

## REVISANDO TÓPICOS. EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA Y LA PRÁCTICA DEL OFICIO EN LOS “CENTROS MENORES”

Como bien señalara Pérez Sánchez el mito de la pintura española del Siglo de Oro es una invención crecida románticamente que tiende a magnificar una realidad que, si se examina en profundidad, no resulta tan brillante<sup>1</sup>. En el ámbito de lo pictórico el siglo XVII es una centuria de grandes contrastes en la que, junto a maestros como Ribera, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano o Murillo, hubo una multitud de pintores de toda laya entre los que figuran algunos artistas de indudable calidad cuya labor ha quedado ensombrecida por la genialidad de esos grandes maestros, pero también una abultada nómina de pintores modestos que a duras penas sobrevivían con la práctica de su oficio (**fig. 1**).

Además, al tratar sobre la pintura de esa época a menudo se repiten ciertos tópicos, como el señalar que en España “los pintores trabajaban por encargo y normalmente para la iglesia”<sup>2</sup> o que el 90% de su producción fue religiosa<sup>3</sup>, que han opacado realidades diferentes, y que es preciso revisar y matizar para tener una visión más certera, más rica y menos monolítica de un Siglo de Oro de la pintura que resulta más complejo y heterogéneo de lo que la historiografía tradicional pone de relieve.

Tales circunstancias se evidencian cuando se analizan con detenimiento los diferentes focos pictóricos y escuelas locales. En el siglo XVII los centros artísticos más activos y significativos fueron Madrid, sede de la Corte, Sevilla y Valencia. Fuera de esos centros “la producción pictórica asume un carácter menor y provinciano” que, de uno u otro modo, gravitará hacia los tres focos principales<sup>4</sup>. Sin embargo, en todas las ciudades españolas proliferaron en un número casi inimaginable los maestros del arte de la pintura, cuya producción y quehacer artístico lógicamente respondió a la demanda y necesidades de la clientela local.

Un buen ejemplo de todo ello puede ser el caso de Toledo, que durante el siglo XVI había sido un foco de creación muy importante, pero que en el siglo XVII vio eclipsado su prestigio artístico con el asiento de la Corte en Madrid. Y aunque en las primeras décadas de esta centuria la Ciudad Imperial todavía vivió un momento de florecimiento pictórico, rebasado ese período, la ausencia de maestros notables y el fuerte influjo de la escuela madrileña -de donde llegarían artistas y modelos-, unidos a la decadencia y despoblación de la ciudad, produjeron su estancamiento y pérdida de significación como centro creador.

---

<sup>1</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, “Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro,” en *El siglo de Oro de la pintura española* (Madrid: Mondadori, 1991), 14.

<sup>2</sup> *Ibidem*, 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 34.

<sup>4</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750* (Madrid: Cátedra, 1992), 13.

Así, en la segunda mitad del siglo XVII Toledo era una ciudad que vivía una profunda crisis<sup>5</sup> y que en el contexto de la pintura española había quedado relegada a ser uno de tantos “centros menores”. Pero, pese a ello, consta documentalmente que en ese período estaban allí establecidos más de medio centenar de pintores entre los que figuran maestros como Antonio Rubio, Miguel Vicente, Hipólito de Torres, Manuel de Noriega, José de Mora, Diego Rodríguez Romano, Nicolás de Latras, Pedro García Valdés, Simón Vicente, los hermanos Juan y Gregorio García Merchán, José Rodríguez, Blas Muñoz, Pedro de Olivares, José Jiménez Ángel y un largo etcétera que no vamos a detenernos a enumerar, ya que aparecen recogidos en el estudio que dedicamos hace años a la pintura toledana de esa época<sup>6</sup>.

La actividad que desarrollaron estos artífices fue muy variada, pues –al igual que sucediera con los de otros focos pictóricos- atendieron tanto a la ejecución de pinturas en sentido estricto, como a la realización de una gran diversidad de labores pictóricas secundarias, además de actuar a menudo como tasadores de obras de arte, diversificándose de este modo sus posibilidades de trabajo y, por ende, las fuentes de ingresos derivadas de la práctica de su oficio.

Así consta que con relativa frecuencia los pintores aderezaron o restauraron obras deterioradas a cambio de retribuciones generalmente modestas. También efectuaron tareas ornamentales de tono menor como pintar cartelas, jaspear o dar color a una gran variedad de objetos de uso diverso y piezas del ajuar litúrgico, percibiendo por ello cantidades a veces ínfimas. Además, atendieron a diferentes encargos de dorado, encarnado y estofa, si bien de forma más circunstancial, dado que esos trabajos correspondían a una especialidad artística diferente contemplada en las ordenanzas de Toledo y en la ciudad existía un buen número de maestros doradores y estofadores a los que recurrir<sup>7</sup>.

Otra labor que desempeñaron buena parte de los pintores fue la de tasador, ocupándose de valorar las pinturas de colecciones particulares cuando eran inventariadas o, en menor medida, de estimar las obras realizadas por otros artistas y a las que había que poner precio mediante tasación final al ser concluidas. El hecho de ejercer tal cometido suponía, como apunta Martín González, una demostración y reconocimiento de su capacitación como expertos en la materia para establecer una correspondencia en metálico del

---

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión, véase, Fernando Martínez Gil, *Toledo y la crisis de Castilla, 1677-1686* (Toledo: Ayuntamiento, 1987) y Juan Sánchez Sánchez, "Toledo en el siglo XVII, una ciudad en crisis: influjo y persistencia de la crisis en la historia de la ciudad," en *Toledo ¿Ciudad viva? ¿Ciudad muerta?* (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 1988), 325-347.

<sup>6</sup> Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001).

<sup>7</sup> Para más información sobre este particular, véase el apartado dedicado a las “labores pictóricas secundarias” que efectuaron los artífices toledanos en: Paula Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco* (Toledo: Consejería de Educación y Cultura. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002), 175-179.

valor de la obra de arte<sup>8</sup>, al tiempo que constituiría una fuente de ingresos complementaria más o menos regular -según los casos- para los artífices<sup>9</sup>.

Respecto a la actividad propiamente pictórica que desarrollaron los maestros toledanos, hemos de señalar que cultivaron muy diversos géneros y técnicas, pues realizaron pintura mural -al fresco y, más frecuentemente, al temple- y sobre lienzo, tabla o cobre, acometiendo la hechura no sólo de obras religiosas de diversa magnitud y de cuadros devocionales, sino también de gran variedad de pinturas de asunto profano, a fin de satisfacer las exigencias de una variopinta clientela, tanto eclesiástica como laica. Martín González pone de relieve cómo en la época la clientela constituía el soporte fundamental de la vida de los artistas<sup>10</sup>, de manera que el tono y características de su producción dependía en buena medida de la demanda existente por parte de instituciones o particulares en el medio en que desarrollaba su actividad, esto es, de cómo y quiénes fueran los clientes que encargaban o adquirían obras, a cuyas necesidades, gustos e incluso intenciones ideológicas habría de ceñirse su labor creadora.

En Toledo uno de los soportes fundamentales del quehacer de los pintores fue la clientela eclesiástica. Esta circunstancia era común a los artistas del siglo XVII en toda España, pero quizás podría haber resultado más patente para los toledanos, ya que Toledo había perdido en esta época su relieve como centro político y económico pero no su significación religiosa. Era la sede de la Catedral Primada, la más rica e influyente de las diócesis de España, y lugar de asentamiento de un elevado número de órdenes regulares que habían fundado allí sus monasterios y conventos. Por ello, el clero y las instituciones religiosas se convirtieron en importantes motores de la actividad artística y promovieron variadas empresas pictóricas en las que trabajaron los artífices locales.

Patronazgo muy destacado fue el que ejerció la Catedral, cuyo ímpetu promocional de obras artísticas sobresale de entre las restantes instituciones religiosas toledanas, tanto por la regularidad de sus encargos, como por la calidad e importancia de algunos de los trabajos que en ella se efectuaron. Su envergadura hacía necesaria una tarea de conservación del edificio y de sus ornamentos, de manera que tenía dotado un puesto fijo de pintor y a lo largo del período menudean las noticias relativas a cometidos pictóricos destinados a renovar y mejorar capillas, retablos, ornamentos y ajuar litúrgico del templo. Además, el Cabildo catedralicio promovió en este tiempo importantes realizaciones como las decoraciones del Ocho, camarín de la Virgen, vestuario de canónigos y sacristía, la hechura de un monumento nuevo de Semana Santa, o la erección del arco y aparato para la Puerta del Perdón con motivo de la canonización del rey San Fernando. Sin embargo, no fue el mejor

---

<sup>8</sup> Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1984), 196.

<sup>9</sup> La frecuencia con la que los pintores efectuaron tasaciones fue desigual, pues sabemos que Jiménez Ángel realizó al menos 36 tasaciones y José de Mora en torno 30, mientras que otros artífices como Bartolomé de Castañeda, Manuel Castellano o Bartolomé de Medina apenas fueron requeridos en una o dos ocasiones para ocuparse de tal cometido. Sobre esta cuestión, véase Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 197-204.

<sup>10</sup> Martín González, *El artista en la sociedad española*, 109.

de los clientes para los maestros locales, pues las empresas de envergadura se confiarían sistemáticamente a pintores de la Corte -tales como Rizi, Carreño, Donoso, Claudio Coello o Lucas Jordán- con los que los toledanos no podían competir en calidad y fuerza creadora, quedando éstos siempre relegados a efectuar las obras y tareas de menor importancia, aún a pesar de que dos ellos, Antonio Rubio y José Jiménez Ángel, llegarían a ocupar el puesto de “pintor de la Catedral”<sup>11</sup>.

Por ese motivo, va a ser la demanda de obras por parte de parroquias, conventos y capillas de fundación privada, tanto de la ciudad de Toledo como de su ámbito de irradiación artística, la que proporcione un mayor volumen de encargos a los pintores locales. También las cofradías, agrupaciones de laicos con finalidad piadosa, ejercieron funciones de patronazgo artístico y emplearon a maestros de la pintura en diversas tareas.

La gran variedad de trabajos pictóricos que estos artífices efectuaron para esas instituciones puede ilustrarse con numerosos ejemplos<sup>12</sup>. Singulares y muy frecuentes fueron los encargos de lienzos para tramoyas de Semana Santa, que solían estar formadas por pinturas relativas a la Pasión y otras de carácter simbólico y alegórico. Así, sabemos que en 1666 Simón Salcedo trabajó en el monumento de la parroquia de San Román<sup>13</sup>. Simón Vicente y Nicolás de Latras hicieron en 1670 el monumento del convento de San Juan de la Penitencia<sup>14</sup>. A su vez, Latras se obligó a realizar el de la iglesia de San Nicolás para el día de Jueves Santo del año 1683<sup>15</sup>. En 1689 pintaron el monumento de perspectiva de la parroquia de San Ginés los hermanos Juan y Gregorio García, quienes además se ocuparon de la hechura del de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en 1699, y del de la parroquia de San Marcos en 1705<sup>16</sup>. Por su parte, Simón Vicente pintó en 1690 el monumento de Semana Santa de la parroquia de San Martín<sup>17</sup>, y José Rodríguez se encargó de pintar el de la parroquia de Santa Leocadia en 1695<sup>18</sup>.

También se les encomendó la hechura de pinturas para retablos y cuadros de altar. Así cabe citar, a modo de ejemplo, el caso de Simón Vicente que en 1675 pintó cuatro lienzos para el retablo del presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de Los Yébenes<sup>19</sup>. El de Vicente y José García, que en 1684 concertaron con el párroco de San Juan Bautista la factura de ocho cuadros que adornarían retablo mayor de ese templo<sup>20</sup>. El de Gregorio García, quien se ocupó de realizar la pintura de *La Magdalena en gloria* para el altar mayor de la

---

<sup>11</sup> Para más información véase Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 262-280.

<sup>12</sup> Idem ut supra, 281-301.

<sup>13</sup> Rafael Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias* (Toledo: Imprenta Provincial, 1920), 260.

<sup>14</sup> A.H.P.T., prot. 297, fol. 272 r.-v.

<sup>15</sup> Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 154.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 103.

<sup>17</sup> Rafael Ramírez de Arellano. *Las parroquias de Toledo* (Toledo, 1921), 207.

<sup>18</sup> A.D.T., leg. IV/807, fol. 74r.

<sup>19</sup> Ramón Sánchez González. *Historia de los Yébenes* (Los Yébenes: Ayuntamiento, 1994), 252.

<sup>20</sup> Ramírez de Arellano. *Catálogo de Artífices*, 103 y 325.

parroquial del lugar de Chueca<sup>21</sup>. Y el de José Jiménez Ángel, que fue autor de varias obras para la parroquia de San Cipriano, pintando entre 1705 y 1709 el *Buen Pastor* de la puerta del tabernáculo del altar mayor, y los lienzos de *La huida a Egipto*, *El abrazo en la puerta dorada*, *La Soledad* y *Jesús con la cruz a cuestas* para distintos retablos de esa iglesia<sup>22</sup>. Por su parte, José de Mora se encargó en 1705 de hacer dos frontales para el altar de la parroquia de San Román<sup>23</sup>.

Abundaron, asimismo, las comisiones de pintura mural, ocupándose los pintores de la decoración de bóvedas, capillas, camarines y otras dependencias de ermitas, templos y monasterios. Sabemos, por ejemplo, que Diego Rodríguez Romano y Simón Vicente pintaron en 1663 el camarín y la escalera de la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso de la iglesia de la Magdalena<sup>24</sup>. En 1668 Nicolás de Latras y Simón Vicente se encargaron de la decoración pictórica de la capilla de la Virgen de la Esperanza de la parroquial mozárabe de San Lucas<sup>25</sup>. Ese mismo año se encomendó a ambos artífices pintar la capilla del Santo Cristo de la ermita del Pradillo<sup>26</sup>. A su vez, Simón Vicente pintó el coro bajo de San Juan de los Reyes<sup>27</sup>, la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Cipriano y el camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios de Cuerva<sup>28</sup>. José Jiménez Ángel decoró en 1691 las pechinas de la cúpula de la iglesia de la Vida Pobre<sup>29</sup>, en 1693 realizó una pintura mural con la representación de la Virgen y San Juan en el coro del convento de Santo Domingo el Antiguo<sup>30</sup>, y años más tarde, en 1706, pintó al fresco el camarín de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de la villa de Sonseca, donde plasmó varios pasajes de la vida de la Virgen<sup>31</sup>.

Además, se requirió a estos artífices para acometer otras obras pictóricas de diferente magnitud en iglesias, conventos y otras instituciones eclesiásticas. Así, por ejemplo, en 1652 se encomendó a Miguel Vicente realizar tres pinturas con los asuntos de *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista* y la *Asunción* para la bóveda del coro del convento de las Benitas, además de otros dos lienzos de la *Ascensión* y *Crucifixión* para los lunetos del testero de esta estancia<sup>32</sup>. Para ese mismo convento, y a petición de la comunidad, José Rodríguez hizo un retrato del difunto don Andrés Pasano de Haro, benefactor de las monjas<sup>33</sup>. Por su parte, Simón Vicente en 1673 realizó cuatro pinturas para los nichos de la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomé<sup>34</sup> y años después, en 1691, se ocupó de pintar un lienzo de grandes

---

<sup>21</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), VI, 67.

<sup>22</sup> Ramírez de Arellano. *Catálogo de Artífices*, 150.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, 204.

<sup>24</sup> Ramírez de Arellano, *Las parroquias*, 186.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 174.

<sup>26</sup> A.H.P.T., prot. 3.718, fols. 762-765.

<sup>27</sup> A.H.P.T., prot. 3.561, fols. 496-497.

<sup>28</sup> Juan Nicolau Castro, "Miscelánea sobre pintura toledana", BSAA 55 (1989): 431-438, 434.

<sup>29</sup> Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 149.

<sup>30</sup> Balbina Martínez Caviro. *Los conventos de Toledo* (Madrid: El Viso, 1990), 49.

<sup>31</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, VI, 8.

<sup>32</sup> Balbina Martínez Caviro, *Los conventos*, 329.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 330.

<sup>34</sup> Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 324.

dimensiones de *La última cena* para el refectorio del convento de San Pedro Mártir<sup>35</sup>. Mientras que José Jiménez Ángel se ocupó de la hechura de cuatro lienzos para el claustro bajo del Colegio de Doncellas Nobles<sup>36</sup>.

En cuanto al patronazgo civil, fue menos importante que el eclesiástico y estuvo encabezado por el Ayuntamiento, que fundamentalmente atendió a la realización de obras efímeras con motivo de la celebración de acontecimientos públicos, prestando especial atención a la organización de los eventos relacionados con la monarquía. Así, dejando aparte de las pinturas encargadas a José Jiménez Ángel para la bóveda de la sala capitular (**fig. 2**) cuando se acometió la remodelación la casa consistorial a finales de la centuria<sup>37</sup>, el concejo sobre todo impulsó la fábrica de catafalcos funerarios para las exequias reales, y la erección de arcos y otras tramoyas provisionales para el recibimiento de los soberanos en Toledo<sup>38</sup>.

Esas celebraciones dieron trabajo periódicamente a los artífices locales, pues era necesaria la intervención de pintores, además de arquitectos, ensambladores, escultores, doradores y personas de otras especialidades artísticas, para erigir los aparatos efímeros y engalanar la ciudad. Y si bien en algún caso la ejecución de este tipo de obras recayó en maestros madrileños, normalmente fueron los maestros toledanos quienes se ocuparon de su hechura. Así sabemos que la realización del catafalco para las honras fúnebres del rey Felipe IV se encomendó en 10 de noviembre de 1665 a los pintores Nicolás de Latras y Diego Rodríguez Romano y al arquitecto Juan Muñoz de Villegas<sup>39</sup>. Asimismo, en la relación de los gastos originados por la fiesta de canonización del rey don Fernando aparece una partida de 170 reales que se abonaron a un innominado pintor "por pintar escudos y lienzos"<sup>40</sup>, y entre las cantidades pagadas con motivo del recibimiento de la reina doña Mariana de Austria en 1677 se señalan varias cantidades destinadas al artífice que pintó las banderas y escudos de armas<sup>41</sup>. Además, consta que Jiménez Ángel diseñó en 1698 dos arcos de triunfo que se erigieron con motivo de la entrada en la ciudad de los monarcas, ocupándose además de su hechura junto con los hermanos García Merchán, José Rodríguez y Pedro de Olivares<sup>42</sup>.

Existió también en Toledo una nutrida clientela privada formada por gentes de variada condición social, que encargaron o adquirieron obras de diversa envergadura, género y técnica. Así, los comitentes particulares promovieron en ocasiones la hechura de pinturas destinadas a ornar recintos

---

<sup>35</sup> Paula Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo* (Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1997), 95-96.

<sup>36</sup> Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 128-130.

<sup>37</sup> Paula Revenga Domínguez, "El ciclo de Virtudes de la sala capitular del Ayuntamiento: significado y fuentes emblemáticas," *Archivo Secreto*, 2 (2004): 148-159.

<sup>38</sup> Para más información, véase, Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 314-352.

<sup>39</sup> Paula Revenga Domínguez, "Pyra Philipica", *El Túmulo erigido en la Ciudad Imperial para las exequias de Felipe IV*, Cuadernos de Arte e Iconografía, 19 (2001): 165-182.

<sup>40</sup> .M.T.,Caja s.n. "Festejos, canonizaciones y beatificaciones", leg. "Quaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del culto del señor Rey don Fernando el Santo", s.f.

<sup>41</sup> A.M.T., Caja s.n. "Reyes. Venida a Toledo", leg. "Autos que la ciudad executó en razón de la venida a Toledo de la Reyna Madre", s.f.

<sup>42</sup> Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 137-138.

religiosos, bien porque fueran de su propiedad o estuvieran bajo su tutela, bien por motivos devocionales. Pero más habitual sería el que los particulares demandasen pinturas para colocarlas en las estancias de sus viviendas a fin de satisfacer devociones domésticas o necesidades decorativas y de prestigio, constituyendo esta clientela anónima un importante soporte de la actividad de muchos artífices locales.

Es precisamente en este tipo de demanda de obras pictóricas que atendía a necesidades privadas en la que -por su relevancia en el quehacer cotidiano de los pintores- vamos a detenernos, pues hemos podido constatar que fue mucho más significativa de lo que a priori podría suponerse, sobre todo en una ciudad como el Toledo de la época, cuyas características le han valido de apelativo de “ciudad-convento”<sup>43</sup>.

Sin embargo, consideramos que, antes de avanzar, no está de más hacer unas consideraciones previas. Por un lado, es un hecho que muchas de las obras que estaban en manos de particulares se han perdido con el tiempo al pasar de generación en generación, por lo cual no queda testimonio físico de su existencia. Por otro, debido a las peculiaridades que caracterizaban este tipo de demanda privada de cuadros, apenas hay testimonios documentales directos sobre ella y, en consecuencia, en la mayoría de los casos hemos de recurrir a noticias indirectas que arrojen luz sobre el particular. Esto es, para abastecerse de pinturas los particulares acudirían a los obradores o a las tiendas de los pintores, bien para comprar directamente los cuadros que allí se exponían al público, bien para concertar la hechura de alguna obra concreta. En el primero de los casos estamos ante una compraventa (*do ut des*), que no requería más acción que la de adquirir la pintura elegida, mientras que en el segundo caso, al tratarse de encargos (*do ut facias*) de obras de poca envergadura, no fue práctica habitual que su hechura se concertase mediante escritura protocolizada, sino que imperó la modalidad de encargo mediante acuerdo verbal entre pintor y cliente<sup>44</sup>. Es por ello que, a falta de ajustes instrumentalizados, en ocasiones serán los testamentos de los propios pintores los que aporten algunos datos sobre su clientela, pues a veces aluden en las cláusulas testamentarias a las deudas que ciertas gentes tenían contraídas con ellos por compra de cuadros, pero, sobre todo, van a ser las cartas dotalas y los inventarios de bienes los que proporcionen una mayor y más rica información sobre las obras que estaban en manos de particulares, permitiendo extraer algunas conclusiones.

Sea como fuere, lo cierto es que la posesión de pinturas, con la consiguiente demanda, fue algo habitual entre los toledanos, coincidiendo en ello con la generalización de esta tendencia en la España de la época. Además, sabemos que existió un pujante comercio de pinturas en la ciudad que se concentraba principalmente en la zona del Alcaná, donde estaban establecidos

---

<sup>43</sup> Vid. Fernando Marías Franco, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), 123-127.

<sup>44</sup> Paula Revenga Domínguez, “La contratación de obras pictóricas en Toledo, 1650-1725,” Cuadernos de Arte e Iconografía 16 (1999): 361-370.

buena parte de los pintores de tienda locales, así como en algunas otras calles próximas a la Catedral, zona mercantil por excelencia de Toledo<sup>45</sup>.

Tanto fue así, que para algunos artífices la hechura de pintura de caballete destinada a satisfacer ese tipo de demanda privada constituyó la tarea fundamental de su quehacer artístico. Tal sucedería con Blas Muñoz<sup>46</sup> de cuya mano se conocen una serie de lienzos de pequeñas o medianas dimensiones como son el *Retrato de un médico del Hospital Tavera* de la colección Páramo de Oropesa, cuatro *Floreros* conservados en colecciones particulares (**fig. 3**), un *Bodegón con libros, jarra de metal y escudo heráldico* de propiedad particular (**fig.4**), una *Adoración de los Magos* también de propiedad particular, el *San Francisco* del Museo del Greco, el *San Francisco en oración* del Museo del Prado, y un *San José con el Niño* dentro de una guirnalda de flores que se conserva en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo.

También Hipólito de Torres centró su labor en ese tipo de producción<sup>47</sup>. Así, aparte de algunas escasas pinturas que han llegado hasta nuestros días como la *Aparición de Santa Leocadia a San Idefonso* de la Catedral, la *Inmaculada Concepción* del toledano convento de las Benitas o el *San Andrés* de colección particular, se sabe que, entre otras obras, realizó un *San Antonio* para un tal don Antonio de la Fuente, un retrato que poseyó el canónigo don Juan Antonio Urraca, así como gran cantidad de "países"<sup>48</sup>, seis floreros, tres bodegones de frutas y varias "cabezas" que tras su defunción permanecieron en poder de su viuda. Pero, sobre todo, son los abundantes lienzos imprimados y los numerosos borroneos y bosquejos que a su muerte quedaron en su obrador<sup>49</sup> los que nos dan una clara idea de su actividad cotidiana, pues entre éstos se mencionaban los bosquejos de un Cristo crucificado, un Descendimiento, una Nuestra Señora de Gracia, un San Diego de Alcalá, un Santo Tomás de Villanueva, un San Idefonso, dos retratos sin especificar de quién, un retrato de la reina, una Virgen de medio cuerpo sobre tabla y "dos borroneos sobre cobre" cuyo asunto no se concreta, incluyéndose además en la relación de sus bienes una pintura de *San Juan* y otra del *Baño de Diana*.

Asimismo, se dedicarían primordialmente a la hechura de pintura de caballete pintores como Juan de Contreras de quien conocemos un ajuste instrumentalizado para pintar una imagen de la *Virgen del Sagrario en el trono*<sup>50</sup>; Bartolomé de Medina al que se menciona como autor de una tabla de la *Última cena* en el inventario de bienes de doña María Gálvez de Sarabia<sup>51</sup>;

---

<sup>45</sup> Véase el análisis sobre la ubicación de los pintores en la ciudad a partir de los contratos de arrendamiento de tiendas, casas-tienda y otros inmuebles, que se recoge en: Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 106-117.

<sup>46</sup> Para el catálogo de obras de este pintor, véase, Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 205-209.

<sup>47</sup> Idem ut supra, 272-279.

<sup>48</sup> Por declaración del propio artífice al dictar sus últimas voluntades, sabemos que había pintado "unos países", cuyo número no especificaba, para don Francisco Alzamora. Además, entre los bienes que dejó a su esposa al morir se llegan a contabilizar hasta 25 países de pequeño formato.

<sup>49</sup> A.H.P.T., prot. 3.707, s.f.

<sup>50</sup> A.H.P.T., prot. 3.703, fol. 16.

<sup>51</sup> A.H.P.T., prot. 400, fols. 122-124.

Manuel de Noriega en cuyo testamento aludía a una serie de lienzos que había vendido y debían cobrarse y a otros que se le encargaron y dejaba bosquejados<sup>52</sup>, o Bartolomé de Escobedo quien al dictar sus últimas voluntades dejaba dispuesto que se entregasen algunos cuadros de su mano a gentes de su entorno<sup>53</sup>.

Por otra parte, es de suponer el quehacer de pintores de tienda establecidos en el Alcaná y sus inmediaciones, como Pedro de Mayorga, Andrés de Navarrete, Francisco Blasco Millán, Andrés Muñoz de Aguilar, José de Mora, Sebastián Doblado o Alfonso García de Segura<sup>54</sup>, se ceñiría casi exclusivamente a la ejecución de cuadros realizados más o menos en serie y sin grandes pretensiones de estilo, pues las escasas noticias que tenemos acerca de su actividad dejan entrever que estos artífices serían en realidad modestos artesanos de la imagen cuya producción, de dudoso valor artístico, iría destinada al sector más popular de la población.

Hubo, además, maestros como Simón Vicente o José Jiménez Ángel que realizaron abundantes pinturas de caballete, aunque compaginando esta actividad con su dedicación a otras empresas pictóricas, pues a pesar de ser dos de los pintores más significativos de la ciudad y de que contaron con el favor de las instituciones locales, no se limitarían a hacer obras por encargo, sino que también acometerían la producción de cuadros para ofrecerlos en su obrador a su clientela particular, algo también ocurriría con otros pintores menos prolíficos como Miguel Vicente, Diego Rodríguez Romano, Nicolás de Latras, Gregorio García Merchán o Pedro García Valdés.

Así, consta que Simón Vicente produjo abundantes lienzos<sup>55</sup>, tanto autógrafos como de taller y, aparte de los hoy desaparecidos de los que tenemos noticia a través de las fuentes documentales o bibliográficas, entre las obras de su mano conservadas cabe mencionar el *San Lorenzo* del Museo de Santa Cruz, la *Santa Leocadia en gloria* de la parroquia de Santa Leocadia, las pinturas de *Santo Tomás de Aquino* y *Santa Gertrudis* de la Catedral, la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso* del toledano convento de San José, el *San Pedro* y el *San Pablo* de la iglesia de Santo Tomé o el *Santo Tomás de Aquino* del convento de Jesús y María, siendo destacable su especialización en el pasaje de la Huida a Egipto<sup>56</sup> y en la hechura de imágenes de la Virgen del Sagrario<sup>57</sup> (**fig. 5**), de los que nos han llegado varios ejemplares. Más como

<sup>52</sup>. A.H.P.T., prot. 3.380, fol. 204.

<sup>53</sup>. A.H.P.T., prot. 3.355, fols. 741-742.

<sup>54</sup> Sobre estos pintores véase el apartado "otros artífices de la pintura" en Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 361 y ss.

<sup>55</sup>. Véase el catálogo de obras del pintor en Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 79-104.

<sup>56</sup>. Pinturas autógrafas de Simón Vicente representando este asunto se conocen al menos cinco, a saber, el lienzo que se conserva en el Colegio de Doncellas Nobles, el de la parroquia toledana de Santa Leocadia, el de la iglesia de Santo Tomás Canturiense de Alcabón, el de la iglesia de la parroquia de Camarena y otro de colección particular.

<sup>57</sup>. Además de los lienzos de la Virgen del Sagrario de su mano documentados y hoy desaparecidos, entre los que se conservan firmados cabe mencionar el de la ermita de Nuestra Señora del Mirón de Soria y dos de colecciones particulares. Asimismo, están atribuidos a Simón Vicente los lienzos con este asunto de la ermita de la Virgen de la Aurora de Alcabón, de la iglesia parroquia de Cuerva, y de los conventos toledanos de San Clemente, San Antonio de

sucediera con Hipólito de Torres, en el caso de Vicente la mejor prueba de que su producción de obras de caballete hubo de ser prolífica son los numerosos bastidores, lienzos y tablas con imprimación, bosquejos, borroneos y pinturas diversas que nuestro artífice dejó al morir<sup>58</sup>, inventariándose entre los bienes que había en su obrador cinco lienzos imprimados de media vara, otros dos de una vara, dos más de aproximadamente tres varas de alto, tres tablas con imprimación de tres cuartas de alto, otra "pintura imprimada" de dos varas, un lienzo con una preparación imitando damasco, al menos ocho bastidores de diferentes tamaños, varios borroneos de "pinturas pequeñas", así como los bosquejos de una sobrepuerta, de dos pinturas de alamedas, de una Huida a Egipto, de tres imágenes de Nuestra Señora, de una Virgen de la Concepción, de un san José, de un auto de fe y de un san Fernando, enumerándose además más de medio centenar de pinturas suyas de muy diversos géneros.

También Jiménez Ángel realizaría una considerable cantidad de pinturas sueltas<sup>59</sup>, pudiéndose mencionar entre las documentadas y hoy desaparecidas un lienzo de *San Pedro* y otro de *San Antonio* a los que aludía su esposa al hacer testamento, una pintura de la *Virgen del Sagrario* que el pintor dejó al morir a su amigo Diego Tomé, dos cuadros pequeños de *Cristo con la cruz a cuestas* y de la *Soledad*, un *San Antonio Abad* o una lámina de la *Virgen del Sagrario* que se envió a Puebla de los Ángeles por petición de un indiano, mientras que entre las conservadas figuran el *Apostolado* del Museo de Santa Cruz, el *Retrato del Cardenal Valero y Losa* de la Sala Capitular de la Catedral (**fig. 6**) y otro dos retratos de este prelado conservados en el toledano convento de San José y en la parroquial del pueblo conquense de Villanueva de la Jara, respectivamente.

Menos extensa sería la producción de cuadros de Miguel Vicente<sup>60</sup>, de quien solamente conocemos dos lienzos autógrafos conservados en la parroquial mozárabe de San Lucas, una Santa Rosa de Lima en el Monasterio de San Clemente (**fig. 7**), así como un *San Antonio de Padua* y un *Bodegón con castañas* (**fig. 8**) de colecciones particulares, habiéndose perdido las pinturas de su mano que Ponz vio en el desaparecido convento de Santa Catalina de Toledo y una tabla de *San Francisco* de cuya existencia tenemos constancia a través de un inventario fechado en 1678 en el que se incluía esta pintura entre las pertenencias de doña María Gálvez Saravia. En ese mismo inventario se mencionaba un cuadro del *Cristo de la Luz* original de Diego Rodríguez Romano, pintor del que contamos con escasas referencias sobre su producción de obras de caballete<sup>61</sup>, pues sólo está documentada la hechura de un lienzo de la *Circuncisión* para la iglesia de la Magdalena, aunque a través de la relación de los bienes que el artífice dejó cuando falleció se puede adivinar una actividad más fecunda en este terreno, ya que se mencionaban una serie

---

Padua y Santo Domingo el Antiguo. Véase, Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 491-492.

<sup>58</sup> El inventario y tasación de los bienes que quedaron en el obrador de Simón Vicente, se recoge transcrito íntegramente en Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 117-121.

<sup>59</sup> Véase el catálogo de obras de este pintor en Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 115-138.

<sup>60</sup> *Idem ut supra*, 291-297.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 254-259.

de pinturas como una imagen de la Soledad, seis países pequeños, un país de una vara y otro de vara y media, una Magdalena de una vara, un cuadro de la Huida a Egipto, un San Francisco pequeño, un San Jerónimo pequeño, dos floreros pequeños, "una imagen con marco dorado" y una tabla con rótulo de la Concepción<sup>62</sup>. De Pedro García Valdés existen dos cuadros en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzos de Toledo y sabemos que a su muerte, tras una larga enfermedad que le impidió trabajar, dejaba entre sus escasos bienes los bosquejos de una Nuestra Señora de la Concepción, de una Santa Bárbara, de una Virgen del Sagrario y de una Santa Teresa de Jesús<sup>63</sup>. En cuanto a Nicolás de Latras<sup>64</sup>, pese a que no se conoce ningún lienzo autógrafo suyo, tenemos noticia documental de que pintó unos países para el mercader Francisco del Álamo<sup>65</sup>, y de que era autor de una pintura de la *Santa Cruz* que poseía el regidor don Juan Antonio Ortiz de Zárate<sup>66</sup>.

Como se puede inferir de lo hasta ahora expuesto, la producción de lienzos devocionales por parte de los pintores toledanos hubo de ser, lógicamente, extensa y nada tiene de sorprendente que se repitan las alusiones a cuadros de santos, santas, Cristos, imágenes de la Virgen, asuntos marianos, evangélicos y otros temas religiosos diversos. Pero, además, a través de las obras arriba mencionadas, queda reflejada la frecuente dedicación de los maestros locales a los géneros profanos, cultivando sobre todo el retrato, la pintura de paisajes, bodegones y floreros, y en menor medida otros géneros como la pintura de batallas y montería.

Así, aunque sólo en los casos de Blas Muñoz y Jiménez Ángel se conservan sus lienzos de *Retrato de un médico del Hospital Tavera* y varios retratos del Cardenal Valero y Losa, respectivamente, tenemos noticias precisas de que también pintaron retratos Hipólito de Torres y José Rodríguez, y la sospecha de que fue un género que cultivaron otros muchos de los pintores de la época, entre ellos, Simón Vicente en cuyo inventario de bienes se consignaba "una pintura de nuestro rey don Carlos segundo", otra de "la reina, nuestra señora", un lienzo de "una dueña, sin marco", "una pintura grande de una dama, sin marco" y "dos cabezas de dos niños".

En cuanto al paisaje, no queda ninguna pintura conocida de tal género firmada por los artífices toledanos, pero sabemos que hubo artistas que lo cultivaron, figurando entre ellos Hipólito de Torres quien en su testamento declaraba haber pintado "unos países" para un particular y dejaba un total de veinticinco más en manos de su viuda, Bartolomé de Escobedo que al dictar sus últimas voluntades señalaba que se entregase un país suyo a Agustín de Paredes, Diego Rodríguez en cuyo obrador quedaron a su muerte al menos ocho países, Nicolás de Latras de quien ya hemos apuntado que pintó unos países para un mercader toledano, o Simón Vicente quien al fallecer dejaba en

---

<sup>62</sup>. Vid. A.H.P.T., prot. 3.705, s.f.

<sup>63</sup> Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 81-86.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 161-168.

<sup>65</sup>. Según declaración del propio artífice en su testamento. A.H.P.T., prot. 324, esc.: Diego Fernández Ramila, fol. 379.

<sup>66</sup>. Así queda recogido en el inventario y tasación de los bienes de Ortiz de Zárate realizado el 2 de abril de 1686 con motivo del segundo matrimonio del propietario. A.H.P.T., prot. 194, fol. 411r.

su taller "quattro pinturas de países de arvoledas de dos varas de largo", "dos pinturas de arvoledas pequeñas sin marco", "dos pinturas de alameda en bosquejo" y "un lienzo grande de alameda". Lo que ignoramos es si en todos los casos citados los paisajes eran estrictamente tratados como tales, siendo por tanto cuadros de asunto profano, o si algunos de ellos eran en realidad obras de temática religiosa en las que se concedía especial importancia al escenario paisajístico como años antes hicieran Orrente o, en menor medida, Maíno. Pero lo cierto es que, pese a lo poco explícito de la mayoría de las alusiones recogidas en los documentos, en Toledo se cultivaría el paisaje como género independiente y así queda confirmado cuando las referencias de tales obras son algo más detalladas, como sucede con los cuadros de arvoledas o los de alamedas de Simón Vicente.

Por otro lado, la pintura de flores y ramilletes se encuentra representada por los cuatro floreros de Blas Muñoz, únicos ejemplares conocidos que han llegado hasta nuestros días, más también hubieron de cultivarla Rodríguez Romano y Simón Vicente en cuyos respectivos obradores se inventariaron "dos floreros" y "un florero de tres quartas de alto sin marco". Mientras que de la pintura de bodegones sabemos que fue cultivada, al menos, por Blas Muñoz y Miguel Vicente de cuya mano se conservan dos obras en colecciones particulares, así como por Simón Vicente, pues se mencionan entre sus bienes dos lienzos con unos pájaros y "un frutero de tres quartas de alto", y en sus pinturas encontramos a veces fragmentos de naturalezas muertas que denotan indudables dotes como bodegonista.

En cuanto a la pintura de historia, es prácticamente desconocida, pues en sentido estricto ni siquiera puede considerarse ejemplo de ella "la pintura en bosquejo del auto de fe" que hiciera Simón Vicente. Pero, en contraposición, nos consta que Vicente pintó batallas, alcanzando cierto éxito con este tipo de composiciones<sup>67</sup>, y no es improbable que otros maestros locales pudieran haber tratado esta modalidad pictórica dado que existiría cierta demanda de ese tipo de cuadros entre los toledanos. Asimismo, nuestros artífices cultivarían, aunque fuese esporádicamente, otros géneros especiales, como las pinturas de montería de las que se mencionaban al menos cinco en el obrador de Simón Vicente, las vistas y perspectivas entre las cuales se puede encuadrar el lienzo de *La legua y sus cotos* que Jiménez Ángel pintó para el Ayuntamiento de la ciudad<sup>68</sup>, e incluso es posible que realizasen "pinturas de género" si como tales consideramos el cuadro de "una comediantta" y el de "un úngaro" que se inventariaron en el taller de Simón Vicente.

Vemos, pues, que la producción de pintura profana por parte de los maestros toledanos fue considerable y que, además, cultivaron una gran variedad de géneros. Este tipo de pintura era demanda por particulares y muchas veces se hacía sin cliente previo, por lo que necesitaba ser expuesta al

---

<sup>67</sup>. Vicente realizó unos cuadros de batallas para el jurado toledano Antonio Martínez y estas pinturas servirían de modelo, por expreso deseo del cliente, cuando el sedero Gabriel de Puebla encargó a Vicente la hechura de seis lienzos de batallas. Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 75-77.

<sup>68</sup>. En esta pintura, que todavía hoy se conserva en el Ayuntamiento, aparece representado el dominio jurisdiccional de Toledo. Vid. A.M.T., Libro de Actas Capitulares, año 1699, s.f.

público para su venta -y de ahí la importancia de los contratos de arrendamiento de tiendas o de casas-tienda por parte de pintores locales, a que los hacíamos alusión más arriba-. Así, pese al consabido tópico de que el pintor español del Barroco trabajaba por encargo y que su producción fue fundamentalmente religiosa, lo cierto es que en los obradores toledanos se vendían abundantes lienzos de géneros profanos, muchos de ellos pintados sin previo encargo. Y aunque de esas obras nos hayan llegado escasos ejemplares conservados, los cláusulas testamentarias dictadas por algunos maestros de la pintura, la relación de los bienes inventariados en sus talleres y las noticias contenidas en otros documentos diversos, dejan constancia de tal dedicación.

Sin embargo, como antes adelantábamos, las cartas dotalas y los inventarios post mortem constituyen la prueba más evidente de la existencia en la Ciudad Imperial de una nutrida clientela privada que se abastecería de obras pictóricas en los obradores locales, pues es continua la presencia cuadros, sobrepuestas, cobres y estampas entre los bienes muebles de los particulares, formando parte de su ajuar doméstico, cuando no de auténticas colecciones. En un amplio muestreo que realizamos hace algunos años, recogimos y analizamos los datos de 281 inventarios que, en conjunto, sumaban un elenco total de 13.357 obras pictóricas, lo que nos permitió delimitar ciertas características relacionadas con la demanda privada de pintura y extraer algunas conclusiones, que vamos a resumir aquí en sus aspectos fundamentales<sup>69</sup>.

En esas relaciones de bienes aparecen reflejados desiguales conjuntos de pinturas que van desde las crecidas pertenencias de ciertos miembros de las oligarquías urbanas y de las altas jerarquías eclesiásticas, hasta las más modestas de artesanos, comerciantes y personas de ignorada condición, situándose el número medio de obras pictóricas por inventario en torno a las cincuenta (exactamente 48), aunque con diferencias muy marcadas en función de la posición social y poder adquisitivo de los propietarios, pues mientras que algunos toledanos llegaron a reunir nutridas colecciones que superaban con holgura el centenar de pinturas, otros apenas contaban con una decena de cuadros entre sus bienes. Así, entre los miembros de las oligarquías urbanas, los personajes que contaron con mayor número de pinturas en su haber fueron, don Baltasar Barroso y Rivera, marqués de Malpica, que poseía 262 obras, y los regidores don Félix Martínez Ribadeneira y don Fernando de Robles Gorbacán, propietarios de 232 y 179 pinturas, respectivamente. En cuanto a los miembros del clero, la colección de pinturas más nutrida era la del racionero de la Catedral don José Marín de Segovia con 193 obras, situándose a continuación el también racionero catedralicio don Bartolomé Nieto que reunió 176 obras pictóricas, el canónigo de la Catedral don Antonio Fernández Portocarrero que tenía 100. Finalmente del grupo que engloba a otras toledanos de diversa condición, destaca la figura del mercader Vicente Ferrando que era propietario de 120 obras pictóricas, siguiéndole un personaje de profesión ignorada llamado Marcos Herrera que poseía 115 obras y el

---

<sup>69</sup> Véase el apartado “la posesión de pinturas” y las tablas en él contenidas, en Revenga Domínguez. *Pintura y sociedad*, 354-367.

mercader José de Illescas que tenía 108, situándose en el extremo opuesto gentes más humildes como Juan de Arce que apenas tenía diez o el tendero Daniel de Caligares que poseía tan sólo cuatro pinturas, entre las que, sin embargo, figuraba una obra original del Greco<sup>70</sup>.

Por otra parte, entre las obras inventariadas abundaban aquéllas de carácter devocional, encabezando las preferencias de los toledanos las representaciones de santos, imágenes de la Virgen bajo variadas advocaciones, y figuras de Cristo; siendo también muy nutrida la presencia de obras de asunto profano, sobre todo y en este orden, las pinturas de países, floreros y bodegones, los cuadros de batallas y marinas, y en menor medida retratos. Ahora bien, en contra de lo que a priori se podría esperar, el porcentaje de las pinturas de asunto religioso era ligeramente inferior al de las de asunto profano, de manera que de las 13.357 obras pictóricas inventariadas, el asunto de 6.424 es profano, de 5.866 es religioso, y en el caso de 1.067 no se especifica, lo que significa que aproximadamente un 48,09% del total son obras de asunto profano, un 43,92% lo son de asunto religioso y el tanto por ciento restante, un 7,99%, corresponde a aquéllas obras cuyo asunto no se menciona en los inventarios. Pero también en esta ocasión los porcentajes varían notablemente según la condición social de los propietarios. Así, en el caso de las oligarquías urbanas la proporción de pinturas profanas aumenta sensiblemente en relación con las religiosas y, curiosamente, lo mismo sucede al analizar las relaciones de pinturas pertenecientes a miembros del clero. Sin embargo, será en el conjunto de inventarios del resto de los grupos sociales donde esta proporción se invierta, superando las obras religiosas a las profanas.

Parece, por tanto, que cuanto más elevada era la condición social de los propietarios y mayor el número de pinturas que habían reunido, menor era el porcentaje de obras religiosas que formaban parte de los conjuntos pictóricos que poseían. Asimismo, sucede que en aquellos casos en que las pinturas enumeradas en las relaciones de bienes resultan bastante escasas, la mayoría de ellas son de asunto religioso. En consecuencia cabe suponer que cuando un individuo tenía sólo unos pocos cuadros en su domicilio, normalmente la presencia de éstos entre su ajuar doméstico respondía sobre todo a motivos devocionales, predominando las obras religiosas; mientras que aquellos personajes que lograron reunir colecciones de una cierta entidad, tendrían otras motivaciones además de las piadosas al hacerse con pinturas, por lo que el asunto y género de las obras que poseyeran estaría en relación con sus gustos y aficiones particulares.

En definitiva, las obras contenidas en los inventarios toledanos dan claro testimonio de que gentes de muy diversa condición formaron parte de la anónima clientela de los pintores locales, pues aunque algunas de las obras que poseían los particulares procedieran de antiguas herencias, transmisiones familiares o dotes matrimoniales, lógicamente otras las habrían adquirido directamente los propietarios<sup>71</sup>, por lo que resulta evidente que los maestros

---

<sup>70</sup> Paula Revenga Domínguez, *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII* (Toledo: Caja de Toledo, 1988), 40.

<sup>71</sup> Sirva como ejemplo de ello el caso del regidor don Juan Calderón de la Barca, de cuyas pinturas se hicieron dos tasaciones con pocos años de diferencia. La primera se efectuó el 5

activos en Toledo encontraron entre sus coetáneos un amplio mercado que les permitió desarrollar su profesión, cultivar variados géneros y dar salida a su producción pictórica.

Este hecho está en consonancia con la ya mencionada presencia en los obradores toledanos de abundantes pinturas, bosquejos y borrões de géneros profanos, poniéndose así de manifiesto que si tradicionalmente se ha considerado que la producción pictórica de los maestros del siglo XVII fue fundamentalmente religiosa, es porque la mayoría de las obras que estaban en manos de particulares han desaparecido con el paso del tiempo, y probablemente de haberse conservado éstas tendríamos una visión muy distinta no sólo de la pintura toledana de la época, sino también de la del Siglo de Oro español.

---

de mayo de 1681 por Nicolás de Latras y la segunda el 15 de diciembre de 1689 por José de Mora. En el transcurso de los ocho años que separan ambos inventarios -uno realizado antes de casarse y el otro tras su defunción-, la colección del regidor se vio acrecentada con quince nuevas obras pictóricas. Revenga Domínguez, *Aproximación a la pintura toledana*, 37.

## APÉNDICE. IMÁGENES



Fig. 1- José Antolínez, *El pintor pobre*. Hacia 1670, Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 2- José Jiménez Ángel, *Virtud*. 1698, Toledo, Ayuntamiento.



Fig. 3- Blas Muñoz, *Jarrón con flores*. Colección particular.

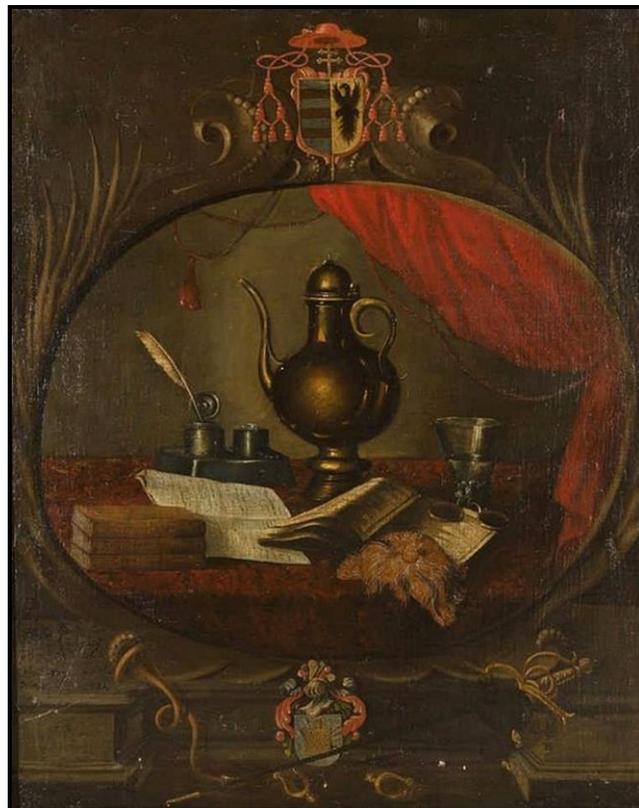


Fig. 4- Blas Muñoz, *Bodegón con libros, jarra de metal y escudo heráldico*. Colección particular.



Fig. 5- Simón Vicente, *Virgen del Sagrario en el trono*. Hacia 1680, Colección particular.



Fig. 6- José Jiménez Ángel, *Retrato del Cardenal Valero y Losa*. 1720, Toledo, Catedral.



Fig. 7- Miguel Vicente, *Santa Rosa de Lima*. 1655, Toledo, Monasterio de San Clemente.



Fig. 8- Miguel Vicente, *Bodegón con castañas*, Colección particular.