

Teodoro Ardemans, Pintor.

Ángel Aterido Fernández

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

RESUMEN

En este artículo se intentan mostrar los aspectos pictóricos en la obra de Teodoro Ardemans. Este artista sólo ha sido estudiado como arquitecto, pero su primera formación estuvo en los talleres de importantes pintores, como Antonio de Pereda y Claudio Coello. Sus pinturas y la presencia de éstas en sus trabajos, pueden contribuir al mejor conocimiento del ambiente artístico madrileño, en los años finales del siglo XVII y el primer tercio de la centuria siguiente.

SUMMARY

In this article, I will try to show the pictorial aspects in the work of Teodoro Ardemans. This artist has been studied as an architect, but his first formation was in the workshops of important painters like Antonio de Pereda and Claudio Coello. His paintings and the presence of these in his works, can contribute to better knowledge of the artistic environment in Madrid, in the last year of the 17th century and the first third of 18th century.

La visión que se tiene de Teodoro Ardemans (1661-1726), por lo menos la que se viene ofreciendo hasta ahora, nos presenta a un arquitecto que se ocupó ocasionalmente de la pintura. No se ha valorado suficientemente, ni su aprendizaje inicial en dos importantes obradores de pintura¹, ni el hecho de su nombramiento como Pintor de Cámara por Felipe V, ni se ha abordado un estudio exclusivo de las pocas pinturas que de él se conocen. Fue, precisamente, la escasez de obras pictóricas y de datos sobre esta actividad, la que motivó tan poca atención por parte de la crítica. Pese a que sus cargos principales, Maestro Mayor de Obras Reales y de la Villa de Madrid -ambos recibidos por la nueva dinastía borbónica-, hicieron que se centrara en la arquitectura, el propio Ardemans seguía considerándose, al final de su vida, también pintor. En el elogio introductorio al segundo volumen del *Museo Pictórico*, de Antonio Palomino, Ardemans menciona las «gracias, que los profesores del Arte de la pintura debemos dar a este relevante ingenio»².

Ardemans representa un curioso caso de apreciación historiográfica. Es un artista del que apenas se conservan obras, pero que fue encumbrado por la crítica neoclásica como renovador de la arquitectura dieciochesca. El juicio se ha arrastrado hasta fechas recientes, en las que se ha puesto de manifiesto que su trayectoria se enmarca en la tradición barroca española³. Fue su adaptación a los nuevos tiempos, su encumbramiento por el nuevo monarca, lo que hizo pensar que representaba una corriente más acorde con el gusto de la Corte. Sin embargo, esta idea respondía al tópico, que veía en la llegada del siglo XVIII un cambio brusco del desarrollo artístico. Creencia del todo inexacta, ya que las estructuras sociales y culturales españolas de los últimos Austrias, se mantuvieron hasta bien entrado el Siglo de las Luces⁴. Ardemans no fue una excepción, aunque su posición en la Corte le supuso el conocimiento de influencias foráneas, de las que hizo su particular interpretación, pero sin desligarse jamás de su origen artístico.

El papel que jugó la pintura en su producción, está aun por calibrar, dadas las pocas piezas conocidas. Pero un repaso atento de sus pinturas y de la presencia de éstas en otras de sus obras, nos pueden dar una idea bastante aproximada de su importancia en su personalidad artística.

UNA FORMACIÓN DE PINTOR

Ardemans recibió sus primeras enseñanzas artísticas de mano del pintor Antonio de Pereda. La única constancia que tenemos de su paso por este taller, es su aparición como testigo en el testamento que su maestro redactó poco antes de morir, en 1678. En él figuran explícitamente como aprendices, Teodoro Ardemans y Eugenio de Rabanal⁵. Debió ingresar en el taller hacia 1673-75, cuando contaba entre doce y catorce años⁶, edad en la que habitualmente se comenzaba el estudio del oficio⁷. Los años finales de Pereda constituyen una presencia retardataria en el panorama de la pintura madrileña del último XVII⁸. Sus obras, no participaron de la renovación estética que artistas como Carreño, Herrera el Mozo y Francisco Rizi, habían abanderado en la mitad del siglo. Era, pues, un taller en declive el que acogió al joven Teodoro. Pereda falleció cuando nuestro artista tenía dieciséis años, momento en el que, según su propia declaración, contaba con «no pequeños rasgos» del arte de la pintura⁹. En los cuatro años siguientes, continuando con sus afirmaciones, estudió además matemáticas, arquitectura, perspectiva y óptica. No se conoce de quién pudo recibir tales enseñanzas. Aunque se ha especulado con su paso por las clases del Colegio Imperial de Madrid¹⁰, no hay datos que lo justifiquen. Es más, no parece lógico que Ardemans lo omitiera en el recuento de sus méritos, que no dudaba en enfatizar en otras ocasiones¹¹. También se le ha querido relacionar con el Padre José de Zaragoza, de quien poseía escritos en su biblioteca¹².

No se debe olvidar que, esta ampliación de sus campos de aprendizaje coincidió en el tiempo con su llegada al entorno de otro pintor, Claudio Coello. Si Pereda era en aquellos tiempos un artista ya un tanto marginal, Coello era una brillante promesa, en plena efervescencia creativa, cuando Ardemans llegó a su casa. En el ambiente artístico madrileño del siglo XVII era habitual la incursión de los pintores en la proyectiva arquitectónica, lo que provocó una agria polémica con los arquitectos, extendida a lo largo de la centuria¹³. Coello y, especialmente, su compañero José Jiménez Donoso, no se resistieron a esa "intromisión"; a éste último se le atribuyen intervenciones más decididas en este campo, como el claustro del Colegio de Santo Tomás o la Iglesia de San Luis,

de Madrid. Ambos figuran en la «Mantisa de los más insignes Arquitectos, que han profesado a un tiempo la Pintura, y Arquitectura»¹⁴, confeccionada por Ardemans en 1719, junto a artistas como Herrera el Mozo, Herrera Barnuevo, Rizi o, incluso, Velázquez. Sin entrar a dilucidar que tipo de arquitectos eran estos artistas (presumiblemente sólo tracistas), es muy significativo que el propio Ardemans se arropara con tan ilustres nombres en sus *Ordenanzas*. Es sabido que en los talleres de pintura se impartían nociones de perspectiva y óptica, aplicables también a la arquitectura. Antonio Palomino se ocupa extensamente de ellas en su *Museo pictórico*, como parte importante de la preparación del pintor¹⁵. En un momento en que proliferaban las decoraciones murales con arquitecturas fingidas, como ocurría en el Madrid del final de siglo, no es extraño que los pintores estuvieran familiarizados con el lenguaje arquitectónico. Por tanto, es más que probable que Ardemans iniciara los citados estudios en el entorno de Coello, de quien era considerado discípulo (de hecho tasaría sus pinturas a su muerte, en compañía de otro seguidor de Coello, Manuel de Castro)¹⁶. A esto, se le debe añadir algún otro ingrediente por el momento ignorado, que le proporcionó mayor solidez en sus conocimientos. No puede desdenarse la importancia de su autodidaxia, alimentada fundamentalmente por su nutrida biblioteca, que adquirió en su mayor parte del arquitecto José de Arroyo, en 1695.

Su paso por el obrador de Coello, quizá como oficial, debió concluir hacia 1682. En torno a ese año contrajo su primer matrimonio, con Isabel de Aragón¹⁷, por lo que su situación profesional debía estar bastante asentada, pero como pintor. Así, en 1683 recibe el encargo de decorar la bóveda de la escalera del Hospital de la Venerable Orden Tercera (VOT) de San Francisco, en compañía de Tomás García¹⁸. Y tres años después, el techo de la Sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores, también para la VOT. La escasa producción pictórica conocida de Ardemans se concentra en la década de 1680, que finaliza con sus primeras realizaciones en el terreno arquitectónico, comenzando con su paso por la catedral granadina¹⁹.

PINTURA Y ARQUITECTURA

¿Por qué Ardemans cambió su trayectoria, que parecía avocarle hacia la pintura, para optar por una mayor dedicación a lo constructivo?. Es una disyuntiva de difícil solución, con los datos hoy disponibles. Tal vez el ascenso que le supusieron los cargos que fue obteniendo, gracias a la arquitectura (Maestro Mayor de las Catedrales de Granada -1689- y Toledo -1691-, Teniente de Maestro Mayor de Madrid -1693-), fuera

causa de este trueque. También es interesante comprobar como, en esas primeras actuaciones, Ardemans sigue la huella de otros pintores-arquitectos, como Donoso en Toledo y Cano en Granada. A lo largo de los años 90, se multiplicaron sus trabajos tanto para el concejo madrileño (Casas del Ayuntamiento, Cercas y Puertas de la Ciudad), como para instituciones religiosas (la capilla de Santa Teresa, del Convento del Espíritu Santo, y la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, ambas no realizadas)²⁰. Al tiempo, además de realizar algunas obras menores para particulares, su presencia en la Congregación de arquitectos se hacía más decidida, ocupando cargos honoríficos en ella²¹.

Su entrega a los proyectos arquitectónicos fue en aumento, hasta relegar a la pintura a un segundo plano, aunque siempre presente en sus obras. Sus dibujos son evidente prueba de ello, de gran calidad técnica y estilo próximo al de Coello. Pero también se pueden encontrar rasgos pictóricos en elementos de sus trazas, como el animado repertorio de ángeles y guirnaldas que despliega en sus diseños de un órgano para la Catedral toledana²². Componentes similares se pueden observar en un proyecto para altar, destinado a acoger una imagen relacionada con la Pasión, recientemente atribuido, creo que convincentemente, a Ardemans (cabecitas angélicas en los capiteles, roleos naturalistas, flores, frutas)²³. La coincidencia temática con la pintura del momento, no es exclusiva de Ardemans, ya que es habitual en retablos de otros artífices coetáneos²⁴, pero delata una comunidad plástica con lo pictórico nada desdeñable.

En los programas decorativos emprendidos por Ardemans, la pintura se ve asimismo engarzada con la arquitectura. Su tarea principal, tras su nombramiento como Maestro Mayor de Obras Reales (1702)²⁵, fue la redecoración y acondicionamiento de los espacios privados del Alcázar de Madrid, para adecuarlos las necesidades del nuevo monarca Borbón²⁶. Con el tiempo, sus encargos se extendieron a las zonas de representación del palacio, en la fachada principal del edificio. El precedente inmediato de esta actividad en los salones oficiales, lo constituían los programas ideados por Diego Velázquez para Felipe IV²⁷. En la zona antes ocupada por las habitaciones de Carlos II, se decidió habilitar una gran estancia como colofón a los espacios ceremoniales: el Salón de Grandes. Esta es, sin duda, la máxima realización de Ardemans en el Alcázar y en la que más se aproxima a los gustos de los comitentes regios²⁸. La parte fundamental de esta decoración eran las pinturas de la Colección Real. La solución adoptada, en la que la articulación de los muros se ajustaba a los cuadros que alojaban, es un ejemplo más de correspondencia entre arquitectura y pintura en la obra de Ardemans. Además, para la obra se encargaron pintu-

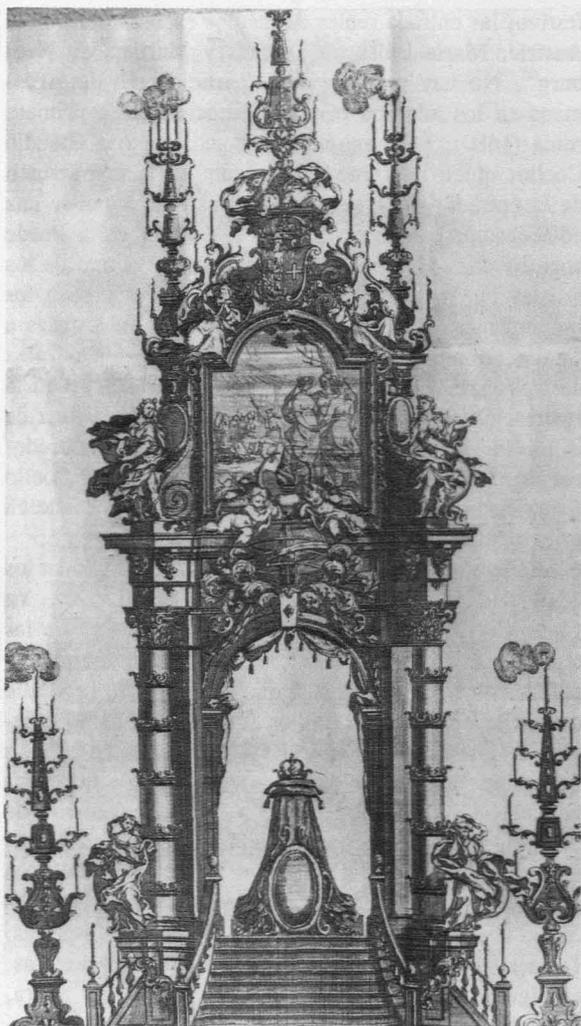


Fig. 1.- Según T. ARDEMANS: Catafalco de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya. 1715. Madrid, Biblioteca Nacional.

ras a Palomino y Francisco Ortega, seguramente ajustándose al diseño general del Salón²⁹.

PINTURA EFÍMERA

También en conexión con la arquitectura, aunque de carácter provisional, Ardemans se ayudó de la pintura para sus fábricas efímeras. Estas se dedicaron a dos tipos de ceremonias, bien distintas: las entradas y las exequias reales.

a. Pinturas festivas

Los artistas del reinado de Carlos II dispusieron de dos ocasiones inmejorables para el desarrollo del arte

festivo, las entrada reales de las dos esposas del último Austria, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburg³⁰. No hay pruebas de la participación de Ardemans en los adornos para la recepción de la primera reina (1680). Pero entonces trabajaba junto a Claudio Coello, quien intervino activamente en la preparación de la entrada³¹, por lo que no es extraño suponer una colaboración con su maestro en esa celebración. Puede corroborarlo, el hecho de que Ardemans es uno de los artistas que graban las láminas que representaban los monumentos levantados para la ocasión, encargadas a Coello, Donoso, Matías de Torres y Diego González de la Vega³². Estos delegaron en otros artistas, para la realización de algunas de esas estampas, como Ruiz de la Iglesia e Isidoro de Arredondo, sin duda conocedores de dichas decoraciones. Seguramente, fue Coello quien encomendó a Ardemans parte del trabajo que en principio le correspondía.

En cambio, si está documentada su presencia en los actos dedicados a Mariana de Neoburg (1690). Ya vuelto de Granada, e inmerso en la conclusión de las obras de la Casa de la Villa, es requerido como pintor, por la compañía de artistas que se ocupó de la «Calle de los Espejos», diseñada por José Caudí, ducho especialista en tramoyas teatrales³³. Se encomendaron a Ardemans los lienzos que acogían los arcos que delimitaban la calle. En principio se pensó en escenas de historia, pero finalmente se optó por representar jeroglíficos alusivos³⁴. La sucesión de tales jeroglíficos aparece pormenorizada en la descripción que se publicó del evento³⁵, contabilizándose 44 nichos y 8 grutas. Tan elevado número y las proporciones de las pinturas, en algunos casos superiores a los 7 metros de altura, hacen pensar que Ardemans tuvo que contar, necesariamente, con ayuda para la realización del encargo. Por tanto, en 1690 -la entrada tuvo lugar el 20 de mayo- debía contar con un taller de cierta entidad, para hacer frente a tan importante tarea.

Con la llegada de Felipe V, en 1701, se repitió el pomposo ceremonial de recepción y se programaron nuevas decoraciones. En esta ocasión, quien planificó el escenario de la fiesta fue el propio Ardemans³⁶. Como ocurrirá con los catafalcos funerarios, ya no ejecuta las pinturas, sino que las "proyecta". En el programa alegórico, las pinturas estaban presentes en diferentes puntos del recorrido, como los paisajes fingidos del Monte Parnaso y los cuadros de historia en el Arco del Prado (La toma de Sevilla por Fernando III y la de Jerusalén por San Luis). Ya que otros elementos de estas decoraciones fueron diseñados por Ardemans, caso del Monte Parnaso, cuyo dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional, es seguro que también dio las composiciones de alguna de estas pinturas. También intervino en otro tipo de actos cortesanos, como es el

caso de las fiestas con motivo del nacimiento del futuro Luis I, en los que supervisó la tramoya teatral en el Coliseo del Retiro³⁷. Pintores como Palomino, García Hidalgo y Juan Vicente Ribera fueron quienes materializaron el proyecto.

b. Pinturas fúnebres

Los catafalcos funerarios de la familia real, como lo eran las entradas, constituían un espectacular vehículo de propaganda ensalzadora de su poder, si bien con un sentido más sombrío³⁸. El túmulo municipal a la memoria de Carlos II, inaugura la serie de fábricas funerarias proyectadas por Ardemans, que se ocupa de ellas gracias a su cargo de Maestro Mayor de Obras, en el reinado de Felipe V³⁹. Estas grandes "máquinas" iban acompañadas por jeroglíficos en los muros del templo, cuyos temas dependían de los ideólogos del programa iconográfico, que hacían habitual la presencia de pinturas en dichos conjuntos. Entre los pintores que colaboraron con Ardemans en este tipo de alegorías, podemos encontrar de nuevo a Juan Vicente Ribera y a Palomino.

Los últimos túmulos de Ardemans presentan un mayor interés hacia lo pictórico, en comparación con los anteriores. En el monumento a la memoria de María Luisa de Saboya, de 1714 (fig. 1), la pintura hace acto de presencia en el mismo capelardente. El camarín estaba cubierto «por la parte interior (de) un cielo raso, en cuyo medio se pintó una luna llena; pero eclipsada por la sombra, que en forma pyramidal despedía de ella un globo terráqueo...»⁴⁰. En realidad, es otro jeroglífico, como los que adornan el templo, incorporado al cuerpo del catafalco. Pero, en el frente del segundo cuerpo, se optó claramente por una pintura: «Que se pintó en la frente del Real Túmulo. En honesto entretenimiento se dexaban ver las tres Gracias; y por detrás las Parcas». Es, indudablemente, una pintura alegórica, y es bien significativo que ocupara un lugar predominante en la estructura del túmulo, anteriormente dedicado a escudos o elementos escultóricos.

El catafalco de Luis XIV (1715), repite la decoración interior de la cámara mortuoria y, aunque un atlante de escultura preside el conjunto, es un retrato del rey lo que sostiene sobre sus espaldas, al que la fama proclama con su trompeta. La figura del gigante encorvado sosteniendo el globo, se ha comparado con la empleada por José Benito de Churriguera en el túmulo de María Luisa de Orleans (1680). También se puede relacionar con un dibujo laudatorio, obra de Herrera el Mozo, en el que un atlante sostiene el orbe con los retratos de Mariana de Austria y su hijo Car-

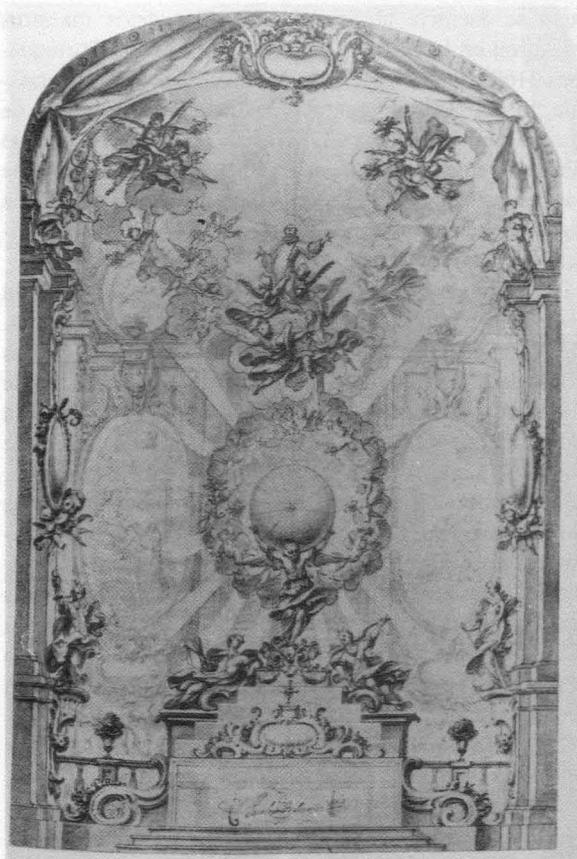


Fig. 2.- T. ARDEMANS: Proyecto para altar o telón escenográfico. Londres, British Museum.

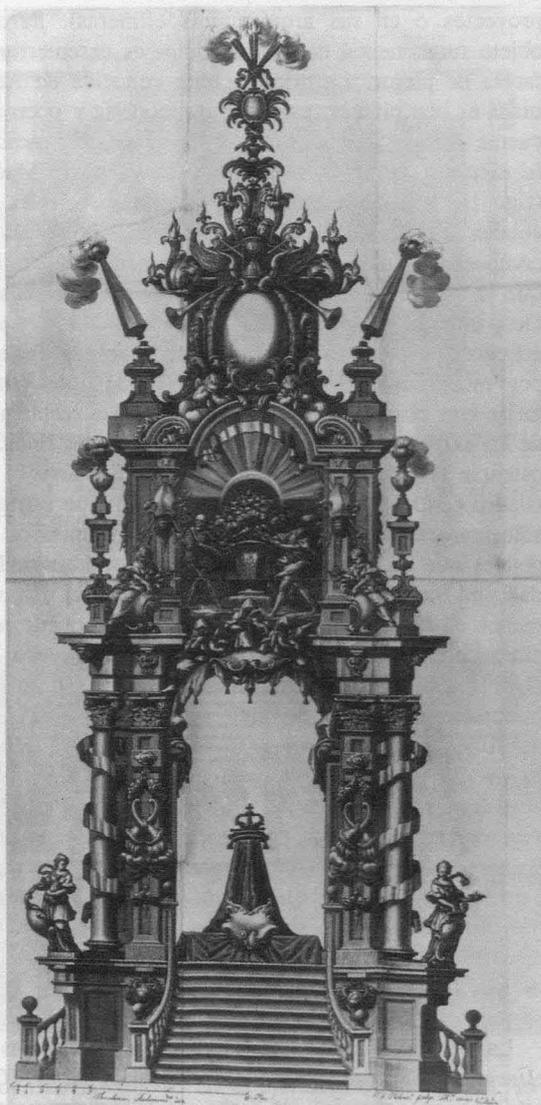


Fig. 3.- J. PALOMINO, según T. Ardemans: Catafalco del Rey Luis I. 1725. Madrid, Biblioteca Nacional.

los, sobre el que también surge una impetuosa Fama⁴¹. Análoga posición presenta el ángel-atlante que aparece en un dibujo, de mano de Ardemans, que se ha visto como proyecto de decoración efímera⁴², quizás para una celebración de Cuarenta Horas (fig. 2). Tampoco es descartable que sea preparatorio para un retablo, puesto que a finales del XVII en Madrid era frecuente el uso del llamado retablo-cuadro, que en verdad era un gigantesco marco para la pintura; una especie de escenario para un enorme telón pictórico. Es el caso del retablo presidido por la monumental *Anunciación* de Claudio Coello, en el Convento de San Plácido⁴³.

Retomando la trayectoria de los catafalcos de Ardemans, el último de ellos, el de Luis I (fig. 3), ofrecía pinturas alegóricas en tres lados, enmarcadas a modo de "tremó" rematado en arco⁴⁴; sólo en la fachada principal del conjunto, el marco albergaba esculturas.

Ardemans actúa en estos casos como planificador, dando la idea para la ejecución final tanto de las pinturas, como de las esculturas y el entramado arquitectónico. En los últimos túmulos que le encargan, se puede percibir una mayor valoración de la pintura como instrumento fundamental del programa iconológico, -el catafalco de la reina María Luisa de Saboya sería su máxima expresión-, curiosamente en fechas en las que no se tienen noticias de su ejercicio como pintor.

EL PINTOR

a. Primeras pinturas

Por el momento, sólo hemos seguido el rastro que la pintura deja en algunas obras de Ardemans (ya en sus

proyectos o en sus arquitecturas efímeras). Pero el objeto fundamental de este artículo, es desenterrar su faceta de pintor. La primera obra conocida de Ardemans es una pintura, eso sí, muy modesta y poco elocuente de sus cualidades o destreza técnica: *El techo de la escalera de la Enfermería de la VOT*, de Madrid (fig. 4). Realizada entre mayo y julio de 1683, en colaboración con el desconocido Tomás García, es una composición muy elemental, puramente decorativa, que ya ha sido documentada y estudiada en extenso⁴⁵. Ocupando la sección plana de la bóveda, el fresco articula el espacio estrecho y alargado de que dispone, por medio de tres recuadros, separados por cuatro tarjas con el nombre de la VOT. Los dos rectángulos de los extremos, encerrados en marcos ovales fingidos, ostentan sendos escudos franciscanos. En tanto el recuadro central, recorrido por un falso marco estriado, sólo contiene una decoración circular, de motivos vegetales que se ramifican simétricamente. La simplicidad y el tono discreto del fresco, hacen de él una obra menor en la producción de Ardemans. Se puede relacionar con las decoraciones heráldicas, presentes en algunos edificios del barroco madrileño. El caso más importante es el techo del Salón de Reinos, del Palacio del Buen Retiro, de una riqueza decorativa mucho mayor. En esta línea, ya de fines del siglo XVII, está el techo de la sala que da a la galería de la Calle Mayor, del Ayuntamiento de Madrid⁴⁶. En el caso de la Enfermería de la VOT, se buscó un adorno sencillo para la sobreescalera, que hiciera alusión al propietario del hospital, sin grandes alardes retóricos, pero sin resistirse a una tímida simulación -el volumen de los estucos fingidos-, característica ineludible en las decoraciones del Barroco.

La irrealidad es llevada a cotas más ambiciosas en el segundo encargo que recibió Ardemans de la VOT, esta vez en solitario, el *Techo de la sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores* (figs. 5-6). También perfectamente documentado⁴⁷, fue pintado entre enero y abril de 1686. Representa el ascenso de San Francisco a los cielos, llevado en un carro por dos caballos en corveta, inmerso entre nubes. A la escena asisten cuatro personajes, apoyados en una balaustrada que rodea el espacio abierto en que se desarrolla el milagro. En el frente del barandal, dos ángeles niños sostienen el escudo de la Orden Franciscana. Este fresco, con acabado al temple, es un elaborado ejemplo del "quadraturismo", imperante en la decoración mural madrileña, de finales del Seiscientos. La herencia de Mitelli y Colonna había sido asumida por los artífices de la Corte, en especial Carreño y Rizi que colaboraron con ellos en el Salón de los Espejos del Alcázar. Precisamente, la figura de San Francisco, es representada en un pronunciado escorzo, visto de "soto in su",

que se asemeja al San Antonio que estos maestros pintaron en la cúpula de San Antonio de los Portugueses (1665-1668)⁴⁸. Cuando Ardemans decoró la sacristía, el San Antonio aparecía levitando, sin la peana de nubes que hoy presenta, añadida por Luca Giordano cuando retocó los frescos. La idea misma del contraste de espacios, el arquitectónico y el celestial, ambos igualmente ilusorios, es también vinculable a la tradición de Rizi y Carreño.

El recurso de los personajes asomados, es también común a obras madrileñas inmediatamente anteriores. Rizi, en la Capilla del Milagro del Convento de las Descalzas (1678), rodea de figuras todo el contorno de la cúpula, asomados a una barandilla. El mismo tema lo había desarrollado Herrera el Mozo, en el anillo de la media naranja de la Capilla de la Virgen de Atocha, quien había colocado a los Apóstoles como testigos de la Asunción de la Virgen. Ardemans recibió esta herencia a través de Coello. En sus decoraciones al fresco utiliza elementos similares, irrumpiendo los celajes en las arquitecturas. Es el caso del Vestuario de la Catedral de Toledo o el Salón Real de la Casa de la Panadería de Madrid, ambos hechos en colaboración con Donoso.

Del mismo año 1686, se conserva un gran cuadro de altar, firmado por Ardemans, *La Virgen del Rosario, con el Niño, Santa Catalina y Santo Domingo*⁴⁹ (figs. 7-8). El lienzo perteneció al canónigo López Cepero, de la Catedral de Sevilla⁵⁰. Angulo dio noticia de su existencia, en colección particular madrileña, pero sin publicarla⁵¹. Es la pintura más importante, al margen del techo de la Sacristía de la VOT, que nos ha llegado de Ardemans. La escena responde a las devociones dominicas, en la que la Virgen y el Niño entregan sendos rosarios a los Santos fundadores de la Orden. La Virgen ostenta atributos propios de la Inmaculada, como la corona de estrellas o la túnica carmesí, en una mezcla usual en el rosario dominico⁵². Esta asimilación de los símbolos concepcionistas en las representaciones marianas es habitual, así Coello en la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo*, de la Academia de San Fernando⁵³, "tomó prestados" dichos elementos, seguramente por imposición del comitente.

Ardemans se revela como un pintor diestro, inmerso de lleno en la órbita de Coello. Con él coincide en composición y tipos humanos, siendo más que evidentes los ecos de Carreño (fig. 9). Su pincelada es más suelta y diluida que la de su maestro, más cercana al modo de hacer del asturiano. La elegante figura de María, de severa y aristocrática belleza, centra la escena. El conjunto, en inestable simetría, irradia un profundo sentimiento místico, expresado con gesto contenido en las figuras principales, y con exultante dinamismo en la gloria de ángeles que las rodea. El color-

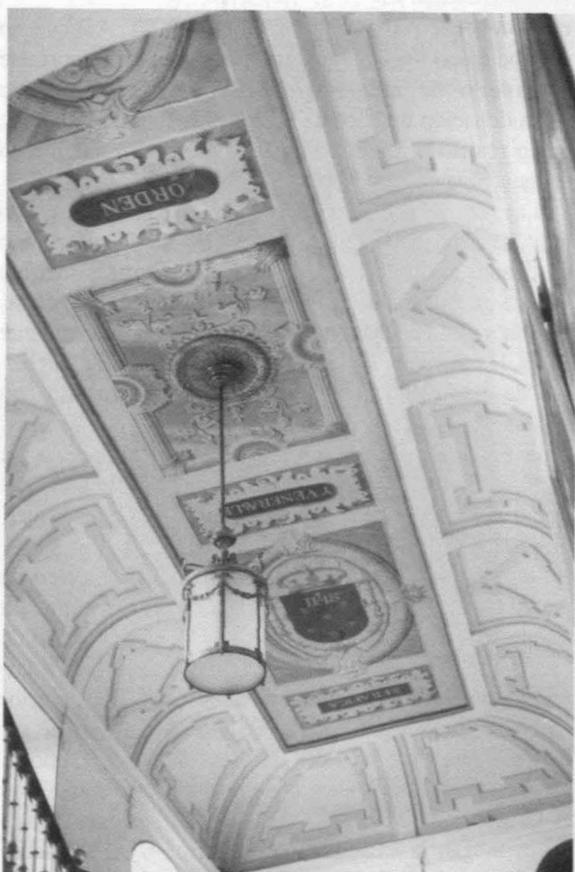


Fig. 4.- T. ARDEMANS y T. ORTEGA: Escudos Franciscanos. Madrid, Sobreescalera de la Enfermería de la VOT. 1683.



Fig. 5.- T. ARDEMANS: Apoteosis de San Francisco. Madrid, Sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores. 1686.

Fig. 6.- T. ARDEMANS: Apoteosis de San Francisco (detalle). Madrid, Sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores. 1686.



do, que se adivina suntuoso en la túnica de la Virgen, es atemperado por la austeridad de los hábitos dominicos, pero es fiel reflejo de los tonos luminosos característicos del barroco en Madrid. El recuerdo de Pereda, excepcional colorista de gusto véneto, también parece presente. Con el conocimiento de este cuadro, se amplía considerablemente la visión de Ardemans pintor, cuya calidad no desmerece de sus maestros. Dada la envergadura de la obra, debió estar destinado a un altar de alguna fundación dominica.

Durante su estancia en Granada, documentada entre 1688-89, además de su intervención en la fábrica de la catedral, debió realizar algunas pinturas⁵⁴, que provocaron el conocido enfrentamiento con Pedro Atanasio Bocanegra. Palomino relata el suceso, en el que un joven Ardemans acepta el desafío del pintor granadino a un "duelo de retratos", del que sale victorioso⁵⁵. Aparte de lo novelesco del suceso, tan del gusto del pintor y tratadista cordobés, éste informa de la conti-

nuidad de Ardemans en el ejercicio de la pintura, incluyendo la retratística en sus temas. El retrato de Bocanegra, de mano de Ardemans, fue visto por Palomino en 1712 en Granada, en poder de Simón de Costela, cura beneficiado de la parroquia de la Magdalena. En 1795, en el catálogo de la colección de Pedro Alonso O'Cruley, de Cádiz, figuraba «La cabeza de Athanasio, de Ardemans»⁵⁶. No es posible comprobar si el ejemplar gaditano es el mismo que, en la actualidad, es considerado el *Retrato de Bocanegra* hecho por el pintor madrileño, en la catedral de Granada⁵⁷ (fig. 10). Que es en efecto Pedro Atanasio, lo confirma su parecido con el autorretrato que éste incluyó en *La Flagelación*, de la misma Catedral. En cuanto a la autoría, dado el mal estado del lienzo, no se puede asegurar que sea en efecto obra de Ardemans, como tampoco negarlo. La tipología del retrato es semejante a obras madrileñas del mismo período, como el *Autorretrato* de Sebastián Muñoz, otro discípulo de Coello, del

Prado⁵⁸ (fig. 11). Acompañando a la efigie de Bocanegra, se conservan cuatro retratos de pintores granadinos, de impostación análoga, alguno de los cuales también se ha atribuido a Ardemans⁵⁹. Tal vez se trate de una serie de artistas locales, obra de varios artifices, ya que presentan diferencias de factura entre sí. También en Granada, se asigna a Ardemans una *Inmaculada* (fig. 12), en el Convento de San Jerónimo⁶⁰. Dada la filiación del lienzo, enraizado en los modelos canescos característicos de la pintura granadina, no parece admisible tal atribución.

b. Otras obras

A su regreso a Madrid, ya citamos su intervención en la entrada de Mariana de Neoburg. Esta es la última noticia de la que se dispone, referente a un encargo pictórico a Ardemans. Sin embargo, se conocen otras obras que debieron realizarse tras el episodio granadino. En el convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla (Cáceres), se guarda un *Niño Jesús, Salvador del Mundo* (figs. 13-14), firmado al dorso⁶¹. Es un pequeño cuadro devocional, en el que se funden diferentes iconografías del Niño Jesús, complicando sus connotaciones simbólicas. De una parte se emplea la tipología de Cristo «Salvator Mundi», con el orbe en la mano y en acto de bendecir. Pero, la imagen triunfante de Jesús, se apoya en esta ocasión en un corazón llameante, traspasado por una flecha. El atributo que distingue a San Agustín es, precisamente, un corazón inflamado. En las *Confesiones*, el Santo alude a su conversión diciendo: «habías traspasado mi corazón con los dardos de tu caridad, (...) con las agudas flechas de tu amor me animabas y con el fuego abrasador de tu caridad me recalentabas el alma»⁶². Al colocar como pedestal del Niño el corazón agustiniano, se quiere expresar que Cristo realiza la salvación del mundo, apoyado en la Orden de San Agustín. Con este tipo de imágenes de propaganda, se transmite al fiel un concepto abstracto, de forma sencilla y comprensible. Técnicamente, se mantienen la pincelada ágil y el colorido claro, que se apreciaban en la *Virgen del Rosario*.

Esta obra debió ser realizada antes de 1704, ya que en la firma el pintor figura como «Ardemanus», forma que empleó aproximadamente hasta ese año⁶³. La familia Ardemans era especialmente afecta a la Orden de San Agustín, ya que los dos hijos varones del artista, Nicolás y José, ingresaron en el convento madrileño de Agustinos Recoletos⁶⁴; éste último llegó a ser prior del convento de la Orden en Valladolid. El complicado contenido teológico del cuadro, se puede explicar por esta estrecha relación de los Ardemans con los agustinos; e incluso, se puede aproximar su datación al mo-

mento en que profesaron sus hijos (1700). Aunque no se sabe cómo llegó a su actual paradero, un importante monasterio de religiosas Agustinas, es posible que fuera donación de Vicenta Ardemans, hija de Teodoro, quien realizó diversas entregas al convento, aunque no se menciona expresamente esta obra⁶⁵.

Las representaciones simbólicas del Niño Jesús, son tema habitual en la España del siglo XVII, sobre todo destinadas a la religiosidad privada. Ardemans tuvo en Pereda un espléndido ejemplo de este tipo de alegorías, con un significado distinto, en el *Niño Jesús triunfante de la Muerte y el Pecado*⁶⁶. Similares son las versiones de Antonio Van de Pere, pintor relacionado con Pereda, en la Iglesia de Santiago de Alcalá de Henares, y de Francisco Camilo, en el Museo de Ponce⁶⁷. Un Niño, en actitud idéntica al de Serradilla, figura en el grupo celeste del *San Antonio predicando a los peces*, de Carreño⁶⁸.

Se debe sumar una obra más al haber pictórico de Ardemans, aunque su autoría parece controvertida. La *Apoteosis de San Felipe Neri* (fig. 15), del Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares, fue dada a conocer por Tormo en su guía de la ciudad⁶⁹. La mencionó como firmada y fechada por Ardemans, aunque sin informar del año; además, la creía copia de Donoso, seguramente refiriéndose al cuadro que éste pintó para el Oratorio de Madrid⁷⁰. Otras investigaciones posteriores niegan la existencia de tal firma⁷¹. Al no haber podido acceder a la obra, creo que merece ser tenida en cuenta, respetando el juicio de Tormo. Desde luego, es una composición típica del barroco madrileño, en la que la aparición de Cristo y María al Santo, es "arropada" por una bulliciosa corte de ángeles. Relacionada con esta obra, existe una versión con modificaciones, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid (fig. 16). La Virgen es reemplazada por Dios Padre, siendo entonces la Trinidad la que se presenta a San Felipe Neri. La distribución de masas es idéntica, aunque se ha aligerado la densidad de personajes sobre el Santo. El fondo arquitectónico, muy frecuente en el círculo de Coello, se deja ver mejor, ofreciendo un contraste estático a la expansión dinámica de las figuras. En su técnica y en algunos tipos humanos, especialmente los angelillos del primer término, parece más cercana a Donoso. La composición debió tener alguna demanda, quizá, como Tormo apuntaba, por presidir el Oratorio madrileño. Juan Vicente Ribera la remedó en 1704, también para el convento alcalaíno⁷².

c. Pinturas conocidas por referencias

En cuanto a las fuentes literarias, hay noticia de un *San Francisco Borja*, obra de Ardemans, que estaba en



Fig. 8.- T. ARDEMANS: *La Virgen del Rosario, con el Niño Santo Domingo y Santa Catalina (detalle)*. Colección particular.



Fig. 7.- T. ARDEMANS: *La Virgen del Rosario, con el niño Santo Domingo y Santa Catalina*. Colección particular.

la puerta del Sagrario de la iglesia de las Angustias, de Madrid⁷³. Pero es, sin duda, el inventario de sus bienes, el documento que arroja más luz sobre sus pinturas y los temas que trató⁷⁴. Se contabilizan hasta 23 obras «de mano del difunto», en su mayoría obras religiosas, pero también figuran un retrato de Felipe V, un bosquejo de Alcides (en la cuna?), dos paisajes y cuatro cuadros «...con algunos niños con festones». Así pues, Ardemans abordó un conjunto de géneros más amplio que el que se venía advirtiendo, sólo centrado en lo religioso.

En cuanto a la supuesta copia de un *Autorretrato* de Ardemans, por Andrés Ginés de Aguirre, no hay datos que confirmen la identidad del retratado. Desde el siglo XIX, figura en la sala de retratos de la Academia de San Fernando, con la misma identificación, actualmente tenida por dudosa⁷⁵. Lo único cierto es que, con técnica dieciochesca, reelabora un tipo de retrato propio del XVII.

d. Obras recusadas

El catálogo de Ardemans, exíguo de por sí, se ve aun más reducido al comprobarse que no le pertenecen algunas piezas que se le vienen asignando. El caso más



Fig. 9.- J. CARREÑO: *Inmaculada Concepción*. Madrid, colección particular.



Fig. 10.- T. ARDEMANS?: *Retrato de Pedro Atanasio Bocanegra. Granada, Catedral.*

llamativo, lo representan las sobrepuestas del Palacio Arzobispal de Madrid, que representan *El sueño de Honorio III y San Pío V y escenas de Lepanto* (1721). Ambas han sido tenidas por obras de Ardemans hasta ahora⁷⁶, pero una lectura atenta de la firma y el refuerzo de un testimonio escrito, permiten cambiar su autoría. Felipe de Castro, en su descripción del colegio de Santo Tomás de Madrid, afirmaba que en la sacristía «ay dos cuadros de mano de don Juan Vicente de Ribera. Los demás, particularmente el que representa a San Pío Quinto y la batalla naval como assi mismo el de enfrente son pinturas de mano de Toribio Alvarez»⁷⁷. Si se atiende a la firma (fig. 17), que aparece en el cuadro del Sueño del Papa, la presencia de una "Z" al final del segundo grupo de letras entrelazadas (ALR), parece confirmar que quien firma se apellida Alvarez. De Toribio Alvarez, se conocen obras fechadas entre 1714 y 1723, habiéndose advertido ya su relación técnica y estética con Ardemans, pero teniendo en cuenta su menor calidad⁷⁸. Estas pinturas, pasan a ser lo mejor de su producción conocida, por lo general bastante mediocre. También son de Alvarez dos escenas de la vida de San Pedro de Verona (fig. 18), en el mismo palacio, que habían sido adscritas a Ardemans,



Fig. 11.- S. MUÑOZ: *Autorretrato. Madrid, Museo del Prado.*

debido igualmente a una interpretación errónea de la firma. Al tratarse de un personaje casi desconocido, es lógico que se quisiera ver la autoría de un pintor del que, aunque vagamente, se tenía más información.

Ya recusado desde hace tiempo, el *Retrato de Filippo Juarra*, de la Academia de San Fernando, no puede ser tenido en consideración, ni por el estilo, ajeno por completo a Ardemans; ni por cuestiones cronológicas, ya que nunca coincidió con el arquitecto italiano. Desde 1959, se baraja la posibilidad de que sea obra de Agostino Masucci⁷⁹. Tampoco es suyo el *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos*, que Gaya Nuño citó como de Ardemans, siguiendo la atribución del Museo de Quimper; en realidad, es un boceto de Antonio González Velázquez para las habitaciones de la Reina en el Palacio Real de Madrid⁸⁰. Ni las pechinas de la Iglesia de San José, terminada en 1742, cuando ya había muerto Ardemans, pues son obra de otro de los González Velázquez, Luis⁸¹.

ARDEMANS Y EL GRABADO

Desde las noticias dadas por Ceán, es sabida la relación de Ardemans con el grabado, fundamentalmente

dando dibujos para ser llevados a la plancha, desde fecha temprana. En 1685, se publicó en Madrid la *Historia de la Conquista de México*, de Antonio de Solís, ostentando en su portada una estampa de J.F. Leonardo, según dibujo de Ardemans (fig. 19). Es un retrato del rey Carlos II, en el que predomina lo arquitectónico. En él se desarrolla un lenguaje alegórico, muy similar al que años más tarde emplearía en los catafalcos fúnebres. Estos también fueron modelos para ser grabados, ya en el reinado de Felipe V⁸².

Precisamente, otra de sus intervenciones destacadas fue el dibujo del retrato ecuestre del primer Borbón (fig. 20), realizado por Edenlick para encabezar la *Sucesión de el rey Felipe V Nuestro señor, en la Corona de España...*, escrita por Ubilla y Medina e impresa en 1704. No se debe olvidar, que ese año Ardemans recibió el nombramiento como Pintor de Cámara. Es muy posible que el grabado creara unas expectativas, que finalmente propiciaron su encumbramiento oficial como pintor. A los ojos de Felipe V, resultaría una imagen correcta, ajustada a la propaganda propia de tiempos de guerra. El Rey es representado como vencedor, con sus tropas al fondo, en actitud victoriosa. El tipo ecuestre es un convencionalismo del retrato del príncipe, que busca proclamar su energía y vigor guerrero. Pero no aparece como un simple caudillo militar, le adornan la Fortuna y la Justicia; y la Fama divulga sus triunfos. He dicho que es "correcto", porque ofrece una imagen del nuevo monarca suficiente, eficaz para los fines propagandísticos que se desean, a través de los estereotipos de representación de la Monarquía⁸³. Quizá este precedente animó a Felipe V a hacer a Ardemans, desde 1702 su Maestro Mayor de Obras, también su pintor de cámara. Es curioso el paralelismo que Felipe y su oponente, el Archiduque Carlos, establecen al coincidir ambos en concentrar en un único artista los títulos de arquitecto y pintor: Ferdinando Galli Bibbiena en el caso del Habsburgo, y Ardemans en el del Borbón. Finalmente, ya fuera porque sus pinturas no respondieron a los objetivos esperados, o porque sus obligaciones como arquitecto acabaron por desviarle hacia otras ocupaciones, lo cierto es que poco fue lo que debió realizar en este campo.

Volviendo a sus contactos con el grabado, éstos no se limitaron a dar diseños para su estampación: el propio Ardemans fue grabador. Ya se aludió a su participación en el frustrado proyecto de perpetuar los adornos para la entrada de María Luisa de Orleans, en los que colaboró con Coello, Arredondo, Ruiz de la Iglesia y Matías de Torres, entre otros⁸⁴. Otra prueba de su dedicación al buril, extrañamente ignorada, es la presencia de quince planchas de grabado en el inventario de sus bienes⁸⁵. Aunque la mayoría de las placas las haría él mismo, sólo se mencionan tres de su mano: un



Fig. 12.- ANÓNIMO: *Inmaculada Concepción* (detalle). Granada, Monasterio de San Jerónimo.

San Mateo, una tarjeta e instrumentos de arquitectura. Además, entre las cosas de madera de su casa se tasa «Vna prensa de encina de docs. (sic), usillos y sus tuercas», que sería la empleada para estos trabajos. La práctica del grabado, en especial al aguafuerte, era usual entre muchos pintores cortesanos⁸⁶. Coello no fue una excepción, por lo que debió aprender la técnica con él. De nuevo, otra actividad artística liga a Ardemans con el entorno pictórico, en el que se formó.

De este recorrido por diversas facetas artísticas, con la pintura como trasfondo permanente, resulta una imagen de Ardemans más rica y compleja, inmersa de lleno en el entorno que le rodeó. Como sus arquitecturas, sus pinturas se nutren de la tradición barroca finisecular, en la que fue educado. Su propio gusto, presente en su colección de pinturas⁸⁷, era reflejo fiel de la amalgama de influencias que componían el barroco en la Corte: Giordano, copias de Rubens, de Tiziano, de Velázquez y de Van Dyck. También atesoraba obras de sus maestros, (Coello, Herrera el Mozo, Mateo Cerezo..) y de sus compañeros (Manuel de Castro, Jerónimo Ezquerro, Palomino). En las fechas en que fue tasada su colección, debió ser tenida como la herencia de un maestro de la vieja escuela, a ojos de una corte que reclamaba "nuevos aires", ansiosa por diferenciarse de la estética de los Habsburgo.



Fig. 13.- T. ARDEMANS: *Niño Jesús Salvador del Mundo*. Serradilla (Cáceres), Convento del Cristo de la Victoria.

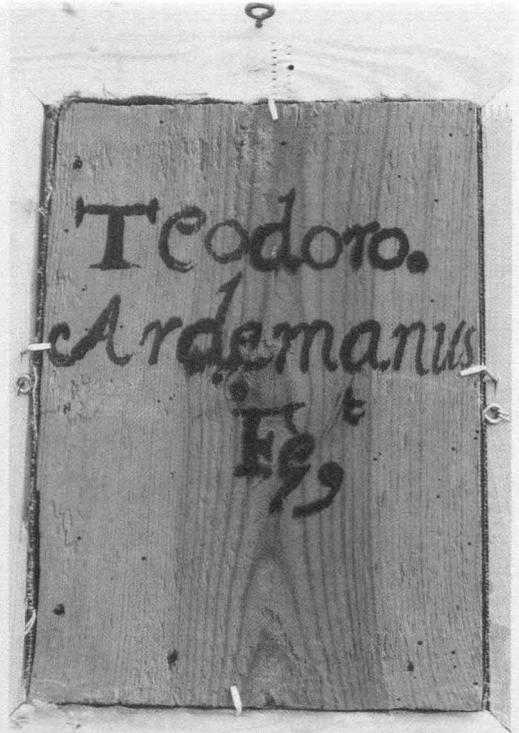


Fig. 14.- T. ARDEMANS: *Niño Jesús Salvador del Mundo* (reverso). Serradilla, Convento del Cristo de la Victoria.



Fig. 15.- T. ARDEMANS?: *Apoteosis de San Felipe Neri*. Alcalá de Henares, Oratorio de San Felipe Neri.



Fig. 16.- ANÓNIMO: *Apoteosis de San Felipe Neri*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.

Fig. 17.- Transcripción de la firma de Toribio Alvarez.

T, A^z, P, A 1721

Fig. 18.- TORIBIO ALVAREZ:
Milagro de San Pedro de Verona.
Madrid, Palacio Arzobispal.



Fig. 19.- J. F. LEONARDO, según T. Ardemans: Portada de la Historia de Nueva España, 1684. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 20.- EDENLICK, según T. Ardemans: Retrato ecuestre de Felipe V, 1704. Madrid, Biblioteca Nacional.

NOTAS

- ¹ F.J. SÁNCHEZ CANTÓN., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 213-214. José del CORRAL., "Teodoro Ardemans, Mastro Mayor de las obras de la villa de Madrid y su fontanero mayor", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974, pp. 171-197. JOSÉ L. BARRIO MOYA., *Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño D. Teodoro Ardemans, Academia*, 1984, pp. 195-221. BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS., *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991. Este magnífico estudio, el más completo sobre Ardemans, se centra sobre todo en los aspectos arquitectónicos y urbanísticos de su obra.
- ² ANTONIO PALOMINO Y VELASCO., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-1724, 2 vols.; ed. Madrid, Aguilar, 1988, vol. II, p. 34.
- ³ B. BLASCO., op. cit.
- ⁴ E. VALDIVIESO; R. OTERO; J. URREA., *Historia del Arte Hispánico, IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978, p. 332. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ., "Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 53-64. Id. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992.
- ⁵ CONDE DE LA VIÑAZA., *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, vol. III, p. 236. En cuanto a Eugenio Rabanal, quizá tenga alguna relación con el grabador Juan Bautista Ravanals; quien colaboró con Ardemans en 1712.
- ⁶ Ardemans nació el 30-VI-1661. CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE., "Claudio Coello. Noticias biográficas desconocidas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 223-227.
- ⁷ JUAN J. MARTÍN GONZÁLEZ., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993, p. 17.
- ⁸ DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ; ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ., *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 138-239.
- ⁹ TEODORO ARDEMANS., *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, 1719. «Aviendo la Divina Providencia destinado mi inclinación, desde la primera edad, a las Artes liberales de la Pintura, y Arquitectura, me hallé de edad de diez y seis años, con no pequeños rasgos de aquella, empezando a estudiar Matemáticas, en que proseguí, hasta los diez y ocho, y hasta los veinte en el estudio de la Arquitectura, Perspectiva, y Optica, continuando en la práctica de varias trazas doctrinales de esta Arte...»
- ¹⁰ E. LLAGUNO AMÍROLA., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, Madrid, 1827-1829, vol. IV, p. 111.
- ¹¹ B. BLASCO., op. cit., vol. I, p. 75.
- ¹² A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS., "Las ordenanzas de Madrid, de Don Teodoro Ardemans y sus ideas sobre la Arquitectura", *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, pp. 93-94. Para la biblioteca de Ardemans, MERCEDES AGULLÓ., "La Biblioteca de D. Teodoro Ardemans", en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1976, pp. 571-582. También B. BLASCO ESQUIVIAS., "Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)", *Ars Longa*, 1994, pp. 73-98.
- ¹³ A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS., "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-52. También B. BLASCO ESQUIVIAS., "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma VII*, 1991, pp. 159-194.
- ¹⁴ T. ARDEMANS., op. cit., pp. 275-288.
- ¹⁵ A. PALOMINO., op. cit., vol. I, pp. 165 y 306.
- ¹⁶ A. PALOMINO., *Vidas*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 321. MARQUÉS DEL SALTILLO., "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, pp. 194-201.
- ¹⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP): Prot. 12.325, fol. 909. Poder para testar de Teodoro Ardemans e Isabel de Aragón, 19-VI-1692. En el poder consta «que hará diez años, poco más o menos, que nos casamos». Aparece como testigo el pintor Baltasar de Gambazo, de quien sólo se conoce lo aportado por M. AGULLÓ., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, pp. 88 y 218-219. Id., *Documentos para la historia de la pintura española. I*, Madrid, 1994, pp. 44-46. En marzo de 1681 Isabel aun estaba soltera, ya que el día 18 reclamaba un dinero que, enviado por su hermano Francisco desde Chile para que tomara estado, aun no había recibido del intermediario (AHP: prot. 11.155, fols. 336-341v). En el documento, asegura tener «más de treynta años de hedad». Isabel quizá tuviera algún parentesco con Juan Francisco de Aragón, aprendiz de Pereda desde 1663; ver M. AGULLÓ., op. cit., 1981, pp. 158-159. (Agradezco a Fernando López Sánchez la noticia del poder)
- ¹⁸ B. BLASCO., "Los trabajos de Teodoro Ardemans para la Venerable Orden Tercera de Madrid", *Villa de Madrid*, nº 79, pp. 39-46. Tomás García figura entre los pintores que pleitean contra la Cofradía de los Siete Dolores, en 1696 (M. AGULLÓ., op. cit., 1981, pp. 218-219); y entre los testigos del poder para testar del padre de Ardemans, en 1703 (BLASCO., op. cit., 1991, vol. II, p. 1228. AHP: prot. 13.480, fol. 848)
- ¹⁹ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 62-77.
- ²⁰ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 92-254.
- ²¹ AHP: prot. 13.849, fol. 166. Ardemans da carta de pago de parte de lo que se le adeudaba de «los reparos hechos en casas de Lucas de Zuñiga», en la calle de Toledo, 23-XII-1697. Los pagos se repiten a lo largo del protocolo (fols. 256, 266). Además realizó arreglos en un inmueble de la calle Amor de Dios (id. prot., fol. 167), 13-I-1698. Prolongándose asimismo las entregas de dinero (fols. 192, 263, 329, 407). También reparó las casas del mayorazgo de Juan de Solórzano, en la Carrera de San Jerónimo (id. prot. fol. 264). 9-IX-1698; posiblemente se trate de los herederos del autor de los *Emblemas Regio-Políticos*, muerto en 1655. (Gracias a Purificación Ripio, por cederme estas referencias). En cuanto a su posición en la Congregación de Nuestra señora de Belén, en 1697 aparece como "asistente de altar" (AHP, prot. 12.283, fols. 1129-1130). Poder al Hermano Mayor de la Congregación, Ventura Prieto. 17-XII-1697). Ardemans llegó a ser Hermano Mayor en 1708. Véase ENRIQUE VERA ÍÑIGUEZ., *Las 100 mejores partidas sacramentales. Parroquia de San Sebastián (con un apéndice sobre la congregación de Arquitectos)*, Madrid, 1970, p. 60. (Debo a Juan Luis Blanco, el conocer este folleto).
- ²² JUAN NICOLAU DE CASTRO., "Obras del siglo XVIII en la Catedral de toledo", *Anales Toledanos*, 1984, pp. 205-206. El Proyecto data de 1696.

- ²³ *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 107.
- ²⁴ ANTONIO BONET CORREA., "Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 23.
- ²⁵ JUAN A. CEÁN BERMÚDEZ., *Diccionario de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. I, p. 51. Fue nombrado el 30-V-1702.
- ²⁶ YVES BOTTINEAU., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986, pp.299-304. B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 536-548. JOSÉ L. SANCHO., "El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V", en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 96-111.
- ²⁷ ANTONIO BONET CORREA., "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249. Steven M. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.
- ²⁸ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 602-610. El proceso de decoración de la sala se dilató entre 1710 y 1721.
- ²⁹ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, p. 638. Ardemans tasa, en 1723, las pinturas efectuadas por Palomino y Ortega para el "Salón Nuevo".
- ³⁰ TERESA ZAPATA., *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Carlos II: las entradas reales*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- ³¹ CONDE DE POLENTINOS., "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina D^a María Luisa de Borbón", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, p. 10. MARQUÉS DEL SALTILLO., "Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid seiscentista (1646-1680)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947. T. ZAPATA., "Claudio Coello: dibujos festivos", *Archivo Español de Arte*, 1993, pp. 257-277.
- ³² T. ZAPATA., "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 1991, pp. 3-27.
- ³³ A.E. PEREZ SÁNCHEZ., "José Caudí. Arquitecto y decorador", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 1651-1671. Id., "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón", *Goya*, n^o 161-162, pp. 266-273.
- ³⁴ V. TOVAR., "El arquitecto madrileño José de Arroyo, autor de «Festejo y loa en honor de Mariana de Neoburg»", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, pp. 285-298.
- ³⁵ LUIS A. BEDMAR Y BALDIVIA., *La Entrada en esta Corte, y Magnífico triunfo de la Reyna nuestra señora, Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg*, Madrid, 1690, pp. 8-22. El conjunto de la Calle de los Espejos ha sido estudiado, centrándose en su simbología, por T. ZAPATA., op., cit., 1991.
- ³⁶ E. VILLENA ; C. SAENZ DE MIERA., "La entrada Real de Felipe V en Madrid en 1701", *Villa de Madrid*, 1987, pp. 63-77. T. ZAPATA., "Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V", *Archivo Español de Arte*, 1991, pp. 361-372.
- ³⁷ T. ZAPATA., "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I", *Villa de Madrid*, 1989, pp. 36-49
- ³⁸ VICTORIA SOTO CABA., *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992.
- ³⁹ B. BLASCO, "Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n^o 9, 1992, pp. 157-179.
- ⁴⁰ JUAN INTERIAN DE AYALA., *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por la Serenísima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya*, Madrid, 1715, pp. 69.
- ⁴¹ A.E. PEREZ SANCHEZ., *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 250.
- ⁴² Conservado en el British Museum. PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit, 1986, p. 331. A. BONET CORREA, "Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de D. Teodoro Ardemans", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 148-151.
- ⁴³ JUAN J. MARTIN GONZALEZ., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 94-96. Otros proyectos de Coello, como los dedicados a un altar de la Inmaculada, mantienen esquemas análogos. Véase Edward J.SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, pp. 269-270.
- ⁴⁴ JUAN FERNANDEZ PACHECO., *Relacion de las Reales Exequias que se celebraron por el señor D. Luis I...*, Madrid, 1725, pp. 87 y 92-93.
- ⁴⁵ ELÍAS TORMO., *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1927; reed. 1985, p. 61. B.BLASCO, art. cit., 1984, pp. 39-41. (Las fotografías de la VOT, he podido realizarlas gracias a la amabilidad de Fernando Ibáñez).
- ⁴⁶ CONDE DE POLENTINOS., "Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912.
- ⁴⁷ J.A., CEAN., op. cit., vol. I, pp. 51-52. E. TORMO, op. cit., pp. 60. B. BLASCO, art. cit., 1984, pp. 41-42. La pintura le fue pagada a Ardemans el 28-IV-1686.
- ⁴⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., *Carreño*, Avilés, 1985, pp. 54-55.
- ⁴⁹ Oleo sobre lienzo, 1'85 X 1'37 mts. (aprox.). Firmada: «Teodoro Ardemanus facit. A. 1686». Pertenece a una colección particular. (Agradezco a los propietarios su ayuda).
- ⁵⁰ *Catálogo de la colección López Cepero*, 1860, pág. 12. Regla MERCHAN CANTISAN., *El Deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979, p. 82; menciona a Ardemans, pero no cita el cuadro. Perteneció después a Teodomiro López Cepero, quien intentó vender su colección en París. El cuadro seguía en Sevilla en 1868. La noticia de la venta la conozco por las notas de D. Diego Angulo, cedidas por Alfonso Pérez Sánchez.
- ⁵¹ DIEGO ÁNGULO IÑIGUEZ., *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, p. 306.
- ⁵² SUZANNE STRATTON., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989, pp. 97-109.
- ⁵³ E.J. SULLIVAN., op. cit., p. 182.
- ⁵⁴ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 62-81.
- ⁵⁵ A. PALOMINO., ob. cit., p. 304. Emilio OROZCO, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, 1937, p. 35-36.
- ⁵⁶ F.J. SANCHEZ CANTON., "La primera colección española de cuadros y estatuas que tuvo catálogo impreso", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CXI, 1942, p. 223.

- ⁵⁷ Oleo sobre lienzo, 0'45 X 0'35 mts. Al dorso lleva una inscripción apócrifa, que extracta el relato de Palomino. Procede del Palacio Arzobispal.
- ⁵⁸ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985, p. 445. J.A. MARTINEZ RIPOLL., "Sebastián Muñoz, pintor de la reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 332-350.
- ⁵⁹ *Catálogo de la Exposición Alonso Cano*, Granada, 1968, pp. 109-110. B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 80-81.
- ⁶⁰ *Monasterios de España*, León, Everest, 1984, vol. III, pág. 277. Procede del convento de Santa Paula, desde donde se trasladó la comunidad de Jerónimas al monasterio. (Debo a la deferencia de la Priora la realización de la fotografía)
- ⁶¹ Oleo sobre lienzo, pegado a tabla, 0'20 X 0'28 mts. F.J. GARCIA MOGOLLON., "La colección pictórica del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)", *Norba*, 1980, pp. 27-50. (Gracias a la Priora del Convento, por facilitarme tan amablemente el acceso al cuadro).
- ⁶² JACOPO DA VORAGINE., *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1992, vol. II, p. 535.
- ⁶³ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, p. 193.
- ⁶⁴ MERCEDES AGULLO., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pág. 205.
- ⁶⁵ F.J. GARCIA MOGOLLON., op. cit., p. 33. Vicenta Ardemans entregó limosna entre 1727 y 1749.
- ⁶⁶ DIEGO ANGULO; PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1983, pp. 196-197.
- ⁶⁷ A.E. PEREZ SANCHEZ., "Antonio Van de Pere", *AEA*, 1966, p. 317. Id., op. cit., 1986, p. 106.
- ⁶⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1985, p. 46 y 97.
- ⁶⁹ ELÍAS TORMO., *Alcalá de Henares*, Alcalá, 1931, p. 63.
- ⁷⁰ A. PALOMINO., op. cit., p. 220.
- ⁷¹ ANGEL ALBA., *Introducción a la iconografía de San Felipe Neri en España*, s.a., pp. 36-37.
- ⁷² NATIVIDAD GALINDO., "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h.1668-1736)", *Boletín del Museo del Prado*, nº 33, 1994, pp. 29-52. ISMAEL GUTIERREZ PASTOR., "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c.1668-1736). Aproximación a su vida y obra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI, 1994, pp. 213-238.
- ⁷³ CLAUDE BEDAT., "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro", *Archivo Español de Arte*, 1968, fol. 207.
- ⁷⁴ M. AGULLO., op. cit., 1978, p. 206-211.
- ⁷⁵ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1817, p. 22. A.E. PEREZ SANCHEZ., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p. 51. *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1991, vol. II, p. 226.
- ⁷⁶ Ambos son óleo sobre lienzo, 1'55 X 2'50 mts. D. ANGULO, op. cit., 1971, p. 306. A.E. PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1992, p. 409.
- ⁷⁷ C. BEDAT., art. cit., fol. 62.
- ⁷⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 209-229. Id, op. cit., 1992, p. 409.
- ⁷⁹ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1828, p. 38 (Debo esta referencia a mi amigo Juan L. Blanco). *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929, pp. 134-135. ANDREINA GRISERI., "Un ritratto de Filippo Juvarra a Madrid", *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti*, 1958-1959, pp. 154-157. JESÚS URREA., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 282. *Catálogo de la Exposición Filippo Juvarra (1678-1736): de Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994, p. 338.
- ⁸⁰ J.A. GAYA NUÑO., "La pintura española fuera de España", Madrid, 1958, p. 107. *Catálogo de la Exposición El Arte Europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1980, pp. 58-59.
- ⁸¹ E. TORMO., op. cit., 1985, p. 195. CONDE DE POLENTINOS., "El convento de San Hermenegildo de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1932, p. 317. Bedat, art. cit., fol. 129.
- ⁸² B. BLASCO., art. cit., 1992.
- ⁸³ M. MORAN., *La imagen del Rey*, Madrid, 1990.
- ⁸⁴ T. ZAPATA., art. cit., p. 23.
- ⁸⁵ AHP: prot. 14.906, s.f.
- ⁸⁶ J. CARRETE; F. CHECA; V. BOZAL, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1988, pp. 376-381. A. GALLEGU, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1990, pp. 182-185.
- ⁸⁷ M. AGULLO., op. cit., 1978, pp. 206-211.