

Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya.

Ismael Gutiérrez Pastor.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN.

El estudio de la vida y obra del pintor Nicolás Antonio de la Cuadra (San Julián de Musquiz, 1663 - Bilbao, 1728) desvela la formación de algunos pintores de origen periférico en la Corte y su posterior traslado al lugar de nacimiento, contribuyendo así a la difusión de los modos y formas de la pintura barroca de la escuela madrileña. En el caso de Nicolás Antonio de la Cuadra, tras la asimilación de la pintura madrileña, su destino fue la Villa de Bilbao y sus alrededores, donde desarrolló una abundante actividad como pintor y como agente artístico. El tiempo nos ha conservado un considerable número de obras de su mano, frecuentemente firmadas, lo que nos ha permitido analizar su personalidad.

SUMMARY.

The study of the life and work of the painter Nicolás Antonio de la Cuadra (San Julián de Musquiz, 1663-Bilbao, 1728) reveals the apprenticeship of some painters born out of the Court and their late return to their place of origin. That is one way of diffusion of the style and forms from the Madrid school of Baroque painting. In the case of Nicolás Antonio de la Cuadra, after learning the way of painting in Madrid, his destiny was the city of Bilbao and its environs, where He developed an important work as a painter and as an arts dealer. We have preserved an important number of his works and we can study his personality because most of them are signed usually.

I. INTRODUCCIÓN.

No siempre hay correspondencia entre el número de datos objetivos que conocemos sobre un artista y entre su producción; unas veces poseemos los datos y otras sólo las obras, y en ambas circunstancias nos encontramos con cierta incapacidad para emprender el estudio de estos artistas. Aún a sabiendas de que va a ser así vamos a intentar esbozar por vez primera el perfil humano y artístico del pintor vizcaíno del siglo XVIII Nicolás Antonio de la Cuadra, a partir de un conjunto de documentos ciertamente escaso, aunque de gran interés, y de un conjunto de obras muy abundante, si bien en ocasiones algo monótonas, que se extiende entre 1695 y 1728.

Poco a poco los más diversos aspectos del arte barroco en Vizcaya van siendo objeto de estudio y van quedando al descubierto. De todas las artes sin duda ha sido la pintura la que ha padecido un mayor abandono, debido en gran medida a la desaparición o dispersión de los conjuntos que llegaron a realizar algunos pintores de la segunda mitad del siglo XVII: los Bustrín, Martín Amigo, Vistral, ..., o los diversos miembros de la familia Rada: Andrés, Domingo y José Anselmo en la segunda mitad del siglo XVIII. Es probable que el nexo de unión entre ambos grupos de pintores lo fuese Nicolás Antonio de la Cuadra, formado en Madrid en pleno ambiente barroco y afincado en Bilbao durante el primer cuarto del siglo XVIII, hasta su muerte.

I. DATOS BIOGRÁFICOS.

Nicolás Antonio de la Cuadra fue hijo de Domingo de la Cuadra y de Cecilia de Montañó, quienes aparecen en las actas bautismales de sus nietos como vecinos y naturales de la villa de Somorrostro (Vizcaya). El futuro pintor fue bautizado el día 6 de noviembre de 1663 en la parroquia de San Julián de Musquiz, uno de los concejos de Somorrostro, actuando como padrinos Antonio del Alamo y Catalina de Llanos ¹. El hecho de nacer en el Señorío de Vizcaya le otorgaba el estatuto de hidalguía. En algunas de sus más floreadas firmas hace acompañarse del Don que significa su estatus social. De estas mismas firmas se deduce que la educación de Nicolás Antonio fue suficiente y amplia como para manejar el latín, frecuentemente utilizado en ellas. Su vida y actividad profesional transcurrieron en Vizcaya y en Madrid principalmente, aunque una serie de circunstancias le llevarían también a trabajar en Burgos, Alava y Guipuzcoa.

Sobre su formación lo desconocemos prácticamente todo. No sería extraño que su iniciación en las artes del dibujo y de la pintura hubiesen tenido lugar en su tierra natal, quizá en Bilbao dentro del último tercio del siglo XVII, donde Martín Amigo se encontraba en plena actividad y admitía aprendices en su taller ². Aunque hubiera ocurrido así, el estilo de este pintor no se detecta posteriormente en la obra de Cuadra. Por el contrario, sus primeras obras nos lo sitúan en el ambiente pictórico de la Corte, demostrando un estilo deudor del de Claudio Coello, de los discípulos de Francisco Rizi y, sin duda, del de Antonio Palomino (1655-1726).

Las primeras obras conservadas de Cuadra datan de 1695, cuando tenía algo más de treinta años. Su estilo es tan madrileño que, necesariamente, hay que suponerle una larga estancia en la Corte que le sirviera de formación complementaria. No sería extraño que el joven pintor, con los rudimentos del oficio aprendidos en Bilbao, se hallase en Madrid al menos diez años antes, desde 1685, de la fecha de sus primeras obras. Esto supone que en la década de 1685-1695 Cuadra pudo, si no conocer directamente a los grandes maestros de la escuela: Carreño y Rizi principalmente, al menos sus obras más vivas, y a sus discípulos: fundamentalmente a Coello, Palomino, Herrera Barnuevo, Isidoro Arredondo, Ignacio Ruiz de la Iglesia y Juan Vicente de Ribera, de quienes no desmerecen sus mejores obras.

No consta que Cuadra formara parte del taller de alguno de estos maestros. Su estilo, más colectivo que individual, estaba generalizado en las grandes decoraciones efímeras del reinado de Carlos II: la entrada de la reina María Luisa de Orleans en 1680 y su muerte en 1689, con las consiguientes exequias; la entrada también de la reina Mariana de Neoburgo; las



Fig. 1.- *Inmaculada Concepción*. 1698. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

grandes decoraciones teatrales del Buen Retiro, la llegada de Lucca Giordano a la Corte, en definitiva la generalización de un estilo plenamente Barroco, exuberante, sensual, de gran efectismo visual y cromático, proclive a la alegoría y a la mitología, por más que no se haya conservado.

En este ambiente debió moverse Cuadra cuando tenía entre veinte y treinta años. No sabemos que en este tiempo llegara a contraer matrimonio y tampoco se conocen referencias de sus amistades. En cuanto a sus tratos profesionales en Madrid, ha sido localizada el acta notarial de la tasación de las pinturas de Dña. Antonia María de la Puente, realizada en la Corte el 8 de octubre de 1698. Por ella consta que Cuadra vivía en la Calle de los Negros ^{2 bis}.

A pesar de los muchos años que median entre una hipotética formación por los años 1680-1685 y la única obra que recoge Ceán Bermúdez: *el retrato de un obispo carmelita*, fechado en 1695, no debió ser en estos años pintor prolífico. Al contrario, el mismo Ceán lo consideraba como un "profesor desconocido" y de "muchísima maestría", perteneciente a la escuela de Claudio Coello³. Quizá colaborase como oficial en algún taller o con algún maestro de mayor relevancia, permaneciendo así en un anonimato que no se rompe hasta que tuvo más de treinta años.



Fig. 2.- *Inmaculada Concepción*. Col. A.S.V. (en paradero desconocido).

A Bilbao regresó cuando tenía 43 años, doce años más tarde de la última fecha en que se documenta la actividad conocida de Martín Amigo. En 1706 estaba en la Villa contrayendo matrimonio el 6 de junio en la iglesia de Santiago con Manuela de Villalón Gil, natural de Bilbao e hija del dorador Manuel de Villalón⁴. De este matrimonio consta el bautismo en San Nicolás de Bilbao de Cecilia Micaela el 17 de agosto de 1718⁵; de Rafael José el 20 de octubre de 1719⁶ de Gertrudis Juliana el 17 de febrero de 1722⁷; de Micaela Nicolasa el 30 de octubre de 1724⁸; de Miguel el 19 de abril de 1727⁹. Sin embargo, en el testamento y codicilo del pintor constan otros hijos, tanto mayores como menores, alguno de los cuales, como Nicolás Manuel, José Rafael o Ana Francisca no aparecen bautizados en esta parroquia. Esto hace sospechar que el matrimonio debió viajar al ritmo de sus encargos y que quizá nacieran en Burgos, en donde Cuadra trabajó continuamente a partir de 1712. Algunos de estos hijos emparentaron con pintores y doradores de la zona, especialmente Cecilia de la Cuadra que casó con Andrés de Rada, natural de Sesma (Navarra), uno de los más activos doradores del antiguo obispado de Calahorra¹⁰. No sabemos que relación pueda unir a Nicolás Antonio con Juan Antonio de la Cuadra, quien en 1763 firmó un bodegón, cuya grafía recoge Oña Iribarren¹¹.



Fig. 3.- *Título de Marqués de Canillejas. 1696: Inmaculada Concepción* (fol. 1 vº). Madrid, col. privada.

La reconstrucción de la vida familiar de Nicolás Antonio de la Cuadra es por tanto incompleta. El pintor murió el 15 de diciembre de 1728, siendo sepultado al día siguiente en la iglesia de San Francisco de Bilbao¹². En su testamento, dictado al notario Juan Jerónimo Zugasti el 24 de mayo de 1724 (13), se precisan datos de gran interés y a veces aparentemente contradictorios, como el hecho de llamar Miguel a su padre y no Domingo, como dice la partida de bautismo. Mandaba amortajarse con el hábito de San Francisco y ser enterrado en la parroquia de San Nicolás de Bilbao, en uno de los sepulcros de la cofradía. Las misas encargadas por su alma quedaron dispersas por los Recoletos de Vitoria, la parroquia de San Julián de Musquiz, San Nicolás y San Francisco de Bilbao y San Mamés de Abando. Aún estaba casado con Manuela de Villalón y Recacoechea, quien no había aportado bienes al matrimonio. Los hijos aparecen relatados en el siguiente orden: D. José Antonio, D. Nicolás Manuel, D. José Rafael, D^a Ana Francisca, D^a Cecilia Micaela y D^a Gertrudis Juliana, todos en "edad infanzía y pueril"; además la esposa estaba embarazada de tres o cuatro meses, lo que queda declarado a efectos del reconocimiento legítimo del futuro vástago.

Su profesión le había permitido comprar unas casas y tierras en el término de la Calleja, del barrio de Las Fig.



Fig. 4.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Retrato alegórico de Carlos II (fol. 4 r°).



Fig. 5.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con las alegorías de la Liberalitas y del animi Robur (fol. 4 v°).



Fig. 6.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con Mercurio y Argos (fol. 5 v°).



Fig. 7.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Sinceritas (fol. 7 r°).



Fig. 8.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Animi candor, la Modestia y Niños jugando con una cabra (fol. 7 vº).



Fig. 9.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Stirpis splendor, la Fidelitas y Niños jugando (fol. 8 vº).



Fig. 10.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con el Dignitas premii y el Virtus premiata (fol. 8 vº).

Llanas de Somorrostro. Aunque las compró a D. Martín Tomás de Meñaca, marido y heredero de D^a María Luisa de Escalante, habían pertenecido en parte a su padre, quien las perdió como pago de una deuda. A través de este rasgo se nos muestra el pintor como un hombre tenaz, que intenta rehacer un patrimonio familiar perdido. En este sentido, el testamento también revela que Nicolás Antonio de la Cuadra estaba al cargo de la administración de un mayorazgo "de corta entidad" en la ciudad de Jaén, perteneciente a su hermano Antonio de la Cuadra, que residía en Lima.

El capítulo profesional está representado en el testamento por el encargo de "veintidós o veinticuatro lienzos de la vida de San Antonio" para el convento de los Recoletos de Vitoria, entregados en parte, pero a falta aún de once. Este encargo estaba parcialmente cobrado, aunque faltaban por ejecutar algunos lienzos y por entregar otros ya acabados: "ocho de ellos en esta mi casa en buen estado y para concluir". A su mujer dejaba encargado que algún pintor de la villa, "con el beneplácito y agrado del dicho Rdo. P. Guardián", los acabase y entregase.

Entre los albaceas figura un pariente, Agustín de la Cuadra y un alguacil del Santo Oficio de la Inquisición de Navarra, Joaquín de Basave, vecinos de Bilbao.

El testamento va firmado con buena caligrafía, de

Letra redonda y legible, por lo que la salud del pintor debía ser no del todo mala. La prueba es que aún vivía cuatro años después. El 9 de noviembre de 1728 redactó ante el mismo notario un codicilo con algunas nuevas disposiciones¹³; el entierro sería en San Francisco, en vez de en San Nicolás, en una sepultura de Don Manuel de Recacoechea, tío de su mujer. Uno de sus hijos, D. Antonio José, había tomado el hábito de San Francisco. D. Nicolás Manuel estaba a punto de ello en el mismo convento. Además había nacido hacia 18 meses su hijo Miguel, según una apostilla final del documento. Había cumplido con el encargo del convento de San Antonio de Vitoria (*sic*), pero añade que se había comprometido a dorar y pintar la tribuna del Ayuntamiento en la iglesia de Santiago de Bilbao, del cual había percibido un tercio del dinero, aunque tenía hecho más trabajo. Desde el punto de vista económico, en este tiempo no había recibido ninguna cantidad de la administración del mayorazgo de Jaén, pero había prestado dinero a D. Joaquín de Basabe: dos cantidades, una de 50 doblones de a dos escudos de oro en 1726, y otra de 270 escudos de plata en 1728, mandando que se cobraran.

Los albaceas, por las ocupaciones que tenían los antiguos, fueron sustituidos por D. Manuel de Recacoechea y por la mujer del pintor Manuela de Villalón, sobrina de Basabe, por las ocupaciones que tenían los antiguos, por las ocupaciones que tenían los antiguos.

III. OBRA Y ESTILO.

La literatura artística española nos proporciona algunos datos de primera mano sobre Nicolás Antonio de la Cuadra. Ceán Bermúdez nos facilitó la noticia de la existencia en el convento de la Carmelitas Calzadas de Madrid de un *retrato de Obispo Carmelita*, firmado y fechado en 1695, cuyo estilo a su juicio denotaba la influencia de Claudio Coello, "pintado con mucha maestría y estilo por este profesor desconocido, según la firma. El cuadro es grande y bien compuesto, con un trozo de arquitectura bien entendida; y según el estilo pertenece a la escuela de Claudio Coello"¹⁴. La información de Ceán Bermúdez era de primera mano, resultando curioso que Palomino, riguroso contemporáneo de Cuadros, no lo cite en su *Parnaso español pintoresco y laureado*. Quizá la escasa obra producida con independencia durante su estancia en Madrid y su abandono de la Corte hacia 1706 hicieron que su nombre fuera olvidado.

Fig. 11.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Colofón (fol. 9).





Fig. 12.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de nueve alegorías.

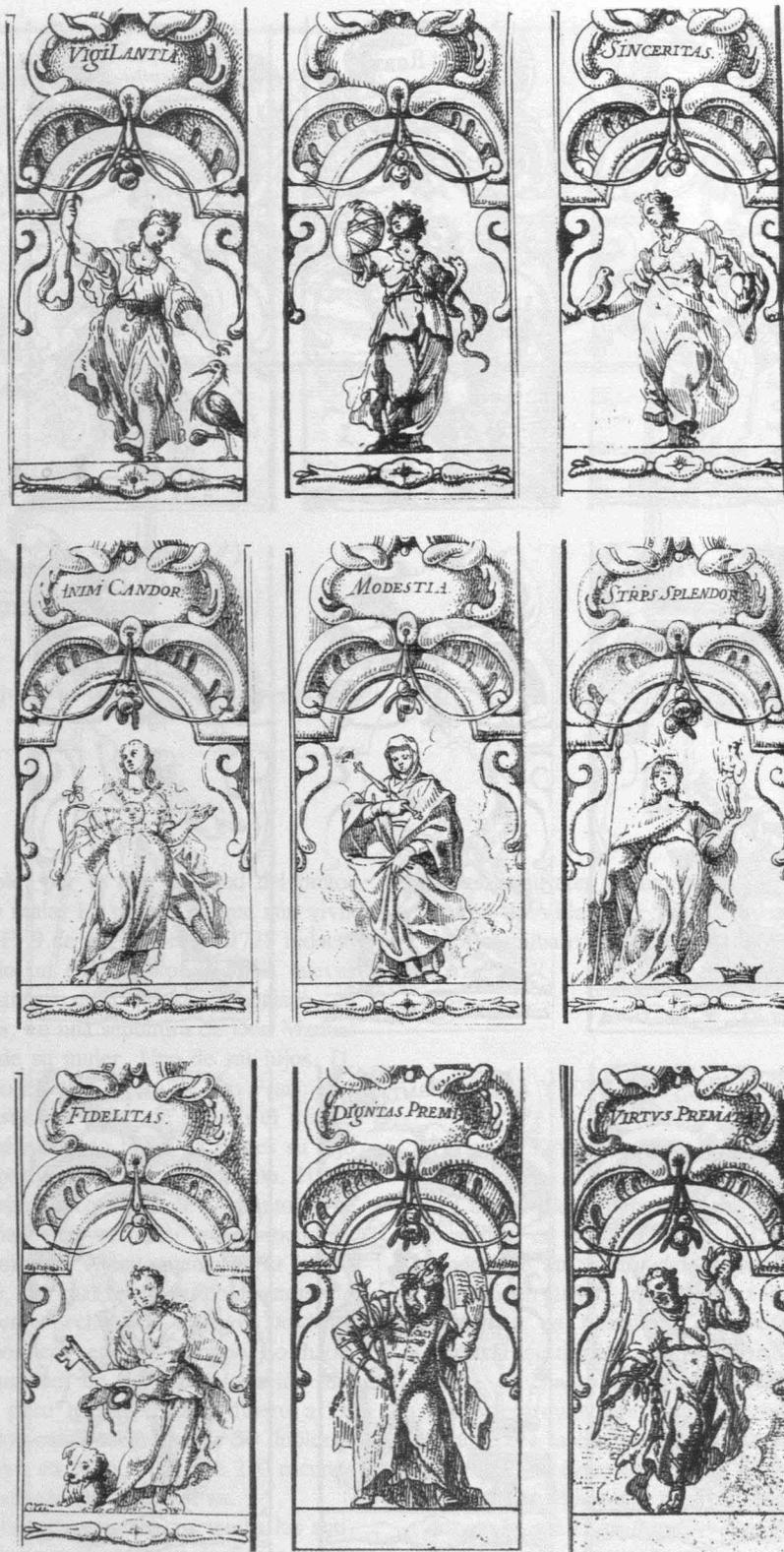


Fig. 13.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de nueve alegorías.

Por desgracia desconocemos el paradero de este retrato, si es que se conserva, pero esta vinculación a Coello queda bien patente en la *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1698, recientemente adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 1), que sin duda alguna es una de sus obras maestras. Cuadra hace alarde de plena madurez y de personalidad combinando diversos modelos concepcionistas, de Carreño a Coello y Palomino, para crear el suyo propio, dotado de una ampulosidad, dinamismo y colorido plenamente barrocos. La línea del dibujo ciñe con firmeza el contorno del manto azul de la Virgen, cuya densidad destaca sobre el ligero celaje del fondo. La figura se impone con su fuerte aplomo sobre el espacio celeste en el que revolotean varias figuras de angelitos desnudos, algunos con las rubias cabelleras trenzadas, tan comunes en las obras de Coello¹⁵.

IV. EL TÍTULO DE MARQUÉS DE CANILLEJAS.

En letras capitales y en latín está firmado el primero de los nueve folios de pergamino, con dibujos a pluma a toda página o formando orlas, de que se compone el nombramiento de Marqués de Canillejas, expedido por Carlos II a favor de D. Gonzálo Guillermo Fernández de Córdoba el 20 de agosto de 1696 (Madrid, colección privada) (16). Se trata de un bello manuscrito, forrado en terciopelo rojo, con cantoneras de plata repujada, en cuyas hojas escritas generalmente por las dos caras se distribuyen un tema religioso, dieciocho alegorías sobre las virtudes premiadas del buen cortesano, dos temas mitológicos con otros dos de niños jugando y un retrato alegórico del rey Carlos II, todo en el siguiente orden:

Fol. 1. de papel verjurado. En blanco.

Fol. 2. Pergamino. En blanco.

Fol. 3. Pergamino. Blanco en el rº. En el vº luce un espléndido dibujo de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 3), en el que el dibujo inicial fue sustituido poco a poco por puntos indicadores de la distinta intensidad de los sombreados de los paños del manto. Así mismo la ligereza de los cuerpos infantiles aparece expresada con líneas de puntos muy ligeras, lo mismo que el gran disco solar radiante sobre el que se recorta la imagen de la Virgen. En la parte inferior del recuadro de triple línea que limita el dibujo aparece la firma y la fecha: "Aº. M.DC.XCVI. D.NICOLAVS ANTONIVS A QVADRA. DELIN. MATRITI".

Fol. 4. Pergamino. Representa un conjunto arquitectónico, precedido de dos gradas escalonadas y acabado en una exedra cóncava. En su centro, dentro de un marco ovalado decorado con ramas de laurel, aparece el *Retrato del rey Carlos II* (Fig. 4), vestido con traje negro y sencillo cuello blanco. De bellísima composición asimétrica, con un ala plegada y otra, la derecha,

explayada en la misma dirección hacia la que extiende la cabeza, es el águila imperial que posa sus garras sobre una cartela escultórica con el nombre del rey en el centro, cuyas formas se adaptan a las gradas. En tres niveles distintos, rodeando el retrato regio, se distribuyen las siete personificaciones de las virtudes cardinales y teologales: la Caridad y la Esperanza sentadas en las gradas a los lados de la cartela; la Templanza y la Justicia flanqueando la imagen del rey; y, rematando la composición, la Prudencia, la Fe y la Fortaleza.

Las figuras de las Virtudes aparecen representadas en distintas escalas y con diferente cánon, lo que, unido a la concavidad del marco arquitectónico, acentúa el efecto monumental de la ilustración. La simetría de la composición es absoluta, con la salvedad del águila, cuyo ala explayada introduce un elemento dinámico que completa la gesticulación de las virtudes. La composición tiene caracteres más propios de la estampa y de la ilustración del libro barroco que de una verdadera pintura, y en realidad es deudora de otra imagen anterior creada por Teodoro Ardemans y grabada por I. F. Leonardo, como frontispicio de la *Historia de la Nueva España*, de Antonio Solís, editada doce años antes, en 1684. Cuadra la enriqueció aún más a base de incrementar las figuras, entre las que el águila tiene una destacada presencia y un notable valor heráldico^{15 bis}. Pero de cualquier modo es una de las más bellas composiciones alegóricas sobre la figura de Carlos II creadas por los pintores madrileños. Es también un buen ejemplo del grado de absorción que Cuadra hizo de la cultura de barroco efímero, tan común en la Corte madrileña de fines del siglo XVII.

Fol. 4 vº. Pergamino. Este folio marca el comienzo de una estructura de distribución entre motivos ornamentales y escritura que se repite a lo largo de todo el manuscrito. Arriba, en el centro, preside la composición el escudo real del papel sellado de 1696. Alrededor de toda la hoja se extiende una orla decorativa de unos 5,5 cms., que deja en el centro una caja de escritura de 18 x 8 cms. aproximadamente. A partir de sendos mascarones situados a los lados de escudo real se extiende un conjunto ornamental a base de grandes roleos carnosos, con niños enzarzados en ellos, hornacinas y cartelas con letreros que identifican a las figuras alegóricas que se cobijan bajo ellas, recortando sus delicadas siluetas sobre fondos de cielo.

En esta página aparece en la hornacina de la izquierda la LIBERALITAS (Fig. 5), una figura alada que derrama dones de un cuerno de la abundancia y que lleva en la mano un corazón ardiente. Como la mayoría de estas alegorías, tiene su fundamento en la *Iconología* de Ripa, según iremos viendo. Esta figura quizá pueda identificarse con la personificación del concepto de la Piedad: "lleva alas a la espalda y va vestida de rojo,



Fig. 14.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de Mercurio y Argos y de Baco y Ceres.

pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la diestra ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano¹⁶.

La segunda alegoría es el ANIMI ROBVR, ejemplificada mediante un Hércules vestido con la piel del león de Nemea y con la clava en la mano derecha. Quizá sea la Fortaleza de ánimo, aunque en Ripa se ejemplifica con una figura femenina¹⁷.

Fol. 5 r^o. Pergamino. Mantiene la misma composición en la orla que el folio anterior, con la salvedad de que el sello real ha sido sustituido por un óculo arquitectónico a cuyos lados se adhieren dos cabezas de querubes con las alas explayadas, un elemento inspirado en los repertorios ornamentales de Borromini.

Las alegorías de esta página van rotuladas como DIVINORVM COGNITIO y ESTVDIVM, situadas a la izquierda y a la derecha de la orla respectivamente. Las dos tienen su fuente de inspiración en Ripa. La primera representa al *Conocimiento* bajo la forma de una mujer joven, que lleva en las manos una antorcha y un libro abierto¹⁸. La segunda representa al *Estudio*, como un joven de rostro pálido, sentado, con un libro en la mano izquierda, y con un cálamo en la derecha en actitud de escribir; son complementos de su iconografía tanto el gallo, como la lámpara de aceite encendida¹⁹.

Fol. 5 v^o. Pergamino. (Fig. 6) Bajo el rótulo NON STVLTI aparece representada una especie de alegoría de la Pintura, una mujer con la espalda desnuda, vuelta hacia un caballete con un lienzo, sobre el que hace ademán de pintar, mientras lleva la paleta en la mano izquierda. Con sus pies pisa a una figura con los ojos vendados y las orejas de asno. No hemos hallado ningún paralelo en la obra de Ripa.

La segunda alegoría de este folio carece de rótulo identificativo. Representa a una mujer sentada en los lomos de un león y que lleva en la mano derecha el caduceo de Mercurio. Quizá se relacione con alguna de las varias representaciones de *la Fuerza*: bien la Fuerza sometida a la Elocuencia, bien sometida a la Justicia²⁰.

La mitad inferior de este folio introduce una variante respecto a los precedentes, pues esta zona está ocupada por una magnífica representación de *Argos y Mercurio*, con el pastor adormecido, lo mismo que su mastín, y la vaca, mientras Mercurio, semidesnudo, con el petacho y las sandalias aladas, desenfunda la espada después de haber abandonado la flauta. El mayor tamaño de estas figuras, al igual que ocurre en la Inmaculada inicial y en el retrato alegórico de Carlos II, permite apreciar mejor la calidad del trazo continuo, tenso y seguro de estos dibujos de Cuadra, lo mismo que su capacidad para el manejo de la pluma y la tinta, logrando matices y volúmenes a través del rayado concentrado en contraste con las superficies limpias. A la vez es un excelente

ejemplo de tema mitológico relacionado con los conceptos y representaciones alegóricos, tal y como se trabajan en la escuela madrileña a fines del siglo XVII; mientras la figura de Argos se halla bajo la hornacina de la figura rotulada NON STVLTI, la de Argos se sitúa bajo la de Elocuencia.

Fol. 6. Pergamino con orla de similar estructura decorativa, en la que la mitad inferior está ocupada por dos figuras sentadas y enfrentadas; la de la izquierda es un hombre coronado de hojas de roble o encina, que lleva en la mano derecha acaso unas uvas; en el lado opuesto, una mujer con un manojo de espigas en el regazo y una hoz en la diestra quizá represente a Ceres. Las dos alegorías de las hornacinas aparecen, una bajo el letrero FORTVNARVM *Opulentia*, una figura coronada de hojas y flores, con un cuerno de la abundancia volcado, repleto de frutos y riquezas, con unas espigas en la mano izquierda. Tal es la personificación de la *Abundancia* en la *Iconología* de Ripa²¹. La otra está identificada como ANIMI FIRMITAS (Entereza de ánimo), una joven asida a una robusta columna, con la mano armada con una espada y puesta sobre una llama. Quizá pueda identificarse con la *Seguridad* de Ripa, "aquella clase de firmeza que siente el hombre en cuando respecta a su estado condición,..., sin que tema la amenaza o el peligro de verse sacudido por ninguna mudanza"²².

Fol. 6 v^o. Pergamino. Las dos alegorías representadas son la IMPIGRITAS, caracterizada como un joven alado que lleva en la mano derecha un reloj de arena y una espuela en la izquierda; su pie apoya sobre un basamento, junto al cual, por el lado derecho emerge el sol. Y la VIGILANTIA, una mujer con un candil encendido en la mano derecha y junto a ella una grulla que lleva una piedra en la pata. La trasposición del concepto de Ripa es en este caso literal²³.

Fol. 7. Pergamino. (Fig. 7) Sin rótulo, la primera alegoría representa a una joven con un globo terráqueo al hombro y una serpiente enroscada en el brazo izquierdo. Es la *Inteligencia*, tal y como la caracteriza Ripa²⁴. La segunda figuración es la SINCERITAS, una doncella que lleva en las manos una paloma blanca y un corazón²⁵.

Fol. 7 v^o. Pergamino. (Fig. 8) Bajo el rótulo ANIMI CANDOR se representa a una joven que lleva en la mano derecha un lirio o una azucena y sobre el pecho un sol impreso²⁶. La segunda alegoría es la MODESTIA, una mujer que Ripa caracteriza como vestida de blanco, con un cíngulo dorado, con la cabeza ligeramente inclinada, sin adornos, pero llevando en las manos un cetro en cuyo extremo se ve un ojo²⁷.

En la mitad inferior de la hoja, los temas mitológicos que implicaban variaciones notables de composición han sido sustituidos en este caso por una serie de niños desnudos, tres de los cuales juegan cabalgando sobre una cabra, mientras que otro llora tendido en el suelo ante el



Fig. 15.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de los niños jugando.

miedo que le produce una máscara teatral (Fig. 15). El espacio en el que sitúan estas figuras presenta la curiosa combinación del naturalismo y de la ficción; de los basares de las hornacinas en las que se alojan las figuras alegóricas penden festones frutales y cintas, cuyas sombras se proyectan sobre la pared; pero a la vez los niños juegan al aire libre en un paisaje de suaves lejanías; sus cuerpos rotundos, trazados con la línea tersa y precisa que caracteriza toda esta obra, adquieren aún mayor volúmen gracias al sombreado. De nuevo en este dibujo surge una estrecha relación, no sólo formal, sino también temática, con ciertos dibujos de Claudio Coello, como el de los *Amorcillos jugando con un asno* (Florenca, Uffizi)²⁸.

Fol. 8. Pergamino (Fig. 9). Las dos alegorías de este folio son el STIRPIS SPLENDOR y la FIDELITAS. El primero es lo que Ripa identifica con la *Nobleza* (esplendor de las estirpe o del linaje), caracterizada como una mujer ricamente vestida, con una estrella en la cabeza, una lanza en la mano derecha y una figura de Minerva en la izquierda, símbolos de la fama lograda bien con las armas, bien con las letras²⁸. La representación de la *Fidelidad*, con una llave en las manos y acompañada de un perro, procede también directamente de Ripa²⁹.

En la mitad inferior de la hoja se repite el tema de los niños jugando sobre un similar fondo espacial: dos de ellos se cubren las cabezas con telas y otros juegan con una lanza.

Fol. 8 vº. Pergamino (Fig. 10). La última hoja completa, tanto en lo decorativo, como en la caja de escritura, respeta el esquema general, pero vuelve a introducir nuevos temas. Así, en el óculo, donde hasta ahora había representado un jarrón con flores, se ve un paisaje montañoso con un sol al lado izquierdo, señalando quizá el ocaso. En la mitad inferior de la página la decoración se ha vuelto más arquitectónica, con consolas laterales sobre mascarones, de donde parten unas cintas que van a enlazar con festones de frutos agrupados sobre los frontones curvos y avenerados del centro de la composición, muy parecidos a los que Juan Vicente de Ribera utilizó en la capilla de las Formas de Santa María de Alcalá de Henares^{29 bis}. Entre las formas de esta arquitectura dos niños llevan sobre sus cabezas jarrones con frutas, hojas y cintas.

Las dos alegorías son, en primer lugar, el *Mérito* (DIGNITAS PREMII) representado como un anciano coronado de laurel, con el brazo derecho armado y con un cetro, mientras en la mano izquierda lleva un libro³⁰. La VIRTUS PREMIATA o el *Premio* es, según Ripa, un hombre vestido de blanco, que lleva en las manos un ramo de palma y encina, símbolos del honor y de la utilidad, y una corona³¹.

Fol.9 Pergamino (Fig. 11). La hoja sólo está decorada en la parte superior con los mascarones de los que



Fig. 16.- Vissitación. c. 1708. Pasajes de San Juan (Guipúzcoa): Parroquia de San Juan Bautista.

cuelgan cartelas. Entre los dos Cuadra dibujó en escorzo dos figuras de ángeles portando una corona de laurel y una palma de triunfo.

V. ESTABLECIMIENTO Y ACTIVIDAD EN BILBAO.

Con motivo de su boda en 1706, o poco antes, Nicolás Antonio de la Cuadra se estableció en Bilbao, aunque sin perder contacto ni con Madrid, ni con cualquier otra ciudad en donde existiera posibilidad de trabajo. A partir de estas fechas encontramos a Cuadra en algunas otras ocasiones en Madrid, aunque no siempre con la precisión de datos que sería deseable. El Conde de Polentinos dió a conocer la existencia de un lienzo de los *Desposorios místicos de Santa Catalina, con San Juan Bautista* en el convento de los Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo a fines del siglo XVIII. Era un lienzo de grandes proporciones, 3 varas de ancho por 2 de alto (unos 2,5 por 1,65 ms. aproximadamente). Su temática, concebida en forma de sacra conversación, nos hace de nuevo recordar las composiciones similares de Claudio Coello, conservadas en el Museo del Prado³².



Fig. 17.- Santiago Apostol. Burgos, catedral.

En los datos documentales sacados del *Libro de Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz* de Bilbao encontramos que, cuando la Cofradía tuvo que proveerse de un paso procesional de la Flagelación para sus funciones litúrgicas hacia 1705-1706, esta gestión le fue encargada a Nicolás Antonio de la Cuadra, quien la solventaría en Madrid, y más tarde también pintaría el grupo escultórico³³. Como puede observarse son las fechas en las que el pintor se reintegra a la actividad artística bilbaína y, desde su conocimiento de la situación madrileña, puedo también desarrollar labores de intermediario artístico. Esta privilegiada posición fue la causa de que en 1719 diseñara las figuras de tres sayones para el mismo paso de la Flagelación y que, en un proceso de renovación, en 1723 se le pagara al escultor Raimundo Capúz la figura del Cristo de los Azotes de dicho paso, que también había diseñado Cuadra³⁴. Quizá con estos encargos madrileños haya que relacionar la presencia del pintor en Madrid entre los días 8 y 14 de abril, alojado en la hospedería del Paular³⁵.

VI. LA VISITACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE PASAJES SAN JUAN (GUIPUZCOA).

Tras su establecimiento en Bilbao, una de las primeras obras documentadas de Nicolás Antonio de la

Cuadra de las que se tiene noticia es el lienzo de la *Visitación* del retablo mayor de la parroquia de Pasajes de San Juan (Guipuzcoa). Las obras de este espléndido conjunto barroco dieron comienzo en 1708, estando a su cargo el arquitecto Sebastián de Lecuona³⁶. Se trata de un retablo barroco con grandes columnas salomónicas, en cuya estructura conviven cuatro esculturas atribuidas a Felipe de Arismendi y tres pinturas, de las cuales al menos la *Visitación* tiene todos los rasgos estilísticos de Cuadra, mientras que los óvalos del *Bautismo de Cristo* y de *Salomé con la cabeza del Bautista* pertenecen a otra mano más torpe.

La *Visitación* (Fig. 16) se sitúa en el centro de la calle principal del retablo, entre el ostensorio y la escultura de San Miguel Arcángel. Es este tema que conservamos de Cuadra, sin duda alguna la más interesante por el grado de concentración de los personajes y por la eliminación de los espacios secundarios que el formato vertical impone. Procediendo una de las tres versiones de de una estampa de Rubens, que el pintor también utiliza en las versiones de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y de la Casa de la Misericordia de Bilbao en fechas posteriores, en esta de Pasajes ha desaparecido el protagonismo de la arquitectura y las figuras quedan más trabadas. De todas ellas, sólo la de Santa Isabel permanece inalterable en las tres versiones; todo lo demás admite más o menos variantes, siendo especialmente significativo en esta versión de Pasajes el gran desarrollo de la gloria celestial, con niños de cuerpo entero, y su luz diagonal, así como el perrillo que salta sobre las faldas de la Virgen. Su colorido se encuentra más entero que el de las restantes versiones, especialmente los ocres amarillos y verdes de las ropas de Santa Ana y los azules y carmines de las de la Virgen. Asimismo, el dibujo contribuye a acentuar el volumen de las figuras principales, resaltando las hendiduras y profundidades de los plegados.

VII. LOS TRABAJOS PARA EL ARZOBISPO DE BURGOS D. MANUEL FRANCISCO NAVARRETE Y LADRÓN DE GUEVARA.

Aproximadamente desde 1712 Nicolás Antonio de la Cuadra aparece vinculado a las empresas pictóricas promovidas por el arzobispo de Burgos D. Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara (1705-1723)³⁷. El 13 de abril de 1711 el cabildo de la catedral de Burgos se dio por enterado de los deseos del arzobispo de renovar la antigua serie de retratos de los prelados de la Diócesis y de que se hiciera la relación de todos ellos, según su antigüedad, de lo que quedaron encargados el Abad de San Quirce D. Antonio de Arteaga, el Capiscol



Fig. 18.- San Indalecio. Burgos, catedral.



Fig. 19.- Constantino I.



Fig. 20.- Vicente I.



Fig. 21.- Sebastián I.



Fig. 22.- Ansurio I.



Fig. 23.- Diego I.

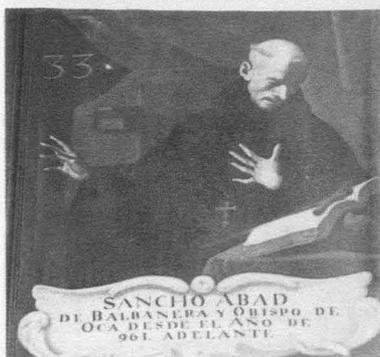


Fig. 24.- Sancho, abad de Valvanera.



Fig. 26.- Gómez.

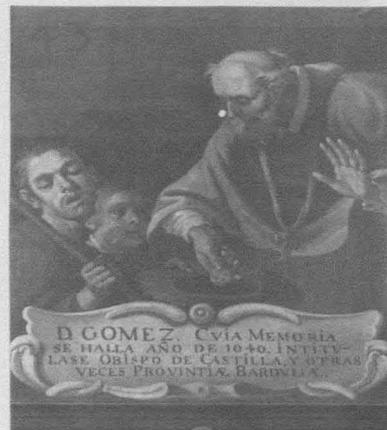


Fig. 25.- Munio.



Fig. 27.- Pascual.



Fig. 28.- Cartela.

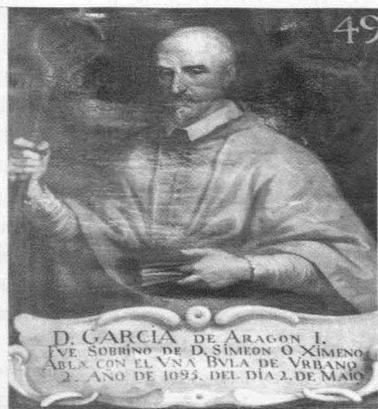


Fig. 29.- García de Aragón I.

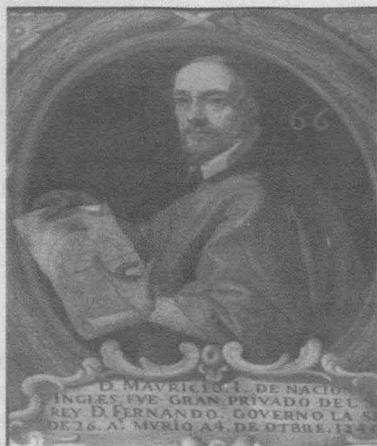


Fig. 30.- Mauricio I.



Fig. 31.- Lope de Fontecha.



Fig. 32.- Juan Cabeza de Vaca.



Fig. 33.- Alonso de Illescas.

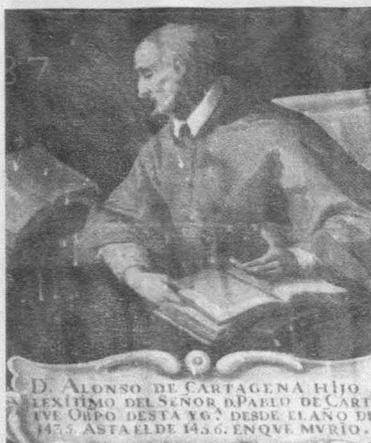


Fig. 34.- Alonso de Cartagena.

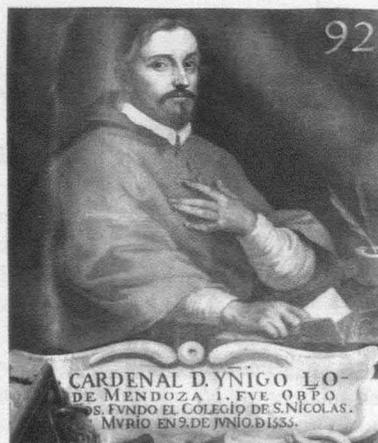


Fig. 35.- Niño López de Mendoza.



Fig 36.- Francisco Pacheco de Toledo.



Fig 37.- Cristobal Vela.



Fig 38.- Fernando de Acevedo.



Fig 39.- Fray José González.

D. Juan de Salas y los archiveros D. Juan Ruiz de Pinedo y D. Angel de Aspiazu. Las pinturas surgidas de este encargo, en total ciento doce retratos y diez cartelas con leyendas de los obispos, arzobispos y cardenales que ocuparon la sede de Burgos y las incorporadas a ella, desde el apóstol Santiago hasta el propio arzobispo Navarrete y Ladrón de Guevara, constituye el núcleo más importantes de la obra de Cuadra, no exento de una cierta monotonía. La síntesis del proceso histórico de este encargo ha sido reflejada con más o menos precisión por todos los historiadores de la catedral burgalesa³⁸.

A partir del 30 de septiembre de 1712, fecha en la que el Cabildo metropolitano de Burgos dio el visto bueno al cuaderno formado por orden de antigüedad de todos los obispos y arzobispos de Burgos, así como a las leyendas ("operaciones y zelo a esta Santa Iglesia") que cada uno había de ostentar, -salvo en el retrato del donante, quién sólo quiso que se pusiera el año de su toma de posesión, dejando el resto en blanco para el día después de su muerte-, se debió de proceder a la pintura de toda la serie³⁹. El 17 de mayo de 1714 ésta debía ir muy avanzada, ya que, considerando que el "S^{or} arzobispo auia de poner en la sachristia mayor los retratos nuevos de todos los s^{res} obispos y Arzobispos... y que en este supuesto y considerando no serían necesarios en esta S^a y Y^{sa} los retratos antiguos que en dicha sachristia mayor había los pedía su Yllustrísima para su palacio de Arcos", para lo cual se los dieron⁴⁰. En esta misma fecha algunos rótulos no estaban claros, pidiendo el obispo algunas rectificaciones a las fechas de posesión o de muerte, y otras cuestiones. Incluso en el transcurso de la ejecución se incorporaron nuevos obispos que, por lo avanzado de la serie ya no pudieron ocupar su lugar cronológico dentro del conjunto, como en el caso de Ato o Atilano (n^o 95), que "ocupa aquí el último lugar por estar la obra casi fenecida", según reza una de las cartelas.

En ningún momento los *Registros de Actas Capitulares* se refieren al autor de los retratos⁴¹, por lo que parece claro que la relación se establecía directamente entre el arzobispo y el artista, y su amplitud no fue óbice para que mucho antes de la muerte del arzobispo estuviera concluida.

La serie de obispos y arzobispos la sede de Burgos tapizó literalmente las paredes de la capilla de Santa Catalina en el claustro de la catedral burgalesa, desde la línea de la cajonería hasta las bóvedas. En ella la actividad de Nicolás Antonio de la Cuadra se limitó y no es poco a representar en dos series distintas, cada una con su numeración correlativa, por un lado a los obispos (desde el 1 al 95) y por otro lado a los arzobispos (desde el 1 al 17), además de otra serie de lienzos con cartelas para recoger las leyendas explicativas de los gobiernos de algunos prelados. Toda la complicada génesis épica e histórica de la diócesis de



Fig 40.- *Diego de Tejada.*

Burgos se encuentra sintetizada aquí, ya que incluye también los retratos de los obispos de las sedes de Oca, Gamonal y Valpuesta⁴², absorbidas por Burgos. Este conjunto arranca desde el *Apóstol Santiago* (Fig. 17) "PRIMER FUNDADOR DE LA SEDE DE OCA" y concluye con el retrato del arzobispo Navarrete, siendo los dos únicos lienzos que reciben un trato diferenciado entre todos los de la monótona serie. El esfuerzo de su creación, "que si todos fuesen parecidos a sus originales sería la cosa más rara y singular del mundo", según Ponz⁴³, fue sin duda la causa de que para plasmarla el pintor recurriera a repertorios variados de retratos preexistentes, utilizados de modo indiscriminado para captar poses y gestos expresivos, a pesar de la pretendida fidelidad y exactitud purista, desde un punto de vista histórico, del planteamiento del arzobispo comitente y de los archiveros encargados de redactar la relación nominal. Se rastrean en todo el conjunto varias fuentes de inspiración y fundamentalmente grabados flamencos; en primer lugar, la *Iconografía* de Van Dyck⁴⁴, para los obispos más antiguos de los cuales no existían retratos coetáneos de su momento histórico. Se producen de este modo algunas curiosas situaciones de las que es fácil darse cuenta con una ojeada muy general sobre toda la serie: Así, el retrato en el que Van Dyck representó a Peter Brueghel el Joven aparece en la



Fig 41.- Enrique de Peralta.

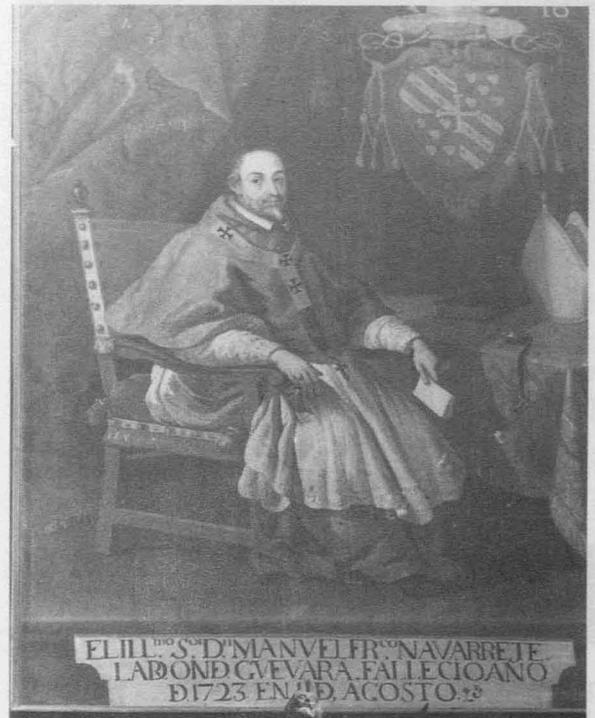


Fig 42.- Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara.

galería de los obispos de Burgos transformado en *D. Alonso de Cartagena* (nº 85). (Fig. 34) La utilización de los modelos de Van Dyck por Nicolás Antonio de la Cuadra es directa, de la estampa al retrato, en más de treinta casos, e indirecta en cuanto a gestos de manos, poses del cuerpo y giros de las cabezas, tono ampuloso y mundano, de afectada elegancia "vandickiana" en otros muchos, largos de enumerar, con el esencial cambio de las ropas por hábitos clericales, esclavinas y sotanas (véase Anexo I). A veces se han podido utilizar otras series o estampas sueltas, como es el caso del obispo *Munio* (Fig. 25), trasposición directa de un retrato grabado de Calderón de la Barca, o el de *D. Pedro* (nº 59) que sigue la iconografía del venerable Palafox.

Con anterioridad a la serie episcopal actual, la catedral de Burgos contó con otra galería de retratos, igualmente apócrifos en su mayor parte, pero que desde la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a atenerse a los modelos naturales. Por iniciativa del cardenal *D. Francisco Pacheco* el 17 de septiembre de 1571 se pidió en cabildo que se hiciera la relación de todos los obispos para ponerlos en pintura, lo que ya estaba ejecutado en 1579, tomando como punto de partida al obispo *D. Simón* (1075-1082), que había trasladado la sede a Burgos. También se acordó que el retrato del cardenal Pacheco fuera de cuerpo entero⁴⁵. No constan qué pintor

o pintores realizaron esta serie, pero sí la rapidez del cabildo en ponerla en práctica e ir constituyendo progresivamente una galería iconográfica de arzobispos, quizá en relación directamente proporcional al paulatino empobrecimiento de los monumentos funerarios de los prelados, entre los que resulta excepcional el del arzobispo Peralta. Tras un intervalo de casi treinta años Diego de Leiva, Mateo Cerezo el Viejo y Juan Valle volvieron a pintar nueve retratos de prelados⁴⁶. Se puede conjeturar que los retratos de los arzobispos *D. Cristóbal Vela* (1580-1599), *D. Antonio Zapata* (1600-1604), *D. Alonso Manrique* (1604-1612), *D. Fernando de Acevedo* (1613-1629) y *D. José González de Villalobos* (1630-1631) fueron los pintados por Leiva entre 1628 y 1632 (Fig. 37, 38 y 39). Por su parte, Cerezo el Viejo pintaría en 1645 el de *D. Fernando de Andrade* (1631-1640). Sin embargo, con los retratos pintados por Juan del Valle parece que de nuevo se produjo una interrupción en la serie, o al menos no constan pagos a otros pintores: es probable que los retratos pagados a Valle en 1705 fueran los de tres prelados que de modo muy rápido se sucedieron en la sede burgalesa entre 1701 y 1704: *D. Juan de Isla* (1680-1701), *D. Francisco de Borja* (1702) y *D. Fernando Manuel de Mejía* (1703-1704). Estos tres encargos a tres pintores diferentes dejarían una laguna entre *D. Francisco Manso de Zúñiga* (1640-1655)



Fig 43.- *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael. 1713. Elciego (Alava). Parroquia de San Andrés.*



Fig 44.- *Martirio de Santa Margarita. 1713. Elciego (Alava). Parroquia de San Andrés.*

y *D. Enrique de Peralta* (1664-1679), ambos grandes mecenas de la catedral. No sabemos si sus retratos, como los de *D. Juan Pérez Delgado* (1657), *D. Antonio Paíno* (1658-1663) y *D. Diego de Tejada* (Fig. 40) (1663-1664) se hicieron en su momento. En otro orden de cosas, es evidente que, al comparar los retratos de todos estos obispos del siglo XVII con los más antiguos, se aprecia que, cuando existían retratos originales anteriores, Cuadra se sirvió de ellos para realizar los suyos a comienzos del siglo XVIII. Del mismo modo, es fácil observar que mientras los retratos de *Vela*, *Zapaia*, *Manrique*, *Acevedo*, *González de Villalobos*, *Andrade*, *Manso de Zúñiga*, *Peralta* y *Borja* proceden de modelos naturales o en relación con el natural, como es el de *Peralta* con su estatua funeraria, los esquemas flamencos surgen en toda su evidencia y elegancia en los de *Pacheco* trasposición del retrato de Joos de Momper, de *Paíno* que parece Ambrosio de Spínola y de *Tejada* que es copia del retrato del obispo de Grand Antonio Triest, todos según la *Iconografía* de Van Dyck. Sólo en el caso de *D. Francisco Manso de Zúñiga* conocemos un grabado coetáneo de Gregorio Fosman, que pudo servir de modelo en la pintura⁴⁷.

A la *Iconografía* de Van Dyck, a los retratos preexistentes y más o menos contemporáneos de los arzobispos, a los grabados inconexos, hay que añadir otras fuentes de inspiración. Tal es el caso del retrato del arzobispo *D. Enrique de Peralta* y *Cárdenas*, cuya lujosa escultura funeraria fue la base del retrato pintado por

Cuadra. También se rastrea esta diversa utilización de otras fuentes en los casos de los prelatos que pertenecieron a ordenes religiosas; especialmente en los benedictinos se aprecia la utilización de un modelo de Carducho (*San Bruno renunciando a la mitra*, de la serie del Paular, Madrid, Prado) en el retrato de *Sancho Abad de Valvanera* (nº 33).

Queda finalmente una serie de retratos en los que se encuentra el de *Santiago* (Fig. 17), *San Indalecio* (nº 2) (Fig. 18), *Juan II* (nº 22), *Blasco* (nº 39), *Don Gome* (nº 43), *Don Arnaldo* (nº 50), *Don García* (nº 52), *Don Pascual 2º* (nº 54), *Don Alonso de Cartagena* (nº 47) y *Don Juan de Fonseca* (nº 90), que responden a los esquemas más personales del propio Nicolás Antonio de la Cuadra y por tanto menos mediatizados. Entre ellos se encuentra el retrato -único verdadero- de *D. Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara* (Fig. 42) que encargó la obra. Muestra al prelado sentado en un sillón, bajo un dosel, cuyo esquema nos lleva a ciertos modelos del barroco romano, en los que pintores como Domenichino interpretaron a su vez los antecedentes quinientistas de Rafael o Tiziano. Este único retrato nos trae a la memoria la cita de Ponz sobre el parecido de los cuadros a sus originales y nos plantea asimismo el problema del taller de Nicolás Antonio de la Cuadra, desconocido, pero que debió de tener cierta amplitud numérica y acaso una rígida supervisión del maestro, aunque la utilización masiva de la serie de Van Dyck contribuyera en gran medida a la uniformidad del

conjunto. No conocemos que tuviera Cuadra aprendices u oficiales, si exceptuamos a Andres de Rada, casado con su hija Cecilia, pero la magnitud de la obra induce a pensarlo, ya que el conjunto de prelados de Burgos fue pintado en menos de dos años, entre fines de 1711 y 1714.

La ejecución técnica de toda la serie pone de manifiesto un estilo ahorrativo y barato destinado a cubrir con una ligera capa de pintura muy diluida la mayor superficie posible. Ello produce como consecuencia otros resultados, principalmente una pincelada larga, pero no empastada, que aproxima y a la vez aleja a nuestro artista de su modelo Van Dyck. Sin embargo, no hay que achacar a estas circunstancias un estilo de pintar; evidentemente están más acabados los retratos de Santiago y del arzobispo Navarrete, pero la misma ligereza y fluidez técnica del resto de los retratos domina en los dos lienzos del retablo de la parroquia de San Andrés de Elciego (Alava).

Es precisamente en este retablo donde se ve que la relación con el arzobispo Navarrete tuvo ramificaciones fuera del encargo para la catedral de Burgos. En 1713 Nicolás Antonio de la Cuadra pintó y fechó los dos lienzos del *retablo de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael* (Fig. 43) de la parroquia de Elciego (Alava), patria del arzobispo Navarrete, que él mismo pagó, dedicándolo a su patrón⁴⁸. En el banco consta la siguiente inscripción: "EL ILVS/TRISSIMO S^R. / DON MANUEL / FRANCISCO / NAVARRETE LADRON / DE GVEBARA AR/ZOBISPO DE BVR/GOS ANO DE 1714". Y en una tablilla aparte la dedicatoria: "Este altar está dedicado a los / Santos Mártires Manvel, Sabelo / y Ismael, embajadores del / rei de Persia, a quien/es Juliano / apostata mandó quemar bi- / vos después de haverles enc / labado las cabezas i metido / cvñas por las unas y dado o / tros tormentos. Sv memoria / celebra la Iglesia en el Mar / tiriologio Romano a 17 de junio".

Resulta de interés iconográfico y compositivo el tema del cuadro titular, el *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael*; de entre su entonación parda rojiza, avivada por el resplandor de la hoguera, destacan las brillantes vestiduras púrpuras y azules de los mártires, emplazados en un escenario bellamente compuesto a base de gradas y columnas bambalinas, todo ello estructurado en profundidad. También ofrece gran interés la visión de espaldas del *Martirio de Santa Margarita*, donde el efecto luminoso del cuerpo desnudo de la santa destaca en medio de la oscuridad circundante, con intensidad casi tenebrista. Nada hay que añadir desde el punto de vista técnico a la factura diluida y rápida, de ambos cuadros.

Para el mismo arzobispo, como obsequio para sus familiares, Cuadra debió de pintar otro retrato que al parecer se encuentra en poder de sus descendientes directos. De este original que desconozco debe ser copia



Fig 45.- *Milagro de San Juan de Ortega*. 1717-1718. Burgos, catedral.

el *retrato de medio cuerpo del arzobispo*, que se conserva en la sacristía de la parroquia de Elciego, obra de escasa calidad pagada al pintor riojano Matías Garrido en 1762⁴⁹

El 19 de septiembre de 1718 el fabriquero de la catedral de Burgos comunicaba al cabildo que el arzobispo Navarrete "deseaba poner un quadro de Sⁿ Juan de Horteiga frente del altar de Sⁿ. Joseph a correspondencia y del mismo tamaño que el de Sⁿ. Xristobal y que para poderlo executar pedía su Yll^{ma}. su aprobación al Cau^{do}, que en su vista conuino con ello, y acordó que el Sr. fabriquero dé las gracias a dicho señor Arzobispo", cuadro que ejecutó Nicolás Antonio de la Cuadra en torno a esta fecha⁵⁰, pues la redacción de la nota parece indicar que ya estaba concluido, sustituyendo al de *San José* que en 1632 había pintado Jacinto de Anguiano.

El *Milagro de San Juan de Ortega* (Fig. 45) es el lienzo de mayores proporciones pintado por Cuadra unos 3 x 6 m. aproximadamente. El pasaje de la vida de San Juan de Ortega se desarrolla dentro de una estancia amplísima, de sólida arquitectura clásica, abierta hacia el fondo mediante un gran arco de medio punto, que permite ver en escorzo la fachada escalonada de un templo con abundantes columnas y frontones rematados por estatuas; es un tipo de arquitectura que parece

influido por el estilo recargado de fray Pedro Martínez, el fraile benedictino de Cardaña, tratadista de arquitectura y diestro perito de su oficio, que trabajó también en los mismos años que Cuadra en los encargos del obispo Navarrete, gracias a una dispensa especial del general de la orden de San Benito⁵¹.

La pintura se estructura en tres niveles; en el inferior, fuera de la grada del espacio protagonista, hay una madre con un niño y otro jugando con un báculo en tau, señalando todos hacia la escena principal, en la que San Juan de Ortega, vistiendo como clérigo o canónigo regular acerca la comunión a dos mujeres tendidas en sendos lechos; un monaguillo arrodillado toca la campana e ilumina con la vela la presencia del Santísimo. Tras del santo hay un caballero vestido a la moda del siglo XVI y un joven cuya cabeza copia un modelo, si no un autorretrato, de Van Dyck. En lo alto, una gloria de ángeles mancebos y otros querubes sobrevuelan la escena, poniendo de relieve la asimilación de ciertas formas de la obra de Luca Giordano. Por su amplitud espacial y su arquitectura monumental esta pintura de Cuadra, una de las más ambiciosas compositivamente salidas de sus manos, podría relacionarse con los grandes fondos arquitectónicos de Francisco Rizi, Claudio Coello y sus seguidores.

Aunque la conservación del lienzo es bastante mala, con escorreduras de agua a lo largo de la tela y suciedad acumulada, Bosarte, al enjuiciarlo a comienzos del siglo XIX en el mismo lugar en que hoy se encuentra, lo estimó la producción más señalada de las que quedaron en Burgos de Cuadra⁵². Hoy sólo se aprecia su composición monumental, con una línea de horizonte bajo, como en los cuadros de Coello. La manera de tratar los pliegues, muy alargados, con aristas o redondeados, recuerda el estilo de los maestros flamencos. Sin embargo, el colorido es en exceso pardo, quizá por el estado de conservación, no siendo posible apreciar los tonos blancos de los ropajes del santo, ni los azules claros y amarillos de los celajes.

VIII. LA ACTIVIDAD EN LA DÉCADA FINAL.

El citado libro de la Cofradía de la Vera Cruz de Bilbao revela que, a pesar de estas obras en Burgos, Nicolás Antonio de la Cuadra seguía vinculado a Bilbao; así, mientras que en 1718-19 se le pagó por dorar las andas del paso de la Oración del Huerto, en 1720 se le pagaba por el diseño de los fariseos para el paso de la Flagelación⁵³. La existencia de otros pequeños pagos, como el efectuado en 1721 por la parroquia de Portugalete⁵⁴, refuerzan esta idea.

Las notas profesionales sobre Nicolás Antonio de la Cuadra referidas a 1723 nos proporcionan algunos otros



Fig 46.- *San Francisco y el ángel con la Redoma.* Vitoria. Museo de Bellas Artes.

datos que tienen un gran interés. Entre el 8 y el 14 de abril de 1723 Nicolás Antonio se encontraba en Madrid, alojado en la hospedería de la Cartuja del Paular, situada en la calle de Alcalá. También en 1723 constan en las cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz el pago a nuestro pintor por el trabajo de dorar las figuras del paso de la Columna (Azotes), que había realizado en Madrid el escultor Raimundo Capuz, paso para el que el propio pintor había dado tres años antes los diseños de los tres fariseos. Quizá estas dos notas referidas al mismo año estén relacionadas entre sí, y el viaje de Cuadra a Madrid sirviera para supervisar y hacerse cargo de las obras que la Cofradía había encargado. Lo que queda claro a través de su obra es que Cuadra conocía el ambiente madrileño donde se había formado en el último cuarto del siglo XVII.

VIII.1. LA SERIE PARA EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE VITORIA.

Del testamento de 1724 y del codicilo de 1728 se deduce que Cuadra fue encargado de realizar para el convento de la Concepción de los Recoletos Franciscanos de Vitoria, popularmente llamado de San Antonio, una serie de más de veinte lienzos que tenía parcialmente entregados en 1724, terminando el encargo con posterioridad a esta fecha⁵⁵. Bosarte dejó constancia en su paso por Vitoria de que la serie pertenecía a Cuadra y que algunos lienzos estaban fechados en 1723, sugiriendo que se grabaran al aguafuerte⁵⁶. También Jovellanos dejó escrito: "En el claustro de este convento, que antes, dicen, que perteneció a los carmelitas, hay una vida de San Francisco (*sic*); buenos cuadros, pintados en este siglo de mano de un tal Cuadra, que firmó. Son ciertamente lo mejor que se hizo desde Palomino a la institución de la Academia"⁵⁷. Resulta



Fig 47.- *Un caminante agradeciendo a San Francisco haberle librado de los demonios*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.



Fig 48.- *San Antonio con el Niño*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.

chocante que Jovellanos se refiera a una "vida de San Francisco", cuando el testamento del pintor alude a una serie de San Antonio, santo con quien popularmente se identificaba a este convento franciscano, que ha dejado su huella en la topografía vitoriana. La solución a esta disyuntiva la dan los seis cuadros supervivientes de la serie, recientemente presentados en la exposición *Barroco Importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz*⁵⁸, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Vitoria. De ellos, dos tratan temas de la vida de San Francisco; uno es el conocido pasaje de *San Francisco y el Ángel con la redoma* (Fig. 47), en el cual Cuadra copia casi literalmente el tema similar que Francisco Solís pintó para el conjunto claustral del convento de San Francisco de Viana (Navarra)⁵⁹; el otro representa a *Un caminante agradeciendo a San Francisco haberle librado de los demonios*⁶⁰. Los cuatro restantes se refieren a pasajes de la vida de San Antonio: *San Antonio con el Niño Jesús en los brazos*, *Milagro de un niño sacado de un caldero de agua hirviendo*, *San Antonio y el avaro*, y *El milagro del peso de la plata*⁶¹ (Fig. 48, 49, 50 y 51).

Desde el punto de vista del estilo los cuadros conservados de esta famosa serie vitoriana, no aportan nada nuevo al conocimiento de nuestro pintor, salvo la dependencia directa del original de Solís en Viana. Aun considerando su estado fragmentario, los elogios de Bosarte y Jovellanos parecen desmesurados y sólo justificables teniendo en cuenta la escasa presencia de la pintura en las iglesias del País Vasco, si bien la ciudad de Vitoria contaba a finales del siglo XVIII con ejemplos públicos y particulares de extraordinaria calidad.

VIII.2. LA SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN DE LA CASA DE LA MISERICORDIA DE BILBAO (Fig. 52 a 61).

La Casa de la Misericordia de Bilbao conserva una serie de diez lienzos dedicada a la vida de la Virgen en la que se representan su *Nacimiento*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, la *Anunciación*, los *Desposorios*, la *Visitación*, la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los reyes*, la *Presentación del Niño en el templo*, la *Huída a Egipto* y la *Asunción*. Gran parte de ellos se encuentran firmados y alguno fechado en 1726, por lo que la serie se convierte en una de las últimas muestras de la obra del pintor. Es tradición que proceden del convento de los Santos Juanes de Bilbao, sin que esto nos ilustre a cerca de su emplazamiento originario.

En conjunto, destacan las composiciones, el esfuerzo de Cuadra por ocupar el espacio con figuras a veces muy alargadas y que dan la sensación de desproporcionadas. No se puede olvidar al contemplar estas pinturas los antecedentes formales flamencos, tanto en el hecho de depender en varios ejemplos de composiciones grabadas de Rubens, como por la idea general, que tanto recuerda a las series de cobres flamencos. Las numerosas escenas nocturnas o con contrastes de luz entre interiores y exteriores ayudan al pintor en el planteamiento de sus ricas escenografías: figuras a contraluz, efectos milagrosos, glorias celestiales, ..., todo lo cual sirve para resaltar la gama cromática de tonos claros y luminosos a base de azules, rosas, ocre claros, verdes y blancos. Aun cuando la presencia de los modelos de Rubens es muy evidente, especialmente en la *Adoración de los*



Fig 49.- *Milagro de un niño sacado de un caldero de agua hirviendo. Vitoria. Museo de Bellas Artes.*

Reyes, todas las figuras han perdido algo de la solemne corporeidad de su obra mas temprana y se han hecho más ligeras, casi rococós.

El *Nacimiento de la Virgen* destaca por el carácter doméstico de la escena, con multiplicidad de escenarios simultáneos, presididos por las criadas que visten a la Niña en presencia de San Joaquín; un estrado muestra el lecho de Santa Ana, atendida por una sirvienta, mientras en la derecha, otras figuras aparecen sentadas junto a un hogar resplandeciente⁶¹. En la *Presentación de la Virgen* domina el amplio escenario arquitectónico en el que se mueven las figuras. En el ángulo inferior izquierdo, el mendigo ofrece rasgos de verdadero retrato, por su fuerte caracterización. La luz uniforme valora los colores claros de las ropas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen⁶². La composición de la *Anunciación* es similar a otro lienzo conservado en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, si bien en este caso el escenario resulta más amplio, las figuras más menudas y los detalles más precisos⁶³. La influencia de algún cobre de Van Lint o de otros flamencos es muy fuerte en los *Desposorios*, de solemne estructura centrada por la arquitectura y realzada por las figuras de San José en el centro, la Virgen y el sumo sacerdote⁶⁴. En la *Visitación* Cuadra desarrolló el tema a partir de las posibilidades arquitectónicas de una estampa de Rubens, con la

esclarece y el rellano sobre un arco, con las Santas Primas reunidas sobre él y San Joaquín recibiendo a San José que está llegando⁶⁵. El tema, más simplificado, volvió a ser tratado en uno de los lienzos de la serie de Santo Domingo de la Calzada. Frente a la claridad de la composición anterior, el contraluz es lo más destacable de la *Adoración de los pastores*. A partir del foco de luz que surge del Niño, las largas siluetas de los pastores quedan reducidas a telas sin estructura corpórea, recordando casi a las figuras de El Greco. Los dos pastores de la izquierda son dos niñuelos de expresión pícaro⁶⁶. La *Adoración de los reyes* sigue fielmente a Rubens, según la estampa de Schelte à Bolswer. Es quizá en estas "composiciones ajenas" donde mejor puede verse cómo pinta Cuadra, adaptándose al dibujo y empastando con suavidad uniforme toda la superficie, escogiendo colores claros preferentemente⁶⁷. La *Presentación en el templo*, como la de la Virgen, está presidida por la arquitectura de las escalereas, los cuerpos con exedras y balaustradas, y los pabellones de tela. Dos mujeres a los lados de la composición, vueltas de espaldas, hacen de bambalinas teatrales y unos introducen en el espacio pictórico. Los niños de esta composición, lo mismo que en el lienzo de *San Juan de Ortega* de la catedral de Burgos, recuerdan modelos de las populares obras de Alonso del Arco, a quien Cuadra

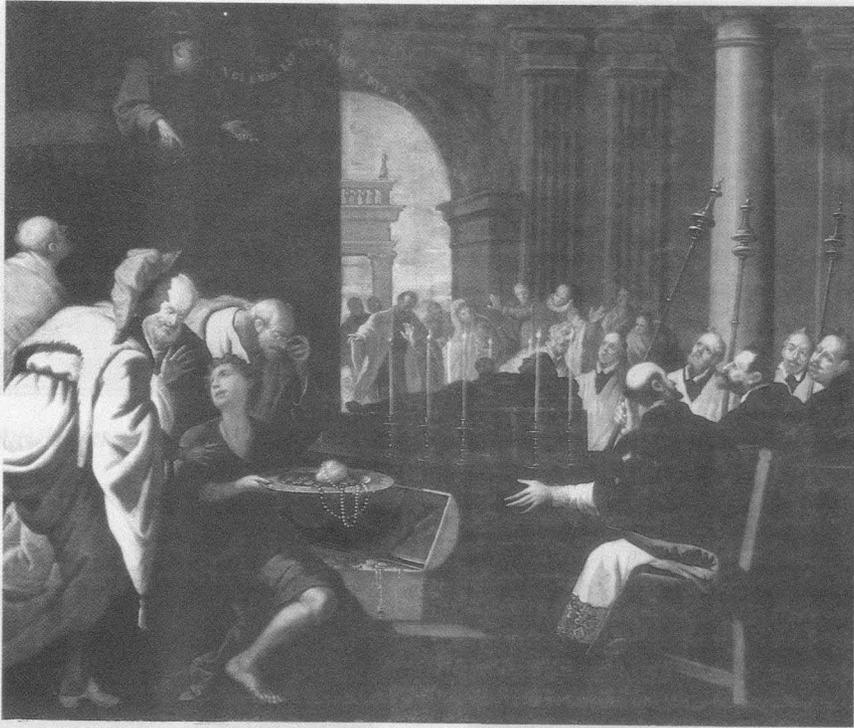


Fig 50.- *San Antonio y el avaro*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.



Fig 51.- *El milagro del peso de la plata*. Vitoria Museo de Bellas Artes.



Fig 52.- Nacimiento de la Virgen. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 53.- Presentación de la Virgen en el templo. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 54.- Anunciación. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 55.- Desposorios de la Virgen. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.

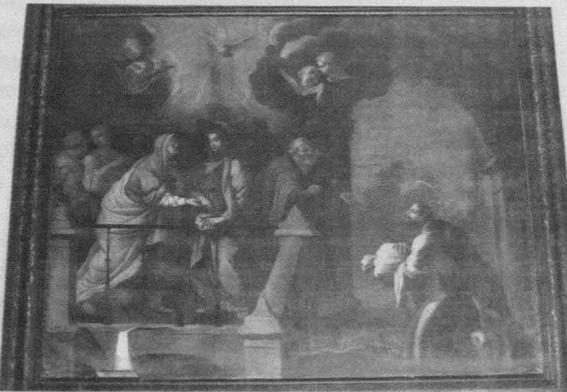


Fig 56.- Visitación. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 57.- Adoración de los pastores. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 58.- Adoración de los reyes. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 59.- Circuncisión, c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 60.- Huida a Egipto. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 61.- Asunción. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.

pudo conocer en el transcurso de su estancia en Madrid⁶⁸. La *Huída a Egipto* es quizá la más bella composición de la serie, a pesar de que su esquema es el común a tantas otras versiones realizadas por maestros madrileños desde finales del siglo XVII. El fondo verdoso anaranjado señala el alba de la huída. Firmado en 1726, es una obra clave dentro de la producción de Cuadra⁶⁹. Finalmente la serie concluye con la *Asunción*, donde se produce una curiosa combinación de un modelo madrileño, atribuido a José Jiménez Donoso^{69 bis}, y figuras como el Cristo Resucitado, de ascendencia flamenca. A pesar de todo, la composición forma una diagonal de nubes, ángeles y telas que deja lugar para los Apóstoles junto al sepulcro en el plano inferior⁷⁰.

Además de estos diez lienzos también existe en la Casa de Misericordia una bella *Inmaculada Concepción*, de estilo y formas muy próximos a los de la ejecutoria de nobleza del Marqués de Canillejas. Por desgracia presenta un gran roto en el ángulo superior derecho que

no afecta a nada esencial de la composición.

Bajo la suciedad se adivina la firmeza del dibujo de Cuadra, sus modelos sólidos y compactos, sus niños carnosos de cabelleras rubias trenzadas, como los de Coello. Lleva las manos juntas, los picos del manto al viento y la cabeza elevada, mirando al frente, denotando el conocimiento de algunos ejemplares de Palomino⁷¹.

IX. EL RETABLO DE SAN DIEGO DE ALCALÁ EN SANTA MARÍA DE GÜEÑES (VIZCAYA).

El retablo de San Diego de Alcalá de la parroquia de Santa María de Güeñes es una obra de mazonería barroca del primer tercio del siglo XVIII. En la visita pastoral del 18 de febrero de 1724 se ordenó que se hicieran dos retablos colaterales. En las cuentas de fábrica del 19 de junio de 1727 se asentaron los gastos de la madera de nogal para dichos retablos. Serían

ejecutados entre 1727 y 1728, ajustándose los gastos con el maestro retablista Miguel de Villanueva en las cuentas del 23 de junio de 1729. En estas mismas cuentas consta el pago de 620 reales a Nicolás Antonio de la Cuadra por la hechura de tres lienzos y por retocar el del santo titular, que ya existía anteriormente⁷². Se trata de un retablo compuesto por un banco, con un cuerpo de tres calles y un ático semicircular, articulado con columnas salomónicas cuajadas de racimos de uvas que apoyan sobre grandes ménsulas de hojarasca. El ático lleva en el centro estípites con fragmentos de frontón curvo, flanqueando una gran cartela de motivos vegetales. Toda la talla es de una gran finura, especialmente en los paneles del banco, ménsulas y cartelas. El lienzo de *San Diego de Alcalá* ocupa la calle central; es una imagen vertical, en la que el santo lleva un crucifijo en la mano derecha, mientras que se recoge el alda del hábito con un conjunto de flores. Se trata de una pintura anónima, quizá del siglo XVII. Los tres lienzos restantes que completan la iconografía del retablo: *Santa Lucía* y *Santa Agueda* en las calles laterales, y *San José con el Niño* en el ático (Fig. 62-64), son obras documentadas de Cuadra, realizadas probablemente el último año de su vida⁷³. Los dos lienzos de las santas en las calles laterales están planteados como estatuas policromadas, puestas sobre pedestales con sus rótulos identificativos y recortadas sobre fondos oscuros, de los que las figuras destacan gracias a la fuerte luz dirigida que reciben. La solución recuerda otras de los grandes maestros del barroco madrileño, y especialmente las dos pinturas de *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Rosa de Lima* pintadas por Claudio Coello para el convento del Rosarito de Madrid (Madrid, Museo del Prado). Ambas figuras visten túnica y manto que se abre a la altura de los brazos, gracias al artificio de portar las bandejas y palmas de martirio, ampliando su volumen y determinando el perfil fusiforme, como ocurre en la *Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Mientras la *Santa Lucía* adopta una posición decididamente lateral, con el cuello vuelto y la vista entornada, sin halo de santidad visible, en actitud de ofrecimiento, la *Santa Agueda* se muestra de modo más frontal, en contraposo, suavemente girada hacia la izquierda y con un halo circular y cristalino, que puede caracterizar el estilo de Cuadra, pues aparece también en el *Santiago* de la catedral de Burgos y en el *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael* de la parroquia de El ciego. El colorido en ambas se reduce a los imprescindibles de las carnaciones y ropajes, y están servidos de un modo decidido y directo como en la túnica roja sobre el manto verde oscuro de *Santa Lucía*.

El *San José con el Niño* del ático sigue modelos frecuentes en la escuela madrileña del siglo XVII, casi desde Nardi y Pereda, aunque de un modo más inmediato éste se puede hacer derivar de ciertos

ejemplares de Alonso del Arco y de Antonio Palomino. A diferencia de los otros dos lienzos de Nicolás Antonio de la Cuadra San José aparece sentado en medio del taller de carpintería tiene sobre su rodilla un niño regordete, que sujeta la vara florida. Las virutas, las maderas, las sierras, no son óbice para que la composición contenga una columna sobre pedestal y un dosel rojo, símbolos sencillos de la majestad divina. En la cálida atmósfera del taller aparece el Espíritu Santo y algunos querubes que recuerdan las obras de Francisco Solís.

X. OBRAS AISLADAS Y SIN DATAR.

En la restante obra conocida de Nicolás Antonio de la Cuadra las fechas no existen, haciéndose difícil darles una cronología precisa por el carácter de réplicas o aprovechamientos de modelos ajenos que tienen en muchos casos.

Los cuatro lienzos de la *Anunciación*, *Visitación*, *Adoración de los pastores* y *Adoración de los reyes*, conservados en la catedral de Santo Domingo de la Calzada⁷⁴ (Fig. 65 a 68) presentan una curiosa síntesis de modelos de distintas procedencias, fundamentalmente de Rubens, mezclados con el estilo personal del pintor. Así, mientras la *Adoración de los Reyes* es similar a la versión del mismo tema de la Casa de la Misericordia de Bilbao, copia literal de una obra de Rubens, y esta misma influencia se deja sentir en el marco arquitectónico de la *Visitación*, los modelos de la Virgen en los lienzos de la *Anunciación* y de la *Adoración de los pastores*, con sus cabezas alargadas recubiertas por un manto ahuecado en torno al rostro proceden de un modelo barroco italiano, como es el de la *Madonna del dito* de Carlo Dolci (Roma, Galleria Borghese)⁷⁵, composición conocida a través de múltiples copias⁷⁶. Junto con lo más netamente madrileño, entre lo que destaca sin duda las figuras de San José en la *Visitación* y en las dos adoraciones, y la de los ángeles de la *Anunciación* y, sobre todo, el más coellico de la *Adoración de los Pastores*, figuras que aluden al acerbo común madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, también se puede señalar la utilización de alguna estampa con modelos clasicistas italianos, tal como parece desprenderse de la embarada figura de la Virgen de la *Visitación* (¿Domenichino?) y del pastor con cayado al hombro.

Dentro de esta diversidad de procedencias de los elementos de composición, Cuadra dispone las atmósferas doradas, algo terrosas, y un repertorio cromático variado de azules claros y oscuros, amarillos, verdes y rosas, blancos puros y rojos intensos. Las figuras alcanzan por lo general un canon desmesurado, un alargamiento casi manierista, especialmente cuando



Fig 62.- *Santa Ageda*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia
de Santa María.



Fig 63.- *Santa Lucía*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia
de Santa María.



Fig 64.- *San José con el Niño*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia de Santa María.

están arrodilladas; tal es el caso de la Virgen o muy especialmente de la vieja con cesta de huevos que aparece en la *Adoración de los pastores*, único elemento que nos permitiría fechar de una manera amplia estas cuatro pinturas en torno al año 1718, pues esta misma figura aparece en similar actitud en el monaguillo del *Milagro de San Juan de Ortega* de la catedral de Burgos. Nada sabemos sobre la llega de estas cuatro pinturas a Santo Domingo de la Calzada. Sobre la manera de tratar los paños en largos y amplios pliegues paralelos ya hemos señalado su origen en Coello y Palomino, de donde también procede el gusto por el dibujo preciso de cada una de las partes.

Hace algunos años tuve ocasión de ver, aunque de modo muy rápido, dos pinturas pertenecientes a una colección particular de Murcia, firmadas por Cuadra. Me parecieron los restos de una serie más larga dedicada a la Historia de José; uno de los lienzos representaba con claridad la *Despedida para Egipto de los hijos de Jacob*, en el que un niño, sin duda Benjamín, tenía un papel principal. Este mismo niño, con las mismas ropas, aparece en la segunda pintura en la que el tema representado parece ser el *Regreso de los hermanos de José a Canaán*. Ambas pinturas están ejecutadas con colores densos sobre fondos rojizos y con fuertes contrastes de luz. En la primera de las pinturas destaca por su porte clásico la figura que centra la composición,

que recuerda a ciertos modelos dibujados de José Jiménez Donoso.

Sólo a través de fotografía conozco la existencia de otra *Inmaculada Concepción*, la cuarta de las conocidas de Cuadra en la, que tanto la precisión del dibujo, como los brillos de los ropajes, la amplitud del vuelo de las telas y los modelos angelicales, denotan el estilo del pintor. La pintura fue fotografiada por Mariano Moreno en el transcurso de la Guerra Civil, como perteneciente a la colección A.S.V. Si aún se conserva, debe estar firmada, pues se hizo constar en el sobre el nombre de un autor: "Francisco Carozza 1792", absolutamente desconocido como pintor⁷⁷. Para mi no hay duda de que se trata de una obra de Cuadra, en la que el modelo concepcionista de Carreño de Miranda, con una mano en el pecho y la otra extendida, mirando frontalmente, se mezcla con modelos angelicales de Coello que Cuadra había hecho suyos en la *Concepción* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y que ahora repite en una versión simplificada. Si la pintura estaba firmada con algún anagrama o con algún rótulo incompleto podría entenderse la mala lectura del nombre del pintor, lo mismo que el de la fecha; ésta no puede en modo alguno ser 1792, sino más bien 1702 e incluso 1692, aunque mientras no aparezca la obra todo serán conjeturas, menos el estilo de la imagen.



Fig 65.- Anunciación. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 66.- Visitación. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 67.- Adoración de los pastores. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 68.- Adoración de los Reyes. Santo Domingo de la Calzada, catedral.

XI. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Lo que aquí se ha expuesto intenta contribuir al conocimiento de la personalidad humana y artística del pintor Nicolás Antonio de la Cuadra (1663-1728), en la certeza de que ninguno de los dos aspectos ha sido agotado. Tanto uno como otro deberán ser completados en el futuro mediante la búsqueda documental sistemática que ayude a cubrir las muchas lagunas cronológicas que aún tiene su vida, especialmente su formación y sus contactos en Madrid hasta el momento de establecerse en Bilbao hacia 1706. Es un vacío que de momento sólo rellenan los datos que se deducen de las escasas obras de esta etapa.

Por lo que respecta a su "período bilbaíno", no debe pensarse que la información ha sido agotada. En realidad, el afortunado hallazgo de los documentos

sacramentales y del testamento⁷⁸ ha servido para esbozar líneas básicas, pero no para definir completamente. No hemos podido aportar casi nada sobre las relaciones del pintor con otros artistas de Vizcaya, tanto pintores, como retablistas; tanto a nivel de contratos de obra sobre todo teniendo en cuenta que algunas de ellas son conjuntos y series muy extensas, como de aprendizaje. Lo mismo se puede decir con relación a la sociedad vasca, si se exceptúan las instituciones religiosas, a cuyo servicio Cuadra pudo haber puesto sus cualidades retratísticas.

La sensación de que se trata de un pintor puente entre el centro artístico que era Madrid y la Corte, y la periferia del País Vasco, así como puente entre la tradición barroca de fines del siglo XVII y los pintores

bilbaínos de la segunda mitad del siglo XVIII, me hace abrigar esperanzas de que su vida y obra serán completadas con mayor precisión.

A pesar de todo, Nicolás Antonio de la Cuadra no ha sido un pintor desafortunado, en el sentido de que su catálogo se compone en estos momentos de unas ciento cincuenta obras, que, con sus virtudes y sus defectos, nos hablan de un pintor formado en el ambiente barroco madrileño de fines del siglo XVII, bajo la influencia de los grandes maestros (Carreño de Miranda, Rizi, Coello) y en contacto con sus discípulos (Arredondo, Ruiz de la Iglesia, Ribera, Palomino,...), que se mantuvo unido a

lo largo del siglo XVIII con la Corte y sus novedades, incorporándolas rápidamente, como se ve por ejemplo en la *Huida a Egipto* (Bilbao, Casa de Misericordia) que contiene una deuda con Miguel Jacinto Meléndez. En el contexto de Madrid sus *Inmaculadas* son dignas rivales de las de sus contemporáneos. En Bilbao es el más notable representante del barroco cortesano, con un estilo dinámico, teatral y colorista, que revela a través de la línea firme del dibujo un carácter monumental y escultórico, signo de la oscilación clasicista que inician Coello y Palomino.

NOTAS

- ¹. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. San Julián de Musquiz, sig. 9-430 : *Libro de Bautizados, Casados y Confirmados*, 1936-1701, fol 86 vº.
- ². José Angel BARRIO LOZA: "Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido : Martín Amigo", en *Urekaria - Anuario 1989*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, pags. 35-40.
- ^{2bis}. Archivo Histórico de Protocolos. Madrid Prot. 10622, ante Pedro de Careaga, fols. 472-473 vº. Debo y agradezco la noticia a Kña. Mª Purificación Ripio González.
- ³. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, IV, pág. 138.
- ⁴. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Bilbao : parroquia de Santiago, sig. 9-161/2 : *Libro de Casados*, 1690-1718.
- ⁵. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Bilbao San Nicolás, sig. 03-01, *Libro de Bautizados* nº 5, 1689-1718, fol. 293.
- ⁶. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Bilbao : San Nicolás, sig. 04-01, *Libro de Bautizados* nº 6, 1719-1743, fols 8 vº-9.
- ⁷. *Ibidem*, fol. 30 vº.
- ⁸. *Ibidem*, for. 62 vº. Murió a los dos años, el 5 de mayo de 1726 ,(fol. 55vº).
- ⁹. *Ibidem*, fol. 94 vº
- ¹⁰. Murió el 22 de junio de 1764, sin testar, y fue enterrado en el convento de San Francisco de Bilbao (Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, San Nicolás, sig. 08-02: *Libro de finados*, 1693-1773, forl. 188). Su mujer moriría el 11 de mayo de 1767, dejando dos hijos, Ana María Manuela, de 29 o 30 años, casada, y Joaquín, de doce. Testó ante Antonio Esnarriaga, el 10 de mayo (*Ibidem*, fols. 204 vº-205).
- ¹¹. Galasio OÑA IRIBARREN: *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid 1944, págs 51 y 96.
- ¹². Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales, legajo 3604, fols, 186-192 vº.
- ¹³. *Ibidem*, legajo 3606, fols. 390-394.
- ¹⁴. CEÁN BERMÚDEZ, *op. Cit.* 1800, IV, pág. 138.
- ¹⁵. Oleo sobre lienzo. Mide 2,15 x 1,37 m. Firmado y fechado : "D.Ns. (enlazadas) A. (...)dra fact. A. 98". La firma es un verdadero divertimento en el que las letras que faltan, no siendo abreviaturas, se supone que quedan ocultas bajo la cola de la serpiente que rodea el globo terráqueo. El lienzo estuvo depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián. Posteriormente pasó por el mercado de arte de Madrid, donde fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1994.
- ^{15 bis}. Compárese con ella, reproducida por Elena PAEZ RIOS: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Tomo II H-Q, Madrid, 1982, 1191 (2).
- ¹⁶. Cesare RIPA: *Iconología*. Madrid, de. Akal, 1987, tomo II, págs. 206-210.
- ¹⁷. *Ibidem*, tomo I, pág. 440.
- ¹⁸. *Ibidem*, tomo I pags. 217-218.
- ¹⁹. *Ibidem*, tomo I, pags. 386-387.
- ²⁰. *Ibidem*, tomo I, pags. 449-450.
- ²¹. *Ibidem*, tomo I, pag. 92
- ²². *Ibidem*, tomo II, pags 300.
- ²³. *Ibidem*, tomo II, pags. 419-421.
- ²⁴. *Ibidem*, tomo I, pags. 533-534.
- ²⁵. *Ibidem*, tomo II, pag. 318.
- ²⁶. No hallo en RIPA ninguna alegoría que se corresponda con esta figura de Cuadra. Quizá pueda relacionarse, mediante algún retoque del pintor con la Pureza y sinceridad de ánimo (*Iconología* II, pag. 241) o con la Inocencia (*Iconología* I, pag. 259).
- ²⁷. RIPA, *op cit*, II, pags. 90-92.

- ²⁸ *Ibidem*, tomo II, pags. 132-133.
- ²⁹ *Ibidem*, tomo I pag. 416.
- ³⁰ *Ibidem*, tomo II, pags. 71-72.
- ³¹ *Ibidem*, tomo II pag. 224.
- ³² Conde de Polentinos: "El convento de San Hemenegildo", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI. 1933, pag. 56.
- ³³ Archivo de la Cofradía de la Vera Cruz. Bilbao. *Libro de Cuentas*, 1659-1739. Cuentas de 1708-1710.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ Mercedes AGULLÓ Y COBO: "El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional", en *Anales del Instituto de estudios Madrileños*, XI, 1975, pags. 67-68.
- ³⁶ Sin precisiones cronológicas por lo que respecta a la pintura de Cuadra y al dorado del retablo, véase la obra de M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVII*. Martín de Zaldúa. José de Lizardi. Sebastián de Lecuona. San Sebastián, 1988, pag. 201.
- ³⁷ Sobre la figura de este arzobispo de Burgos, natural de Elciego (Alava), que antes había sido canónigo de Santo Domingo de la Calzada, puede verse la breve semblanza incluida en el libro de Jesús FERNÁNDEZ IBÁÑEZ: *El ciego, 1583-1983. Cuarto centenario de la Constitución como villa. Apuntes para la historia de un pueblo*, Vitoria 1983, pag. 189. Había sido anteriormente obispo de Mondoñedo, entre 1699 y 1705. Allí desarrolló una intensa labor pastoral, convocando Sínodo en 1703 y promoviendo la redacción de un *Theatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Mondoñedo y relación histórica de sus obispos*, manuscrito compuesto por el licenciado Pedro Varona, que se le atribuye al obispo (cfr. J. TRASHORRAS): "Mondoñedo, Diócesis de", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. III, Madrid, 1973, págs. 1716-1721. Un manuscrito de este estilo parece el paso previo que falta en la ejecución de la serie pictórica de Burgos, aunque se sabe que se escribió.
- ³⁸ La historia clásica sobre la catedral de Burgos es sin duda alguna la de Manuel MARTÍNEZ Y SANZ: *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*. Burgos, Imprenta de Don Anselmo Revilla 1866. Existe edición moderna facsimil, con Estudio, bibliografía e índices de Alberto C. Ibáñez Pérez y de Florian Ballesteros Caballero (Burgos, Institución Fernán González, 1983). En esta obra se basa fundamentalmente Angel Dotor y Minicio: *La catedral de Burgos. Guía histórico descriptiva*. Burgos 1928. Con documentos de primer mano, aunque con menor espíritu crítico, la obra de Pedro Orcajo: *Historia de la catedral de Burgos dividida en dos partes* (Burgos, 1^a edic., 1845, aunque aquí se cita por la 4^a edic. De 1856), precede en varios años a la de Martínez y Sanz, y tiene la misma estructura prevista por él para su obra, incluyendo un episcopologio con los obispos retratados por Cuadra, copiando o desarrollando las leyendas. Más recientemente, Jesús URREA FERNÁNDEZ ha actualizado desde el punto de vista histórico-artístico y crítico los contenidos de la catedral: *La catedral de Burgos*. León, Everest, 1983. La relación de obispos pintada por Cuadra es la misma que figura en el Episcopologio de Orcajo, hecho "por el orden de los cuadros y retratos que se hallan en la sacristía antigua, con algunas noticias tomadas de la historia y del archivo de esta Santa Iglesia" (*op cit.*, pag. 135). Por el contrario el Episcopologio de Martínez y Sanz arranca de D. Simón (1075-1082), quien trasladó la sede de Oca a Burgos (cfr. Martínez y Sanz, *op. cit.*, pág. 52 de la "Vida y obra de D. Manuel Martínez y Sanz" por Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ y Florian BALLESTEROS.
- ³⁹ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 96 de Autos Capitulares, 1712-1715*, fols. 4-4 v^o.
- ⁴⁰ *Ibidem*, fols. 313 r^o y v^o.
- ⁴¹ Nada dicen del autor Ponz o Jovellanos. Las primeras atribuciones están en ORCAJO, *op. cit.*, pág. 124, nota 3; y en MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pág. 145. Tras ellos, todos los historiadores de la catedral han recogido el nombre de Cuadra.
- ⁴² Sobre la historia de la Diócesis de Burgos y su Episcopologio, véase la voz "Burgos", redactada por Demetrio MANSILLA, en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dirigido por Quintín ALDEA VAQUERO, Tomás MARÍN MARTÍNEZ y José VIVES GATELL, tomo I, A-C, Madrid, 1972, págs. 290 y ss.
- ⁴³ Antonio PONZ: *Viaje por España*, Tomo Duodécimo. Madrid, 1788, pág. 49.
- ⁴⁴ Marie MAUQUAY HENDRICK: *L'Iconographie de A. van Dyck*. Bruselas, 1956. El pintor granadino Domingo Chavarrito también copió hacia 1712-15 la *Iconografía* de Van Dyck, especialmente los retratos de Van der Wovwer y de Van Balen en una estampa que representa a los santos Cosme y Damián emparejados [cfr. Antonio CALVO CASTELLÓN: "Chavarrito, pintor granadino, 1662-1751", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, n^o 25 (1975), págs. 215-331.].
- ⁴⁵ MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pág. 144.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ El retrato de D. Francisco Manso de Zúñiga, Virrey de Méjico, Arzobispo de Burgos Conde de Hervías ilustra el libro de fray Ambrosio Gómez, *El Moisés segundo, nuevo redemptor de España, N.P. Santo Domingo de Silos*. Madrid, 1633.
- ⁴⁸ Emilio ENCISO VIANA: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo I. Arziprestazgo de Laguardia*. Vitoria, 1967, pág. 51. No recoge la autoría de este retablo, a pesar de que sus dos lienzos están firmados.
- ⁴⁹ *Ibidem*, pág. 52.
- ⁵⁰ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 97 de Autos Capitulares, 1715-1720*, fols. 564 v^o-565. ORCAJO, *op. cit.*, pág. 58. MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pág. 125. Conde de la VIÑAZA, *Aadiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1894, Tomo tercero, M-T, págs. 280-281. URREA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 54.
- ⁵¹ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 95 de Autos Capitulares, 1709-1712*. fols. 296 r^o, 298 y 307 v^o.
- ⁵² BOSARTE, *op. cit.*, pág. 335.
- ⁵³ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao. Cofradía de la Vera Cruz: *Libro de Cuentas 1655-1739*, cuentas de 1718-19 y de 1720, sin foliar.
- ⁵⁴ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Parroquia de Santa María de Portugalete. *Libro de fábrica 3^o*, cuentas de 1721, sin foliar.
- ⁵⁵ *Vid. supra*, nota 12. En el testamento se habla de "veintidós o veinticuatro lienzos de la vida de San Antonio y menos onze tengo entregados los demás"; es decir, que faltaban por entregar once, pero podía haber ejecutado ya once o trece, según la oscilación numérica del encargo.

- ⁵⁶. BOSARTE, *op. cit.*, pág. 335.
- ⁵⁷. Recogemos la cita de Jovellanos a través del libro de Julio César SANTOYO: *Viajeros por Alava (siglos XV a XVIII)*. Vitoria, 1972, pág. 184.
- ⁵⁸. Catálogo de la exposición *Barroco importado en Alava y diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Sala América. Vitoria, 7 abril - 9 julio, 1995, págs. 110-111.
- ⁵⁹. Reproducido sin indicación de autor por Jose Javier VÉLEZ CHAURI y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la Diócesis de Vitoria*. Bilbao, 1991, fig. 40.
- ⁶⁰. Oleo sobre lienzo, 143 x 188 cm. Firmado: "Quadra f."
- ⁶¹. Oleos sobre lienzo, miden respectivamente 151 x 189, 139,5 x 184,5, 157 x 196,5 y 152,5 x 187,5 cm. *Op. cit.*, págs. 260-263.
- ⁶². Todos son óleos sobre lienzo. Miden 2,08 x 1,68 ms. Fueron restaurados en 1988 por Ana Beascoa Tomás, José Lopera Amaun y José Urquiza Aranaga, del Estudio Arriguibar, de Bilbao.
- ⁶³. Firmado: "fabat et inveniebatur a Quadra".
- ⁶⁴. Sin firma visible.
- ⁶⁵. Firmado: Firmado: "Quadra f."
- ⁶⁶. "Quadra f."
- ⁶⁷. Firmado: "Quadra f."
- ⁶⁸. Sin firma visible.
- ⁶⁹. Firmado: "Quadra ft." 1726.
- ⁶⁹ bis. Me refiero a la *Asunción de la Virgen* de la Historical Society de Nueva York, que J. E. Sullivan atribuyó a José Jiménez Donoso, utilizando como referencia otro ejemplar del Museo de Bellas Artes de Salamanca, que creyó firmado (*cf. Painting in Spain, 1650-1700, from North American Collections*, April, 18 - June, 20, 1982, págs. 79-80, n° 20, Princeton, 1982). En realidad la obra de Salamanca no está firmada y, desde mi punto de vista, tanto ésta, como la de la Historical Society (puesta en venta el 12 de enero de 1995 en Sotheby's de Nueva York, n° 21) deben ser atribuidas a Juan Martín Cabezalero. Algo de todo ello sugiero en el catálogo de la Galería Caylus de Madrid: *Tres siglos de pintura*, 1995, pág. 122.
- ⁷⁰. Firmado: "Quadra f."
- ⁷¹. Oleo sobre lienzo. Mide 1,95 x 1,23 ms. Sin firma visible.
- ⁷². Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Santa María de Güeñes, *Libro de fábrica VII (1718-1750)*, cuentas de 1729.
- ⁷³. Oleos sobre lienzos. Las pinturas de las calles laterales miden 1,25 x 0,54 ms. El lienzo del ático resulta inaccesible. El de San Diego de Alcalá mide 1,95 x 2,05 ms. Ninguno de los accesibles presenta firmas visibles.
- ⁷⁴. Oleo sobre lienzo. La *Anunciación* mide 1,12 x 1,50 m. La *Visitación* está firmada "Ns. Ants. a Quadra f.". Las dos Adoraciones están firmadas sólo con el apellido: "Quadra f.", midiendo estos tres lienzos 1,05 x 1,13 m.
- ⁷⁵. Paola della PERGOLLA: *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria Borghese*. vol. II. Roma, 1959, pág. 24.
- ⁷⁶. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, págs. 493-495.
- ⁷⁷. I.C.C.O.A. Archivo Fotográfico Moreno, cliché n° 19522-697 (antiguo).
- ⁷⁸. Deseo hacer constar mi agradecimiento al Prof. D. José Angel Barrio Loza por su ayuda constante en la localización de documentos y obras de Quadra.

ANEXO I

Serie de los obispos y arzobispos de Burgos pintados por Nicolás Antonio de la Cuadra.

Nº	Nombre y cronología	Otras series	Iconografía de Van Dyck: Correspondencia.
1	Santiago el Mayor		
2	San Indalecio		
3	Félix Aucense		
4	Asterio		
5	Pedro, c. 1107		Eernyck de Putte, historiador. 36. V.
6	Estephano I, c. 630		Josse de Momper, pintor, 88, I.
7	Amanungo, c. 636		
8	Litorio I, c. 653		Simón Vouet, pintor, 74, IV.
9	Reginico		
10	Stercorio I, c. 683-688		Nicolás Rockox, 115, I.
11	Constantino I, c. 693- 714		Wenceslao Coeverger, ar quitecto, 77, I.
12	Valentín		
C	Primera tarjeta.		
C	Segunda tarjeta.		
13	Felino I, c. 772		Hendrick van Balen, pintor, 42, III.
14	Felmiro I, c. 773		Gerard Seghers, pintor, 65, III.
15	Pascual		
16	Quintila		
17	Guteo, c. 817		
18	Juan I, c. 832		Justus Lipsius, humanista, 22, V.
19	Oveco I, c. 845		Guillermo Marquis, 173, II.
20	Sancio I, c. 863		Hieronimus Westonius, 134, III.
21	Almiro, I, c. 866		Albertus Miraeus, 55, IV.
22	Juan II, c. 879		

23	Natal I, c. 898		¿13,I?
24	Vicente I, c. 903.		Franck Snyders, pintor, 11,I.
25	Sebastiano I, c. 904		Jacobus de Cachopin, coleccionista, 75,IV.
26	Mendulfo I, c. 906.		Jan Gaspard Gevaerts, filologo, 49,I.
27	Ansurio I, c. 925.		Cornelio Schut, pintor y grabador, 91, III.
28	Vicente II, c.925 y ss.		D.Alvaro de Bazán, 43,IV.
29	Julián I, c. 935.		
30	Diego I, c. 947.		
31	Basilio, c. 942-960		Anton van Dyck, 4,II.
32	Asuro, c. 951.		
33	Sancho Abad, c. 961.	¿Vicente Carducho?	
34	Pedro, c. 972.		
35	Munio, c. 978.	Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo.	
36	Sisebuto, c. 992.		
37	Pedro, c. 1003.		
38	García, c. 1009.		Erasmus de Rotterdam, 5,I.
39	Blasco, c. 1010.		
40	Juliano, c. 1014.		Vandyckiano
41	Pedro, c. 1017-1023.		
42	Juluán II, c. 1024-1030		¿Hendrick van Steenwyck?, 67, II.
43	Gómez, c. 1040.		
44	Ximeno o Simón, c. 1059.		Theodorus Galle, grabador, 81, II.
45	Clemente, c. 1075.		
46	Pascual, c. 1077.		Gaspar de Crayer, pintor, 46, IV
C	Tercera cartela.		
C	Cuarta cartela.		
47	Muniu, c. 1083-1095		Antón Triest, obispo de Grand, 13, I.
48	Gómez II, c. 1088		
49	García de Aragón I, c. 1095		

50	Amaldo I, c. 1097		
51	Pedro, c. 1107		
52	García II, c. 1108		
53	Pascual I, c. 1115-1118		
54	Pascual II, c. 1126		
55	Simón II, c. 1138		Orazio Gentileschi, 83, II
56	Pedro, c. 1146		¿Zegerus van Hontfum, canónigo de Amberes, 109, I?
57	Victor I, c. 1148		
58	Victorio I, c. 1154		Adrianus van Stalbert, pintor, 66, I
59	Pedro, muerto en 1182		
60	Martín I		
61	García		
62	Mateo		
63	Fernando		
64	García de Contreras, muerto en 1212		Jan van der Wouwer, con sejero de finanzas de los archiduques, 18, II
65	Juan III, muerto en 1212		
66	Mauricio I, muerto en 1240		
67	Juan de Medina, hasta 1252		Vandyckiano
68	Aparicio I, muerto en 1263		
69	Mateo II		
70	Martín de Contreras		
71	Juan de Villahoz		
72	Gonzalo de Mena		
73	Fray Fernando de Covarrubias, muerto en 1299		
74	Pedro Gutiérrez, muerto en 1237		
75	Gonzalo Hinojosa, muerto en 1319		
76	García de Torres		
77	Juan de Roeles, muerto en 1349		

78	Lope de Fontecha, muerto en 1368		Jan Wildens, pintor, 70, I
79	Fernando de Vargas, muerto en 1377		Charles van Maeldery, grabador, 86, I
80	Domingo de Arroyuelo, muerto en 1385		
81	Juan Manrique, muerto en 1387		Vandyckiano
82	Gonzalo de Vargas, hasta 1392		Vandyckiano
83	Juan Villacreces		
84	Jun Cabeza de Vaca, muerto en 1412		¿El archiduque Alberto?
85	Alonso de Illescas, muerto en 1414		Peter Brueghel el Joven, pintor, 10, I
86	Pablo Cartagena, muerto en 1535		Josse de Momper, pintor, 88, I
87	Alonso de Cartagena, muerto en 1456		Vandyckiano
C	Tarjeta		
88	Luis Osorio, muerto en 1495		¿Theodorus Galle?, 81, II
89	Fray Pascual, muerto en 1512		
90	Juan de Fonseca, muerto en 1524		
91	Antonio de Rojas, muerto en 1527		
92	Iñigo López de Mendoza, muerto en 1535		Peter de Jode, el Viejo, 84, II
93	Fray Juan de Toledo		
94	Francisco de Mendoza, muerto 1566		
95	Atto o Atilano, c. 1044		
C	Tarjeta sobre la colocación de Atilano al final de la serie.		
C	Tarjeta		

1	Fancisco Pacheco de Toledo, muerto en 1779		Josse de Momper, pintor, 7, I
2	Cristobal Vela, muerto en 1599	¿Sobre original de Diego de Leiva?	
3	Antonio Zapata, hasta 1605	Id.	
4	Alonso Manrique, muerto en 1613	Id.	
5	Feranando de Acevedo, hasta 1630	Id.	
6	Fray José González, muerto en 1631	Id.	
7	Fernando de Andrade y Sotomayor, hasta 1641	¿Sobre original de Mateo Cerezo el Viejo?	
8	Francisco Manso de Zúñiga, muerto en 1655	Grabado de Gregorio Fosman	
9	Juan Diego Pérez Delgado, muerto en 1656		
10	Antonio Paíno, hasta 1663		Ambrosio de Spínola, m litar, 92, I
11	Diego Tejada, muerto en 1664		Antonio Triest obispo de Grand, 13, I
12	Enrique de Peralta y Cárdenas, muerto en 1679		
13	Juan de Isla, muerto en 1701	¿Sobre modelo de Juan del Valle?	
14	Francisco de Borja, muerto en 1702	Id.	
15	Fernando Manuel de Mesía, muerto en 1704	Id.	
C	Tarjeta dedicada al arzobispo Navarrete		
16	Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara, muerto en 1723		
C	Tarjeta dedicada al arzobispo Navarrete		