



ABRIR TOMO I - 2ª PARTE - CAPÍTULO I

CAPÍTULO I: MIEMBROS PERMANENTES

BENITO MANUEL AGÜERO

Nos ocupamos ahora del discípulo del discípulo de Velázquez, Benito Manuel de Agüero, quien comparte con la mayoría de pintores estudiados en este trabajo el vacío documental sobre su vida. Trabajó en el obrador del Alcázar, a Felipe IV le gustaba oírle y de su mano salieron una gran parte de los paisajes que decoraron los Palacios Reales. Los datos recogidos en este capítulo, al igual que sucede con el resto de artistas objeto de estudio, le convierten en un pintor mucho más interesante de lo que se venía considerando hasta el momento.

Biografía

Palomino recoge datos sobre nuestro pintor en la Vida 134 de "El Parnaso Español"¹. Se equivoca al decir que era de Madrid ya que, gracias al testimonio del propio artista, sabemos que nació en la ciudad de Burgos². Sin embargo, acierta en lo que se refiere a la fecha de nacimiento: "*por los años de 1670, y a los cuarenta y cuatro de su edad*". De aquí se deduce que pudo venir al mundo en 1625, lo cual es cierto, si nos atenemos a sus propias declaraciones. Benito Manuel Agüero actúa como testigo, junto con Matías Pastor, en las informaciones que hizo Mazo sobre su hija mayor, Doña Ynés, con motivo del reparto de bienes de su esposa, Francisca Velázquez (16-XI-1655)³; ambos ratifican que está casada y reside en Nápoles. Benito Manuel dice tener 30 años, "*poco más o menos*", lo que nos sitúa su fecha de nacimiento, de nuevo, en el mismo año de 1625.

Su procedencia de Burgos le pone en contacto con otros de los pintores recogidos en este trabajo. Burgos Mantilla también nació allí; los padres de Francisco Palacios eran naturales de Espinosa de los Monteros, al igual que los de Pereda; Mazo, según testimonio de su hijo Gaspar en 1703, procedía de las montañas de Burgos⁴.

Tanto la fecha como el lugar estudiados, nos justifican que el inicio probable de la relación Agüero-Mazo se produjera hacia 1635. Contaba Benito unos diez años, edad idónea para entrar a trabajar en el taller de un pintor como aprendiz. Por su parte, Juan Bautista había contraído matrimonio en 1633 y las obras del Buen Retiro estaban en todo su esplendor. No es extraño que el yerno de Velázquez contratara a un joven para que le ayudara.

¹Ver Palomino, ed. 1988, pp. 315-6.

²Ver Zarco Cuevas: "Unas cuantas notas ...", 1930, Nota 102. El apellido Agüero tiene su origen en la actual Cantabria, merindad de Trasmiera (las montañas). Se encuentra también en el Ayuntamiento de Medio-Cudeyo, partido judicial de Santoña, extendiéndose luego por Aragón, Cataluña, Valencia y Vizcaya ("Enciclopedia Heráldica y Genealógica", Madrid, 1932, IV).

³Ver Cherry, A.E.A., 1990, p. 527. Para la documentación relativa a la boda de Doña Inés, ver Caturla, M^a L.: "La boda de doña Ynés, nieta de Velázquez", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1955, pp. 133-44.

⁴Ver capítulo dedicado a Martínez del Mazo.

Los pocos datos que poseemos de su biografía, nos lo unen a la figura de Mazo. Palomino nos dice que fue discípulo del yerno de Velázquez y hombre de gran humor, incluso bien considerado por el Rey quien gustaba mucho de oírle "*porque tenía dichos muy agudos y sentenciosos*"⁵. Se conservan varios documentos relacionados con la familia de Mazo, donde Agüero actúa como testigo. El primero es su participación como testigo, junto a Matías Pastor, en una serie de documentos relacionados con un alojamiento concedido a Martínez del Mazo, en la calle de Atocha (2-IX-1651)⁶. Posteriormente, participa en un poder para testar que otorga Francisca Velázquez a su esposo, fechado el 8 de noviembre de 1653, donde también aparece Juan de Pareja⁷. El 16 de noviembre de 1655, esta vez junto a Matías Pastor, actúa como testigo en la información que hace Mazo sobre su hija Doña Ynés, a la que ya nos hemos referido más arriba. Por esta declaración sabemos su edad y que vivía en la calle de Santa Polonia, en casas de Leonardo Centeni.

El otro documento conservado, fue su participación en la información realizada sobre Don Melchor del Mazo, hijo de Juan Bautista y Francisca Velázquez, al ingresar en el Monasterio de El Escorial (29-IX-1665)⁸. En este caso, Agüero habla sobre los padres de su maestro diciendo que son Hernando Martínez y Doña Lucía del Mazo, a quienes no conoció y que eran naturales, él de la villa de Alarcón y ella de la de Beteta, en Cuenca. También sitúa el nacimiento de Mazo en Cuenca, al igual que otro testigo que participa, Julián Gonzalo y Prada, criado de Cámara de Su Majestad, natural de dicha localidad. Sin embargo, el lugar de nacimiento de Francisca Velázquez, según nuestro pintor, es Madrid, lo cual sabemos que no es cierto. Nos encontramos, por tanto, con dos noticias sobre el nacimiento de Mazo, ya que su hijo Gaspar lo localiza en la actual Cantabria. Puede ser que los padres nacieran en un lugar y él procediera de otro.

De ser cierto lo que nos cuenta Palomino, nuestro pintor falleció cinco años después de esta última declaración y, tan sólo tres años más tarde que su maestro quien lo hizo en 1667.

Estilo

Apuntábamos más arriba la posibilidad de que Benito Manuel Agüero hubiera entrado como aprendiz al servicio de Martínez del Mazo en la última mitad de la década de los 30, por tanto, hubo de trabajar en las obras del Buen Retiro y en el Alcázar. Esto último queda ratificado por el testimonio de Palomino quien nos dice que de su mano son los paisajes que había en el Palacio de Aranjuez, "*hechos con singularísimo gusto*", y los de las sobrepuertas y ventanas del Buen Retiro. Nuestro tratadista también cuenta que "*como su maestro [Mazo], trabajaba en el obrador de Palacio, donde el señor Felipe Cuarto solía concurrir*"⁹.

Los datos mencionados, añadidos a las fechas en que ello ocurrió, nos ponen en contacto al pintor con Mazo, pero también con Velázquez y el resto de artistas aquí

⁵Ver Palomino, ed. 1988, p. 316.

⁶Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 290.

⁷Ver Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 521.

⁸Ver Zarco Cuevas, *op. cit.*, *supra*.

⁹Ver Palomino, ed. 1988, pp. 315-6.

estudiados. De ello se deduce un estilo que ha de catalogarse de "velazqueño" puesto que hubo de recibir bastante del suegro de su maestro. Sobre su manera de pintar Palomino nos cuenta: *"...aunque en lo que toca a las figuras salió bastante aprovechado, sobresalió con especialidad en los países, en que sin duda llegó a ser eminente; como lo manifiestan los muchos que hay de su mano en el Palacio de Aranjuez, hechos con singularísimo gusto, y no menos figuras, e historietas, que hay en ellos. Como también los países de muchas puertas y ventanas del Buen Retiro (que los grandes son de manos de unos italianos) en que se conoce su eminente habilidad en esta parte"*. En las figuras hubo de aprovechar las enseñanzas de Mazo, quien nos dejó ejemplos de muy alta calidad en sus vistas; por otra parte, su labor en el Buen Retiro, centrada en rellenar los huecos que no cubrían los cuadros encargados a Claudio de Lorena y Nicolás Poussin, le obligó a inspirarse en ellos, algo que se aprecia a simple vista en sus composiciones, sin olvidar otras posibles influencias, tanto de nacionales como extranjeros. En este sentido hay que mencionar algunos nombres, fuera de nuestras fronteras, Salvatore Rosa o Mico Spadaro¹⁰. Dentro del ámbito madrileño, Francisco Collantes es autor de obras similares: amplios espacios escenográficos con grandes masas de árboles a contraluz, con ruinas clásicas o construcciones arquitectónicas que también aparecen en algunos de los temas religiosos de Juan de Pareja ("Huida a Egipto", "Bautismo de Cristo", "Comunión de Santa M^a Egipciaca"). No hemos de olvidar a Antonio Puga quien era el paisajista preferido de Felipe IV, según nos cuenta el embajador de Módena, en carta publicada por Justi¹¹. Respecto a éste último, cabe apuntar la posibilidad de que, habiendo fallecido en 1648, hubiera sido ocupado su puesto por Agüero, de ahí su especialidad en este tema. No podemos olvidar la manera tizianesca en la cual, según cuenta Palomino, está ejecutado su cuadro de San Ildefonso.

Además, pintó Agüero temas de carácter religioso, de uno de los cuales se hace eco el tratadista bujalanceño ("San Ildefonso recibiendo la casulla"), señalando que aunque no le faltaba habilidad para la historia, su manera era aticiana y *"con un cierto humor de tinta rebajada"*, en muy posible referencia a esa manera incorpórea que aparece en algún cuadro de su maestro o de otros pintores del momento¹². Incluimos aquí un retrato de Carlos II que puede estar relacionado con nuestro artista, así como dos bodegones de la Colección Lázaro Galdiano los cuales, por su manera, que bien puede corresponder a la "de tinta rebajada" que menciona Palomino, pudieran haber salido del pincel de nuestro artista.

Por último, hemos de referirnos a su presunta labor de colaborador de Mazo. Dado que éste era pintor de Cámara, tuvo que contar con la ayuda de una serie de pintores, y Agüero era su discípulo. Ello nos lleva a buscar la mano del pintor burgalés en todo aquello que pueda recordar la pincelada blanda o incorpórea, la cual ha de coincidir con lo que Palomino describe como "cierto humor de tinta rebajada" y que se aprecia muy bien en los retratos de la Reina Mariana de la National Gallery, de la Casa del Greco, y de la Colección Cook de Richmond. Sin olvidar que a ella pudo llegar por una evolución o una moda que hizo que unos cuantos artistas pintaran de esta manera.

Los paisajes

¹⁰Ver Pérez Sánchez, Catálogo de la Exposición "Carreño, Rizi, Herrera ...", 1986, p. 276 y siguientes. Para ambos artistas, Catálogo de la Exposición "Pintura Napolitana", Museo del Prado, octubre/diciembre 1985, pp. 150-51 y 278 y ss.

¹¹Ver capítulo dedicado a Antonio Puga.

¹²Ver Palomino, ed. 1988, p. 316.

Elías Tormo encontró, en el Inventario de 1700 de Aranjuez hasta un total de treinta y tres cuadros, situados en el Salón y de la mano de Agüero, como allí consta. Dicho inventario fue realizado por Gaspar del Mazo, conserje de Aranjuez e hijo del pintor, asistido por Fernando de Torres Guadalfaxara, mayordomo de la Real Hacienda y yerno de Gaspar desde 1695. Los cuadros se pueden clasificar, según dicho inventario en dieciocho paisajes de tres varas de alto y dos y media de ancho (2,5m. x 2,08); seis paisajes de sobrepuerta de dos varas por una y media (1,6m. x 1,2); dos paisajes sobre espejos de dos y media por tres cuartas (2 x 2,06) y siete paisajes de sobreventanas de tres cuartos por dos varas y media (0,6 x 2,08).

Curiosamente, en el inventario de 1779 y siguientes, los cuadros se consideran obra de Mazo. Ponz también los vio y los considera de Mazo¹³. La explicación es fácil, pasados los años se han olvidado de Agüero mientras que Mazo pervive, sin olvidar que ese palacio sería feudo de los Mazo durante muchos años. En estos inventarios, a diferencia del de 1700, aparece una descripción detallada de lo representado en los cuadros, así como las medidas de todos y cada uno de ellos.

Bien es verdad que algunos han podido perderse o no han sido localizados. De entre los identificados, dos se encuentran en el Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid y, tanto las dimensiones, como el tema, coinciden con el inventario de 1794 de Aranjuez: "*Pais con fuente de mármol y dos leones sentados en dos pedestales y una estatua en remate de dicha fuente donde se baña Diana y sus ninfas y algunos trofeos de caza*" y "*Pais con puente de dos ojos medio demolido y una mujer sentada dando de comer a unos niños, a distancia unos sátiros*". Ambos en la Pieza del Cubierto, Cuarto de la Reina, Aranjuez, ambos con las mismas dimensiones (7 pies de alto por 8 y tres cuartos de alto).

Se recogen, a su vez, otros cuadros: "*Pais con ruinas de arquitectura y se ve un magnifico arco y una figura sentada tocando una flauta*", 1792 (1,46 x 1,11). Todavía no se le había dado el título actual de "Arco de Tito, en Roma". El "Paisaje con Mercurio y Herse" aparece descrito de la siguiente manera: "*Otro igual -que el anterior e iguales dimensiones-, ruinas con un templo con columnas, una figura a la puerta de él, otra de rodillas, ofreciendo y varias en diferentes actitudes*".

Allí también se encontraban, "Jardín Palatino" y "Un estanque del Buen Retiro" aunque sin localizar el escenario. El "Paisaje con Mercurio y Argos", "Paisaje con Diana y sus ninfas", "Paisaje con Dido y Eneas", "La muerte de Adonis", "Salida de Eneas de Cartago", "Paisaje con Latona y los campesinos convertidos en ranas". Por último, "La Calle de la Reina, en Aranjuez" que se encontraba en la Pieza de Comer del Príncipe y "La fuente de los Tritones" en la Pieza del Cubierto, Cuarto de la Reina. A ellos hay que unir las sobrepuertas con vistas de El Escorial y el Campillo, así como otro sin localizar.

¹³Ponz, ed. 1947, p. 99.

Palomino, al mencionar el Buen Retiro, habla de numerosas pinturas para sobrepuertas y ventanas realizadas por Agüero; en el catálogo de Martínez del Mazo, hemos recogido una de esas sobrepuertas la "Vista del Campillo" por considerar que se acerca más al estilo del maestro que del discípulo, aunque no rechazamos una posible colaboración de éste en la pareja sentada del primer plano. También hemos incluido, como Mazo, cuadros para los espacios de ventanas, pertenecientes al Patrimonio Nacional, y que no coinciden con el estilo que aquí pensamos es el propio de nuestro artista.

Lo dicho anteriormente nos lleva a intentar establecer a una posible clasificación Mazo-Agüero, la tarea es bastante difícil ya que no sólo hay que contar con estos dos pintores sino con otros artistas del momento también paisajistas. En este sentido, hay que mencionar nombres como Collantes, y algunos de los recogidos en este trabajo, Juan de Solís, con un estilo algo similar, Juan de Pareja, en cuyas composiciones religiosas pinta unos paisajes que están en esta misma línea o Antonio Puga, al parecer el favorito de Felipe IV, pero del que desconocemos su obra, aunque pudo estar próxima a la de estos pintores que analizamos. Uno de los criterios más empleados hasta el momento de clasificación, ha sido el tamaño de las figurillas que aparecen en estos paisajes, las cuales han sido consideradas demasiado pequeñas para el tamaño de los árboles¹⁴. Mazo, según Palomino, se destaca por la proporción de las figuras con respecto de las arquitecturas de su entorno y se alega que, por el contrario, estos cuadros están desproporcionados. No obstante, si nos diéramos un paseo por cualquiera de los jardines recogidos en estas obras, comprobaríamos la estricta proporción de la composición, debido a la altura impresionante de los árboles que allí se encuentran.

Si nos atenemos a los títulos de los cuadros, los temas cambian. Unos podrían encuadrarse en series de los cuatro elementos en los cuales, en el marco de una grandiosa Naturaleza, se desarrolla una escena mitológica, lo que le ha permitido a Rosa López Torrijos una primera clasificación¹⁵; otros entrarían dentro del grupo de vistas, en este caso, de lugares pertenecientes a los Sitios Reales. En estos últimos es en donde habría que buscar una supuesta mano de Mazo y entroncaríamos con las vistas de ciudades que tanto éxito obtuvieron en su momento.

El tratamiento de las figuras da lugar a discrepancias y es que unas están resueltas con una pincelada más densa, con lo que adquieren mayor corporeidad, y otras son producto de unos toques ligeros, del "cierto humor de tinta rebajada" de la que nos habla Palomino. De cualquier forma, las figurillas más densas suelen ser muy toscas en su resolución, a diferencia de la calidad con que las ejecuta Mazo. Estamos ante varias posibles situaciones: estas obras fueron realizadas por varios artistas, lo cual es perfectamente posible, o bien se ha producido una evolución en el estilo ya que desconocemos en qué fechas fueron realizadas. De hecho, también en Mazo se observa una evolución del estilo al igual que en otros pintores como Carreño, los cuales tienen un período en el que la pincelada se vuelve incorpórea (Retratos de la Reina Mariana con tocas de viuda de Mazo en la National Gallery de Londres, Casa del Greco y Museo Ponce, Puerto Rico, o el "Santo Domingo" de Budapest de Carreño). Agüero podía haber transformado su forma de pintar adoptando una manera innovadora, novedosa, al igual que pudieron hacer otros pintores del momento.

¹⁴Ver Du Gue Trapier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, p. 309 donde se dice que existe una desproporción entre las figuras y el paisaje, lo que se considera un defecto o fallo en la obra del artista.

¹⁵Ver, López Torrijos: "La mitología en la Pintura española del Siglo de Oro", 1985, pp. 325-330.

Otra característica de estos cuadros es que en todos hay errores de perspectiva. Ninguna línea si la prolongásemos, llegaría al mismo punto de fuga, cosa que no ocurre en la "Vista de Zaragoza" en donde la prolongación de los dos puentes, en cuyo espacio interior transcurre la acción, converge en la lejanía¹⁶. Este mismo criterio perspectívico, a la vez que la consideración del cuadro como un paisaje, al ser éste el protagonista, pero desarrollado con un sentido de vista, nos ha llevado a considerar "La calle de la Reina de Aranjuez" como salida del pincel de Mazo, más que de Agüero, aunque, al igual que sucede en la "Vista del Campillo" no descartamos la posibilidad de que éste también interviniera, especialmente en la pareja que aparece en primer plano en la esquina inferior derecha.

Tampoco hay que descartar la posibilidad, ya apuntada, de una posible colaboración de varios artistas. Dado que Agüero trabajaba en el obrador del Alcázar, es muy probable que algún otro pudiera haber dado alguna pincelada en su obra, sin descartar al propio Velázquez. También pudo suceder lo contrario, que Benito Manuel participara en encargos de sus superiores. Puesto que carecemos, por el momento, de más testimonios que el de los inventarios, hemos optado por atribuir, la casi totalidad de estas obras a nuestro pintor en espera de que surjan nuevos datos que apoyen otra teoría.

¹⁶Si encontramos errores en los retratos de la Reina Mariana de Austria de la National Gallery y de la Casa del Greco, así como en el de "La familia del pintor" de Viena. Podría deberse a una posible colaboración de taller, incluso del propio Agüero.

Datos cronológicos

- 1625.- Nace en Burgos Benito Manuel Agüero, según sus propias declaraciones y lo que se deduce de Palomino. Palomino, 1988, p. 315. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 527.
- 2-IX-1651.- Participa como testigo, junto a Matías Pastor en una serie de documentos relacionados con un alojamiento concedido a Martínez del Mazo en la calle de Atocha. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 290.
- 8-XI-1653.- Firma como testigo, junto con Juan de Pareja y otros, en el poder que otorga Francisca Velázquez a su esposo, Juan Bautista del Mazo, para que haga testamento en su nombre. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 521.
- 16-XI-1655.- Junto con Matías Pastor, firma como testigo en la información que realiza Mazo sobre su hija Doña Ynés quien reside en Nápoles. Los testigos informan que está casada y que reside en Nápoles, "*como es público y notorio*". Gracias a esta declaración, sabemos su edad (30 años) y que vivía en la calle de Santa Polonia, casa de Leonardo Centeni. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 527.
- 29-IX-1665.- Participa en la información realizada sobre Don Melchor del Mazo, hijo de Juan Bautista y Francisca Velázquez, al ingresar en el Monasterio de El Escorial. Zarco Cuevas, 1930, Nota 102.
- 1670.- Fallece Agüero, según cuenta Palomino, a los cuarenta y cuatro años de su edad. Palomino, 1988, p. 315.

Catálogo de su obra

- 1.- "San Ildefonso recibiendo la casulla". Iglesia de Santa Isabel de Madrid. Destruído en 1936.

Habla de él Palomino quien nos lo sitúa en uno de los cuatro pilares del crucero de la iglesia de Santa Isabel. Su estilo nos lo define "*con un cierto humor de tinta rebajada, y aticianada*". En ese mismo lugar lo vio Ponz en compañía de dos obras de Mateo Cerezo ("Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres" y "San Nicolás de Tolentino sacando las ánimas del purgatorio") y un "San Felipe" de Claudio Coello. Pérez Sánchez relaciona esta obra, por su carácter ticianesco con Diego Polo.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 316; Ponz, ed. 1947, p. 427; Ceán, 1800, I; Pérez Sánchez, en Catálogo Exp. "Carreño, Rizi, Herrera...", 1986, p. 276; id. 1992, p. 255.

- 2.- "La Virgen y San José". 1683. Marqués de Montealegre.

En el inventario de pinturas del Conde de Villaumbrosa y Marqués de Montealegre, realizado en 1683 se registran tres cuadros de Benito Manuel. Los tres son sobreventanas, dos el mismo tema religioso y otro un paisaje. Tasado en 78 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Burke y Cherry, 1997, 111: 0112.

- 3.- "La Virgen y San José". 1683. Marqués de Montealegre.

En el inventario de pinturas del Conde de Villaumbrosa y Marqués de Montealegre. Los tres son sobreventanas, dos el mismo tema religioso y otro un paisaje. Tasado en 78 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Burke y Cherry, 1997, 111: 0113.

- 4.- "Paisaje con San Isidro". L. 1,00 x 0,725. Colección privada, Madrid.

Aparece San Isidro en actitud contemplativa sobre un campo arado, mientras, un ave se aproxima. Detrás, un puente que puede ser el de Segovia y un molino. El tratamiento de los árboles es similar al de los paisajes aquí recogidos y recuerda también a los de Salvatore Rosa. Por las calidades del cielo rosado, está próximo a la "Vista de Zaragoza" de Mazo o el paisaje del "Retrato de la Reina Margarita de Borbón, ecuestre" que aquí otorgamos a Puga (ambos cuadros en el Museo del Prado). El rigor del dibujo, el tratamiento del colorido, nos lleva a pensar en los autores mencionados, sin descartar a Francisco Collantes o Juan Solís, como otros posibles aspirantes a la autoría de la obra.

(Lám 5.4)

- 5.- (?) "Retrato de Carlos II, niño". L. 1,18 x 0,99. Madrid, Museo del Prado (nº 2534). Depositado en el Museo Municipal de Játiva (Valencia).

Representado en un interior, de cuerpo entero, en pie, enlutado y se adorna con el toisón. La escena se cierra en el lateral izquierdo con un cortinaje y a la derecha, un escape que nos permite ver la fuente de los Tritones.

Carlos II nació en 1661. En este retrato aparenta tener unos cuatro o cinco años de edad, lo que nos sitúa en 1665 ó 1666 la realización de la obra; cronológicamente, lo dicho anteriormente hace posible una autoría de Agüero. Al haber pintado con Mazo, le hace próximo al Monarca y a Felipe IV le agradaba nuestro artista por sus dichos agudos y sentenciosos. Al no proceder de las Colecciones Reales, podría tratarse este cuadro de un encargo privado que realizó el discípulo y no el maestro -Mazo-. Por la fuente -de los Tritones-, representada en un cuadro aquí atribuimos a Agüero, las baldosas del suelo de la estancia, con idéntico tratamiento al situado delante de la fuente en el otro cuadro o en "Salida de Eneas de Cartago", y una serie de incorrecciones -brazo derecho demasiado corto, piernas, perro que recuerda a los de los retratos de la Reina Mariana con tocas de viuda, donde no descartamos una colaboración del propio Agüero- consideramos posible esta atribución.

PROCEDENCIA: Ingresó en el Prado en 1932, legado por Doña Almudena de las Cuevas.

BIBLIOGRAFÍA: Mercedes Orihuela, en Pamplona, 1996, Oct.-Nov., nº 1, p. 30.

EXPOSICIONES: "Pintores del reinado de Carlos ", Pamplona, 1996, Oct.-Nov., nº 1, p. 30.

(Lám. 5.5)

6.- "Paisaje con una ninfa y un pastor". L. 0,56 x 1,99. Madrid, Museo del Prado, nº 893.

Paisaje mitológico para sobrepuerta. El tratamiento de la luz, procedente del fondo y marcando la profundidad, recuerda a Claudio de Lorena mientras que por los árboles se pone en contacto con Salvatore Rosa.

Rosa López Torrijos lo considera de Agüero -en el Museo del Prado primero se atribuyó a Mazo, hoy Agüero- y lo encuadra dentro de la serie "La imagen del poder y las metamorfosis del amor". Según la autora, pertenece a las metamorfosis de Zeus, siendo los personajes el propio Zeus convertido en sátiro para seducir a Antíope. (En Aranjuez como Mazo en 1779).

PROCEDENCIA: CC.RR, Aranjuez, 1770 y 1779; Prado, Cat. 1854-58, nº 188; 11872-1907, nº 791; 1910-85, nº 893.

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, pp. 267-69.

(Lám. 5. 6)

7.- "Paisaje". L. 0,56 x 1,99. Madrid, Museo del Prado, nº 894.

A la derecha, un cerro con un edificio en la cima; un río con puente y en él, jinete y caminante; a la izquierda, arboleda y dos figuras sentadas en primer plano y otras dos, de pie en la lejanía. Considerado como Mazo, aparece en el inventario de 1700 de Aranjuez como Agüero. Volvemos a encontrarnos los fondos de Lorena, árboles de Salvatore Rosa y el edificio en la cima que recuerda algunos de los paisajes de Collantes e, incluso, algunos de los temas religiosos de Juan de Pareja.

PROCEDENCIA CC.RR., Aranjuez 1700; Prado, Cat. 1854.58, nº 300; 1872-1907, nº 795; 1910-85, nº 894.

(Lám. 5.7)

8.- "Paisaje con Dido y Eneas". L. 2,46 x 2,02. Madrid, Museo del Prado, nº 895.

Rosa López Torrijos lo considera parte de la serie mitológica sobre la Historia de Eneas en la cual también incluye un cuadro de Mazo, copia de Rubens "Eneas ayudando a descabalar a Dido". El motivo representado procede de la "Eneida" y se refiere al momento en que, sorprendidos por una tormenta, Dido y Eneas se refugian en una cueva (IV, versos 160-166). Procede del Palacio de Aranjuez, donde se encontraba en 1792 en la última pieza del Guardarropa.

Estilísticamente, el grupo de la reina está sacado de una composición de Rubens, simplificada (Díaz Padrón, 1975, p. 334). El perro recuerda el de Velázquez del "Retrato de Don Fernando de caza" (Prado, nº 1186) y el caballo se asemeja al de "La rendición de Breda". Guarda eco de las obras de Lorena y Salvatore Rosa. Para Pérez Sánchez, el lienzo es un soberbio ejemplo de la maestría de Agüero, inmerso por entero en la atmósfera de Palacio impregnada de Velázquez, de Venecia y de la lírica rubeniana.

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1794. En el Prado desde 1848; Inv. 11849, nº 2840; Cat. 1854-58, nº 1947; 1872-1907, nº 797; 1910-1985, nº 895.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1933, pp. 101 y 264; Mayer, 1947, p. 449; López Torrijos, 1981, p. 391; id. 1985, pp. 213-4; Pérez Sánchez, en Madrid, 1986, nº 114, p. 277; id. 1992, p. 255.

EXPOSICIONES: Madrid, Museo del Prado, 1986, nº 114, p. 277.

(Lám. 5.8)

9.- "Salida de Eneas de Cartago". L. 2,39 x 2,05. Madrid, Museo del Prado, n ° 896.

Escena desarrollada en un puerto; en el muelle, numerosas figuras, algunas se dedican a embarcar espléndidos regalos; a la izquierda, el héroe se despide de Dido (Virgilio: "Eneida", IV, 285-295). En el mar, una lujosa embarcación y muchos navíos. A la derecha, en alto, una fortaleza.

En el inventario de Aranjuez de 1794 en la primera pieza de la guardarropa: "*Un quadro de siete pies y una cuarta y ocho y tres cuartas. Pais con vistas puerto de mar en cuya marina se ve un navío y en la plaza Eneas despidiéndose de Dido*". Atribuido a Mazo.

López Torrijos lo incluye en la serie mitológica de la Historia de Eneas, junto con el anterior y posterior del presente catálogo.

El tratamiento del celaje es característico de Agüero en esta serie, con una pincelada deshecha. Por lo demás, clara inspiración en el cuadro de Lorena "Paisaje: Embarco en Ostia de Santa Paula Romana" (Prado, nº 2254) en la parte derecha del puerto. El tratamiento de las baldosas del suelo, le hermanan con el "Retrato de Carlos" y "La fuente de los Tritones" que aquí atribuimos a este pintor.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez, 1700, 1794; Prado, llegó en 1848; Cat. 1854-58, nº 1958; 1872-1907, nº 800; 1910-85, nº 896.

BIBLIOGRAFÍA: Tormo, 1929; Angulo, 1971, p. 211; Luna, en Madrid, abril/junio, 1984, nº 1, p. 58; López Torrijos, 1985, p. 213.

EXPOSICIONES: Madrid, abril/junio, 1984, nº 1, p. 58.

(Lám. 5.9)

10.- "Paisaje con un naufragio". Ocho pies de largo por ocho y tres cuartas. (2,24 x 2,84 aprox.).Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Se describe como "*pais con peñascos, el mar en tempestad y un navío en naufragio*". Se considera de Mazo, aunque posiblemente se trate de Agüero. Rosa López Torrijos lo considera perteneciente al Ciclo de Eneas.

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, p. 213.

11.- "Paisaje con Latona y los campesinos convertidos en ranas". L. 2,44 x 2,19. Madrid, Museo del Prado, nº 897.

A la izquierda, en alto, un castillo; en primer término, Latona y sus hijos Apolo y Diana; en el centro y a la derecha, la laguna y los licios convertidos en ranas por no haber permitido a Latona el uso del agua. Consta en el inventario del Real Sitio de Aranjuez de 1700 a nombre de Agüero, su verdadero autor y no Mazo. En el inventario de 1792 como Mazo, en la Pieza del Cubierto, Cuarto de la Reina: *Un quadro de ocho pies y seis dedos y ocho y tres cuartas de alto, pais Latona y Apolo y Diana y a distancia los segadores convertidos en ranas*".

El asunto procede de las Metamorfosis de Ovidio (VI, 337-382). Rosa López Torrijos lo incluye dentro del capítulo "La imagen del poder y las metamorfosis del amor". Pérez Sánchez encuentra clara la inspiración del grupo principal en la obra de Van Dyck "La Caridad", cuyo ejemplar más conocido es el del Dulwich College. El asunto, para este autor, puede tener una interpretación moralizante que exalta el ejercicio caritativo y la condenación de los que carecen de caridad o amor al prójimo.

El tratamiento de las lejanías, las siluetas a contraluz y las arquitecturas proceden de Claudio de Lorena, con elementos de Salvatore Rosa. El edificio sobre la montaña, característico de otros cuadros de Benito Manuel, también aparece en la obra de Pareja o Collantes.

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1700 y 1794. Prado, Inv. 1849, nº 2854; Cat. 1854-58, nº 1961; 1872-1907, nº 800; 1910-1985, nº 897.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1933, pp. 100 y 107; Mayer, 1947, p. 449; Angulo, 1971, p. 211; López Torrijos, 1981, p. 392; íd. 1985, pp. 296-297; Luna, 1984, p. 58; Pérez Sánchez, en Madrid, 1986, nº 113, pp. 276-7; Pérez Sánchez, 1992, p. 255.

EXPOSICIONES: Madrid, Museo del Prado, 1986, nº 114, p. 277.

(Lám. 5.11)

12.- "Muerte de Adonis". L. 2,46 x 2,14. Madrid. Museo del Prado, nº 899a. Estuvo depositado en el Tribunal Supremo de Justicia por R.O., desde 1882 a 1915.

Paisaje de montañas con Adonis muerto, en primer término, y en el cielo Venus, en ademán de querer precipitar de su carro. En el catálogo del Prado como Mazo, aunque presenta todas las características propias de Agüero. En 1794 en la última pieza del Guardarropa del Palacio de Aranjuez.

El tema está inspirado en la "Metamorfosis" de Ovidio. Estilística y compositivamente, recuerda a los anteriores, relacionados con Claudio de Lorena y Salvatore Rosa. El arriesgado escorzo de la figura de Adonis muerto tiene algún ejemplo más en la Pintura española del momento: "La batalla de Fleurus" de Carducho, para el Salón de Reinos (Prado, nº 635), "La serpiente de metal" de José Leonardo en la Academia de San Fernando y el mismo tema, pero esta vez dentro de otro cuadro "La vocación de San Mateo" de Juan de Pareja" (Prado, nº 1041). Nina Ayala Mallory quiere ver eco de los paisajes de Peter Snayers, mientras que en los anteriores catálogos del Museo del Prado se recoge como "estilo de Van Artois".

Rosa López Torrijos considera que es similar a "Latona y los campesinos convertidos en ranas". Lo incluye en el capítulo "La imagen del poder y las metamorfosis del amor", donde también participa Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez, 1700, 1794. Prado, Cat. 1985 nº 899a.

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, p. 289; Ayala Mallory, *Goya*, 1990, p. 274.

(Lám. 5.12)

13.- "Polifemo". L. 2,46 x 2,05. Cedido en 1882 al Tribunal Supremo por el Museo del Prado. Desapareció en incendio.

En el Catálogo de la Trinidad se registra con el nº 2841 y en el del Prado de 1873, con el 798: "*Pais montuoso con vista al mar. En lo alto de una montaña se ve a Polifemo en el acto de arrojar la piedra a Acis*".

En el inventario de Aranjuez de 1794, en la primera Pieza de Guardarropa. En el Catálogo del Prado se dice que era compañero de "Venus y Adonis" y otro con "Eneas ayudando a Dido a bajar del caballo". En el Catálogo del Museo del Prado se enuncia como "Un país" y Tormo habla de "Estilo de Mazo". Al describirlo como "país", consideramos que es del tipo de los pintados por Agüero, de ahí que sustituyamos la atribución a Mazo por la autoría de Agüero.

BIBLIOGRAFÍA: Tormo, *B.S.E.E.*, 1915, p. 171; Mayer, 1947, pp. 444-9; López Torrijos, 1985, p. 370.

14.- "Paisaje con dos figuras". L. 2,46 x 3,25. Madrid, Museo del Prado, nº 898.

A la izquierda y en el medio, peñascos cortados; fondo con lejanías luminosas; a la derecha, una torre distante. En primer término, dos figuras y un perro herido. Sin duda, se trata de algún tema de carácter mitológico que no ha podido ser identificado.

Estilísticamente se corresponde con los anteriores recogidos, la luz procedente del fondo recuerda el tratamiento, que de la misma, hace Lorena. Las mismas construcciones en lo alto de las montañas, recurso también utilizado por otros contemporáneos como Collantes o Pareja; las masas boscosas densas, dejan traslucir el sol.

Se encontraba en el Cuarto de la Reina, en Aranjuez, según el inventario de 1792: "*Pais con arboledas, montañas y una cacería*".

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez, 1794. Prado, Cat. 1872-1907, nº 801; 1910-85, nº 898.
(Lám. 5.14)

15.- "Paisaje con Mercurio y Argos". L. 2,48 x 3,25. Madrid, Museo del Prado, nº 899.

En primer término, arbolado; a la izquierda, Argos, dormido, la vaca Io y Mercurio. A la derecha, un arroyo y ganado. Lejanías luminosas y azules.

La historia se basa en la "Metamorfosis" de Ovidio (L. I, 601-688). En el lienzo, Mercurio, tras dormir a Argos con los acordes de su flauta dulce, se dispone a liberar a Io.

Estilísticamente, responde a las mismas características que los anteriores.

En el inventario de Aranjuez de 1794: "*País con Mercurio que corta la cabeza a Argos*".

Rosa López Torrijos lo incluye en la serie "El intermediario de Dioses y Reyes".

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1700, 1794. Prado, Cat. 1873-1907, nº 802; 1910-85, nº 899.

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, p. 417; Pérez Sánchez, 1992, p. 255.
(Lám. 5.15)

16.- "Paisaje con Mercurio y Herse". L. 1,48 x 1,11. Madrid, Museo del Prado, nº 1217.

A la izquierda un templo pagano; en su puerta, una matrona recibe la ofrenda que, arrodillada, entrega una mujer; dos parejas femeninas, con ofrendas también, se dirigen al templo. En los aires, Mercurio. Ha estado atribuido a Velázquez hasta el Catálogo de 1910, inclusive. En el Catálogo de 1985 se considera de Mazo. El estilo guarda relación con todos los estudiados en este capítulo, por lo que no dudamos de la adscripción a Agüero.

Lo representado es el episodio inicial de la historia de Mercurio y Herse que relata Ovidio (*Metamorfosis*, II, 708-831), cuando Mercurio, en vuelo, descubre a Herse y sus hermanas al dirigirse al Templo de Atenea. López Torrijos lo encuadra dentro del capítulo "El intermediario de Dioses y Reyes".

En el inventario de Aranjuez de 1794, en la última pieza del Guardarropa: "*otro igual [4 pies por 5 y cuarta alto]; ruinas con un templo con columnas una figura a la puerta de él otra de rodillas ofreciendo y varias en diversas actitudes*".

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1700, 1794. Prado, Inv, 1849, nº 128; Cat. 1854-58, nº 128; 1872-1907, nº 1113; 1910-85, nº 1217.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, Vol. nº 45; Beruete, 1909, p. 114; Mayer, 1947, pp. 444-9; Gaya Nuño, 1960, p. 476; Angulo, 1971, p. 209; Sánchez Cantón, 1972, pp. 401-2; Luna, en Madrid, 1984, nº 51, p. 158; López Torrijos, 1985, p. 417; Ayala Mallory, *Goya*, 1990, p. 276.

EXPOSICIÓN: Tokyo-Osaka, 1980-81, nº 17; Madrid, abril/junio, 1984, nº 51, p. 158.

(Lám. 5.16)

17.- "El arco de Tito, en Roma". L. 1,46 x 1,11. Madrid, Museo del Prado, nº 1212.

El arco da vista a una calle soleada; a la izquierda, arboleda y muros; en primer término, a la derecha, un pastor apenas visible. La vista está tomada desde la Vía Sacra. Ya Goya, Bayeu y Gómez lo clasificaron como Mazo en 1794, y Aureliano de Beruete lo consideró suyo, los Catálogos del Prado lo han venido atribuyendo alternativamente a Velázquez o a su taller. Al conocerse la estancia de Mazo en Italia, en 1657, se hizo más hincapié en la atribución a éste último.

La crítica se encuentra dividida en la atribución. Justi lo considera de Velázquez, retocado por Mazo; para Beruete no está tomado del natural. Para él, Velázquez hizo el boceto en Roma, y Mazo el cuadro definitivo en Madrid. M^{te} Luisa Caturla lo considera a caballo entre las vistas de Velázquez, de frente, y el esquema escenográfico de Lorena, utilizado por Agüero pero que no emplea Mazo. Para esta autora, la melancolía que desprende el cuadro no es propia de Velázquez que nunca dejó transmitir añoranza de ninguna cosa, por el contrario corresponde con las vistas de Viviano Codazzi, cuadraturista bergamasco de origen, residente en Nápoles, uno de los innovadores del paisaje en ruinas. Para Angulo es uno de los más bellos ejemplos del paisaje clásico, de la mano de Mazo. Según Pérez Sánchez, es clara la influencia del paisaje clásico romano, al modo de Lorena, pero impregnado de un cierto aliento barroco.

En el inventario de Aranjuez de 1792, considerado como Mazo, se describe de la siguiente manera: "*Pais con ruinas de arquitectura y se ve un magnifico arco y una figura sentada tocando una flauta*". Estilísticamente, al unirlo al resto de cuadros aquí recogidos, no se aprecia ninguna diferencia que le haga ser distinto del resto: el tratamiento de los árboles pelados del primer término que recuerdan los de Rosa, la figurilla, similar a las de otras composiciones, ciertos errores en la perspectiva, los celajes ... De ahí que no veamos motivos para no atribuirlo a Agüero.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez 1700, 1794. Prado, Inv. 1849, nº 118; Cat. 1854-58, nº 118; 1872-1907, nº 1108; 1910-85, nº 1212.

BIBLIOGRAFÍA: Justi, 1888, pp. 287-289; Beruete, 1909, p. 115; Allende-Salazar, 1925, p. 40; Mayer, 1936, nº 158; Lafuente, 1943, p. 28; Mayer, 1947, pp. 444-9; Justi, 1953, p. 857; Caturla, A.E.A., 1955, nº 109, pp. 73-75; Trapier, 1963, *G. de BB.AA.*, p. 306; Asturias-Bardi, 1969, nº 161; Angulo, 1971, p. 209; Camón Aznar, 1977, p. 384; Salerno, 1977/8, p. 350; Luna en Madrid, abril/junio 1984, nº 50, p. 156; Ayala Mallory, *Goya*, 1990, p. 276; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

EXPOSICIONES: Londres-París, 1976, nº 28; Belgrado, 1981, nº 21; Munich-Viena, 1982, nº 96; Madrid, abril/junio 1984, nº 50, p. 156.

(Lám. 5.17)

18.- "Jardín palatino". L. 1,48 x 1,11. Madrid, Museo del Prado, nº 1216.

Desde una terraza se ve, a la derecha, el palacio; arboleda en la que descuellan cipreses. Una pareja asomada a la balaustrada de la terraza, que termina en una estatua de mármol, posiblemente Júpiter con el rayo. En primer término, un niño y dos mujeres.

Catalogado antes como "El Alcázar de Madrid desde el jardín de la Priora", pero parece localización incierta. Para Luna, puede guardar más relación con los paisajes de la Villa Médici. En 1794, en Aranjuez, Pieza de la Mesa: "*Vista de un jardín en el que hay unas estatuas en un pedestal*" (cuatro pies de largo y cinco y una cuarta de alto). Pareja con "Edificio clásico con paisaje".

Catalogado como Mazo, no encontramos motivos para no adjudicárselo a Agüero.

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1700, 1794. Prado, Inv. 1849, nº 143; Cat. 1854-58, nº 143; 1872-1907, nº 9113; 1910-20, nº 1021.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, 1960, p. 476; Sutton, 1961, p. 257; López Rey, 1963, nº 156; Trapier, *G. des BB.AA.*, 1963, p. 307; Camón Aznar, 1964, p. 969; Angulo, 1971, p. 209; Luna, en Madrid, abril/junio 1984, nº 552, p. 160.

EXPOSICIONES: Madrid, abril/junio 1984, nº 552, p. 160.

(Lám. 5.18)

19.- "Edificio clásico con paisaje". L. 1,48 x 1,11. Madrid, Museo del Prado, nº 1218. Estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por O.M., desde 1970 a 1989.

Grandes trozos de ruinas clásicas por las cuales pasea una pareja. Se atribuyó primero a Velázquez y en el Catálogo de 1985 del Prado, se considera de Mazo. Compositivamente, es distinto del resto aquí estudiado puesto que, frente a la primacía del paisaje en los restantes, aquí el papel protagonista se atribuye a la arquitectura. Sin embargo, el estilo es idéntico al resto en cuanto a tratamiento de vegetación y figurillas se refiere.

En el inventario de Aranjuez de 1794, en la Pieza de la Mesa, formando pareja con "Jardín palatino": "*Ruinas de arquitectura y dos figuras una de hombre y otra de mujer*" (cuatro pies de largo y cinco y una cuarta de alto). Considerado de Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR., Aranjuez, 1700 y 1794. Prado, Cat. 1854-58, nº 1132; 1872-1907, nº 1114; 1910-20 y 1972, nº 1218.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1947, pp. 444-9; Gaya Nuño, 1960, p. 4476; Trapier, *G. des BB.AA.*, 1963, p. 307; Angulo, 1971, p. 209.

(Lám. 5.19)

20.- "País con puente". L. 2,22 x 1,91. Madrid, Palacio Real, Salón de Alabarderos, nº 10007891.

Coincide con la descripción que se hace de él en el inventario de 1794 del Palacio de Aranjuez: "*Pais con puente de dos ojos medio demolido y una mujer sentada dando de comer a unos niños. A distancia unos sátiros*". En la Pieza del Cubierto, atribuido en este inventario a Mazo (Siete pies por ocho y tres cuartas de alto).

Obra de Agüero por su estilo que coincide con el resto de los aquí recogidos.

21.- "Pais con fuente. (El baño de Diana)". L. 2,22 x 1,91. Madrid, Palacio Real, Salón de Alabarderos, nº 10007832.

Coincide con la descripción que se hace de él en el inventario del Palacio de Aranjuez de 1794: "*Pais con fuente de mármol y dos leones sentados en dos pedestales y una estatua en remate de dicha fuente donde se baña Diana y sus ninfas y algunos trofeos de caza*". En la Pieza del Cubierto, Cuarto de la Reina (Siete pies y dos dedos por ocho y dos cuartas de alto).

Formando pareja con el anterior. Obra de Agüero por su estilo que coincide con el resto de los aquí recogidos.

22.- "Paisaje con árboles". L. 2,43 x 1,13. Palacio Real de Aranjuez. Sala de Estudio del Rey. Nº 10028788.

Representa un paisaje con altos árboles a la derecha y un riachuelo. Al fondo una ciudad.

PROCEDENCIA: Aranjuez, Inv. 1880, nº 377; Inv. 1926, nº 187; Inv. 1931, nº 187.

23.- "Diana y Endimión". Siete pies por ocho y tres cuartas de alto (2,30 x 1,96 aprox.) Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Atribuido a Mazo en 1794, aunque aquí todos estos cuadros los consideramos de Agüero: "*Pais con ruinas de arquitectura de Endimión y Diana*".

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, pp. 325-330 y 424-5, nº 17.

24.- "La cacería de Diana". Once pies y medio de largo por ocho y tres cuartas (2,30 x 3,22 aprox.). Palacio Real de Aranjuez, 1794.

En el Cuarto de la Reina, atribuido a Mazo: "*Un pais con arboledas, montañas y una cacería de Diana y sus ninfas*".

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, pp. 325-330 y 424-24., nº 5.

25.- "Pais con jardines". Siete pies y seis dedos de largo por ocho pies y catorce dedos de alto. Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Como Mazo: "*Pais con jardines, estatuas, una fuente y la fachada de un templo*". En la última pieza del Cuarto del Príncipe. Posiblemente de Agüero.

26.- "Las penas del Infierno". Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Como Mazo: "*Las penas del infierno, la barca de Aqueronte y el río Lateo*" (Siete pies y once dedos por ocho y tres dedos de alto). Como Mazo, en la última Pieza del Cuarto del Príncipe.

27.- "País de noche". Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Como Mazo: "*País de noche muy mal tratado*" (ocho pies tres cuartas por siete de ancho). Uno de los que pertenecía al Marqués de Montealegre es también un nocturno ("*Paisaje con la luna y un hombre con un hacha*").

28.- "Paisaje con la luna y un hombre con un hacha". 1683. Marqués de Montealegre.

En el inventario de pinturas del Conde de Villaumbrosa y Marqués de Montealegre, realizado en 1686 se registran tres cuadros de Benito Manuel. Los tres son sobreventanas, dos el mismo tema religioso y otro un paisaje. Tasado en ocho ducados, el precio más alto de los tres.

BIBLIOGRAFÍA: Burke y Cherry, 1997, 111: 0100.

29-33.- "Varías vistas de Sitios Reales". Palacio Real de Aranjuez, 1794.

Cinco en total, dos de ellas de El Escorial y el Campillo (Siete pies y dos dedos de largo por dos pies de alto). Por su especial estilo, la del Campillo la hemos incluido en el apartado de Vistas realizadas por Martínez del Mazo. En la Pieza de Comer.

34.- "El Monasterio de El Escorial". L. 0,55 x 1,96. Madrid, Museo del Prado, nº 891. Depositado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial por O.M., desde 1943.

Vista de la fachada meridional del Monasterio de El Escorial. Rematando el conjunto la nave central, crucero y cúpula de la basílica. La vista está tomada desde la finca de La Herrería por la cual aparecen dispersas varias figurillas, unas de pastores en primer término y una comitiva llegando al Monasterio que recuerda las que pintaba Mazo en sus vistas.

Al principio atribuida a Mazo, procede de la Colección Real, lo que nos hace pensar en una de las sobrepuertas que pintara Agüero, según cuenta Palomino.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez, 1700 y 1794; Prado, Cat. 1854-58, nº 236; 1872-1907, nº 793; 1910-1972, nº 891.

BIBLIOGRAFÍA: Viñaza, 1894, III, p. 35; Beruete, 1909, p. 114; Checa y Morán, 1986, p. 63, Martínez Cuesta, 1992, p. 12-28; M. Orihuela, en Toledo, 1995, nº 28, p. 86.

EXPOSICIONES: Toledo, nov. dic, 1995, nº 28, p. 86.

(Lám. 5.34)

35.- "Vista del Buen Retiro". L. 1,47 x 1,14. Madrid, Museo del Prado, nº 1215. Depositado en el Museo Municipal de Madrid por O.M., desde 1982.

Sobre un fondo de arboleda, destaca un pabellón, posiblemente una de las ermitas del Buen Retiro. En primer término, a la derecha, una estatua de mármol; sobre la balaustrada, un pavo real. A la izquierda, una lujosa barca y una pareja de dama y galán.

Para Elizabeth de Gue Trapier, la estatua de mármol es una copia de Tiziano ("Ofrenda a la diosa de los amores", Prado, nº 419); las dos personas parecen haber sido tomadas de la "Vista de Zaragoza" de Mazo. También le recuerda al drama de Calderón "El escondido y la tapada". Virginia Tovar sugiere que podría tratarse de cualquier Sitio Real, quizás los jardines de Aranjuez, dado que la forma del estanque no coincide con la del Buen Retiro.

En los Catálogos del Prado, figura como original de Velázquez hasta 1907, siendo considerada como obra atribuida, posteriormente. En el Catálogo de 1920 ya se estima de mano de Mazo, tal y como se afirma en el inventario de 1794 del Palacio de Aranjuez, de donde procede: "*Pais en que se ve grande estanque y una torrecilla en medio y en la orilla un barco con marinero*" Primera pieza del Guardarropa (Cuatro pies de largo y cinco y medio de alto). También en el inventario de 1700. No descartamos que las figurillas del primer plano hayan sido añadidas con posterioridad y este cuadro se hubiera pintado para formar pareja con "El arco de Tito, en Roma", "Jardín palatino", "Paisaje con Mercurio y Herse" y "Edificio clásico con paisaje".

La manera de pintar coincide con el resto de los aquí recogidos. Por las figuras, contemporáneas al artista, puede recordar las vistas de Mazo. No obstante, la propia pareja, la estatua, el tratamiento del bosque y celajes, las imprecisiones en la perspectiva, nos obligan a adjudicárselo a Agüero.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez, 1700, 1794. Prado, Cat. 1854-558, nº 1944; 1872-1907, nº 1111; 1910-85, nº 1215.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1909, p. 119; Justi, 1953, p. 363; Gaya Nuño, 1960, p. 476; Trapier, *G. des BB.AA.*, 1963, p. 307; Angulo, 1971, pp. 196 y 209; Brown y Elliott, 1980, p. 79; Ayala Mallory, *Goya*, 1991, p. 275; Tovar, 1992, p. 78; Pérez Sánchez, 1993, p. 191; Orihuela, en Toledo, 1995, nº 19, p. 70.

EXPOSICIONES: Madrid, 1926, p. 48; Londres, 1976, nº 81; Madrid, 1979-80, nº 341, p. 140; Madrid, 1981-82, nº 41, p. 71; Madrid, 1983, nº 118, p. 160; Almagro, 1989; Madrid, 1992, nº 20, p. 78; Toledo, 1995, nº 19, p. 70.

(Lám. 5.35)

36 y 37.- "Dos vistas del Pardo". Palacio Real de Aranjuez, 1792.

Como Mazo: "*Dos vistas del Pardo. Uno en muy mal estado*" (Siete pies y medio de largo por dos de alto). En la Galería Norte en 1792. Cuadros para sobrepuertas.

38.- "La fuente de los Tritones". L. 2,48 x 2,23. Madrid, Museo del Prado, nº 1213.

La fuente de mármol, con chorros y surtidores. En primer término un galán ofrece una flor a una dama; una mujer con un búcaro de agua; dos damas sentadas; un franciscano y un clérigo. En el pedestal de la fuente se lee: "*Por mandado de Su Mg. año 1657. Grattar, Authori gratia haud inmemor grattar D.D.*". El acondicionamiento de los jardines de Aranjuez se hizo por Herrera Barnuevo, entre otros. Hacia 1656 se situó la fuente en la Isla de Aranjuez parece ser que por orden del propio Felipe IV. En otra parte del presente trabajo, apuntamos la posibilidad de que la parte central de la fuente existiera ya y los tritones fueran añadidos por diseño de Velázquez, tras regresar de su segundo viaje de Italia y ver allí las obras de Bernini en este sentido. Fue trasladada en el siglo XIX al Campo del Moro del Palacio de Oriente.

Hasta el Catálogo del Museo del Prado de 1889 se ponía el cuadro a nombre de Velázquez, desde el de 1907, con la advertencia de "atribuido"; en el de 1920 figura entre las

obras de Mazo; en 1985 como taller de Velázquez. Angulo es quien relaciona el estilo con el de Agüero.

Estilísticamente coincide con la obra aquí recogida. Los efectos lumínicos del sol procedente de la parte del fondo atravesando el follaje; el tratamiento de los árboles, ciertos errores de perspectiva en la pila de la fuente, nos llevan a pensar más en Agüero que en Mazo. Aparece en el retrato de Carlos II recogido más arriba donde las baldosas del suelo de la estancia en la que se encuentra el Monarca reciben idéntico tratamiento al situado delante de la fuente.

En 1794 en la "Pieza del Cubierto", Cuarto de la Reina, Aranjuez: "Un país con la fuente de los Tritones que está en los jardines de Aranjuez", de siete pies y tres cuartas por ocho y tres cuartas de alto. Con el número 19711 en el inventario.

PROCEDENCIA: CC.RR. Inv. 1794, Aranjuez, Prado, Cat. 1854-58, nº 145; 1872-1907, nº 1109; 1910-85, nº 1213.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1909, p. 116; Mayer, 1947, pp. 444-449; Trapier, 1948, pp. 274, 308; Justi, 1953, p. 857; Angulo, 1971, p. 209; Trapier, 1963, pp. 307 y ss.; Ayalla Mallory, *Goya*, 1990, p. 273; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

(Lám. 5.38)

39.- "Un puerto fortificado". L. 0,54 x 1,96. Madrid, Museo del Prado, nº 890.

A la derecha, el mar, la orilla, amurallada y con torres; a la izquierda, la fortaleza con puertas protegidas con baluartes. Pintura para sobrepuerta. Palomino cita el trabajo que realizó Agüero para el Palacio del Buen Retiro, centrado en sobrepuestas y cuadros para las ventanas.

En el inventario de Aranjuez de 1700 como "Vista de un puerto de mar con un faro". En el Museo del Prado fue atribuido primeramente a Mazo y luego a Agüero. El Conde de la Viñaza también lo atribuye a Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR. Aranjuez 1700; Prado, Cat. 1854-58, nº 231; 1872-1907, nº 792; 1910-85, nº 890.

BIBLIOGRAFÍA: Viñaza, 1894, III, p. 35.

(Lám. 5.39)

40.- "Pernil cortado pendiente de un clavo y debajo perdiz muerta sobre una mesa". L. 0,60 x 0,43. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Palomino no dice nada sobre los posibles bodegones que pintara Agüero. Sin embargo, nos describe el cuadro de "San Ildefonso" como pintado con "cierto humor de tinta rebajada", lo que puede coincidir con éste y, algo menos, con el siguiente. El P. Julián Zarco Cuevas publicó una carta de José Lázaro Galdiano (Carta de 30 de mayo de 1936) en la que decía que conoció estos bodegones en el comercio de Madrid con la firma completa de Mazo y después se los ofrecieron, con la firma borrada, diciendo que eran de Velázquez. En éste aparece la fecha de 1650, con el "5" casi borrado, lo que permite su adscripción a nuestros pintores. Dado que no conservamos testimonio de bodegones pintados por Mazo y que la técnica la consideramos similar a algunos de los paisajes aquí recogidos, apuntamos la posibilidad de la autoría de nuestro artista.

BIBLIOGRAFÍA: Zarco Cuevas, 1930; Cavestary, 1936-40, pp. 81-2; Camón Aznar, 1988, p. 83.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 112, nº 132.

41.- "Medio cordero con vísceras". L. 0,60 x 0,43. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Pareja con el anterior, tradicionalmente atribuido a Mazo aunque creemos que puede corresponder con el estilo "rebajado" que le atribuye Palomino.

BIBLIOGRAFÍA: Zarco Cuevas, 1930; Cavestary, 1936-40, pp. 81-2; Camón Aznar, 1988, p. 83.

(Lám. 5. 41)

42 y 43.- "Dos paisajes". Vara y tercia de ancho (1,11 cms.) . Copias. 1683. Andrés de Villarán.

En la colección de Andrés de Villarán, de la orden de Santiago y miembro del Consejo y Contaduría de Hacienda, se registran dos países copias de Benito Manuel. La tasación, realizada por Palomino, asciende a 150 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Burke y Cherry, 1997, 110: 0005.

44.- (?) "El baño de Diana". Colec. de Don Serafín García de la Huerta. Paradero desconocido.

Se cita, en el siglo XIX, un "país con un palacio, una fuente y baños de Diana", de mano de Velázquez. Por la descripción, Rosa López Torrijos lo considera de Mazo o de Agüero. Posiblemente sea de este último.

BIBLIOGRAFÍA: Saltillo, *Arte Español*, 1951, p. 180.; López Torrijos, 1985, pp. 325-330.

45 y 46.- (?) "Dos paisajes". Marquesa de Matamoso, Madrid.

Mayer los atribuye a Mazo, sin embargo creemos que se pueda tratar, más posiblemente, de Agüero, dado que hasta ahora todos los paisajes eran atribuidos directamente al yerno de Velázquez. Tampoco se pueden descartar otros autores.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1947, pp. 444-449.

CAPÍTULO II: COLABORADORES

ALONSO CANO*

Nos encontramos ante otro artista que permaneció fiel a Velázquez desde que comenzó su relación en el taller de Pacheco hasta el fallecimiento de aquél, ya que Cano también participó como testigo en el proceso de información de calidades para la concesión de la cruz de Santiago. Sin embargo, no podemos referirnos a él como otro más de los ayudantes o colaboradores velazqueños puesto que representó mucho más, hasta el punto de plantearnos qué habría sido de Velázquez sin Cano o al contrario. Además de pintor al servicio de una personalidad como la de Olivares, fue también escultor y arquitecto lo que le convierte en un artista más completo que el propio pintor de Cámara y amigo suyo. La mala fortuna o su carácter, más visceral que el del sevillano, dieron al traste con la carrera cortesana del artista quien, de haber continuado en Palacio, se hubiera convertido en un muy serio rival para la obra del Aposentador y pintor de Felipe IV.

Fecha de su llegada a Madrid

Se desconoce con exactitud el año de llegada de Cano a la Corte. Los tratadistas proponen distintos como posibles; Jusepe Martínez, contemporáneo del artista, recoge el de 1634 aunque dada la existencia de numerosos datos que nos sitúan al artista en Sevilla, parece poco probable; sin embargo, no descartamos una estancia temporal¹. El testimonio de Martínez es el siguiente: "*Estando yo en Madrid en el año de 1634 me llevó a su casa [Cano], donde me enseñó dos cuadros*". Revisando los documentos publicados por Wethey, desde el 17 de junio de 1633 en que Alonso Cano alquiló una casa propiedad de Francisco de Herrera, hasta el 1 de octubre de 1634 en que tuvo que realizar una estatua de San Juan para el retablo de San Juan de Aznalfarache, junto a su padre, no existen testimonios documentales de su labor, lo que nos permite aventurar la hipótesis de un posible viaje a Madrid en estas fechas aunque, el hecho de que no se conserven documentos no implica que no hayan existido². Por su parte, el viaje de Jusepe Martínez a la Corte hubo de tener lugar entre el 6 de julio de 1633, fecha en la que adquirió una vivienda en Zaragoza, en la calle de Santa Catalina, y 17 de abril de 1634 cuando entra a su servicio un aprendiz, Luis Purroy³. En 1638 ya tenemos al artista perfectamente asentado en la Corte, esta fecha fue publicada por Lázaro Díaz del Valle y ratificada por documentos aparecidos con posterioridad⁴. Hacia 1640, Velázquez y Alonso Cano van a Valladolid para trasladar cuadros al palacio del Buen

* En este capítulo no pretendemos estudiar la figura de Alonso Cano en su totalidad la cual ya ha sido objeto de magníficos trabajos -en este sentido, la obra de Wethey en sus dos ediciones, Princeton, 1955 y Madrid, 1983; posteriormente, Baticle, 1979 y Cruz Valdovinos, 1985-. Nos centraremos sólo en la parte relacionada con Velázquez que afecta a nuestra investigación.

¹Para Jusepe Martínez, ver la ed. de J. Gállego, Barcelona, 1950, pp. 193-194. Eva Nyerges apoya esta teoría, ver *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 146.

²En la edición de su obra de 1983, p. 188,

³Ver González Hernández: "Jusepe Martínez (1600-1682)", 1981, p. 34.

⁴Ver Díaz del Valle, apud, Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1933, II, p. 389. Wethey, ed. 1983, p. 189 recoge otros documentos aparecidos posteriormente.

Retiro⁵. Palomino, por su parte, hace mención de un incidente que tuvo con el pintor Llanos y Valdés, en cuya casa había comenzado a pintar Cano, lo cual le animó a marchar a la Corte "agregado a la familia del señor Conde-Duque de Olivares, con cuya protección vino a Madrid, y continuó su habilidad, favorecido de tan gran mecenas"⁶. Este desplazamiento de Olivares a Sevilla se produjo para acompañar a Felipe IV quien había llegado a dicha ciudad con la intención de "registrar aquellos reinos de Andalucía"⁷. El único viaje que realizó el Monarca a aquellos lugares se produjo en 1624, iniciándose el 8 de febrero y durando 69 días⁸. Este dato, en el caso de ser cierto lo que asegura Palomino, nos permite retraer la llegada de Cano a Madrid en varios años, aunque no significa necesariamente que permaneciera en la capital, como decíamos, ya que se conservan numerosos documentos por los cuales le encontramos trabajando en Sevilla durante este período⁹. No sería extraño tampoco que Olivares, necesitado de artistas para llevar a cabo su programa decorativo, se fijara en el artista granadino y Alonso Cano reunía todas las condiciones requeridas: gozaba de un gran prestigio profesional, era joven y se había educado dentro de la esfera de amistades sevillanas del Valido, además de ser amigo de Velázquez quien, con toda seguridad, le recomendaría desde su puesto de pintor del Rey, el cual había conseguido el 6 de octubre de 1623. Dada la cantidad de documentación existente en Sevilla sobre Alonso Cano durante este período, tal vez nos encontremos ante un intento fallido, al igual que le ocurrió a Velázquez al principio, aunque también pudo ser que, a partir de ese momento Cano simultaneara su estancia en Sevilla con viajes a la capital. Otra cuestión importante es que, si en los documentos conservados se le considera pintor y ayuda de Cámara del Conde-Duque, éste tuvo que ver su pintura con anterioridad, posiblemente hacerle un retrato, lo que nos está indicando un contacto previo.

Cuando ya se conservan datos de su actividad en la Corte es a partir de 1638. En este año partió de Sevilla a Madrid como pintor y ayudante de Cámara del Conde-Duque de Olivares¹⁰; Lázaro Díaz del Valle señala que Alonso Cano obtiene, en dicho año, la plaza de Maestro Mayor de Obras del Alcázar, nombramiento y fecha que también recoge Palomino, y el 16 de agosto asiste, como padrino, al bautizo de una de las hijas de Mazo y Francisca Velázquez¹¹. A partir de entonces se establece en Madrid donde le vamos a encontrar íntimamente relacionado con Velázquez y los "velazqueños".

Motivo de la llegada

⁵Martí y Monsó ("Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, II, 1904, pp. 333-334) situó la fecha hacia 1640. Camón Aznar, en 1964 (I, p. 555), concreta más señalando el año de 1635 como el del viaje a Valladolid de los dos artistas por orden expresa de Felipe IV.

⁶Palomino, ed. 1988, p. 345.

⁷op. cit.

⁸Elliott, (1990, pp. 166-168, 172, 178) hace mención de este viaje cuyo motivo fue calmar el descontento que produjo una reforma municipal llevada a cabo por Baltasar Gilimón, funcionario al servicio del Monarca.

⁹Ver Wethey, 1983, pp. 188-9.

¹⁰Ver López Martínez, 1932, p. 35 y Wethey, 1983, p. 189.

¹¹López Navío, *A.E.A.*, 1960, p. 393. Juan Miguel Serrera ("Alonso Cano y los Guzmanes", *Goya*, mayo junio 1986, nº 192, pp. 3366-347) dice que Cano también pintó para el Duque de Medina-Sidonia lo que relaciona con la llegada a Madrid para pintar para el Conde-Duque.

Tanto Lázaro Díaz del Valle como Jusepe Martínez y Palomino nos dicen que Alonso Cano llegó a la Corte, junto con Velázquez, llamado por Olivares¹². Su nombramiento por el Valido queda corroborado por testimonios del padre de Alonso y por él mismo quienes, en sendos documentos hacen mención al puesto de pintor del Conde-Duque y su ayuda de Cámara. López Martínez publicó una carta de pago firmada por Miguel Cano, padre de Alonso, el 30 de octubre de 1639, en la cual ya se refiere a su hijo como "*pintor del conde duque de Olivares y su ayudante de cámara rresidente en la billa de madrid*"¹³. El propio Cano se declara pintor del Conde-Duque en un traspaso de poderes a su padre fechado el 4 de febrero de 1642¹⁴.

Dentro del programa de reformas emprendido por el Valido de Felipe IV hemos analizado, en capítulos precedentes, la manera de llegar y el papel de Velázquez en la decoración de los Sitios Reales. Dada la magnitud de las obras a realizar, no es tan difícil que se requiriera la presencia de varios artistas de confianza. Primero vino Velázquez, yerno de Pacheco y, por tanto, más arriba en el escalafón para luego recurrir a Alonso Cano, figura imprescindible dada su versatilidad. Su asentamiento definitivo en Madrid se realiza en 1638 y puede estar relacionado con el nombramiento que recogen Díaz del Valle y Palomino, de Maestro Mayor de Obras Reales: mientras que la Pintura no le exigía permanecer en la Corte, si por el contrario una supuesta actividad arquitectónica que pasamos a analizar.

Su papel como Maestro Mayor de Obras Reales

Los primeros pasos de nuestro pintor los dio de la mano de su padre, Miguel, tracista y escultor de retablos y sillerías de coro. Ello le llevó a desarrollar unos conocimientos, dentro del mundo de la Arquitectura y de la Escultura, que le convirtieron en un artista de los más completos del momento. Todos los tratadistas de la época coinciden en su triple vertiente de arquitecto, pintor y escultor corroborado por el hecho de que el propio artista así se nos presenta en los diversos documentos firmados por él¹⁵. Díaz del Valle se hace eco del nombramiento como Maestro Mayor de Obras Reales de Su Majestad a lo que añade "*y reusándolo tomó por excusa pedir dineros y su excelencia [Olivares] mandó que no sólo se le diese lo que pidiese sino mucho más: Con que no se pudo excusar de venir a esta Corte a la obediencia y entró en el servicio en 1638 haciendo debajo de su protección y amparo algunas obras y reparos en lienzos maltratados de los incendios del Buen Retiro muy a gusto y satisfacción de S.E.*"¹⁶. La faceta de arquitecto de Cano ha sido prácticamente ignorada y Eugenio Llaguno y Amírola la rechaza alegando que no hay constancia de su nombramiento en los libros de la Junta de Obras y Bosques¹⁷. El hecho de que el padre de

¹² Jusepe Martínez, op. cit. supra.

¹³ López Martínez, 1932, p. 35, ya mencionado más arriba,

¹⁴ Publicado por M^a Ángeles Mazón de la Torre, 1977, pp. 104-106.

¹⁵ Para su labor en el mundo de la escultura y arquitectura en Sevilla, ver los documentos publicados por López Martínez ("*Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*", 1932, pp. 23, 33-9, 129 y 264). En ellos Cano siempre firma, mayoritariamente, como escultor y arquitecto.

¹⁶ Ver Díaz del Valle: "*Epílogo y nomenclatura*", apud Sánchez Cantón: "*Fuentes...*", 1933, II, p. 389. Se hace alusión a la situación de los arquitectos en el siglo XVII en el epígrafe "*La arquitectura palatina*", dentro de la primera parte del presente trabajo al estudiar la situación de Velázquez dentro de este ámbito de actuación.

¹⁷ Ver Llaguno y Amírola, E.: "*Noticia de los arquitectos y arquitecturas de España*", ed. 1977, IV, p. 36.

Alonso, Miguel Cano, declare que su hijo es pintor y ayuda de Cámara de Olivares nos sitúa al artista en la nómina del Valido, no del Alcázar¹⁸. Elliott hace referencia a la financiación, por parte del Conde-Duque, de muchas obras y actividades Reales y podemos encontrarlos en uno de estos casos, lo que justifica que no se hayan encontrado documentos al respecto en los Archivos del Palacio Real.

Sí tenemos constancia de otras labores en este terreno. En 1643 concurrió Cano con otros arquitectos a la oposición de la maestría mayor de la Catedral de Toledo, plaza que no consiguió. La fecha es muy significativa ya que coincide con la caída de Olivares -30 de enero de 1643- lo que supuso la pérdida de empleo del artista granadino en Madrid. Su prestigio no mermó y mantuvo la estimación tanto de los Monarcas como de otros patronos. De 1642 data un proyecto para el altar de la iglesia de San Andrés que no llegó a realizarse; en 1649 hizo el arco triunfal en la puerta de Guadalajara cuando la entrada y recibimiento de Mariana de Austria así como el monumento que se ponía el Jueves Santo en la iglesia de San Gil¹⁹. En 1650 fue llamado, de nuevo, por el Cabildo de la catedral de Toledo para examinar con otros profesores la obra del Ocho. Además de estas obras realizaría más fuera de Madrid y su área de influencia las cuales han sido estudiadas por Wethey en su monografía²⁰.

Cabe plantearse ahora en qué pudo consistir el supuesto papel de Alonso Cano como arquitecto a las órdenes del Conde-Duque. Ello nos obliga a retomar los principios básicos de la política de Olivares. Su intención, nada más hacerse con el poder, fue rodearse de gente amiga, mayoritariamente sevillanos. En el terreno artístico le sucedió lo mismo y, en este ámbito, se consiguió que Velázquez entrara, como pintor, al servicio de Felipe IV. En el terreno arquitectónico, existía una figura descolante pero que iba a enfrentarse con problemas serios como es la de Gómez de Mora. Nada más acceder al Trono Felipe IV, se dio comisión al licenciado Mateo López Bravo para iniciar una información sobre las actividades del arquitecto²¹. Desde 1628 hasta 1632 se produjeron contra su persona gravísimas acusaciones, con lo que en este último año se le condenó por unas obras realizadas en el Alcázar; a partir de 1636 se produjo el forzoso alejamiento de Mora de las obras de Palacio lo cual no implicaba la pérdida de su oficio pero sí el poderlo ejercer. Se dijo que el motivo fundamental fue haber sido leal a Lerma y no al Conde-Duque²². Y aquí tiene sentido la figura de Cano, aunque su papel en esta materia no sea la de un arquitecto propiamente dicho. Su misión, probablemente, se centraría en el diseño de espacios de determinados Sitios Reales, lo que hizo Velázquez con posterioridad en el interior de los muros del Alcázar y es que, en realidad, la función de ambos es la de tracistas de grandes retablos que es en lo que se convirtieron las paredes de las estancias regias, las cuales se cubrieron de mármoles donde se hicieron vanos para albergar estatuas y cuadros²³.

¹⁸Hemos hecho referencia a esta cita más arriba.

¹⁹Para todos los datos citados, ver Palomino y Llaguno y Amirola, op. cit., pp. 36-39.

²⁰Ver Wethey, 1983, Capítulo 8 pp. 93-102.

²¹Ver Barbeito, J.M., 1992, p. 105, 159.

²²Para este arquitecto ver Virginia Tovar: "Arquitectura madrileña del siglo XVII", Madrid, 1983 y "Juan Gómez de Mora", en el catálogo de la Exposición "Juan Gómez de Mora", Madrid, 1986, pp. 1-162.

²³Juan José Martín González ("Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en "Velázquez y el arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, p. 322) hace alusión a la importancia de Alonso Cano en la renovación del retablo madrileño y su influencia en Pedro de la Torre estudiada por Virginia Tovar ("Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII", Madrid,

La labor que se pensó para Alonso Cano fue continuada por Velázquez tras la caída del Valido y su pintor en 1643. No ha de ser casualidad que el 21 de junio de ese mismo año, fecha de la desaparición de Olivares de la escena política, y por R.D., se reponga a Gómez de Mora en sus funciones de Maestro Mayor las cuales desempeñó hasta su muerte, el 22 de febrero de 1647. En ese mismo año de 1643, Velázquez es nombrado ayuda de Cámara y del 17 de septiembre se conserva el primer informe sobre el solado de alguno de los corredores del Alcázar cuya expertización corrió a cargo de Pedro de la Torre y Diego Velázquez²⁴. Un año después, en 1644, el sevillano es nombrado Superintendente de Obras Reales.

La labor de Cano como pintor y escultor

El Marqués del Saltillo publicó un documento según el cual nuestro artista tasó las obras de pintura que realizaron Francisco Camilo y Julio César Semín para el Alcázar de Madrid (7 de noviembre de 1643), siendo Superintendente de Obras Reales el Marqués de Malpica y firmado ante Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de Obras Reales. La noticia es interesante por varios motivos, el primero es que encontramos a Cano implicado en las labores de decoración del Alcázar a la vez que es una muestra de como Mora recuperó su actividad una vez desaparecido Olivares²⁵.

A parte de esta noticia, tanto Díaz del Valle como Jusepe Martínez o Palomino hacen hincapié la actividad de Cano en este terreno. También lo hacen en su nombramiento por parte del Valido de Felipe IV. La labor de Alonso Cano a su servicio se tuvo que centrar tanto en la realización de retratos de la familia del Conde-Duque como, posiblemente, en la decoración de los edificios construidos para él. Hay que pensar que Olivares, a la vez que levantaba un palacio de recreo para Felipe IV, el Buen Retiro, edificaba para él otro más modesto, en Loeches. También a él se debe la idea de la Iglesia Convento de Santa Teresa en Ávila, así como el resto de construcciones que se realizaban en Madrid bajo el patronazgo de la Corona. Desgraciadamente, el palacio de Loeches se destruyó; los bienes del Valido pasaron a sus herederos indirectos recayendo en la actual Casa de Alba, por lo que no descartamos la posibilidad de que alguno de los cuadros, considerado de Velázquez o de Mazo en los inventarios de esta familia, hayan salido de la mano del granadino.

Llaguno y Amírola, al igual que antes Palomino, nos dice que Cano fue designado "maestro del diseño del príncipe Baltasar Carlos" lo que no dejó de ser obra de Don Gaspar²⁶. Elliott señala que, en su afán por controlar al Monarca, Olivares centró sus esfuerzos en el Heredero. Para ello nombró aya a su esposa y él mismo se hizo su caballero mayor con lo cual no era extraño que su pintor lo fuera de Baltasar Carlos también. Tras la caída de Olivares, la situación de Cano en la Corte cambia; dado que los seguidores más fieles del Conde-Duque fueron sustituidos, nuestro pintor no pudo seguir ya que, entre otras

1975). Este arquitecto es otro amigo de Velázquez al que se dedica un epígrafe en el capítulo "Otros velazqueños".

²⁴Ver Barbeito, J.M.: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 160.

²⁵Ver Marqués del Saltillo: "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, pp. 179-80.

²⁶Llaguno y Amírola, 1977, IV, p. 36.

cosas no tenía para quien hacerlo²⁷; el hecho de que un año después se viera envuelto en el asesinato de su esposa haría poco aconsejable una labor dedicada en exclusividad al servicio de la Real Familia.

Por lo que respecta a una posible actividad escultórica al servicio de la Corte, aquí sí que no se encuentran datos de ningún tipo. Es interesante el hecho de que Martínez Montañés llegara a Madrid, hacia 1635, para realizar el busto que sirvió como modelo a la estatua ecuestre de Felipe IV realizada por Tacca, pero no se quedase²⁸. Recuerda la situación de Francisco Pacheco quien también quiso ser pintor del Rey y no lo consiguió. Sin duda, se necesitaban artistas jóvenes que aportaran ideas nuevas y se amoldaran más fácilmente, dada su juventud, a las consignas políticas creadas por Olivares y sus amigos. A pesar de que no tenemos ninguna obra escultórica de Cano en el Alcázar, su educación en los terrenos de la Pintura, Escultura y Arquitectura le hacían tener una visión global de las tres Artes y, tal vez, su aportación más importante fuese la unión de ellas a la hora de decorar los espacios, lo cual, aplicada al Alcázar se convirtió en la labor realizada, posteriormente, por su amigo Velázquez y de la cual nos han quedado pocos restos.

Las relaciones con Velázquez y otros "velazqueños"

El propio Cano declara, en el proceso de información de las calidades de Velázquez para la concesión del hábito de Santiago, conocer a la familia desde el año de 1614 y fue poco después, el 17 de agosto de 1616 cuando ingresó como aprendiz en el taller de Pacheco por un período de cinco años²⁹. Allí fue donde surgió una amistad entre los dos discípulos que les llevó a estar juntos durante toda su vida, hasta el fallecimiento de Diego que lo haría siete años antes que el granadino. La calidad profesional y la relación amistosa de ambos fue tal que los dos marcharon a Madrid llamados por el Conde-Duque de Olivares. Hacia 1640 los hemos visto en Valladolid buscando cuadros para el Buen Retiro por orden de Felipe IV.

Dos hechos que marcaron sin duda la vida profesional de Alonso Cano dentro del Alcázar fueron la caída de Olivares, el 30 de enero de 1643 y el asesinato de su esposa el 10 de junio de 1644 en el cual se vio implicado el propio artista en un principio. Palomino nos dice que, tras el suceso de su esposa, volvió a la gracia de Su Majestad y prosiguió como profesor de dibujo del Príncipe Baltasar Carlos, pero que, por su agrio carácter, el Príncipe se quejó a su padre, el cual, *"sonriéndose, le ofreció, que lo castigaría"*³⁰. Y es, en fecha imprecisa, alrededor de 1644, cuando Mazo se convierte en pintor del Príncipe. De esta manera, los cargos que ocupaba en la Corte, pasaron a sus amigos ya que el 27 de febrero de este mismo año, Velázquez fue nombrado Superintendente de Obras Reales.

²⁷Cabe preguntarse cuál fue el motivo de que Velázquez se librara del ostracismo, tal vez fue su nombramiento como pintor al servicio del Rey. Sea como fuere tras la caída de Olivares, el sevillano parece salir fortalecido y comienza su carrera dentro del mundo de la Arquitectura.

²⁸Sobre la estancia de Montañés en Madrid, ver Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II, 1930, p. 188-189; López Martínez: "Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán", 1932, p. 35 y Mazón de la Torre, 1974, p. 358.

²⁹Ver Wethey, 1983, Documentos II, 1930, p. 65.

³⁰Palomino, ed, 1988, p. 350.

Cano continuó en Madrid, de forma más o menos circunstancial, hasta 1652, año en que se le concede la plaza de racionero de la Catedral de Granada³¹. Allí se mantuvo hasta 1657, fecha en la que de nuevo consta su presencia en la capital³². Un año más tarde, el 23 de diciembre de 1658, declara como testigo nº 84 en el proceso de información de las calidades de Diego de Velázquez para la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago lo que nos está indicando una amistad y, tal vez un agradecimiento relacionado con el puesto que obtuvo de racionero y que le costó bastante conseguir por discrepancias con el cabildo, cuestión que se solucionó con la intervención directa de Felipe IV, quien sabe si a petición de Velázquez³³.

La relación con el pintor de Cámara es mucho más amplia y se extiende a los colaboradores del sevillano. El 28 de septiembre de 1638 Alonso Cano concede poderes legales a su padre, en Madrid, para la venta de su casa de Sevilla. Actuaron como testigos Diego Velázquez y Juan de Pareja³⁴. Ese mismo año, unos meses antes, el 16 de agosto de 1638 es bautizada Ynés Manuela, hija de Mazo y Francisca Velázquez actuando como padrinos Alonso Cano y María Buena. La niña sobreviviría y contraería matrimonio con un napolitano, Don Onofre Lifrangis del que enviudó, obligando a su padre Juan Bautista a ir a Nápoles³⁵. El 18 de marzo de 1640 se repitió el padrinzago, Alonso Cano y su esposa Doña Magdalena de Uceda bautizaron a José del Mazo en la parroquia de Santa Cruz, otro nieto de Velázquez que fallecería pronto ya que no se conservan más datos de él³⁶.

Además de esta relación tan íntima, se conserva un contacto directo con otro "velazqueño": el 21 de abril de 1648 el granadino compró cincuenta y dos grabados en la almoneda realizada tras el fallecimiento de Antonio Puga, gran aficionado como el propio Cano a las estampas³⁷. Por último, varios colaboradores del sevillano participan en la información de calidades para la concesión del hábito de Santiago a Velázquez y todos colaboraron con Velázquez o estaban relacionados con sus ayudantes lo que significa una relación entre ellos: Alonso Cano, Francisco Vergés, Burgos Mantilla, Juan de Villegas Gallego, dorador, Juan Carreño de Miranda, Francisco Gutiérrez o el arquitecto Pedro de la Torre participan en el proceso y están unidos desde antiguo al pintor de Cámara, con lo cual entre ellos también tenía que existir una relación aunque no se conserven documentos de la misma.

Estilo

Nos encontramos ante uno de los artistas de más peso específico de la Historia del Arte español y ello por su triple condición de pintor, escultor y arquitecto. Sin embargo, su carácter y las circunstancias de su vida, le impidieron alcanzar las cotas de fama que se desprenden de su calidad. Uno de los factores que influyeron, sin duda, fue su amistad con Diego de Velázquez. Este hecho, que en principio pudo favorecerle, al final se hubo de

³¹op. cit., p. 190.

³²op. cit.

³³Ver Wethey, 1983, p. 190.

³⁴op. cit., p. 189.

³⁵Ver Capítulo dedicado a la Vida de Juan Bautista Martínez del Mazo.

³⁶Las partidas de bautismo mencionadas están recogidas en López Navío, A.E.A., 1960, p. 393 y Varia Velazqueña, 1960, II, p. 249.

³⁷Caturla, Santiago de Compostela, 1952, pp. 62-63.

convertir en un obstáculo al tener que situarse siempre a la sombra del pintor de Cámara. Ello ha impedido que se conozca su obra al servicio de la Corte, al quedar inmersa dentro del cajón de sastre que supone el adjetivo "velazqueño".

En Alonso Cano asistimos a una dualidad; por una parte, actúa de manera independiente al trabajo del sevillano y, a la vez, no puede impedir los contactos con éste, los cuales tienen un primer origen en el aprendizaje común bajo el magisterio de Francisco Pacheco. Cuando Velázquez está ya en Madrid, Cano goza de un prestigio en Sevilla que le lleva a realizar múltiples encargos de tal manera que, una vez asentado en la capital al servicio de Olivares, su situación es la de un artista perfectamente consolidado y completo. Muestra de esta confianza es su estilo personal y bien definido, incluso innovador. Posiblemente haya sido Cano el creador de nuevas maneras de representación, ya que, según decía de él Jusepe Martínez, pasaba el mayor tiempo posible discurriendo sobre la pintura y viendo estampas y dibujos. Esta manera de hacer, presente en las obras de carácter religioso, se extiende a los retratos, ámbito en el que, hasta este momento, nadie había osado interferir.

Un primer paso, que hemos seguido a la hora de determinar autorías dentro del conjunto de cuadros catalogados como "velazqueños", es crear grupos basados en la analogía estilística. Existen unos cuadros en los cuales el tratamiento de los cabellos es distinto a los considerados de Velázquez, en general, son compactos y uniformes permitiendo ver una frente rectangular y muy despejada. Los rasgos faciales también difieren, en este grupo de pinturas la nariz suele ser chata o respingona y las frentes, muy marcadas formando un rectángulo muy enérgico, como decíamos anteriormente. Las posturas son más arriesgadas y psicológicamente también se diferencian unos de otros, los modelos que consideramos de Cano desprenden una simpatía de la que carecen los retratados, mucho más serios, de su amigo. Técnicamente, los encajes suelen ser resueltos a base de gruesos empastes blancos, incluso el tratamiento de las sombras es distinto de otros retratos de los mismos modelos salidos de otras manos, lo que nos impide hablar de evolución de un solo pintor y sí de dos artistas distintos.

Compositivamente, también encontramos rasgos diferenciadores. Hemos recogido, en el presente catálogo, algunas obras que consideramos se le pueden atribuir, las cuales presentan, además, ese modo novedoso al cual nos hemos referido. El "Retrato del Príncipe Baltasar Carlos" del Museo de Budapest, nos presenta al niño cazando; dada la edad, este retrato es anterior a los de Velázquez para la Torre de la Parada. El Niño Manzano, cuyo retrato se conserva en el Museo del Prado, se nos presenta con una postura muy simpática y alejada de los convencionalismos del momento; lo mismo ocurre con Don Antonio "el Inglés" quien adquiere igual protagonismo que el perro que aparece a su lado.

Las características analizadas anteriormente, están presentes en los temas religiosos de Alonso Cano. En ellos encontramos las naricillas respingonas a las que aludíamos, las frentes amplias y despejadas, la simpatía de los modelos. La técnica suelta a la que hacíamos referencia la apreciamos en figuras como el San Isidro de "El milagro del pozo" del Museo del Prado, así como un color pardo muy característico en las vestiduras. El cuello del vestido del santo está hecho a base de gruesos empastes igual que la parte blanca superior en la bota del Niño Manzano o la de Don Antonio el Inglés, los cuales aparecen representados en idéntica postura. La posición del cuerpo y piernas de los dos coincide con la de San Isidro y con la del "Cristo atado a la columna" del Museo de Budapest, en el cual Cano evita pintar las manos, al igual que sucede con el Niño Manzano, dando lugar, en este último caso, a una postura de lo más informal y graciosa.

La segunda cuestión a la hora de determinar qué cuadros pudieron salir de la mano de Alonso Cano, es plantearse la cronología. Cano está instalado en Madrid en 1638, lo que no significa que no hubiera realizado algún que otro viaje con anterioridad. Su estancia en la capital se extiende hasta el año de 1652, fecha en la que se le concede la plaza de racionero de la catedral de Granada³⁸. Su regreso tiene lugar hacia 1657 permaneciendo hasta 1660, cuando se instala definitivamente en Granada. Según testimonios de sus contemporáneos, nuestro artista fue pintor de Olivares en unas fechas que deben encajarse en el período comprendido entre 1638, si no antes, hasta 1643. Según Palomino, Cano fue pintor de Baltasar Carlos. Este niño nace en 1629 y fallece en 1646. En 1646, sabemos que Mazo es pintor del Príncipe; tenemos un período de tiempo en el que encuadrar los retratos del niño, y hay muchos considerados "velazqueños" que podrían haber salido de la mano de este artista. No hay que rechazar retratos de otros miembros de la Familia Real; dado que Cano estuvo en Madrid, posiblemente en 1634 y luego entre 1652 y 1657 hay que plantearse su actividad en la Corte en este momento. Tampoco se pueden olvidar los de altos funcionarios, familiares u otros habitantes del Alcázar de los cuales hemos recogido algunos³⁹.

Una vez llegado a la Corte, la situación del granadino va a ser la de subordinado de Velázquez. Existe una diferencia de edad de dos años a favor del sevillano lo que le hace aparecer como mayor; él sería, sin duda, la figura estelar en el taller de Pacheco donde ingresa Cano y Velázquez llega antes a Madrid, convirtiéndose en pintor del Rey cuando Cano lo es de Olivares. Por otra parte, desconocemos las circunstancias relativas al desempeño de su profesión, si trabajaban juntos o lo hacían de forma independiente. Se conserva un documento por el cual Alonso Cano contrata a un ayudante, Domingo Díaz de Caldívar, por seis años⁴⁰. No obstante, el hecho de que sea el 10 de junio de 1644, impide formular alguna hipótesis ya que el pintor se había desligado del trabajo en el Alcázar al haber perdido a su patrón un año antes. Podemos encontrarnos ante la necesidad de crear un taller propio, distinto del velazqueño o puede ser una mera casualidad. Por otra parte, Camón Aznar publicó un expediente relacionado con una herencia de un capellán Real de Granada en 1700, donde figura un inventario en el que se registran varias obras de Alonso Cano. Y una de ellas se formula así: "*Un cuadro de Ntro. Señor llevando la cruz, que lo más de esta pintura hizo Velázquez, pintor del rey*"⁴¹. Tomada la noticia con toda prudencia, dado lo avanzado de la fecha, nos abre la posibilidad de una colaboración, de lo que se deduce la dificultad a la hora de determinar autorías.

Otro pintor con el que aparecen ciertas concomitancias es Martínez del Mazo. En este caso hay que analizar la situación personal de ambos. Alonso Cano fue padrino de dos de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez y fue el yerno de Velázquez quien sustituyó a Cano como pintor del Príncipe. El ejemplo más claro es el del perro que aparece en el "Retrato de Don Antonio el Inglés" similar a otro que pintara Mazo en "La cacería del tabladillo", ambos cuadros en el Museo del Prado.

³⁸Ver Wethey, ed. 1983, p. 190.

³⁹Palomino menciona, en concreto, el retrato del señor José González, Presidente de Indias en posesión de sus herederos (ed. 1988, p. 348). Cruz Valdovinos recoge los nombres de algunos altos funcionarios amigos de Olivares que pudieron ser patronos de Cano (A.E.A., 1985, pp. 276-286).

⁴⁰Mazón de la Torre, 1974, pp. 358-359, tomado de Wethey, 1983, p. 189.

⁴¹Camón Aznar, *Goya*, 1968, nº 85, p. 6.

Estos nexos de unión, tanto personales como profesionales, dan, como resultado, una compleja situación. En este sentido, es el propio Díaz del Valle quien nos dice que Cano se dedicó a reparar algunos lienzos maltratados en los incendios del Buen Retiro, ello, unido a la similitud de estilos y a la intervención en obras que no eran originariamente creaciones propias, complica muy seriamente la cuestión y nos permite ratificarnos en la existencia de una colaboración de los distintos artistas.

Datos cronológicos*

- 1614.- Año en el que Alonso Cano conoce a la familia de Velázquez, según declaración del propio Cano en el proceso de concesión del hábito de Santiago al sevillano. *Varia Velazqueña*, II, p. 328.
- 17-VIII-1616.- Cano ingresa como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco por un período de cinco años por decisión de su padre Miguel. *Wethey*, 1983, Documentos, II, 1930, p. 65.
- 1624.- Viaje Real a Andalucía con motivo del descontento producido por una reforma municipal. Según Palomino, Cano aprovecha este viaje para marchar a Madrid con el séquito de Olivares. *Palomino*, ed. 1988, p. 345.
- 1638.- Año en el que según Lázaro Díaz del Valle, Cano obtiene la plaza de Maestro Mayor de Obras Reales, este nombramiento es recogido por Palomino. Sea o no cierto su cargo de arquitecto, a partir de este momento, le encontramos viviendo y trabajando en la capital. Díaz del Valle, en *Sánchez Cantón*, 1933-4, II, p. 389; *Palomino*, ed. 1988, p. 345; *Wethey*, ed. 1983, p. 189.
- 16-VIII-1638.- Partida de bautismo en la parroquia de la Santa Cruz de Ynés Manuela, hija de Martínez del Mazo y Francisca Velázquez. Fueron padrinos Alonso Cano y María Buena. *López Navío, A.E.A.*, 1960, p. 393.
- 28-IX-1638.- En Madrid, Alonso Cano concedió poderes legales a su padre para la venta de su casa de Sevilla. Actuaron como testigos Diego Velázquez y Juan de Pareja. *Wethey*, 1983, p. 189.
- 31-XII-1638.- Alonso Cano compra una serie de objetos en la almoneda del pintor Carducho (nueve estampas y dieciséis dibujos, un volumen suelto de Vasari; un modelo en pasta de dos figuras abrazadas, "ocho modelos viejos quebrados", una docena de pinceles y una medalla). En esta almoneda también aparecen nombres de otros pintores relacionados con Velázquez como Martínez del Mazo, Antonio Puga o Francisco Bergés. *Caturia, Arte Español*, 1968-9, pp. 215-6.
- 30-10-1639.- Miguel Cano, en una carta de pago, firma en su nombre propio y en el su hijo Alonso de quien dice ser "pintor del conde duque de olibares y su ayudante de camara rresidente en la billa de madrid". *López Martínez*, 1932, p. 35.
- h. 1640.- Alonso Cano y Diego Velázquez hicieron un viaje a Valladolid para recoger pinturas para el Palacio del Buen Retiro. *Martí y Monsó, Boletín Soc. Esp. Exc.*, II, 1904, pp 333-334. *Camón Aznar*, 1964, p. 555.
- 18-III-1640.- Partida de bautismo de José del Mazo en la parroquia de Santa Cruz, hijo de Mazo y Francisca Velázquez. Fueron padrinos Alonso Cano y Dña. Magdalena de Uceda, su esposa. *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 249.

* La cronología sobre toda la vida de nuestro pintor está publicada por *Wethey* en la edición de 1983, pp. 187-190. Aquí sólo recogemos aquellas fechas en las que nos hemos basado para la elaboración de nuestro estudio.

- 11-VIII-1641.- Alonso Cano dijo "*bibir en la plaza y terreno de Palacio*", aunque se tiene constancia de otras casas alquiladas en Madrid por el pintor. Barrio Moya, *A.E.A.*, 216 (1981), p. 456.
- 4-II-1642.- Cano se declara pintor del Conde-Duque en un traspaso de poderes a su padre. Mazón de la Torre, 1974, p. 104-106.
- 13-VIII-1643.- Cano solicitó sin éxito la plaza de maestro mayor de la Catedral de Toledo. Pérez Sedano, 1914, I, pp. 91 y 120; Llaguno y Amírola, 1829, IV, p. 42.
- 7-XI-1643.- Alonso Cano tasa las pinturas que realizaron Francisco Camilo y Julio César Semin para "la galería de S.M. que mira a poniente" en el Alcázar de Madrid, siendo Superintendente de Obras Reales el Marqués de Malpica. La noticia está firmada ante Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de Obras Reales. Archivo Palacio El Pardo, legajo 15, año 1676 en Saitillo, *B.S.E.E.*, 1953, pp. 179-180.
- 10-III-1644.- Cano tomó como aprendiz a un joven, Domingo Díaz de Caldivar, por seis años. Mazón de la Torre, 1974, pp. 358-359 en Wethey, 1983, p. 189.
- 10-VI-1644.- La esposa de Cano, María Magdalena de Uceda es asesinada en su taller por un obrero no identificado. Wethey, 1983, p. 189.
- 7-XII-1646.- Mazo solicita se le mantenga la ración que gozaba en vida del Príncipe. Aquí se dice que es pintor de Baltasar Carlos. Sánchez Cantón, 1915, p. 135.
- 21-IV-1648.- Cano compró cincuenta y dos grabados en la almoneda de los bienes de Antonio Puga celebrada tras su fallecimiento. Caturba, 1952, pp. 62-63.
- 1649.- Realiza arco triunfal en la Puerta de Guadalajara para la entrada de Mariana de Austria, también el monumento de Jueves Santo para la iglesia de San Gil. Palomino, ed. 1988, p. 345.
- 1650.- Es llamado a Toledo para inspeccionar la marcha de las obras del Ocho de la catedral de Toledo. Llaguno y Amírola, p. 37, nota 1.
- 23-XII-1658.- El licenciado Alonso Cano, racionero de la Santa Iglesia de Granada y natural de ella, dice que conoce a Velázquez de "*quarenta y quatro años a esta parte*". De edad de 58 años, conoció a la familia de Velázquez en la ciudad de Sevilla "*donde asistió desde el año de catorce*". *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 328.

Catálogo de sus obras

1.- "Retrato del Príncipe Baltasar Carlos". L. 1,44 x 1,09. h. 1634. Museo de Bellas Artes de Budapest, nº 51.2828.

Esta obra guarda semejanzas de estilo, tanto en su composición como en su entonación cromática, con la serie de cuadros de cazadores que pintó Velázquez para la Torre de la Parada. Cano, al igual que Velázquez, sitúa al Príncipe bajo una encina, cargando la escopeta, y pone como fondo la Sierra de Guadarrama. La edad que representa Baltasar Carlos sirve como referencia cronológica (h. 1634), es decir, unos cinco o seis años de edad ya que nació en 1629. El fino modelado de los detalles del rostro infantil, el encaje del atuendo de caza o las plantas pintadas en el primer término permitieron a Eva Nyerges relacionar este cuadro con otros pintados por este autor. En el plano intermedio se divisa un bosquillo verde que acentúa la profundidad espacial, según la gradación que introduce Cano en los fondos de sus paisajes ("Jesús y la samaritana", "La Virgen del Lucero", "La predicación de San Vicente Ferrer", "Ecce Homo"). Se atribuyó a un discípulo de Velázquez, luego a Mazo. Cruz Valdovinos no lo considera de Cano.

PROCEDENCIA: El anticuario francés Le Brun lo trasladó, en 1804, de España a París, como de Velázquez. Salió a la subasta de Le Brun (París) en 1810, nº 131. En 1825 figura en París, Col. Fraser, Inglaterra. En 1919 estaba en la Colección de Lipót Mór Herzog, Budapest. Ingresó en el Museo en 1951.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 59, nº 143b; Biermann, 1912, pp. 425, 427, 430; Mayer, 1922, pp. 422, 424; Allende Salazar en Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 301; Mayer, 1936, p. 67, nº 282; López rey, 1963, pp. 228-29; Camón Aznar, 1964, I, p. 566; Garas-Genthon-Haraszti Takács, 1966, p. 200; Pigler, 1967, pp. 421-422; Nyerges, en Madrid, 1981, nº 4; Pérez Sánchez, en Madrid, 1981, p. 9; Nyerges, en Munich-Viena, 1982, nº 5; Nyerges 1983 (1), pp. 143-50; Nyerges 1983 (2), pp. 169-71; Wethey, 1983, p. 155, nº X. 17; Haraszti Takács, 1984, nº 11; Cruz Valdovinos, *A.E.A.*, 1985, p. 277, nota 4; Nyerges, en: Budapest (ed. Garas), 1990, nº 86; "Old Master's Gallery", 1991, p. 150; Pérez Sánchez, 1992, p. 441, nota 15; Nyerges, en: Milán, 1993, nº 61; Nyerges, 1996, p. 88.

EXPOSICIONES: Londres, 1888; Leeds, 1889; Budapest, 1919, III, nº 4; Budapest, 1965, nº 33; Leningrado, 1969, nº 10; Budapest, 1975, 18; Madrid, 1981, nº 4; Munich-Viena, 1982, nº 5; Milán, 1993, nº 61; Madrid, 1997, nº 19.

(Lám. 6.1)

2.- "Conde-Duque de Olivares". L. 2,12 x 1,26. Hacia 1635. Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú, nº 2680.

De cuerpo entero, vestido de negro con la cruz de la orden de Alcántara sobre el pecho y la capa, la fusta de caballero en ristre en la mano derecha que apoya sobre un bufete donde se encuentra el sombrero. Con la llave de mayordomo al cinto, la mano izquierda se cierra sobre el puño de la espada. Iconográficamente recuerda a los retratos de la colección Várez-Fisa de Madrid y al de la Hispanic Society de Nueva York aunque el autor sea distinto.

El lienzo fue doblado por la derecha y todavía hoy se aprecia. Hay arrepentimientos alrededor de las piernas de Olivares y en la parte inferior de la mesa. López-Rey lo considera un buen retrato del taller de Velázquez, en este mismo sentido se pronuncia Lafuente Ferrari. En el Museo también se considera de Escuela de Velázquez. El tratamiento de los rasgos faciales, del cabello, las manos, de las sombras, de las texturas, es completamente diferente al de la Colección Várez-Fisa de Madrid, el de la Hispanic Society de Nueva York o el de Sao

Paulo. Ello nos obliga a pensar no en una posible evolución del artista sino en manos totalmente distintas aunque próximas.

PROCEDENCIA: Londres: Venta A. Delahante, 30 mayo 1817, lot. 200; París: Venta La Perrière, 19 Abril 1825, lot. 61 (11.520 francos); Junto con uno de Felipe IV (de cuerpo entero, vestido de negro con un balcón al fondo) en La Haya en la subasta póstuma del Rey de los Países Bajos, Guillermo II. Cedido en 1930 del Ermitage al Museo Puskin.

BIBLIOGRAFÍA: Lafuente Ferrari, *Goya*, 1960, p. 73; López-Rey, 1963, nº 509; Kenehob, 1977, p. 69; Kagané, 1996, pp. 114, 118 y 121.

(Lám. 6.2)

3.- "Retrato del Conde-Duque de Olivares". L. 0,925 x 0,74. Staatliche Gemäldesammlung, Dresde.

De medio cuerpo, sujetando una carta en su mano derecha. Lafuente Ferrari lo considera réplica de un cuadro de Velázquez. Para López-Rey fragmento de un trabajo del estudio de Velázquez. Probablemente adquirido por el Duque Francesco d'Este en Madrid. Sigue el modelo anterior.

PROCEDENCIA: Galería Ducal de Módena; Desde 1746.

BIBLIOGRAFÍA: Lafuente Ferrari, *Goya*, 1960, p. 73; López-Rey, 1963, nº 515.

4.- "Retrato de un hijo de D. Francisco Ramos del Manzano" L. 1,68 x 0,85. Museo del Prado, Madrid, nº 2505.

Se sabe que el representado era un hijo de D. Francisco Ramos del Manzano. Su padre, natural de Vitigudino (Salamanca), fue doctor en leyes, catedrático de la Universidad de Salamanca, regente del Consejo de Italia y consejero del de Castilla; creado Conde de Fuentes en 1678, falleció en Madrid el 9 de febrero de 1638.

Casado con su prima Dña. María del Manzano, el matrimonio tuvo cuatro hijos varones: Francisco Antonio, colegial en el del Arzobispo; José, que lo fue en el de Cuenca; Juan Francisco y Jerónimo (1634-83) ambos caballeros de la Orden de Santiago; y dos mujeres, Doña M^a Teresa y Doña Ana Antonia.

Del hijo que se poseen más noticias es de D. Jerónimo Miguel que nació en Francos (Salamanca) en 1634, fue colegial del mayor de San Salvador de Oviedo (1657), oidor en la Chancillería de Valladolid y miembro del Consejo de Castilla; en 1665 ingresó en la Orden de Santiago y estuvo casado con Doña Felipa Portocarrero.

En origen este retrato formó serie con otros que representaban a los padres y a una hermana, estimándose todos como de la misma mano. Jesús Urrea atribuye el presente a autores como Mazo, por tratarse de una obra de carácter menor, aunque también menciona a Burgos Mantilla o Francisco Palacios por sus características velazqueñas.

Por el tratamiento de la cabeza, se puede relacionar con el de Don Antonio el Inglés, ambos de frente amplia y despejada con una nariz respingona, así como por la postura que también encontramos muy similar a la del retrato del Príncipe Baltasar Carlos de Regio Emilia. En estos podemos apreciar un tratamiento de la vestimenta -la bota- idéntica así como muy parecida al de la Colección Hampton Court de Inglaterra. La postura de las piernas y la de los brazos en jarras, puede recordar a la de "Cristo atado a la columna" del Museo de Budapest el cual presenta una posición de piernas similar, los brazos se han ido más atrás al estar atados a la espalda y el tronco se inclina ligeramente hacia delante, mientras que el niño se yergue orgulloso.

En relación con éste, el "Retrato de Francisco Manzano" que recogemos más abajo.

BIBLIOGRAFÍA: Urrea, en Toledo, 1995, p. 82, nº 26.

EXPOSICIONES: Madrid, 1983-1984, nº 108; México, 1991; Toledo, nov-dic., 1995, p. 82, nº 26.

(Lám. 6.4)

5.- "Don Antonio 'El Inglés' o enano con perro" L. 1,42 x 1,07. Museo del Prado, Madrid, nº 1203. Inacabado.

La pintura forma parte de un género ilustrativo y hasta cierto punto abundante en la pintura cortesana española, como es la representación de enanos y bufones, de la que Velázquez fue el principal cultivador. En este caso, el enano vestido con traje cortesano en el que el pintor utilizó una gama de marrones y ocre con detalles blancos en el cuello y en las plumas del sombrero, está en pie sosteniendo con mano firme una perra mastín de tamaño muy parecido al suyo. El animal es prácticamente idéntico al que Mazo empleó en la "Cacería del Tabladillo" (Museo del Prado, nº 2571).

La obra ha suscitado grandes controversias tanto en lo que se refiere al personaje representado como a la autoría de la misma. Figura como de Velázquez en los antiguos inventarios de las colecciones reales españolas, hasta que en 1925 Allende Salazar insinuó que podía tratarse de Carreño.

En lo relativo al personaje retratado, Moreno Villa sugiere podía tratarse de Nicolás Hodson o Bodson, traído de Flandes, documentado en el Alcázar entre 1673 y 1693.

De indudable calidad y atendiendo a su técnica ligera y pastosa, se ha venido fechando hacia 1650, fecha en la cual Cano reside en la Corte. La gama de pardos, el tipo de composición y tratamiento pictórico, los rasgos fisionómicos, lo relacionan con otro cuadro del presente catálogo como el retrato del Niño Manzano. Existe una versión (5a) en el Staatliche Museen de Berlín y se conoce una copia que en 1976 se encontraba en la Galería Koller de Zurich. La mayoría de autores lo atribuyen a Carreño o a Martínez del Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR.; Prado, Cat. 1854-58, nº 279; 1872-1907, nº 1097; 1910-85, nº 1203.

BIBLIOGRAFÍA: Madrazo, 1872, nº 1097; Curtis, 1883, p. 73; Cruzada Villaamil, 1885, nº 186; Lefort, 1888, pp. 77, 78 y 152; Beruete, 1898, p. 93; Allende Salazar y Sánchez Cantón, 1919, p. 222; Mayer, 1924, p. 545; Allende Salazar, 1925, p. 285; Moreno Villa, 1939, p. 85; Lafuente Ferrari, 1944, pp. 46-50; Trapier, 1948, p. 226; Pantorba, 1955, pp. 95 y 173-74; Gerstenberg, 1957, p. 207; López Rey, 1963, p. 269; Camón Aznar, 1964, p. 708; Bardi, 1969, pp. 706-709; Castañón, 1970, p. 74; Pérez Sánchez, 1985, pp. 81-82; Ayala Mallory, 1991, p. 267; Orihuela, en Toledo, 1995, p. 80.

EXPOSICIONES: Ginebra, 1939, nº 109; Tokyo, 1980, nº 15; buenos aires, 1980, p. 72; Belgrado, 1981, s.n.; Madrid, 1986, nº 29; Paris, 1986-1987, nº 32; Ginebra, 19989, nº 37; Sofía, 1989, nº 27; México, 1991, s.n.; Roma, 1991, nº 19; Toledo, nov-dic., 1995, nº 25.

(Lám. 6.5)

Posibles atribuciones

6.- "Retrato de Francisco Manzano". L. 1,94 x 1,16. Colección particular.

Vendido en Sotheby's, Madrid, el 23 de noviembre de 1995. Fechado hacia 1650 y subastado como "Escuela madrileña".

El retratado aparece representado de cuerpo entero, vuelto hacia la derecha. En su mano diestra sujeta un sombrero, mientras que la izquierda la apoya en su cinturón. Detrás, un bufete con un papel y un tintero. Sobre la mesa está escrito el nombre del modelo.

Posiblemente se trate del padre del niño que recogemos más arriba ya que, al parecer, en origen formó una serie de retratos de la familia -padres, hijo e hija- estimándose todos de la misma mano (Ver ficha más arriba). No obstante, el retrato del padre no parece alcanzar los grados de calidad del niño, especialmente en las manos con lo que no descartamos la ayuda de algún colaborador.

(Lám. 6.6)

Círculo de Cano

7.- "La emperatriz Doña Margarita de Austria". L. 2,09 x 1,47. Museo del Prado, Madrid, nº 888.

En pie; de luto; la mano derecha sobre el respaldo de un sillón, en la mano izquierda unos guantes. En la pieza del fondo, Carlos II con el toisón y el bastón de mando, aparece con la enana Maribárbola y una menina. La dueña del fondo presenta los rasgos de Doña Mariana de Austria.

La inscripción en la esquina inferior izquierda identifica al personaje como Doña M^a Teresa, Infanta de España. Madrazo y Beruete consideraron que era la Reina Mariana de Austria, lo que no es posible ya que la Reina debe de ser la dueña que mira desde el fondo de la escena, como ya señalábamos. Tampoco puede tratarse de la Infanta M^a Teresa; ésta nació en 1638. Dado que todos están de luto, el cuadro hubo de pintarse hacia 1665, año del fallecimiento de Felipe IV. En este momento, la Infanta M^a Teresa contaba con unos veintisiete años de edad, bastante mayor que la figura que nos muestra el cuadro. La Infanta Margarita tenía, a la sazón, unos catorce, lo que sí coincide con la retratada.

Estilísticamente, se ha venido considerando de Martínez del Mazo aunque no corresponde con esta etapa del pintor. Si comparamos este cuadro con los de la Reina Mariana viuda (Londres, Toledo, Ponce -Puerto Rico-) pintados en este momento, se aprecian múltiples diferencias. En el presente cuadro la base de dibujo es muy fuerte y precisa, frente a la pincelada blanda característica de este período de Martínez del Mazo.

Dada la proximidad de Cano con Velázquez y Mazo, apuntamos la posibilidad de que el cuadro hubiera salido de su mano o de algún pintor relacionado con él. Tampoco cabe descartar otros nombres de pintores trabajando en estos momentos para la Familia Real, como Rizi.

PROCEDENCIA: Inv. 1666 Alcázar, 1847 Palacio Nuevo. Cat. Prado, 1854-58, nº 1941; 1872-1907, nº 770; 1910-85, nº 888.

BIBLIOGRAFÍA: Pedro Madrazo, Cat. 1889-1913; Beruete, 1909, pp. 93-96; Lozoya, 1945, p. 103; Mayer, 1947, pp. 444-449; Justi, 1953, p. 776; Gaya Nuño, 1960, p. 478; Ayala Mallory, 1991, nº 9; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

(Lám. 6.7)

En paradero desconocido

8.- "Retrato del Conde-Duque de Olivares". 9 cm. de diámetro.

Se vendió catalogándose como de un seguidor de Velázquez, lo que nos lleva a proponer a Alonso Cano como su posible autor. Proviene de la colección Flameng de París, 1912. Vendido en Ch. Londres el 18-XII-87.

CAPÍTULO II: COLABORADORES

ANTONIO PUGA

Nos encontramos ante el que ha sido, hasta ahora, el más enigmático de los considerados pintores velazqueños. Ello es debido, no tanto a los datos biográficos, como a la obra a él atribuida. Todo lo conocido sobre este pintor ha sido publicado casi en exclusiva por M^{ra} Luisa Caturla, única investigadora que ha encontrado documentos significativos sobre la vida de nuestro artista¹. La partida de bautismo y sus dos testamentos, nos revelan datos interesantes sobre su existencia. Nos lo vamos a encontrar en Madrid aquejado de una grave enfermedad que le llevará a testar en dos ocasiones. El inventario de sus bienes lo muestra como un pintor polifacético (paisajes, temas religiosos, bodegones), en contacto con nobles, a quien retrató y, paradójicamente, con una producción de pintura de género abundante pero sin relación con lo que se le ha venido atribuyendo hasta ahora.

Un pintor culto y religioso, a juzgar por su biblioteca; con multitud de amistades dentro de su gremio; enfermo, con múltiples amuletos; abundantes colecciones (de piedras preciosas y armas) y una particularidad que no hemos encontrado hasta el momento y es que Puga poseía un taller de pintura, lo que nos indica una actividad independiente y de alta calidad a juzgar por sus patronos y por lo que se desprende de sus inventarios y de lo conservado hasta el momento.

Biografía

Pocos son los autores que han recogido datos sobre nuestro artista. Palomino y Ponz le ignoran y tendremos que esperar a Ceán Bermúdez para conocer algo de él. Por Ceán sabemos que fue discípulo de Velázquez, *"a quien imitó perfectamente"*; fue este mismo autor quien vio seis cuadros pintados en 1653 en poder de D. Silvestre Collar y Castro, secretario del Consejo y Cámara de Indias²; debían de estar firmados dichos cuadros ya que se los atribuyó a Puga señalando que se parecían a los de su maestro -Velázquez-, *"hasta en los asuntos domésticos y triviales que representaba en Sevilla en su juventud"*. Este ha sido el único testimonio que se ha venido conservando del artista y que ha hecho de Antonio de Puga un pintor de cuadros de género aunque la información, como analizaremos más adelante, no sea del todo correcta.

Antonio de Puga Rodríguez nació en la ciudad de Orense, el 2 de febrero de 1602. M^{ra} Luisa Caturla ha publicado su partida de bautismo según la cual fue bautizado el 13 de marzo de 1602 en la parroquia de Santa Eufemia, siendo sus padrinos P. Gutiérrez, entallador y Domingo González³. Los padres eran Antonio de Puga y su esposa Inés Roz. En el apellido de la madre encontramos una curiosidad ya que, más tarde, en los testamentos de Puga, se

¹ Son dos las obras publicadas por M^{ra} Luisa Caturla sobre nuestro artista: "Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio de Puga", Santiago de Compostela, 1952 y "Antonio de Puga. Un pintor gallego", Fundación Pedro Barrió de la Maza, 1982, con Apéndice de Sánchez Cantón sobre los libros que poseía el pintor.

² Ver Ceán: "Diccionario histórico...", 1800, IV, p. 134.

³ Caturla, 1982, p. 12.

convertirá en Rodríguez, pero en esta partida de bautismo coincide con el Roz del sacerdote, Domingo Roz de Vigo. ¿Sería el cura pariente de la familia y llegaría de Vigo expresamente a officiar la ceremonia?

Sabemos que tuvo varios hermanos: Gonzalo, que debió de morir joven ya que no se conservan más datos sobre él, Gregorio, nacido en 1599, y Elena, 1609, estos dos últimos inscritos en la parroquia de Santa Eufemia⁴. El primero fue mayordomo del Conde de Humanes y la segunda contrajo matrimonio con Santiago Diéguez, alférez de la ciudad de Orense⁵. A su vez, conocemos el oficio del progenitor: Antonio Puga padre era sastre de oficio⁶.

Sobre la madre del pintor, Inés Rodríguez, se conservan documentos que la hacen madrina de un niño en 1590, antes de nacer sus propios hijos⁷. También sabemos que murió el 22 de mayo de 1648, unas semanas más tarde que su hijo Antonio, permaneciendo sólo Elena como superviviente de la familia quien, junto con sus hijos, sobrinos de Puga, serían los únicos herederos del pintor⁸.

José M^a de Azcárate publicó una cédula, fechada el 13 de agosto de 1612, por la que se asignan a Eugenio Cajés 50.000 maravedíes anuales. Firman como testigos Cristóbal del Castillo, Antonio Puga y Juan Gutiérrez⁹. De ser nuestro Puga, contaba con diez años, edad tal vez demasiado temprana para ejercer como testigo, a no ser que fuera aprendiz y estuviera acompañando a su maestro; esto último justificaría su trabajo posterior con Cajés en el Buen Retiro. En este caso Puga habría llegado a la Corte de niño.

El siguiente documento que se conserva es el testamento, fechado el 1 de marzo de 1635, cuando Puga sólo contaba treinta y tres años de edad¹⁰. Firmado ante Fernando Mohedano de Saavedra, actuaron como albaceas Antonio Buján y Juan Mateo, pintores¹¹, y como testigos, Francisco de Buenaga, Juan Carrasco, Rodrigo Ortiz de Penche, D. Miguel de Chábarry y Manuel Fernández de Cavarcos. Puga se declara parroquiano de San Sebastián, por tanto, vivía en el barrio de los artistas y pide ser enterrado allí ya que presume morir pronto. No está casado puesto que no lo menciona y declara no tener herederos.

En el capítulo de las deudas, encontramos datos interesantes. A parte de las que se pueden considerar lógicas -debe cuatro meses de alquiler de los aposentos que ocupa y a un tal Tomás de Baraona, 28 reales-, existen otras que nos aportan elementos de conocimiento: del Conde de Humanes pretende cobrar 100 ducados ya que se declara heredero de su hermano, Gregorio de Puga, muerto y mayordomo que fue de dicho Conde. Don Lorenzo Ramírez le debe 50 reales del resto del retrato que le hizo del Duque de Medina de las Torres, D. Ramiro Felipe de Guzmán. Por lo que se refiere a otros pintores, Puga debe a Barrera,

⁴Caturla, 1982, p. 30 recoge las partidas de bautismo de los hermanos de Puga.

⁵Sobre los oficios de los hermanos, Gregorio fue mayordomo del Conde de Humanes, ver Caturla, 1952, p. 24; sobre Elena, op. cit. p. 23 y ss.

⁶Sobre el oficio de Puga padre, ver Caturla, 1952, p. 23 y ss.

⁷Caturla, 1982, p. 113.

⁸Caturla, 1952, p. 20.

⁹Ver Azcárate, J.M^a: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *A.I.E.M.*, 1970, VI, p. 49.

¹⁰Caturla, op. cit., pp. 23 y ss.

¹¹Ambos nombres son recogidos en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

pintor, ochenta reales -tal vez Francisco Barrera, sevillano, autor de floreros-; "*al yerno de Velázquez*", 32 reales¹², a un tal Pedro del Álamo le debe 22 reales¹³.

Un dato muy significativo, contenido en este testamento de 1635, es la declaración de su trabajo "*por orden y en casa de Eugenio Cajés... en los quadros de buen rretiro*"¹⁴. Por ello le dio a cuenta Cajés 200 reales y sacó de su almoneda un libro valorado en 12r. y una losa, en 24, con lo que se da por cobrado en lo que se le debe. Le vemos, por tanto, trabajando a las órdenes de Eugenio Cajés; la expresión "en casa" da la impresión que hace referencia al trabajo en su obrador, como parte de él, lo que corroboraría la noticia recogida más arriba, según la cual comenzó a pintar con este artista. Por otra parte, encontramos un género en el que Puga parece ser que destacó según los datos que tenemos: la pintura de paisaje.

Sin embargo, el orensano no murió en esa ocasión. De 1636, año siguiente al del testamento mencionado, es el único cuadro fechado y firmado por el pintor gallego, el "San Jerónimo" de Barnard Castle, Inglaterra.

Dos años más tarde, en 1639, le encontramos comprando unos libros en la almoneda de Carducho donde adquirió también unos dibujos¹⁵.

Del 20 de noviembre de 1641, cuando Puga contaba treinta y nueve años de edad, es una carta enviada al Duque de Módena por el embajador, Camillo Guidi, y publicada por Justi por la cual se le reconoce la fama de paisajista al pintor orensano:

*"ci é di piú tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni della Corte, e ciescum quadro é ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i piú stimati di questa Corte, e da S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottenta ducatti l'uno"*¹⁶.

El 8 de junio de 1644, le arrienda al notario Lázaro de Rueda, una buhardilla en la calle de los Peligros durante un año por 500r.; los testigos son Pedro Zamudio y Bartolomé González, pintores, y Agustín de Pedregosa¹⁷. La escritura de arrendamiento está firmada ante Fernando Mohedano de Saavedra, ante el cual testó Puga años atrás.

De poco tiempo después -2 de julio de 1645- se conserva un protocolo publicado por Mercedes Agulló¹⁸. Según este documento, se le pagan a Antonio de Puga 56.676 ms. por las pinturas para el señor Marqués de Viana, gobernador y capitán general del Estado de Orán. Se alude a un estandarte que pintó para dicho lugar. Los cuadros para el Marqués seguían la temática religiosa, como comprobaremos más adelante, aunque también podría incluirse algún retrato.

¹²Caturla, 1952, p. 24.

¹³Agulló Cobo, 1978, p. 230 recoge noticias sobre un Pedro del Álamo, maestro juguetero, quien podría tratarse de la misma persona.

¹⁴op. cit. p. 24. J.M.

¹⁵Caturla, 1968, pp. 215 y 216.

¹⁶Justi, II, 1953, p. 782. La cita es recogida también por M^a Luisa Caturla, 1982, p. 11.

¹⁷Caturla, 1952, p. 26.

¹⁸Agulló Cobo: "Más noticias sobre pintores ...", 1981, p. 166.

Pero la salud de Puga se resquebraja por momentos y el año de 1648 le sobreviene la muerte, contando cuarenta y seis años de edad¹⁹. El hecho de que Puga fallezca en este año hace que la fecha señalada por Ceán -1653- para los cuadros hallados en poder de D. Silvestre Collar y Castro sea falsa aunque, tal vez, estemos ante una lectura mal realizada o mal entendida al haberse cambiado alguna cifra y ser 1643 el año de los cuadros²⁰.

El 9 de marzo de este mismo año de 1648, Antonio de Puga otorga testamento, firmando como albaceas Miguel Gutiérrez Pellejero, casero de Puga y Antonio Rajano. Pide ser enterrado en la iglesia de San Ginés, de la cual es parroquiano mientras que deja encargadas trescientas misas por su alma en la ermita de San Blas. Se declara soltero, sin hijos²¹. Como dato curioso, en esta iglesia sería enterrado Mazo años después, en 1667. A la vez, ordena que su cuerpo sea llevado por los hermanos de Antón Martín²². Por su parte, se conserva un codicilo, fechado el mismo día a las tres de la tarde, donde alude a su enterramiento en el convento de San Francisco, cambiado por la parroquia de San Ginés, lo que nos está indicando la posible existencia de otro testamento, segundo en el tiempo²³. Declara su intención de profesar en la orden franciscana y que su cuerpo sea llevado por los hermanos de la Venerable Orden Tercera, deseo que se vería modificado en el testamento definitivo. Este deseo incumplido le equiparaba a otros "velazqueños" como Francisco Palacios o Juan de Alfaro, quienes fueron enterrados con el hábito de San Francisco.

La partida de defunción se conserva en dicha iglesia de San Ginés y está fechada a 10 de marzo de 1648. En ella se declara que Puga vivía en la calle Mayor, en las casas de Miguel Gutiérrez, portal de los Pellejeros. También se recoge el nombre del notario ante quien dictó testamento: Cristóbal de Medrano, escribano de S.M. "*que acude a provincias en el oficio de Benito de Tapia*"²⁴.

Testamento, inventario y almoneda de sus bienes

El testamento e inventario de los bienes de Puga, firmados en 1648, merecen un capítulo aparte ya que nos ofrecen datos muy interesantes sobre su vida. La existencia de múltiples objetos de valor y ajenos a lo que pudiera ser el inventario típico de un pintor, merece unos comentarios especiales.

Por lo que se refiere al testamento, firmaron como testamentarios Francisco Luján y Santiago Morán, pintores, así como Antoni Brojano²⁵. Por su parte, Miguel Gutiérrez, casero y albacea, queda encargado de escribir a la madre de Puga, heredera de los bienes junto con

¹⁹Caturla, 1952, p. 20.

²⁰Elizabeth du Gue Trapier (1948, p. 664) ya se dio cuenta de que Puga falleció en 1648 y las escenas de género son posteriores. Dentro del mundo de las conjeturas, y dada la fama de que debía gozar Puga, si hubiera sobrevivido diez años más, nos lo podríamos haber encontrado en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, junto con Burgos Mantilla, Cano, Zurbarán o Nardi, todos, por otra parte, de edad similar.

²¹"*Tiem declaro que no soi casado ni lo e sido ni tengo hijos ningunos ni obligaciones precisas que deva rrestituirlas y para que se sepa lo declaro*". Caturla, 1952, p. 29.

²²Caturla, 1952, pp. 20 y 28.

²³op. cit. p. 31 y ss.

²⁴op. cit. p. 20.

²⁵Sobre estos pintores ver el capítulo "Otros artistas relacionados con los velazqueños".

la hermana del artista y los sobrinos de éste. Hay una larga relación de testigos: Blas López, Blas Crejel, Juan López, Pedro Gómez y Juan Sánchez²⁶. A este respecto conviene hacer un inciso y es que se conserva un poder, otorgado en 1648 por Inés Rodríguez, viuda del sastre Antonio de Puga, vecina de Orense, a favor de Simón López, dorador del Rey, que trabaja en el Retiro, para que cobre los bienes fiscales del pintor Puga y se cumpla su testamento²⁷.

En el capítulo de deudas, encontramos algunos datos interesantes²⁸; manda se le restituyan a Juan de Solís, decorador y escenógrafo del Buen Retiro, 16 reales; le debe a su casero Miguel Gutiérrez, con el cual nos hemos encontrado anteriormente, 200 r. de vellón. Debe a dos maestros "de niños", José de Casanova y Blas López, que firma como testigo, un dinero que ordena se les pague. A un tal Jusepe Barrera le debe un real de a ocho de plata.

A Doña Petronila Navas, viuda, le otorga 30 ducados y una joya de entre sus bienes "*por el amor y voluntad que le tiene*" ya que ha sido quien se ha hecho cargo de él durante su enfermedad²⁹. Ella eligió una Virgen de la Soledad, cuadro, sin duda, pintado por Puga. Mantiene todavía la buhardilla en la calle de los Peligros por la cual, Juan de Arcoz le debe 80r., se trataba de un subarriendo de aquella vivienda que había alquilado, según consta en el documento de arrendamiento de 1641 ya mencionado.

Por último, el más curioso de los nombres en la lista de acreedores es el licenciado Luis de Carrión, músico de las Descalzas Reales, a quien nuestro pintor debe 50r. de vellón. Para esta misma persona es para quien Francisco Palacios, pintor objeto de estudio en otro capítulo de este mismo trabajo, pinta una "vanitas" que hemos identificado con "El sueño del caballero"³⁰. Le veremos también en la almoneda del pintor adquiriendo alguno de sus libros, sin embargo, no se conservan datos de él en el Archivo del Palacio Real, datos que podrían aportar algún conocimiento sobre este músico aficionado a la pintura³¹. En esta relación se recogen nombres de pintores y nobles que serán estudiados en los capítulos siguientes en relación con las obras y el taller del artista.

Por lo que respecta al inventario de sus bienes publicado por M. Luisa Caturia, es curioso el conjunto de objetos recopilados por él. Lo primero a lo que aludiremos es a "*un bolsillo de medio ambar con dos bigoterías*". Nos puede ayudar a reconstruir el aspecto físico del pintor. Luego, llaman la atención las piedras en número elevado, hasta sesenta más una pequeña amatista; algunas tenían virtudes curativas destacando, en este sentido, las "*dos piedras bezares pequeñas*" que se extraían de las entrañas de algún animal y se colocaban en el interior de las copas. A estas hay que añadir dieciséis piedras pequeñas labradas con figuras y otra piedra verde pintada, sobre las que volveremos luego.

Otros objetos que nos indican un supuesto afán coleccionista del pintor son las monedas, en número de dieciséis, de plata "*de diferentes Reynos y armas*", así como las

²⁶Caturia, 1952, pp. 28 y ss.

²⁷op. cit., p. 74 y ss. La figura de Simón López es recogida en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

²⁸op. cit. p. 74.

²⁹op. cit. p. 30.

³⁰Sobre este cuadro, el primero que lo atribuye es Pérez Sánchez: "La nature morte espagnole de XVIIème siècle à Goya". Friburg, 1987, pp. 71, 77 y 79.

³¹El Archivo sobre el Monasterio de las Descalzas se encuentra en el Palacio de Oriente, Madrid, y los datos conservados son muy escasos, de ahí la imposibilidad de encontrar nada sobre este músico.

rarezas : "un pedaço de gueso de Cavallo marino y otro de Unicornio pequeño", "una Uña de Cavallo marino" y dos pedazos de concha de tortuga. También abundan las armas: alfanjes, cuchillos, arcabuces y otros objetos complementarios fueron inventariados por Guillermo del Val, espadero³². De entre esta colección, Francisco Palacios, otro de los "velazqueños" ya aludido anteriormente, adquirió una espada ancha, valorada en 22 r., el precio más elevado pagado por dicho pintor en esta almoneda.

Los libros eran numerosos. Inventariados por Pedro de Lasso, fueron estudiados por Sánchez Cantón quien contó 132 libros más cuarenta y dos comedias por encuadernar³³. Los rasgos más característicos de la biblioteca del pintor son la abundancia de libros eclesiásticos y el carácter práctico de los mismos. Se recogen tratados propios de confesores y predicadores, lo que lleva a Sánchez Cantón a aventurar una posible vocación religiosa del pintor que analizaremos con mayor detenimiento.

Posee también libros jurídicos de carácter instrumental³⁴. Entre los ejemplares propios de un artista de su tiempo destacan la "De varia commesuracion" de Arfe y los "Diálogos de la Pintura" de Carducho; entre los iconográficos cabe destacar la "Iconología" de Ripa y los "Emblemas" de Alciato y Covarrubias entre otros³⁵. En la almoneda de sus bienes se vendió un libro de Tempesta a D. Bernardo de Ojeda, caballero de Alcántara, sin duda el que le sirvió a Puga como modelo para los retratos ecuestres que realizó³⁶.

La "literatura de evasión" tiene cabida en esta biblioteca: el "Orlando" de Ariosto, en italiano, novelas de Quevedo, tal vez amigo o conocido y cuarenta comedias, algunas adquiridas en la almoneda por Francisco de Palacios. De Petrarca poseía "Los Triunfos" y los "Sonetos y Canciones" en castellano así como "Las coplas" de Jorge Manrique. Allí se encontraban el "Orlando furioso", "Los dichos y hechos del Rey Felipe II" de Baltasar Porreño" y la "Vida" del cardenal polaco Estanislao Hosio³⁷.

Como dato curioso, señalemos que Don Luis de Carrión, músico de la Descalzas y a quien le vemos relacionado tanto con Puga como con Palacios, adquirió tres libros en la almoneda del artista orensano: "Las coplas" de Jorge Manrique, el "Libro del Emperador Marco Aurelio" de F. Antonio de Guevara y "Los secretos del Reverendo don Alejo Piamontés", libro que contiene recetas medicinales, culinarias, curiosidades, etc. según Sánchez Cantón³⁸. Todos ellos tasados en 7 reales.

³²Caturla, 1952, p. 50 y ss.

³³Sánchez Cantón: "Los libros que poseía el pintor Puga", Apéndice II, Caturla, 1952, pp. 84 y ss.

³⁴op. cit., p. 85. Rosa López Torrijos ha estudiado la parte correspondiente a mitología (1985, p. 30).

³⁵Estos libros le pudieron servir a Puga para pintar emblemas o estandartes; sería interesante saber si el que pintó para Orán era un tema religioso o por el contrario heráldico o emblemático.

³⁶Caturla, 1952, p. 62.

³⁷Estanislao Hosio fue un conocido cardenal y teólogo polaco del siglo XVI, nacido en Cracovia en 1504 y muerto en 1579. Estudió Derecho en Cracovia, Padua y Bolonia; fue obispo de Kuhn y en 1561 cardenal. Fundó el Colegio de Braunsberg de los jesuitas y murió en Roma, siendo gran penitenciario pontificio. Adversario de la Reforma, presentó ante el Sinodo su "Confessio fidei christianae"; escribió obras de polémica con el nombre de "Hasi opera omnia", así como cartas y sermones. Su "Vida" está, por tanto, muy en línea con lo que era la biblioteca religiosa de Puga formada por libros para predicadores y confesores.

³⁸Sánchez Cantón, op. cit., p. 94.

Por lo que respecta a los cuadros, el inventario lo estudiaremos con posterioridad al tratar de las obras realizadas por dicho artista. Sin embargo, cabe aquí señalar que a la almoneda de los bienes del pintor acudieron otros artistas con el fin de adquirir básicamente estampas y dibujos también recogidos en número muy abundante: Palacios, Carreño, Alonso Cano, Matías Pastor, Domingo Guerra Coronel, Felipe Diricksen así como los oficiales de Puga, B. González y Pedro Gómez, quienes adquirieron diversos objetos. Junto a éstos se recogen multitud de nombres, tal vez de pintores hoy desconocidos o, de cualquier manera, de personas muy allegadas al mundo del Arte. De entre ellas, merece destacarse una en concreto y es que el P. Fray Mateo de la Stma. Trinidad *"descalço se llevará una losa con su piedra para moler colores"* valorada en 50r.³⁹. Nos encontramos, tal vez, ante otro religioso aficionado a la pintura que decoraría las celdas y estancias de su convento y del cual nada ha llegado a nosotros.

Sobre su posibles vocaciones religiosa y militar

Los relativamente escasos datos de la biografía de Antonio de Puga, así como sus pretendidas aficiones de coleccionista, que le llevaron a recopilar gran cantidad de armas y libros de carácter religioso, han dado cabida a la especulación sobre una posible dedicación militar o eclesiástica, anterior al oficio de pintor.

M.L. Caturla, basándose en la gran cantidad de armas del pintor orensano, defiende una previa carrera militar⁴⁰. Sánchez Cantón, por su parte, apelando al abundante número de libros religiosos -en concreto, tratados más propios de clérigos confesores y predicadores- defiende un pasado religioso o una herencia⁴¹. Tal vez sea ésta -la herencia- lo que explique la abundante colección de estos ejemplares. Un posible motivo habría que buscarlo en su partida de bautismo, en la cual encontramos una coincidencia entre el apellido de la madre, Roz, y el del cura que bautizó al pequeño. Pudieron ser hermanos o acaso parientes. Algo muy probable es que el tío bautizase al sobrino quien, tras el fallecimiento de su pariente, heredase los libros de él.

De ser cierta la noticia publicada por Azcárate, que comentamos más abajo, Puga estuvo pintando desde los diez años aproximadamente, lo que descarta otro tipo de vocación, especialmente la militar.

Posibles llegada a Madrid y relación con Velázquez

Otro asunto importante es cómo llegó el gallego a Madrid. Hemos mencionado más arriba la cédula de pago, publicada por Azcárate, de 50.000 reales a Eugenio Cajés donde uno de los testigos es Antonio Puga⁴². Está fechada el 13 de agosto de 1612 cuando el orensano contaba diez años de edad. Parece demasiado joven para firmar como testigo, a no ser que fuera aprendiz, lo que justificaría su trabajo posterior con Cajés en el Buen Retiro. En

³⁹Caturla, 1952, nº 5, p. 60.

⁴⁰Caturla, 1952, p. 29.

⁴¹Caturla, 1952, pp. 85 y ss.: "Los libros que poseía el pintor Puga".

⁴²Azcárate, J.Mª, A.I.E.M., 1970, p. 49

este caso Puga habría llegado a la Corte de niño. A ello hay que unir que Juan Gutiérrez, otro de los testigos, es pintor y participa también como testigo en el testamento de Eugenio Cajés, firmado en Madrid el 13 de diciembre de 1634⁴³. A la vez, al mencionar lo que le debe Cajés por su participación en los cuadros del Buen Retiro, Puga hace alusión al trabajo realizado "en casa" de este pintor, lo que puede estar haciendo referencia a un trabajo de carácter permanente. Otro dato que puede apoyar esta teoría es que en el inventario de bienes realizado tras el fallecimiento de Antonio de Puga en 1648, se encontraron dos borrones de Jusepe Leonardo⁴⁴. Jusepe Martínez nos dice que éste último estuvo relacionado con Eugenio Cajés. Podemos encontrarnos ante una coincidencia o ante una amistad favorecida por un trabajo para el mismo maestro.

Por otra parte, en los documentos de Antonio de Puga aparecen nombres de artistas vallisoletanos. Juan José Martín González nos dice que Orense era la segunda capital artística de Galicia en el siglo XVII⁴⁵. Dos focos de atracción próximos eran Compostela, la cual experimentó un gran crecimiento al revitalizarse el camino de Santiago, y Valladolid convertida en Corte a principios de siglo. En el codicilo de 1648, del dinero destinado a cien misas, pide Antonio Puga se de limosna al P. Fray Antonio de la Madre de Dios, mercedario descalzo y comendador en el convento de dicha orden en Valladolid (Hemos citado ya a otro fraile descalzo, el P. Fray Mateo de la Stma. Trinidad quien se lleva de la almoneda de bienes de Puga una losa con su piedra para moler colores, y no son los únicos⁴⁶). En Valladolid vivía Diego Valentín Díaz, relacionado con Francisco Pacheco; éste pudo conocer al pintor vallisoletano en 1611, sabemos que le escribió dos cartas desde Sevilla, una en 1634 y otra en 1637⁴⁷. Velázquez también era amigo de este pintor y le visitó en 1660, tras el regreso de la Isla de los Faisanes y poco antes de fallecer, cuando le envió una carta en términos muy cariñosos⁴⁸. Otro hecho que corrobora esta teoría es que Santiago Morán actúa como testigo y testamentario en 1648 cuando fallece Puga⁴⁹. Tanto Santiago Morán padre como hijo están muy vinculados a Valladolid y de ahí puede proceder su amistad con nuestro artista. Otro artista nacido en dicha ciudad y luego trasladado a la Corte fue Antonio de Pereda quien trabajó para el Buen Retiro, con lo que tuvieron que coincidir. Por otra parte, Pereda, al igual

⁴³Ver Agulló Cobo, 1978, pp. 36 y 75. Los datos que se conservan sobre este pintor se recogen en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

⁴⁴Los cuadros eran "*Un caballo en borron con San Martín*" y otro de *Vn San Juan*". Caturla, 1952, p. 45.

⁴⁵Ver "El artista en la sociedad española del siglo XVII", 1993, p. 284.

⁴⁶Caturla, 1952, nº 5, p. 60. No son los únicos nombres de religiosos que aparecen en este documento. A la almoneda acuden otros: el Padre Ignacio Ferrer adquiere siete estampas iluminadas de vitela, Fr. Juan de San José hizo lo propio con once papeles distintos de cosas grandes y pequeñas y D. Baltasar Oyanguren, inquisidor de la Santa Inquisición de Toledo compró varios retratos, uno de Rafael, otro de Blas de Prado, de Luccheto y también otro de un lirio y una mariposa. (Caturla, 1952, pp. 61, 65, 67).

⁴⁷Tomado de Martí y Monsó: "Estudios histórico artísticos", 1901, pp. 37-39. También Martín González, op. cit., p. 228. Sobre el pintor Diego Valentín Díaz existen varias publicaciones además de la citada: Pérez Sánchez, A.E.: "Un grabado de Rubens en casa de Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1970, XXXVI, pp. 515-516. y Urrea J. y Brasas, J.C.: "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz", *B.S.E.A.A.*, 1980, XLVI, pp. 435-449. En este último se señala el prestigio de este pintor entre los canónigos de Compostela quedando por averiguar el papel que jugó en el asesoramiento para la construcción del tabernáculo de la Catedral de Santiago. Además fue amigo de otro artista gallego, Gregorio Fernández, quien también trabajó en Valladolid.

⁴⁸op. cit. supra, pp. 31-36.

⁴⁹Ver Caturla, M^a Luisa: "Antonio Puga. Un pintor gallego", 1982, pp. 74-81.

que casi todos los pintores reputados de Madrid, acudió a comprar varias estampas y papeles sueltos en la almoneda de los bienes de Puga (1648)⁵⁰.

Ceán Bermúdez es el único autor que recoge un testimonio en el que se nos relaciona a Velázquez y a Antonio Puga considerándolo discípulo del sevillano "*a quien imitó perfectamente*". Sin embargo, ni siquiera se conservan los cuadros a los que hace alusión dicho autor, escenas de género similares a las del pintor de Felipe IV. Lo primero a considerar es el hecho de que la diferencia de edad entre Velázquez y Puga es de tres años escasos por lo que la relación entre ambos no tuvo que ser obligatoriamente la de maestro-discípulo y sí la de colaboradores. Esto significa que Puga no tendría motivo aparente para trabajar en el taller de Velázquez pero podría participar en proyectos sugeridos por el pintor sevillano, lo que se deduce del hecho de que no hayan aparecido documentos que nos muestren una relación más intensa. Otra posibilidad es que, tras el fallecimiento de Eugenio Cajés, ocurrido en 1634, Antonio de Puga buscara otro patrón encontrándolo en la persona del pintor de Cámara.

Sí conservamos, por el contrario, un testimonio directo de su relación con Martínez del Mazo. En el primer testamento, fechado el 1 de marzo de 1635, Antonio Puga declara deber "*al yerno de Velázquez*", 32 reales aunque no es tampoco la única deuda que ha contraído el artista. No obstante, es curiosa la expresión utilizada para referirse a Mazo, siempre a la sombra de su suegro, aunque, en este caso, podría deberse a la diferencia de edad, que llevaría a Puga a considerarle como a un joven; otra cuestión que cabe plantearse es el motivo de la deuda: cabe la posibilidad de que Mazo pintara alguna figurilla de las suyas en alguno de los paisajes que hicieron tan famoso a Puga. La fecha es también significativa. En 1635 las obras del Palacio del Buen Retiro se encuentran en plena efervescencia y Eugenio Cajés ya había fallecido, es muy posible que, tras la desaparición de su maestro, Puga hubiera encontrado otro pintor con quien trabajar, en este caso, Velázquez.

Existe un posible contacto con el sevillano que se desprende de la actividad en la que destacó Puga y de lo encontrado en el inventario de sus bienes. Según el embajador Guidi, era el paisajista más estimado tanto de Felipe IV como de la Corte, de lo que se desprende que sus paisajes han de estar en algún lugar. El 3 de marzo de 1648, Santiago Morán y Antonio Brojano, pintores, hicieron el inventario en el cual se registran 1670 estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pintura, grandes y pequeñas y de diferentes autores⁵¹; junto a ellas 43 papeles de trazas diferentes, 59 dibujos de diferentes autores, catorce papeles grandes y algunos medianos de diferentes historias y autores, enrollados⁵².

⁵⁰Ver Caturla, 1952, p. 72.

⁵¹Caturla, 1952, p. 40.

⁵²op. cit., p. 40. La enumeración es prolija y uno de los asientos, queda enunciado de la siguiente manera: "*Más un mapa del sitio de Breda grande*". Es el único mapa que encontramos en el inventario y, además, con la especificación del lugar. Es cierto que el sitio de Breda alcanzó una gran notoriedad en aquella época aunque no podemos dejar de pensar en la obra de Velázquez y, más concretamente, el añadido superior del cuadro. Dado que Puga participó también en los paisajes de los cuadros de Cajés, para el Salón de Reinos, no se puede descartar de manera rotunda algún tipo de asesoría o intervención del orensano (Para el añadido, ver Garrido, Carmen, 1992, p. 334 y ss. Un estudio de la posible localización de este cuadro se lleva a cabo en la primera parte de este trabajo).

De lo que no cabe duda es de la participación de nuestro pintor en las obras del Palacio del Buen Retiro, que deducimos de los nombres de artistas y artesanos relacionados con él y todos trabajando para esta Residencia Real (En su primer testamento, fechado el 1 de marzo de 1635, declara deberle dinero a Mazo, quien, sin duda, trabaja para este Palacio; en el capítulo de acreedores nos encontramos con Eugenio Cajés, el motivo, los cuadros que pintara éste para el Buen Retiro. En 1648 fallece nuestro pintor otorgando testamento el 9 de marzo, según el cual deja encargadas trescientas misas por su alma en San Blas, aunque luego cambiaría de opinión; ha de tratarse de la ermita de San Blas, en dicho Palacio, donde se celebraron las velaciones de Mazo y Francisca Velázquez. La madre de Puga, Inés, otorga un poder a favor de Simón López, dorador de S.M., quien trabaja en el Retiro, para que cobre los bienes fiscables de su hijo y se cumpla su testamento. En el capítulo de deudas, manda se le restituyan a Juan de Solís, decorador y escenógrafo de dicho Palacio, 16 reales).

El taller de Antonio Puga

Es este un capítulo muy a tener en cuenta ya que es el único de los "velazqueños" que consta poseyera un obrador o taller, lo que nos está dando muestras de un pintor independiente y con un número de encargos lo suficientemente abundante para poder permitirse costear varios ayudantes.

El testamento de 1635 nada dice al respecto. Es, en el redactado en 1648, donde encontramos datos interesantes. Gracias a éste sabemos que tenía tres oficiales Pedro Gómez, y Bartolomé González a los cuales adeuda alguna cantidad que cobrarán al final⁵³. A estos dos les deja dos docenas de papeles y algún dinero, añadiendo que le "*pesa de no les poder dejar mucho más*"⁵⁴. Un tercero es José Gallego a quien también incluye en el capítulo de gastos y para el cual es la cama que ha alquilado a una tal Mari Vázquez con un colchón, una sábana, una manta ("*fraçada*") y una almohada en 6 reales⁵⁵. Está en su poder desde julio de 1647, es decir, casi un año antes de que le sobreviniese la muerte.

Que el taller lo tenía en casa, lo demuestran los útiles propios de su oficio recogidos en el inventario. La relación es prolija en detalles y nos proporciona una idea muy aproximada de lo que hubo de suponer su obrador⁵⁶. También poseía un número muy elevado de estampas y dibujos de los cuales hacemos mención del siguiente por su curiosidad: "*Cien papeles de estampa de Colores pintadas puntas y encajes y otras labores en ellos*"⁵⁷.

⁵³Todos estos nombres se recogen en el apartado "Otros velazqueños".

⁵⁴Caturla, op. cit., nº 3, p. 30, 78, 79.

⁵⁵op. cit., nº 4, p. 32.

⁵⁶En el inventario de sus bienes se recoge lo siguiente: "*Tres lienzos de a bara Imprimados = y otro de una terciá*", lo que nos indica tela preparada para seguir pintando; "*Vna moldura con quatro bastidores pendientes della; tres Caballetes de madera para pintar. Mas un bastidor enzerrado de bentana [...] Mas una piedra para moler colores con su moleta. [...] Mas un Cajón grande con su mesa y dentro muchos papeles con diferentes polbos y colores para pintar. Mas tres Compases el Vno grande dorado= y una regla de ebano. Mas dos barrenas Vna grande y otra chica. [...] Mas una caja de nogal donde se pone el recado de pintar. Quatro paletas dos grandes y dos pequeñas. Mas un Belon de oja de lata. Mas un cedazo de Çerner colores. [...] Mas una mesilla de pino tosca donde se molia los colores [...] Mas una caixa de pinceles*". Caturla, 1952, pp. 36,39, 50 y 71.

⁵⁷El resto de estampas queda registrado de la siguiente manera: "*Mas mill y seiscientas y setenta estampas sueltas en papel de diferentes hechuras y pintura grandes y pequeñas y de diferentes autores. Mas quarenta y tres papeles de trazas diferentes grandes y pequeños. Mas ciento y*

Fueron comprados, en la almoneda de sus bienes, por pintores conocidos como Alonso Cano, Francisco Palacios, Phelipe Diricksen, Don Antonio de Pereda, Juan Carreño o Domingo Guerra Coronel, como hemos dicho anteriormente. Además, la mayor parte de cuadros registrados en su inventario, son borrones, lo que nos indica un método de trabajo basado en estudios previos.

Otro aspecto a considerar, dentro del taller del orensano, era el abundante número de modelos de cera. Poseía doce: "*el Vno dellos de Nuestra Sra. de la Soledad hecho a mano pegado en una tabla*"; además: "*Vn Christo de Çera en Vna cruz negra y hembras de Yesso para baçiar en una caja*"⁵⁸. En la almoneda, Francisco Palacios adquirió algunos. Puede tratarse de modelos para sus cuadros, de hecho una de las figuras es la de la Virgen de la Soledad, la cual Puga pintaría en varias ocasiones. En este sentido es interesante uno de los asientos de la almoneda en el cual se dice que Domingo de Ulloa adquirió "*unos perfiles picados, en Vn Rollo en dos Rs*", también utilizados para encajar las figuras en el lienzo definitivo⁵⁹. Otro dato que apoya la teoría de un taller floreciente es que muchos de los cuadros que se mencionan en el inventario de 1648 son borrones o figuras varias en un mismo lienzo, otros están sin marco o con molduras viejas y maltratadas lo que significa que daba salida constante a sus obras⁶⁰. A ello hay que unir la serie de encargos sin acabar, a varias personas pide Puga se les de dinero porque fallece sin haberles podido pintar lo que querían⁶¹. Todo ello son indicios claros de que la actividad era continua.

Volviendo a los modelos en cera y vaciados en yeso, nos pueden estar indicando, a su vez, una posible dedicación a la escultura⁶². Esta supuesta vocación escultórica pudo verse favorecida desde su infancia ya que su padrino de bautizo fue un entallador, Pedro Gutiérrez, y ayudaría, también, a justificar el elevado número de piedras pequeñas labradas -hasta dieciséis con figuras- más otra piedra verde pintada.

Pero un obrador de pintura no tiene sentido sin una clientela más o menos fija y Antonio Puga la tenía en abundancia. Por la carta del Embajador Guidi, fechada el 20 de noviembre de 1641, sabemos que sus paisajes eran los más estimados de Felipe IV y de la Corte. El Marqués de Viana, le encarga, en 1645, una serie de pinturas así como un estandarte; que tuvo éxito en sus encargos con este noble lo demuestra el hecho de que en el testamento de 1648 declara Puga deberle "*seis reales de a ocho*" que le dio el Marqués a cuenta de un cuadro de la Virgen de la Soledad⁶³. Retomando el testamento de 1648

cinquenta y nueve dibujos de diferentes autores y cosas grandes y pequeñas. Mas catorce papeles grandes y algunos medianos de diferentes historias y autores arrollados. Mas un mapa del sitio de Breda grande. Mas tres papeles grandes del Juicio arrollado todo". Caturia, 1952, pp. 40-1.

⁵⁸Caturia, op. cit., p. 49.

⁵⁹Caturia, 1952, p. 67. Pacheco, (ed. 1990, p. 434 y ss.) para los cartones, cuadrículas, etc. empleadas en Pintura.

⁶⁰Hasta 41 lienzos que se enumeran, de distintos tamaños, son enunciados de modo genérico (*Mas seis lienzos de bara y quarta de alto de borrones*", "*Mas otro ocho lienzos pequeños de diferentes borrones*", "*Mas dos lienzos del mismo tamaño de bolatería sin marcos*", "*Mas cinco borrones de lienzos ordinarios de diferentes borrones sin marcos*", "*Mas ocho borrones en pedaços de lienzo de diferentes cossas*" ...) Ver Caturia, 1952, pp. 34-36.

⁶¹A Doña Juana de Ribera han de entregarle cuatro paisajes de los doce que le había encargado. Posee dos cuadros de los Condes de Lemos, que ordena se le den ... (Ver Caturia, 1952, pp. 29, 31, 44).

⁶²Sobre los modelos en cera y su empleo en Pintura, ver Pacheco, Francisco, (ed. 1990, p. 440-441).

⁶³Agulló Cobo: "Más noticias sobre pintores ...", 1981, p. 166. Caturia, 1952, p. 29.

encontramos, entre sus clientes, además del Marqués de Viana, al Marqués de Taracena, y al Conde de Lemos.

Estilo

La catalogación de los cuadros de Puga es una tarea sorprendente y ello es así porque no existe relación entre la obra atribuida tradicionalmente a este artista, y lo que él realizó, según su inventario. Se ha clasificado a Puga como pintor de escenas de género por la mención que hiciera Ceán Bermúdez de los de seis cuadros "... que parecen a las primeras obras de su maestro, hasta en los asuntos domésticos y triviales que representaba en Sevilla en su juventud"⁶⁴. Estos datos no son del todo fiables y es que, en primer lugar, la fecha de las obras no coincide, el orensano fallece en 1648 estando los cuadros datados en 1653, como ya señalábamos anteriormente, tal vez se trate de algún error de lectura. En segundo lugar, como también apuntábamos más arriba, dado que la diferencia de edad entre Velázquez y Puga es de tan sólo tres años y que la independencia de éste se hace manifiesta gracias a la existencia de un taller trabajando activamente, habrá que cuestionarse la relación de maestro-discípulo para plantearnos la de colaboradores. Por último, entre la numerosa variedad de temas encontrados en su taller, no se hace alusión a las escenas de género, aunque esto no significa que no existieran⁶⁵. Por lo demás, la obra de Puga se caracteriza por su variedad temática (retratos, paisajes, temas religiosos, bodegones ...) y técnica ya que no sólo pinta al óleo sino también al temple e, incluso, pudo hacerlo sobre piedras preciosas como decíamos más arriba⁶⁶.

En cuanto al estilo se refiere, M^a Luisa Caturla le supone una manera próxima al manierismo, dado su trabajo con Cajés. El hecho de que en su casa tuviera "*Cien papeles de estampa de Colores pintadas puntas y encajes y otras labores en ellos*", como ya señalábamos anteriormente, nos lleva a pensar en obras del tipo de Antonio de Pereda o Jusepe Leonardo, del cual poseía dos borrones; sin embargo, la influencia que Velázquez ejerció en la pintura de Corte y su contacto directo con el sevillano, pudieron suavizar su estilo hasta el punto de que sus obras llegaran a confundirse con las de éste. De ahí que tengamos que enfrentarnos a una gran versatilidad de maneras, acentuado por la existencia de un taller en el que trabajaban hasta tres pintores más a parte del maestro.

Por lo que respecta a la temática, en el inventario de 1648 abundan los cuadros religiosos. El repertorio es de lo más variado y no difiere de lo que pudiera ser la producción de cualquier otro pintor del momento. Los conservados son temas relacionados con la vida de Jesucristo y de los santos y alguno del Antiguo Testamento, destacando, por su mayor número, los de la vida de San Francisco de Asís. Se hace mención en varias ocasiones a la Virgen de la Soledad, de la que posee también un modelo en cera hecho a mano. Hemos de tener en cuenta este tema ya que el Marqués de Viana, quien encarga a Puga una serie de cuadros en 1645, entre ellos un estandarte, se queda sin una obra de esta temática al fallecer éste, tal como queda registrado en su testamento. En muchos se cita expresamente que están

⁶⁴Ceán: "Diccionario...", 1800, IV, 134.

⁶⁵Eric Young hace mención de un pseudoPuga ("Antonio Puga: his Place in Spanish Painting and the PseudoPuga", *J. Paul Getty Museum Journal III*, 1976). Aquí apuntamos la posibilidad de que algunos de estos cuadros salieran de la mano de Domingo Guerra Coronel (Ver Capítulo "Otros velazqueños").

⁶⁶En el inventario de sus bienes se recogen dieciséis piedras pequeñas labradas con figuras y otra piedra verde pintada, las cuales pudieron ser trabajadas por él.

sin marco o que son borrones, lo que nos permite pensar tanto que salieron de su mano como que eran modelos para otros cuadros. Se incluye un retablo pintado lo que nos proporciona una idea de la versatilidad del artista aunque también podría tratarse de un cuadro de devoción que estaba en su casa. El estilo, en los temas religiosos, así mismo, varía. En primer lugar, se registra un Apostolado copia de Cajés, pero también unos cuantos cuadros de santos incluidos en paisajes, posiblemente del tipo de los de Claudio Lorena o Nicolás Poussin, lo que corrobora su fama de paisajista. Desgraciadamente, no hemos encontrado ningún cuadro religioso que podamos atribuir, con toda seguridad, al pintor quien permanece con tan sólo dos obras el "San Jerónimo" de Barnard Castle y la "Magdalena penitente" del Paul Getty Museum. El hecho de que en el inventario se registre otro cuadro de esta misma temática, nos ayuda a disipar las dudas de autoría que se cernían sobre esta última obra. El tema, además, debió de ser relativamente abundante ya que en el inventario de Burgos Mantilla aparecen dos magdalenas, una desnuda, original y Diego Polo tiene otra (Monasterio de El Escorial), también desnuda, que difiere de la de Puga en la postura de la cabeza, girada hacia detrás, mientras que la del orensano mira hacia abajo, el resto de la figura es similar.

El 20 de noviembre de 1641, el Embajador de Módena, Camilo Guidi, enviaba una carta al Duque de dicha ciudad señalando la fama que Puga tenía como paisajista y su trabajo, en colaboración con Juan de la Corte, en unos retratos ecuestres grandes de la Familia Real. Grandes y ecuestres son los del Salón de Reinos y siempre ha habido dudas sobre la autoría de los de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón⁶⁷. El nombre de De la Corte, en relación con estos cuadros, ya había sido apuntado por Elías Tormo, pero nada se decía de Puga, al desconocer todo lo relacionado con su obra⁶⁸. La carta del Embajador nos pone en la pista y ello corroborado por la existencia, en el mismo Salón, de los cuadros de Cajés en los que también intervino Puga y de lo que nos ha quedado noticia gracias a su testamento de 1635⁶⁹. En estos cuadros se observa la posible colaboración de los tres artistas, De la Corte, Puga y Velázquez a quien pudieron corresponder los toques finales y algunas partes de los caballos así como la cabeza de la reina Isabel. Si observamos los paisajes de estos cuadros, se caracterizan por una variedad de matices que no suelen aparecer en los cuadros de Velázquez. Ateniéndonos a los retratos de caza de la Familia Real, también en el Prado, los fondos velazqueños son verdosos. Ello es debido a que Velázquez preparaba sus lienzos con tierras de Sevilla las cuales, al mezclarse con azules del Brasil dan lugar a este color tan característico, mientras que, en los retratos ecuestres la imprimación está hecha a base de blancos, lo que permite una mayor gama de colorido⁷⁰. Puga pintaría los paisajes de todos ellos. Llama la atención, en la carta del Embajador, la fecha de 1641, muy posterior a la supuesta de realización de los retratos. Por otra parte, los recibos de cobro de Velázquez se fechan en 1635 y no se determina cuales fueron los cuadros que él pintó⁷¹. El hecho de que el acontecimiento que Juan de la Corte pinta para la zona del Salón de Reinos tuviera lugar

⁶⁷M^{ra} Luisa Caturla publicó las cartas de pago de los cuadros del Salón de Reinos. La que se refiere a Velázquez (14-XI-1635) hace referencia a *"las pinturas que a dado y otras que hace para buen Retiro"* sin especificar de cuales se trata. Ver A.E.A., 1960, p. 343 y ss.

⁶⁸Ver Tormo, B.S.E.E., 1911-2, pp. 162-3, 224, 280.

⁶⁹op. cit., pp. 23 y ss.

⁷⁰Para más información, ver Garrido, C., 1992, pp. 349 y ss.

⁷¹M^{ra} Luisa Caturla publicó las cartas de pago de los cuadros del Salón de Reinos. La que se refiere a Velázquez (14-XI-1635) hace referencia a *"las pinturas que a dado y otras que hace para buen Retiro"* sin especificar de cuales se trata. Ver A.E.A., 1960, p. 343 y ss.

en 1635, nos permite retrasar la fecha de ejecución, no sólo del cuadro de Valencia del Po, sino de los retratos ecuestres⁷².

No sólo su fama de paisajista sino que la de retratista nos queda corroborada por lo encontrado en el inventario de sus bienes de 1648, donde aparecen bocetos de retratos ecuestres de Felipe IV y del Cardenal-Infante junto a borrones de caballos. De nuevo encontramos relaciones entre los "velazqueños" ya que caballos blancos se registran en los inventarios de Martínez del Mazo o Burgos Mantilla, lo que confirma, una vez más, la dificultad a la hora de determinar autorías. Además, el hecho de que, entre sus libros se encontrara el de Tempesta, nos viene a ratificar la utilización de las mismas fuentes de inspiración por parte de todos los artistas. En el inventario se registran varios retratos del Monarca en distintas actitudes. En concreto, en uno se especifica que Felipe IV aparece con valona pequeña y caída lo que nos ha permitido relacionarlo con un retrato en posesión de los Marqueses de Zurgena (L. 0,66 x 0,54), siempre adscrito al taller de Velázquez, donde el Rey está representado con este tipo de prenda.

Los retratos de la Familia Real y del Conde-Duque de Olivares responden, sin duda, a la necesidad de satisfacer una demanda de carácter privado, entendida ésta como la realizada por particulares u otras instituciones que no fueran la Corona para quien trabajaba Velázquez, aunque no descartamos, al colaborar con éste, que sus retratos se encontraran en las Colecciones Reales. A éstos hay que unir los que encargaban los propios particulares de sus personas y, por ello, encontramos múltiples retratos de distintos miembros de la nobleza ((Duque de Ariscote, Condes de Lemos, Conde de Monterrey, Duque de Medina de las Torres⁷³). Tenemos un "Retrato de Felipe II, niño" pintado, sin duda, para formar parte de esas galerías de retratos de monarcas, donde también hemos visto a Mazo participar, retratos de papas, de un emperador romano, de un rey y una reina, de siete sibilas y de un "Turco Barbarroja" que nos recuerda al de Velázquez, aunque sólo sea por el nombre. El "Retrato de anciano con venera de la orden de Santiago", hemos querido relacionarlo con un cuadro que recoge López-Rey en su Catálogo de 1963, con el número 522, como de círculo de Velázquez. Por lo demás, abundan las cabezas en distintas posturas y versiones. En este sentido, existe un lienzo (0,49 x 0,35) en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid que Sánchez Cantón atribuyó a Pereda diciendo que "sin que se pueda suscribir con firmeza no se ocurre otra más probable"⁷⁴. Recuerda al "San Jerónimo" de Barnard Castle de Puga y, dado el abundante número de estudios de este tipo que se registran en el inventario de los bienes del pintor en 1648, tal vez pudiera estar relacionado.

En el inventario de 1648 encontramos paisajes, como no podía ser menos, dada su fama de pintor favorito de Felipe IV y de su Corte, en este género. Se hacen los protagonistas de los temas religiosos; acompañan a los retratos y escenas históricas de otros artistas y también se recogen de manera independiente pintados al temple. Que la producción

⁷²Ver capítulo dedicado a Juan de la Corte.

⁷³Parece ser que el parecido del Duque de Medina de las Torres con Felipe IV era asombroso. En este sentido, Madame d'Aulnoy decía que don Juan de Austria, el hijo ilegítimo de Felipe IV, se parecía tanto a Medina de las Torres que evidenciaba que era éste y no el rey el verdadero padre del bastardo. Esta anécdota, tomada de Marañón ("El Conde-Duque de Olivares", ed. 1992, p. 58.) no hace más que ahondar en el parecido físico existente entre ellos, lo que lleva a pensar que tal vez algún retrato, considerado como Felipe IV y de taller de Velázquez, pueda haber salido de las manos de Puga siendo el retratado, en realidad, el yerno del Conde-Duque.

⁷⁴Sánchez Cantón (1923, p. 180, nº 92) tomado de Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 221 quienes, siguiendo a Sánchez Cantón, también lo atribuyen a Pereda.

era elevada nos lo confirma el que Doña Juana de Ribera le hubiera encargado doce paisajes, de los cuales le había entregado ocho⁷⁵. Pero tal vez lo más interesante es que el propio Puga declara deberle a Don Bartolomé Podesta dos paisajes de Italia, lo que nos abre una puerta para la atribución de muchos cuadros de esta temática. La vida de Puga, que transcurre entre 1602 y 1648 nos lleva a relacionarlo con Francisco Collantes (h. 1599-1656), paisajista que también trabajó para el Buen Retiro y estricto contemporáneo de nuestro pintor, quien desarrollo un estilo que debió de ser similar así como con Juan de Solís, también paisajista y amigo del orensano. Los dos autores de cuadros con masas boscosas recortadas por fuertes luminosidades⁷⁶. A ellos hay que unir los paisajes que se encuentran en las obras religiosas de Juan de Pareja, similares en cuanto a composición y tratamiento. Fuera de nuestras fronteras, tal vez haya que pensar en los paisajes de Salvatore Rosa y, muy posiblemente, Claudio de Lorena y Nicolás Poussin cuyas composiciones vio Puga en el Buen Retiro.

Una versión del paisaje son las marinas que también encontramos dentro de la producción de nuestro artista. Apuntamos una, considerada Anónimo flamenco, hoy en el Museo del Prado, nº 2013 de su catálogo y que puede corresponder con el estilo de Puga. En primer término hay un barco que recuerda al que está pintado en el cuadro de Cajés a la izquierda mientras que el tratamiento de la luz recuerda a Claudio de Lorena.

El fallecimiento de nuestro pintor en fecha tan temprana como 1648, hizo que el Rey y sus palacios se quedaran sin su paisajista preferido. Para rellenar este vacío, hubo que buscar a alguien, y ese puede ser uno de los motivos de la presencia de Benito Manuel de Agüero y sus paisajes en las Colecciones Reales; de hecho el estilo, algo más suelto, es una mezcla de elementos procedentes de Mazo, Lorena y, tal vez, Puga⁷⁷.

En el inventario de 1701 del Buen Retiro se recoge, como Velázquez, *"Un pelicano, una errada y unos livianos"*. El que no exista rastro de Puga en las Colecciones Reales nos lleva a pensar si esta obra en realidad fue pintada por él y no por el sevillano. Otro motivo para pensarlo nos lo proporcionan los cuadros de animales que se encontraron en su inventario, un pavo grande, cabezas de jabalí, un halcón, un perrillo con un violín, un lirio y una mariposa ... También aparecen pescados, en este caso habrá que buscar entre las obras del tipo de Jan van Kessel del cual se conservan algunas muestras en el Museo del Prado procedentes de las Colecciones Reales. Otro autor con una producción similar es en el napolitano Giuseppe Recco, autor de bodegones con peces. Abundan los lienzos llenos de pájaros, sin duda, como los de Snyders y agrupados bajo el nombre genérico de "fruteros".

La presencia de una cabeza de jabalí y de un halcón en el inventario de sus bienes, nos trae a la memoria el cuadro de Velázquez "La cuerna de venado" (L. 1,22 x 1,46; Palacio Real, Madrid). Es muy posible que se trate de temas similares⁷⁸. También nos abre la posibilidad de atribución de cuadros donde aparecen animales y papeles u otros objetos, como es el caso del "Bodegón de la liebre y los grabados" vendido en 1976 en una casa de subastas de Madrid y considerado por M^a Luisa Caturla como Puga.

⁷⁵Caturla, 1952, p. 31.

⁷⁶Más datos sobre Juan de Solís en el capítulo "Otros artistas ...".

⁷⁷Sobre esta teoría volvemos en el Capítulo dedicado a Agüero.

⁷⁸Sobre el cuadro de Velázquez, ver Angulo Íñiguez: "La cuerna del Venado: cuadro de Velázquez", *Reales Sitios*, 1967, IV, nº 1, pp. 13-25; también Pérez Sánchez, "Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya", 1983-1984, p. 84.

No falta la pintura de bodegones, tanto de tamaño pequeño como mediano, muy abundante, con motivos muy diversos; el hecho de que Francisco Barrera aparezca en el primero de los testamentos de Puga, nos lleva a pensar en una supuesta relación estilística con este pintor de bodegones, muy en la línea de Van der Hamen⁷⁹; pero también hay que pensar en Burgos Mantilla o Palacios quien, en el año de fallecimiento del orensano, pinta los de la Colección Harrach. Posiblemente en contacto con este género, "un jeroglífico" del que no sabemos más que tenía dos varas de largo; tal vez del tipo de Pereda, quien también pinta bodegones próximos a los de los artistas mencionados.

Que se trataba de un artista polifacético nos lo corrobora el múltiple tipo de obras a las que parece haber hecho frente. Aparecen dos láminas de dos profetas en cobre de medio relieve; un estandarte, aquí tenemos que hacer un inciso para señalar que una de las obras primerizas de Alonso Berruguete fueron las pinturas, velas, estandartes y banderas que realizó para la flota que salió de La Coruña con el Emperador cuando iba a Flandes para hacerse cargo del Imperio; dado que actuó en la zona de Valladolid y que defendemos esta procedencia en Puga, tal vez estemos ante dos hechos relacionados entre sí⁸⁰.

M^a Luisa Caturla apunta la posibilidad de que fuera pintor de escenografías para el Buen Retiro, el hecho de que fuera un afamado paisajista y de que sus amigos estuvieran trabajando en este Palacio, siendo doradores, decoradores y escenógrafos, hace posible esta hipótesis.

Otra teoría a verificar se nos plantea por la existencia, en su casa, del abundante número de armas al que ya hemos hecho referencia. Al igual que apuntábamos al referirnos a las piedras, tal vez decoradas por él mismo, las armas pudieron ser utilizadas como modelos para cuadros. Aunque no encontremos referencia a ello en el inventario de pinturas, sí que se conservan obras del siglo XVII de estas características y muy próximas al pintor de Felipe IV. En concreto, en el Museo del Prado se registra un cuadro, "Armas y pertrechos de caza" (nº 2934) con una inscripción que reza "Dn. Diego Velazquez Fe.", atribuido a Vicente Vitoria⁸¹. El estilo recuerda el cuadro de "La cuerna de venado" al que hemos hecho alusión anteriormente y, no sería extraño que Puga hubiera cultivado también este género.

⁷⁹Más información sobre Barrera, Pérez Sánchez, op. cit., p. 46.

⁸⁰Ver Azcárate, J.M.: "Alonso Berruguete. Cuatro ensayos", Valladolid, 1963, p. 117. Tomado de Martín González, J.J., 1993, p. 77, nota 63.

⁸¹Ver Pérez Sánchez, 1983, p. 140 donde se atribuye, junto con otros dos en posesión de la Duquesa de Osuna, a Vicente Vitoria.

Datos cronológicos

- 1590.- Inés Rodríguez, antes de contraer matrimonio, es madrina de un niño. Caturla, Fundación Pedro Barrió de la Maza, 1982, p. 113.
- 13-III-1602.- Partida de bautismo de Antonio de Puga en la parroquia de Santa Eufemia, Orense. Por padrinos firmaron P. Gutiérrez y Domingo González. Los padres serían Antonio Puga e Inés Roz. Caturla, 1982, p. 12.
- 13-VIII-1612.- Cédula por la que se asignan a Eugenio Cajés, 50.000 maravedíes anuales. Firman como testigos Cristóbal del Castillo, Antonio Puga y Juan Gutiérrez. De tratarse de nuestro pintor, contaba con diez años de edad, posiblemente muy joven para participar como testigo. Azcárate, *A.I.E.M.*, 1970, p. 49.
- 1-III-1635.- Testamento de Puga firmado ante Fernando Mohedano Saavedra. Pide ser enterrado en la parroquia de San Sebastián. Declara haber trabajado para Cajés en el Buen Retiro. Caturla, 1952, pp. 23 y ss.
- 1636.- Fecha del cuadro de Puga "San Jerónimo", Barnard Castle, Inglaterra. Único firmado y conservado como tal del pintor.
- 1639.- Compra libros en la almoneda de Carducho. Caturla, 1968, pp. 215 y 216.
- 20-XI-1641.- Carta del embajador al Duque de Módena en la cual se reconoce la calidad como paisajista del pintor orensano: "*ci é di piú tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni della Corte, e ciescum quadro é ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i piú stimati di questa Corte, e da S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottenta ducatti l'uno*". Justi, II, 1953, p. 782.
- 8-VI-1644.- Arrienda al notario Lázaro de Rueda una buhardilla en la calle Peligros. Los testigos son, entre otros, los pintores Pedro Zamudio y Bartolomé González. La escritura está firmada ante Fernando Mohedano Saavedra. Caturla, 1952, Santiago de Compostela, p. 26.
- 2-VII-1645.- Pago a Puga de 56.676 ms. por las pinturas para el Marqués de Viana, gobernador y capitán general del Estado de Orán. Entre ellas, un estandarte. Agulló Cobo, 1981, p. 166.
- 1648.- Poder de la madre de Puga a favor de Simón López, dorador del rey, que trabaja en el Retiro para que cobre los bienes fiscales de Puga. Caturla, 1952, p. 113.
- 9-III-1648.- Puga otorga testamento. Como albaceas firman Miguel Gutiérrez Pellejero, su casero y Antonio Rajano. A las 15 h. firma un codicilo solicitando sea enterrado en San Ginés y llevado por los hermanos de Antón Martín. Caturla, 1952, p. 28.
- 10-III-1648.- Partida de defunción en San Ginés. Se declara que Puga vivía en la calle Mayor, portal de los Pellejeros. Sería firmado el testamento ante Cristóbal de Medrano. Caturla, 1952, pp. 33 y ss.

- 9-V-1648.- Inventario de los bienes de Puga. Caturla, 1952, pp. 33 y ss.
- 10-V-1648.- Partida de defunción en San Ginés.- Caturla, 1952, p. 20.
- 22-V-1648.- Fallece la madre de Antonio Puga. Caturla, 1952, p. 20.
- 1653.- Cuadros mencionados por Ceán. Son seis bodegones pintados para D. Silvestre Collar y Castro, secretario del Consejo y Cámara de Indias. La fecha o es falsa o está equivocada. Ceán, 1800, IV, p. 134.

Catálogo de sus obras

El catálogo de las obras de Antonio Puga ha sido realizado por Angulo y Pérez Sánchez⁸². Se incluyen más cuadros de los recogidos en el inventario, tasación y almoneda de los bienes del pintor, así como apreciaciones en obras ya catalogadas.

Puga poseía obras de Alonso Sánchez ¿Coello?, Dominico Greco, Acevedo, José Leonardo y un paisaje de Don Pedro Gómez, su oficial. Junto a éstas que no son de su mano, se recogen otras en las que dudamos. Se trata de retratos de Rafael de Urbino, de Tiziano, joven y viejo y de Tintoretto todos con marco, los cuales pudieron ser pintados por nuestro artista utilizando láminas o grabados o bien adquiridos en otra almoneda tal como estaban⁸³.

Dada las peculiares características de la obra de este autor, hemos hecho varios apartados. En el primero incluimos lo único que se conserva de su mano, en el segundo aquello en lo que colaboró con otros artistas y existe; un tercer apartado con cuadros de su mano, de todo tipo de géneros, pero que no se conservan y donde incluimos algunas obras existentes y que pudieran estar relacionadas. Hemos recogido al final un apartado con los cuadros que se le han ido atribuyendo a Antonio de Puga dentro del Mercado del Arte pero que no precisan ser de su mano. Prescindimos de los cuadros que, tradicionalmente, se le han venido atribuyendo por considerar que no existe ningún dato concreto que apoye esta autoría. Por último, incluimos cuadros inventariados con marco, en el testamento; a pesar de que, en el catálogo de otros pintores, la prudencia nos ha llevado a prescindir de los mismos, la existencia de un encargo concreto nos ha permitido cambiar de criterio a seguir. Doña Juana de Ribera encarga a Puga doce paisajes, de los cuales le quedan cuatro por entregar "con sus molduras lisas". De aquí deducimos que su producción, dado el número de oficiales, podía ser más o menos industrial y entregaba sus obras con marco, por lo menos los géneros menores. El estudio de su obra, de la de los pintores del siglo XVII así como la aparición de nuevos datos contribuirán a que se encuentren los verdaderos autores de los mismos.

Cuadros que se conservan de su mano

1.- "San Jerónimo". L. 1,34 x 1,035. Barnard Castle. Bowes Museum. Firmado: "Antonio depuga fh. Año 1636" en un papel sobre la mesa.

El santo aparece de medio cuerpo, con el hombro derecho desnudo y cubierto el resto con un manto rojo. En su mano izquierda sostiene un crucifijo y una piedra con la derecha. Delante del santo, una mesa con dos libros, plumas y tintero y una calavera. En la esquina superior izquierda cuelga el capelo cardenalicio mientras que en la inferior izquierda se ve la cabeza de un león. M. L. Caturia ve en él al discípulo de Cajés. Soria observa la identidad de composición y lo considera una copia simplificada del cuadro de Collantes del Museo de Copenhague (nº 124).

PROCEDENCIA: Conde de Quinto, nº 120. (Como Ribera).

⁸²Angulo-Pérez Sánchez, 1983, pp. 261-267.

⁸³Caturia, 1952, pp. 43, 44 y 65.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1911, p. 102; id. 1913, II, p. 186; Beruete y Moret, 1914, Vol. 35, p. 72; Mayer, 1922, p. 427; Von Loga, 1923, p. 316; Mayer, 1928, p. 81 (con ilustración incorrecta y p. 193 con ilustración correcta); Lafuente Ferrari, 1946, p. 248; Mayer, 1947, p. 450; Wake, 1950, p. 156; Caturla, 1952, p. 12; Harris, 1953, p. 22, nota 5; Caturla, 1954, pp. 2511-2; Gaya Nuño, 1958, pp. 66 y 272; Soria, 1959, p. 284; Sambricio, 1960, p. 106; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, pp. 220, 254; Pérez Sánchez, 1969, p. 220; Young, 1970, Catalogue of Spanish and Italian Paintings. Bowes Museum, p. 61, núm. 11; Angulo, 1971, p. 212; Young, 1976, II, pp. 77-78; Carnón Aznar, 1977, p. 396; Baticle y Marinas, 1981, p. 72 bajo nº 80 (Collantes); Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 21; Caturla, 1982, p. 12, 20-1; Pérez Sánchez, 1992, p. 99.

EXPOSICIONES: Londres, 1912-13, nº 191; Barnard Castle, 1967, nº 48.

(Lám. 7.1)

2.- "Magdalena penitente". L. 0,90 x 1,32. Malibú (EE. UU.). Paul Getti Museum, hoy propiedad privada. Al dorso, cubierto hoy por la forración: "PVGA", que se ha interpretado como firma.

Dada a conocer por E. Young (1976). El rótulo del libro, del que se lee con claridad: "... de Santi", M^a Luisa Caturla lo interpreta como "Letanie de Santi" o "Is vite de Santi". Sorprende en ella su opulenta redondez que ha llevado a pensar en autores italianos, sin embargo, en el inventario de sus bienes de 1648 se enuncia una magdalena, de lo que deducimos no hubo de ser un tema tan extraño en su producción. Estilísticamente, guarda relación con una de Diego Polo en El Escorial donde la figura aparece en posición semejante, recostada sobre su lado derecho y desnuda de cintura para arriba; un paso en la evolución lo da Carreño con dos magdalenas, de mayor calidad, sobre todo la de la Academia de San Fernando de Madrid, donde la figura aparece sentada y la larga melena rubia cubriéndole el pecho. (Ver Capítulo dedicado a estos pintores). En el inventario de Burgos Mantilla también se registran dos magdalenas, una desnuda, "original".

PROCEDENCIA: Vendida en Christie's, Nueva York, 21-V-1992.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1982, p. 21; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262; Young, 1988, p. 138.

(Lám. 7.2)

3.- "Bodegón de la liebre y los grabados". L. 0,96 x 0,76. Colección privada.

Vendido en Durán el 21/22-XII-76 en 1.200.000 pts. Cat. nº 199 como Antonio Puga. M^a Luisa Caturla, también considera que es de nuestro pintor.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1982, p. 60.

(Lám. 7.3)

Cuadros en los que colaboró

4.- "Felipe III, a caballo". L. 3 x 3,14. Museo del Prado, Madrid, nº 1176.

Retrato ecuestre en el que el Rey viste media armadura, calzas blancas, gorguera de Holanda fina; sombrero de fieltro negro con plumas y la perla "peregrina"; banda roja y bengala de general. El caballo blanco, en corveta; a la orilla del mar, viéndose al fondo un poblado entre la bruma.

Cuadro de los atribuidos a Velázquez con dudas y que aquí consideramos fruto de la colaboración de Diego Velázquez, Juan de la Corte y Antonio Puga.

A. de Beruete suponía que los retratos ecuestres aquí analizados, eran obras de Bartolomé González retocadas por Velázquez. En el Catálogo del Museo del Prado de 1985 se descarta el nombre de Bartolomé González, fallecido en 1627 y se recuerda la orden de 3 de septiembre de 1628, publicada por Sánchez Cantón, para que se le entregue a Velázquez el arnés para el retrato de Felipe III, y el pago del 28 de junio de 1629 por las pinturas "que hace", y se deduce que Velázquez, al marchar a Italia, dejaba compuestos y encajados los cuadros. Otra posibilidad es que Velázquez pidiera el arnés no para él, sino en nombre de sus colaboradores.

Beruete señala como trozos indudables de Velázquez la mayor parte del caballo, el brazo derecho, detrás del cual se ve un arrepentimiento, la pierna, el pie y la espuela, el bocado y los arreos que caen sobre la grupa. También considera como Velázquez el paisaje que aquí atribuimos a Puga. Tormo sugiere nombres como Juan de la Corte, Mazo u otro para la realización de estas obras, siendo terminadas por Velázquez.

Según la carta que el embajador Camillo Guidi envió al Duque de Módena el 20 de noviembre de 1641, transcrita más arriba, Juan de la Corte y Puga pintaron retratos ecuestres grandes de toda la Casa de Austria y bien podemos estar ante uno de ellos. Aquí Antonio de Puga, sería el responsable del paisaje y, probablemente de los añadidos posteriores (Ver el Capítulo primero de este trabajo dedicado a Velázquez y su trabajo en el Salón de Reinos). A Velázquez le correspondería la parte que señala Beruete y Juan de la Corte retrataría al Monarca. El paisaje está hecho de modo distinto a los que hacía Velázquez, dada una imprimación del lienzo a base de blancos, lo que permite mayor gama que en los fondos verdosos de los paisajes de Velázquez, donde se mezclan las tierras de Sevilla y los azuritas.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 230; 1872-1907, nº 1064; 1910-85, nº 1176.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Trapier, 1948, p. 202; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 221 y ss; Garrido, 1992, pp. 349-365.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 36, pp. 221 y ss.
(Lám. 7.4).

5.- "La reina Margarita de Austria, mujer de Felipe III". L. 2,97 x 3,09. Museo del Prado, Madrid, nº 1177.

Viste basquiña negra bordada y gorguera de gasa; en el pecho el "joyel rico" formado por el diamante "el estanque" y la perla "peregrina"; montada sobre una hacanea castaña y blanca con gualdrapa ricamente labrada. Fondo de monte, descubriéndose a la izquierda la pintura primitiva de unos jardines con recuadros de boj y fuente en medio.

Fruto de la colaboración Velázquez-De la Corte-Puga.

Según Beruete, de los tres retratos, es en el que menor parte se advierte el pincel de Velázquez: porción inferior de las patas delanteras del caballo y retoques diseminados para aligerar los adornos de la gualdrapa. El conjunto de la figura de la reina, vestiduras y montura correspondería a Juan de la Corte quien, tal vez, pudo pintar el jardín que estuvo oculto tras repintes. De los pinceles de Puga saldría el paisaje y los añadidos laterales.

Ver comentario del cuadro precedente.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 234; 1872-1907, nº 1065; 1910-85, nº 1177.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 226 y ss; Garrido, 1992, pp. 349-365.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 37, pp. 226 y ss.
(Lám. 7.5)

6.- "La reina Doña Isabel de Francia, mujer de Felipe IV". L. 3,01 x 3,14. Museo del Prado, Madrid, nº 1179.

Retrato ecuestre. El caballo blanco. La Reina viste saya noguerada recamada de oro y jubón de seda bordado con estrellas de plata; gorguera. Fondo de paisaje.

Colaboración Velázquez-Corte-Puga. En este caso Velázquez pintó la cabeza y gorguera de la Reina, el caballo blanco y, tal vez, la planta de primer término. Juan de la Corte, el cuerpo de la reina, vestido y gualdrapa del caballo y Puga los cielos, de unos tonos rosados y azulados lejos del verdoso propio de Velázquez.

Véase comentarios de los cuadros precedentes.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 303; 1872-1907, nº 1067; 1910-85, nº 1179.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Trapier, 1948, p. 205; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 236 y ss; Garrido, 1992, pp. 367-383.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 39, pp. 236 y ss.
(Lám. 7.6)

7.- "Recuperación de San Juan de Puerto Rico por D. Juan de Haro". L. 2,90 x 3,44. Museo del Prado, Madrid, nº 653.

Dejado por terminar por Cajés al morir el 15-XII-1634, tiene que ser uno de los cuadros de éste en los que Puga declara en su testamento de 1-III-1635 haber trabajado para Cajés en el Buen Retiro. Posible autorretrato en la figura que, en la esquina inferior izquierda, rema en una pequeña barca. Es una figura que mira hacia el frente, a diferencia del resto de soldados, de espaldas al espectador y no porta armas ni armadura.

PROCEDENCIA: Inv. BR, 1700; Prado, Cat. 1854-58, nº 274; 1872-1907, nº 694, 1910-85, nº 653.

BIBLIOGRAFÍA: Angulo y Pérez Sánchez, 1969, p. 253, nº 193; Angulo, 1971, p. 212; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 263; Pérez Sánchez, 1992, p. 94.

(Lám. 7.7)

8.- "El marqués de Caderelta y su armada". Madrid. Palacio del Buen Retiro.

No hay noticia de su existencia actual. Es, probablemente, el otro lienzo de Cajés en cuya terminación colabora Puga.

BIBLIOGRAFÍA: Angulo y Pérez Sánchez, 1969, p. 255, n. 194; íd. 1983, p. 263.

Cuadros de su mano en paradero desconocido

9.- (?) "Retablo del Descendimiento". Madrid, Antonio de Puga.

Se enuncia de la siguiente manera: *"Mas Vn deçendimiento de la Cruz con dos Retratos al pie con marco dorado a forma de retablo 6 ducados"*. Puede ser suyo, lo que demuestra la versatilidad del artista o podría tratarse de un cuadro de devoción que poseyera el pintor sin que hubiera tenido que salir obligatoriamente de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 46.

10.- "Paisaje con la historia de Jacob". Siete quartas (1,4 m). Madrid, Antonio de Puga.

Recogido en el inventario de pinturas que se hizo tras el fallecimiento del pintor: *"Mas dos Payses de siete quartas sin marco el Vno de Vn San franco. y el otro de Vna historia de Jacob"*. En la tasación de dice que está sin acabar, de lo que se deduce que es obra del artista. Al ser enunciado como "país" nos lo imaginamos del tipo de las composiciones de Lorena o Poussin.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 36 y 46.

11.- "Anunciada". Madrid. Gerónimo González Muñiz. Sin moldura.

Borrón de tamaño ordinario, tasada en 30 reales en su inventario de 1648. En la almoneda de la misma fecha figura un borrón de dibujo de una Anunciada. El que esté sin moldura y enunciada como borrón, nos permite pensar que era de su mano, y posible boceto para otras.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, 45 y 69. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 261, nº 14.

12.- "Milagro de panes y peces". Madrid. Francisco de Alas.

Un lienzo con borrones del Milagro y de S. Francisco de Asís, tasado en cuarenta reales en su inventario, 1648. En la almoneda del mismo año se vende a Francisco de las Alas, juntamente con una basquiña, en 160 reales. Se trata, evidentemente, de un lienzo donde había hecho estudios de distintos temas religiosos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, 45 y 69. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 261, nº 17.

13.- "Ecce Homo". Madrid. A. de Puga.

En su inventario de 1648, a veces un lienzo contiene varios borrones: *"Lienzo de bara y quarta con tres borrones el uno un San Franco y el otro un Eze Omo y el otro un Santo Christo con santos de la orden de San Franco en beinte y quatro rs"*.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, 45. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 18.

14.- "Paisaje con Cristo con la cruz auestas". Siete cuartas de largo (1,40). Madrid, Antonio Puga.

Enunciado como *"pais en que está un Cristo con la cruz a cuestas"*. Se trata de una escena religiosa inmersa en un paisaje del tipo de los de Lorena.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 46.

15.- "Cristo llagado". Madrid. Francisco Navarro.

En la almoneda de Puga, de 1648, Francisco Navarro adquiere un borrón grande, con un S. Buenaventura y un Cristo llagado, en 50 reales. Posiblemente, se trata de un boceto para otro mayor.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 72. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 20.

16.- "Resurrección". Madrid. A. de Puga.

Borrón de blanco y negro, tasado en su inventario de 1648 en 50 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 43. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 19.

17.- "Cristo ofreciendo el mundo al Padre Eterno". Dos tercias (0,54). Madrid, A. de Puga.

En el inventario recogido como "*Un Cristo y el Padre Eterno*".

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 34 y 55.

18.- "Cristo con Santos franciscanos". Madrid. A. de Puga.

En su inventario de 1648, a veces un lienzo contiene varios borrones: "*Lienzo de vara y cuarta con tres borrones el uno un San Franco y el otro un Eze Omo y el otro un Santo Christo con santos de la orden de San Franco en beinte y quatro rs*".

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 45. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 18.

19.- "Virgen de la Soledad". Madrid. Doña Petronila Navas.

Autorizada por Puga en su testamento de 1648 para que eligiera una joya de sus bienes por el afecto que le tenía y sus cuidados durante la enfermedad, eligió este cuadro, que, como supone M.L. Caturia, sería, probablemente, de su mano. En el inventario de 1648 se registra un cuadro de la "Soledad", de vara y cuarta, sin marco, "*Sacada por el original*", que se tasa en 77 reales. A su vez, pide se le devuelvan al Marqués de Viana, Gobernador y Capitán General del Estado de Orán, seis reales de a ocho cobrados a cuenta por el lienzo que había de pintarle de ese tema, de lo que deducimos no llegó a entregársela. Para él pinta también el estandarte de Orán y otras obras que desconocemos (Agulló Cobo, 1981, p. 166). Burgos Mantilla también tiene una "Virgen de la Soledad", original en el inventario de sus pinturas.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 29, 35 y 46. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 261, nº 16.

20-32.- "Apostolado". 0,417 x 0,417. Madrid. Domingo de Yanguas.

Doce apóstoles y el Salvador. Copias de Cajés, es de suponer que hechas por él. Es probable que sean los de media vara, que, en la almoneda de ese año, se venden a Yanguas.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 36, 72. , Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 261, nº 1-13.

33-44.- "Apostolado". Agustín de Rojas.

En la almoneda también se vendieron doce apóstoles a Agustín de Rojas.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 67.

45.- "San Buenaventura". Madrid. Francisco Navarro.

En la almoneda de Puga, de 1648, adquiere un borrón grande, con un S. Buenaventura y un Cristo llagado, en 50 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 72. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 20.

46-51.- "Seis historias de Santo Domingo". Madrid. A. de Puga.

Seis cuadros pequeños con escenas de la vida de Santo Domingo. En la tasación de los bienes del pintor de 1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 45.

52.- "San Esteban". Madrid. Francisco Navarro.

"Mas otro Lienço en dos pedazos dibididos la historia de san esteban 33r. y el otro de san franco. y el anjel. 22r". Adquiridos por Francisco Navarro junto con un San Juan" éste situado en un paisaje.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 45 y 71.

53.- "Martirio de San Felipe". Madrid, Antonio Puga.

Pintado en un lienzo ordinario, tasado en 30 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 45.

54.- "Paisaje con San Francisco". Siete cuartas (1,40). Madrid, Antonio de Puga.

Recogido en el inventario de pinturas que se hizo tras el fallecimiento del pintor: *"Mas dos Payses de siete quartas sin marco el Vno de Vn San franco. y el otro de Vna historia de Jacob"*. Al ser enunciado como "país" nos lo imaginamos del tipo de las composiciones de Lorena o Poussin. Al estar sin marco, ha de ser de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 36 y 46.

55.- "San Francisco de Asís". Madrid. Francisco de Alas.

Un lienzo con borrones del Milagro y de S. Francisco de Asís, tasado en cuarenta reales en su inventario, 1648. En la almoneda del mismo año se vende a Francisco de las Alas,

juntamente con una basquiña, en 160 reales. Se trata, evidentemente, de un lienzo donde había hecho estudios de distintos temas religiosos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 45 y 69. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 261, nº 17.

56.- "San Francisco". Madrid. A. de Puga.

En su inventario de 1648, a veces un lienzo contiene varios borroneos: "*Lienzo de bara y quarta con tres borroneos el uno un San Franco y el otro un Eze Omo y el otro un Santo Christo con santos de la orden de San Franco en beinte y quatro rs*".

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, 45. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262, nº 18.

57.- "Paisaje con San Francisco recibiendo los estigmas". Madrid. A. de Puga.

Recogida en la tasación de bienes del pintor, se trata del tema religioso inmerso en un paisaje, del tipo de Claudio de Lorena: "*Mas Vn pais de siete quartas de un San franco Ymprimiendole las llagas 50r*".

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 46.

58.- "San Francisco con el ángel". Madrid. Francisco Navarro.

"*Mas otro Lienzo en dos pedazos dibididos la historia de san esteban 33r. y el otro de san franco. y el anjel. 22r*". Adquiridos por Francisco Navarro.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 45 y 71.

59.- "San José dormido con el ángel". Madrid. A. de Puga.

Pintado en lienzo ordinario, sin marco, por lo que no dudamos sea de su mano. Tasado en 30 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 46.

60.- "Paisaje con San Juan". Vara y media de alto (1,25). Madrid. Francisco Navarro.

"*Mas un lienzo de bara y media de alto sin marco de un San Juan en un pais*". Del tipo de escenas dentro de un paisaje (Lorena). Al aparecer sin marco no dudamos sea suyo.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 34, 46 y 66.p. 34. /

61.- "La Magdalena". Vara de alto (0,83). Madrid. A. de Puga.

Descrita en el inventario de 1648 con moldura lisa. Tasada en 40 reales. La aparición de este cuadro apoya la tesis de que la conservada en Malibú no tiene porque no ser suya. Burgos Mantilla también tenía dos en el inventario de sus pinturas, una desnuda y original

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 34.

62.- "San Sebastián". Madrid. Diego Martínez.

Lo adquiere en la almoneda de Puga de 1648 en 66 reales. Será el tasado en el inventario en la misma cantidad. Se define como borrón, lo que puede indicar que sea un modelo para otro cuadro de mayor tamaño.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 43, 73. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 262.

63.- "Felipe IV con toisón". Madrid. Pedro de Talavera.

Retrato del Rey valorado en 10 reales en el inventario de 1648. Se especifica que es de medio cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 44 y 68; Angulo-Pérez Sánchez, p. 266, nº 25.

64.- "Felipe IV con valona". Madrid. Joseph de Casanova.

Se especifica que la valona es pequeña y caída. Adquirido por 14 reales aunque en la tasación alcanzó los 16.

En la colección de los Marqueses de Zurgena (Madrid), se conserva un retrato de Felipe IV que viste de amarillo con valona pequeña (L. 0,66 x 0,54). Siempre ha sido considerado del círculo de Velázquez pero sin una adscripción directa al maestro. Figuró en la Exposición "Velázquez y lo velazqueño" celebrada en Madrid en 1960, con el nº 65.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 44 y 65; Angulo-Pérez Sánchez, p. 266, nº 25.
(Lám. 7. 64)

65.- "Felipe IV armado". Madrid. Francisco Navarro.

Se especifica que es un borrón y viejo: "*Mas Vn borron de lienço ordinario del Rey armado biejo*".

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 45.

66.- "Felipe IV a caballo". Madrid. Andrés de Vargas.

Borrón que, además de cuatro más pequeños, adquiere en la almoneda de A. de Puga (1648) en 16 reales. Este boceto nos indica que no sólo pintó paisajes, sino todo el retrato; también puede tratarse del modelo utilizado para los retratos ecuestres de los que habla el embajador Guidi.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, 68. Angulo-Pérez Sánchez, p. 266, nº 24.

67.- "Retrato de Baltasar Carlos". Madrid. A. de Puga.

Borrón tasado en 20 reales en el inventario de 1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 45. Angulo-Pérez Sánchez, p. 266, nº 26.

68.- "Retrato del Cardenal Infante". Madrid. Jerónimo González Muñi.

Se enuncia como borrón en lienzo ordinario, sin marco lo que nos permite pensar que fuera un cuadro preparatorio utilizado para posteriores retratos. Tasado en 10 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 69.

69.- "Retrato ecuestre del Cardenal Infante". Madrid. A. de Puga.

Borrón sin marco del Cardenal Infante. Posiblemente, el modelo utilizado para hacer los retratos ecuestres.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 36.

70.- "Retrato ecuestre del Cardenal Infante". Madrid. A. de Puga.

Borrón *"en lienzo ordinario del Ynfante Cardenal a cavallo, con diez cavallos"*. En el inventario de 1648 se tasó en 20 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p.45. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 266, nº 27.

71.- "Retrato del Conde Duque". Madrid. Domingo de Ulloa.

Borrón por acabar del Conde Duque, de una vara, que se registra en el inventario de 1648 como de 3/4 (0,60). Se tasa en 22 reales y se vende a Domingo de Ulloa en 11 reales y cuartillo.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 34, 45, 69. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 266, nº 29.

72.- "Retrato del Duque de Ariscote". Madrid. A. de Puga.

Sin acabar, lo que nos indica que es de su mano. Valorado en su inventario de 1648 en 10 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 44. Angulo- Pérez Sánchez, 1983, p. 266, nº 28.

73.- "Retrato de Don Carlos de Ibarra". Madrid. A. de Puga.

Pequeño. Tasado en su inventario de 1648 en 12 reales. No se precisa que sea de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 44. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 266, nº 30.

74.- "Retrato del Conde de Lemos". Vara y media de alto. Madrid. A. de Puga.

Inventario de 1648. Al decir que está sin marco, no dudamos que sea de su mano. De medio cuerpo, que se tasa en 100 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 34, 36. Angulo-Pérez Sánchez, 19983, p. 266, nº 31.

75.- "Retrato del Conde de Lemos". Tres cuartas (0,60). Madrid. Conde de Lemos.

Como el anterior, está sin marco, por lo que no dudamos sea de su mano. Tasado en 22r.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44.

76.- "Retrato de la Condesa de Lemos". Madrid. Conde de Lemos.

En su testamento de 9-III-1648, Puga declara tener en su poder un retrato de cuerpo entero de la condesa de Lemos y otro del conde de Ontero, que le había mandado hacer don Pedro Noguero, caballero de hábito de Santiago y mayordomo de los condes. Ordena que se le den. Había recibido a cuenta un doblón de a cuatro de señal.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 29, 44. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 32.

77.- "Condesa de Lemos". Madrid. A. de Puga.

Pequeño. Tasado en 16 reales en el inventario de 1648. Sin moldura, por lo que debe de ser de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 33.

78.- "Retrato del Duque de Medina de las Torres". Madrid. Lorenzo Ramírez. 1635.

En su testamento de 1-III-1635 Puga declara que L. Ramírez le debía 50 reales del resto del retrato que le hizo del Duque.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 21. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 34.
(Lám. 7.78)

79.- "Retrato de Don Alonso de Acevedo, Conde de Monterrey". Vara y cuarta de alto (1,04). Conde de Monterrey.

Se recoge sin marco, por lo que es de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 34.

79.- "Retrato del Conde de Ontero". Madrid. Conde de Lemos.

Véase el de la Condesa de Lemos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 29, 44; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 35.

80.- "Retrato de Felipe II, niño". Madrid. A. de Puga.

Al igual que otros "velazqueños" como Mazo o Burgos Mantilla, también Puga retrató a monarcas ya fallecidos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44.

81.- "Retratos de Rey y de Reina". Madrid. Pedro de Lasso.

En un lienzo pequeño y sin marco se registran estas dos cabezas; en la almoneda se dice son de medio cuerpo y en lienzo de a vara (0,83). Nos lleva a pensar en las series de monarcas que se hicieron tanto para el Alcázar como para el Buen Retiro.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34 y 64.

82.- "Retrato del papa Gregorio". Vara y cuarta de alto (1,04). Madrid. Bernardo de Ojeda ?

Se enuncia de la siguiente manera: *"Mas otro quadro de vara y quarta de alto con su moldura negra Lissa en que esta Vn pontifice sentado que se Yntitula Gregorio"*. Tasado en 40r. Debe referirse a Gregorio XV (1621-1623). D. Bernardo de Ojeda adquirió, por 36 reales, *"Vn quadro grande retratado en el Vn cardenal"* podría tratarse del mismo cuadro.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 47 y 64.

83.- "Retrato de un emperador romano". Media vara de alto (0,417). Madrid. A. de Puga.

Se cita como "cabeza de emperador romano". Sin marco (inventario de 1648).

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 35 y 46.

84-90.- "Siete lienzos representando siete sibilas". Tres cuartas de alto (0,6). Madrid. A. de Puga.

Con molduras viejas y maltratadas, según inventario de 1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34 y 44.

91-92.- "Dos retratos uno de hombre y otro de mujer". Tres cuartas de alto (0,6). Madrid. A. de Puga. Con molduras negras.

Se citan como "cabezas", en el inventario de 1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 35 y 43.

93-94.- "Dos retratos de un viejo y de una vieja". Madrid. A. de Puga. Con sus molduras.

En inventario de 1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 43.

95.- "Retrato de un caballero armado". Madrid. A. de Puga.

En inventario de 1648. Sin marco y en bastidor viejo y roto.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 43 y 44.

96.- "Retrato de un anciano con venera de la orden de Santiago". Madrid. A. de Puga.

Se define como "cabeza". El bastidor aparece sin marco. Tasado en 60 reales.

López-Rey recoge, en su catálogo (nº 522), "Un caballero de Santiago anciano" hoy en paradero desconocido. A pesar de las distintas dimensiones -una cabeza y de cuerpo entero- podrían estar relacionados.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44.

97.- "Un turco Barbarroja". Madrid. Francisco Navarro.

Lienzo viejo con su moldura. En 1648, tasado en 8 reales y adquirido en 5r. Recuerda, por el título el que hiciera Velázquez hoy en el Museo del Prado, nº 1199.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 44 y 66.

98.- "Una cabeza de mujer". Madrid. Francisco Navarro.

De medio perfil con su moldura negra. En 1648 tasada en 50r.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 53 y 70.

98.- "Retrato de mujer con toca". Madrid. A. de Puga.

La describe: "*y la mano al potro viejo*". Tasada en 6 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44.

99.- "Un retrato de una mujer difunta". Madrid. A. de Puga.

En 1648 tasado en dos reales. Pequeño y sin marco.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 36 y 45.

100.- "Retrato de un niño sentado en una silla".

En bosquejo. 44 reales, una de las tasaciones más elevadas.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 46.

101-112.- "Doce lienzos de cabezas particulares". Tres cuartas de alto (0,6).

Tres de las cabezas adquiridas por Domingo de Ulloa. Se trata, con toda seguridad, de lienzos de estudio como los que consta se utilizaban en los obradores de pintura como modelos. Existe un lienzo con cuatro cabezas en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (L. 0,49 x 0,35), atribuido a Antonio de Pereda con dudas y que, dado su parecido en el tratamiento con el "San Jerónimo" del Bowes Museum, pudiera estar relacionado con nuestro pintor (Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 221 lo atribuyen con dudas a Pereda).

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34 y 68.

113.- "Retratos varios". Madrid. A. de Puga.

Uno de ellos enunciado de la siguiente manera: "*Mas otro retrato de Vnos antojos pequeño que es Don Juan de Acuña*". Junto a éste, once cabezas más de distintos retratos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 35, 43, 44.

114-115.- "*Dos países de Italia*". Madrid. Don Bartolomé Podesta

En el testamento Antonio Puga declara que tiene en su poder "*dos países de italia pequeños y un lienço con liston dorado pintura de un pabo grande*". Debían de ser cuadros que le había encargado este señor dado que en el asiento inmediatamente superior dice haber recibido un dinero a cuenta del mismo, posiblemente por estos cuadros.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 28.

116-127.- "*Doce países*". Madrid. Juana de Ribera.

En su testamento de 9-III-1648 Puga declara que se han de entregar "quatro países pintados alnaçel (sic), temple con sus molduras de tabla lisa dada de negro" que faltaban de los doce que había de dar. Se le tenían que cobrar 220 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 31; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 40-51.

128.- "*Un paisaje*". Temple. Media vara (0,417). Madrid. Ju° Rochi Moxica.

Enunciado en el inventario de 1648 junto con "Una cabeza de emperador romano". Es una muestra de que, además de temas muy variadas, utilizaba distintas técnicas. Este mismo comprador adquirió, en la almoneda, dos paisajes medianos.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 35 y 66.

129-132.- "*Cuatro paisajes*". Una cuarta (0,20). Madrid. A. de Puga.

En el inventario de sus bienes de 1648, con molduras.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 35.

133-136.- "*Dos paisajes y dos marinas*". Madrid. Francisco Domingo.

Con sus molduras negras pequeñas. Francisco Domingo adquirió "*quatro países los dos de dos navios y los otros dos de vna arboleda*". En el Museo del Prado, depositada en la Embajada de Buenos Aires, se conserva una marina catalogada como Anónimo flamenco del siglo XVII, nº 2013. El barco del primer plano viene a coincidir con el representado en el cuadro de Cajés, "La recuperación de San Juan de Puerto Rico" en el que participó Puga; el tratamiento de la luz recuerda lo realizado por Lorena, estilo que, muy posiblemente, siguiera nuestro artista. Podemos estar ante uno de los cuadros de este artista.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 43 y 73.

(Lám. 7.133)

137.- "*Caballo blanco*". Madrid. José Gallego.

Borrón. Lo adquiere en 22 reales y medio en la almoneda de A. de Puga de 1648. José Gallego era pintor y oficial de Puga. nos relaciona a este pintor con otros "velazqueños" como Mazo y Burgos Mantilla en cuyos inventarios también se encontraron cuadros similares.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 31. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 39.

138-141.- "Nueve caballos, en cuatro lienzos". Madrid. A. de Puga.

En el inventario de bienes del pintor se recogen los siguientes asientos: "*Tres Cavallos en tres pedazos de Lienzo a seis reales cada Vno*"; "*Mas otro menor que ordinario de Vnos seis cavallos*". Dos de los caballos pintados en lienzos separados, fueron adquiridos por Domingo de Ulloa.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 43, 45 y 68.

142.- "Un pavo grande". Madrid. Don Bartolomé Podesta.

En el testamento Antonio Puga declara que tiene en su poder "*dos paisés de italia pequeños y un lienço con liston dorado pintura de un pabo grande*". Debían de ser cuadros que le había encargado este señor dado que en el asiento inmediatamente superior dice haber recibido un dinero a cuenta del mismo, posiblemente por estos cuadros.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 28.

143.- "Cabeza de jabali". Madrid. A. de Puga.

Con moldura negra y lisa. Fue tasada en 1648, en 20 reales. Nos encontramos ante un tipo de género totalmente novedoso por lo que a este artista se refiere. Puede tratarse de obras relacionadas con cacerías.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34 y 43.

144.- "Una lamprea". Madrid. Tres cuartas (0,6). A. de Puga. Con moldura negra.

En el inventario de 1648 se dice textualmente: "*una lamprea retratada*". Posiblemente nos encontremos ante un tipo de cuadro como los de Jan van Kessel donde aparecen pescados en primer plano y, al fondo, un paisaje o una marina (Díaz Padrón, 1975, p. 119).

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34 y 43.

145.- "Un lirio y una mariposa". Toledo. D. Baltasar de Oyanguren.

En el inventario de 1648 se dice que el cuadro es de tamaño pequeño y aparece con moldura. Recuerda el tipo de cuadros en los que se representan guirnalda de flores con temas religiosos en su interior. Fue adquirido en la almoneda por D. Baltasar de Oyanguren, inquisidor de dicha institución en Toledo, quien también adquirió un lienzo de cabezas diferentes así como un retrato de Rafael de Urbino.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 34, 43 y 65.

146.- "Un halcón". Madrid. Domingo de Augues.

Debe de ser del mismo género de los recogidos anteriormente "Cabeza de jabalí" o "Una lamprea". En la tasación de 1648 alcanzó el precio de un ducado.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 46 y 64.

148-154.- "Siete fruteros de diferentes pájaros". Madrid. Francisco Navarro.

En el inventario de bienes de 1648 se registra como: "*seis fruteros pequeños de diferentes frutas y entre ellos unalcon*". Francisco Navarro adquiere los cuadros que aparecen en el encabezamiento que deben de ser los mismos. Posiblemente correspondan con los cuadros de este tipo que pintaron artistas flamencos como Snyders (Díaz Padrón, 1975, pp. 237-239).

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 35 y 69.

155-156.- "Dos lienzos de diferentes pájaros". Tres cuartas (0,6). Madrid. A. de Puga.

Tasados en 66 reales en 1648. Tenían marcos lisos. Nos podemos encontrar ante el tipo de pintura de un Snyders, como decíamos en el número anterior.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 44.

157-158.- "Dos fruteros pequeños, uno de un racimo de uvas y otro de unas endrinas". Madrid. A. de Puga.

Recogido en el inventario de bienes del pintor Antonio de Puga realizado en 1648; tasados los dos en dos ducados.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 46.

159.- "Bodegón con una calabaza y un repollo".

En la almoneda de bienes del pintor se valoró en 44 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, p. 43.

160-162.- "Tres fruteros pequeños uno de unas cerezas, otro de un pedazo de queso y otro de unos espárragos del Portillo".

En la tasación se dice "zermefias" mientras que en la almoneda se cambia por cerezas. Hubo varios compradores que se quedaron con diversos bodegones: Domingo de Ulloa, quien compró, además, cinco modelos de cera, se quedó con el de los espárragos. Blas Grejel eligió uno con cerezas y queso, puede ser que el enunciado esté equivocado y se hubiera quedado con los dos, también puede ocurrir que hubiera más de uno con un queso. Son pequeños y se registran sin moldura.

BIBLIOGRAFÍA: Caturla, 1952, pp. 46, 65, 66.

163-164.- "Dos fruteros, el uno con diferentes frutos y el otro con calabazas y membrillos". Madrid. Ju° Rochi Moxica.

Con molduras negras. Este comprador adquirió también un paisaje pintado al temple.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, pp. 44, 66.

165.- "Un perrillo y un violín". Madrid. A. de Puga.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 43.

166-169.- "Asuntos domésticos". Madrid. Silvestre Collar y Castro.

Serie de cuatro cuadros de "*asuntos domésticos y tribiales*" de 1653 que, según Ceán, eran como los de Velázquez pintaba en Sevilla en su juventud. Como Puga murió en 1648, hay un error de lectura en la fecha, que tal vez sería la de 1643. No se ha vuelto a saber nada de su existencia.

BIBLIOGRAFÍA: Ceán, IV, p. 134; Angulo-Pérez Sánchez, p. 264, nº 23-26.

170-171.- (?) "Dos láminas de dos profetas". Cobre. A. de Puga.

En la almoneda de 1648 se especifica que son de medio relieve con molduras de peral ondulado. No precisan ser de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 46.

172.- "Mas otro lienço pintado Vn jeroglífico". Dos varas de largo (1,67). Madrid. A. de Puga.

Podría tratarse de una "vanitas" del tipo de las de Pereda.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 36.

173.- "Obras". Madrid. Marqués de Taracena.

Don Claudio Pimentel, Marqués de Taracena, tenía pendiente de pago las obras que le había hecho y que no precisa Puga en su testamento de 9-III-1648.

BIBLIOGRAFÍA: Caturia, 1952, p. 29. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 52.

174.- "Estandarte". Orán.

Pintado por encargo y cuenta del Marqués de Viana. Lo cobró juntamente con otras pinturas no especificadas el 23-X-1643.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló, 1981, p. 166. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 267, nº 53.

Atribuciones

Recogemos en este apartado todos los cuadros que han ido apareciendo en el mercado del Arte a lo largo de los años. Los criterios de atribución a Antonio Puga han sido de lo más dispares, con lo cual no tienen que ser necesariamente de su mano.

175.- "Santa Ana en meditación". L. 26,3/4 x 22,1/4".

Como Antonio Puga. Vendido en Sotheby's Londres el 17-VI-64 en 40L. Comprado por Errington. Cat. n° 223.

176.- "Hombre con una copa y una jarra". L. 84" x 60".

Como Puga. Anunciado por Pardo 160 Boulevard Haussman Paris "R. du L." (1968), n° 2 fig.

177.- "Pastor con laúd". L. 42" x 30,5".

Como Antonio Puga. Vendido en Christie's Londres el 11-IV-68. Comprado por Souza \$240. Cat. n° 110.

178.- "Aldeana con un almirez". L. 39" x 29".

Como de Antonio Puga. Vendido en Christie's Londres el 14-II-69. Comprado por Wray \$252. Cat. n° 81.

179.- "Aldeano con camisa blanca y sombrero negro". L. 34" x 34".

Como de Antonio Puga. Vendido en Christie's Londres el 24-IX-67. Comprado por Agnew \$1562. Cat. n° 22.

180.- "Hombre con la cabeza rasurada y con traje de rayas, enseñando su retrato de perfil". L. 0,805 x 0,615. (Circulo de).

Vendido en Christie's Madrid el 9/10-IV-75 (retirado). Cat. n° 30.

181.- "El vendedor de perlas". L. 0,863 x 0,645.

Como Puga. Vendido en Christie's Londres el 20-I-78 en 80L. Cat. n° 30.

182.- "Un campesino". L. 0,94 x 0,77.

Como Antonio Puga. Vendido en Sotheby's Madrid (Palacio de Boadilla del Monte), el 3-VI-80. Salida en 750.000/1.000.000 pts. Cat. nº 57.

183.- "Judith con la cabeza de Holofernes". L. 0,952 x 0,832.

Atribuido a Puga. De gran calidad. Vendido en Ch. Londres el 20-III-81. Salida en 1.200/1800 \$. Cat. nº 52.

184.- "Retrato de una anciana comiendo". L. 0,127 x 0,905.

Atribuido a Puga. Vendido en Sotheby's de Madrid el 6-IV-87. Salida 80.000/120.000 pts. Cat. nº 13.

185.- Bodegón con figuras. L. 1,047 x 1,347.

Como Puga. Vendido en Ch. Londres el 29-V-1992. Cat. nº. 320. (*A.E.A.*, 1992, Julio-Dic. p. 441).

CAPÍTULO II: COLABORADORES

JUAN DE LA CORTE*

Este pintor puede ser considerado como un artista injustamente tratado al igual que sucede con el resto de los recogidos en el presente trabajo. Tuvo que gozar de fama, como se desprende del hecho de que su nombre aparezca en colecciones de pintura de la época, lo que ocurría con pocos nombres de artistas contemporáneos. Sin embargo, por causas que desconocemos, falleció pobre y olvidado. Ello ha sido el motivo, sin duda, de que no ocupe, dentro de la Historia de la Pintura, el puesto que realmente le corresponde.

Vida

Por su testamento, dictado el 12 de mayo de 1662, sabemos que era natural de Amberes habiendo nacido allí hacia 1585¹. El Marqués del Saltillo publicó el encargo que se le hizo de una Vista de Madrid para el Palacio Real de El Pardo que, por orden dada en 19 de marzo de 1613 por el Arquitecto Mayor del Rey, Juan Gómez de Mora, tasó en 1.125 reales el pintor genovés Giulio Cesare Semini, el 13 de abril de dicho año². Según su propia declaración, en 1615 ya pinta para la Corte³. En 1625, en la relación de pintores e iluminadores realizada para conseguir donativos para financiar las guerras, Juan de la Corte, residente en la calle Barquillo, ha de pagar 55 reales⁴. Se registra sin firma. Allí se recogen otros nombres como los de Velázquez, Nardi, Pacheco, Bartolomé González, Pedro de las Torres... Al fallecer Bartolomé González, en 1627, solicitó la plaza de pintor del Rey, lo que le fue denegado por una comisión formada por Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Diego Velázquez, quienes prefirieron a Antonio de Lanchares⁵.

* En este capítulo dedicado a Juan de la Corte vamos a centrarnos en la relación que pudo tener con Velázquez. Para un estudio completo sobre su vida y obra, ver Palomino, ed. 1988, p. 203; Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.: "Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII", Madrid, 1969, pp. 349-368, lám. 289-306; Martínez Ripoll, A.: "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón", *Goya*, 1981, nº 161-162, pp. 312-321; Kinkead, D.: "El testamento de Juan de la Corte", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1986, p. 461; Gómez, Leticia: "Un nuevo cuadro de Juan de la Corte: 'Tempestad sobre la flota de Eneas'", *Goya*, 1993, nº 232, pp. 223-225.

¹Ver Kinkead, *Boletín S.E.A.A.*, Valladolid, 1986, p. 461.

²Ver Saltillo, Marqués del: "Artistas madrileños (1592-1850)", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, LVII, 1953, p. 225; también Azcárate: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos", *A.I.E.M.*, 1970, VI, p. 49. quien recoge una noticia según la cual, el resto de lo que le debían por este cuadro, 25 reales, lo cobra el 31 de diciembre de 1628.

³Ver Martín González: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *A.E.A.*, 1958, p. 60. Peter Cherry señala que los coleccionistas privados eran muy aficionados a Juan de la Corte, es aquí, posiblemente, donde hay que buscar gran parte de su obra (*The Burlington Magazine*, 1991, p. 112).

⁴Ver González Muñoz, Carmen: "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del I.E.M.*, 1981, p. 175. Agulló Cobo (1981, p. 52) también nos dice que vivía en dicha calle, parroquial feligresía de San Ginés.

⁵Ver Sánchez Cantón: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, 1915, p. 58.

El 20 de noviembre de 1641, el embajador Camillo Guidi, enviaba una carta al Duque de Módena, gran aficionado a la Pintura, en la cual se mencionaba la colaboración de Corte y Puga en la elaboración de unos retratos ecuestres de la Casa de Austria:

*"ci è di più tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni della Corte, e ciescum quadro è ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i piú stimati di questa Corte, e da S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottenta ducatti l'uno"*⁶.

Durante todo este período pintó, por supuesto, más cuadros, de los cuales conservamos alguno fechado: en 1623, la "Fiesta en la Plaza Mayor" del Museo Municipal de Madrid; en 1636, firma el "David" y el "Aníbal" de propiedad particular madrileña; en 1642, la "Destrucción del Ejército de Senaquerib". Junto a estos, todo el conjunto de obras que se inventarían en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, y los que van apareciendo registrados en colecciones privadas, a los cuales volveremos luego.

Por fin, el 12 de mayo de 1662, dicta testamento en los siguientes términos: *"declaro que no tengo vienes ningunos [...] me esta curando y alimentando de limosna en su casa Maria Flores viuda de Lucas de la Corte mi hijo"* a la vez, solicita *"el que de limosna mentierren"*⁷.

En relación con él dos pintores, Francisco y Gabriel de la Corte, que pudieron ser hermano y nieto respectivamente, aunque, todavía hoy, no se puede saber con precisión.

Supuesta relación con Velázquez

Los escasos datos que se conservan sobre la vida y obra de nuestro pintor nos presentan dos facetas que parecen contradictorias. Por un lado, su fama no ha sido excesiva, y, más concretamente, llama la atención que, viviendo hasta 1662, no hubiera participado como testigo en la información sobre las calidades de Diego Velázquez para la obtención del título de Caballero de Santiago, dada su supuesta relación⁸. Por otro lado, el embajador Guidi nos lo presenta como un gran pintor colaborando con otro, Antonio Puga, relacionado con Velázquez. En 1627, al solicitar la plaza de pintor del Rey se presenta como, en especial, de batallas y paisajes. Años después, en 1657, Díaz del Valle dice de él que es *"muy buen pintor de paisajes y batallas como lo demuestran sus muchos lienzos que están repartidos por diferentes casas desta Corte"*⁹. Tal vez, la explicación la podemos encontrar en el testamento donde dice que murió pobre. Algo debió de ocurrirle y cayó, muy posiblemente, en desgracia. En este sentido, Martín S. Soria sospecha que hubo dos pintores, padre e hijo, del mismo nombre lo que explicaría que Palomino sitúe su lugar de nacimiento en Madrid y también puede servir para justificar esta aparente dualidad entre éxito y olvido¹⁰.

⁶Justi, II, 1953, p. 782. La cita es recogida también por M^a Luisa Caturla, 1982, p. 11.

⁷Ver Kinkead, B.S.E.A.A., 1986, p. 461.

⁸La información aparece publicada en *Varia Velazqueña*, 1960, II, pp. 301 y ss.

⁹Ver Díaz del Valle: "Epílogo ...", apud Sánchez Cantón, 1933, II, p. 369.

¹⁰ Martín S. Soria: "Velázquez and the Veduta Painting in Italy and Spain, 1620-1750", *Arte Antica e Moderna*, 1961, p. 440.

Hechas las precisiones anteriores, nos hemos de reducir a datos muy escasos para mantener esta relación entre Velázquez y Corte la cual, ateniéndonos a los inventarios de la Colecciones Reales, existió. La colaboración directa de ambos queda confirmada en el cuadro del Buen Retiro el "Socorro a Valenza del Po por Carlos Colonna" donde la cabeza del general la pinta el sevillano, según se desprende del inventario de pinturas del Palacio del Buen Retiro, realizado en 1700. Esta colaboración queda ratificada por la carta de Guidi quien nos dice que, en 1641, pintaba retratos ecuestres grandes de la Casa de Austria con un colaborador de Velázquez como es Antonio de Puga. Ceán, por su parte, basándose en el cuadro de Valencia del Po, afirma que acaba su perfección en el colorido en la escuela de Velázquez¹¹. Posiblemente esta relación, que dadas las fechas fue en torno a las obras del Palacio del Buen Retiro, hizo que la dureza de las formas de Juan de la Corte se dulcificaran. Ello nos permite buscar alguna de sus obras entre las que se consideran "velazqueñas".

Obras relacionadas con el pintor de Cámara

Que la fama de Juan de la Corte, al menos en un momento determinado de su vida, fue considerable, nos lo ratifica la relativa abundancia de su producción tanto en Colecciones Reales (Alcázar, Pardo, Buen Retiro) como privadas¹². Palomino así nos lo cuenta: *"Muy buen pintor de paisajes, batallas y perspectivas, como lo demuestran sus muchas obras, que están repartidas por diferentes casas, y palacios dentro, y fuera de esta Corte, y especialmente en el Retiro en el Saloncete"*¹³. En este sentido se pronuncian Díaz del Valle, anteriormente, o Ceán Bermúdez, después. Lo primero que hay que destacar es que los tratadistas le consideran "buen pintor", expresión que alude a una nivel de calidad que no se le ha venido atribuyendo. Por otra parte, el hecho de que sus cuadros se encontraran en la zona del Salon de Reinos, le equipara a los grandes pintores de la época como Carducho, Cajés, Maino, Pereda, Leonardo, Zurbarán o el propio Velázquez quien también pintó para este lugar.

De los cuadros conservados se deduce un estilo próximo a otros flamencos como Sebastiaen Vrancx y Hans Vredeman de Vries; su cuadro la "Vista del Buen Retiro" le relaciona con otros como Louis de Caulery por su entramado compositivo, sin olvidar la posible utilización de grabados tan difundidos como los de Galle o los de Stradanus¹⁴. Pero quien más nos interesa aquí es la relación con Diego Velázquez con quien colaboró. La influencia de éste hubo de ser importante y en este sentido se pronuncia Ceán al decir que enriqueció su colorido por este motivo, como ya decíamos más arriba.

¹¹Ver Ceán Bermúdez: "Diccionario ...", 1800, I, p. 364.

¹²Algunas de las colecciones privadas en las que han aparecido cuadros de Juan de la Corte han sido publicadas por M^a Luisa Caturla: "El coleccionista madrileño don Pedro de Arce que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez" (A.B.A., 1948, nº 21, pp. 292-304) quien también poseía obras de nuestro artista; Peter Cherry ("Velázquez in the 1620's", T.B.M., 1991, pp. 108-115) estudia la colección del Marqués de Montesclaros donde también había obras suyas; en la colección del Marqués de Villanueva del Fresno, Gentilhombre de Cámara del Rey y del Infante-Cardenal, Angelo Nardi y Francisco Bravo tasan dos jardines con fuente de Juan de la Corte, en el inventario uno de ellos fue atribuido a Francisco Gómez, pintor del Cardenal-Infante (Burke y Cherry, 1997, Doc. nº 20, 0036 y 0040).

¹³Palomino, ed. 1988, pp. 203-4.

¹⁴Ver Angulo, Pérez Sánchez, 1969, p. 351 y Martínez Ripoll, 1981, p. 315 y ss.

El contacto con el sevillano, que les llevó a participar en un mismo cuadro y el hecho de que la obra de De la Corte se haya encontrado en el Palacio del Buen Retiro, muy próxima al Salón de Reinos, nos ha hecho plantearnos la existencia de los retratos ecuestres grandes de la Casa de Austria de los que escribió el Embajador Guidi en 1641. Grandes y ecuestres son los del Salón de Reinos y siempre ha habido dudas sobre la autoría de los de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón. El nombre de De la Corte, en relación con estos cuadros, ya había sido apuntado por Elías Tormo, pero nada se decía de Puga, al desconocer todo lo relacionado con su obra¹⁵. En ellos se observa la colaboración de varias manos que bien pueden ser las de nuestros tres artistas, De la Corte, Puga y Velázquez. Al primero le corresponderían los retratos y parte del caballo de Felipe III; el paisaje saldría de la mano de Puga y, de Velázquez, la cabeza de la Reina Isabel, trabajada de manera distinta, lo que se aprecia muy bien en la gola, así como retoques en el resto¹⁶. Llama la atención, en la carta del Embajador, la fecha de 1641, muy posterior a la supuesta de realización de los retratos. Por otra parte, los recibos de cobro de Velázquez en el Salón de Reinos, se fechan en 1635 y no se determina cuáles fueron los cuadros que él pintó¹⁷. El hecho de que el acontecimiento que Juan de la Corte pinta para la zona del Salón de Reinos tenga lugar en 1635, nos permite retrasar la fecha de ejecución, no sólo del cuadro de Valencia del Po, sino de los retratos ecuestres.

En el presente catálogo sólo recogemos aquellas obras relacionadas con Velázquez¹⁸. A la vez, nos permitimos incluir una "Vista de El Pardo" (Monasterio de El Escorial). Dado que De la Corte cultivó este género y que el presente cuadro reúne unas características muy determinadas en cuanto al tratamiento de las figurillas se refiere, tal vez nos encontremos ante una obra de este autor.

¹⁵Ver Tormo, *B.S.E.E.*, 1911-2, pp. 162-3, 224, 280. También Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, p. 88.

¹⁶Para más información, ver Garrido, C., 1992, pp. 349 y ss.

¹⁷M^{ra} Luisa Caturla publicó las cartas de pago de los cuadros del Salón de Reinos. La de Velázquez (14-XI-1635) hace referencia a "las pinturas que a dado y otras que hace para buen Retiro" sin especificar de cuales se trata. Ver *A.E.A.*, 1960, p. 343 y ss.

¹⁸Su obra ha sido catalogada por Angulo, Pérez Sánchez, 1969, pp. 354 y ss. También ver resto de trabajos recogidos más arriba.

Datos cronológicos

- h. 1585.- Nace alrededor de este año en Amberes. En su testamento, él mismo dice el lugar y la fecha se deduce también de su testimonio. Kinkead, *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1986, p. 461.
- 1613.- Había ya pintado una vista de Madrid para el Pardo que tasa Semini, el 13 de abril. Saltillo, *B.S.E.E.*, 1953, p. 225.
- 1615.- Desde esa fecha trabaja al servicio de la Corte, según propia declaración. Martín González, *A.E.A.*, 1958, p. 60.
- 1623.- Pinta la "Fiesta en la Plaza Mayor" del Museo Municipal de Madrid.
- 1625.- Su nombre figura en la relación de pintores e iluminadores que, junto con los restantes gremios de Madrid han de contribuir con sus donativos "*para mejor acudir a la defensa común destes reinos*". Vive en la calle del Barquillo, ha de pagar 55 reales y no firma el documento. González Muñoz, *A.I.E.M.*, 1981, p. 175.
- 1627.- Solicita la plaza de Pintor del Rey. Se declara flamenco y dice estar al servicio del Rey desde 1615. Sánchez Cantón, *B.S.E.E.*, 1915, p. 58. Martín González, *A.E.A.*, 1958, p. 60.
- 31-XII-1628.- Cobra 25 reales, el resto que le debían de la vista pintada para El Pardo. Azcárate, *A.I.E.M.*, 1970, VI, p. 49.
- 1636.- Firma el "David" y el "Aníbal" de propiedad particular madrileña. Con anterioridad a esta fecha consta que, para el Alcázar pintó diferentes "Historias" de doce liencecitos al óleo en "la galería que mira al mediodía sobre el llamado Jardín de Embajadores". Martínez Ripoll, *Goya*, 1981, p. 312.
- 20-XI-1641.- Carta del embajador Camillo Guidi al Duque de Módena en la cual se mencionaba la colaboración de Corte y Puga en la elaboración de unos retratos ecuestres de la Casa de Austria: "*ci é di piú tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni della Corte, e ciescum quadro é ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i piú stimati di questa Corte, e da S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottenta ducatti l'uno*". Justi, II, 1953, p. 782
- 1642.- Firma la "Destrucción del Ejército de Senaquerib" (Museo Cerralbo).
- 1657.- Vive en Madrid, según Díaz del Valle. Apud Sánchez Cantón, II, p. 393.
- 12-V-1662.- Dicta testamento, pidiendo ser enterrado de limosna. Kinkead, *B.S.E.A.A.*, 1986, p. 461.

Catálogo de sus obras

1. "Socorro a Valenza del Po por Don Carlos Colonna". Tres varas y media por cuatro (2,9 x 3,34). Madrid, Buen Retiro.

En el inventario del Palacio del Buen Retiro de 1700: *"Otra de quatro varas de largo de tres y media de alto, quando don Carlos Colonna socorrió a Valencia del Po de mano de Juan de la Corte, y la caveza del retrato de Velázquez"*. Tasada en cien doblones.

Tormo observa que no pudo estar en el Salón de Reinos, pues no tenía sitio, sino en uno de los salones vecinos a él. En este sentido se pronuncia también Palomino al decir que el cuadro se encontraba en el Saloncete (Ver análisis del Salón de Reinos realizado en la primera parte de este trabajo). El hecho representado sucedió en 1635, cuando ya se habían pagado los cuadros del Salón de Reinos, lo que nos permite pensar en que se continuó decorando este Salón y los alrededores más tiempo de lo estimado hasta el momento. Desapareció durante la invasión francesa. Por las dimensiones coincide con el resto de cuadros que se conservan.

BIBLIOGRAFÍA: Tormo, *Boletín*, 1911, pp. 281, 293 y ss; Caturla, *A.E.A.*, 1960, p. 340; Angulo, Pérez Sánchez, 1969, p. 363.

2. "Felipe III, a caballo". L. 3 x 3,14. Museo del Prado, Madrid, nº 1176.

Retrato ecuestre en el que el Rey viste media armadura, calzas blancas, gorguera de Holanda fina; sombrero de fieltro negro con plumas y la perla "peregrina"; banda roja y bengala de general. El caballo blanco, en corveta; a la orilla del mar, viéndose al fondo un poblado entre la bruma.

Cuadro de los atribuidos a Velázquez con dudas y que aquí consideramos fruto de la colaboración de Diego Velázquez, Juan de la Corte y Antonio Puga.

A. de Beruete suponía que los retratos ecuestres aquí analizados, eran obras de Bartolomé González retocadas por Velázquez. En el Catálogo del Museo del Prado de 1985 se descarta el nombre de Bartolomé González, fallecido en 1627 y se recuerda la orden de 3 de septiembre de 1628, publicada por Sánchez Cantón, para que se le entregue a Velázquez el arnés para el retrato de Felipe III, y el pago del 28 de junio de 1629 por las pinturas "que hace", y se deduce que Velázquez, al marchar a Italia, dejaba compuestos y encajados los cuadros. Otra posibilidad es que Velázquez pidiera el arnés no para él, sino en nombre de sus colaboradores.

Beruete señala como trozos indudables de Velázquez la mayor parte del caballo, el brazo derecho, detrás del cual se ve un arrepentimiento, la pierna, el pie y la espuela, el bocado y los arreos que caen sobre la grupa. También considera como Velázquez el paisaje que aquí atribuimos a Puga. Tormo sugiere nombres como Juan de la Corte, Mazo u otro para la realización de estas obras, siendo terminadas por Velázquez.

Según la carta que el embajador Camillo Guidi envió al Duque de Módena el 20 de noviembre de 1641, transcrita más arriba, Juan de la Corte y Puga pintaron retratos ecuestres grandes de toda la Casa de Austria y bien podemos estar ante uno de ellos. Aquí Juan de la Corte sería el responsable del retrato del Rey, y de gran parte del caballo (Ver el Capítulo primero de este trabajo dedicado a Velázquez y su trabajo en el Salón de Reinos). A Velázquez le correspondería la parte que señala Beruete y Antonio Puga pintaría el paisaje.

El examen radiográfico y reflectográfico señala que la cabeza corresponde a otra mano distinta de la de Velázquez, lo que se aprecia a simple vista.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 230; 1872-1907, nº 1064; 1910-85, nº 1176.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Trapier, 1948, p. 202; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 221 y ss; Garrido, 1992, pp. 349-365.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 36, pp. 221 y ss.

(Lám. 8.2)

3. "La reina Margarita de Austria, mujer de Felipe III". L. 2,97 x 3,09. Museo del Prado, Madrid, nº 1177.

Viste basquiña negra bordada y gorguera de gasa; en el pecho el "joyel rico" formado por el diamante "el estanque" y la perla "peregrina"; montada sobre una hacanea castaña y blanca con gualdrapa ricamente labrada. Fondo de monte, descubriéndose a la izquierda la pintura primitiva de unos jardines con recuadros de boj y fuente en medio.

Fruto de la colaboración Velázquez-De la Corte-Puga.

Según Beruete, de los tres retratos, es en el que menor parte se advierte el pincel de Velázquez: porción inferior de las patas delanteras del caballo y retoques diseminados para aligerar los adornos de la gualdrapa. El conjunto de la figura de la Reina, vestiduras y montura correspondería a Juan de la Corte quien, tal vez, pudo pintar el jardín que estuvo oculto tras repintes. De los pinceles de Puga saldría el paisaje y los añadidos laterales.

Ver comentario del cuadro precedente.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 234; 1872-1907, nº 1065; 1910-85, nº 1177.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 226 y ss; Garrido, 1992, pp. 349-365.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 37, pp. 226 y ss.

4. "La reina Doña Isabel de Francia, mujer de Felipe IV". L. 3,01 x 3,14. Museo del Prado, Madrid, nº 1179.

Retrato ecuestre. El caballo blanco. La Reina viste saya noguerada recamada de oro y jubón de seda bordado con estrellas de plata; gorguera. Fondo de paisaje.

Colaboración Velázquez-Corte-Puga. En este caso Velázquez pintó la cabeza y gorguera de la Reina, el caballo blanco y, tal vez, la planta de primer término. Juan de la Corte, el cuerpo de la Reina, vestido y gualdrapa del caballo y Puga los cielos, de unos tonos rosados y azulados lejos del verdoso propio de Velázquez.

Véase comentarios de los cuadros precedentes.

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; Inv. 1772, Palacio Nuevo; Inv. 1794, Palacio Nuevo. Museo del Prado, Cat. 1854-58, nº 303; 1872-1907, nº 1067; 1910-85, nº 1179.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1989, pp. 104-6; Tormo, *B.S.E.E.*, 1902-3, p. 103; Sánchez Cantón, 1919, pp. 162-5; Trapier, 1948, p. 205; Martín S. Soria, *A.E.A.*, 1954, pp. 93-108; Gállego en Madrid, 1990, p. 236 y ss; Garrido, 1992, pp. 367-383.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, nº 39, pp. 236 y ss.

(Lám. 8.4)

5. (?) "Palacio Real de El Pardo". L. 1,46 x 2,78. Patrimonio Nacional. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Vista del Palacio, tal como estaba en el siglo XVII, rodeado de un fondo de bosque formado por encinas, chopos y álamos junto a la ribera del río Manzanares. Delante de la fachada principal se sitúan las casa de oficios y, frente al espectador, la Puerta del Reloj de la que parte el camino hacia Madrid. A ella llega una comitiva. También ciervos y gamos alrededor, queriendo recordar el carácter cinegético del lugar.

Existen otras vistas de otros Sitios Reales todas ellas catalogadas como de autor anónimo, al igual que la que nos ocupa. Sin embargo, en este caso concreto, el hecho de que Juan de la Corte fuera un afamado pintor de perspectivas, y muchas de ellas registradas en los inventarios de las Colecciones Reales; el tratamiento de la vegetación, más seco y detallado que en otros cuadros de este género y las figurillas que pueden recordar las de otras obras como "La fiesta en la Plaza Mayor de Madrid" (Museo Municipal, Madrid) nos llevan a relacionar esta vista concreta con nuestro pintor.

BIBLIOGRAFÍA: Íñiguez Almech, 1952, p. 257; Checa Cremades, 1992, pp. 67-69; Íñiguez Almech, Madrid, 1992, pp. 44-5; Carmen García-Frías, en El Escorial, 1998, p. 511, nº 229.

EXPOSICIONES: El Escorial, 1998, pp. 211 y 511, nº 229.

(Lám. 8.5)

CAPÍTULO III: DISCÍPULOS

FRANCISCO DE BURGOS MANTILLA

Burgos Mantilla es otro de los considerados discípulos del gran pintor sevillano que ha pasado prácticamente desapercibido a lo largo de la Historia. La figura de dicho artista encuadra a la perfección dentro de lo que es el prototipo de pintor relacionado con Velázquez; de familia acomodada, será famoso en su tiempo por los retratos realizados, teniendo en cuenta que en su producción también encontramos pintura de género -un bodegón es la única obra firmada- y, por supuesto, temas religiosos. Los datos biográficos son lo suficientemente abundantes para saber de su vida mucho más de lo que en principio pudiera parecer. La calidad del bodegón de frutos secos, única obra conocida con seguridad, hasta el momento, ha permitido situarlo dentro de unos niveles muy elevados dentro de la órbita velazqueña. Los documentos aparecidos y su estudio pormenorizado, nos permite descubrir a un artista preocupado por su familia y honesto, con un número de encargos considerable y enmarcado dentro de las líneas regulares de lo que pudiera ser un pintor del siglo XVII español. El hecho de que Velázquez le eligiera para declarar en su proceso para la obtención del título de caballero de Santiago, nos ratifica su condición de persona seria y con una reputación hecha que se vería afianzada por el origen paterno.

Origen y fecha de nacimiento

Los primeros datos sobre Burgos Mantilla nos los proporciona Díaz del Valle¹ quien, en la biografía dedicada a este artista, nos dice que fue discípulo de Pedro de las Cuevas y posteriormente de Velázquez "*al cual siempre ha procurado imitar en la admirable manera*". Dentro de su producción, Díaz del Valle señala los retratos de señores residentes en Madrid con los que "*ha ganado grande opinión*", pero no menciona ni la pintura de temática religiosa ni la pintura de género; tampoco hace alusión a las naturalezas muertas ni a los bodegones, lo único que se conserva firmado por él en este momento. Gracias a este autor, conocemos quienes fueron sus padres: el licenciado Francisco de Burgos Mantilla, abogado de la Real Audiencia de Burgos y Ana Cuende y Lantadilla -este segundo apellido ha llegado a nosotros gracias al testamento, 28-III-1672, publicado por el Marqués del Saltillo². Por último, Díaz del Valle nos lo sitúa en una fecha precisa, al indicar que vivía en el año de 1658.

Palomino se limita a hacer mención de nuestro pintor incluyéndole junto a otros como José Leonardo, Pereda o Don Juan Carreño dentro del grupo de discípulos de Pedro de las Cuevas pero sin dedicarle vida aparte³. Ceán recoge lo descrito por Díaz del Valle sin añadir nada nuevo⁴.

¹Lázaro Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón: "Fuentes literarias ...", 1932, II, pp. 372 y 378.

²Ver Saltillo, 1947, p. 642 y ss.

³Ver Palomino: "Museo Pictórico" Vida 63 sobre Pedro de las Cuevas, pp. 145-146, ed. 1988.

⁴Ver Ceán: "Diccionario ...", p. 181.

Cruzada Villaamil menciona un documento muy interesante, el proceso de concesión del título de caballero de la orden de Santiago a Velázquez y es que nuestro artista fue testigo número 87 en dicho proceso⁵. El documento en cuestión aporta datos relevantes sobre la vida del pintor que nos permiten determinar una fecha de nacimiento muy aproximada, según declaraciones del propio artista; en él dice ser natural de la ciudad de Burgos habiendo llegado a Madrid a la edad de nueve años, es decir, hacia 1618; señala que conoce a Velázquez desde hace unos treinta y cuatro años (hacia 1624, fecha en la que Velázquez ya es pintor del Rey)⁶. Por último, declara "*que es de edad de quarenta y nueve años*"⁷. Teniendo en cuenta que la declaración tiene lugar el 24 de diciembre de 1658, se deduce fácilmente que Burgos Mantilla nació, muy probablemente, en 1609, con lo que, en 1658, año mencionado por Díaz del Valle, nuestro pintor contaba unos cuarenta y nueve años de edad. Estos datos son también interesantes porque nos lo relacionan con otro artista de los ya estudiados como es Mazo. No sabemos con seguridad la fecha de nacimiento de éste último, pero debe de ser parecida -hacia 1610-1612- y el lugar, según declara su propio hijo⁸, son las montañas de Burgos, de lo que se deduce un origen hidalgo de todos ellos que cuadra perfectamente con la tipología de discípulos de Velázquez. Otro pintor de los estudiados y con un origen similar es Francisco de Palacios cuyos padres eran naturales de Espinosa de los Monteros. Este último, sin embargo, es el más joven ya que su año de nacimiento es el de 1625⁹.

Matrimonios y fallecimiento

A partir del momento de su nacimiento, los datos son perfectamente conocidos. Contrajo matrimonio en tres ocasiones: la primera con Catalina Lozano de quien debió de enviudar rápidamente, sin descendencia y que sólo es conocida por la mención que se hace de ella en la segunda partida de matrimonio del pintor. La segunda ocasión sería el 25-VI-1645, esta vez con Manuela Márquez Escalante, natural de la villa de Madrid e hija del pintor Jerónimo Márquez y de Ana Escalante, la ceremonia tuvo lugar el domingo 25 de junio de 1645, en la parroquia de San Juan, contaba en esta ocasión Burgos Mantilla, con la edad de treinta y seis años¹⁰. Los testigos serían Domingo Yanguas¹¹, Juan de Mendoza y Rodrigo de Soto, oficiando la ceremonia el licenciado Gaspar de Figueredo quien celebró las amonestaciones los días 15, 18 y 24 de junio y el 2 de julio, día de la Visitación, las bendiciones nupciales. Como padrinos actuaron Domingo Yanguas e Isabel de los Reyes, su mujer.

⁵Cruzada Villaamil: "Anales ...", 1885, p. 243. Para la totalidad del proceso, ver Varía Velazqueña, 1960, II, nº 183, pp. 301-377; el testimonio de Burgos Mantilla queda recogido en la pág. 330.

⁶Según este testimonio, Burgos Mantilla conoce a Velázquez desde el año de 1624, alrededor de un año después de que el sevillano se instalara definitivamente en la capital.

⁷ Los testigos declaran la edad al final de su testimonio, lo que nos permite aproximarnos a la fecha de nacimiento de todos ellos.

⁸En su testamento, año 1703, declara Gaspar del Mazo: "*el dho. mi Padre de las montañas de Burgos cuyo nombre del lugar o Villa no me acuerdo y la dha. mi madre de la ciudad de Sevilla*", Archivo del Palacio Real, Sección Personal, C^a 658/8.

⁹Ver capítulo dedicado a Francisco Palacios en este mismo trabajo. Este origen común pudo hacer que Palacios entrara en el estudio de Velázquez favorecido por una relación de paisanaje.

¹⁰Ver López Navío, AEA, p. 416.

¹¹Domingo de Yanguas aparece relacionado tanto con Velázquez como con otros artistas de su círculo como es el caso del que nos ocupa Burgos Mantilla. Estas relaciones son estudiadas en el capítulo "Otros Velazqueños".

Mercedes Agulló ha publicado la carta de dote y arras de doña Manuela Márquez otorgada en su favor por Francisco Burgos y fechada el 22 de junio de 1645, es decir, tres días antes del enlace matrimonial. En total, la dote asciende a 18.107 reales e incluye, entre otras cosas, dos escribanías de ébano de Portugal y palosanto, algunas piezas de plata, unas pequeñas joyas y un manto de Sevilla nuevo. Los testigos serían los mismos que los de la boda: don Gaspar de Figueroa -en el documento anterior, de Figueredo-, beneficiado y teniente cura de S. Juan, Domingo de Yangües, y el pintor Juan de Espinosa¹².

De este segundo matrimonio con Manuela Márquez Escalante nacería una hija, Rafaela de Burgos, casada dos veces, primero con Pedro Pinedo y en segundas nupcias con Pedro González Arcaute, desgraciadamente no conocemos las fechas de nacimiento ni matrimonio de esta hija, ya que estos datos se recogen en el testamento de Burgos Mantilla pero sin referencia cronológica¹³.

No cesaría aquí y, tras el fallecimiento de su segunda esposa, cuya fecha desconocemos, nuestro artista lo intentaría de nuevo, por tercera vez, con Damiana de Bárcena con quien contrajo matrimonio, en la parroquia de San Justo, el 28 de junio de 1648, contando los contrayentes, 16 años ella y treinta y nueve él¹⁴. La novia era hija de Andrés de Bárcena -maestro de obras- cuya partida de defunción fue encontrada por Mercedes Agulló¹⁵.

Con motivo de este tercer matrimonio, Burgos Mantilla realizó un inventario de sus bienes donde se recogen muebles de una cierta estimación y plata por un valor de 1866 reales. Siendo, a su vez, muy interesante porque nos proporciona una idea del tipo de obras y gustos artísticos del pintor y a cuyo análisis nos dedicaremos más adelante. El documento fue firmado por el propio Burgos Mantilla el día 25 de junio de 1648, actuando como testigos Fernando de Torres, Benito Fernández y Juan de Bárcena¹⁶.

Otro documento importante, ya que aporta más datos sobre Burgos Mantilla es su testamento, publicado por el Marqués del Saltillo¹⁷. Dicho documento está fechado el 28 de marzo de 1672 y firmado ante Valeriano Montero de Pineda. En él, Francisco de Burgos, que se reconoce viudo de doña Damiana de Bárcena, declara haber tenido, de este tercer matrimonio, cinco hijos: Isidoro, de veinticuatro años; Josefa, de veintiuno; Antonio, de

¹²Fue autor, Juan de Espinosa, de una cantidad considerable de bodegones con uvas, ver: Pérez Sánchez: "La nature morte espagnole ...", 1987. Ver también Gutiérrez Pastor, I: "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 1988, Anejo II, Congreso General de Historia de Navarra, pp. 209-228. No puede tratarse de Juan Bautista Espinosa, ya que éste debió fallecer hacia 1640, unos cinco años antes del enlace matrimonial de Mantilla. Sin embargo, la boda coincide con la fecha de uno de los bodegones de Juan de Espinosa, año de 1645. Al estar relacionado con nuestros pintores, su figura es objeto de estudio en el capítulo "Otros velazqueños".

¹³Saltillo: "Efemérides ...", *Boletín de la R.A.H.*, 1947, pp. 64 y ss.

¹⁴Agulló-Pérez Sánchez, 1981 *Boletín del Seminario de Estudios de arte y Arqueología, Univ. de Valladolid*, pp. 359 y ss.

¹⁵Agulló Cobo, 1978, p. 35. Según dicha partida, el suegro de nuestro pintor sería enterrado el 4 de agosto de 1667 en la parroquia de San Justo, habiendo dictado testamento el 10 de agosto de 1656, y siendo testamentarios su esposa, Sebastiana Román, y el propio Burgos Mantilla, su yerno. Declara ser hijo de Blas de Madrid; sería enterrado en la parroquia de la Santa Cruz y vivía junto a la portería del convento de San Felipe el Real, en casas de dicho convento.

¹⁶Agulló-Pérez Sánchez, 1981, pp. 359 y ss.

¹⁷Saltillo, 1947, *Boletín de la R.A.H.*, pp. 642 y ss.

diecisiete y dos ya fallecidas, Francisca y Teresa. A Josefa, la única hija, le otorga como dote las casas que su madre tenía en la calle Mesón de Paredes, esquina a San Cayetano para que pudiera tomar estado de casada o monja. Isidoro, el mayor, es el que más nos interesa ya que fue pintor y poeta según Ceán Bermúdez¹⁸. Señala, a su vez, que vive en la plazuela de San Martín, en casas de don Baltasar Muriel de Barnuevo y pide que se le entierre con hábito de San Francisco -al igual que Puga¹⁹- en la iglesia, parte y lugar que fuera la voluntad de sus albaceas. Como albaceas y testamentarios firman el señor licenciado don José Márquez Escalante, hermano de la segunda esposa y, por tanto, cuñado de Burgos Mantilla, don Pedro González Arcaute, esposo de la hija habida en el segundo matrimonio, Don Bernardo Pastor y Castillo, Agente del Consejo de la Santa Cruzada y su hijo, Isidoro Burgos. Como testigos firmaron el documento notarial algunos criados y vecinos suyos, así don Francisco Bazán y Escobar, gentilhombre de Alonso Carnero y Pedro de Rabanal, criado del mismo Carnero, quienes vivían en casa de Don Baltasar Muriel, donde declara residir Burgos Mantilla; otro testigo será don Pedro Carrión y Hocés, mayordomo de don Baltasar Muriel y, por último, Francisco de Salies y Diego Romero, vecinos de la villa de Madrid.

Tres días después de haber dictado testamento, el 1 de abril de 1672, fallece Burgos Mantilla, siendo enterrado en la parroquia de San Martín y a los sesenta y tres años de edad²⁰.

Estilo

Si nos atenemos al inventario que de sus bienes realizara con motivo de su tercer matrimonio, en 1648, las obras de Burgos Mantilla no distan mucho de las que pudieran salir de la mano de cualquier pintor de la época y los instrumentos que se recogen son los propios de su actividad. Contaba nuestro artista la edad de treinta y tres años cuando se realizó la tasación ante Francisco de Herrera Hurtado, lo cual nos presenta a un pintor joven con un estilo ya definido y una trayectoria por desarrollar. Del inventario se deduce que trabajaba en su casa con independencia de la posible colaboración en el obrador del Alcázar, al servicio del pintor de Cámara. El hecho de que se mencionen útiles propios de su oficio (caballetes, paletas, pinturas) nos lo separa tanto de Velázquez como de Martínez del Mazo en cuyos inventarios no aparecen y nos lo pone en contacto con otros "velazqueños" como Antonio Puga del que sabemos tenía, incluso, varios ayudantes. Esto nos lleva a la conclusión de que, tanto Puga como Mantilla, en dicho año, más que discípulos o ayudantes de Velázquez eran colaboradores, siguiendo sus técnicas y estilo.

El análisis de dicho inventario, realizado el 25-VI-1648²¹, descubre a un pintor dedicado a su oficio y con materiales propios del mismo: losas de moler colores, "losa de la vigüela mediana", figuras de cera y de yeso para el estudio de la anatomía -Hércules,

¹⁸Ceán: "Diccionario...", 1800, I, p. 181.

¹⁹Ver Capítulo dedicado al pintor Antonio Puga y, dentro de él, el capítulo "Testamento, inventario y almoneda de sus bienes".

²⁰Agulló-Pérez Sánchez, 1981, p. 360.

²¹Ver Agulló Cobo-Pérez Sánchez, 1981, pp. 370-382. Es interesante el análisis de este inventario porque, de los conservados hasta el momento -Velázquez, Puga, Mazo-, es el más completo y recoge abundante información sobre los materiales propios de un taller de pintura, los cuales no aparecen en los otros inventarios mencionados.

atlantes, santos-, niños²²; posee Burgos Mantilla un maniquí, al igual que aparece en el inventario realizado en la Casa del Tesoro a la muerte de Velázquez, un libro de perspectiva -recuérdese que Velázquez también los tenía, y lo abundante de los mismos-. Otros instrumentos propios de su oficio inventariados serían reglas "*de granadino, una grande y otra pequeña*", cinco compases y un tirador de líneas -también Velázquez-; "*un instrumento de yerro que llaman quadrante para reduções*" con toda seguridad, utilizado para las copias de cuadros tanto de Velázquez como de los otros artistas que se encontraron en el inventario; "*dos paletas de concha de tortuga, la una grande y la otra pequeña*"²³; por último, lógico en cualquier taller de pintura, encontramos caballetes, pinceles, brochas -"*seys astas de pinçeles de puercoespín*"- y colores -albayalde, cenizas de ultramarino, carmín de Florencia, azul de cenizas de Sevilla, afil, ocre, bermellón ...

Las obras presentes en su inventario pueden agruparse. El primer bloque está formado por los cuadros de pintores españoles. En el inventario declara tener obras de El Greco y un San Pedro, copia de Ribera de quien había copiado además "*de pluma*" un cuadro de San Onofre. Pero de quien no podían faltar originales son de su maestro Velázquez. Así, cuenta con una "*Cleopatra de mano de Velázquez*", de tres cuartas, tasada en 77 reales, precio bastante bajo si lo comparamos con una "*caveza de un mozo con cuello, original de Velazquez*", esta vez con un valor de 150.

Un capítulo interesante lo constituyen los dibujos, grabados y estampas (el inventario recoge hasta 632 grabados²⁴). Burgos Mantilla poseía una gran colección, cuyo objetivo era la enseñanza, y que le iguala a otros artistas del momento como Cano o Puga, a su vez, en posesión de abundantes colecciones empleadas como punto de referencia a la hora de realizar la composición del tema²⁵. La mayoría de estas estampas y grabados corresponden al Manierismo romano y al pleno Renacimiento y recogen nombres como Luca Cambiaso "Luqueto", Rómulo Cincinato, Rafael, Antonio Tempesta, Miguel Ángel, Julio Romano, Perino del Vaga, Zuccaro, Correggio...; el mundo veneciano no se olvida, estando presentes Jacobo Palma, Tiziano, Tintoretto, Bassano. Cuenta también con algunos flamencos (Golzio, Frans Floris, Pablo Bril, Boemaert) aunque la producción de Rubens escasea²⁶.

Entre las estampas merece la pena destacar las siguientes: "*Diez y siete estanpas grandes de los ascendientes de la Casa de Austria*", valoradas en 34 reales. En el inventario de bienes de Puga realizado tras su fallecimiento, aparecen una cabeza de rey y de reina, lo que nos hace pensar en los retratos de miembros de la Familia Real aparecidos en colecciones privadas y que son tan numerosos. Junto a éstos, se registra un abundante número de dibujos salidos de su propia mano, sin duda, bocetos previos para sus composiciones.

²² Ver nº 117 a 125 de inventario publicado por Agulló y Pérez Sánchez. En este sentido, también sabemos que Puga tenía doce modelos de cera y hembras de yeso para vaciar (Caturla, 1952, p. 49) lo que nos indica una posible dedicación a la escultura o que, al igual que a El Greco, les servían para pintar. De los modelos que poseía el pintor gallego, Francisco Palacios adquiriría varios en la almoneda que se celebró tras el fallecimiento de aquél.

²³ Estas paletas realizadas en concha de tortuga pueden explicar las dos conchas que se encontraron en el inventario de Puga (op. cit.) en el que no se especifica su uso.

²⁴ Ver Agulló-Pérez Sánchez, 1981, p. 363 nota 19.

²⁵ Agulló-Pérez Sánchez, op. cit. p. 632.

²⁶ op. cit. pp. 363-366.

Centrándonos en los cuadros, de las 112 pinturas recogidas, 79 son de asunto religioso. Es de destacar que la mayoría son copias de autores italianos aunque algunas son de su mano - la "Inmaculada Concepción"; un "Cristo con la Cruz a cuestas"; una "Virgen de la Soledad", así como varios santos, entre otras-. Mención aparte merece su "*Magdalena desnuda, original*", posiblemente en relación con las de Puga, Polo, Carreño y Bergés. También destacan las Adúlteras, en su inventario encontramos tres y otra en colección privada de 1644, la de Soria Arteaga, tasada por él mismo.

Apartado especial es el formado por los retratos. Lázaro Díaz del Valle nos dice que fue discípulo de Pedro de las Cuevas y, posteriormente, de Diego Velázquez a quien "*siempre ha procurado imitar en la admirable manera*". Dentro de su producción, Díaz del Valle destaca los retratos de señores residentes en Madrid con "*los que ha ganado grande opinión*". Algo de verdad había en ello puesto que, en el inventario de su obra, se conservan casi veinte retratos de los que desconocemos a los modelos. A su vez, hay retratos de familia: un autorretrato, y otro de su segunda esposa, Manuela Márquez, así como de la hermana de Mantilla. Hay que mencionar, dentro de este apartado, las copias de los realizados por Velázquez, entre los que cabe destacar uno de Felipe IV, a caballo y una cabeza del Conde de Siruela, a los que nos referiremos más tarde.

Por lo que se refiere a los bodegones, en el inventario de 1648 se recogen cinco cuadros de esta temática -bodegones y floreros, teniendo en cuenta que estos últimos también pueden ser temas religiosos-. Esta cifra nos indica el carácter casi excepcional de este género dentro de la obra de este autor, aunque también puede significar un cambio de clientela: mientras que de joven se dedicaba a asuntos de poca trascendencia -bodegones- y, en todo caso secundarios, los años y el prestigio le han hecho ascender de categoría y, por tanto, atreverse con cuadros más complejos: retratos y, mayoritariamente, temas religiosos. Aparte del bodegón existente, el hecho de que en el inventario estudiado aparezcan copias de Van der Hamen o Espinosa, nos sugiere un estilo próximo al de ambos²⁷.

También hizo copias Burgos Mantilla. La mayor parte de temas religiosos lo son y entre los artistas destacan Tiziano, del que repite, en numerosas ocasiones, los "Ecce Homo" y las "Dolorosas". Otros son Rafael, Correggio o Guido Reni; entre los escorialenses cabe mencionar a Navarrete el Mudo o Carducho. También copia cuadros de Ribera -un "San Pedro" o un "San Onofre" a plumilla, como ya hemos señalado más arriba-. Es interesante, por lo excepcional de la autoría, "Una cabeza de San Juan degollado" considerada copia de Tiziano. El veneciano no tiene cuadros de este tipo, al menos que se sepa hasta el momento. Entre los temas religiosos que son creaciones propias, cabe destacar "Una Magdalena desnuda" que se pone en contacto con el mismo tema de Puga (Malibú), idéntica, compositivamente, a la del Monasterio de El Escorial de Diego Polo.

Se recoge alguna versión de temas mitológicos -"*una cabeza del Baño de Diana*", entre otros- lo que no es frecuente. Diríamos que, como la mayor parte de pintores de su época, la producción de Mantilla se centra en temas religiosos y retratos.

Otras copias proceden de obras del propio Velázquez constando varias de ellas en el inventario: "*un retrato del Rey a caballo, pequeña copia de Velazquez*", 250 reales; "*un*

²⁷A Espinosa nos referimos en el capítulo "Otros velazqueños" ya que no sólo puede ejercer influencia sobre el estilo de Burgos Mantilla, sino que, junto con Domingo de Yanguas, firma como testigo en la carta de dote de la segunda esposa de nuestro artista.

caballo blanco pequeño, copia de Velázquez", 100 reales. Este último nos puede recordar el que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, de la mano del maestro, del que se conserva alguna versión en tamaño reducido²⁸. Así mismo nos encontramos caballos de estas características en la producción de Puga y Mazo.

Un asiento del inventario señala *"dos cabezas, copias de Diego Velázquez que una es del Conde de Siruela"* tasada en 40 reales. Este dato es curioso porque nos relaciona éste con el que Mazo y Fuensalida realizaron a la muerte de Velázquez -1660- de los bienes que el pintor de Felipe IV tuviera en la bovedilla de la Casa del Tesoro, su residencia habitual²⁹. Allí se recoge una cabeza de Tomás de Aguiar, discípulo del artista sevillano y uno de los estudiados en este trabajo, y otra del Conde de Siruela. En mucho debió de estimar esta cabeza el pintor de Cámara para conservarla en su casa unos doce años o más y en mucho también debieron de valorarla sus discípulos o colaboradores para que hicieran reproducciones de la misma. El octavo conde de Siruela fue Don Juan de Velasco y Pacheco que murió sin sucesión en 1651; caballero de Calatrava, en 1635 fue embajador en Venecia; en el 36, lo sería en Génova; gobernador de Milán, en 1643 sería embajador ante el Papa y fue destituido en agosto de 1645. Tras esta destitución, sería lógico pensar que regresara a España y de esta época, la segunda mitad de la década de los años 40, puede datar el retrato estudiado, en concreto, se podría reducir a un espacio de tiempo entre 1645, fecha de su regreso a España, y 1648, año de la realización del inventario de los bienes de Burgos Mantilla.

Para la colección de Don Antonio Garnica y Córdoba consta en su testamento hizo Burgos Mantilla algunos aderezos en diferentes cuadros, así como para Antonio Solís, quien le llevó un "San Antonio" para retocarlo³⁰. Esta actividad es interesante y nos lo relaciona con Mazo quien va a realizar algunos adornos en los cuadros colgados en las salas del Alcázar³¹. La nota es importante porque nos constata la participación de distintas manos en un mismo cuadro y lo difícil que resulta, por ello, atribuir una autoría determinada.

El hecho de que, en su testamento, se recojan distintas actividades - además de los aderezos y retoques ya señalados, un transparente y cartones de cosas diversas- ha llevado a pensar en una evidente decadencia³² aunque también pudiéramos pensar en una gran versatilidad ya que se conservan varias imágenes de Cristo en cruces de madera lo que hace pensar en las que, de estas características, se conservan en iglesias.

Por último, recogemos un cuadro, en una colección privada madrileña, la de Soria Arteaga, Contador de resultas quien, por fallecimiento de su esposa, encarga la tasación de sus bienes a Burgos Mantilla³³. El propio pintor cita un cuadro de "La adúltera" copia de

²⁸Uno de estos caballos blancos estuvo en la Exposición "Velázquez y lo velazqueño" celebrada en Madrid en 1960. Pertenecía a los Condes de Almodóvar (0,41 x 0,35), registrándose en el catálogo con el número 98.

²⁹Ver Sánchez Cantón: "Cómo vivía Velázquez", 1942, V.V., II, p. 71.

³⁰Este Antonio Solís pudiera ser el amigo de Tomás de Aguiar, otro de los "velazqueños" (Ver capítulo correspondiente), lo que nos demostraría lo relacionados que estaban todos. El Antonio de Solís que recogemos en el Capítulo de Aguiar fue historiador y poeta.

³¹Ver Catálogo de sus obras. El documento procede del Tribunal Mayor de Cuentas de Simancas y está recogido en Azcárate, 1960, A.E.A., 1960, p. 372.

³²En este sentido Agulló-Pérez Sánchez, op. cit., p. 369.

³³Ver Burke y Cherry, 1997, Doc. 40, nº 0044. En la misma colección se registran cuatro paisajes de Francisco Bergés, el suegro de Francisco Palacios (40:0040).

Tiziano como de su propia mano, valorándolo en 40 ducados. En el Museo del Prado, como taller de Veronés (nº 495), se conserva un cuadro, procedente de las Colecciones Reales que debe estar muy próximo a lo que realizó nuestro artista.

Hasta aquí hemos hecho un repaso de la producción que Burgos Mantilla realizara de manera independiente a lo que era el trabajo propiamente dicho dentro del obrador de Velázquez. Díaz del Valle nos dice que fue discípulo pero no indica si trabajó con el pintor de Cámara y, en el caso de que así fuera, por cuánto tiempo. Si nos atenemos a la calidad antes mencionada en los retratos, unida al estilo del bodegón firmado, caracterizado por un sabio tratamiento de los grises así como la existencia de copias de retratos salidos de la mano de Velázquez, nos convierten al pintor en un posible aspirante a la autoría de algún retrato de la Familia Real, considerado "velazqueño".

No cabe descartar la posibilidad de una participación en otras obras iniciadas por el maestro. Mantilla podría haber colaborado en la realización de algunos de los trajes de los retratos de Felipe IV o de otros miembros de la Real Familia. Otra posibilidad que no se puede rechazar rotundamente, es la realización de copias de otros artistas. Dado el abundante número de éstas que se registran en el inventario realizado en 1648, especialmente de autores como Tiziano, cabría plantearse la posibilidad de que alguna de las existentes en las Colecciones Reales como de taller de los grandes artistas salieran del taller del pintor de Cámara.

Datos cronológicos

- 1609.- Nace Burgos Mantilla en la ciudad de Burgos. *Varia Velazqueña, II, p. 330.* Es hijo del licenciado Francisco Burgos Mantilla, abogado de la Real Audiencia de Burgos y Doña Ana Cuende. Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón, "Fuentes...", p. 372.
- 1618.- Según el propio testimonio del artista en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, llega a Madrid en este año, a los nueve años de edad. *Varia Velazqueña, II, p. 330.*
- 1624.- Año en que Burgos Mantilla declara conocer a Velázquez. *Varia Velazqueña, II, p. 330.*
- 1631.- Fecha del único cuadro que se conserva firmado, el bodegón de la Yale University.
- 20-X-1644.- Por fallecimiento de la esposa, Burgos Mantilla tasa los bienes del Sr. Soria Arteaga, Contador de resultas. Recoge una copia de "La adúltera" de Ticiano, hecho por él mismo. Burke y Cherry, 1997, Doc. 40, nº 0044.
- 22-VI-1645.- Carta de dote y arras de Dña. Manuela Márquez, segunda esposa de Burgos Mantilla. La dote asciende a 18.017r. Agulló Cobo, 1978, p. 183.
- 25-VI-1645.- Burgos Mantilla, viudo de Catalina Lozano, contrae matrimonio en la parroquia de San Juan con Dña. Manuela Márquez, hija del pintor Jerónimo Márquez y de Ana Escalante. Ofició la ceremonia el licenciado Gaspar de Figueredo. López Navío, 1960, *AZA*, p. 416.
- 25-VI-1648.- Inventario de los bienes de Burgos Mantilla con motivo del tercer matrimonio. Agulló-Pérez Sánchez, 1981, pp. 359 y ss.
- 28-VI-1648.- Tercer matrimonio de Burgos Mantilla, esta vez con Damiana de Bárcena. Ella, hija del pintor Andrés de Bárcena, maestro de obras. Agulló-Pérez Sánchez, 1981, pp. 359 y ss.
- 1649.- Nace Isidoro, primer hijo del matrimonio Burgos Mantilla-Damiana Bárcena, será poeta y pintor. Sotillo, 1947, *Boletín R.A.H.*, I, pp. 642 y ss.
- 1651.- Nace Josefa, segunda hija del matrimonio Burgos Mantilla- Damiana de Bárcena. Sotillo, 1947, pp. 642 y ss.
- 1655.- Nace Antonio, tercer hijo del matrimonio Burgos Mantilla-Damiana de Bárcena. Sotillo, pp. 642 y ss.
- 10-VIII-1656.- Dicta testamento Andrés de Bárcena, suegro de Burgos Mantilla, quien actúa como testamentario así como Sebastiana Román, su mujer y suegra de Burgos Mantilla. Será enterrado en la parroquia de Santa Cruz y declara vivir junto a la portería del convento de San Felipe el Real, en casas de dicho convento y ser vecino de Madrid. Agulló Cobo, 1978, p. 35.

- 1658.- Testimonio de Díaz del Valle por el cual se sabe que en ese año vivía Burgos Mantilla y era discípulo de Velázquez. Sánchez Cantón, 1932, p. 372.
- 24-XII-1658.- Burgos Mantilla es testigo n° 87 en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez. Declara en él: "*que es de edad de quarenta y nueve años*" y ser natural de la ciudad de Burgos. Saltillo, 1947, pp. 642 y ss; *Varia velazqueña*, 1960, II, p. 330.
- 4-VIII-1667.- Fallece Andrés de Bárcena, suegro de Burgos Mantilla. Será enterrado en San Justo. Agulló Cobo, 1978, p. 35.
- 28-III-1672.- Testamento de Burgos Mantilla firmado ante Valeriano Montero de Pineda. Se declara viudo de Damiana y con cinco hijos de ese matrimonio: Isidoro (24 años), Josefa (21), Antonio (17) y Francisca y Teresa ya fallecidas. También menciona a otra hija de su segundo matrimonio, Rafaela, casada dos veces, pero sin precisar edad. Saltillo, 1947, pp. 642 y ss.
- 1-IV-1672.- Fallece Burgos Mantilla siendo enterrado en la parroquia de San Martín. Agulló-Pérez Sánchez, 1981, p. 360.

Catálogo de sus obras

El inventario y su testamento recogen una serie de cuadros donde no se especifica autoría, de lo que deducimos hayan salido de la mano de Burgos Mantilla, algunos inacabados. Es bastante probable que muchos de ellos puedan encontrarse entre la inagotable sucesión de obras anónimas y de las distintas escuelas, especialmente italiana, del siglo XVII que se encuentran en las Colecciones Reales y también en iglesias de nuestro país.

Única obra conservada

1. "Bodegón de frutos secos". L. 0,29 / 0,59. Firmado: "*Fco. Burgensis Mantilla, ft. 1631*". Yale University, Art Gallery, Stephen Carlton Clark, B.A. 1903 Fund; New Haven, Connecticut.

Aparecido hacia 1970, el estudio de esta obra ha llevado a relacionarla con Van der Hamen e incluso con artistas italianos de tono caravaggista como Çecco de Caravaggio. De cualquier forma, es un cuadro de juventud realizado cuando Burgos Mantilla contaba veintidós años de edad. Si nos remontamos de nuevo a la declaración del artista en el proceso de obtención del título de caballero de Santiago para Velázquez, el pintor burgalés ya residía en Madrid - llegó a los nueve años de edad- y, posiblemente, estuviera en contacto con el pintor sevillano quien, en este año de 1631, acababa de regresar de Italia. Es curioso pensar que los inicios profesionales de ambos son similares ya que los dos comenzaron pintando bodegones.

El conjunto de frutos secos -nueces, higos y uvas- esparcidos sobre una mesa demuestran una calidad evidente y una maestría en el color, al emplear, tan solo una reducida paleta de grises.

PROCEDENCIA: Frederick Mont, Inc., Nueva York, h. 1970; adquirido de Mont por la Universidad de Yale, Art Gallery, 1972.

BIBLIOGRAFÍA: Art Journal XXXII, 1, p. 42-43, 1972. *Yale University Art Gallery Bulletin* (June 1973) pp. 3 y 34 ; Shestack, 1973, pp. 3, 54, il. p. 34; C. Volpe 1974, p. 34, lám 30-E; E. Young, 1976, p. 21, fig. 18; López-Rey, 1979, p. 123, il. 35; Agulló-Pérez Sánchez, 1981, pp. 359-382, lám. 1; Sterling, 1981, p. 19; Pérez Sánchez, 1983, p. 66; Gállego, *Goya*, 1984, p. 194; Pérez Sánchez, 1992, p. 45, 118; Cherry, 1984, p. 60; Jordan, 1985, pp. 196-200.

EXPOSICIONES: Jordan, W.B. y Cherry, J: "El bodegón español de Velázquez a Goya", Londres, 1995, nº Cat 32.

(Lám. 9.1)

Cuadros en paradero desconocido

2. "Adán y Eva". Tamaño pequeño. Burgos Mantilla.

Copia del Caballero d'Arpino. Tasada en 220r. -inventario 1648-.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló-Pérez Sánchez, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981p. 371, nº 20.

3. "Adán y Eva". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano. Tasado en 22r. -inventario 1648-.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 106.

4. "Inmaculada Concepción". De tamaño pequeño. Burgos Mantilla.

En el inventario se registra como "copia de Guido", con toda seguridad, se trata de Guido Reni; tasada en 400r. Agulló-Pérez Sánchez, p. 370, nº 6.

5. "Inmaculada Concepción". Tres varas (2,50 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia de Guido (Reni, ?). Tasada en 330r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 34.

6. "Inmaculada Concepción". Tres varas (2,50 aprox.) Burgos Mantilla.

"Comenzada", según consta en el inventario, por tanto, suya. Tasada en 88r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 71.

7. "Inmaculada Concepción". Dos varas (1,66 aprox.) Burgos Mantilla.

Medio acabada, por tanto suya. Tasada en 150r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 72.

8. "Inmaculada Concepción". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Por acabar, por tanto, suya. Tasada en 50r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 73.

9. "Nuestra Señora con el Niño en brazos". Una vara de alto (0,86 aprox.) Col. José Márquez Escalante.

Igual que "Nuestra Señora de la Leche" de la misma Colección privada. En relación con "Dos copias de Nuestra Señora de la Rosa", copias de Scipione Pulzone. Saltillo, 1947, p. 642.

10. "Nuestra Señora de la Leche". Media vara de largo (0,41 aprox.) Burgos Mantilla.

Tasada en 250r. -inventario de 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 12.

11. "Nuestra Señora de la Leche". Tres cuartas de alta. Col. José Márquez Escalante.

Copia de este cuadro que, en su testamento, Burgos Mantilla pide se le de a d. José Márquez Escalante, de lienzo ordinario. Saltillo, pp. 643 y 644.

12 y 13. "Dos imágenes pequeñas de Nuestra Señora de la Leche". Burgos Mantilla.

Medio acabadas. Tasadas en 40r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 97 y 98.

14 y 15. "Dos imágenes de la Virgen de la Rosa". Burgos Mantilla.

Copias de "*Cipión Gaitán*", con toda seguridad, Scipione Pulzone. Tasadas en 220r. - inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 29-30.

16. "Una ymagen con el Niño Jesús y San Juan". Burgos Mantilla.

Copia de Rafael, posiblemente una imagen de la Virgen con los dos Niños; tasado en 330r. (inventario de 1648). Agulló-Pérez Sánchez, p. 370, nº 7.

17. "Un Niño del nacimiento". Burgos Mantilla.

Pequeño, copia de Bassano. Tasado en 50r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 15.

18. "Una imagen de Cristo". Grande. Burgos Mantilla.

Tasada en 350r. Copia de Navarrete el Mudo -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 13.

19 y 20. "Dos cabezas pequeñas de Nuestro Señor Jesucristo". Burgos Mantilla.

Tasadas en 24r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 107 y 108.

21. "Un Cristo grande". Burgos Mantilla.

Copia de Navarrete el Mudo; tasada en 150r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 47.

22. "Ecce Homo". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano, por acabar. Tasado en 55r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 42.

23. "Ecce Homo". Burgos Mantilla.

Copia de Correggio. Tasado en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 52.

24. "Cristo con la cruz a cuestas". Media vara (0,41 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano. Tasado en 150r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 16.

25. "Cristo con la cruz a cuestas". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Bosquejado. Tasado en 12r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 89.

26. "Cristo en la Cruz". Media vara (0, 41 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia de Navarrete el Mudo. Tasada en 220r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 14.

27. "*Un Christo en la Cruz de madera muy fina*". ¿Tabla? Burgos Mantilla.

Copia de Navarrete el Mudo. Tasado en 100r. -inventario 1648-. Este y los dos siguientes da la impresión fueran imágenes pintadas sobre cruces. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 24.

28 y 29. "*Otras dos ymágenes de Christo, en cruces de madera*". ¿Tabla? Burgos Mantilla.

Por acabar. Tasadas en 60r. Parecen originales -inventario 1648-. Junto con el anterior, da la impresión de que son pintadas sobre la cruz. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 25 y 26.

30. "Santo Sepulcro". Más de dos varas (Más de 1,66 cms.) Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano; tasado en 2200r. en el inventario de 1648. El mayor precio alcanzado en la tasación. En relación con los cuadros del mismo tema de Tiziano y su taller, tan abundantes en iglesias españolas. Agulló-Pérez Sánchez, p. 370, nº 4.

31. Un Salvador. Tamaño grande. Burgos Mantilla.

Copia de Rafael. Tasado en 250r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 19.

32. "Una imagen de la Contemplación con el Niño, San Juan y Santa Catalina". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano; tasada en 440r. en el inventario de 1648. Agulló Cobo-Pérez Sánchez, 1981, p. 370, nº 2.

33. "Una imagen copia de la Contemplación". Burgos Mantilla.

Tasada en 100r. -inventario 1648-. Quizás pueda referirse a una Virgen copia parcial de "La Contemplación" de Tiziano. Agulló-Pérez Sánchez, op. cit., p. 371, nº 8.

34 y 35. "Dos cabezas de Nuestra Señora". Media vara (0, 42 aprox.) Burgos Mantilla.

Tasados en 40r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 109-110.

36. "Virgen de la Soledad". Burgos Mantilla.

De medio cuerpo, original. Tasada en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 33.

37. "Una cabeza de la Soledad". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Tasada en 44r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 51.

38. "Cabeza de la Soledad". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Tasada en 30r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 86.

39. "La Virgen de la Soledad". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano, no acabada. Tasada en 16r. -inventario 1648-. Posiblemente una de las Dolorosas o Soledades del Prado (nº 443 y 444) que se hallaban entonces en El Escorial. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 78.

40 y 41. "Dos cabezas de Nuestra Señora, "de las de San Lucas". Burgos Mantilla.

Tasadas en 24r. -inventario 1648-. Se tratará del tipo de Virgen con velo, creído obra de San Lucas. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 101-102.

42 y 43. "Dos imágenes de Nuestra Señora con tocas blancas". Burgos Mantilla.

Tasadas en 44r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 43-44.

44. "La adúltera". Dos varas de ancho. h. 1644. Soria Arteaga.

El propio Burgos Mantilla tasa la colección Soria Arteaga en 1644 mencionándose a él mismo como el autor de un cuadro de este tema copia de Tiziano. El hecho de que aparezcan más cuadros de este tipo en su propio inventario, nos hace pensar en lo exitoso del tema. Burke y Cherry, 1997, 40:0044.

45. "Un lienzo de la Adúltera". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano; tasado en 2000r. en el inventario de 1648. Tras el nº 29, el mayor precio alcanzado en la tasación. En las Colecciones Reales se conserva, como de taller de Veronés, un cuadro de este tema, (Museo del Prado, nº 495; L. 1,03 x 1,18) que debe de ser similar a los pintados por Burgos Mantilla. Agulló-Pérez Sánchez, p. 370, nº 3.

46 y 47. "Dos lienzos de la Adúltera". Burgos Mantilla.

En relación con el anterior. Copia de Tiziano; tasados en 500r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 48-49.

48. "San Antonio". Col. Antonio Solís.

Una pintura pequeña, que se le llevó para retocarla. Antonio Solís, poeta e historiador, es retratado por Tomás de Aguiar, otro de los "velazqueños" (Ver capítulo correspondiente) aunque no tienen que ser necesariamente la misma persona. Saltillo, op. cit.

49 y 50. "Dos pinturas, una de San Antonio y otra de Santa Teresa". Dos varas de alto (1,66 aprox.) Don Antonio Garnica.

En su testamento, Burgos Mantilla declara que se las ha dado d. Antonio Garnica para retocarlos. Saltillo, op. cit.

51. "Desposorios místicos de Santa Catalina". Burgos Mantilla.

Copia de Correggio; tasado en 800r. en inventario de 1648. Agulló-Pérez Sánchez, p. 370, nº 5.

52. "Desposorios de Santa Catalina". Burgos Mantilla.

En relación con el anterior. Copia de Correggio. Tasado en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 50.

53. "San Diego". Dos varas y media (2,06 aprox.) Burgos Mantilla.

Por acabar. Tasado en 66r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 90.

54. "Santa Dorotea". Burgos Mantilla.

Tasada en 200r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 103.

55. "San Francisco". Vara y cuarta (1,04 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia del Greco. Tasada en 200r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 21.

56. "San Francisco". De igual tamaño que el anterior. Burgos Mantilla.

Copia de Carducho. Tasada en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 22.

57. "San Jerónimo". Dos varas y media (2,06 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia de Carducho. Tasado en 400r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 9.

58. "San Jerónimo". Burgos Mantilla.

Otra copia de Carducho. Tasada en 250r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 10.

59. "San Juan Bautista, niño". Burgos Mantilla.

En el inventario se registra como "copia de Anibal". Con toda seguridad se trata de Anibal Carracci. Tasado en 110r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 40.

60. "San Juan Bautista". Dos varas (1,67 aprox.) Burgos Mantilla.

Copia de Correggio. Tasado en 250r. -inventario de 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 18.

61. "San Juan Bautista, predicando". Una vara (0,83 aprox.) Burgos Mantilla.

Bosquejo. Tasado en 16r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 79.

62. "Una cabeza de San Juan, degollado". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano; tasada en 33r. -inventario 1648-. Tiziano no tiene cuadros de este tipo, al menos que se sepa hasta el momento. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 45.

63. "Una Magdalena, en ple". Una vara de alto (0, 83 aprox.) Burgos Mantilla.

Parece original. Tasada en 200r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 27.

64. "Una Magdalena desnuda". Burgos Mantilla.

Original. Tasada en 220r. -inventario 1648-. También en Malibú, California, (Paul Getty Museum), en posible relación con la de Antonio Puga (Paul Getty Museum) y la de Diego Polo (Monasterio de El Escorial). Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 28.

65. "San Miguel". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Copia de Martín de Vos. Tasado en 88r.-inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 81.

66. "San Pedro". Burgos Mantilla.

Copia de Ribera. Tasada en 200r. -inventario de 16548-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 11.

67. "San Sebastián". Burgos Mantilla.

Sin acabar, en lienzo sin costura. Tasado en 100r.-inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 70.

68. "Santa Teresa". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Puede ser original. Tasada en 30r.-inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 63.

69. "San Pedro". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano; tasado en 40r. -inventario 1648-. Lo más probable, para Agulló y Pérez Sánchez, es que se trate de la figura entronizada de San Pedro, hoy en el Museo de Amberes, que muestra a Alejandro VI y al Obispo Pésaro, ante el Santo. El cuadro pertenecía al Almirante de Castilla que lo donó al convento de San Pascual de Madrid, donde se conservó hasta la invasión napoleónica. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 46.

70. "San Pedro". Dos varas y media (2,06 aprox.) Burgos Mantilla.

En lienzo sin costura, por acabar. Tasado en 88r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 99.

71. "Un ángel de dos varas con las flores". ¿Dos varas? Burgos Mantilla.

Parece original. Posiblemente el Arcángel Baraquiel, cuyo atributo habitual es el halda llena de flores, que va esparciendo. Tasado en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 23.

72. "Cuatro ángeles pequeños". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Se supone original. Tasado en 400r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 38.

73. "Un ramillete y un Espíritu Santo". Burgos Mantilla.

Para Mercedes Agulló podría tratarse de una alegoría de La Encarnación.. Tasado en 33r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 59.

74. "Un Baco pequeño". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano. Tasado en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 39.

75. "Cabeza del Baño de Diana". Burgos Mantilla.

Copia de Tiziano. Tasada en 16r.-inventario 1648-. Podría tratarse de una copia de uno de los dos famosos lienzos de Tiziano, con "Diana y Acteón" y "Diana y Calisto" que eran, en el siglo XVII, piezas capitales de la Colección Real y a comienzos del siglo XVIII fueron regaladas por Felipe V al Duque de Grammat y hoy se conservan en el Museo de Edimburgo (Wethey). En el Prado se conservan dos copias, obras de Mazo, lo que atestigua su alta estima en el círculo velazqueño. Mazo tiene un cuadro del mismo título en el inventario realizado tras el fallecimiento de Francisca Velázquez ("*nº 35 Otra pintura sin moldura del Vano de diana acabado*", Cherry, A.E.A., 1990, p. 252). Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 105.

76. "Una Caridad romana". Burgos Mantilla.

"*Una muger que da de mamar a su padre, pintura original y por acuar*". Tema frecuente en la Europa barroca pero poco en España. Tasada en 200r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 372, nº 31.

77. "Retrato del Rey a caballo". Burgos Mantilla.

Pequeño. Copia de Velázquez. Tasado en 220r. -inventario 1648-. Por la fecha, puede corresponderse tanto con el primer retrato ecuestre de Velázquez (1623) y perdido en el incendio de 1734, como con el pintado hacia 1634 para el Buen Retiro (Prado, nº 1178). De este último existen, como es sabido, varias copias de distinto tamaño. También, con el que se inventaría en los bienes de Velázquez tras el fallecimiento de éste (Varia Velazqueña, 1960, II, p. 399). Agulló-Pérez Sánchez, p. 371, nº 17.

78. "Un autorretrato". Burgos Mantilla.

Tasado en 110r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 57.

79. "Un retrato de Doña Manuela Márquez, la anterior esposa del pintor". Burgos Mantilla.

Tasado en 80r.-inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 104.

80. "Un retrato pequeño de la hermana del pintor". Burgos Mantilla.

Tasado en 100r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 58.

81. "Retrato de Basilio Arlas". Burgos Mantilla.

De medio cuerpo. Tasado en 20r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 100.

82. "Un retrato entero de Don Fernando de Arlas". Burgos Mantilla.

Tiene recibido la mitad de su precio. Se tasa en 60r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 95.

83. "Un retrato de Clemente Callet". Una vara (0,83 aprox.) Burgos Mantilla.

Tasado en 55r.-inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 85.

84. "Un retrato de Simón el Lorenés". Burgos Mantilla.

Comenzado y tasado en 50r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 96.

85. "Un retrato de Don Gregorio de Mendizábal, del Consejo de Su Majestad".

Se le deben 66r. de él -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 376, nº 112.

86. "Retrato del hijo de Don Agustín de Samaniego". Col D. Agustín de Samaniego.

Le deben 84r. Tasado en 100r. Testamento, Saltillo, op. cit.

87-90. "Cuatro cabezas de retratos diferentes". Burgos Mantilla.

Tasadas en 200r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 53-56.

91 y 92. "Dos cabezas de niños". Burgos Mantilla.

Retratos originales. Tasados en 60r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 61-62.

93 y 94. "Dos cabezas copias de Velázquez, una del Conde de Struela". Burgos Mantilla.

Tasadas en 40r. -inventario 1648-. En relación con la encontrada en la Casa del Tesoro a la muerte de Velázquez (Ver Inventario de los bienes del pintor, Varia Velazqueña, II, p. 71). Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 93-94.

95. "Un caballo blanco". Burgos Mantilla.

Pequeño. Copia de Velázquez. Tasado en 100r. -inventario 1648-. En relación con otros que aparecen en inventarios de Velázquez, de mayores dimensiones y en los de Puga y Mazo, también pequeños. En la actualidad se conservan varias versiones en colecciones particulares, entre ellas la existente en Madrid, testamentaria de los Condes de Almodóvar (0,41 x 0,35). La inclusión de la lámina a nombre de Burgos Mantilla es totalmente arbitraria, debido a la existencia de este mismo tipo de composiciones en los inventarios de los otros artistas.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló- Pérez Sánchez, p. 372, nº 32.
(Lám. 9. 95)

96. "Un racimo de uvas negras con sus hojas". Burgos Mantilla.

Original. Tasado en 33r. -inventario 1648-. Para Agulló y Pérez Sánchez, hace pensar en los conservados en el Museo del Prado como Espinosa (nº 702 y 703). Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 374.

97. "Un lienzo de flores y granadas". Tres cuartas. Burgos Mantilla.

Copia de Van der Hamen. Tasado en 20r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 80.

98. "Un lienzo de figuras y flores". Una vara (0,83 aprox.) Burgos Mantilla.

Original. Tasado en 40r. -inventario 1648-. Tal vez como la "Flora" de Van der Hamen. Agulló-Pérez Sánchez, p. 373, nº 41.

99. "Un ramillete de azucenas y rosas, pequeño". Burgos Mantilla.

Tasado en 20r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 375, nº 111.

100-105. "Sels cartones de cosas diferentes". Burgos Mantilla.

Tasados en 60r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 374, nº 64-69.

106. "Copla de un dibujo de Luccheto".

Realizada por el propio Burgos Mantilla. Tasado en 2r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 377, nº 144.

107. "Un dibujo, copla de un San Onofre de Ribera".

Realizada por el propio Burgos Mantilla. Tasado en 20r. -inventario 1648-. Agulló-Pérez Sánchez, p. 378, nº 164.

108 y 109. Algunos aderezos de diferentes cuadros y un laminita de Santo Domingo. Col. de don Antonio Garnica y Córdoba.

Tasado en 200r. de vellón. Testamento, Saltillo, op. cit., p. 643.

110. Transparente. Conde de Casas-Rubio.

Tasado en 300r. de vellón. Testamento de Burgos Mantilla, M. del Saltillo, 1947, p. 642.

CAPÍTULO III: DISCÍPULOS

FRANCISCO DE PALACIOS

Infortunio es el único calificativo aplicable a la vida de nuestro artista y es que, este discípulo de Velázquez, como tantos otros del XVII, no pudo vivir lo suficiente como para dejarnos pruebas abundantes de su, con toda seguridad, más que aceptable calidad. Las únicas obras conservadas, así como las que se le atribuyen, nos lo muestran como un pintor ampliamente dotado pero cuya vida fue segada casi al principio de su prometedora carrera.

Por otra parte, responde al prototipo de discípulo velazqueño: poco conocido, escasa obra y ésta con ciertas reminiscencias del maestro; los datos biográficos son también pocos aunque en este caso sea normal dada la brevedad de su vida: Francisco de Palacios no llegó a cumplir los treinta años. Sin embargo, lo recopilado de él nos lo muestra como un hombre casado, con dos hijos habidos de este matrimonio y compartiendo otra nota común con algunos discípulos del pintor de Felipe IV y es que, al igual que Burgos Mantilla, nuestro artista era oriundo de Burgos, en concreto, de Espinosa de los Monteros, lugar del cual procedían sus padres. Dado que éste es el más joven -una diferencia de unos diez años aproximadamente- bien pudo ser ayudado por su paisano al ponerle en contacto con quien sería su maestro, Diego de Velázquez. Existe otra posibilidad de contacto con Velázquez no estudiada hasta el momento y es que el suegro de Palacios, Francisco Bergés, declaró, al igual que Burgos Mantilla, en el proceso por la obtención del título de caballero de Santiago que entablaría el artista sevillano, de lo que se deduce una relación que bien pudo favorecer a nuestro artista¹.

Vida

El primer autor que cita a Palacios es Palomino quien le dedica la vida nº 150 de su "Museo Pictórico". Nos lo define como natural de Madrid, discípulo de Velázquez y muerto en 1676, a los treinta y seis años de edad. Estos datos sobre su muerte son inexactos y así han quedado ratificados por posteriores descubrimientos. Es interesante que mencione como fecha de la muerte el año de 1676. Palomino llegaría a Madrid en 1680, tan solo cuatro años después de la hipotética muerte de Palacios. Desconocemos por qué se le ocurrió a Palomino esta fecha pero, dentro del mundo de las suposiciones, el hecho de que sitúe esta muerte más de veinte años después de la fecha exacta -partida de defunción, 27 de enero de 1652- produce la impresión de que tenía a Palacios muy próximo en el tiempo y ello pudo ser debido a que los demás pintores todavía hablasen de él en función de la calidad más que respetable de su producción.

Los datos biográficos mencionados por Palomino son los que van a repetir todos los estudiosos (Ponz, Álvarez de Baena, Ceán Bermúdez)³. Sin embargo, descubrimientos

¹Ver *Varia Velazqueña*, II, p. 331.

²Ver Barrio Moya, J.L.: "El Pintor Francisco de Palacios. Algunas noticias sobre su vida y su obra", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Univ. de Valladolid, 1987, p. 431.

³Ponz, ed. 1947, p. 475; Álvarez de Baena, 1790, II, p. 193; Ceán, 1800, IV, p. 23.

recientes han aportado datos valiosos que nos proporcionan una idea muy aproximada de lo que fue la vida de nuestro pintor⁴.

Francisco de Palacios y Arce nació, con toda probabilidad, en Madrid hacia 1622-25. Ello se deduce de las capitulaciones matrimoniales, firmadas el 10 de enero de 1646, en las cuales se señala que "*ambos cónyuges son menores de 25 años pero mayores de 20*". Sus padres fueron Simón de Palacios y María de Arce, vecinos de Madrid pero naturales de la villa burgalesa de Espinosa de los Monteros, al igual que el padre de Antonio de Pereda, Antonio de PeredaTribilla, pintor modesto, lo que pudo favorecer una relación sobre la que volveremos luego al hablar del estilo de nuestro artista.

El 10 de enero de 1646, Francisco Palacios contrae matrimonio con Josefa, hija de Francisco Bergés, pintor y mercader de cuadros, aportando Josefa al matrimonio una dote de 600 reales de vellón, cantidad que incluye ropas, muebles, vestidos, objetos de plata y dinero en efectivo⁵. Nos encontramos aquí con una situación ya conocida y es que, al igual que Velázquez contrajo matrimonio con la hija de su maestro, Palacios pudo hacer lo mismo al casarse con Josefa. De cualquier forma, la relación entre todos estos pintores era intensa ya que Francisco Bergés declara en el proceso de la obtención del hábito de Santiago por parte de Velázquez, como hemos señalado más arriba⁶. A su vez, el hecho de que aparezca como testigo, obliga a reconocer la valía personal de este artista prácticamente desconocido en la actualidad pero del que, sin embargo, poseemos abundantes datos biográficos⁷.

El 30 de enero de 1646, ante Tomás de Medina Vañuelos y siendo testigos Gerónimo de Bricianos y Lorenzo de Ybarra, Palacios otorga carta de pago en favor de su esposa por la dote recibida. El documento se haya firmado por Francisco Bergés y Felipa de Mendoza, padres de la novia y Francisco de Palacios y Josefa Bergés, los contrayentes. De este matrimonio nacieron dos hijos, Francisco y Catalina; esta última debió de morir pronto ya que no se la menciona en documentos posteriores⁸.

Casi dos años después de la boda, el 4 de septiembre de 1647, Palacios, declarándose pintor y vecino de Madrid, otorga un poder a los procuradores para que le representen en un pleito que tiene en el oficio de Francisco Frechel, escribano de provincia, con Gerónimo González, sobre una pintura de San Juan. Asisten como testigos Andrés de Pineda, Andrés de Velasco y Juan Codeso⁹.

Unos meses después, 21 de abril de 1648, le vemos comprando en la almoneda de Puga, dibujos, estampas y otros objetos¹⁰. Es interesante un estudio pormenorizado de lo que Palacios adquirió en la almoneda ya que se obtienen datos curiosos. La suma de lo elegido por nuestro artista ascendió a 86 reales. La mayor cantidad se destinó a la compra de

⁴ J.L. Barrio Moya, op. cit. es quien aporta más datos sobre nuestro artista completados con los descubiertos por Mercedes Agulló, 1978, pp. 124-125 y 1981, p. 154.

⁵ Barrio Moya, op. cit., pp. 426-7.

⁶ Sobre el proceso de concesión del hábito a Velázquez, ver: "Varia Velazqueña", II, p. 331. La vida de Francisco Bergés se recoge en el capítulo "Otros velazqueños".

⁷ Ver Barrio Moya, op. cit., pp. 432-435; Agulló Cobo, 1978, p. 30 y 1981, p. 154.

⁸ AHP, Madrid, Prot = 11493. Sin foliar. Escribano Tomás de Medina Vañuelos apud Barrio Moya, p. 427.

⁹ Agulló Cobo, 1978, pp. 124-5.

¹⁰ Sobre la almoneda de Puga, ver Caturla, 1952, pp. 60-66 y capítulo dedicado a este pintor en el presente trabajo.

estampas -veintiuna-, dibujos -dieciocho- y papeles -ocho- de distintos tamaños y temas. Es de suponer que la mayoría fueran de temática religiosa aunque, dado el interés de ambos por los bodegones y la pintura de género, posiblemente los contenidos no fueran los habituales en otros artistas. Pero también adquirió Palacios una hechura de un Cristo de cera valorada en 10 reales.

Los otros objetos adquiridos en la almoneda del orensano se relacionan con la vida personal del artista madrileño: "*13 comedias en papel ordinario*", valoradas en seis reales y medio, con lo que corroboramos la relación y afición de los pintores con las artes escénicas y, por último, una espada ancha en veintidós reales, el precio más caro pagado por Palacios. Este dato hay que unirlo a otro contenido en su testamento y también recogido por Barrio Moya¹¹. En dicho documento, Palacios manda a Don Diego de Silva le sea devuelto un aderezo de espada y daga "*q. es la q. trae puesta al presente. Mando se cobren del*"¹². En los inventarios y testamentos de varios pintores - Velázquez, Puga, Palacios, E. March ...- encontramos abundantes colecciones de armas¹³. Sería muy interesante plantearse un estudio pormenorizado del vestuario de los pintores del XVII. Posiblemente habría que descartar la imagen del hombre vestido de negro que nos dejara Velázquez en "Las Meninas". En este mismo año de 1648 es cuando Francisco Palacios pintará sus bodegones de la Colección Harrach, contando, a la sazón, unos veintiséis o veintiocho años de edad.

El 22 de diciembre de 1651, otorga testamento ante Francisco Álvarez Lozano pidiendo ser enterrado en la iglesia del convento de San Felipe, alega ser cofrade de San Nicolás; son testamentarios su esposa y Francisco Bergés, su suegro quien vivía en la calle de San Luis, casas de los herederos de Bartolomé Salcedo¹⁴.

Por fin el 27 de enero de 1652, fallece Francisco de Palacios, conservándose su partida de defunción. Por ella sabemos que vivía en la calle de Alcalá, en las casas de Juan de Armería, junto al hospital y que sería enterrado en San Felipe cumpliéndose así su deseo¹⁵. Solicita que acompañen su cuerpo la cruz de la parroquia de San Sebastián con doce sacerdotes de ella, así como doce religiosos de la orden de San Francisco calzados y "*los hermanos de S. Juan de Dios que comunmente llaman de Antón Martín*", quienes también acompañaron los restos de Antonio Puga, otro de los pintores relacionados con Velázquez¹⁶.

¹¹AHP, Prot=7593, fol. 1296-1298: Barrio Moya, op. cit.

¹²Sería bonito pensar que este Diego de Silva es el propio pintor de cámara de Felipe IV, sin embargo existen más caballeros con ese nombre. Así, Gabriel de Bocángel y Unzuete, en su "Relación panegírica del novenario célebre con que el orden de Alcántara solemnizó su cuarto voto", Madrid, 1653, Biblioteca Nacional, p. 92, menciona a un D. Diego de Silva de la orden de Alcántara, Marqués de Orani, Comendador de Galizuela, Gentilhombre de Cámara del Rey y su primer Caballerizo. En esta obra de Bocángel participó Tomás de Aguiar con un poema, de lo que se deduce la relación que unía a todos ellos.

¹³Todos los pintores mencionados poseían armas en abundancia. Para ello, ver: Puga: Caturia, M.L., Stgo. de Compostela, 1952, pp. 50-52; sobre E. March, Vida 103 de Palomino.

¹⁴AHPM Prot = 7593, fol. 1296-1298, apud Barrio Moya, p. 429, Nota 12.

¹⁵Barrio Moya, op. cit.

¹⁶Antonio Puga falleció poco antes, el 10 de marzo de 1648 y fue enterrado en San Ginés, donde también lo fue Mazo. Ver Caturia, 1952, pp. 28 y ss. Para Mazo, Álvarez de Baena, 1790, III, pp. 222-223. De cualquier manera, era práctica habitual en el Madrid del siglo XVII este tipo de acompañamiento fúnebre.

En el mismo año de 1652 hace testamento el suegro de Palacios, Francisco Bergés, el 25 de septiembre¹⁷. Sin embargo, sería revocado ya que en 1672 otorga un poder para testar a su esposa Felipa de Mendoza y a sus hijos Francisco -fray Francisco de San Agustín en el claustro- y Pedro para que hicieran por él su testamento, nombrando herederos a su hijo Pedro y a su nieto Francisco Palacios. Del documento se deduce que la esposa del pintor estudiado ya habría fallecido al no ser citada como heredera. Tampoco ella, Juana Bergés, moriría muy anciana ya que como mucho contaría con cuarenta y cinco años de edad en el momento de este testamento. A pesar de testar en este año de 1652, Francisco de Bergés no debió de fallecer hasta 1674 ya que de esta fecha es un documento de Francisco de Palacios, hijo, por el cual declara que, por muerte de su abuelo Francisco Bergés, heredó 5200 reales que le correspondían¹⁸.

Estilo

Por lo que se refiere a su obra, Francisco de Palacios debió de tocar todos los géneros pictóricos (retratos, bodegones, "vanitas", temas religiosos...). Palomino señala como él mismo había visto cuadros excelentes y hace hincapié en que no se conozca "obra pública" de su mano, lo cual no es de extrañar ya que, dado lo temprano de su muerte, tampoco tuvo muchas posibilidades. Palomino es también quien nos indica dos tipos distintos de producción: los cuadros que él ha visto en casas particulares y los retratos "*que hizo con excelencia*".

Ceán Bermúdez hace referencia al cuadro de historia como otro género iniciado por Palacios. Sería interesante conocer la fuente documental de esta noticia ya que, de ser cierta, nos presenta a un artista polifacético, cultivador de todo tipo de temática. La noticia de Ceán aparece un poco tergiversada ya que nos dice que dejó de practicar este género al morir su maestro Velázquez, lo cual no es cierto puesto que, como sabemos, el pintor sevillano sobrevivió a su alumno en unos cuantos años. Sin embargo, bien pudo Palacios cultivar este género incluso de la mano de otro pintor del momento, cultivador de esta temática. Al principio de la vida de nuestro artista, hacíamos mención de Antonio de Pereda y de su padre, Antonio de Pereda Tribilla, también pintor y natural de Espinosa de los Monteros¹⁹. De esta población eran los padres de Francisco Palacios, de lo que se deduce una relación muy probable, sobre todo teniendo en cuenta que "El sueño del Caballero", que aquí consideramos de Palacios, ha sido tradicionalmente atribuido a Pereda. El contacto se tuvo que producir en la década de los 30, cuando se estaba decorando el Palacio del Buen Retiro donde Pereda pintaba temas de tipo histórico.

El nivel artístico de la obra de Francisco Palacios nos viene dado por lo conservado hasta el momento e, incluso, su maestría sería todavía mayor si pudieran atribuírsele con seguridad algunos cuadros que se sospechan de su mano. Al igual que en otros velazqueños, algunas de las obras conservadas sorprenden por su calidad y por la variedad temática que contrasta con la escasez de obras llegadas a nosotros. En el caso de Palacios, las obras reunidas se pueden agrupar en temas religiosos, retratos, bodegones, "vanitas" y paisajes.

¹⁷Barrio Moya, op. cit., pp. 432-435.

¹⁸Agulló Cobo, 1981, p. 154.

¹⁹Para nacimiento y orígenes paternos, ver Urrea, *A.E.A.*, 1976, p. 336 y Agulló Cobo, 1978, pp. 127-128.

En los temas religiosos es donde Palacios se nos muestra más convencional. Se han querido ver reminiscencias del "San Pablo" de Velázquez en su "San Onofre" por la ligereza del paisaje y también se ha aludido a Carducho, a quien se ha relacionado con algunas formas de Pereda, lo que nos lleva a pensar en una línea de actuación similar²⁰. El "San Francisco" llegó a ser atribuido a El Greco por Ponz²¹ dado su canon muy alargado, algo que tampoco es tan extraño ya que Pareja también utiliza este tipo de figuras. Además, al no existir un abundante número de cuadros religiosos de Velázquez en Madrid, los discípulos hubieron, probablemente, de recurrir a otras fuentes de inspiración²². Sin embargo, el paisaje de este último cuadro vuelve a presentar relaciones con la obra del pintor sevillano.

En el capítulo de los bodegones es donde encontramos lo más personal de la escasa obra de Palacios conservada. En ellos se distingue una técnica que recuerda a la velazqueña, habiéndose comparado con las obras del maestro del decenio 1630-40²³, por la pincelada y la manera de ser elaborados los objetos, separándose, por tanto, de un Van der Hamen o de un Sánchez Cotán²⁴. La pincelada de Palacios es ligera, con efectos pastosos. Los colores que destacan son el gris, verde y marrón. Los objetos se colocan libremente pero en perfecto equilibrio, sobre una tabla de piedra. Conocemos por descripción otros bodegones de este artista que son recogidos en el presente catálogo los cuales proporcionan una idea de simplicidad (*"lienço pintado en el una mesa con unos melocotones y unas aceitunas y n barro*).

Por lo que respecta a los retratos, ya señalábamos como Palomino decía que los hizo excelentes. El contacto con Velázquez le haría aprender en este campo. Sin embargo no nos queda ninguno, tan sólo los mencionados en su testamento y en el de su suegro, Francisco Bergés.

Otro género que practicó y del que sólo conservamos referencias es el paisaje. A juzgar por las muestras conservadas en los temas religiosos ya mencionados, debían de recordar a los de su maestro Velázquez. Encontramos, de esta manera, otro posible candidato para los cuadros anónimos, de este tema, que se encuentran en las colecciones de pintura española.

El último apartado es el de las "vanitas". Es, a su vez, el más original y en el que se pudiera tener más éxito a la hora de atribuirle nuevos cuadros ya existentes y de una extraordinaria calidad. En el inventario de Francisco Bergés, del 8 de octubre de 1672 se recoge un *"lienço pintado una figura del tamaño del natural con una calavera en el suelo, desnuda con las tripas fuera, del tamaño de dos baras de alto y bara y media de ancho con moldura negra, 20 ducados"*. No tiene este cuadro autor así que podría haber sido suyo. En el testamento de Palacios (22-dic-1651)²⁵ se recoge como adeudado por Luis de Carrión, arpista de las Descalzas Reales un *"quadro grande de un jerooglífico que significa el*

²⁰Ver Angulo-Pérez Sánchez: "Pintura madrileña...", 1983, pp. 133 y ss. Para las influencias que pudo recibir Antonio de Pereda, op. cit., p. 139.

²¹Ponz: "Viaje de España", ed. 1947, p. 475.

²²Ver capítulo dedicado a Juan de Pareja en este mismo trabajo.

²³Bergström: "Bodegones y floreros del siglo XVII", 1970, p. 68, los relaciona con "El Primo" o "El dios Marte" de Velázquez.

²⁴Su independencia respecto de estos pintores nos lleva a separar el estilo de Palacios del de otro velazqueño, Burgos Mantilla, cuya única obra conocida, "Bodegón de frutos secos", si se relaciona con Van der Hamen -ver capítulo dedicado a este pintor.

²⁵Barrio Moya, p. 429, Nota 12..

*desencanto del mundo*²⁶. Merece la pena transcribir lo que le adeuda Carrión a Palacios, parte por el cuadro que analizamos y el resto supuestamente por otros pagos: "500 reales en dinero y un bufete de caoba grande y una lossa de moler colores de Pintura = y tres láminas de cobre para pintar y mas una y luminación de mano de Gerónimo y pigalle que es nra. sra. = y una caja de concha de tortuga que tiene dentro sus divisiones para reliquias y una caja de madera con algunos colores y esta en señal de dho. cuadro y de todo lo referido sólo tengo en mi poder la dha. caja de colores"²⁷. La medida era de un poco menos de tres varas de largo y dos de ancho; este cuadro se configura como el primer ejemplo de vanitas de la pintura española y se ha venido relacionando con la obra, hasta ahora atribuida a Pereda, "El sueño del caballero"²⁸. Las dimensiones vienen a coincidir: 1,60 x 2,40 el de Palacios y 1,52 x 2,17 el segundo. Estilísticamente, el cuadro no permite una adscripción clara a Pereda ya que es una pintura más suelta que la que ejecuta este artista. El traje del caballero, el retrato de mujer sobre la mesa recuerdan más la técnica velazqueña que analizaremos; otro elemento interesante es el florero que prácticamente no tiene cabida en la obra de Pereda y sí se encuentra en otros cuadros relacionados con el pintor de Cámara de Felipe IV. La confusión de atribuciones existente hasta el momento nos queda justificada por el paisaje de los padres de Pereda y Palacios y un posible aprendizaje del segundo con el primero. Ello explica que sea una obra muy próxima al vallisoletano, en cuanto a temática y composición, pero con un toque muy "velazqueño". Una obra en definitiva, que saldría de las manos de un pintor que hubiera estudiado a los dos maestros, Pereda y Velázquez.

Desconocemos cuando Palacios entró en contacto con Diego Velázquez y la labor que desarrolló a su lado. No obstante, se han señalado relaciones entre la pincelada y el modo y manera de ser elaborados los valores plásticos de los objetos en los bodegones con el estilo del sevillano en "El Primo" o "El Marte" del Prado, obras fechadas entre 1635-1644²⁹. La inclusión de "El sueño del caballero" entre sus obras permite un mayor contacto con este grupo de artistas. El traje del caballero recuerda la vestimenta del Príncipe Baltasar Carlos en la colección Wallace de Londres, a base de golpes de pincel. Dado que el niño en este cuadro aparenta unos tres años de edad, más o menos, habría que fechar la obra hacia 1632, lo que viene a coincidir con los años mencionados más arriba. Esta es la época de la decoración del Buen Retiro donde Palacios pudo participar. Por otra parte, el florero del cuadro de la Academia de San Fernando, recuerda enormemente al que aparece en "El Niño Cardenal" de Martínez del Mazo. El mismo colorido en las flores, aunque una técnica más suelta aparece en otros cuadros "velazqueños": el florero del "Retrato de la Infanta Margarita" y de "La familia de Mazo", ambos en Viena (Lám. 10.3). La misma paleta es la utilizada para las flores que sujeta en la mano esta niña en los retratos del Prado y Viena aunque todos estos haya que atribuirlos a otra mano ya que Palacios fallece el 27 de enero de 1652 y la niña nace en 1651.

²⁶Sobre el testamento, ver Barrio Moya, op. cit, p. 429, Nota 12. La figura de Luis de Carrión es interesante por cuanto que está presente en la almoneda de Puga (Caturla, M.L., 1952, p. 28 y 69). A Carrión le debía Puga cincuenta reales de vellón y él se llevó de allí libros, por valor de siete reales.

²⁷Barrio Moya, p. 429, Nota 12. Cabe preguntarse si el artista de Las Descalzas Reales practicaba también la pintura.

²⁸Pérez Sánchez, A.E.: "La nature morte espagnole de XVIIème siècle à Goya", 1987, pp. 71, 77, 79.

²⁹Bergström, 1970, p. 68.

Datos cronológicos

- h. 1622-25.- Posible nacimiento de Palacios, en Madrid. Barrio Moya, 1987, pp. 426
- 10-I-1642.- Capitulaciones de Francisco Palacios con Josefa Bergés. En las capitulaciones se dice que "*ambos cónyuges son menores de 25 años pero mayores de 20*". La novia aporta una dote de 600r. Barrio Moya, 1987, pp. 426.
- 30-I-1646.- Carta de pago de Francisco Palacios en favor de su esposa por la dote recibida. Es aquí donde Palacios declara tener dos hijos Catalina y Francisco. AHPM, Prot = 11493. Sin foliar, apud Barrio Moya, p. 427.
- 4-IX-1647.- Palacios otorga poder a los procuradores para que le representen en un pleito con Gerónimo González, sobre una pintura de San Juan. Agulló Cobo, 1978, pp. 124-5.
- 1648.- Pinta los bodegones de la colección Harrach.
- 21-IV-1648.- Compra distintos objetos en la almoneda de Puga. Caturla, 1952, pp. 60-61-63-64-66.
- 22-XII-1651.- Testamento ante Francisco Álvarez Lozano. Pide ser enterrado en el convento de San Felipe. AHPM Prot.=7593, fol. 1296-1298, apud Barrio Moya, p. 429, Nota 12.
- 27-I-1652.- Partida de defunción de Palacios. Declara residir en la calle de Alcalá. Barrio Moya, op. cit, p. 431.
- 25-IX-1652.- Testamento de Francisco Bergés, suegro de Palacios. Declara tener obras del pintor. Barrio Moya, p. 432
- 8-X-1672.- Nuevo testamento de Francisco Bergés, suegro de Palacios. Agulló Cobo, 1978, p. 30.
- 14-II-1674.- Francisco de Palacios, hijo hereda 5200 r. por muerte de Francisco Bergés, su abuelo. Agulló Cobo, 1981, p. 154.

Catálogo

El catálogo de las obras de Palacios ha sido realizado por Diego Angulo y A. E. Pérez Sánchez³⁰. Se incluyen obras recogidas en el testamento de Palacios no citadas en dicho catálogo así como otras que han sido atribuidas al pintor en el mercado artístico:

Obras conservadas

1. "San Francisco". Ovalado 1,60 x 1,15. Moralarzal (Madrid). Convento de las Calatravas.

Curiosamente Ponz, que lo vio en el Presbiterio de las Recogidas y leyó la firma de Palacios en el compañero, lo consideró del Greco.

BIBLIOGRAFÍA: Ponz V, 5º, 32, p. 475, ed. 1947. Angulo-Pérez Sánchez, 1983, pp. 133 y ss.

EXPOSICIONES: Madrid, "Antiguo Madrid", 1926, nº 886.

(Lám. 10.1)

2. "San Onofre". Ovalado 1,60 x 1,15. Moralarzal (Madrid). Convento de las Calatravas. Firmado: "Frco. Palacios 16...".

Mencionado siempre en el convento de la Magdalena o Recogidas, de la calle Hortaleza ha pasado al nuevo convento de Moralarzal. También se han mencionado otros sitios de localización más curiosos como la cárcel de mujeres.

BIBLIOGRAFÍA: Benezit, 1976, VIII, p. 88. Angulo-Pérez Sánchez, op. cit.

(Lám. 10.1)

3. "El sueño del caballero" L. 1,52 x 2,17. Real Academia de San Fernando, Madrid.

En la filacteria: "Aeterna pungit. Cito volat et occidit".

Se ha insistido siempre en el contenido literario al relacionarlo con Calderón y su "La vida es sueño". Se trata de una "Alegoría de las cosas terrenas" y en el Museo Napoleón se le tituló "Los placeres del hombre pasan como un sueño".

El bodegón dispuesto sobre la mesa, de una magnífica calidad pictórica, muestra la inanidad de los bienes del mundo: las riquezas (bolsa de monedas, cofre de joyas), la dignidad y el poder (tiara, mitra, corona y cetro), la belleza física (las flores en el vaso), las glorias militares (armas, armaduras y laureles), la ciencia y el saber (libros y mapamundi), los placeres del amor (miniatura-retrato y partitura de música) frente al triunfo definitivo de la muerte (cirio apagado, calaveras) que regula el tiempo (reloj). Las cartas de baraja y la máscara de cartón significan, sin duda, el azar y la ficción hipócrita del mundo, con una elocuencia subrayada por la inscripción que muestra el ángel a modo de divisa o emblema.

Julián Gállego ha sugerido que quizá pueda tratarse de una obra destinada a una determinada persona comitente, "aunque aplicable a muchas".

La magnífica vestidura del caballero, en seda moteada de plata, lo pone en contacto con Velázquez ("Retrato de Baltasar Carlos", de Viena) y el florero con otros velazqueños como Mazo ("La familia del artista", Viena o "El Niño Cardenal", Toledo-Ohio).

³⁰Angulo y Pérez Sánchez: "Pintura madrileña...", 1983, pp. 133 y ss.

La atribución de este cuadro a Antonio de Pereda fue formulada por Pedro González de Sepúlveda, quien vio la obra en el Palacio de Godoy en 1800. La autoría de este pintor no se discutió hasta que Martín S. Soria mostró sus dudas al respecto en 1959, camino que fue seguido por otros estudiosos como Nina Ayala Mallory. En 1992, Pérez Sánchez apuntó la posibilidad de que fuera de Palacios tanto por su técnica como por su ejecución y sus modelos humanos relacionándolo con *"un quadro grande de un jeroglífico que significa el desencanto del mundo"* recogido en el testamento de Palacios como de su mano y adquirido por Luis de Carrión, arpista de las Descalzas Reales y en contacto con Puga. Dado que hemos recogido más arriba una relación de paisanaje entre la familia de Pereda y Palacios, no dudamos de un posible aprendizaje del más joven en el obrador del vallisoletano, lo que produce un estilo mixto entre las enseñanzas de Pereda y Velázquez las cuales se aprecian perfectamente en la obra.

Tormo, en 1916, daba noticia de la existencia de una "réplica" del lienzo, sin el ángel, en propiedad particular en Munich (de la que no ha habido noticia posterior), que a Mayer no le parecía de mano de Pereda.

Una copia parcial se conserva en el palacio de Riofrío. Fue de la colección Godoy y llevada a Francia para el Museo Napoleón (1810-16). Devuelto a Madrid, quedó para siempre en la Academia.

CATÁLOGOS ACADEMIA: 1818, p. 32, nº 270; Id. 1819, p. 35, nº 291; Id. 1821, p. 37, nº 294; Id. 1824, p. 55, nº 18; Id. 1829, p. 21, nº 20; 1929, p. 33, nº 12; 1965, p. 66, nº 636

BIBLIOGRAFÍA: Díaz del Valle, apud, Sánchez Cantón, II, p. 375; Palomino, ed. 1947, p. 958; Ceán, IV, p. 65; P. Dubray, 1814, París, nº 90; Stirling, 1848, p. 505; Tormo, 1916, p. 60-75; Von Loga, 1923, p. 260; Tormo, 1929, p. 35; Saltillo, 1933, pp. 54-55; Beroqui, 1933, p. 255; Lafuente Ferrari, 1935, pp. 176-177; Id. *Labor*, p. 700 Lám. LXIX; Mayer, 1947, p. 457, fig. 355; Serullaz, 1947, p. 226; Guinard y Baticle, 1950, p. 127, f. 127; Sánchez Camargo, 1954, pp. 195-200; Du Gue Trapier, 1956, pp. 17-19; Rouchés, 1958, p. 337; Sterling, 1959, p. 73; Soria, 1959, p. 282; Pérez Sánchez, 1964, nº 639; Guinard, 1967, p. 191, fig. 194; Gállego, 1968, p. 200; Gállego, 1972, pp. 246-247; Angulo, 1971, p. 216, fig. 208; Bialostocki, 1973, p. 203; E. Young, 1976, p. 212; Pérez Sánchez, en Catálogo "Pereda", 1978, nº 39; Pardo Canalis, 1979, pp. 300 y ss; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, III, p. 227-9; Gállego, *Goya*, 1984, p. 191; Jordan, 1985, p. 218; Barrio Moya, 1987, pp. 425-435; como atribuido a Palacios Pérez Sánchez, 1987, pp. 71-77-79; Pérez Sánchez, 1992, p. 246; Jordan y Cherry, en Londres, 1995, pp. 83-84; Ayala Mallory, *Goya*, 1995, p. 92; Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 308, il. p. 309, nº XL2.

EXPOSICIONES: Londres, 1976, nº 54; París, 1976, nº 41; Madrid, 1978-79, nº 39; Madrid, 1981-82, nº 48; Londres, 1995, pp. 83-85; Madrid, 1997, pp. 308-309, nº XL2.

(Lám. 10.2)

4. "Bodegón con frutas". L. 0,59 x 0,78. Rohrau (Austria). Colecc. Harrach. Firmado: "Fco. DE PALACIOS F./ 1648."

Sobre una tabla de piedra, tres platos de metal: contiene el uno higos de dos colores, el otro melocotones, uno de los cuales rodó del plato y el tercero dos empanadillas y una servilleta. Detrás, un vaso de plata, un recipiente de madera y corcho conteniendo una botella de cristal y una jarra de barro basto con sólo la boca vidriada. También hay un cuchillo sobre la mesa. Todo el sentido del orden y de la simetría ha desaparecido y los objetos aparecen como dispuestos por azar. La luz, difusa e intimista, se aleja del tenebrismo y provoca reflejos en los objetos que lo alejan del tratamiento de la luz de un Cotán o de un Van der Hamen. La técnica es ligera a base de toques sutiles que se entrecruzan provocando vibraciones cromáticas que recuerdan la técnica del Velázquez de la década de 1630-40. Adquirido, con su compañero, en Madrid por el conde Fernando Buenaventura Harrach a finales del siglo XVII.

BIBLIOGRAFIA: Mayer, 1922, p. 427; H. Ritschl, 1926, p. 106, nº 428 y 432; X. de Salas, 1935, pp. 265 y ss.; Cavestary, 1936-40, pp. 39, 80, fig. 20; Oña Irribarren, 1944, p. 31, 93, nº 18; Mayer, 1947, p. 451; J.A. Gaya Nuño, 1958, p. 262, nº 2098 y 2099; Kubler y Soria, 1959, p. 236; G. Heinz, 1960, p. 55, nº 152; Kirstal, 1962, pp. 31; López-Rey, 1968, p. 122; I. Bergström, 1970, p. 68; Angulo, 1971, p. 213; Young, 1976, p. 212; Bergström, 1979, p. 206, lám. 145; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 133 y ss.; Jordan, 1985, p. 204; Pérez Sánchez, 1987, p. 71; Pérez Sánchez, 1992, pp. 118-9; Jordan, W. y Cherry, P. Catálogo Exp. Londres, 1995, nº 33.

EXPOSICIONES: Madrid, 1981-82, nº 32; Munich-Viena, 1982, nº 60; Londres, 1995, nº 33. (Lám. 10.4)

5. "Bodegón con panes de trenza". L. 0,60 x 0,80. Compañero del anterior

Dispuestos sobre una losa o tabla, como su compañero, en primer término, una jarra de barro rojo y un jarro de plata trabajada; dos panes de trenza y una torta; un plato de metal con dulce seco almendras y piñones azucarados. En segundo término, una botella de vidrio de cuello largo conteniendo vino, una jarrita con dos asas de barro rojo, una sandía y un jarro liso de cobre.

EXPOSICIONES: Madrid, 1981-82, nº 33; Munich-Viena, 1982, nº 61. Londres, 1995, nº 34. (Lám. 10.4)

Obras de su mano y desaparecidas

6-9. "Varias obras: una grande de Nuestra Señora; San José, el Niño y una gloria de ángeles con el Padre Eterno". Jerónimo González de Bricianos.

Recogido en el testamento de 1651. Parece ser que el tal Jerónimo González era mal pagador ya que, por el cuadro de San Juan tiene un pleito y se deduce, al conservar estos cuadros y figurar como deudas, que no fueron pagados. Barrio Moya, *Boletín Valladolid*, 1987, pp. 425-435.

10. "Coronación de espinas, con dos sayones". 1672.

Este cuadro figura en el testamento de Francisco Bergés, como copia de Francisco Palacios, tasado en 44 rs. Barrio Moya, 1987, pp. 425-435.

11. "San Francisco". 1672.

Lienzo pequeño.

Testamento de Francisco Bergés. Obra de Palacios. Tasado en 4 ducados. Barrio Moya, 1987, pp. 425-435.

12. "San Juan". Madrid. Jerónimo González (1647).

Lo había hecho y había pleito sobre su cobro, el 4-X-1647. Agulló, 1978, p.125; Angulo-Pérez Sánchez, op. cit.

13. "Retrato de Dña. Teresa de Ferriol". 1651

Esposa de D. José Ferriol. Se le adeudan a Palacios 100 reales. Él era oficial de la secretaría de Indias. Testamento de Palacios, 1651. Barrio Moya, 1987, pp. 425-435.

14-17. "Cuatro bodegones: tres fruteros". 1 vara 1/4 = 1m. aprox. 1672.

Recogidos en testamento de Francisco Bergés como "*manchados por el natural de manos de Palacios*", tasados en 99 r. Barrio Moya, 1987, pp. 425-435.

18. "Bodegón". 1672.

"*Lienzo pintado en el una mesa con unos melocotones y unas aceitunas y un barro*". Tasado por original de Palacios en 20 ducados. Inventario de F. Bergés. Barrio Moya, 1987, pp. 425-435.

19. "Paisaje". 1672.

Recogido en el inventario de F. Bergés como de Palacios. Barrio Moya, 1987, p. 434.

20. "Paisaje". 1672.

Lámina pequeña con moldura de ébano, "*original de Palacios*", valorada en 5 ducados en el inventario que se sigue el 8 de octubre. Barrio Moya, 1987, p. 433.

21. "Paisajes". 1651.

En el testamento de Francisco Palacios (22-XII-1651), éste declara que un Juan de Pastrana, escribano, le debe cincuenta reales de unos "*paises que le ferió*". No precisan ser de su mano.

Atribuciones

22 y 23. "Vanitas con calavera" y "Vanitas con globo celestial" Pareja. 0,475 x 0,65. En el mercado artístico.

Sotheby's de Londres 5-VII-1983.

CAPÍTULO III: DISCÍPULOS

TOMÁS DE AGUIAR

Dentro de la bibliografía velazqueña, Tomás de Aguiar pasa casi totalmente desapercibido hasta el punto de que, hasta este momento, el artista era conocido, prácticamente, sólo de nombre. Sin embargo, y a pesar de no poder atribuirle todavía una obra de cierta entidad, algo más sabemos de él.

Parece que fue de familia acomodada, con una educación elevada que le llevó a componer ciertas obras poéticas y, al igual que sucedería con Juan de Alfaro más tarde, se buscó la protección de un mecenas, en este caso, el Duque de Arcos.

Vida

Lázaro Díaz del Valle recoge un brevísimo comentario que sitúa a nuestro artista en un tiempo y un espacio concretos, incluyéndole en el epígrafe de "Señores y Nobles Caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar":

*"Descendiente de la casa de la Hoz por hembra, vive al servicio del Señor Duque de Arcos este año de 1657. Es excelente en hacer retratos por el natural"*¹.

El Duque de Arcos, a quien se refiere Díaz del Valle, fue Don Rodrigo Ponce de León y Cabrera, Virrey de Valencia y de Nápoles². Su muerte tuvo lugar un año después de la fecha en la cual se encontraba Aguiar pintando para él, 1658.

No se conocen más datos biográficos de Tomás de Aguiar, nada se sabe sobre su fecha de nacimiento, sobre su estado civil, o sobre su muerte, a pesar de algunos datos poco fiables que se han venido vertiendo hasta el momento³. Lo que sí podemos, gracias al testimonio de Díaz del Valle, es realizar una aproximación al año de nacimiento del pintor. Dado que trabajaba en 1657 para el Duque de Arcos y presumiendo una edad que rondaría los treinta años en la fecha mencionada, Tomás de Aguiar llegaría a este mundo en la década de los veinte o finales de la anterior, con lo cual le hace de la misma edad que la mayoría de los discípulos de Velázquez aquí estudiados.

No se han encontrado, tampoco, documentos que le relacionen con pleitos, donaciones, herencias, etc., como es frecuente en otros artistas. No obstante la escasez de datos al respecto, hay un documento muy curioso en este sentido que es el inventario que de los bienes de Velázquez realizaron Mazo y D. Gaspar de Fuensalida, un año después de la

¹ Ver Lázaro Díaz del Valle: "Epilogo ...", apud, Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1933, II, pp. 338-9.

²Otro Cabrera fue el Almirante de Castilla, Juan Gaspar Alonso Enríquez de Cabrera, mecenas de Juan de Alfaro.

³En el "Lexikon...", 1932, I, p. 139, se da como fecha probable de su muerte la de 1660, mientras que para Benezit: "Dictionnaire...", 1976, I, p. 61, sería la de 1679.

muerte del artista. Entre sus pertenencias se recoge: "*una cabeza de don Tomás de Aguiar*", nº 168 del inventario⁴. De aquí se deduce un contacto real con el pintor de Felipe IV y quién sabe si una cierta predilección por uno de los discípulos en especial.

Algunos datos sobre su posible origen aristocrático

El "don" del tratamiento, unido al epígrafe en el cual lo inserta Lázaro Díaz del Valle ("Señores y Nobles Caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar"), así como su vena literaria, que estudiamos más abajo, nos hacen pensar en una posición elevada dentro de la estructura social del siglo XVII español. Por ello es obligada la búsqueda de su origen y se obtienen datos interesantes.

El apellido Aguiar procede de un caballero mozárabe de Toledo. El Conde Don Enrique de Portugal le dio el señorío de Aguiar para sus descendientes que pasaron a Galicia fundando un solar a dos leguas de Lugo, entre la parroquia de Sobrada y San Lorenzo de Aguiar. Se extendió por Asturias y León, pasando luego al resto de la Península y América. La quinta rama recibió los títulos de Marqués de la Puebla de Parga y Señor de la Fortaleza de Torés⁵.

Díaz del Valle nos dice que era descendiente de la casa de la Hoz por hembra. Este apellido procede de Hoz de Anero, partido judicial de Santoña. Se extendió por la montaña cántabra creando nuevas casas, también lo hizo por la zona de Álava. Los Hoz de Madrid eran originarios de la casa de Castro-Urdiales y había otros en Segovia. En 1655 era secretario de Honor de Felipe IV, Martín de la Hoz y López de Silanes, nacido en Madrid -18 de noviembre de 1614- y muerto el 3 de febrero de 1673. Caballero de Santiago, hizo su profesión en el Convento de Dña. María de Aragón -6 de diciembre de 1664-. Fue también oficial en la Secretaría de Estado de la Legación de Italia y Alcalde Mayor de la Villa de Castro Urdiales -1661-.

Esta prolija relación genealógica nos sirve para justificar un más que posible origen hidalgo del pintor, a la vez que nos lo relaciona con otros "velazqueños" procedentes del Norte, como Burgos Mantilla, Palacios, Agüero y, muy posiblemente, Martínez del Mazo.

La afición poética de Aguiar.

Como ocurre con su colega Alfaro, encontramos a Aguiar componiendo obras poéticas de carácter religioso. López-Rey recoge en su obra un comentario según el cual Aguiar fue autor de un poema a la Inmaculada Concepción incluido por Gabriel Bocángel y Unzuete en su "*Relación panegyrica del novenario celebre con que el orden de Alcántara solemnizó su cuarto voto*"⁶. Hemos buscado el libro en la Biblioteca Nacional y aquí recogemos el romance compuesto por nuestro artista:

⁴Sánchez Cantón: "Cómo vivía Velázquez", *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 71.

⁵Tomado de la "Enciclopedia Heráldica y Genealógica". García Caraffa, Madrid, 1932, IV y XLIV.

⁶López-Rey: "Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre", 1962, p. 485, hace referencia a la obra de Gabriel de Bocángel y Unzuete: "Relación panegyrica ...", 1653, p. 82, 82v. y 83. Sobre Gabriel Bocángel conocemos más datos que lo relacionan con Velázquez. En primer lugar, fue bibliotecario del

"Romance de D. Tomas de Aguiar, que en la elegancia de sus numeros testifica la merecida opinion de su dueño. Cantose el mismo dia.

*"Vuestra pura Concepcion,
Virgen, celebrar deseo,
Y aunque soy tan vuestro esclavo,
Depongo esta vez los hierros.
Mas si acaso dignamente
A celebrarla no acierto,
Quantos hierros cometiere,
Que son de esclavo protesto,
Examinando verdades
De misteriosos preceptos,
Fiada a la cortesía,
Libre esta verdad aduerto.
¿Quien duda, que retardais
Vos mesma el sacro Decreto;
Porque quereis fabricarle
de nuestros propios afectos?
Y que sois tan liberal,
Que por pagarlos de nuevo,
De lo que siempre gozasteis,
Algo nos dexais, que os demos.
No es possible, no es possible,
Que os halle mi entendimiento.
Algun merito, que falte
Nunca a los meritos vuestros.
Bien se, que fueron de gracia,*

Cardenal-Infante y así consta en el Libro de Ingresos de la Santa, Real y Pontificia Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, donde estampó su firma, como hermano nº 605, en el año de 1630 Vol. I, Año 1630). Palomino recoge un epigrama que dedica a Velázquez con motivo del retrato de una bella dama (ed. 1988, p. 233):

*"Llegaste los soberanos
ojos de Lisi a imitar,
tal, que pudiste engañar
nuestros ojos, nuestras manos.
Ofendiste su belleza,
Silvio, a todas desigual,
porque tú la diste igual,
y no la naturaleza.*

También alaba la cabeza de Martínez Montañés realizada por Velázquez en "La lira de las musas" en "Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzuete", ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, 1946, vol. I, pp. 251-2. Además, interviene en las comunicaciones y elogios que se hicieron a la "Silva topográfica" del poeta portugués Manuel de Gallegos, donde se describe el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, junto con otros sirvientes del Cardenal-Infante (Tormo, *B.S.E.E.*, 1911-12, p. 88).

*Y por esso mismo creo,
 Que no os nego Vuestro Hijo
 La gracia que yo os concedo.
 pero quien mas la dudare,
 Os confessarà à lo menos,
 Que si no fuerais tan pura,
 No le dierais vos el seno.
 Porque huierais replicado
 Al celestial Mensajero,
 Que en algun tiempo estuvisteis
 Expuesta de Dios al ceño.
 Y que para Madre suya,
 sin este infeliz defecto
 Criatura, no haviendo humana,
 Deuiera criarla luego.
 Mas possible me parece,
 Que dificultareis esto,
 Que el ser verdadera Madre,
 Virgen purissima, siendo.
 Y assi, pues vos no tuuisteis
 Este escrupulo, yo pienso,
 Que pudo tener por Fè
 Vuestra pureza sin riesgo."*

Al igual que le ocurriera a Alfaro, Tomás de Aguiar retrató a intelectuales del momento y ellos, a su vez, le dedicaron elogios escritos. Esto es lo que sucede con Don Antonio de Solís y Ribadeneyra, poeta e historiador, autor de la "Historia de la Conquista de México"⁷. Ambos publicaron sendas composiciones en el libro de Bocángel y Unzuete mencionado más arriba y, casualmente, ambos poemas se cantarían el mismo día, 29 de enero de 1653. Ceán Bermúdez⁸, es quien incluye el siguiente soneto dedicado por Solís a Tomás de Aguiar, con motivo de la terminación de un retrato que le pintó este último:

*"Artificioso estilo, que regido
 Discurre de ese espíritu elegante,
 ¿Como imitas el alma en mi semblante
 Y das tanta verdad à lo fingido?
 ¿Es acaso ese bronce colorido
 Cristal que vuelve idea semejante?
 Pero no, que mas acierto y mas constante
 Das razon y evidencias al sentido.
 Tan vivo me traslada ò represente
 Ese parto gentil de tu cuidado,*

⁷Es D. Antonio de Solís quien da su aprobación para que se publique el libro "Viaje del Rey Ntro. Sr. Don Felipe IV a la frontera con Francia" escrito por Leonardo del Castillo en Madrid, año de 1667. En él se dice que Antonio Solís era secretario de S.M., oficial segundo de Estado en la Secretaría de Estado y Cronista mayor de las Indias.

⁸Ceán Bermúdez: "Diccionario...", 1800, I, pp. 5-6.

*Que yo apenas de mi la diferencio.
Y si la voz le falta es porque intente
Al verme en su primor arrebatado
Copiar mi admiracion con su silencio."*

Obra

Es este un apartado tan novedoso como los anteriores en la biografía conocida de Tomás de Aguiar. Pocos eran los datos que se tenían de él y, todavía hoy, no existe nada seguro. Lázaro Díaz del Valle y, posteriormente, Ceán Bermúdez, alaban la excelencia de los retratos por él realizados. Díaz del Valle menciona los "*retratos por el natural*" mientras que Ceán hace referencia a "*retratos al óleo en pequeño*". Sería interesante conocer la fuente de Ceán y así podríamos atribuir, aunque fuera temporalmente, algunos cuadros de pequeño formato al discípulo de Velázquez. El hecho de que sus obras debían de alcanzar una calidad nada despreciable, nos lo muestra la existencia de un retrato suyo en el inventario de los bienes de Velázquez tras el fallecimiento de éste o, tal vez, un especial afecto hacia el discípulo.

Sea lo que fuere, hemos recogido dos obras relacionadas con nuestro pintor. La más segura es el retrato de Antonio de Solís. Se ha venido atribuyendo a Juan de Alfaro pero tan sólo por el hecho de que Palomino le atribuyó retratos de intelectuales del momento. Aquí recogemos un poema que Solís dedicó a Aguiar con motivo de la realización de un retrato aunque no se pueden descartar otras autorías, como apuntamos en la ficha correspondiente; el del Almirante Pulido Pareja de la National Gallery se incluye basándonos en deducciones sobre testimonios, como explicaremos en su lugar. De ser cierta la autoría de estas obras, no se puede dudar de la fuerte impronta velazqueña en el estilo de Aguiar, hasta el punto de que alguna de ellas, en concreto el retrato del Almirante, se ha considerado por muchos críticos como salida de la mano del propio Velázquez. Desgraciadamente, no hemos encontrado ningún retrato que hayamos podido identificar con el del Duque de Arcos a quien seguro hubo de retratar Tomás de Aguiar⁹. Se conserva un grabado en la Biblioteca Nacional de Madrid del Duque de Arcos como Virrey de Nápoles (Lám. 11.3); está fechado en 1646, el año anterior a la revuelta de Masaniello, tras la cual, el Duque fue sustituido en su puesto por Juan José de Austria. Pudo ser en este momento, tras su regreso a España, cuando Aguiar entró a su servicio como pintor.

⁹El Marqués del Saltillo publicó la tasación de cuadros de Doña Catalina Ponce de León y Aragón, casada con el Conde de Medellín e hija menor de nuestro Duque. En ella (1 de octubre de 1674) se encontraron varios retratos "Otro retrato del Duque de Arcos de cuatro varas", posiblemente su padre, y otros dos de Don Luis Ponce de León y Don José Ponce, de colegial, que fueron hermanos de la Condesa. Puede que alguno hubiera sido realizado por Don Tomás de Aguiar. (Ver Saltillo, *B.S.E.E.*, 1953, p. 232.

Datos cronológicos

- 1653.- Tomás de Aguiar publica un romance dedicado a la Inmaculada Concepción.
Gabriel de Bocángel y Unzuete, 1653, p. 82, 82 v. y 83.
- 1657.- Aguiar trabaja para el Duque de Arcos. Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón, 1933,
II, p. 339.

Catálogo

1.-(?) "Retrato de D. Antonio Solís de Ribadeneyra". L. 0,60 x 0,50. h. 1660. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

De busto largo, con traje de clérigo, pelo canoso, bigote y perilla; lleva anteojos. Viste sotana y manteo. Don Antonio de Solís (1610-1686) fue secretario de S.M., oficial segundo de Estado en la Secretaría de Estado y Cronista mayor de las Indias, autor de la "Historia de la Conquista de México". Carderera atribuyó el retrato a Juan de Alfaro al constar que éste pintó a varios ingenios de la Corte. El propio Carderera le calcula unos 50 años de edad en el retrato, lo que sitúa la fecha de ejecución hacia 1660, época de pleno apogeo de Aguiar, al decir de Díaz del Valle.

La existencia del poema de agradecimiento que compuso Solís para Tomás de Aguiar, añadido al hecho de que los dos cantaron el mismo día sus romances en honor de la Inmaculada, como señalábamos anteriormente, nos lleva a inclinar la autoría en favor de Aguiar más que de Alfaro. A éste último se le ha atribuido el cuadro por el testimonio de Palomino según el cual pintó literatos e intelectuales del momento. El retrato aparece grabado en la colección españoles ilustres de la Calcografía Nacional; publicado en la "Historia de la Conquista de Méjico", Madrid, 1783 y en la obra "España" por J. Espasa, p. 1209. Mercedes Agulló y Alfonso Pérez Sánchez, al estudiar la obra de Moreli y basándose en el grabado de la Biblioteca Nacional, apuntan la posibilidad de que el cuadro fuera del hijo de éste, Juan Vicente, al existir un cuadro con este nombre en el inventario realizado a la muerte del padre.

BIBLIOGRAFÍA: Carderera, 1877, nº 161, p. 59; Catálogo Lázaro, 1926 y 1927, I, nº 161, p. 103; Valverde Madrid, 1974, p. 185; Agulló-Pérez Sánchez, *A.E.A.*, 1976, XLIX, pp. 109-120.

EXPOSICIONES: "Velázquez y lo velazqueño", Madrid, 1960, nº 154, p. 123.

(Lám. 11.1)

2.-(?) "Almirante Pulido Pareja". L. 2,04 x 1,145. National Gallery, Londres, nº 1315. Inscripción en la esquina inferior izquierda: "ADRIAN/PVLIDOPAREJA".

De cuerpo entero, sobre fondo neutro, lleva sombrero, bengala y venera de Santiago en una pequeña medalla. Arrepentimiento en la pierna derecha.

El Almirante nació en Madrid en 1606. Hijo de José Pulido Pareja, natural de Ollas (Toledo) y Dña. Ana Ramírez de Arellano, natural de Madrid. Se distinguió en Las Antillas. Luchó con buen éxito en la batalla de Fuenterrabía (1638). Peleó en aguas de Cádiz contra la flota francesa mandada por el Almirante Marqués de Brezé (1640). Intervino en el combate naval de 1641 en el cabo de San Vicente. Volvió a América y, acerca de su muerte, se encontró el siguiente dato en la "Lista general de las flotas que vinieron a este puerto de Veracruz desde su conquista": "1660. La flota del general D. Adrián Pulido Pareja entró en 28 de Julio. Falleció el general Pulido y salió la flota en 16 de Mayo de 1661, gobernada por el Almirante D. Juan de Vicentelo". Falleció en Veracruz el 28 Julio 1660. En 1647 fue nombrado caballero de Santiago con cuya venera aparece tanto en el de Londres como en el de Bedford.

Atribuido a Mazo por Beruete y por Beruete y Moret. Allende Salazar rechaza esa opinión y dice que la cabeza pudo ser hecha por Velázquez y el resto por Juan de Pareja. Mayer sostiene que constituye un magnífico ejemplo de la manera exagerada con que Mazo

imita a Velázquez. Para Neil McLaren la atribución a Mazo es convincente y le recuerda el retrato ecuestre de Olivares del Metropolitan de Nueva York.

Palomino nos cuenta que Velázquez pintó el retrato de nuestro Almirante con pinceles y brochas de astas largas, *"de que usaba algunas veces, para pintar con mayor distancia, y valentía; de suerte, que de cerca no se comprendía, y de lejos es un milagro"* (ed. 1988, pp. 225-6). También nos dice este autor que el cuadro pertenecía al Duque de Arcos. Burke y Cherry (1997, pp. 963 y ss.) han publicado recientemente la tasación de pinturas del Duque de Arcos realizada el 16 de enero de 1694 por Alonso del Arco, y en ella no se registra el cuadro aunque sí gran número de copias. Pita Andrade, en el inventario de pinturas de 1784 propiedad de la Duquesa Cayetana, viuda en sus terceras nupcias del Duque de Arcos, recoge el siguiente asiento *"número 3 otro también de igual tamaño que el anterior, de un golilla, original de Juan de Pareja"* el cual ha querido identificar con el del Almirante, debiéndose la atribución a Pareja a una mala transcripción. Beruete y Moret considera mejor que el de la National Gallery el que pertenece al Duque de Bedford también en Inglaterra. Dado que el de Londres ha sido atribuido a un discípulo de Velázquez y dado que Tomás de Aguiar pintó para la Casa de Arcos, creemos más lógica la adscripción a éste que a otro cualquiera de los "velazqueños".

PROCEDENCIA: Ingress Abbey, Kent: John Calcraft (Venta Londres, 18-25 Junio 1788, lot 31, adquirido por Hudson). Londres: Benjamin Vandergucht London Castle, cerca de Salisbury, Wilts: Conde de Radnord (1790-1890). Londres, Nat. Gal. (adquirido por el Gobierno británico en 1890) como Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, nº 178; Beruete, 1898, pp. 90-3; id., 1906, p. 64; Beruete y Moret, 1909, pp. 76-83; Mayer, 1924, p. 61; Allende-Salazar, 1925, p. 285; Collins Baker, *The Connoisseur*, 1932, p. 159; Mayer, 1936, nº 357; Trapier, 1948, p. 250; Justi, 1953, pp. 508-512; Pantorba, 1955, pp. 228-232; Pita, Andrade, 1960, p. 412; López-Rey, 1963, nº 524; McLaren, 1970, p.55 y ss.; Angulo, 1971, p. 209; Gudiol, 1973, p. 208; E. Harris, 1982, p. 87; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

(Lám. 11.2)

CAPÍTULO III: DISCÍPULOS

JUAN DE ALFARO

Nos encontramos ante uno de los pintores estudiados que puede ser incluido dentro del grupo de discípulos más jóvenes de Diego de Velázquez, la diferencia de edad así lo prueba ya que era ésta de cuarenta y cuatro años. Niño prodigio, la inquietud del joven Alfaro, le llevó a desplazamientos continuos y a practicar distintas artes -fue poeta también- por lo que no parece que permaneciera mucho tiempo bajo la tutela del maestro. El contacto con éste en la Corte, le permitió copiar obras de Tiziano y Rubens, siguiendo, en sus retratos, la manera de Van Dyck.

Biografía

Gracias a Palomino, sabemos mucho de este artista y es que Alfaro fue quien animó al pintor bujalaceño a venir a Madrid, ayudándole a entrar en contacto con los ambientes pictóricos de la Corte. La biografía recogida en el "Museo pictórico" es una de las más extensas y ello ha permitido a los autores posteriores explayarse en la vida de quien, de no haber sido por este hecho, hubiera caído en el anonimato¹. De él escribieron Mayans y Siscar, Ponz, Ceán Bermúdez y Cruzada Villaamil sin aportar nada nuevo a lo ya recogido por Palomino².

Familia y nacimiento

Ya más recientemente, gracias a José Valverde Madrid, conocemos bastantes documentos que nos permiten contemplar un cuadro bastante aproximando de lo que fue la vida de nuestro artista³. Descendía Alfaro de una familia ilustre y conocida en la Córdoba del XVII; su abuelo, Enrique Vaca de Alfaro, fue médico y poeta, el primero que escribió un libro de cirugía de la cabeza⁴; su relación con Francisco Pacheco, a la que haremos referencia más tarde, sirvió de gran ayuda al nieto para entrar en contacto con Velázquez. El padre, Francisco, fue boticario y pintor. Esta última afición le llevó a colocar a su segundo hijo, Juan, en el taller de Antonio del Castillo, quien se convirtió en su primer maestro.

¹Palomino le dedica su Vida nº 157.

²Mayans y Siscar: "Arte de Pintar", 1776 apud Sánchez Cantón: "Fuentes...", 1933, p. 165; Ponz: "Viaje de España", ed. 1947, pp. 436, 450, 1482; Ceán: "Diccionario...", 1800, pp. 13-16 no se limita a hacer mención de los acontecimientos de su vida, sino que le considera vanidoso y critica su poca dedicación a la Pintura; Cruzada: "Catálogo...", 1865, pp. 32-33.

³Ver José Valverde Madrid: "El pintor Juan de Alfaro", *Separata de "Estudios de Arte Español"*, CSIC, Sevilla, 1974.

⁴La obra se titula "Proposición Chirúrgica" y fue publicada en Sevilla en 1618; otra obra, también publicada en la capital hispalense en 1617 se tituló "Justa Poética a la pureza de la Virgen Nuestra Señora".

Del abuelo, heredó nuestro pintor la afición por la escritura ya que, además fue poeta, aspecto al que dedicaremos un capítulo aparte. El amor por las letras lo compartió con su hermano mayor, Enrique, médico, como su abuelo y tocayo, así como historiador de la ciudad de Córdoba. Valdés Leal retrató a este último, conservándose el cuadro en una colección privada madrileña⁵.

Nació Juan de Alfaro y Gámez en Córdoba, el 16 de marzo de 1643 siendo bautizado en la iglesia parroquial de San Pedro y teniendo como padrino a D. Gonzalo de Cárdenas, del hábito de Calatrava⁶. La madre, Melchora de Mellado Gámez, residía, con su esposo e hijos, en la collación de San Pedro. Por testigos firmaron el licenciado Gonzalo de la Vega, presbítero, Alonso de Casas Rubio y Luis Collado Aguayo. El bautizo lo celebró el licenciado Bartolomé Mohedano, rector de la iglesia de San Pedro. Fue el segundo hijo de una familia de cinco hermanos, Enrique, Juan, María, Catalina y Jacinto según declara en el testamento su padre, el 16-VIII-1645⁷.

Motivo por el cual entró en contacto con Velázquez y primera estancia en Madrid

Tras los años de aprendizaje con Antonio del Castillo, el joven Juan marchó a Madrid convirtiéndose en discípulo de Velázquez, lo que le sirvió para estudiar y copiar las obras de las Colecciones Reales -Ticiano, Rubens- además de tener la oportunidad de adquirir la manera del pintor sevillano. Aún así su estilo, según sus biógrafos, se decantaría hacia la manera de Van Dyck. Palomino señala que hizo retratos pequeños que no se podían superar.

Palomino nos cuenta que envió el padre a Alfaro a la Corte acompañado de suficientes recomendaciones para que entrara bajo la disciplina de Don Diego Velázquez aunque no nos menciona los nombres de las personas a quienes iban dirigidas. Una de ellas le hubo de venir, sin duda, a través de su abuelo Enrique Vaca de Alfaro quien, a pesar de nacer en Córdoba, residió en Sevilla, ciudad en la que mantuvo relaciones con Francisco Pacheco. En el propio "Arte de la Pintura", el suegro de Velázquez recoge un soneto de Vaca de Alfaro; además, le encarga la traducción de un epigrama latino y en el "Libro de Retratos" incorpora unos versos suyos en honor del doctor Bartolomé Hidalgo⁸. El propio Velázquez pudo conocer al doctor ya que sus libros fueron publicados en 1617 y 1618 ("Justa Poética a la pureza de la Virgen Nuestra Señora" y "Proposición Chirúrgica", respectivamente) fechas en las cuales el pintor de Felipe IV se encontraba todavía trabajando en el taller de su suegro.

De 1658 es la relación de las obras de El Escorial que publicara, en Italia, Juan de Alfaro a la memoria de Velázquez. La veracidad de esta publicación ha sido muy discutida. De ser auténtica, habría visto la luz cuando Alfaro contaba diecisiete años de edad. ¿Podría haber ido a Italia en un viaje de estudios? Palomino nada dice al respecto lo que extraña ya

⁵El retrato aparece recogido en Valdivieso E.: "Catálogo de la Exposición de Valdés Leal", Museo del Prado, 1991, pp. 88-89. Presenta interés por ser uno de los pocos retratos de Valdés Leal que han llegado hasta el presente y por pertenecer a la primera producción cordobesa. En el cuadro aparece un joven Enrique, de unos veinte años de edad, de medio cuerpo y, reflejando una edad superior a causa de la severidad de la mirada.

⁶Ver Valverde Madrid, op. cit, p. 193.

⁷op. cit., pp. 164-5.

⁸Ver Pacheco, F.: "Arte de la Pintura", p. 413 y Nota 2 de Bonaventura Bassegoda donde se recoge el libro en el que aparecen publicados, ver Palau, "Manual del librero, ad vocem".

que conocía perfectamente la vida del artista cordobés. Es este uno de los principales motivos para mantener la falsedad de dicha Memoria.

Meses más tarde, el 22 de marzo de 1661, Enrique Vaca de Alfaro otorga un poder, al procurador Alonso de Vergara, en su propio nombre y en el de su hermano Juan para que pueda aparecer en juicio y haga información "ad perpetuam memoriam" probando su filiación y descendencia de sus abuelos⁹. Fue firmado ante el escribano Juan Francisco Vargas Ojero siendo testigos Alonso de Vergara y Tomás Padilla, procuradores y Juan Cañasveras, todos ellos vecinos de Córdoba. Los solicitantes declaran ser médico y vecino de Córdoba -Enrique- y residente en Madrid -Juan-. El poder fue utilizado para comprobar la filiación de ambos hermanos y es que Juan quería demostrar que era de ilustre familia, pues pretendía ser familiar del Santo Oficio¹⁰. Esta pretensión tal vez pudo verse impulsada por las propias pretensiones nobiliarias del pintor de Cámara y el fallecimiento del mismo que pudieron llevar a Alfaro a plantearse nuevas perspectivas profesionales.

Regreso a Córdoba y encargos en aquella ciudad

Poco después, Palomino nos dice que, cuando aún no tenía veinte años de edad -h. 1661-3-, es decir, al poco de la muerte de Velázquez, regresó a Córdoba. Allí permanecería una temporada y de esta época son sus cuadros del claustro de San Francisco. El que Alfaro no consiguiera el puesto que deseaba en la Corte no fue obstáculo para que llegara a su ciudad natal envuelto en un gran prestigio, a pesar de su juventud. Esta fama le hizo envalentonarse y de ahí la anécdota relatada por Palomino según la cual los cuadros del claustro de San Francisco fueron firmados como "*Alfaro pinxit*" mientras que su anterior maestro, Antonio del Castillo, quien consiguió que le encargaran una de estas obras, plasmaría un "*non pinxit Alfarus*" en un ataque directo contra la pretensión de su engreído discípulo. En resumen, una etapa prolífica debida a la fama adquirida por el período de aprendizaje realizado en Madrid. También en esta época, según Palomino, comienza los retratos de obispos para el Palacio Episcopal de Córdoba que iría completando a lo largo de su vida.

La constatación de la estancia en Córdoba durante un cierto período nos lo demuestra el hecho de que en 1666, el 28 de diciembre, contrajo matrimonio en la ciudad califal con Isabel de Heredia, hija de D. Juan Sáenz de Heredia y Ana Fernández de Prado, residentes en la collación de Santo Domingo y naturales de Madrid¹¹. ¿Los conocería Alfaro de su estancia en la capital? Que era un matrimonio entre personas de clase acomodada se deduce del nombre de los testigos y del sacerdote. Firmaron Don Juan Aguayo, Marqués de Santaella, del hábito de Alcántara y D. Juan de Alarcón, del hábito de Calatrava, oficiando la ceremonia D. Gabriel de Huarte, racionero de la Iglesia de Córdoba y Secretario de Fray José Antonio Francisco de Alarcón, Obispo de dicha ciudad. Se celebró el enlace en la parroquia de Santo Domingo de Silos. Residirían en la calle Pedregosa, donde Alfaro había arrendado una casa el 24 de junio de 1666 a D. Alonso de Gaete Blancas, familiar del Santo Oficio de la Inquisición quien, con el devenir del tiempo, se convertiría en su segundo suegro,

⁹Ver Valverde Madrid, op. cit., p. 194.

¹⁰op. cit., p. 183.

¹¹ op. cit., pp. 195-196; la carta de dote entregada por el suegro a Juan de Alfaro está publicada por el mismo autor en la misma obra y mismas páginas.

conservándose la carta de dote de Juan de Alfaro, 10-I-1666, por la cual éste recibió de su suegro más de 12000 reales¹².

De vuelta en Madrid. Vida social

Este matrimonio le trajo suerte a nuestro pintor ya que poco después le vemos en Madrid de nuevo en esta ocasión ostentando el cargo de Administrador de Rentas Reales - quién sabe si gracias a sus suegros y a los posibles contactos de éstos en la Corte. Es el momento de obras importantes como "El Ángel de la Guardia" del Colegio Imperial o la "Asunción de la Virgen" pintada en 1668 (Iglesia de los Jerónimos en depósito del Museo del Prado). Palomino nos cuenta que en este momento decae la pintura y, ya sea por esto o porque Alfaro pretendía otros honores, firmó este cuadro como "*picturae studiosus*", "aficionado a la pintura". Fue ésta la época en la cual entró en contacto con figuras importantes de los ambientes madrileños, el Regidor D. Pedro de Arce, caballero de Santiago, albacea en el segundo testamento de Alfaro y coleccionista de obras de Velázquez y Dña. Antonia Arnolfo, su esposa, a quienes retrató, así como al padre Mateo Moya, de la Compañía de Jesús¹³. La vida social desarrollada en casa de Pedro de Arce llevó a Alfaro a realizar retratos de hombres eminentes y poetas insignes de entre los cuales se conserva el retrato de Pedro Calderón de la Barca. Según Palomino, en estas reuniones nuestro pintor brilló con luz propia debido a su afición a la poesía, música, historia y representación¹⁴; de estos años son las recopilaciones de datos sobre la vida de Velázquez, Céspedes y Becerra que fueron los utilizados por Palomino en sus "Vidas".

Es este el momento en el que entró en contacto con quien sería su más importante mecenas: el Almirante de Castilla, Juan Gaspar Alonso Enríquez y Cabrera, Duque de Medina de Ríoseco para quien llevó a cabo la restauración de cuadros de grandes artistas de Europa, convirtiéndose en el conservador de la colección de pintura del aristócrata. Para él también pintó Alfaro paisajes y, ello para la Casa de la Huerta que poseía el Almirante justo al lado del convento de Agustinos Recoletos. A todo esto sería ayudado por Diego Ungo, según recoge Palomino, aunque éste sólo se dedicase a preparar los lienzos¹⁵.

Como podemos comprobar, el período comprendido entre h. 1667-1675 es una época de esplendor para este joven que cuenta entre veinticuatro y treinta y dos años de edad. A partir de este momento y hasta su muerte acaecida cinco años más tarde, en 1680, se sucede un espacio de tiempo caracterizado por desplazamientos continuos en busca de una fortuna que le va dejando de lado.

Destierro del Almirante de Castilla. Segundo matrimonio, en Córdoba

¹²op. cit., p. 195-196.

¹³Palomino, (ed.1947, pp. 101-102), al referirse a la casa de Don Pedro de Arce dice que era donde "*se deleitaba con singular afición a todas las musas,, y a donde concurrían los más lucidos ingenios de aquel tiempo*"

¹⁴Ver Palomino, ed. 1988, p. 368. De esta variedad de ocupaciones y de los frecuentes traslados de residencia es de lo que se queja Ceán quien le considera vanidoso y critica su poca dedicación a la pintura.

¹⁵Sobre lo conservado de Diego Ungo, ver Capítulo "Otros velazqueños".

En 1675, fallece la que fue primera esposa de Alfaro, Isabel de Heredia y regresa a Córdoba acompañando a D. Gaspar de Herrera, paisano suyo y jurado de dicha ciudad. Allí retrató a la familia de D. Juan Morales y conoció a Palomino, por entonces estudiante de Teología. No pareció haber encontrado lo que buscaba y vuelve a Madrid donde recibió una desagradable noticia: el Almirante de Castilla es desterrado a Medina de Ríoseco y nuestro pintor se niega a acompañarle alegando querer contraer nuevo matrimonio en Córdoba.

El matrimonio celebrado tuvo como novia a Manuela de Navas y Collantes, su prima según Palomino, pero no se conserva documento ninguno acreditativo. Sí está publicada la partida de bautismo del único hijo del matrimonio, Alfonso Alfaro, nacido el 29 de noviembre de 1679¹⁶. El niño fue bautizado por D. Francisco Valenzuela, a quien le dio permiso el Licenciado Antonio Núñez, cura párroco de San Pedro, lugar donde se celebró la ceremonia. Fue padrino el Licenciado Alonso de Córdoba y los testigos Francisco de Alfaro, su abuelo, D. Rafael de Aguilar y D. Rafael Caffete. Con el correr del tiempo, Alfonso llegó a ser capellán y testó en nombre de su madre a la muerte de ésta, el 11-XII-1704¹⁷. Todavía la suerte le es a Alfaro favorable y realiza las pinturas del Monumento de Semana Santa de la Catedral así como un retrato de Fray Alonso Salizanes, obispo de Córdoba y de varios más que le precedieron para la galería de obispos del Palacio Episcopal.

Enfermedad y muerte

Un año más tarde encontramos al artista cordobés de nuevo en Madrid, esta vez ya enfermo de hipocondría y mal de pecho. No tiene encargos y Palomino relata como buscaba trabajo en las tiendas de pintura.

El 30 de abril de 1680, todavía en Córdoba y ante el escribano Juan del Hierro, redacta su primer testamento¹⁸. Se declara vecino de la collación de San Pedro, y deja como tutora de su único hijo a su esposa, Manuela de Navas¹⁹. Lega un retrato de mujer de Antonio Moro al Almirante de Castilla, quien lo rechazó, sin duda por estar todavía enfadado al no haber querido acompañarle al destierro de Medina de Ríoseco. A su vez, pide que se ajusten con D. Gabriel Ugarte unas pinturas para el Monumento; debe a D. Diego de Castro, jurado de la ciudad de Córdoba, algún dinero; solicita se le de a D. Miguel de Vega de la Serna una "Concepción" de Carreño; a María de Cabrera, su prima y mujer de Diego de Castro, le regala un "San Antonio" de Lucas Jordán y a su hermano Melchor le nombra heredero de los dibujos de Orrente²⁰; por último, a D. Alonso de Aguilar Fernández de Córdoba pide se le de una cabeza de filósofo que tiene de Tiziano.

¹⁶Valverde Madrid, p. 198.

¹⁷op. cit., p. 203.

¹⁸Valverde Madrid, p. 187.

¹⁹Obsérvese como aquí ya Alfaro ha cambiado su apellido y pasa a ser llamado Vaca de Alfaro.

²⁰Este hermano era el más pequeño ya que, en el testamento del padre de Alfaro, fechado el 16 de agosto de 1645 -Valverde Madrid, p. 193-, éste declara tener cinco hijos: Enrique Vaca Mellado, Juan Vaca, María, Catalina, Jacinto. Juan nació en el 43, con lo que tenía dos años cuando su progenitor testó y la familia se vio incrementada posteriormente. Melchor fue familiar del Santo Oficio de la Inquisición conservándose su expediente lo contrario de lo que ocurre con Juan de quien Palomino dice fue Notario de la Inquisición (Ver Valverde Madrid, op. cit., p. 187). En los Capítulos del presente trabajo dedicados a Puga y Burgos Mantilla hemos comprobado la cantidad de dibujos y estampas que también

El inventario de los bienes, según este primer testamento, se ha de realizar ante D. Juan Camacho de la Castellana, alcalde ordinario y firman como albaceas: Francisco Vaca de Alfaro, y Dña. Melchora de Gámez y Cabrera, sus padres; Manuela de Navas y Ceballos, Miguel de Vega y Serba, provisor y vicario general, Alfonso de Aguilar Fernández de Córdoba, su compadre y Diego Fernández de Castro, vecino y jurado.

En el segundo testamento (4-XII-1680), ya en Madrid, Juan de Alfaro deja como albaceas a Don Pedro de Arce, y Don Gaspar de Herrera, declarándose, a su vez, familiar del Santo Oficio de la Inquisición²¹. Por fin, tras un triste suceso relatado por Palomino, según el cual se incendia un piso bajo y tienen que sacar a la calle al pintor y a su esposa, enfermos ambos, fallece Alfaro el 7 de diciembre de 1680. La partida de defunción se encontró en la parroquia de los Santos Justo y Pastor²²; en ella se indica que falleció en la calle de la Cabeza, casas de los Pizarros, enterrándose en secreto en la Merced Calzada y dándose a la fábrica de San Justo y Pastor, sesenta y seis reales. Esta partida niega el enterramiento en San Millán que recogiera Palomino. Como dato que le acerca a otros "velazqueños", como Puga o Palacios, pide ser amortajado con el hábito de San Francisco²³.

Tras la muerte de su esposo, Manuela de Navas Ceballos regresa a Córdoba residiendo en la calle de la Ceniza. Otorga un poder para testar ante José de Góngora, el 18 de enero de 1702 en favor de su hijo, que era sacerdote, para que éste pueda ordenar su testamento²⁴. Éste tiene fecha de 7-XII-1702 y en él Manuela deja a sus hermanas, Bernarda, Luisa y Mariana Gaete, 100 r. Muere el 4 de diciembre de 1702. Se conserva también el testamento de una hermana de Alfaro: Micaela²⁵, tal vez la María mencionada en el testamento del propio padre (1645) y de un sobrino, Mateo Miguel de Sanlloriente²⁶.

La relación con el Almirante de Castilla. Posible parentesco.

Palomino, en su biografía del artista cordobés, hace hincapié en la relación de éste con el Almirante de Castilla y Conde de Medina de Ríoseco, Juan Gaspar Alonso Enriquez de

ellos poseían, así como el intercambio de las mismas a través de las ventas de dichos dibujos y estampas en las almonedas celebradas tras el fallecimiento de los artistas.

²¹Ver Valverde Madrid, op. cit., p. 187. En la Nota anterior decíamos que no se conserva el expediente de Juan de Alfaro. Por lo que respecta a los albaceas, los dos son amigos de Alfaro, para Don Pedro de Arce pintó la serie de hombres ilustres y poetas, además de retratos del propio Arce y de su esposa Doña Antonia Arnolfo; en la casa de éstos destacó Alfaro por su ingenio en las reuniones de hombres ilustres que allí se celebraban. Don Gaspar de Herrera era paisano de nuestro pintor y jurado de la ciudad de Córdoba y con él regresó a esta ciudad en 1675 según cuenta Palomino; es éste el período en que ambos pintores entran en contacto.

²²La partida se recoge en el fol. 143, Libro 1 de difuntos de dicha parroquia. Ver, en este sentido, Valverde Madrid, op. cit. pp.198-200.

²³Ver Valverde Madrid, op. cit., p. 187; Puga declara su intención de profesar en la orden franciscana y que su cuerpo sea llevado por los hermanos de la Venerable Orden Tercera, aunque luego cambia de opinión (Caturla, 1952, nº 4, p. 32. Palacios solicita su cuerpo sea acompañado por doce religiosos de la orden de San Francisco calzados así como por los hermanos de Antón Martín (San Juan de Dios), ver Barrio Moya, 1987, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*", Valladolid, p. 429

²⁴op. cit., p. 202.

²⁵op. cit., p. 204.

²⁶op. cit., p. 203.

Cabrera (1623-1691)²⁷. Una relación que debió comenzar durante el período de apogeo del pintor en Madrid, 1667-1675, e iría decayendo debido a la ingratitud de Alfaro. Durante este período, Juan de Alfaro vivía en la casa del Almirante y pintó para él incluso algunos paisajes pequeños. A su vez, tendría a su cargo las obras de restauración de cuadros de artistas conocidos extranjeros que se encontraban en la Casa de la Huerta, próxima al convento de Agustinos Recoletos, en Madrid²⁸. La relación decayó cuando Alfaro se negó a acompañar al Almirante en su destierro a Medina de Ríoseco pretextando una inminente boda en Córdoba. A pesar de su arrepentimiento poco antes de morir, que le llevó a dejar al Almirante un cuadro en herencia -un retrato de señora de Antonio Moro-, Enríquez de Cabrera no quiso ni recibirle ni aceptar el presente²⁹.

La relación con este miembro de la nobleza no es casual, parece que hubo más que una mera coincidencia y que la relación Almirante-Alfaro se pudo deber a lazos familiares por vía materna.

La madre de Alfaro, Melchora de Mellado y Gámez, aparece en el primer testamento de su hijo como Melchora de Gámez y Cabrera³⁰. En la "*Lyra de Melpomene ...*" escrita por Enrique Vaca de Alfaro y publicada en Córdoba en 1666, al dedicar distintos sonetos a sus parientes, vemos el siguiente encabezamiento:

*"Al licenciado Bernardo Cabrera de Page, I Gamez ... mi tío Gámez
famoso sin igual Cabrera"*³¹.

La conclusión es sencilla: la familia materna de Alfaro estaba entroncada con los Cabrera. Sería interesante conocer el grado de parentesco entre ellos, pero de lo que no cabe duda es de que existía. Aparte de la relación que ya hemos mencionado entre el abuelo de Alfaro y Pacheco, lo que ayudó al joven, este posible parentesco también le sería muy beneficioso, ya que le permitió llegar a la Corte, en su segundo viaje, tras el fallecimiento de Velázquez, con recomendaciones precisas para alguien quien, como el Almirante de Castilla, era un gran aficionado a la pintura³². A pesar de todo, el Almirante llegaría a perder la

²⁷Otro Cabrera famoso de este momento fue el Duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León y Cabrera, para quien pintaba Tomás de Aguiar, estudiado en otro capítulo del presente trabajo.

²⁸Toda la familia era muy aficionada a la pintura. Antonio Arias tasó en 1647 la colección de pinturas del antepenúltimo Almirante de Castilla, padre del relacionado con Alfaro (Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 14). La colección del que nos ocupa, Juan Gaspar, fue también considerable; desgraciadamente, en la tasación, realizada por Claudio Coello el 17 de noviembre de 1691, no se menciona ningún cuadro de Alfaro, aunque tuvieron que ser suyos, por lo menos alguno de ellos (Ver Burke y Cherry, 1997, pp. 892 y ss, doc. 117). El último Almirante, hijo de Juan Gaspar, poseía una impresionante colección de 938 pinturas (Ver Fernández Duro, 1903, pp. 188-210). La colección de los Almirantes es mencionada también por Carducho (apud Sánchez Cantón: "Fuentes", 1933, II, p. 100; Palomino, ed. 1947, p. 1002; Ponz, p. 421; Cruz Bahamonde, X, p. 552).

²⁹Ver Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 187.

³⁰Ver, en este sentido, Valverde Madrid, op. cit., p. 193 para la partida de nacimiento de Alfaro, donde su madre queda anotada como Melchora Mellado y Gámez y pp. 198-200 para el testamento en el cual el segundo apellido es Cabrera.

³¹M^{ra} C. García Sáiz: "De la falsa existencia de un pintor colonial 'mexicano'", *Revista de Indias*, 1976, nota 7.

³²Palomino reconoce que Alfaro llegó a la Corte con recomendaciones importantes que le buscó su padre y que serían, sin duda, Velázquez y el Almirante de Castilla (Ver Palomino, ed. 1988, p. 365).

confianza depositada en él y lo que en un principio hubo de ser una ventaja notable, se convirtió en desprecio, llevándole a morir en la pobreza.

La afición poética. Sus escritos en prosa.

Palomino nos dice de Alfaro que "*era sumamente aficionado a la poesía, música, historia y representación*"³³, todo ello lo hereda el pintor de su propia familia. Ya mencionamos que su abuelo, Enrique Vaca de Alfaro, había escrito varias obras. Su hermano mayor, Enrique como su abuelo, además de médico, era poeta y entre ambos escribieron alguna que otra composición. Esta afición la encontró Alfaro en la casa de su primer maestro, Antonio del Castillo Saavedra, quien, en 1651, intervino en la celebración de la concesión papal que permitía llevar a cabo el rezo de San Rafael en todo el obispado cordobés, consiguiendo este artista el segundo premio.

Las personas con las que entró en contacto en la Corte, también escribían. El Almirante de Castilla, por ejemplo, dejó a la posteridad unas notables memorias en "Fragmentos del ocio" (1683) a las que añadió dos "Representaciones", una al Rey Felipe IV y otra a la Reina Doña Mariana y unas "Reglas para torear o arte de rejoncillos".

Estas influencias, además de sus contactos con escritores y literatos del momento en casa de Pedro de Arce, montero mayor de Felipe IV, gran aficionado a las artes en general y a los cuadros de Velázquez en particular - en su casa se encontraron "Las Hilanderas"-, hicieron de Alfaro un escritor de poesía muy próximo a los estilos culteranos, con abundantes referencias mitológicas y eruditas³⁴.

De entre lo más interesante de su poesía, destacan las continuas referencias que a él hace su hermano, Enrique, en sus escritos. En la "Lyra de Melpomene"³⁵, aparte de dedicar el libro a Velázquez, Enrique Vaca de Alfaro escribe la siguiente composición en honor de su hermano Juan:

Soneto.

*Insigne Alfaro tu pincel aspira
en esa facultad excelsa y rara
a ser con perfección la luz más clara
que Lyra Delio en quanto alumbra y gira.
Si pintas un jardín ámbar respira
y si a el Cielo enojado ya dispara
del capote o embozo de su cara
rayos de Marte en repetida ira.
Pintas los coloridos de la Aurora
con tan vivos matices y primores
y tu mano de suerte los colora,*

³³Palomino: "Museo Pictórico...", ed. 1988. p. 368.

³⁴La amistad con Pedro de Arce debió de ser considerable ya que éste firmó como albacea en el segundo y definitivo testamento de nuestro pintor.

³⁵Sánchez Cantón: "Fuentes literarias...", p. 490.

*Que no exceden sus vivos resplandores
a los que tu pincel insigne dora
que los de tu pincel aun son mayores."*

Por su parte, Juan responde a su hermano con varias composiciones recogidas en los libros de este último. En la obra de Enrique Vaca de Alfaro titulada "Polymnia"³⁶ encontramos la siguiente composición del hermano pintor:

*"En asunto tan sagrado
Enrique dulce, regalas
y a Varonio fino igualas
hoy feliz le has imitado
elegante has ilustrado
esta tan confusa historia
ya merece tu memoria
que en los anales se escriba
y que en los pórfidos viva
por tu pluma tanta gloria."*

En otra obra de su hermano, "Festejos de Pindo" de 1662³⁷, vuelve Juan a publicar otra composición:

*"El clarín de la fama sonoro
que ocupa la región del aire puro
duplique en tus acentos tu seguro
famoso Enrique, cordobés dichoso
pues sólo tu escribir majestuoso
es, del Parnaso, timbre, norte y muro,
el Helicón desde hoy, si antes fue impuro,
puro le mira, espejo luminoso.
Apolo que por tus signos tu luz gira
si tu lira te dio con franca mano
también te dio la ciencia que a Galeno
para que con tu pluma y con tu lira
segundo Apolo fueses, nuevo Jano
y en ambas ciencias conceptos lleno."*

Otra de las alabanzas, no sin cierta exageración, que Juan le dedica a Enrique, se recoge en la "Lyra..."³⁸ escrita por el médico:

³⁶Tomado de Valverde Madrid, op. cit., p. 184.

³⁷op. cit., p. 184.

³⁸García Sáiz: op. cit., p. 184.

*"A Hipócrates que fue el honor de Chio,
y a el esplendor de Pérgamo Galeno,
imitas en obrar de ciencias lleno,
y alcanças de Demóstenes el brío.
En la eloquencia, gala y señorío,
a el docto Cicerón del ocio ageno,
a Ovidio en el pensar grave, y sereno,
y a el grande Homero en el caudal qual Río.
Al Dante excedes con excelso buelo,
al Petrarca en lo dulce y lo sonoro,
al Dolce Ludovico en el desvelo.
Con que tu Lyra sobre lineas de Oro
suspende la armonia de este Cielo,
después que asiste en el Pimpleo Coro."*

Continuando con la obra literaria del artista cordobés, escribió también en prosa y en honor de Velázquez, el epitafio a la muerte del pintor de Cámara de Felipe IV, esta vez en colaboración con su hermano Enrique y en latín³⁹. Esto nos habla de un posible viaje del mayor de los Alfaro a la Corte ya que Juan, en la fecha de fallecimiento de Velázquez, residía en Madrid y permaneció en la Corte una temporada. La "Lyra de Melpomene..." está dedicada al pintor sevillano como ya señalábamos anteriormente, en ella Enrique Vaca de Alfaro compone los siguientes versos en honor del maestro de su hermano, lo que nos indica, como señala M^a C. García Sáiz, una ayuda del pintor de Cámara a los dos hermanos Alfaro:

*"Y assi en premio de mi afecto
entre las glorias que vives,
yo me granjeo un Mecenas,
quando mi hermano un Anchises"⁴⁰*

La relación de Juan de Alfaro con escritores y eruditos a los que además retrató, hizo que éstos agradecidos por el retrato, le regalasen con sus composiciones. Es el caso de don Alonso de Alarcón, canónigo de la Santa Iglesia de Ciudad Rodrigo quien le dedicó un soneto al pintor, admirándose de su juventud ya que contaba Alfaro trece años de edad en esos momentos⁴¹:

*"Y tu Pincel con tanta valentía
desde mi original copia el traslado
que estudioso el primor, fino arrojado*

³⁹Palomino: Vida 106 sobre Velázquez, pp. 270-271.

⁴⁰M. C. García Sáiz: "De la falsa ...", *Revista de Indias*, 1976, pp. 281-2.

⁴¹Recogido por Enrique Vaca de Alfaro: "Lyra de Melpomene...", Córdoba, 1666. Publicado por Sánchez Cantón: "Fuentes...", 1933 y M.C. García Sáiz: "De la falsa...", p. 490.

*a la naturaleza desafía.
 Equivocado yo me suspendía,
 al mirarme, mas vivo en lo pintado,
 y en fuerzas en ti espíritu elevado
 se quiso hacer verdad la fantasía.
 Si quando estudias, tanto Alfaro alcanzas,
 que en tu edad juvenil, docto te veo,
 dando al arte esplendor con tu destreza.
 Crece en años feliz, no en esperanzas
 que ya exceden las obras al deseo
 pues tu Pincel acaba cuando empieza."*

Don Miguel de Colodrero y Villalobos solicita un cuadro de nuestro pintor, con el tema de la Caridad. Recoge en décimas una forma humorística de petición⁴²:

*"Alfaro el precio templad
 en esse Lienço que espero,
 porque diga mi dinero,
 que me hazéis Caridad.
 El pedir es crueldad
 de Calderilla un almud,
 proceded con rectitud,
 y sea el golpe más blando,
 que a la Caridad pintando,
 es fuerça que hagáis Virtud.
 No ignoro aunque soy necio
 que vuestra Pintura rara
 a la Rota se equipara
 en lo de no tener precio,
 con un aplauso muy recio,
 a vos de nùmen altivo
 estos Lyricos escribo:
 porque el precio minoréis,
 pero pienso que diréis
 que en vos lo pintado es vivo.
 Sin duda Don Juan de Alfaro
 cuyo pincel es divino
 que compráis muy caro el lino
 pues dais el lienço tan caro.
 Hablaros quiero más claro,
 la chanza baste y no sobre
 cargas de sellado cobre
 por vuestra pintura diera
 amigo si las tuviera, mas
 mas soy poeta, ergo pobre."*

⁴²Las últimas décimas recogidas por Sánchez Cantón: op. cit.; el resto M.C. García Sáiz, op. cit., 1976, pp. 278-279.

También cultivó el artista cordobés la prosa, muestra de ello son los apuntamientos sobre la vida de Velázquez, Pablo de Céspedes y Becerra que permitieron a Palomino añadir datos a sus "Vidas". En concreto, los "Discursos" de Céspedes, según señala Sánchez Cantón⁴³, fueron hallados y hechos copiar por el pintor para Dña. Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, la misma dama a quien dirigió su tratado de la "Pintura Sabia" Fray Juan Rizzi. Del manuscrito de Alfaro -hoy en paradero desconocido- y del "Arte" de Pacheco se sirvió Ceán Bermúdez para publicar las reliquias de los escritos de Céspedes⁴⁴.

Pero el escrito en prosa que más ha dado que hablar ha sido la "Memoria de las pinturas que el Rey Felipe IV envió al Monasterio del Escorial", descritas y colocadas por Diego de Velázquez y publicadas por Juan de Alfaro⁴⁵. En general, la memoria ha sido criticada y rechazada como auténtica. Cruzada Villaamil en sus "Anales...", critica las imprecisiones que, según él, comete respecto de Velázquez⁴⁶. Armstrong acepta la pérdida de dicha Memoria al considerar que los apuntes publicados en 1871 por Adolfo de Castro no eran muy fiables⁴⁷. Por su parte, el Marqués de Lozoya considera que la Memoria es una mistificación posterior⁴⁸.

La Memoria son unas cuantas páginas donde se recogen los cuadros que Velázquez situó en la sacristía y antesacristía de la sala capitular y salilla del Monasterio de El Escorial y que no dejan de ser una copia de la descripción breve que del Monasterio hiciera el P. Francisco de los Santos.

Por lo que respecta a Alfaro y su relación con la Memoria, tenía el pintor quince años cuando se publicó. No se sabe el año exacto en que llegó a Madrid, bien pudo ser por entonces ya que era una buena edad de aprendizaje. La incógnita que se podría haber planteado, especialmente dada la precocidad del artista, es si estuvo Alfaro en Italia, a lo que nos responde Palomino quien nada dice al respecto. Sería muy extraño, dada la importancia que se le daba al viaje a Italia, que a Palomino se le hubiera pasado por alto el mencionarlo. Por este hecho y, siguiendo con el resto de las opiniones recogidas, no se puede considerar la Memoria como un documento auténtico⁴⁹.

Estilo

⁴³Sánchez Cantón: "Fuentes...", 1933, p. 4.

⁴⁴Ceán: "Diccionario...", 1800, Apéndice al Tomo V, pp. 267-352.

⁴⁵"Memoria de las pinturas que la Majestad Católica del Rey Ntro. Sr. Don Philipo IV envía al Monasterio de San Laurencio El Real del Escorial...", 1658, *Varia Velazqueña*, II, 1960, pp. 294-299.

⁴⁶Ver Cruzada: "Anales ...", 1885, p. 214.

⁴⁷"The life of Velázquez", London, 1896.

⁴⁸M. de Lozoya: "Hª del Arte Hispánico", 1945, IV, III, p. 336.

⁴⁹Más que en relación con una supuesta gloria de Alfaro, la Memoria parece estarlo con Velázquez. El hecho de que se publique en 1658 y sea en ese mismo año, el 12 de junio, cuando el Rey concede el hábito de Santiago a su pintor de Cámara, honra que ya se incluye en el escrito de Alfaro, produce la impresión de que es intención del sevillano dar a conocer sus méritos. Por otra parte, se publica en Italia como si se quisieran dar a conocer allí los méritos de un artista que había retratado a un Papa, y era miembro de congregaciones y academias romanas.

Palomino es quien nos define el estilo de Alfaro como muy próximo a Van Dyck, y los autores posteriores que han analizado sus obras también señalan esa misma influencia. A su vez, nos dice que copió los originales de Tiziano y Rubens de las Colecciones Reales, lo que nos está marcando una tendencia muy clara. También puede servirnos su primer testamento, ya estudiado más arriba, redactado el 30 de abril de 1680, por el cual sabemos que poseía una "Concepción" de Carreño, un "San Antonio" de Lucas Jordán, dibujos de Orrente y una cabeza de filósofo de Tiziano; queriendo regalar al Almirante de Castilla una cabeza de mujer de Antonio Moro que éste no aceptó. Todo ello nos está indicando un modo de trabajar definido; de Antonio Moro, pudo admirar la precisión en los rasgos faciales, que le llevó a realizar una pintura dura, en lo que se refiere a las cabezas -"Retrato del Obispo Salizanes"- mientras que es mucho más blando en los vestidos y en composiciones religiosas -Retratos de las hermanas Díaz de Morales, "Asunción de la Virgen", "Pelicano"- . En estas dos tendencias pueden influir también sus dos lugares de residencia, así la pintura realizada bajo la influencia cortesana, como heredera de la que hacen Velázquez y su círculo, es más blanda, mientras que se endurece en su Córdoba natal. En cuanto al tratamiento del color, es éste más frío que el de la pintura veneciana y Rubens, asemejándose, como decía Palomino, a Van Dyck.

Por lo que respecta a los temas, Alfaro cultivó todo tipo de composiciones ya (encontramos una posible mitología: "Muerte de Dido"), paisajes y especialmente retratos y cuadros religiosos. Su tratamiento del retrato no difiere del de los otros artistas contemporáneos y sus obras se han confundido con otros artistas como es el caso de las hermanas Díaz de Morales que Marzolf y otros críticos del momento consideraron de Carreño. En los temas religiosos no parece que tuviera mucho problema para inspirarse en estampas de otros pintores. Da la impresión de que esto era algo que le reprochaban sus colegas, a lo cual respondía el pintor cordobés de la siguiente manera: *"hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono"*⁵⁰. Posiblemente, esta crítica recogida por Palomino, fueran veladas alusiones a la juventud del artista.

En el presente catálogo se reúnen una serie de obras que han sido atribuidas a Alfaro por la moderna investigación cordobesa, muy activa en este terreno. También recogemos un posible retrato del Almirante de Castilla, que viene a corresponder con el estilo de nuestro artista.

Su papel en el taller de Velázquez

Juan de Alfaro ha de ser considerado discípulo de Velázquez por motivos que le separan del concepto de colaborador o miembro de un taller propiamente dicho. Por la edad, nuestro pintor era cuarenta y cuatro años más joven que el sevillano, lo que sitúa la relación en la propia existente entre un maestro y su discípulo, alejándose de la de otros "velazqueños" como Mazo, Pareja, Burgos Mantilla o incluso Palacios nacido hacia 1622-25 y, por tanto, unos veinte años mayor, incluidos todos dentro del taller.

Otra cuestión importante es la edad a la que el joven Juan llegó a la Corte. Palomino nos dice que, dada la inclinación que tenía a la Pintura, su padre le hizo ingresar *"desde sus*

⁵⁰Palomino: "Museo Pictórico...", I, apud Sánchez Cantón, III, p. 260.

*tiernos años" en el taller de Antonio del Castillo "y en breves días aprovechó de suerte, que pareciéndole al padre, que adelantaría más en la Corte, le envió a Madrid con recomendaciones bastantes, para que entrase bajo la disciplina de Don Diego Velázquez"*⁵¹. Calculando una edad de diez años, Alfaro llegaría a Madrid hacia 1653 lo que supondría una permanencia en el taller de Velázquez de siete años, hasta el fallecimiento del maestro en 1660.

Discípulos

Independientemente de la labor realizada en el taller de Velázquez, Alfaro pudo tener colaboradores que le ayudaran en su actividad. Palomino hace mención de Diego Ungo como el ayudante en su papel de conservador de la colección de pintura del Almirante de Castilla. A pesar de que, según nuestro tratadista, Ungo tan sólo preparaba los lienzos y poco más, su tarea hubo de ser más amplia. El autor bujalanceño hace mención de los retratos grandes y pequeños que realizó Alfaro ayudado en la preparación del material por Ungo pero, dada la inmensa colección del Almirante y el abundante número de pinturas anónimas existentes, bien pudo ser Alfaro el autor de muchas de ellas y necesitar un colaborador. De cualquier manera, la labor de Alfaro desplegada entre Madrid y Córdoba, a juzgar por lo que sabemos de él, fue intensa con lo que no se puede descartar la idea de alguien próximo que le ayudara⁵².

Los escasos años vividos impidieron que Alfaro dejase discípulos conocidos. Hay dos nombres que se pueden relacionar con él: Palomino, quien terminó varios cuadros que tenía Alfaro inacabados justo antes de su fallecimiento, aquí recogidos, y que, en puridad, no es seguidor y D. Antonio Fernández Castro, más conocido como el racionero Castro en los ambientes cordobeses y autor del mejor cuadro de San Fernando de la Catedral-Mezquita; también son suyos varios santos en la Capilla de San Antonio. Nació en 1659, contando 21 años de edad cuando falleció Alfaro. Inició su aprendizaje con éste⁵³.

Otro pintor en el que pudo dejar una cierta huella fue Antonio García Reinoso, discípulo de Sebastián Martínez⁵⁴. Palomino dice al respecto: *"A este tiempo (que fue por el año de 675) vino a Córdoba Don Juan de Alfaro, y visitándose cortésmente, y viendo lo que Alfaro pintaba, parece que se compungió Reinoso, y alguna vez me dio a entender, quería mudar de manera en algunas cosas, por lo que había visto en Alfaro, como que estaba pesaroso, de no haberlo visto antes. Y, o bien fuese de esto; o lo que más cierto es, el estar ya cumplidos sus días, murió el año de 1677 ..."*⁵⁵.

⁵¹Palomino, ed. 1988, pp. 364-5.

⁵²Los documentos encontrados sobre Diego Ungo hasta el momento, se recogen en el Capítulo "Otros velazqueños".

⁵³Un Diego Fernández de Castro firmó como albacea en el inventario de bienes de la segunda esposa de Juan de Alfaro. Posiblemente fuera hermano de Antonio. La figura de éste último es recogida en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

⁵⁴Sebastián Martínez es estudiado en el capítulo "Más supuestos discípulos" y Antonio García Reinoso se incluye en "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

⁵⁵Palomino, ed. 1988, p. 361.

Datos cronológicos

- 16-III-1643.- Partida de bautismo de Juan de Alfaro en la parroquia de San Pedro, Córdoba. El padrino sería D. Gonzalo de Cárdenas, calatravo. Reside la familia en la collación de San Pedro. Valverde Madrid: "El pintor Juan de Alfaro", Separata *Estudios de Arte español*, 1974, p. 193.
- 16-VIII-1645.- Testamento del padre de Alfaro quien declara tener cinco hijos: Enrique Vaca Mellado, Juan Vaca, María, Catalina y Jacinto. Valverde Madrid, p. 164-5.
- 1658.- Publicación en Roma de la "Memoria...". *Varia Velazqueña*, 1960, II, pp. 294-299.
- 22-III-1661.- Otorga poder junto con su hermano Enrique al procurador Alonso de Vergara, para comprobar la filiación de ambos hermanos. Juan declara residir en Madrid. Valverde Madrid, p. 194.
- 10-I-1666.- Carta de dote de Juan de Alfaro por la cual recibe de su suegro más de 12.000r. Valverde Madrid, pp. 195-196.
- 24-VI-1666.- Alfaro arrienda casa en la calle Pedregosa, Córdoba, a D. Alonso de Gaete Blancas. Valverde Madrid, pp. 194-195.
- 28-XII-1666.- Contrae matrimonio con Isabel de Heredia, hija de D. Juan Sáenz de Heredia y Ana Fernández de Prado. Se celebró el enlace en la parroquia de Santo Domingo de Silos. Valverde Madrid, pp. 195-196.
- 1668.- De nuevo en Madrid, entra en contacto con personalidades del mundo de la cultura madrileña (Pedro Calderón de la Barca, Almirante de Castilla...), es administrador de Obras Reales, según Palomino. Pinta la "Asunción de la Virgen" (San Jerónimo el Real, Madrid). Firma el cuadro como "*picturae studiosus*".
- 1675.- Fallece la primera esposa de Alfaro, Isabel de Heredia. Regresa a Córdoba y contacta con Palomino. Retrata a la familia de D. Juan de Morales. Palomino, ed. 1988, p. 369.
- 29-XI-1679.- Partida de bautismo de Alfonso Alfaro, hijo de Juan de Alfaro y Manuela Navas y Collantes, en San Pedro, Córdoba. Valverde Madrid, p. 198.
- 1680.- Fecha en la que está firmado uno de los cuadros -"Profeta Joel"- realizado para el Monumento de Semana Santa.
- 30-IV-1680.- Redacta un primer testamento ante Juan del Hierro, en Córdoba. Declara tener cuadros de Carreño, Jordán, Tiziano y un catálogo de dibujos de Orrente. Lega un retrato de Antonio Moro a la mujer del Almirante de Castilla. Valverde Madrid, p. 187.
- 4-XII-1680.- Regresa a Madrid y enferma de hipocondría. Segundo testamento de Juan de Alfaro ante Juan Manuel Pérez Alviz, en Madrid. Pide ser amortajado con hábito franciscano. Sus bienes están en poder de Melchor, su hermano y pide a Palomino tase

y termine la pintura que tiene empezada para la iglesia de la Fuensanta. Palomino, p. 371; Valverde Madrid, p. 187.

- 7-XII-1680.- Partida de defunción en la parroquia de San Justo y Pastor. Falleció en la calle de la Cabeza, enterrándose en secreto en la Merced Calzada. Valverde, pp. 198-199-200.
- 18-I-1702.- Manuela Vargas, viuda de Alfaro, otorga un poder ante José de Góngora, para que pueda testar, en su nombre, su hijo Alfonso. Valverde, p. 202.
- 2-IX-1702.- Testamento de Micaela Alfaro Gámez, mujer de Juan Vizcaíno. Oficial del Santo Oficio de la Inquisición, hija de Francisco Alfaro y Dña. Melchora de Gámez Mellado. Hermana del pintor. Valverde, p. 204.
- 4-XII-1702.- Partida de defunción de Manuela Navas Ceballos, viuda de Alfaro, en San Pedro, Córdoba. Valverde, p. 203.
- 11-VI-1704.- Testamento del hijo de Alfaro, en Córdoba. Valverde, p. 203.
- 10-IV-1733.- Testamento de Don Mateo Miguel de Sanllorente. Hijo de Pedro de Sanllorente y Navas y Dña. Catalina de Alfaro y Gámez, sobrino de Alfaro. Valverde, p. 204.

Catálogo de sus obras

Retablos y otras construcciones similares:

1.- Retablo de la Plaza de la Almagra. Córdoba. Paradero desconocido.

Después de 1675. Al quitarse en 1841, se vio la firma de Alfaro. Valverde Madrid, 1974, p. 189.

2-16.- Pinturas del Monumento Nuevo de Semana Santa de la Catedral de Córdoba.

El monumento fue diseñado por Hernán Ruiz III, realizado por el ensamblador Lope de Liaño en 1577 y el dorador toledano Juan Rodríguez. Sufrió varias remodelaciones, entre las que destaca la llevada a cabo entre 1678 y 1680, fecha en la que se concluyeron las pinturas realizadas por Alfaro. Las pinturas se encontraban en dos de los pisos del monumento. En el primero, la representación figurada no ocupaba en ninguno de los vanos la superficie total de la tela, la cual se completaba con puntas de diamante bordeadas por ovas. Los cuadros representan diversidad en sus medidas y diferencias en la distribución de elementos figurados y decoraciones geométricas en el plano plástico, debido a la relación que guardaban con las gradas de acceso al primer cuerpo de la obra (Moreno Cuadro, F.: "El Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba, *Cajasur*, nº 7, Junio, 1984, pp. 23-25).

El segundo cuerpo, más pequeño y armonioso que el primero, se decoraba con once óleos sobre lienzo, cobijados bajo arcadas que estaban separadas unas de otras por esbeltas volutas. Completando la decoración se colocaron, en el mismo eje de los pilares jónicos, ocho pedestales que servían de base a pequeñas pirámides que daban gran elegancia al conjunto.

La mitad de esta impresionante máquina se encuentra instalada como retablo mayor en la iglesia parroquial del Salvador, de Peñarroya-Pueblonuevo, desde 1991. Las pinturas de Alfaro se encuentran hoy en las ventanas ciegas del crucero de la Catedral y en la Casa Sacerdotal de Córdoba. La fecha de realización de las obras ha de ser los primeros meses del año 1680 ya que, a finales de este mismo año, Juan de Alfaro fallece en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 370; Ramírez de las Casas Deza, 1853, p. 73; Ramírez de Arellano, 1893, p. 74; id. 1904, (ed. 1983), p. 70; Castejón, R., 1930, p. 65; Valverde Madrid, 1974, p. 186; García de la Torre, 1986, p. 329; Raya, 1988, pp. 70.1; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

(Lám. 12.1-12.4)

2.- "Ángeles portando escaleras, martillo, tenazas y manopla". L. 2,88 x 0,96. Detrás a lápiz: 18A-17A.

Para M^a Ángeles Raya, este lienzo, al igual que los que le siguen, presentan las características estéticas y formales de Juan de Alfaro, factura y pincelada suelta, así como una gama cromática muy clara. Por su parte, Moreno cuadro, recoge estos cuadros de ángeles con símbolos de la Pasión pero sin mencionar que sean de Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 194; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

3.- "Ángeles con Jofalna y esponja". L. 2,56 x 0,96. Detrás, a lápiz: 13A-14A.

Presenta las mismas características técnicas y estilísticas que el lienzo anterior.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 195; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

4.- "Ángeles con cuerda trompeta y SPQR". L. 2,51 x 96. Por detrás a lápiz: A-18.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 196; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

5.- "Ángeles con caña, cetro e isopo". L. 1,33 x 0,96. Por detrás a lápiz: A-9.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 197; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

6.- "Ángeles con corona de espinas". L. 2,00 x 0,98.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 198; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

7.- "Ángeles con Santo Rostro". L. 2,23 x 0,98.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 199; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

8.- "Ángeles con gallo". L. 1,50 x 0,98.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 200; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

9.- "Ángeles con columna y sudario". L. 3,24 x 0,98.

Compañero de los lienzos anteriores y de similar calidad.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 201; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

10.- "San Juan Evangelista". L. 1,52 x 0,81. Por detrás a lápiz: D-16.

Compañero de la serie de los lienzos precedentes muestra sus mismas características. Estaba situado en la parte superior, al igual que las pinturas que le siguen. San Juan aparece representado sobre un fondo neutro, de pie, imberbe y llevando en la mano un cáliz, su símbolo más usual.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 202.

11.- "El beso de Judas". L. 1,52x 0,81. Por detrás a lápiz: C-32.

Judas besa a Jesús delante de un fondo neutro. Las figuras representadas de cuerpo entero muestran una factura muy suelta, dando la impresión de estar medio acabadas.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 203; Moreno Cuadro, 1997, p. 63.

12.- "Ecce Homo". L. 1,50 x 0,80.

Cristo atado y con la caña a modo de cetro, tapado con el paño de pureza y un manto púrpura que le cae por la espalda, se sitúa en el centro de la composición, al lado de un pilar que simboliza la flagelación; detrás, a su derecha, un anciano barbado con turbante blanco.

BIBLIOGRAFÍA: Moreno Cuadro, 1988, pp. 71-73; id., 1994, nº 102.

(Lám. 12.3)

13.- "Profeta Joel". L. 1,52 x 0,81. Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: "D. JUAN DE ALFARO DESEANDO SABER. LO PINTO AÑO 1680". Por detrás a lápiz: C-31.

Iguals características que los anteriores. Joel apoya la pierna sobre la inscripción de Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 204; Moreno Cuadro, 1997, p. 61.

14.- "Profeta Ezequiel". L. 1,52 x 0,81. Por detrás, a lápiz: B-15.

Iguals características que los lienzos precedentes.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 205; Moreno Cuadro, 1997, p. 62.

15.- "David". L. 1,52 x 0,81. Por detrás, a lápiz: C-34.

Iguals características que los precedentes.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 70, nº 206; Moreno Cuadro, 1997, p. 62.

16.- "Pelicano". L. 1,52 x 0,81. Por detrás a lápiz: C-29.

Cruz y sobre ella aparece el pelicano alimentando a sus hijos, símbolo del amor paternal, considerado como figura del sacrificio de Cristo y de su resurrección; la iconografía cristiana lo ha tomado como símbolo de Jesucristo y de la Eucaristía. Para Moreno Cuadro, los "Hieroglyphica" de Valeriano (Basilea, 1575) fueron posiblemente la fuente documental en la que se inspiró Alfaro para pintar el suyo.

(Lám. 12.4)

17.- (?) Retablo para la Iglesia de San Nicolás y San Eulogio de la Axarquía.

Valverde Madrid, considera que es de Alfaro el retablo que se encontraba en esta iglesia y luego fue trasladado a San Francisco, por derrumbamiento de la anterior,

fechándolo después de 1675. Por su parte, M^a Teresa Castellano Cuesta, quien ha estudiado la iglesia, no menciona nada al respecto.

BIBLIOGRAFÍA: Valverde Madrid, 1974, p. 186; Castellano Cuesta, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1986, nº 111, pp. 89-106.

Pinturas murales

18.- "Pinturas murales de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción o del Obispo Salizanes". Catedral de Córdoba.

La capilla fue dedicada a la Purísima Concepción y fundada por el Obispo Salizanes, cuyo retrato hizo Alfaro. comenzado el proyecto en 1679, pudo celebrarse su inauguración el 2 de diciembre de 1682.

La antecapilla se cubre con una media naranja adornada con pinturas atribuidas a Juan de Alfaro, en la que se representa una gloria presidida por el Espíritu Santo en torno al cual se mueven angelotes que sostienen en sus manos símbolos marianos y el nombre de MARIA. En las pechinas, los cuatro Evangelistas con sus nombres en cartelas, de excelente factura y colorido. Los paramentos con ventanas fueron revestidos igualmente con pinturas y fondos arquitectónicos. En ellos aparecen San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. en la cornisa: "Tota pulchra es Maria". M^a Ángeles Raya no explica la posible autoría de Alfaro, limitándose a considerarla posible.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, il.; Nieto Cumplido, 1998, pp. 351-2.
(Lám. 12.5)

Temas religiosos

a) Firmados:

19.- "Bautismo de Cristo". L. 1,65 x 1,08. Santuario de Nuestra Señora de Linares, Córdoba. Firmado y fechado en el centro: "*Joannes de Alfaro // F. Anno 1662*".

Iconográficamente, responde a la forma tradicional de representación de este tema, a la que Alfaro ha dotado de gran unción. Fue dado a conocer en una Exposición celebrada en Córdoba, financiada por Cajasur, sobre los fondos pictóricos del Santuario de Nuestra Señora de Linares. La limpieza del cuadro descubrió la firma, 1662, que lo sitúa seis años antes que la "Asunción de la Virgen" de Madrid que recogemos a continuación y al mismo tiempo que los cuadros del claustro de San Francisco y que los retratos de Obispos del Palacio Episcopal, todos realizados, según nos dice Palomino, tras la vuelta de su primer viaje a Madrid. El tratamiento de las figuras y de la composición en general, recuerda la manera blanda propia de este autor, muy influida por la pintura veneciana; el tratamiento de los fondos es muy velazqueño.

BIBLIOGRAFÍA: "Córdoba y su pintura ...", 1986, pp. 48.49, nº 15; Palencia Cerezo, 1997 y 1998. En prensa.
(Lám. 12.6)

20.- "Asunción de Nuestra Señora". L. 1,85 x 1, 46. San Jerónimo el Real, Madrid, depósito del Museo del Prado, nº 3274. Firmado: "D. Io^a Alfaro. Picturae Studiosus. F^a 1668".

Los Apóstoles y las Marías contemplan a la Virgen María, que sube al cielo rodeada de ángeles. Para Valverde Madrid es una obra maestra del arte sexcentista. De inspiración en modelos rubenianos, técnica ligera y desnaturalizada, derivada de lo velazqueño y de Mazo. El color frío y agrisado, la pincelada deshecha y el uso de unos filamentos de color claro, que rebordean las partes luminosas, resultan muy característicos de su manera.

PROCEDENCIA: De procedencia primera desconocida, el lienzo perteneció al Museo de la Trinidad, y pasó en depósito a San Jerónimo el Real en 1883.

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villaamil, 1865, P. 33, Nº 723; Tormo, 1927, II, p. 327; Lafuente Ferrari, 1946, p. 372 y 248; Gaya Nuño, 1947, p. 31; Angulo, 1971, p. 302; García Sáiz, 1976, p. 273, lám. I; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186; *Boletín Museo del Prado*, 1980, T. 1, p. 551; Pérez Sánchez, en Madrid, 1986, p. 279, nº 115

EXPOSICIONES: Madrid, Museo del Prado, 1986, p. 278, nº 115.
(Lám. 12.7)

21.- "El nacimiento de San Francisco". L. 2,05 x 2,52. h. 1665. Museo de Bellas Artes de Córdoba, Inv^o P.A. 621). Firmado en la parte central: "ALFARO/P."

Pertenece a la serie que Alfaro pintó para el Claustro de San Francisco en Córdoba (Para la serie ver más abajo). La escena representa el momento en que el niño es entregado por una criada a otra criada o a la madre ya repuesta. Al fondo se recoge el dormitorio donde iba a nacer San Francisco, el pesebre donde al final nació, con lo que ya encontramos una primera relación entre éste y Jesucristo; a la derecha, un escape que permite ver a un criado recibiendo al Santo Ángel anunciador. Para Palencia Cerezo, la pareja del centro pueden ser miembros de la familia Gutiérrez de los Ríos, patronos seculares del Convento de Santa Cruz donde se encontró el cuadro, el ángel le recuerda a San Rafael y el criado que lo recibe puede estar en relación con el propio Alfaro; los rasgos fisionómicos del hombre también recuerdan a los del Conde-Duque de Olivares. La obra presenta influencias velazqueñas, venecianas y locales.

PROCEDENCIA: Adquirido por la Junta de Andalucía en 1996 a la Comunidad de franciscanas clarisas del Convento de Santa Cruz de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA: Palencia Cerezo, 1997 y 1998. En prensa.
(Lám. 12.8)

b) Mencionados por Palomino y hoy perdidos:

22.- "El Ángel de la Guarda". h. 1668-1670. Destruído.

Palomino dice de él: "que está en una capilla a los pies de la iglesia del Colegio Imperial de esta Corte, a el lado del Evangelio, donde se conoce su gran gusto, y capricho; que si bien se ve, no era melindroso en aprovecharse: está tan bien organizado, que se le puede perdonar; y más en lo artificioso de aquellos senos infernales, que causa horror el mirarlos; a el paso, que deleita la hermosura de la Gloria con la Trinidad Santísima, la reina de los Ángeles, y acompañamiento de bienaventurados; todo conducido

con gran gusto, y belleza". Tormo lo denominó "San Miguel triunfante" considerándolo su obra maestra.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, pp. 366-367; Tormo, 1927, I, 160; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186.

23.- "Encarnación del Verbo Divino". Oratorio de Carmelitas Descalzas. Córdoba. h. 1662-1668. Hoy, en paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 366; Ramírez de Arellano, 1893, p. 74; Valverde Madrid, op. cit., 1974, p. 189.

c) Atribuidos por la crítica moderna:

24.- "David conduciendo en triunfo la cabeza de Goliath". Ex-convento de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba.

José M^a Palencia Cerezo atribuye el cuadro a Alfaro considerándolo réplica de la que existe en el Museo de Bellas Artes de Córdoba del mismo título (1,41 x 1,05, Inv^o P.A. 91) que la crítica cordobesa decimonónica atribuyó a Juan Luis Zambrano.

BIBLIOGRAFÍA: Palencia Cerezo, 1997 y 1998. En prensa.

25.- "Anunciación". L. 2,47 x 1,90. h. 1675-1680. Convento de San Cayetano, Córdoba. Inscripción al pie del reclinatorio: "DIO A ESTA CASA DE CARMELITAS EL DOCTOR DON FRANCISCO ANTONIO BAÑUELOS I MURILLO/MAESTRE I CANCELLER DE LA SANTA IGLESIA DE CORDOBA. INQUISIDOR ORDINARIO I VENE (factor) DE S. CRUÇADA".

Para Moreno Cuadro, excelente tratamiento de telas, colorido y carnaciones, con unas características que lo unen a Alfaro. La representación de la escena se aparta algo de la tradicional ya que, en la parte celestial, aparece, rodeado de ángeles, Dios Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma, lo que no es frecuente en este tipo de temas. En la parte inferior, María sobre un cuidado reclinatorio, vestida de rosa y azul.

PROCEDENCIA: Donada al Convento por Don Francisco Antonio Bañuelos y Murillo, canónigo quien también regaló la imagen de Ntro. Padre Jesús Caído.

BIBLIOGRAFÍA: Moreno Cuadro, en Córdoba, 1994, p. 70, nº 11.

EXPOSICIONES: Córdoba, 1994, p. 70, nº 11.

(Lám. 12.9)

26.- "Santa Catalina de Córdoba". L. 0,62 x 0,48. Colecc. Harrach, Viena.

Santa Catalina de Córdoba aparece arrodillada ante un altar con un crucifijo. Forma pareja con "Santa Teresa". Atribuida por Mayer a Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1928, p. 363; Gaya Nuño, 1958, nº 232; Heinz, 1960, nº 101; Valverde Madrid, 1974, p. 185.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 123, nº 153.

(Lám. 12.10)

27.- "Éxtasis de San Jerónimo". 1'33 x 1'25. Colección Louis Philippe.

San Jerónimo está sentado sobre una roca en el desierto de la Calcidia.

FUENTES MANUSCRITAS: 1838 (20.9) Archivos del Louvre, París, 1 DD 122 Inventario de la Galería Española (I.G.E.), nº 2.

PROCEDENCIA: 1838, G.L.P. París nº 1 (1 y 4); 1853 (21.5) Venta L.P. Londres, nº 422, adquirido por Scanlan en 2,5 libras.

BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición Louis Philippe, Londres, 1853, nº 1; Curtis, 1883, p. 329; Baticle, J. y Marinas, C., 1981, p. 31, nº 1.

28.- Repetición del cuadro precedente. 1,74 x 1,18.

FUENTES MANUSCRITAS: 1838 (20.9) Archivos del Louvre, París 1 DD 122 Inventario de la Galería Española (I.G.E.), nº 1.

PROCEDENCIA: 1838, G.L.P. París, nº 2 (1 y 4); 1853 (21.5) Venta L.P. Londres, nº 421, adquirido por Scanlan en 3 libras.

BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición de Louis Phillippe, Londres, 1853, nº 2; Curtis, 1883, p. 329; Baticle y Marinas, 1981, p. 31, nº 2.

29.- "San José".

Vendido en 1843. Mireur, 1911, p. 17.

30.- "Santa Mártir". L. 1,24 x 1,64. Excma. Diputación Provincial de Córdoba.

Valverde Madrid la titula Santa Eulalia aunque los atributos del martirio no coinciden con los de esta santa. La figura se asienta sobre un suelo de baldosas en perspectiva y delante de una barandilla que abre a un espacio muy del tipo de los que hemos visto en otros cuadros de seguidores de Velázquez. La santa aparece con una cruz en aspa y una espada, símbolos sin duda de su martirio. En la parte superior, unos angelitos portan una corona de flores y la palma. El lienzo se encuentra pendiente de restauración debido a su mal estado de conservación.

PROCEDENCIA: Museo de Bellas Artes de Córdoba. Hoy, Diputación Provincial.

BIBLIOGRAFÍA: Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186, Fig. nº 5.

EXPOSICIONES: Fondos pictóricos de la Excma. Dip. , junio 1986, pp. 50-51; id., 1996, p. 32-33.

(Lám. 12.11)

31.- "Santa Teresa". Colecc. Harrach, Viena.

Atribuido por Mayer. Forma pareja con el de "Santa Catalina de Córdoba". Mayer, 1942, p. 408.

32.- "Caridad Cristiana".

D. Miguel de Colodrero y Villalobos solicita un cuadro de este tema a nuestro pintor y lo hace con unas décimas y de forma humorística ("*Alfaro el precio templad ...*" recogidas más arriba). Se queja de su alta cotización, aunque se desconoce si el cuadro se llegó a realizar.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1933, p. 4; M^a C. García Sáiz, *Revista de Indias*, 1976, pp. 278-279.

33.- (?) "Anunciación". Inaccesible. Trascoro de la Catedral de Córdoba.

Situada en el muro que cierra la Catedral de Córdoba, es obra difícil de estudiar. M^a Ángeles Raya propone la posible atribución a Alfaro o a su taller, tanto por su esquema compositivo como por sus actitudes y gestos así como por la pincelada suelta y una gama cromática muy clara propia del pintor cordobés.

BIBLIOGRAFÍA: Raya, 1988, p. 69, nº 193; Nieto Cumplido, 1998, p. 539.

Temas mitológicos

34.- (?) "Muerte de Dido". Colección particular, Málaga.

Sin fecha. Angulo la situaba en la Colección del Sr. Ortí del Monte, Córdoba, hoy en Málaga. La mala conservación de la tela, debido al paso del tiempo y a restauraciones poco afortunadas, impide asegurar la autoría aunque ciertos elementos pueden recordar a Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA: Angulo, 1971, p. 302.

Retratos

a') De autoría documentada:

35.- "Retrato de D. Bernabé Ochoa de Chinchetru". l. 2,00 X 1,225. 1661. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Inscripción: "*D^o Bernave Ochoa de Chinchetru Cavallero Del Orden De Santiago Del Consejo De Sv Magestad. Enel Real i Supremo De las Yndias. Su Edad 38 a^o Alfaro F. 1661. M^o.*"

El retratado aparece de pie, vestido de negro con cruz y venera de Santiago, espada, sombrero y su mano derecha apoyada sobre una silla. En la esquina superior izquierda aparece su escudo y en la inferior derecha, la inscripción que recogemos más arriba. Sigue la tradicional manera de retrato que se ha venido considerando "velazqueño", con una factura blanda, próxima a los otros artistas aquí estudiados. Un rasgo característico de Alfaro y que también aparece en este cuadro es el tratamiento de la venera a base de puntitos, lo que lo iguala al retrato del Almirante de Castilla y al de Doña Isabel Díaz de Morales, recogidos más abajo. Una muy acertada adquisición de la Junta de Andalucía a propuesta del Museo de Córdoba ha permitido recuperar este retrato que, en un principio fue subastado en Londres. Hay otro en la Hispanic Society of America, N.Y., con una inscripción que lo atribuye a

Carreño. Young los considera de Alfaro y posterior el de Londres al de Nueva York (L. 2,01 X 1,12). Los escudos de armas son distintos en los dos retratos.

PROCEDENCIA: Colección Marqués de Leganés, Marqués de Salamanca. Vendido en 1892, 1895; Trafalgar Galleries, Londres. Recuperado del comercio público en 1988 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a propuesta del Museo de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA: Eric Young, *Museum*, 1984, pp. 151-2; Palencia Cerezo, 1997 y 1998. En prensa.

(Lám. 12.12)

36.- "Retrato del P. Mateo de Moya". h. 1668-1675. Librería del Colegio Imperial, Madrid. Hoy desaparecido.

Fue confesor de la Reina Mariana de Austria desde la caída de Nithard(1669), hasta su propia muerte(1684). Desde una perspectiva teológica, terció con vehemencia en las enconadas polémicas del jansenismo que le acarrearón la condenación de uno de sus opúsculos por Alejandro VII, en 1666. Había nacido en Moral (Toledo) en 1610, entrado en la Compañía en 1638 y profesado la Teología durante 21 años en los Colegios de Murcia, Alcalá y Madrid. Para los jesuitas españoles es grata su memoria por haber negociado la cesión de la casa solariega de San Ignacio, hecha por los Marqueses de Alcañices, a la Reina Doña Mariana y la subsiguiente donación de ésta a la Compañía, para la fundación del Santuario de Loyola, en 1681. La notoriedad de este padre, sobre todo durante los quince años de su cargo palatino, justifica la inclusión de su retrato en la Galería Imperial y el encargo del mismo a Alfaro.

La atribución a Alfaro está garantizada por el Inventario donde se aprecia la obra en 750 reales (fol. 57v.) que es la tasación más alta de esta serie.

Para Gálvez, nada hay en esta cabeza que desdiga de un buen maestro. La degradación en la sombra, la mirada amortiguada por la miopía y la transparencia de los cristales de color, son efectos bien logrados. La técnica, según este autor, puede recordar la de Van Dyck por cierta tendencia a la dulzura y la elegancia y morbidez del modelado.

En la actualidad no se encuentra ni en el Instituto de San Isidro, ni en la Colegiata.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, op. cit., p. 368; Gálvez, C., *Archivo Español de Arte*, 1928, p. 123; Angulo, 1971, p. 302; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186.

(Lám. 12.13)

b') Mencionados por Palomino y otras fuentes. Atribuciones de la crítica moderna:

37.- "Retrato de D. Alonso de Alarcón". h. 1680. Paradero desconocido.

Recogido por Enrique Vaca de Alfaro. Fue canónigo de la Santa Iglesia de Ciudad Rodrigo y le dedicó un soneto al pintor recogido por el hermano de éste recogido en el presente trabajo ("*Y tu pincelada con tanta valentía...*").

BIBLIOGRAFÍA: Vaca de Alfaro, en M^a C. García Sáiz, 1976, p. 274.

38.- "Retrato de D. Francisco de Alarcón, Obispo de Córdoba". h. 1662-1668. Córdoba.

Coincide con la estancia de Alfaro en Córdoba tras su primer viaje a Madrid, y pertenece a la serie que pintó para el obispado (Para la serie que pintó para el palacio

Episcopal, ver más abajo). Para Justi, con este cuadro demuestra que aprendió poco de Velázquez debido al fondo rojo sobre el que hace caer agudas luces y pesadas sombras.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 366; Justi, 1953, p. 875.

39.- "Retrato de César Arbasia". d. 1675. Paradero desconocido.

César Arbasia (Saluzzo, Piamonte, 1547-Saluzzo, 1607) fue autor de los frescos de la Capilla de Santiago y Sagrario de la Catedral de Córdoba (1583-1596). Pablo de Céspedes, racionero de la catedral, colaboró con él en Roma y pudo ser quien sugiriera la idea de su contratación (Nieto Cumplido, 1998, pp. 384-391). Sánchez Cantón realizó un estudio sobre las relaciones del Obispo Pazos y el pintor (*A.E.A.A.*, 1937, pp. 73-4). Valverde Madrid es quien apunta la posibilidad de que realizara el retrato basándose en un grabado antiguo.

BIBLIOGRAFÍA: Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 189.

40.- "Retrato de D. Pedro de Arce". h. 1668-1675. Colecc. Pedro de Arce.

Hoy, en paradero desconocido. Pedro de Arce, era original de Espinosa de los Monteros, de donde eran los padres de Francisco Palacios y los de Antonio de Pereda, bautizado en Madrid, en San Miguel, el 1 de marzo de 1607; fue regidor de la Villa de Madrid, Caballero de la Orden de Santiago y gran aficionado a la pintura. La tasación de sus pinturas las realizó Pedro de Villafranca el 24 de octubre de 1664; poseía varios cuadros de Nardi, dos de Juan de la Corte y "Las Hilanderas" de Velázquez (Para su testamento, ver M^a Luisa Caturla: "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce", *Archivo Español de Arte*, 1948, XXI, pp. 292-304). En su casa, Alfaro entró en contacto con intelectuales del momento a quienes retrataría. Firmó como albacea en el segundo testamento de Alfaro (4-XII-1680).

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 368; Angulo, 1971, p. 368; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 187.

41.- "Retrato de D. Pedro Calderón de la Barca". 0, 62 x 0,48. h. 1668-1675. Biblioteca Nacional, Madrid.

Palomino lo ubica en el sepulcro del escritor en la iglesia del Salvador de Madrid; Justi lo sitúa en el Hospital de Venerables Sacerdotes. No lo considera muy afortunado.

El Barón de la Vega de la Hoz adquirió un lienzo en Córdoba (0,85 x 0,64), considerado copia de éste.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 368; Mayer, 1942, p. 408; Justi, 1953, pp. 779 y 784; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186.

(Lám. 12.14)

42.- "Retrato de Don Juan Gaspar Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla y Duque de Medina de Rioseco" (?). L. 1,97 x 1,22. Hotel Wellington, Madrid.

Gracias a los grabados que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, conservamos la efigie del padre, Juan Alonso Enriquez de Cabrera que fue Virrey de Nápoles, lo que nos ha permitido relacionarla con el presente cuadro (Lám. 12.16). Don Juan Alfonso falleció en 1647 por lo que no pudo ser retratado por Alfaro sin embargo, los rasgos

faciales del grabado y de este retrato, son similares, pudiendo corresponder al parecido que existe entre un padre y un hijo; el pelo del padre es más corto y más oscuro, mientras que el de Don Juan Gaspar es una larga melena blanca. Parece ser que fue hábil pintor y escultor, dejando abundantes muestras de ello en su casa, en cuyos jardines se encontraron vestigios de fuentes, estatuas y otras obras artísticas, todo debido al cincel del Duque. Montaba a caballo con gran habilidad y gentileza y rejoneaba un toro con maestría, sin olvidar por esto las artes políticas. También fue autor de varios escritos. Fernández Duro nos lo describe de esta manera: "Don Juan Gaspar era alto, de hermosa figura, de claro talento, elocuente, galante, decidor, simpático, con otras condiciones que le asemejaban al Tenorio" (1903, p. 6). Salvando los distintos gustos estéticos de cada época, nuestro retrato pudiera corresponder con esta descripción.

El retratado aparece de cuerpo entero, vestido de negro, con espada y sujetando un memorial en su mano derecha. Estilísticamente, se corresponde con la manera blanda, "avandickada", al decir de Palomino, que poseía Alfaro; el tratamiento de los adornos dorados que lleva sobre el pecho coincide con los de Doña Isabel Díaz de Mendoza y Don Bartolomé de Ochoa Chichentru. En general es una obra muy velazqueña.

La conservación de la obra es regular, presentando partes de pintura caída que se aprecian a simple vista.

(Lám. 12.15)

43.- "Retrato de Don Luis Fernández de Córdoba, Marqués del Carpio". L. 2,045 x 1,095. h. 1675? Convento de Santa Ana, Córdoba.

Don Luis fue gran admirador de Santa Teresa de Jesús y el impulsor, junto con su hermano Don Fadrique, de la Fundación del Convento, para lo cual hubo de elevar la solicitud al entonces Obispo de Córdoba, Don Francisco Pacheco.

Fue atribuido al pintor Juan de Alfaro por Rafael Ramírez de Arellano con cuyo estilo parece concordar. Existe un gran contraste entre la cabeza, de mayor calidad, con el resto de los demás elementos de la composición, aunque también ha podido deberse a las sucesivas restauraciones que la obra a padecido a lo largo de su historia.

Moreno Cuadro y Palencia Cerezo sitúan su fecha de ejecución hacia 1675, año en el que Alfaro enviudó y regresó a Córdoba. El abundante número de cuadros que tuvo que realizar en este período puede explicar la desigual factura de la obra.

BIBLIOGRAFÍA: Ramírez de Arellano, 1982, p. 182; Moreno Cuadro y Palencia Cerezo, 1989, pp. 78-79, nº 11.

(Lám. 12.17)

44.- "Retrato de Fray Alonso de Salizanes, Obispo de Córdoba". L. 1,11 x 0,85. Sala Capitular, Catedral de Córdoba.

Fray Alonso de Salizanes y Medina, general franciscano, fue Obispo de Córdoba entre 1675 y 1685. Palomino a la vez que pondera este retrato, lo sitúa en la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción, fundada por dicho obispo en la Catedral y lo considera coetáneo a la realización del Monumento Eucarístico del Jueves Santo (h. 1680). Los frescos con los cuales se decora, también han sido atribuidos a nuestro artista, como recogemos más arriba.

En opinión de M^a Ángeles Raya, la pintura está muy barrida y ha sufrido algunos retoques, pero ello no impide que se puedan identificar las características estéticas y formales con otros cuadros de este pintor. Tanto su esquema, que recuerda a los retratos de la Galería

de Obispos, como por su actitud y gesto, así como por su pincelada y gama cromática cálida, no ofrece dudas de atribución para esta autora.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 370; Castejón, 1930, p. 65; Angulo, 1971, p. 302; Valverde Madrid, 1974, p. 186; García de la Torre, 1986, p. 329.

(Lám. 12.18)

45.- "Retrato de Dña. Antonia Arnolfo". h. 1668-1675. Colecc. Pedro de Arce.

Esposa de D. Pedro de Arce. Hoy, paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 368; Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186.

46.- "Retrato de Dña. Isabel Díaz de Morales Muñiz". L. 1,94 x 1,09. h. 1675. Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº 69/48. Rótulo: "*La S^a D^a Ysabel Díaz de Mo. Mvniz de Godoy i agua*".

Sentenach (1909), a quien perteneció, lo atribuye a Carreño, en este sentido se pronuncia Berjano Escobar; también aparece con esta atribución en el Inventario del Museo de Bilbao. Pérez Sánchez fue el primero que adjudicó el cuadro a Alfaro. Forma parte de la serie encargada a Alfaro por el padre de Dña. Isabel. Pareja con el siguiente. Doña Isabel Díaz de Morales Muñiz de Godoy Aguayo y Manrique estuvo casada con su tío D. Juan Francisco Díaz de Morales y Henestrosa, Caballero de Calatrava, Capitán de Caballos y Corazas y paje de Felipe IV. Viuda de Don Juan, casó después con el Conde de Gabia y en terceras nupcias con Don Carlos Wesel de Guimbarde, corregidor de Córdoba. Aparece de cuerpo entero, con un abanico en su mano derecha, la cual apoya sobre una silla y un pafiuelo en la izquierda.

Además de estas razones de tipo histórico, a las que aludimos en la serie de retratos de esta familia, que recogemos más abajo, existen otras estilísticas que permiten la atribución a Alfaro: el tratamiento de los rostros, minuciosos y un tanto secos, como el de las telas, con pliegues rectos muy característicos, sobre todo en las mangas blancas y prolongadas, difieren de la obra de Carreño. Por otra parte, la manera de pintar las joyas, a base de toques de pincel, es propio de este artista y así mismo aparece en el retrato del Almirante de Castilla, de Don Bernabé de Ochoa Chichentru y de la Señora del Museo de Córdoba. El cuadro pudo ser algo más ancho de lo que ha llegado a nosotros, a juzgar por la inscripción inferior que aparece incompleta.

PROCEDENCIA: El único de la serie conocido hasta 1961, procedía de la Col. Sentenach. En nuestro siglo fue del Barón de la Vega de Hoz y de D. Francisco Leguine. Después pasó al Museo de Bilbao.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, p. 369; Viñaza, 1894, IV, pp. 76-78; Sentenach, 1909, *B.S.E.E.*, , XVII, p. 124; Berjano Escobar, s.a., lám. XXIII; Valverde Madrid, 1974, p. 188; Pérez Sánchez en Madrid, p. 279, nº 116.

(Lám. 12.19)

47.- "Retrato de Dña. M^a Josefa Díaz de Morales y Córdoba". L. 1,93 x 1,09. Colecc. Particular, Madrid. Rótulo: "*La S^a D^a M^a Josepha Diaz de Morales i Cordova*".

Marzolf lo atribuyó a Carreño. Pérez Sánchez lo considera de Alfaro. Forma pareja con el anterior cuya diferencia más notoria es que la figura se presenta girada hacia el lado opuesto a la anterior y las manos algo más elevadas.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 3669; Viñaza, 1894, IV, pp. 76-78; Marzolf, 1961, pp. 88-89 y 170; Pérez Sánchez en Madrid, p. 279, nº 116.

EXPOSICIONES: Madrid, Museo del Prado, 1986, p. 279, nº 116.

(Lám. 12.20)

48.- "Retrato de dama". L. 2,03 x 1,09. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

La señora aparece de pie, junto a una mesa. Sobre ésta, un perrillo que acaricia con su mano derecha mientras que la izquierda sujeta un abanico. Vestida de negro, destacan, sobre el vestido, los minuciosos encajes de escote y mangas. A pesar del detallismo con que consigue estos adornos, el retrato posee un cierto aire velazqueño. Característico de Alfaro es el adorno que lleva la dama en el pecho tratado a base de diminutos toques de pincel que se extiende a los adornos del cabello y que aparece en otros retratos de los recogidos en el presente catálogo como el del Almirante de Castilla y Doña Isabel Díaz de Morales.

PROCEDENCIA: Condesa de Artaza; Comercio.

(Lám. 12.21)

49.- "Retrato de la hija de D. Gaspar de Herrera". Después de 1675. Colecc. Gaspar de Herrera.

Hoy, en paradero desconocido. Pintado en su viaje a Córdoba tras enviudar. D. Gaspar de Herrera fue Jurado de dicha ciudad. El motivo del desplazamiento a Córdoba de D. Gaspar fue visitar a una hija suya, que había dejado religiosa en el Convento de la Encarnación de dicha ciudad y Alfaro le acompañó en el viaje. Tal vez el retrato del una señora del Museo de Córdoba, pueda estar relacionado con éste.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 369.

50.- "Joven dama veneciana".

Vendido en 1890. Mireur, 1911, p. 17.

Series

51.- Vida de San Francisco de Asís. Claustro de San Francisco, Córdoba.

h. 1662-1666. Firmados: "*Alfaro pinxit*". Dieron lugar a la anécdota recogida por Palomino según la cual, al firmar sus obras Alfaro con el "*Alfaro pinxit*", su antiguo maestro, Antonio del Castillo, dolido por las pretensiones del discípulo, firmó "*Non pinxit Alfaro*". Palencia Cerezo ha estudiado la serie y apunta varios autores que debieron de participar; además de los dos autores mencionados señala los nombres de Medina y José Sarabia, éste último mencionado por Palomino (ed. 1988, p. 301). En el presente catálogo recogemos un cuadro más arriba "El nacimiento de San Francisco" que pudo pertenecer a esta serie.

En el inventario de pinturas del último Almirante de Castilla se registran veinticuatro cuadros de la vida de San Francisco. No se menciona nombre de autor, por lo que apuntamos la posibilidad de que los hubiera pintado Alfaro (Fernández Duro, 1903, p. 206).

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 365; Justi, 1953, p. 783; Palencia Cerezo, 1997 y 1998. En prensa.

52.- Retratos del Salón de Obispos. L. 1,17 x 0,90. Palacio Episcopal, Córdoba.

h. 1662-1666. Realizados en su primer regreso a Córdoba, tras la primera estancia en Madrid. Dice Palomino que hizo el retrato del Obispo Don Francisco de Alarcón, *"obispo entonces de aquella Santa Iglesia, y los de todos los obispos antecesores, que están en aquel palacio, en el salón, que llaman de los Obispos (Valiéndose para la semejanza de otros antiguos de mala mano) que aseguro parecen de Van-Dick"*.

Valverde Madrid considera de mano de Alfaro los que van desde el Obispo Don Leopoldo de Austria (nº 30) hasta Salizanes (nº 52). Un análisis del conjunto nos lleva a una clasificación "grosso modo". Aparte de restauraciones posteriores y de la conservación de alguno de los cuadros, bastante deficiente, se pueden hacer dos grandes grupos. El primero está formado por los retratos incluidos entre el primero, correspondiente a Fr. Lope de Fitero, y el nº 29, de Don Pedro Fernández Manrique, a ellos hay que unir los nº 32, tal vez el 37, el 42, 47 y, aunque muy restaurado, presenta un cromatismo similar el nº 50, Don Juan Francisco Pacheco. Todos ellos realizados por la misma mano, con un colorido similar, una pincelada blanda e, incluso, utilizando el mismo modelo en diversas actitudes en una pintura muy característica del XVII. El otro grupo estaría formado por los retratos nº 30, 31, 33, 34, 35, 38-41, 43-46, 48, 49, 51, 52 y 53. En estos últimos los rostros corresponden a personas distintas pero el tratamiento es mucho más duro, se diría arcaizante, muy distinto de lo que conocemos como propio de Alfaro.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, 1988, p. 366; Valverde Madrid, 1974, p. 186 y 189. (Lám. 12.22 y 12.23)

53.- Retratos de la familia de D. Juan Morales. Colec. Romero.

Ya Palomino menciona estos encargos, realizados en Córdoba en 1675 para Don Juan de Morales *"caballero Veinticuatro de dicha ciudad quien le regaló muy bien y le presentó un caballo excelente cuando se volvía a Madrid, lo cual fue por los años de 1676"*. El Conde de la Viñaza publicó en 1894 la noticia de que *"el notable Caballero D. Juan Francisco Díaz de Morales e Hinestrosa ... le encargó, además de su retrato y el de su mujer, una colección de los de sus antepasados cuyas obras ejecutó aquel artista tan a satisfacción del señor cordobés, que éste, no sólo le pagó a Alfaro su trabajo con gran largueza, sino que le regaló un caballo para que pudiera volver a Madrid, como así lo efectuó en 1677"*. Cita también en Fuenteovejuna (Córdoba), en casa de D. Rafael Díaz de Morales, cuatro cuadros de los que ejecutó por orden de este señor.

A esta serie pertenecen los retratos de Dña. Isabel Díaz de Morales y Dña. Josefa Díaz de Morales y Córdoba, recogidos más arriba; según publicó el Conde de la Viñaza en 1894, le encargó retratos de él, de su esposa y una colección de sus antepasados.

BIBLIOGRAFÍA: Viñaza, 1894, IV, pp. 76-78; Valverde Madrid, 1974, p. 186; Pérez Sánchez, 1986, p. 279, nº 116.

54.- Retratos de hombres eminentes y poetas ilustres. Colec. Pedro de Arce.

h. 1668-1675. De medio cuerpo. En paradero desconocido. Palomino hace referencia al retrato de Calderón como pintado en la misma época pero sin ser incluido en esta serie, por ello, lo registramos aparte. Palomino, 1988, p. 368.

55.- Retratos grandes y pequeños. Colecc. Almirante de Castilla. Casa de la Huerta, Madrid.

Antes de 1675. Hoy, en paradero desconocido. Fueron pintados por Alfaro para la colección particular del Almirante de Castilla sin que se sepa quiénes fueron los retratados. Diego Ungo preparó los lienzos. Palomino, ed. 1988, p. 369.

56.- Retratos en pequeño.

"Realizados con tan extremo primor, que no se podían adelantar". Justi cita los del Duque de Osuna y un desconocido de la Galería La Caze.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, 1988, p. 369; Justi, 1953, p. 784.

57.- Copias de Van Dyck, Tiziano, Rubens.

Aprovechando que era discípulo de Velázquez y que tenía a su disposición las Colecciones Reales. Mencionado por Palomino, 1988, p.365.

58.- Copias de la vida de San Cayetano. Pedro de Arce.

h. 1668-1675. Hoy, paradero desconocido. Copias puntualísimas de originales de Andrea Vacaro cuyo dueño era D. Cristóbal de Ontañón, Caballero de Santiago y aficionado a todas las Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, 1988, p.368. Valverde Madrid, *Estudios de Arte Español*, 1974, p. 186.

59.- Paisajes. Colec. Almirante de Castilla. Casa de la Huerta, Madrid.

Antes de 1675. Realizados por Alfaro, con excelencia *"para algunos sitios pequeños"* de la Casa de la Huerta. Palomino, 1988, p. 369.

Dibujos

60.- "Entrada de Cristo en Jerusalén". British Museum, Londres.

Dibujo en pluma y lavado. Atrib. por Mayer, 1942, p. 408.

61.- "Retrato de D. Hernando de Alarcón".

Copiado del que hizo al óleo Tiziano. Prueba de estampa en manos de D. Valentín Carderera. Cruzada Villaamil, 1865, cat. 33.

62.- Retrato mortuario de Velázquez. Dibujo. 20,5 x 13,5 cm. París, Frits Lugt. Coll. Institut Neerlandais.

Hecho en su lecho de muerte. Aparece con sombrero con pluma, capa y gran cruz de Santiago sobre el pecho.

PROCEDENCIA: Vendido por Don Manuel Gutiérrez Ravé, pintor cordobés, al coleccionista Carderera.

BIBLIOGRAFÍA: Valverde Madrid, 1974, p. 189. E. Harris, 1982, p.30.

(Lám. 12.24)

63.- "Cabeza de un viejo".

Puede ser modelo para estampas. Influencia de Antonio del Castillo. Mayer lo sitúa en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque no hemos podido localizarlo. Atrib. Mayer, 1942, p. 408.

64.- "Adoración de los pastores".

Igual que la anterior.

Inacabados. Terminados por Palomino

65.- "Inmaculada Concepción". Dos varas y media. D. Lorenzo Delgado, Córdoba.

Sólo estaba en bosquejo. Palomino, ed. 1988, p. 372.

66.- "Entierro de Cristo". L. 1,30 x ,53. Sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Fuensanta, Córdoba. Inscripción en la parte posterior: "*Dedicó ésta Don Juan de Alfaro por su devoción a Nuestra Señora de la Fuensanta para poner en su Santa casa. Año 1681*".

Cuerpo en bosquejo. Resto no empezado. Por su fama, se hicieron muchas copias en el siglo XVIII, entre las que destaca la del Seminario de San Pelagio de la capital. Aparece representado, siguiendo una composición muy utilizada durante el Barroco, el momento en que Cristo, envuelto en una sábana, es colocado en el sepulcro por Nicodemo y José de Arimatea ante Su desconsolada Madre, San Juan y las Santas Mujeres.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1988, p. 372; Valverde Madrid, 1974, p. 189; Raya Raya, 1982, p. 71; Moreno Cuadro, en Córdoba, 1994, nº 55.

EXPOSICIONES: Córdoba, 1994, nº 55.

(Lám. 12.26)

67.- Retrato de José Íñiguez de Abarca, Abad de Roncesvalles.

Sólo hecha la cabeza. Palomino, ed. 1988, p. 372.

CAPÍTULO IV

MÁS SUPUESTOS DISCÍPULOS

Recogemos aquí cuatro nombres de pintores que se han querido relacionar con Velázquez, aunque, dada la escasez de datos conservados, no sabemos hasta qué punto existió tal relación, cuando menos en alguno de los casos. Miguel de la Cruz, ha sido considerado discípulo del sevillano por la crítica moderna, no por sus contemporáneos que nada dicen al respecto; Don Diego de Lucena, "caballero de ilustre sangre" según Palomino, del cual desconocemos en qué consistió exactamente la relación con el pintor de Cámara; Sebastián Martínez Domedel, quien llegó a Madrid después del fallecimiento de Don Diego aunque pudo entrar en contacto con Martínez del Mazo, y Don Nicolás de Villacís, la que pudo ser la más fructífera de todas estas relaciones, dadas sus habilidades como fresquista, pero a la que el propio Villacís renunció al no querer venir a la Corte. Datos relacionados con estos dos últimos, nos proporcionan alguna pista sobre lo que pudo ser la vida del pintor de Cámara.

Miguel de la Cruz

Lafuente Ferrari le incluye dentro de los discípulos de Diego Velázquez en Madrid¹. Sin embargo, los contemporáneos que nos proporcionan noticias sobre él, no mencionan la relación con el pintor de Cámara. Carducho, el primero de los tratadistas que se refiere a nuestro pintor dice lo siguiente: "... y aora tiene aquí a Miguel de la Cruz [el Rey Carlos de Inglaterra] , que anticipa sus obras a su edad, que le está copiando todas las pinturas de Ticiano, que nuestro Rei tiene en Palacio, y después irá al Escorial a copiar las que allí huviere, que ya no puede tener los originales, no quiere carecer de copias"². Por su parte, Díaz del Valle tan sólo dice de él que fue un famoso pintor muy conocido por sus admirables obras³. Ceán Bermúdez recoge lo dicho hasta el momento⁴. Por su parte, Sánchez Cantón hace referencia a un inglés, Michael Cross o a un pintor francés, Michel de Croy, de Caen (Francia), como posible identificación de nuestro artista. Ninguno de ellos menciona que hubiera sido discípulo de Velázquez aunque es interesante saber que hizo copias de Tiziano, las cuales, sin mencionar autores, abundan en los inventarios del siglo XVII.

Diego de Lucena

Palomino nos dice que fue discípulo de Velázquez y nos ofrece algunos datos de su vida⁵. Por él sabemos que era de Andalucía y residía en la Corte y le define como "*caballero de ilustre sangre*". Parece ser era amigo de literatos y bien pudo él mismo componer alguna pieza, como hiciera Don Tomás de Aguiar, otro de los discípulos de Velázquez de supuesto

¹Ver Lafuente Ferrari: "Breve Historia de la pintura española", 1946, p. 593.

²Carducho, "Diálogos de la Pintura", (1633), apud Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1932-3, II, p. 81.

³Díaz del Valle: "Epílogo ...", apud Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1932-3, II, p. 353.

⁴Ver "Diccionario histórico ...", 1800, ed. 1965, p. 379.

⁵Ver Palomino, ed. 1988, p. 170, Vida 78.

origen hidalgo, al decir de Díaz del Valle⁶. Palomino recoge el poema que le dedica Anastasio Pantaleón, a quien retrató⁷. Su muerte acaeció, según aquél, hacia 1650, "en lo más florido de sus años", otra característica de los velazqueños (Juan de Alfaro, Francisco Palacios).

Por lo que se refiere a su obra, de nuevo es Palomino quien nos proporciona alguna pista sobre la obra de Lucena. Al igual que otros discípulos de Velázquez, fue excelente en los retratos, existiendo varios en Madrid debidos a su mano, aunque sólo hace referencia al de Anastasio Pantaleón.

Sebastián Martínez Domedel

Nació en Jaén en 1599, era, por tanto, de la edad del pintor de Cámara. Capel Margarito considera que pudo ir a Sevilla hacia 1623 donde entraría en contacto con Velázquez y Alonso Cano. No se conservan datos documentales, pero sí se ha querido ver en su obra la influencia canesca⁸. Palomino recoge una serie de noticias sobre este pintor⁹. La información la obtuvo de Don Antonio Reinoso, discípulo de Martínez, por lo que ha de ser bastante fidedigna. Por ella sabemos que llegó a Madrid después de fallecido Don Diego Velázquez, de ser cierto, hemos de poner a nuestro artista en contacto con otros nombres

⁶Ver Lázaro Díaz del Valle: "Epílogo ...", apud, Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1933, II, pp. 338-9.

⁷El poema, recogido por Palomino dice así:

*A DON DIEGO DE LUCENA
pintor famoso
y grande ingenio, habiendo retratado
a el poeta.*

SONETO

*En esa, Diego, lámina, excedida
ni del griego pincel, ni del toscano
a los esfuerzos debe de tu mano
segundo aliento mi segunda vida.*

*Muda la imagen, vive consentida,
no a más que el bulto persuadir humano,
nada el pincel la oculta soberano;
sólo la voz le niega colorida.*

*No te adquiere esta copia la alabanza
por imitada bien; que los primores
siempre son en tu obrar la menor parte.*

*Mayor admiración, Diego, te alcanza,
de que anime tu diestra los colores,
y que pueda dar espíritus el arte.*

⁸Ver Capel Margarito: "Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de Cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1971, pp. 33-46. También "Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)", en el mismo Boletín, año 1972.

⁹Ver Palomino, ed. 1988, pp. 289-291.

como el de Martínez del Mazo o Cano. También dice que Felipe IV le hizo pintor suyo, recogiendo una anécdota al respecto, aunque tampoco se ha podido comprobar este nombramiento. Su manera, al decir del tratadista, era muy caprichosa, extravagante y rara; hasta el propio Monarca dijo, según el artista bujalanceño, ser pintura "*de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino*". Palomino cita obras suyas en Jaén, Lucena, Córdoba y Madrid¹⁰. Se trata de temas religiosos y paisajes. Lo que se conserva es un gran "San Sebastián" (1662) en la Catedral de Jaén y su boceto preparatorio, en una colección privada madrileña, donde se aprecia una gran influencia de Antonio del Castillo; en los lienzos del Corpus Christi de Córdoba, muestra gran admiración por los modelos de Cano, sobre todo en la "Inmaculada Concepción". Falleció, sin testar, en Madrid el 30 de octubre de 1667; residía en El Mesón de Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia¹¹. Tuvo un discípulo, el granadino, Antonio García Reinoso, también en cierto contacto con Juan de Alfaro, según nos cuenta Palomino¹².

Los documentos aparecidos con posterioridad, nos permiten encontrar una justificación de su llegada a Madrid. Entre 1619 y 1646 gobernó la diócesis de Jaén Don Baltasar Moscoso y Sandoval quien sería nombrado, más tarde, Arzobispo de Toledo, en cuya sede permaneció hasta su fallecimiento el 18 de septiembre de 1665. En 1662 (a 5 de marzo), Martínez, maestro pintor y residente en Madrid, declara haber recibido del Excmo. Señor Duque de Lerma, Don Diego Gómez de Sandoval, el total que le debía por cinco pinturas pintadas para él¹³. Ese mismo año, el 29 de abril de 1662, Don Francisco Domedel, criado del Duque de Lerma, residente en Madrid, y posible hermano o pariente próximo de Sebastián, da su poder a éste, vecino y residente en la ciudad de Jaén, para que en su nombre haga información de cómo es hijo legítimo de Francisco Domedel y de Catalina Ferrer, difuntos, naturales su padre de Jaén y su madre de San Juan de Afoz, jurisdicción de "Aporto" (Portugal), en orden a su nobleza y calidad y la de sus abuelos paternos y maternos¹⁴. Por esta noticia sabemos también que nuestro pintor se desplazaba de Jaén a Madrid ya que en marzo le encontramos residiendo en Madrid, y en abril de nuevo en la capital jienense.

Del 24 de septiembre de 1665 se conservan las capitulaciones matrimoniales de Don Francisco Domedel Ferreira, caballero de la orden de Cristo, hijo de Francisco Domedel y de Doña Catalina Ferreira, con Doña Margarita de Almeida y Arce, hija de Antonio de Arce, escribano de Cámara del Consejo de Portugal y de Doña Beatriz Man. Estos documentos nos están posibilitando dos contactos importantes en la Corte, de un lado la familia Lerma a través de Francisco Domedel, criado del Duque y posible pariente de Sebastián, y de otro el Arzobispo de Toledo, anteriormente en Jaén, para cuya catedral pintó Martínez una serie de cuadros de los cuales se conserva el "San Sebastián" mencionado más arriba.

El contacto con Velázquez o más bien su familia, pudo venir a través de una rama portuguesa materializada en el origen de la madre de Francisco Domedel. Dice ser de San Juan de Afoz, jurisdicción de Oporto. Tal vez nos encontremos, no sólo ante la justificación

¹⁰Sobre las obras en la Catedral de Jaén, ver Capel Margarito, op. cit supra.

¹¹Ver op. cit. supra (tomada la noticia de *Revista "Don Lope de Sosa"*, Jaén, 1918, p. 169).

¹²Palomino, ed. 1988, p. 361. Su figura, al estar en contacto con dos de los pintores aquí estudiados, se recoge en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

¹³Ver Mercedes Agulló, 1978, pp. 94-95.

¹⁴op. cit.

de una relación entre las familias Velázquez y Martínez, sino también nos abre la posibilidad de buscar, en otras zonas próximas a Oporto, los orígenes paternos del pintor de Cámara.

Nicolás de Villacis Arias

Es éste otro de los pintores relacionados con Velázquez que podía acreditar antecedentes de hidalguía gracias a su madre Doña Juana Martínez Arias¹⁵. Nació en Murcia el 9 de septiembre de 1616; su padre Nicolás Alonso Blanco, comerciante con tienda de telas en Santa Catalina, donde nació el hijo, contrajo matrimonio en segundas nupcias para luego ingresar en el convento de la Trinidad¹⁶.

Debió llegar a Madrid en la década de los 30, cuando se estaban realizando las obras del Buen Retiro, para luego marchar a Italia. Desde Roma, fue invitado por el pintor Francisco Torriani a Mendrisio, junto al lago de Como. Allí contrajo matrimonio con Antonia Torriani, hermana de su amigo y creó un taller con algún discípulo como Bautista Franchinetti. Permaneció en Mendrisio y luego en Como un total de 28 ó 29 años y allí nacieron sus cinco hijas, con cuatro de las cuales regresó a España.

De 18 de noviembre de 1650 es el primer documento conservado de Don Nicolás de Villacis en Murcia, tras su regreso de Italia¹⁷. Se trata de un asunto de tierras firmado por él y su hermano. En Murcia permaneció el resto de su vida trabajando hasta que falleció el 8 de abril de 1694, siendo enterrado en el lugar adquirido por su padre en la iglesia de San Lorenzo.

Gracias a Pita Andrade conocemos un encargo directo realizado en 1675, por el VII Marqués del Carpio, a través de Don Juan Pérez Peñalver (aspirante a una canonjía vacante en Córdoba). Se trata de unas "*pinturas de la Cruz, el quadro de Nuestra Señora de la Concepción y la bandera*"¹⁸. En las colecciones de pintura de este aristócrata aparecieron cuadros de otros pintores aquí recogidos como Mazo, además, por supuesto, de Velázquez. Por lo que respecta al resto de la obra de Viillacis, Agüera Ros no encuentra ninguna influencia de la manera del sevillano¹⁹.

Centrándonos en su posible contacto con Velázquez, no se conserva documentación que nos permita asegurarlo. Palomino nos dice que fueron sus padres los que le enviaron a Madrid, deseando su mayor adelantamiento²⁰. Una vez en la Corte, Agüera Ros apunta la posibilidad de que el propio Velázquez pudiera animarle a marchar a Italia para aprender la

¹⁵La figura de Nicolás de Villacis ha sido objeto de estudio en Tormo, E.: "Villacis: Una incógnita de nuestra Historia artística", *B.S.E.E.*, 1910, pp. 225-265; Pita Andrade, J.M.: "Nicolás de Villacis al servicio del Marqués del Carpio", *A.E.A.*, 1960, nº 129-132, p. 295; López Jiménez, J.C.: "Don Nicolás de Villacis Arias, discípulo de Velázquez", *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1964, XXX, pp. 195-210; en los últimos años Agüera Ros, J.C.: "La Pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII", Tesis Doctoral, 3 febrero 1989.

¹⁶Ver López Jiménez, op. cit., p. 200.

¹⁷op. cit., p. 202.

¹⁸Ver Pita Andrade, op. cit.

¹⁹Ver Agüera Ros, op. cit. supra, p. 1452.

²⁰Palomino, ed. 1988, p. 432 y 434.

técnica del fresco²¹. Y es aquí donde hemos de buscar la conexión, si existió, entre Velázquez y Villacis. El pintor de Cámara, consciente de la escasez de artistas españoles que desarrollaban esta técnica, se lo pudo sugerir a Villacis, quien marchó a Italia con esa intención. También ello explicaría la existencia de esas cartas, en posesión, al parecer, de la rama italiana de la familia, en las que Velázquez le pidió que viniera a Madrid para hacerle pintor del Rey. En la década de los cincuenta, el sevillano se hallaba inmerso en la tarea de decorar los Palacios Reales. Dada la escasez de fresquistas, se trajo a Colonna y Mitelli, tal vez, ante la negativa del español conocedor de esa técnica, Don Nicolás de Villacis. Palomino nos dice que rechazó la proposición del sevillano por "*no abandonar el sosiego [...] que le dispensaba su honrado patrimonio*". Lo cierto es que Don Nicolás se vio envuelto, desde su llegada de Italia, en 1650, hasta su fallecimiento, en 1694, en sucesivos pleitos y demandas relacionados con herencias²². Posiblemente nos encontremos ante otro artista casi desconocido que pudo haber alcanzado un puesto mucho más elevado y cuya fama quedó malograda por las ambiciones y egoísmos personales a los que tuvo que hacer frente.

Por lo que se refiere al modo por el cual entró en contacto con el pintor de Cámara, López Martínez publicó el testamento de Villacis donde se registra un Diego Fernández de Silva, vecino y jurado de la ciudad de Murcia, a quien retrató y vendió un "Enclavamiento", "La Barca de San Pedro", y "San Miguel con el enemigo a sus pies"²³. Era mercader de lencería y vendía paños segovianos, lienzos y sedas, lo que nos lo pone en contacto directo con el padre de Nicolás, titular de una tienda de telas, como decíamos más arriba. A su vez, era primo de Doña Catalina Rodríguez de Silva y Diego y Antonio Álvarez de Silva, vecinos de Madrid. La relación se extiende a los Fernández, Álvarez y Rodríguez de Silva, vecinos de Murcia, Jerez, Sevilla y Madrid. El nexo profesional y, con mucha probabilidad de amistad, pudo llevar al padre de nuestro pintor a pedirle a Diego Fernández de Silva que hablase de su hijo a sus parientes de Madrid para que fuera a la Corte. Precisamente el apellido paterno del pintor de Cámara de Felipe IV era, como sabemos, Rodríguez de Silva y quién sabe si las personas que mencionamos fueron parientes suyos²⁴.

²¹Agüera Ros, op. cit. supra, p. 1443.

²²Para estas noticias, ver Agüera Ros, op. cit., p. 1423-38.

²³López Jiménez, op. cit. supra, p. 199.

²⁴Juan Carreño de Miranda, en su declaración en la información de las calidades de Diego de Velázquez para la obtención del título de caballero de Santiago, hace mención de un "Don fulano Morexon Silva", caballero de la orden de Calatrava, con quien se encontró "*en la escalera del cubo que sale a la galería del despacho*", pidiéndole a Carreño, quien iba en busca de Velázquez, que le dijera a éste que su primo le esperaba (Varia Velazqueña, 1960, II, p. 329). Ello, de ser cierto, apoya la teoría del parentesco de Velázquez con personas de un cierto nivel. Sobre la relación con Carreño, ver "Analogías estilísticas con otros pintores del momento". Sobre la utilización del Silva por parte de Velázquez, ver López Rey, J.: "Nombres y nombradía de Velázquez", *Gazette des Beaux Arts*, 1990, CXVI, pp. 1-8.

CAPÍTULO V:

ANALOGÍAS ESTILÍSTICAS CON OTROS PINTORES DEL MOMENTO

En el presente capítulo recogemos los nombres de una serie de artistas que se han relacionado con los "velazqueños" por su estilo. A excepción de Carreño y Zurbarán, quienes participaron como testigos en la información de las calidades de Diego Velázquez para la obtención del título de Santiago, o Jusepe Martínez y Rizi, más unidos al pintor de Cámara por lazos de amistad el primero y profesionales el segundo, los demás no aparecen unidos por vínculos contractuales, ni han sido testigos ni han participado en actos de la vida privada de nuestros artistas, al menos que se sepa hasta el momento. Sin embargo todos ellos, contemporáneos, intervinieron en los mismos proyectos decorativos, se prepararon con los mismos maestros, y poseyeron un estilo similar.

La personalidad de estos artistas ha sido objeto de magníficos estudios por parte de otros historiadores. Al igual que hemos hecho en otros capítulos, las referencias bibliográficas de los mismos se recogen en las notas a pie de página. Aquí sólo pretendemos centrarnos en la relación, en cuanto a estilo se refiere, que haya podido existir entre ellos. Recogemos algún dato biográfico que sirve para centrar la figura del pintor pero sin pretender hacer un análisis riguroso de la vida y obra de cada uno de ellos. La intención última de este capítulo es presentar un número de pintores que, por testimonios de la época, fundamentalmente Palomino, se sabe que tuvieron un estilo próximo a Velázquez o a sus discípulos más allegados. Las analogías mencionadas nos están indicando una manera de hacer común a todos los artistas, lo que, unido a la inexistencia de firmas y escasez de documentos, ha dado como resultado una confusión de atribuciones y contribuye a ratificar el muy alto nivel de calidad que poseían todos ellos.

Juan Carreño de Miranda

Nacido, al parecer, en Avilés en 1614, fallece en Madrid en 1685, lo que le permite, dada su relativa longevidad, entrar en contacto con la mayoría de pintores recogidos en este trabajo¹. Comenzando por su relación con Velázquez, fue uno de los artistas que participó en la información de calidades para la obtención del hábito de Santiago². El motivo por el cual testificó Carreño puede estar en relación con su nombramiento de "fiel de la villa de Madrid" por el estado noble en ese mismo año de 1658. Cruzada Villaamil también nos dice que fue juez del estado noble de la villa y concejo de Avilés³. Estos títulos, de los que se deduce un status social elevado, pudieron ser los que empujaron a Velázquez a pedir a Carreño que testificara en su proceso, sin necesidad de que mediase una gran amistad de la cual no existen documentos. En la declaración, dice conocer al pintor de Cámara desde hace treinta y cuatro años atrás, lo que coincide con su llegada a Madrid en 1624. Por su testimonio

¹La vida y obras de este autor han sido objeto de varios estudios. Entre ellos destaca A.E. Pérez Sánchez: "Juan Carreño de Miranda (1614-1685)", Avilés, 1985; *id.*, Catálogo de la Exposición "Carreño, Rizi, Herrera ...", Madrid, 1986 donde se recogen todas las publicaciones relacionadas con este artista. Posteriormente, se han publicado algunas obras inéditas.

²Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 329.

³Ver Cruzada, 1865, p. 40.

sabemos del cuadro del Cardenal Borja que pintara Velázquez siendo aquél arzobispo de Toledo, del que no cobró nada, recibiendo, a cambio, un peinador, "muy rico" y algunas alhajas de plata. También nos cuenta que, un día que fue a buscar a Don Diego al Alcázar, le estaba esperando a éste un caballero de Calatrava, apellidado Morejón Silva, quien dijo ser primo del sevillano. Esta noticia, de ser cierta, supone un paso más en el conocimiento del origen de Velázquez⁴.

Su proceso de aprendizaje es similar al de los artistas aquí recogidos. Un hermano suyo, Andrés, pintor, se estableció en Valladolid entrando en contacto con la familia de Pereda. A su vez, los progenitores de este último eran naturales de Espinosa de los Monteros, como lo fueron los de Francisco de Palacios, otro de nuestros "velazqueños". Hacia 1625, ingresa en el taller de Pedro de las Cuevas, donde también se prepararon Leonardo, el propio Pereda, Burgos Mantilla Según Palomino, perfeccionó el colorido con Bartolomé Román, lo que supone una influencia indirecta de Vicente Carducho.

El 21 de abril de 1648 acude a la almoneda de los bienes del pintor Antonio de Puga donde adquiere veintiséis estampas⁵. Domingo Guerra Coronel, en su testamento (1651) declara haberle prestado a Carreño una figura de anatomía de estaño⁶. En 1659, año siguiente al de su declaración en el proceso de Velázquez, Rizi y él, bajo la supervisión del sevillano, comienzan las obras del Salón de Espejos del Alcázar, para la que se había hecho venir a Mitelli y Colonna. No hay que descartar la posibilidad de que esta relación se debiera al testimonio que prestó Carreño en dicho proceso.

Su actividad discurre paralela a la de Rizi, con quien colaboró en múltiples encargos (Ochavo de la Catedral de Toledo, Camarín de Atocha, Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid, San Antonio de los Alemanes ...). En la mayoría de estos proyectos está presente, como arquitecto, Pedro de la torre, también objeto de estudio en otro de los capítulos de este trabajo⁷. En 1669 es nombrado pintor del Rey por la Reina Gobernadora. Desde 1671 pasa a ser pintor de Cámara, sucediendo en el puesto a Herrera Barnuevo y saltando a Rizi. Su labor de retratista regio fue tan exitosa que de sus pinceles salió la imagen que conservamos de Carlos II niño y adolescente.

Estilísticamente, se acerca más a Van Dyck que a Rubens, compartiendo con otros pintores aquí recogidos su admiración por Tiziano; al final de su vida, en 1685, dejó inacabada una copia de la "Judith" de Guido Reni (Museo del Prado). Su personalidad artística debió de ser muy fuerte ya que, hasta el momento, gran número de cuadros realizados por otros colegas, han sido adjudicados a Carreño por la crítica tradicional. Con respecto a los que aquí nos ocupan, rasgos procedentes de Velázquez se han querido ver en su retrato de D. Bernabé de Ochoa Chichentru (1660), amigo del pintor y, algo menos, en el "Retrato de la Marquesa de Santa Cruz" (Madrid, Marqueses de Santa Cruz) pintado en 1665. Pero también encontramos relaciones con otros contemporáneos. De 1661 es otro retrato de Ochoa de Chichentru pintado por Alfaro y que recogemos en el catálogo de las obras de este artista; son poco parecidos pero nos muestra un trabajo para los mismos patronos.

⁴Ver epígrafe dedicado a Sebastián Martínez Domedel dentro de capítulo "Más supuestos discípulos".

⁵Ver Caturla, 1952, pp. 64 y 65.

⁶Para el testamento de Guerra Coronel, ver Marqués del Saltillo en *Arte Español*, 1944, pp. 43-48. La figura de este pintor es objeto de estudio en el capítulo "Otros artistas ...".

⁷Ver "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños", donde se analiza la relación de nuestro arquitecto con alguno de los artistas recogidos en este trabajo.

En el inventario de pinturas del Marqués del Carpio realizado por Claudio Coello y José Donoso, en 1689, aparece un retrato de Felipe IV a caballo, copia de Rubens, pintado por Carreño de cuatro varas en cuadro⁸. Se trata del que aparece en el de Heliche, en 1651, donde se dice que la cabeza es de Rubens y el cuerpo de Velázquez, mientras que, tachado, en el mismo asiento, se atribuye la cabeza a Velázquez y el resto a Mazo, hoy conservado en los Uffizzi⁹. La confusión con Mazo se ha producido en otras obras, así el "Retrato de la Infanta Margarita", procedente de la colección del Marqués de Remisa, fue adjudicado por Jesús Baretini Fernández al pintor asturiano, mientras que es más lógico suponer que sea de Mazo, aunque sin descartar otras manos¹⁰. En la Casa de El Greco, Toledo, se conserva un cuadrito del martirio de San Andrés, copia del de Rubens grande, también adscrito, con reservas, a Carreño aunque por su manera blanda y los rasgos fisonómicos, se aproxima a las copias realizadas por el yerno de Velázquez¹¹. No obstante, esta manera blanda también se aprecia en obras como el "San Vicente Ferrer" del Museo de Budapest, donde la túnica del santo, pintada por Carreño, parece recordar a las vestiduras de la Reina Mariana retratada por Mazo con tocas de viuda, donde no descartamos la participación del discípulo de éste, Benito Manuel Agüero, especialista en esta manera suelta¹². Ello nos lleva a pensar en una moda del momento que produjo la aproximación estilística de estos artistas. Retomando los retratos de la Reina Gobernadora, no encontramos semejanzas entre los de uno y otro pintor. Mazo hace hincapié en la persona, retratándola con un perrillo a los pies en una estancia vacía mientras que su hijo está representado en otra estancia, rodeado de criadas que cuidan de él, incluso llevándole con andadores. Por el contrario, Carreño se inclina hacia el papel de Monarca, ocupada, en su despacho, en resolver los asuntos de Estado.

El "Retrato de hombre" de la colección Cook de Richmon, nº 23 del presente catálogo de Juan de Pareja, fue atribuido por Elizabeth du Gue Trapier al pintor asturiano¹³.

Otro pintor cuyas obras han sido confundidas es Juan de Alfaro. Hemos mencionado antes a Don Bernabé de Ochoa Chichentru, para quien pintaron los dos, saliendo retratos de ambas manos. Otros cuadros atribuidos por Marzolf a Carreño fueron los dos retratos de las hermanas Isabel y M^a Josefa Díaz de Morales (Museo de Bilbao y Colección particular, Madrid, respectivamente), hijas del caballero cordobés D. Juan Francisco Díaz de Morales e Hínestrosa, quien, sabemos por Palomino, encargó una serie de cuadros de su familia Alfaro. Pérez Sánchez fue quien devolvió la autoría a éste, basándose tanto en los datos procedentes de Palomino como en el análisis estilístico¹⁴.

⁸Ver Burke y Cherry, 1997, p. 869, nº 943

⁹Ver Pita Andrade, *A.E.A.*, 1952, pp. 228-9. Más información sobre el cuadro López-Rey, *Gazette des Beaux-Arts*, enero 1959, nº 53, pp. 35-44.

¹⁰Ver Baretini Fernández, 1972, p.157.

¹¹Ver Pérez Sánchez, Catálogo de la Exposición "Carreño, Rizi, Herrera ...", Madrid, 1986, nº 171, p. 351. Jesús Baretini Fernández, en su obra sobre nuestro artista, ("Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II", 1972) ha atribuido numerosos cuadros de otros artistas a Carreño. Las investigaciones posteriores, sin embargo, han permitido redistribuir la autoría de estos cuadros entre otras manos de la misma época ("Niño vestido de cardenal" de Ohio y Retrato de Joven" de Budapest, hoy de Mazo; "Retrato de Isabel Díaz de Morales", de Alfaro).

¹²Ver capítulo dedicado a Agüero dentro del presente trabajo.

¹³Trapier, 1929, p. 170.

¹⁴Los cuadros se recogen en el catálogo de obras de Juan de Alfaro, dentro de este trabajo. También ver Pérez Sánchez, en "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo. 1650-1700". Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado, 1986, p. 279, nº 116.

Por último, aunque aquí hay que hablar más de evolución, hemos querido ver grandes similitudes entre la "Magdalena penitente" de Diego Polo en el Monasterio de El Escorial y la de Antonio de Puga en Malibú, sin olvidar que en el inventario de Burgos Mantilla se encontraron otras dos una de ellas "desnuda y original"¹⁵. Desde una perspectiva compositiva, las que se conservan de Polo y Puga, son muy parecidas. En esta línea, tal vez posteriores cronológicamente, y, por ello, con variantes además de superándolas en calidad, se encuentra la de Carreño de la Academia de San Fernando en Madrid y un paso intermedio lo constituye la que, de su mano, se encuentra en la Colección R. Mexi (L. 1,61 x 1,23)¹⁶. Todas ellas, ya estudiadas en los apartados correspondientes, constituyen una manera muy sensual de representación de la Magdalena que no corresponde con la idea tradicional que se ha tenido de los pintores españoles.

Lo expuesto hasta el momento nos lleva a la conclusión de que la figura de Juan Carreño de Miranda se ha convertido en el segundo "cajón de sastre" de la pintura madrileña del siglo XVII, tras la de Velázquez. A parte de su calidad, que la tuvo sin lugar a dudas, pudieron contribuir a esta fama los nombramientos a los que hemos aludido, los cuales le proporcionaron un prestigio añadido. Ello ha provocado que los cuadros del XVII español que no podían ser atribuidos al sevillano, lo fueran a Carreño, desconociendo que existían otros nombres entre los dos. De aquí se deduce que la impronta velazqueña, que siempre se ha querido ver en sus cuadros, no sea tan aguda. En realidad, todos los pintores del momento compartían su admiración hacia el omnipresente Velázquez y todos se dejaban influir por su estilo. Esto mismo le ocurrió a Carreño cuya obra es claro reflejo, no sólo de la huella velazqueña, sino del resto de pintores del momento con quien compartió experiencias y un trabajo común.

José Leonardo

Nacido en Calatayud en 1601, pasó pronto a Madrid donde, al igual que Pereda o Juan Carreño de Miranda, fue discípulo de Pedro de las Cuevas, lo que se considera, indiscutiblemente, sinónimo de calidad¹⁷. Jusepe Martínez nos dice que estuvo relacionado con Eugenio Cajés. De aquí le pudo venir el contacto con uno de nuestros "velazqueños", Antonio Puga, quien se formó con este pintor, según se desprende de los documentos encontrados¹⁸; además, en el inventario de bienes realizado tras el fallecimiento de Antonio de Puga en 1648, se encontraron dos borrones de Leonardo¹⁹. En este mismo año, Nardi hubo de acabar unas obras que le habían encargado en el Alcázar y no pudo concluir por

¹⁵Ver catálogo de obras de este pintor en el capítulo a él dedicado.

¹⁶Publicada por Baretini Fernández: "Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II", 1972, p. 157.

¹⁷La figura de José Leonardo ha sido estudiada por M^a Ángeles Mazón en varios trabajos: "La partida de bautismo de Jusepe Leonardo", *A.E.A.*, 1969, pp. 59-62; "En torno a Jusepe Leonardo", *A.E.A.*, 1975, pp. 266-70; "Jusepe Leonardo, el gran olvidado", *Goya*, 1974, pp. 76-82; "Jusepe Leonardo y su tiempo", Zaragoza, 1977. Otros trabajos: Martín S. Soria: "José Leonardo, Velázquez's best disciple", *The Art Quarterly*, 1950, pp. 266-277; Angulo-Pérez Sánchez, "Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII", 1983, pp. 78-103.

¹⁸Ver Capítulo dedicado a Antonio Puga.

¹⁹Los cuadros eran "*Un caballo en borron con San Martín*" y otro de *Vn San Juan*". Caturla, 1952, p. 45. En las páginas dedicadas a Antonio Puga apuntamos la posibilidad de un supuesto aprendizaje del orensano en casa de Cajés, lo que nos llevaría a colocar a estos dos pintores como aprendices en casa del mismo maestro.

encontrarse enfermo. Anteriormente, en los años 30 y en el Palacio del Buen Retiro, aportó dos obras para el Salón de Reinos y otras a la serie de Reyes de España²⁰. Fuera del contexto cortesano, destaca su participación en el retablo de la Catedral de La Magdalena de Getafe (1639). Falleció loco en Zaragoza en el año 1656.

M^a Ángeles Mazón recoge una serie de influencias entre distintos pintores y el propio Leonardo²¹. Comenzando por Velázquez, tanto ella como Martín S. Soria, se hacen eco de la relación, sobre todo basándose en la problemática planteada con la consecución de la perspectiva aérea. En este sentido, Mazón quiere ver un posible precedente de la composición de "Las Meninas" en el cuadro de Leonardo el "Nacimiento de la Virgen", en el Museo del Prado²². Dos cuadros atribuidos a Leonardo hoy, "Escena de la vida de San Isidro" (paradero desconocido) y "Retrato de una joven" (Earhart Foundation, Ann Arbor, EE.UU.) fueron considerados anteriormente como Velázquez. Sin embargo, los cuadros que más se han estudiado en este sentido han sido los que Leonardo pintó para el Salón de Reinos: "La rendición de Juliers" y "La toma de Brisach" (Lám. 14.1). Las lanzas de las dos obras se han relacionado con las de Velázquez y el caballo del Duque de Feria, en "La toma de Brisach", se ha querido ver copia del de Olivares en el retrato ecuestre del Prado (Lám. 14.2). La primera cuestión que se nos plantea es la cronología; sabemos que los recibos de pago de los cuadros de Leonardo están fechados a 28 de julio de 1634²³. Los de Velázquez, lo son de 30 de agosto de 1634 a 28 de marzo de 1635, sin especificar, además, las obras de que se trata²⁴. Por su parte, el retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares del Museo del Prado se fecha hacia 1634 y Cruzada, basándose en la victoria en la batalla de Fuenterrabía, lo hace hacia 1638 al igual que Sánchez Cantón²⁵. En este trabajo hemos recogido otra versión, conservada en Munich, que atribuimos a Martínez del Mazo, donde Olivares aparece representado sobre un caballo blanco, al igual que aparece en el cuadro del Metropolitan de Nueva York; junto a ésta, existen otras más que pueden ser posteriores²⁶. Ello nos obliga a plantearnos las posibles influencias para llegar a la conclusión de que, más allá de tales, existía un trabajo común, compartido por todos, sobre el cual destaca la figura de Velázquez por su calidad superior aunque sin despreciar, en absoluto, la del resto.

La mención a Alonso Cano nos lleva a analizar su obra respecto a la de Leonardo, algo que ya hizo M^a Ángeles Mazón²⁷. Esta autora, señala el acento leonardesco en "El milagro del pozo" de Alonso Cano, hoy en el Museo del Prado, en tipología y actitudes de sus personajes y en el modo de resolver el fondo; el "San Pedro" (Lancing College, Shoreham by Sea, Inglaterra), recuerda en líneas generales a los Evangelistas de Leonardo en el Bowes Museum. Por último, atribuye los Reyes godos del Museo del Prado, adscritos tradicionalmente a Cano, al zaragozano²⁸. Otros dos cuadros en los que cabe una posible

²⁰El Marqués del Saltillo publicó un documento según el cual José Leonardo es contratado para pintar paredes y techo del cuarto bajo en la ermita de San Jerónimo del Buen Retiro (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, pp. 176-178).

²¹Mazón, op. cit., 1977, pp. 301 y ss.

²²Tomado de Mazón, op. cit., p. 308.

²³Ver Caturia, *A.E.A.*, 1960, pp. 350-1.

²⁴op. cit., pp. 344-347. El estudio sobre "Las lanzas" de Velázquez se ha realizado en otro de los capítulos del presente trabajo.

²⁵Ver Cruzada, 1885, p. 117 y ss. Para Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *B.S.E.E.*, marzo, 1915, p. 54.

²⁶Ver López-Rey, 1960, nº 212 y ss.

²⁷Ver Mazón, 1977, pp. 104-106, 308.

²⁸op. cit., láms. 6 y 7.

similitud es el "San Sebastián" del Museo del Prado y la "Flagelación", en paradero desconocido²⁹, donde la postura de las dos figuras nos recuerda, por la inclinación, por la colocación de piernas y pies, y el tratamiento pictórico, a la de "Cristo atado a la columna" de Alonso Cano en el Museo de Budapest.

Jusepe Martínez

Nacido en Zaragoza en 1600 y fallecido en esta misma ciudad en 1682, es otro de los pintores que mantuvo contactos directos con los estudiados en este trabajo³⁰. Gracias al tratado que escribió, "Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura", publicado por Carderera en 1866, sabemos que Velázquez estuvo en su casa pintando un retrato de una joven, en el viaje que éste hizo a la capital del Ebro en 1643³¹. En su libro también hace alusión a Martínez del Mazo a quien tuvo que conocer en dicho viaje: "*Entró en su lugar [de Velázquez] un yerno suyo llamado Juan Bautista del Mazo, también gran pintor, y en particular en figuras de poco más de a palmo, y en copiar cuadros de Tiziano fue singular*"³². Pérez Sánchez quiere ver un eco canesco o velazqueño en la "Santa Cecilia" del Museo de Zaragoza³³. A ello añadimos la existencia de una vista de Zaragoza en su cuadro de la "Aparición de Santiago Apóstol a San Cayetano", en la Real Capilla de Santa Isabel de Aragón y San Cayetano de Zaragoza. En el extremo inferior derecho se ve lo que en la vista pintada por Mazo sería la parte derecha de su obra (Lám. 14.3). Puede ser una casualidad pero no descartamos contactos entre ambos pintores y, especialmente, ante el hecho de que Martínez del Mazo tuviera que hacer frente al encargo que hoy se encuentra en el Museo del Prado.

Antonio de Pereda

Don Antonio de Pereda, como parece ser gustaba de ser llamado, nació en Valladolid en 1611 y falleció en Madrid en 1678³⁴. Discípulo de Pedro de las Cuevas, al igual que otros de los artistas aquí recogidos (Francisco Burgos Mantilla, José Leonardo, Juan Carreño de Miranda), gozó de la protección de Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre, lo que le permitió trabajar en el Buen Retiro. En este ambiente hubo de entrar en contacto con el propio Velázquez y los artistas con él relacionados.

²⁹Ver Angulo y Pérez Sánchez, 1983, lám. 112.

³⁰Sobre Jusepe Martínez: Vicente González Hernández: "Jusepe Martínez (1600-1682)", Zaragoza, 1981; Catálogo de la Exposición "Jusepe Martínez y su tiempo", Zaragoza, 1982; A. Ansón Navarro: "Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la Basílica de San Lorenzo de Huesca", *Aragonia Sacra*, IV, 1989, pp. 7-11. Santiago Sebastián quiere ver una posible inspiración de Zurbarán en grabados de nuestro pintor: "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez", *Goya*, nº 128, sept-oct, 1975, pp. 82-84.

³¹Para Velázquez, ver "Discursos practicables...", ed. Carderera, pp. 115 y 132.

³²Jusepe Martínez, apud Sánchez Cantón, 1932, III, p. 38.

³³Ver Pérez Sánchez, 1992, p. 277.

³⁴La bibliografía específica sobre este autor se centra en dos publicaciones "Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo", Catálogo de la Exposición dedicada al pintor en 1978 por A.E. Pérez Sánchez; también Angulo-Pérez Sánchez: "Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII", 1983, pp. 138-239, láms. 146-235.

Lo primero que llama la atención en este sentido, es que, dada su longevidad, y su gusto por anteponer el "Don" a su nombre, no participara en la información de las calidades del pintor de Felipe IV para la obtención del título de Santiago. De aquí se deduce que la relación con el sevillano fuera escasa. No obstante, podemos encontrar contactos con alguno de los velazqueños los cuales se desprenden de los datos conocidos hasta ahora, más que de la existencia de documentos concretos. El padre de nuestro artista fue Antonio de Pereda Tribilla, pintor modesto, natural de Espinosa de los Monteros. En esta misma localidad burgalesa nacieron los padres de Francisco Palacios, por lo cual, no es difícil suponer una posible relación, que sería de maestro a discípulo, o de experto a principiante ya que la diferencia de edad viene a ser de algo más de diez años (Pereda, 1611 y Palacios h. 1622-25³⁵). Ello nos permite explicar que un cuadro como "El sueño del caballero" haya estado considerado como obra del vallisoletano mientras que aquí se lo hayamos atribuido al madrileño. El estilo, que en principio pudiera parecer el de Pereda, sobre todo por el tema, tiene mucho de velazqueño. El tratamiento de los objetos sobre la mesa, la vestimenta del caballero, similar a la de otros cuadros del pintor de Felipe IV o el florero, que no aparece en las obras de Pereda y sí en otras de Velázquez o Mazo, producen un estilo a caballo entre el de los dos maestros que ha hecho dudar de la autoría durante muchos años³⁶.

Otra supuesta relación pudo mantenerse con Antonio Puga. En el capítulo dedicado a este artista, defendemos una posible procedencia vallisoletana del pintor orensano, antes de llegar a Madrid o, al menos, abundantes vínculos. Al ser Antonio de Pereda natural de esta ciudad, no descartamos un contacto de los dos artistas, teniendo en cuenta que, en el inventario de bienes de Puga, se encontraron bodegones, "jeroglíficos", es decir, temas tratados por Pereda y tampoco se puede descartar un estilo algo similar. Por otra parte, Pereda, al igual que casi todos los pintores reputados de Madrid, acudió a comprar varias estampas y papeles sueltos en la almoneda de los bienes de Puga (1648)³⁷; también adquirió una cabeza de caballo de plomo, dos medallas pequeñas y un libro de grabados. En 1651, le encontramos en la almoneda de Domingo Guerra Coronel, objeto de estudio en otro capítulo de este trabajo, adquiriendo lienzos y esculturas³⁸.

Por último, también le encontramos en contacto con un arquitecto de los recogidos en este trabajo, Pedro de la Torre, quien también colaboró en proyectos donde participaron Carreño y Rizi. Peter Cherry ha publicado documentos relacionados con la construcción del retablo de la iglesia de San Miguel, de Madrid, que no se llegó a realizar pero en el que iban a colaborar Pedro de la Torre "maestro de arquitectura" y el pintor Antonio de Pereda³⁹. El fallecimiento de Juan Bautista Crescenzi, el 10 de marzo de 1635, protector de Pereda a la vez que perito del Cardenal Don Antonio Zapata, quien encargó el proyecto, pudo ser el motivo por el cual no llegara a realizarse en su totalidad. Posteriormente, también trabajan juntos alrededor de 1654, cuando el vallisoletano dotó de pinturas un retablo de nuestro arquitecto para la iglesia de Santo Domingo de Silos en Pinto, contratado en 1637⁴⁰.

³⁵Para Francisco de Palacios, ver capítulo dedicado al mismo dentro del presente trabajo.

³⁶El cuadro es objeto de análisis más detallado en el catálogo de obras de Francisco Palacios.

³⁷Ver Caturla, 1952, p. 72.

³⁸Para el testamento de Guerra Coronel, ver Saltillo, *Arte Español*, 1944, p. 48. La figura de este artista se estudia en el capítulo "Otros artistas ...".

³⁹Ver Cherry, P.: "La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido", *Archivo Español de Arte*, 1987, LX, nº 239, pp. 299-306.

⁴⁰Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, pp. 175-176.

Diego Polo

Desconocemos las fechas exactas de nacimiento y muerte de este pintor las cuales se han venido situando alrededor de 1610 y 1655, respectivamente⁴¹. Según Díaz del Valle era de Burgos y tuvo un tío, Diego Polo "el Mayor", también pintor⁴². Como maestro, Palomino nombra a Antonio Lanchares. Después de su época de aprendizaje, marchó a El Escorial a estudiar las pinturas de famosos artífices allí recogidas⁴³. De nuevo en Madrid, pintó un cuadro del "Maná del Desierto" para Alonso Portero, escribano de número de la Villa de Madrid, siendo muy celebrado por Velázquez, al que luego nos volveremos a referir. Además de otras obras en distintas iglesias -en concreto, según cuenta Palomino, pintó una "Anunciación" para la cúpula de la capilla mayor de la Iglesia de Santa María, en Madrid que se confundía con Carreño-, participó con un cuadro, en la serie de Reyes de Castilla, para el Alcázar de Madrid. En el estilo, fue seguidor de Tiziano.

Los escasos datos documentales que poseemos, nos permiten establecer un paralelismo con los pintores estudiados en el presente trabajo. Por fecha de nacimiento, se sitúa próximo a Burgos Mantilla (1609⁴⁴) y Mazo (hacia 1611⁴⁵). En lugar también coincide con los "velazqueños" Burgos Mantilla y Benito Manuel de Agüero mientras que los padres de Francisco Palacios eran de Espinosa de los Monteros y Mazo, posiblemente, de las montañas de Burgos, la actual Cantabria, lo que nos indica un origen común para todos ellos. En cuanto a la muerte, si la fecha de fallecimiento que nos proporciona Palomino fuese correcta (h. 1655), le sobrevino en año próximo al de Palacios (1652⁴⁶).

Desde una perspectiva profesional, según Palomino, el propio Velázquez alabó un cuadro suyo, al que hemos hecho mención más arriba, hoy en el Museo del Prado ("La recogida del maná", L. 1,87 x 2,38. n.º 6772). En esta obra, se muestra heredero del Tiziano más viejo con una pincelada densa y pastosa que recuerda a Carreño, otro de los artistas con los que se confundía su producción, al decir del tratadista bujalanceño. Por el tratamiento de los desnudos se han querido ver puntos comunes con el Velázquez de "La Venus del Espejo" y el Alonso Cano de "El Milagro del Pozo"⁴⁷.

Angulo y Pérez Sánchez consideran de Polo un dibujo, conservado en los Uffizi de Florencia, que lleva dos inscripciones "Diego Po..." borrosa que apenas puede leerse y

⁴¹La figura de Diego Polo ha sido estudiada por A.E. Pérez Sánchez: "Diego Polo", *A.E.A.*, 1969, p. 43 y ss.; id. "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano", en *Tiziano e Venezia, convegno internazionale di Studi Venezia*, 1979, Venecia, 1980, pp. 351-355; Angulo, Pérez Sánchez: "Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII", 1983, pp. 240-252, láms. 236-248; Andrés Ordax: "Un lienzo firmado Diego Polo", *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1975, pp. 693-698.

⁴²Ver Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón: "Fuentes ...", II, p. 347.

⁴³Palomino, ed. 1988, pp. 178-9.

⁴⁴Cruzada Villamil: "Anales ...", 1885, p. 243. La edad se deduce de lo declarado por Burgos Mantilla en el proceso de información de las calidades de Diego Velázquez para la concesión del hábito de Santiago en *Varia Velazqueña*, 1960, II, n.º 183, pp. 301-377.

⁴⁵Ver capítulo dedicado a Martínez del Mazo.

⁴⁶Ver Barrio Moya, J.L.: "El Pintor Francisco de Palacios. Algunas noticias sobre su vida y su obra", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Univ. de Valladolid, 1987, p. 431.

⁴⁷Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 242.

encima "De mano de Diego Belázquez", con caligrafía del siglo XVII⁴⁸. Se trata de la figura del hombre arrodillado en primer término del cuadro mencionado. La confusión de su obra con la de otros maestros se ha producido en varias ocasiones. Así, el "Martirio de San Esteban", del Museo de Lille fue atribuida al viejo Tiziano durante bastante tiempo; la "Flagelación de Cristo" del Museo de Pontevedra a Alonso Cano, a pesar de las similitudes en cuanto tratamiento y composición con el resto de la obra de Polo. Angulo y Pérez Sánchez consideran seguramente suya la "Anunciación" de la Cartuja de Miraflores (Burgos) aunque a veces se ha pronunciado el nombre de Carreño y también el de Mateo Cerezo, discípulo de éste y burgalés como Polo⁴⁹.

Otros pintores con los que se han querido establecer posibles influencias son José Leonardo y Antonio de Pereda aunque éstos, con unas formas más próximas a la manera flamenca, especialmente Pereda, se hayan convertido en referencia obligada al estudiar las características de toda la generación madrileña de este tercio de siglo. Por último, hay que mencionar la relación que existe entre la "Magdalena penitente" de Diego Polo en el Monasterio de El Escorial y la de Antonio de Puga en Malibú. Sin olvidar que en el inventario de pinturas de Burgos Mantilla también se encontraron dos cuadros de esta temática, una de ellas enunciada de la siguiente manera: "*una Magdalena desnuda, original*". Compositivamente hablando, las de Polo y Puga, son muy parecidas, variando la postura de brazos y cabeza. Aparecen recostadas sobre su lado derecho, la de Puga prácticamente desnuda mientras que la de Polo enseña sólo los senos. En esta línea, aunque con ligeras variantes, sentada y con un largo cabello que le cubre parte del pecho, se encuentra la de Carreño de la Academia de San Fernando en Madrid, posiblemente posterior y, todavía más próxima, la de la Colección R. Mexi, como ya hemos analizado en otros apartados de este mismo capítulo.

Francisco Rizi

Nacido en Madrid en 1614, fue hijo y nieto de pintores; su larga vida (falleció en 1685) y su calidad, le proporcionaron encargos múltiples, tanto dentro como fuera de los muros del Alcázar⁵⁰.

Ya en 1639 aparece pintando en el Salón Dorado, junto con otros colegas como Alonso Cano, Arias, Leonardo y Polo. En 1649 interviene en las decoraciones para la entrada de la Reina Mariana en Madrid, donde también sabemos lo hicieron Cano y Mazo, según cuenta Palomino, y comienza su colaboración en las fiestas teatrales del Buen Retiro. En 1653, la catedral de Toledo le nombra su pintor oficial, encargándosele la decoración del Ochoavo o relicario, que realizó junto con Carreño; en la construcción habían participado

⁴⁸Ver Angulo-Pérez Sánchez: "Corpus of Spanish Drawings", 1977, II, nº 327-331.

⁴⁹Ver Angulo-Pérez Sánchez, p. 244 y ss.

⁵⁰Sobre Francisco Rizi, ver los artículos de Diego Angulo Íñiguez en *Archivo Español de Arte*: "D. Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados, anteriores a 1670", 1958, pp. 88-115; "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", 1962, pp. 95-112; "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", 1971, pp. 358-387 y "Francisco Rizi. Pinturas murales", 1974, pp.361-382; A.E. Pérez Sánchez en el Catálogo de la Exposición "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo", Madrid, 1986; M^a Teresa Zapata y Fernando Martínez Gil: "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpetania*, nº 1, 1987, pp. 171-183.

Pedro de la Torre, arquitecto amigo de Velázquez⁵¹ y, de nuevo, Alonso Cano, quien, en 1643, concurre a la oposición de la maestría mayor de la Catedral y en 1650 es llamado, junto con otros maestros, por el Cabildo, para que de su opinión sobre esta misma construcción⁵². El año de 1656 es el de su nombramiento como pintor del Rey, a partir de ahí los encargos son considerables. En 1659, se dio comienzo a la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar, colaborando Rizi y Carreño bajo la supervisión de Velázquez. Para esta labor vinieron expresamente Colonna y Mitelli.

En la década de los 60, proliferan los encargos relacionados con la Corona ("Calvario" para el Ayuntamiento madrileño; capilla de San Isidro, junto con Carreño y con él, las bóvedas del camarín de Atocha, San Antonio de los Alemanes). A partir de 1671, fecha en que Carreño es nombrado pintor de Cámara, por encima de Rizi, parece disminuir su trabajo para la Corte. De 1678 es el encargo de la Capilla del Milagro, realizado por Don Juan José de Austria, dentro del Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid. En los últimos años de su existencia, (1680-85) recibe encargos importantes en la Corte, el "Auto de fe" y la "Sagrada Forma", para la sacristía del Monasterio de El Escorial, que no pudo realizar y pintó Coello.

Bartolomé Román

Nació nuestro pintor hacia 1598 en Montoro (Córdoba), falleciendo en Madrid el 14 de mayo de 1647⁵³. Palomino dice que fue discípulo de Carducho, tal y como se desprende de su obra, perfeccionándose en la escuela de Velázquez y cita, para apoyarlo, la "Parábola del invitado a las bodas" del Convento de La Encarnación de Madrid. Fue maestro, tras Pedro de las Cuevas, de Juan Carreño de Miranda, otro de los nombres aquí recogidos.

Existen coincidencias entre nuestro artista y algunos de los "velazqueños". Un primer contacto lo encontramos con otro pintor allegado a los nuestros. Se trata de Francisco Bergés, suegro de Francisco Palacios quien, en 1666, realiza el inventario de pinturas de Don Francisco de Párraga Vázquez, viudo de Doña Bernarda Burguera, al contraer matrimonio con Doña Ana Puelles. La tasación de las pinturas corrió a cargo de Juan Vega, maestro

⁵¹Ver capítulo "Otros artistas ...".

⁵²En el catálogo de obras de Alonso Cano incluimos, como "Círculo de Cano", el "Retrato de la Infanta Margarita" del Museo del Prado, nº 888 del Catálogo. Dado que el estilo no coincide con el de esta época de Mazo, adscribimos la obra a algún pintor próximo a Alonso Cano mencionando también a Francisco Rizi, ya que, en estos momentos, pintaba para la Familia Real, aunque su estilo sea un poco más blando que el de este retrato, cuando menos en la obra conservada hasta el momento.

⁵³La fecha de nacimiento se deduce de Palomino, (ed. 1988, p. 195). Para el fallecimiento, ver Trinidad de Antonio, *A.E.A.*, 1974, p. 406. Bibliografía específica sobre Bartolomé Román: Angulo-Pérez Sánchez: "Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII", Madrid, 1983, pp. 313-328, láms. 309-337; Trinidad de Antonio: "Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román", *A.E.A.*, 1974, pp. 405-407; Gutiérrez Pastor: "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidos", *Berceo*, 1983, nº 105, pp. 7-30; Barrio Moya: "La librería y otros bienes de la Duquesa de Sessa", *Cuadernos de Bibliofilia*, nº 12, Madrid-Valencia, 1984, pp. 41-50; id. "Bartolomé Román, pintor cordobés del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 108, enero-junio, 1985, pp. 227-230; Gutiérrez Pastor: "Nuevas aportaciones al Catálogo de Bartolomé Román (A propósito de otras pinturas de las MM. Carmelitas de Calahorra)" en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 269-277.

pintor⁵⁴. Se recogen dos obras de Bartolomé Román ("Nuestra Señora de la Contemplación y el Niño Jesús" de dos varas y media de alto y dos de ancho y "El Ángel de la Guarda", del mismo tamaño donde aparece retratado un hijo del dicho Don Francisco⁵⁵).

La relación con Velázquez la recoge el propio Palomino al mencionar el cuadro ya citado de la "Parábola del invitado a las bodas" del Convento de La Encarnación de Madrid (Lám. 14.4). En él parece evidente el conocimiento de Carducho, pero las preocupaciones de claridad y espacio, que derivan del mundo veneciano, lo entroncan con el pintor de Cámara. Lafuente Ferrari lo relaciona con el de Félix Castelo del mismo tema⁵⁶. Por nuestra parte, queremos ver cierta similitud compositiva con "La Vocación de San Mateo" de Juan de Pareja. Es éste un cuadro en el que se puede apreciar un gusto por los efectos decorativos muy en línea con lo veneciano, a la vez que constituye uno de los pocos ejemplos donde se asimila la captación de la perspectiva aérea. A pesar de la diferencia de datación, el cuadro de Román lo está en 1628 y el de Pareja en 1661, existen ciertas notas comunes. La composición es similar: a la izquierda, alrededor de la mesa se sitúan los personajes mientras Jesucristo aparece por la derecha, dirigiéndose a ellos y seguido por otras figuras. El escape de la derecha, cuya razón última es dar mayor profundidad a la escena, es común a ambos cuadros así como la mesa recortada delante de un muro sobre el cual se aprecian los efectos de un foco de luz que llega desde lo alto del lado izquierdo.

Palomino hace mención de otra labor común entre Bartolomé Román y Alonso Cano en la Capilla de San Diego en Alcalá de Henares; no obstante, lo conservado hasta ahora parece negar que existiera dicha colaboración⁵⁷.

Francisco de Zurbarán

Nos encontramos ante otro de los artistas de mayor renombre del siglo XVII, cuya vida presenta unos ciertos contactos con la de Velázquez, tanto directos como motivados por el ambiente común en el que se desarrollaron⁵⁸.

Desde una perspectiva documental, Francisco de Zurbarán Salazar participó como testigo número 86 en la información de calidades de Diego de Velázquez para la obtención del hábito de Santiago, lo que demuestra amistad o agradecimiento⁵⁹. Allí dice conocer al sevillano desde unos cuarenta años atrás, lo que nos sitúa la fecha en 1618, lo cual no parece ser muy exacto ya que, por entonces ya había abandonado Sevilla, tras su aprendizaje de tres años en casa de Pedro Díaz de Villanueva. Celestino López Martínez publicó un breve documento por el cual se señalaba que éste era hermano de Jerónimo Velázquez, reputado constructor de retablos, quien trabajó con Martínez Montañés y Francisco Pacheco, llegando

⁵⁴Agulló Cobo, 1981, p. 199.

⁵⁵Para Francisco Bergés, ver el capítulo "Pintores cuyo estilo se ha relacionado con Velázquez".

⁵⁶Ver Lafuente: "La Vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza", *A.E.A.*, 1937, p. 257.

⁵⁷Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 319.

⁵⁸La bibliografía sobre este artista queda recogida en los catálogos de las exposiciones que se realizaron en el Metropolitan Museum de Nueva York en 1987, en el Museo del Louvre y en el Museo del Prado en 1988. A ellos hay que añadir la obra de M^a Luisa Caturia: "Francisco de Zurbarán", con traducción, adaptación y crítica de Odile Delenda, publicada por el Wildenstein Institute de París en 1994.

⁵⁹Ver Varía Velazqueña, 1960, II, p. 329.

a colaborar con el propio Zurbarán en 1631 y 1636⁶⁰. Jerónimo Velázquez aparece también relacionado con Alonso Cano, como recogemos en otro capítulo del presente trabajo⁶¹. La existencia de estos lazos de parentesco y colaboración profesional nos está indicando una comunicación constante entre los artistas que explica muchas similitudes en sus producciones. Cuando Zurbarán regresa a Llerena, ni él ni Velázquez habían pintado todavía sus obras juveniles más famosas, aunque dadas las amistades comunes, es muy posible que ya se conocieran.

El extremeño regresa a Sevilla en 1626 para hacer frente a una serie de encargos de categoría (Convento de San Pablo, Merced Calzada ...) hasta que en 1629, el Consejo Municipal de la ciudad de Sevilla le invita a trasladarse, de manera permanente, a esta ciudad. Su instalación definitiva desata las iras de otros artistas de la capital hispalense, a cuyo frente se sitúa Alonso Cano hasta que, apoyado por el Vizconde de la Corzana, consigue que se olvide el incidente no volviendo a ser molestado. El nivel que se desprende de estos encargos, añadido al hecho de que sea llamado por la Municipalidad, tuvieron que evitar que pasara desapercibido, lo que nos consta en Cano y suponemos en Velázquez, quien tenía a su suegro en Sevilla y, sin duda, se mantenía en contacto con la ciudad; sin descartar posibles viajes de éste a su ciudad natal, como pudiera desprenderse del testimonio de Francisco de Villegas Gallego, también testigo en el proceso de Velázquez⁶².

Ante esta notoriedad, no es de extrañar que, en el programa decorativo más importante de la década de los 30, inspirado por sevillanos (Olivares, Rioja, el propio Velázquez) se le diera a Zurbarán un papel protagonista. Fue el pintor que aportó más cuadros para la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro; ni siquiera Velázquez llegó a tanto aunque a él se deben los retratos más importantes, los de Felipe IV y el Heredero de la Corona y pensando que "Las Lanzas" pudieron ser destinadas en primer momento al Salón de Comedias, es decir, al teatro⁶³. Palomino nos dice que una vez que allí llegó Felipe IV a ver trabajar a Zurbarán en las "Fuerzas de Hércules" exclamó: "¡Pintor del Rey y Rey de los pintores!"⁶⁴. Un análisis riguroso de éstos nos lleva a la conclusión de que lo más feo son las cabezas, demasiado vulgares para un héroe mitológico. Sin embargo, aquí entra la influencia de Velázquez quien ya había pintado sus "Borrachos" y su "Fragua de Vulcano". Dentro de este ambiente de mito reducido a lo cotidiano, las obras de Zurbarán no desmerecen tanto: la anatomía, los escorzos y paisajes muestran una notable categoría, las cabezas responden al tipo de Velázquez o Ribera de vagabundos o gente de baja estofa. Por lo que respecta a los cuadros grandes, fueron dos sobre el Socorro de Cádiz⁶⁵, de los cuales, desgraciadamente, se ha perdido uno. El que conservamos guarda relación, compositivamente, con "El socorro de Génova" de Antonio de Pereda (Lám. 14.5). Son los dos únicos cuadros que nos presentan la escena en primer plano con los protagonistas conversando entre ellos a la puerta del palacio o fortaleza tratado con un fuerte claroscuro para, detrás, desarrollar la contienda. No deja de ser curioso que hayan sido estos dos pintores quienes se hayan aproximado en la composición de estas obras. Los dos son también bodegonistas aunque con un sentido muy específico del tema, Pereda era

⁶⁰Ver López Martínez, 1928, I, p. 27. Para el trabajo conjunto entre Zurbarán y Velázquez, ver Caturla, 1994, Documento nº 65, p. 267, publicado por Hernández Díaz, 1928, II, p. 183 y Documento nº 72, p. 299.

⁶¹Ver capítulo "Otros artistas ..."

⁶²Sobre este artista, dorador, y su testimonio en el proceso a Velázquez, ver capítulo "Otros ...".

⁶³Ver estudio sobre "Las Lanzas" en el primer capítulo del presente trabajo.

⁶⁴Palomino, ed. 1988, p. 276.

⁶⁵Ver Caturla, A.E.A., 1960, pp. 341-343.

especialista en jeroglíficos y vánitas, mientras que los "bodegones a lo divino" de Zurbarán trascienden el plano temporal para alcanzar uno espiritual del que carecen los de otros artistas.

M^a Luisa Caturla ha analizado la posible influencia de Velázquez en Zurbarán⁶⁶. Esta autora cita diversas obras, la primera es la tipología de la "Inmaculada", que considera distinta a la de Velázquez de sus años jóvenes (Colección Frere, Inglaterra). Sin embargo, en todas ellas se advierte un cierto aire que se desprende, sin duda, de Pacheco en particular y de la escuela sevillana en general, teniendo en cuenta que las personalidades de cada uno dan lugar a resultados diversos. De Pacheco y la escuela sevillana procede la representación de Cristo crucificado, pensando que el de Zurbarán de Chicago es de 1627 y el de Velázquez del Prado se sitúa hacia 1632. Aunque como decíamos, hay que hablar más de herencia y enseñanzas comunes que de influencia de uno sobre otro⁶⁷.

Otro cuadro que estudia M^a Luisa Caturla es el "Retrato de Alonso Verdugo de Albornoz" en Berlín, destruido en 1945 (Lám. 14.6). Relaciona esta postura con el retrato del Príncipe Baltasar Carlos de Viena que aquí atribuimos a Alonso Cano y la considera como la manera de retratar a niños y adolescentes en atavío militar. Será Cano, precisamente, quien rompa con esta postura en su "Retrato del Niño Manzano", dando lugar a una posición muy simpática y lejos de la rigidez del protocolo.

Los efectos lumínicos de Zurbarán se han querido relacionar con los de Velázquez, aunque aquí nos encontramos con dos concepciones distintas. El pintor extremeño afincado en Sevilla, trata la luz del sol y los nocturnos, pero siempre en un plano posterior, con escasa relación con la escena principal bañada siempre por un foco de luz artificial ("Apoteosis de Santo Tomás de Aquino", Sevilla; "Circuncisión", Grenoble; "San Jacobo de la Marca", Museo del Prado ...). Es la diferencia que existe entre la representación del mundo terreno - Velázquez- y espiritual -Zurbarán-.

Por último, existen dos cuadros con características comunes a ambos. El primero es "El martirio de Santiago" del Museo del Prado donde Zurbarán pinta una cabeza de perro de una calidad excepcional y que nos obliga a recordar los de Velázquez, sin parecerse en absoluto (Lám. 14.7). Otro cuadro interesante es el "Retrato de Doña Antonia de Ipeñarrieta" pintado por Velázquez, del Museo del Prado (Lám. 14.8). Aquí los contornos no están fundidos, lo que produce un efecto de figura recortada sobre un fondo que es lo que ocurre en muchas de las obras de Zurbarán. Las figuras de éste no suelen dialogar entre ellas, y aquí el niño permanece al lado de la madre pero sin ninguna conexión. Incluso las puntillas del delantal y cuello del niño, las encontramos en obras del extremeño ("Visita de San Bruno a Urbano II", cuadro en el que las ropas, en especial las del santo, son planas, igual que el vestido de Doña Antonia). Por último, Bernardino de Pantorba quiere ver influencia del extremeño en la mano de Sor Jerónima de la Fuente (Prado y colección particular) donde asistimos a un tratamiento de los perfiles y telas similar al retrato antes analizado⁶⁸.

⁶⁶Ver Caturla, *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 463-470.

⁶⁷Existen dos artículos que se refieren a la posible influencia de los grabados en las obras de estos artistas, Santiago Sebastián "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez", *Goya*, nº 128, sept-oct, 1975, pp. 82-84 y Benito Navarrete: "Dureró y los cuatro clavos", *Boletín del Museo del Prado*, 1995, nº 34, pp. 7-10.

⁶⁸Bernardino de Pantorba: "Zurbarán y Velázquez", *Goya*, enero-abril 1965, nº 64-65, pp. 250-258.

CAPÍTULO VI:

OTROS ARTISTAS QUE SE RELACIONARON CON VELÁZQUEZ Y LOS "VELAZQUEÑOS"

Este capítulo recoge un conjunto de artistas los cuales, en algún momento de su vida, entraron en contacto tanto con Velázquez como con los "velazqueños". Aparecen en circunstancias puntuales de la vida de nuestros pintores y, en la mayoría de los casos, no están relacionados por motivos profesionales propiamente dichos, sino con acontecimientos como pueden ser fallecimientos, inventarios, juicios, etc. Dos de ellos, Juan Carreño de Miranda y Francisco de Zurbarán, son estudiados en otro capítulo de este trabajo ("Analogías estilísticas con otros pintores del momento"), donde se analiza también una posible influencia en la manera de trabajar. El rastreo entre los documentos ya existentes, ha posibilitado descubrir nombres hasta ahora desconocidos como el de Antonio Grojano, relacionado con Antonio Puga o Francisco Anete y Francisco Gómez, pintores del Cardenal-Infante. El propósito último de esta recopilación, a la vez que nos permite adscribir algunos cuadros de dudosa atribución, no es otro que sacar a la luz más datos que, en espera de la aparición de nuevos documentos, contribuyan a esclarecer el panorama pictórico, en particular, y artístico, en general, del siglo XVII español. La conclusión más importante que se desprende de todo ello es la gran cantera de artífices existente en dicha época en España, íntimamente relacionados y participando de un proyecto, no sólo de trabajo, sino de vida común, lo que nos ofrece una perspectiva inmensamente amplia de lo que era el mundo artístico en la Corte de Felipe IV.

Arquitectos

Sebastián de Herrera Barnuevo

Recogemos la figura de este artista dentro del apartado de arquitectos puesto que accedió al cargo de Maestro Mayor de Obras Reales el 26 de febrero de 1662 y al de pintor de Cámara tras el fallecimiento de Martínez del Mazo, el 12 de febrero de 1667, con lo que podría prevalecer, en tiempos de Velázquez, una labor dentro del mundo de la Arquitectura, aunque no tenga que ser necesariamente de esta manera¹. Su inclusión en este capítulo de "velazqueños" es debida a la declaración en el proceso de información de calidades de Diego de Velázquez para la obtención del hábito de Santiago². En ella dice ser de edad de treinta y seis años, lo que sitúa su fecha de nacimiento hacia 1622, mientras que Palomino la sitúa en 1619, y conocer al pretendiente desde unos "veinte y seis años a esta parte", es decir, hacia

¹La labor arquitectónica de Herrera Barnuevo ha sido estudiada por Virginia Tovar: "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII", Madrid, 1975, pp. 101-119. Para la pintura ver H.E. Wethey: "Herrera Barnuevo's work for the Jesuits of Madrid", *The Art Quarterly*, 1954, pp. 335-344; "Decorative Projects by Sebastián Herrera Barnuevo", *The Burlington Magazine*, febrero 1956, XLVIII, pp. 41-46; "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1958, pp. 13-41. Para su actividad pictórica, Pérez Sánchez, 1992, pp. 303-305.

²Véase *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 331, testigo nº 90.

1632, año que viene a coincidir con el inicio de las grandes obras de construcción que se estaban realizando en Madrid al amparo del Conde-Duque. Por otra parte, la escasa obra pictórica conservada nos impide incluirlo estilísticamente dentro del círculo de seguidores de Velázquez, aunque sí se encuadra dentro del de Alonso Cano, de quien fue discípulo. De cualquier manera, tuvo que haber una relación importante al ser uno de los testigos del proceso, relación en la que Cano pudo hacer de intermediario. Otro arquitecto con el que se encuentra en relación es Pedro de la Torre; ambos participan como testigos en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, así como en varias obras de arquitectura como son la Capilla de la Virgen del Sagrario en Toledo o el proyecto original de la capilla de San Isidro en Madrid. Wethey recoge otra obra en la que participaron los dos artistas, se trata del catafalco para la iglesia de La Encarnación erigido con motivo del fallecimiento de Felipe IV. Herrera hizo el boceto y Pedro de la Torre se encargó de ejecutar la obra³.

Pedro de la Torre

Arquitecto relacionado tanto con Alonso Cano, de quien recibe una importante influencia, como con Velázquez para quien participa como testigo en el proceso de concesión del hábito de Santiago.

Gracias a la declaración en el proceso de información de las calidades de Diego de Velázquez, sabemos el lugar y la fecha de su nacimiento: Madrid, año de 1596 -dice ser, en 1658, de edad de sesenta y dos años-. Conoce a Velázquez desde hace unos treinta, hacia 1628, aproximadamente⁴. Algo antes, en 1625, le encontramos en la lista de pintores e iluminadores que residen en Madrid y han de contribuir a mantener el ejército. Declara ser ensamblador, vivir en la calle de Teatinos y da 20 reales. Otros nombres recogidos son los de Velázquez, Francisco Pacheco, Francisco Janete, Juan de la Corte, Jusepe Leonardo, Nardi...⁵

Peter Cherry ha encontrado documentos relacionados con la construcción del retablo de la iglesia de San Miguel, de Madrid, que no se llegó a realizar pero en el que iban a colaborar Pedro de la Torre "maestro de arquitectura" y el pintor Antonio de Pereda, objeto de estudio en otro de los capítulos de este trabajo⁶. El fallecimiento de Juan Bautista Crescenzi, el 10 de marzo de 1635, protector de Pereda a la vez que perito del Cardenal Don Antonio Zapata, quien encargó el proyecto, pudo ser el motivo por el cual no llegara a realizarse en su totalidad. Posteriormente, también trabajan juntos alrededor de 1654, cuando Pereda dotó de pinturas un retablo de nuestro arquitecto para la iglesia de Santo Domingo de Silos en Pinto, contratado en 1637⁷. Otros pintores con los que se relaciona son Carreño y Rizi, ambos recogidos en este trabajo y los dos pintando frescos para los proyectos arquitectónicos en los que participa De la Torre.

³Ver Wethey, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 1956, p. 15.

⁴Ver Varía Velazqueña, 1960, II, p. 331, testigo nº 91. El resto de su vida lo ha estudiado Virginia Tovar en "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Separata Archivo Español de Arte*, 1973, XLVI, nº 183.

⁵Ver González Muñoz, *A.I.E.M.*, 1981, p. 177.

⁶Ver Cherry, P.: "La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido", *Archivo Español de Arte*, 1987, LX, nº 239, pp. 299-306.

⁷Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, pp. 175-176.

Virginia Tovar defiende la existencia de relaciones directas con Alonso Cano desde la llegada de este último a Madrid ya que es Cano quien se encarga de hacer el reconocimiento de la obra que llevaban a cabo en el Ochavo, de Toledo, el Hermano Bautista y Pedro de la Torre. Ambos, Cano y De la Torre, participaron, junto con otros, en el primer proyecto de la iglesia de San Andrés, en Madrid. Debió de ser nombrado Arquitecto de S.M. hacia 1650, según dicha autora⁸. Un arquitecto con el que se encuentra en relación es Sebastián de Herrera Barnuevo, como ya señalamos anteriormente; ambos participan como testigos en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, así como en varias obras de arquitectura como son la Capilla de la Virgen del Sagrario en Toledo o el proyecto original de la capilla de San Isidro en Madrid. Wethey recoge otra obra en la que intervinieron los dos artistas, se trata del catafalco para la iglesia de La Encarnación erigido con motivo del fallecimiento de Felipe IV. Herrera hizo el boceto y Pedro de la Torre se encargó de ejecutar la obra⁹.

La similitud entre el Ochavo de Toledo, el proyecto original de la Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, de Madrid, la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid y el Panteón de El Escorial, nos hace pensar en una inspiración común a todas ellas.

Carpinteros

Martín Gajero

Contrae matrimonio con una de las criadas de Velázquez, Andrea Usero, cuya dote es concertada por Mazo el 22 de junio de 1649 por encontrarse Velázquez ausente¹⁰. Pasó a formar parte del equipo del sevillano cuando fue Aposentador de Palacio, figurando entre el personal que lo acompañó a Fuenterrabía¹¹. También inventarió los bienes del matrimonio Velázquez, tras el fallecimiento de Don Diego¹².

Doradores, decoradores y escenógrafos

Simón López

Dorador y pintor de Su Majestad, según él mismo se declara en 1644, es testamentario, junto con Angelo Nardi, de Francisco Bergés y también recibe un poder de la madre de Antonio Puga para que ejecute unos pagos tras el fallecimiento de su hijo. Tanto Puga como López son de la provincia de Orense.

⁸op. cit., pp. 265 y 267.

⁹Ver Wethey, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 1956, p. 15.

¹⁰Ver Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 294.

¹¹Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, pp. 381-386. Los documentos fueron dados a conocer por Manuel Zarco del Valle y también

¹²Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 391. Posteriormente, García Sierra, M.J.: "Velázquez, Mazo y José de Villarreal, en el proceso ceremonial para los desposorios de Luis XIV y M^a Teresa de Austria" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995, pp. 101-118.

El primer documento fechado que se conserva de Simón López es, curiosamente, su testamento firmado y fechado en Madrid el 17 de enero de 1637¹³. Allí dice ser natural de Coto de Cuelle, provincia de Orense. Sus padres se llamaban Juan López y Catalina Pérez. También conocemos su domicilio, ya que dice ser parroquiano de la Santa Cruz y estar casado en segundas nupcias con Mariana de Guayo. En estos momentos está realizando una serie de obras; con Miguel de Biveros, dorador y estofador, trabaja para el Conde de Castrillo en la obra de San Jerónimo de Espejar; tiene a su cargo la decoración de la Capilla de María Santísima de la Asunción y San Juan Bautista en el Hospital de Torrejón de Ardoz, además de participar en el Sitio del Pardo y en el Juego de Pelota del Real Retiro.

No fallece aquí y, en este mismo año (6-VI-1637), otorga un poder a unos procuradores de los Reales Consejos para que se opongán a una ejecución sobre sus bienes¹⁴. A su vez, finaliza la obra de Torrejón de Ardoz, tasada en 3.450 reales por Lucas de Velasco y Tomás de Maturana¹⁵.

El 18 de febrero de 1638 Francisco Bergés y Simón López, "*maestros pintores*", vecinos de Madrid dan un poder a un procurador para que les defienda en un pleito de embargo, posiblemente relacionado con el anterior¹⁶.

Tenemos constancia de alguna de las obras doradas por él. Así, el 24 de septiembre de 1642, recibe 2.186 reales y medio por el dorado del túmulo por la muerte de "*la Señora Reyna madre questá en el cielo*". La cantidad es conforme a la tasación que hizo Juan Gómez de Mora¹⁷.

En sendos documentos del año de 1643, aparecen mencionadas sus dos esposas. El 8 de febrero de este año Simón López junto con la segunda, Doña Mariana de Aguayo, según consta escrito, son padrinos de una niña llamada Ana Paula, hija de Juan Delgado y de Doña María de Monroy¹⁸. En el testamento de María de Mazas "*viuda de Urbán de Barahona, dorador*", ésta se declara albacea de Isabel Pérez, esposa de Juan Bautista Moreno, pintor y dorador que quedó viuda y se volvió a casar con Simón López. Al fallecer Isabel Pérez, dejó unas casas en la Plazuela del Ángel¹⁹. En este mismo documento se cita a Nardi como otro colaborador de Urban de Barahona; ambos participaron en la decoración de la Torre del Palacio, "*en el cuarto donde se cría el Príncipe*".

Un año después, el 5 de octubre de 1644, Mateo de Andrade, vecino de Madrid, otorga un arrendamiento a Simón López, "dorador y pintor de Su Majestad", en una casa en la calle de San Ildefonso, parroquia de San Sebastián, por un año y 800 reales al año²⁰. El domicilio cambia ya que, el 27-III-1646, declara vivir en sus casas en la plazuela del Ángel y, posteriormente, dice residir en la Calle de Leganitos, en "*casas suyas propias*"²¹. Se trata de un poder que le otorga la madre de Antonio Puga, Inés Rodríguez, el 29 de abril de 1648,

¹³Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, pp. 84-87.

¹⁴op. cit., p. 86.

¹⁵op. cit.

¹⁶op. cit., p. 29.

¹⁷Ver Agulló Cobo: "Más noticias ...", 1981, p. 128.

¹⁸Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 86.

¹⁹op. cit., p. 24.

²⁰op. cit., pp. 86-7.

²¹Agulló Cobo, 1978, p. 98.

para que haga frente a todos los pagos que pudieran surgir tras el fallecimiento de su hijo, acontecido unos días antes²². En algunos de los pagos actúa como testigo Santiago Morán, pintor.

El 25 de septiembre de 1652, firma como testamentario de Francisco Bergés junto con Angelo Nardi y la esposa de aquél²³. En 1655, junto con Pedro Martínez de Ledesma, fue el encargado de dorar el retablo de Nuestra Señora de las Maravillas, por orden del Señor Don Antonio de Contreras, del Consejo y Cámara de S.M., haciendo la tasación Alonso Carbonel, Maestro Mayor de Obras Reales²⁴. Por el testamento de su esposa, Doña Isabel Muñoz, 26-XI-1655, sabemos que tenía dos sobrinos doradores, Francisco y Pedro Muñoz²⁵. Por fin, la misma esposa, en 1660, se declara viuda de Simón López, dorador, con lo que nuestro artista debió fallecer entre 1655 y 1660²⁶.

Juan de Villegas Gallego

Participa como testigo número 92 en la información de calidades de Diego de Velázquez para la concesión del hábito de Santiago²⁷. Declara ser natural de la ciudad de Granada y de edad de cuarenta años, con lo que su fecha de nacimiento se sitúa en torno al año 1618 (la declaración tiene lugar el 26 de diciembre de 1658). A su vez, manifiesta profesar el arte de la pintura y ser estofador y dorador. Conoce a Velázquez desde hace veintisiete años en Sevilla (1631) y, desde un año más tarde él mismo reside en Madrid (*"residente en esta Corte de veinte y seis años a esta parte"*, es decir, 1632). De ser veraz esta declaración, nos encontramos con un posible viaje de Velázquez a Sevilla tras regresar de su primera estancia italiana. El objetivo de este viaje sería claro: reclutar artistas que participaran en el proyecto decorativo que se iniciaba en Madrid por aquel entonces.

Dos años antes del proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, el 3 de octubre de 1656, Villegas Gallego cobra 5000 reales (ya había cobrado 1000 previamente) por la cantidad que importaba el dorado y estofado del retablo que tenía Don Francisco de Sardaneta y Mendoza, caballero de Santiago, caballero de Su Majestad y regidor de Madrid, en el convento de Agustinos Recoletos. El recibo de pago está firmado por Doña Francisca González, viuda de Sardaneta, y especifica la obra realizada: un cuadro del Descendimiento para el cuerpo alto del retablo y dos figuras de piedra²⁸. Para esta misma iglesia, en concreto para la Capilla de Santa Rita, Juan de Pareja pinta tres cuadros mencionados por Ceán: "San Juan Evangelista", "San Oroncio" y la "Virgen de Guadalupe".

Mercedes Agulló publicó una noticia relacionada con Juan de Villegas, dorador y estofador quien, a juzgar por la fecha, debe de ser hijo. Este Juan de Villegas declara haber dorado dos retablos en Navalcarnero. Uno dentro de la parroquia (Santo Cristo) y otro en

²²Ver Caturla, M^a Luisa: "Antonio Puga. Un pintor gallego", 1982, pp. 74-81.

²³Agulló Cobo, op. cit., p. 31.

²⁴Ver Agulló Cobo: "Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII, 1978, pp. 98-99.

²⁵op. cit.

²⁶op. cit.

²⁷Ver Varía Velazqueña, 1960, II, nº 183, pp. 331-332.

²⁸Ver Agulló Cobo, Mercedes: "Más noticias ...", 1981, p. 202.

una ermita "*como se entra a mano derecha*"²⁹. El 5 de junio de 1677 otorga un poder, relacionado con este trabajo, a Doña María de Burgos y a Doña María de la Torre, viuda de Juan de Villegas, dorador y estofador, con toda probabilidad su padre y el amigo de Velázquez. José Gestoso publicó una serie de datos sobre un Francisco Villegas, pintor, que vivía en Sevilla falleciendo allí antes de 1540; podría tratarse de algún pariente³⁰.

Entalladores

P. Gutiérrez

En la partida de bautismo de Antonio Puga (13-Marzo-1602) uno de los padrinos fue P^o Gutiérrez, entallador³¹. Puede ser el precedente artístico de nuestro pintor aunque, dado que esto sucede en Orense, no tiene porqué tener transcendencia en Madrid, donde, a lo mejor, no vino nunca este artífice³².

Escultores y ensambladores

Jerónimo Velázquez

Jerónimo Velázquez, maestro arquitecto y escultor, residente en el barrio de la Magdalena en Sevilla, está relacionado con Francisco Pacheco, Martínez Montañés, Alonso Cano y Francisco de Zurbarán. Entre los años de 1629 y 1635, aparece trabajando con Martínez Montañés para quien realiza una serie de retablos, así como para Francisco Pacheco³³. A la vez se relaciona con Alonso Cano por cuestiones notariales (pago de la alcabala)³⁴. Celestino López Martínez publicó una información por la cual se sabe que nuestro artista era hermano de Pedro Díaz de Villanueva, quien fue el primer maestro que tuvo Zurbarán en Sevilla³⁵. La existencia de estos hermanos nos permite establecer un nexo de unión entre los jóvenes aprendices Zurbarán, Velázquez y Cano, desde sus años jóvenes. Otra cuestión interesante sería saber si existía alguna relación personal entre el joven Diego y nuestro artista. Dado que la madre del futuro pintor de Cámara se llamaba Jerónima, puede existir dicha relación, aunque podemos encontrarnos ante una casualidad.

Maestros de obra

²⁹Ver Aguiló Cobo: "Documentos sobre escultores, entalladores ...", p. 172.

³⁰Ver Gestoso, J.: "Ensayo de un diccionario ...", Sevilla, 1900, III, pp. 4115-416.

³¹Ver Caturla, 1982, p. 12.

³²Mercedes Aguiló ("Documentos sobre escultores, entalladores...", 1978, p. 84) recoge el testamento de la esposa de Pedro Gutiérrez de Rozas, entallador. El documento está fechado en 1634 aunque no tiene que tratarse necesariamente de la misma persona.

³³Ver Caturla, 1994, ed. revisada por Odile Delenda, p. 21.

³⁴Ver López Martínez, Celestino: "Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla", Sevilla, 1928, pp. 211-12; id.: "Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán", Sevilla, 1932, p. 35.

³⁵Ver López Martínez, 1928, p. 27.

Andrés de Bárcena

Maestro de obras y suegro, en terceras nupcias, de Francisco Burgos Mantilla. Su hija, Damiana de Bárcena, contrajo matrimonio con Burgos Mantilla en la parroquia de San Justo, el 28 de junio de 1648³⁶. Con ella tuvo cinco hijos, el mayor, Isidoro, también aparece recogido en el presente capítulo.

El 10 de julio de 1656 dicta testamento Andrés de Bárcena, actuando como testamentario el propio Mantilla y Sebastiana Román, su mujer y suegra de Mantilla. Declara ser hijo de Blas de Madrid, pide ser enterrado en la parroquia de Santa Cruz y declara vivir junto a la portería del convento de San Felipe el Real, en casas de dicho convento y ser vecino de Madrid³⁷. Por fin, fallece el 4 de agosto de 1667 siendo enterrado en San Justo³⁸.

Pintores

Francisco Anete (o Janete)

Fue pintor del Cardenal-Infante, lo que nos facilita la atribución de algunos retratos considerados como de taller de Velázquez o de dudosa autoría del maestro.

En 1625 se realiza una lista de los gremios de Madrid con vistas a obtener donativos que, "para mejor acudir a la defensa común destes reinos", el Gobierno pidió en los distintos reinos de España durante los años comprendidos entre 1625 y 1638³⁹. En ella aparecen registrados algunos de los pintores aquí estudiados como Velázquez, Francisco Pacheco, Juan de la Corte, y también Pedro de la Torre, ensamblador. A su vez, nos encontramos con Francisco Janete, quien declara vivir en la calle de la Encomienda y ser pintor del Cardenal-Infante. Como dato curioso, no consta que diera ningún donativo.

Dos años después, el 2 de noviembre de 1627, firma Francisco Anete en la información en relación con el pleito que se venía desarrollando contra los arrendadores que habían concertado con el Ayuntamiento la recaudación del uno por ciento de todo lo comprado y vendido y que exigían a los pintores la cantidad que se les había repartido como gremio que eran. Declaran Angelo Nardi, pintor de S.M.; Francisco Anete, pintor de S.A. el Cardenal Infante y Diego Velázquez, pintor de S.M. El documento es solicitado por Juan Velázquez⁴⁰. Existen datos sobre otro artista, Francisco Gómez, quien también se declara

³⁶Agulló Cobo, 1978, p. 35.

³⁷op. cit., p. 35.

³⁸op. cit.

³⁹Publicado por M^a del Carmen González Muñoz, *Anales del Ins. Est. Madrileños*, 1981, p. 176.

⁴⁰Ver Matilla Tascón, A.: "Comercio de pinturas y alcabalas", *Goya*, 1984, enero, febrero, nº 178, p. 180 y Cruz Valdovinos, J.M.: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios ...", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 1991, p. 98 (AHPM, prot. 3950, f. 1346-1348v.). También citado en Martín González, 1993, p. 213.

pintor de este hermano de Felipe IV; dado que no coinciden en el tiempo, Anete pudo fallecer y ser sustituido⁴¹.

Se conservan varios cuadros que pueden estar en relación tanto con Anete como con Gómez. Se trata de un busto en la Colección Gimeno de Madrid (0,61 x 0,46) donde Don Fernando aparece vestido de prelado; para López-Rey es réplica del taller de Velázquez⁴². El mismo busto reaparece en otra efigie, pero de cuerpo entero (Madrid, Colección de Casa Torres) que López-Rey declara "de factura semejante a la de Velázquez"⁴³.

Otro retrato del Cardenal-Infante, recogido como "velazqueño" es una cabeza de Don Fernando, en propiedad de los Marqueses de Lema hasta 1949, después en propiedad privada en Madrid (0,34 x 0,26 cms)⁴⁴. Allende-Salazar considera esta última estudio inacabado de Velázquez, hacia 1624-26⁴⁵.

Francisco Barrera

Antonio Puga declara, en su primer testamento, deberle a Francisco Barrera 80 reales (1-III-1635)⁴⁶. Junto a él menciona "al yerno de Velázquez" y a un tal Pedro del Álamo quien resultó ser maestro juguetero⁴⁷. Para M^a Luisa Caturla se trata del pintor de bodegones, documentado en Madrid desde, al menos, 1625 hasta 1657 y cuya obra más conocida, las "Estaciones" del Museo de Sevilla se fechan en 1638, año muy próximo al de relación con el orensano⁴⁸. Consta que trabajaba en el Buen Retiro en 1638, de donde le pudo venir la relación con nuestro pintor aunque años antes⁴⁹.

Francisco Bergés (o Vergés)

Pintor y mercader de cuadros, fue suegro de Francisco Palacios, uno de los discípulos de Velázquez de mayor calidad técnica. Considerado hasta ahora como madrileño, gracias a su declaración en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez sabemos que era natural de Aragüés del Puerto⁵⁰, en las montañas de Jaca, reino de

⁴¹Los datos sobre él conservados son recogidos también en este capítulo.

⁴²Ver López-Rey, 1963, nº 330.

⁴³op. cit., nº 333.

⁴⁴Ver López-Rey, 1963, nº 329. En el inventario de 1686 del Alcázar de Madrid se registran ocho retratos de distintos miembros de la Familia Real, entre ellos uno del Cardenal-Infante, de mano de diferentes autores que deben ser españoles ya que en otros asientos, cuando no lo son se especifica la nacionalidad. Tal vez nos encontremos ante otra obra de este autor (Ver Bottineau, *Bulletin Hispanique*, 1958, p. 304, nº 638 a 645).

⁴⁵Allende-Salazar, 1925, pp. 26, 274. El marqués de Lema: "Un cuadro de Velázquez: el estudio del Cardenal Infante D. Fernando", Madrid, 1911" también la atribuye a Velázquez.

⁴⁶Ver Caturla, 1952, p. 24.

⁴⁷Ver Agulló Cobo, 1978, p. 230.

⁴⁸Para más información sobre Barrera, ver Pérez Sánchez, 1987, pp. 63-67; W. Jordan, 1985, pp. 183-190 y Pérez Sánchez, 1992, pp. 116 y 257.

⁴⁹Más información sobre Barrera en Pérez Sánchez, 1987, pp. 67-70 y W. Jordan, 1985, pp. 183-190.

⁵⁰En la información, Arueguez del Puerto.

Aragón⁵¹. El día de la declaración, el 26 de diciembre de 1658, dijo ser de edad de sesenta y cinco años, lo que sitúa su fecha de nacimiento en 1593, por tanto era unos seis años mayor que el propio Velázquez. Siguiendo este documento, dice haber llegado a la Corte en 1611.

Sabemos que residía en la Red de San Luis, "a la salida", ya que así consta en el auto donde se recoge la alcabala que han de pagar los pintores en el año de 1638 según la cual a él le correspondió contribuir con 400 reales, cifra tan sólo superada por Juan de la Corte y Francisco Barreda que pagaron 800 cada uno⁵².

En este año de 1638, el 29 de diciembre, un Francisco Vergel compra varios objetos en la almoneda de Carducho: "un cuadro de Çorçon", posiblemente Giorgione, valorado en 800 reales; otro de "unos fuecos de Geronino Bosque", sin duda El Bosco, valorados en 200 reales; dos paisajes de "Quintín", 400 reales; "un redondo de un retrato de una mujer de Liaño", 40 reales; y seis servilletas⁵³. En 1644, el 20 de octubre, Burgos Mantilla realiza la tasación de pinturas de Soria Arteaga, Contador de resultas, donde se registra un cuadro del propio Mantilla - una adúltera, copia de Tiziano- y cuatro paisajes de Bergés, de vara de largo y media de alto (1,25 m.)⁵⁴.

En enero de 1646, el día 30, casa a su hija Josefa con Francisco de Palacios y, junto con su esposa, Felipa de Mendoza, firman como testigos en la carta de pago en favor de aquélla con motivo de la dote recibida por su esposo Francisco⁵⁵. El 27 de enero de 1652 firma como testamentario por el fallecimiento de su yerno, manifestando vivir en la calle de San Luis (¿Red de San Luis?), en las casas de los herederos de Bartolomé de Salcedo⁵⁶.

De ese mismo año, el 25 de septiembre de 1652, se conserva un testamento del pintor por el cual pide que don Nicolás Jacobo le pague a su hija Josefa, viuda de Francisco de Palacios, la cantidad de seis mil reales de vellón, y el resto quede para sus herederos⁵⁷. En esta ocasión firmaron como testigos Angelo Nardi, pintor de Su Majestad, Simón López, dorador y la esposa de Bergés⁵⁸.

El 20 de julio de 1655, Doña María Bergés, hija de nuestro pintor otorga poder para testar en su nombre en favor de su padre Francisco⁵⁹. Estuvo casada con José de Yta, pintor, desaparecido con anterioridad y del que no tuvo hijos. Por tanto, dos de las hijas de Francisco Bergés contrajeron matrimonio con pintores: Josefa que lo haría con Francisco Palacios y María, con el arriba mencionado José de Yta.

⁵¹Varia Velazqueña, II, nº 183, p. 333, testigo nº 89. En su testamento, publicado por Mercedes Agulló (1978, pp. 29-31) reconoce tener allí "un poco de hacienda que son casas y tierras".

⁵²Ver Gállego, "El pintor, de artesano a artista", Granada, 1976, p. 257.

⁵³Ver Caturia, M^a Luisa: Documentos en torno a Carducho", *Arte Español*, 1968-9, pp. 214-5.

⁵⁴Ver Burke y Cherry, 1997, Doc. 40, nº 0044 y 0040.

⁵⁵Ver Barrio Moya, B. *Seminario Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1987, p. 427.

⁵⁶op. cit., p. 431.

⁵⁷Ver Agulló Cobo, 1978, p. 30.

⁵⁸Los datos conservados de Simón López se recogen en este mismo capítulo.

⁵⁹op. cit., p. 32. Las casa de la Calle Concepción Jerónima donde residieran Velázquez y Mazo pertenecían a un Pedro de Yta, aunque desconocemos si tenía relación con el esposo de María Bergés, José de Yta, pintor.

En el año 1656, Don José de Rosales, capellán de la capilla de Reyes Nuevos de Toledo, paga a Francisco Vergés, pintor, la cantidad de 1500 reales de lo que montaron "*siete países grandes y un San Francisco de vara y media de alto que me vendió*"⁶⁰.

Una noticia importante relacionada con Velázquez es que el 26 de diciembre de 1658 participa como testigo número 89 en el proceso de información de las calidades para conceder el hábito de Santiago al sevillano. Declara conocer al pintor de Cámara desde que éste vino de Sevilla, también nos dice que la actividad del sevillano está centrada en el servicio del Monarca "*aliñando su real palacio*". A su vez, se hace eco de la situación que padece este último "*por lo envidiado que es de todos*"⁶¹.

Por la partida de defunción de Doña María de Olivares (14-V-1662), donde actúa como testamentario, sabemos que continuaba residiendo en la Red de San Luis, casas de los herederos de Bartolomé Salcedo⁶².

En 1666, Bergés realiza el inventario de pinturas de Don Francisco de Párraga Vázquez, viudo de Doña Bernarda Burguera, al contraer matrimonio con Doña Ana Puelles. La tasación de las pinturas corrió a cargo de Juan Vega, maestro pintor⁶³. Se recogen dos obras de Bartolomé Román ("*Nuestra Señora de la Contemplación y el Niño Jesús*" de dos varas y media de alto y dos de ancho y "*El Ángel de la Guarda*", del mismo tamaño donde aparece retratado un hijo del dicho Don Francisco⁶⁴.

El 18 de septiembre de 1672 Francisco Bergés otorga poder para testar a su esposa Felipa de Mendoza y a sus hijos Francisco -Fray Francisco de San Agustín en el claustro- y Pedro para que hicieran por él su testamento⁶⁵. De aquí y de los documentos anteriores, deducimos que tuvo, al menos cuatro hijos, los dos varones mencionados y las hijas Josefa que casó con Francisco de Palacios y María que contrajo matrimonio con otro pintor, José de Yta, como decíamos más arriba; también nos permite averiguar la edad de fallecimiento: setenta y nueve años. En el testamento pide ser enterrado en San Felipe, como lo fue su yerno, y nombra herederos a su hijo Pedro y su nieto Francisco, hijo de Palacios, de lo que se deduce que Josefa ya había muerto.

Testamento e inventario de pinturas

⁶⁰op. cit., p. 32. La documentación está fechada en Madrid, a 19 de julio de 1656 (AHP, Madrid, Protocolo 9143, fols. 921 y 1269).

⁶¹Varia Velazqueña, 1960, II, p. 331.

⁶²op. cit.

⁶³Agulló Cobo, 1981, p. 199.

⁶⁴Para la posible relación entre Bartolomé Román y Velázquez ver el capítulo "*Analogías estilísticas con otros pintores del momento*".

⁶⁵Barrio Moya, op. cit., p. 432. El 22 de enero de 1659 Úrsula Bergés, casada con Juan Torres de Guadalfajara, Mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez, paga la media armata ante Francisco Manzano, por dicho cargo. El hijo, Fernando de Torres, contraerá matrimonio, en 1695, con Magdalena, biznieta de Velázquez (T.R.C., Leg 1494). Puede tratarse de una pariente de Francisco Bergés aunque lo desconocemos.

Entre el 25 de septiembre y el 8 de octubre de 1672 se procedió al inventario de sus bienes⁶⁶. Bartolomé de Castro "maestro sastre", tasaba las ropas y vestidos; M^o de Bustamante hacía lo mismo con la ropa blanca y las cosas de cocina; Juan de Torquemada, "maestro errador" evaluaba *"un caballo con adereço"*; Felipe Sánchez "maestro ebanista" tasaba los muebles. Pero la tasación que realmente nos interesa es la de las pinturas. La colección comprendía ochenta y seis piezas con obras que abarcaban casi todos los géneros: retratos, bodegones, paisajes y una mitología ("La Fábula de Venus"). Poseía Bergés originales de Bassano, Tiziano, Ribera así como copias de los mismos. Lo más importante son las obras de artistas contemporáneos. De su yerno Francisco de Palacios tenía un "San Francisco", *"cuatro bodegones, tres frutereros manchados por el natural"*, *"un lienço en el una mesa con unos melocotones y unas aceitunas y un barro"*; dos paisajes y una "Coronación de espinas, con dos sayones", esta última copia⁶⁷.

Otros pintores recogidos son Antolínez -Antolín en el inventario- del que posee un "San Sebastián" de dos varas y media de alto y vara y tres cuartas de ancho, un "San Pedro" y un "San Antonio", de dos varas; del suegro de éste, Julián González, modesto pintor "de tienda", se registran dos paisajes de siete cuartas de largo y vara y tercia de ancho. De Acebedo posee dos paisajes de tres cuartas de alto y vara y cuarta de largo; Collantes está representado con una "Adoración en el Huerto", de siete cuartas, un "San Juan Bautista", "manchado", y un "Apostolado" en lienzos del tamaño de siete cuartas de alto y vara y cuarta de ancho. De Mateo Cerezo se recogen varias obras: un "Ecce Homo" y "Una mujer llorando" (¿Magdalena?), los dos de vara y cuarta y un "San Antonio", una "Imposición de las llagas a San Francisco", así como una "Inmaculada Concepción", los tres de dos varas; de Santiago Morán aparece un retrato de una niña de dos varas⁶⁸. De un tal Ginés se describe un paisaje con un estanque, de vara y media de largo y tres cuartas de alto; bien puede relacionarse con Vicente Giner, especialista en arquitecturas animadas por grupos de pequeños personajes y perteneciente a la segunda mitad de siglo. Otro asiento recoge lo siguiente: *"dos cabeças del salvador y maria de mano del capuchino"*⁶⁹. Artistas de generaciones anteriores están representados con nombres como Vicente Carducho del que se registra un "San Lucas" de dos cuartas de alto y vara y media de ancho y Maino con una lámina pequeña de San Juan Evangelista.

A parte de los originales, el autor más copiado es Tiziano del que posee dos obras con "El Salvador" como tema y un "Ecce Homo"; del Bassano se recoge una copia de "La Creación del Mundo" y de Ribera una de *"San Antonio con niño que baja con redoma de agua"*; de los pintores contemporáneos también tiene copias: un "San Francisco" de Cerezo, y un "San Juan", "manchado", copia de Collantes, de éste último santo se registra otra aunque sin especificar a quien pertenece el original.

⁶⁶op. cit., pp. 433-435.

⁶⁷Todas ellas recogidas en el catálogo de las obras de Francisco Palacios.

⁶⁸La figura de Santiago Morán, hijo, es estudiada en este capítulo en relación con los velazqueños.

⁶⁹Posiblemente se trate de Fray Juan Rizzi, benedictino además de estricto contemporáneo de Velázquez. Justí, analizando el "Retrato de Pulido Pareja" de la National Gallery de Londres menciona un cuadro "del capuchino español del Museo del Prado"; tal vez se refiera al "Retrato de Don Tiburcio Redín" de Rizzi en dicha Pinacoteca (Justí, 1953, p. 512). En la almoneda de Antonio Puga también está presente un fraile, Fray Mateo de la Santísima Trinidad, descalzo que se lleva una losa de moler colores (Ver Caturia, 1952, nº 5, p. 60).

El resto de obras no presenta autoría concreta lo cual nos permite pensar que salieron de la mano del propio Bergés⁷⁰. Antes de pasar a mencionarlas, cabe destacar una concreta: *"lienço pintado una figura del tamaño del natural con una calavera en el suelo, desnuda con las tripas fuera, del tamaño de dos baras de alto y bara y media de ancho con moldura negra, 20 ducados"*. Es importante porque nos lo relaciona directamente con las "vanitas" de Francisco Palacios, su yerno, a quien pudo servir de maestro en este tipo de temática. Por lo demás, el resto de cuadros es de lo más variado.

Los temas, dentro del mundo religioso, muestran gran diversidad: dos cristos crucificados, uno en lienzo y otro en tabla; una "Piedad", un "Niño dormido y San Juan". Otros santos representados son San Buenaventura, Santa Catalina, ésta en dos ocasiones, la una copia; San Juan Evangelista, dos versiones de San Jerónimo, un Santiago, un "Milagro en la plaza" y llama la atención *"una Magdalena original"*, también encontramos un cuadro de esta temática y desnuda, en el inventario de Burgos Mantilla sin olvidar que en el Paul Getty Museum de Malibú se conserva otra Magdalena desnuda de Puga⁷¹.

Por lo que a otros géneros se refiere, se recogen tres paisajes sin autor, con lo que podemos atribuirlos a nuestro artista; la mitología está representada por la "Fábula de Venus y Adonis" a la que ya hemos hecho referencia. Hay unos cuantos retratos, dos de mujer, y otros dos lienzos, que son copias, con dos cabezas una de Carlos V y otra de Felipe II; otro retrato *"asentado del asno de oro"*; unos *"armados de noche"* y un lienzo con dos hombres y dos mujeres. Estos últimos traen a la memoria las vistas con figuras pequeñas en las que Martínez del Mazo era tan hábil y nos lleva a plantearnos una hipotética relación de ambos artistas. Por último y como dato curioso, se conservaban tres lienzos, dos con figurillas sueltas y el otro con unos pies y manos, que nos hablan de bocetos y dibujos preparatorios para las composiciones de mayor tamaño.

Isldoro Burgos Mantilla

Hijo mayor de Francisco Burgos Mantilla y Damiana de Bárcena, su tercera esposa, fue pintor y poeta. En el testamento de su padre, publicado por el Marqués de Saltillo, aparece como testamentario y albacea; es el mayor de cinco hermanos y, del documento, se desprende que nació hacia 1649⁷².

Ceán Bermúdez le define como pintor y poeta. A su vez, menciona una serie de retratos de los reyes de España, desde Enrique II a Carlos II, de su mano, en la habitación de huéspedes de la Cartuja de El Pualar, pintados en 1671⁷³. Este mismo autor nos dice que fue

⁷⁰Desconocemos si son de su mano el "San Francisco" y los paisajes que vendió al Capellán de la Capilla de Reyes Nuevos de Toledo que mencionamos más arriba.

⁷¹Para Burgos Mantilla, ver Agulló y Pérez Sánchez, *Boletín Seminario Estudios Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, p. 372, nº 28; "La Magdalena" de Malibú ha venido siendo atribuida a Puga por aparecer su nombre en el dorso del lienzo, ahora oculto por forración. Ver también epígrafe dedicado a Carreño.

⁷²Ver Marqués del Saltillo, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, p. 645.

⁷³Ver Ceán: "Diccionario ...", I, p. 181. Pérez Sánchez, en "La serie iconográfica de los reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia", 1989, p. 33.

hombre de letras y recoge un romance que fue impreso en una publicación de Luisa Roldán (1694)⁷⁴.

Juan Carreño de Miranda

Ver capítulo "Analogías estilísticas con otros pintores del momento".

Felipe Diricksen

El 31 de mayo de 1590 es bautizado en El Escorial, falleciendo en 1678⁷⁵. Hijo y nieto de pintores flamencos que sirvieron a Felipe II, fue pintor religioso y notable retratista. En 1627 solicitó la plaza de pintor del Rey, vacante por muerte de Bartolomé González, en el memorial se nombra como arquero de Corps del Rey y pintor. En 1637 hace el aprecio de los cuadros de Doña Antonia de Ipeñarrieta quien sería retratada por Velázquez⁷⁶. El 21 de abril de 1648, adquiere dibujos y papeles en la almoneda de Puga, junto a numerosos pintores del momento⁷⁷.

En su obra se aprecian varias influencias; en los cuadros de la Capilla de Mosén Rubí, en Ávila, se estilo se desarrolla, para Angulo y Pérez Sánchez, dentro de lo que es la escuela madrileña formada en torno a Cajés y Carducho, sobre todo en la del primero. Ello también puede justificar su relación con Puga, discípulo de Cajés. En sus retratos ("Caballero de la familia Ibarra", Ayuntamiento de Eibar y supuesto retrato de la Infanta María, Colección Fluxá) muestra un cierto conocimiento de los de Velázquez, especialmente en el del caballero.

Juan de Espinosa

Participa como testigo en la firma de la carta de dote y arras que Francisco Burgos Mantilla otorga en favor de la que sería su segunda esposa, Doña Manuela Márquez, el 22 de junio de 1645⁷⁸. Los otros testigos son Gaspar de Figueroa, beneficiado y teniente cura de San Juan y Domingo de Yanguas, cuya figura también se recoge en este mismo capítulo. El hecho de que sea pintor de bodegones, al igual que Burgos Mantilla, y exista una relación de amistad entre ellos, nos plantea la posibilidad de una cierta influencia del uno en el otro,

⁷⁴Ceán, IV, p. 237. Recogido en Agulló y Pérez Sánchez: "Francisco Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, p. 361.

⁷⁵La figura de Felipe Diricksen ha sido estudiada por Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, 1969, pp. 339-348, láms. 280-288.

⁷⁶Cavestany, *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1954, p. 252, nota 2.

⁷⁷Ver Caturla, 1952, pp. 116 y 66.

⁷⁸Ver López Navío, "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de arte*, 1960, p. 416. Para la figura de Juan de Espinosa, ver Gutiérrez Pastor, I: "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 1988, Anejo II, Congreso General de Historia de Navarra, pp. 209-228.

teniendo en cuenta que, en el inventario de las obras que conocemos del burgalés, se recoge algún bodegón de uvas género en el que era experto Espinosa⁷⁹.

Antonio Fernández de Castro

D. Antonio Fernández Castro, más conocido como el racionero Castro en los ambientes cordobeses fue sobrino de Juan de Alfaro y con él inició su aprendizaje⁸⁰. Nació en Córdoba en 1659 y allí inició su actividad en el taller de su tío hasta que el padre decidió enviarle a Salamanca para estudiar Humanidades. Fue racionero de la Catedral a la vez que administrador de fincas. Su obra muestra ciertas influencias de la escuela sevillana y de Van Dyck, lo que sería herencia de su tío; todas muestran un correcto dibujo, y un color cálido y brillante. En opinión de Ramírez de Arellano pintaba poco y no vendía sus cuadros sino que los regalaba. Pintó en Córdoba para la iglesia de San Lorenzo y, especialmente, para la Catedral⁸¹. Falleció en 1739 siendo enterrado en ésta misma.

José Gallego

Antonio Puga declara, en su testamento (9-Marzo-1648), deberle a su oficial Joseph Gallego, treinta y seis reales de vellón⁸². Para él debe ser la cama que tiene alquilada a una tal Mari Vázquez. El que aparezca su nombre recogido en otra parte del testamento distinta a la de su otros oficiales -Pedro Gómez y Bartolomé González y el que se refiera a él como "mi oficial" mientras que los otros aparecen como "oficiales míos", hace pensar que a aquél se le destine dicha cama, alquilada "*para mi oficial*"⁸³. Además, es el encargado de tasar las pinturas que se encontraban en la casa del pintor orensano fallecido⁸⁴. El 2 de marzo de 1689 un tal "*Joseph Gallego, artífice pintor*", tasa las pinturas de Fernando de Azofra, platero de oro⁸⁵.

Antonio García Reinoso

Nacido en Granada, falleció en Córdoba (h. 1620-1677)⁸⁶. Trabajó en Cabra, Andújar, Martos y Córdoba aunque de su obra sólo se conservan algunos dibujos que muestran cierta relación con los de Antonio del Castillo.

⁷⁹Ver Agulló y Pérez Sánchez: "Francisco Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, p. 374, nº 60.

⁸⁰Un Diego Fernández de Castro firmó como albacea en el inventario de bienes de la segunda esposa de Juan de Alfaro. Posiblemente fuera hermano de Antonio. La figura de éste último es recogida en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

⁸¹Bibliografía sobre este pintor: Ramírez de Arellano, R: "Diccionario biográfico de artistas ...", 1893, II, p. 141; Raya Raya, M^a A.: "Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba", 1988, pp. 95-96.

⁸²Ver Caturla, 1952, p. 31.

⁸³op. cit., p. 32.

⁸⁴op. cit., pp. 42 y ss.

⁸⁵Ver Agulló Cobo, 1981, p. 88.

⁸⁶Su figura ha sido estudiada por Pilar Manteca Cano, tesis de Licenciatura (Universidad Autónoma de Madrid, 1977).

Su figura se recoge en este apartado no porque existan documentos en los que haya participado junto a alguno de los artistas aquí estudiados, sino porque está directamente relacionado con dos de ellos. Fue discípulo de Sebastián Martínez Domedel, a quien se ha relacionado con Velázquez y, especialmente, con Alonso Cano y, por ello incluido en este trabajo⁸⁷. También, por testimonios de Palomino, sabemos que admiró el estilo de Juan de Alfaro: "*A este tiempo (que fue por el año de 675) vino a Córdoba Don Juan de Alfaro, y visitándose cortésmente, y viendo lo que Alfaro pintaba, parece que se compungió Reinoso, y alguna vez me dio a entender, quería mudar de manera en lagunas cosas, por lo que había visto en Alfaro, como que estaba pesaroso, de no haberlo visto antes. Y, o bien fuese de esto; o lo que más cierto es, el estar ya cumplidos sus días, murió el año de 1677 ...*"⁸⁸.

Francisco Gómez

Yerno de Alonso Carbonell, se declara pintor del Cardenal-Infante. El 29 de febrero de 1632, solicita Carbonell a Felipe IV que nombre a Gómez pintor suyo, que lo era del Cardenal-Infante, con lo cual su hija podría casarse con él. El Rey no se lo concedió. El 17 de julio de 1632 volvió a pedírselo o, en su defecto una plaza de ujier de Cámara. El propio Francisco declara haber "*hecho muchas obras en Palacio de retratos y otras pinturas*"⁸⁹.

El 16 de abril de 1634 Angelo Nardi y Francisco Bravo, pintores, tasan las pinturas del Marqués de Villanueva del Fresno, Gentilhombre de Cámara del Rey y del Infante-Cardenal, quien falleció en Alemania, donde fue a acompañar al Infante. Una de las pinturas, atribuida en la tasación a Juan de la Corte ("Fuente en un jardín"), en el inventario se dio a Francisco Gómez⁹⁰.

En 1642, el 13 de octubre, un Francisco Gómez firma como testigo en la obligación que tenía de pago Bartolomé González hacia Antonio Groxano, ambos relacionados con Puga⁹¹. La relación profesional que había entre Grojano y González de maestro y oficial, parece ser que termina aquí y González pasa a ser oficial de Antonio de Puga. En 1650, nuestro pintor dice "*haber servido muchos años al Cardenal-Infante como su pintor*"⁹². Con fecha de 2-VI-1660, está firmada la partida de defunción de Doña Jusepa Berlanga quien dice vivir en la calle de la Cruz, en casas de Francisco Gómez, "*de oficio pintor*"⁹³. Debía de poseer varias casa en el Barrio de los Artistas porque se conservan varias noticias relacionadas con personas, todas ellas viviendo en casas de "Francisco Gómez, pintor"⁹⁴.

Un cuadro suyo se registra en el inventario de bienes de Doña Juana Velázquez de Gauna, mujer de Bernabé de Gainza Allafor, aposentador de la Casa y Corte de S.M.

⁸⁷Se estudia en el capítulo "Más supuestos discípulos"

⁸⁸Palomino, ed. 1988, p. 361.

⁸⁹Ver Martín González, J.J.: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *A.E.A.*, 1958, pp. 60 y 66.

⁹⁰Ver Burke y Cherry, 1997, Doc. 20, cuadros nº 0036 y 0040.

⁹¹Ver Agulló Cobo, 1981, p. 95.

⁹²Pérez Sánchez, 1992, p. 40.

⁹³Ver Agulló Cobo, 1981, p. 94.

⁹⁴Ver Matías Fernández García, *A.I.E.M.*, 1980, XVII, p. 121.

realizado el 22-VII-1665. se trata de *"una imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, de mano de Francisco Gómez"*⁹⁵.

Un tal Francisco Gómez firma como testigo en el testamento de Doña Leonor Ordóñez, esposa del pintor Antonio Arias, el 1 de diciembre de 1668. Entre los deseos de aquélla se encuentra el dejarle a *"Mariquita de Villegas, hija de Gerónima Totocopuli, 50 ducados"*, el apellido inmediatamente nos trae a la memoria a la mujer de El Greco⁹⁶.

A los cuadros que hemos recogido en el epígrafe dedicado a Anete, hay que añadir unos cuantos que no son atribuibles a éste por no coincidir con él desde un punto de vista cronológico. En la Colección Arenaza de Madrid (0,427 x 0,34) hay una cabeza, similar a la del retrato de caza realizado por Velázquez en el Prado, pero con otro sombrero, lo que nos obliga a fecharla hacia 1635; en el mismo Museo, dos retratos, copias de Rubens y Van Dyck (nº 1704 y 5157). En ellos, el Infante está retratado con bigote y armadura. El amplio período de tiempo en el que parece prestar sus servicios al Cardenal-Infante, nos lleva a relacionar estas obras con este pintor.

Pedro Gómez

En el testamento de Antonio Puga (9-Marzo-1648), éste pide se les de a Pedro Gómez y Bartolomé González, sus oficiales, *"dos docenas de papeles"* a cada uno, pesándole *"no poderles dejar mucho mas"*⁹⁷. En el inventario de bienes del orensano se recoge, entre sus posesiones, un paisaje de siete cuartas de Don Pedro Gómez⁹⁸. En la almoneda de su maestro adquirió un liencecito imprimado, dos cruces, una de pino y otra de nogal y un cuadro de concha⁹⁹.

Bartolomé González

Pintor, uno de los oficiales en el taller de Antonio Puga. Participa como testigo, junto a Pedro del Saz Zamudio, posible pintor también, y Agustín de la Pedrosa, en la escritura de arrendamiento de la buhardilla de la Calle Peligros que mantuvo el orensano durante, prácticamente, toda su vida (8-Junio-1644)¹⁰⁰. Otros oficiales fueron Pedro Gómez y José Gallego. En el testamento de Antonio Puga (9-Marzo-1648), éste pide se les de a los dos primeros *"dos docenas de papeles"* cada uno, pesándole *"no poderles dejar mucho*

⁹⁵Ver Agulló Cobo, 1978, p. 198.

⁹⁶Ver Agulló Cobo, "Más noticias ...", 1981, p. 22. Desconocemos si se esta Gerónima Totocopuli fue familiar de El Greco aunque, dado el apellido es probable ya que no debía de ser tan frecuente en Madrid en esos momentos. En este sentido, se conserva un cuadro titulado "La familia del Greco" (Colección T. Pitcairn, Bryn Athyn, Pennsylvania) considerado obra de Jorge Manuel donde están representadas cuatro mujeres y un niño. De ellas, una, con gafas, es la más anciana y las otras representan menor edad. Pudiera tratarse de alguna de ellas.

⁹⁷Ver Caturla, 1952, pp. 29-30.

⁹⁸op. cit., p. 34.

⁹⁹op. cit. p. 72.

¹⁰⁰Ver Caturla, 1952, p. 27.

mas".¹⁰¹. En la almoneda de los bienes del pintor, adquirirá Bartolomé un Cristo de cera, un candil de hojalata y "*Vna sobremesa de Vn bufete de lienço tenido con sus fluecos*", además de un papel grande, posiblemente una lámina y una valona de puntas de Flandes con su pañuelo¹⁰².

Gracias a los documentos rescatados por Mercedes Agulló, conocemos más datos sobre su vida. En 1626, un Bartolomé González firma como testigo en el testamento otorgado por Jerónimo López Polanco, dada la fecha, no sabemos si se trata de éste o del homónimo pintor del Rey quien fallece en 1627¹⁰³. Las siguientes noticias sí han de corresponder a nuestro artista: el 5 de septiembre de 1631, Bartolomé González firma como testigo en el testamento de Isabel Pérez, vecina de Madrid, y esposa de Domingo Carrión, pintor, quien dice vivir "*en la esquina de la calle de la Compañía, como entramos por la calle de Toledo, en casas de la Compañía*", lo que convierte a este artista en inquilino de las mismas casas que Domingo Guerra Coronel y vecino próximo a Velázquez y Martínez del Mazo¹⁰⁴. Pero la noticia que más datos aporta para su conocimiento es una obligación hacia Antonio Graxano firmada por él el 13 de octubre de 1642. El propio González declara que es "*pintor, natural de la ciudad de Rioseco, estante al presente en esta Corte, que trauaxo en cassa de Antonio Groxano, pintor, residente en ella*"¹⁰⁵. Se obliga a pagarle 1093 reales que le había prestado "*para comprar bestidos y otras cosas que e auido menester asta el dia de oy que emos hecho y ajustado la quenta*"¹⁰⁶. Firman como testigos de esta obligación de pago un tal Paulo Bosque, Juan Garrigón y Francisco Gómez, tal vez el pintor, yerno de Alonso Carbonell, datos de cuya vida recogemos en estas páginas.

En el año de 1644 ya vemos, a González, como testigo de actos jurídicos relacionados con Antonio de Puga y en 1648 participa en el testamento del orensano quien se refiere a él como oficial suyo. Posiblemente, comenzó trabajando para Grojano para luego hacerlo con el otro maestro. Que continuó la amistad entre todos lo demuestra que también Grojano participó en el testamento de Puga.

Antonio Grojano

Un tal Antonio Buxán actúa, junto a Juan Mateo, ambos pintores, como albacea en el primer testamento de Antonio de Puga, el 1 de marzo de 1635¹⁰⁷. En el último testamento (9-Marzo-1648) y en la partida de defunción se menciona a un tal Antoni Brojano; M^a Luisa Caturla consideró que había de tratarse de Horazio Borgiaanni, que se casó en España y que aquí llamaban Borjan, aunque los datos aquí aportados nos demuestran que es un pintor independiente sin relación con el italiano¹⁰⁸. Por la obligación de 13 de octubre de 1642, sabemos que Bartolomé González, quien fue oficial de Antonio Puga, le debe a nuestro

¹⁰¹op. cit., pp. 29-30.

¹⁰² op. cit., p. 65 y 72.

¹⁰³Agulló Cobo, 1978, p. 89.

¹⁰⁴Ver Agulló Cobo, 1978, p. 46. Para Domingo Carrión, ver Angulo-Pérez Sánchez, 1969, pp. 65-67; se conserva una "Sagrada Familia" de este artista de gran monumentalidad, rafaelesca. En 1614 contrajo matrimonio en Madrid.

¹⁰⁵Agulló Cobo, 1981, p. 95.

¹⁰⁶op. cit.

¹⁰⁷Ver Caturla, 1952, p. 25.

¹⁰⁸op. cit. p. 14.

artista algún dinero, declarándose estar trabajando para él¹⁰⁹. Ya fallecido el orensano, el 25 de septiembre de 1649, hacen testamento Grojano y su esposa, donde declaran lo siguiente: "*Antonio Groxano, pintor, natural de la ciudad de Dique en el Estado de Lorena en los confines de Flandes y de Alemania, y Maria de Auila, su muger, natural de la villa de Villatobas, veçinos desta Villa de Madrid*" mandan ser enterrados en el Hospital de los Italianos¹¹⁰. También dice que Don Juan de Paredes y Paz, vecino de la villa de Madrid y patrón de la Casa y Ermita de San Blas, les debe 400 ducados. En la ermita de San Blas pidió Puga, se le dijeran 300 misas por su alma, aunque luego cambió de opinión; allí tuvieron lugar las velaciones del matrimonio Martínez del Mazo-Francisca Velázquez. El 15 de mayo de 1653 Grojano firma una carta de aprendizaje con Juan de Salazar, hijo de Juan Vazquez, tabernero de Corte¹¹¹.

Domingo Guerra Coronel

Pintor prácticamente desconocido, su figura es interesante porque aparece relacionada con algunos de los artistas aquí estudiados como Nardi, Mazo, Carreño o, incluso, Puga¹¹². En el inventario de su obra realizado con motivo de su fallecimiento y publicado por el Marqués de Saltillo, se registran una serie de títulos que pueden permitir la atribución, a este artista, de algunas de las obras de difícil autoría dentro del grupo "velazqueño", además de poseer "Una mujer desnuda" de Velázquez.

La primera noticia que conservamos de Domingo Guerra Coronel es la obligación de pagar la alcabala el 21 de junio de 1638¹¹³. La cantidad estipulada para nuestro artista es de 200 reales, por debajo de los 400 reales pagaderos por Velázquez o Francisco Bergés aunque por encima de los 120 que le corresponden a Domingo Yanguas. Gracias a este documento tenemos noticia de su residencia: Guerra Coronel vive frente a los Teatinos en la calle de Toledo. Esto le convierte en vecino de Velázquez y de Mazo quienes residen en la Calle de la Concepción Jerónima y de un tal Domingo de Carrión, pintor, quien debía residir en la misma casa (Ver Bartolomé González).

En 1642, actúa como testamentario por fallecimiento de María Carrillo, viuda de Alonso Sánchez y tía de su esposa¹¹⁴. De 1644 se conservan dos noticias interesantes; la primera es un poder otorgado por el propio pintor a unos procuradores para que le defiendan de un pleito, en él se define como "maestro pintor", lo que justifica el pago de la alcabala y, por tanto, una independencia respecto de otros obradores¹¹⁵. Ese mismo año, fallece Lucas, un hijo de Guerra Coronel, de edad de año y medio. Es enterrado en San Millán¹¹⁶. Cuatro años después, en 1648, el dos de marzo, es bautizado Alejandro Francisco

¹⁰⁹Agulló Cobo, 1981, p. 95.

¹¹⁰Ver Agulló Cobo, 1981, pp. 99-100.

¹¹¹op. cit.

¹¹²Peter Cherry (*Archivo Español de Arte*, 1990, p. 513, Nota 4) intuye una relación mucho más profunda con el propio Velázquez de lo que pudiera parecer en una primera aproximación.

¹¹³Ver Gállego: "El pintor, de artesano a artista", 1976, p. 257.

¹¹⁴El 30-XII-1642, ver Agulló: "Noticias ...", 1978, p. 74.

¹¹⁵op. cit.

¹¹⁶op. cit.

Antonio, hijo de Domingo Guerra Coronel y de su esposa María Graneti que continúan viviendo "a la entrada de la calle de la Compañía, casas de la Compañía"¹¹⁷.

Como muchos pintores del momento, Guerra Coronel acude a la almoneda de los bienes de Antonio Puga celebrada tras el fallecimiento del orensano, el 21 de abril de 1648. En ella nuestro pintor adquirió "un retrato del Griego con su cuello" valorado en 67 reales¹¹⁸. En 1650, el 20 de mayo, recibe 12 reales por la tasación de las pinturas de Doña Jacinta de Tamayo y Pedraza, realizada por muerte de ésta¹¹⁹. Firman como testigos un Sebastián López, Don Juan Valle de Velasco y Juan Gutiérrez cuyo nombre recogemos en este mismo capítulo por aparecer relacionado con Cajés y Puga.

Por último, fallece en 1651, habiendo dictado testamento el 10 de octubre¹²⁰. En él declara haber profesado en la Orden Tercera y quiere ser llevado por los hermanos como tal. Se enterró en San Martín. Firman como testamentarios Angelo Nardi, Mazo y Bartolomé Contreras. Su situación económica ha ido mejorando ya que al contraer matrimonio llevó 400 ducados que se habían convertido en 4.000 a su muerte. Lo más importante es que aparece relacionado con otros artistas de nuestro círculo ya que, a parte de los testamentarios, declara haber prestado a Juan Carreño una figura de anatomía de estaño; además posee una "mujer desnuda de Velázquez", como decíamos anteriormente, así como gran cantidad de estampas al igual que poseyeron Puga o Alonso Cano.

Es interesante el inventario de pinturas. De su mano ha salido otro desnudo femenino, posee un retrato de Olivares o "un desengaño del mundo", un cuadro con la historia de Anteón y Diana, fruteros, guirnaldas ... y, al final se recogen títulos como los siguientes: "Un cuadro de una vara de alta retrato del caballo del Retiro"; "un cuadrito pequeño bosquejo de una merienda", "unas figuras a caballo, de vara en ancho y dos tercias de alto", "un lienzo pequeño con diferentes figuras". En este sentido, hay que mencionar las composiciones de pequeño tamaño existentes en colecciones privadas británicas (Lord Lansdowne, Dunblane y Glasgow, también en el Museo del Prado se conservan dos cuadritos similares así como en el Louvre -"Reunión de trece personajes"-) donde aparecen parejas sentadas o a caballo en medio del campo, las cuales se incluyen dentro del calificativo "velazqueño" o, como mucho, atribuidas a Mazo.

Otros temas a considerar son "Dos cabezas de pobres" y "Una vizcaína con una cesta de frutas a la cabeza"¹²¹ lo que le convierte en posible candidato a la autoría de los temas costumbristas y asuntos domésticos que han venido siendo atribuidos a Antonio de Puga sin una razón de mayor peso.

Francisco Gutiérrez Cabello

¹¹⁷Ver Agulló: "Más noticias ...", 1981, p. 198. La siguiente noticia es una tasación de las obras de Doña Jacinta de Tamayo, realizada el 20 de mayo de 1650.

¹¹⁸Ver Caturia, 1952, p. 61.

¹¹⁹Ver Agulló Cobo, 1981, p. 100.

¹²⁰La noticia del fallecimiento es recogida por Agulló, op. cit., y el testamento publicado por el Marqués del Saltillo en *Arte Español*, 1944, pp. 43-48.

¹²¹En el inventario de pinturas del séptimo Marqués del Carpio publicado por Pita Andrade (A.E.A., 1952, pp. 226-7) se menciona, con el número 97, "una caveça de una Gallega de Diego Velázquez en lienço de una tercia de ancho y cerca de media vara de cayda". Podrían estar relacionadas ambas figuras.

La presencia en estas páginas de Don Francisco Gutiérrez Cabello nos viene dada por su participación en la información de las calidades de Diego Velázquez para la obtención del hábito de Santiago¹²². En 1658, firma como testigo nº 94 y, a parte de deshacerse en elogios hacia el aspirante, su declaración nos interesa porque él mismo nos dice que procede del Valle de Bárcena en las montañas de Burgos. De la misma zona procede Martínez del Mazo, según testimonio de su hijo Gaspar, lo que nos ayuda a corroborar la tesis de que Velázquez se rodeó de artistas de origen hidalgo. Por otra parte, es algo más joven que el yerno del pintor de Cámara ya que éste parece haber nacido hacia 1611 y Gutiérrez Cabello lo hace en 1616, dato que conocemos gracias a su testimonio en dicho proceso.

Estilísticamente, Francisco Gutiérrez se relaciona con Juan de la Corte, otro de los artistas recogidos en el presente trabajo y que colaboraron con Velázquez¹²³.

Nos encontramos en 1662 a este pintor tasando pinturas y en 1670 ya ha fallecido puesto que se conserva una información de Doña Clara de Tovar, viuda de Don Francisco Gutiérrez Cabello. Compareció como testigo Benito de Siles Calahorra, "*pintor en esta Corte, que biue en la calle que baja desde la Cárcel de Corte al combento de la Concepción Jerónima, en casas de Francisco de la Hoz Villegas*"¹²⁴.

Juan Gutiérrez

Pintor en contacto con Cajés, Antonio de Puga y Domingo Guerra Coronel.

José M^a de Azcárate publicó una cédula de pago de 50.000 reales a Eugenio Cajés, fechada el 13 de agosto de 1612¹²⁵. Firman como testigos, Juan Gutiérrez, Antonio de Puga y un tal Cristóbal del Castillo sobre quien no hemos podido averiguar nada. La noticia es muy importante porque, de ser el Antonio Puga estudiado en este trabajo, nos está indicando el camino que siguió el orensano dentro del mundo de la Pintura, ya que contaba con diez años de edad en este momento, lo que nos lo sitúa como aprendiz en casa de Cajés.

Por su parte, Juan Gutiérrez participa también como testigo en el testamento de Eugenio Cajés, firmado en Madrid el 13 de diciembre de 1634¹²⁶. En 1650, el 20 de mayo,

¹²²Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 332.

¹²³Para más información sobre su vida y obra, ver Angulo-Pérez Sánchez, 1969, pp. 70-74; Valdivieso, E., *Boletín del Museo del Prado, Revista de Arte Sevillano*, nº 2, 1982, pp. 71-73; id., *Boletín del Museo del Prado*, 1992, pp. 7-10; Pérez Sánchez, 1992, p. 255.

¹²⁴Ver Agulló Cobo, 1981, pp. 101, 185. Burke y Cherry, 1997, Doc. 76, nº 0030 recogen dos cuadros de Gutiérrez en posesión de Ana María Peñaranda, en 1665, cuya colección fue tasada por el propio pintor. Se trata de "Los Desposorios de San José" y "La visita de la reina de Saba a Salomón", tasadas las dos en 400 ducados, los precios más caros alcanzados.

¹²⁵Azcárate, J.M^a, *A.I.E.M.*, 1970, p. 49. Existe otro Juan Gutiérrez, pintor, del cual se conservan datos fechados en 1566 y 1570 (Ver Agulló Cobo, 1978, p. 75).

¹²⁶Ver Agulló Cobo, 1978, pp. 36 y 75. Los datos que se conservan sobre este pintor se recogen en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

Domingo Guerra Coronel recibe 12 reales por la tasación de las pinturas de Doña Jacinta de Tamayo y Pedraza, realizada por muerte de ésta¹²⁷.

Francisco Janete. Ver Anete, Francisco

Francisco López Caro

En 1622, en Sevilla, Velázquez otorga un poder a Francisco Pacheco para cobrar en su nombre unos débitos; firman como testigos Juan Velázquez, pintor de "ymagería" y Francisco López, también pintor¹²⁸. Ha de tratarse de Francisco López Caro, autor de un bodegón descubierto por Henriquetta Harris en 1935 y relacionado con los bodegones que pintara Velázquez en su juventud¹²⁹. En 4 de febrero de 1624 fallece Juana López Suárez, hermana de Francisco López Caro, actúan como testigos Diego Velázquez y su hermano Silvestre, la entierran en la parroquia de San Martín de Madrid¹³⁰. El 23 de marzo, Francisco López, pintor y su esposa, Dorotea de Ochoa, vecinos de la villa de Madrid, residentes en la calle de San Antón, declaran haber recibido de Antonio de Ochoa, mercader, vecino de Sevilla, primo hermano de Dorotea, 100 ducados de plata doble de los bienes que se les adjudicaron de Melchor del Pozo¹³¹. Ese mismo año, el 2 de octubre, Francisco López otorga un poder a Pacheco para que cobre a Velázquez 30 ducados que guardaba como testamentario de la madre del poderdante. Declara que Pacheco, pintor de imagería, reside en la Villa de Madrid, el propio López Caro aparece censado en la capital en 1625¹³².

La amistad con Velázquez continúa hasta el fallecimiento de éste ya que López Caro también participa, desde Sevilla, como testigo nº 126 en la información de calidades de Diego Velázquez para la obtención del hábito de Santiago¹³³. Gracias a su testimonio, sabemos que nació en Sevilla en 1603 (tiene 56 años en 1659) y dice conocer a Velázquez desde que tenía nueve años, año de 1612 aproximadamente, lo que viene a coincidir con la entrada del futuro pintor de Cámara en el taller de Pacheco (El contrato de aprendizaje se firma el 27-IX-1611)¹³⁴. Esta relación con los hermanos Velázquez, nos permite pensar en unas características comunes para la pintura de los tres y nos proporciona más nombres a quien atribuir obras sevillanas, consideradas "velazqueñas".

¹²⁷Ver Agulló Cobo, 1981, p. 100.

¹²⁸Varia Velazqueña, II, nº 18, p. 221 (Sevilla, Archivo General de Protocolos, Oficio 18). En esta publicación se dice que debe de tratarse de Francisco López Guerrero, quien en 1610 entraba como aprendiz en el taller de Gierolamo Lucente aunque más bien puede tratarse de otro.

¹²⁹Ver Pérez Sánchez: "La Nature Morte espagnole de XVIIème siècle à Goya", 1987, p. 106. También, López Martínez, 1932, p. 87.

¹³⁰Ver Cherry, *T.B.M.*, 1991, pp. 114-5.

¹³¹Ver Agulló Cobo, 1981, p. 127.

¹³²Varia Velazqueña, 1960, II, p. 223, nº 25.

¹³³Varia Velazqueña, 1960, II, p. 353.

¹³⁴En el bautismo de tres nietos de Velázquez, José, Diego Jacinto, y Baltasar, bautizados el 18 de marzo de 1640, el 29 de mayo de 1642 y el 9 de enero de 1645, firma como testigo un Francisco Cano. Basándose en la idea de una mala transcripción, se ha querido identificar con nuestro pintor; sin embargo, la diferencia de tiempo entre unos y otros bautizos y la reiteración en el mismo nombre, nos lleva a pensar que se trata de otra persona.

Un hijo suyo, Francisco Caro, debió de pasar a Madrid, quizás en seguimiento de Cano, otro de los artistas aquí estudiados y en mayor contacto con Velázquez¹³⁵.

Matias López

Pintor, discípulo de Cajés y, por tanto, con una posible relación con Antonio Puga, firma dos figuras de "Santa Rosalía" e "Isabel de Portugal" en el retablo de la Virgen de la Paz de Getafe (Madrid), obra de Alonso Cano, contratada en 1645, que se muestra en cierta relación con las formas verticales y reposadas del último Cajés¹³⁶. Un Matias López firma como testigo en las velaciones de Martínez del Mazo con Francisca Velázquez (26 de febrero de 1634) con lo que puede tratarse de esta misma persona ya que coincide tanto por fecha como por amistades comunes¹³⁷. La existencia de este pintor, y sus posibles vínculos con Mazo, contribuyen a unir más si cabe a determinados "velazqueños" como son Alonso Cano, Antonio Puga y Juan Bautista Martínez del Mazo.

Francisco Luján

Junto con Santiago Morán, firma como testamentario en el testamento de Antonio Puga, fechado el 9 de marzo de 1648¹³⁸. No sabemos más acerca de él.

Jerónimo Márquez

Pintor y padre de Manuela Márquez Escalante, segunda esposa de Burgos Mantilla. Sabemos de varias hijas que fallecieron, una en 1636 y otra, de trece años, en 1638. Ambas fueron enterradas en la Parroquia de San Juan, por tanto, la familia era vecina del Alcázar¹³⁹.

El 25 de junio de 1645, Francisco Burgos Mantilla, viudo de Catalina Lozano, contrae matrimonio con otra hija de nuestro artista, Manuela Márquez¹⁴⁰. Actúa como padrino y testigo Domingo de Yanguas, cuya figura también queda recogida en el presente capítulo, y su esposa Doña Isabel de los Reyes. La carta de dote fue publicada por Mercedes Agulló¹⁴¹.

De 1653 se conserva la partida de defunción de Magdalena Salazar, natural de Santander, en las montañas de Burgos, que reside en casa de Márquez. Firman como testigos el dicho Jerónimo Márquez y su mujer Ana Escalante. La noticia es interesante porque nos

¹³⁵Ver Pérez Sánchez, 1992, p. 305. Un Francisco Caro, maestro pintor, vecino de la ciudad de Sevilla, residente en Madrid el 8-X-1658, otorga un poder para seguir un pleito en el Tribunal de la Santa Cruzada, para que el deán y el Cabildo de aquella ciudad le devolviesen 722 rs. (Agulló Cobo, 1981, p. 53).

¹³⁶Más datos sobre este artista en Angulo, Pérez Sánchez: "Pintura, madrileña ...", 1983, pp. 106-107.

¹³⁷Ver López Navío, J.: "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 389

¹³⁸Ver Caturia, 1952, pp. 28 y ss.

¹³⁹Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, pp. 93 y 94.

¹⁴⁰Ver López Navío, *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 416.

¹⁴¹Ver Agulló Cobo, 1978, p. 183 y Capítulo dedicado a Francisco Burgos Mantilla.

localiza geográficamente un lugar como la actual región de Cantabria, donde, según Gaspar del Mazo, nació su padre Juan Bautista¹⁴².

Gonzalo Martín

Velázquez adquiere, en 1634, siete paisajes de su mano para el Palacio del Buen Retiro, valorados en un total de 466 reales, pagaderos a sus herederos. Actúa como fiador de las personas y herederos de Gonzalo Martín, Francisco Gallego, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, lo que pudiera indicar una procedencia concreta -Toledo- de dicho artista¹⁴³.

Juan Mateo

Junto con Antonio Groxano, actúa como albacea en el primer testamento de Antonio Puga, fechado el 1 de marzo de 1635¹⁴⁴. Mercedes Agulló ha recogido más noticias de este pintor siempre en relación con otros colegas. Anteriormente al testamento de Puga, el 16 de noviembre de 1630 firma como testamentario de Bartolomé de Cárdenas, pintor; el 15 de noviembre de 1632, Ana Díaz, viuda de Bartolomé de Salazar, tratante en pinturas, y Ventura Salazar, su hijo, declaran haber recibido de "*Juan Matheos, pintor, vecino desta Villa*", 220r. que debía a Bartolomé Salazar, por escritura ante Antonio Vázquez de León de 15-XI-1632, "*por el deposito que en el dicho Juan Matheos se hizo de vnas quatro pinturas en bosquejo que se sacaron como bienes de Bartolomé Cardenas*"¹⁴⁵. Del 22 de noviembre de 1700 se conserva una tasación de cuadros realizada por "*don Juan Matheo, del Arte de la Pintura*" aunque, tal vez, dado lo avanzado de la fecha, no se trate de éste¹⁴⁶.

Santiago Morán

Existieron dos pintores del mismo nombre, padre e hijo, en el siglo XVII. El padre, pintor del Rey, falleció en 1626 y fue amigo y discípulo de Pantoja de la Cruz¹⁴⁷. Por las fechas, el pintor que aquí traemos, ha de ser el segundo, quien estuvo en relación con Antonio Puga y Simón López, dorador. Además, pudo tener alguna relación con Francisco Bergés.

Santiago Morán actúa como testigo y testamentario de Antonio de Puga junto a otros nombres como Simón López y Antonio Groxano¹⁴⁸. Tanto Santiago Morán padre como hijo

¹⁴²Agulló Cobo, 1978, p. 94 y Capítulo dedicado a Martínez del Mazo. Otras noticias que se conocen sobre nuestro artista son tasaciones de cuadros realizadas entre los años 1651 y 1661, publicadas por Mercedes Agulló, 1981, pp. 131-2.

¹⁴³Ver Caturia, M^a Luisa: "Cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 336.

¹⁴⁴Ver Caturia, 1952, p. 25.

¹⁴⁵Ver Agulló Cobo, 1981, pp. 46, 136.

¹⁴⁶Agulló Cobo, 1978, pp. 216-217.

¹⁴⁷Ver Angulo y Pérez Sánchez, 1969, pp. 68-73.

¹⁴⁸Ver Caturia, M^a Luisa: "Antonio Puga. Un pintor gallego", 1982, pp. 74-81.

están muy vinculados a Valladolid y de aquí pudiera proceder la relación con Antonio Puga¹⁴⁹. Al primero le hemos encontrado firmando como testigo en el inventario realizado el 21-junio-1607 de los bienes de la Quinta Real "La Ribera", de dicha ciudad¹⁵⁰.

En el inventario de bienes realizado tras el fallecimiento de Francisco Bergés, suegro de Francisco de Palacios, se registra un retrato de una niña de dos varas de Santiago Morán, aunque, en este caso, puede tratarse del padre también. Dicho inventario tuvo lugar entre el 25 de septiembre y el 8 de octubre de 1672¹⁵¹. Años antes, el 9-II-1669, se registran cuatro cuadros de Morán en la colección de Catalina de Alvarado, se trata de dos marinas y dos fruteros los que nos lo vuelven a relacionar con Puga¹⁵².

Angelo Nardi

De origen italiano, este pintor de Felipe IV llegó a la Corte hacia 1607. Su larga vida (1584-1664) le permitió permanecer en contacto con Velázquez hasta llegar a testificar en el proceso de concesión del hábito de Santiago. También le vemos relacionado con otros artistas de su círculo¹⁵³.

En 1625, le encontramos en la lista de pintores e iluminadores que residen en Madrid y han de contribuir a mantener el ejército. Declara vivir en la calle de la Magdalena y da 100 reales, suma idéntica a la de Pacheco o Julio César Semín. Otros nombres recogidos son los de Velázquez, Francisco Janete, Juan de la Corte, Jusepe Leonardo, Pedro de la Torre... No dice que sea pintor del Rey¹⁵⁴.

En 1627, Cajés, Carducho, Nardi y Velázquez participan en el concurso para la pintura "La Expulsión de los Moriscos" ganado por el sevillano. Ese mismo año, Velázquez propone a Nardi como pintor del Rey, tras el fallecimiento de Bartolomé González, por delante de Félix Castelo y Pedro Núñez, aunque el primer puesto lo obtiene Lanchares¹⁵⁵. Tras el fallecimiento de éste, es nombrado pintor del Rey, posiblemente, Velázquez no fuese ajeno a este acontecimiento.

Unos días antes del 2 de noviembre de 1627 declara en la información en relación con el pleito que se venía desarrollando contra los arrendadores que habían concertado con

¹⁴⁹Ver capítulo dedicado a Antonio Puga para sus posibles contactos vallisoletanos. Para más datos sobre este artista, ver Pérez Sánchez, 1992, p. 257. El Marqués del Saltillo publicó un documento según el cual Santiago Morán vende unas casas en Valladolid el 30 de abril de 1610 (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, p. 166).

¹⁵⁰Ver Florit, J.M.: "Inventario de los cuadros y otros objetos de Arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Valladolid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1905-1906, pp. 153-160.

¹⁵¹ Ver Caturla, 1952, pp. 59,74 y 80.

¹⁵²Ver Burke y Cherry, 1977, Doc. 84, nº 0064 y 0073.

¹⁵³La vida y obra de este artista se encuentra recogida en Pérez Sánchez, A.E.: "Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España", Madrid, 1964, pp. 25-39; Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E.: "Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII", Madrid, 1969, pp. 271-278, láms. 207-241. También Pérez Sánchez, 1992, pp. 99-102. Aquí nos limitamos a los documentos en los que aparece relacionado con los "velazqueños".

¹⁵⁴Ver González Muñoz, *A.I.E.M.*, 1981, p. 175.

¹⁵⁵Sobre la problemática de su nombramiento como pintor del Rey, ver Martín González: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *A.E.A.*, 1958, pp. 59-66.

el Ayuntamiento la recaudación del uno por ciento de todo lo comprado y vendido y que exigían a los pintores la cantidad que se les había repartido como gremio que eran. Declaran, en la información, además de Nardi, pintor de S.M.; Francisco Anete, pintor de S.A. el Cardenal Infante y Diego Velázquez, pintor de S.M. El documento es solicitado por Juan Velázquez¹⁵⁶.

Durante los siguientes años, Nardi se encuentra ocupado en la decoración de las Residencias Reales. Su trabajo no es precisamente el de primer pintor de Cámara, entre otras labores ha de "*dar de blanco el enmaderamiento del juego de pelota que de nuevo se hizo en el patio de la tapicería en el alcazar desta dicha villa*", un fingido de azulejos en el cuarto donde estaba el Consejo Real¹⁵⁷.

Paralelamente, asiste a varios acontecimientos dentro del círculo velazqueño. El 18 de mayo de 1633, el propio Velázquez otorga un poder a Angelo Nardi para actuar en su nombre en los actos relacionados con el paso de la vara de alguacil que le había sido entregada¹⁵⁸. El 16 de abril de 1634 Angelo Nardi y Francisco Bravo, pintores, tasan las pinturas del Marqués de Villanueva del Fresno, Gentilhombre de Cámara del Rey y del Infante-Cardenal, quien falleció en Alemania, donde fue a acompañar al Infante. Una de las pinturas, atribuida en la tasación a Juan de la Corte ("*Fuente en un jardín*"), en el inventario se dio a Francisco Gómez¹⁵⁹.

Según un auto fechado el 21 de junio de 1638, Angelo Nardi ha de pagar 400 reales, al igual que el resto de pintores Reales, cantidad que importa la alcabala de ese año. Otros nombres recogidos son los de Domingo Guerra, Juan de la Corte, Francisco Bergés y Domingo de Yanguas¹⁶⁰. Los días 31 de diciembre de 1638 y 2 de enero de 1639 compra objetos en la almoneda de Carducho (una libra de verde montaña y un espejo de guarnición negra). A esta almoneda asisten otros pintores como Mazo, Alonso Cano, Puga, Bergés, Francisco Gutiérrez o Matías Pastor¹⁶¹. En 1643 se menciona a Nardi en el testamento de María de Mazas, viuda de Urbán de Barahona, dorador; ambos participaron en la decoración de la Torre del Palacio, "*en el cuarto donde se cría el Príncipe*"¹⁶². En el mismo testamento es citado Simón López, dorador del Rey quien, junto con Nardi, interviene en varios documentos relacionados con Francisco Bergés.

Con motivo del segundo viaje de Velázquez a Italia, éste otorga un poder a su esposa, Juana Pacheco (24-XI-1648). Firman como testigos, Angelo Nardi, pintor de Su Majestad, Juan de León, agente de negocios en la Corte y Martínez del Mazo, pintor¹⁶³.

¹⁵⁶Ver Matilla Tascón, A.: "Comercio de pinturas y alcabalas", *Goya*, 1984, enero, febrero, nº 178, p. 180 y Cruz Valdovinos, J.M.: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios ...", en "*Velázquez y el Arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 1991, p. 98 (AHPM, prot. 3950, f. 1346-1348v.)

¹⁵⁷Ver Azcárate, J.M.: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, VI, pp. 53 y 54.

¹⁵⁸Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 34, p. 234.

¹⁵⁹Ver Burke y Cherry, 1997, Doc. 20, cuadros nº 0036 y 0040.

¹⁶⁰Ver Gállego, J.: "El pintor, de artesano a artista", 1976, p. 257.

¹⁶¹Ver Caturia, M^a Luisa: "Documentos en torno a Carducho", *Arte Español*, 1968-9, p. 216.

¹⁶²Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 24.

¹⁶³Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 177.

En 1652 le vemos asistir a dos actos relacionados con nuestros artistas. El 25 de septiembre, firma como testigo, con Simón López, dorador, junto a quien ya ha aparecido en otro documento relacionado con Bergés y la esposa de éste, en un testamento dictado por dicho pintor quien, sin embargo, no fallecería hasta el 18 de septiembre de 1672¹⁶⁴. El 5 de noviembre del mismo año tasa, con Mazo y Bartolomé de Contreras, las obras que tenía a su muerte Domingo Guerra Coronel, entre ellas, una de Velázquez¹⁶⁵. Otra tasación posterior fue la realizada con motivo del fallecimiento de Francisca Velázquez, el 5 de octubre de 1655. En este caso Nardi es el encargado de evaluar las obras pictóricas del matrimonio Mazo¹⁶⁶.

El último documento relacionado directamente con Velázquez y que se conserva es la declaración en la información sobre las calidades del mismo para la obtención del hábito de Santiago (24-XII-1658). En él, Angelo Nardi, natural de Florencia y de edad de "*más de setenta años*", declara a favor del sevillano "*por el mucho trato y comunicación*" que ha tenido con él y los años que le conoce¹⁶⁷.

Jusepe Pareja

Supuesto hermano de Juan de Pareja. Según documento encontrado por Rodríguez de Rivas, un Juan de Pareja solicita permiso a Pedro Galindo, procurador de Sevilla, para trasladarse a Madrid y seguir sus estudios de pintor con su hermano Jusepe¹⁶⁸. Se desconoce con exactitud si este documento es del Pareja que conocemos. Según está redactada la solicitud, pudiera entenderse que ambos son artistas, aunque no queda suficientemente claro.

Matías Pastor

Pintor relacionado con varios de los artistas estudiados en este trabajo, como Velázquez, Mazo, Puga, Agüero, Carducho, y del que no conocemos obra.

Era hijo de Ana de Rómulo y Bernal Pastor de Morales, nieto de Romulo Cincinatti y sobrino de Diego Rómulo y trabajó como Agente de Negocios del Consejo de la Santa Cruzada "*en lo tocante a Indias*"¹⁶⁹. Gracias a la declaración realizada por el propio Matías Pastor en el proceso de partición de los bienes de Francisca Velázquez, sabemos que nació hacia 1617 ya que dice tener, en 1653, treinta y ocho años "*poco más o menos*"¹⁷⁰.

¹⁶⁴Los datos conservados de Simón López se recogen en este mismo capítulo.

¹⁶⁵Ver M. del Saltillo, *Arte Español*, 1944, pp. 43-48.

¹⁶⁶Ver Cherry, *Archivo Español de Arte*, 1990, p. 513, 522 y ss.

¹⁶⁷Ver Varía Velazqueña, 1960, II, p. 330, testigo nº 330.

¹⁶⁸Ver Rodríguez de Rivas: "Autógrafos de Artistas Españoles", *Revista Española de Arte*, 1932, p. 233.

¹⁶⁹Ver Trinidad de Antonio Sáez: "Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan", *Tiempo y espacio en el arte*. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994, vol. II, pp. 857-866.

¹⁷⁰Ver Cherry, P., *A.E.A.*, 1990, p. 527.

El 29 de diciembre de 1638 está presente en la almoneda de bienes de Carducho comprando estampas, dibujos, brochas, pinceles y un retrato de mujer de Liaño¹⁷¹. Su padre, Bernal de Torres, fallece el 15 de agosto de 1642 y fue Mazo el encargado de tasar las pinturas lo que se realizó una semana después (22-VIII-1642)¹⁷². En los autos realizados para la posterior partición de bienes, nos volvemos a encontrar con Mazo, quien firma como testigo con el cuñado de Pastor, Gabriel de Urbina (6-VI-1643)¹⁷³. En 1648, el 21 de abril, también adquiere, en la almoneda celebrada tras el fallecimiento de Antonio Puga, unos cien dibujos de trazas¹⁷⁴. Mercedes Agulló Cobo ha recogido dos documentos según los cuales Pastor figura como albacea o tasador de cuadros, en estos años¹⁷⁵. En el primero de ellos, en 1644, declara vivir en la Calle de la Ballesta. El 2 de noviembre de 1651 participa como testigo, junto con Benito Manuel de Agüero en un documento sobre un alojamiento concedido a Martínez del Mazo en la calle de Atocha¹⁷⁶. En estos mismos meses y año, Juana Pacheco, esposa de Diego Velázquez, traspasa a nuestro pintor una deuda que Don Vicente Ferrer, Caballero de Santiago y Maestro de Cámara del Rey, había contraído con la pareja en mayo; Mazo actúa como testigo¹⁷⁷.

El siguiente proceso notarial en el que participa se trata del fallecimiento de Francisca Velázquez, la hija de nuestro pintor de Cámara. El 8 de noviembre de 1653 firman como albaceas de Francisca su esposo Mazo, su padre, Velázquez y Matías Pastor, actuando como testigos Agüero, Pareja y otros¹⁷⁸. El 16 de noviembre de 1655 se realiza la partición de bienes del matrimonio Mazo-Velázquez; en este caso, Pastor y Agüero son los testigos. El primero dice vivir en la "*calle de la gorguera en casas Propias*" y ser de 38 años "*poco más o menos*", basando su información "*en la mucha comunicación que ha tenido con los susos dhos.*"¹⁷⁹.

El último documento que se conserva de él es el testamento fechado el 9 de marzo de 1662¹⁸⁰. Como albaceas firman su mujer, Ángela del Castillo; Gabriel de Urbina, su cuñado y Alonso Carrillo, quien tal vez sea el homónimo que actúa como tutor de los hijos menores de Martínez del Mazo contrayendo matrimonio, al fallecer éste, con su última esposa.

La relación de la familia Velázquez-Mazo con los Pastor se extiende a otros miembros. Ya recogíamos más arriba como Mazo y Diego de Urbina, cuñado de Matías, firman en la partición de bienes de Bernal Pastor, padre de nuestro pintor y cómo era albacea en el testamento de aquél. Sobre este Diego de Urbina conservamos más información. Martínez del Mazo es uno de los testigos en la entrega de la dote de su mujer, Francisca Pastor, en 1641, y también firma en un poder entregado por la pareja años después (15-X-1643)¹⁸¹. Por su parte, Gabriel de Urbina, portero en el Consejo de Hacienda, en la

¹⁷¹Ver Caturia, M^a Luisa: "Documentos en torno a Carducho", 1968-9, pp. 214-5.

¹⁷²Ver Aterido Fernández, A.E.A., p. 296.

¹⁷³op. cit.

¹⁷⁴Ver Caturia, M^a Luisa, 1952, p. 60.

¹⁷⁵Años 1644 y 1650, ver Agulló Cobo: "Más noticias ...", 1981, pp. 156-7.

¹⁷⁶Ver Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 290.

¹⁷⁷op. cit., p. 295.

¹⁷⁸Ver Cherry, P., A.E.A., 1990, p. 521.

¹⁷⁹op. cit.

¹⁸⁰Gracias a Don Ángel Aterido he podido tener acceso al documento que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 9086, fol. 557.

¹⁸¹Ver Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 296.

calle de los Preciados, aparece como testamentario en el fallecimiento de Manuel de Molina, pintor, quien residía en la calle de Toledo, casas de Bartolomé Salazar (23-VII-1660)¹⁸².

Francisco Terrones

Otro de los testigos del proceso de información de las calidades de Diego de Velázquez para la obtención del título de caballero de Santiago¹⁸³. Participa, en Sevilla, como testigo nº 112 y dice ser "*del oficio de la pintura*". Declara conocer al pretendiente, Diego de Silva Velázquez, "*desde muy muchacho, porque se criaron juntos*". Estima ser de la misma edad, lo cual es cierto al tener sesenta años el día que prestó testimonio (4-II-1659). Sobre la actividad de Velázquez dice que es también del oficio de la pintura, además de cuidar "*del adorno de palacio por mandado de Su Magestad, como es notorio*". En este sentido se pronuncian muchos de los testigos de este proceso, permitiéndonos hacer hincapié en la actividad de Velázquez como decorador de los Reales Sitios. Por otra parte, nos encontramos con otro nombre, en relación con el mundo de la Pintura, que, de ser pintor como parece, se nos convierte en otro candidato para los bodegones y escenas de género en relación con la etapa sevillana del pintor de Felipe IV.

Juan de Solís

(h. 1595-1654). Autor de amplios paisajes decorativos con santos ermitaños (Museo de Pamplona; colección particular madrileña) que incorporan aspectos ligeramente más avanzados que Collantes en el tratamiento de la luz en las masas boscosas. Fue decorador y escenógrafo del Palacio del Buen Retiro. A él declara deberle Antonio de Puga, 16 reales de vellón en su segundo testamento ((9-Marzo-1648)¹⁸⁴. Llegó a recibir el título de "Pintor de la Reina" Isabel de Borbón.¹⁸⁵

Diego Ungo de Velasco

Ayudante de Juan de Alfaro en su trabajo de conservador de la colección de pintura del Almirante de Castilla. Palomino nos dice que le ayudó "*en las preparaciones antecedentes al pincel*"¹⁸⁶. Gracias a Mercedes Agulló Cobo sabemos algo más de él¹⁸⁷. El primer documento conservado con noticias de nuestro artista es una tasación de las pinturas que quedaron a la muerte de Luis Álvarez, realizada por Diego Hongo (sic), pintor, quien

¹⁸²Ver Agulló Cobo, 1978, p. 101.

¹⁸³Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 344.

¹⁸⁴Caturía, 1952, pp. 14 y 30.

¹⁸⁵Más datos en Angulo-Pérez Sánchez, 1983, pp. 329-335, láms. 338-342; Cruz Valdovinos, 1978, pp. 28-33. En 1625, en la relación de pintores e iluminadores realizada para conseguir donativos para "*mejor acudir a la defensa destes reinos*", se registra un pintor Juan de Solís, residente en la calle Hortaleza, quien debe aportar 12 reales y a quien se declara loco (Carmen González Muñoz, *Anales.I.E.M.*, 1981, p. 176.) No sabemos si se trata de nuestro pintor quien, posteriormente a este año, continúa su vida hasta su fallecimiento hacia 1654.

¹⁸⁶Palomino, ed. 1988, p. 369.

¹⁸⁷Todos los documentos citados están publicados en Agulló Cobo, Mercedes: "Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI-XVII", Granada, 1978, pp. 166-168, 188.

declara ser de edad de treinta años "*poco más o menos*"¹⁸⁸. Dado que este documento está fechado en Madrid el 23 de mayo de 1682, podemos situar el nacimiento del pintor hacia 1652. De aquí se deduce que en el período comprendido entre 1667-1675, en el que, se supone, trabaja para Juan de Alfaro, contaría entre quince y veintitrés años de edad, aproximadamente. Esta edad se corresponde con la que se espera de un aprendiz o ayudante, como lo era Diego en esos momentos.

Es interesante el hecho de que la mayoría de noticias aparecidas correspondan a tasaciones de colecciones privadas, realizadas por Diego Ungo de Velasco "*artífice de la pintura*". Los años son 1687 y 1693 respectivamente, además del de 1682 arriba señalado¹⁸⁹.

Si en 1687 se definía a sí mismo como "artífice de la pintura", en 1692 habla de él como "*profesor del arte de pintar*", al solicitar una herencia que le corresponde a su esposa Catalina Ruiz procedente de su tío, confitero del Rey y natural de la villa burgalesa de Melgar de Fernamental¹⁹⁰.

Por el momento desconocemos más datos sobre este pintor.

Francisco Vergés. Ver Bergés, Francisco.

Domingo Yanguas

Nos encontramos ante un pintor relacionado tanto con Velázquez como con algunos de sus colaboradores tales como Antonio Puga o Francisco Burgos Mantilla. Posiblemente la relación con el pintor de Cámara fuese estrecha, sin embargo no poseemos obra conocida de él.

El primer dato conservado es la participación de Domingo Yanguas como testigo, aunque no aparezca su firma, en el contrato de aprendizaje que Velázquez firma con un aprendiz, Andrés de Brizuela, el 19 de octubre de 1626¹⁹¹. El hecho de que se presente como testigo hace plantear a Cruz Valdovinos la posibilidad de que Yanguas formase parte del taller de Velázquez ya que era costumbre que los maestros concurren a las firmas de escrituras con sus colaboradores del obrador, especialmente en las relacionadas con su arte¹⁹².

¹⁸⁸op. cit., p. 166.

¹⁸⁹op. cit., pp. 166-8 y 188.

¹⁹⁰op. cit., p. 188.

¹⁹¹La primera noticia al respecto la recoge Felipe Maldonado en "Episodio velazqueño, escritura inédita de asiento de un aprendiz", *Estafeta Literaria*, 1971, nº 461, pp. 4-7. Posteriormente, la menciona Cruz Valdovinos: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios...", En "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, 1991, pp. 99 y 100. A Andrés de Brizuelas dedicamos un apartado en el capítulo dedicado a los aprendices de Velázquez.

¹⁹²Cruz Valdovinos, op. cit., p. 100. En el Capítulo dedicado a Juan de Pareja recogemos algún documento en el cual éste firma como testigo junto a su señor, el pintor de Cámara de Felipe IV.

El 20 de octubre de 1637 le encontramos tasando las pinturas del contador Juan Bautista de Pastrana¹⁹³.

El 21 de julio de 1638 su nombre queda recogido en el auto por el cual se reparte la alcabala que han de pagar los pintores. Entre ellos destacan algunos nombres relacionados con Velázquez o sus colaboradores. Así, el propio Domingo Yanguas, quien declara residir en la Calle de Los Ángeles y es uno de los que menos debe de pagar -120 reales-; junto a su nombre y el del propio Velázquez se pueden citar otros como Domingo Guerra, Juan de la Corte, Francisco Bergés, Angelo Nardi o Carducho¹⁹⁴.

Si es verdad que en 1626 trabajaba en el taller de Velázquez, en 1638 ya había adquirido la maestría según se desprende de un documento por el cual Antonio Ponce, Lorenzo Sánchez y el propio Yanguas "*maestros pintores*", vecinos de Madrid, declaran haber recibido de Francisco Barrera, maestro pintor, la cantidad que les debía por el tiempo trabajado en la obra del Retiro¹⁹⁵. Tanto Antonio Ponce como Francisco Barrera son pintores de bodegones y floreros y, por ello, se les puede relacionar con otros "velazqueños" como Puga, Burgos Mantilla y Palacios con quienes coinciden desde una perspectiva cronológica y documental. Ello nos permite pensar si la obra de Yanguas también se pudo desarrollar dentro de este mismo género¹⁹⁶.

Gracias al segundo matrimonio que Burgos Mantilla contrajo con Manuela Márquez, sabemos el nombre de la esposa de Domingo Yanguas, Isabel de los Reyes, ya que ambos actuaron como padrinos en la ceremonia¹⁹⁷. Yanguas, a su vez, participó como testigo en la carta de dote y arras de Manuela Márquez, todo ello entre los días 22 y 25 de junio de 1645. Esta fecha nos lleva a plantearnos la posibilidad de que la amistad de ambos procediera de una colaboración con el pintor de Cámara por estos años.

Una noticia curiosa nos relaciona a Yanguas con otro de los pintores estudiados como es Antonio Puga ya que los días 27 y 28 de abril de 1648, se persona en la almoneda de los bienes del orensano para adquirir libros ("*tres libros pequeños intitulado claridad de simples otro de conversaciones familiares y otro Filosofia de Aldea provervio de Salomon en tres reales y medio*"). Al día siguiente adquiere cuadros por un valor de 104 reales; se trata de un "Apostolado" con un "Salvador", copias de Cajés, de media vara sin marco, de lo que se deduce pudieron haber sido pintados por el propio Puga¹⁹⁸.

Las últimas noticias del pintor se remontan a los años 1652 y 1655, respectivamente. En el primero de estos años, a 20 de abril, Yanguas cesa como mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores y en el segundo, el 11 de agosto, tasa las pinturas del tapicero Francisco Ribera¹⁹⁹.

Pedro Zamudio

¹⁹³Ver Agulló Cobo: "Más noticias ...", 1981, p. 202.

¹⁹⁴Ver Gállego, J.: "El pintor, de artesano a artista", Granada, 1976, p. 257.

¹⁹⁵Ver Agulló Cobo, Mercedes: "Noticias ...", 1978, p. 28 y "Más noticias ...", 1981, p. 164.

¹⁹⁶Ver Jordan, W.: "Spanish still-life in the golden age. 1600-1650", Forth Worth, 1985, pp. 183-190.

¹⁹⁷Ver López Navío: "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez", *A.E.A.*, 1960, p. 416. Mercedes Agulló publicó la carta de dote (1978, p. 183).

¹⁹⁸Ver Caturia, M^a Luisa: "Antonio de Puga. Un pintor gallego", 1982, pp. 70 y 72.

¹⁹⁹Ver Cruz Valdovinos, op. cit., supra, p. 100, Nota 38.

Pedro del Saz Çamudío firma como testigo, junto con Bartolomé González, oficial en el taller de Puga, y Agustín de la Pedrosa, en la escritura de arrendamiento de la buhardilla que el orensano mantuvo en la Calle Peligros (8-Junio-1644). Para M^a Luisa Caturla se trata posiblemente del pintor del XVII, muy buscado para tasaciones²⁰⁰.

Francisco de Zurbarán

Participa en el proceso de información de las calidades de Diego de Velázquez para la obtención del título de caballero de Santiago²⁰¹. Allí dice conocer al sevillano desde hace unos cuarenta años antes, lo que nos sitúa la fecha hacia 1618. Su figura es objeto de análisis en otro de los capítulos de este trabajo ("Analogías estilísticas con otros pintores del momento").

²⁰⁰Ver Caturla, 1952, pp. 12 y 27. En 1658, un Pedro Zamudio, contador de S.M., alcaide de la alhóndiga, residente en Sevilla, declara, como testigo nº 117, en el proceso de información de calidades de Velázquez (V.V., 1960, II, p. 347).

²⁰¹Ver Varia Velazqueña, 1960, II, p. 329.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Las abreviaturas más usuales empleadas son:

A.E.A.: *Archivo Español de Arte*.

A.I.E.M.: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*

B.S.E.E.: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

B.S.E.A., Valladolid: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*

T.B.M.: *The Burlington Magazine*.

FUENTES MANUSCRITAS

Las fuentes manuscritas del presente trabajo suponen, básicamente, un rastreo, en los Archivos del Palacio Real de Madrid, de los expedientes de la familia que siempre trabajó en el Alcázar, es decir, los descendientes de Velázquez. Para ello se han consultado los siguientes documentos:

- Sección Histórica: Caja 113; leg 1º. Casa de la Reina: leg. 4, 5, 6.
- Sección Administrativa. Bellas Artes: leg. 38 para los inventarios de pintura de 1666 y 1686.
- Sección de Personal: Cº 657/38; 657/39; 657/7; 657/39; 658/8; 658/9; 839/15; 839/16; 1040/6; 1084/9; 11560/45.

- En el Archivo de la Villa, Madrid: ASA, 2-283-10
- Archivo de Protocolos, Madrid: Protocolo 8.791 s.f.. Bernardo Sánchez Sagramena.
- Libro de Ingresos de la Santa, Real y Pontificia Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, 1630, Vol. I, nº 605.

FUENTES IMPRESAS

- AGÜERA ROS, J.C.: "Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario", Murcia, 1982.
- AGÜERA ROS, J.C.: "La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII", Tesis doctoral, 3-II-1989, Univ. de Murcia.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Pintura y sociedad en el siglo XVII: Murcia, un centro del Barroco español", D.L., Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994.
- AGULLÓ COBO, M.: "Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI-XVII", Univ. de Granada, 1978.
- AGULLÓ COBO, M.: "Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII", Valladolid, 1978.
- AGULLÓ COBO, M.: "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVIII", Madrid, 1981.
- AGULLÓ COBO, M. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.. "Juan Bautista Morelli", *Archivo Español de Arte*, 1976, t. XLIX, pp. 109-120.
- AGULLÓ COBO, M. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981.
- ALCALÁ-ZAMORA, José N. y otros: "La vida cotidiana de la España de Velázquez", Madrid, 1989.

- ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "La expresión en los retratos de Velázquez", Castellón de la Plana, 1961.
- ALFARO, Juan de: "Memoria de las Pinturas...", *Varia Velazquefia*, II, 1960, pp. 294-299.
- ALPERS, S.: "The Decoration of the Torre de la Parada", *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, IX, 1971, pp. 28-41.
- ÁLVAREZ DE BAENA: "Hijos de Madrid Ilustres", Madrid, 1790.
- ALLENDE-SALAZAR y WALTER GENSEL: "Velázquez. Des Meisters Gemälde", Stuttgart, 1925, VI.
- ANDRÉS ORDAX, S.: "Un lienzo firmado de Diego Polo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1975, pp. 693-698.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "El 'San Antonio Abad y San Pablo ermitaño' de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer", *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 18-34.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros", Madrid, 1947.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Las hilanderas", *Archivo Español de Arte*, 1948, pp. 1-19.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Velázquez y Pacheco", *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 354-356.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "D. Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados, anteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, 1958, pp. 88-115.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La Exposición de Velázquez. Actos del Centenario", *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 98.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 71-72.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 95-112.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Un retrato de Alonso Cano en el Museo de Burdeos", *Archivo Español de Arte*, 1964, pp. 316-317.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La cuerna del venado: cuadro de Velázquez", *Reales Sitios*, 1967, nº 12, pp. 13-25.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Pintura española del siglo XVII", *Ars Hispaniae*, Madrid, 1971, XV.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 358-387.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Francisco Rizi. Pinturas murales", *Archivo Español de Arte*, 1974, pp. 361-382.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Velázquez. Retrato del Conde Duque de Olivares. La túnica de José", *Archivo Español de Arte*, 1978, nº 201, pp. 81-84.
- ANGULO, D. y MENÉNDEZ PIDAL, G.: "Las Hilanderas de Velázquez ...", 1965. Ver Menéndez Pidal, G.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII", Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "A Corpus of Spanish Drawings. Volume Two. Madrid School. 1600 to 1650", Londres, 1977.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII", Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1983.
- ANSÓN NAVARRO, A.: "Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la Basílica de San Lorenzo de Huesca", *Aragonia Sacra*, IV, 1989, pp. 7-11.

- ANTELO, T., GABALDÓN, A., YRAVEDRA, M.: "Uno de los rostros pintados por Velázquez en "La Túnica de José" desvelado por la radiografía", en "Velázquez y el arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 171-175.
- ANTONIO SÁEZ, T. de: "Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román", *A.E.A.*, 1974, pp. 405-407.
- ANTONIO SÁEZ, T. de: "Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan", *Tiempo y espacio en el arte*. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994, vol. II, pp. 857-866.
- APRAIZ, A.: "La vista de Pamplona: Pintura de un auresku atribuida a Velázquez", *Ateneo*, julio, 1915.
- ARCO, R.del: "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, del aragonés Jusepe Martínez", *Revista de Ideas Estéticas* nº 11, Madrid, 1945.
- AREÁN, C.: "Velázquez y la escuela de Madrid en el siglo XVII", Ayto. Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1976, 35 p. (Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVII, nº 2).
- ARJONILLA ÁLVAREZ, Mª: "La colección pictórica Casa de Pilatos de Sevilla", *Galería Antiquaria*, nº 136, 1996, pp. 34-38.
- ARMSTRONG, W.: "The life of Velazquez", London, 1896.
- ARNAIZ, J.M.: "Alonso Cano y su discípulo Bocanegra", *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 185-194.
- ASTRANA MARÍN, L.: "Francisco de Quevedo: Obras completas", Madrid, 1949.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: "La 'trastienda' del genio: Velázquez y su familia en la década de 1640", *Archivo Español de Arte*, 1998, LXXI, nº 283, pp. 2289-298.
- AYALA MALLORY, N.: "Notas sobre Alonso Cano", *Goya*, 1984, nº 180, pp. 347-349.
- AYALA MALLORY, N.: "Juan Bautista Martínez del Mazo: Retratos y Paisajes", *Goya* nº221, 1991, pp. 265-276.
- AYALA MALLORY, N.: "El bodegón español. De Velázquez a Goya", *Goya*, 1995, nº 247, pp. 90-96.
- AYALA MALLORY, N.: "Una observación técnica acerca de Velázquez", *Goya*, enero-febrero 1997, nº 256, pp. 217-220.
- AZCÁRATE, J.M.: "Algunas noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 372.
- AZCÁRATE, J.M.: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, VI, pp. 43-61.
- AZCÁRATE, J.M.: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, VI, pp. 43-61.
- BARBEITO, J.M.: "El Alcázar de Madrid", Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BARCIA, Ángel Mª: "Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba", Madrid, 1911.
- BARDI, P.M.: "Velázquez", Barcelona, 1982. Introducción de M.A. Asturias.
- BARETTINI FERNÁNDEZ, J.: "Juan Carreño pintor de Cámara de Carlos II", Madrid, 1972, ed. Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- BARRIO MOYA, J.L.: "Velázquez y Gómez de Mora juntos en una libranza", *Archivo Español de Arte*, nº 203, 1978, p. 346.
- BARRIO MOYA, J.L.: "El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, Enero-Diciembre, 1989, X, pp. 43-47.

- BARRIO MOYA, J.L.: "Noticias sobre Alonso Cano", *Archivo Español de Arte*, 1981, nº 216, p. 456.
- BARRIO MOYA, J.L.: "Las deudas del pintor Matías de Torres", *Archivo Español de Arte*, 1981, p. 101.
- BARRIO MOYA, J.L.: "La librería y otros bienes de la Duquesa de Sessa", *Cuadernos de Bibliofilia*, nº 12, Madrid-Valencia, 1984, pp. 41-50.
- BARRIO MOYA, J.L.: "Bartolomé Román, pintor cordobés del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 108, enero-junio, 1985, pp. 227-230.
- BARRIO MOYA, J.L.: "El pintor Francisco Palacios. Algunas noticias sobre su vida y su obra", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1987, pp. 425-435.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, J.: "Avisos de ... (1654-1658)", Madrid, ed. 1969.
- BATICLE, J.: "Les procédures techniques de Velázquez", *Jardin des Arts*, 1961, nº 75, pp. 12-19.
- BATICLE, J.: "Deux tableaux d'Alonso Cano au Musée du Louvre", *Revue du Louvre*, 1979, nº 29.
- BATICLE, J.: "La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848", *Revue du Louvre*, 1981, nº 4, pp. 308-309.
- BATICLE, J.: "Velázquez, el pintor hidalgo", Madrid, 1990.
- BATICLE, J. et MARINAS, C.: "La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848", París, 1981.
- BAZIN, G.: "La peinture au Louvre", París, 1979.
- BENEZIT, A.: "Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs", France, 1976.
- BENITEZ CLAROS, R.: "Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta", Madrid, 1946, vol. I, pp. 251-2.
- BERGSTRÖM, I.: "Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII", Madrid, 1970.
- BERJANO ESCOBAR, D.: "El pintor D. Juan Carreño de Miranda", Madrid, s.a.
- BERNALES BALLESTEROS, J.: "Alonso Cano en Sevilla", Sevilla, 1976.
- BERNIS, C.: "El 'vestido francés' en la España de Felipe IV", *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 201-208.
- BERNIS, C.: "Velázquez y el Guardainfante. En "Velázquez y el arte de su tiempo". C.S.I.C. Separata de Jornadas de Arte, Madrid, 1991.
- BEROQUI, P.: "Tiziano en el Museo del Prado", Madrid, 1946.
- BERUETE, A.: "The School of Madrid", London, 1909.
- BERUETE, A.: "El Velázquez de Parma", Madrid, 1911.
- BERUETE, A.: "Guerrero muerto", Velázquez. London Methwen, s.a.
- BERUETE Y MORET, A.: "¿Velázquez ou Mazo?", *Gazette des Beaux Arts*, 1917.
- BERUETE Y MORET, A.: "La paleta de Velázquez" (Conferencia leída en la inauguración de 1920-21 de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid).
- BERUETE Y MORET, A.: "Retratos de Pulido Pareja. Datos para un problema pictórico. (Velázquez y Mazo)", *Varia Velazqueña*, 1960, II.
- BLANCO, A. y LORENTE, M.: "Catálogo de la Escultura", Museo del Prado, 1981.
- BOCÁNGEL Y UNZUETE, G.: "Relación panegírica del novenario célebre con que el orden de Alcántara solemnizó su cuarto voto", Madrid, 1653, Biblioteca Nacional.
- BOCÁNGEL Y UNZUETE, G.: "Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta", ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, 1946.
- BONET CORREA, A.: "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249.

- BONET CORREA, A.: "Velázquez y los jardines", sep. "Velázquez son temps, son influence" Actes du Colloque tenu à la Casa de Velazquez, les 7, 9 et 10 Dec. 1960", pp. 127-136.
- BOTTINEAU, Y.: "A portrait of Queen Mariana in The National Gallery", *The Burlington Magazine*, 1955, pp. 114-116.
- BOTTINEAU, Y.: "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIeme siècle", *Bulletin Hispanique*, 1956-1958, vol. LVIII, n° 4, pp. 421-452; vol. LIX y vol. LX.
- BOTTINEAU, Y.: "False attributions. The inventory of Elizabeth Farnese and the portrait of the Count of Benavent", *Apollo*, LXXIX, n° 23, 1964, pp. 31-34.
- BROWN, J.: "A Portrait Drawing by Velázquez", *Master Drawings*, 1976, pp. 46-51.
- BROWN, J. "Un italiano en el taller de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 207-208.
- BROWN, J.: "Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII", Madrid, 1988.
- BROWN, J.: "Velázquez", Madrid, 1986.
- BROWN, J.: "La edad de Oro de la Pintura en España", Madrid, 1990.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: "Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV"; Madrid, 1985.
- BROWN, J. y GARRIDO, C.: "Velázquez. La técnica de un genio", Yale University, 1998.
- BROWN, J. y KAGAN, R.L.: "The Duke of Alcalá: His Collection and His Evolution", *Art Bulletin*, 1987, pp. 231-256.
- BUCHANAN, I.: "The collection of Nicolaes Jongelinck: I. 'Bacchus and the Planets' by Jacques Jongelinck", *The Burlington Magazine*, feb., 1990, n° 1043, vol. CXXXII, pp. 102-113.
- BULL, D. y HARRIS, E.: "The companion of Velazquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja", *The Burlington Magazine*, 1986, CXXVII, pp. 643-654.
- BURKE, M.B: "A Selection of Spanish Masterworks from the Meadows Museum", Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1986.
- BURKE, M.B. y CHERRY, P.: "Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755", The Provenance Index of the Getty Information Institute. Fondazione dell'Instituto Bancario San Paolo di Torino, 1997, Vol. I y II.
- CALVO CASTELLÓN, A.: "La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los Textos Sagrados y las recetas de Francisco Pacheco". Actas de los II Coloquios de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid (1º semestre 1991, tomo IV, n° 7, p. 207.
- CALVO SERRALLER, F. Y OTROS: Catálogo de la Exposición "Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de Cuba", Madrid, 13 noviembre 1997-11 enero 1998.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Sobre el caballo blanco atribuido a Mazo", *Goya*, 1955, julio-agosto, p. 64, n° 7.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Teorías pictóricas de Calderón y relación con Velázquez". Homenaje al Profesor Cayetano de Margelina, Murcia, 1961-2, pp. 861-65.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Velázquez", 2 vols., Madrid, 1964.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Los diferentes estilos de Alonso Cano", *Goya*, 1968, n° 85, pp. 2-11.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Copia de un dibujo de Velázquez", *Goya*, julio-agosto 1970, n° 97, pp. 30-31.
- CAMÓN AZNAR, J.: "Guía del Museo Lázaro Galdiano", 1988, pp. 82,83, 204.

- CAPEL MARGARITO, M.: "Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de Cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 1971, pp. 33-46.
- CAPEL MARGARITO, M.: "Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel, 1599-1667", Jaén, 1975, 19 p.
- CARDENAL IRACHETA, M.: "'Textos' de Jovellanos", *Revista de Ideas Estéticas*, 1947, t. V, nº18, pp. 235-239.
- CARDERERA Y SOLANO, V.: "Catálogo y Descripción Sumaria de Retratos Antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos", Madrid, 1877.
- CASAL, Conde de: "Resplandores de la decadencia (influencia de la nobleza española en la cultura del siglo XVII)", *Arte Español*, 1930.
- CASTEJÓN, R.: "Guía de Córdoba", Madrid, 1930.
- CASTELLANO CUESTA, M^a T.: "Reseña histórico-artística de la desaparecida iglesia de San Nicolás y Eulogio de la Axarquía de Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1986, nº 111, pp. 89-106.
- CASTILLO, Leonardo del: "Viaje del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia", Madrid, Biblioteca Nacional, 1667.
- CATALOGUE of Pictures forming the celebrated Spanish Gallery of his Majesty the late King Louis Phillippe", London, 1853.
- CATÁLOGO de la Sociedad de Amigos del Arte de la Exposición del Antiguo Madrid", Madrid, 1926.
- CATÁLOGO de la Exposición "Floreros y Bodegones en la pintura española". Ver Cavestany, Madrid, 1935.
- CATÁLOGO de la Exposición Homenaje a Velázquez: "Velázquez y lo velazqueño", Madrid, 1960.
- CATÁLOGO de la Exposición "Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo", Madrid, 1978. Ver Pérez Sánchez.
- CATÁLOGO de la Escultura del Museo del Prado, 1981. Ver Blanco, A. y Lorente, M.
- CATÁLOGO de la Exposición "Jusepe Martínez y su tiempo", Museo e Instituto de Humanidades "Carnón Aznar" Zaragoza, 1982. Textos: Pérez Sánchez, J. Rogelio Buendía, J.L. Morales y Marín.
- CATÁLOGO de Pinturas del Museo del Prado. Madrid, 1985. Ver Pérez Sánchez, A.E.
- CATÁLOGO de la Exposición "Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano", Museo del Prado, octubre/diciembre 1985.
- CATÁLOGO de la Exposición "Juan Gómez de Mora", Madrid, 1986. Ver Tovar Martín, V.
- CATÁLOGO de la Exposición "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700", Museo del Prado, 1986.
- CATÁLOGO de la Exposición "San Juan de la Cruz y Córdoba. El convento de Santa Ana". Córdoba, 1989. Ver Moreno Cuadro, F. y Palencia Cerezo, J.M^a.
- CATÁLOGO de la Exposición "Velázquez", Museo del Prado, 1990. Ver Domínguez Ortiz, A.; Pérez Sánchez, A.E.; Gállego, J.
- CATÁLOGO de la Exposición "Alonso Coello y el retrato en la Corte de Felipe II". Museo del Prado, 1990. Ver Pérez Sánchez, Serrera J.M.
- CATÁLOGO, Exposición "Valdés Leal". Madrid, Sevilla, 1991. Ver Valdivieso, E.
- CATÁLOGO de la Exposición "David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de pinturas", Museo del Prado, 1992. Ver Díaz Padrón, M. y Royo-Villanova, M.
- CATÁLOGO de la Exposición "Ribera". Madrid, Museo del Prado, 1992. Ver Pérez Sánchez, A.E.

- CATÁLOGO de la Exposición "El Real Alcázar de Madrid". Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España". Dirigido por Fernando Checa. Madrid, septiembre-noviembre, 1994.
- CATÁLOGO de la Exposición "Pintores del reinado de Felipe III". Toledo, Febrero-Marzo, 1994. Ver Urrea, J. Morán Turina, M. y otros.
- CATÁLOGO de la Exposición "Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España", Museo del Prado, 18 mayo/12 julio 1994. Ver Urrea J.
- CATÁLOGO de la Exposición "Iconografía de la Sagrada Familia. La Pasión de la Virgen", Cajasur, Córdoba, 1994. Ver Moreno Cuadro, F.
- CATÁLOGO de la Exposición "Pintores del Reinado de Felipe IV". Toledo, Noviembre-Diciembre, 1995. Ver Urrea, J., Morán Turina, M. y otros.
- CATÁLOGO de la Exposición "Pintores del Reinado de Carlos II". Pamplona, Octubre-Noviembre, 1996. Ver Urrea, J. y otros.
- CATÁLOGO de la Exposición "Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest", Banco Bilbao-Vizcaya, Madrid, diciembre 1996-febrero de 1997. Ver Nyerges, Eva.
- CATÁLOGO de la Exposición "Agustín de Riancho (1841-1929)", Museo de Bellas Artes, Santander, 4 agosto/ 20 septiembre 1997.
- CATÁLOGO de la Exposición "Pintura europea y cubana en las Colecciones del Museo Nacional de La Habana", Madrid, 13 noviembre 1997/11 enero 1998. Ver Calvo Serraller y otros.
- CATÁLOGO de la Exposición "Los cinco sentidos y el Arte", Museo del Prado, Madrid, 1997.
- CATÁLOGO de la Exposición "Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía hispánica", Madrid, Monasterio de El Escorial, 1998.
- CATÁLOGO de la Exposición "Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI". Aranjuez, Palacio del Real Sitio, 23-IX/23-IX, 1998.
- CATÁLOGO de la Exposición "Obras maestras de la Dulwich Picture Gallery", Madrid, 10 de febrero al 28 de marzo de 1999, Museo Bellas Artes de Bilbao, del 8 de abril al 30 de mayo de 1999.
- CATÁLOGO de la Exposición "El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias", Fundación ICO, Madrid, 1999.
- CATALOGUE of the Exhibition "Spain and New Spain. Mexican Colonial Arts in Their European Context", Art Museum of South Texas, Corpus Christi, Texas, February 16 through April, 29, 1979.
- CATALOGUE of Paintings and Sculpture of the European and American Schools. Museo de Arte de Ponce. Fundación Luis A. Ferré, Ponce, Puerto Rico, 1984.
- CATURLA, M^a L.: "Zurbarán en el Salón de Reinos", *Archivo Español de Arte*, 1945, XVIII, pp. 292-300.
- CATURLA, M^a L.: "Los retratos de reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1947, XX, pp. 1-10.
- CATURLA, M^a L.: "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro", *Revista de Occidente*, 1947, pp. 9-50.
- CATURLA, M^a L.: "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce", *Archivo Español de Arte*, 1948, XXI, pp. 292-304.
- CATURLA, M^a L.: "Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio Puga", Santiago de Compostela, 1952.
- CATURLA, M^a L. : "La boda de doña Ynés, nieta de Velázquez", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 137, 1955.

- CATURLA, M^a L.: "Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado", *Archivo Español de Arte*, 1955, n^o 109, pp. 73-75.
- CATURLA, M^a L.: "Una obra maestra de Antonio Puga", *Cuadrenos de Estudios Gallegos*, X, fasc. XXXI, 1955, pp. 195-199.
- CATURLA, M^a L.: "Cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 1960, n^o 33, pp. 333-355.
- CATURLA, M^a L.: "Velázquez y Zurbarán", *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, pp. 463-470.
- CATURLA, M^a L.: "Documentos en torno a Carducho", *Arte Español*, 1968-9, pp. 145 y ss.
- CATURLA, M^a L.: "Interior de cocina y un negrito moliendo chocolate, atribuíbles al orensano Puga", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, n^o 72, 73, 74, 1969, pp. 94-98.
- CATURLA, M^a L.: "Antonio Puga. Un pintor gallego", Santiago, 1982.
- CATURLA, M^a L.: "Francisco de Zurbarán", París, 1994. Traducción, adaptación y comentario por Odile Delenda.
- CAVESTANY y otros: "Floreros y Bodegones en la pintura española", Catálogo de la Exposición. *Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1935.
- CAVESTANY, J.: "Sobre Juan Bautista del Mazo. Un cuadro inédito firmado. Atribuciones erróneas". *Arte Español*, 1954, p. 4.
- CAVESTANY, J.: "Felipe Diriksen. Más retratos por este pintor", *B.S.E.A., Valladolid*: 1945, pp. 251-254.
- CEÁN BERMÚDEZ: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", Madrid, 1800.
- "LA COLECCIÓN LÁZARO DE MADRID", 1926 y 27. Madrid. La España Moderna. Vol. I y II. Varios autores.
- COLLINS BAKER, C.H.: "Some Velázquez Problems". *The Connoisseur*. September, 1932, XL, n^o 373, pp. 147-159.
- COMBA, J.: "La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado", *Revista de Arte Español*, 1922.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de: LOZOYA, Marqués de: "Dos firmas de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1942, (XV), n^o 49, pp. 59-60.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de: LOZOYA, Marqués de: "Historia del Arte Hispánico", Barcelona, 1945, IV.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de: LOZOYA, Marqués de: "La rendición de Breda. Estudio crítico", Madrid, 1953.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de: LOZOYA, Marqués de: "Un posible Velázquez olvidado", *A.E.A.*, 1953, pp. 63-64.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de: LOZOYA, Marqués de: "El Caballo blanco de Velázquez", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 323-327.
- COOK, H.: "Pacheco, the Master of Velázquez", *The Burlington Magazine*, 1907, XII, pp. 299-300.
- COOK, H.: "Notas sobre pintores españoles en galerías particulares de Inglaterra", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1907, pp. 101-104.
- COOK, H.: "Further light on del Mazo", *The Burlington Magazine*, September, 1913, p. 323.
- "CÓRDOBA y su pintura religiosa (S. XIV-XVIII)", Córdoba, 1986. Prólogo de M^a Angeles Raya Raya.
- CRAWFORD VOLK, M.: "New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés", *Art Bulletin*, 1980, 52, pp. 2256-268.

- CRAWFORD VOLK, M.: "Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace", *The Burlington Magazine*, 1980, pp. 168-180.
- CRAWFORD VOLK, M.: "Rubens in Madrid and the decoration of the King's summer apartments", *The Burlington Magazine*, September, 1981, nº 123, pp. 513-29.
- CROMBIE, T.: "La reina Isabel de Borbón por Velázquez. (Nuevo testimonio de los inventarios reales sobre la procedencia del retrato de la colección Luis-Felipe o "Huth")", *Archivo Español de Arte*, nº 34, 1961, pp. 47-51.
- CROMBIE, T.: "The Spanish Exhibition at the Bowes Museum", *Apollo*, 1967, pp. 152-154.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Varia canesca madrileña", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 276-286
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Aposentos, Alquileres, Alcabalas, aprendices y privilegios (Varios documentos y un par de retratos inéditos)", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 91-108.
- CRUZADA VILLAAMIL: "Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas ...", Madrid, 1865.
- CRUZADA VILLAAMIL: "Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez", Madrid, 1885.
- CHECA, F: Catálogo de la Exposición "El Real Alcázar de Madrid". Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España". Madrid, septiembre-noviembre, 1994.
- CHECA, F. y MORÁN, J.M.: "El Barroco", Madrid, 1982.
- CHERRY, P.: "La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido", *Archivo Español de Arte*, 1987, LX, nº 239, pp. 299-306.
- CHERRY, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez. (1653)", *Archivo Español de Arte*, 1990.
- CHERRY, P.: "Velázquez in the 1620's", *The Burlington Magazine*, 1991, pp. 108-115.
- CHERRY, P. y JORDAN, W.B.: "El bodegón español de Velázquez a Goya", Londres, 1995. Ver Jordan, W.B.
- DE LA CHICA Y OLMO, F. Juan: "Iconología o Tratado de Imaginería, de Escultura y Pintura (1722)" apud Sánchez Cantón: "Fuentes literarias ...", Tomo V.
- DEL CAMPO FRANCÉS, Ángel: "La magia de Las Meninas", Madrid, 1985.
- DELEITO Y PIÑUELA, J.: "El Rey se divierte", Madrid, 1988.
- DÍAZ DEL VALLE, L.: "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices, 1656-1659", apud Sánchez Cantón: "Fuentes ...", Tomo II.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 229-244.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Algunos retratos más de Gaspar de Crayer", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 291-299.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Escuela flamenca. Siglo XVII". Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1975. Dos volúmenes.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria", *A.E.A.*, 1982, pp. 129-142.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Una Inmaculada inédita de Alonso Cano en la Villa de Getafe", *A.E.A.*, 1988, nº 244, pp. 446-448.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Investigación sobre un tema actual. Gaspar de Crayer y Velázquez bajo la sombra de los Austrias", *Galería Antiquaria*, nº 75, VIII, 1990, pp. 14-21.
- DÍAZ PADRÓN, M.: "Sobre 'Las Meninas'", *Diario y dominical de "El Mundo"*, 16- Octubre-1997 y 19- Octubre-1997.

- DÍAZ PADRÓN, M.: y ROYO-VILLANOVA, M.: Catálogo de la Exposición "David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de pinturas", Museo del Prado, 1992.
- Díez del Corral, L.: "Velázquez, Felipe IV y la Monarquía". Discurso leído el 30 de enero de 1977. Madrid, 1977. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna". Estudios de Historia Social de España. Instituto "Balmes" de Sociología, II, 1952, pp. 369-428.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "La crisis del siglo XVII. Población, economía y sociedad", Historia de España de Menéndez Pidal, 1976, XXIII.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias", 1983, pp. 104-126 y 178-180.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Organización social" en "La España del Siglo XVII". 1985, Cuadernos de Hª 16, nº 28, pp. 23-31.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Velázquez y su tiempo", Catálogo Exp. "Velázquez", Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 3 y ss.
- EDITORIAL: "The cleaning of Las Meninas", *The Burlington Magazine*, 1985, enero, p. 3.
- ELLIOTT, J.H.: "El Conde-Duque de Olivares", Barcelona, 1990.
- ELLIOTT, J.H.: "El Estado en el siglo XVII" en "La España del Siglo XVII". 1985, Cuadernos de Hª 16, nº 28, pp. 12-22.
- ELLIOTT, J.H. y HARRIS, E.: "Velázquez and the Queen of Hungary", 1976. Ver Harris, E.
- ENCICLOPEDIA GENERAL ILUSTRADA DEL PAÍS VASCO, Vol. XXXVI, Ed. Ufiamundi, CSIC, 1993.
- ESPADAS, M.: "Velázquez y el abasto de leña a las reales cocinas", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1976, t. XIII, pp. 123-128.
- EXPOSICIÓN de Fondos Pictóricos de la Excma. Diputación de Córdoba, junio 1986, pp. 50-51.
- EXPOSICIÓN itinerante de los Fondos Pictóricos de la Excma. Diputación de Córdoba, 1996, pp. 32-33.
- FERNÁNDEZ DURO, C.: "El último Almirante de Castilla. Don Juan Tomás Enriquez de Cabrera", Madrid, 1903.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: "Pintores de los siglos XVI y XVII, que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, XVII, pp. 109-135.
- FLORIT, J.Mª: "Inventario de los cuadros y otros objetos de Arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Valladolid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1905-1906, pp. 153-160.
- FRY, R.: "The Fraga Velázquez", *The Burlington Magazine*, 1911, XIX, pp. 5-13.
- GÁLLEGO, J.: "Velázquez pintor de retratos", *Goya*, 1960, nº 37-38, pp. 36-46.
- GÁLLEGO, J.: "Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro", Madrid, 1972.
- GÁLLEGO, J.: "Velázquez en Sevilla", Madrid, 1974.
- GÁLLEGO, J.: "El pintor, de artesano a artista", Granada, 1976.
- GÁLLEGO, J.: "Floreros y bodegones españoles", *Goya*, nº 178, enero-febrero, 1984, pp. 190-196.
- GÁLLEGO, J.: "Diego Velázquez", Barcelona, 1988.
- GÁLLEGO, J.: "Velázquez y Aragón", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 73-79.
- GÁLVEZ, C.: "Una colección de retratos de jesuitas", *Archivo Español de Arte*, 1928, nº 4, p. 123.

- GARCÍA, W.A.: "Una Inmaculada Concepción de Carreño", *A.E.A.*, 1990, nº 252, pp. 656-658.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo: "Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana" Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos", Madrid, 1935, tomo 55.
- GARCÍA MORALES, M^a V.: "El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 187-193.
- GARCÍA SÁIZ, M^a C.: "La falsa existencia de un pintor colonial: Juan de Alfaro y Gamón", *Revista de Indias*, 1976, pp. 269-283.
- GARCÍA SÁIZ, M^a C.: "Un curioso error acerca de Juan de Alfaro", *Archivo Español de Arte*, 1976, t. XLIX, pp. 184-185.
- GARCÍA SIERRA, M.J.: "Velázquez, Mazo y José de Villarreal, en el proceso ceremonial para los desposorios de Luis XIV y M^a Teresa de Austria" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995, pp. 101-118.
- GARCÍA DE LA TORRE, F.: "La pintura barroca en Córdoba. Córdoba y su provincia", 1986.
- GARRIDO, C.: "Estudio técnico de Velázquez a través de la radiografía" en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 161-169.
- GARRIDO, C. y otros: "Velázquez. Técnica y evolución", Museo del Prado, 1992.
- GAUNT, W.: "The Spanish School", London, 1909, Tomo IV.
- GAYA NUÑO, J.A.: "El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947.
- GAYA NUÑO, J.A.: "Historias viejas en torno a La Venus del Espejo, de Velázquez", *Clavileño*, 1952, nº 8.
- GAYA NUÑO, J.A.: "Notas al Catálogo del Museo del Prado (El Prado disperso e inédito)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1954, pp. 102-142.
- GAYA NUÑO, J.A.: "En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados", *Goya*, 1956, nº 10, pp. 222-228.
- GAYA NUÑO, J.A.: "Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja", *Archivo Español de Arte*, 1957, pp. 271-285.
- GAYA NUÑO, J.A.: "La estatua ecuestre en el Arte Barroco", *Goya*, 1958, pp. 151-154.
- GAYA NUÑO, J.A.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, el gran discípulo de Velázquez", *Varia Velazqueña*, I, 1960, pp. 471-481.
- GAYA NUÑO, J.A.: "Velázquez", Barcelona, 1985.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.: "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive", Sevilla, 1900, II.
- GÓMEZ, L.: "Un nuevo cuadro de Juan de la Corte: Tempestad sobre la flota de Eneas", *Goya*, 1993, nº 232, pp. 223-225.
- GÓMEZ MORENO: "Catálogo monumental de España: provincia de León", Madrid, 1925.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C.: "Escudos de Cantabria", Santander, 1969.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Jusepe Martínez (1600-1682)", Zaragoza, 1981.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a C.: "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1981, nº 18, pp. 159-160.
- GONZÁLEZ DE RIANCHO Y DEL MAZO, F.: "Don Francisco de la Riva Mazo, arzobispo de Santa Fe de Bogotá", *Altamira*, 1961, pp. 127-134.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^e: "El retrato barroco y la emblemática: Velázquez y la lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos", *Boletín y Museo Camón Aznar, Caja de Ahorros Zaragoza, Aragón y La Rioja (Bol. IMAC)*, , XXVII, 1987, pp. 27-38.

- GUDIOL RICART, J.: "El Conde-Duque de Velázquez en el Museo de Arte de São Paulo", *Coloquio*, febrero, 1963.
- GUDIOL RICART, J.: "Velázquez. (1599-1660). Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica", Barcelona, 1973.
- GUERRA DE LA VEGA, R.: "Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias. 1516-1700", Madrid, 1984.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidos", *Berceo*, 1983, nº 105, pp. 7-30.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 1988, Anejo II, Congreso General de Historia de Navarra, pp. 209-228.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "Nuevas aportaciones al Catálogo de Bartolomé Román (A propósito de otras pinturas de las MM. Carmelitas de Calahorra)", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", CSIC, Madrid, 1991, pp. 269-277.
- HARRIS, E.: "Obras españolas de pintores desconocidos", *Revista Española de Arte*, 1935, marzo, pp. 258-259.
- HARRIS, E.: "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *A.E.A.*, 1957, pp. 136-139.
- HARRIS, E.: "Velázquez's Portrait of Camillo Massimi", *The Burlington Magazine*, 1958, nº 100, p. 270-9.
- HARRIS, E.: "A Letter from Velázquez to Camillo Massimi", *The Burlington Magazine*, nº 102, pp. 162-166.
- HARRIS, E.: "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, XXXIII, pp. 109-136.
- HARRIS, E.: "A new Book on Velázquez", *The Burlington Magazine*, 1964, nº 106, pp. 425-26.
- HARRIS, E.: "The Cleaning of Velázquez's Lady with a Fan", *The Burlington Magazine*, 1975, May, nº 117, pp. 316-319.
- HARRIS, E.: "Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School", *The Burlington Magazine*, 1976, nº 118, pp. 266-75.
- HARRIS, E.: "Velázquez's Apsley House Portrait: an Identification", *The Burlington Magazine*, 1978, nº 120, pp. 304-308.
- HARRIS, E.: "G.B. Crescenci, Velázquez and the Italian Landscapes for the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, 1980, nº 122, pp. 562-64.
- HARRIS, E.: "Velázquez and his Ecclesiastical Benefice", *The Burlington Magazine*, 1981, pp. 95-96.
- HARRIS, E.: "Velázquez", New York, 1982.
- HARRIS, E.: "Velázquez as connoisseurs", *The Burlington Magazine*, 1982, julio, pp. 436-440.
- HARRIS, E.: "Las Meninas at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, 1990, nº 132, pp. 125-30.
- HARRIS, E. y ELLIOTT, J.H.: "Velázquez and the Queen of Hungary", *The Burlington Magazine*, 1976, January, nº 118, pp. 24-26.
- HARRIS, E. y LANK, A.: "The Cleaning of Velázquez's portrait of Camillo Massimi", *The Burlington Magazine*, 1983, nº 125, pp. 410-415.
- HARRIS, E. y BULL, D.: "The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja", 1986, ver Bull, D.
- HELLWIG-KONKERTH, K.: "La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1990, nº 250, pp. 233-242.

- HELLWIG-KONKERTH, K.: "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", *Archivo Español de Arte*, 1994, nº 265, pp. 27-41.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Un Cristo de marfil llevado por Velázquez al Panteón de El Escorial", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 295-96.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Velázquez y las joyas", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 251-286.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Sobre un retrato del Conde-Duque de Olivares", *A.E.A.*, 1960, t. XXXIII, nº 130-1131, pp. 291-293.
- HIBBARD, H.: "Bernini", Madrid, 1982. Prólogo: "La huella de Bernini en España" de A. Rodríguez G. de Ceballos.
- HIDALGO BRINQUIS, M.C.: "Francisco Pacheco y el mundo clásico: la técnica de la pintura al temple en el camarín del Tercer Duque de Alcalá en la Casa de Pilatos", Separata de las VI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1993.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: "La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales", *Varia Velazqueña*, I, 1960.
- ÍÑIGUEZ, F.: "Velázquez arquitecto", *Varia Velazqueña*, 1960, III.
- INVENTARIO General de Pinturas. Tomo I: La Colección Real, Museo del Prado, Madrid, 1990.
- INVENTARIO General de Pinturas. Tomo II: El Museo de la Trinidad, Madrid, 1991.
- JORDAN, W.B.: "Spanish still-life in the Golden Age. 1600-1650" con un ensayo de Sarah Sahrath, Kimbell Art Museum, 1985, Forth Worth.
- JORDAN, W.B y CHERRY, J.: "El bodegón español de Velázquez a Goya", Londres, 1995.
- JUSTI, K.: "Velázquez and his times", London, 1889.
- JUSTI, K.: "Guerrero muerto", *Velázquez Tomo II*, Bonn, 1904, p. 100.
- JUSTI, K.: "Velázquez y su siglo", Madrid, 1953.
- JUSTI, K.: "Velázquez y su siglo", ed. 1999, Madrid. Prólogo de Karin Hellwig.
- KAGANE, L.: "Tres pinturas españolas en Rusia: los retratos de Juan de Austria de Alonso Sánchez Coello, de Camilo Astali Pamphili del taller de Velázquez y la 'Inmaculada Concepción' de Mateo Cerezo", *Archivo Español de Arte*, 1994, nº267, pp. 269-274.
- KAGANE, L.: "Diego Velázquez", Inglaterra, 1996.
- KAMEN, H.: "El siglo XVII ¿época de decadencia?" en "La España del siglo XVII". Cuadernos de Hª 16, 1985, nº 28, pp. 4-12.
- KEMEHOB, B.: "Velázquez in the Soviet Museums", Leningrado, 1977.
- KINKEAD, D.: "Tres bodegones de Diego Velázquez en una colección sevillana del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 1979, pp. 185 y ss.
- KINKEAD, D.: "Testamento de Juan de la Corte", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1986, LII, pp. 461-462.
- KITAURA Y.: "¿Qué aprendió Velázquez en su primer viaje a Italia?", *Archivo Español de Arte*, 1989, nº 248, pp. 435-454.
- KUSCHE, M.: "La Antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica", *A.E.A.*, 1991, nº 253 y 255, pp. 1-29 y 261-292.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss", *Archivo Español de Arte*, 1932, VIII, p. 265-274.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "La Vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza", *A.E.A.*, 1937, pp. 235-258.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "Cuadros de maestros menores madrileños. (Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo)", *Arte Español*, 1941.

- LAFUENTE FERRARI, E.: "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia", *A.E.A.*, 1944, pp. 91 y ss.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "Breve historia de la pintura española", Madrid, 1946.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "Velázquez y los retratos del Conde-Duque de Olivares", *Goya*, julio-octubre, 1960, pp. 64-91.
- LAFUENTE FERRARI, E.: "La regia descendencia de Velázquez", *Journal ABC*, 16, XI, 1960.
- LAÍN ENTRALGO, P.: "La muerte de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1960.
- LANK, A. y HARRIS, E.: "The Cleaning of Velázquez's portrait of Camillo Massimi", 1983. Ver Harris, E.
- LIEDTKE, A. and MOFFITT, J.F.: "Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait", *The Burlington Magazine*, september 1981, n° 123, pp. 529-41.
- LOGA, Valerian von: "Los cuadros de la Hispanic Society of América", *Museum*, 1913, III, p. 132.
- LÓPEZ BUENO, B.: "Francisco de Rioja. Poesías", Madrid, 1984.
- LÓPEZ BUENO, B.: "Gozos poéticos de humanos desengaños (Poesía andaluza de los siglos de oro)", Sevilla, 1985.
- LÓPEZ JIMENEZ, J.C.: "Don Nicolás de Villacís, discípulo de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, n° 34, 1961, pp. 322-324.
- LÓPEZ JIMENEZ, J.C.: "El pintor Villacís, hijo de Murcia. Cuadros en la Diputación y el Museo". Recopilación de artículos publicados en la "Línea de Murcia". Biblioteca "Diego Velázquez", CSIC, Madrid.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: "Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla", Sevilla, 1928.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: "Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán", Sevilla, 1932.
- LÓPEZ NAVÍO, J.: "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1960.
- LÓPEZ NAVÍO, J.: "Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca", *Archivo Español de Arte*, n° 34, 1961, pp. 53-84.
- LÓPEZ NAVÍO, J.: "La gran colección de pintura del Marqués de Leganés", *Analecta calasanciana*, 1962, n° 8, pp. 2-72
- LÓPEZ-REY, J.: "A Head of Philip IV by Velázquez in a Rubens allegorical Composition", *Gazette des Beaux-Arts*, LIII, 1959, pp. 35-44.
- LÓPEZ-REY, J.: "Pincelada e imagen en Velázquez", *Varia Velazqueña*, I, 1960, pp. 200-206.
- LÓPEZ-REY, J.: "Idea del Naturalismo de Velázquez", *Revista Ínsula*, Madrid, 1961, n° 173.
- LÓPEZ-REY, J.: "Velázquez. A Catalogue Raisonné", London, 1963.
- LÓPEZ-REY, J.: "A portrait of Philipp III by Juan Bautista Maino", *Art Bulletin*, , 1963, n° 4, pp. 361-636.
- LÓPEZ-REY, J.: "Sobre la atribución de un retrato de Felipe IV a Gaspar de Crayer", *A.E.A.*, 1966 (XXXIX), pp. 195-6.
- LÓPEZ-REY, J.: "Velázquez's <Calabazas with a portrait and a pinwheel>", *Gazette des Beaux-Arts*, 1967.
- LÓPEZ-REY, J.: "Velázquez 'Philip IV'", *Art News*, 1968, n° 67, pp. 32-65-66.
- LÓPEZ-REY, J.: "An Unpublished Velázquez: A Knight of Calatrava", *Gazette des Beaux-Arts*, 1972, n° 80, pp. 61-70.
- LÓPEZ-REY, J.: "The reattributed Velázquez: <faulty connoisseurhip>", *Art News*, 1973, march.

- LÓPEZ-REY, J.: "Un retrato atribuido a Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1982, nº 55, p. 316-17.
- LÓPEZ-REY, J.: "Velázquez: A Partial Portrait", *Apollo*, 1983, nº 118, pp. 192-193.
- LÓPEZ-REY, J.: "Nombres y nombradía de Velázquez", *Gazette des Beaux Arts*, 1990, CXVI, pp. 1-8.
- LÓPEZ-REY, J.: "Velázquez. Catálogo razonado", I y II, Madrid, 1996.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro", Madrid, 1985.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 27-36.
- LORENTE JUNQUERA, M.: "Sobre el bronce de Bernini en el Prado", *Archivo Español de Arte*, 1949, pp. 281-285.
- LORENTE JUNQUERA, M.: "La vista de Zaragoza por Velázquez y Mazo", *Archivo Español de Arte*, 1960, XXXIII, p. 183 y ss.
- LOZOYA, Marqués de: Ver CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de.
- LUNA, J.J.: "Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII", Museo del Prado, abril/junio, 1984.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, E.: "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración", vol. IV, ed. 1977, comentarios de Juan Agustín Ceán-Bermúdez
- MACLAREN, N.: "The Spanish School", National Gallery Catalogues, 1970.
- MADRAZO, P.: "Catálogo del Museo del Prado", 1873.
- MALDONADO, Felipe C.R.: "Episodio velazqueño, escritura inédita de asiento de un aprendiz", *Estafeta Literaria*, 1971, nº 461, pp. 4-7.
- MALITZKAYA, X.: "Los dos cuadros de Antonio de Pereda en el Museo de Bellas Artes de Moscú", *Archivo Español de Arte*, 1932, VIII, p. 201.
- MARAÑÓN, G.: "El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar", Madrid, 1992.
- MARÍAS, F.: "De Pintores-Arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 81-89.
- MARÍAS, F.: "Sobre el número de viajes de Velázquez a Italia", *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 258, pp. 218-221.
- MARTÍ Y MONSÓ, J.: "Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid", Valladolid, 1898-1901.
- MARTÍ Y MONSÓ, J.: "Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1904, II, pp. 333-334.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "El Greco. Arquitecto", *Goya*, 1958, pp. 86-88.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *A.E.A.*, 1958, pp. 59-66.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "El Panteón de San Lorenzo de El Escorial", *A.E.A.*, 1959, nº 32, pp. 199-213.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, p. 321-331.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "El artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, 1993.
- MARTÍN MONTERO, M^a del CARMEN: "Jusepe Leonardo y Manuel Pereira", *Archivo Español de Arte*, 1952, p. 170.
- MARTÍN S. SORIA: "José Leonardo, Velazquez's best disciple", *The Art Quarterly*, 1950.

- MARTÍN S. SORIA: "La Venus, Los Borrachos y La Coronación, de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1953.
- MARTÍN S. SORIA: "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1954, pp. 93-108.
- MARTÍN S. SORIA: "José Antolínez. Retratos y otras obras", *Archivo Español de Arte*, 1956, XXIX, pp. 1-8.
- MARTÍN S. SORIA: "Velázquez and the Veduta Painting in Italy and Spain, 1620-1750", *Arte Antica e Moderna*, 1961.
- MARTÍNEZ, J.: "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Estudio realizado por J. Gállego, Madrid, 1988. También apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias ...", 1934, III, pp. 13-84.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA: "El primer viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los Archivos del Vaticano", *Archivo Español de Arte*, 1971, t. XLIV, pp. 1-7.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón", *Goya*, 1981, n° 161-162, pp. 312-321.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Retratos de Carlos II y del Marqués de Velada por J. de la Borda y P. Ranchi", *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 308-310.
- MARZOLF, R.A.: "The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)", Michigan University, 1961.
- MATILLA TASCÓN, A.: "Comercio de pinturas y alcabalas", *Goya*, 1984, n° 178, pp. 180-82.
- MAYANS Y SISCAR, G.: "Arte de Pintar", 1776, apud Sánchez Cantón: "Fuentes...", 1960.
- MAYER, A.L.: "Cuadros españoles en Colecciones americanas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, XXIII.
- MAYER, A.L.: "Velazquez. Die Führenden Meister", Berlín, 1924.
- MAYER, A.L.: "Unkown works by Antonio Puga", *The Burlington Magazine*, 1928, n° CCXIX.
- MAYER, A.L.: "Una colección de Arte Español en Reggio D'Emilia", *Revista Española de Arte*, marzo 1935, pp. 330-332.
- MAYER, A.L.: "Historia de la Pintura Española", Madrid, 1942.
- MAZÓN, M^a A.: "La partida de bautismo de Jusepe Leonardo", *A.E.A.*, 1969, pp. 59-62.
- MAZÓN, M^a A.: "En torno a Jusepe Leonardo", *A.E.A.*, 1975, pp. 266-70.
- MAZÓN, M^a A.: "Jusepe Leonardo, el gran olvidado", *Goya*, 1974, pp. 76-82.
- MAZÓN, M^a A.: "Jusepe Leonardo y su tiempo", Zaragoza, 1977.
- McKIM-SMITH, G.: "On Velazquez's Working Method", *The Art Bulletin*, 1979, pp. 587-603.
- McKIM-SMITH, G.: "The problem of Velazquez's drawings", *Master Drawings*, 1980, vol. 18, n° 1, pp. 3-24.
- McKIM-SMITH, G., NEWMAN, R.: "Velázquez en el Prado" en "Ciencia e Historia del Arte", Museo del Prado, 1993.
- MENA MARQUÉS M.: "La restauración de 'Las Meninas'", *Boletín del Museo del Prado*, 1984, n° 14, pp. 87-107.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. y ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Las Hilanderas de Velázquez. radiografías y fotografías en infrarrojo", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 1-12.
- MESTAS, A.: "Descendencia regia de un pintor de reyes", *Hidalguía*, 1960, n° 42.
- MESTRE FIOL, B.: "El cuadro en el cuadro. Pacheco, Velázquez, Mazo, Manet", Palma de Mallorca. Diputación Provincial de Baleares, 1977, pp. 154-184.

- MIREUR, H.: "Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à L'etranger ...", Paris, 1911, Tomo V.
- MONTAGU, J.: "Velazquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio", *The Burlington Magazine*, 1983, II.
- MONTAGU, J.: "Alessandro Algardi", Yale University Press, 1985, vol. I y II.
- MORÁN TURINA, M.: "Felipe IV, Velázquez y las Antigüedades", *Academia*, 1992, nº 74, pp. 233-257, 5 figs.
- MORÁN TURINA, M.: "Los gustos pictóricos en la Corte de Felipe III", Cat. Exp. "Pintores del Reinado de Felipe III", Toledo, Febrero-Marzo, 1994.
- MORÁN TURINA, M.: "Coleccionistas y entretenidos en la Corte de Felipe IV", Cat. Exp. "Pintores del Reinado de Felipe IV", Toledo, Nov-Dic 1995.
- MORÁN, M. y CHECA, F.: "El coleccionismo en España", Madrid, 1985.
- MORÁN, M. y RUDOLF, K.: "Nuevos documentos en torno a Velázquez en las colecciones reales", *Archivo Español de Arte*, 1992.
- MOREL FATIO: "Memoires de la cour d'Espagne de 1679 a 1681" por el Marqués de Vilers, publicadas por, Paris, 1893.
- MORENO CUADRO, F.: "El Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba", *Cajasur*, nº 7, Junio, 1984, pp. 23-25.
- MORENO CUADRO, F.: "Arte efímero Andaluz", Universidad de Córdoba, 1988.
- MORENO CUADRO, F.: "Iconografía de la Sagrada Familia. La Pasión de la Virgen", Cajasur, Córdoba, 1994. Catálogo de la Exposición.
- MORENO CUADRO, F. y PALENCIA CERREZO, J.Mª: "San Juan de la Cruz y Córdoba. El convento de Santa Ana". Córdoba, 1989. Catálogo de la Exposición.
- MORTE GARCÍA, C.: "Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 1990 y 1991, XI-XII, pp. 19-35 y 13-28.
- MÜLLER PRISCILLE, E.: "Maino, Crayer, Velázquez and a miniature of Philip IV", *Art Bulletin*, I, 1978, LVIII, nº 1, pp. 87-88.
- MUÑOZ Y MANZANO, C.VIÑAZA, Conde de: "Adicciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez", Madrid, 1889.
- NAVARRETE PRIETO, B.: "Durer y los cuatro clavos", *Boletín del Museo del Prado*, 1995, nº 34, pp. 7-10.
- NICOLAU CASTRO, J.: "Unos bronce de Alejandro Algardi en el Monasterio toledano de Madres Capuchinas", *Archivo Español de Arte*, 1990, nº 249, p. 1-14.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA, F.: "El Renacimiento", Madrid, 1980.
- NIETO CUMPLIDO, M.: "La Catedral de Córdoba", Córdoba, 1998.
- NÚÑEZ DE CASTRO: "Sólo Madrid es Corte", Madrid, ed. 1675.
- NYERGES, E.: "El retrato de don Baltasar Carlos en el Museo de Bellas Artes de Budapest", *Archivo Español de Arte*, 1983, pp. 143 y ss.
- NYERGES, E.: Cat. de la Exp. "Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest", Banco Bilbao-Vizcaya, Madrid, diciembre 1996-febrero 1997.
- OROZCO DÍAZ, E.: "El <Soldado muerto> de la National Gallery y su atribución", *Archivo Español de Arte*, 1949, p. 191.
- ORTEGA Y GASSET, J.: "Velázquez", Madrid, 1987.
- ORSO, S.N.: "Phillip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid", Princeton University Press, 1986.
- PACHECO, F.: "El Arte de la Pintura", Madrid, ed. 1990. Comentarios Bonaventura y Bassegoda.

- PALENCIA CEREZO, J.M^º: "Sobre la pintura en el Claustro del Convento de San Francisco de Córdoba", Comunicación presentada al III Curso de Verano: "El franciscanismo en Andalucía", Priego de Córdoba, 1997. En prensa.
- PALENCIA CEREZO, J.M^º: "El nacimiento de San Francisco' de Juan de Alfaro: Fuentes iconográficas", Comunicación presentada al IV Curso de Verano: "El franciscanismo en Andalucía", Priego de Córdoba, 1998. En prensa.
- PALOMINO, A.A.: "Museo Pictórico", Madrid, ed. 1988.
- PANTORBA, Bernardino de: "La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico", Madrid, 1955.
- PANTORBA, Bernardino de: "Zurbarán y Velázquez", *Goya*, enero-abril 1965, nº 64-65, pp. 250-258.
- PAREJA in the collection of the Hispanic Society of America, 1929. The Hispanic Society of America.
- PEMÁN, C.: "Acerca de los llamados Almuerzos velazqueños", *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 303-311.
- PÉREZ PASTOR, C.: "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas", Academia Española de la Lengua, 1914, II.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Juan Carreño de Miranda: retrato de Carlos II a los 10 años", Museo de Bellas Artes de Asturias, s.a.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España", Madrid, CSIC, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Don Matías de Torres", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 31-42.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Más sobre Borgianni y Nardi", *Archivo Español de Arte*, 1965, nº 38, pp. 105-14.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Baldasare Caro en vez de Juan Bautista Mazo", *Archivo Español de Arte*, 1965, nº 338, pp. 330-1.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Pintura italiana del siglo XVII en España", Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Diego Polo", *A.E.A.*, 1969, p. 43 y ss.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Un grabado de Rubens en casa de Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1970, XXXVI, pp. 515-516.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: Angulo-Pérez Sánchez "Pintura madrileña del siglo XVII: Addenda", *A.E.A.*, 1976, pp. 293-325.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, 1977, pp. 417-459.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo", Catálogo de la Exposición dedicada al pintor en 1978, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano" en "Tiziano e Venezia". Convegno internazionale di Studi Venezia, 1979, Venecia, 1980, pp. 351-355.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya", Catálogo de la Exposición del Museo del Prado, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Catálogo de las Pinturas del Museo del Prado", Madrid, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Juan Carreño de Miranda (1614-1685)", Avilés, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700", Catálogo de la Exposición del Museo del Prado, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "La Nature Morte espagnole de XVIIème siècle à Goya", Friburgo, 1987.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "I dipinti spagnoli". Dipinti della Civica Galleria "Anna e Luigi Parmaggiari", Reggio Emilia, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "La serie iconográfica de los reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia", Segovia, MCMLXXXIX.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Velázquez y su arte", Catálogo de la Exposición "Velázquez", Museo del Prado, Madrid, 1990. pp. 53 y ss.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Pintura Barroca en España. 1600-1750", Madrid, 1992.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Eugenio Cajés, 'addenda et corrigenda'", *Archivo Español de Arte*, 1994, nº 265, pp. 1-10.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., SERRERA, J.M.: Catálogo de la Exposición "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II", Museo del Prado, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., SPINOSA, N.: Catálogo de la Exposición "Ribera", Madrid, Museo del Prado, 1992.
- PINCEL (seud.): "Los caballos de Velázquez", *Ayer y Hoy*, Toledo, 1952, mayo-junio, nº 29, pp. 8-9.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 1952, pp.- 223-236.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Un cuadro que perteneció al Marqués del Carpio en el Museo del Louvre", *Archivo Español de Arte*, 1953.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Nicolás de Villacis al servicio del Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 1960, nº 129-132.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 400-13.
- PITA ANDRADE, J.M.: "El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia", *Goya*, 1960, pp. 151-2.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Dos recuerdos del segundo viaje a Italia", *A.E.A.*, 1960, 33, pp. 287-90.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Del Buen Retiro a la Torre de La Parada ¿Pasando por Italia? El posible viaje de 1636", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 119-126.
- PITA ANDRADE, J.M.: "Velázquez y la pintura de Corte", en Conferencias sobre "El Siglo de Oro de la pintura española", Madrid, 1991, pp. 109-123.
- PONZ, A.: "Viaje de España", Madrid, ed. 1947.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba", 1893, Col. Documentos Inéditos para la Historia de España, T. CVII.
- REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS DE OBRAS DE ARTE EN ESPAÑA, vol. I. col Lázaro. J.Lacoste, editor, Madrid, 1913.
- RAYA RAYA, M^a A.: "Córdoba y su pintura religiosa (S. XIV-XVIII)", Córdoba, 1986. Prólogo de
- RAYA RAYA, M^a A.: "Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba", Córdoba, 1988.
- RINCÓN GARCÍA, W.: "Tres vistas de Zaragoza del siglo XVII", V Jornadas de Arte CSIC, 1990.
- ROBBINS, EUGENIA S., editor: "Burgos Mantilla", *Art Journal*, 1972, XXXII, 1p. 44.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M.: "Autógrafos de Artistas Españoles", *Revista Española de Arte*, 1932.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La huella de Bernini en España", prólogo a la edición "Bernini" de H. Hibbard, 1982.
- RODRÍGUEZ MARÍN F.: "Francisco Pacheco, maestro de Velázquez", Madrid, 1923.

- ROMERO DE TORRES, E.: "Un nuevo retrato de Góngora pintado por Velázquez", *Museum*, 1913, nº 7.
- ROMERO DE TORRES, E.: "El retrato de Don Pedro Calderón de la Barca", Madrid, 1918.
- ROUSSEAU, T.: "Juan de Pareja by Diego Velázquez. An appretiation of the portrait", *The Metropolitan Museum of Art*, New York, s.a.
- RUMP, G.C.: "Retrato de una señora por Velázquez reexaminado", *A.E.A.*, 1980, pp. 493-496.
- SÁEZ PIÑUELA, M^a J.: "La moda velazqueña a través de los cuadros del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1963, nº 52, pp. 220-223.
- SALAS, X.: "Una carta del pintor Mazo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, nº 20.
- SALAS, X.: "Sobre dos bodegones de Francisco Palacios", *Archivo Español de Arte*, 1935.
- SALAS, X.: "Cartas y notas de Richard Ford, sobre pinturas españolas y coleccionistas", *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 229-234.
- SALAS, X.: "The Golden Age of Spanish Painting", London, 1976. Texto Pérez Sánchez.
- SALTILLO, Marqués del: "Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel", *Arte Español*, 1944, nº 15, pp. 43-48.
- SALTILLO, Marqués del: "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947.
- SALTILLO, Marqués del: "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, LVII, pp. 137-243.
- SALTILLO, Marqués del: "Identificación de un retrato de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1953, p. 1.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Los pintores de cámara de los reyes de España. (Velázquez, Mazo y sus contemporáneos)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 52-64.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "La librería de Velázquez" apud. Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid, 1925, III, pp. 379-406.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Un Velázquez en el Museo de Orleáns", *A.E.A.*, 1925, I, pp. 230-231.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Dibujos españoles", Madrid, 1930, III.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Sobre Mazo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, nº 20.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Fuentes literarias para la historia del Arte Español", Madrid, 1933.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "El Obispo Pazos, el Cronista Morales y el pintor César Arbasia", *A.E.A.A.*, 1937, pp. 73-4.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Las Meninas y sus personajes", Madrid, 1943.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Juicios del Cardenal-Infante sobre Gaspar de Crayer y sobre Van Dyck", *Archivo Español de Arte*, 1944, pp. 279-281.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Los retratos de los reyes de España", Barcelona, 1948. Con la colaboración de J.M. Pita Andrade.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Cómo vivía Velázquez", *Varia Velazqueña*, II, Madrid, 1960.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Velázquez y lo Clásico", Cuadernos de la Fundación Pastor, 1961.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Adquisiciones del Museo del Prado (1956-1962)", Madrid, 1962.

- SANCHO GASPAS, J.L.: "El 'boceto' de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo", *Boletín del Museo del Prado*, 1987, enero-abril, VIII, nº 22, pp. 32-38.
- SEBASTIÁN, S.: "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez", *Goya*, nº 128, sept-oct, 1975, pp. 82-84.
- SENTENACH, N.: "El retrato de doña Isabel Díaz de Morales", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909, XVII.
- SENTENACH, N.: "La pintura en Madrid", Madrid, s.a.
- SERRERA, J.M.: "Alonso Cano y los Guzmanes", *Goya*, mayo-junio 19866, nº 192, pp. 336-347.
- SERRERA, J.M.: "Catálogo de la Exposición de Zurbarán", Museo del Prado, 1988.
- SERRERA, J.M.: "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte", Catálogo de la Exp. "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II", Museo del Prado, 1990.
- SESEÑA, N.: "Los barro y lozas que pintó Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1991, nº 254, pp. 171-180.
- SILVA MAROTO, P.: "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez", en "Vellázquez y el Arte de su tiempo", CSIC, Madrid, 1991, pp. 309-320.
- SIN AUTOR: "A velazquez restored. The Ickworth don Baltasar Carlos", *Apollo*, LXXVI, 1962, nº 2, p. 133.
- SONNENBURG, H. von: "The technique and conservation of Juan de Pareja, New York", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Nueva York, 1971, nº 29, pp. 476-79.
- SOTHEBY'S, Gal.: "Catalogue of important Old Master Drawings", Monday. Oct. 21st. London, 1963.
- STIRLING-MAXWELL, W.: "Annals of the Artists of Spain", London, 1891, II.
- STRADLING, R.A.: "Felipe IV y el gobierno de España. 1621-1665", Madrid, 1989.
- TAPIA Y SALCEDO: "Ejercicios de la jineta", Madrid, 1643.
- TÁRRAGA BALDÓ, M^a L.: "Contribución de Velázquez a la enseñanza académica" en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 61-71.
- TAYLOR, RENATO C.: "Estudios del Barroco andaluz", Cuadernos de Cultura, Córdoba, 1958.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J.: "Alonso Cano y Velázquez", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 429-446.
- THIEME-BECKER: "Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler", Leipzig, 1932.
- TOMÁS Y VALIENTE, F.: "Manual de Historia del Derecho Español", Madrid, 1979.
- TORMO, E.: "Miscelánea de escultura del siglo XVII en Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, XVIII, pp. 120-121.
- TORMO, E.: "Villacís: Una incógnita en nuestra historia artística", *Sociedad Española de Excursiones*, 1910, XVIII.
- TORMO, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-1912.
- TORMO, E.: "La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 166-176.
- TORMO, E.: "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial: Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Guidi", *Archivo Español de Arte*, 1925, I, pp. 117-145.
- TORMO, E.: "Las iglesias del Antiguo Madrid", Madrid, marzo, 1927.
- TOVAR MARTÍN, Virginia.: "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, 1973, pp. 261-297.

- TOVAR MARTÍN, V.: "Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1983.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Juan Gómez de Mora. Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid", en el Catálogo de la Exposición "Juan Gómez de Mora", Madrid, 1986, pp. 1-162.
- TRAPIER, E. du GUE: "Catalogue of Paintings (16th, 17th, and 18th Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America", New York, 1929.
- TRAPIER, E. du GUE: "Velázquez", New York, 1948.
- TRAPIER, E. du GUE: "The cleaning of Velazquez's Conde Duque", *Varia Velazqueña*, 1960, I, p. 320.
- TRAPIER E. du GUE: "Figures in a Landscape by Martínez del Mazo or His School", *Wadsworth Atheneum*, 1962, pp. 4-10.
- TRAPIER E. du GUE: "Martínez del Mazo as a Landscapist", *Gazzatte des Beaux-Arts*, 1963.
- URREA, J.: "Antonio de Pereda nació en 1611", *A.E.A.*, 1976, pp. 336 y ss.
- URREA, J.: "La pintura española en el reinado de Felipe III", Cat. Exp. "Pintores del Reinado de Felipe III", Toledo, Febrero-Marzo, 1994.
- URREA, J. y BRASAS, J.C.: "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1980, XLVI, pp. 435-449.
- URREA, J. y otros: Cat. de la Exp. "Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España", Museo del Prado, 18 mayo/ 12 julio 1994.
- URREA, J. y otros: Cat. de la Exp. "Pintores del Reinado de Felipe IV", Toledo, Febrero-Marzo, 1995.
- URREA, J. y otros: Cat. de la Exp. "Pintores del Reinado de Carlos II". Pamplona, Octubre-Noviembre, 1996.
- VACA DE ALFARO, E.: "A D. Diego de Sylva y Velázquez, del hábito de Santiago, pintor que fue del Señor rey don Felipe IV", *Caracola*, 1961, enero-febrero.
- VALDIVIESO, E.: "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas", *Boletín del Museo del Prado*, 1982, nº 9, p. 175.
- VALDIVIESO, E.: "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez", *Boletín del Museo del Prado*, 1992, nº 31, p. 7-10.
- VALDIVIESO, E.: "Catálogo de la Exposición de Valdés Leal", Museo del Prado, 1991.
- VALDIVIESO, E.: "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez", *Boletín del Museo del Prado*, 1992, XIII-31, pp. 7-10.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: "Pintura sevillana", Sevilla, 1985.
- VALGOMA Y DÍAZ-VARELA, de la: "Una injusticia con Velázquez", *Archivo Español de arte*, 1960, pp. 191-214.
- VALGOMA Y DÍAZ-VARELA, Diego de la: "Por qué el santiaguista Velázquez no residió en galeras", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 683-687.
- VALVERDE MADRID, J.: "Ante el centenario de Velázquez. Los retratos del Capitán Dal Borro y del Marqués de Leganés", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1961, XXXII, nº 81, pp. 95-113.
- VALVERDE MADRID, J.: "El pintor Juan de Alfaro", *Separata de Estudios de Arte Español*, Sevilla, 1974.
- VALVERDE MADRID, J.: "Don Pedro de Barberana retratado por Velázquez", *Boletín y Museo Camón Aznar, Caja de Ahorros Zaragoza, Aragón y La Rioja (Bol. IMAC)*, XL, 1990, pp. 43-54.
- VARIA VELAZQUEÑA, Vol. I y II, Madrid, 1960.
- VEGUA Y GOLDONI, A.: "Un lugar común en la Historia del Arte español.- El cambio de estilo en Ticiano, Navarrete, el Greco y Velázquez", *A.E.A.*, 1928, pp. 57-59.

- VIÑAZA, Conde de: Ver Muñoz y Manzano, Cipriano.
- VOSTERS, S.A.: "La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España", London, 1973, IX.
- WAGNER, I.J.R.: "Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista" (Tesis doctoral, U.C.M., 1983, Tomo I, p. 467).
- WETHEY, H.E.: "Herrera Barnuevo's work for the Jesuits of Madrid", *The Art Quarterly*, 1954, pp. 335-344.
- WETHEY, H.E.: "Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect", Princeton, New Jersey, 1955.
- WETHEY, H.E.: "Decorative Projects by Sebastián de Herrera Barnuevo", *The Burlington Magazine*, feb. 1965, XLVIII, pp. 41-46.
- WETHEY, H.E.: "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1958, pp. 13-41.
- WETHEY, H.E.: "Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto", Madrid, 1983.
- WITTKOWER, R.: "Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano", Madrid, 1990.
- WOLK, Mary C.: "New light on a seventeenth-century collection: The Marquis of Leganés", *Art Bulletin*, 1980, pp. 256-268.
- YOUNG, E.: "Catalogue of Spanish Painting in the Bowes Museum", *Apollo*, 1967.
- YOUNG, E.: "Antonio Puga: his Place in Spanish Painting and the Pseudo Puga", *J. Paul Getty Museum Journal* III, 1976.
- YOUNG, E.: "A signed and dated Portrait by Juan de Alfaro", *The Burlington Magazine*, 1984, nº 136.
- YOUNG, E.: "Portraits of Charles II of Spain in the British Collections", *The Burlington Magazine*, CXXVI, august 1984, p. 489, fig. 6.
- YOUNG, E.: "Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1986 nº extraord., pp. 126-130.
- YOUNG, E.: "Catalogue of Spanish Painting in the Bowes Museum. Barnard Castle", 1988, introd. Elizabeth Couran.
- ZAPATA, M^a TERESA y MARTÍNEZ GIL, F.: "Dos retratos reales 'efimeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpentaria*, nº 1, 1987, pp. 171-183.
- ZARCO CUEVAS, P. J.: "Unas cuantas notas relativas a maestros de arte en España", *Religión y Cultura*, 1930, IX.

ABRIR TOMO II.- LÁMINAS

