía popular, siendo de lo más cotidiano y natural. No por ello está carente de significado religioso, ya que se podría relacionar con los temas de la genealogía terrenal de Cristo, la *Sagrada Parentela*, el *Árbol de Jesé* y la *Santa Ana triple*, trasuntos todos ellos de la Inmaculada Concepción, si bien, al no estar basados en textos canónicos, fueron rechazados en el Concilio de Trento.

Su origen napolitano resulta patente no sólo por el tema representado, sino por las propias características de las imágenes. Éstas, de gran realismo y expresividad, presentan un escorzo serpentinado, de gran fuerza dinámica, especialmente las tres figuras principales, cubriéndose con amplios y ampulosos ropajes de pliegues marcadamente geométricos. La presencia de la arquitectura clasicista, así como el preciosismo de las esculturitas, datan al grupo a inicios de la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de que, desde mediados de la centuria anterior, la presencia de ruinas de templos paganos va a estar presente en los paisajes utilizados en los Nacimientos, la arquitectura clásica no pasará a formar parte del pesebre hasta el descubrimiento

de Pompeya y Herculano en la primera mitad del Setecientos. La urna se corresponde claramente con los cánones del gusto neoclásico. Aunque no se tiene constancia documental, a fines del siglo XIX o principios del XX, Pedro Rodríguez de la Torre, pintor local, repolicromó el grupo.

[J.C.H.N.]

BIBLIOGRAFÍA

CABAZAN (1918), p. 83.



NICOLA FUMO

San José con el Niño, 1705

Madera encarnada, policromada y estofada. 75 cm

Inscripción: «Nicola fumo fat 1705»

Antequera (Málaga). Museo de las Carmelitas Descalzas

Dentro de la abundante iconografía del Santo Patriarca en la imaginería policroma de diversas escuelas, no resulta difícil distinguir, por las singularidades que poseen, aquellas de procedencia napolitana. La «pose» del Santo, la indumentaria y la forma en que sustenta en sus brazos al Niño, que es una constante característica, son las notas más destacadas. Como ejemplo elocuente conviene observar y comparar las imágenes granadinas, que llevan al Niño de la mano en actitud itinerante, o las sevillanas de Roldán (y escuela) con el Niño sostenido entre las dos manos, etc.

Esta imagen de San José, junto a la Inmaculada, ambas obras firmadas de Nicolás Fumo, pertenecen al Convento de las Religiosas Carmelitas de Antequera (Málaga); presuntamente llegarían al Convento antequerano al mismo tiempo, formando parte de un legado como dote de una religiosa al profesar en la Orden.

Se trata de una obra de gran calidad, de virtuosa talla, exquisito modelado y rica policromía estofada

y dorada (de origen), compuesta, como suele ser habitual, de orla y motivos florales salpicados por la superficie de túnica y manto.

El Santo aparece mirando hacia arriba, en actitud itinerante y con el Niño dormido entre sus brazos apoyando la cabeza en el hombro izquierdo. Lleva túnica corta y calza sandalias, otra constante que repite Fumo en muchas de sus obras (*Angel Custodio* de Cádiz). Un extremo del manto se deja caer y sirve de apoyo a la talla guardando el equilibrio. La imagen presenta el mismo esquema y detalles que otra de gran tamaño que se conserva en la Iglesia de San Giovanni Battista delle Monache, de Nápoles; no obstante, esta imagen que forma conjunto con otras, se halla pintada de blanco, sin policromar.

Conviene citar, aunque se halla en paradero desconocido, otra imagen de San José en actitud sedente, lo que delata gran originalidad, que dio a conocer Margarita Estella.

[J.M.S.P.]

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO BENÍTEZ (1981), p. 56; ROMERO TORRES (1998), pp. 212-213.



NICOLA FUMO

Inmaculada Concepción, 1705

Madera encarnada, policromada y estofada. 75 cm
Antequera (Málaga). Museo de las Carmelitas Descalzas

La representación iconográfica de la Inmaculada Concepción en las escuelas escultóricas mediterráneas (Nápoles, Génova, Marsella, Murcia y Levante español) ofrece unas características peculiares que las diferencian notablemente de las realizadas en otros importantes centros como Sevilla, Granada o Valladolid.

Los artistas napolitanos la conciben mirando al frente o hacia lo alto, con larga cabellera sobre los hombros sin toca que cubra la cabeza. La Virgen se posa sobre un cúmulo de nubes y siempre son visibles los pies, que calzan a menudo sandalias y aplastan a la serpiente, símbolo del pecado. Sus manos aparecen en actitud de oración, con los dedos de ambas tocándose los extremos. También está presente sobre las nubes el creciente lunar. Al igual que otras escuelas mediterráneas, se usa el ojo de cristal y se coloca por el exterior con los párpados de pasta.

La indumentaria que portan estas imágenes se circunscribe a una túnica de tonos claros (blanco, marfil,...) y un manto azul de complejo plegado muy arremolinado, agitado por el viento y recogido por ambos extremos bajo los brazos.

Mención especial merecen las policromías y estofados, que se ejecutan sin grandes complicaciones, a modo de orla por los bordes o perímetros de túnica y manto. Esta labor de estofado suele estar realizada en numerosas ocasiones al barniz (mixtión) aplicando el oro cuando aquél se hallaba mordiente y no al agua sobre fondo de bol. Lo podemos confrontar en tallas de Patalano y Fumo repartidas por diversos templos gaditanos y en la propia Catedral. Algunas de ellas, como el San Francisco Javier de la Catedral Nueva, fue repolicromada y enriquecida con la técnica de la barbotina, presuntamente por algún dorador de la escuela genovesa como puede comprobarse.

El escultor Nicola Fumo tiene numerosas obras en España. Esta bellísima imagen que se custodia en el Convento de las Madres Carmelitas de Antequera,

comparte las características descritas, afines a otras tallas de la misma procedencia conservadas en otros conventos e iglesias de la península ibérica. En ese sentido, hemos de recordar la que se venera en la Iglesia de San Juan Bautista de Almeida (Zamora), policromada pero sin estofar, no por ello carente de interés; la conservada bajo templete rococó dorado en el Convento de Santa María de Cádiz (Franciscanas Concepcionistas) que posee cabellera de pelo natural; la recientemente descubierta su autoría por el profesor Casciaro en la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla; así como alguna más dada a conocer por Margarita Estella, y que por desgracia se halla actualmente en paradero desconocido.

La escultura napolitana llegó a tener mucha fama y prestigio en nuestro país, no en vano los estudiosos y biógrafos napolitanos de estos artistas, como De Dominici, decían sin exagerar que la escultura napolitana «faceva furore». Conscientes de esta fama, las obras que salían de la capital del Vesubio solían venir firmadas o en su defecto se les colocaba la firma al llegar, como el caso del Ángel Custodio de la Iglesia Castrense de Cádiz. Gran parte de estas tallas de pequeño formato formaban parte de la dote que las religiosas aportaban al Convento cuando profesaban.

No se han encontrado hasta la fecha documentos referentes a estos encargos, que fueron muy numerosos; sin embargo, los continuos viajes a Italia de hombres de negocio de Cádiz vinculados a la Iglesia y a las cofradías nos ponen en la pista de este hecho singular. Como ejemplo tenemos las aportaciones de los profesores Borrelli y Di Lustro y otras más recientes. También resulta muy significativo que la Hermandad de los Tercios de Nápoles tuviera su sede en la Iglesia castrense del Santo Ángel de Cádiz, cuyo altar mayor preside la famosa escultura de Nicola Fumo.

[J.M.S.P.]

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO BENÍTEZ (1981), p. 56; ROMERO TORRES (1998), p. 220; DI LUSTRO (1993); HORMIGO y SÁNCHEZ PEÑA (2007).



ANÓNIMO GENOVÉS

Inmaculada Concepción, c. 1725

Madera policromada y estofada. 172 cm

Antequera (Málaga) Iglesia de Santo Domingo

Como indica Juan Antonio Sánchez, la crónica escrita por el canónigo Francisco Barrero en 1732 nos informa sobre el origen de la excelente talla de la Inmaculada conservada en la Iglesia antequerana de Santo Domingo. Dicho autor señala que en torno a 1720-1730 el entonces prior del Convento de los predicadores, fray Cristóbal de Jódar, acometió la realización del actual retablo mayor del templo, en cuyo centro dispuso un camarín para alojar una imagen de la Concepción que había traído de Flandes. La inusual presencia concepcionista presidiendo un templo dominico obedece al hecho de que cuando éstos fundaron su Convento de Antequera en 1586, lo hicieron en la sede de la antigua Cofradía de la Concepción, por lo cual, y tras no pocos conflictos, quedaron obligados a mantener perpetuamente dicha advocación presidiendo el altar mayor de su templo.

Concebida según el modelo de Inmaculada franciscana, acompaña a la Virgen una airosa representación del Niño Jesús que empuña una cruz con la que ataca a la serpiente, que también es pisada por uno de los pies de su madre. Domina el conjunto un armonioso juego de curvas y contracurvas de las que se hacen eco los ropajes, que se agitan violentamente hacia uno de los lados. Destaca especialmente la atrevida disposición del manto, cuyos amplios pliegues envuelven buena parte de la visión frontal de esta imagen.

Conserva la policromía original, con encarnaciones brillantes y un rico estofado en los paños de motivos vegetales planos.

Siguiendo la afirmación de Barrero, se ha vinculado la creación de esta obra con talleres flamencos y con anterioridad se atribuyó sucesivamente a Fernando Ortiz y Miguel Márquez, aunque señalando siempre el origen italiano de su lograda composición. Es evidente que la vinculación italiana no se limita sólo a la fuente de inspiración, pues presenta los inconfundibles rasgos de la escuela dieciochesca genovesa y con ese núcleo creador creemos que debe relacionarse. Tanto la concepción clásica del rostro como el anguloso plegado de los paños o las gráciles figuras infantiles del trono de nubes son, entre otros detalles, muestras claras de la procedencia ligur de esta espléndida talla. Resulta especialmente cercana a la *Virgen de Porta Coeli* conservada en el Convento gaditano del Carmen, magistral creación que se ha relacionado con la producción de Antón María Maragliano, si bien otras opiniones la identifican con el quehacer de su discípulo y colaborador Pietro Galleano. La presencia en Antequera de otras tallas de rasgos similares señalan el prestigio de dichos talleres y apuntan al contacto con la ciudad de Cádiz, foco de asentamiento y difusión de la escultura genovesa durante el siglo XVIII.

[L.A.S.]

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ (1971), p. 140; ROMERO (1981), p. 122; SANGUINETTI (1999); CASTELLANOS *et alii.* (2004), p. 146.



ANÓNIMO GENOVÉS

Inmaculada Concepción, c. 1725

Madera policromada y dorada. 95 cm

Antequera (Málaga). Iglesia de San Pedro

El auge vivido por la ciudad de Antequera durante el siglo XVIII hace que su patrimonio artístico refleje una compleja dinámica de intercambios con otros focos creadores, entre los que se cuentan los prestigiosos talleres italianos, con cuya producción ha relacionado certeramente Romero de Torres la *Inmaculada* conservada en la Parroquia de San Pedro. Los rasgos de esta escultura permiten concretar su vinculación a las producciones genovesas, que alcanzaron gran difusión en España gracias sobre todo al asentamiento en la floreciente ciudad de Cádiz de un importante número de maestros procedentes de la Liguria, desde cuyos talleres pudo haber llegado hasta Antequera esta pieza.

La imagen está concebida con un elegante dinamismo, circunstancia por la que se le ha atribuido cierto acento rococó, estética evidentemente posterior, pero que parecen anunciar estas delicadas creaciones genovesas. Se dispone sobre una sencilla peana dorada cuya estructura decreciente contrasta con la ancha masa de nubes donde se retuerce la serpiente y revolotean tres cabecillas de querubines. Estos ritmos inferiores intensifican el sentido ascendente con el que se resuelve la Virgen, apoya-

da sobre un pequeño creciente lunar y pisando a la serpiente. El cuerpo describe una acentuada línea serpentinata realzada por los pliegues verticales de la túnica y prolongada en el alargado cuello y el óvalo de la cara, de serenos rasgos clásicos y enmarcado por un paño que cierra la composición. El manto sigue los ritmos principales, si bien contrasta por sus grandes pliegues algo acartonados, tan característicos de las creaciones dieciochescas genovesas. Una desafortunada intervención del siglo XIX dotó a esta obra de una nueva policromía ocultando la primitiva, en la que predominan los tonos suaves.

El anónimo autor de esta pieza estaba familiarizado con los modelos predominantes en Génova durante la primera mitad del siglo XVIII, cuando las creaciones de Antón María Maragliano gozaban del mayor prestigio y fueron continuadas y difundidas, entre otros, por sus discípulos Pietro y Francesco María Galleano. La *Inmaculada* de San Pedro recuerda especialmente la producción de los Galleano y posiblemente fuese realizada en el taller gaditano de Francesco o por algún escultor muy cercano a su estilo.

[L.A.S.]

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO (1981), p. 180; SANGUINETTI (1999); CASTELLANOS, *et alii*. (2004), p. 222.



ANÓNIMO NAPOLITANO

Inmaculada Concepción, c. 1750

Madera policromada y dorada. 89 x 49 x 46 cm
Sevilla. Universidad

La Universidad hispalense guarda en la sala de juntas de la Facultad de Geografía e Historia esta delicada talla de la *Inmaculada Concepción*, certeramente vinculada a los talleres napolitanos y fechada en el último tercio del siglo XVIII, cronología que bien puede adelantarse algunas décadas, aunque la tímida aparición de la rocalla en la peana aconseja situar su hechura en torno a 1750. Como es habitual en este tipo de obras de pequeño formato procedentes de Nápoles, se ha buscado ante todo una impresión de gracilidad, que en este caso está apoyada en el empleo de un canon alargado con elegante disposición de contraposto sobre el creciente lunar. La ampulosidad del manto se quiebra estratégicamente sobre una de las rodillas para crear la sensación de una helicoide ascendente, recurso muy frecuente en las representaciones pictóricas y escultóricas de este modelo iconográfico. La policromía es de tonos brillantes y utiliza muy escasamente el oro, presente en cambio en los ricos golpes de talla de la peana. La ausencia del habitual trono de nubes a los pies de la Virgen, en el que suelen revolotear pequeños ángeles, parece obedecer a una modificación posterior, circunstancia que explicaría la extraña disposición que hoy presenta la zona inferior de esta obra.

Desde el siglo XVII, y muy intensamente durante el XVIII, hay un continuo fluir hacia España de esculturas en madera procedentes de prestigiosos talleres napolitanos entre los que sobresalen nombres como Gaetano y Pietro Patalano, Nicola Fumo y Giacomo Colombo, dando lugar a una dinámica de relaciones que culminó con la actividad de Francisco Salzillo en Murcia. Estos autores difundieron formas peculiares que derivan de grandes maestros como Pietro Ceraso o los Perrone, que tuvieron especial difusión en los famosos «presepi», de cuya delicadeza miniaturista participa la *Inmaculada* conservada en Sevilla. Aunque hay notables ejemplos de piezas de gran porte destinadas a diferentes templos, son mucho más frecuentes las obras de pequeño formato destinadas fundamentalmente a la piedad privada y raro es el inventario de bienes de cualquier casa adinerada de la España dieciochesca en la que no aparezca alguna pequeña imagen «de Nápoles», apelativo que sin duda era sinónimo de calidad. Muchas de estas tallas pasaban a los templos por donación y es posible que este sea el origen de la que nos ocupa, pues no hay que olvidar que la Universidad hispalense se instaló en 1771 en la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús.

[L.A.S.]

BIBLIOGRAFÍA

FALCÓN, BERNALES, VALDIVIESO y SANZ (2001); DI LIDDO (2007), pp. 155-169.



ANÓNIMO ITALIANO

Madonna de Trápani

Siglo XVII

Talla. Alabastro. 60 x 26 x 20 cm

Inscripción en la peana: «*SALUS INFIRMORUM*»

Marchena (Sevilla). Convento de San Andrés

Es una de las muchas versiones existentes en España de esta imagen, cuyo original del círculo de Nino Pisano, fechable a finales del siglo XIV, se halla en el Santuario de la Anunziata en Trápani, cerca de Palermo, en Sicilia. Esta abundancia de reproducciones es un indicador de la expansión de su culto y de su perduración durante siglos. En Castilla y Andalucía abundan las copias de los siglos XVII y XVIII, traídas por los viajeros y por los numerosos españoles que pasaron parte de su vida en los reinos de Nápoles y Sicilia. En todo caso se trata de reproducciones escultóricas –también existen pinturas y grabados– que intentan tener la función de una «vera efigie» de la que se puede obtener una acción benefactora o protectora semejante a la que emana del original. La inscripción de la peana viene a corroborar esta hipótesis, proclamando su influencia sobre la salud de los enfermos. Entre los posibles mecenas que pudieron traerla a esta villa, destaca don Rodrigo Ponce de León, IV Duque de Arcos, que fue Virrey en Nápoles hasta la revuelta de Masianello y que vuelto a España se encerró en su palacio de Marchena y se dedicó precisamente a favorecer a los dos conventos femeninos de los que fue su principal promotor. La presencia de otro ejemplar de la misma advocación, tipología y materia en el Convento de la Concepción de Marchena, nos puede hacer pensar en este posible donante común. En 1623 había fundado el Convento de la Concepción, cuando todavía no había accedido a la dignidad ducal, y más tarde a partir de 1637, había transformado una antigua y pequeña ermita dedicada a San Andrés en el Convento de Mercedarias Descalzas que custodian esta imagen.

En el inventario realizado en el palacio ducal de Marchena el 24 de octubre de 1670 se registra una escultura semejante que bien pudiera ser esta misma, u otra prueba más de la devoción a esta advocación por parte de la casa ducal. Se localizaba en la tribuna del palacio que conectaba con el Convento de Capuchinos: «Una imagen de Nra. Sa. de Trapani en Sicilia».

La presencia de otro ejemplar de la misma advocación, tipología y materia en la Concepción de Marchena, otro convento femenino, que como ya hemos comentado, estaba acogido literal y físicamente a la sombra del palacio, viene a confirmar la intervención de la casa ducal en la posible adquisición y donación de este tipo de obras.

También pudo ser donada al Convento de San Andrés por don Joaquín Ponce de León, quien construyó la iglesia de las mercedarias, instituyendo el patronato ducal sobre la misma a comienzos del siglo XVIII, y donó muchos bienes muebles a las fundaciones religiosas de su villa.

Es por tanto una pieza doblemente interesante: por ser testimonio histórico de una devoción que traspasaba las fronteras y por reproducir, más o menos fielmente, unas formas ya pasadas, las del gótico internacional. De estos caracteres primitivos conserva la curvatura del cuerpo y el gesto de la efigie, la disposición de los plegados y la estrecha y amable relación del niño con su madre, que la mira y toca con devoción filial. Del momento en que se ejecutó resta la peana y los restos de policromía y dorado, aunque el revés azul del manto imita la policromía de la imagen original en Trápani. Otro ejemplar muy parecido con restos de policromía, perteneciente al Instituto de Valencia de Don Juan, se exhibió en Madrid en la exposición de *El mundo que vivió Cervantes* en 2005.

Otro testimonio paralelo de vinculación señorial con la devoción a esta Virgen de Sicilia la encontramos en la localidad vecina de Osuna, la misma advocación da nombre al Convento mercedario de la villa ducal de Osuna (la Encarnación de Trepana) por lo que además de una figura en alabastro se conserva una versión en madera policromada en tamaño académico relacionada con el estilo de Alonso de Mena.

[J.L.R.P.]

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Guía Artística de Sevilla y su Provincia* (1981); FRANCOMATA (1983); AA. VV., *INVENTARIO ARTÍSTICO DE SEVILLA Y SU PROVINCIA*. v. II. (1985); RAVÉ PRIETO (1986); RAVÉ PRIETO y RUIZ BARRERA (2003).



ANÓNIMO LOMBARDO

La resurrección de Lázaro

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 160 x 120 cm

Sevilla. Colección particular Familia Blanco Picabia

Este interesante cuadro de la escuela italiana del siglo XVII es testimonio activo del fecundo mercado coleccionista en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX. En particular se ofrece como ejemplo de aquellas pinturas que el celebrado Deán López Cepero reunió en su impresionante colección. Nuestro cuadro no aparece entre los que se encuentran registrados en 1813 en el inventario de bienes del Deán, mientras sí lo encontramos incluido, sólo dos años después de la muerte de don Manuel, entre las obras catalogadas en un folleto editado con ocasión de la subasta sevillana promovida por sus herederos. Allí, en la entrada número 501, aparece una escueta referencia a una «Resurrección de Lázaro, figuras de cuerpo entero. Alto 6 pies, 8 pulgadas; ancho 5 pies 2 pulgadas», sin mayores indicaciones de su autoría o cronología. En esta ocasión el cuadro tuvo que encontrar,

con toda probabilidad, un comprador porque no aparece citado entre las pinturas llevadas a la subasta parisina de los bienes del Deán en 1868.

Se trata de una obra muy equilibrada en su estructura general y en el contrapuesto de los colores, manifestando, todavía, reflejos de la escuela *manierista* hija de la contrarreforma lombarda. Encontramos señales de similitud con la pintura más temprana de Antonio Busca; sin embargo, el lienzo sevillano presenta dudas e incertidumbres muy parecidas a las de gran parte de las pinturas de figura entera de Pietro Martire Neri, sobre todo en relación a la presencia de los volúmenes humanos en el espacio escenográfico y, finalmente, por una rigidez general en las poses de los diferentes personajes.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGO DE LOS CUADROS Y ESCULTURAS (1860), nº 501, p. 40; CATÁLOGUE DU TABLEAUX ANCIENES (1868); PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 71; MACHAN CANTISAN (1979), pp. 91-98; BANDERA (1989), p. 828; DE PASCALE (1989), pp. 657-658; DE ANTONIO (1996), pp. 41-59; SALORT (2002), pp. 119-121.



SEGUIDOR DE LUCA GIORDANO

San Jerónimo penitente, c. 1600-1699

Óleo sobre lienzo. 176 x 255 cm

Sevilla. Real Monasterio de Santa Paula

La pintura que representa a San Jerónimo es de un gran interés. Obra napolitana próxima al círculo de Lucas Giordano, líder indiscutible de la pintura napolitana durante la segunda mitad del siglo XVII. Antes de la llegada de Giordano a Madrid en la primavera de 1692, su nombre y su obra eran ya conocidos, al menos en los círculos de la Corte y la nobleza que habían tenido algún contacto con el mundo napolitano. Palomino menciona que su prestigio se había extendido por toda Europa y especialmente por España, «por lo que todos los virreyes traían y enviaban las pinturas suyas». Las obras enviadas desde Nápoles para el Conde de Peñaranda, el Marqués del Carpio y el Conde de Santiesteban fueron abundantes. Todo ello condicionó una evidente admiración y una cierta expectativa. Obra cercana a Lucas Giordano es este *San Jerónimo*, que sirve de muestra de las intensas relaciones de intercambio artístico entre Italia y Andalucía a lo largo del Seiscientos, sobre todo con Sevilla, que junto con Madrid, eran los centros artísticos más significativos.

El verdadero protagonista del cuadro es el Santo, que ora ante una piedra constituida en altar, donde en una rama rota ha colocado el crucifijo. Se representa en medio de un paisaje, arrodillado, portando en su mano derecha una piedra. Dirige su mirada hacia el crucifijo que tiene delante. Viste paño de pureza y túnica roja que deja caer sobre su hombro izquierdo. Delante del Santo, sobre el suelo, figura la calavera sobre un libro abierto y tras él, el león, como símbolos de su iconografía. Además figuran las manos de un ángel que con la trompeta anuncia que la hora del Juicio Final ha sonado ya. Al fondo podemos apreciar un amplio paisaje nocturno. La composición se carga de una enorme fuerza dramática gracias al

intenso tenebrismo de su iluminación, mucho más sofisticado con el empleo de medias luces que le permiten crear una sensación de profundidad, y al gesto retórico de los brazos del Santo abiertos y la mirada perdida en el anuncio del ángel, consiguiendo establecer una relación más estrecha y convincente con el espectador. La escena está resuelta admirablemente, así como la aplicación de un colorido matizado, dispuesto con una pincelada firme y vigorosa. En esta obra, el gesto y actitud de San Jerónimo marca la escena, acentuando la rotunda energía moral del Santo arrobado en su penitencia. Obra de empeño, especialmente en la descripción de la anatomía del Santo que, arrodillado en el interior de la cueva, manifiesta el arrepentimiento de sus pecados con expresión solemne y aspecto monumental. Asimismo, son de alabanza los detalles de naturaleza muerta que acompañan la escena.

La capacidad de inventiva y lo rápido y eficaz de la técnica de Giordano hubo de sorprender y admirar, dando lugar al nacimiento de ciertas leyendas sobre el pintor, que tuvo un gran taller. El propio Palomino comenta al hablar de sus discípulos españoles que tuvo innumerables, «pero pocos que aprovecharan, porque era más práctico que teórico, y los discípulos se dejaban llevar de aquella facilidad con que veían pintar a su maestro y queriendo seguir lo mismo, se perdían por faltarles aquellos fundamentos de estudio con que fue dirigido Giordano en sus principios». Palomino sólo menciona a los discípulos italianos más adelantados, Simonelli y Paolo de Matheis. En este círculo se realizaron numerosas copias y versiones de obras de Giordano, algunas retocadas por el propio maestro, algunas de las cuales fueron adquiridas por el Marqués del Carpio.

[L.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1980), p. 128.



ANÓNIMO FLAMENCO

Retorno de la Huida a Egipto, c. 1650-1690

Óleo sobre lienzo. 166 x 206 cm

Antequera (Málaga). Real Colegiata de San Sebastián, N° Inv.: 2901500310139.000

San Mateo fue el único evangelista que trató el episodio de la *Huida a Egipto* (Mt. 2:13-15). Lo hace brevemente, narrando cómo un ángel del Señor se aparece en sueños a José y le ordena que vaya a Egipto con su mujer y su hijo porque Herodes buscaba al niño para asesinarlo. Fue en los siglos V y VI cuando esta representación se incluirá en los ciclos de la vida de Cristo y de la Virgen, tratándose con gran emotividad este hecho anecdótico. Fueron los textos apócrifos, como los de Jacobo da Vorágine, quienes aumentaron el corto fragmento del Evangelio del apóstol en la Edad Media, asociándole otros momentos en el itinerario de la Sagrada Familia hacia Egipto y su regreso a Nazaret. En todos ellos, el paisaje fue adquiriendo una importancia predominante en el desarrollo de las escenas, en unos casos dinámica como *La Llegada a Sotina* o *La Matanza de los Inocentes* y en otros casos estática como *El Descanso* o *El Sueño de José*. Paralelamente, se fueron otorgando valores simbólicos a los diferentes elementos de dicho paisaje, los cuales remitían a textos del Antiguo Testamento y a milagros que realizó la Sagrada Familia durante su viaje: el tragal, la palmera o el río.

La iconografía del *Retorno a Nazaret* aparece por primera vez en el Evangelio apócrifo del Pseudomateo. Está ligada indisolublemente al tema de la Huida a Egipto, ya que plantea el viaje de vuelta que realiza la Sagrada Familia a Palestina tras la muerte de Herodes. Fue un episodio que tuvo poca presencia en el Barroco porque ofrecía cierta confusión, con similitudes y diferencias entre estas dos temáticas que hicieron que esta representación quedase relegada a un segundo plano.

En la obra expuesta, el Niño Jesús camina de la mano de su madre, que le ofrece su mano derecha. El Niño mira a su madre mientras deja en un segundo plano a San José, que lo flanquea por la izquierda para salvaguardarlo del peligro, y porta en su espalda maderas y sus útiles de carpintería. Se ha prescindido del asno, recurso iconográfico que irá desapareciendo progresivamente en el siglo XVII. Sobre sus cabezas dos ángeles con forzados escorzos, marcan el camino de la Sagrada Familia con una lluvia de rosas. Según las fuentes apócrifas, estos ángeles fueron enviados por Dios para guiarlos

y ayudarlos durante el viaje. A la espalda de José aparece una palmera datilera, que según el relato del pseudo-Mateo, torcía sus ramas para proporcionarles sombra y ofrecerles alimentos con sus frutos. Además, la palma se convertirá en el símbolo indiscutible del martirio y de la gloria de los Santos. A la izquierda, un sinuoso río se abre paso en el paisaje, dejando al lado un campo de trigo. El río, según el texto apócrifo, habla del paso realizado en una barca de pescadores con un ángel que los protegía, y nos remite al camino que realiza Jesús, semejante al viaje de Moisés conduciendo al pueblo de Israel. Por otra parte, el trigo recogido en el campo narra el milagro de las espigas que realiza la Virgen para confundir a los soldados de Herodes. Se completa el cuadro con dos personajes: un pastor con su rebaño de ovejas y un campesino que prepara su cabalgadura sobre una mula. En el conjunto se manifiesta un interés por representar una escena idílica, donde los personajes que la componen subliman la realidad humana de un mundo místico, y hacen del tema religioso una anécdota cercana y cotidiana.

Aunque se trata de una pintura anónima, es evidente que ofrece claras referencias a la obra de Rubens. Además, el tratamiento del paisaje refleja la impronta de este artista flamenco, que tuvo como precedente la obra de un maestro del siglo XVI, Pieter Brueghel. Se piensa que esta obra pudo ser una copia de van Dyck, el discípulo de Rubens que mejor supo plasmar su propio estilo sin renunciar a las reminiscencias del periodo de su formación en el taller de su maestro. Ciertamente es que el pintor de la obra expuesta utilizó como referente la estampa del *Retorno de la Huida a Egipto*, de Luc Vosterman, que realizase sobre composiciones de Rubens y van Dyck. El artista añade elementos nuevos, como los dos ángeles y omite otros como el asno, pero plantea claras similitudes entre las imágenes de la Virgen, que en ambas representaciones luce un sombrero de peregrina, con ampulosas vestiduras y profundos pliegues. En la pintura y la estampa se establece una relación visual directa entre el Niño y María, estructurando la composición a través de una diagonal invisible. En la Iglesia de San Cayetano (Córdoba) se conserva una obra de fray Juan del Santísimo Sacramento, que repite el mismo esquema compositivo a partir de la estampa

de Vosterman, siendo al igual que la obra expuesta, de factura más tosca y áspera que la fuente original. Tanto la figura de la Virgen María como la del Niño han sido retocadas a lo largo del tiempo, sufriendo importantes cambios estéticos que han endurecido sus rasgos faciales y han complicado la lectura de la obra.

El influjo de Rubens y van Dyck en la Andalucía barroca no sólo se produjo a través del tráfico artístico de sus propias obras, sino también a través de los grabados y estampas que se realizaron a partir de la labor pictórica de estos artistas. Su trabajo sirvió como punto de partida a muchos pintores andaluces para desarrollar sus creaciones.

[D.CH.R.]

BIBLIOGRAFÍA

CLAVIJO, 1993-1994, p. 1.345.



COPIA DEL ORIGINAL DE BARTOLOMEO CAVAROZZI

Desposorios Místicos de Santa Catalina

Finales del siglo XVI / comienzos del XVII

Óleo sobre lienzo. 194 x 144 cm

Sevilla. Real Monasterio de Santa Paula

Bartolomeo Cavarozzi es uno de los artistas de la primera mitad del siglo XVII que mayor trascendencia tuvo para entender la contaminación de la pintura española por las novedosas líneas artísticas que estaba proponiendo el caravaggismo internacional, debido principalmente a su estancia en España entre 1617 y 1619, junto con su mecenas, Giovan Battista Crescenzi. Es en este particular marco en el que debemos de situar nuestra obra, que no es otra cosa que una de las diferentes versiones del modelo de los *Desposorios Místicos de Santa Catalina*, cuyo prototipo de referencia sigue siendo el cuadro del Museo Nacional del Prado. Una cuadro cuya calidad se encuentra refrendada por la amplia mayoría de la crítica. En cambio la pintura del Monasterio de Santa Paula de Sevilla tiene una atormentada situación crítica, sobre todo en lo que se refiere a su condición de versión original o de copia posterior, como demuestra el cambio radical de opinión experimentado en la atribución por parte de Pérez Sánchez entre 1964 y 2005. Pese a estas diatribas individuales, se trata de una pintura de excelente calidad que repite, sin excesivas variantes, los modelos iconográficos del prototipo. Una parte de la crítica ha pormenorizado, desde el punto de vista filológico, las tipologías de las variantes, reconduciendo el cuadro sevillano en el marco de una segunda estructura iconográfica, cuyo prototipo pertenecía a la colección milanese de Gilberto Algranti. En particular ha llamado la atención, aparte del gesto de la Virgen –intenta mirar hacia el espectador–, la introducción de una sandalia, circunstancia que ha sido convertida en punto de referencia clave para la datación del cuadro hacia 1616-1619 (sic) y para considerarlo como una réplica autógrafa. Sin embargo han pasado desapercibidos algunos elementos relacionados con el contexto sevillano que queremos señalar en esta ocasión.

En primer lugar este cuadro confirma el interés temprano hacia el naturalismo italiano, declinado a través de los intérpretes del caravaggismo, entendido y adecuado a los contextos devocionales y cortesanos propios de los años triunfantes de la Contrarreforma europea. Además, el hecho de que la pintura ingrese en el Monasterio sevillano desde la colección del Duque del Infantado, siendo aportación personal de Cristina de Arteaga en ocasión de su entrada en la orden jerónima, no hace sino confirmar los límites de la historiografía artística respecto a los criterios de evolución de las pinturas de devoción y de su función contextual por parte de los religiosos. En tal sentido nos parece que su condición de original o de copia resulta un elemento casi marginal respecto a la importancia y al valor contextual de la pintura, que viene confirmado tanto por su origen, como por su localización actual en el Convento de Santa Paula. De hecho, Valdivieso y Morales la recuerdan como una de las obras de mayor valor entre las que decoran la Sala Capitular del Monasterio. Una circunstancia que es necesario subrayar en cuanto estamos en la «dependencia más importante» del gran claustro principal, donde se conservan las pinturas de mayor calibre artístico. Quizás en tal sentido merece la pena recordar que los *Desposorios Místicos de Santa Catalina* comparten espacio visual (e ideológico) con el *San Jerónimo*, copia de Alberto Durero o con la más débil versión de la *Inmaculada Concepción*, una pintura de finales del Siglo XVI, rica de una simbología didascálica que, si bien se aleja radicalmente de nuestra obra desde el punto de vista formal, pretenda responder a las mismas tensiones devocionales.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI, pp. 77-78; LONGHI (1943), p. 31; CATURLA (1948), pp. 32-33; MOIR (1964), p. 97; PÉREZ SÁNCHEZ (1964), pp. 22-23 y 47, lám. 19b; PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 252; NICOLSON (1979), p. 42; VALDIVIESO-MORALES (1987), pp. 125 y 139, lám. 138; PÉREZ SÁNCHEZ (2005), nº 27, p. 182.



PEDRO PABLO RUBENS (copia)

Desposorios místicos de Santa Catalina y otros santos

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 247 x 276 cm

Sevilla. Universidad, N° Inv.: 923-00-REC-Pint

Son varios los problemas que plantea esta interesante pintura, y de muy distinto orden. La obra es una copia realizada en el siglo XVII del original de Rubens en el Museo del Prado (79 x 64 cm, n.º inv. 1703) que es, a su vez, boceto final o réplica reducida del gran cuadro de altar que el mismo maestro realizó hacia 1628 para la Iglesia de los agustinos en Amberes (564 x 401 cm). Se conocen, además, bocetos en el Museo de Bellas Artes de Viña del Mar (Chile) y, dos, en el Staatliches Museum de Berlín, así como otra copia en la Catedral de Toledo. Su compleja y poco frecuente iconografía ha provocado que tanto al original, como a las diversas réplicas, bocetos o versiones de esta pintura de Rubens, se las conozca bajo títulos diferentes como *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, *La Virgen venerada por los Santos*, *La Virgen rodeada de santos*, *La Sagrada Familia rodeada de santos* o, tal como se la denominaba en el Inventario de la Universidad de Sevilla de 1864, *La Virgen con el niño Jesús, S. José y varios Santos*. Parece claro que la escena principal que transcurre en el alto pedestal se corresponde a la de los desposorios de Santa Catalina y que habría que buscar en el ámbito histórico de los agustinos de Amberes, para el que se hizo el original, la explicación de la presencia del numeroso grupo de santos que la acompañan (Catalina, Pablo, Pedro, Magdalena, Clara de Monfalcone, Apolonia, Inés, Jorge, Sebastián, Guillermo de Aquitania, Agustín, Laurencio, Nicolás de Tolentino –o Benito– y Juan Bautista).

El original del Prado procede de la testamentaria del pintor y se sabe que fue regalado a don Francisco de Roches por su intermediación en una compra de cuadros para Felipe IV. Posteriormente aparece formando parte de la colección de don Luis Méndez de Haro y Guzmán (Valladolid, 1598-Madrid, 1661), Marqués del Carpio y valido de Felipe IV. De allí pasaría a la colección real en 1690, cuando en la almoneda de los bienes de su hijo, don Gaspar de Haro, se tomaron una serie considerable de alhajas y cuadros (entre ellos los bocetos sobre tabla, también de Rubens, para la serie de *Triunfos* eucarísticos, hoy también en el Prado) en pago de las deudas que la Casa de Carpio tenía con la Real Hacienda. Probablemente, la copia de la Universidad sevillana fue realizada por encargo de los Marqueses del Carpio durante los años que éstos poseyeron su original, desconociéndose para dónde y para quién se hizo la copia, y cómo llegó hasta la Casa Profesa de los jesuitas sevillanos, origen de la colección de pinturas universitaria. La copia no sólo es de tamaño mucho mayor que el original sino que por algún motivo desconocido transforma sus proporciones, pasando a tener un formato ligeramente apaisado. En cuanto a la cuestión de la autoría de la misma hay que señalar, por una parte, la notable calidad de la pintura y, por otra, los rasgos característicos de los rostros de la Virgen, Santa Catalina y los niños, muy diferentes a los del original, y que recuerdan a los que pintaba el madrileño José Antolínez (Madrid 1635-Madrid 1675).

[F.J.C.V.]

BIBLIOGRAFÍA

PUYVELDE (1952), pp. 172-173; STEPANOW (1958), LXXIX; MUSEO (1996), p. 341; FALCÓN (1997), p. 22; SALAMÓ (2002), pp. 295-300; CORNEJO (2004).



GIACOMO CREPI «IL CERANO»

Virgen con el Niño Jesús y San Francisco

Finales del siglo XVI / comienzos del XVII

Óleo sobre lienzo. 192 x 145 cm

Sevilla. Colección privada

Esta *Virgen con el Niño y San Francisco* es una obra muy interesante a la hora de evaluar con precisión las características propias de la cultura visual de los artistas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. En primer lugar quedan evidentes las alusiones a maestros célebres y obras de mucha importancia como *La Madonna degli Scalzi* de Ludovico Carracci, en la postura de San Francisco y más en general por la estructura de la composición; o la *Madonna de los Palafreneros*, por la posición en la que los pies de madre e hijo pisan, aplastándola, la cabeza del dragón. Claras alusiones, ambas, a la función mediadora de la Virgen en el proceso de la Redención, interpretado, además, con fuertes acentos ideológicos próximos a las posturas de los padres franciscanos. Una orden religiosa que, recordamos, no simplemente era partidaria de la *Inmaculada Concepción*, sino que, desde el siglo XV, la había considerado parte imprescindible de su religiosidad, como confirmaron las actuaciones del papa Sixto V. Unas posturas que, finalmente, les había llevado a un enfrentamiento de tanta envergadura con los padres dominicos, y que llevaron al Cardenal Del Monte, futuro Papa Julio III, a considerar oportuno suspender las sesiones del Concilio de Trento dedicadas a esta cuestión por «evitar otro cisma». La cercanía de Cerano al mundo franciscano resulta ampliamente documentada, sobre todo hacia los años tempranos de su actividad por medio de obras como *La Virgen con el Niño que entrega el cordón a San Francisco en presencia*

de Sixto V, santos y un mecenas de Santa María Nuova de Abbiategrosso, donde, pese a la mayor amplitud de la composición general, llama la atención la similitud del rostro de San Francisco, que parece sacado de un mismo modelo, y que, finalmente, se repite en el dibujo de Austin (Texas). De mayor envergadura es la relación con el rostro y la postura de la Virgen, que aunque con las debidas diferencias, muestran elementos comunes o por lo menos de referencia a modelos que recurren también en otras obras de Cerano. Nos referimos en tal sentido a la *Virgen con el Niño, San Antonio de Padua y San Siro*, del Duomo de Pavía y a los dibujos de la Ambrosiana de Milán y a los de la Accademia de Venecia. El conjunto de estas referencias permite adscribir la pintura, desde el punto de vista formal, a los contextos más cercanos al mundo de Giacomo Crespi «Il Cerano», confirmando las diferentes posturas críticas que ha planteado los nombres del propio maestro, de su hermano Ortensio, de su discípulo Melchiorre Gherardini, hasta llegar a suponer que pueda tratarse de una copia de un original perdido y quedando definitivamente descartada la hipótesis que pueda tratarse de una pintura de escuela aragonesa. La reciente presentación por Rosci, de una *Inmaculada y Santos* atribuida a Ortensio Crespi, colocaría la pintura en un punto intermedio entre este autor y su hermano mayor, pudiendo tratarse hasta de una obra de colaboración entre los dos.

[M.M.]

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1965), p. 353; BRIGSTOCKE (1974), p. 691; BRIGSTOCKE (1976), p. 104; ROSCI (2000), p. 290; BOBER (2005), nº 73, pp. 250-255; DELL'OLMO (2005), nº 6, pp. 114-115; WARD NEILSON (2005), nº 63, p. 240.



ANÓNIMO (copia de Jacob Jordaens)

Piedad

Segunda mitad del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo. 205 x 153 cm

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Iglesia de Santo Domingo

El tema de la *Piedad* fue uno de los más reiterados en la religiosidad popular barroca. El momento en que la Virgen como Madre muestra el cuerpo de su Hijo muerto en el regazo se convirtió en un auténtico emblema para una sociedad inmersa en contrariedades y sufrimientos. Numerosos pintores europeos interpretaron este tema proveniente de estampas medievales, dotándolo de ciertas particularidades, especialmente al paisaje en el que se desarrolla la escena. Este lienzo de la *Piedad* es una copia exacta del original de Jordaens que se conserva en el Museo del Prado de Madrid, que según Díaz Padrón procede de la Iglesia de San Alberto de Sevilla. En sus estudios sobre el lienzo halló una réplica con intervenciones de taller en la Rubenshuis de Amberes, y otras con algunas modificaciones más evidentes en el Kunsthalle de Hamburgo y en la Beguinage de Amberes. Por otra parte, la abundancia de dibujos preparatorios de este tema le llevó a resaltar la importancia que para Jordaens tuvo esta composición pictórica.

En el cuadro expuesto la escena sigue un esquema triangular. En la parte inferior se presenta a Cristo muerto, dibujado en un complicado escorzo, sobre las rodillas de su Madre y acompañado por dos de las Marías, destacando la Magdalena con un elaborado peinado, que se arrodilla de espaldas al espectador para quitarle las espinas de la cabeza. Al centro sobresale la delicada figura de la Virgen, con el rostro contenido de dolor, mirando al cielo y extendiendo el brazo derecho en actitud suplicante. A los lados se colocan los varones, apareciendo de perfil a la derecha San Juan, con las manos cruzadas en señal de oración, mientras a la izquierda se sitúa Nicodemo, asomándose tímidamente al grupo, junto a José de Arimatea, que envuelto en un elaborado manto se recuesta sobre la escalera del descenso, al tiempo que dirige una mirada perdida al cuerpo yacente de Cristo. Completa la escena un pequeño bodegón en la parte inferior del cuadro, con una jarra plateada que se vuelca sobre el recipiente de agua utilizado para limpiar el cadáver.

Para la composición de la obra original Jordaens se basó en la *Piedad* de Miguel Ángel, muy divulgada por toda Europa a través de los grabados de

Giulio Clovio. Otros contemporáneos del artista flamenco repitieron el mismo tema, como Van Dyck, de cuya *Piedad* conservada en la Alte Pinakothek de Munich pudo haber tomado Jordaens los efectos de teatralidad en torno a la efigie de la Virgen. Para los personajes que acompañan a Cristo muerto y su Madre, el pintor empleó algunos modelos característicos de su repertorio figurativo. Así, la santa mujer que besa la mano de Jesús es la esposa del pintor que también aparece en la *Adoración de los Reyes y de los Pastores* de Frankfurt y Amberes. El San Juan de majestuoso manto rojo es el mismo joven hierático de la *Adoración de los Pastores* de Estocolmo y del *Sacrificio de Isaac* de Breda. Otro de los modelos habituales que incorpora el artista es el retrato de Abraham Graephus, que aparece colocado al fondo en el papel de Nicodemo.

La información más antigua conocida sobre la procedencia de esta obra la sitúa a principios del siglo XX en la Capilla de la Hermandad de la Virgen del Rosario del municipio sevillano de San Juan de Aznalfarache. En el año 1936 los hermanos de la Cofradía salvaron junto a otras piezas este cuadro de la *Piedad*, que sería trasladado a la Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Una década más tarde, el Cardenal Segura ordenó que el óleo formara parte del ajuar enviado al edificio del Instituto Eucarístico Diocesano, erigido en la antigua aduana de Bonanza, en Sanlúcar de Barrameda, en donde presidió el comedor de los alumnos. Una vez que su sucesor, el Cardenal Bueno Monreal, dispuso la venta del recinto a los Hermanos Maristas en 1954, los bienes muebles allí existentes se trasladaron a Jerez de la Frontera, a excepción de algunas obras, como esta *Piedad*, que por mediación del entonces delegado episcopal de patrimonio de la diócesis hispalense fueron enviadas a la Parroquia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, donde actualmente se encuentran.

La obra fue sacada a la luz en 1985 por el pintor gaditano Julio Ceballos, quien en un artículo periodístico expuso su inquietud por demostrar, frente a la conservada en el Prado, la autoría de Jordaens en el lienzo sanluqueño. Este cuadro de la *Piedad* parece una copia dieciochesca que fuera realizada

a partir del original conservado entonces en la Iglesia de San Alberto de Sevilla. Si tal hipótesis fuese cierta cabría relacionar la pintura con el marco que presenta, lo que llevaría a datarlo en el último tercio del siglo XVIII.

[F.M.G.]

BIBLIOGRAFÍA

CEBALLOS (1985), pp. 6-9.



DOMENICO GISCARDI

Inmaculada Concepción, 1774

Tallada en madera de cedro dorada, estofada y policromada. 240 x 120 x 90 cm

Cádiz. Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja

El extremeño Alejandro Saavedra fue el escultor que recibió el encargo del Cabildo eclesiástico de Cádiz para realizar en 1639 el retablo mayor de la Iglesia de Santa Cruz, primitiva catedral de la ciudad hasta el año de 1838. La obra se ejecutó en madera de cedro dorada y policromada frente al creciente uso de mármoles genoveses que llegaban hasta Andalucía por vía marítima, perfilando fachadas e interiores de templos gaditanos y creando un fuerte contraste estético en la ciudad. Junto a Saavedra trabajó otro artífice afincado en Andalucía, el palentino Alonso Martínez, que fue responsable de ejecutar el repertorio iconográfico del retablo junto al pintor Juan Gómez Couto en 1658.

La estructura de este manifestador de imágenes es sencilla. Se compone de un banco, tres calles y dos pisos en altura. La calle central, más alta y ancha que las laterales, se encuadra con un doble orden de columnas salomónicas, acogiendo en la parte superior *La Exaltación de la Santa Cruz*, advocación titular del templo. Esta alegoría está sostenida por querubines y acompañada por una corte celestial de ángeles mancebos y músicos. La hornacina central la ocupa un apostolado que custodia la imagen de *La Inmaculada Concepción*, del imaginero genovés Doménico Giscardi. Flanquean *La Santa Cruz* dos mártires de Cádiz, Santa Marta y Santa Susana, y colateralmente a la Inmaculada se disponen dos nichos con las imágenes de San Pedro y San Pablo respectivamente, articulándose esta parte de la máquina retabística con columnas corintias y pilastras acanaladas. Completan el programa iconográfico los dos santos patronos de Cádiz y su Diócesis, San Servando y San Germán, así como los dos primeros obispos gaditanos, San Epitacio y San Basileo. El retablo queda enmarcado por el arco toral del testero de la iglesia, rematado en su clave por la representación alegórica de la Caridad. En los puntos de arranque del mismo arco se recogen otras dos virtudes teologales, la Fe y la Esperanza. *La Inmaculada* de Giscardi preside este retablo barroco, sustituyendo a un tabernáculo labrado en plata y ébano de Indias que realizase el propio Alonso Martínez, y que ocupaba dicha hornacina junto a otra Inmaculada, realizada también por el escultor palentino, de menor proporción, que se conserva en la Catedral Nueva.

Giscardi recibe el encargo de realizar la Inmaculada para el retablo mayor de la capilla del Sagrario, edificada a finales del siglo XVII y concluida por Torcuato Cayón hacia 1770. Esta capilla es conocida como el Torreón de Santa Cruz, por su austeridad y apariencia defensiva. El Conde de Maule describe este espacio en su *Viaje a España* y nos relata su decoración y exorno, detallando la ubicación de *La Inmaculada* y de los retablos que la flanqueaban. No especifica si detrás del retablo mayor de la capilla Sagrario pudiese existir un camarín para la Virgen, pero existen elementos en la propia arquitectura que lo evidencian. Según Jesús Romero Benítez y José Luís Romero Torres podría haber existido un espacio ganado al exterior para tal efecto, con escaso desarrollo en planta y que no hubiese sido recogido en planos ni grabados. Pudo también existir un cristallino, que proporcionase iluminación al interior de la capilla e incrementase el efectismo y la teatralidad barroca, con la posibilidad añadida de ver desde fuera la propia imagen de la Virgen. Sobre el retablo, dice Maule, colgaba la pintura del *Viático de San Fernando* o *La Última Comunión de San Fernando*, atribuida a Valdés Leal en algunos casos, o a su hijo Lucas Valdés en otros. Tras la limpieza realizada en el lienzo para la muestra, ha salido a la luz la firma del pintor Antonio Hidalgo, la cual se aporta como dato inédito en este catálogo y que desestima las opiniones anteriores en torno a la autoría de la obra.

La Inmaculada de Giscardi reposa sobre dos querubines que la sostienen y le abren paso a través de una masa nubosa. La imagen viste un manto azul con amplios roleos dorados que se enlazan y adquieren volumetría y relieve al estilo rococó. Cierra esta prenda una orla ancha con ornamentación vegetal más abigarrada que el resto del manto, cuyo revés se intensifica en un dorado neto y bruñido. El ropaje cae por los hombros de la Virgen describiendo profundos pliegues hasta recogerse sobre el brazo derecho de la imagen y cubriendo parte de la pierna izquierda. El manto se abre y deja ver una túnica blanca ceñida por un cíngulo sobre el vientre de la Virgen, repitiendo los mismos motivos decorativos y mostrando el estado de buena esperanza de María. La escultura refleja una estructura interna que contrapone volúmenes y los equilibra. Así, el artista dispone la cabeza de la Virgen, de mirada baja y fija en

un punto, hacia la izquierda y las manos unidas en actitud de oración hacia el lado contrario. De esta forma, la postura de la Virgen dinamiza esta talla de fuste rígido e incrementa un *movimiento estático* con la flexión de la pierna derecha con la que humilla a la serpiente, según la cita del Génesis (3, 14-15), y con el propio gesto contenido. Igualmente, el pie contrario pisa una luna con los picos hacia arriba, como narra el libro del Apocalipsis (12, 1-17), donde relata la aparición en el cielo de una mujer encinta envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y con una corona de doce estrellas gritando con dolores de parto. En este sentido, el artista sigue las pautas de Antón María Maragliano.

Esta pieza refleja las características de un estilo que se importó de Italia y que se afincó en la Península, siendo fuente de inspiración para muchos escultores andaluces de la segunda mitad del siglo XVIII que mantenían contacto con la capital madrileña y con una actividad escultórica que se adaptaba a la arquitectura. Tras la limpieza y restauración del retablo para la exposición de Juan Carlos Pérez Ferre y Sebastián Fernández Aguilera, observamos como *La Inmaculada* ha recuperado muchos matices de su revestimiento original, así como el efecto sugestivo del estofado que realizase el dorador José de Arenas el mismo año de su hechura, como así consta en la documentación encontrada. La policromía de la pieza estaba enturbiada por la presencia de suciedad, humo y barnices oxidados, ocultando unos tonos más suaves de los que presentaba por la acumulación de restos y repintes.

[D.CH.R.]

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN SOLÉ (1966), pp. 269-271; ANTÓN SOLÉ (1975), p. 14; HORMIGO SÁNCHEZ (1986), pp. 87-95; PÉREZ DEL CAMPO (1988), pp. 11-15; ARANDA LINARES, HORMIGO SÁNCHEZ y SÁNCHEZ PEÑA (1993), pp. 76-82; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ (1995), p. 46; AA.VV., GUÍA ARTÍSTICA DE CÁDIZ Y SU PROVINCIA (2005), v. I, pp. 26-27; ROMERO TORRES (2005); SÁNCHEZ PEÑA (2006), pp. 125-146.



ANÓNIMO ITALIANO

Pila Bautismal

Primera mitad del siglo XVII

Labrado en mármol. 125 x 138 cm

Cádiz. Iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja

La ciudad de Cádiz se vio favorecida en los siglos XVII y XVIII por una frenética actividad comercial establecida entre Andalucía, América y el continente europeo. A través de las rutas marítimas, Cádiz tuvo un papel destacado en las transacciones con Italia, y en especial con la Nación Genovesa, que por su relevancia llegará a fundar una colonia ligur en la ciudad, marcando profundamente a la población receptora. Los artistas locales fueron rechazados por los foráneos ya que eran incapaces de plasmar la estética italiana. De esta forma arribaron a la Península maestros genoveses que recrearon el refinado gusto de sus talleres de procedencia en iglesias y templos. Fueron estos artistas los que mantuvieron relaciones comerciales con Italia, tanto con los talleres familiares como con otros miembros del gremio. La mayoría de los que intervinieron en obras gaditanas son maestros anónimos que emigraban de su tierra natal ante la impotencia de no poder destacar en un panorama artístico que los ocultaba ante los grandes nombres del Barroco italiano.

La capilla de la Nación Genovesa fue construida en la Iglesia de Santa Cruz como panteón funerario y estaba destinada a acoger miembros destacados de este pueblo en la ciudad de Cádiz. Además, se realizaban celebraciones religiosas en un espacio privado que evocaba sus orígenes y representaba el poder económico del colectivo genovés asentado en la población gaditana. Posiblemente, el retablo de esta capilla fuese una de las primeras obras de los hermanos Andreoli en la ciudad, aunque se realizase en los talleres de los primos Orsolino en Génova. Tras esta obra se encargarían dos importantes trabajos a Andrea Andreoli, la fachada de la Iglesia de Santa Cruz y el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, en el Convento de Santo Domingo; trabajo este último que sería también realizado en talleres de Génova y transportado en piezas a Cádiz en diferentes barcos, aunque no tenemos pruebas documentales de que los artífices fuesen los Orsolino. Desde un punto de vista histórico y artístico, cabe la posibilidad de que la pila bautismal que se ofrece en discurso de la exposición formase parte de uno de estos envíos, ya que se aprecian ciertas similitudes estéticas entre el cinturón de querubi-

nes tallados en la taza de la pila con los dispuestos en las entradas a la sacristía de la Iglesia y los atlantes que sostienen la mesa de altar del retablo de los Genoveses. De Tomaso Orsolino se conoce un proyecto para la fábrica de una fuente en Génova de temática mitológica, con esculturas de bulto redondo de una ninfa y un unicornio. Este documento lo encontramos en el Archivio di Stato y recoge el diseño original de Orsolino, donde prescinde de los relieves de temática religiosa que ocupan la pila de la Iglesia de Santa Cruz y los sustituye por un sistema de veneras en el fuste y en la parte externa de la taza. Ambas piezas manifiestan un esquema tipológico idéntico, que nos hace pensar que pudieran ser de la misma factura o copia de un modelo original.

La capilla bautismal de la iglesia de Santa Cruz, *Catedral Vieja* de Cádiz, se sitúa en el último tramo de la nave del Evangelio de dicho templo, presentando una cubierta de crucería sobre arcos de medio punto, ya que la estructura tardogótica es anterior al saqueo anglo-holandés de 1596. Fue levantada por el obispo Pedro Fernández de Solís a finales del siglo XV. Ocupa el centro de este espacio la pila bautismal, realizada en mármol blanco de Carrara y traída desde Génova en el siglo XVII. Se sabe que en esta pila recibió bautismo el Beato Diego José de Cádiz el tres de abril de 1743, como queda reflejado en una inscripción. La pieza está compuesta de tres partes claramente diferenciadas: un basamento, un soporte abalaustrado y la taza. El primero de estos elementos es de planta cuadrangular e impera la línea recta en las diferentes molduras que lo componen, otorgándole un aspecto rígido que contrasta con la suavidad de líneas curvas del resto de la pieza. El tránsito de la basa al fuste se produce por un estrangulamiento del balaustre en su parte inferior, utilizando una moldura cóncava que produce el cambio de la sección cuadrada a la circular, para ensancharse bruscamente y crear un espacio dilatado donde se talla un bajorrelieve que representa el *Bautismo de Cristo*. En esta escena aparece San Juan Bautista derramando las aguas bautismales sobre la cabeza de Cristo en el río Jordán, que desprovisto de sus vestiduras se agacha humilde para recibir el sacramento. Destaca la pluralidad de puntos de vista y

el juego de planos en el relieve, como la frontalidad del Bautista y el perfil de Cristo, además de la ingenuidad en el tratamiento de la perspectiva en la recreación del río. La escena se corona con colgaduras tratadas como guirnalda floral que caen con gravedad por el perímetro del fuste. Un collarino recoge cuatro rosetas que corresponden a cada uno de los lados del cuadrado de la base. Esta moldura da paso a la taza de la pila, cuyo amplio diámetro guarda escasa relación con la reducida planta del soporte. Dicha taza está dotada en su interior de un recipiente para el agua bendita y los objetos litúrgicos que intervienen en la ceremonia. La iconografía de la pieza se completa con un relieve de querubines dispuestos en la parte baja de la taza, como si la estuvieran sosteniendo con el vuelo de sus alas.

[D.CH.R.]

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN SOLÉ (1975), p. 14; PÉREZ DEL CAMPO (1988), pp. 11-15; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ (1995), p. 46, AA.VV., *GENOVA E LA SPAGNA. OPERE, ARTISTA, COMMITTENTI, COLLEZIONISTI* (2002), p. 243; AA.VV., *GUÍA ARTÍSTICA DE CÁDIZ Y SU PROVINCIA* (2005), v. I, pp. 24-28.



TALLER DE LOS ORSOLINO. TOMASO ORSOLINO y GIOVANNI TOMASO ORSOLINO

Retablo de la Nación Genovesa, 1671

Calizas y mármoles policromos, encastrados y esculpidos. 100 x 60 x 400 cm

Inscripciones: a lo largo de las cuatro peanas de las hornacinas: «ESTACAPILLAESPROPIADELA / NACIONGINOVESAREEDIFICOSE / CONESTERETABLODEIASPES / YALABASTROSAÑODE1671» - Texto de placa conmemorativa de la primera piedra del montaje del retablo y aparecida durante los trabajos de desmontaje para la restauración: «Año de 1670 en 23 de Jullio día de S / Apolinar se puso la primera piedra desta / Capilla, de la Nacion Genovesa que se / renueva con este Retablo de Jaspes y / alabastros Governando la Iglesia / nuestro muy Sto Padre Clemente / dezi-mo, Reynando en España D. / Carlos segundo, y siendo Obispo / desta S^{ta} Iglesia de Cadiz, el / I^{mo} S^r D F Alonso Vasquez / de Toledo, y siendo mayordomo / Juan Andres Panes».

Cádiz. Iglesia de Santa Cruz (Catedral Vieja)

La capilla de la Nación Genovesa se levanta en el extremo norte de la nave del transepto de la Catedral Vieja de Cádiz, en un lugar predominante del templo: junto al altar mayor, en el lado del evangelio. El retablo está realizado en piedra con diferentes tipos de mármoles y calizas, e incrustaciones con serpentinita y falsa ágata. En 1651 la Nación Genovesa de Cádiz encarga el retablo de su capilla a los escultores genoveses, de origen lombardo, Tomaso Orsolino y Giovanni Tomaso Orsolino. No conocemos el contrato, pero sí tenemos noticia documental de la ruptura en 1666 de la sociedad familiar que formaban ambos escultores desde hacía ya veinte años; en el acta notarial de tal disolución se comprometen a la terminación de la capilla que habían comenzado para la Nación Genovesa en Cádiz. El retablo se empieza a montar el 23 de julio de 1670, como se recoge en la placa conmemorativa de cobre aparecida durante los trabajos previos a la restauración, y se terminó en 1671, como queda documentado en el texto que acompaña al retablo, y que se desarrolla en letras capitales a lo largo de las cuatro peanas de apoyo de las esculturas. El Hermano Mayor de la capilla, don Juan Andrea Panés, confirma esta fecha de finalización, pues declara, al abandonar el cargo el 7 de septiembre de 1671, que el retablo estaba por entero ya montado. Con su «re-edificación», se deja entender que los trabajos de decoración fueron considerados algo más allá del mero ornato retablístico, pues su porte y materiales arquitectónicos parecen querer refundar la propia fábrica. Su extensión por los tres paramentos de la capilla no es novedosa en la tradición retablística española del Barroco, pero su simpleza tectónica y retórica decorativa, basada casi exclusivamente en el significado ornamental del material mármol, le confiere un protagonismo arquitectónico que lo integra en el espacio mismo de la fábrica. Esto sí lo entronca con la tradición italiana, donde la arquitectura, estructuralmente decorativa del mármol, aquí se hace retablo. Éste se compone de cinco calles y único piso, que se construye sobre un doble zócalo. En los muros laterales reproduce igual esquema y lógica arquitectónica que en el frontal, pero reduce su impronta y presencia compositiva al sustituir la rotundidad de las columnas salomónicas de su paramento principal, por el empaque rebajado de pilastras adosadas en los laterales. Su frontal sí se dispone como un retablo en sí mismo. Éste conforma una variante del nuevo tipo seiscentis-

ta de retablo arquitectónico rematado en medio punto. Su perfil semicircular y orden salomónico lo integra en la tradición retablística española de la segunda mitad del siglo XVII, pero la contundente presencia del doble frontón que remata la calle central del retablo, se muestra, por su purismo desornamentado, como una licencia arquitectónica del Tardomanierismo netamente italiano: el frontón curvo partido se abre para cobijar un segundo frontón rectilíneo; éste a su vez se rompe en su línea inferior por la prolongación curva (medio punto muy rebajado) de la calle central que asciende en línea vertical. La calle central destaca al estar flanqueada por dobles columnas salomónicas que son el apoyo del doble frontón descrito. La secuencia vertical de espacios en esta calle se muestra de manera singular: su composición y distribución adapta los huecos a las dimensiones y forma de la imaginaria que debe cobijar. De este modo, la hornacina que acoge la imagen de la Virgen del Rosario, escultura manierista italiana realizada en alabastro policromado a principios del siglo XVII queda conformada, por su menor canon, como un elemento diferenciado de la lógica arquitectónica del resto del retablo. Ésta genera un pequeño retablito independiente que parece abrirse hueco entre los baquetones laterales que recercan, en un dibujo mixtilíneo comedidamente barroco, el espacio expositivo del crucificado superior. El discurso ornamental y tectónico de esta hornacina es sorprendente, pues no responde, en sus elementos conformadores, ni a canónica distribución ni combinación. La heterodoxia manierista no parece estar ahora en el diseño de este hueco hornacinado, sino que debe inspirarse en un Barroco que sobrepasa la lógica tectónica para alcanzar la disposición decorativa como principio predominante. Esta composición de la calle central queda determinada por las mismas condiciones y necesidades del acuerdo adoptado por la comunidad genovesa con fecha de 7 de mayo de 1651, y que pretendía dar decente acomodo a las imágenes de la Virgen del Rosario de los Milagros y al Crucificado de Aguiniga que el obispado les había cedido en dicho año. Actualmente el Crucificado de Aguiniga, enviado de América en 1600, está sustituido en el retablo por una imagen barroca de principios del siglo XVII. La mesa de altar, con ángeles atlantes, recrea, junto a la hornacina de la Virgen, un conjunto diferenciado del resto del retablo. Este frontal de altar es en sí mismo una obra

genovesa destacada, la cual sirve para dar cobijo y lucimiento al anagrama jesuítico: IHS. Su trabajo de incrustaciones pétreas supera al realizado en el resto del retablo, reforzando su significado sacramental y uso litúrgico. Remata la calle central la imagen del Dios Padre acompañado en sus laterales de sendos ángeles. La policromía que presentan son los restos conservados de las encarnaciones realizadas a finales del siglo XVII que acomodaba la estética pétreo del retablo a la sensibilidad de la madera policromada de la tradición española. Éstas fueron eliminadas posteriormente cuando se implanta en España el gusto neoclasicista, que encuentra valor estético en el material mármol visto. Tras el Dios Padre, en los trabajos de restauración de la capilla, se abrió un vano acristalado aprovechando la ausencia de sus elementos decorativos originales: algún rompimiento de gloria escultórico, la continuación del aplacado decorativo o un sencillo espacio arquitectónico. Los cuatro huecos de hornacina de sus calles laterales acogen a los patronos de la Nación Genovesa: San Lorenzo, San Juan Bautista, San Jorge y San Bernardo. Estas imágenes se apoyan sobre ménsulas decorativas, siendo ésta, junto al catálogo de capiteles, la más generosa concesión a la ornamentación barroca, por su plasticidad y volumetría escultóricas. Finalizados los trabajos de restauración del retablo y aprovechando la presentación de la obra en el marco de la exposición de Andalucía Barroca en Cádiz, el Cabildo Catedral autorizó en noviembre de 2007 la vuelta de este conjunto escultórico a su lugar original desde la Catedral Nueva, adonde fueron trasladadas en 1838 para formar parte del ornato del nuevo templo. De este modo recupera el retablo de la Nación Genovesa de la Catedral Vieja de Cádiz el discurso iconográfico y prestancia de antaño.

[F.P.P.]

BIBLIOGRAFÍA

URRUTIA (1843), p. 145; RAVINA MARTÍN (1982), pp. 595-613; ESPINOSA GAITÁN (2000), pp. 110-118; ANTÓN SOLÉ (2001), p. 15; FRANCHINI GUELFU (2002), p. 205; FRANCHINI GUELFU (2004), pp. 205-221; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ (2005), p. 28.



Bibliografía

- AA.VV., *I Exposición histórico-militar: Casa de Pilatos, Sevilla, mayo-junio de 1971*, Sevilla, 1971.
- AA.VV., *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1981.
- AA.VV., *Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia*, II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- AA.VV., *Catálogo de la Exposición «L'arte del corallo in Sicilia»*, Trapani, 1986.
- AA.VV., *Coralli. Talismani sacri e profani*, Palermo, 1986.
- AA.VV., *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, 1995.
- AA.VV., *Universitas Hispalensis. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1995.
- AA.VV., «Giubili e Santi d'argento», *Quaderni di Capodimonte*, 16, Napoles, 2000.
- AA.VV., *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004.
- AA.VV., cat. exp. *Tota Pulcra, el Arte de la Iglesia en Málaga*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Málaga, 2005.
- ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Catálogo del Museo de Pinturas y Grabados*, Cádiz, 1876.
- ACCASCINA, M., *I marchi delle argenterie e orificerie siciliane*, Trapani, 1976.
- ACKERMANN, H. C., *Seidengewebe de 18. Jahrhunderts I. Bizarre Seiden*, Rigisberg, 2000.
- ACTAS DEL I COLOQUIO hispano-italiano *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV y XVII*, Sevilla, 1985.
- ACTAS DEL II COLOQUIO hispano-italiano *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV y XVII*, Sevilla, 1989.
- AGUILÓ, M.^a P., cat. exp. «Mobiliario en el siglo XVII», *Mueble español. Estrado y Dormitorio*, Madrid, 1990.
- AGUILÓ, M.^a P., «La Exaltación de un reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, nº 258, 1992.
- AGUILÓ, M.^a P., «El mobiliario en la pintura del Siglo de Oro», *Galería Antiquaria*, nº 91, 1992.
- AGUILÓ, M.^a P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*, 1993.
- ALBENDEA SOLÍS, J. M., «La industria ecijana en la segunda mitad del siglo VIII», *Actas II congreso de historia. Écija en el siglo XVIII*, Écija, 1995.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., *Cádiz: guía artística y monumental*, Madrid, 1987.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., «Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile», *Atrio*, n.7, 1995.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., catálogo de la muestra *La V.O.T. de Servitas en Cádiz. Arte y cultura*, Cádiz, 2002.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., *Estelas de piedad. Patrimonio histórico y artístico en Chiclana de la Frontera*, Chiclana (Cádiz), 2003.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J., y L., *Guía Artística de la Provincia de Cádiz y su Provincia*. T. I. Cádiz, 2005.
- AMADOR DE LOS RIOS, J., *Sevilla pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla, 1925.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Cinco nuevos cuadros de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, 1944.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Dos esculturas genovesas de 1682 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, 1976.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Casa de venerables sacerdotes*, Sevilla, 1976.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo, su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981.
- ANQUETIL, J., *La soie en Occident*, París, 1995.
- ANÓNIMO, «Magnífica escultura de marfil que perteneció al difunto Obispo de Plasencia Dr. Torres y Torres», *Bética*, 57 y 58, Sevilla, 1916.
- ANTÓN SOLÉ, P., *Las Catedrales de Cádiz y su Museo*, Cádiz, 2001.
- ANTONIO T. de, «El retrato del Papa Inocencio X pintado por Velázquez», *Velázquez el Papa Inocencio X*, 1996.
- ARANDA LINARES, C., HORMIGO SÁNCHEZ, E. y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Scultura Ligne Genovese a Cadice nel Settecento. Opere e Documenti*. Ed. Biblioteca Franzoniana. Génova, 1993.
- ARIBAUD, C., *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques, XVII^e-XVIII^e siècle*, París, 1998.
- ARTIÑANO Y GALADÁCANO, P. M., *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, 1917.
- AVERY, V. y DILLON, J., *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Exhibition Catalogue, Londres, 2002.
- BALDINUCCI, F., *Notizie dei professori del Disegno de Cimabue in qua*, t. XIII, Milán, 1811-1812.
- BALIS, A., *Hunting Scenes, II. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 18, Londres, 1986.
- BANDERA, L., «Neri, Pietro Martire», *La pittura in Italia. II Seicento*, Gregori M., Schleier E., eds., Milán, 1989.
- BARDOLESE, P., *Pitture, sculture, architettura ed altre cose notevoli di Padova*, Padova, 1795.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XLV Artes decorativas II*, Madrid, 1999.
- BARRAJA, S., *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milán, 1996.
- BARRIO MOYA, J. L., «Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la

- Catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 179, Jaén, 2001.
- BAYLEY, C. B., *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of french genre painting*, Londres, 2003.
- BEJARANO, F., *La industria de la seda en Málaga durante el siglo XVI*, Madrid, 1951.
- BELLORI, G. P., *Vite 1672*, Roma, 1976.
- BENITO GARCÍA, P., «Almohadones», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997.
- BENITO GARCÍA, P., «Tejidos y bordados de seda para la corona española en tiempos de Felipe V», MORÁN TURINA, M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, 2002.
- BERNAT VISTARINI, A., *Los días del Alción*, Palma de Mallorca, 2002.
- BERNIER, J., NIETO CUMPLIDO, M. et alii *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. Iznájar-Lucena*, vol. V, Córdoba, 1987.
- BIAVATI, G., «Castello Valerio», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1978.
- BIBLIA DE JERUSALÉN, Bilbao, 1969.
- BIBLIOTECA DEL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA, *Inventario*, ejemplar manuscrito, Cádiz, 1822.
- BIBLIOTECA NACIONAL-CAJA SAN FERNANDO, *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI*, cat. exp., Madrid-Sevilla, 2004.
- BISSELL, R. W., *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, Pensilvania, 1999.
- BOALCH, D. H. y WILLIAMS, P., «Kirckman», en SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, London, 1995.
- BOALCH, D. H. y WILLIAMS, P., «Shudi», en SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, London, 1995.
- BOBER J., «San Francisco supplice», *Il Cera-no. Protagonista del 600 Lombardo*, cat. exp., Rosci M., y Gregori M., coms., Milán, 2005.
- BOLEA Y SINTA, M., *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo doctoral*, edición facsímile, Málaga, 1998.
- BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Origen y fundación del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, nº 2, Cádiz, 1919.
- BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas en España*, Madrid, 1987.
- BOSQUE, A. de, *Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas. 1570-1630*, Antwerpen, 1985.
- BRÉHIER, L., *Bernard de Montfaucon, The Catholic Encyclopedia*, vol. 10, New York, 1911.
- BRIGSTOCKE, H., «Giulio Procaccini Reconsidered», *Jahrbuch der Berliner Museen*, Berlín, 1976.
- BRIGSTOCKE H., «Lombard Art in Birmingham», *The Burlington Magazine*, nº 860, 1974.
- BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980.
- BROWN, J. y KAGAN, R., «The Duke of Alcalá: His Collection and his Evolution», *Art Bulletin*, 69, 1987.
- BROWN, J. y KAGAN, R., «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», *Art Bulletin*, LXIX, 1987.
- BRUGGEMAN, M., *L'Europe de la dentelle*, Brujas, 1997.
- BUENDÍA, J. R., «El sueño de la mentira y la inconstancia», *Goya*, nº 100, Madrid, 1971.
- BURSTYN, D. «The antique silver industry of Hanau», www.ascasonline.org.
- CABAZAN, A., «Riquezas curiosas, inéditas de la Catedral de Jaén», *Revista Don Lope de Sosa*, Jaén, 1915.
- CABAZAN, A., «En la sacristía de la Catedral: El «descendimiento» y la «Sagrada Familia», *Revista Don Lope de Sosa*, Jaén, 1918.
- CALDERÓN BENJUMEA, C. y J. A., *El Real Monasterio de Madre de Dios*, Sevilla, 2004.
- CALVO SERRRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981.
- CAMACHO, R., *Metalistería en la Catedral de Granada*, Tesis de licenciatura inédita, Granada, 1965.
- CANO NAVAS, M. L., *El Convento de San José del Carmen de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- CAPEL MARGARITO, M., «El manierismo en la orfebrería. A propósito de una valiosa pieza de los Van Vianen en Jaén», *Homenaje a don Jacinto Prieto del Rey*, Granada, 1981.
- CARACUEL MOYANO, R. y DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A., *Un tesoro en la Universidad de Sevilla. Incunables y obras de los siglos XVI y XVII*, cat. exp., Sevilla, 1993.
- CARO QUESADA, M. S., *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, III, Noticias de Escultura (1700-1720)*, Sevilla, 1992.
- CARRETERO RUBIO, V., *La artesanía textil y del cuero en Málaga, 1487-1525*, Málaga, 1996.
- CARRIAZO Y ARROQUIA, J. de M., «Una excavación bajo un casco. La Atenea fidiaca de la Casa de Pilatos», *Bellas Artes*, 73, año IV, nº 22, 1973.
- CASTELLANOS, C., «Escritorios europeos en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, nº 193-195, 1986.
- CASTRO, J. N., «Unos bronce de Alejandro Algardi en el Monasterio toledano de las Madres Capuchinas», *Archivo Español de Arte* nº 249, Madrid, 1990.
- CATALDI GALLO, M., *Tessuti genovesi del seicento*, Génova, 1995.
- CATÁLOGO de la *Exposición Valdés Leal y de Arte retrospectivo*, Sevilla, 1922.
- CATÁLOGO de la *Exposición Iberoamericana*, Sevilla, 1930.
- CATÁLOGO de la *Exposición Pintores Flamencos y Holandeses en colecciones españolas*, Barcelona, 1970.
- CATÁLOGO de la *I Exposición Nacional Histórico-Militar*, Sevilla, 1971.
- CATÁLOGO de la *Exposición Nuevas Adquisiciones y Restauraciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1973.
- CATÁLOGO de la *Exposición Rubens y su época*, Madrid, 1977-1978.
- CATÁLOGO de la *Exposición Stilleben in Europa*, Münster, Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1979-1980.

- CATÁLOGO de la Exposición Murillo (1617-1682), Madrid, 1982.
- CATÁLOGO de la Exposición Obras maestras en colecciones particulares, Sevilla, 1982.
- CATÁLOGO de la Exposición Civilta del Seicento a Napoli, Museo di Capodimonte, Nápoles, 1984-1985.
- CATÁLOGO de la Exposición Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano, Madrid, 1985.
- CATÁLOGO de la Exposición Colección Nuevas Adquisiciones, Sevilla, 1990.
- CATÁLOGO de la Exposición Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Siglos XV-XVIII, Sevilla, 1992.
- CATÁLOGO de la Exposición La pintura holandesa del Siglo de Oro. Fran Hals y la Escuela de Haarlem, Madrid, 1994.
- CATÁLOGO de la Exposición El Emporio de Sevilla, Sevilla, 1995.
- CATÁLOGO de la Exposición Speculum Humanae Vitae. Simbolismo en torno a la muerte en el Siglo de Oro, A Coruña, 1997.
- CATÁLOGO de la Exposición El final de la Guerra de Flandes, Madrid, 1998.
- CATÁLOGO de la Exposición En la Tierra del Santo Rostro: Jesucristo a través del arte en la Diócesis de Jaén, Jaén, 2000.
- CATÁLOGO de la Exposición Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy, Roma, Palazzo di Venezia, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, y San Luis, The Saint Louis Art Museum, 2001-2002.
- CATÁLOGO de la Exposición El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos, Madrid, 2001.
- CATÁLOGO de la Exposición Luca Giordano y España, Madrid, 2002.
- CATÁLOGO de la Exposición De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla. Sevilla, Hospital de los Venerables, Bilbao, 2005-2006.
- CATÁLOGO de la Exposición La llum de les imatges, Alicante 2006: la faz de la eternidad, Valencia, 2006.
- CATÁLOGO de la Exposición Del Greco a Picasso: El tiempo, la verdad y la historia, Nueva York, 2006-2007.
- CATÁLOGO del Museo del Ejército, Tomo III, Madrid, 1955.
- CATÁLOGO de los Cuadros y esculturas que componen la Galería formada por el Exmo Señor Doctor D. Manuel López Cepero, Sevilla, 1860.
- CATÁLOGUE du Tableaux anciens de la Galerie de feu Son Excellence M. Lopez Cepero de Séville, en ocasión de la subasta del 14 de febrero de 1868 en París en el Hotel des commissaires-priseurs con introducción de Charles Yriarte. 1868.
- CATURLA M. L., «Bodas y obras juveniles de Zurbarán», *Boletín de la Universidad de Granada*, VI, 1948.
- CAUSA, R. I., 1972, *La Pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco*. II. *La Natura Morta a Napoli nel sei a settecento*. «Storia di Napoli», Cava dei Trirreni, 1972.
- CAVESTANY, J., *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-1940.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y perfección de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que se elevó Bartolomé Estevan Murillo cuya vida se inserta y se describen sus obras...*, Cádiz, 1806.
- CEBALLOS, J., «Descendimiento de Jordans», *Chipiona Informativo*, nº 16, Octubre, Chipiona, 1985.
- CHAMOSO LAMAS, M., «El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1943.
- CHARLES FUCHS, D., «Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenomeno dell'orientalismo» en ORSI LANDINI, R. (a cura di) *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. exp., Milán, 2006.
- CHASTEL, A., *El gesto en el arte*, Madrid, 2004.
- CHERRY, P., *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.
- CHERRY P., «Guirnalda de Flores con san Antonio de Padua», *Flores españolas del Siglo de Oro*, cat. exp., Madrid, 2003.
- CHERRY, P., «Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española», *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid., 2005.
- CHIARINI, M., «Tre quadri genovesi nelle Gallerie di Firenze», *L'Arte illustrata*, VI, 1973.
- CLAVER CABRERO, I., *Museo de Cádiz. Guía Oficial*, Sevilla, 2004.
- CLAVIJO GARCÍA, A., *Las pinturas de la Catedral de Málaga* (Tesis de licenciatura), Málaga, 1973.
- CLAVIJO GARCÍA, A., *La pintura barroca en Málaga y su provincia*, Málaga, 1993-1994.
- CILIENTO, B., «Un contratto del Maragiano», *Bollettino Ligustico*, nº 1, 1989.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1979.
- COLLE, E., *Il mobile barocco in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milán, 2000.
- COLLE, E., *Il mobile rococó in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Ed. Electa, Milán, 2003.
- COLOMER, J. L., «Guido Reni en las colecciones reales españolas», *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, 2006.
- CONCEPCIÓN, fray J. de la., *Emporio del Orbe. Cádiz ilustrada*, Amsterdam, 1690.
- CORTES del Barroco, De Bernini y Velázquez a Luca Giordano, cat. exp., Madrid, 2003.
- CORTÉS ECHANOVE, J. et alii, *Museo Provincial de Álava, Armeria*, Vitoria, 1967.
- COUTAU-BEGARIE, H., *La puissance maritime. Castex et la stratégie navale*, Paris, 1985.
- COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, dedicatoria al duque de Lerma, Madrid, 1610.

- CROMBIE, A. C., *Historia de la ciencia: de San Agustín a Galileo (siglos XIII-XVII)*, Madrid, 1983.
- CROW, T. E., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVII*, Madrid, 1989.
- CRUZ BAHAMONDE, N. de la, conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1806-1813.
- DARST, D. H., *Imitatio. Problemas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985.
- DAVANZO POLI, D., *Las artes decorativas en Venecia*, Könemann, Colonia, 2000.
- DAXECKER, F., *Christoph Scheiner's main work «Rosa Ursina sive Sol»*, *Acta Universitatis Carolinae, Mathematica et Physica*, vol. 46, 2005.
- DELL'OLMO, M., «Madonna con il Bambino che dà il cordone a san Francesco alla presenza di Sisto V, santi e un committente», *Il Cerano. Protagonista del 600 Lombardo*, cat. exp., Milán, 2005.
- DELL'OLMO, M., «Madonna con il Bambino, san Antonio da Padua e san Sirio», *Il Cerano. Protagonista del 600 Lombardo*, cat. exp., Milán, 2005.
- DELMARCEL, G., «Brugges 1987-1997. Les tapisseries brugeoises dix ans après. Nouvelles oeuvres d'art et attributions», *Stad Brugge Stedelijke Musea*, Brujas, 1997.
- DELOGU G., *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia, 1931.
- DELOGU G., *Natura morta italiana*, Bergamo, 1962.
- DENUCÉ, J., *Export of works of Art in the 17th Century from Antwerp. The firm Forchudt*, Amberes, 1930-1931.
- DENUCÉ, J., *Letters and documents concerning Jan Brueghel I and II*, Amberes, 1935.
- DENUCÉ, J., *Na Peter Pauwel Rubens: Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII Eeuw van Matthijs Musson*, Amberes, 1949.
- DE PASCALE, E., «Busca Antonio», *La pintura in Italia. Il Seicento*, Gregori M., Schleier E., eds., Milán, 1989.
- DÍAZ, M., «Dos paisajes restituidos a Isaac van Oosten en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, IV, 12, 1983.
- DÍAZ, M., 1995, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, I, Madrid.
- DÍAZ, V., «El retablo de Santo Domingo de Cádiz», *Archivo Dominicano*, XVI, 1995.
- DÍAZ, V., *El Via Crucis de Ponzanelli*, Cádiz, 2001.
- DÍAZ, V., «Las Cofradías gaditanas del Carmen y de la Misericordia. Entre carmelitas y dominicos», *Archivo Dominicano*, XXIII, 2002.
- DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense, 1976.
- DÍAZ PADRÓN, M., «La obra de Pierre van Lint en España», *Goya*, nº 145, 1978.
- DÍAZ PADRÓN, M., «Pintura de los siglos XVI y XVII», *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al romanticismo*, Madrid, 1996.
- DICK, S. J., *Flamsteed, John (1646-1719)*, en LANKFORD, J. (ed.), *History of astronomy: an encyclopedia*, Nueva York & Londres, 1997.
- DIZIONARIO degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX), Madrid, 1977.
- DOBADO FERNÁNDEZ, J., «Estudio artístico», *El Carmen de San Fernando. Estudio histórico-artístico*, Córdoba, 1999.
- DOLDERS, A., ed. *The Illustrated Bartsch 56: Netherlandish Artists: Philips Galle*, Nueva York, 1987.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, 1990.
- DUEÑAS BERAÍZ, G., «La Colección de armadura y de Historia Militar del Museo San Telmo de San Sebastián», *Militaria. Revista de Cultura Militar*, nº 15, 2001.
- DURÁN ALCALÁ, F., «La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (I)», *Encuentros de historia local*, Priego de Córdoba, 1990.
- DUVERGER, E., «Allégories de la vertu représentées par des héroïnes de l'ancien testament», en DELMARCEL, G., *Bruges et la tapisserie*, cat. exp., Brujas, 1987.
- DUVERGER, E., «Zeventiende-eeuwse schilderijen met de signatur van Gilliam en Guillermo Forchondt uit Antwerpen», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, Saur *Allgemeines Künstler Lexikon*, Munich-Leipzig, 2004.
- ECHOLECU, J. M^a, «El mueble español en el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, nº 117, 1957.
- EISELE, K., *Jan Wijnants, Ein Niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert*, Stuttgart, 2000.
- ELOY, N. F. J., *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, Bruxelles, 1973.
- ESCOLANO, F., «La iglesia de San Andrés de Baeza», *Cuadernos de Arte*, nº 1, Granada, 1942.
- ESPINOSA GAITÁN, J., «Estudio de los materiales y diagnóstico de las causas de alteración en el retablo de los Genoveses de la Iglesia de la Santa Cruz (Cádiz)», *PH Boletín*, nº 29, Sevilla, 2000.
- ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984.
- FALCÓN, T. (com.), *El patrimonio recuperado de la Universidad de Sevilla*. cat. exp., Sevilla, 1997.
- FALCÓN, T., BERNALES, J., VALDIVIESO, E. y SANZ, M^a J., *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, 2001.
- FARFÁN, J., *Dichos agudos y graciosos*, Milán, 1621.
- FERNÁNDEZ, J. M., *Las iglesias de Antequera*, Antequera, 1971.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «Apuntes y notas sobre el coleccionismo pictórico en Sevilla entre los siglos XVI y XIX», *La colección de El Monte*, Sevilla, 1999.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, M. M., «Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla», *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, M. M., *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Écija, 1994.

FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.), *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, 1996.

FERRER, D., *Historia del Real Colegio de Cirugía de la Armada de Cádiz*, Cádiz, 1983.

FERRERAS ROMERO, G., MONTERO MORENO, A., GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J., VILLEGAS SÁNCHEZ, R. y BAGLIONI, R., «Casulla del Terno blanco del Rey Fernando el Católico. Investigación y tratamiento», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 14, año VI, Sevilla, 1996.

FLEMING, E., «Tejidos artísticos», *Colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX*, Barcelona, 1928.

FLETCHER, J. (ed.), *Athanasius Kircher. A Renaissance man and the quest for lost knowledge*, Londres, 1979.

FOLLIOT, S., «Civic sculpture in the Renaissance: Montorsoli's Fountains at Messina», *Renaissance Quarterly*, vol. 40, nº1, Londres, 1987.

FORBES, E. G. y HOWSE, D., *Greenwich Observatory*, Londres, 1975.

FORTEA PÉREZ, J. I., «La industria textil en Córdoba en el contexto general de la economía cordobesa entre fines del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida», *Andalucía Moderna. Actas II coloquios de Andalucía*, Córdoba, 1983.

FRANCHINI GUELF, F., «Francesco Maria Schiaffino», *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1988.

FRANCHINI GUELF, F., «Contributo a Francesco Maria Schiaffino e a Francesco Baratta», *Bollettino Ligustico*, 1989.

FRANCHINI GUELF, F., «Documenti per la scultura genovese del Settecento», *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXIX, 1989, nº 1, 1989.

FRANCHINI GUELF, F., «Un San Giacomo ligneo policromo di Orazio Castellino per don Francisco Gutiérrez de Cuéllar», *Studi di Storia delle Arti*, nº 9, 1997-1999.

FRANCHINI GUELF, F., «Sculpture di Francesco Maria Schiaffino e di Annibale Casella a Saint-Malo e a Cadice», *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, XXII, 2000, nº 66, 2002.

FRANCHINI GUELF, F., «La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione», *Genova e la Spagna*, 2002.

FRANCHINI GUELF, F., «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», en BOCCARDO, P., *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004.

FRANCHINI GUELF, F., «Artisti genovesi per il Portogallo. Committente di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo», *Genova e l'Europa atlantica. Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, ed. BOCCARDO, P., DI FABIO, C., Milán, 2006.

FRANCOMATA, A., «La «Madonna di Trapani y su repercusión en España», *B.S.A.*, Valladolid, 1983.

FRANCO RUBIO, G. A., «Hacia una reconstrucción de la sociabilidad ilustrada: las Sociedades gaditanas de Amigos del País», *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, 2002.

FRAYSSE ET ASSOCIES / CHRISTIAN BLONDIAEU, Catálogo de Subastas, Lote nº 127, 2007.

FUNDACIÓN Andrés de Ribera, Dossier Didáctico, Jerez de la Frontera, 2005.

GALERA ANDREU, P. A., LÓPEZ PÉREZ, M. y ULIARTE VÁZQUEZ, M. L. de., *Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su término*, Jaén, 1985.

GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979.

GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, 11ª ed., Granada, 1996.

GARCÍA-BARQUERO GONZÁLEZ, A., *Comercio y burguesía mercantil en el Cádiz de la Carrera de Indias*, Cádiz, 1989.

GARCÍA-BARQUERO GONZÁLEZ, A., *Cádiz 1753 Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Cádiz, 1990.

GARCÍA CALVO, M., *Tapices de Caja San Fernando*, Madrid, 2007.

GARCÍA FELGUERA, M. S., *La fortuna de Murillo 1682-1900*, Sevilla, 1989.

GARCÍA FELGUERA, M. S., *Watteau*, Madrid, 1993.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., «Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII», cat. exp. *Oriente en Palacio*, Madrid, 2003.

GARCÍA GÁMEZ, F., «La seda del Reino de Granada durante el segundo proceso repoblador (1570-1630)», *Crónica Nova*, nº 25, 1998.

GARCÍA LEÓN, G., *El Arte de la Platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001.

GARCÍA SANZ, A., «Vestiduras de la virgen de la Dormición», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997.

GARRAD, K., «La industria sedera granadina en el siglo XVI y su conexión con el levantamiento de las Alpujarras», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Granada, 1956.

GARRARD, M. D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton, 1989.

GARZÓN PAREJA, M., *La Industria de la seda en España: el arte de la seda de Granada*, Granada, 1972.

GAVAZZA E., *La grande decorazione a Genova*, Genova, 1974.

GISBERT, T. y MESA, J. de, «El arte del siglo XVII en Perú y Bolivia», *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, *Summa Artis* 29, Madrid, 1985.

GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890.

GESTOSO, J., «Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 1909.

GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Pamplona, 2001.

GODOY, J. A., «Las armaduras de la Casa Ducal de Medinaceli, colección del Museo del Ejército», *Militaria. Revista de cultura Militar*, nº 9, Madrid, 1997.

GÓMEZ DE LIAÑO, I., *Athanasius Kircher (1602-1680). Itinerario del éxtasis, o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 2001.

- GONZÁLEZ MENA, M. A., «Ornamentos sagrados», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- GONZÁLEZ MENA, M. A., «Bordados y encajes eruditos», BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*. T. II. Summa Artis XLV, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ MORENO, J., *Catálogo General del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli*, Sevilla, 1999.
- GONZÁLEZ MORENO, J., *La Casa de Pilatos en el siglo XIX*, Puente-Genil, 1983.
- GONZÁLEZ MORENO, J., *Los secretos de la Casa de Pilatos*, Sevilla, 1993.
- GONZÁLEZ MORENO, J., *La Casa de Pilatos (Historias y leyendas)*, Sevilla, 2000.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Milán, 1984.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, 2001.
- GRABSKI, J., «The Corsini Flagellation Group by Alessandro Algardi», *Artibus et Historiae, an art anthology*, vol. VIII, Poland, 1987.
- HANSEL, S., *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, 1999.
- HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990.
- HAUSER, A., *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del Arte Moderno*, Madrid, 1965.
- HENMARCK, C., *The art of the european silversmith, 1430-1830*, Londres, 1977.
- HEREDIA MORENO, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J. «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M.Maragliano», *El Día*, nº 3 noviembre, 1991.
- HERRERO GARCÍA, M., «Jáuregui como dibujante», *Arte Español*, XIII. Madrid, 1941.
- HERRERO GARCÍA, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943.
- HESIODO, *La Teogonía*, Barcelona, 1972.
- HESIODO, *El escudo de Heracles*, Barcelona, 1972.
- HEYDENREICH, L. y PASSAVANT, G., *La época de los genios. Renacimiento italiano. 1500-1540*, Madrid, 1974.
- HIBBARD, H., «Guido Reni's Painting of the Immaculate Conception», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 28, 1969.
- HOET, G., *Catalogus of naamlyst van schilderen, met derzelver pryzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatsen in het openbaar verkogt*, n'Gravenhage, 1752.
- HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1954?
- HONOUR, H., *Goldsmiths and silversiths*, Verona, 1971.
- HORMIGO SÁNCHEZ, E. y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*, Tomo I, Cádiz, 2007.
- HOSKIN, M. (ed.), *The Cambridge concise history of astronomy*, Cambridge, 1999.
- HUIDOBRO, C., *Durero Grabador*, Madrid, 1999.
- D'HULST, R. A., *Jacob Jordaens, Drawings*, Bruselas, 1974.
- D'HULST, R. A., *Jacob Jordaens*, Fonds Mercator, 1982.
- D'HULST, R. A., *Jacob Jordaens, 1593-1678*, cat. exp., Amberes, 1993.
- INFANTE GALÁN, J., *Rocío. La devoción mariana de Andalucía*, Sevilla, 1971.
- IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990.
- IZQUIERDO, R., «Paisaje Mediterráneo», cat. exp., Sevilla, 1993.
- JACOB, W., *Travels in the south of Spain. Letters written a. d. 1809 and 1810*, Londres, 1811.
- JAMOT, P., «Shakespeare et Velázquez», *Gazette des Beaux-Arts*, 1934.
- JIMÉNEZ JURADO, M. I., «Palabra en el tiempo. La industria de la seda en Almería: un caso insólito de trabajo femenino», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, 1998.
- JOLLY, A., *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts II. Naturalismus*, Rigijsberg, 2002.
- JORDAN, W. B., *Juan van der Hamen y León*, PhD., New York, 1967.
- JORDAN, W. B., cat. exp. *Spanish still-life in the golden age 1600-50*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1985.
- JORDAN, W. B. y CHERRY P., cat. exp. *Spanish still life from Velázquez to Goya*, Londres, 1995.
- JORDAN, W. B., cat. exp. *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid, Palacio Real, Dallas, Meadows Museum, 2005-2006, Madrid, 2005-2006.
- JUNQUERA MATO, J. J., «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», cat. exp. *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990.
- KING, M. y KING, D., *European Textiles in the Keir Collection*, Boston-Londres, 1990.
- KINKEAD, D., «The picture collection of Don Nicolas de Omazur», *The Burlington Magazine*, 128, 1986.
- KINKEAD, D., «Artistic Inventories in Seville 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría)*, 17, 1989.
- KOEMAN, C., *Joan Blaeu and his grand atlas*, Amsterdam, 1970.
- KORMAN, C., *Antique silver hallmarks*, Toronto, 1978.
- KROGT, P. van der y GROOT, E. de, *The Atlas Blaeu - Van der Hem of the Austrian National Library*, 6 vols., 't Goy-Houten Utrecht, 1996-2006.
- LABORDE, A., *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, Valencia, 1826.
- LAIN ENTRALGO, P., *Historia de la Medicina Moderna y Contemporánea*. 2ª ed., Barcelona, 1963.
- LANGLOTZ, E., «Die repliken der Athena Medici in Sevilla», *Madrider Mitteilungen*, I, 1960.

LANGLOTZ, E., «Die Minerva Pacifera Medinaceli in Sevilla», *Archivo Español de Arqueología*, vol. 45-47, 1972-1974.

LARA ARREBOLA, F., *Los tapices del patrimonio eclesiástico de Córdoba*, Córdoba, 1980.

LAUREATI L., «Giovanni, Niccolò, Angelo Stanchi», *La natura morta in Italia*, Zeri F., dir., Milán, 1989.

LEHMANN-HAUPT, H., *Christoffel Van Sichem, a Family of Dutch 17th Century Woodcut Artists*, s. l., Mainz, 1975.

LEVEY, M., *Del Rococó a la Revolución. Principales tendencias en la pintura del siglo XVIII*, Barcelona, 1998.

LIDDO, I. di, «Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres», *Salzillo, testigo de un siglo*, cat. exp., Murcia, 2007.

LIÑÁN Y VERDUGO, A., *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Madrid, 1980.

LLEÓ CAÑAL, V., «El jardín arqueológico del primer Duque de Alcalá», *Fragmentos*, 11, 1987.

LLEÓ CAÑAL, V., «The art collection of the ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, nº 1031, 1989.

LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998.

LOMAZZO, G.P., *Tratatto dell'Arte della pittura* (1584), Cifrado en Barocchi, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vols., Milán-Nápoles, 1971-1977.

LONGHI R., «Ultime su Caravaggio e la sua cerchia» *Proporzioe*, 1943.

LÓPEZ-BARRAJÓN, M., «El retablo de los Santos Juanes de Nava del rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, LXVII, 268, 1994.

LÓPEZ DE COCA, J. E., «La seda en el reino de granada (siglos XIII al XVI)», *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, 1995.

LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., «Escultura Barroca Italiana en Levante y Sur de España», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Enero-

Diciembre 1963, nº 85, Año XXXIV, Córdoba, 1963.

LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., *Escultura Mediterránea. Final del Siglo XVII y XVIII*, Murcia, 1966.

LÓPEZ POZA, S. (ed.), *Florilegio de Estudios de Emblemática*, Ferrol, 2004.

LÓPEZ TORRIJOS, R., «La scultura genovese in Spagna», *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987.

LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS, Edición de Aurelio de Santos Otero, Madrid, 1988.

LUIS, M^a L., «Tejidos-reliquias de la arqueta de San Fernando», *Reales Sitios*, nº 118, 1993.

MACHAN CANTISAN, R., *El Deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979.

MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Sevilla, Valladolid, 1986.

MAGALOTTI, J., *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, eds., SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A., Madrid, 1933.

MAL LARA, J. de, *Recibimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe N.S.*, Sevilla, 1570.

MALVASIA, C., *Vita di Guido Reni*, Roma, 1988.

MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura*, ed. L. Venturi, Roma, 1956-1957.

MANZITTI, C., *Valerio Castello*, Genova, 1972.

MARCENARO, C., *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 en el '700*, cat. exp. Marcenaro C., com., Genova, 1969.

MARÍN FIDALGO, A., «Mármoles procedentes de los talleres genoveses para el palacio de don Pedro de Guzmán Olivares (Sevilla)», *Archivo Hispalense*, LXXIII, 1990.

MARCO, E., *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973.

MARKOWSKY, B., *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts*, Colonia, 1973.

MARTÍN, F. P., «La industria de la seda en Almería (XV y XVI)», *Almería entre culturas siglos XIII al XVI*, Almería, 1990.

MARTÍN I ROS, R. M., «Tejidos» en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.) *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XLV Artes decorativas II*, Madrid, 1999.

MARTÍN I ROS, R. M., VALANSOT, O. y SCHOEFER, M., «La chape de la Capilla Real de Grenade au Musée des tissus de Lyon», *Bulletin du CIETA*, 1997.

MARTÍN MORALES, F. M., «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670», *Archivo Hispalense*, nº 210, 1986.

MARTÍN OJEDA, M. y GARCÍA LEÓN, G., *La Virgen del Valle de Écija*, Écija, 1995.

MARTÍN OJEDA, M. y VALSACA CASTILLO, A., *Écija y el Marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*, Córdoba, 2000.

MARTÍNEZ DEL BARRIO, I., *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Madrid, 1991.

MARTÍNEZ LÓPEZ, R., *La Biblioteca de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, 2001.

MARTINEZ MORO, J., *La Ilustración como categoría*, Gijón, 2004.

MARTÍNEZ PADILLA, C. (coord.), *A la memoria de Agustín Díaz*, Toledo, 1995.

MARTÍNEZ RIPOLL, A., «El San Juan Evangelista en la isla de Patmos de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica», *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, nº 3-4, 1983.

MARTINOTTI, S., «Bonanni [Buonanni], Filippo», en SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, London, 1995.

MATA CARRIAZO, J. de, «Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila», *Archivo Español de Arte*, nº 14, 1929.

MAUQUOY-HENDICKX, M., 1978, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}*, 4 vols., Bruselas.

- MAY, F. L., «Textiles», *The Hispanic Society of America Handbook. Museum and Library Collections*, Nueva York, 1938.
- MAY, F. L., *Silk textiles of Spain*, Nueva York, 1957.
- MESA, J. de y GISBERT, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977.
- MESA, J. de y GISBERT, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982.
- MICHIEL, M. A., *Dürer. L'opera incisoria*, Padova, 2001.
- MILICUA, J., «Ribera en Roma (el manuscrito de Mancini)», *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952.
- MILICUA, J., *Diez estudios sobre pintura*, Barcelona, 1991.
- MILLER, S., «Disegni bizzarri per tessuti di seta» en ORSI LANDINI, R. (a cura di) *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. Expo., Milán, 2006.
- MINGUEZ, V. (ed.), 2000, *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón.
- MOIR A., *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, 1967.
- MONTAGU, J., «A Flagellation Group: Algardi or du Quesnoy?» *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, vol. IV, Bruselas, 1966-1967.
- MONTAGU, J., *Alessandro Algardi*, 2 vol., Londres, 1985.
- MONTAÑÉS, L., *Catálogo Ilustrado colección de relojes Fundación Andrés de Ribera*, Jerez de la Frontera, 1974.
- MONTE FUERTE, Marqués de, «Discurso sobre el plantío de moreras en Sevilla y sus inmediaciones» en *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, 1779.
- MORALES, A. J., OLIVER, A. y PLEGUEZUELO, A., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, I, Madrid, 1982.
- MORALES, A. et álii, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1989.
- MORALES, A. J., «Sevilla es corte. Notas sobre el lustro real», RODRÍGUEZ, D. (Com.), *el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, 2000.
- MORALES PADRÓN, F., VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Los Venerables*, Sevilla, 1991.
- MORANDOTTI, A., «Giovanni Crivelli detto il Crivellino», *La natura morta in Italia*, Zerri F., dir. Milán, 1989.
- MORÁN TURINA, M., (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, 2002.
- MORELAND, C. y BANNISTER, D., *Antique maps*, Oxford, 1986.
- MORENO MENGÍBAR, A. J., «Campo y ciudad en la economía de Écija según el catastro de la Ensenada (1755)», *Actas II congreso de historia. Écija en el siglo XVIII*, Écija, 1995.
- MORRAL I ROMEU, E. y SEGURA I MAS, A., *La seda en España: leyenda, poder y realidad*, Valencia, 1997.
- MOYA VALGAÑÓN, G., *Museo de Bellas Artes, Reales Sitios*, Número extraordinario, Madrid, 1977.
- MUSEO DE HUELVA, *Una aproximación visual a la Colección de Bellas Artes*, Huelva, 2007.
- MUSEO DEL EJÉRCITO, *Descripción*, Madrid, 1958.
- MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996.
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Novedades, adiciones y correcciones al Catálogo del Museo de Cádiz*, Cádiz, 1969.
- NADAL, J., *Imágenes de la Historia Evangélica*. 1607. Edición de Alfonso Rodríguez de Ceballos. Barcelona, 1975.
- NAGLER, G. K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von den Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, Vol. 5 y 24, Leipzig, 1900.
- NAVARRETE, B., «Génesis y descendencia de 'Las doce tribus de Israel' y otras series zurbaranescas», cat. exp. *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*, Madrid, 1995.
- NAVARRETE, B., «Durero y los cuatro clavos», *Boletín del Museo del Prado*, XVI, 34, 1995.
- NAVARRETE, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.
- NAVARRETE, B., *El libro de la Catedral de Granada*. Tomo I, Granada, 2005.
- NAVARRETE, B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla-Bilbao, 2006.
- NAVARRO ESPINACH, G., «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», SEGURA ARTERO, P. (Coor.), *La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, Almería, 1997.
- NAVARRO ESPINACH, G., «El arte de la seda el Mediterráneo medieval», *La España Medieval*, nº 27, 2004.
- NATALE, M. C. di (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Baroco*, Milán, 2001.
- NICOLSON, B., *The Internacional Caravaggesque Movment. List of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590-1650*, Oxford, 1979.
- NIETO CUMPLIDO, M., «Medina y Corella y su legado fundacional», *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*, Córdoba, 1979.
- NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998.
- NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez de la Frontera, 1988.
- NORMAN, A. V. B., *The Rapier and Small-Sword*, London-Melbourne, 1980.
- OLDHAM, G., «Todini, Michele», en SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19, London, 1995.
- OROZCO DÍAZ, E., *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: Palacio de Carlos V*, Madrid, 1966.
- ORSI LANDINI, R., «Tessuti bizzarri di produzione siciliana» en NATALE, M. C. di (a cura di) *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Baroco*, Milán, 2001.
- ORSI LANDINI, R. y NICCOLI, B., *Moda a Firenze 1540-1580*, Florencia, 2005.

ORSI LANDINI, R., «Seta per l'uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento» en ORSI LANDINI, R. (a cura di) *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. exp. Milán, 2006.

ORSI LANDINI, R. (a cura di), *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, cat. exp., Milán, 2006.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla: que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246 en que emprendió conquistarla...S. Fernando Tercero de Castilla y León hasta el de 1671...*, Madrid, 1677.

OTAVSKY, K., *Mittelalterliche Textilien I. Ägypten. Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Berna, 1995.

PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza* (1649), ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

PALENCIA, J. M., *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Guía Oficial*, Sevilla, 2003.

PALENCIA, J. M., *En torno al Barroco. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, cat. exp., Córdoba, 2005.

PALENCIA, J. M., *Enrique Romero de Torres*, Córdoba, 2006.

PALIAGA, F., «Giovanni Agostino Cassana», *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Gregori M., com., Milán, 2003.

PALLUCCHINI, R., «Gio. Agostino Cassana», *La pittura veneziana del Seicento*, Milán, 1981.

PALOMERO PÁRAMO, J. M., «La platería en la Catedral de Sevilla», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986.

PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Ars Marmoris», *Genova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente*, catálogo de la muestra, Genova, 1988.

PALOMERO PÁRAMO, J. M., «Antonio María Aprile y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa, en Sevilla», *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, Sevilla, 1989.

PALOMINO, A. A., *El museo pictórico y esca-la óptica*, Madrid, 1947.

PALOMINO, A., *Vidas (1724)*, N. Ayala, Madrid, 1986.

PARTEARROYO LACABA, C., «Textiles, telas. Alfombras. Tapices», BONET CORREA, A. (coord.) *Historia de las artes aplicadas en España*, Madrid, 1987.

PELAEZ VALLE, J. M., «La espada ropera española en los siglos XVI y XVII», *Gladius*, Tomo XVI, 1983.

PEMÁN PEMARTÍN, C., «Un bodegón atribuido a De Heem», *Boletín del Museo de Bellas Artes*, Cádiz, 1926.

PEMÁN PEMARTÍN, C., «Un comercio de arte flamenco en Cádiz», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, IV, 1929-1932.

PEMÁN PEMARTÍN, C., *El Arte en Cádiz*, Madrid, 1930.

PEMÁN PEMARTIN, C., *Catálogo de las pinturas del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, 1952.

PENNY, N., *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the present day*, Oxford, 1993.

PEPPER, S., *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford, 1988.

PÉREZ BUENO, L., «Ordenanzas de la seda en Granada, año de 1515», *Hispania*, IX, nº XXXIV, 1949.

PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophia secreta de la gentilidad*, Madrid, 1597.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Algunas obras de Monsú Bernardo», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1961.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España*, Madrid, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. «Torpeza y humildad de Zurbarán», *Goya*, Madrid, 1964-1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente», *Archivo Español de Arte*, nº 160, 1967.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1969.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de la exposición Pintura italiana del siglo XVII*, Madrid, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., cat. exp. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983.

PEREZ SÁNCHEZ, A. E., «La pintura napolitana del seicento y España. Catálogo de la exposición Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano. Madrid, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pittura genovese in Spagna nel Seicento», *Genova e la Spagna*, Milán, 2002.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Pintura genovesa en España en el Seicento», *España y Génova*, Boccardo P., Colomer J. L., Di Fabio C., eds., Madrid, 2004.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Los desposorios místicos de Santa Catalina», *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Pérez Sánchez A. E. y Navarrete Prieto B., coms., Madrid, 2005.

PÉREZ SANCHO, L., «Reflexiones sobre el arte de la tinta» *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, 1779.

PINERO JIMÉNEZ, F. y MARTINEZ ROMERO, J., *La catedral de Jaén: apunte histórico artístico*, Jaén, 1954.

PITA ANDRADE, J. M., «El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos», *Goya*, Madrid, 1964-1965.

PLEGUEZUELO, A., *Cayetano de Acosta*, Sevilla, 2007.

PONZ, A., *Viage de España*, Tomo III, Madrid, 1988.

POPE-HENNESSY, J., *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres, 1963.

PORTILLO, B., «Memoria sobre el problema propuesto por la Sociedad acerca de la decadencia de las manufacturas de Seda en esta ciudad, y medios de su restablecimiento», *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, 1779.

- PORTÚS, J., *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española*, Madrid, 1998.
- PORTÚS, J. (dir.), *Niños de Murillo*, Madrid, 2001.
- PRADOS, J. M., *El Rococó en Francia y Alemania*. Madrid, 1989.
- PRECIADO, J. J., *Maestros del Barroco europeo*, Catalogación de una Escena de caza de Isaac Van Oosten, Coll and Cortes, 2005.
- VAN PUYVELDE, L., *Rubens*, París-Bruselas, 1952.
- VAN PUYVELDE, L., *Jordaens*, Paris-Bruselas, 1953.
- QUINTERO ATAURI, P., «Cuadro del Juicio Final pintado por Nicolás Eliás», *Boletín del Museo de Bellas Artes*, Cádiz, 1919.
- RADCLIFFE, A. F., *European bronze statuettes*, Londres, 1966.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T., *Paseos por Córdoba*, Córdoba, 1973.
- RAMOS PRIETO, D., «Comentarios adicionales a la industria sedera en España. El arte de la seda en Granada», *Homenaje al profesor don Manuel Garzón Pareja*, Granada, 1985.
- RATTI, C. G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1769.
- RAVÉ PRIETO, J. L., *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986.
- RAVÉ PRIETO, J. L. y RUIZ BARRERA, M. T., *La Orden de la Merced en Andalucía*, Marchena, 2003.
- RAVINA MARTÍN, M., «Mármoles genoveses en Cádiz», *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, T. I, Sevilla, 1982.
- REAU, L., *Iconografía del Arte cristiano*, 5 vols., Barcelona, 1996-1997.
- REY, J. M., *Notas biográficas del Ilmo. Sr. D. Manuel de Torres y Torres, Obispo que fue de Plasencia*, Córdoba, 1916.
- RICO GARCÍA, J. M., *La perfecta idea de la altísima poesía: Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, 2001.
- RIPA, C., *Iconología*, Roma, 1603.
- RIPA, C., *Iconología*, Madrid, 1996.
- RIPPIN, E. M., SCHOTT, H., BARNES, J. y O'BRIEN, G. G., «Hapsichord», en SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, London, 1995.
- RISSELIN STEENEBRUGEN, M., *Dentelles Belges du 16 au 18 siècle*, Bruxelles, 1978.
- RIVAS CARMONA, J., «La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica», *Estudios de platería: San Eloy 2006*, Murcia, 2006.
- RODA PEÑA, J., *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla*, Sevilla, 2004.
- RODRÍGUEZ, D. (Com.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, 2000.
- ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934.
- RODRÍGUEZ, P., *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid, 1666.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P., *Apéndice a la Educación Popular. Parte primera que contiene reflexiones conducentes a entender el origen de la decadencia de los oficios y artes en España durante del siglo pasado*, Madrid, 1775.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P., *Apéndice a la educación popular. Parte quarta que contiene los ochos discursos de Francisco Martínez de la Maza con uno nuevo sobre el comercio nacional que se presentan las observaciones que parecen adaptables al estado presente*, Madrid, 1777.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Las Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», en NADAL, P. Jerónimo, *Imágenes de la Historia Evangélica*, Barcelona, 1975.
- RODRIGUEZ DE EPRA, R., «Reglas, mandatos y advertencias generales contenidas en el «Índice de libros prohibidos y mandados expurgar» formado por mandato del Inquisidor General Don Agustín Rubín de Ceballos y Señores del Supremo y Real Consejo de la Santa General Inquisición, para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV. (1789)», *Revista de la Inquisición*, nº 8, 1999.
- RODRIGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., *La escultura de la Pasión de Cristo en Baeza*, Baeza, 1986.
- ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía Artística de Antequera*, Antequera, 1981.
- ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid, 1934.
- ROMERO TORRES, J. L., «San José con el Niño», *El esplendor de la Memoria*, cat. exp., Málaga, 1998.
- ROMERO TORRES, J. L., «Inmaculada», *Tota Pulchra. El Arte en la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 2005.
- ROOSES, M., *Jordaens. Sa vie et ses oeuvres*, París, 1908.
- ROSCI, M., *Il Cerano*, Milán, 2000.
- ROSCI, M. y GREGORI, M., *Il Cerano. Protagonista del 600 Lombardo*, cat. exp., Rosci M. y Gregori M., coms., Milán, 2005.
- RUIZ BARRIENTOS, M. C., «La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (II)», *Encuentros de historia local*, Priego de Cordoba, 1990.
- SALAMÓ ASENJO, S., «Virgen rodeada de santos de Peter Paul Rubens. Obra destacada de la pinacoteca de Viña del Mar», *Archivum*, año III, nº 4, Viña del Mar, 2002.
- SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ, A., «Arte en papel. Dibujos y grabados. Siglos XV-XIX», *Catalogación de la obra Fauno herido curado por sátira de Bartolomé Spranger*, cat. exp. Bilbao, 2005.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., «La orfebrería» en GILA MEDINA, L. (ed.), *El libro de la Catedral de Granada*. Granada, 2005.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., «El Cristo caído de San Agustín de Cádiz y el de San Ginés de Madrid, obras de Nicola Fumo», *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. nº 11. Cádiz, 1993.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006.

- SÁNCHEZ PINILLA, T., «Importación de muebles de Aubsburgo en 1584», *Archivo Español de Arte*, nº 156, 1966.
- SANGUINETI, D., *Anton Maria Maragliano*, Genova, 1998.
- SANGUINETI, D., «Galleano, Pietro», *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, 1998.
- SANGUINETI, D., «Sculptura Lignea Genovese: i fratelli Galleano, Giovanni Maragliano e gli altri», *Studi sul Settecento. Antologia di Belle Arti*, Nuova Serie. 55-58, Turín, 1998.
- SANTAMARIA, R., «Un esempio di marmoraro nella Genova settecentesca: Alessandro Aprile e la sua bottega», *La Valle Intelvi. Contributi per la conoscenza di ambiente, archeologia, architettura, arte, lettere e storia delle Valli e dei Laghi comacini*, 2005.
- SANZ, M^a J. y DABRIO, M^a T., «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense*, nº 176, 1974.
- SANZ SERRANO, M^a J., *La Orfebrería Sevillana del Barroco*, Sevilla, 1977.
- SANZ SERRANO, M^a J., «Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla», *Archivo Hispalense*, Tomo LXV, nº 198, Sevilla, 1982.
- SANZ SERRANO, M^a J., «Artes Ornamentales», en *Universidad de Sevilla Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla 1986,.
- SANZ SERRANO, M^a J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991.
- SANZ SERRANO, M^a J., «Artes Decorativas», *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- SANZ SERRANO, M^a J., «Orfebrería italiana en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, núm. 7, Sevilla, 1994.
- SANZ SERRANO, M^a J., «Artes decorativas», *Catálogo de la exposición Universitas Hispalensis. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, 1995.
- SARPI, P., *Istoria del Concilio Tridentino*, Turín, 1974.
- SCHEFFER, F., *Das spanische stilleben des 17. Jahrhunderts-theorie, Genese und Entfaltung einer Bildgattung*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- SEDLAMAYR, H., *Épocas y obras artísticas*, Madrid, 1965.
- SEGURA ARTERO, P. (Coord.), *La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, Almería, 1997.
- SELLINK, M., *Philips Galle (1537-1612). Engraver and print publisher in Haarlem and Antwerp*, 3 vols., Amsterdam, 1997.
- SEMPERE y GUARINOS, J., *Memoria sobre las causas de la decadencia de la seda en el Reino de Granada*, Granada, s. a, 1806.
- SEOANE PINILLA, J., *La política moral del rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, 2000.
- SERRERA, J. M., «Una infancia de Baco del genovés Antón María Vassallo», *Archivo Español de Arte*, nº 239, 1987.
- SERRERA, J. M., «Nobleza y coleccionismo pictórico en la Sevilla del siglo de Oro», *Nobleza y mecenazgo*, Sevilla, 1998.
- SERRERA, J. M., OLIVER, A. y PORTÚS, J., *Iconografía de Sevilla*, Madrid, 1989.
- SIGÜENZA, FRAY J. de, *La fundación del monasterio de El Escorial (1605)*, Madrid, 1963.
- SILVA, P., «La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, LXI, 1988.
- SILVA, P., «La utilización de grabados por los pintores españoles de la época de Velázquez», *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991.
- SILVA, P., «Durero en España», cat. exp., *Durero. Obras maestras de la Albertina*, ed. J.M. Matilla, Madrid, 2005.
- SOPRANI, R., *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono*, Génova, 1674.
- SOPRANI R. y RATTI, C. G., *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova, 1768-1797.
- SORIA, M. S., «Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain», *The Art Bulletin*, XXXI, 1949.
- SORIA, M. S., *The paintings of Zurbarán*, Londres, 1955.
- SPAGNOLO, D., «Giovanni Domenico Osnago», *La natura morta in Italia*, Zerri F., dir. Milán, 1989.
- SPEZZAFERRO, L., «Cavarozzi, Bartolomeo» *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1979.
- STEPANOW, G., *Rubens*, Barcelona, 1958.
- STRATTON, S., «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, 1988.
- TAILLEMITE, E., *Dictionnaire des marins français*, Paris, 1982.
- TASSINARI, B., *La soie a Lyon. De la Grand Fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Barcelona, 2005.
- THE NEW HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450-1700. Philips Galle*, 4 vols., Rotterdam, 2001.
- THIEME, U. y BECKER, F. (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 12, Leipzig, 1916.
- THORNTON, P., *Baroque and Rococo Silks*, Londres, 1965.
- THUILLIER, J. et alii, «Las artes decorativas en Europa. Tomo I. Del Renacimiento al Barroco», *Summa Artis*, XLVI, Madrid, 2000.
- TOOMER, H., *European laces –an Introduction*, Great Britain, 2002.
- TORRE FARFÁN, F. de las *Fiestas de Sevilla*, Sevilla, 1666.
- TORRE J. de la y REY DÍAZ, J. M., «La industria de la seda en Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, año IX, abril-junio 1930.
- TORRES FERNÁNDEZ, M. R., «Algunas consideraciones sobre la industria de la seda en Almería en el siglo XVI» en MARTÍNEZ PADILLA, C. (coord.) *A la memoria de Agustín Díaz*, Toledo, 1995.
- TRIADÓ, J. R., *Juan van der Hamen, bodegonista*, Estudios Pro-Arte, VI, 1975.
- TRIGGER, B. G., *Historia del pensamiento arqueológico*, Barcelona, 1992.
- TRUNK, M., «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla», *El coleccionismo de escul-*

- tura clásica en España, Actas del simposio, Madrid, 2001.
- TRUNK, M., «Casa de Pilatos», *Sevilla: Studien zu Sammlung, Ausstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein, 2002.
- TURMO, I., *Bordados y bordadores sevillanos*, Sevilla, 1955.
- ULIERTE VAZQUEZ, M. L., *El retablo en Jaén, 1580 -1800*, Tesis doctoral, 1985.
- ULLOA, M., «Discurso sobre las fábricas de seda de Sevilla, sus principios, progresos, y decadencia, y los motivos de esta: noticia de su actual estado, y de los medios que pueden ser conducentes a su fomento y prosperidad», *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, 1779.
- Universitas Hispalenses, Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1995.
- URRUTIA, J., *Descripción Histórico-Artística de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843.
- UZTARIZ, G., *Teoría y práctica de comercio y marina, en diferentes discursos y calificados exemplares que, con específicas providencias, se procuran adaptar a la monarchia española para su prompta restaruración, beneficio universal y mayor fortaleza contra los émulos de la Real Corona. Tercera impresión corregida y aumentada por el autor*, Madrid, 1757.
- VALDIVIESO, E., *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973.
- VALDIVIESO, E., «Obras inéditas de Willem van Herp», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973.
- VALDIVIESO, E., «Dos cuadros inéditos de Sebastián Vrancx», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1977.
- VALDIVIESO, E., (Dir.), *Exposición Homenaje a Rubens en el IV centenario de su Nacimiento, La pintura flamenca en la época de Rubens*, cat. exp., Sevilla, 1978.
- VALDIVIESO, E., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.
- VALDIVIESO, E., «Nuevas obras de Pieter van Lint», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979.
- VALDIVIESO E., «Pintura de Escuela italiana del siglo XVII», AA.VV., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- VALDIVIESO, E., «La pintura en la Catedral de Sevilla siglo XVII al XX», *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- VALDIVIESO, E., «Pintura», *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- VALDIVIESO, E., «Doctrina Cristiana», *El universo de una Iglesia*, cat. exp., Sevilla, 1992.
- VALDIVIESO, E., «Gabriel Franck», *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. exp., San Sebastián, 1996.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- VALDIVIESO, E. y MORALES, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980.
- VALENCIA DE DON JUAN, Conde vdo. de. *Catálogo Histórico Descriptivo de la Real Armeria de Madrid*, Madrid, 1898,.
- VARELA, C., «Genovesi a Siviglia», *Genova e Siviglia*, 1988.
- VÁZQUEZ DE SOTO, J. M., *Arzobispos de Sevilla*, Sevilla, 1983.
- VELASCO NEVADO, J., MUÑOZ RUBIO, V. y GARCÍA RINCÓN, J. M., *Catálogo de Bellas Artes del Museo Provincial de Huelva*, Huelva, 1993.
- VÉLIZ, Z., «Alonso Cano dibujante», *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., 2001.
- VERGARA, A., *Rubens and his Spanish Patrons*, Mass, Cambridge, 1999.
- VILLANUEVA, A., *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, 1935.
- VOLLMER, H. (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 35, Leipzig, 1942.
- WARD NEILSON N., «La Virgen e Cristo benedicta del 600 Lombardo», *Protagonista del 600 Lombardo*, cat. exp., Rosci M., y Gregori M., coms., Milán, 2005.
- WARNER, D. J., *The sky explored: celestial cartography 1500-1800*, New York, 1979.
- WEBB, G. E., *Hevelius, Johannes (1611-1687)*, en LANKFORD, J. (ed.), *History of astronomy: an encyclopedia*, Nueva York & Londres, 1997.
- WESTON-LEWIS, A., *Efigies and Ecstasies, Roman Baroque Sculpture and Desing in the Age of Bernini*, cat., Edinburgh, 1998.
- WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.
- WILENSKI, R. H., *Flemish Painters: 1430-1830*, Londres, 1960.
- YBARRA Y LASSO DE LA VEGA, J. M., *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1936.

Páginas web

www.silvercollection.it «Hallmarks of Hanau silver marks and pseudo hallmarks of Hanau (Germany)»

CORNEJO, F.J., 2004, «Desposorios místicos de Santa Catalina y otros santos», en M^a. Fernanda Morón de Castro (dir.), *Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla* [en línea], Sevilla. <www.patrimonio.us.es/lista.jsp?buscando=true&grupo=25&campo=grupo> [19/02/2007]



Este libro se acabó de imprimir
en los talleres de Grafo, S.A.,
el mes de enero de 2008

