

Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña del siglo XVII.

A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

La especialización de los pintores madrileños del siglo XVII, la organización de sus talleres y la complejidad de ciertos encargos propició la colaboración entre maestros, oficiales y discípulos, así como entre pintores independientes. El objetivo de este artículo es analizar una serie de pinturas de Bartolomé Pérez de la Dehesa (Madrid, c.1634-1698) que no han tenido la repercusión que merecen entre los historiadores de la pintura española y en especial entre los que con mayor dedicación se han ocupado de los géneros de la naturaleza muerta y de la pintura de flores. Se trata de los seis lienzos de la vida de la Virgen que se encuentran en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos), realizados hacia 1683-1684. A través de ellos se aborda la personalidad de Pérez como pintor y se revisan algunas guirnaldas con figuras al modo de las composiciones de Jan Brueghel de Velours, Daniel Seghers y Mario Nuzzi para plantear algunos casos y ejemplos de colaboración de Pérez y de otros pintores contemporáneos.

ABSTRACT

The specialty of the madrilian painters of the XVII century, the organization of their workshops and the complexity of certain of their jobs, started the cooperation between masters, painters and pupils, as well as independent painters. The objective of this article is to analyze a series of paintings of the main Altar in the church of Santa Maria de Gumiel del Mercado (Burgos), which were done around 1683-1684. Through them we will see Pérez's personality as a painter as well as go in depth of some of the garlands that have some resemblance with paintings from Jan Brueghel de Velours, Daniel Seghers and Mario Nuzzi, this so we can prove the point we stated earlier in regards with the collaboration of "Maestros", Pérez to be more precise, with other contemporary painters.

El retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado es una obra mixta de arquitectura y pintura que fue realizada hacia los años 1683-1684. Se organiza en tres calles divididas por columnas salomónicas, con banco, cuerpo y ático semicircular. Está presidido por una magnífica imagen de la Virgen con el Niño, de fines del siglo XV o primeros años del siglo XVI, realizada aun dentro

de los cánones del estilo gótico, y se remata con un conjunto del Calvario, coetáneo del retablo. Distribuidos por el banco y el cuerpo se conservan seis lienzos, todos de la misma mano y de estilo barroco, algunos firmados por Bartolomé Pérez¹. Los dos del banco situados a los lados del sagrario están dedicados a la *Anunciación* y *Visitación* (79 x 112 cm aproximadamente). Flanqueando la hornaci-



Fig. 1. B. Pérez. "Coronación de la Virgen", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 2. B. Pérez. "Desposorios", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

na de la Virgen con el Niño, se disponen superpuestos dentro del orden salomónico otros dos lienzos en cada una de las calles laterales, que están dedicados a la *Coronación de la Virgen* y a los *Desposorios* (166 x 112 cm aproximadamente), y a la *Adoración de los reyes* y de la *Adoración de los pastores* (aproximadamente 60 cm de alto x 112 de ancho).

La noticia de los lienzos firmados fue dada a conocer por Zaparaín Yáñez², pero a pesar de su importancia para reconstruir la faceta de Pérez como pintor de escenas religiosas, no ha tenido el eco suficiente. La fecha del retablo es aproximada y deriva de los pagos de las esculturas "de lo alto del retablo mayor" en las cuentas de 1683-1684. Por propia experiencia pude comprobar que algunos de los lienzos están firmados. Así, la *Anunciación* lo está en la basa del reclinatorio con las iniciales "B^{me}. P^z. F.". También lo están la *Coronación de la Virgen*, en letra cursiva en el lado inferior derecho: "B^{me} Perez fac" y los *Desposorios* con letras capitales cursivas en el lado inferior izquierdo: "B^{me}. P^z. F.". No pude dar con la firma en la *Visitación* y tampoco analizar de cerca los dos lienzos de las *Adoraciones de los reyes* y de los *pastores*, situados en lo más alto de las calles laterales. Como las firmas no aluden al título de "Pictor Regis" que Pérez de la Dehesa alcanzó en 1689³ y del que suele hacer gala con las iniciales P. R. ligadas y coronadas, hay que aceptar que las obras son anteriores a dicho año y que la cronología de las

esculturas que se pagan en 1683-1684 es válida también para los lienzos, por más que el libro de fábrica no registre sus pagos.

Desde el punto de vista del estilo, Zaparaín Yáñez los califica como de "correcta factura" compuestos con "esquemas geométricos regidos por diagonales, donde las miradas de los protagonistas cierran la composición. Los gestos y actitudes de los distintos personajes están resueltos con elegancia, carente de fuerza expresiva, y delatan efectivamente el buen hacer de un pintor especializado en temas florales y con un acusado interés en los juegos de claroscuro". Sin embargo, encuentro que en algunos casos las composiciones no pueden ser más frontales, especialmente en los dos lienzos mayores de la *Coronación* y de los *Desposorios* (Fig. 1 y 2), temas por otro lado marcados por la simetría de la distribución de los personajes y la solemnidad de las acciones. Algo parecido podría decirse de la escena de la *Visitación* (Fig. 3), mientras que los dos lienzos de las *Adoraciones* (Fig. 4 y 5), aun dentro de su planteamiento en friso resultan efectivamente más dinámicos y agitados, con búsqueda de la profundidad a través de las diagonales en fuga de la *Adoración de los Reyes* y de los contraluces de la figuras en *repousoir* de la *Adoración de los pastores*. Quizá sea la *Anunciación* (Fig. 6) la composición más interesante de todas al incluir a la figura de la Virgen de modo completamente frontal al espectador, jugando con la profundidad, mientras que el



Fig. 3. B. Pérez. "Visitación", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

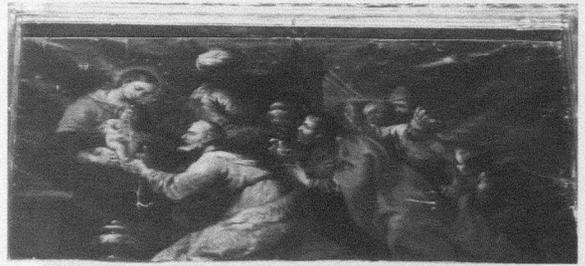


Fig. 4. B. Pérez. "Adoración de los reyes", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 5. B. Pérez. "Adoración de los pastores", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 6. B. Pérez. "Anunciación", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

arcángel irrumpe suavemente en la escena. Aunque podrían encontrarse semejanzas compositivas con algunos modelos de Claudio Coello (*Anunciación*, 1666. Madrid, colección particular)⁴, Bartolomé Pérez asume la composición con más serenidad que agitación. La escena incluye como muestra de las cualidades del pintor en el género de las flores el detalle simbólico del jarrón de gallones dorado con las azucenas, dispuestas en elegante asimetría.

Llama la atención las fisonomías de las figuras principales, especialmente las de la Virgen en todos los lienzos grandes (Fig. 7) y del arcángel San Gabriel, pues sus modelos evocan no sólo los cánones de la escuela de Madrid posterior a Carreño de Miranda e influida por Peter Paul Rubens, sino también algunos otros de Bartolomé Esteban Murillo, como es patente en el citado San Gabriel (Fig. 8). La figura de San José (Fig. 9), así como las masculinas de Cristo y Dios Padre en la *Coronación*, son también muy características: sus cabezas están dotadas de una amplia frente abombada, remarcada por el peinado con raya central que la despeja aun más, y sus rasgos son finos. En cuanto al color, Pérez trabaja con colores intensos y muy limpios que resaltan tanto en las atmósferas

claras, como las de la *Coronación* o los *Desposorios*, y también dentro de las escenas de claroscuro más intenso. La soltura del pincel se aprecia en el empaste grueso de las telas y en la progresiva indefinición de las figuras secundarias de los *Desposorios* (Fig. 10), mientras que se afina en los detalles más expresivos de las manos y en los rostros.

Todo ello nos lleva a considerar a Bartolomé Pérez de la Dehesa como un pintor secundario en el tratamiento de la escena religiosa en la escuela madrileña del pleno barroco, cercano en sus modos expresivos a otros contemporáneos como Diego González de Vega.

Pero no por ello carecen de interés los seis lienzos del retablo de Santa María de Gumiel del Mercado, pues sus figuras se convierten en la piedra de toque con la que contrastar otras figuras que aparecen en varias guirnaldas de flores de Pérez sobre las que hasta ahora se había mantenido una razonable cautela acerca de su autoría, al considerar que la especialización de ciertos pintores en los géneros secundarios de pintura, del que forma parte el de las flores, suponía cierta renuncia al trabajo en otros campos. Palomino remarca esta idea en el caso de Juan de



Fig. 7. B. Pérez. "Coronación de la Virgen (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 8. B. Pérez. "Anunciación (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

Arellano, al afirmar del máximo representante español del género de las flores en el siglo XVII que "llegó a la edad de treinta y seis años, sin haber mostrado sobresaliente actividad en cosa alguna: hasta que estimulado de su gran genio y honrado natural se aplicó a copiar algunos floreros del Mario (Nuzzi)". Y que al ser preguntado por qué "se había dado tanto a las flores, y había dejado las figuras... respondió: Porque en esto trabajo menos y gano más; y así era verdad, porque no sólo ganaba en los intereses pecuniarios; sino mucho más en los de la fama póstuma de su eminente habilidad"⁵. El caso de Bartolomé Pérez de la Dehesa, yerno de Arellano y segundo mejor especialista en flores del siglo XVII, es el contrario, pues Palomino alaba su "muy buena habilidad para cualquier cosa", de modo que "llegó a hacer las flores tan bien como su suegro; y a éste le pintaba el yerno las figuras en algunas guirnaldas que hacía", además de trabajar en los decorados del teatro del Buen Retiro y en la pintura religiosa⁶.

El testimonio de Palomino, la compleja organización del taller de Arellano y algunos documentos recientemente publicados permiten plantear el tema de la autoría y de las colaboraciones entre pintores a propósito no sólo de algunas obras surgidas dentro del taller de Arellano, sino también de otras guirnaldas con cartelas figurativas en las que firman Arellano y Francisco Camilo, o sólo Antonio Ponce como autor de las flores de guirnaldas en las que las figuras presentan en un caso el estilo del citado Camilo y en otros el de otro maestro desconocido.

También Gabriel de la Corte tuvo como colaborador en la pintura de figuras a Antonio de Castrejón⁷ y recientemente se le ha relacionado con Matías de Torres⁸. Pero Matías de Torres (Aguilar de Campoo, 1635-Madrid, 1711), que a decir de Palomino "llegó a tener gran felicidad en el inventar", tocando los varios géneros del paisaje, de la batalla, del bodegón, del retrato y de la historia sagrada⁹, era capaz igualmente de pintar floreros, aunque fueran adornos de una capilla, como se ve en un cobre que representa a la *Virgen de la Victoria con San Francisco de Paula* (Madrid, colección privada)¹⁰, un tema vinculado a uno de los conventos madrileños para los que trabajó el pintor, al que ha sabido limar la rigidez de la iconografía, sin renunciar a incluir floreros a los lados de la Virgen, aunque queden parcialmente tapados por San Francisco de Paula (Fig. 11).

De todos estos pintores especializados en flores¹¹, el único que parece haber sido plenamente responsable de sus composiciones es Bartolomé Pérez, especialmente a partir de la muerte de Arellano en 1676. Incluso se da el caso de obras que llevan la firma de Juan de Arellano con floreros en jarrones dorados con figuras repujadas del estilo de Pérez, en los que las flores también llevan su impronta.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII fueron llegando a Madrid, procedente de los talleres flamencos e



Fig. 9. B. Pérez. "Desposorios (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 10. B. Pérez. "Desposorios (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 11. Matías de Torres. "Virgen de la Victoria con San Francisco de Paula". Madrid, colección privada.



Fig. 12. Juan de Arellano y Francisco Camilo. "Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad". 1646. Valencia, Museo de Bellas Artes.

italianos, diversas obras de Jan Brueghel de Velours (1558-1625) en colaboración con Peter Paul Rubens, de Daniel Seghers (1590-1661) y de Mario Nuzzi (1603-1673) que mostraban el subgénero del género de flores

con cartelas pétreas rodeadas de flores rodeando un medallón central con un tema figurativo, por lo general religioso. Sin duda fue el aliciente más importante para que otros pintores madrileños las abordaran. Quizá las más

antiguas sean las atribuidas a Juan van der Hamen (Madrid, 1596-1631) con escenas religiosas o con paisajes en su interior, que se consideran totalmente autógrafas¹². Una pintura de los fondos del Museo del Prado, depositada en el Ayuntamiento de Úbeda, ofrece una variante algo primitiva del género, pues en realidad no es más que una *Sagrada Familia* rodeada de una guirnalda floral que se adapta a los lados rectos de la tela. Lo más interesante quizá sea que algunas de las flores evocan a las que emplea Antonio Ponce, mientras que en las figuras no sólo se intuye la influencia de algunas composiciones de Navarrete el Mudo en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, sino también algunas fisonomías y prototipos de Juan de Roelas¹³. Pero la mecánica de la pintura de géneros, tanto en su ejecución, como su comercialización, implicaba la colaboración entre pintores especializados en determinados aspectos. Algunos de los ejemplos más antiguos son seguramente los que en la segunda mitad de la década de 1640 y en los primeros años de la siguiente de 1650 produjeron Antonio Ponce (Valladolid, 1608 - Madrid, 1677), colaborador al menos en una ocasión con Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673) y Juan de Arellano, colaborador con el mismo Camilo y posteriormente con Mateo Cerezo, el Joven, (Burgos, 1637-Madrid, 1666) y con su yerno Bartolomé Pérez. La gran *Guirnalda de flores con alegoría de la Vanidad* (Valencia, Museo de Bellas Artes), que en 1646 firman conjuntamente Juan de Arellano y Francisco Camilo¹⁴, es la primera constatación clara de estas colaboraciones (Fig. 12). Arellano pintó la guirnalda en el estilo preciosista y flamenco de sus primeras obras, demostrando una formación ajena a la de otros contemporáneos madrileños y un conocimiento exhaustivo de las obras de los especialistas de los Países Bajos. En su producción posterior se detectan cambios de estilo entre flores y figuras, pero en la mayor parte de los casos no ha quedado constancia exacta de quienes fueron sus colaboradores.

Las dos guirnalda firmadas y fechadas por Antonio Ponce (1608-1677), más una tercera que se le atribuye con toda razón, fueron realizadas en el intervalo de unos seis años. El estilo de las flores es perfectamente coherente con su estilo conocido y presentan una calidad uniforme, por lo que son suyas ningún género de dudas. Sin embargo, las figuras de las tres guirnalda responden al menos a dos manos distintas, una de las cuales puede identificarse con el estilo de Francisco Camilo o de alguien cercano, poniéndose en evidencia al menos en este caso la colaboración del especialista en naturalezas muertas y flores con un pintor de figuras. Basta analizar la *Guirnalda con la Asunción de la Virgen* firmada en 1654 (Madrid, Museo Nacional del Prado), con una figura monumental rodeada de ángeles en la medalla central, que está ejecutada con una técnica de contornos y pincelada fluida, muy diferente del estilo pétreo y dibujado del dise-



Fig. 13. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con Asunción de la Virgen". 1654. Madrid, Museo Nacional del Prado.

ño de las flores de Ponce (Fig. 13 y 15)¹⁵. Aún considerando el estilo diferenciado de las dos partes de la obra y apreciando relaciones de las figuras infantiles con modelos infantiles del ámbito de Antonio de Pereda, de Mateo Gallardo y de la pintura flamenca, Pérez Sánchez no se inclinó hacia la autoría compartida de la obra, en parte por presentar sólo la firma de Ponce y por desconocerse su estilo como pintor de figuras. Sin embargo, suscribiendo sus apreciaciones estéticas y considerando que la pintura se inscribe en un contexto cronológico de efervescente transición en la escuela madrileña del pleno barroco, cuando los maestros de la primera generación del siglo XVII alcanzan su madurez y los de la segunda comienzan a despuntar su estilo personal, dándose casos peculiares de participación en una misma obra como es el retablo mayor de la catedral de Plasencia (1654-1655), creo que se trata de una obra de colaboración de Ponce con otro pintor de figuras no identificado.

La *Guirnalda con la alegoría del triunfo del Amor sagrado sobre el Amor profano* (Madrid, colección Alcocer)¹⁶ ofrece una diferenciación similar entre el estilo de las flores y el de las figuras (Fig. 14), éstas muy similares a las de la *Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen* de 1654. Cherry asume el argumento de Pérez Sánchez a propósito de la guirnalda del Museo del Prado, de



Fig. 14. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con alegoría del Amor divino". Madrid, colección Alcocer.



Fig. 15. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con Asunción de la Virgen (detalle)". 1654. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 16. Antonio Ponce y ¿Francisco Camilo? "Guirnalda de flores con Virgen con el Niño y ángeles". 1647. Madrid, colección privada.



Fig. 17. Antonio Ponce y ¿Francisco Camilo? "Guirnalda de flores con Virgen con el Niño y ángeles (detalle)". 1647. Madrid, colección privada.



Fig. 18. B. Pérez. "Guirnalda con San Antonio de Padua". Posterior a 1689. Madrid, Museo Nacional del Prado.

modo que el hecho de que sólo lleve la firma de Ponce es motivo para suponer que tanto las flores como las figuras fueran realizadas por él¹⁷. Es probable que esta toma de posición cautelosa esté mediatizada por el hecho de que la gran *Guirnalda de la alegoría de la Vanidad* firmada por Juan de Arellano y Francisco Camilo en 1646 (Valencia, Museo de Bellas Artes) y en la idea de que cuando dos pintores colaboran los dos pintores firman. Pero la literatura artística enseña más bien lo contrario y la posición de cada uno de los pintores influye en ese detalle final. Cuando Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676) y Camilo (1615-1673) firmaron la *Guirnalda con la alegoría de la vanidad* eran dos iguales, dos pintores coetáneos esforzándose por poner en pie una obra de alta calidad técnica y de complejo argumento intelectual con la que satisfacer a un refinado cliente que desconocemos y que debía mostrar con todas las letras y pregonar las cualidades de sus autores, por lo que firmaron cada cual su parte con toda precisión. Las condiciones de plena producción del taller de Arellano en las décadas de 1660 y 1670 revelan que, aunque muchos floreros y cestillos florales lleven su firma, la calidad desigual, unas veces seca y otras suavemente aterciopelada de las flores, responde a varias manos, identificables en ocasiones con las de su yerno Bartolomé Pérez, quien no firma, asumiendo la posición subordinada del oficial, aunque éste tenga un oficio y una técnica excelentes.

A propósito de Ponce, el mismo Cherry publica sin comentario alguno otra *Guirnalda con la Virgen con el Niño y ángeles*, firmada sólo por él y fechada en 1647 (colección particular)¹⁸, en la que si las flores responden al estilo indudable de Ponce, las figuras evocan los modelos de Francisco Camilo, con menos finura que en la *Guirnalda*

con la alegoría de la vanidad y sólo un año después de haber firmado el trabajo conjunto con Arellano (Fig. 16 y 17). La figura de la Virgen muestra un canon alargado, bastante común en las obras de Camilo, con un perfil quizá demasiado afilado, pero los ángeles y querubes son característicos suyos, aunque no alcanzan una gran calidad. Es quizá la mejor prueba de que no hay por qué firmar siempre y de que un mismo pintor firma o no.

Sin tratarse de una guirnalda, el desarrollo que alcanzan los adornos florales en la pintura de *Nuestra Señora de la Natividad de Mérida*, firmada por Antonio Arias (c. 1614-Madrid, 1684) y conservada en el Museo de Pontevedra, obliga a que sea tenida en cuenta en cualquier estudio sobre la pintura española de flores. No está fechada, pero en la dilatada vida de Arias parece apropiado colocar un cuadro como éste a partir de 1660-1670, especialmente si tomamos en consideración las figuras de los ángeles de plata a los lados de la gran corona dorada y la blandura de las cabezas de querubines en la peana. Por las características de trampantojo a lo divino y de retrato de la imagen en su altar, predomina el dibujo preciso y el detalle en el bordado y en las joyas. Las flores son igualmente minuciosas en sus dibujo y en su individualización, pero sin negar cierta deuda respecto a las guirnaldas de Ponce, también es cierto que ofrecen rasgos personales que hacen pensar si no sería el mismo Arias su autor, sin necesidad de recurrir a colaboradores especialistas¹⁹.

La participación de Camilo como pintor de figuras en la *Guirnalda con la alegoría de la vanidad* (1646) no deja lugar a dudas por las firmas que presenta y es el testimonio mejor documentado de la colaboración entre especialistas a la hora de realizar pinturas de ciertas temáticas y géneros. En el caso de Arellano, el mayor especialista español en la pintura de flores y el que mantuvo un taller mejor organizado de cara a la comercialización de su decorativa mercancía, las colaboraciones con otros pintores no sólo han quedado demostradas a través de esta obra, sino también documentadas en las fuentes literarias antiguas, especialmente en Palomino, quien afirma rotundamente que su yerno Bartolomé Pérez de la Dehesa le ayudó pintando las figuras de algunas guirnaldas²⁰. Por desgracia, no se conservan muchas guirnaldas con figuras atribuidas o de fácil atribución a Juan de Arellano, pues las dos que contienen figuras del *Niño Jesús, Salvador del Mundo* (ambas de colecciones particulares, una de ellas en Durango), no ofrecen seguridad atributiva ni siquiera en el caso de las flores²¹. De las restantes obras de Arellano que contienen figuras, sólo las dos versiones de *El sentido del Olfato*, una en la colección Masaveu (Oviedo) y otra en colección particular (Madrid)²², ésta quizá una década posterior a aquella, nos puede apuntar en la dirección de las figuras que Pérez pudo hacer en los cuadros de su suegro, aunque la certeza tampoco sea absoluta, sobre todo ahora que conocemos mejor su estilo como pintor de



Fig. 19. B. Pérez. "Guirnalda sobre cartela pétrea con el Niño Jesús y ángeles". Posterior a 1689. Madrid, colección Abelló.



Fig. 20. B. Pérez. "Cartela pétrea con medallón de la Virgen con el Niño". Posterior a 1689. Madrid, colección Abelló.

figuras a través de los lienzos del retablo de Gumiel del Mercado. Lo mismo cabría pensar de la *Virgen amamantando al Niño Jesús*, conocida a través de distintas versiones²³, iconografía de origen flamenco que parece combinar una versión mariana de Alonso Cano con detalles de frutas y jarrones de flores del estilo de Arellano. La rutinaria mecánica de este proceso de colaboración o de intervención complementaria en obras ajenas queda al descubierto en el ejemplar de la parroquia de la Santa Cruz de Bañares (La Rioja), donde la *Virgen con el Niño*, de calidad equivalente a la de los ejemplares conocidos, se presenta sin aderezos florales. En las dos *Guirnaldas con los bustos del Salvador y de la Virgen María* (Madrid, colección Abelló)²⁴, las figuras están trazadas con gran precisión en el dibujo y su condición de arquetipos tampoco deja ver cualidades estilísticas personales.

Nadie pone en duda que Bartolomé Pérez colaboró en el taller de su suegro Juan de Arellano, aunque no se cuentan con otros indicios que los de la diferente calidad y estilo de ambos a la hora de pintar flores, o constatación de las fuentes literarias de que Pérez pintaba las figuras de algunos encargos de su Arellano. Pero además de pintura

religiosa y de floreros Bartolomé Pérez realizó decoraciones alegóricas en el coliseo del Buen Retiro, trabajos que en 1689 le valieron el título honorario de pintor del rey. De la obra conservada se deduce que siguió cultivando el género de la guirnalda floral en estado puro y llena de espíritu decorativo, como es el caso de la *Guirnalda de flores sobre panel dorado*, que se identifica como resto de las tablas pintadas entre 1689 y 1691 para el camón del rey Carlos II en el dormitorio real del Alcázar de Madrid²⁵, y otras con figuras de santos, de las que son buena muestra la *Guirnalda con San Antonio de Padua* (Madrid, Museo Nacional del Prado), posterior 1689 (Fig. 18)²⁶; la pareja de guirnaldas con sendas figuras del Arcángel San Gabriel y de la *Virgen María anunciada* (Barcelona, MNAC)²⁷; y otra *Guirnalda con la muerte de San Francisco de Asís* (Madrid, colección particular)²⁸. Igualmente los dos *Festones de flores sostenidos por ángeles niños*, firmados en 1680 (Madrid, colección particular)²⁹ llevan sendas figuras infantiles en actitudes variadas que denotan un excelente dominio de la composición y del movimiento por parte de Pérez. Sin embargo, a pesar de la reiterada atribución a Bartolomé Pérez, no me parecen suyas



Fig. 21. B. Pérez. "Flores rodeando un lienzo de San Bartolomé". Posterior a 1689. Madrid, colección privada.



Fig. 22. B. Pérez. "Flores rodeando un lienzo de San Francisco de Asís". Posterior a 1689. Madrid, colección privada.

la pareja de guirnaldas en torno a cuadros o cartelas octogonales con figuras de *Santa Teresa de Jesús* y de *San Francisco Javier* (Madrid, Museo Nacional del Prado)³⁰, cuyas flores están más cerca de las de Gabriel de la Corte y cuyas figuras tampoco corresponden al estilo de Pérez.

A un subgénero más antiguo dentro de la tradición de Gerard Seghers pertenecen otras dos pinturas de *Guirnaldas sobre cartelas pétreas* (Madrid, colección Abelló)³¹. Aunque han llegado hasta nosotros como una pareja, lo cierto es que compositivamente son muy distintas entre sí. La que lleva dentro *medallón del Niño Jesús y ángeles* (Fig. 19) simula un relieve como de bronce dorado, apoyado sobre una consola de piedra y adornado con un telón cuyos faldones de pasamanería cuelgan por los laterales como cubriendo el fondo moldurado de una pared. Las flores se disponen en dos macizos situados encima y a los pies del medallón respectivamente. Por el contrario, la *Cartela pétrea con un medallón de la Virgen con el Niño* (Fig. 20) representa a las figuras al natural, con todo su colorido. La cartela se eleva sobre un alto pie de remates rizados y parece que se abre en forma de venera en la zona superior, mientras que dos de los tres macizos florales se disponen en la zona inferior en elegante asimetría. En ambas obras los insectos y mariposas revolotean sobre las flores y la arquitectura. Las dos cartelas están firmadas por Bartolomé Pérez y la segunda presenta rastros de haber estado también fechada, aunque en ninguna se

aprecia la indicación de "*Pictor regis*" que el artista utilizó frecuentemente después de 1689, por lo que habrá que considerarlas obras de la década de 1680, anteriores a su nombramiento como pintor del rey. En esta segunda cartela, el modelo humano del Niño Jesús, cuyo cuerpo desnudo está tratado a base de sombras pardas para definir la anatomía, es semejante a los ángeles niños de los dos festones citados más arriba, y muy distinto al otro Niño Jesús de la primera cartela. Todo es de gran uniformidad de estilo en la ejecución de las flores, en su colorido brillante, en su toque aterciopelado, en las desiguales composiciones que tienden a la asimetría, e incluso en las figuras a pesar de su distinto tratamiento como relieves escultóricos o como figuras carnales.

Un grupo de concepto diferente es el formado por pinturas que incluyen en la representación lienzos de imágenes religiosas rodeados de flores. Se trata de la interpretación literal del "cuadro dentro del cuadro", un trampantojo en el que los lienzos aparecen apoyados de modo oblicuo sobre la pared, permitiéndonos ver su lateral claveteado. Es el caso de una pareja que representan *Flores rodeando un lienzo de San Bartolomé* y *Flores rodeando un lienzo de San Francisco de Asís* (colección particular) (Fig. 21 y 22), éste con firma abreviada seguida de las iniciales PR (*Pictor Regis*) ligadas y coronadas, alusivas a la condición de pintor del rey³², por lo que la fecha de ambas pinturas debe ser posterior a 1689. En ambos casos los



Fig. 23. B. Pérez. “Ventana con flores en un jarrón volcado, una canastilla de flores y dos lienzos con las imágenes de San José con el Niño y San Nicolás de Bari”. Madrid, Forum Filatélico.

lienzos fingidos y las flores parecen apoyar sobre una roca, acentuando la idea de un oratorio eremítico, no exento de cierta sutileza. La disposición de las flores casi traza sobre el lienzo una cenefa diagonal, dejando en la zona superior el lienzo fingido y en la inferior la roca. En origen o quizá en algún momento posterior se les incorporaron unos letreros de identificación de los correspondientes santos, muy gastados, especialmente el de *San Bartolomé*. En ambos lienzos, tanto las flores como las figuras corresponden al estilo de Bartolomé Pérez, especialmente si se comparan las segundas con las incluidas en las guirnaldas del Museo Nacional del Prado.

Dentro del mismo concepto Bartolomé Pérez enriqueció la fórmula, aumentando los cuadros representados y la naturalidad de las flores. Por ello es mucho más interesante, hasta el extremo de convertirse en una obra maestra, otro lienzo inédito que representa *Una ventana con flores en un jarrón volcado, una canastilla de flores y dos lienzos con las imágenes de San José con el Niño y San Nicolás de Bari* (Madrid, colección Forum Filatélico) (Fig. 23)³³. En este caso la composición se apoya sobre una roca natural, cuya aspereza contrasta en primer lugar con el jarrón dorado, repujado con el motivo mitológico de un centauro raptando a una mujer, como si el pintor tratara de contraponer lo natural de la roca y de las flores a lo aristocrático y lo religioso expresado en los cuadros de San José con el Niño y de San Nicolás de Bari a lo pagano del centauro. En lo que concierne a las imágenes de los dos cuadros, así como el San Nicolás representado en un formato octogonal reproduce la iconografía de un icono

medieval, en el que las posibilidades de mostrar un estilo propio son escasas, las fisonomías de San José con el Niño coinciden a la perfección con los modelos humanos de los lienzos del retablo de Gumiel del Mercado, por lo que figuras y flores son si lugar a duda de mano de Bartolomé Pérez. Éstas aparecen además dispuestas con la peculiar sensibilidad, habilidad y variedad a que nos tiene acostumbrados Pérez, como el mejor pintor de flores de la segunda mitad del siglo que es. Los jarrones dorados con figuras repujadas los venía empleando al menos desde 1666, según el ejemplo del *Florero en un jarrón dorado repujado* del Fitzwilliam Museum de Cambridge³⁴. Los cestillos bajos de mimbres trenzados son una herencia de Arellano y una fórmula asumida como española a partir de modelos de la pintura flamenca. Pero el efecto íntimo de la composición, con su accidentada apariencia por el efecto de las flores volcadas es un hallazgo simultáneo de Arellano³⁵ y Pérez, servido por éste con un rico colorido.

Palomino alabó la “muy buena habilidad para cualquier cosa”, es decir, las dotes pictóricas de Bartolomé Pérez en todos los campos³⁶, de modo que parece haber sido el autor de la mayor parte de las figuras que aparecen en sus naturalezas muertas de flores, bien sea bajo la forma de advocaciones reales o pintadas, bien bajo la forma de figuras decorativas en jarrones. Y no parece menos cierto que también fue colaborador en de su suegro Juan de Arellano cuando fue necesario incluir en sus floreros figuras, como parece ser evidente en una pareja de *Floreros en jarrones de bronce repujado con figuras mitológicas*, firmados por Arellano, pero no fechados, que

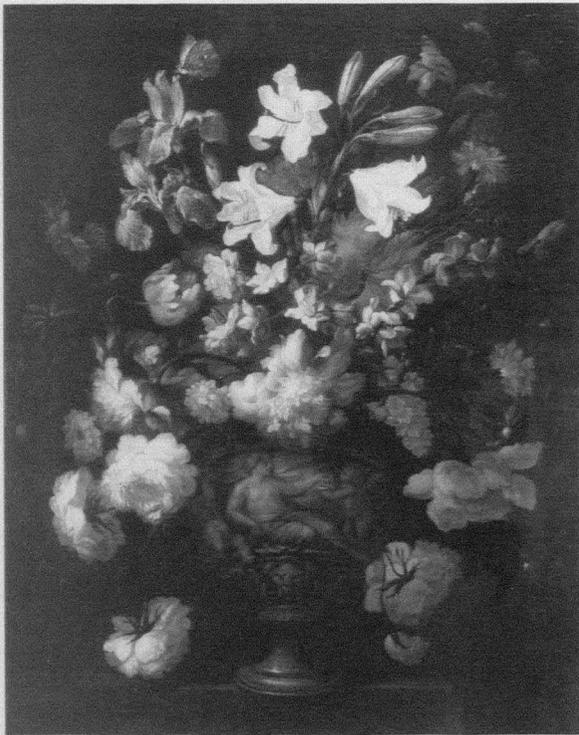


Fig. 24. B. Pérez. "Florero en jarrón dorado repujado". 1666. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

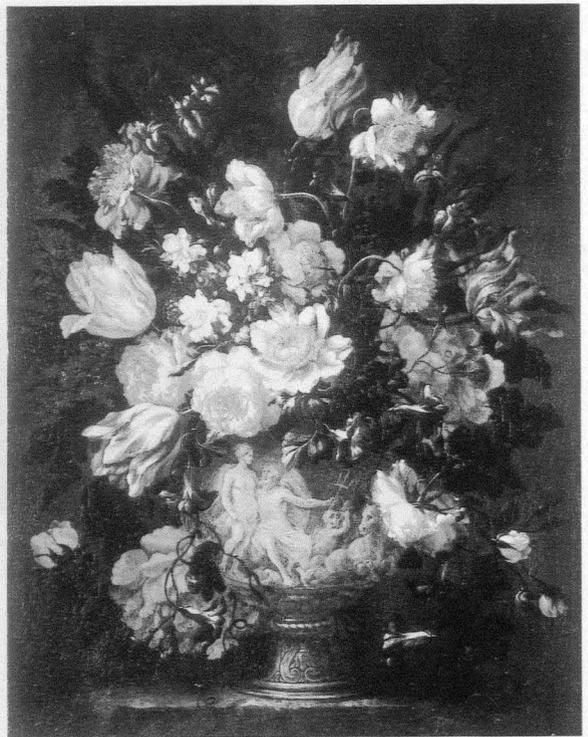


Fig. 25. B. Pérez. "Florero en un jarrón dorado con escena de Neptuno y Anfitide". Madrid, colección privada.

evocan al de Pérez del Fitzwilliam Museum de Cambridge³⁷. Su estilo ampuloso y decorativo ofrece desde el punto de vista de la composición una imagen agitada y de cierta asimetría. Aunque en lo técnico no se detecta el estilo aterciopelado de Bartolomé Pérez, las figuras ofrecen un estilo suelto y deshecho muy avanzado, acorde con el desorden meditado de las flores del *Florero* de Cambridge (Fig. 24).

En relación con este florero vale la pena recoger aquí algunos otros, obras firmadas de Bartolomé Pérez, especialmente interesantes por incidir en el tema de las dotes polivalentes del pintor a la hora de enfrentarse al género de flores o a la pintura de figuras, aun cuando éstas quedan subordinadas a la ilustración figurada de los motivos mitológicos de los jarrones repujados de los que se sirve. Por su tipología, los más antiguos parecen ser la pareja de *Floreros en jarrones azules y putti dorados* (Madrid, colección particular), unos jugando y otros tocando flautas³⁸. El jarrón de lapislázuli con guarniciones de bronce dorado es un modelo ya empleado por Arellano en los floreros de la colección Masaveu (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) y las flores también parecen aún próximas a los modelos de sus maestro y suegro, por lo que podría pensarse en fechas tempranas de datación, en torno a

1665-1670. En cambio, el *Florero en un jarrón dorado con escenas de Neptuno y Anfitide* (Madrid, colección particular)³⁹ parece corresponder a una etapa posterior, presentando un estilo mucho más avanzado en las figuras y en el jarrón, aun cuando las flores sigan recordando esquemas tradicionales (Fig. 25). Resulta especialmente hermoso el relieve escultórico repujado y dorado con ágiles figuras de tritones y una serena figura femenina. La ejecución con técnica suelta permite clasificarlo cronológicamente algo más tarde, quizá en la década final de su obra, a partir de 1680.

Uno de los problemas que suscita el catálogo de Arellano en relación con la pintura de figuras es el de los cuadros que él y su mujer María de Corcuera regalaron a la parroquia de San Torcuato, en Santorcaz (Madrid), donde había sido bautizado. En el de *San Cristóbal* consta en una cartela que fue donado en 1667 por Arellano⁴⁰. El de *San José con el Niño* la cartela hace constar que fue donación conjunta del matrimonio⁴¹. Los dos lienzos tienen tamaños muy distintos, por lo que es seguro que no forman pareja, pero si es probable que ambos fueran donados en el año de 1667. Como advirtiera Pérez Sánchez, los letreos que lucen no pueden ser entendidos como demostración de autoría de Arellano, pues es evidente que, sin en-



Fig. 26. Anónimo, "San José con el Niño. Santorcaz" (Madrid), iglesia de San Torcuato.

trar en otras consideraciones sobre la procedencia de los modelos, sus estilos son completamente distintos. A la luz de las obras de composición y figura de Bartolomé Pérez, puede apreciarse que el de *San José con el Niño* (Fig. 26) guarda algunas semejanzas en su fisonomía, en su colorido y en el tipo de halo de santidad con el modelo del Santo Patriarca del retablo de Gumiel del Mercado, si bien su estilo es más prieto y carece de la pincelada suelta que domina las obras de Pérez realizadas unos quince años más tarde hacia 1683-1684. Y sabiendo que Pérez formaba parte del taller y de la familia de Arellano desde la boda en 1663 con su hija, nada tendría de extraño que él fuera el autor de este lienzo. En el caso del *San Cristóbal con el Niño Jesús al hombro*, el modelo procede de una composición de Jacopo Bassano en la que se incluye una visión de la Virgen con el Niño y el paisaje de cabañas con techo de paja, grabada entre otros por Aegidius Sadeler II en 1605 y quien fuera su autor se apoderó de la composición a través del colorido claro. Pérez Sánchez halla reminiscencias de Juan de Solís, maestro de Arellano, en el paisaje y en las chozas de tejados de paja, pero las cabezas de



Fig. 27. Juan de Arellano. "Huida a Egipto". Madrid, Colegio Mayor Padre Poveda.

los ángeles y del Niño Jesús no son ajenas a ciertos modelos de Mateo Cerezo el Joven, de quien se sabe que pintó figuras como acompañamiento de guirnaldas de Arellano y que éste poseía en su casa al morir algunos cuadros suyos, que son los únicos que reciben atribución precisa y una alta valoración⁴².

El de los cuadros de Santorcaz quizá no sea un tema de colaboraciones entre pintores, sino de intervenciones dentro del taller o de adquisiciones a otros pintores de unas pinturas de tema figurativo para regalar a la iglesia.

Camilo, Cerezo, Bartolomé Pérez son algunos de los pintores a los que Arellano recurrió con frecuencia para solventar los problemas suscitados por las composiciones con figuras. Una inédita *Huida a Egipto* (Madrid, Colegio Mayor Padre Poveda), firmada por Arellano⁴³, es la única pintura que quizá nos permita hacernos cierta idea de sus cualidades en el campo de la figura (Fig. 27). Se trata de una pequeña composición encuadrada dentro de un marco octogonal fingido, sin complementos florales, con las figuras tocadas por una cierta fragilidad y delicadeza. El grupo de la Sagrada Familia guiada por un ángel avanza en medio de un paisaje de palmeras y luces crepusculares, componiendo un friso levemente alterado por la disposición diagonal del ángel y de San José a uno y otro lado del asno.

En relación con esta tipología de marco fingido o de cartela pétrea con adorno floral y campo para una escena religiosa en la que pudieron colaborar Arellano y Cerezo se halla la *Inmaculada Concepción en una cartela pétrea rodeada de flores* (Madrid, Hospital de la Venerable Orden Tercera), que fue atribuida a Mateo Cerezo el Joven (1637-1666) por la semejanza de su modelo humano con el del lienzo de las Comendadoras de Santiago de Madrid⁴⁴. Cerezo colaboró en el gran taller de Arellano,



Fig. 28. Gabriel de la Corte y Antonio Castejón. "Florero en jarrón dorado repujado con figuras de putti". Madrid, Museo Nacional del Prado.

quizá de modo ocasional en los primeros años de su estancia en Madrid. Aunque, por su deficiente estado de conservación, no se puede emitir un juicio definitivo sobre la calidad y técnica de las flores que orlan la composición del lienzo del Hospital de la V.O.T., en el que predomina la figura y el acompañamiento de ángeles, no sería de extrañar que estuviéramos ante una colaboración de los dos pintores, anterior a la muerte de Cerezo en 1666. En todo caso, la cartela pétrea rodeada de flores es un rasgo que caracteriza a de las composiciones más antiguas de Juan de Arellano.

Palomino recuerda en varias de sus vidas la asistencia de pintores de historia a especialistas de flores. Tal es el caso de Antonio de Castejón, autor de pequeñas figuritas en las perspectivas de Roque Ponce, de José García y en algunas guirnaldas de Gabriel de la Corte (1648-1694)⁴⁵. La escasa obra de los dos primeros impide cualquier tipo de comprobación. En el caso de De la Corte su obra conocida es fundamentalmente de floreros en jarrones y algunas cartelas pétreas con flores pero sin figuras. Por lo general los jarrones adquieren una apariencia opulenta a base de formas bulbosas y detalles dorados muy labrados, pero sin embargo sus aspiraciones no se ven correspondidas con su corrección a la hora de dibujarlos, por lo que frecuencia ofrecen un trazado imperfecto e inestable. esto hace pensar en que De la Corte también tuviera un taller activo que acudiera a satisfacer en serie los encargos de menor compromiso y las ventas directas de lo existente en la tienda. Por el contrario, los *Flores en jarrones dorados repujados con figuras de putti*, que el Museo Nacional del Prado guarda en su sede central y en varios depósitos, alcanzan una riqueza y una corrección muy superior a la media, dando cabida además a las figuras de niños retozando entre festones de frutas (Fig. 28)⁴⁶. Su

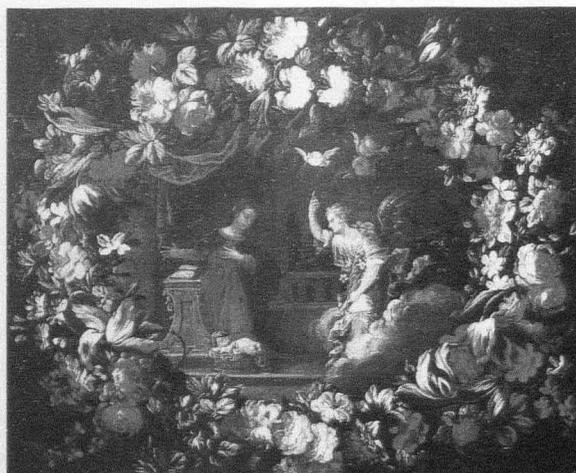


Fig. 29. Gabriel de la Corte y colaborador. "Guirnalda con la Anunciación". Colección privada.



Fig. 30. Gabriel de la Corte y colaborador. "Guirnalda con la Virgen de Belén". Madrid, colección privada.

composición se asemeja a la que aparece en algunas de las Inmaculadas firmadas por Baltasar de Castejón, hijo de Antonio⁴⁷, por lo que no sería extraño que estuviéramos ante un ejemplo de colaboración de los que atestigua Palomino.

Otras guirnaldas con figuras presentan las flores características de Gabriel de la Corte y figuras de estilo muy diverso. Una es la *Guirnalda de flores con la Anunciación*, en la que las flores son con toda evidencia obra de Gabriel de la Corte, a pesar de que en su momento fue publicada como obra de Bartolomé Pérez (Fig. 29)⁴⁸. Las figuras tienen el trazo nervioso y quebrado de la tradición de Francisco Solís, en la que Castrejón se formó, y pueden ser consideradas obras suyas aunque sólo sea de modo provisional. Otra representa una *Guirnalda con el*

Niño Jesús y San Juanito abrazándose (colección particular), que pasó por el mercado anticuario con atribución a Vicente Berdusán⁴⁹. Al igual que en el caso anterior, las flores son hechura de Gabriel de la Corte, mientras que las figuras muestran un trazo muy abreviado, con toques de luz y sombra algo bruscos y poco matizados. Una tercera es una *Guirnalda con la Virgen de Belén* (Madrid, colección particular)⁵⁰, en la que el acabado de las figuras es más apurado, si bien el prototipo iconográfico no ayuda a definir la autoría (Fig. 30).

NOTAS

- ¹ Sobre la vida y obra de Bartolomé Pérez véase Antonio PALOMINO DE CASTO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, pp. 1057-1058. Juan Agustín CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, IV, p. 73. Julio CAVESTANY, *Bodegones y floreros en la pintura española*, Madrid, 1936-1940, pp. 85-86. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, Museo del Prado, 1983, pp. 99-100, 123-125 y 215. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La nature morte espagnole du XVII^e siècle à Goya*. París, Office du Livre-Editions du Vilo, 1987, pp. 142-143. Peter CHERRY, "New documents for Bartolomé Pérez", en *Apollo*, vol. CXXI, n.º 397, marzo 1995, pp. 43-48. William B. JORDAN y Peter CHERRY, *El Bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, The National Gallery, 1955, pp. 137-142. Enrique VALDIVIESO, "Dos guirnaldas de Bartolomé Pérez", en *Archivo Español de Arte*, LXXI (1998), n.º 282, pp. 151-152. Peter CHERRY, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, pp. 304-310.
- ² M.ª José ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico de la comarca arandina en los siglos XVII y XVIII*. Burgos 2002, vol. II, pp. 372-273. También han quedado recogidas las pinturas de Bartolomé Pérez en el trabajo de René J. PAYO HERNANZ, "Notas para el estudio de la pintura de la ribera burgalesa del Duero durante los siglos XVII y XVIII", en *Dueros del Barroco*. Burgos, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2004, pp. 265-318, p. 309.
- ³ La cédula real de nombramiento está fechada el 22 de enero de 1689, aduciendo como méritos el haber servido al rey "en los festexos reales". La plaza no tenía y las obras que hiciera para el rey se le pagarían a tasación o de otro modo que se conviniera (Cfr. María VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 342-343).
- ⁴ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. xv, 2003, pp. 125-145, p. 132.
- ⁵ ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 964.
- ⁶ *Ibidem*, p. 1058.
- ⁷ *Ibidem*, p. 1069.
- ⁸ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Don Matías de Torres", en *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 31-42 y láminas. Recoge con los números 8 y 9 los dos cuadros (Madrid, en el comercio), dando las medidas de 115 x 70 cms. Atribuye en firme las flores a De la Corte, mientras que da las figuras a Matías de Torres por afinidades estilísticas y formales con otras obras suyas y porque según Palomino De la Corte y Torres colaboraban, aspecto que no se deduce de ninguna de las dos vidas que les dedica el escritor. Los cita ya en colección particular de los Estados Unidos JORDAN y CHERRY, *op. cit.*, 1995, p. 143, fig. 113, dando otras medidas (124,5 x 95,2 cm). Las fotos que reproducen permiten valorar una composición sencilla de guirnalda que rodea un simple óvalo con la figura en un paisaje, pero no son de suficiente calidad como para valorar el estilo de las flores y de las figuras.
- ⁹ ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, pp. 1128-1131.
- ¹⁰ Óleo sobre cobre, 21,3 x 16,3 cm. Vendido en Ansorena de Madrid, 17 de diciembre de 1998, lote 182.
- ¹¹ Aunque el tema está centrado en los pintores de la escuela de Madrid, existen algunos estudios referidos a casos concretos de Murcia y de Navarra. Para el primero de los casos véase el trabajo de Juan Carlos AGÜERA ROS, "La Virgen del Rosario en orla floral de los pintores Gilarte, sus réplicas antiguas y otras precisiones", en *Imafronte*, n.º 10, 1994 (1996), pp. 9-20. Para el caso de Navarra y algunas guirnaldas de Matías Guerrero o de Vicente Berdusán, véase Mercedes Orbe Sivate, "Algunos cuadros de flores en Navarra", en *Príncipe de Viana*, anejo 11-1988, XLIX: *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones. Historia del Arte*, pp. 387-398. Se da la circunstancia de que Guerrero es pintor de origen murciano que se afina en Navarra hacia 1670 y uno de cuyos primeros trabajos fue la pintura de floreros en la parroquia del Rosario de Corella, tasados por Berdusán en 1671.
- ¹² William B. JORDAN, *Juan van der Hamen y la Corte de Madrid*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, octubre 2005-enero 2006, pp. 233 y ss.
- ¹³ Óleo sobre lienzo, 107 x 76 cm. n.º 5178. Sólo conozco la pintura a través de la fotografía de poca calidad y en blanco y negro del Museo del Prado. Véase Museo del Prado. *Inventario General de pinturas. I. La Colección Real*, Madrid, 1990, p. 741, n.º 2.832.
- ¹⁴ Enrique Valdivieso, "Una vánitas de Arellano y Camilo", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 1979, pp. 479-482. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan de Arellano, 1614-1676*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1998, pp. 46-48 y p. 92-93 para la identificación de las variedades de flores. Perteneció a la colección Orts-Bosch y, junto con las obras de dicha colección, ha ingresado por donación en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cfr. Fernando BENITO DOMENECH y José GÓMEZ FRECHINA. (coordinación y dirección científica), *La col.lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. Valencia, 2006, vol. I, n.º 43, pp. 112-113).
- ¹⁵ Óleo sobre lienzo, 201 x 144 cm. inv.º n.º 7659. Catalogación de Alfonso E. Pérez Sánchez en *Un mecenas póstumo. El legado Villaseca*. *Adquisiciones 1992-1993* Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 78-80. También en el catálogo *Colecciones del Museo del Prado. La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Museo del Prado, del 21 de julio al 29 de octubre, 1995. Introducción de Trinidad de Antonio y catálogo de Mercedes Orihuela. Madrid, 1995, pp. 56-59, n.º 7.

- 16 Óleo sobre lienzo, 148 x 104 cm. Firmado. Peter CHERRY. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999, p. 290, lám. CLII.
- 17 CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 290.
- 18 CHERRY, *op. cit.*, 1999, lámina CXIV. Firmada en el reverso.
- 19 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Obras de Antonio Arias (Madrid, hacia 1614-1684). A propósito de la adquisición de una pintura de "Nuestra Señora de la Natividad de Méntrida" por el Museo de Pontevedra", en *El Museo de Pontevedra*, LVII, 2003, pp. 377-388. Catálogo de la exposición 75 obras para 75 años. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2003, n.º 40, pp. 278-279 y 556.
- 20 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1947, p. 1058.
- 21 *Juan de Arellano 1614-1677*. Bajo la dirección científica de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1998, pp. 264-267, n.º 71 y 72. El autor las presenta sin certeza absoluta por la similitud formal con obras suyas, aunque acepta la divergencia técnica en ambos casos. Des de mi punto de vista la de colección particular de Durango (n.º 72) se acerca más al colorido de ciertas obras de Gabriel de la Corte.
- 22 *Juan de Arellano...* 1998, pp. 268-9, n.º 73; y p. 72, fig. 23
- 23 Se conocen diversos ejemplares de diversa calidad entre los que destacan el de la catedral de Burgos y del Museo de Santa Cruz de Toledo. Otra se conserva en el convento del Cristo de Serradilla (Cáceres). Véase el catálogo de la exposición *Juan de Arellano...* 1998, p. 67 y figs. 17 y 18. Otra más, como obra de "Juan de Arellano y taller" y avalada por un informe de Peter Cherry, se puso a la venta en Madrid en Subastas Sala Retiro, el 14 de diciembre de 1999, lote n.º 75 (óleo sobre lienzo, 158 x 107 cm). La misma, catalogada como "Taller de Juan de Arellano" y con variación de medidas (156 x 105 cm), se puso a la venta en Subastas Alcalá de Madrid, 23 y 24 de febrero de 2005, lote 479). Todo en ella, especialmente el jarrón de gallones con sus flores ordenadas, la sencilla disposición de las frutas sobre el tapete y la cenefa del manto con doble fila de perlas, señala la hacia una época temprana en la producción del taller del pintor, quizá antes de 1650.
- 24 *Juan de Arellano...* 1998, pp. 131-133, n.º 7 y 8.
- 25 Jordan y Cherry, 1995, pp. 138-142, n.º 54.
- 26 Óleo sobre lienzo, 65 x 84 cm. Firmada. *Colecciones del Museo del Prado. La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Museo del Prado, del 21 de julio al 29 de octubre, 1995. Introducción de Trinidad de Antonio y catálogo de Mercedes Orihuela. Madrid, 1995, pp. 104-105, n.º 22.
- 27 *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge catalá al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 1996. Ingresaron en el Museo en 1995, procedentes de la colección Torres. Miden 98,3 x 74,8 y 98,4 x 74,6 cm respectivamente. Inventario MNCA/MAC 200794 y 200793.
- 28 CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 307, fig. 240.
- 29 Enrique VALDIVIESO, "Dos guirnaldas firmadas por Bartolomé Pérez", en *Archivo Español de Arte*, 1998, LXXI, n.º 282, pp. 151-152.
- 30 Óleos sobre lienzo, 95 x 73 cm. Pérez Sánchez las recoge como obras de Bartolomé Pérez en el catálogo de la exposición *Pintura española de bodegones y floreros...* 1983, p. 125, números 97 y 98, pero no aparecen en *La Nature morte...* París, 1987. También se le atribuyen en el catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II. Exposición Itinerante*, febrero 1996 - mayo 1997, Madrid, 1996, núms. 24-25, pp. 76-79. Jordan y Cherry (*op. cit.*, 1995) no los recogen. Tampoco alude a ellos CHERRY, *op. cit.*, 1999, pp. 304 y ss.
- 31 Óleo sobre lienzo. Miden 80,8 x 59,5 cm. De acuerdo con el catálogo de Subastas Sotheby's, Londres, *Spanish Old Masters Paintings*, 9 de diciembre de 2004, lote 334 (una pareja), la primera firmada "B^me. Perez facie..." y la segunda "B^me. Perez f./año...".
- 32 Óleo sobre lienzo. Miden 62,5 x 58 cm. Firmado el segundo. "B^me. P. PR", éstas ligadas y coronadas. Se pusieron a la venta en Madrid, Subastas Durán, 22-25 de febrero de 1988, lote 46, indicándose que habían sido restaurados por Paula de la Serna, del Museo de Burgos. Posteriormente volvieron a comparecer en Subastas Alcalá, el 8 y 9 de mayo de 2002, lote 44, indicándose que se trataba de obras inéditas.
- 33 Óleo sobre lienzo. Mide 56,5 x 112,5 cm. No está firmado. Procede de la colección de la marquesa de Queipo de Llano.
- 34 ÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 99. ID., 1987, pp. 140 y 142. JORDAN Y CHERRY, *op. cit.*, 1995, pp. 138-139. CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 306, fig. 239.
- 35 Véanse los dos *Floreros volcados*, firmados en 1665 por Juan de Arellano, hoy en paradero desconocido (cfr. *Juan de Arellano...* 1998, p. 56).
- 36 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1058.
- 37 Óleos sobre lienzo, 77 x 60 cm. Puestos a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, el 9 y 10 de mayo de 2001, lote n.º 48 como obras de Juan de Arellano y taller, quizá por estar acompañados con informes de pigmentos que detectaban el empleo de azul de Prusia en algunos retoques de flores.
- 38 Óleos sobre lienzo, 53 x 44,2 cm. Según el catálogo que los reproduce el de los niños jugando está firmado «Bme. Pérez Ft» y el de los niños tocando flautas lo está «Bme. Pz. Fat». (Cfr. *Caylus. Old Master Paintings*. Madrid, 2006, pp. 58-61).
- 39 Óleo sobre lienzo, 80 x 59, 5 cm. Firmado "B^me Pérez Fat".
- 40 Francisco DÁVILA, "En la parroquia de San Torcuato de Santorcaz (Madrid). Dos cuadros desconocidos de Juan de Arellano", en *Galería Anticuaria*, n.º 88, 1991, pp. 50-53. Pérez Sánchez, 1998, pp. 272-273. El letrado en cartela del ángulo inferior izquierdo dice: "DIO POR SV DE/BOZION ESTE / SANTO, Juan de /Arellano Año 1667".
- 41 ÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 270-271, n.º 74. Dice el letrado de la cartela: "¿ Este quadro de San / Joseph dió por su de / vozión D. María d / Corcuera, i. de (sic) Ju. de Arella ". El letrado es incomprensible tal y como aparece, siendo probable que la preposición "de" sea una mala restauración de la abreviatura "di" y que falte en el nombre y en el apellido del pintor la "n" y la "o" en supraíndice.
- 42 Mercedes AGULLO Y COBO, "Una familia de pintores: los Arellano", en PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1998, pp. 9-44. En el inventario de bienes de doña Catalina de Alvarado, redactado el 9 de febrero de 1669, figura un lienzo de una bara de alto (83 cm) con una guirnalda de flores "de mano de Juan de Arellano, y en medio una Nuestra Señora y el Niño dormido, de mano de Matheo Cerezo..." (p. 23). En el inventario de Arellano de 1676 figuran una Asunción y "un Christo y su madre, de pasión" (p. 35), como obras de Cerezo.
- 43 Óleo sobre lienzo, 52,5 x 60,7 cm. Firmada "Ju.. de Arellano"
- 44 José R. BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra de Mateo Cerezo el Joven (Burgos 1637-Madrid, 1666)*. Burgos, 1986, n.º 27, pp. 127-128.
- 45 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1048.
- 46 *Flores españolas del siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo de Oro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 15 de noviembre de 2002 al 2 de febrero de 2003, n.º 39 y 40, pp. 142-143. Óleos sobre lienzo, 62 x 84 cm. Otra pareja de similares características se conserva en colección particular (Madrid).
- 47 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. III, 1991, pp. 101-108.
- 48 Véase el catálogo *Bodegones y floreros. Siglos XVI al XX*. Itálica-Morueco, Del 28 de octubre al 19 de noviembre de 1988, p. 17, n.º 16. Óleo sobre lienzo, 82 x 103 cm. Lo reproduce Cherry, con correcta atribución a De la Corte a pie de foto, pero creo que sin comentario alguno (*op. cit.*, 1999, p. 314, fig. 250).

- ⁴⁹ Expuesto por la Sala de Arte Zeus S.A. de Zaragoza en feriate 1998. Óleo sobre lienzo, 102 x 82. Subastado en Habana de Madrid, 3 de abril de 2000, lote 22, como obra de Vicente Berdusán (óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm). Subastado de nuevo como obra de Gabriel de la Corte en Arte y Gestión, Sevilla. La atribución a Gabriel de la Corte es más convincente ahora que se publican dos guirnaldas de Vicente Berdusán (Zaragoza, colección particular), con modelos infantiles distintos, con guirnaldas florales deudoras de Juan de Arellano en sus prototipos florales, resueltos con menor definición en el dibujo y con una técnica más opaca en el colorido (Véase la catalogación de Juan Carlos Lozano (comisario) en el catálogo de la exposición *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Palacio de Sástago, 5 octubre-26 noviembre de 2006, núm. 35 y 36).
- ⁵⁰ Óleo sobre lienzo, 83 x 63 cm. Alcalá Subastas, de Madrid, 15 de febrero de 2006, lote 41.