

Pintores homónimos en torno a un dibujo de *Adán y Eva* firmado por Luis Fernández en 1626

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 2 de julio de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 165-178
ISSN: 1130-551

RESUMEN

El estudio de un dibujo de *Adán y Eva*, firmado y fechado por Luis Fernández en 1626, y la necesidad de encuadrarlo en el contexto de la pintura madrileña de la primera mitad del siglo XVII ha obligado a revisar los documentos y las obras de varios pintores homónimos que trabajaron en Madrid durante ese periodo. La definición de sus personalidades a través de las pinturas y documentos ha permitido individualizar hasta cuatro pintores de igual nombre, pero la atribución del dibujo a alguno de ellos sigue planteando por el momento dificultades insalvables.

PALABRAS CLAVE

Dibujos antiguos. Dibujos españoles. Pintura española. Barroco. Iconografía. Antiguo Testamento.

ABSTRACT

The *Adam and Eve* drawing study, signed and dated by "Luis Fernandez" on 1626, and the need to place it in the Madrid painting context of the mid XVII century, had forced to review the documents and works of various namesake painters that worked in Madrid during that period. The definition of their personalities done throughout the paintings and documentation has led to identify up to four painters with the same name, so that the assignment of the drawing to one of them is still presenting insurmountable difficulties.

KEY WORDS

Old Drawings. Spanish Drawings. Spanish Painting. Baroque. Iconographie. Old Testament

El dibujo

Aunque la supuesta escasez de dibujos españoles sea ya en cierta manera un mito de la historiografía del arte español, nunca estará de más dar a conocer novedades, como el inédito que representa a *Adán y Eva* (Madrid, colección particular). Se trata de una obra muy acabada, realizada con pluma, tinta y aguada gris sobre papel verjurado grueso, y firmada de modo abreviado por Luis Fernández ("*L. fer 1626.*")¹, con grafía que se corresponde adecuadamente con la primera mitad del siglo XVII, época en la que varios artistas de este nombre tra-

bajaron en Madrid (Fig. 1) y en Sevilla, como es el caso del desconocido pintor a quien Ceán Bermúdez señala como maestro de Francisco de Herrera el Viejo o de Francisco Pacheco². La publicación de este dibujo tiene un interés añadido si se considera que, hasta donde conozco, se trata del único dibujo español identificado a nombre de este pintor³.

La diferente concepción de las figuras, con un desnudo masculino de anatomía envejecida y con un desnudo femenino de carnes plenas produce una diferencia a la hora de manejar la pluma para definir los contornos de cada uno de ellos, de modo que el cuerpo de Adán está

interpretado a base de trazos seguros, pero discontinuos, ondulantes y rizados, sin llegar a definir la pierna que quedaría en penumbra y buscando transmitir cierta sensación de piel arrugada, y el de Eva muestra un contorno de trazos largos y tersos, especialmente en las piernas. Se aprecia cierta deuda respecto a modelos y estampas del manierismo nórdico, en especial de Hendrick Goltzius y otros artistas contemporáneos, pero sin alcanzar ni su sentido heroico idealizado, ni su sensualidad, ni su acusado manierismo. Las aguadas acompañan adecuadamente para dotar a las figuras de volumen, definiendo las zonas en sombra y proporcionando profundidad al paisaje.

Las dos figuras desnudas en medio de un paisaje, con esa aparente diferencia de edad sugerida en el tratamiento corporal y sin más acompañamiento que un conejo y un ángel niño que dormita sobre él, suscitan algunas cuestiones acerca del momento representado en el contexto de la historia de Adán y Eva según en el libro del Génesis. Parece tratarse de una representación ideal, o al menos anterior a la tentación y el pecado, en la que ambas figuras se convierten en el origen del género humano. El conejo agazapado en el ángulo inferior izquierdo sobre el que dormita el ángel niño es un símbolo de la fecundidad. Sorprende que en el contexto paisajístico no haya otras alusiones a las historias de Adán y Eva: ni a la nominación de los animales, ni a la unión marital, ni a la prohibición sobre el árbol de la ciencia, ni a la tentación de la serpiente, ni al pecado, ni a la conciencia de desnudez, ni a la expulsión del paraíso...⁴

A pesar de que el arte y los artistas de la España de la Contrarreforma entendieron el desnudo con una especial sensibilidad en la que se antepone lo moral a lo estético, había temas en los que no se podía obviar, siendo precisamente uno de ellos la historia de Adán y Eva antes de cometer pecado. No obstante, resulta chocante la interpretación del cuerpo femenino íntegramente desnudo frente al masculino con un púdico paño que le cubre las caderas. En la medida en que Interián de Ayala recoge en el siglo XVIII la larga tradición erudita anterior de teólogos y pintores sobre “*qué desnudez y en qué circunstancia se pueda ésta tolerar y permitir en las imágenes sagradas*”, su pasaje sobre el desnudo en las imágenes sagradas es ilustrativo del momento en que se fecha el dibujo:

“Con efecto, por lo que toca a nuestros primeros padres, confieso desde luego, que es tolerable el que les pinten completamente desnudos; ya porque esto lo vemos apoyado por una costumbre antiquísima; ya porque de otra manera acaso no se podría representar aquel estado felicísimo de donde cayeron, en el cual, como dice la Sagrada Escritura: “ambos estaban desnudos, a saber, Adán, y su mujer, sin que esto les causase rubor”; no porque se portasen con poca

decencia, y honestidad, que eso sería juntar, como dice gravemente San Agustín, dos extremos muy opuestos entre sí, a saber, la inocencia, y la deshonestidad (...) Sea, pues, tolerable el que se pinten desnudos, con tal que los pintores honestos, y timoratos, tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el pintor con darles cierto gesto, o postura de cuerpo, o por medio de alguna cosa, como es un tronco, o ramo de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan a la vista. Esto deberá observarse en el caso de que se pinten nuestros primeros padres en el estado de la inocencia. Porque si se pintan después de haber caído en el pecado (...) entonces de ningún modo será lícito pintarlos del todo desnudos, sino, ó con aquello mismo con que ellos inmediatamente se cubrieron, o bien con las túnicas de pieles, de que les vistió el mismo Dios cuando mandó echarles del Paraíso”⁵.

El desnudo debía limitarse a aquellos temas que lo requirieran, debía ser honesto y no concupiscente, y su legítima representación terminaba en el caso de Adán y Eva tras el pecado y la toma de conciencia de su desnudez.

La firma y la fecha de 1626 que ostenta el dibujo nos adentran de lleno en el problema de su autor, Luis Fernández, y en el de su adjudicación a alguno de los varios pintores de igual nombre, coetáneos entre sí, sevillanos y madrileños, éstos influidos por Eugenio Cajés y activos en la Corte en los dos primeros tercios del siglo XVII. La dificultad proviene del hecho de que no se conservan dibujos indubitables de mano de ninguno de estos Luis Fernández, si se exceptúa uno de *San Esteban* (Florencia, Uffizi), atribuido con cautela a Luis Fernández I (Fig. 2) por su relación con el lienzo de *San Lorenzo*⁶, firmado en 1632 (Madrid, Consejo de Estado. Depósito del Museo del Prado). Salvo por el carácter monumental de las figuras, el dibujo de *Adán y Eva* se aleja de las formas habituales de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, debido sin duda a la fuerte evocación de modelos flamencos y holandeses del Manierismo. La distancia estilística entre el minucioso dibujo de 1626 y la certera bravura de pincel de los lienzos de *San Joaquín y Santa Ana* de Luis Fernández I en la colegiata de Pastrana, fechados en 1630, resulta abismal como para atribuírselo a este pintor, a quien tampoco se le puede atribuir aduciendo pertenecer a un periodo juvenil o de formación, pues contaba ya más de treinta años. Sin embargo, el dibujo invita a afrontar la definición de la personalidad de todos estos pintores, construyendo nuevas biografías y llenándolas con las obras seguras de sus respectivas manos que ilustren el estilo de

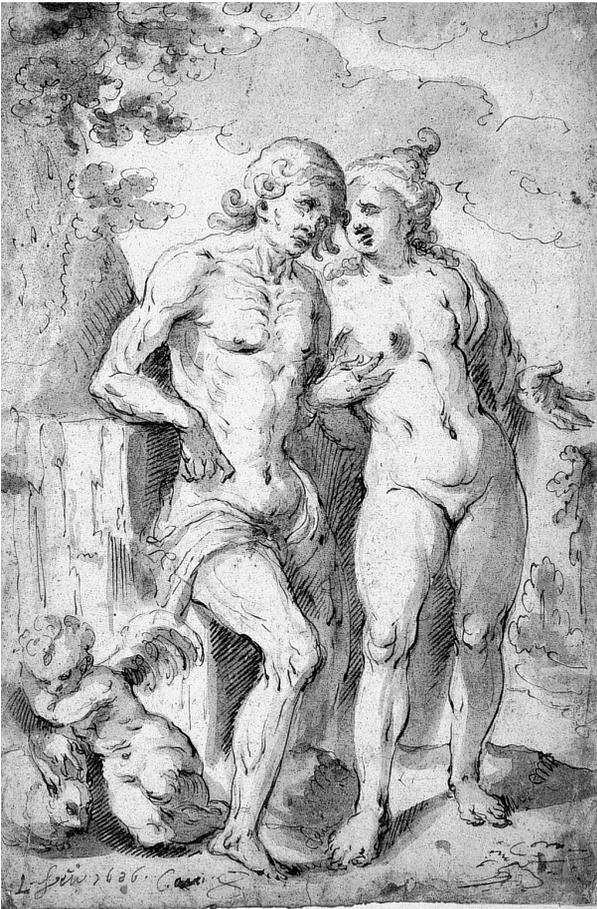


Fig. 1. Luis Fernández. *Adán y Eva*. 1626. Madrid, colección particular.

cada uno, siempre a partir de los documentos conocidos y de las pinturas firmadas.

Estado de la cuestión

Desde que se procediera a la primera catalogación de la obra conocida de Luis Fernández el perfil de su figura ha sufrido variaciones. Tras considerarse inicialmente que todas las noticias y obras correspondían a una sola personalidad sobre la que habían escrito Díaz del Valle, Palomino y Ceán Bermúdez, más tarde se pasó a entender que las obras firmadas conservadas respondían a estilos diferentes y que podía tratarse de dos pintores distintos. Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969) dejaron establecida la cuestión aceptando la existencia de dos pintores de igual nombre a los que denominaron Luis Fernández I y Luis Fernández II, debido a esa diferencia de estilos en las obras firmadas y fechadas en años muy próximos⁷. Más tarde, Pérez Sánchez (1976 y 1992), al localizar la firma del retablo de la Concepción de de la



Fig. 2. Anónimo español, siglo XVII. *San Esteban*. Florencia, Uffizi.

iglesia de Santiago de Cebreros (Ávila) e interpretar como 1624 lo que Gómez Moreno había citado como realizado en 1634⁸, volvió a considerar que se trataba de un sólo pintor que desde la obra primeriza y descuidada de Cebreros maduraba vertiginosamente en los lienzos de *San Joaquín* y de *Santa Ana* de Pastrana, firmados en 1630, haciendo constar además que la graffía de las firmas era en todos los casos “idéntica”⁹, aunque verdaderamente difieren entre sí, con la dificultad añadida del borroso estado en que se encuentra la del lienzo de Cebreros. Urrea (1993), al hacerse eco de esta nueva interpretación, hizo hincapié en la evolución técnica en un breve periodo de tiempo¹⁰, mientras que Collar de Cáceres (1998) siguió diferenciando estilísticamente a los dos “maestros homónimos”¹¹. Más recientemente Vázquez García (2001), partiendo únicamente del planteamiento inicial de Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969) e ignorando el redescubrimiento de la firma de los cuadros de Cebreros (Pérez Sánchez, 1976) aporta los documentos de la construcción del retablo de Cebreros por Gabriel Campuzano en 1634¹², la misma fecha leída por Gómez Moreno en la firma, de modo que, coincidiendo una y otra, inconscientemente viene a desmontar la hipótesis de un único pintor expuesta por Pérez

Sánchez a partir de la interpretación de la firma como 1624.

Así pues, centrada la fecha del retablo de Cebreros en 1634, resulta imposible defender la teoría de un solo pintor cuyo estilo evoluciona rápidamente entre 1624 y 1630, pues, si dicha evolución se interpreta como una progresión estética dentro de los estilos cultivados durante el primer tercio del siglo XVII en la escuela de Madrid, resultaría que los cuadros de Pastrana son estilísticamente más avanzados, aun cuando su fecha de 1630 es más antigua que la de los cuadros de Cebreros, de 1634 y de estilo más arcaizante. Por el contrario, se impone la evidencia de dos estilos diferentes, correspondientes a pintores distintos, homónimos y coetáneos.

La revisión de los documentos antiguos y de las obras firmadas, junto con la nueva documentación dada a conocer por Agulló y Cobo, y otra inédita que ahora se aporta, avalan la existencia de más de dos pintores homónimos dedicados a la pintura y a sus oficios afines en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII. No obstante, las dificultades para identificar a cada cual con uno de los dos grupos de lienzos conservados sigue siendo problemática.

Datos, pintores y estilos

El pintor de mayor consistencia documental y de obra mejor identificada parece ser **Luis Fernández I**, según la denominación fijada por Angulo y Pérez Sánchez. Se trata del pintor biografiado por Palomino, quien lo considera discípulo de Cajés y, por la variedad de obras que refiere de su mano, poseyó registros técnicos complejos, pues cultivó tanto la pintura del óleo, como la pintura decorativa al fresco y al temple en varios conjuntos desaparecidos de iglesias madrileñas, como el de una capilla junto a la sacristía en la antigua iglesia de Santa Cruz¹³. Fernández I sería el mismo a quien se refieren Lázaro Díaz del Valle y Ceán Bermúdez, quien erróneamente lo relaciona con el grabador francés Louis Ferdinand, autor de las estampas del *Livre de portraiture* de José de Ribera, grabado en París en 1650¹⁴. Su obra se identifica con los lienzos de *San Joaquín* y *Santa Ana* que se conservan en la colegiata de Pastrana, firmados y fechados en 1630 (Figs. 3, 4 y 9), y con el de *San Lorenzo* del Consejo de Estado de Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado), firmado en 1632 (Fig. 5). Se trata de figuras aisladas de gran monumentalidad y ejecutadas con una pincelada deshecha y valiente que entronca a la perfección con la obra de Eugenio Cajés. El magisterio de Cajés con Fernández I está además avalado por el hecho de que Fernández I fuera llamado a concluir uno de los dos lienzos del Salón de Reinos del Buen Retiro que Cajés dejó inacabados al morir en 1634, mientras



Fig. 3. Luis Fernández I. *San Joaquín*. 1630. Pastrana (Guadalajara), Colegiata.

que el otro fue concluido por Antonio Puga¹⁵. Lo que podía haberse convertido en un buen documento para contrastar el estilo de Fernández I, en realidad no lo es, pues la documentación no aclara cual de los cuadros correspondió terminar a cada uno de los pintores y, además, uno de los dos se ha perdido. Tras la localización de la firma de los cuadros de Cebreros, Pérez Sánchez atribuyó Fernández I una *Inmaculada Concepción* (Madrid, colección particular)¹⁶, en la que se apoyó la atribución de otra *Inmaculada Concepción* del retablo de la Consolación en la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla¹⁷.

Por otro lado está **Luis Fernández II**, autor de los lienzos del retablo de la Concepción de la parroquia de Santiago de Cebreros (Ávila), cuya arquitectura contrató Gabriel Campuzano en 1634¹⁸. Son seis óleos de estilo uniforme, firmados sobre el lienzo de la *Inmaculada Concepción* en 1634 (Figs. 6 y 7), sin entrar a considerar si el mismo pintor será también el autor de las pinturas sobre tabla del banco (representan, de izquierda a derecha, a *San Luis de Francia*, la *Misa de San Gregorio*, un *Obispo con bolsa de dinero bendiciendo a tres doncellas* (¿*San Nicolás?*), a *San Antonio de Padua* y *Santa Catalina de Alejandría*, el *Martirio de Santa Águeda* y



Fig. 4. Luis Fernández I. *Santa Ana*. 1630. Pastrana (Guadalajara), Colegiata.

San Martín partiendo la capa, y a *San Gil abad*) tal y como creen Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez¹⁹, a pesar de mostrar un estilo ligeramente más dibujado y terso, que simplemente puede deberse a su ejecución sobre tabla. Como Gómez Moreno señaló que las pinturas estaban firmadas 1634²⁰ y Vázquez García ha documentado la construcción del retablo en ese mismo año creo que no ha lugar a dudas sobre la fecha de la obra, por más que en la actualidad la desgastada firma se lea con dificultad: “Luis fer.andez / f. 16.4”²¹ (Fig. 8). Las monumentales figuras aisladas resultan de factura convencional y apegada al estilo de pintores secundarios de la escuela de Madrid, deudores lejanos de los maestros del primer tercio del siglo XVII entre los que se encuentra el mismo Cajés. En base a estas pinturas, Collar de Cáceres atribuyó razonablemente a Fernández II otro lienzo de la *Inmaculada Concepción* conservado en el convento de Santa Úrsula de Toledo²².

Es de lamentar que hasta ahora no se hayan identificado más obras del avanzado Luis Fernández I y del más arcaizante Luis Fernández II, a quien Gómez Moreno calificó de “amanerado e inocente”. Antes de que se identificara la firma de Cebreros, Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez interpretaron el descenso de calidad entre las



Fig. 5. Luis Fernández I. *San Lorenzo*. 1632. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Consejo de Estado.

pinturas de uno y de otro como una involución técnica en las obras que atribuyeron a Fernández I²³. Después de ser identificada, Pérez Sánchez dejó entrever que las pinturas de Cebreros hacían pensar en un encargo de menor importancia ejecutado por oficiales y ayudantes²⁴.

Si desde el punto de vista estilístico tenemos estas dos personalidades, perfectamente identificadas en sus obras, desde el punto de vista documental, aunque la mayor parte de los documentos conocidos de antiguo y los publicados en fechas más recientes se consideren referidos a Luis Fernández I, en otros surgen bien diferenciados otros Luis Fernández dedicados a la pintura. Para aislar a cada uno de ellos, es necesario analizar los contextos sociales particulares, los documentos de tasación o de declaración judicial hechos en primera persona, y hasta los rasgos grafológicos de sus firmas. Pero en casi todos estos documentos surge un Luis Fernández, identificable casi siempre con Luis Fernández I, que firma con letra uniforme y, a mi parecer, sin más oscilación de pulso que el producido por el temblor de la vejez.

Sin embargo, constando el matrimonio de Fernández I con María de Morales desde 1612²⁵, en uno de los documentos vemos a otro Luis Fernández, pintor y vecino de Madrid, que el 2 de julio de 1625 capitulaba matrimonio con Juana de Soto, hija del cordonero Baltasar de Soto y de su mujer Juana de Roa. Comparecieron como testigos los también pintores Francisco de Tolosa y Juan Bautista García, dándose la circunstancia de que Tolosa firmó en nombre del futuro marido. En la carta de pago de la dote, fechada el 18 del mismo mes, Luis Fernández “dixo no saber” firmar, haciéndolo en su nombre Juan Bautista García²⁶. Parece evidente que estamos ante un **Luis Fernández III**, distinto de quienes si firman las pinturas de Pastrana y de Cebreros, y que se rodea de un ambiente de pintores.

La cuestión se complica cuando vemos en otros documentos que **Luis Fernández I** también conocía y trataba a los descendientes de Francisco de Tolosa, quienes recurren a él como testigo, que sí sabe firmar y firma, en una cuestión de herencia *post mortem*. Así, el 1º de mayo de 1658 Juan Francisco de Tolosa, hijo de Francisco de Tolosa, presentó a Fernández I como testigo en una información judicial que pretendía demostrar que, al morir su hermana Mariana de Tolosa sin descendientes directos ni testamento, él quedaba como único heredero. En su testimonio Fernández I declaró que vivía en la calle de Lavapiés, que era “pintor de Su Majestad”, que conocía a Tolosa y a sus hijos desde hacia cuarenta años “y (que) por ser de un arte (de una misma profesión) asistían juntos en una casa y tenían mucha amistad”, confesaba tener unos sesenta y cinco años, y firmó de su puño la declaración²⁷ (Fig. 10). Los cuarenta años de trato entre los dos pintores nos retrotrae al año 1618 aproximadamente, mientras que la edad aproximada de sesenta y cinco años sitúa su nacimiento en torno a 1593. Esta declaración individualiza a Fernández III y a Fernández I, uno que no sabe firmar y otro que firma, unidos ambos en su amistad común con los Tolosa. El que firma lo hace con grafía semejante a la firma segura de Luis Fernández I estampada el 14 de abril de 1635 en la carta de pago de 800 reales cobrados por el terminar el lienzo inacabado de Eugenio Cajés para el Buen Retiro²⁸, lo que lo confirma como discípulo de Cajés y autor de los lienzos de Pastrana. Un dato sobre Fernández I que se desconocía hasta la fecha y que queda por investigar es su condición de pintor del rey que luce en algunos documentos, pues no se conoce ningún pintor del rey con ese nombre, si bien podría tratarse de un título de relumbrón a parir de la terminación del referido cuadro de Cajés.

Otro caso final, es el que nos descubre a un **Luis Fernández IV** “encarnador” o “dorador”, actuando en 1652 como tasador nombrado por los doradores Simón López y Pedro Martínez de Ledesma en la obra que habían hecho en el retablo de Nª Sª de las Maravillas de

Madrid, tasación para la que de parte del rey se nombró a Alonso Carbonel²⁹. Aunque el oficio de “encarnador” no esté reñido por completo con el de pintor, es evidente que los comparecientes en este documento son doradores y tratan de un caso de dorado y policromía de un retablo. También este documento presenta la peculiaridad de mostrarnos a Luis Fernández IV relacionado en 1652 con un trabajo de Simón López, quien a su vez era testigo en 1635 de la carta de pago otorgada por Luis Fernández I por la terminación del cuadro de Cajés para el Buen Retiro³⁰. Simón López es conocido por su intervención en otros trabajos de cierto prestigio, como los realizados en el túmulo de la “Reyna madre” –la reina Isabel de Borbón– que se hizo en la Capilla Real, y que cobró el 24 de septiembre de 1642³¹. Por el largo testamento que estando enfermo redactó el 13 de diciembre de 1637 sabemos que era pintor y natural de Coto de Cuelle (Orense); entre otras cosas y obras reconoció que estaba asociado con Miguel de Viveros, dorador y estofador, en la obra de “San Jerónimo de Espejar, ques (*sic*) del señor conde de Castrillo”³², es decir, el famoso monasterio de Santa María de Guijosa, perteneciente a la orden de San Jerónimo, en Espeja de San Marcelino (Soria).

Se da la circunstancia de que la intervención de Simón López en la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja, patronato de los condes de Castrillo, coincide cronológicamente con la de los pintores Pedro Núñez (del Valle) y Luis Fernández I, quienes confesaban el 6 de junio de 1637 haber recibido en virtud de una libranza del conde de Castrillo una primera paga de 2.000 reales a cuenta de los 8.000 en que habían concertado diez pinturas al óleo para los altares colaterales de la capilla mayor del monasterio³³, donde las desamortizaciones del siglo XIX infringieron un quebranto no mayor que el abandono y los robos posteriores. No se sabe mucho de las pinturas de estos retablos que estaban en el crucero de la iglesia que integrado en la capilla mayor era del patronato del conde de Castrillo. La lectura de un inventario de bienes de la iglesia monasterial fechado de 24 de enero de 1821, precisado por los detalles de otro de 4 de diciembre de 1835, permite suponer que los diez cuadros del encargo a Núñez del Valle y a Fernández I sirvieron para el ornato de los dos retablos colaterales, en los que los inventarios de desamortización sólo computan cuatro pinturas. El retablo del lado del evangelio tenía como titular un lienzo grande de *San Jerónimo* y se remataba con otro de *San José* en el ático, incluyendo en el banco la urna de las reliquias de San Marcelino. Por su parte, el retablo del lado de la epístola estaba dedicado a *Nuestra Señora con San Juan Bautista y Santa Catalina*, con otro pequeño de *Santa Teresa* en el ático, y las reliquias de San Diodoro en el banco³⁴.

Nada sabemos de los seis lienzos restantes. Aunque podría pensarse que fueron destinados al retablo mayor



Fig. 6. Gabriel Campuzano y Luis Fernández II. Retablo de la Inmaculada Concepción. 1634. Cebreros (Ávila), Iglesia parroquial.



Fig. 7. Luis Fernández II. Inmaculada Concepción. 1634. Cebreros (Ávila), Iglesia parroquial.

—que no se menciona el documento de pago de junio de 1637—, la probabilidad se esfuma ante el compromiso contraído el 6 de febrero del año anterior por Juan Bautista Maíno de pintar antes de San Juan del mismo año seis lienzos para el retablo mayor de Espeja, para lo cual el ensamblador le había proporcionado las medidas. Dicho retablo había sido trazado por Juan Bautista Crescenzi, mientras que Maino debía ejecutar seis lienzos en total: cuatro grandes de las cuatro fiestas de la Virgen, pensados para las calles laterales de los dos cuerpos del retablo (*Natividad* y *Anunciación* en el primer cuerpo; y *Visitación* y *Asunción* en el segundo), y dos menores de la *Recogida del maná en el desierto* y la *Historia de Melquisedec y Abraham* o, la *Última Cena*, para el banco³⁵. Los inventarios de desamortización identifican muy superficialmente en el conjunto cuatro “cuadros o medallas grandes, que representan varios misterios de nuestra Señora”, mientras que los dos restantes del banco no se mencionan. La fotografía del retablo en su capilla realizada en el primer tercio del siglo

XX (Soria, Archivo Histórico de Protocolos, Archivo Fotográfico Carrascosa) no permite precisar ni los temas ni el estilo de las pinturas³⁶. Maíno cumplió el contrato y cobró en distintos plazos la cantidad de 6.600 reales, por lo que los seis lienzos restantes de Núñez del Valle y de Fernández I irían a configurar otra decoración.

Revisión de la biografía de Luis Fernández I

Así las cosas, lo que sabemos de **Luis Fernández I**, autor de los lienzos de Pastrana y del Consejo de Estado de Madrid, a quien ahora atribuimos el dibujo de *Adán y Eva* de 1626 (Madrid, colección particular), deriva de la historiografía antigua, no siempre precisa, de las obras conservadas y de nuevos documentos publicados después de 1969 que reclaman ser incorporados a su biografía. La revisión de lo antiguo y el análisis de lo nuevo ha tenido en cuenta el estudio de la grafía de las firmas de los diversos Luis Fernández.

Según hizo constar Mazón de la Torre³⁷ y precisó Fernández García³⁸, es muy probable que los documentos de carácter sacramental y familiar conservados en el archivo parroquial de San Sebastián de Madrid se refieran a Luis Fernández I, quien contrajo matrimonio con María de Morales el 2 de diciembre de 1612. Vivían entonces en la calle del Pozo, aunque más adelante la familia residió en otras calles cercanas de la misma demarcación parroquial como las del Olmo, Lavapiés, Calvario y Ministriles. Según Fernández García, entre 1613 y 1640 el matrimonio bautizó en la parroquia a nueve hijos: Eugenia (1613), María (1618), Luis (8 de marzo de 1621), Gertrudis (1624), Lucas (1626), Paula (1629), Leocadia (1633), Diego (1635) y Agustín (1640). Como se ve el tercer vástago también se llamó Luis y fue apadrinado por el pintor Ginés Carbonel³⁹, hermano del arquitecto Alonso Carbonel.

El año aproximado del nacimiento de Luis Fernández I se deduce de sus propias declaraciones, que rectifican ligeramente la hipótesis de que habría nacido hacia 1594 sugerida por Palomino, al haber muerto según el biógrafo en 1654 de menos de sesenta años⁴⁰. Pero de las declaraciones del pintor en diciembre de 1625 como testigo de Angelo Nardi en los pleitos contra Lorenzo de Aguilera –hijo del pintor Marcos de Aguilera y cuñado del propio Nardi–, en las que el propio Fernández I se identifica viviendo en la calle del Olmo y declara tener treinta y tres años “poco más o menos”, se deduce que había nacido en 1592⁴¹. Por razón de su residencia en la calle del Olmo, Mazón de la Torre identificó al Luis Fernández, parroquiano de San Sebastián de Madrid, con el pintor Fernández I, que Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez habían reconocido en el que en 1625 testificó a favor de Angelo Nardi, en el que también comparecieron Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Francisco López y otros pintores de menor resonancia⁴².

En una segunda comparecencia judicial celebrada en 1658 a favor del hijo de Francisco de Tolosa, Fernández I declaró tener sesenta y cinco años de edad, que nos retrotraen al año de 1593 como el de su nacimiento⁴³. Las fechas orientativas de 1592 y 1593 son perfectamente compatibles en función del mes preciso de nacimiento del pintor, que desconocemos, y de los días concretos de cada una de las declaraciones. Así pues, nacido entre 1592 y 1593, Fernández I había contraído matrimonio a la edad aproximada de veinte años, precocidad con la que se entiende mejor que su mujer, María de Morales, se mantuviera fértil durante más de treinta años.

No hay certeza sobre el momento en que falleció Luis Fernández I, aunque documentalmente se sabe que aún vivía en 1664 y que quien probablemente fuera su viuda falleció en 1675⁴⁴. La fecha da la razón a Díaz del Valle, de cuyo manuscrito parece deducirse que el pintor seguía vivo en 1657⁴⁵, mientras que Palomino lo daba muerto

hacia 1654⁴⁶. Ceán Bermúdez siguió la cronología de Palomino⁴⁷. Sin embargo, existen numerosos documentos que demuestran que Fernández I vivió al menos hasta mayo de 1664. Así, el 30 de noviembre de 1656 otorgaba carta de pago por valor de 1.334 reales a favor del cerero Roque de Valdovinos⁴⁸. El 1º de mayo de 1658 firmaba en la declaración hecha a favor del hijo de Francisco de Tolosa para determinar la muerte de su hermana y sus derechos legítimos tanto a su herencia como a la de su padre⁴⁹. El 18 de julio de 1658 acompañaba a la viuda doña Ana de Lanchares, hermana del pintor Antonio de Lanchares, como testamentarios que eran de doña Manuela del Castillo, para dar poder para un pleito contra Juan Doz para que cumpliera con la terminación de una casa en la calle del Olivo⁵⁰.

El 19 de agosto de 1663 tasaba las pinturas de la testamentaría de don Julián de Palomares⁵¹ y a lo largo de los días 22, 23 y 24 de mayo del año siguiente las de la testamentaría de don José de Strata, marqués de Robredo, hermano de doña Manuela de Strata y Spínola, marquesa de Fuente del Saucó⁵², firmando todos los documentos.

Antes de que todos estos datos fueran desvelados, Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez estimaron muy certeramente que los documentos conocidos hasta el momento de escribir sobre el pintor correspondían a Luis Fernández I. A la vista de los nuevos hallazgos, la mayor parte de los cuales se refieren igualmente a Fernández I, resulta inquietante no tanto la calidad de su pintura, como el profundo desconocimiento de una producción pictórica que se prolongó durante más de tres décadas, realizada por un pintor que se autodenomina “pintor de su majestad” y que se relacionó ampliamente con sus maestros (Eugenio Cajés, Angelo Nardi o Vicente Carducho) y con otros pintores coetáneos, como Antonio Puga (1602-1648), con quien trabajó en la terminación de los lienzos de Cajés para el Salón de Reinos del Buen Retiro (1635); Pedro Núñez del Valle, con quien trabajó en los retablos colaterales de San Jerónimo de Espeja (1637); Francisco de Tolosa; Baltasar Fernández, Roque Díaz o Mateo Gallardo (c. 1660-1667), con quienes participa en los compromisos de los pintores en las procesiones del Viernes Santo de Madrid (1630), mientras que con Gallardo trabajó además en el retablo de la catedral de Plasencia (1652)⁵³.

El 18 de agosto de 1617, a propuesta de la viuda María Ruiz Velázquez y del archero Nicolás du Prié, Luis Fernández I fue nombrado para tasar las pinturas que habían quedado a la muerte del archero de corps Miguel Juan, quien había estado casado con la primera⁵⁴. Se trata del primer dato conocido sobre Fernández I desempeñando un trabajo relacionado con su profesión de pintor. Aproximadamente desde 1618 conocía al pintor Francisco de Tolosa, según declaró cuarenta años más

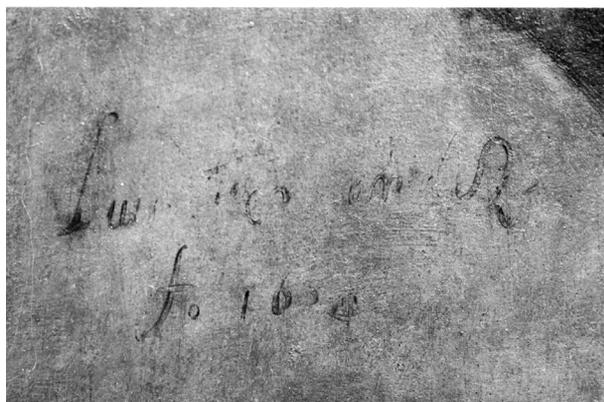


Fig. 8. Luis Fernández II. *Inmaculada Concepción*: detalle de la firma y fecha. 1634. Cebreros (Ávila), Iglesia parroquial.

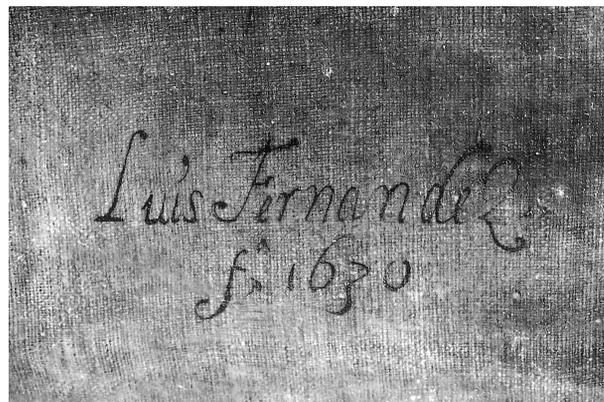


Fig. 9. Luis Fernández I. Firmas en varios documentos notariales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

tarde. También la amistad con Antonio Lanchares (hacia 1586-1630), el malogrado discípulo de Eugenio Cajés, debió de ser antigua y familiar, de modo que muchos años después de su muerte sería testamentario de su viuda, teniendo que intervenir en algunos asuntos de la herencia: así, el 18 de julio de 1658 doña Ana de Lanchares, viuda, y Luis Fernández, pintor, testamentarios ambos de doña Manuela del Castillo, que había enviudado en dos ocasiones, la primera de Antonio Lanchares, daban poder a procuradores para un pleito contra Juan Doz sobre el cumplimiento del remate de una casa de la calle del Olivo que doña Manuela había heredado de su padres Diego del Castillo y Ana García⁵⁵.

En abril de 1625 Fernández contrató, junto con el escultor Antonio de Herrera y los pintores Angelo Nardi, Francisco Granelo, Francisco Esteban y Martín de Ortega, la obra del antiguo retablo mayor y custodia de San Pedro de Vallecas⁵⁶, aunque el 4 de mayo del 1625 traspasó sus derechos a Antonio de Herrera⁵⁷.

El 18 de abril de 1629 se concertó con Juan Muñoz, criado de S. M. para hacer un altar en un nicho en la capilla nueva de Santa Cruz de Madrid, destinado a ser entierro suyo y de su familia, pintando al óleo las imágenes de *Nuestra Señora de la Encarnación* como titular, acompañada a los lados por otras de *San Juan Bautista* y *Santa Paula*, dos figuras de *San Antonio de Padua* y *San Francisco de Asís* en los “recuadretes” de la custodia, y la *Venida del Espíritu Santo* en el segundo cuerpo, todas pintadas con colores finos como “carmín de Florencia y todos los trapos azules pintados de ultramar”⁵⁸. Precisamente es en la iglesia de Santa Cruz de Madrid donde Palomino sitúa en una capilla “junto a la puerta de la sacristía, cerrada con una reja, que toda está pintada de su mano; donde hay muy excelentes cuadros de historia a el óleo de la vida de la Virgen; todo enlazado con muy buenos adornos, tarjetas, y oro, según el estilo

de aquel tiempo”⁵⁹. No parece que se trate del mismo encargo, pues a los lienzos parecer que se añaden otras decoraciones murales con “adornos, tarjetas y oro”, a no ser que el contrato de los lienzos del retablo fuera posteriormente ampliado.

El 24 de enero de 1627 hacía de testamentario de doña María de Escobar, casada con el escribano Diego Martínez, que vivía en la calle del Olmo⁶⁰, la misma en la que vivía el pintor.

Para estas fechas Fernández I era un pintor perfectamente integrado en el medio social y profesional de la Corte, como lo demuestra su testimonio de 1625 en favor de Angelo Nardi⁶¹ o su obligación del 13 de abril de 1630, colegiada (“por si y en nombre de los demás de su gremio”) con otros pintores del momento como Mateo Gallardo, Baltasar Fernández o Roque Díaz para sacar en procesión el paso de la cofradía de los Siete Dolores en la procesión del Viernes Santo⁶².

Fernández I parece haber alcanzado la madurez y el éxito profesional por estos años, especialmente en la década de 1630. Dejando de lado la atribución del dibujo de *Adán y Eva* (Madrid, colección privada), de 1626, en 1630 están firmados los dos lienzos de *San Joaquín* y *Santa Ana* de la colegiata de Pastrana y en 1632 el de *San Lorenzo* del Consejo de Estado de Madrid (deposito del Museo Nacional del Prado). Entre trabajos propios y posibles colaboraciones en el seno del taller de Eugenio Cajés (1574 – 1634), la muerte de éste le brindó la oportunidad de intervenir en la terminación de uno de los dos cuadros que le habían correspondido de la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro: *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadreita* (destruido) y *La recuperación de Puerto Rico* (Madrid, Museo Nacional del Prado). En la terminación de los dos cuadros intervinieron Luis Fernández I, que cobró por su trabajo 800 reales, según

el recibo otorgado el 14 de abril de 1635, y Antonio Puga, quien percibió 200 reales, un libro y una piedra de moler valorados en 36 reales, y el resto a tasación⁶³. Más difícil es saber en cuál de los cuadros intervino cada uno de los pintores, si bien, considerando que el lienzo conservado de *La recuperación de Puerto Rico* no está firmado, es probable que en él interviniera Fernández I, especialmente en las figuras, mientras que en el de *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadreita*, que estaba firmado por Cajés, intervendría Puga, especialmente en la terminación de los fondos de paisaje⁶⁴.

Este encargo y otras circunstancias pudieron contribuir a franquear el paso de Fernández I a ciertos encargos promovidos por personajes cercanos a la Corte. Cómo se vio más arriba, Juan Bautista Maino –uno de los participantes en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro– contrató los lienzos del retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Guijosa en Espeja (Soria) y al año siguiente fueron Pedro Núñez del Valle y el mismo Luis Fernández I quienes contrataron los lienzos de los retablos colaterales del mismo, encargo promovido por su patrono, don García de Avellaneda y Haro (c. 1588 – Madrid, 1670), II conde de Castrillo. El 5 de junio de 1637 el conde libró a favor de los pintores la cantidad de 2.000 reales, de la que dieron carta de pago al día siguiente. Sabemos por el documento que se trataba de la primera paga de la cantidad de 8.000 reales en que se había concertado la pintura de diez lienzos que, aunque el documento dice explícitamente que eran para los retablos colaterales⁶⁵, por la estructura de la decoración del presbiterio y del crucero de la iglesia también debió comprenderse en ese número otros lienzos destinados a otros fines que nos son desconocidos. La construcción de los retablos de la capilla y crucero del monasterio de Espeja se extendió entre 1634 y 1637, y contó con la participación de muchos artistas que por aquellos años trabajaban en las obras del palacio del Buen Retiro, empezando por las trazas de Juan Bautista Crescenzi para el retablo mayor⁶⁶, las esculturas de Jorge Capitán, el dorado y la policromía de Simón López y Miguel de Viveros, y los lienzos de Maino, Núñez del Valle y Fernández I⁶⁷.

Con la Corte misma se relaciona la tasación de las pinturas del relicario de la Capilla Real en el Alcázar en 1640. Las bóvedas de sus dos estancias habían sido pintadas, la primera por Félix Castelo y Jusepe Leonardo, y la segunda sólo por Castelo, colaborando en trabajos de dorado y detalles Francisco Camilo y Julio César Semin. Más tarde, Angelo Nardi vino a concluir lo que Jusepe Leonardo había dejado inacabado. La tasación de la obra fue encomendada a Alonso Cano, que actuó por parte del rey, y a Luis Fernández I, que lo hizo de la de los pintores⁶⁸.

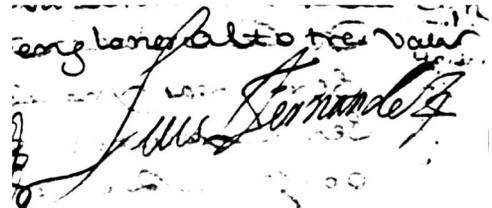
Desde entonces, las noticias sobre Fernández son escasas, interrumpiéndose acaso en 1652 si se pudiera constatar que es él quien participó con Mateo Gallardo y Simón López en el dorado del retablo mayor de la catedral de Plasencia⁶⁹, un marco imponente para las esculturas de Gregorio Fernández y pinturas del propio Gallardo, de Carreño de Miranda y de Francisco Rizi. Y, de serlo, ¿supondría esto que se había pasado a trabajar el dorado y la policromía de retablos? ¿Qué su estilo había quedado anticuado, no menos que el de Gallardo frente al de los jóvenes maestros Rizi y Carreño de Miranda? No hay manera de saberlo y el hecho de que en 1630 estuviera en contacto con Gallardo en los temas de la cofradía de los Siete Dolores y de los pasos de las procesiones del Viernes Santos no lo garantiza absolutamente.

En un contexto documental cada vez más discontinuo, Fernández I resurge el 1º de mayo de 1658 como “pintor de Su Magestad y vecino desta Villa, que vive en la calle Real de Lavapiés, en casas de Martín Cano” haciendo de testigo de los herederos de Francisco de Tolosa⁷⁰, pintor que había fallecido el 2 de enero de 1657⁷¹. El 24 de abril de 1659 fray Roque de Velasco, procurador del hospital de Antón Martín, declaraba haber recibido de Diego de Contreras, administrador de unas casas en la calle de las Huertas que fueron de Francisco de Tolosa, 30 ducados por cuenta de lo que debía de año y medio cumplido en Navidad de 1658 de los réditos de un censo que el hospital tenía sobre dichas casas⁷². La condición de Fernández I como pintor de Su Magestad era un dato desconocido hasta la fecha que quizá no tenga más fundamento que haber intervenido en la terminación de los cuadros de Cajés para el Salón de Reinos del Buen Retiro (1635).

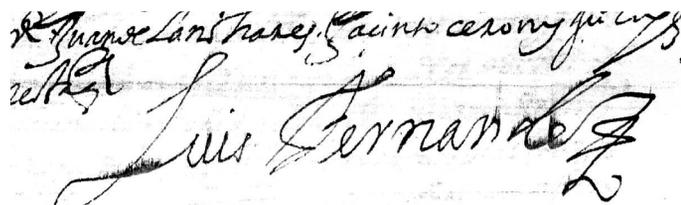
En este mismo círculo de trato amistoso con los pintores de su generación parece inscribirse otro documento del 18 de julio de 1658, por el que doña Ana de Lanchares, viuda, y Luis Fernández, pintor, testamentarios ambos de doña Manuela del Castillo, daban poder a procuradores para un pleito contra Juan Doz, peinero, sobre que cumpliera el remate que en él se hizo de la casa de la calle del Olivo, que doña Manuela había heredado de su padres Diego del Castillo y Ana García⁷³. Manuela del Castillo había enviudado en dos ocasiones, primero del pintor Antonio de Lanchares (hacia 1586-1630), el malogrado discípulo de Eugenio Cajés, y después de Antonio Jiménez Vita. Había hecho testamento el 8 de abril de 1657, declarando en él no recordar tener deudas y mandando pagar cuatro reales a cualquiera que reclamara alguna, independientemente de lo que con papeles pudiera demostrar que se le debía. Dejó por testamentarios a Ana de Lanchares, “mi hermana”, o más bien su cuñada, hermana de Antonio de Lanchares, y al pintor Luis Fernández⁷⁴, lo que demuestra igualmente



1617



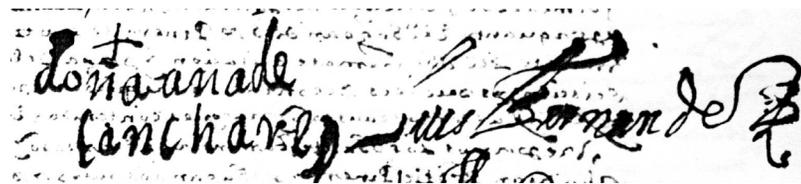
1629 AHPM



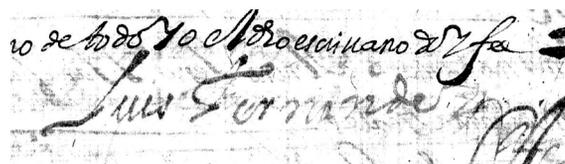
1635 AHPM_Retiro Cajés



1637_Espeja



1658 (AHPM, pr. 8788, fol. 87v)



1664 (AHPM, pr. 10476, fols. 57-59v)

Fig. 10. Luis Fernández I. Firmas en varios documentos notariales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

una antigua amistad entroncada en el círculo de Eugenio Cajés.

Los últimos datos conocidos del pintor se refieren a trabajos de tasación de pinturas. El 19 de agosto de 1663 Fernández I tasaba las pinturas de don Julián de Palomares⁷⁵.

Agulló y Cobo identificó a nuestro Luis Fernández con el pintor que en 1664 procedió a tasar los cuadros de doña Manuela Strata y Spínola, marquesa de Fuente del Saucó⁷⁶. El documento está firmado por el pintor en dos ocasiones: una, al aceptar el nombramiento como tasador y, otra, tras realizar la tasación, y en ambas mantiene su firma y su caligrafía habituales a pesar del cambio de pluma y de la calidad de la tinta. Lo sorprendente es que el pintor declaró al final de la tasación tener unos sesenta y cinco años poco más o menos⁷⁷, lo que llevaría su fecha de nacimiento hasta 1599. Puesto que las firmas son coherentes con otras de Fernández I, habrá que pen-

sar que el pintor erró al recordar su edad. De otro modo, difícilmente podría ser quien contrajo matrimonio en 1612 con María de Morales, pues sólo tendría unos trece o catorce años. Aunque la fecha se ajustaría bien al Luis Fernández III, que capituló matrimonio en Madrid el 2 de julio de 1625 con Juana de Soto, hija del cordonero Baltasar de Soto y de su mujer Juana de Roa, hay que recordar que no sabía firmar⁷⁸.

En el inventario *post mortem* de don Luis de Cerdeño y Monzón, caballero de Santiago y miembro de varios consejos reales, realizado por el pintor Manuel de Castro en 1699, se señala con precisión una pintura de “Santo Domingo Soriano, original de Luis Fernández, de vara y cuarta de alto por vara y media de ancho”⁷⁹. La frecuencia del tema iconográfico dominicano y su abundante cultivo por Juan Bautista Maino, fraile dominicano relacionado con Fernández I, no garantiza la personalidad del autor del lienzo.

NOTAS

- ¹ Mide 314 x 209 mm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “L. fer. 1626”.
- ² Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo II, p. 88. Sobre las dificultades de que fuera maestro de Herrera, véase Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla, 1978, pp. 17 y ss.
- ³ Tomando como referencia básica el libro de Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Two. Madrid School, 1600 to 1650*. Londres, 1977 y las obras básicas que sobre el dibujo español han sido publicadas posteriormente.
- ⁴ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo I/ vol. I*. Barcelona, 1996, pp. 94-118.
- ⁵ Fray Juan INTERIÁN DE AYALA, *El Pintor Cristiano y erudito*. Madrid, edic. 1782, tomo I, libro I, capítulo V, 2.
- ⁶ Diego ANGULO - Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid, 1600-1650*. Londres, Harvey Miller, 1977, p. 67, núm. 383, lámina XCVI.
- ⁷ Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela Madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pp. 266-270.
- ⁸ Manuel GÓMEZ MORENO. *Catálogo Monumental de Ávila*. Edición revisada y preparada por Áurea DE LA MORENA y M^a Teresa PÉREZ HIGUERA. Ávila, 1983, tomo I, p. 429.
- ⁹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Pintura madrileña del siglo XVII: “addenda”, en *Archivo Español de Arte*, XLIV, n^o 19, (1976), p. 314. Id., Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 97.
- ¹⁰ Véase la biografía en J. URREA. *Pintores del reinado de Felipe III*. Catálogo de la exposición itinerante, Museo del Prado, 1993-1994, p. 126.
- ¹¹ Fernando COLLAR DE CÁCERES, “Miscelánea Inmaculadista (Algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas)”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV (Valladolid, 1998), p. 375.
- ¹² Francisco VÁZQUEZ GARCÍA, “La iglesia parroquial de Cebreros y sus retablos”, en *Cuadernos abulenses*, n^o 30 (2001), pp. 254 y ss.
- ¹³ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 870.
- ¹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, tomo IV, p. 189, confundiendo al grabador de las estampas (Louis Ferdinand) con el pintor Luis Fernández y a éste con el pintor y grabador español del siglo XVII Francisco Fernández.
- ¹⁵ María Luisa CATURLA, *Un pintor gallego en la corte de Felipe IV. Antonio Puga*, Santiago de Compostela, *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo VI, 1952, p. 11.
- ¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1976, p. 311, fig. 23. Atribución puesta en entredicho por Collar de Cáceres, quien la pone en relación con la firmada por Francisco López (Sigüenza, Museo Diocesano).
- ¹⁷ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984, pp. 76-77 y 218. La atribuida por Pérez Sánchez (Madrid, colección particular) me parece más cercana a los modelos de Vicente Carducho que a los de Luis Fernández, ya sean éstos de creación propia o de asimilación de los de Cajés. La de San Millán de la Cogolla se relaciona con Carducho en el modelo del diablo a los pies de la Virgen y en el gesto de las manos, pero el rostro de la Virgen, adulto y sereno, responde a otros ideales.
- ¹⁸ VÁZQUEZ GARCÍA, *op. cit.*, 2001, pp. 254 y ss.
- ¹⁹ ANGULO IÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 369 y láminas 203 y 204. Estos autores consideran pinturas como cuatro pinturas independientes las dos tablas que representan conjuntamente a *San Antonio de Padua* y *Santa Catalina de Alejandría* y el *Martirio de Santa Águeda* y *San Martín partiendo la capa*.
- ²⁰ GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, edición revisada... 1983, tomo I, p. 429.
- ²¹ Agradezco a María Suárez Inclán la fotografía tomada tras los trabajos de restauración de los lienzos que muestra con toda claridad el desgaste de la firma en los puntos señalados.
- ²² COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, 1998, p. 375.
- ²³ ANGULO IÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 266.

- ²⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 97.
- ²⁵ Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, 1995, p. 156.
- ²⁶ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la pintura española. I*^o. Madrid, 1994, pp. 37-38. Este Francisco de Tolosa, vivía en la calle de las Huertas en casas propias, consta como la persona que el 28 de marzo de 1635 enterró en la capilla de los Terceros de San Francisco a Gabriela de Chaves, mujer de Antonio Rizi y madre de fray Juan y de Francisco Rizi (cfr. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 102), según los libros de Entierros de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Juan Bautista García acaso fue hijo de otro Juan Bautista García, casado con María Gutiérrez, que vivía en la calle de las Huertas y murió en 1617, siendo enterrado en San Sebastián el 14 de junio (cfr. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 90).
- ²⁷ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ²⁸ Archivo Histórico de Protocolos de Protocolos (AHP) de Madrid. Protocolo 6363, fol. 187-187^v. Uno de los testigos fue el pintor Simón López. Citado por CATURLA, *op. cit.*, pp. 352-353.
- ²⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, legajo 4740 (18 de marzo de 1653); y AHP Madrid, 24.878, fol. 723 (4 de noviembre de 1655), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 98. Otros documentos complementarios en el AHN de Madrid. Consejos, legajo 4.740, son un Memorial de la tasación de un trozo del retablo de las Maravillas. 18 de marzo de 1653. El 11 de noviembre de 1642 Felipe IV había dado orden en Zaragoza para la construcción del retablo, orden que remitió a Madrid junto con la traza y un memorial de Alonso Carbonel. La obra se concertó con Pedro de la Torre “por ser la persona de quien V. M. tiene más satisfacción en este Arte” y debía quedar acabado en dos años. El 5 de diciembre de 1643 Carbonel informaba desde Zaragoza sobre el retablo, que ya estaba en construcción desde noviembre de 1643. Las obras y los pagos se prolongaron en el tiempo y Pedro de la Torre aún percibía en 1650 algunos pagos por su construcción (véase Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*. Madrid, 2007, p. 259). El retablo venía dorándose desde 1650.
- ³⁰ Véase nota 26.
- ³¹ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981, p. 128.
- ³² Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pp. 84-87.
- ³³ AHP Madrid. Protocolo 6190, fol. 50. Noticia facilitada por Juan Luis Blanco Mozo. Sobre el conde de Castrillo, don García de Avellaneda y Haro (Córdoba, 1588 - Madrid, 1670), véase el artículo de Belén BARTOLOMÉ, “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XV, 1994, pp. 15-28.
- ³⁴ El retablo mayor parece que permaneció en su lugar durante el primer tercio del siglo XX, pero los sepulcros de los Avellaneda fueron desmontados y trasladados al Museo Nacional de Escultura de Valladolid hacia 1932, y algunas pinturas de la iglesia fueron objeto de varios robos. Parte de estos cuadros (*Descendimiento, Santo Sepulcro, Caridad* y otros pasajes bíblicos), alguno atribuido al Greco, fueron objeto de varios robos en 1904 y 1912 (cfr. ZAMORA LUCAS, *op. cit.*, 1956, p. 38).
- ³⁵ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre Juan Bautista Maíno”, en *Archivo Español de Arte*, n^o 278, LXX (1997), pp. 113-125, citado en páginas 117-119.
- ³⁶ Los inventarios, conservados en el archivo de la Secretaría de Cámara del Obispado de El Burgo de Osma, fueron publicados por Florentino ZAMORA LUCAS, “La desamortización en la Provincia de Soria. El monasterio de Espeja desaparecido en nuestros días”, en *Revista Celtiberia*, n^o 11, 1956, pp. 19-39. La fotografía del retablo mayor la reproduce José Vicente de FRÍAS BALSÁ, “Mecenazgo de D. Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, en el monasterio de San Jerónimo de Guijosa”, en *Revista de Soria*, 2002, n^o 32, pp. 65-70. Sobre el monasterio de Espeja, véase también el trabajo de M^o Pía SENENT DÍEZ, “El monasterio jerónimo de Santa María de Guijosa en Espeja de San Marcelino: un ejemplo de pérdida de patrimonio histórico en la provincia de Soria”, en *La traducción monacal. Valor y función de las traducciones de los religiosos a través de la Historia*. Coloquio Internacional, Convento de la Merced, Soria, 7-10 de noviembre de 2001. Edición en CD, Diputación de Soria, 2002. Consultado el 6 de octubre de 2008 en <http://usuarios.lycos.es/guijosa/convento/2.pdf>.
- ³⁷ María A. MAZÓN DE LA TORRE, “Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, XLIV (1971), pp. 422-423, quien publicó cinco partidas de bautismo de hijos de Fernández: Luis (1621), Gertrudis (1624), Lucas (1626), Paula (1629) y Diego (1635).
- ³⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 156, da noticias más completas, con fecha precisa del matrimonio del pintor y el bautismo de nueve hijos.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 143: sobre la familia de Ginés Carbonel, parroquiano de la misma iglesia y vecindado como Fernández en las calles del Olmo y del Calvario.
- ⁴⁰ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 870.
- ⁴¹ Los pleitos fueron dados a conocer por José SIMÓN DÍAZ, “Pleitos de Angelo Nardi”, en *Archivo Español de Arte*, n^o 79, 1947, pp. 250-253, quien sin embargo pasó por alto los detalles de la edad de Fernández, así como otros muchos sobre los declarantes y su presencia como aprendices o como oficiales en diversos talleres de la época. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos, 29.652, n^o 2, fols. 55-56 para la declaración de Fernández.
- ⁴² ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 267. El documento del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN Madrid, Consejos, 29.652, n^o 2, fols. 55-56 para la declaración de Fernández) contiene numerosos datos pasados por alto por José SIMÓN DÍAZ, “Pleitos de Angelo Nardi”, en *Archivo Español de Arte*, n^o 78, 1947, pp. 250-253, siendo especialmente interesantes las declaraciones de edad de los comparecientes, así como sus filiaciones profesionales respecto a los pintores más destacados del momento. Testigos presentados por Nardi fueron los pintores Juan Martínez, “criado de Nardi, que vive en casa de su amo”, de veinticuatro años más o menos y sabe firmar; Gabriel Felipe, de treinta y ocho años, que vivía en casas propias de la calle Huertas y firma; Alonso de Guzmán, aprendiz de Nardi, de veinticuatro años, y no firma; Francisco López, que vivía en la plazuela de Antón Martín, de treinta y dos años y firma; Juan Martínez, que vivía en la calle de Santa Catalina en casas de “Antonio Riche” (Antonio Rizi), fue oficial de Nardi durante un año y firma; David de Medevilla, de veinticuatro años, aprendiz que fue de Nardi durante cuatro meses, oficial de Antonio Lanchares y sabe firmar; Antonio de Rueda, aprendiz de Nardi, de diecinueve años y firma; Francisco Jiménez de Guevara, de veintidós años, que trabajaba en casa de Francisco López y firma; Eugenio Cajés y Vicente Carducho
- ⁴³ *Vid. supra*, nota 23.
- ⁴⁴ No ha dado resultado la búsqueda de una partida de defunción de Luis Fernández I en los libros de la parroquia de San Sebastián. Respecto a su mujer, María de Morales, descartadas otras varias del mismo nombre y con lazos familiares distintos a los de Luis Fernández, probablemente sea la viuda que falleció el 1^o de marzo de 1675. Vivía en la calle Cedaceros, en casas de Juan Cuerdo y el 15 de enero anterior había hecho una declaración de pobre ante Juan José Guerrero de Bargas, pidiendo a don Diego Fernández Maroto y a sus hijas doña Gertrudis y doña Paula que la enteraran de limosna. Aunque los datos de la partida (*Archivo Parroquial de San Sebastián*. Madrid: *Libro de Difuntos n^o 13*, fol. 621^v) no tienen toda la precisión que deseáramos, se da la coincidencia de que dos de las hijas de Luis Fernández y de María de Morales se llamaron Gertrudis y Paula, bautizadas en San Sebastián en 1624 y 1629 respectivamente (cfr. FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 156).

- ⁴⁵ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1923-1941 (5 vols), II, p. 371.
- ⁴⁶ PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 870.
- ⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, vol. II, p. 89.
- ⁴⁸ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 82.
- ⁴⁹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 38.
- ⁵⁰ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la Historia de la Pintura Española. III*. Madrid, 2006, p. 117.
- ⁵¹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ⁵² *Ibidem*, pp. 39-40.
- ⁵³ (José BENAVIDES), “Nota que facilita D. José Benavides, chantre de la catedral de Plasencia, a los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de enero de 1905”, en *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, XIII, 1905, p. 41.
- ⁵⁴ MARQUÉS DE SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 227-228. No figura ningún Miguel Juan en la relación publicada por Federico NAVARRO, Conrado MORTERERO y Gonzalo PORRAS: *La nobleza en las armas. Noble Guardia de Arqueros de Corps*. Madrid, 1995. Sin embargo, en fechas algo posteriores aparece un Juan Miquiensiens o Michielsens, de Malinas, con partida de bautismo en la iglesia de San Romualdo de Malinas el 14 de octubre de 1637 (*op. cit.*, p. 122), de quien no es posible establecer parentesco seguro con el tal Juan Miguel, a no ser que se trate de Juan Miguelsens padre de un Miguel Michielsens o Miguelsens (Ofalitz, Luxemburgo – Madrid, 1684) (*op. cit.*, pp. 122-123).
- ⁵⁵ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 2006, p. 117 para el poder y pp. 153-155 para el testamento de doña Manuela del Castillo. Manuela del Castillo había envidiado en dos ocasiones: primero del pintor Antonio de Lanchares y después de Antonio Jiménez Vita. Había hecho testamento el 8 de abril de 1657, declarando no recordar tener deudas y mandando pagar cuatro reales a cualquiera que reclamara alguna, con independencia de lo que con papeles pudiera demostrar que se le debía. Dejó por testamentarios a Ana de Lanchares, “mi hermana”, o más bien su cuñada, hermana de Antonio de Lanchares, y al pintor Luis Fernández.
- ⁵⁶ Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, p. 326.
- ⁵⁷ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Noticias sobre el escultor Juan Sánchez Barba”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 1, 1989, p. 205. El documento se conserva en el AHP Madrid, Cistóbal de Herrera, protocolo 4858, fol. 897.
- ⁵⁸ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1978, pp. 67-68. Debía darlos acabados para el mes de diciembre y cobrar por el trabajo 3.000 reales. El cliente era sobrino de Ana González del Campo, viuda del dorador Lucas de Velasco, quien en su testamento de 1656 hace unas mandas a las hijas de Juan Muñoz (*cf.* AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1978, p. 175). A su vez, Lucas de Velasco hizo testamento el 12 de marzo de 1650.
- ⁵⁹ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 870.
- ⁶⁰ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 82.
- ⁶¹ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.* 1947, pp. 250-253. El documento en el AHN de Madrid. Consejos, 29.652.
- ⁶² Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia. Nuevos datos para a historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura”, en *Archivo Español de Arte*, nº 57, 1944, p. 96.
- ⁶³ CATURLA, *op. cit.*, 1952, p. 11. ANGULO IÑIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, pp. 253-255, nº 193.
- ⁶⁴ Véase un estado de la cuestión en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 144-145. Magdalena de LAPUERTA MONTOYA, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La casa Real de El Pardo*. Madrid, 2002, p. 314.
- ⁶⁵ AHP Madrid. Protocolo 6192, f. 50. Expreso mi agradecimiento a Juan Luis Blanco Mozo por la generosa cesión de este documento y de otros, algunos incluidos en la versión original de su tesis doctoral sobre el arquitecto Alonso Carbonel, pero no en la versión publicada de la misma, *Alonso Carbonel (1583 – 1660), arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. Los pagos del retablo mayor del monasterio de Espeja y los de las pinturas fueron realizados por el receptor general del Consejo de Indias, Diego de Vergara y Gaviria, en nombre del conde de Castrillo. Sobre ellos, véase BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, p. 255 y notas 4, 5, 6 y 7.
- ⁶⁶ Según una pista antigua, el retablo de Espeja fue desmontado y trasladado a otro lugar. La comprobación de la pista que lo situaba en la iglesia del desierto carmelitano de Las Batuecas (Salamanca) no dio resultados, aunque en la referida iglesia se encuentra otro retablo de procedencia foránea, pero de estilo barroco y fechable hacia 1720-1730.
- ⁶⁷ BARTOLOMÉ, *op. cit.*, 1994, pp. 17-18. BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, pp. 255-256.
- ⁶⁸ MAZON DE LA TORRE, *op. cit.*, pp. 287-288. BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2007, p. 211. En el original de la tesis doctoral (Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid), 2003, p. 255. El dato procede del Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP Madrid), El Pardo, Cº 9400 (1º de diciembre de 1640).
- ⁶⁹ ANGULO IÑIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 268.
- ⁷⁰ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 38.
- ⁷¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 194: noticias sacramentales de Tolosa, su mujer Lorenza Gómez y sus hijos.
- ⁷² AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 120.
- ⁷³ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 2006, p. 117.
- ⁷⁴ *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 153-155.
- ⁷⁵ *Ibidem*, *op. cit.*, 1994, pp. 38-39.
- ⁷⁶ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, pp. 39-40.
- ⁷⁷ Agulló olvidó este importante dato.
- ⁷⁸ *Ibidem*, *op. cit.*, 1994, pp. 37-38. Agulló y Cobo separa en dos personalidades al Luis Fernández que se casa en 1625 y al Luis Fernández que informa y tasa en 1658 y 1663. Pero es evidente que los personajes que transitan por las escrituras son los mismos. Este Francisco de Tolosa, pintor que vivía en la calle de las Huertas en casas propias, consta como la persona que el 28 de marzo de 1635 enterró en la capilla de los Terceros de San Francisco a Gabriela de Chaves, mujer de Antonio Rizzi y madre de fray Juan y de Francisco Rizzi (AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1994, p. 102), según los libros de Entierros de la parroquia de Santa Cruz de Madrid.
- ⁷⁹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 58.