

Cuadros inéditos del siglo XVII español

José Manuel Arnaiz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Se dan a conocer 13 cuadros firmados, documentados o atribuidos a diversos pintores del XVII español, algunos bien conocidos como Carreño, Mateo Cerezo, Escalante o Valdés Leal. Otros escasamente conocidos como Félix Castelo, Luis Fernández, Diego López o Juan de Sevilla. De este se comentan dos alegorías de un gran interés iconográfico. Así como el que entrañan los tres cuadros de Valdés Leal, el *San Juan* firmado por Castelo en 1647, *La Purísima* de 1666 de Escalante o el pequeño boceto de Cerezo «el joven». Finalmente el *Retrato de Carlos II* catalogado como obra de Claudio Coello, es restituido a Lucas Jordán.

SUMMARY

The artiche includes 13 paintings signed, documented or attributed to various artists from XVIIth Spanish century —some of them very well known as Carreño, Mateo Cerezo, Escalante or Valdés Leal. Another less noted as could be Félix Castelo, Luis Fernandez, Diego López or Juan de Sevilla. the last is author of a couple of allegories of high iconographic interest. As well as the three pictures by Valdés, the *Saint Joan* signed by Castelo at 1647, the *Purísima* of 1666 by Escalante or the small but infrequent Cerezo «el joven». Finally the *Portrait of Charles II* considered in the Prado as by Coello is reattributed to Lucas Giordano.

En el transcurso de mis visitas a colecciones privadas y públicas de España o del extranjero, he ido encontrando algunos cuadros cuyos datos fui archivando en espera de un momento propicio para darlos conocer. Me animo ahora a publicar esta «varia» de piezas, unas de gran interés otras casi anecdóticas, unas de reputados maestros, otras de pintores escasísimamente conocidos, pero cuya divulgación podría ser útil o incluso necesaria, para estudiosos que se interesen por el tema más que yo, absorbida mi atención por el arte del siglo XVIII.

JUAN CARREÑO

1. *El festín de Baltasar*, óleo sobre lienzo, 1,060 × 1,618. Colección particular (Figs. 1 y 2).

Mercedes Agulló dio a conocer un documento de 1648 en el que «Juan Segobia mercader de lonja» reclama a Juan Carreño pintor, la entrega de «un lienzo de pintura de la Zena del Rey Baltasar... bueno y en toda perfección... de su mano... sin que se pareziese a copia ninguna ni a orixinal de otro sino que avia de ser una cosa muy realizada»¹. Recientemente Pérez Sánchez ha identificado el cuadro en cuestión con el del Bowes Museum² con cuyas medidas de 1,72 × 3,28 m. coinciden las pacta-

¹ M. AGULLÓ: *Más noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 54.

² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Carreño*, Avilés, 1985, p. 100.



Fig. 1. Juan Carreño: El festín de Baltasar. Colec. particular.



Fig. 2. Juan Carreño: El festín de Baltasar (detalle). Colec. particular.

das por el mercader que fueron de «cuatro baras y media de largo... y dos y quarta de cayda» equivalentes a $1,72 \times 3,27$ aproximadamente. Identificación correcta, pese a que como él mismo señala, algunas de las figuras la tomó Carreño de la *Adoración de los Reyes*, de Rubens, quizá a través de la estampa de Lucas Vosterman.

Este otro *Festín de Baltasar* hasta ahora inédito, aunque tampoco ajeno a las influencias flamencas que tan poderosamente se encuentran los cuadros del asturiano, parece de época más avanzada dentro de su producción. el personalísimo tratamiento de los brillos de los metales, de los paños y de las luces en general, inducirían a situarlo entre el boceto de la *Fundación de la Orden Tercera*³ de 1666 y la *Virgen de la Atocha*⁴ posterior a 1670 (Fig. 3).

En esta ocasión, el pintor se ciñó estrictamente al relato bíblico⁵, dando cumplida representación a los tesoros expoliados del Templo de Jerusalén, a los mil comensales invitados por Baltasar al banquete, a sus dioses de oro, de plata, de hierro, de madera de piedra y como es natural a la sobrenatural mano que escribe las fatídicas palabras *Mane, Tecel, Fares*. El cuadro resulta una auténtica lección pictórica por su técnica y por su ejecución.

FELIX CASTELO

2. *San Juan Bautista*, óleo sobre lienzo, $2,47 \times 1,70$. Firmado y fechado en 1647, colección particular (Figs. 4 y 5).

De una familia italiana de preclaros artistas (el Bergamasco fue su abuelo y su padre Fabricio fue pintor de Felipe II) nació Félix Castelo en Madrid en 1595⁶. Su vida y su obra —bastante escasa por cierto— ha sido estudiada por Diego Angulo y Pérez Sánchez⁷, quienes señalan el vacío tanto documental como pictórico, respecto a la última década de su carrera, esto es la comprendida entre 1639, en que se sabe que trabajaba en la Galería de Reyes del Alcázar y su fallecimiento en 1651. Aquel se ha visto disminuido con algunos documentos publicados por María A. Mazón de la Torre⁸. El vacío pictórico, viene a reducirse con este *San Juan Bautista* inédito, precisamente del año 1647, el del fallecimiento de la primera mujer de Castelo.

Pertenece pues, al período de madurez del artista, quien indudablemente tuvo bien presente al realizarlo su *Teodórico*⁹ (fig. 6), no sólo de fisonomía bastante parecida, sino de idéntica mirada y sementaje postura en los respectivos brazos derechos, si bien el Bautista supera con mucho las calidades del rey goda.

Ninguna documentación, mención o memoria parece existir del presente cuadro, pese a que algunas nos han

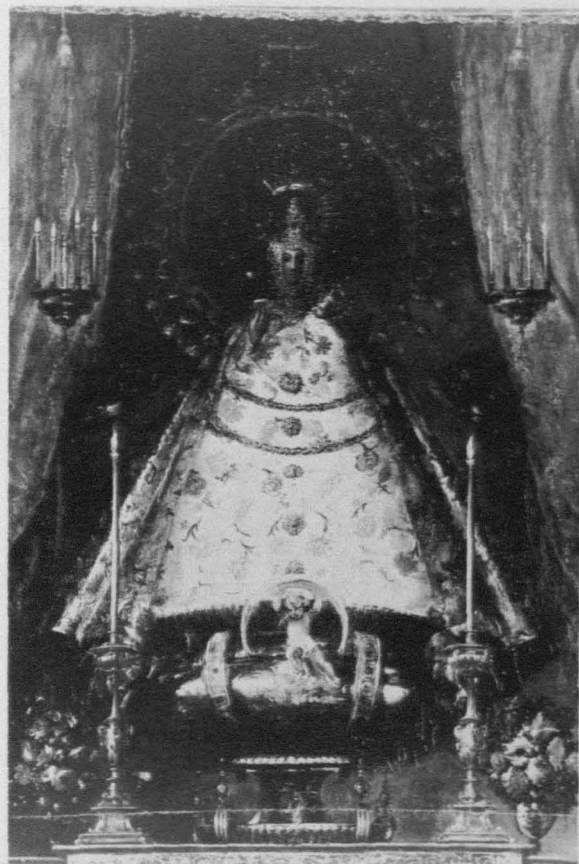


Fig. 3. Juan Carreño: *La Virgen de Atocha en su altar*. Museo del Greco (Dpto. del Prado). Toledo.

llegado sobre cuadros suyos con sujetos sanjuanistas. Así por ejemplo, su *Degollación y Predicación* que debieron formar parte de un retablo del Hospital Tavera. Otros dos existieron en el Buen Retiro con temas idénticos y a los que acompañaba un *Banquete de Herodes*. Sin embargo, la única relacionable parece haber sido un *San Juan Bautista*, destruido en 1934 en su depósito de la Universidad de Oviedo, en el que según antigua descripción de Cruzada, se veía al santo «Predicando en el desierto, en la mano izquierda tiene una cruz de caña con la leyenda *Ecce Agnus Dei*; a sus pies el cordero, en el fondo, que representa un ameno paisaje y en el último término se ve el mismo San Juan bautizando a Jesucristo»¹⁰. La ausencia de esta última escena y la presencia de los angelotes que coronan y ofrecen al Santo los símbolos del martirio, imposibilitan la identidad de ambos cuadros.

³ *Ibidem.*, p.134.

⁴ *Ibidem.*, p. 157.

⁵ Daniel, V.

⁶ M. A. MAZÓN DE LA TORRE: «Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVIII» en *Archivo Español de Arte*, T. XLIV, 1971, pp. 417 y 418.

⁷ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 190 y ss.

⁸ M. A. MAZÓN DE LA TORRE: *Loc. cit.*

⁹ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Op. cit.*, lám. 145.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 200.



Fig. 4. Félix Castelo: *San Juan Bautista*. Colec. particular.



Fig. 5. Félix Castelo: *San Juan Bautista* (detalle). Colec. particular.

MATEO CEREZO

3. *San Ildefonso*, óleo sobre lienzo, 0,420 × 0,240. Colección particular (Fig. 7).

Anteponiendo la dificultad que supone la inexistencia de bocetos de Mateo Cerezo¹¹, o cuando menos de cuadros suyos de tan pequeño formato como el presente, me parece muy posible la atribución a Cerezo «el joven» por su proximidad evidente con *La visión de San Agustín* procedente del Carmen Calzado (San Hermenegildo) firmado y fechado en 1663, que se conserva en el Museo del Prado¹² (Fig. 8). No es únicamente que el esquema compositivo de ambos cuadros sea muy similar, ni que las columnas que sirven de «repoussoir» sean idénticas, ni que el tratamiento de los pliegues en los paños de las mesas sean los mismos, ni que las grandes proporciones de las manos sean comunes en ambos santos. Tanto el concepto pictórico, como la sensibilidad cromática, también coinciden, pese a las diferencias que los tamaños de ambos lienzos entrañan.

El cuadrito, probablemente boceto para una obra desconocida o no realizada, pero de una notable belleza, representa a San Ildefonso, en su hábito monacal de benedictino (recordemos su estancia en el toledano convento de Agalia) con el *pallium* arzobispal, con la mitra en el suelo, como símbolo de sus reparos para admitir la sede toledana en 659 y en el momento de escribir «De perpetuae virginitate Sanctae Mariae», bajo la inspiración de la Virgen, que se le aparece en milagrosa visión. Iconografía poco común entre las del Santo cuya presentación recibiendo la casulla es más frecuente, pero que en la de humilde fraile y arzobispo lo es menos, sin duda.

En cuanto a la composición, nada nuevo aporta, hasta el punto de que podría considerarse como clásica. Por citar algunos ejemplos, de antecedentes españoles y sin ahondar excesivamente en repertorios, pueden aducirse los dibujos de Vicente Carducio *El venerable Denys van Rijkel* o el *San Gregorio el Grande*¹³ o el *San Buenaventura* que Zurbarán pintó para el monasterio de San Diego de Alcalá, en Alcalá de Henares y que se conserva en San Francisco el Grande, por depósito del Prado¹⁴.

¹¹ Véase: J. Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986.

¹² *Ibidem.*, Cat. 42, Ilust. 47.

¹³ Diego ANGULO y E. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ: *Corpus of Spanish drawings*, V. II, n.ºs 158 y n.º 185.

¹⁴ Jannine BATICLE: *Zurbarán* (Catálogo de la Exposición) New York, 1987, n.º 41.



Fig. 6. Félix Castello: Teodorico. Museo del Ejército, Madrid.



Fig. 8. Mateo Cerezo: La Visión de San Agustín, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 7. Mateo Cerezo: San Ildefonso. Colec. particular.



Fig. 9. Juan Antonio Escalante: *Inmaculada*. Sacramental de San Justo, Madrid.

4. *Inmaculada*, óleo sobre lienzo, 1,285 × 0,800, firmado y fechado en 1666. Sacramental de San Justo (Madrid) (Figs. 9 y 10).

Resulta verdaderamente interesante, la comparación entre la *Inmaculada* del convento de benedictinas de Lubier¹⁵ (Fig. 11), su dibujo preparatorio identificado por Buendía en el Ashmolean de Oxford¹⁶ (Fig. 12) y esta de nuevo hallazgo. Porque la Virgen navarra que firmó Escalante también en 1666 y el dibujo inglés se corresponden casi exactamente con ésta hasta ahora inédita. Consiste el principal «casi» diferenciador en la distinta posición de las cabezas pues la nuestra eleva la suya y sus ojos al cielo —lo que contribuye eficazmente a un mayor sentido dinámico— mientras que la de las benedictinas baja pudorosamente los suyos hacia el suelo. Por lo demás, el grupo de ángeles que transportan el espejo, los apenas esbozados del centro derecha, que llevan las flores, los del ángulo superior izquierdo, o el Dios Padre son los mismos. Tan solo aquellos que revolotean a los pies de María, son distintos... quizá porque algunos de ellos, serpiente y manzana incluidos, son los mismos que vemos en la *Inmaculada* del Museo de Budapest (Fig. 13), que fechó el pintor en 1663 y que en esta pinacoteca, se sugiere sin fundamento alguno que sea la que vieron en San Felipe Neri tanto Ponz como Ceán¹⁷, quienes se limitan a mencionar en la desaparecida iglesia madrileña «una Concepción»¹⁸, que desde luego no es la única que el buen Ponz comentó en su famoso Viaje. Con ninguna de ellas, ni de las que más tarde han relacionado Lafuente Ferrari y Buendía, resulta identificable ésta de la Sacramental de San Justo, que no obstante es quizá la más hermosa de cuantas nos han llegado, salidas de la mano del cordobés.

5 y 6. *San Mateo* y *San Lucas*, óleos sobre tabla 0,218 × 0,097, cada uno (Figs. 14 y 15).

Aunque también en este caso hay que hacer presentes las reservas obligadas por el pequeñísimo formato de estas dos tablitas —procedentes quizá de algún relicario o mueble y que merecerían el calificativo de miniaturas— me atrevo a atribuir las al cordobés. Las veo muy estrechamente conectadas con su arte, no solo por el «contraposto» de las figuras, la tensión de la mano con la que *San Mateo* sujeta la pluma o su morena tez, vista ya en el *Sacrificio de Abel*¹⁹. Detalles todos ellos que no son difíciles de identificar en otros bien conocidos cuadros de Escalante, en los que un venecianismo evidente, se une a un dramatismo de honda raíz española.

¹⁵ E. LAFUENTE FERRARI: «Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor» en *Príncipe de Viana*, T. II, 1941, pp. 8 y ss., fig. 1.

¹⁶ J. R. BUENDÍA: «Sobre Escalante» en *Archivo Español de Arte*, 1970, T. 43, p. 40, lám. II. Coll. Lucas, L. 1733A.

¹⁷ M. HARASZTI-TAKÁS: *Les maîtres espagnols de Zurbarán a Goya*, Budapest, 1984, n.º 30.

¹⁸ A. PONZ: *Viaje por España*, Madrid, 1988, T. 2, p. 125; A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. II, p. 29.

¹⁹ Vid. E. LAFUENTE FERRARI y J. R. BUENDÍA: *loci citi*.



*Fig. 11. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Lumbier, Navarra.*



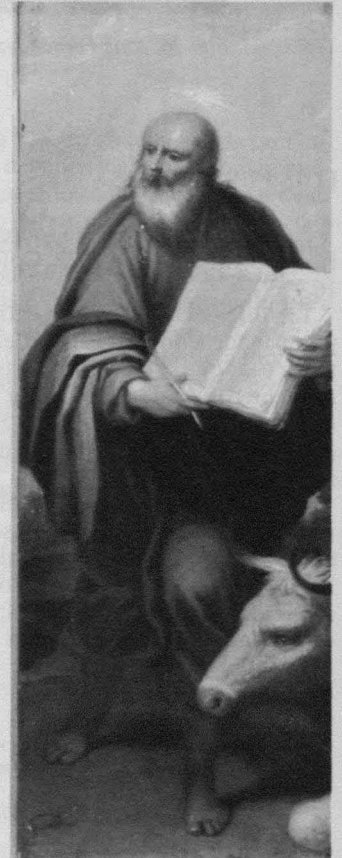
*Fig. 12. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Ashmolean Museum,
Oxford.*



*Fig. 13. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Museo de Bellas
Artes, Budapest.*



*Fig. 14. Juan Antonio Escalante:
San Mateo.
Colección particular.*



*Fig. 15. Juan Antonio Escalante:
San Lucas.
Colección particular.*



Fig. 16. Luis Fernández: *San Jerónimo*. Colecc. particular.

LUIS FERNANDEZ

7. *San Jerónimo*, óleo sobre lienzo, 0,780 × 0,960, firmado y fechado en 1622. Colección particular (Figs. 16 y 17).

Las diferencias existentes entre las pinturas firmadas por el madrileño Luis Fernández en la colegiata de Pastрана y las que se dicen firmadas por él en la Parroquial de Cebreros, han hecho pensar a Angulo y Pérez Sánchez que podrían deberse a ser obras de dos pintores homónimos dado lo frecuente del nombre y apellido del artista²⁰.

Resulta oportuno sin duda, el señalar aquí unos interesantes párrafos, que han pasado inadvertidos hasta ahora. El primero es de Palomino, quien en la vida de Pacheco dice que «fue discípulo de Luis Fernández, como el afirma en su lib. pág. 334; pero no sabemos si fue el de Madrid u otro en Sevilla del mismo nombre»²¹.

Efectivamente, en tal lugar comenta el suegro de Velázquez, el modo y manera «más usado y común que vi exercitar a mi maestro Luis Fernández»²². Al continuar explicando que «aun cuando se usaba mucho la pintura de las sargas, por donde comenzaron muchos buenos maestros de la Andalucía», se ha entendido que ese Luis Fernández, fue pintor de sargas. No obstante, ninguna referencia documental suya se ha encontrado hasta ahora²³. Excepto, cuando Ponz, comenta lo mismo, esto es que «Palomino en la *Vida de Francisco Pacheco*, deja en duda cual fue su maestro, si Luis Fernández, vecino de Madrid, u otro del mismo nombre y vecino de Sevilla y natural de Córdoba que allí menciona». Concluyendo con buena lógica «que se debe optar por este, que según el tiempo, la habilidad y otras combinaciones, tiene más proporción que el otro»²⁴. O cuando más adelante le cita de pasada²⁵.

²⁰ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, pág. 266.

²¹ A. A. PALOMINO: *Museo Pictórico y Escala Optica*, Ed. Madrid, 1947, p. 871.

²² F. PACHECO: *Arte de la Pintura*, Ed. Madrid, 1956, T. II, p. 19.

²³ E. VALDIVIESO: *Historia de la Pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 84.

²⁴ PONZ: *Op. cit.*, T. 3, p. 86.

²⁵ *Ibidem.*, p. 180.

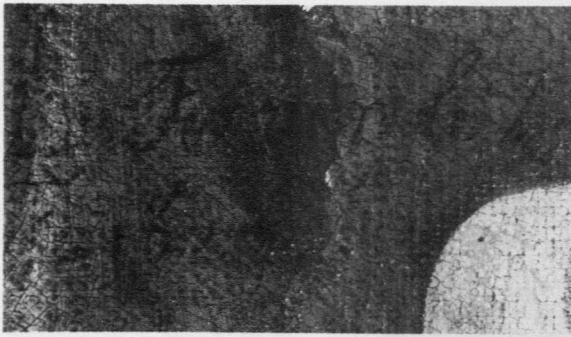


Fig. 17. Luis Fernández: *San Jerónimo* (detalle). Colecc. particular.

Debieron pues existir efectivamente dos Luis Fernández coetáneos, aunque el que nos ocupa es, desde luego el madrileño, ya que estéticamente este *San Jerónimo* confirma su dependencia de Eugenio Cajés, de quien nos le presenta Palomino en su nota biográfica, como «discípulo de los más adelantados»²⁶ donde precisa así mismo que falleció en 1654 cuando «no tenía aún los sesenta años», por lo que se ha situado su nacimiento en 1594²⁷. La reciente publicación de un recibo del pintor de fecha 30 de noviembre de 1656²⁸, obliga a aceptar como fecha de su fallecimiento la de 1657, ya adelantada con interrogación por Angulo y Pérez Sánchez²⁹ al tener en cuenta que Díaz del Valle en su obra de 1657, habla del pintor como aún vivo³⁰. Viene así este *San Jerónimo*, a ampliar el escaso número de pinturas seguras de su mano.

DIEGO LOPEZ

8. *San José con el Niño*, óleo sobre lienzo 1,260 × 0,840. Inscrito al dorso sobre la tela de forración: «Este cuadro hesta firmado asi Diego Lopez Mudo 1686». Col. particular (Fig. 18).

Debe advertir que la tal inscripción al dorso del cuadro en su tela de forración quizá debería decir Diego López ('el') Mudo, pues, aunque casi nada sabemos de este pintor, se ocupó de él Ceán precisamente porque «fue mudo y esta sola circunstancia me obligla a hacer memoria de él para distinguirlo de Juan Fernández Navarrete...»³¹. De sus pinturas tenemos noticias de las vistas por Ponz en la ermita de Nuestra Señora del Prado, próxima a Talavera, decorando el cuerpo de la iglesia,



Fig. 18. Diego López: *San José con el Niño*. Colecc. particular.

el camarín y la sacristía³². Con aquella gracia que impregna los comentarios del buen viajero —a quien nunca se le agradecerá bastante los años dedicados a dejar constancia de lo que fue nuestro patrimonio artístico— decía hablando de los dos «Mudos» —que nuestro Diego también firmaba según él con tal apodo— que las obras de uno y otro: «Distan unas de otras *quantum era lupinis*»³³. La verdad es que este *San José*, procede indudablemente de algún otro de más famosa mano, quizá de la de Pedro Orrente, con cuyo arte parece emparentado. Aquel emplazamiento documentado en la provincia de Toledo de las obras de Diego López, hace esta semejanza más verosímil, lo que no empece para reconocer en este cuadro una ciera dignidad y un hacer bastante correcto.

De lo que nos parece caber duda, es de que debe tratarse del mismo Diego López que firma como testigo dos documentos en los que el 10 de enero y el 3 de febrero

²⁶ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 870.

²⁷ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, p. 267.

²⁸ M. AGULLÓ: *Op. cit.*, p. 82.

²⁹ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, p. 268.

³⁰ F. X. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1945, T. II, p. 371.

³¹ CEÁN: *Op. cit.*, T. 3, p. 45.

³² PONZ: *Op. cit.*, T. 2, p. 375.

³³ *Ibidem*.

de 1643, Pedro de las Cuevas confiesa haber recibido una suma de dinero de Jorge Tapia, a cuenta de unos cuadros realizados por él para la «Cárcel Real desta Corte» que habían tasado Antonio Arias y Félix Castelo, de quien ya hemos hablado³⁴.

Así mismo firma como testigo en un poder que otorgó en 6 de junio de 1637, Simón López, cuyo testamento publicado también por Mercedes Agulló, permite deducir que fue pintor bastante activo³⁵.



Fig. 21. Juan de Sevilla: *Alegoría de Cristo* (detalle). Colecc. particular.

JUAN DE SEVILLA

9. *Alegoría mariana*, óleo sobre lienzo 0,975 × 1,060. Firmado «... e Sevilla». Col. particular (Figs. 20 y 21). En el carnero una borrosa inscripción que quizá alude a la donación de los cuadros.

Juan de Sevilla Romero y Escalante (Granada 1643-1695)³⁶ ha sido visto siempre como uno de los más distinguidos y fieles discípulos y seguidores de Alonso Cano. A juzgar por su obra hasta ahora conocida resulta evidente la procedencia canesca de muchos de sus modelos, habiendo realizado incluso varias copias de obras del maestro, singularmente de sus mejores representaciones de la *Purísima*³⁷. Por ello, me parecen más interesantes estas alegorías, en las que dentro de una postura claramente ecléctica, se nos presenta más como deudor de lo flamenco que de lo canesco. Señalaba Orozco hablando de Juan de Sevilla que junto a las influencias ejercidas por Rubens y van Dyck en el arte español, se produjeron «las más complicadas y sorprendentes alegorías que explicaban y glorificaban las doctrinas de la Iglesia Católica afirmadas en Trento»³⁸.

Como anillo al dedo del párrafo transcrito vienen estas dos escenas mitológicas, con reiterados desnudos y evidente espíritu pagano, sobre las que campean Cristo Resucitado y el anagrama de María.

Su simbolismo es más fácil de desentrañar en esta última, una vez que la significativa nave, es clara representación de la Iglesia³⁹. Tal y como la fuente es símbolo de la Virgen como «fons vitae»⁴⁰, o el perro símbolo de la fidelidad y de la vigilancia, ambos conocidos atributos marianos. Más dificultosa es sin duda la interpretación de la escena mitológica, que quizá represente una ofrenda a la diosa Juno, esposa del supremo Júpiter, co-

mo símbolo de María que lo es del Espíritu Santo. La granada que le ofrece el joven es símbolo de la diosa⁴¹ pero también de la Iglesia⁴². Parecen reforzar esta hipótesis los racimos de uvas que se ven en la misma bandeja y que significarían la sangre redentora de Cristo⁴³. Estaríamos pues ante una representación de la esposa del Dios Supremo, por cuya mediación se conseguiría la Redención merced a la sangre del sacrificio de su Hijo y en el seno de la Iglesia Católica.

En el otro cuadro, dedicado a la Resurrección, vemos un carnero símbolo de Cristo como vencedor de Satán, como conductor del rebaño y como objeto del sacrificio de Abraham⁴⁴.

La escena quizá represente a Proserpina-Perséfone, tomando las flores que le ofrecen su raptor Hades y Hermes su liberador⁴⁵. Resultaría así ser representación del renacer eterno en el mito de Perséfone, liberada de Hades soberano de los infiernos por Hermes el mensajero de los dioses, hijo del supremo Júpiter o sea el Hijo de Dios, retornado. Así estaríamos ante una representación del Cristo, Hijo del Eterno, en su vuelta de los infiernos tras redimir las «animas de nuestros padres».

Alegorías suficientemente complicadas y barrocas, como para convertirse en arquetipos.

Estilísticamente, ambos cuadros aparecen conectados de forma directa con el enorme *San Pantaleón ante el Procónsul* pintado por Juan de Sevilla para el altar mayor de San Felipe Neri, que se encuentra hoy en el Museo de Granada⁴⁶ y cuya firma es idéntica a la de nuestra *Alegoría de Cristo*. Supone Wethey⁴⁷, una fecha de hacia 1675-1680 para su ejecución por lo que cabe pensar que estas dos *Alegorías* pertenezcan a la misma época.

³⁴ M. AGULLÓ: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pp. 54-55 y 86.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 84-86.

³⁶ H. E. WETHEY: «Discípulos granadinos de Alonso Cano» en *Archivo Español de Arte*, T. XXVII, 1954, n.º 105, pp. 26 y ss.

³⁷ *Antiquaria*, n.º 15, febrero, 1985, p. 26.

³⁸ E. OROZCO DÍAZ: «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco», en *Goya*, 1958-1959, p. 145 y ss.

³⁹ G. FERGUSON: *Signs and Symbols in christian art*, (1.ª 1959), New York, 1967, p. 112.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 23.

⁴¹ C. RIPA: *Iconología...*, Ed. Venecia, 1645, p. 4.

⁴² FERGUSON: *Op. cit.*, p. 19.

⁴³ *Ibidem.*, p. 18.

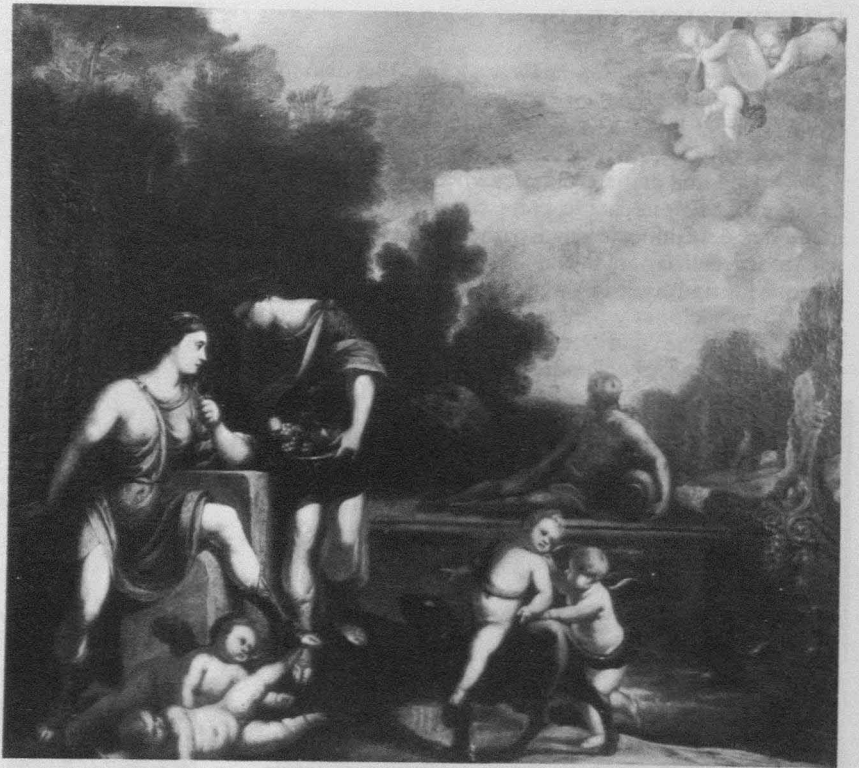
⁴⁴ *Ibidem.*, p. 9.

⁴⁵ A. VAN AKEN, L. BOTTE, M. LEAMAN: *Enciclopedia de la Mitología*, Madrid, 1967, p. 163.

⁴⁶ WETHEY: *Loc. cit.*, lám. II.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 27.

*Fig. 19. Juan de Sevilla:
Alegoría de María.
Colecc. particular.*



*Fig. 20. Juan de Sevilla:
Alegoría de Cristo.
Colecc. particular.*



11. *Los desposorios de la Virgen y San José*, óleo sobre lienzo, 0,345 × 0,345.

Firmado «J B A». Colec. particular (Fig. 22).

Este inédito boceto, realizado con gran economía de medios y en una gama cromática viva y llena de claridad, podrían ser presentado, con escaso riesgo, como primera idea del conocido cuadro que sobre el mismo tema Valdés realizó para la catedral de Sevilla (fig. 23)⁴⁸. Aunque las figuras de la Virgen y del Patriarca han trocado sus posiciones y pese a la inexistencia de los «re-poussoires», este cuadro recoge claramente la verticalidad de la escena, el encuadramiento por la columnata así como las actitudes y tocados de alguno de los personajes secundarios. Habiendo precisado recientemente Valdivieso que la fecha del cuadro de la catedral es realmente 1657 y no como hasta ahora se había afirmado 1667, resulta mucho más fácil y coherente la hipótesis de que se trate de un primer boceto, por su absoluta identidad estilística con los pequeños personajes de los fondos de algunos de los cuadros que Valdés realizó en 1656-57 para el Monasterio de San Jerónimo de Sevilla⁴⁹.

Así mismo con la datación de 1657, parece lógico tomar este estudio como puente estilístico-cronológico con la *Boda de Canán* y con la *Comida en Casa de Simón*, recientemente adquiridos por el Museo del Louvre, fechados en 1660⁵⁰ (Fig. 24) y en los que Valdivieso señala su realización «suelta y fogosa, ... su vivacidad y su nervio... que habían sido ya logrados a nivel de alarde técnico por Valdés Leal en los *Desposorios de la Virgen y San José*»⁵¹.

En cuanto a la firma en anagrama, no puedo por menos de ponerla en directa relación con la que figura al pie de su *Autorretrato* en el grabado que conserva la Biblioteca Nacional⁵² (Fig. 25). Si por un lado en el cuadrado casi se ha perdido el trazo horizontal que forma la L, (ahora casi indistinguible), por contra muestra la jota mayúscula, que la estampa no tiene.

12 y 13. *David recibe de Aquimelec los panes de la propiciación* y (románica) *Sansón sacando el panal de la boca del León*, 0,690 × 0,505. Ambos sobre gruesa tabla oval de pino, dorada y rematada en moldura. Col. particular. (Figs. 26 y 27).

He dudado largo tiempo sobre la conveniencia de incluir en este trabajo estas dos obras, que si por sus materiales (óleo y tabla) y por su tamaño son indudablemente «cuadros», por su técnica son verdaderos dibujos, pero me ha parecido útil su publicación, ante la exposición que consagrará a Valdés en el puesto que merece dentro de la Pintura Española.



Fig. 22. Juan de Valdés Leal; *Los desposorios de la Virgen y San José*. Colecc. particular.

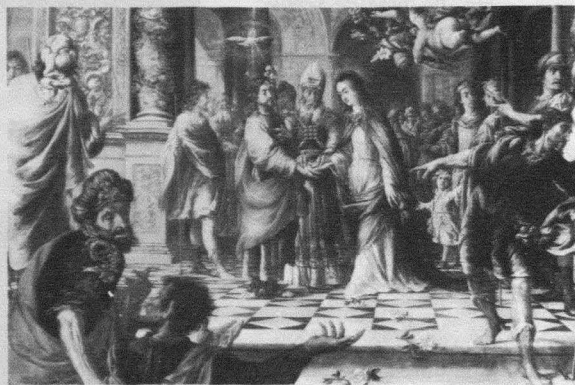


Fig. 23. Juan de Valdés Leal: *Los desposorios de la Virgen y San José*. Catedral de Sevilla.



Fig. 24. Juan de Valdés Leal: *Las bodas de Caná*, Museo del Louvre, París.

⁴⁸ E. VALDIVIESO: *Valdés Leal*, Sevilla, 1988, n.º 54, lám. 58.

⁴⁹ *Ibidem.*, n.ºs 45, 49, etc. láms. 50, 54, etc.

⁵⁰ *Ibidem.*, n.ºs 81 y 82, láms. 92 y 93.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 121.

⁵² *Ibidem.*, lám. 1.



Fig. 25. Juan de Valdés Leal: Autorretrato. Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 26. Juan de Valdés Leal: David recibe de Aquimelec los panes de la propiciación. Colecc. particular.



Fig. 27. Juan de Valdés Leal: Sansón sacando el panal de la boca del león. Colecc. particular.



Fig. 28. Juan de Valdés Leal: Piedad. Museo del Prado, Madrid.

Al dorso del Sansón un fragmento de etiqueta indica que participaron en la Exposición Iberoamericana de 1929-1930. Efectivamente en su catálogo se encuentran referenciados, como procedentes Los Venerables, y como anónimos⁵³.

La correspondencia estilística con los frescos de la bóveda del presbiterio del sevillano Hospital de los Venerables, en los que Valdés representó a *San Pedro y San Clemente venerando a Cristo*⁵⁴ y el precedente de los también dorados medallones —aunque con definición volumétrica— que decoran la media naranja⁵⁵, permiten la atribución, aunque como es natural, las mayores afinidades de estas dos escenas bíblicas, se dan con alguno de los no numerosos dibujos conocidos y aceptados como originales de Valdés Leal, que en el caso de, por ejemplo, el de la *Piedad*⁵⁶, me parece definitiva (Fig. 28).

LUCAS JORDAN

Pese a no ser cuadro inédito, aprovecho la ocasión para restituir al italiano un *Retrato de Carlos II* que tradicionalmente se ha atribuido a Claudio Coello desde su entrada en el Museo en 1930 con el legado Xavier Laffitte⁵⁷ (Fig. 29). Pese al lo cual y a la literatura solidaria con esa atribución, me parece, por contra obra de Lucas Jordán.

Como en reciente monografía dedicada al pintor madrileño veo que sigue recogiendo como suyo, calificado como «the only unfinished painting know by Coello»⁵⁸ —lo que no deja de ser chocante— y que como tal ilustra un importante libro sobre la pintura española⁵⁹, me atrevo ahora a hacer públicas mis dudas.

Fundamento mi opinión mediante su comparación con el *Retrato ecuestre de Carlos II*, por el napolitano que guarda también el Museo del Prado⁶⁰ (Fig. 30) y que aparece relacionado ya en el Inventario del Real Alcázar de 1694, en el Obrador de los Pintores de Cámara como obra del «Fa presto».

Ambas cabezas son indiscutiblemente las mismas, tanto en la postura, como en la fisonomía, en el corbatín e incluso en la armadura que en los dos casos viste el Rey, así como en sus respectivos coloridos.

Por otra parte, tanto la postura del Rey en el cuadro que nos ocupa, como su encuadre, colorido y técnica, son decididamente coincidentes con los gustos y maneras que Lucas Jordán expresa —entre otros— en su célebre *Autorretrato* de la colección de la Duquesa de Cardona (Fig. 31), que pudo verse hace unos años en Madrid dentro de la exposición «Pintura napolitana. Del Caravaggio a Giordano» en cuyo catálogo destaca Pérez Sánchez, considerándole de 1674-1684 —es decir anterior a su venida a España— «los toques luminosos del pañuelo anudado a su cuello y la ligereza con que afronta la representación, casi emblemática de los instrumentos de pintar...»⁶¹. Notas que convienen perfectamente al *Retrato de Carlos II*, trocando los artísticos instrumentos por la armadura y habida cuenta de los más o menos diez años que probablemente separan a ambas cuadros. Señalo esta diferencia de datación porque, una vez que el «Hechizado» aparenta más edad que en sus retratos por Carreño —considerados por Pérez Sánchez de hacia 1680-1682⁶²— e incluso mayor que en el atribuido al avilesino en el Kunsthistorische de Viena, datado hacia 1685⁶³, me parece perfectamente posible que se trate del primer estudio realizado por Giordano «dal vero» a su llegada a Madrid en julio de 1692.

Visto con este enfoque el problema, parece indudable que el busto es el estudio previo de la regia cabeza y el ecuestre el boceto de presentación para el retrato definitivo de gran aparato, del que solo ha llegado hasta nosotros la noticia de que a la muerte de Carlos II se encontraba en el Salón de los Espejos del Palacio Real⁶⁴. Abona esta hipótesis la existencia de otro boceto pareja de éste, de la *Reina Doña Mariana de Neoburgo a caballo*, también de Jordán⁶⁵ y que junto al del Rey, completaría la serie de los retratos regios a caballo, iniciada con el de *Carlos I* de Tiziano y seguida con el de Felipe II obra de Rubens y los de Velázquez de *Felipe III Felipe IV* y sus consortes.

⁵³ Catálogo de la Sección de Arte Antigua, n.ºs 1152 y 1162.

⁵⁴ VALDIVIESO: *Op. cit.*, n.º 233, lám. 172.

⁵⁵ *Ibidem.*, n.ºs 233-241, lám. 174.

⁵⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, I, Españoles siglos XV-XVII*, Madrid, 1972. F.D. 130, p. 133, lám. LIX.

⁵⁷ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1985, n.º 2504, óleo sobre lienzo, 0,66 × 0,56.

⁵⁸ E. SULLIVAN: *Baroque painting in Madrid*, Columbia, 1986, P. 57, p. 142.

⁵⁹ Jonathan BROWN: *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, 1990, p. 288. Lám. 275.

⁶⁰ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado* [Vid. 57, n.º 197] lámina 92.

⁶¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura napolitana. Del Caravaggio a Giordano*, catálogo de la exposición, Madrid, 1985, n.º 71, pág. 194.

⁶² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Carreño*, Avilés, 1985, [184], lámina 89 y [187] lám. 92.

⁶³ *Ibidem*: [212] lámina 117.

⁶⁴ G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, 1975, T. I, p. 18, n.º 6: «Ytem Un Retrato del Rey nuestro Señor Don Carlos segundo a Cavallo de mano de Jordán tasado en seiscientos doblones... 600».

⁶⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado*, [Vid. 58] n.º 198.



Fig. 29. Lucas Jordán: Estudio para el retrato ecuestre de Carlos II. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 30. Lucas Jordán: Boceto del perdido retrato ecuestre de Carlos II. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 31. Lucas Jordán: Autorretrato. Colecc. Duquesa de Cardona, Madrid.