

Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

RESUMEN

En las páginas siguientes se publican y estudian una serie de obras desconocidas del pintor Claudio Coello (Madrid, 1642-1693). Algunas son de gran interés iconográfico, como el lienzo de San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo (Mafra, Portugal, Palácio Nacional) o el Retrato de Mariana de Neoburgo (Madrid, colección particular, 1690). Otras muestran la apropiación que el pintor hizo de composiciones de otros pintores para crear obras personales de gran originalidad, como sucede con la Anunciación de Francesco Albani (Bologna, San Bartolomeo, 1633) que Coello aprovechó para crear dos obras diferentes: una Anunciación, fechada en 1666, y una Inmaculada Concepción.

Desde la publicación de la monografía de Sullivan¹, seguida del artículo de Pérez Sánchez precisando extremos de la misma y añadiendo nuevas obras desconocidas hasta entonces², los estudios sobre Claudio Coello han ido apareciendo con cierta periodicidad³.

La importante posición de Coello en la pintura del último tercio del siglo XVII en Madrid le llevó a participar en muchos acontecimientos de la Corte. En 1683 obtuvo el título de Pintor del Rey, ocupando la vacante dejada por Dionisio Mantuano, y en 1685 (año de la muerte de Carreño de Miranda, Rizi y Herrera el Mozo) el de Pintor de Cámara. A la intensa actividad desarrolla-

da hasta entonces Coello unió los encargos oficiales más relevantes de la Corte y del Alcázar Real, entre ellos el de *La Sagrada Forma* para el monasterio de San Lorenzo del Escorial, encargada a su maestro Rizi el mismo año en que moría. Entre estos encargos oficiales estuvo sin duda el de retratar a los miembros de la familia real: el rey Carlos II, las sucesivas reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, y la reina viuda Mariana de Austria, además de algunos miembros de la Corte. La labor de Coello en este campo no fue todo lo continuada que habría deseado, bien debido a las demás obligaciones cortesanas, bien al gusto de las dos esposas

de Carlos II que se rodearon de otros retratistas, especialmente Jan van Kessel el Joven y Sebastián Muñoz, cada uno de los cuales recibió nombramiento de Pintor de la Reina.

I. EL SAN JUAN BAUTISTA RECONOCIENDO A CRISTO DESPUÉS DE SU BAUTISMO DEL PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA (PORTUGAL)

En el Palácio Nacional de Mafra (Portugal), dando nombre a una de sus salas, se conserva un *Bautismo de Jesús*, que se cree obra anónima italiana de principios del siglo XVIII, debida a un seguidor de Sebastiano Conca. En realidad se trata de una obra excelente del pintor madrileño Claudio Coello y su tema iconográfico es ligeramente distinto, representando a *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* (fig. 1). Gracias a María Margarida Montenegro, directora del Palácio, he podido conocer una información que me había pasado desapercibida, como es la catalogación de la pintura en una reciente exposición⁴. En ella se rechaza la atribución tradicional de nuestra pintura al pintor italiano Sebastiano Conca, atribución que sólo se fundamentaba en el hecho documentado de que un lienzo de dicho pintor y con el mismo tema había llegado a Lisboa en 1747.

En el proceso de su restauración se pudo comprobar que estaba firmado, aunque la caligrafía de tal firma resultaba ilegible tanto a simple vista, como mediante fotografía infrarroja. Al estudiar el cuadro, Nuno Saldanha sugirió que, a primera vista, la firma parecía revelar el nombre del pintor italiano Giacinto Calandrucci (1646-1707), quien había trabajado un *Bautismo de Cristo* para la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Roma, una hipótesis atractiva sobre la cual el autor renuncia a hacer especulaciones. Por mi parte, cuando vi la pintura desconocía que estuviera firmada y, aunque las he buscado, no conozco las fotografías en detalle de la firma. Pero sugiero que, aunque sea parcialmente, los rasgos deben corresponder a los del nombre de Claudio Coello (1642-1693), tan dado a firmar sus composiciones.

Desde un punto de vista estilístico creo que no cabe la menor duda de que se trata de una obra de Claudio Coello, tanto por sí misma, como por sus relaciones con otras pinturas y dibujos del artista. La escena está representada con la monumentalidad, serenidad, delicadeza y apasionamiento del Coello más joven, quizá en los años de 1665-1670, y con la riqueza cromática de toda su obra. Pero antes de entrar a analizarla con detenimiento, conviene hacer una precisión de orden iconográfico.

En sentido estricto la composición no representa el momento del bautismo, sino otro que parece ser inme-

diatamente posterior a esa acción y que identificamos como *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* según se relata en los Evangelios. En el suyo San Lucas escribe: "...bautizado Jesús y orando, se abrió el cielo, y descendió el Espíritu Santo en forma corporal, como de una paloma, sobre Él, y se dejó oír en el cielo una voz: Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco" (Lc, 3, 21-22). En similares términos se expresan San Mateo (cap. 3, 16-17) y San Marcos (cap. 1, 10-11). Por el contrario, la narración de San Juan Evangelista es posterior a los hechos del bautismo y de la manifestación de Dios Padre, planteando el pasaje como testimonio de la naturaleza humana y divina de Cristo, y poniendo en boca del Bautista las siguientes palabras: "...vio venir a Jesús y dijo: He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo... Y Juan dio testimonio diciendo: Yo he visto al Espíritu descender del cielo como paloma y posarse sobre Él. Yo no le conocía; pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: sobre quien vieres descender el Espíritu y posarse sobre Él, ése es el que bautiza en el Espíritu. Y yo vi, y doy testimonio de que éste es el Hijo de Dios" (Jn. 1, 29-34).

La variante iconográfica pintada por Coello pone todo el énfasis en el momento crucial de la historia de Cristo, como es la del reconocimiento de sus dos naturalezas humana y divina. No parece haber sido excesivamente cultivada en la escuela de Madrid, ni en alguna otra escuela pictórica española del Barroco. Pero tampoco faltan testimonios pictóricos. El más antiguo quizá sea el de fray Juan Rizi, quien a partir de 1656 se trasladó desde San Millán de la Cogolla a Burgos para intervenir por segunda vez en la decoración del monasterio benedictino de San Juan y pintar el gran lienzo desaparecido de su retablo mayor, antes de viajar de nuevo al monasterio de Nuestra Señora de Sopetrán (Torre del Burgo, Guadalajara), donde pintaría el retablo mayor en 1659⁵. La novedad iconográfica encaja perfectamente en las especulaciones teológicas de Rizi y seguro que no pasaría desapercibida a los frailes que encargaron el lienzo, pero con el transcurso del tiempo el tema fue identificándose como un simple bautismo de Cristo, hasta que Bosarte lo analizó con particular curiosidad, lo identificó con sus fuentes evangélicas y lo dató indirectamente en el paso del clasicismo castellano al barroco (hacia 1655-1660) al negarse a describir el retablo "*tan caprichoso, que parece traza de su hermano Don Francisco, y por eso no he hecho memoria de él entre los buenos retablos de Burgos*", lo que desde la perspectiva académica de Bosarte equivale a decir que se trataba de un retablo que apuntaba hacia lo barroco y, por ello, condenable.

Comparese la pintura de Coello en Mafra con la descripción hecha por Bosarte del lienzo perdido de Rizi: "... la obra principal del Padre Rizi es el quadro grande del altar mayor, en la iglesia de San Juan de los PP.



Fig. 1. Coello. *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo*. Mafra (Portugal). Palácio Nacional

Benedictinos. Aquel retablo es tan caprichoso, que parece traza de su hermano Don Francisco, y por eso no he hecho memoria de él entre los buenos retablos de Burgos. El quadro, pues, de aquel altar es por su tamaño el mayor que hay de su mano en la ciudad. Dicen nuestros escritores que representa el bautismo del Señor por San Juan, creencia que me obliga á hacer su descripción. El Señor está de pie derecho desnudo, elevada la vista al cielo; en la parte superior del quadro aparece el Espíritu Santo. Cerca del señor están sus vestiduras por tierra; enfrente del Señor está San Juan Bautista hincado de rodillas adorándolo. Agua no se ve en el país, sino unos troncos de árboles. ¿Es este el bautismo de Cristo?. A mi me parece que el pensamiento del autor en este quadro, es conforme al sentido literal de aquellas palabras del capítulo 3 del evangelio de San Lucas: Et Jesu baptizado, et orante, apertum est coelum: et descendit Spiritus sanctus corporali specie sicut columba in

*ipsum. Bautizado ya Cristo, y estando en oración, se abrió el cielo, y el espíritu Santo descendió sobre Él en especie corporal como paloma*⁶. ¿Fue fray Juan Rizi el creador de esta nueva iconografía e influyó de algún modo en Claudio Coello?. No es fácil responder. Las preocupaciones iconográficas están presentes en las ilustraciones de *La pintura sabia* y de otros manuscritos de la Biblioteca de Montecasino. En cuanto a su influencia en Coello, quizá se trató de una influencia indirectamente a través de su maestro Francisco Rizi, hermano de fray Juan y artista de peso en la Corte por su condición de pintor del rey.

En otro orden de cosas, el fraile mercedario fray Juan Interián de Ayala (Islas Canarias, 1656-Madrid, 1730) también mostró su preocupación por el tema del bautismo de Cristo, anotando en el comentario que le dedica en su *Pictor Christianus eruditus*, (Madrid, 1730)⁷ dos fallos iconográficos graves cometidos por los pintores al

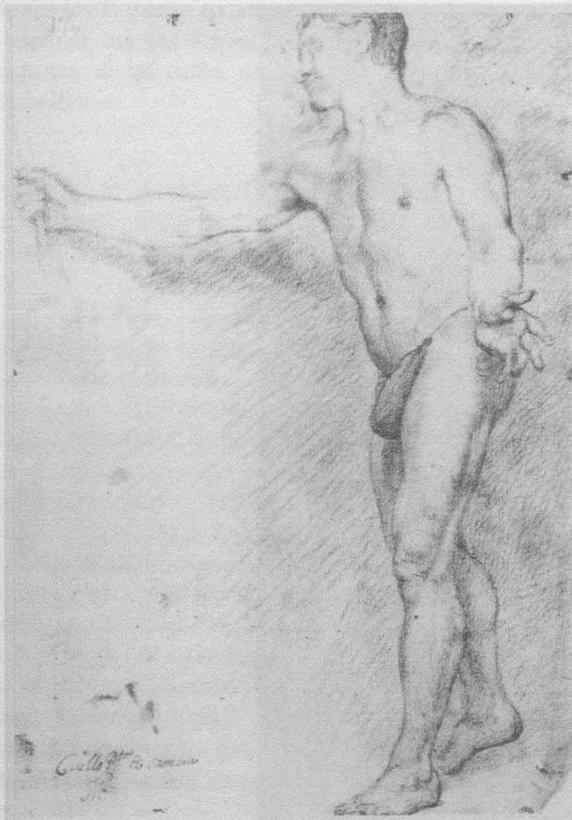


Fig. 2. Coello. *Desnudo masculino*. Madrid. Casa de la Moneda.

representarlo. Uno, lo poco que las aguas del Jordán cubren a Cristo cuando entra en el río a recibir el bautismo; y otro, la unión en una única escena del acto del bautismo, con la manifestación del Espíritu Santo y la de Dios Padre para dar testimonio de su Hijo. Respecto a esta segunda cuestión, Interián de Ayala constataba que los pintores, con todas sus licencias plásticas, unían en una escena acontecimientos sucesivos en el tiempo perfectamente individualizados en el relato de los evangelistas: por un lado, el bautismo de Cristo propiamente dicho, con la entrada en el Jordán y el derramamiento del agua sobre la cabeza de Cristo; y por el otro, la manifestación del Espíritu Santo, con el testimonio de Dios Padre y el subsiguiente reconocimiento del hijo de Dios por el precursor San Juan. En el rigorismo iconográfico de Interián de Ayala la presencia del Espíritu Santo sólo era posible después de haberse producido el bautismo y de que Cristo hubiera salido del Jordán, que es cuando se oyó la voz de Dios Padre. No obstante, haciéndose eco de lo que era común entre los pintores españoles, es decir, la unión de acontecimientos de especial significado simbólico hasta configurar una imagen verosímil de

valor plástico y pedagógico, Interián no encontraba motivos para reprender “a los pintores, que antes han pintado así este hecho, ni tampoco los que después les han seguido. Así por ser esta una cosa, que es ya muy recibida, y a que están ya acostumbrados los ojos”⁸. Pero propone un modo “más cómodo y oportuno” de pintar el tema con un Jordán caudaloso, con las riberas llenas de gente, con San Juan con piel de camello, con Cristo llevando puesta la túnica y mojados los cabellos, arrodillado orando a Dios, con el Espíritu Santo y Dios Padre sobre su cabeza. El pasaje que aduce como fundamento, tomado del evangelio de San Lucas, es el mismo del que se vale Bosarte para identificar el tema de Rizi, pero la resolución de los temas es distinta a juzgar por la descripción del lienzo de San Juan de Burgos y de las hipotéticas representaciones propuestas por Interián de Ayala. Lo que es evidente es que Interián no conoció ninguna de las pinturas de Rizi y de Claudio Coello. De haberlas conocido, habrían merecido su comentario. Ello indica que el camino apuntado por los dos pintores madrileños no tuvo muchas consecuencias y que pintaron para medios de alta cualificación intelectual y teológica, lo que en el caso de Rizi y los frailes benedictinos de San Juan de Burgos es sin duda cierto.

No cabe la menor duda de que Coello adoptó una posición nueva al pintar este pasaje de la vida de Cristo, fragmentando analíticamente los textos evangélicos. Sin embargo, el hecho de desconocer las circunstancias que rodean a esta pintura: el momento concreto del encargo, el cliente laico o religioso, el destino de la pintura para uso privado o público en una iglesia o capilla, nos priva de conocer las verdaderas motivaciones del tema del cuadro. Frente a su opción se encuentran las tradicionales de los maestros del barroco madrileño, como Carreño de Miranda en la pintura de la iglesia de Santiago de Madrid, de la que se conserva una versión reducida fechada en 1682 (Caracas, colección particular), fecha en torno a la cual Pérez Sánchez creyó en un primer momento que pudo haber sido pintado el lienzo de la iglesia de Santiago⁹, si bien luego adelantó la cronología hacia los años de 1666, una fecha mucho más probable tanto para el cuadro de la parroquia de Santiago, como para el dibujo de *Cristo en el bautismo* (Madrid, Museo del Prado)¹⁰. Mateo Cerezo el Joven y Juan Antonio Frías Escalante también pintaron los *Bautismos* que se conservan en Santo Domingo de Guzmán de Castrojeriz (Burgos)¹¹ y en la colección de la Bob Jones University (Greenville, South Caroline, U.S.A.)¹². En Sevilla, Murillo también pintó el tema dentro de la tradición, primero hacia 1655 (Berlín, Gemäldegalerie)¹³ y luego en 1668 (Sevilla, catedral)¹⁴.

En el lienzo de Mafra la composición se despliega en medio de un paisaje de fondos azulados, encuadrados por el ramaje de unos árboles y por las riberas del Jordán.

los profetas que la anunciaron o Anunciación, pintado en 1668 para las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid. Sin embargo, su escala menor fue resuelta por Coello con mayor ligereza de empastes, aunque con igual dominio del color, trazando sus contornos o rizando sus cabellos.

De las dos figuras principales, el gesto de San Juan Bautista encuentra su paralelo en la figura de San Francisco de Asís de *La Virgen con el Niño Jesús adorados por santos y las Virtudes teologales* del Museo del Prado, fechado en 1669¹⁵. La de Cristo nos trae al recuerdo la pequeña figurita de *Cristo flagelado* en el banco del retablo de San Benito y Santa Escolástica del monasterio de las monjas benedictinas de San Plácido, los desnudos paganos del *Martirio de San Juan ante Porta Latina* del retablo mayor de Torrejón de Ardoz¹⁶ y, sobre todo, al elegante *Estudio de desnudo masculino* del Museo de la Casa de la Moneda de Madrid¹⁷, una academia con un modelo representado en sentido contrario (fig. 2). Más allá de las similitudes estilísticas con obras seguras de Coello, hay que señalar que su composición es idéntica a la de otro *Desnudo masculino de pie* (fig. 3a) que es el reverso de un dibujo con un *Ángel arrodillado* (fig. 3b) (Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, núm. inventario 10313 S), con vieja atribución a Carreño de Miranda, recogida y avalada en varias ocasiones por Pérez Sánchez, quien destaca la relación estrecha de este ángel con una de las figuras femeninas arrodilladas del primer plano de la *Asunción de la Virgen* del Museo de Poznan¹⁸, obra de Carreño fechada en 1657. Posteriormente creyó que podía tratarse de una figura preparatoria para una Adoración de ángeles¹⁹. Sin embargo, si se tratara de una obra de Carreño, lo cual es dudoso según intento demostrar más abajo, este *Ángel arrodillado* se reproduce en sentido invertido en las dos versiones del *Bautismo de Cristo* (Madrid, parroquia de Santiago; Caracas, colección particular).

En vista de las pruebas y de nuestros conocimientos actuales sobre el arte de Claudio Coello, creo que hay que atribuir del dibujo de los Uffizi a este pintor, en cuya obra se dan situaciones tanto de clasicismo, afines al *Desnudo masculino de pie* (recto), como de barroquismo dinámico, más cercanas a la figura del *Ángel arrodillado* (reverso). El ambiente cultural y de unos intereses plásticos comunes entre ambos pintores de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII les haría mostrarse muy parecidos en sus modos plásticos y técnicos. En un lado, un viejo maestro en plenitud de facultades. En el otro, un joven maestro llamado a ser el heredero natural en la escuela de Madrid²⁰.

Recurriendo al anecdotario de Palomino, cabría la posibilidad de que Coello hubiera recogido del suelo un rasguño de Carreño (*Ángel arrodillado*), por ejemplo en el transcurso de la década de 1660 cuando el pintor astu-

riano y su maestro Rizi mantenían viva una intensa colaboración, y hubiera dibujado a la espalda del papel el *Desnudo masculino de pie*²¹. Sin embargo, la autoría de ambas imágenes dibujadas sobre las dos caras de un mismo papel parece demostrada si recurrimos a otra obra de Claudio Coello. Si el *Desnudo masculino de pie* (anverso) puede y debe ser considerado como un estudio de academia preparatorio para la figura de Jesús en el lienzo de Mafra, la figura del *Ángel arrodillado* coincide completamente y en idéntica postura con la que aparece en el lienzo de *Jesús servido por los ángeles* (Barcelona, colección particular), que es la obra segura más antigua que conocemos de Coello, firmada y fechada en 1661 (fig. 5)²², es decir en un momento muy temprano y más cercano por tanto al arte de Carreño y de Francisco Rizi. En realidad se trata de un tipo de figura *en repoussoir* muy socorrido en la estética del barroco como conexión entre el plano del espectador y el escenario de la historia narrada que Coello utilizó también en el gran lienzo de *La aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Academia de San Fernando), que suele fecharse hacia 1668-1670²³.

En el campo de los dibujos madrileños del último tercio del siglo XVII abundan los anónimos de estética muy cercana, lo que no quiere decir que sean de la misma mano. Por el carácter de estudios o fragmentos que ofrecen es conveniente moverse con gran cautela y renunciar a hacer atribuciones o clasificaciones en base a las distintas modalidades de dibujar que puede ofrecernos un pintor, si éstas no se sustentan sobre algo más que apreciaciones subjetivas, procurando encontrar si es posible la relación con las obras definitivas. Los modos de dibujar son mucho más variados que los de pintar. La definición de Palomino resulta aparentemente simplificadora: "Este (el dibujo) es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos presenta"²⁴, pero dentro de ella da cabida a rasguños, bocetos rápidos, estudios parciales, composiciones. En cada uno de ellos cada maestro puede parecer diferente. Afortunadamente, en el caso que nos ocupa de Carreño y Coello conservamos dibujos de figuras que parecen pensados para composiciones similares. De modo indiscutible se atribuye a Carreño el extraordinario dibujo de un *Cristo desnudo*²⁵ (Madrid, Prado), representado de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho y las manos ocultas bajo los brazos, la cabeza inclinada y un paño cubriéndole las caderas (fig. 4). Tiene el aspecto de haber sido pensado para una pintura del bautismo de Cristo, tal y como se ha señalado en repetidas ocasiones²⁶, pero su verticalidad no es la que luego aplicó Carreño al citado *Bautismo de Cristo* de la parroquia de Santiago de Madrid. El lápiz negro y la sanguina se mezclan dentro de los contornos nerviosos del perfil, creando una sensación de palpitation sensual de la carne. La figura del *Desnudo masculino de pie* (Florencia, Uffizi,

Gabinetto dei Disegni) que atribuimos ahora a Coello en relación con el lienzo de *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* de Mafra parece interpretar el modelo de Carreño, con un estudio de tono más naturalista y directo: la misma disposición general de la mitad superior del cuerpo, variando la disposición de las piernas en la mitad inferior, un vientre pronunciado sin idealizar. La figura de Carreño es más idealizada y convencional, más serena en su *contrapposto*, frente al mayor dinamismo de la figura de Coello, que también muestra un contorno sin vibraciones de las líneas, más prieto, firme y continuo que el de Carreño.

Un aspecto fundamental del *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* de Mafra es el de su técnica y colorido, a través de los cuales se revelan algunas características del estilo de Coello, pintor que, tras construir sus composiciones a conciencia mediante dibujos y estudios parciales, aplica el color con una absoluta seguridad, trazando con largas pinceladas de empaste grueso, que aparentan sobre la superficie del lienzo suntuosas texturas en las telas y en la vegetación, con delicadas matizaciones sobre las carnaduras. Aunque en ocasiones Coello se mueva dentro de una gama limitada de colores y las grisallas sean frecuentes en sus obras, especialmente en las decoraciones murales pobladas de cartelas fingiendo relieves, como en el vestuario de la catedral de Toledo (en colaboración con Donoso) o en la cúpula de la capilla del Santo Cristo de San Isidro el Real de Madrid (en colaboración con Mantuano), lo cierto es que pertenece a la generación de los grandes maestros del barroco decorativo y al grupo de los grandes coloristas, tanto por el uso mismo de una rica paleta, como por los efectos de luz y contraluz con que enriquece sus composiciones. El lienzo participa de todas estas características y es sin duda una de las obras más bellas del pintor. Sobre el luminoso fondo azul se disponen a contraluz las ramas verdes y ocre de las arboledas del Jordán, estableciendo así una relación de alejamiento y cercanía. El círculo de las figuras de ángeles, San Juan Bautista y querubines giran en torno a la radiante desnudez de Cristo, iluminado con intensidad por el Espíritu Santo. El color blanco del paño de Jesús adquiere corporeidad mediante los pliegues profundos invadidos por las sombras. Los azules, ocre amarillos, carmines de las telas adquieren diversidad de tonos gracias a la incidencia de la luz.

Los semblantes de las figuras tienen un tono apasionado muy acusado, especialmente San Juan Bautista, frente a la unción de la figura del Hijo. También las figuras de los ángeles mancebos, de facciones tan parecidas a los de la gloria de la *Anunciación* de San Plácido. Los querubines pertenecen al repertorio habitual de Coello, con sus rostros redondos de mejillas infladas y sus cabelleras rubias rizadas.

En conjunto se trata de una suntuosa pintura, llena de sentimiento y de sentido del color y de la luz; muy característica del barroco madrileño del último tercio del siglo XVII en su definición estética; importante en cuanto que ayuda a aclarar las relaciones de Coello con los maestros de su generación, especialmente en el terreno de los dibujos que una vez se atribuyeron a Carreño de Miranda; y notable por su novedad iconográfica.

II. UN MODELO DE FRANCESCO ALBANI PARA DOS OBRAS DE CLAUDIO COELLO

En su comentario al libro de Sullivan, Pérez Sánchez señaló las numerosas deudas contraídas por Coello respecto a algunos pintores italianos, especialmente Guido Reni, independientemente de que, como todo pintor madrileño del momento, sintiera la influencia de la pintura flamenca (Rubens, Van Dyck,...) y veneciana (Tiziano, Veronés,...), tanto desde el punto de vista del color como del de la técnica. Como en tantos otros pintores españoles, las estampas impresas de composiciones de maestros del Manierismo y del Clasicismo italiano llegaron a manos de Coello. En cierta manera el gran lienzo del altar mayor del monasterio de la Encarnación de Madrid o de las MM. Benedictinas de San Plácido, fechado en 1668, es una reinterpretación de la gran pintura de Federico Zuccaro grabada por Cornelis Cort en 1571, manteniendo cierta simetría, haciendo vertical lo horizontal, escalonado lo alineado, haciendo diagonal lo simétrico y barroco el manierismo reformado de fines del siglo XVI. Todo lo cual no fue impedimento para el triunfo de uno de los más prometedores pintores del momento en Madrid.

No hay duda de que por estas fechas Coello se sirvió de estampas para salir al paso de encargos diversos. Un lienzo de la *Anunciación* (Madrid, antigua colección del conde de Casal), firmado y fechado en 1666, es la mejor prueba (fig. 6)²⁷. Se trata de un lienzo que por sus medidas y firma coincide con el que como propiedad del conde de Casal dio a conocer el conde de Polentinos²⁸, pero que no ha sido reproducido nunca, ni fue recogido en la relación de obras no localizadas de Coello redactada por Sullivan, si bien Pérez Sánchez recordó convenientemente su existencia²⁹. La escena ha sido representada con la valentía y atrevimiento que demuestran otras obras juveniles del pintor, como puedan ser *La visión de San Antonio de Padua* de 1663 (Nortfolk, Virginia, Chrysler Museum), el *Triunfo de San Agustín*, de 1664 (Madrid, Museo del Prado) y especialmente la sacra conversación de *La Virgen y el Niño adorada por San Luis de Francia y otros santos*, cercana a 1665-1666 (Madrid, Museo del Prado). En todas estas pinturas, y no son las únicas, se concede una extraordinaria importancia el



Fig. 6. Coello. Anunciación. 1666. Madrid, antes en la colección del Conde de Casal

escenario arquitectónico, a los fondos luminosos y a los efectos cromáticos cambiantes producidos por las luces de diversas procedencias. Coello actúa en todas como un aventajadísimo discípulo de los maestros venecianos y flamencos. En la *Anunciación* la acción transcurre en una estancia palaciega a la que se accede a través de los altos pedestales clásicos de los muros que recogen un gran cortinaje. El fondo se abre mediante balaustradas y sucesivos arcos cada vez más luminosos. Las figuras se disponen con cierta compensación de masas, pero en los extremos de una diagonal oblicua que cruza el cubo espacial: la Virgen se halla en un estrado alfombrado, junto a un reclinatorio tallado, intensamente iluminada por la luz resplandeciente del Espíritu Santo y destacando sobre el espacio en penumbra de la arquitectura. El arcángel se nos muestra a contraluz sobre el fondo azulado y malva de la luz crepuscular. María está arrodillada y adopta la actitud de aceptación al oír el mensaje divino. El arcángel irrumpe con todo ímpetu en la estancia sobre una ligera nube transparente que los deja suspendido en el aire y su contorno lo dibuja a contraluz el resplandor del Espíritu Santo. Los contrastes de luz, la ligereza y la soltura de pincel hacen que toda la pintura se convierta en una superficie espumante, de evidentes connotaciones venecianas.

Pues bien, mientras que el modelo humano de la Virgen es similar al de la sacra conversación del Museo

del Prado: una mujer joven, de facciones redondeadas y mentón apuntado, y probablemente se trate de un modelo personal de Coello, la figura de San Gabriel guarda estrechas relaciones con la que aparece en la gran *Anunciación* que Francesco Albani pintó para el altar de la capilla Fioravanti de la iglesia de los Teatinos de Bolonia (hoy S. Bartolomeo), donde se colocó en 1633 (fig. 7)³⁰. La obra fue famosa en su tiempo y se la conoció popularmente como la *Anunciación* “del bello ángel”, siendo grabada a comienzos del siglo XVIII por Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) en el mismo sentido de la composición³¹.

Es imposible que Coello conociera la estampa de Giovannini y tampoco se puede decir que copiara literalmente el arcángel a partir de un dibujo o de un apunte venido de Italia, puesto que en su obra invirtió la composición y alteró la disposición de los brazos. Pero no hay duda de que de algún modo Coello conoció la pintura de Albani. Como apunta Pérez Sánchez, es posible que algunos de sus conocimientos de lo italiano le vinieran a través de José Jiménez Donoso³², quien había estado en Italia y con el que colaboró en diversas obras. La mejor prueba del conocimiento de esta obra de Albani está en uno de los modelos de *Inmaculada Concepción* de Claudio Coello, conocido a través de un ejemplar de colección particular de Madrid³³ y de otra versión inédita en tabla (Madrid, Comendadoras de Santiago)³⁴, algo



Fig. 7. Francesco Albani. *Anunciación*. 1633. Bolonia. S. Bartolomeo



Fig. 8. Coello. *Inmaculada Concepción*. Madrid. Comendadoras de Santiago

inferior de calidad, debido quizá a sus repintes (fig. 8). Se trata de una Inmaculada en la que siempre se ha hecho notar la influencia de la *Inmaculada Concepción* que Rubens pintó para el marqués de Leganés (Madrid, Prado). Sin embargo, una mirada atenta pone en contradicción la vitalidad y el movimiento del modelo rubensiano con la delicadeza de gesto y semblante que muestra la de Coello, cuya composición erguida y con la cabeza girada hacia el lado derecho proceden del modelo de la Virgen anunciada del lienzo citado de Albani. La aportación de Coello consistió en poco más que eliminar el libro que la Virgen sujetaba con su mano izquierda, que ahora queda extendida, y en ubicar la figura en una gloria resplandeciente con ángeles en torno al globo con el creciente de la luna. En el modelo de las Comendadoras de Santiago el rostro de la Virgen presenta rasgos físicos similares a los de mencionada *Anunciación* de 1666.

III. OBRAS INÉDITAS, RESTITUCIONES Y ELIMINACIONES

En el complejo contexto del retrato cortesano de las dos últimas décadas del siglo XVII, con Claudio Coello

como Pintor de Cámara, varios pintores del rey con y sin gajes, y algunos pintores de la reina (Juan Tíger, Jan van Kessel el Joven y Sebastián Muñoz)³⁵, tanto si se trata de María Luisa de Orleans como de Mariana de Neoburgo, se observa que la posición dominante de Coello entre los años 1685 y 1693 no se correspondió con un trabajo continuado en su obligación de retratar a los reyes. Recuerda Palomino que, cuando Sebastián Muñoz retrató a la reina María Luisa de Orleans, Claudio Coello lo sintió mucho, porque aquella ocupación era "regalía" del Pintor de Cámara³⁶. Sin embargo, mientras Coello pintaba *La Sagrada Forma* (1685-1690) para la sacristía del monasterio de San Lorenzo del Escorial o se ocupaba en dirigir las obras decorativas de la Galería de Cierzo del Alcázar Real, teniendo bajo su mando a Van Kessel y a Muñoz entre otros, ambos pintores habían alcanzado el favor de la reina y de algunas damas de la corte por sus dotes de retratistas.

Las cosas comenzaron a cambiar hacia 1690. En este año Coello concluyó los trabajos en el Escorial, falleció su discípulo Sebastián Muñoz al poco de pintar los *Funerales de la reina María Luisa de Orleans* (Nueva York, The Hispanic Society)³⁷ y Carlos II contrajo segundo matrimonio con Mariana de Neoburgo, que llegó a Madrid en abril de 1690. Las efigies de Carlos



Fig. 9. Coello. Carlos II. Francfort, *Staedel Kunstinstitute* (desaparecido)

II que un año antes había llevado a Neoburgo la embajada española con el conde de Mandfeld al frente, habían sido pintadas por Van Kessel el Joven, en especial la miniatura que decoraba la joya regalada a la reina³⁸.

A propósito de la terminación de los trabajos de San Lorenzo del Escorial en este momento crucial de la corte, escribe Palomino, testigo de primera línea y conocedor de la situación, que fue cuando “*se ocupó Don Claudio en diferentes retratos y otras cosas de la obligación de su empleo*”³⁹. Estaba entre ellas la de retratar a las personas reales, según se desprende del comentario de Palomino en la vida de Sebastián Muñoz citado más arriba, quien fue requerido por la reina María Luisa de Orleans para hacer su retrato y “*su maestro (Coello lo) sintió mucho por ser regalía suya*”⁴⁰. Sin duda alguna Coello retrató en este momento a la reina viuda Mariana de Austria (Barnard Castle, Bowes Museum; y Munich, Altepinakothek)⁴¹ y retrataría a los reyes, si bien hasta ahora no se habían identificado originales de su mano. Soehner atribuyó al taller de Coello un *Retrato de Carlos I* (Munich, Altepinakothek), que incorpora variaciones en la ambientación de la figura real⁴². Es probable que del original de este modelo derive el ejemplar del Museo de Bellas Artes de Bilbao, emparejado con otro de



Fig. 10. Coello Mariana de Neoburgo. Hacia 1690. Madrid, colección particular

Mariana de Neoburgo. Son retratos de cuerpo entero y de gran empaque, cuya técnica no parece la de Coello, por lo que *Solto Yoce* se atribuyen en los últimos tiempos a Van Kessel el Joven⁴³.

En relación con un *Retrato de María Luisa de Orleans* (Madrid, colección privada) atribuido por Pérez Sánchez a Coello⁴⁴, vale la pena señalar que existe otro *Retrato de Mariana de Neoburgo* (Madrid, colección particular), que puede atribuirse a Coello y ser fechado hacia 1690-1691 (fig. 10)⁴⁵. En conjunto reúne una serie de rasgos estilísticos afines a los que identificamos con la obra de Coello. La reina aparece representada de media figura girada hacia su derecha, muy joven, con gesto enérgico y en el ambiente interior de una habitación en cuyo fondo se aprecia la existencia de un cortinaje ocre. Viste un traje amarillo, bordado con rameados vegetales de colorido variado y terminado en unas grandes bocamangas rosadas. El escote recto deja los hombros al descubierto y se complementa con un gran joyel sobre el pecho. Ante todo destaca la belleza de la joven reina, de rostro ovalado, frente amplia, pómulos alargados, con el cabello recogido por detrás y dejando caer sobre sus hombros largos mechones rubios ondulados. La factura del retrato muestra la certeza del trazo continuo, el modelado prieto y la luminosidad del rostro naca-



Fig. 11. Coello. *Oración en el huerto. ¿Madrid?, antigua colección González Arnau.*

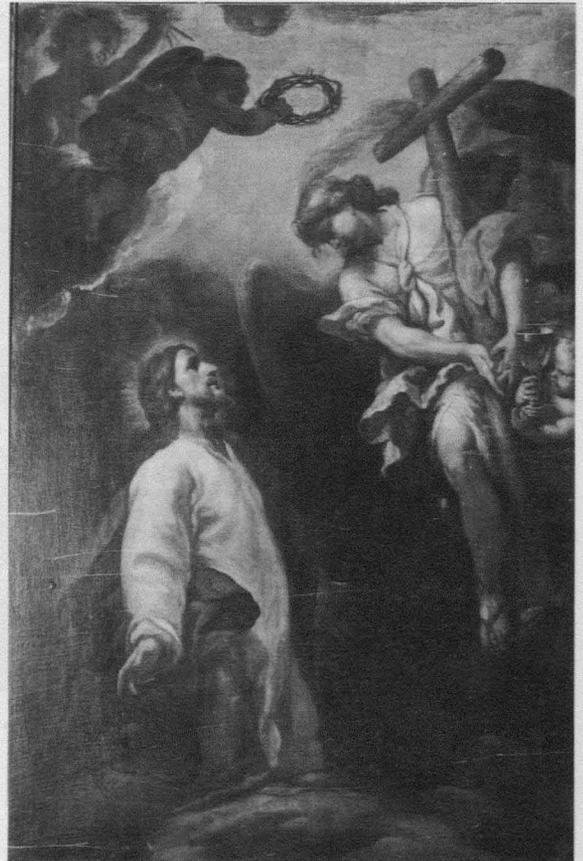


Fig. 12. Coello. *Alegoría de la Pasión de Cristo. Guecho (Vizcaya). Santa María.*

rado con los correspondientes matices del carmín sobre las mejillas y los labios. Por su composición, este retrato forma un perfecto *pendant* con el *Retrato de Carlos II* (fig. 9), desaparecido del *Staedel Kunstinstitut* de Francfort⁴⁶, lo cual no significa que necesariamente ambos fueran pintados en la misma fecha, aunque quizá el de la reina si se pintó con la intención de emparejarlos *a posteriori*.

Sullivan fecha este retrato de Francfort entre 1675-1680, lo cual parece poco probable en vista de que se conservan tantos retratos oficiales realizados por Carreño de Miranda, perfectamente datados o jalonados en el tiempo. Frente al estilo de Carreño, el retrato de Francfort, más que una técnica distinta, lo que muestra es más madurez en el personaje y más adulación en su aspecto: el rostro sereno ha recuperado algo de energía, la faz demacrada es más carnosa y el cabello deshilachado ha sido ordenado en una abundante melena ondulada. Se trata de una de las más hermosas efigies de Carlos II. Este modelo de retrato podría corresponder al de las primeras imágenes oficiales pintadas por Coello a partir de 1685. En definitiva este desfase cronológico para unos retratos que a la larga pudieron haber estado emparejados queda justificada por los acontecimientos, pues mientras Coello sólo pudo retratar a la reina a partir de 1690, al rey tuvo la obligación de retratarlo a partir de su nombramiento como Pintor de Cámara e inmediatamente

después de recibir el traspaso del encargo de *La Sagrada Forma*.

Obra firmada e inédita, que sólo conozco a través de una vieja fotografía, es una *Oración en el Huerto* que en las anotaciones manuscritas del Archivo Moreno consta como perteneciente a la colección González Arnau (fig. 11)⁴⁷. No sabemos si puede identificarse con alguna de las pinturas del mismo tema atribuidas o ejecutadas por Coello. La vieja fotografía de Moreno permite ver el gusto de Coello por trabajar los efectos de la luz nocturna y los resplandores producidos por las apariciones celestiales. Cristo, arrodillado de frente al espectador, eleva la cabeza al cielo en señal de aceptación e implorando la pronta consumación del sacrificio. Frente a él, suspendido en una nube, está el ángel con el cáliz de la agonía. El resplandor celestial y el ángel son las dos principales fuentes de luz que ilumina los elementos más cercanos y deja sumido en las sombras de la noche a los discípulos que le acompañaron a Jetsemaní y a la soldadesca que viene a prenderlo. La monumentalidad de las figuras y su clasicismo que recuerda ciertos pintores ita-



Fig. 13. Coello. *Alegoría del sacramento de la eucaristía*. 1668. Madrid. MM. Benedictinas de San Plácido.

lianos como Cortona o Vaccaro son quizá los dos elementos más representativos de esta pintura, sin que podamos entrar a valorar su colorido. No sabemos que relación pueda tener esta pintura con alguna de las dos que aparecen citadas en las fuentes antiguas sobre Coello. Una es la que pertenecía en Ávila a los duques de Valencia, cuya atribución es rechazada por Sullivan⁴⁸, no sé si conociendo la pintura, puesto que desconoce las medidas. La otra formaba parte de un conjunto realizado por Coello para la iglesia de los Agustinos Recoletos de Granada, que desapareció durante la Guerra de la Independencia⁴⁹.

Con rasgos estilísticos asimilables a Coello se conserva otra pintura de una *Alegoría de la Pasión* (fig. 12), donada por don Fernando Villabaso a la parroquia de Santa María de Guecho (Vizcaya)⁵⁰. No está firmada y su superficie está bastante desgastada, resultado de limpiezas profundas. Las figuras principales adoptan posturas laterales. Aunque en principio pudiera parecer una *Oración en el Huerto*, los matices iconográficos cam-

bian el relato evangélico en alegoría: la ausencia de los apóstoles dormidos y de la turbamulta que da sustituida por cinco ángeles portadores de instrumentos de la pasión: un ángel mancebo porta la cruz de la pasión y otros tres niños llevan el cáliz, la corona de espinas y los clavos. Se trata de una escena nocturna, iluminada con los resplandores dorados de la aparición celestial y con una delicada gama de azules, malvas, blancos y nácares. Los bordes de las ropas del ángel se rizan con la misma ondulación que lo hace en la versión firmada y el ángel niño puede ponerse en relación con el *Cristo de la sangre* (Burgos, Museo), un crucificado con ángeles que recogen la sangre de sus heridas, tradicionalmente considerado como obra de Mateo Cerezo el Joven⁵¹, pero que debe ser restituido a Coello, según se verá más abajo.

Ni el catálogo de Sullivan, ni en la revisión de Pérez Sánchez, han tenido en cuenta una pequeña tabla de un asunto eucarístico que representa una *Alegoría del sacramento de la eucaristía* (fig. 13). Se trata de la portezuela del sagrario del retablo mayor del convento de la Encarnación o de San Plácido de las MM. Benedictinas de Madrid, cuyo banco sufrió en algún momento una reforma que produjo la retirada de dos pinturas del *Nacimiento de Jesús* y de la *Adoración de los Reyes*⁵², hoy en paradero desconocido. La puerta del sagrario también se retiró y quedó en situación de paradero desconocido e ignorada hasta la reciente restauración del retablo. Es una obra menor sin duda, con ángeles que se encuentran entre los modelos de Francisco Rizi y las creaciones de Coello.

Lo mismo ocurre con una *Aparición de la Virgen con el Niño a San Antonio de Padua* (Madrid, colección particular) dada a conocer por M^º E. Gómez Moreno como obra de Alonso Cano, advirtiendo que la obra era poco "canesca" y "próxima a Claudio Coello". A pesar de todo, la autora aceptó sin crítica la firma "A^º C^º Racion^º fecit año 1658". A juzgar por los modelos del Niño Jesús, de los ángeles y de la Virgen la mano de Coello o de alguien muy cercano es infinitamente más evidente que la de Cano⁵³. La composición escalonada, cultivada por muchos maestros madrileños del Barroco, lo fue también por Coello en las dos versiones de la *Visión de San Antonio de Padua* (Norfolk, Virginia, Chrysler Museum; Madrid, colección particular) y en el delicioso cobre de *La aparición de la Virgen al Beato Simón de Rojas* (Madrid, colección particular)⁵⁴.

El conjunto de las cuatro pinturas que se conservan en el retablo mayor de Ciempozuelos (Madrid) merecen algunos comentarios. Gaya Nuño transcribió correctamente la fecha de 1682 que lleva el lienzo titular del *Tránsito de la Magdalena* y otorgó la autoría de todas a Claudio Coello, aunque con algunos errores iconográficos, al considerar que las de los lados del *Padre Eterno* del ático representaban a dos Profetas (fig. 14)⁵⁵.



Fig. 14. Coello. *La penitencia. Dios Padre. ¿El Amor divino?.* 1682. Ciempozuelos (Madrid), ático del retablo mayor de la iglesia de la Magdalena.

Sullivan transcribió erróneamente la fecha de 1680, se refirió al *Padre Eterno* como una obra “que probablemente no es de Coello” y no mencionó las restantes pinturas⁵⁶. El ático del retablo tiene a los lados del *Padre Eterno* dos alegorías: al lado izquierdo, la *Penitencia* portando en las manos un manojito de espinas y, al lado derecho, otra lleva un corazón inflamado (*¿Amor divino?*). Si es cierto que la iconografía del Padre Eterno no recuerda a otras representaciones de Coello para el mismo tema, las dos alegorías, confundidas por Gaya Nuño y olvidadas por Sullivan, responden a las características del estilo de Coello: figuras amplias, de movimiento helicoidal y agitado para adaptarlas al formato romboidal de la tela, con de ropajes abundantes de colorido típico. Las telas se encuentran combadas y con polvo acumulado, pero en principio nada hace pensar que no sean obra de Coello, y que deban ser tenidas en cuenta en su catálogo.

Tenemos cierta idea sobre la faceta de Coello como pintor de bocetos a través de los ejemplos conservados y de la tasación de su inventario *post mortem*, realizada por Teodoro Ardemans y Manuel de Castro⁵⁷, en la que figura un capítulo con bocetos y con borrones, es decir con obras iniciadas, pero no acabadas, que debemos suponer de su mano, ya que entre ellos se encuentran los correspondientes a varias obras conocidas. Algunos eran de

grandes proporciones, como un *Retrato ecuestre de Carlos II* (dos varas)⁵⁸ o el de *La Sagrada Forma* de El Escorial (dos varas y media de alto). Además de éste, parece que pueden identificarse otros relacionados con obras conocidas como el de *San Juan ante Portam Latinam* (una vara de alto), que será el del retablo mayor de Torrejón de Ardoz. No figuran los dos bocetos conocidos hasta ahora para el retablo mayor de las MM. Benedictinas de San Plácido, publicados en varias ocasiones⁵⁹. Existe un tercer boceto para este mismo retablo (Madrid, colección Villar Mir), algo mayor que los ya conocidos⁶⁰, pero sin apenas variantes respecto a ellos. La composición se plantea como la representación del misterio de la Encarnación de Cristo en un luminoso escenario teatral de embocadura salomónica a contraluz. La ejecución pictórica está resuelta a base de manchas de color certeras y efectistas, aplicadas con gran soltura⁶¹.

En relación con los lienzos de *Santa Rosa de Lima* y de *Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Museo del Prado), ejecutados por Coello para el convento del Rosarito de Madrid, se conservan en la ermita de Nuestra Señora de Tómalos en Torrecilla de Cameros (La Rioja) dos pinturas que quizá puedan ser considerados como bocetos (figs. 16 y 16)⁶². Fueron restaurados a mediados del siglo XIX a expensas de don Gregorio Cruzada Villaamil, quien se hizo con el patronato de las obras pías



Fig. 15. Coello. *Santa Rosa de Lima*. Torrecilla de Cameros (La Rioja). Nª Sª de Tómalos



Fig. 16. Coello. *Santo Domingo de Guzmán*. Torrecilla de Cameros (La Rioja). Nª Sª de Tómalos

del convento franciscano de la Concepción de Torrecilla, fundado en 1753 por don Juan Manuel Hermoso de Ordorica, embajador en Austria y consejero de Fernando VI hasta su muerte en 1772⁶³. La fundación siguió en pie hasta la Desamortización de 1835, en que el patronato lo detentaba don Carlos Villaamil, a quien le fueron devueltos el edificio y los objetos de culto en 1841. El 24 de mayo de 1867 el nuevo patrón, don Gregorio Cruzada Villaamil renunció al patronato y donó todas las obras a la parroquia de San Martín, a donde fueron separar los retablos con las esculturas de Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, y a la ermita de Tómalos, a donde parece fueron a parar los cuadros. La donación es general y no constan expresamente el número o los temas de las pinturas. Pero el hecho de que en el reverso del *Santo Domingo de Guzmán* se lea: “Todos los cuadros de esta Hermita (*sic*) de N. Sª de Tómalos mandó limpiar, forrar, poner bastidores, marcos dorados y restaurar a su costa D. G. Cruzada Villaamil. Año de 1868”, hace muy viable la hipótesis de que entre ellos estuvieran los dos de *Santo*

Domingo de Guzmán y de *Santa Rosa de Lima*. Las pinturas están recogidas en mi tesis doctoral como copias de las de Coello⁶⁴. Ramírez Martínez los atribuyó a Coello considerándolos “bocetos en lienzo de decoración mural” (*sic*)⁶⁵. Creo que pueden considerarse como bocetos. Muestran una hechura de pincelada larga, que acentúa las aristas de las ropas del hábito dominicano. Aunque las restauraciones les ha hecho perder el aspecto pastoso y abocetado de este tipo de obras, quedan señales evidentes de este abocetamiento en los ángeles que recogen los cortinajes, lo que quizá nos esté indicando que no son copias *a posteriori*. De lo contrario habrían incidido más en el acabado de los perfiles.

Obras que desde mi punto de vista deben entrar a formar parte del catálogo de Claudio Coello son dos pinturas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* (figs. 17 y 18) conservadas en el capítulo de hermanos de la cartuja de Aula Dei de Zaragoza⁶⁶. Aunque no en buen estado, la primera se encuentra mejor conservada y fue reproducida hace años sin atribución alguna⁶⁷. Al intere-



Fig. 17. Coello. *San Juan Bautista*. Zaragoza. Cartuja de Aula Dei



Fig. 18. Coello. *San Juan Evangelista*. Zaragoza. Cartuja de Aula Dei

sarme por la primera, pude conocer la segunda que presenta zonas ampliamente repintadas, especialmente en los paños, lo que no oculta la belleza del modelo y de su disposición. Se trata de dos composiciones con figuras monumentales, dotadas de gran dinamismo, cuyos cuerpos se quiebran en zig zag en un alarde de comprensión y dominio de la anatomía. Ambas responden a la iconografía tradicional: San Juan Bautista, como asceta del desierto, aparece sentado sobre una roca, viste su con la piel de camello y porta en la mano izquierda el báculo de cañas terminado en una pequeña cruz con una filacteria enzarzada. Sin embargo, es en otra filacteria que se enreda entre el cordero y el brazo derecho con el que lo sujeta donde aparece la leyenda "Ecce Agnus Dei... peccata mundi". Su cuerpo se dispone frontalmente al plano del lienzo, para quebrarse en distintas direcciones: la cabeza, los hombros, los brazos y las piernas giran helicoidalmente en torno a un imaginario eje vertical. El colorido es sencillo, a base de ocre y rojos, destacando la recatada expresión de la cabeza y las sombras profundas que

sobre su rostro vierten los cabellos y la barba. Desde un punto de vista formal esta figura se hermana con el Sansón del banco del retablo de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis* de las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid que se supone realizado en torno a la fecha de 1668. En el caso de *San Juan Evangelista*, el santo se halla igualmente sentado sobre una roca. Detrás suyo se vislumbra la cabeza y las alas del águila que porta en el pico el tintero. Está en actitud de recibir la inspiración del espíritu Santo y de escribirla en el libro abierto. Su cuerpo experimenta un brusco giro de la cabeza frente a la dirección de las piernas y el tronco.

No sabemos nada sobre el origen de estas dos pinturas en la Cartuja de Aula Dei. Coello estuvo en Zaragoza para pintar la iglesia de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería en 1685 y mantuvo algunas relaciones con algunos arzobispos de la sede cesaraugustana. La proximidad formal a las pinturas de San Plácido parece indicar una cronología aproximada para los lienzos de Aula Dei, en los que por encima de todo destaca la belleza formal de los modelos y la corpulenta complejión anatómica impregnada de clasicismo.

La abundancia de maestros, de jóvenes pintores y la riqueza de influencias en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII ha hecho que algunas notables obras hayan estado sometidas a cambios de consideración, no

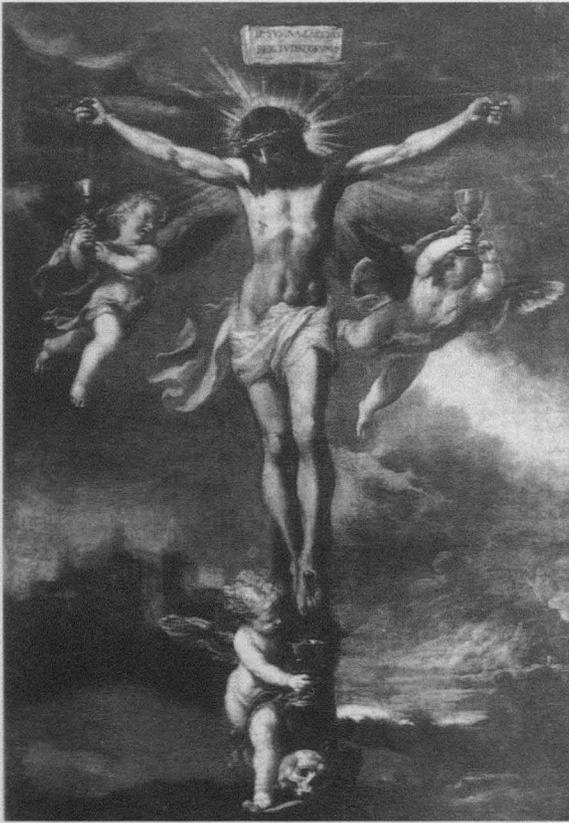


Fig. 19. Coello. *Cristo de la Sangre*. Burgos. Museo Provincial.

sólo entre distintos especialistas sino para un sólo especialista, debido al conocimiento parcial de la obra y a la falta de catálogos razonados. Las confusiones entre Carreño, Cerezo, Herrera el Mozo, Escalante, Coello, Van Kessel y otros han sido frecuentes y están aún lejos de ser superadas. La actividad durante años de Cabezalero en casa de Carreño obliga a pensar en una depuración drástica del catálogo de sus temas devocionales.

En el capítulo de las restituciones, la más notable devolución a Claudio Coello es la del *Cristo de la Sangre* del Museo Arqueológico Provincial de Burgos (fig. 19). El cuadro procede de los PP. Carmelitas de Burgos, lo cual fue motivo suficiente para atribuirlo al ilustre pintor de la ciudad Mateo Cerezo el Joven y para que el Estado lo adquiriera en 1957 con destino a su Museo. Cuando se catalogó en la monografía dedicada al pintor sólo hubo ocasión de estudiarlo con premura, pues el Museo estaba en obras y los fondos recogidos. Con el tiempo, la publicación de la monografía de Claudio Coello puso sobre la mesa modelos de comparación, pero no cuestionó la paternidad de la obra, que es lo que ahora se hace. El modelo de los ángeles es completa-



Fig. 20. Cerezo, el Joven. *Inmaculada Concepción*. Castres. Musée Goya.

mente coellesco, con sus rostros alargados y sus pómulos hinchados. El mismo colorido y las luces mortecinas lo acercan a obras de Coello de los años 1665-1670. La elegante figura de Cristo es una elegante síntesis entre el *Crucifijo* de Tiziano (San Lorenzo del Escorial) y del *Cristo* de Velázquez (Madrid, Museo del Prado), procedente de las Benedictinas de San Plácido, especialmente en la densa cabellera que oculta el rostro⁶⁸.

Hay que rechazar abiertamente la *Inmaculada Concepción* de Corduente (Guadalajara), que Pérez Sánchez menciona al hilo de varias versiones autógrafas y copias. La de Corduente es una mala copia de finales del siglo XVIII enmarcada en un pobre retablo neoclásico⁶⁹.

En este campo de relaciones artísticas entre Cerezo y Coello deben situarse otras confusiones antiguas. Aquel debe recuperar para su catálogo las dos versiones de la *Inmaculada Concepción* conocidas a través de los ejemplares de la catedral de Málaga y del Museo Goya de Castres (fig. 20). Fue Ponz quien adjudicó la versión de Málaga a Cerezo y así la recogieron después Ceán Bermúdez, los historiadores locales y Angulo Íñiguez⁷⁰.



Fig. 21. Aybar Jiménez. *Inmaculada Concepción*. Madrid. Colección particular.



Fig. 22. Aybar Jiménez. *Nuestra señora de los Ángeles*. Paniza (Zaragoza). Parroquia de Nª Sª de los Ángeles.

La publicación del catálogo del Museo de Castres (1974) y un artículo de E. Young con la versión del museo francés, en los que se afirmaba que estaba firmada y fechada por Claudio Coello en 1676⁷¹, tuvo más peso en la historiografía posterior, siendo ambas recogidas por Sullivan como obras de Coello⁷² y excluidas por Buendía y Gutiérrez Pastor del catálogo de Cerezo. Pérez Sánchez lamentó esta exclusión por considerar que la técnica de la pintura de Málaga estaba más próxima a Cerezo que a Coello, sugiriendo la posibilidad de que la versión de Castres fuera la copia de Coello de un original de Cerezo⁷³. Desde luego no es imposible que Coello copiara a Cerezo, más si se tiene en cuenta que éste fue uno de los pintores españoles más copiados y reproducidos en estampas durante los siglos XVII y XVIII. Pero la reciente exhibición de los fondos del Museo Goya de Castres en Madrid ha permitido contemplar la *Inmaculada Concepción* y comprobar que la zona de la

firma está rehecha y la fecha muy manipulada, por lo que no es descartable su reconstrucción errónea a partir de algunos caracteres⁷⁴.

Tanto Sullivan como Pérez Sánchez dejan constancia de que este modelo concepcionista fue copiado en el siglo XVII. Se conserva una versión en el Museo Diocesano de Huesca (Pérez Sánchez) o en la catedral de Huesca (Sullivan)⁷⁵. Creo que ambos se refieren a la misma pintura, la que preside el retablo de la cripta de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca y que según Boloqui Larraya fue instalado en su lugar entre los años 1666-1668⁷⁶. Conozco otra *Inmaculada* igual que la de la capilla Lastanosa que está firmada en su reverso por el pintor aragonés Pedro Aybar Jiménez (hacia 1640-1709) y fechada 1667 (fig. 21)⁷⁷. Eso quiere decir que un año después de la muerte de Cerezo este pintor aragonés de formación madrileña copiaba el modelo para Huesca⁷⁸. Parece natural que al terminar su formación en Madrid, una de las vías para haber conocido la obra de Cerezo, regresara con su bagaje a establecerse en Aragón. Precisamente el 18 de septiembre de 1667 Aybar Jiménez aparece como vecino de Zaragoza, suscribiendo capitulaciones matrimoniales con María Crespo, natural de La Almunia⁷⁹. Si fue así, algunas pinturas posteriores de la década de 1670, como las de *Nuestra Señora de los Ángeles* o *Glorificación de la Virgen* del retablo mayor

de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Paniza (Zaragoza), documentada en 1676 (fig. 22), y una versión reducida de la anterior (Zaragoza, colección particular), firmada y fechada en 1677, ponen de manifiesto cómo en el primer caso la influencia madrileña depende por completo de Claudio Coello y quizá de José Donoso, especialmente en los ángeles que portan la corona y el cetro, así como en los restantes niños. Por el contrario, en la segunda versión, Aybar Jiménez rescata algunos modelos de Cerezo: pareja de ángeles con la corona y el cetro que proceden de las *Inmaculadas* de Málaga y de

Castres⁸⁰. En ambas el modelo de la Virgen por su técnica más lineal y prieta depende de obras de Coello, como *La Virgen con el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales*, fechado en 1669 (Madrid, Prado). Ello obligaría a considerar un segundo viaje de Aybar Jiménez a Madrid y a pensar que también trató de cerca o se interesó por la obra de Coello, porque al ángel con la corona del retablo de Paniza sólo le podemos encontrar paralelos hoy en los ángeles flotantes de la tardía *Sagrada Forma* de la sacristía de San Lorenzo del Escorial (1685-1690).

NOTAS

- ¹ Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989. Traducción de la primera edición en inglés *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*. Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- ² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "En torno a Claudio Coello", en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, 1990, pp. 129-155.
- ³ Deben recordarse algunos títulos y aportaciones bibliográficas sobre Claudio Coello posteriores a 1990, como las siguientes: Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, pp. 231-237. Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado", en *Archivo español de Arte*, n.º 252, 1990, pp. 474-484. IDEM., "Claudio Coello: dibujos festivos", en *Archivo Español de Arte*, n.º 263, 1993, pp. 257-277. IDEM., "El barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas", en *IV Jornadas de Arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. *La Visión del Mundo clásico en el Arte español*. Madrid, 1993, pp. 237-250. José Luis BARRIO MOYA, "La carta de dote de doña Juana Paula Coello, hija del pintor Claudio Coello (1712)", en *Archivo Español de Arte*, LXIX, n.º 272, 1996, pp. 209-211. Juan M. MONTEROSO MONTERO, "Aproximación al estudio del patrimonio pictórico de San Martín Pinario. Cuatro ejemplos de los siglos XVII y XVIII", en *Compostelanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. XLI, n.º 3-4 (1996), pp. 501-518, donde se trata de la Virgen del Socorro del monasterio benedictino compostelano. Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas reales (1678)", en *Archivo Español de Arte*, LXXII, n.º 288 (1999), pp. 583-588. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *La pintura barroca española en El Escorial en El Monasterio del Escorial y la Pintura*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 1999, pp. 243-283, donde plantea la Sagrada Forma como un acto de renovación de la "Piedad Austríaca". Teresa ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, 2000. Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribias, "Un lote de pinturas de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi", en *Reales Sitios*, n.º 147, 2001, pp. sobre una triple tasación de Donoso-Coello, Giordano y Van Kessel el Joven. Álvaro PIEDRA ADARVES, "Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla", en *Archivo Español de Arte*, LXXV, n.º 300, 2002, pp. 423-430. En las dos ediciones (la primera sin lugar, ni año de edición) del catálogo de la *Colección Forum Filatélico. Pintura Antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2002, n.º 16, pp. 34-35 se atribuye a Claudio Coello un *San Juan de Dios* (óleo lienzo, 102 x 84 cm).
- ⁴ Óleo sobre lienzo. Mide 195 x 151 cm. Agradezco la amabilidad de María Margarida Montenegro, Directora del Palácio Nacional de Mafra, por su amable carta y por la información sobre la obra en el catálogo de la exposición *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. Joao V 1706-1750*. Lisboa, Galeria D. Luis, Palácio Nacional de Ajuda, Lisboa, 1994. La catalogación de nuestra pintura se encuentra en las páginas 336-337 y se completa con información sobre restauración del cuadro en las páginas 430-431, figs. 18-20.
- ⁵ Sobre fray Juan Rizi véase la reciente edición de *La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Rizi*, a cargo de Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA. Toledo, 2002. Sobre la obra y cronología de Rizi, véase en el mismo libro mi artículo "Obra y estilo de la pintura de fray Juan Rizi", pp. 134-169.
- ⁶ Isidoro BOSARTE. *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio que las obras de las Tres Nobles Artes que en ellos existen y época a que pertenecen*. Madrid, 1804, p. 331-332. Se cita por la edición Turner, a cargo de Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, 1978.
- ⁷ Fray Juan INTERIAN de AYALA. *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, por D. Joachin Ibarra, MDCCXXXII. Tomo primero, pp. 300-303. Se trata de la segunda edición, traducida del latín a partir de la primera de 1730.
- ⁸ *Ibidem*, p. 301.
- ⁹ *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700*. Exposición celebrada en el Palacio de Villahermosa de Madrid, con catálogo a cargo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1986, pp. 52-53, 235, n.º 52.
- ¹⁰ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, 1985, pp. 84-85. Sin embargo al pie de la ilustración 112 (p. 207) se hace constar como fechas probables de realización la década de 1670-1680.
- ¹¹ José R. BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Vida y Obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986, p. 37, 115 y 116, cat. n.º 12.
- ¹² Edward E. SULLIVAN and Nina A. MALLORY. *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*. Princeton, 1982, pp. 75, n.º 17 y p. 131.
- ¹³ Colin EISLER. *Masterworks in Berlin. A City's Paintings Reunites. Painting in the Western World, 1300-1914*. Boston-New York-Toronto-Londres, 1996, p. 421.

- ¹⁴ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. *Murillo*. Madrid, 1980. II. *Catálogo crítico*, pp. 211-212, nº 236; III, *Láminas*. nº. 217.
- ¹⁵ SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 185-186, nº P47.
- ¹⁶ SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 174, nº P 1 7 y pp. 177-179, nº P36.
- ¹⁷ Reyes DURÁN GONZÁLEZ-MENESES. *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, 1980, p. 34, nº 26 y p. 121.
- ¹⁸ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. XXXVII. *Mostra di Disegni spagnoli*. Introduzione e Catalogo di Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Florencia, 1972, pp. 95-16, nº 104 y figs. 80-8 1. También recogido en el catálogo de la exposición *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Preparación, estudio preliminar y catálogo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1980, nº 77. Y en Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, pp. 233 y 235.
- ¹⁹ *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 55, nº 77.
- ²⁰ De hecho, estos intereses comunes se ponen de manifiesto si se compara este dibujo de los Uffizi con el de *Cristo desnudo* del Museo del Prado (F.D. 128), obra de Carreño de Miranda, que parece preparatorio para un *Bautismo de Cristo*. En ambos la actitud general de la figura es la misma, salvo diferencias en la disposición de las piernas, pero el concepto del dibujo difiere notablemente, pues Carreño traza con un sentido más nervioso y quebrado (Cfr. Museo del Prado. *Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles. Siglos XV- XVII*, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1972, p. 72, lámina 25).
- ²¹ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edición Aguilar, 1947, p. 1059. En realidad la anécdota hace mención no a los papeles dibujados de Carreño, sino a los de Francisco Rizi: “Tenía costumbre su maestro de hacer en cualquier papelillo algún rasguño o apuntamiento de los que se le ofrecía,...., y luego los rompía, y los arrojaba. Pero Claudio tenía gran cuidado de recogerlos, y juntarlos, y estudiar en ellos...”.
- ²² SULLIVAN, *op. cit.*, p. 163, núm. P3.
- ²³ *Ibidem*, pp. 182-183, nº P44
- ²⁴ PALOMINO, *op. cit.*, ed. Aguilar, 1947, p. 70.
- ²⁵ Museo del Prado. *Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII*, por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972. Inventario F.D. 128. Mide 420x230 mm.
- ²⁶ Carreño, Rizi, Herrera, catálogo de la exposición, 1985, pp. 53 y 235, nº 57.
- ²⁷ Óleo sobre lienzo. Mide 163 x 170 cm. aproximadamente. Firmado: “Claudio / Coello ft / Año 1666”.
- ²⁸ CONDE DE POLENTINOS, “Visita a la colección de cerámica de Alcora del Conde de Casal”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, p. 182.
- ²⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.*, 1990, p. 153, P.P. 33. Sugiere que la *Anunciación* que fue de Madrazo sea la misma del Conde de Casal. Sin embargo, las medidas de una (Madrazo, 202 x 155 cms) y otra no coinciden.
- ³⁰ *Maestri de la pintura del Seicento emiliano*. Catálogo crítico a cura di Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Gian Carlo Cavalli, Andrea Emiliani, Calo Volpe. Bolonia, Palazzo dell'Archigimnasio, 1959, nº 5. Puede verse reproducción en color de la pintura de Albani en el libro de Giuseppe PACCAROTTI, *La pintura barroca en Italia*. Madrid, ed. Istmo, 2000, p. 299 (1ª edic. En italiano, Turín, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1997).
- ³¹ *The Illustrated Bartsch. 43. Formely volume 19 (Part 3). Italian Masters of the Seventeenth Century*. Edited by John SPIKE. Nueva York, 1982, p. 269.
- ³² PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.*, 1990, p. 134.
- ³³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Rubens y la pintura barroca española”, en *Goya*, números 140-141, pp. 86-109. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 173, nº P16.
- ³⁴ Debo y agradezco las fotografías a José María Quesada.
- ³⁵ Véase la secuencia en el trabajo de Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid, 1916, previamente publicados en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en 1915 y 1916.
- ³⁶ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1049
- ³⁷ Además de la vida que le dedica Palomino, véase el artículo de Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, “Sebastián Muñoz, pintor de la reina María Luisa de Orleans”, en *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 332 y ss. Sobre el lienzo de la Hispanic Society, con buena ilustración en color, véase *The Hispanic Society of America. Tesoros*. Nueva York, 2000, pp. 332-332.
- ³⁸ Juan Ramón SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ. “Jan van Kessel II y la “joya grande” de Mariana de Neoburgo. Consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II”, en *Reales Sitios*, nº 150, 2001, pp. 65-74
- ³⁹ PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1064.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 1049.
- ⁴¹ Sobre la procedencia y bibliografía del lienzo de Barnard Castle véase *The Bowes Museum Barnard Castle. Catalogue of Spanish Paintings* by Eric YOUNG, Middlesbrough, Cleveland, 1988 (segunda edición), pp. 58-49. Y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Juan Carreño de Miranda (1615-1685)*. Avilés, 1985, p. 213, lám. (en color) 118. Sobre el lienzo de Munich véase *Bayerische Staatsgemaldesammlungen. Alte Pinakothek. München. Spanische Meister...* por Halldor SOEHNER. München, 1963, vol. I, pp. 46-49; vol. II, lámina 105 y 107. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 218, P91 acepta como obra de Coello el lienzo de Munich, pero no el de Barnard Castle.
- ⁴² SOEHNER, *op. cit.*, 1963, vol. I, pp. 56-59 y vol. II, lám. 104
- ⁴³ Véase SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 230-231, PR30 y PR39. Pérez Sánchez, *art. cit.*, 1990, p. 151. Ana GALILEA ANTÓN “La colección de pintura española anterior a 1700 del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Urreckaria/Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1994, pp. 7-42, p. 39.
- ⁴⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1990, p. 139, fig. 10.

- ⁴⁵ Óleo sobre lienzo, 78 x 58 cm. Recortado unos dos centímetros por cada lado.
- ⁴⁶ SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 193-194.
- ⁴⁷ Óleo sobre lienzo, de tamaño grande. Firmado en el ángulo inferior derecho "Claudio Coello / F". Foto Moreno nº 17.176 C. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Madrid.
- ⁴⁸ *Op. cit.*, 1989, p. 229, PR21
- ⁴⁹ Lo cita el CONDE DE LA VIÑAZA en las *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes de España de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tomo segundo, A-L*, Madrid, 1889, p. 131. Lo recoge SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 239, PP40.
- ⁵⁰ Óleo sobre lienzo. Mide 190 x 109 cm.
- ⁵¹ BUENDÍA - GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1986, pp. 71 y 166-167.
- ⁵² PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1059.
- ⁵³ María Elena GÓMEZ MORENO. "Pinturas inéditas de Alonso Cano", en *Archivo Español de Arte*, nº 84, 1948, pp. 241-258; lám. XIII, pp. 255-256.
- ⁵⁴ SULLIVAN, *op. cit.*, 1985, pp. 163-165, P4, P5 y P6.
- ⁵⁵ Juan Antonio GAYA NUÑO, *Claudio Coello*, Madrid, 1957, pp. 35-36.
- ⁵⁶ SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 201-202.
- ⁵⁷ *Ibidem*, 1985, p. 314.
- ⁵⁸ La iconografía ecuestre de Carlos II es relativamente abundante y se extiende desde el retrato que imita el de Velázquez del *Príncipe Baltasar Carlos* para el Salón de Reinos, conocido a través de los ejemplares de la duquesa de Valencia (Cfr. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", en *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 72 y ss.); Cádiz y del monasterio de San Millán de la Cogolla (Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Catálogo de pintura del Monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1944, p. 72, nº 41 y p. 213), cuyo estilo y cronología debe relacionarse con la obra de Carreño de Miranda, pasando por el que Francisco Rizi, pintado para la entrada de la reina María Luisa de Orleans en Madrid en 1679, regalado por el pintor al Ayuntamiento de Toledo, donde se conserva (Cfr. M^a Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y Fernando MARTÍNEZ GIL. "Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi en Toledo", en *Carpetania*, nº 1, 1987, pp. 171-182); hasta llegar a los dos modelos de Luca Giordano en el Museo del Prado, uno con el rey en campo militar (Inv nº 2761), y otro que lo empareja con *Retrato de la reina Mariana de Neoburgo* (dos ejemplares, Inv^o números 197 y 2762) (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*, Madrid, Palacio Real, marzo-junio, 2002, pp. 195-197, nº 43). Entre medias de los dos últimos se encuentra el retrato ecuestre conservado en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, donde se adjudica a Carreño de Miranda (Inv. 3518. Cfr. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Departement d'Art Ancien. Catalogue Inventaire de la Peinture Ancienne*. Bruxelles, 1984, pp. 48-49), que por la edad que representa el rey debe corresponder a la década de 1680-1690, de estilo afin al que conocemos de Claudio Coello.
- ⁵⁹ GAYA NUÑO. *op. cit.*, 1957, pp. 16-17, láms. 4 y 5, p. 33. Son los correspondientes a las antiguas colecciones Fernández Araoz y de Gomendio. Éste último está firmado y fechado en 1668. Había pertenecido a la Galería Alonso Vilches de Madrid (Cfr. *Exposición de pintura Antigua*. Mayo de 1954. Alfonso Vilches. Madrid, nº 10, pp. 30-31).
- ⁶⁰ Óleo sobre lienzo. Mide 103,4 x 83,5 cm.
- ⁶¹ No puede ser considerada dentro de la categoría de bocetos de Coello la pintura que Sullivan (*op. cit.*, 1989, p. 184, P46) considera preparatoria para el *San Vicente Ferrer* del Museo de Budapest (Madrid, colección particular). El lienzo original lleva la firma de Carreño de Miranda y la fecha de 1691. Eso dio pie a que la firma fuera considerada falsa y la fecha válida, por lo que el lienzo se atribuyó a Coello. Tras la reciente restauración y el examen radiográfico de la firma el lienzo ha vuelto a ser atribuido a Carreño, considerándose ahora falsa la fecha (Cfr. *Obras maestras del Arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996-1997, nº 35, pp. 140-142). A la vista de tales indicios, Pérez Sánchez, que en un primer momento aceptó la atribución del original a Coello (art. cit., 1990, pp. 143-144), modificó su opinión a favor de Carreño (en *Archivo español de Arte*, LXX, 1997, p. 112).
- ⁶² Óleo sobre lienzo, 48 x 27 cm
- ⁶³ El convento fue espléndidamente decorado con esculturas de Juan Pascual de Mena y de Roberto Michel, procedentes de Madrid (Cfr. José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ *Guía Histórica Artística de Torrecilla de Cameros*. Logroño, 1993, pp. 39 y ss).
- ⁶⁴ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Aproximación a la Pintura de los siglos XVII y XVIII en La Rioja. Catálogo del Partido Judicial de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, Universidad Autónoma, curso 1986-1987 (inédita). Tomo I, p. 194.
- ⁶⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 44 y nota 38 y p. 52.
- ⁶⁶ Óleos sobre lienzo. Miden 160 x 88,5 cm aproximadamente. Sin firma aparente. Se muestra en la exposición Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano. Madrid, Palacio Real—Aranjuez. Palacio Real, octubre 2003-enero 2004, p. 351.
- ⁶⁷ Jesús-Rodrigo BOSQUED FAJARDO. *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (Ventanas al cielo)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986, p. 538.
- ⁶⁸ El inventario de cuadros de Coello, que Ardemans y Delgado redactaron tras su muerte, comienza con la pintura de "Un crucifijo recogiendo la sangre dos ángeles", tasado en 150 reales, del cual no se indican medidas (Cfr. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 311). El tema es el del Museo de Burgos, si bien con tres ángeles.
- ⁶⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., 1990, p. 139. La foto del *Inventario Artístico de la Provincia de Guadalajara, vol. I*. Madrid, 1983, p. 230 y fig., está desenfocada, lo que sugiere una cierta soltura de ejecución, con la que solemos caracterizar el estilo de los pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII.
- ⁷⁰ Antonio PONZ, *Viaje de España*, tomo XVIII, carta v, parágrafo 28. Madrid, edición Aguilar, 1988, p. 783. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVIII (Ars Hispaniae, XV)*, Madrid, 1971, p. 293.
- ⁷¹ Eric YOUNG. "Claudio Coello and the Immaculate Concepción in the School of Madrid", en *The Burlington Magazine*, nº 116, pp. 509-513.
- ⁷² SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 195-196, P60 y P61

- ⁷³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente", en *Archivo Español de Arte*, nº 239, 1987, p. 294. A pesar de esta sugerencia, en 1994 atribuía las dos pinturas a Coello (Véase "La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo de la exposición celebrada en Huesca, 9 julio - 12 octubre de 1994, pp. 153-165, p. 162).
- ⁷⁴ Cfr. el catálogo de la exposición *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Salas del BBVA, Madrid - Bilbao, 2002-2003, pp. 86-87, nº 14.
- ⁷⁵ Aunque Pérez Sánchez citar por vez primera esta copia (*art. cit.*, 1987, p. 294), Sullivan la había mencionado en la edición inglesa de su monografía sobre Coello (*op. cit.*, 1986, p. 145)..
- ⁷⁶ Sobre la copia de Huesca véase la fotografía reproducida en el artículo de Belén BOLOQUI LARRAYA, "En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense", en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo de la exposición celebrada en Huesca, 9 julio - 12 octubre de 1994, p. 137. El reciente artículo de María Celia FONTANA CALVO, "La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fabricación y dotación", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, 2003, pp. 169-215 y láminas en pp. 409-424, se centra fundamentalmente en la arquitectura, retablos y decoración mural, pero no aclara nada sobre el lienzo de la cripta. No es de ninguna utilidad en este punto el libro de María José PALLARES FERRER, *La pintura en Huesca durante el siglo XVIII*. Huesca, 2001.
- ⁷⁷ Óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Está firmada en la mitad superior del reverso "Pedro de Aybar Ximenez f/Aº 1667" y en el lado superior izquierdo del bastidor lleva inscrito el nombre de "moss (¿mosén?). Domingo del Campo". Pasó por Feria de Antigüedades de Madrid (Feriarte) en noviembre de 1994. Procedía de Zaragoza y llevaba un típico marco aragonés de mediados del siglo XVII, decorado con hojas de palmas policromadas en azul y rojo. Ricardo del Arco atribuyó la *Inmaculada* de la cripta de los Lastanosa al pintor Juan Jerónimo Jalón, autor de los frescos de la capilla de San Orencio y Santa Paciencia (o de los Lastanosa) y a Juan Orencio Lastanosa, proponiendo fechas confusas (Cfr. BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, 1994, p. 136).
- ⁷⁸ A partir de este dato es probable que el lienzo titular del retablo de la capilla, que representa a *San Orencio y Santa Paciencia*, sea obra de Aybar Jiménez, atribución que comparte Arturo Ansón Navarro (comunicación verbal). Lo temprano de la copia de Cerezo hace que debamos revisar la cronología de Aybar Jiménez y llevar su nacimiento hacia los años de 1640, retrasando las fechas sugeridas por Pérez Sánchez, que lo sitúa hacia 1655 (*Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 399) y Morte García, que lo sitúa hacia 1645 (en el catálogo de la exposición *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón, de la Edad Media al Barroco*. Zaragoza, Instituto y Museo Camón Aznar, 1998, p. 182-185).
- ⁷⁹ Ana I. BRUÑEN IBAÑEZ, M^a Luisa CALVO GÓMEZ, M^a Begoña RUBIO. *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII. Estudio documental. (1655-1675)*. Zaragoza, 1987, p. 254.
- ⁸⁰ Véase el catálogo de la exposición *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, 1998, pp. 182-185, con textos de Carmen Morte García. Foto en el Arxiu Mas de Barcelona, número C-97290.