

# LA BELLEZA DE LO REAL

Floreros y Bodegones españoles  
en el Museo del Prado  
1600-1800



# LA BELLEZA DE LO REAL

Floreiros y Bodegones españoles en el

Museo del Prado 1600-1800

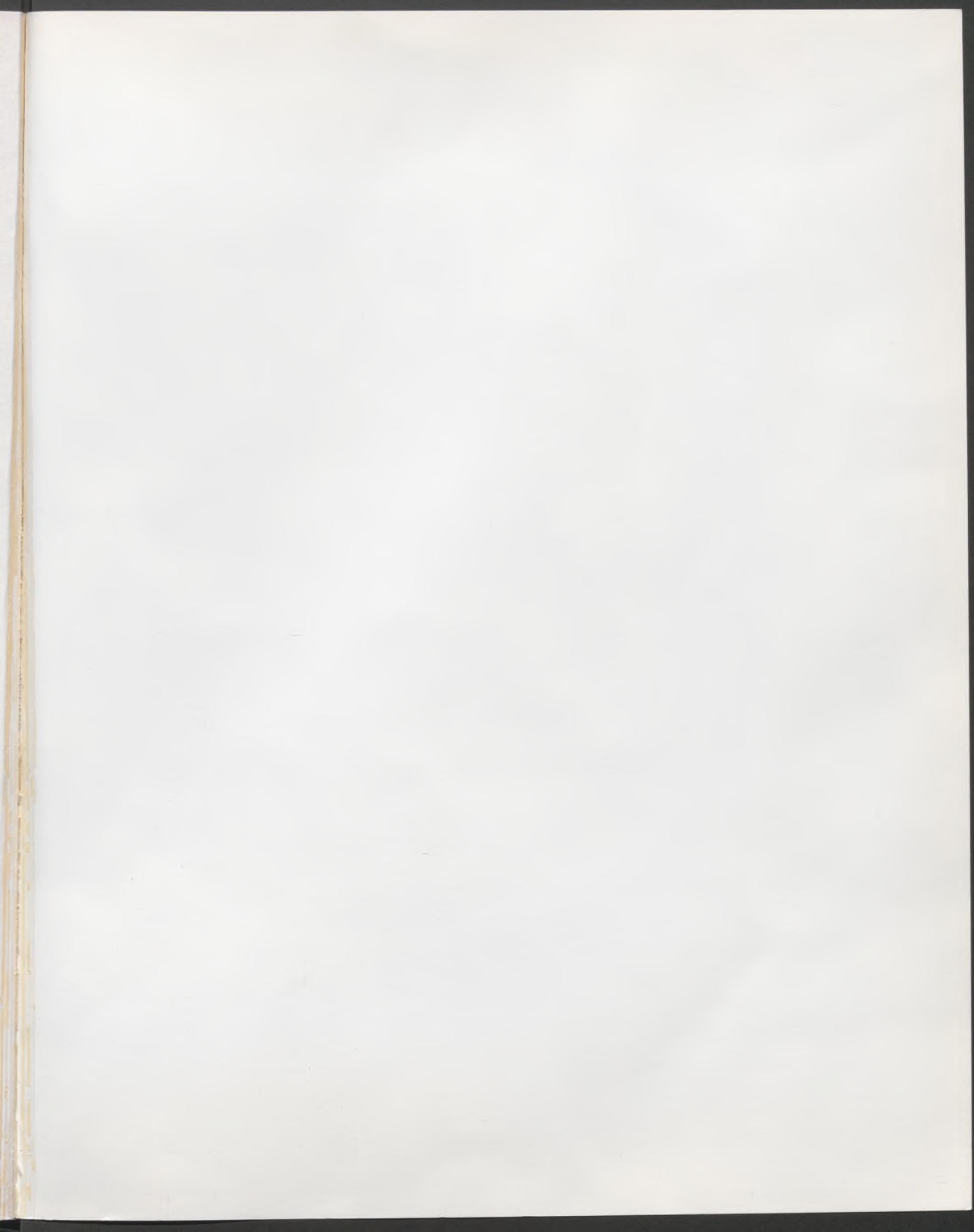
Sig.: Lop/1708

Tít.: La belleza de lo real : flores

Aut.: Museo Nacional del Prado

Cód.: 1106597







Lop 11708

C O L E C C I O N E S   D E L   M U S E O   D E L   P R A D O

## LA BELLEZA DE LO REAL

Floreros y Bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800

MUSEO DEL PRADO  
Del 21 de julio al 29 de octubre



R. 72008

*Ministra de Cultura*  
CARMEN ALBORCH BATALLER

*Director del Museo del Prado*  
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUE

*Subdirectora General de Conservación e Investigación*  
MANUELA MENA MARQUÉS

*Subdirector General Gerente*  
JUAN CÁMARA FERNÁNDEZ DE SEVILLA

*Comisariado*  
TRINIDAD DE ANTONIO SÁENZ  
MERCEDES ORIHUELA MAESO

*Secretaría*  
FELICITAS MARTÍNEZ

*Textos*  
TRINIDAD DE ANTONIO SÁENZ  
MERCEDES ORIHUELA MAESO

*Restauración de Pintura*  
RAFAEL ALONSO  
MARÍA ÁLVAREZ GARCILLÁN  
HERLINDA CABRERO  
M<sup>a</sup> TERESA DÁVILA  
ROCÍO DÁVILA  
M<sup>a</sup> JESÚS IGLESIAS  
ISABEL MOLINA  
ELISA MORA  
EVA PERALES  
ALFREDO PIÑEIRO  
ENRIQUE QUINTANA  
CLARA QUINTANILLA  
ALBERTO RECCHIUTO  
ALMUDENA SÁNCHEZ  
JOSÉ DE LA FUENTE

*Restauración de dorado*  
ENRIQUE GIL  
MARÍA JESÚS LÓPEZ DE LERMA

PILAR FERNÁNDEZ SÁNCHEZ  
SUSANA GONZÁLEZ JIMÉNEZ

*Gerencia - Servicio Comercial*  
JULIÁN CASTELLANOS

*Gabinete de Prensa*  
M<sup>a</sup> PURA RAMOS

*Montaje*  
JESÚS MORENO & ASOCIADOS  
ESPACIO Y COMUNICACIÓN  
BRIGADA DEL MUSEO DEL PRADO:  
JULIO TIRADO ÁNGEL CAMPOS, MANUEL MONTERO, VICTORIANO MOYO

*Sección de Obras y Mantenimiento*  
PEDRO ÁLVAREZ  
EQUIPOS DE ELECTRICIDAD Y CLIMATIZACIÓN

*Servicio de Seguridad*  
ENRIQUE DE LA FUENTE, PEDRO SOBRINO, FRANCISCO LÓPEZ Y PERSONAL  
DE VIGILANCIA DEL MUSEO DEL PRADO  
SEGUR IBÉRICA

*Fotografía*  
CARLOS MANSO  
MANUEL OLIVARES

EDICIÓN DEL CATÁLOGO

PUBLYCO S.A.

*Dirección y diseño del proyecto*  
TALLA HORMIGO AHUMADA

*Ayudante de Dirección*  
SOLEDAD HERNÁNDEZ DE LA ROSA

*Maquetación*  
JOSE MARÍA PERUCHO ESCOBAR

*Fotomecánica*  
PUNTO VERDE

*Impresión*  
JULIO SOTO, Impresor, S. A.

ISBN: 84-87317-43-X

D. L.: M-25881-1995

NIPO: 304-95-008-4

## INDICE

Prólogo	
José María Luzón Nogué .....	7
FLOREROS Y BODEGONES ESPAÑOLES EN EL MUSEO DEL PRADO 1600-1800	
Trinidad de Antonio .....	9
CATÁLOGO	
Mercedes Orihuela .....	37
Bibliografía .....	140
Exposiciones .....	145



El Museo del Prado presenta una nueva exposición que se enmarca en las celebraciones del 175 Aniversario de su apertura, pero que inicia también una serie, "Colecciones del Museo del Prado", que deseamos larga y fecunda, en torno a sus propias obras, con temas monográficos de investigación o difusión más general o dedicado a artistas, restauraciones, y otras cuestiones puntuales que enriquezcan el conocimiento de lo que guarda el Museo. "La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado (1600-1800)" ha sido la exposición elegida para este proyecto que nace para conmemorar el aniversario del Museo del Prado, y también como testimonio del constante trabajo de esta institución en el estudio de sus colecciones y en su difusión pública.

Al hilo del creciente interés que el bodegón y la pintura de flores ha suscitado en los últimos años, y de recientes adquisiciones realizadas por el Museo de obras de este género, se ha organizado una exposición que busca el presentar a quienes asiduamente visitan el Prado, pero también a quienes se acercan a él por primera vez, una sala en la que se ha reunido de forma ideal una selección rigurosa y meditada de los bodegones y floreros más singulares, en un avance de lo que deseáramos sucediera en la futura ampliación del Museo. El poder destinar un espacio adecuado a lo que ahora se exhibe de forma dispersa, sería de extraordinario provecho para el visitante, que podría estudiar y contemplar la riqueza pictórica de nuestro Siglo de Oro en su conjunto y en la variedad de los temas tratados, como los de este género, y que en el Museo pueden dar a conocer las diferentes personalidades de los artistas que a él se dedicaron y los ejemplos singulares de quienes puntualmente y de forma magistral se acercan al mismo.

En este intento de exhibición ideal de las obras de arte, que supone esta exposición, ha sido posible presentar todos los cuadros en un estado de conservación inmejorable. Los bodegones y floreros, bajo viejos repintes y barnices oxidados y amarillentos guardaban todas las calidades pictóricas originales. Todos ellos, al ser limpiados y tratados por el equipo de restauradores del Museo, revelan ahora de forma impecable la personalidad de cada uno de sus creadores y la calidad de una técnica prodigiosa puesta al servicio de la representación de la realidad.

La exposición presenta un conjunto de excepcional interés, belleza y singularidad de lo que el Prado posee de este atractivo género pictórico, pero también revela sus carencias, con la esperanza de que dentro de unos años lo que ahora es una exhibición temporal se convierta en una realidad permanente, y que a esta ya importante colección de bodegones y floreros se unan nuevos ejemplos, algunos en la mente de todos, para que el Museo sea en el futuro, espacial y espiritualmente, mas grande y completo.

Los treinta y cuatro cuadros que forman esta selección incluyen obras de Sánchez Cotán, Zurbarán, van der Hamen, Yepes, Arellano, Meléndez y Goya entre otros, que constituyen un amplio panorama de la diversidad del género. Al hilo de la estructura del Catálogo que acompaña la exposición, conviene destacar que está también concebida como una invitación para que el público vea algo más, para que busque esos espléndidos ejemplos de naturaleza muerta o de flores que se dan en la pintura española incluidos en obras de otro género, en composiciones de carácter religioso o en retratos. Es por tanto una invitación para que el visitante trascienda las salas de la propia exposición y recorra las galerías del Museo buscando los innumerables "bodegones" y "floreros" que aparecen en nuestra pintura española desde el siglo XV, en esas alacenas conventuales con libros y palmatorias, en esas mesas de frugalidad ascética de las visiones de santos, en esa realidad inmediata que presenta Velázquez en algunas de sus obras, o Goya.

Hay que destacar también aquí, por último, el trabajo realizado por los diversos estamentos del Museo. El Catálogo que acompaña a la exposición ha sido concebido como una obra fundamentalmente divulgativa, bellamente ilustrada, que aporta, sin embargo, la documentación necesaria para quien esté interesado en profundizar en esta materia. Su elaboración, así como la comisaría de la exposición, la han llevado la Jefe de Departamento de Pintura Española, Trinidad de Antonio, y la conservadora Mercedes Orihuela. La restauración de las obras ha corrido a cargo del personal del Museo, que ha realizado un trabajo modélico y ejemplar, como es habitual. A la Subdirectora de Conservación e Investigación, Manuela Mena Marqués, corresponde la coordinación de quienes han preparado el proyecto, la restauración de las obras y participan en el montaje. Gracias a la dedicación de todos ellos veremos a partir de ahora exposiciones similares que darán a conocer de este modo otras colecciones y artistas del Museo del Prado.

*José María Luzón Nogué*  
DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO



## FLOTEROS Y BODEGONES ESPAÑOLES EN EL MUSEO DEL PRADO 1600-1800

### Trinidad de Antonio



Fig. 1. DIEGO VELÁZQUEZ  
*El Bufón Don Diego de Acedo*  
"El Primo" (1201)

Cuando en los últimos años del siglo XVI Caravaggio pintó su *Cesta de frutas*, conservada hoy en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, se iniciaba uno de los géneros pictóricos que mayor aceptación ha tenido entre el gran público. Imitación de la naturaleza, observación atenta de lo visible, vehículo de expresión alegórica o de mensaje religioso, elemento ornamental..., -según los distintos intereses, interpretaciones y funciones de este tipo de obras-, pero siempre demostración de habilidad técnica y dominio del oficio, la pintura de bodegones y floreros ha protagonizado a partir de ese momento destacados capítulos en la producción pictórica de las principales escuelas europeas.

En España fue considerado en sus orígenes como un tema menor dentro de la jerarquía tradicional de los asuntos pictóricos, al juzgar los entendidos de la época que se trataba de un tipo de representación sencilla y elemental, poco estimulante para aquellos pintores que deseaban demostrar sus facultades creativas. Incluso hoy sabemos que algunos de ellos emplearon esta actividad como entretenimiento para ejercitar su capacidad imitativa o también, en ciertos casos, para ganarse la vida con un trabajo valorado entonces como secundario, pero solicitado por una numerosa clientela. No obstante, a pesar de esta consideración inicial, el tema se fue consolidando y ganando prestigio con el paso del tiempo, debido fundamentalmente a que logró asumir los cambios sociales y culturales planteados en cada momento, a lo que además se debe sumar la calidad de muchos de sus ejecutantes y la riqueza y variedad de posibilidades expresivas que el género ofrece. Su éxito y aceptación en nuestro país se vio también favorecido por la tradicional inclinación a la realidad de la pintura española, en cuya trayectoria a lo largo de los siglos puede apreciarse una sensibilidad artística profundamente interesada por lo individual y por la atención a lo real. Por este motivo mucho antes de que frutas, flores, hortalizas o sencillos objetos de la vida cotidiana adquirieran categoría artística independiente y protagonizaran los bodegones barrocos, los artistas españoles ya gustaban de incluirlos en sus composiciones, mostrando una especial capacidad para plasmar los detalles de lo concreto y para valorar los aspectos táctiles de la materia. Y quizá también por

\* Todas las ilustraciones de este texto corresponden a obras del Museo del Prado, de las que figuran su número de catálogo



Fig. 2. FERNANDO DEL RINCÓN  
*Milagros de los Santos médicos San Cosme  
 y San Damían* (2549)

esta causa, cuando el género nace en el siglo XVII, en España se definió un tipo de naturaleza muerta llena de originalidad y los más relevantes nombres de la época como Maino, Ribera, Zurbarán, Rizi, Velázquez, Pereda, Cerezo, Murillo... etc, e incluso maestros posteriores como el propio Goya, mostraron también su dominio del tema, aunque no se dedicaran especialmente a él, incluyendo estos elementos con especial cuidado e innegable maestría en obras de géneros diversos. Este tipo de pintura, en la que se representan objetos inanimados, animales, flores, frutas, hortalizas y otros productos alimenticios, naturales o elaborados, con la inclusión en ocasiones de algún personaje, ha recibido diversas denominaciones. Desde el siglo XIX se utiliza el término de origen francés **naturaleza muerta**, aunque para designar este tema existe también la palabra española **bodegón**, empleada desde los orígenes del género, es decir, desde finales del siglo XVI, aunque en competencia con otros términos como **despensas**, **almuerzos**, **fruteros**, **caza**, entre otros, denominaciones como puede apreciarse de carácter descriptivo, vinculadas siempre a lo representado en el cuadro. A partir del siglo XVIII se generalizó el empleo del término **bodegón**, adquiriendo desde entonces el amplio significado que hoy posee, que le permite incluso englobar por extensión el concepto de pintura de flores. Este último

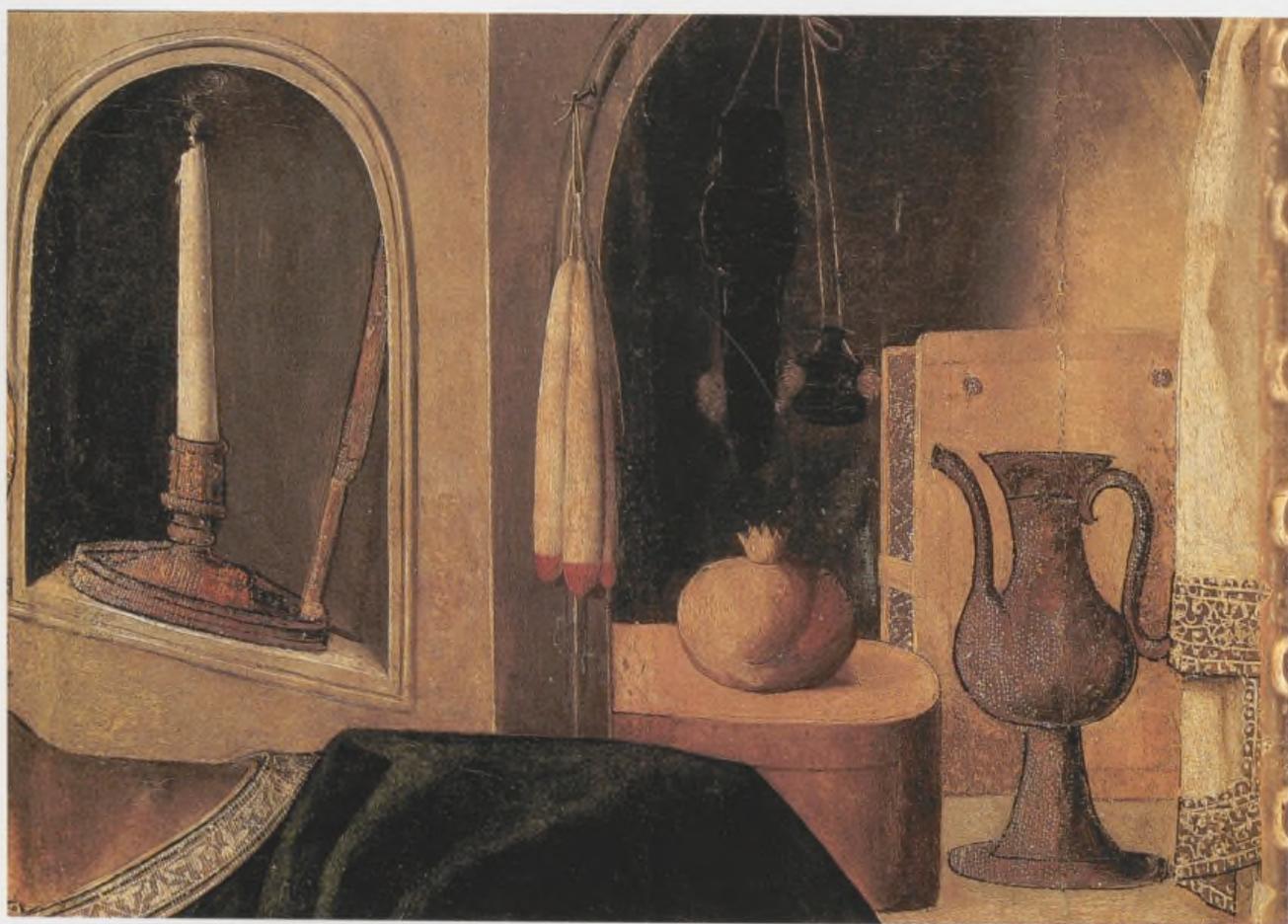


Fig. 2. (detalle) ▶

tema ha tenido a lo largo de los siglos una más clara e invariable denominación, aunque en ocasiones los cuadros de flores han sido también llamados **floreros**, **ramilletteros** y **guirnaldas**.

La pintura de bodegones apareció casi simultáneamente en las principales escuelas europeas, entre 1590 y 1600. Caravaggio (1573-1610) en Italia, Brueghel (1568-1625) en Flandes y Sánchez Cotán (1560-1627) en España iniciaron un camino común en su esencia, pero divergente en planteamientos e intereses, debido a que este género, como cualquier otro, estuvo unido a las características de las escuelas pictóricas de cada país, tanto en su origen como en su desarrollo.

Se sabe por algunos textos antiguos, como la *Historia Natural* de Plinio el Viejo o las *Imágenes* de Filostrato, que estos temas existieron en la Antigüedad clásica. Sin embargo desde ese momento hasta los últimos años del siglo XVI la representación de elementos de la naturaleza perdió protagonismo en las composiciones pictóricas, para aparecer en ellas únicamente formando parte de asuntos tradicionales como obras religiosas, mitológicas o retratos.

El resurgir del género se debe vincular al momento cultural e histórico en el que se produjo, es decir, en los comienzos del Barroco. En ese momento la ciencia



Fig. 3. JUAN CORREA DE VIVAR  
*El tránsito de la Virgen* (671)



▲ Fig. 3. (detalle)



Fig. 4. DOMÉNICOS THEOTOCÓPULI, EL GRECO  
La Anunciación (3888)

empírica, basada en la observación y estudio de los fenómenos naturales, alcanzó un gran desarrollo, a lo que se debe sumar el interés de la Iglesia Católica por impulsar un lenguaje pictórico vinculado a la realidad, con el fin de hacer más inteligible el mensaje de su fe a los fieles y utilizar las posibilidades comunicativas de la pintura en favor de sus intereses, es decir, en la defensa y proclamación de sus ideales en contra de la Reforma protestante. La exaltación de lo individual y la aproximación a lo cotidiano fueron, por consiguiente, algunos de los principales medios de expresión elegidos por los artistas que renovaron el lenguaje pictórico de aquel tiempo, actitud que facilitó la aparición de nuevos temas vinculados a la naturaleza y a la realidad inmediata, como el paisaje, las escenas populares, las cacerías y representación de animales y, por supuesto, el bodegón y los floreros.

En los últimos años los estudios e investigaciones que se han llevado a cabo en este campo han prestado especial atención a la interpretación de estas obras, tratando de encontrar en ellas un significado trascendente, mas allá de la mera apariencia. Por este motivo, y quizá con excesiva frecuencia, se ha pretendido hallar



Fig. 4. (detalle) ▶



Fig. 5 JUAN VAN DER HAMEN  
*Ofrenda a Flora* (1677)



Fig. 6 JUAN BAUTISTA MAINO  
Adonación de los pastores (3227)

en estas representaciones contenidos de carácter simbólico, conceptual y religioso, olvidando en la mayoría de los casos los propios testimonios de la época, en los que no existen referencias a significados ocultos, sino una constante ponderación de la exactitud imitativa y de la capacidad del artista para representar **la belleza de lo real**. No obstante, en el caso español, donde el tema nace en una sociedad intensamente influida por ideales religiosos, no se debe descartar en los orígenes del género, y en obras destinadas a una determinada clientela, un planteamiento de carácter devocional, también presente en la literatura mística y ascética de la época. En los escritos de Fray Luis de Granada, por ejemplo, se aprecia idéntico interés por la descripción minuciosa del detalle y por la cotidiana realidad que en Sánchez Cotán, creador de la pintura de bodegones en España, probablemente porque ambos utilizaban un lenguaje simbólico inspirado en la misma idea: reflejar en la Naturaleza la presencia de Dios, como **creador de todo lo visible y lo invisible**, cuya sabiduría, bondad y atención se proyecta en todos los ámbitos de la vida, incluso en sus aspectos más humildes y sencillos. Esta tesis se ve en cierto modo reforzada por el hecho de que algunos de los primeros propietarios de bodegones fueron eclesiásticos: la *Cesta de frutas* de Caravaggio perteneció al cardenal Borromeo, mientras que en España el arzobispo de Valencia San Juan de Ribera y los arzobispos toledanos García de Loaysa y Bernardo de Sandoval y Rojas figuran entre los primeros coleccionistas de estas obras. No obstante, y a pesar de las consideraciones precedentes, en general se debe descargar a la pintura de bodegones de interpretaciones trascendentes, porque, superados los rigores contrarreformísticos imperantes en los años iniciales del siglo XVII, el género caminó por una senda estética cada vez más relacionada con lo decorativo, tanto desde el punto de vista formal como funcional, y su destino fue prioritariamente el ornato de comedores, sobrepuestas y sobreventanas de recintos palaciegos, siendo numerosos los «obradores» y «tiendas» que se especializaron en la producción y venta de estos cuadros, que alcanzaron una gran aceptación entre una amplia clientela integrada por nobles, cortesanos y burgueses.

No obstante antes de dar por concluidas estas líneas dedicadas a las posibles interpretaciones del bodegón, se debe recordar la única tipología que dentro de la pintura de naturaleza muerta presenta un claro contenido alegórico y moral: la **vanitas**, representación inspirada en las palabras del Eclesiastés, *Vanidad de vanidades, todo es vanidad*, destinada a advertir sobre la caducidad de la belleza y de los bienes terrenales y el irremediable triunfo de la muerte, para la que el alma cristiana debe prepararse. *El sueño del caballero* (h. 1650) conservado en



▲ Fig. 6 (detalle)



Fig. 7 JOSÉ DE RIBERA  
*Isaac y Jacob* (1118)

el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la obra de Pereda *Alegoría de la Vanidad* (h. 1634) del Kunsthistorisches Museum de Viena, son ejemplos relevantes de esta temática, a los que también se deben sumar los *Jeroglíficos de las Postrimerías*, pintados por Valdés Leal para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla en 1671-1672.

El Prado no posee ningún ejemplo de *vanitas*, pero sus fondos de bodegones y floreros de los siglos XVII y XVIII pertenecientes a la escuela española son importantes, y en ellos, además, se puede admirar y comprobar la especial atención dedicada a lo largo de los siglos por nuestros pintores a los elementos de naturaleza muerta.

La colección que ahora se exhibe se inicia cronológicamente con el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* de Sánchez Cotán (1564-1627), creador del prototipo del género en España. Pintor religioso de escasos méritos, poseyó sin embargo unas extraordinarias dotes como bodegonista, tema al que al parecer se dedicó antes de ingresar en la Cartuja en 1603. Su vinculación a Toledo, donde se formó y trabajó los primeros años de su vida, favoreció probablemente de mane-



▲ Fig. 7 (detalle)



Fig. 8 DIEGO VELÁZQUEZ  
*La fragua de Vulcano* (1171)



▲ Fig. 8 (detalle)



Fig. 9 DIEGO VELÁZQUEZ  
*Los Borrachos* (1170)



▲ Fig. 9 (detalle)



▲ Fig. 9 (detalle)



Fig. 10 DIEGO VELÁZQUEZ  
*Menipo* (1207)

ra decisiva su aptitud y dedicación a este tipo de obras, ya que el rico ambiente cultural de la Ciudad Imperial a lo largo del siglo XVI propició la existencia de una élite de coleccionistas que gustaban de novedades, y el interés que esta clientela mostró por los bodegones flamencos impulsó a los artistas toledanos activos en las últimas décadas de la centuria a realizar estos temas. Entre ellos se encontraba Blas de Prado (h.1545-1599), del que por el momento no conocemos ninguna obra de este género, y con quien al parecer que se formó Sánchez Cotán. Éste definió en los años iniciales del siglo XVII las características del bodegón español, que se mantuvieron con escasas variaciones hasta bien entrada la centuria. La obra de su mano que ahora expone el Prado está fechada en 1602 y es un claro ejemplo de la plenitud de su arte.

Minuciosidad descriptiva en el detalle, máximo interés en la diferenciación de calidades, dibujo preciso, técnica prieta y denso modelado son las principales cualidades de su estilo, en el que destaca el empleo de una intensa iluminación sobre sencillos elementos de naturaleza muerta, -hortalizas, frutas, aves..-, que aparecen colgados o alineados sobre el alféizar de una ventana, realzando así su plasticidad y su realismo sobre el oscuro fondo. La armoniosa simplicidad de su concepción y la fuerza de la luz que, más que iluminar, parece penetrar la materia infundiéndole la gracia del espíritu, confieren a estas obras una apariencia fascinante, casi mágica, que trasciende lo inmediato para acercarse al misterioso ámbito de lo sobrenatural.

La influencia de Sánchez Cotán en Toledo a lo largo de las décadas posteriores fue absolutamente decisiva, como puede apreciarse en el cuadro del poco conocido pintor Felipe Ramírez. Pero la huella de Cotán protagonizó también el arranque del género en la Corte, donde Juan van der Hamen (1596-1631) fue su principal figura. Formado en el conocimiento de la obra del toledano, pero también de los modelos italianos y flamencos, Van der Hamen aporta a la historia del bodegón español un avance hacia fórmulas más decorativas, alejándose de la casi ascética sencillez de los ejemplos iniciales. Poseedor también de un estilo preciso y un evidente interés por la rotundidad formal y los contrastes luminosos, inició su trayectoria como bodegonista siguiendo la simetría compositiva del toledano, para después enriquecer sus bodegones disponiendo de manera asimétrica jarrones, fruteros, platos con alimentos y otros objetos en repisas escalonadas. Precisamente en la riqueza material y en la variedad de estos objetos, de plata, bronce, cristal veneciano, cerámica, etc.,- y en el refinamiento de los alimentos representados, -dulces, frutas confitadas, cajas de jalea, etc.,- se aprecia también una evidente evolución, impulsada por el gusto cortesano de la acau-



▲ Fig. 10 (détalle)



Fig. 11 DIEGO VELÁZQUEZ  
*Doña Mariana de Austria* (1191)

dalada clientela para la que pintaba Van der Hamen.

Su discípulo, y sobrino político, **Antonio Ponce** (1608-h.1662) fue otro de los pintores dedicados a estos temas en el foco madrileño. Artista de excelente calidad, pintó también guirnaldas, siguiendo siempre el estilo definido por Van der Hamen.

La figura de **Juan Fernández el Labrador** (doc. 1630-1640), que todavía hoy nos es casi desconocida, gozó sin embargo de gran fama en su tiempo y entre los clientes que deseaban sus trabajos figuró el propio rey inglés Carlos I. Pintor de jarrones con flores, fue también especialista en la pintura de racimos de uvas, con la que inició una auténtica moda, convirtiéndose con Van der Hamen en un punto de referencia esencial para los pintores de estos asuntos pertenecientes a generaciones posteriores. También se dedicó a la pintura de uvas **Juan de Espinosa** (doc. 1628-1659), artista de personalidad y actividad aún no perfiladas, que casi coincide en nombre con el igualmente poco conocido **Juan Bautista de Espinosa** (h.1590-h.1641) que firma el *Bodegón de piezas de plata* de la Fundación Hilman Reksten de Bergen (Noruega).

La pintura de naturaleza muerta en Sevilla se inició más tarde que en Madrid y a ella se dedicaron, aunque solo temporal o puntualmente, los dos pintores más relevantes que trabajaron en la Ciudad Hispalense en la primera mitad de la centuria: Velázquez y Zurbarán. **Velázquez** (1599-1660) pintó en sus años sevillanos las naturalezas muertas con figuras que hoy se conocen de su mano, tema al que no retornó tras salir de Sevilla en 1623 para instalarse definitivamente en la Corte, aunque en algunas de sus composiciones posteriores incluye este tipo de motivos. En sus cuadros *Cristo en casa de Marta* (Galería Nacional de Londres), *El aguador de Sevilla*, (Museo Wellington de Londres), *Vieja friendo huevos* (Galería Nacional de Escocia, Edimburgo), etc, expresó su personal visión del género, su idea de la imitación de la naturaleza, utilizando un estilo tenebrista, de intenso realismo, inspirado no solo en el lenguaje caravaggista sino también en las obras del italiano Vincenzo Campi y de los flamencos Aertsen y Beuckelaer que pudo conocer en las colecciones privadas sevillanas.

Desgraciadamente no se conservan en España ninguno de estos bodegones con figuras pintados por Velázquez, pero el Prado sí posee algún ejemplo de la corta actividad de **Zurbarán** (1598-1664) en este campo. A ella corresponde el *Bodegón de cacharros*, fiel ejemplo de la conmovedora sencillez de su estilo y de su especial talento para plasmar calidades, mostrando también en su ordenado y geométrico esquema compositivo una clara dependencia de la tipología defi-



▲ Fig. 11 (detalle)



Fig. 12 JUAN RIZI  
*La cena de San Benito* (2600)



▲ Fig. 12 (detalle)

nida por Sánchez Cotán en las primeras décadas del siglo. Su *Agnus Dei* es en realidad un bodegón «a lo divino», con evidente contenido religioso, en el que hace auténtico alarde de una de las cualidades más significativas de la pintura barroca española: la capacidad para expresar lo espiritual a través de lo cotidiano, es decir, para conseguir una intensa emoción religiosa utilizando, como en el presente caso, un lenguaje directo e inmediato. Su hijo Juan de Zurbarán (1620-1649) fue un especialista en la pintura de bodegones, género en el que demostró grandes dotes creativas y una intención renovadora, basada fundamentalmente en un mayor interés por el dinamismo y por la variedad compositiva, aunque desgraciadamente su trayectoria se vio truncada por una temprana muerte.

En la segunda mitad del siglo la pintura de naturaleza muerta se sumó al desarrollo del pleno barroco, olvidando en líneas generales el tenebrismo, la austeridad y la sobria ordenación de los años anteriores. La suntuosa calidad y la riqueza cromática de las obras de Antonio de Pereda (1611-1678) forman parte ya



Fig. 13 ANTONIO DE PEREDA  
*San Jerónimo* (1046)

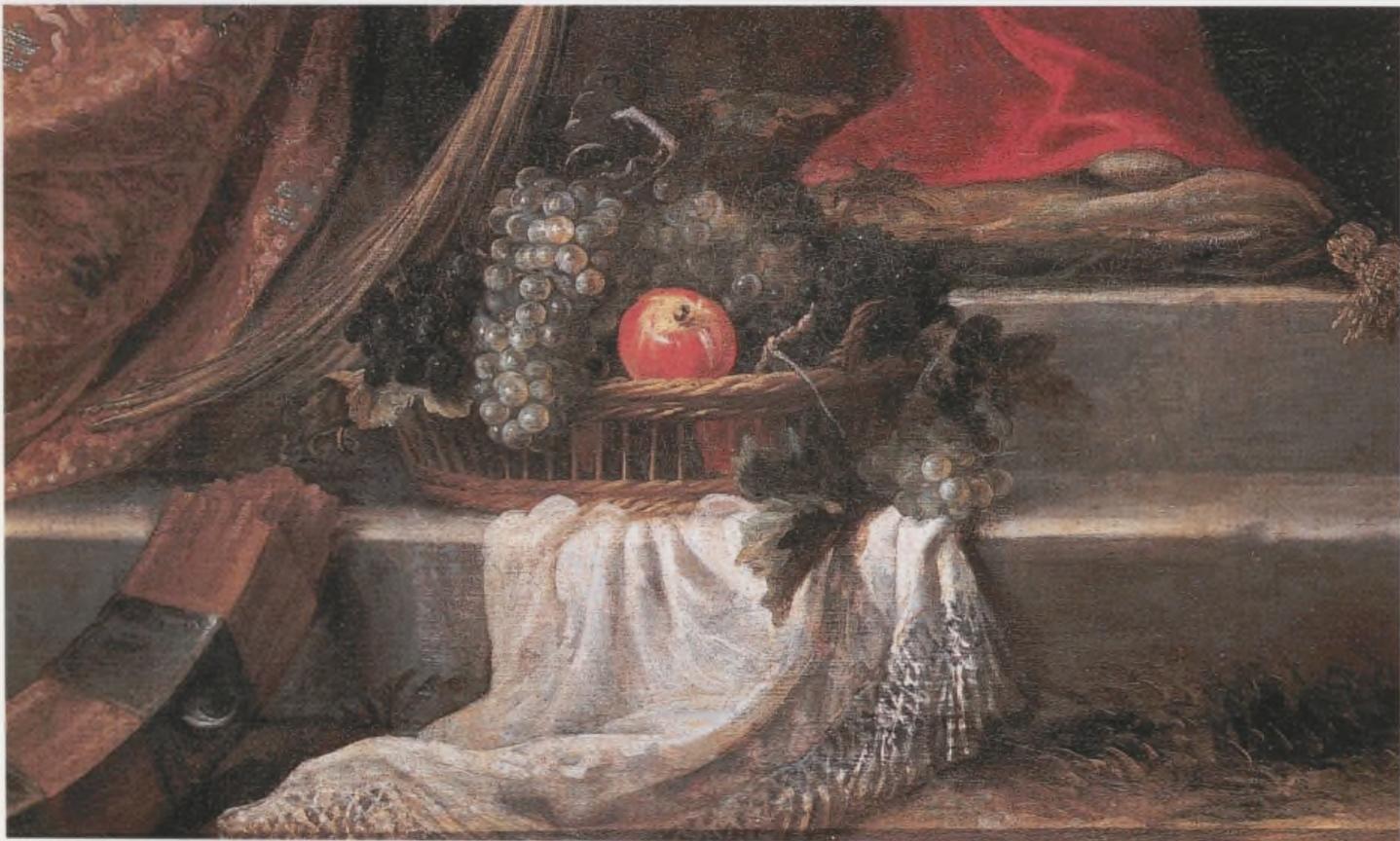


▲ Fig. 13 (detalle)



Fig. 14 MATEO CEREZO  
Desposorios Místicos de Santa Catalina (659)

del estilo predominante en Madrid dentro de esta nueva etapa, en la que también destaca la actividad de **Mateo Cerezo** (1637-1666), quien utiliza una deslumbrante paleta en composiciones de opulenta concepción, derivadas del modelo flamenco. Esta escuela influyó de manera decisiva en la evolución del género en el foco cortesano, sin duda el más avanzado de su tiempo, ya que las novedades llegaban más tardíamente a los centros artísticos de la periferia. Así sucedió en el caso de Valencia, donde desarrolló su actividad el bodegonista **Tomás Hiepes** (h. 1610-1674), en cuyo estilo, algo arcaizante, se aunan el recuerdo de la rigidez compositiva del período inicial y una valoración del color ya propia de la segunda mitad del siglo. También trabajó en Valencia el canónigo **Vicente Victoria** (1658-1713), especialista en la pintura de *trampantojo*, -o *trompe d'oeil*-, género nuevo de origen nórdico que apareció en España a finales del siglo XVII, consistente en la representación de objetos e instrumentos diversos que aparecen sujetos o colgados sobre una pared o tablas de madera, simulando con el máximo virtuosismo la tercera dimensión. Esta temática surgió en Sevilla, ciudad en la que durante la segunda mitad de la centuria la actividad pictórica estuvo protagonizada por la fuerte personalidad de **Murillo** (1618-



▲ Fig. 14 (detalle)

1682) y de Valdés Leal (1622-1690). Del primero, aunque no se conserva ningún ejemplo, sabemos por noticias documentales que pintó algunos bodegones y floreros, y del segundo ya se ha citado anteriormente su extraordinaria aportación al tema de la *vanitas* con sus dos trabajos para el Hospital de la Caridad de Sevilla, en los que demuestra un especial talento para dotar de contenido simbólico a objetos tratados con extremo realismo.

La pintura de flores alcanzó una auténtica presencia y un protagonismo reseñable dentro de la escuela española a partir de los años centrales del siglo XVII, aunque el tema ya había interesado a algunos artistas en las décadas anteriores. Sin embargo la evolución hacia lo decorativo que impulsó el pleno barroco en la segunda mitad de la centuria favoreció el desarrollo y la independencia de esta temática, que se vio también enriquecida por la intensa influencia y presencia, en especial en la Corte, de ejemplos flamencos, -desde Brueghel a Seghers-, y de italianos, -inicialmente de Mario Nuzzi y ya a finales del siglo y en los comienzos del siguiente de Margarita Caffi y Andrea Belvedere-. El creador del tema en España fue **Juan de Arellano** (1614-1676), activo en la Corte, en cuyo estilo se suman la capacidad española para plasmar las calidades, las influencias antes



Fig. 15 BARTOLOMÉ E. MURILLO  
*Aparición de la Virgen a San Bernardo* (978)



▲ Fig. 15 (detalle)



Fig. 16 BARTOLOMÉ E. MURILLO  
*El sueño del patricio Juan* (1994)



▲ Fig. 16 (detalle)



Fig. 17 LUIS MELÉNDEZ  
*Bodegón: peritas, pan, jara, frasco y tartena* (912)

citadas, -en especial la de Seghers primero y la de Nuzzi después-, y la técnica jugosa y el interés por el dinamismo propios de su tiempo, recursos con los que consigue un lenguaje muy personal, de gran calidad y belleza. Su sensual interpretación de esta faceta de la naturaleza se proyecta en la obra de su yerno **Bartolomé Pérez** (1634-1698), formado probablemente con él y también especialista en la pintura de flores. Su preferencia por un dibujo preciosista y un delicado modelado confieren a su estilo un matiz exquisito, testimonio de una refinada y sutil personalidad artística, que aún no ha sido suficientemente estudiada. En los últimos años del siglo trabajó también en Madrid **Gabriel de la Corte** (1648-1694), fiel representante de los intereses decorativos de la pintura de su tiempo. El siglo XVIII se inició con la llegada a España de una nueva dinastía, lo que trajo como consecuencia, además de diversos cambios en el gusto, las costum-



Fig. 18 LUIS MELÉNDEZ  
Bodegón: manzanas, nueces, tarro y cajas de dulces (936)

bres y las ideas, la presencia en nuestro país de numerosos artistas foráneos, que relegaron a un segundo plano a los españoles, en especial durante la primera mitad del siglo. Quizá por todo ello y por la propia evolución del lenguaje pictórico hacia la superficial exquisitez del rococó, la pintura de bodegones, de cualidades tan afines con la cultura del barroco español, sufrió un evidente decaimiento en esta centuria. Sin embargo en ella vivió y desarrolló su actividad el bodegonista español más relevante que ha existido, tanto por su calidad como por la casi exclusividad de su dedicación al género y la abundancia de su producción. Se trata de **Luis Meléndez** (1716-1780), artista que supo mantenerse fiel al gusto español, como puede apreciarse en el rigor y la claridad de sus composiciones, en el empleo de un dibujo muy preciso, con especial atención a la descripción minuciosa del detalle, y en su inspiración en lo cotidiano. Junto a estas cualidades, que pueden ser consideradas como propias de nuestra tradición



Fig. 19 FRANCISCO DE GOYA  
*El cacharrero* (780)



▲ Fig. 19 (detalle)



Fig. 20 FRANCISCO DE GOYA  
*La merienda a orillas del Manzanares* (1768)



▲ Fig. 20 (detalle)

barroca, Meléndez incorporó a su estilo otras de estirpe dieciochesca, como la sugestiva utilización del color y el interés por los aspectos decorativos, potenciados por un perfeccionismo técnico que presta a su estilo un extraordinario refinamiento estético.

Otro de los más relevantes pintores del siglo XVIII español, Luis Paret y Alcázar (1746-1799), se acercó en alguna ocasión al tema de flores, asunto menos postergado que el bodegón en esos momentos, probablemente porque sus características permitían una mejor expresión de los valores deseados por el gusto de la época. Paret pintó preciosos ramos en los que hace una auténtica demostración de su gran talento para crear delicadas armonías cromáticas, protagonistas esenciales de su exquisito lenguaje rococó. Dentro de este género destaca también el valenciano Benito Espinós (1748-1818), uno de los artistas más influyentes de su tiempo en la zona levantina a través de su actividad como director de la Sala de Flores, creada en 1778. Este centro, después Escuela de Flores y Ornatos Aplicados a los Tejidos, tuvo como principal misión enseñar a los artistas a crear



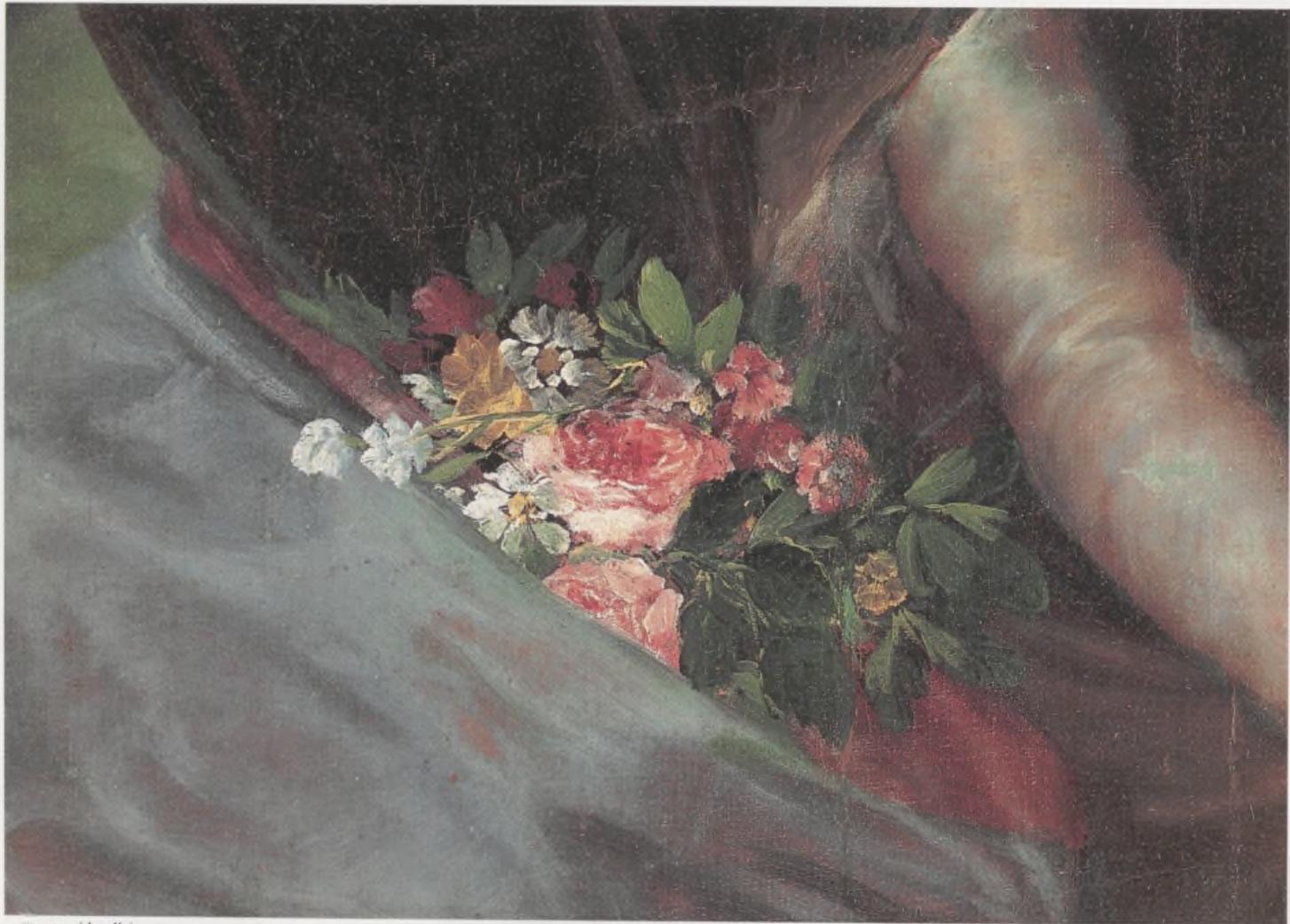
▲ Fig. 20 (detalle)



Fig. 21 FRANCISCO DE GOYA  
*Las Floreas o La primavera* (793)

motivos florales destinados a la manufactura de la seda, por lo que Valencia se convirtió en el foco de pintura de flores más activo y relevante de la España de finales del siglo XVIII.

Esta muestra concluye cronológicamente con los dos únicos bodegones de Goya (1746-1828) que el Prado posee, - *Un pavo muerto* y *Aves muertas*-. La dedicación del aragonés a este tema fue muy escasa y, aunque pintó en los cartones para tapices algunos motivos de caza, animales o pájaros y objetos, en el conjunto de su producción sólo pueden ser considerados como ejemplos de naturaleza muerta los doce cuadros que se citan en el inventario de sus bienes, efectuado en 1812 tras la muerte de su esposa, de los que hasta el momento solo han sido identificados diez. Son trabajos realizados en su madurez, quizá para su propio disfrute, en un momento en el que los avatares de la guerra, y como consecuencia la escasez de encargos, debieron proporcionarle tiempo libre para acer-



▲ Fig. 21 (detalle)

carse a una temática que casi había desaparecido de la producción pictórica de la época, al marchar por sendas muy diferentes tanto los intereses de la clientela como las intenciones creativas de los artistas, formados en un neoclasicismo que menospreciaba al bodegón como tema menor.

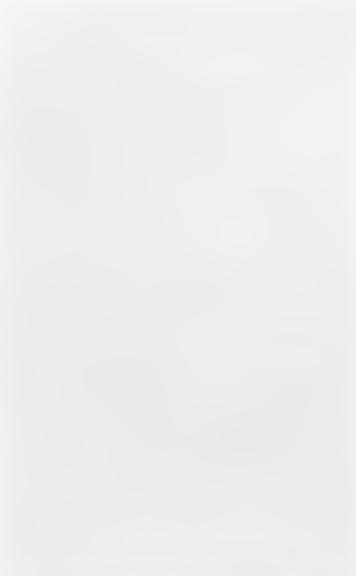
Nos encontramos, como siempre que se trata de Goya, ante una muestra de su personal concepción pictórica, con la que logra superar la habitual objetividad de este género para adentrarse en una nueva realidad: la de los sentimientos y expresiones. Angustia, tensión, violencia y muerte emanan de estos pequeños cuadros, compuestos con meditada sencillez y ejecutados con una técnica poco ortodoxa, de toque flúido y espontáneo. Consigue así Goya conferir gravedad y fuerza vital a estas obras, en las que rompe con la trayectoria tradicional del tema para abrir nuevos caminos, los de la libertad, por donde se adentrará la pintura contemporánea.



Fig. 22 FRANCISCO DE GOYA  
*La Vendimia o El Otoño* (1795)



▲ Fig. 22 (detalle)



[Faint, illegible text block consisting of several lines of horizontal lines, likely representing a paragraph of text that is too blurry to read.]



# CATÁLOGO



## JUAN SANCHEZ COTÁN

A Fray Juan Sánchez Cotán le conocemos como pintor religioso, como retratista y especialmente como autor de naturalezas muertas, y es en esta especialidad en la que es más valorado, aunque sean escasos los ejemplos que han llegado hasta nosotros.

Nace en 1560, año en que fue bautizado el 25 de julio, en la villa toledana de Orgaz. Hijo de Bartolomé Sánchez de Plasencia y de Catalina Ramos, el apellido Cotán habrá de heredarlo de su abuelo materno, Alonso. Desconocemos la profesión del padre pero sí existen noticias documentales de que su hermano Juan y los hijos de éste, Antonio y Damián, eran escultores.

Según Palomino fue discípulo de Blas de Prado; sin duda alguna relación hubo entre ellos ya que en fechas posteriores a su alumnado, Sánchez Cotán le sirve de fiador en la contratación del Retablo de Madrideojos y en su testamento dice que poseía un libro de dibujos de su supuesto maestro. Debió ser artista apreciado y contar con numerosa clientela, entre la que habría nobles y eclesiásticos, lo que le permitió una posición desahogada.

Pasados los cuarenta años, en 1603, siente vocación religiosa y hace testamento en Toledo una vez decidido a hacerse cartujo. Deja sus bienes a sus hermanos, hace relación de lo que le adeudan sus clientes y finalmente el 8 de septiembre de 1604 profesa en la Cartuja de Granada. En esta ciudad residirá, con excepción de una estancia en torno a 1610 en la Cartuja del Paular en Madrid, y allí morirá también el 8 de septiembre de 1627.

Quizá la empresa más compleja que emprenda como pintor de escenas religiosas sea la serie de **Historias de los cartujos** que realiza para la Cartuja de Granada. Educado en la última etapa renacentista y formado en el tardío manierismo escurialense, es un pintor sencillo, ingenuo, narrativo y realista que utiliza la luz artificial de los tenebristas, pero que apenas evoluciona a lo largo de su vida conservando un tono uniforme en toda su obra conocida. Por lo que se refiere a los retratos, a juzgar por los ejemplos conocidos (véase el de la **Barbuda de Peñaranda**, nº 3222 del Prado), es pintor naturalista y muy objetivo.

Con respecto a sus bodegones, es el creador de un tipo muy característico -no conocemos composiciones que nos puedan servir de precedente-, que se repetirá a lo largo del siglo XVII. Felipe Ramírez y el propio Juan Van der Hamen le seguirán directamente. La sobriedad compositiva y el gran interés tenebrista serán sus características esenciales, que si bien son comunes a los pintores europeos contemporáneos, darán al bodegón español su gran personalidad.

Salvo la **Naturaleza muerta** del Museo de Granada, en la que se aprecia mayor sobriedad en la elección de los elementos que en el resto de las obras conocidas, todos los ejemplares debieron ser pintados en su etapa toledana, cuando ya era famoso por la realización de este género de pintura. En unas proporciones siempre apaisadas, Cotán imagina una ventana o un vano en la pared, con la parte superior habitualmente oculta, en la que aparecerán frutas, hortalizas y aves de caza, que destacan sobre un fondo neutro muy oscuro. Los elementos están dotados de una fuerte luz dirigida que produce sombras entre el objeto y la superficie del lienzo. El modelado y la plasticidad de las formas se consiguen, además de por los efectos de la luz, con un dibujo muy preciso que sirve además para interpretar las calidades de lo representado.

Las composiciones están realizadas o bien predominando las líneas verticales paralelas, constituidas por frutas o animales que cuelgan suspendidas por cuerdas o hilos desde la zona superior, o en hipérbola, desarrollando los objetos no en un plano sino en avance hacia el espectador. El éxito de los modelos obliga a su repetición ya por el mismo autor, ya por sus aprendices del taller o por sus seguidores, total o parcialmente a lo largo de todo el siglo.

## 1. Bodegón de caza, hortalizas y frutas

L. 0,69 x 0,85

Firmado y fechado: «Juº. Sanchez Cotan.f./1602,  
Museo del Prado, nº 7612

Realizada durante su etapa toledana, un año antes de hacer testamento y dos de su ingreso en la cartuja de Granada, es ésta la obra más significativa del autor en la que están implícitas las características esenciales de su buen hacer. En un vano abierto en el muro, en el que se remarca el encuadramiento del mismo con excepción de la parte superior, Cotán ha situado los elementos creando una composición armoniosa y equilibrada. La curva que marca el cardo del ángulo inferior derecho se continua en las zanahorias y está contrarrestada por la línea oblicua de la caña con gorriones ensartados. El resto de las partes integrantes del bodegón ( limones, manzanas y aves) penden en vertical desde el lateral superior. Todo está fuertemente iluminado, con luz dirigida e interpretado con dibujo minucioso y preciso

- las piezas están incluso perfiladas en negro- lo que contribuye a aumentar su plasticidad. Probablemente sea éste el bodegón descrito en el inventario del taller de Sánchez Cotán, realizado en 1603, propiedad de Juan de Salazar, albacea de su testamento y miniaturista toledano que había trabajado para el Monasterio de El Escorial. Fue propiedad en el siglo pasado del Infante D. Sebastian Gabriel de Borbón y posteriormente incautado junto con los bienes del Infante, e inventariado en el Museo Nacional de la Trinidad. En 1861, le fue restituido lo confiscado y desde entonces ha permanecido en poder de sus herederos, el último el Duque de Hernani, a cuya viuda fue adquirido por el Museo del Prado en 1991 con fondos del legado Villaescusa.



1 (detalle)



1

### Exposiciones

Pau, 1876, nº 648; Madrid, 1935, nº 9; Madrid, 1981-82, nº 60; Madrid, 1983, nº 3, p. 31; Fort Worth, 1985, nº 1; París, nº 66; Ginebra, 1989, nº 13; Madrid, 1992, nº 4; Sevilla, 1992, p. 85; Tokyo/Nagoya, 1992, p. 11; Madrid, 1993, pp. 58-61; Londres, 1995, pp. 31 y 209, nº 3

### Bibliografía

Stirling Maxwell, 1891, 2, p. 507; Mayer, 1915, p. p. 124-5; Lafuente Ferrari, 1935, pp. 173-4; Cavestany, 1936-40, pp. 150-1; Oña, 1944, pp. 23 y 91, nº 2; Mayer, 1947, p. 384; Caturla, 1953, pp. 15-18; Lafuente Ferrari, 1953, p. 226; Orozco, 1954, p. 27; Grate, 1960, p. 117; Bergström, 1970, p. 20; Angulo, 1971, pp. 22-24; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, pp. 58,60 y 97; Pérez Sánchez, 1974, p. 80;

Gudiol, 1977, pp. 311-7; Camón Aznar, 1977, p. 203; Held, 1979-80, pp. 328-390; Agueda, 1982, p. 108, nº 77; Pérez Sánchez, 1983, nº 3, p. 31; Jordan, 1985, pp. 54-55; Pérez Sánchez, 1987, pp. 19-20; Jordan, 1990, p. 97; Idem, 1992, p. 70-3, nº 4; Orozco, 1993, pp. 315-6; Vischer, 1993, pp. 269-308; Jordan y Cherry, 1995, pp. 31 y 209, nº 3



2 (detalle)

## FELIPE RAMIREZ

No se conoce de él ningún dato biográfico. Se le ha creído toledano o por lo menos vinculado a Toledo, por la relación que tienen con esta ciudad las dos únicas obras que de él se conservan.

Una de ellas es de temática religiosa. Se trata de un Cristo Varón de Dolores que se conserva en una colección privada de Bélgica, firmada en 1631, que repite casi literalmente un lienzo datado a finales del s. XVI de la Catedral de Toledo, pintado en un estilo que evoca la manera de hacer de los pintores de El Escorial. La otra obra, fechada en 1628, es el Bodegón del Museo del Prado en el que Ramírez, veinticinco años después, demuestra ser o excelente discípulo o fiel imitador de las realizaciones de Sánchez Cotán. De él toma los modelos, la disposición de los mismos en el marco de una ventana, la minuciosidad en la técnica y la luz dirigida tenebrista. Todo ello permite afirmar que es el heredero del espíritu del bodegonista toledano.



2 (detalle)

## 2. Bodegón con cardo, francolín, uvas y lirios

L. 0.71 x 0.91

Firmado y fechado: «Philippe Ramirez / fa 1628»

Museo del Prado, nº 2802

Este lienzo sirve como testimonio para comprender la permanencia del estilo de Sánchez Cotán en la pintura española posterior. El cardo que se curva ciñéndose al ángulo inferior derecho, tan utilizado por Cotán, recuerda el del *Bodegón del Prado* (nº 7612). Pero si a éste vegetal le unimos el francolín que aparece colgado en el lateral izquierdo, ambos evocan la composición realizada por el cartujo que se encuentra en la colección Piasecka Johnson de Princeton.

Algunos historiadores lo han creído copia literal de un original del maestro. Otros opinan que es una copia o una versión modificada de una obra perdida que incluiría las uvas y la copa dorada con los lirios. A Pérez Sánchez (1983) le sorprende, sin embargo, la presencia de este último rico recipiente en la producción del pintor toledano.

Aunque el autor utiliza los mismos recursos técnicos, estí-

listicos y luminosos que el maestro, Jordan (1991-92) ha creído ver en esta pintura un tipo de pinceladas más esquematizadas, de toques paralelos y espaciados en vez de las desiguales de Cotán, a la vez que ha apreciado un endurecimiento de las sombras, que Ramirez exagera y hace menos transparentes.

El lienzo que nos ocupa podría ser aquel que en 1800 describe Ceán Bermúdez: «He visto en Madrid en poder de un aficionado un lienzo firmado de su mano, que representaba un cardo, unas perdices muertas, un lirio en un vaso y otras cosas que parecían verdaderas...». En época anterior a 1936 perteneció a la colección Vera, en Torrelaguna de donde fue incautado durante la Guerra Civil española. En 1940 fue adquirido para el Museo del Prado con fondos del legado del Conde de Cartagena.

### Exposiciones

Burdeos, 1978, nº 69; Munster/Baden  
Baden, 1979, nº 134, p. 142; Madrid,  
1983, nº 7, p. 35; Tokyo/Nagoya, 1992, nº  
5; Madrid, 1992, pp. 82-84; Londres,  
1995, nº 5 pp. 35 y 209

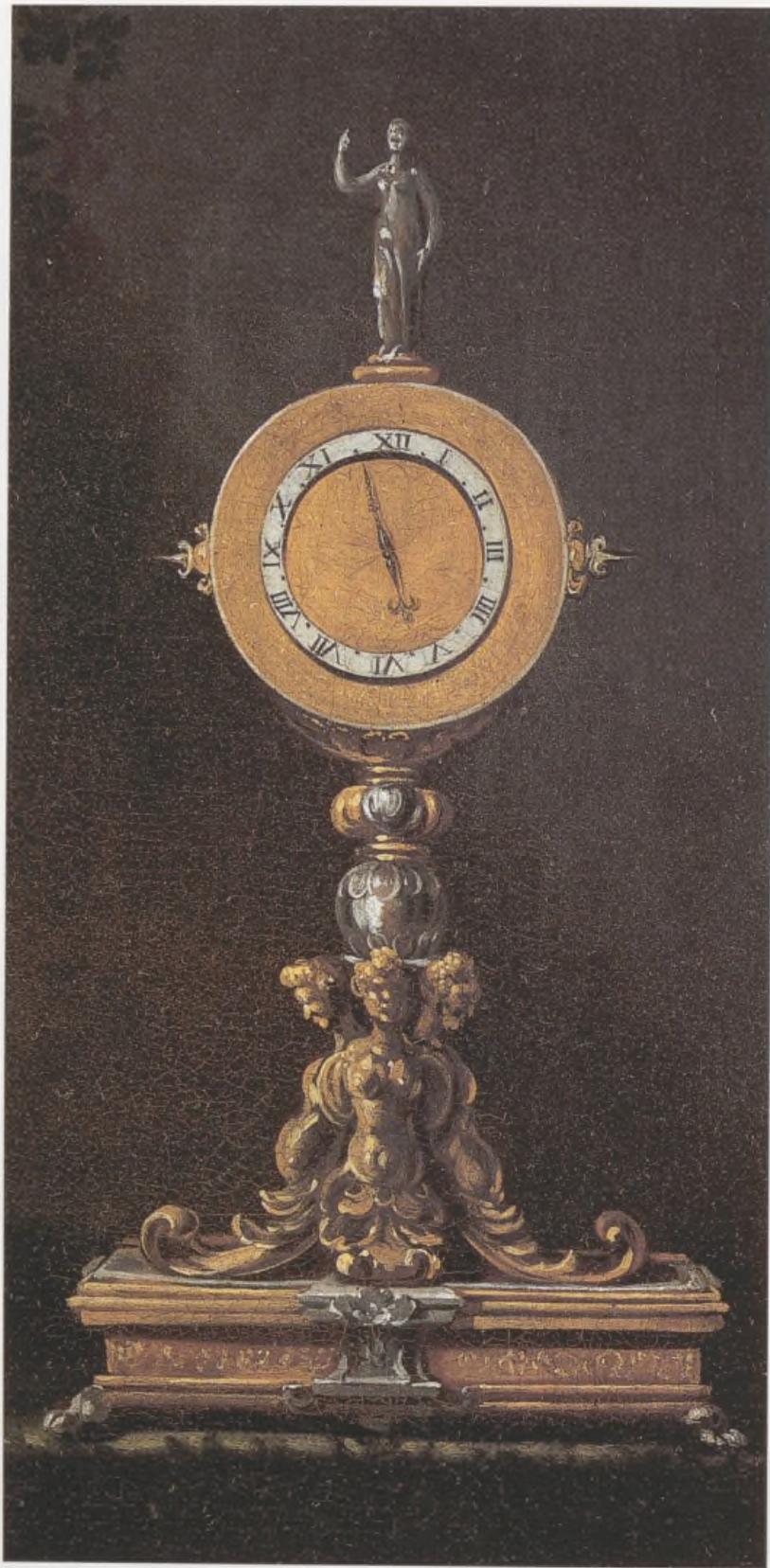
### Bibliografía

Ceán Bermúdez, 1800, IV, p. 146;  
Cavestany, 1936-40, p. 81; Idem, 1942,  
pp. 100-2; Soria, 1945, p. 229; Lafuente  
Ferrari, 1946, p. 251; Orozco, 1954, p. 28;  
Bergström, 1970, p. 88; Torres Martín,  
1971, p. 112; Angulo, 1971, p. 24;  
Angulo-Pérez Sánchez, 1972, p. 108, nº 2;

Gudiol, 1977, p. 317; Camón  
Aznar, 1977, pp. 207-208; Pérez Sánchez,  
1983, nº 7 p. 35; Jordan, 1985, pp. 47-49;  
Pérez Sánchez, 1987, p. 26; Jordan, 1990,  
p. 97; Idem, 1992, pp. 82-84; Jordan y  
Cherry, 1995, pp. 35 y 209, nº 5.



2



3 (detalle)

## JUAN VAN DER HAMEN Y LEON

Van der Hamen nace en Madrid en 1596 y fallece en la misma ciudad a los 35 años, en 1631. Pese a la brevedad de su vida, son muchas las noticias documentales que de él se conservan. Se sabe que era hijo de flamencos y que al igual que su padre pertenecía a la Guardia de Arqueros, institución constituida por gentes procedentes de los Países Bajos que de forma un tanto honorífica, desde el reinado de Carlos I, tenían como misión proteger al Rey.

A partir de 1615, momento de su boda con Eugenia Herrera perteneciente a una familia de escultores y pintores entre cuyos miembros estaba Herrera Barnuevo, ya trabaja con un cierto éxito que da lugar a que cuatro años después, en 1619, comience a recibir encargos procedentes de la Corte. Con posterioridad, en 1627, a la muerte de Bartolomé González, solicita, junto con otros doce artistas, la plaza de pintor del Rey que había quedado vacante, sin conseguirla.

Era pintor considerado y reconocido en círculos cortesanos y nobles y formaba parte de la vida cultural madrileña del momento, atreviéndose incluso a escribir versos sobre la relación entre pintura y poesía. Escritores consagrados entre los que se encuentran Lope de Vega, Góngora y Juan Pérez de Montalbán se refieren a él, alabando sus cualidades y habilidades como excelente recreador de la realidad.

Juan van der Hamen realizó pintura religiosa, prácticamente desconocida para nosotros, y fue un excelente retratista como demuestra el **Retrato de enano** del Museo del Prado (nº 7065) pintado hacia 1625. Pero sin duda su fama se debió a sus naturalezas muertas, tanto bodegones como floreros, cuya fuerte demanda le obligó a tener un taller en la calle de los Tintoreros. Quizá esto explique la desigual calidad de las obras conservadas, incluso aquellas que si bien llevan la firma del maestro, hacen adivinar la intervención de discípulos y ayudantes. De este mismo taller deben proceder las copias e imitaciones que de forma casi industrial repiten los modelos de los objetos utilizados en las más famosas de sus composiciones.

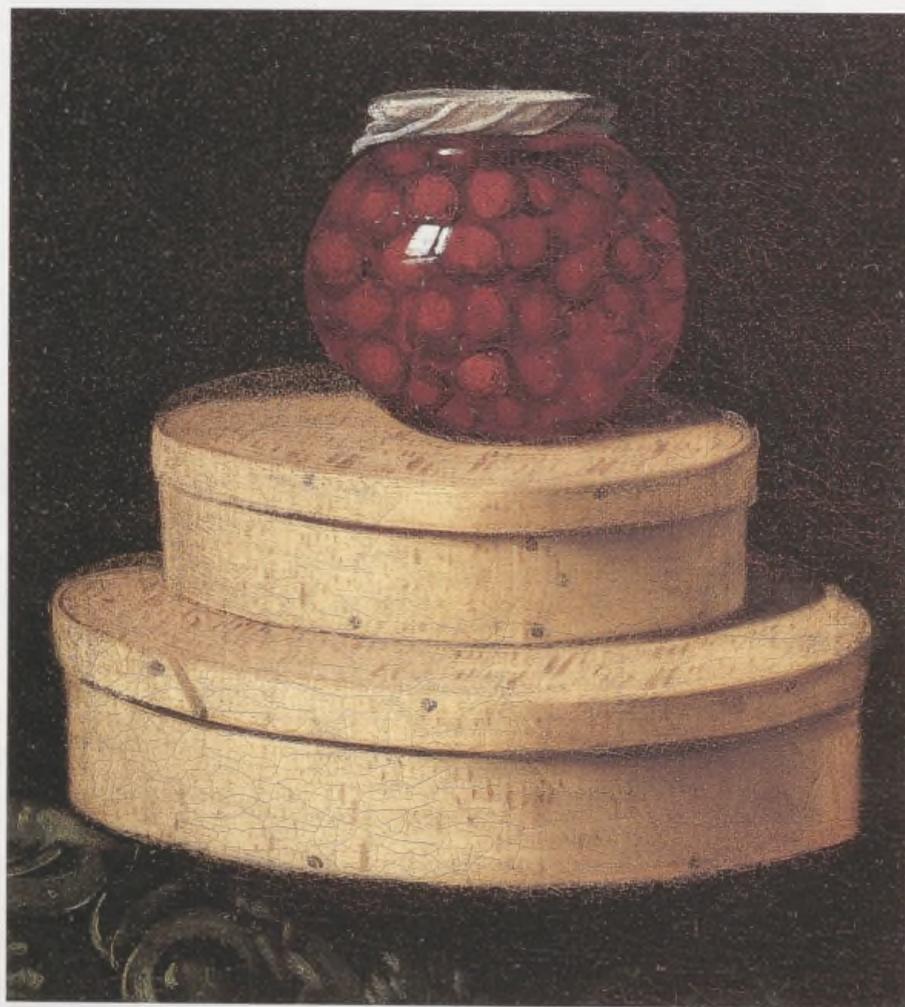
Aunque en fechas recientes se ha desestimado el origen flamenco de su educación artística, en sus primeros bodegones están presentes composiciones del mismo género procedentes de los Países Bajos en lo que se refiere a la presentación; varían sin embargo en la precisión de la técnica, en lo diáfano de la composición y en la utilización de la luz. El pintor español hace modelos más rotundos, se preocupa por la estructura interna de las cosas representadas y por la consecución de las calidades de la materia de la que se trate. Dispone los objetos según las leyes de la simetría y utiliza una luz dirigida que origina unos fuertes contrastes lumínicos que crean zonas de fuertes sombras. Todo ello da a la composición un cierto dramatismo que la aleja de la precisión luminosa de los flamencos.

En su estilo más característico se aprecia su admiración por la obra de Sánchez Cotán. Utiliza con frecuencia en su producción la distribución de los objetos, algunos de los cuales penden de hilos o cuerdas desde la parte superior del cuadro, en el marco de una ventana o alacena, en forma análoga a la usada por el toledano. También es frecuente la presentación de los objetos sobre una mesa o repisa, de la que sobresale alguno de ellos hacia el espectador para indicar la profundidad, ordenados de forma clara y simétrica otorgándoles la iluminación la fuerza necesaria para dar a lo representado sus tres dimensiones.

Con posterioridad a 1626, aunque alternando con el tipo de composiciones ya descritas, el pintor decide situar los elementos del bodegón de forma asimétrica, es decir, los dispone en grupos compensados sobre unas repisas desiguales que escalona en diferentes planos de la composición, creando con ello mayor riqueza espacial.

Por lo que se refiere a los motivos que utiliza en sus composiciones son aquellos que requería una clientela acomodada. Junto a jarrones y recipientes adornados con elementos de bronce, es frecuente la presencia de cerámicas y porcelanas, en ocasiones de importación. Es importante la representación de cristal veneciano -tan estimado entre la sociedad madrileña del siglo- en donde demuestra su habilidad en la consecución de

las calidades y los reflejos de la luz sobre el vidrio. Es también habitual la presencia de exquisitos dulces en los que se aprecia desde la superficie azucarada de pasteles y frutas confitadas hasta la fragilidad de los barquillos. Como pintor de flores en la década de los años veinte fue el mejor representante del género en Madrid. Demuestra su excelencia tanto en las pinturas de composición (*Ofrenda a Flora*, nº2877 del Museo del Prado), como en los habituales jarrones de flores que generalmente marcan el eje simétrico de sus bodegones. Realiza además guirnaldas compuestas por flores agradables y de vivos colores, muy dibujadas y elaboradas, en cuyo interior sitúa paisajes, género ya empleado por el pintor en el último término de algunas de sus composiciones, o escenas religiosas.



3 (detalle)

### 3. Florero y bodegón con perro

L. 2,28 x 0,95

Museo del Prado nº 6413

### 4. Florero y bodegón con perrito

L. 2,28 x 0,95

Museo del Prado nº 4158

Las dos pinturas, eminentemente decorativas, están concebidas en dos planos. En el superior y sobre mesas cubiertas con tapetes verdes adamascados, aparecen colocados simétricamente objetos habituales en el repertorio de van der Hamen. En los floreros con apliques de bronce, que centran las composiciones, pueden distinguirse rosas, jazmines pensamientos y tulipanes; están acompañados por cajas, una bandeja de dulces, una vasija de vidrio y un reloj, dispuestos en paralelo a ambos lados. Todo está realizado con técnica precisa y minuciosa que evoca la tradición flamenca. La mitad inferior está ocupada por los animales, que quizá pertenecieron al primer propietario de los lienzos, y por las baldosas en perspectiva que habrían de ser continuación de aquellas situadas en el lugar para

el que fueron encargados.

Los lienzos, pintados hacia la mitad de la década de los años veinte, debieron estar situados a los lados de una puerta en una de las estancias de la casa madrileña de Jean de Croy, conde de Solre, capitán de la Guardia de Arqueiros de la que el pintor formaba parte. A su muerte, ocurrida en 1638, fueron comprados por Felipe IV, quien pagó 330 reales por cada uno de ellos.

Figuran en el inventario del Alcazar de Madrid en 1666 en el «cuarto en el que cenaba su Magestad», y posteriormente, en 1794, se encontraban en el Palacio del Buen Retiro. Ingresaron en el Museo del Prado como pinturas de escuela flamenca. Entre 1922 y 1983 estuvieron depositadas en la Embajada de España en Buenos Aires.



◀ 4 (detalle)

#### Exposiciones

Madrid, 1983-84, nº 28; Madrid, 1986, nº 9; Ginebra, 1989, nº 23; Roma, 1991, nº 11; Itinerante, 1993-94, nº 24; Londres, 1995, nº 9 y 10.

#### Bibliografía

Orihuela, 1982, pp., 11-14; Pérez Sánchez, 1983, p. 57, nº 28; Jordan, 1985, pp. 110-1; Pérez Sánchez, 1987, pp. 52-3; Urrea, 1991, nº 11; Cherry, 1991, pp. 130-1; Jordan y Cherry, 1995, pp. 46-7 y 210.



3▶ 450



445

◀ 4

## 5. Bodegón con dulces y recipientes de cristal

L. 0,52 x 0,88

Firmado y fechado: « Ju<sup>a</sup> Vanderhamen y ... fat. 1622»

Museo del Prado nº 1164

Es obra considerada unánimemente como la más significativa de la producción del pintor, incluso se ha dicho en innumerables ocasiones que quizá sea ésta la pintura que más influyó en Zurbarán a la hora de realizar su **Bodegón del Prado**.

En esta composición de simplicidad aparente en la que cada objeto está concebido aisladamente y en sintonía con los demás, van der Hamen abandona su característica simetría para disponer los objetos en tres planos diferentes, componiéndolos en zig zag. Utiliza una gama de colores muy restringida, luz dirigida de raíz tenebrista y una técnica ligera a la vez que virtuosista, que le sirve para captar las calidades de cristales, líquidos y confituras.

En la armoniosa organización de este refinado bodegón

hay dulces de diferentes clases, frutas confitadas, un tarro de miel y un frasco con «aloja», bebida española de origen morisco preparada con aguamiel y especias aromáticas (canela,clavo y jengibre), aderezada a veces con perfume de jazmín o de rosa. La moda de beber líquidos similares a éste y de consumir golosinas especialmente para merendar, se había extendido entre las clases acomodadas en el Madrid del primer tercio del s. XVII.

El lienzo llegó al Prado procedente de las colecciones reales. Desde 1702 hasta 1814 figura en los inventarios del Palacio del buen Retiro descrito como «Otra de Banderamen con unos dulces Barquillos y vidrios, de una vara de largo y tres cuartas de alto»



5 (detalle)



5

#### Exposiciones

Burdeos, 1978, nº 34; Madrid, 1978, nº 85; Münster/Baden Baden, 1979, nº 208; Caracas, 1981, nº 60; Belgrado, 1981, nº 44; Madrid, 1983, nº 20; Amsterdam, 1985, nº 9; Fort Worth, 1985 pp. 112-3; Madrid, 1986, nº 8; París, 1987, nº 69; Londres, 1995, nº 12.

#### Bibliografía

Cavestany, 1936-40, p. 142; Mayer, 1947, p. 464; Soria, 1959, p. 235; Bergström, 1963, pp. 26-27; Jordan, 1964-65, p. 65; Idem, 1967, nº 8; Bergström, 1970, pp. 31-32; Angulo, 1971, p. 29; Torres Martín, 1971, pp. 21 y 56; Triadó, 1975, p. 46, nº 11; Camón Aznar, 1977, p. 210; Pérez

Sánchez, 1978, nº 85; Idem, 1983, p. 53, nº 20; Jordan, 1985, pp. 112-113; Pérez Sánchez, 1987, p. 54; Ayala Mallory, 1991, p. 79; Caturla, 1994, p. 100; Jordan y Cherry, nº 12 p. 51 y 210

## 6. Bodegón de frutas y hortalizas

L. 0,56 x 1,10

Firmado y fechado: «Juan Vander .amen fat / 1623»

Museo del Prado nº 1165

Con un esquema compositivo simple y simétrico, el pintor sitúa sobre el marco de una ventana albaricokes y ciruelas en un cesto de mimbre y vegetales (una calabaza, berenjenas y pepinos) a ambos lados. Realizado en un momento relativamente temprano de su producción, es un claro ejemplo de la influencia que tuvieron en la creación de su estilo las obras del cartujo Sánchez Cotán. La luz de ascendencia tenebrista

hace resaltar las calidades de los elementos del bodegón sobre el fondo neutro oscuro y la técnica empleada, ligera, minuciosa, precisa y de una tonalidad reducida, contribuye aún más a su valoración.

El lienzo, con toda probabilidad procedente de un convento desamortizado, ingresó en el Prado en 1872, al fusionarse éste con el Museo de la Trinidad, en cuyo inventario figura.

### Exposiciones

Buenos Aires, 1980, p. 42; Munich/Viena, 1982, nº 37; Madrid, 1983, nº 21, p. 53; Barcelona, 1983, nº 19; Madrid, 1986, nº 11, p. 48; Ginebra, 1989, nº 24, p. 62.

### Bibliografía

Cruzada Villaamil, 1865, p. 100; Cavestany, 1936-40, p. 73; Oña Iribarren, p. 77, nº 10; Mayer, 1947, p. 464; Gaya Nuño, 1947, p. 50; Soria, 1959, p. 276; Jordan, 1964-65, pp. 62 y 66; Idem, 1967, nº 12; Bergström, 1970, p. 32; Angulo, 1971, p. 29; Torres Martín, 1971, f. 10; Triadó, 1975, p. 53, nº 21; Camón Aznar, 1977, p. 211; Torres Martín, 1978, f. 11; Pérez Sánchez, 1983, p. 53, nº 21; Idem, 1987, p. 40



6



7 (detalle)

## ANTONIO PONCE

Se conservan sobre su vida algunos datos documentales gracias a los cuales sabemos que nace en Valladolid en 1608. Con un mes de edad, sus padres, Francisco Ponce, criado del Duque de Peñaranda, y Antonia de Villalobos le trasladan a Madrid, ciudad en la que vivirá a lo largo de su existencia. En 1624 ingresa como aprendiz en el taller de Van der Hamen, lo que le marcará a lo largo de su carrera, y tres años más tarde se establece como pintor independiente, un año antes de casarse con Francisca Alfaro, sobrina de la esposa de su antiguo maestro. En 1638 y 1649 se le cita en dos documentos trabajando junto al pintor Francisco Barrera en el Palacio del Buen Retiro primero y en las decoraciones efímeras realizadas en las gradas de San Felipe el Real con motivo de la entrada en la corte de la reina Doña Mariana de Austria, después. Continúa realizando bodegones hasta que muere en Madrid el 13 de diciembre de 1677.

Ponce, como hemos visto, comienza su vida profesional a la sombra del maestro y quizá, siendo aprendiz, intervenga en sus obras hasta convertirse en un buen imitador de su manera de hacer. Su estilo prieto y rutinario evolucionará poco técnicamente pero sus composiciones, que concibe con monumentalidad, si bien parten de las de Van der Hamen, con disposición primero simétrica y más tarde escalonada, se desarrollan hacia una acumulación de elementos en diferentes planos que anuncian el posterior bodegón español. Hacia 1640 comienza a destacarse, utilizando fondos de colores claros sobre los que hace recortarse los elementos de sus naturalezas muertas; quizá sea éste el rasgo más innovador en su obra. Realiza también floreros y guirnaldas de flores con dibujo preciso y modelado algo seco que evocan aquellos modelos flamencos en torno a 1600 que son los mismos que habían servido al propio Van der Hamen.



7 (detalle)

## 7. Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen

L. 2,01 x 1,44

Firmado y fechado: «Antº Ponce / fat. 1654

Museo del Prado nº 7659

Es obra insólita por su gran tamaño si se compara con lo hasta ahora conocido de Ponce. Representa una guirnalda que envuelve a una escena religiosa y que a su vez está enmarcada por una cartela de elementos decorativos de inspiración manierista. Está compuesta por numerosas flores dispuestas de forma cerrada y compacta a la manera de aquellas habituales en Flandes durante los primeros años del siglo.

Dichas flores, muy estudiadas, de vivos colores y realizadas con precisión, recuerdan en técnica y composición las de la **Guirnalda con paisaje** de Van der Hamen, que pintada en 1628, se encuentra en el Dartmouth College de Hanover (New Hampshire). Firmada en 1654, se halla muy alejada de los modelos que están realizando por los mismos años, pintores madrileños, en concreto Arellano y su taller, de composición mas abierta y en grupos. La representación de

escenas religiosas dentro de guirnaldas es muy frecuente al igual que la colaboración de diferentes artistas para pintar por un lado las flores y por otro las figuras. Esto plantea la incógnita de si la Asunción y los ángeles han sido realizados por la misma mano o por manos distintas. El estilo evoca el de los pintores madrileños de la mitad del siglo en los que puede observarse el conocimiento de la obra de Rubens. Pérez Sánchez (1993) ha sugerido la semejanza de estos modelos con los que pone en práctica Mateo Gallardo (fallecido en 1667).

Este lienzo era desconocido hasta su presentación en el catálogo de la subasta de Sotheby's, Peel y Asociados, efectuada el 18 de mayo de 1993, en la que fue adquirido para el Prado con fondos del legado Villaescusa. Anteriormente había pertenecido a la familia Iñiguez de Huelva.

### Exposiciones

Madrid, 1993, pp. 78-80.

### Bibliografía

Pérez Sánchez, 1993, pp. 78-80





8 (detalle)

## JUAN FERNÁNDEZ, EL LABRADOR

Pintor de renombre internacional ya en el siglo XVII, del que apenas se sabe nada si exceptuamos su insistencia en añadir a su nombre auténtico, Juan Fernández, el apelativo de el Labrador. Quizá su vida retirada de la corte impidió el que llegaran hasta nosotros referencias biográficas precisas.

Al decir de Palomino era extremeño, nacido en Jaraicejo (Cáceres) en el siglo XVI, discípulo de Morales y muerto en Madrid en torno a 1600. Sin embargo, su actividad mas importante está datada entre 1630 y 1640, según se desprende de la documentación alusiva a sus encargos, de la única obra firmada y fechada en 1636 -actualmente en colección privada- y de las en cierto modo documentadas pinturas de la colección real británica. Tampoco es seguro que sea el Juan Fernández Labrador que muere en Madrid en 1657 y cuyas pinturas tasó un desconocido pintor llamado Lucas Zamudío el 14 de diciembre de ese mismo año. Bien relacionado en medios cortesanos, su principal valedor debió ser Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre, cuyo interés por la pintura de naturaleza muerta ya se había demostrado en Italia antes de su llegada a España, y él debió ser quien promocionó su obras en los medios cortesanos. Sirva como ejemplo el hecho de que años mas tarde, algunas de sus realizaciones figuren en los inventarios de coleccionistas tan prestigiosos como los Marqueses de Eliche y Leganés. Entre 1629 y 1635 mantuvo contacto y trabajó para Sir Francis Cottington y su secretario Sir Arthur Hompton, diplomáticos ingleses acreditados en la Corte española quienes enviaron sus bodegones a Inglaterra, y en algunos casos como regalo al rey Carlos I.

A juzgar por las referencias documentales que a él aluden, se especializó en pintura de frutas, -fundamentalmente uvas-, y flores, pero hay noticias de que también cultivó el paisaje y la pintura de composición religiosa. En las piezas conservadas se ve que es un pintor en la tradición caravaggiesca por lo que se refiere a la luz dirigida que utiliza casi con violencia, creando fuertes zonas de sombras que confieren a los elementos representados un considerable volumen. Excelente colorista que utiliza una gama cromática rica pero sutilmente graduada, fue hábil en captar las calidades tanto de frutas y flores como de porcelana y vasijas de barro con sus decoraciones y defectos. Es característica suya además la insistencia en la representación de elementos alejados de todo lujo.

## 8. Florero

L. 0,44 x 0,34

Museo del Prado, nº 2888

Atribuido durante mucho tiempo a Francisco de Zurbarán, fue Pérez Sánchez, en 1978, quien cambió la autoría en beneficio de Labrador al compararlo con la obra que firmada y fechada en 1636, perteneciente a una colección privada, había estado expuesta en el Rijksmuseum de Amsterdam y había sido publicada en ese mismo año por E. Valdivieso. Posteriormente esta atribución ha sido unánimemente aceptada.

Efectivamente, las flores, en este caso claveles, azucenas y una rosa, iluminadas fuertemente sobre fondo neutro, son similares en ambos casos en cuanto al tratamiento, los colores y en su marcado claroscuro. Ocurre igual con las vasijas en las que están situadas dichas flores.

A la izquierda, abajo, entre los tonos oscuros más acentuados si cabe por el paso del tiempo, se puede adivi-

nar un racimo de uvas, lo que ha llevado a suponer que este lienzo es un fragmento recortado de una composición mayor. Jordan, (1985), aunque planteándolo con interrogante, sugiere que pueda haber formado parte de aquel que se describe en el inventario de Don Gaspar de Guzmán, marqués de Eliche en 1651 y que estaba compuesto además de por una jarra con claveles, rosas y azucenas y otras flores, por racimos de uvas y granadas

La pintura perteneció a Don Antonio Ponz en Málaga, ciudad en cuyo Museo estuvo expuesta entre 1931 y 1940. Con posterioridad fue adquirido al coleccionista, en 1946, por el entonces Ministerio de Educación para el Museo del Prado.

### Exposiciones

Madrid, 1935, nº 13; Madrid, 1978, nº 77; Belgrado, 1981, ; Madrid, 1983, nº 30; Fort Worth, 1985, nº 25; Amsterdam, 1985, nº 17; París, 1987, nº 70; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 14; Londres, 1995, nº 24, pp. 77 y 112.

### Bibliografía

Murillo Carreras, 1933, pp. 22-34; Cavestany, 1936-40, p. 151, nº 13; Seckel, 1946, p. 287; Gaya Nuño, 1948, p. 45. nº 95; Guinard, 1960, p. 282, nº 607; Bergström, 1970, pp. 41-2; Gregori y Frati, 1973, nº 566; Gallego y Gudiol, 1976, nº 543; Camón Aznar, 1977, p. 264; Pérez

Sánchez, 1978, nº 77; Bergström y otros, 1979, p. 146; Pérez Sánchez, 1983, nº 30, p. 58; Jordan, 1985, nº 25, p. 169; Pérez Sánchez, 1987, p. 59; Caturla, 1994, p. 100; Jordan y Cherry, 1995, pp. 77 y 212, nº 24.



◀ 8



9 (detalle)

## JUAN DE ESPINOSA

Es un pintor de biografía desconocida cuya actividad tiene lugar durante la primera mitad del siglo XVII, en Madrid, y cuyo nombre aparece citado en relación con otros pintores madrileños en documentos datados en 1628 y 1659. Otras noticias conservadas parecen aumentar la imprecisión de su figura ya que trabajando en la Corte había al menos dos pintores de igual nombre. Uno de ellos había fallecido ya en 1641 y el segundo era vecino de la capital en 1651 y en años sucesivos.

Realiza bodegones en los que incluye frutas, especialmente uvas, en las que demuestra su gran virtuosismo pictórico, que llegan a ser casi como la firma del maestro, conchas marinas, aves y piezas de cerámica traída de América. Debió ser artista reconocido ya que su nombre aparece citado con frecuencia en los inventarios de colecciones particulares de la época. Actualmente se conocen obras de este autor en colecciones privadas y públicas de Madrid, París y Londres y en ellas Espinosa demuestra ser cultivador del tenebrismo luminoso y estar relacionado estilísticamente con Juan Fernández Labrador.



11 (detalle)

## 9. Bodegón con uvas, manzanas y ciruelas

L. 0,76 x 0,59

Museo del Prado, nº 702

La pintura se divide en dos mitades. En la inferior, sobre una repisa, reposan en diferentes términos, un plato con manzanas, uvas y una vasija de tierra roja de origen mexicano, cuyo barro oloroso perfumaba los líquidos que podía contener, y en la mitad superior y colgando de cuerdas, a la manera que ya había hecho Sánchez Cotán, hay uvas de diferentes variedades y ciruelas marcando las líneas verticales de la composición.

Las calidades de las frutas están conseguidas a base de veladuras muy finas superpuestas que en el caso de las uvas consiguen imitar la translucidez del cristal. La fuerte iluminación dirigida, que entra por el ángulo superior izquierdo, incide en los minuciosamente dibujados elementos del bodegón, y deja algunas zonas de los mismos a contra-luz, creando así diferentes pla-

nos en profundidad. El autor, además de la obra del Labrador, ha debido conocer naturalezas muertas flamencas, en donde aprendió la técnica precisa del dibujo y la habilidad para plasmar los reflejos de la luz, así como a conseguir el carácter casi táctil de las pieles.

El lienzo, datado en torno a 1630 por Pérez Sánchez (1983), procede de las colecciones reales. En el catálogo del Prado de 1872, Pedro de Madrazo lo dice firmado, dato éste que no se repite en las siguientes ediciones y que no se ha podido comprobar después de su reciente restauración. La certera atribución a Espinosa ha sido reforzada con la adquisición en 1973 para el Museo del Louvre de un ejemplar firmado de temática, técnica y calidad muy similares a la obra del Museo.

### Exposiciones

Madrid, 1978, nº 74; Madrid, 1983, nº 33; Fort Worth, 1985, nº 27; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 15; Itinerante, 1994-5, nº 10

### Bibliografía

Cavestany, 1936-40, p. 76; Mayer, 1947, p. 461; Kubler y Soria, 1959, p. 235; Sterling, 1959, p. 143; Torres Martín, 1971, p. 35; Bottineau, 1975, p. 314; Pérez Sánchez, 1978, nº 75; Agulló y Pérez Sánchez, 1981, p. 374; Pérez Sánchez, 1983, nº 33, p. 59; Cherry, 1984, p. 60; Jordan, 1985, nº 27, p. 167; Pérez Sánchez, 1987, p. 65; Gutierrez Pastor, 1988, p. 215; García Saiz y Albert de León, 1991, pp. 43-46; Jordan y Cherry, 1995, p. 70



## 10. Bodegón de uvas y manzanas

L. 0,50 x 0,39

Museo del Prado nº 703

Esta obra, de autoría discutida, es semejante en calidad y composición, aunque aquí sea mas sosegada al contar con menos elementos, a la pintura nº 702 del catálogo del Prado. Ya figura en los inventarios de las obras procedentes de la colección real española como de mano de Juan de Espinosa. La atribución ha sido ratificada primero por Madrazo en el siglo pasado y posteriormente por Pérez Sánchez, quien la mantiene y propone su identificación con uno de los fruteros de este artista que poseía en 1662 don Francisco Merchant de la Zerda.

En el lienzo se ven dos racimos de uvas, unas doradas, cuya iluminación parece proceder de su propio interior, y otras negras, con las diferentes capas de color tan gastadas que han perdido definición y casi se confunden con el fondo neutro de la pintura. Ambos, junto con sus respectivas ramas y unas bellotas, penden de la parte superior. Estamos de nuevo ante un ejemplo más de representación de estas frutas tan frecuentes entre los pintores de bodegón del siglo.

En la parte inferior, en el primer término y de nuevo sobre un estante, el autor ha colocado unas manzanas en las que la luz dirigida hace destacar los colores sonrosados de su piel.

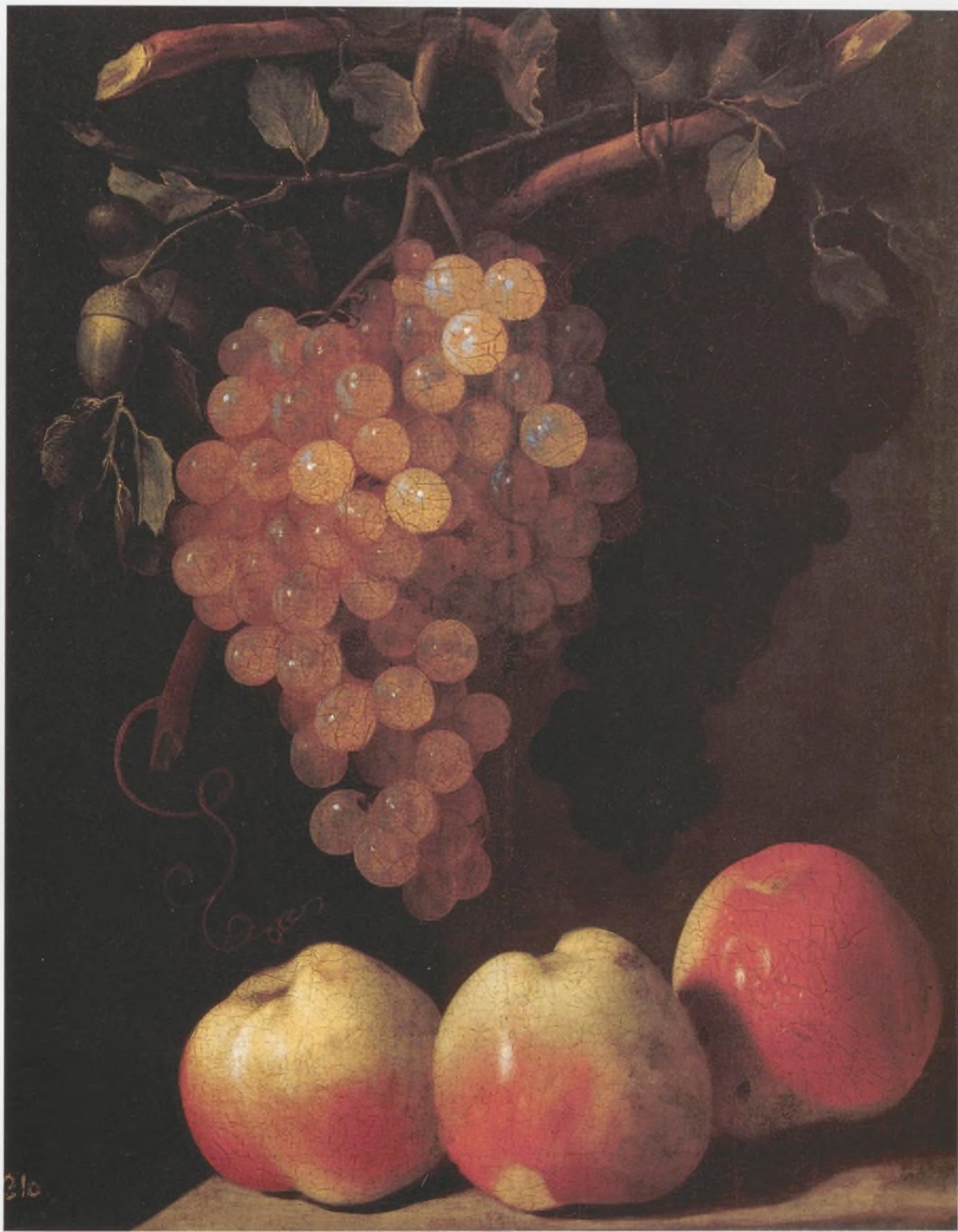
Efectivamente la técnica preciosista, las hojas perfiladas y situadas a contraluz y el movimiento curvilíneo de los zarcillos enlazan con lo representado en las pinturas conocidas atribuidas a Juan de Espinosa. No obstante, en fechas recientes, (1985), Jordan ha encontrado relación estilística entre esta pintura y la obra del Labrador y para corroborar su hipótesis cita y reproduce una copia literal encontrada en una colección privada madrileña, en cuyo reverso, con letra del siglo XVII, aparece una atribución a Juan Fernández. Sugiere además que sea éste el cuadro que se menciona en 1772 en el inventario del Palacio del Buen Retiro con la descripción: «Un racimo de uvas en su vástago colgante de tres cuartas de alto y dos tercios de ancho original de Juan Labrador».

### Exposiciones

Sevilla, 1970, p. 12; Madrid, 1983, nº 34; Fort Worth, 1985, nº 26.

### Bibliografía

Soria, 1959, p. 235; Torres Martín, 1971, p. 1987, p. 63; Gutierrez Pastor, 1988, p. 215; 11; Pérez Sánchez, 1983, nº 34, p. 60; Jordan, Jordan y Cherry, 1995, pp. 71 y 73. 1985, nº 26, pp. 161-2; Pérez Sánchez,



310

◀ 10

## 11. Bodegón con pájaro muerto

T. 0,23 x 0,30

Museo del Prado nº 1989

Dejando solamente pequeños espacios vacíos en el fondo, una vez más el pintor dispone todas las piezas del bodegón a la manera tradicional, sobre una repisa o mesa situada en el primer término. La composición está realizada con elementos verticales, horizontales y una fuerte diagonal en el centro de la misma.

Esta pequeña tabla, desde su ingreso en el Museo, estuvo considerada obra de escuela flamenca del s. XVII. La atribución se mantuvo hasta 1978, cuando Pérez Sánchez, observando el tratamiento tan personal de las uvas, la presencia de la caracola -similar a la del cuadro del Museo del Louvre-, y de la vasija americana de barro rojo tan característica en la producción del pintor, realizado todo ello con la técnica precisa y minu-

ciosa utilizada por Juan de Espinosa en sus obras no discutidas, se la asignó definitivamente. En este caso, y de forma poco habitual en la obra conocida del pintor, aparece un pequeño pájaro muerto en el ángulo inferior derecho.

Jordan (1985), ha identificado esta pintura con aquella que figura en el inventario de Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marqués de Eliche, realizado en 1651 y descrito como: «Un frutero de Ju<sup>a</sup> despinosa pintada en tabla con un barro y un racimo de uvas y un gilguerro muerto». En algún momento debió de pasar a la colección real desde donde llegó al Prado en 1847 procedente del Palacio Real de Aranjuez.

### Exposiciones

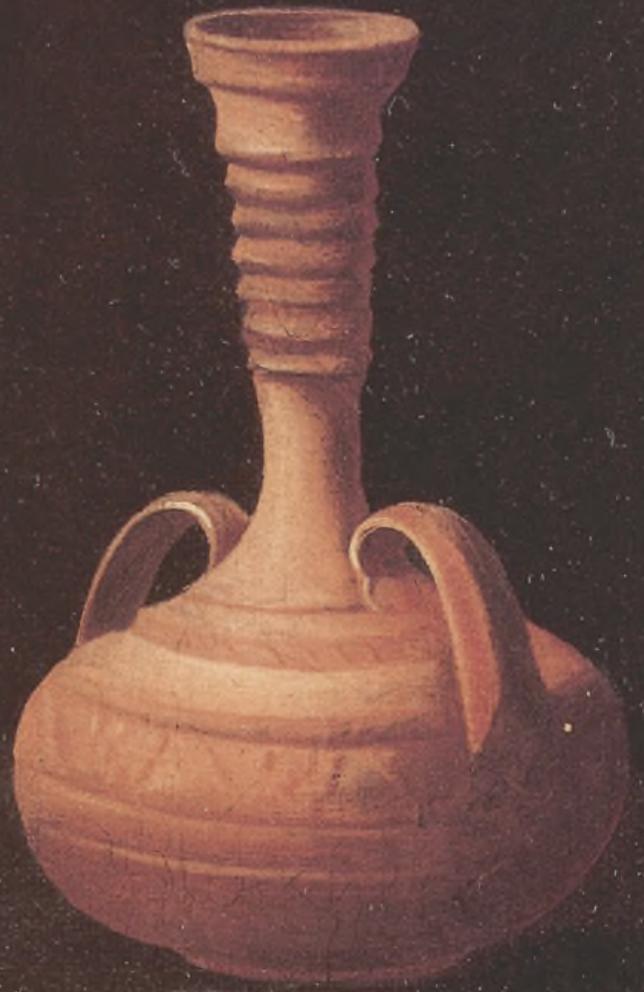
Madrid, 1978, nº 76; Madrid, 1983, nº 35

### Bibliografía

Gaya Nuño, 1955, p. 227; Pérez Sánchez, 1978, nº 76; Idem, 1983, nº 35, p. 60; Jordan, 1985, p. 166; Pérez Sánchez, A. E., 1987, p. 62; Gutierrez Pastor, 1988, p. 215.



11



## FRANCISCO DE ZURBARÁN

Es Zurbarán uno de los pintores españoles del que mas datos biográficos relativos a él mismo, a sus encargos o a su familia se conocen. Nace en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598, hijo del comerciante Luis de Zurbarán y de su esposa Isabel Márquez. A los quince años comienza a estudiar pintura con Pedro Díaz de Villanueva, pintor de imaginería religiosa. En 1617 debe casarse por primera vez, -serán tres los matrimonios que efectuará a lo largo de su vida de los que tendrá muchos hijos-y diez años mas tarde se trasladada a Sevilla en donde recibirá numerosos encargos de órdenes religiosas, organismos oficiales y de los nobles, algunos de ellos de origen castellano o con parientes en la corte que habrán de ser sus clientes en etapas posteriores. A lo largo de su vida trabajó, entre otros, para los dominicos de San Pablo, los franciscanos de San Buenaventura, los mercedarios calzados y descalzos, cartujos de Jerez de la Frontera y jerónimos del Monasterio de Guadalupe.

En 1634 realiza su primer viaje a Madrid, en donde permanecerá a lo largo del año siguiente, para trabajar en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en donde pintará la serie de los **Trabajos de Hércules** y dos grandes cuadros de historia. Vuelve a Sevilla después de haber contactado con el estilo de Velázquez y haber visto las obras de pintores italianos que había en la Corte y aunque sigue apegado a las formas estáticas y monumentales y a las composiciones simples, se nota un cambio en la ejecución de sus obras y en la iluminación que deja en ocasiones de ser dirigida para convertirse en algo mas abstracto. Hacia 1645 se inicia en Sevilla la popularidad de Murillo que afecta seriamente al prestigio y a los encargos de Zurbarán, que se verá obligado a buscar nuevos mercados en el continente americano. Con la ayuda del taller y tomando como modelo composiciones de grabados flamencos y franceses, pinta gran cantidad de obras para Ultramar que se difundirán y copiarán por toda América.

Entre 1650 y 1652 no se conocen noticias documentales ni de su vida ni de nuevos encargos, por lo que puede que sea probable la noticia que da Palomino de que viaja nuevamente a Madrid. En 1658 se instala definitivamente junto con su familia en la Corte y aquí morirá a los 65 años el 27 de agosto de 1664. Fue un pintor de estilo sobrio y de expresividad contenida que siente el valor de la forma, del volumen y de las texturas. Utiliza la luz fuertemente contrastada con las sombras lo que le permite acentuar el modelado y las composiciones suelen ser parcas en lo relativo a su construcción. Este su estilo, fiel al naturalismo tenebrista, se ablandó en la ultima década de su actividad bajo el influjo murillesco.



12 (detalle)



13 (detalle)

## 12. Bodegón de cacharros

L. 0,46 x 0,84

Museo del Prado nº 2803

Con una composición sencilla y austera que se asemeja al modelo de disposición simétrica y lineal que había hecho famoso van der Hamen durante la década de los años veinte, Zurbarán ha situado las piezas del bodegón de una manera casi ritual que ha hecho decir a Longhi que evoca la disposición de los objetos litúrgicos en un altar. El artista, que ya había demostrado en sus pinturas de composición que poseía un talento especial para representar los elementos secundarios y las calidades de los mismos, ha dispuesto aquí dos alcazras (recipientes realizados en barro poroso que servían para refrescar el agua por evaporación), dos salvillas de peltre (bandejas con divisiones en las que se encajan copas o tazas), un bernegal dorado, (taza ancha de boca y figura ondeada) y un búcaro de Indias, de cerámica roja mexicana cuyo barro acostumbaban las damas de la época a mascar y cuya representación es frecuente en naturalezas muertas de pintores contemporáneos.

Pese a no estar firmado, su autoría no parece ofrecer dudas si se comparan estilísticamente los objetos con aquellos que aparecen en otras composiciones de

iconografía religiosa, de semejante calidad y de gran virtuosismo técnico. Aunque a veces se haya dudado de la atribución, tanto en el caso del **Bodegón del Prado**, donado por D. Francisco Cambó en 1940, como en la réplica que se conserva en el Museo de Arte de Cataluña, procedente de la misma colección, al compararlos, en lo que a la técnica utilizada se refiere, con el **Bodegón con cesta de naranjas** que firmado y fechado en 1633 perteneció a la colección Contini Bonacossi y actualmente se encuentra en la Fundación Norton Simon, no es ésta una teoría que pueda sostenerse. Por lo que se refiere a la fecha de su realización, Pérez Sánchez (1983) ha sugerido que fue hecho o en 1634-35, durante su estancia en Madrid para contribuir a la decoración del Salón de Reinos, o inmediatamente después de su regreso a Sevilla. Sin embargo Jordan y Cherry (1995) piensan que puede datarse entre 1658 y 1664 época de su traslado definitivo a la Corte al ponerlo en relación con la **Virgen anunciada** de la colección March en Palma de Mallorca, obra sin duda fechable en ésta su última etapa madrileña.

### Exposiciones

París / La Haya, 1966, nº 18; Londres, 1976, nº 39; París, 1976, nº 67; Moscú /Leningrado, 1980, nº 13; Madrid, 1983, nº 57; Madrid, 1988, nº 117; Madrid, 1990, nº 40; Londres, 1995, nº 38

### Bibliografía

Amorós, 1927, pp. 132-142; Seckel, 1946, pp. 287-8; Soria, 1953, nº 73; Wehle, 1954, p. 233; Pemán, 1958, pp. 193-211; Guinard, 1960, nº 609; Torres Martín, 1963, nº 107; Sánchez Camargo, 1964 nº 197, p. 73; Bergström, 1970, p. 41; Campoy, 1970, p. 262; Areán, 1971, p. 215; Torres Martín, 1971, p. 121; Brown, 1973, p. 110; Carrascal, 1973, p. 103; Gregori y Frati, 1973, nº 103, p. 94;

Pérez Sánchez, 1974, p. 58; Gallego-Gudiol, 1976, nº 541; Camón Aznar, 1977, p. 261; Lafuente Ferrari, 1978, p. 119; Pérez Sánchez, 1983, nº 57, p. 86; Valdivieso, 1986, pp. 117 y 185; Bottineau, 1986, p. 461; Pérez Sánchez, 1987, p. 93; Idem, 1988, nº 117; Pemán, 1989, p. 192; Gutierrez Alonso, 1992, p. 16; Caturla, 1994, p. 128; Jordan y Cherry, 1995, nº 38, pp. 105 y 213.



12

### 13. **Agnus Dei**

L. 0,38 x 0,62

Museo del Prado nº 7293

Este pequeño carnero y el **Agnus Dei** del Museo de San Diego son sin duda los mejores ejemplares que de esta iconografía se conservan. Ambos lienzos tienen un significado alegórico, de lectura fácil para el espectador del siglo XVII. Representan al «Cordero de Dios» del Evangelio, a pesar de su apariencia de estudio del natural que podría servir como modelo para incluir en cualquier composición religiosa de mayor entidad.

Es bien conocido como el cordero ha sido en casi todas las religiones la víctima propiciatoria de los sacrificios y que con su inocencia y su blancura ha simbolizado la pureza, y concretamente en la religión católica, en clara alusión al Salvador, el triunfo de la vida sobre la muerte. Zurbarán ha retomado aquí la imagen que durante los primeros tiempos del cristianismo y en la Edad Media representaba a Jesucristo.

El tema debió de tener fortuna ya que se conocen varias versiones del mismo, algunas de las cuales evidencian la intervención del taller del pintor, e interpretaciones realizadas por otros artistas (por ejemplo, es frecuente la representación del cordero rodeado de una orla de flores en la obra de la pintora portuguesa

Josefa d'Obidos), que copian casi literalmente el modelo zurbaranesco.

La versión del Prado, un pequeño carnero con las patas atadas, fue dado a conocer por Angulo en 1950 y es el ejemplar más refinado y delicado de todos. Con gran simplicidad de medios, reducida gama de color y luz dirigida violentamente que hace resaltar la figura del animal sobre fondo oscuro, queda reflejado el carácter táctil de la lana, la dureza de los cuernos, la humedad del hocico y el triste abandono de la víctima que habrá de ser sometida al sacrificio. El momento de su realización ha sido discutido. Algunos autores proponen la fecha de 1630-35 al compararlo con otros ejemplares fechados en torno a esos años. Pérez Sánchez (1988), de acuerdo con J. Baticle la cree realizada en el quinquenio posterior que coincide con la etapa de plena madurez y maestría de Zurbarán.

La pintura lleva al dorso lacres con el escudo de Fernando VII, lo que podría indicar que en algún momento pudo pertenecer a la colección real española. Estuvo en poder de la Marquesa del Socorro hasta que en 1986 fue subastado y adquirido para el Museo.

#### Exposiciones

Madrid, 1964, nº 90; Madrid, 1988, nº 115

#### Bibliografía

Angulo, 1950, pp. 77-8; Soria, 1955, nº 77; Guinard, 1960, nº 592; Torres Martín, 1963, nº 250; Gaya Nuño-Frati, 1948, nº 97; Gállego y Gudiol, 1976, nº 282;

Díaz Padrón, 1981, pp. 66-69; Pérez Sánchez, 1988, nº 115, pp. 435-7; Caturla, 1994, p. 105.



13



14 (detalle)

## MATEO CEREZO

Su temprana desaparición -muere a los 29 años de edad- hace que la obra de este pintor prometedor, que trabaja en Burgos, Valladolid y Madrid, no sea todo lo abundante que hubiera debido de ser. Nace en Burgos en 1637 hijo de un pintor local del mismo nombre y de Isabel Delgado, hija de un conocido dorador también burgalés. Relacionado desde muy pequeño con la profesión, debió de aprender el oficio con su padre hasta que en torno a los 15 años viaja a Madrid ciudad en la que se encuentra ya en 1655 y en donde residirá hasta su muerte ocurrida en 1666.

En la Corte, según dice Palomino, entra a trabajar en el taller de Juan Carreño de Miranda, aunque no exista testimonio documental que lo ratifique. Sería, en este caso, primero su discípulo y mas tarde colaborador en algunos de sus encargos aprendiendo y asimilando el estilo del maestro. En fecha reciente se ha observado la influencia de Antonio de Pereda en el primer estilo de Cerezo en Madrid junto con la asimilación del dinamismo y la riqueza colorista de los artistas madrileños que trabajan durante la década de los años cincuenta y, que tanto debían a los pintores italianos y flamencos. Aunque no se conoce que Cerezo pintara para el Rey, si debió conocer a su vez las obras de Tiziano y Van Dyck puesto que en las pinturas conservadas de su mano de los años sesenta se aprecia una notable influencia de ambos, especialmente en los modelos femeninos, en la técnica ligera y brillante y en el colorido cálido y entonado.

Fue pintor de obras religiosas y realizó tanto cuadros de altar para iglesias y conventos como modelos devocionales para particulares. En ellos incluye en ocasiones detalles de naturaleza muerta que anuncian el pintor de bodegón que es alabado por su buen hacer por los biógrafos contemporáneos. En este género realiza composiciones profusamente barrocas en las que predomina la riqueza y la variedad de los elementos que dispone en diferentes planos escalonados e incluye en formas apiramidadas. Es por lo tanto un bodegón barroco en concepción y en técnica, de denso empaste, en el que se subraya con aparatosisidad y sensualidad colorista los valores táctiles de todo lo representado.

## 14. Bodegón de cocina

L. 1,00 x 1,27

Museo del Prado nº 3159

Sobre fondo neutro el pintor nos presenta una compleja y variada composición, rica en líneas verticales y horizontales subrayadas por los bloques geométricos de piedra que conforman los tres planos en profundidad de que consta. De izquierda a derecha pueden observarse cacharros de cobre, recipientes de cristal y un pan, pero lo que más llama la atención del espectador son los animales muertos, especialmente el grupo formado por el capón y el cordero que marca una suave curva con su cabeza apoyada en el estante del primer plano, y las piezas de carne y la cabeza sanguinolenta de una ternera que están situadas en el plano intermedio, a la derecha del lienzo. La luz, estudiada, incide sobre los elementos del bodegón situados en los dos planos inmediatos al espectador y deja casi en sombra, prácticamente confundido con el fondo, el tercero.

La disposición en diferentes términos y la acumulación de las piezas sobre estantes no es extraña en la pintura madrileña y quizá tenga su origen en algunas de las composiciones de Van der Hamen, pero también evoca

los cuadros de cocina de algunos pintores napolitanos. Pero por los valores táctiles de los objetos, su sensualidad y la profusión barroca de los mismos, cabría pensar en una influencia directa de las naturalezas muertas de pintores flamencos como Fyt o Snyder.

El lienzo de procedencia desconocida, fue adquirido en junio de 1970 en el comercio de arte madrileño por el Ministerio de Educación para el Prado. Fue relacionado con el estilo de Pereda en torno a 1650, pero las diferencias de composición y técnica hicieron desechar la idea. En 1976, Pérez Sánchez propuso la paternidad de Mateo Cerezo, que ha ratificado después fechándolo en 1664-65, al comparar esta pintura con los dos bodegones firmados conservados en el Museo de la Academia de San Carlos de México, y esta atribución ha sido generalmente aceptada. Sin embargo Jordan y Cherry (1995), no dan por zanjada la cuestión. Aún aceptando que existen similitudes entre las tres obras, observan algunas diferencias técnicas en el tipo de pincelada, que sería más larga y ondulante en los ejemplos mexicanos y más gruesa y grumosa en la obra del Prado.

### Exposiciones

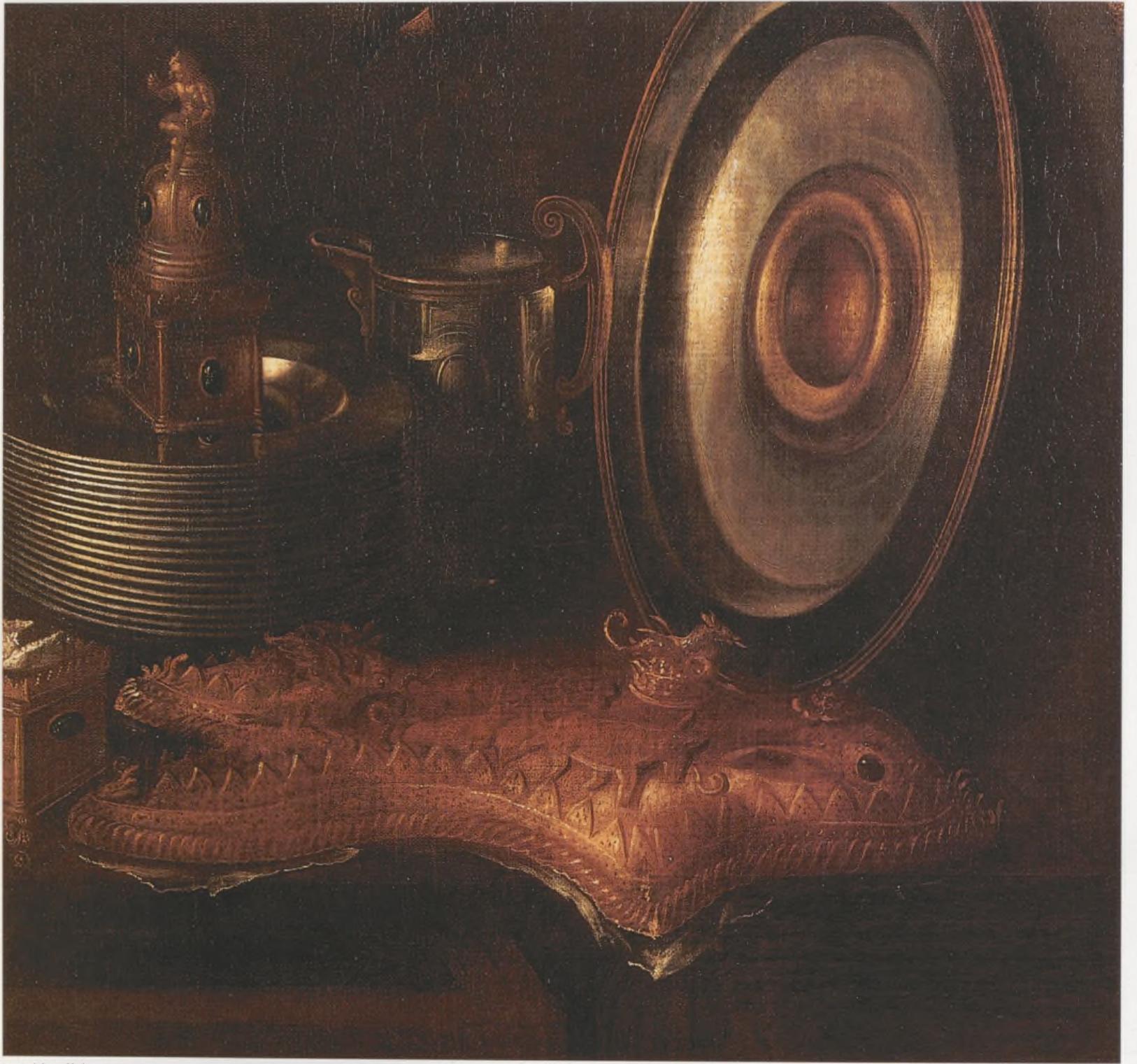
Londres, 1976, nº 78; París, 1976, nº 74; Madrid, 1978, nº 110; Caracas, 1981, nº 57; Madrid, 1983, nº 76; Madrid, 1986, nº 134; París, 1987, nº 74; Ginebra, 1989, nº 50; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 35; Londres, 1995, nº 35

### Bibliografía

Young, 1976, p. 212; Salas, 1978, pp. 13-4; Pérez Sánchez, 1978, nº 110; Díaz Padrón, 1981, nº 57 p. 132; Pérez Sánchez, 1983, nº 76, p. 115; Idem, 1986, nº 134, p. 299; Buendía y Gutierrez Pastor, 1986, nº 69, pp. 100 y 160; Pérez Sánchez, 1987, p. 121; Ayala Mallory, 1991, p. 238; Jordan y Cherry, 1995, nº 35, pp. 96 y 213.



14



15 (detalle)

## TOMAS HIEPES

Pintor levantino cuya personalidad es poco conocida ya que apenas existen de él datos biográficos. La poca información nos la da la historiografía valenciana del siglo XVIII, en concreto Marco Antonio de Orellana, que alaba su estilo naturalista y se refiere a la gran fama que debió poseer. Nace en torno a 1610 pero hasta 1642 no se conocen obras firmadas. Después, hasta prácticamente su muerte ocurrida el 16 de junio de 1674, sí existen pinturas datadas.

Fue el primer cultivador conocido del bodegón en Valencia, su nombre más significativo y el creador de un tipo determinado que si bien se repetirá sistemáticamente en esta ciudad, si lo ponemos en relación con el desarrollo del género en la Corte en esas fechas, resulta arcaizante en cuanto a colocación y técnica. Tiene gran predilección por la disposición simétrica que excepcionalmente olvida al efectuar composiciones más complejas. Su técnica se basa en la realización de los contornos de los objetos, -especialmente en el caso de las flores-, y la aplicación de los colores de forma lineal, pintando a base de un buen número de veladuras que hacen valorar las calidades de frutas, flores u objetos. La gama de color empleada es cálida y adquiere tonos tostados y rojizos debido al tipo de preparación empleada, basada en este último color, y que por otra parte es la habitual en la pintura levantina del momento.

Debió ser artista prolífico, a juzgar por las referencias y por las obras conservadas, que trató diferentes variedades dentro del tema de la naturaleza muerta. En su rico repertorio incluye cerámicas de Manises, muebles, vajillas de metal, cestas, manteles de encaje y tapetes bordados, y diferentes alimentos. También pintó floreros o macetas de flores muy elaboradas, junto con temas de caza, que se aproximan a modelos italianos, y bodegones con paisaje, que representan rincones de los jardines tan famosos en la Valencia contemporánea.

## 15. Bodegón

L. 1,02 x 1,57

Firmado y fechado: «THOMAS HIEPES 1658»

Museo del Prado nº 3203

La pintura, que fue adquirida para el Museo del Prado en 1970 en Inglaterra, está realizada con gran riqueza de planos. En ella se representan todos los elementos e ingredientes para disponer y servir una mesa, de forma similar a como ya habían hecho algunos pintores flamencos. La vajilla de metal, los objetos para los condimentos y los alimentos, entre los que destacan un ave cocinada y una curiosa empanada en forma de dragón, se sitúan paralelamente al formato de la composición, y estas líneas horizontales se enriquecen con la colocación en profundidad de un plato y de la tapa de la cesta que contiene el pan.

La disposición rica y compleja abandona la simetría habitual en Hiepes, aunque existan también aquí dos grupos compensados en ángulos contrapuestos,

elaborados con las frutas, naranjas y limones, tan típicamente levantinas. La iluminación dirigida, a la manera todavía tenebrista, produce fuertes contrastes de luces y de sombras, acusa las líneas que delimitan los contornos de las diferentes piezas y el entramado de la cesta, y contribuye a dar una tonalidad dorada a los colores ocres y tostados utilizados; solo se rompe la uniformidad cromática con los brillos de los metales o la blancura del mantelillo con flecos que contiene la cesta.

Pérez Sánchez (1976) puso en relación esta refinada pintura, por conocimiento o coincidencia, con obras italianas, mas concretamente napolitanas, estrictamente contemporáneas.

### Exposiciones

Londres, 1976, nº 74; París, 1976, nº 24;  
Madrid, 1983, nº 116, p. 137; Amsterdam,  
1985, nº 39; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 46.

### Bibliografía

Young, 1976, p. 213; Salas, 1976, pp. 351-  
2; Idem, 1978, pp. 10-2; Pérez Sánchez,  
1983, nº 116, p. 137; Idem, 1987, p. 150;  
Jaggard, 1990, p. 80.



15



## JUAN DE ARELLANO

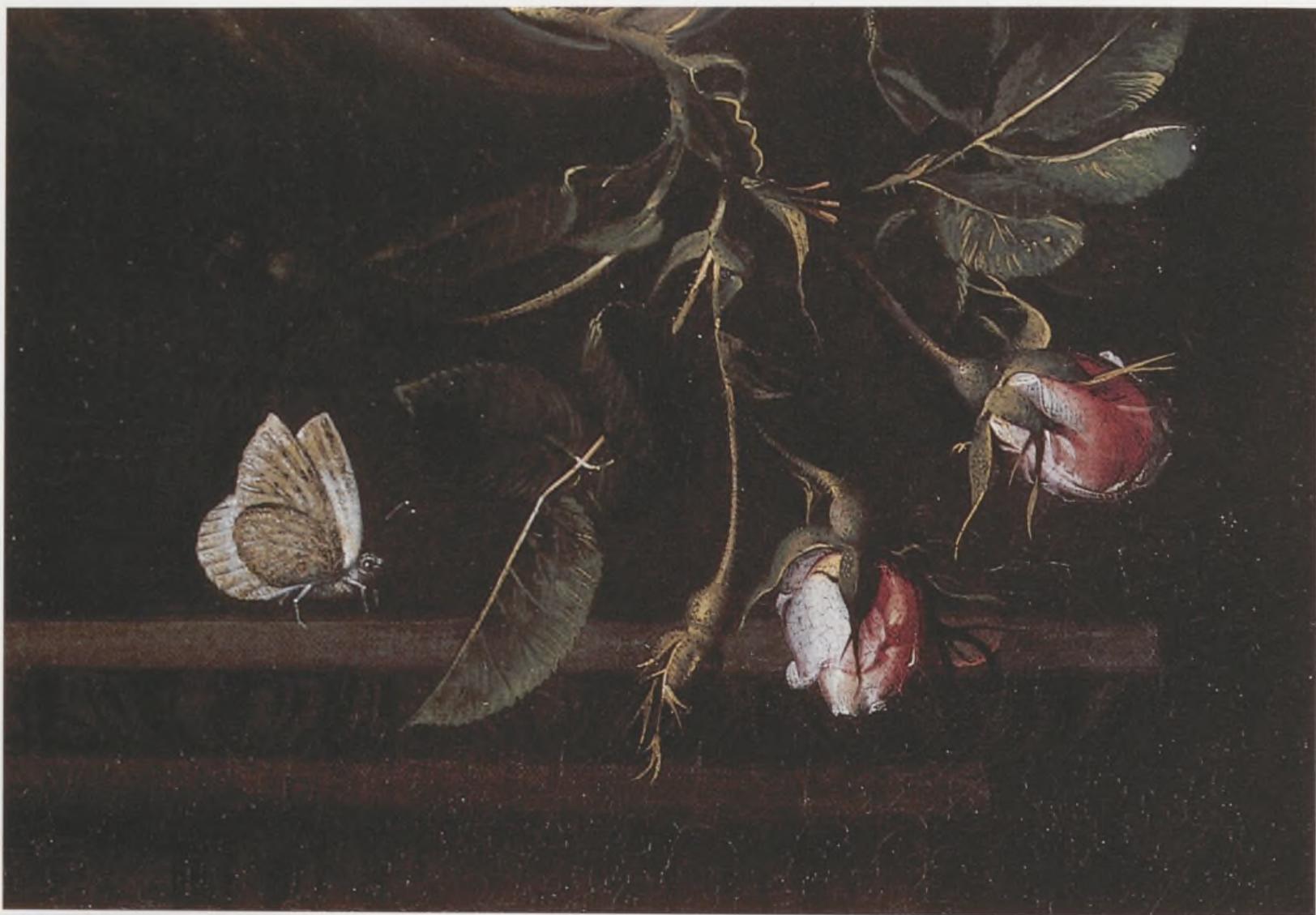
Pintor nacido en Santorcaz (Madrid) en 1614. Se desconocen datos concretos de esta su primera etapa hasta que, ya en Madrid, le encontramos como discípulo de Juan de Solís, de quien han llegado hasta nosotros solamente algunos paisajes de no muy alta calidad. Según nos dice Palomino, ya mayor, se dedica a realizar flores y con gran éxito por cierto, debido a su fracaso como pintor de figuras. Recibe frecuentes encargos de iglesias y conventos, nobleza y particulares y pronto, dado el éxito y la demanda de obra, instala una tienda-taller frente a las gradas de San Felipe el Real. Para ello habrá de contar con un nutrido grupo de discípulos y colaboradores que seguirán pintando a su manera y difundiendo sus modelos incluso después de la muerte del maestro ocurrida en la corte en 1676.

De Arellano poseemos una numerosa producción, con frecuencia firmada y en ocasiones datada que nos permite analizar el desarrollo de su estilo. Se conocen obras suyas fechadas a partir de 1646 y desde entonces hasta mediados de los años cincuenta denota influencia de los pintores flamencos, a veces reminiscencias de la manera tradicional de hacer del propio Brueghel, pero especialmente de Daniel Seghers, cuyas obras de concepción más moderna eran frecuentes entre los coleccionistas españoles. De él habrá de tomar el dibujo elegante, firme y minucioso y la disposición de las flores en grupos que sitúa a veces sobre cartelas de tradición manierista.

Pronto se ve influenciado por las obras del pintor romano Mario Nuzzi, de quien probablemente copiase algunas pinturas; sustituye la precisión por una pincelada libre y rápida que modela las formas y el sosiego por un extraordinario dinamismo en la disposición de las flores, que se agitan como movidas por el viento, y por la utilización de un colorido rico y envolvente. Pese a esto nunca abandona del todo la manera flamenca volviendo a ella en obras tardías quizá para demostrar su virtuosismo o tal vez para satisfacer el capricho del cliente.

Utiliza siempre colores primarios, siendo sus favoritos un rojo intenso, un azul fuerte, un amarillo suave y un blanco muy puro, todos perfectamente entonados que le permiten conseguir gran valor decorativo. Con ellos, como base de su paleta, realiza, casi siempre en parejas o series, guirnaldas -en las que colabora con frecuencia con otros pintores que realizan las escenas interiores, siguiendo en esto también la tradición flamenca-, floreros decorados sobre plintos con frutas y pájaros, flores caídas o reflejadas en un espejo, a la manera de Nuzzi, y canastillos calados de mimbre, su creación más característica, que siguen el tipo que había sido ya utilizado por algunos pintores de Flandes, pero que en su creación se convierten en imágenes de gran opulencia barroca en las que las flores pugnan por salir de las dimensiones del soporte. Recientemente el Museo del Prado ha adquirido un **Bodegón de frutas** firmado (nº 7610 del catálogo) lo que demuestra que en el taller además de las conocidas flores se realizaban pinturas de otros géneros al gusto de la clientela que los compraba.

Como ya se ha dicho, sus discípulos y colaboradores continuaron divulgando sus conocidas composiciones, de mayor o menor calidad según estuvieran dotados los pintores que las realizaban. Su propio hijo, José, fue un continuador e imitador de la obra de su padre aunque su ejecución sea más seca y dibujística y el color más apagado.



17 (detalle)

## 16. Guirnalda de flores y cartela con paisaje

L. 0,58 x 0,73

Firmado y fechado: «JUAN DE ARELLANO 1652»

Museo del Prado nº 2507

## 17. Guirnalda de flores con cartela y paisaje

L. 0,58 x 0,73

Firmado y fechado: «JUAN DE ARELLANO 1652»

Museo del Prado nº 2508

Ambos forman una pareja interesante de lienzos realizada por Arellano a los 38 años de edad, es decir al comienzo de su madurez profesional. De dibujo elegante y firme, posiblemente sean, en cuanto a técnica y ejecución, las de inspiración más flamenca entre todas las obras de su autor que conserva el Prado.

La cartela o marco que rodea los paisajes es de inspiración manierista nórdica y éstos, que quizá no sean de la mano del maestro dada la frecuente colaboración que acostumbra a tener con otros pintores para que realicen los interiores de las guirnaldas, tienen ordenados sus elementos a la manera flamenca anterior a Rubens, en tres planos sucesivos que se colorean con ocre, verdes y azules. Las flores ocultan solamente la parte superior de la cartela y están dispuestas como si fuesen la parte inferior de una guirnalda y en grupos compensados. Rosas, claveles, narcisos, jacintos, tulipanes, margaritas y lirios están pintados entonos rosas,

rojos, blancos, amarillos y azules, brillantes y acusados por la luz dirigida que también ilumina las hojas realizadas en un verde intenso. Se aprecia además la presencia de numerosos insectos y mariposas, ya posados en las flores, ya revoloteando, ejecutados con precisión casi de miniaturista.

Todo, composición y técnica, nos lleva a apreciar la influencia de Daniel Seghers (1590-1661), artista de Flandes especializado en pintura de flores, cuyas obras, frecuentes en España, Arellano tuvo que conocer. Incluso la ya citada presencia de los insectos y los detalles minuciosos de las plantas, como las espinas y las nervaduras de dibujo preciso, podrían evocar la figura de Jan Brueghel, creador del género y de quien también existían numerosos ejemplos en la corte.

Los dos lienzos fueron legados al Museo, en 1930, por don Xavier Laffitte y se desconoce cualquier procedencia anterior.

### Exposiciones

Tokyo, 1980, nº 21; Belgrado, 1981, p. 24; Madrid, 1983, nº 33 y 34; Sofía, 1989, nº 24; México, 1991, s/n; Itinerante, 1994-95, nº 22; Londres, 1995, nº 49.

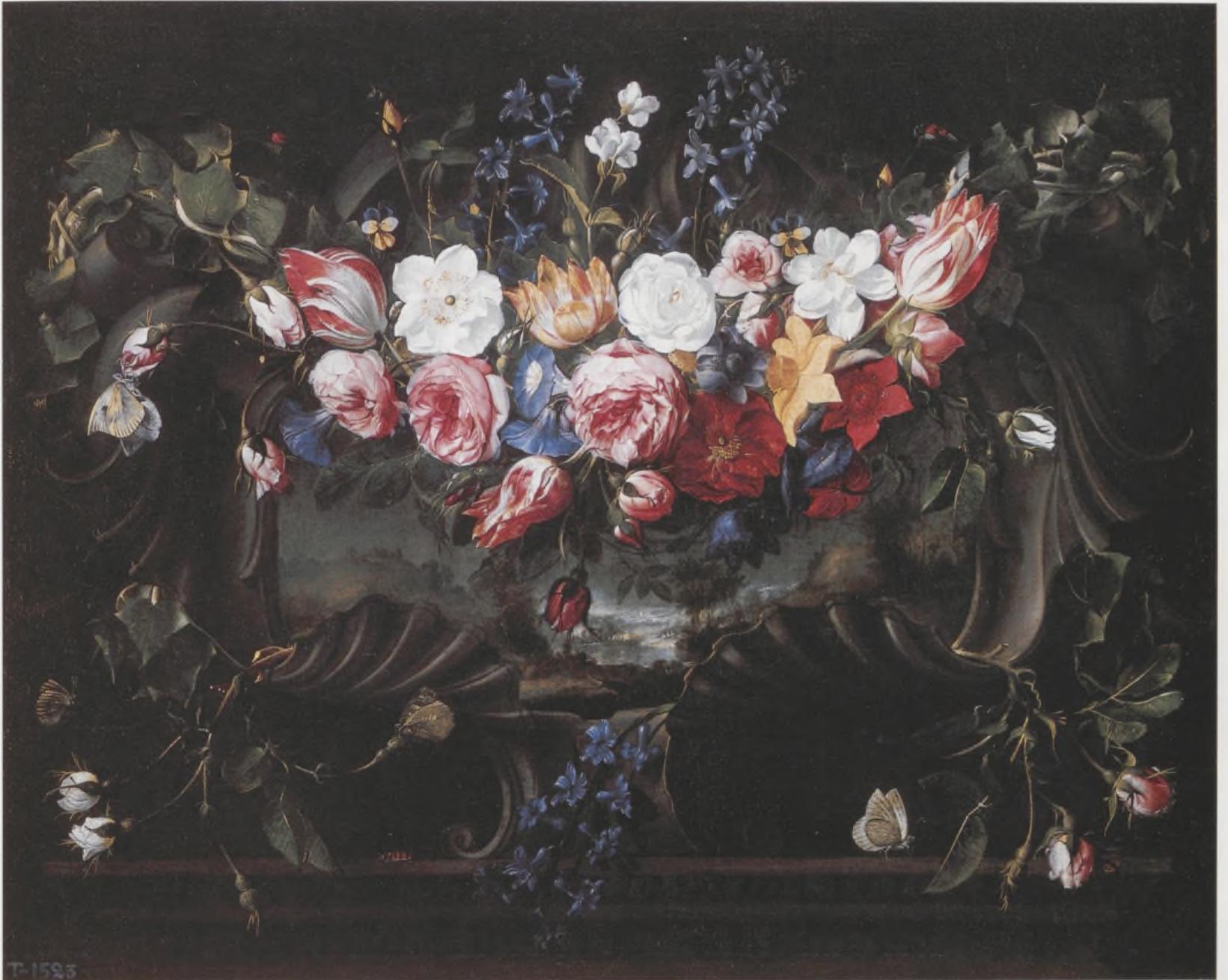
### Bibliografía

Cavestany, 1936-40, p. 32; Bergström, 1970, p. 62; Lafuente Ferrari, 1978, p. 290; Pérez Sánchez, 1983, nº 83 y 84, p. 119; Duque Oliart, 1986, pp. 272-275;

Pérez Sánchez, 1987, pp. 130-4; Jordan y Cherry, 1995, pp. 130-1, nº 49.



16 (detalle)



T-1593  
17 (détalle)



19 (detalle)

## 18. Florero

L. 0,60 x 0,46

Museo del Prado nº 596

## 19. Florero

L. 0,60 x 0,45

Firmado: «Juan de Arellano», abajo a la derecha

Museo del Prado nº 597

Son dos claros ejemplos del tipo de composición más sencilla en la producción de Arellano pero no por eso menos elaborada. Un florero de cristal liso y redondo en el que el pintor hace reflejar la luz, con virtuosismo, está situado sobre una mesa y colocado justo en el centro del lienzo como marcando el eje compositivo. En él sitúa poca variedad y cantidad de flores de colores vivos y contrastados. Entre ellas pueden apreciarse rosas, lirios y tulipanes, que forman una composición clara pero impregnada de dinamismo, especialmente en el cuadro que está firmado. En él las flores, realizadas con técnica libre y vibrante, están situadas en diagonal y en línea ascendente como si tuvieran que adecuarse a la verticalidad del formato. En la pareja la composición es

menos dinámica ya que las flores están dispuestas en líneas verticales y horizontales, la pincelada es más lisa y menos audaz su ejecución, debido quizá a una mayor intervención del taller. Es práctica habitual entre los pintores de naturaleza muerta la realización de parejas o series en las que tan solo uno de los ejemplares aparezca firmado, como sucede en el caso que nos ocupa. Ambos lienzos, que proceden de las colecciones reales españolas, son semejantes en composición a algunos modelos franceses e italianos realizados en el mismo momento. Pérez Sánchez (1983) ha anotado la coincidencia con obras de Nicolás de Baudesson, pintor francés formado en Roma, contemporáneo estricto del pintor madrileño.

### Exposiciones

Madrid, 1983, nº 90-91

### Bibliografía

Pérez Sánchez, 1983, nº 90-91, p. 122;

Idem, 1987, p. 138







21 (detalle)

## 20. Cesta de flores

L. 0,84 x 1,05

Firmado: «Juan de Arellano»

Museo del Prado nº 3138

## 21. Cesta de flores

L. 0,84 x 1,05

Firmado: «Juan de Arellano»

Museo del Prado nº 3139

Esta pareja de lienzos firmados, donados al Museo por doña Luisa Illera, condesa viuda de los Moriles, en 1969, corresponden cronológicamente a los años 1668-70, es decir a la etapa de madurez en la que Arellano ha desarrollado plenamente su estilo y ha creado ya unos modelos característicos que habrán de ser repetidos por discípulos y colaboradores. Nos encontramos aquí ante el tipo más popular de su producción y que debió de tener éxito ya que lo repitió con frecuencia. Se conocen varios ejemplares de este modelo y todos son de formato rectangular y de medidas similares probablemente porque habrían de servir de sobrepuestas o de sobreventanas en las estancias de los palacios madrileños.

Sobre una mesa situada no sabemos si en un interior o en un exterior ya que el fondo neutro aclarado que le sirve de telón de fondo no permite dar idea de ello, el pintor ha dispuesto, en el eje compositivo, una cesta de mimbre calada llena de una gran cantidad de flores, algunas de las cuales, gracias a sus respectivos tallos sobresalen del recipiente y otras aparecen aprisionadas dentro del mismo. Incluso hay flores caídas sobre la mesa a las que habrán de unirse aquellas que están a punto de caer. La selección hecha por el maestro es dife-

renteen cada una de las pinturas aunque haya algunas comunes; podemos distinguir entre ellas rosas, tulipanes, narcisos, lirios, hortensias, anémonas, peonías, claveles, azucenas y fresias, realizadas en tonos cálidos que de vez en cuando se ven interrumpidos por unos toques de azul intenso. Todo está realizado con gran soltura a base de pinceladas de toques suaves y envolventes. La luz aplicada a retazos, contribuye a dotar de expresividad a la composición y a subrayar el movimiento de hojas y pétalos que parece intrínseco a las propias flores, y no impulsado por un agente externo. Los canastillos de flores como motivo único de una composición ya son conocidos desde principios del siglo XVII en la obra de Osias Beert o Jan Brueghel de Velours. De estos pintores flamencos derivan también la multitud de insectos que revolotean en torno a las hojas o se posan en los pétalos y la presencia de la lagartija que se sitúa sobre la mesa en uno de los cuadros. Sin embargo, Arellano desarrolla aquí el motivo hasta convertirlo en una opulenta imagen dinámica más propia del barroco italiano, sin duda influido por el estudio y la asimilación del estilo de Mario Nuzzi. Una vez más ha aunado lo italiano y lo flamenco en los últimos años de su producción.

### Exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, 1973, nº 2; Burdeos, 1978, nº 3; Buenos Aires, 1980, p. 98; Munich / Viena, 1982, nº 3; Madrid, 1983, nº 87-88; Amsterdam, 1985, nº 40; Madrid, 1986, nº 121-122; Andorra, 1991, s/n; Roma, 1991, nº 27; Londres, 1995, nº 51.

### Bibliografía

Pérez Sánchez, 1974, p. 92; Salas, 1978, p. 9; Pérez Sánchez, 1983, p. 121, nº 87-88; Idem, 1986, p. 285, nº 121 y 122; Idem, 1987, pp. 134 y 138; Urrea, 1991, nº 27, p. 108; Jordan y Cherry, 1995, nº 5, pp. 136 y 215





20



21



22 (detalle)

## BARTOLOMÉ PÉREZ

Hombre amable y de buen carácter al decir de sus biógrafos, nació en Madrid en 1634. Aunque no se conoce con seguridad nada sobre su aprendizaje, se le supone discípulo de Juan de Arellano de quien habría de convertirse en yerno al casar con su hija Juana en 1663; quizá por entonces fuera ya maestro independiente puesto que se conservan obras firmadas por él en la década de los años sesenta. Fue persona conocida en la corte en donde, al parecer, trabajó como escenógrafo de los espectáculos que se representaban en el teatro del Palacio del Buen Retiro y ello debió valerle el nombramiento de pintor del Rey, el 22 de enero de 1689. Poco tiempo después empieza a trabajar, bajo la dirección de José de Churriguera en la decoración (55 tableros dorados con flores pintadas) del llamado «Camón dorado» de Carlos II en el Alcázar de Madrid, que era en realidad una estructura de dos estancias, el dormitorio y la cámara del monarca, situado en la llamada «Pieza de las Furias». Realiza además proyectos decorativos para los nobles de la corte y en una de estas ocasiones muere, en 1698, al caer de un andamio mientras pintaba la escalera del palacio del Duque de Monteleón, en el barrio de Maravillas en Madrid.

Trabajó para conventos y particulares y fue excelente pintor de asuntos religiosos además de realizar, como es sabido, bodegones de flores y guirnaldas, en las que se especializó. Por lo que se refiere a su personalidad artística, en lo relativo a los modelos -jarrones de bronce decorados o cestillos de flores-, puede estar emparentado con las realizaciones de su suegro, pero en la técnica se asemeja a pintores italianos, especialmente romanos y napolitanos, por lo que no es de extrañar que a él se hayan atribuido algunas obras que han resultado ser de esa procedencia. Refiriéndonos siempre a sus obras firmadas, ya que a él también se han asignado todas aquellas que no se consideran de Arellano, es un pintor de pincelada ágil y fluida, que utiliza una gama cromática cálida, rojos, rosados y amarillos especialmente, a los que añade el blanco con frecuencia, que aplica la luz dirigida ocasionando suaves contrastes entre los claros y los oscuros y que utiliza en general composiciones mas sosegadas que las de su maestro.

## 22. Guirnalda de flores con San Antonio de Padua

L. 0,65 x 0,84

Firmado: «Bme Pérez RP (entrelazadas)

Museo del Prado nº 3655

En este lienzo firmado, Bartolomé Pérez no utiliza el modelo tradicional de corona continuada de flores. Aquí ha situado rosas, tulipanes, pasionarias, narcisos y peonías en tres grupos asimétricos dejando abierta la parte superior. La disposición evoca las guirnaldas de Daniel Seghers aunque en esta ocasión el artista haya prescindido de la cartela que enmarca la escena central, tan habitual en el flamenco, y que hemos visto utilizar también a Arellano. De la parte inferior sobresalen algunas flores que penetran en el espacio reservado a la escena religiosa como queriendo servir de enlace entre ambas.

Los colores utilizados son cálidos -rosados, rojos y amarillos-, servidos de forma armoniosa y de vez en cuando interrumpidos por los blancos mas o menos matizados. La técnica es suave y fluida, en absoluto empastada, y la luz, dirigida, realza los colores

para hacer destacar las flores sobre el fondo oscurecido y acusa los volúmenes.

Tradicionalmente se ha creído también de su mano la representación interior que está en sintonía con lo que se hace en Madrid durante la segunda mitad del siglo. Se corroboraría entonces la noticia de Palomino sobre su excelencia como pintor de figuras. En la escena se aprecia a San Antonio de Padua arrodillado adorando al Niño Jesús, que se le aparece rodeado de cabezas de querubines, iconografía ésta frecuente después de la contrarreforma y sobre todo de gran devoción popular. La pintura, que debe ser fechada después de 1689, ya que a la firma Pérez ha añadido las siglas de pintor del rey, cuyo nombramiento tuvo lugar en esa fecha, ingresó en el Prado en 1889, formando parte del legado de la Duquesa Viuda de Pastrana.

### Exposiciones

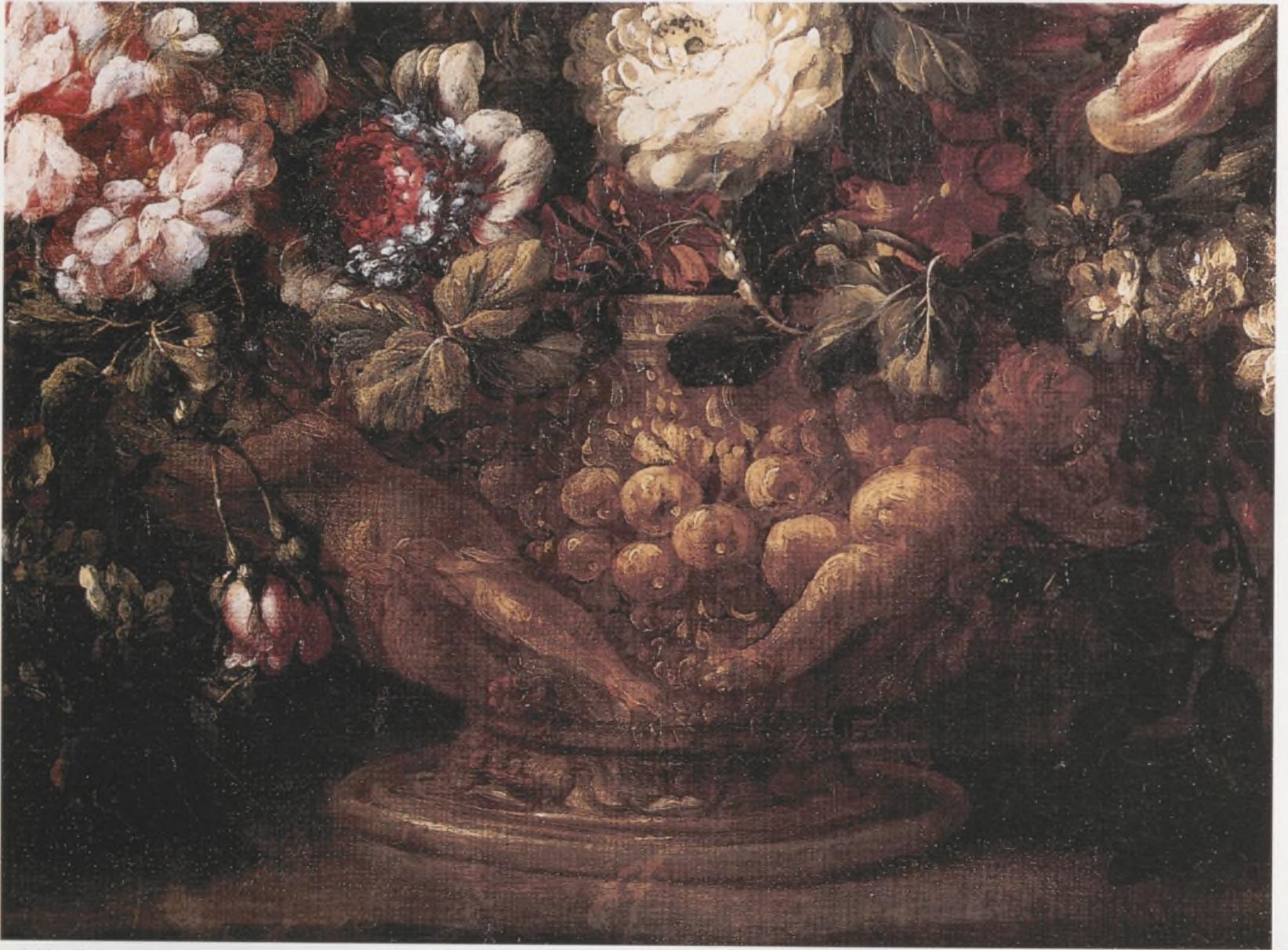
Buenos Aires, 1980, p. 96; Madrid, 1983, nº 96; Tokyo /Nagoya, 1992, nº 42; Londres, 1995, nº 53

### Bibliografía

Pérez Sánchez, 1983, nº 96, p. 124; Idem, 1987, p. 143; Ayala Mallory, 1991, p. 245; Jordan y Cherry, 1995, nº 53, pp. 140 y 215



22



24 (detalle)

### 23. Florero

L. 0,62 x 0,84

Museo del Prado, nº 1054

### 24. Florero

L. 0,62 x 0,84

Museo del Prado nº 1055

Tulipanes, hortensias, nardos, dalias y otras flores están situados en anchos recipientes de bronce decorados con figuras de genios alados y frutas inspirados en grabados italianos y franceses contemporáneos. Este tipo de jarrones había sido ya utilizado por los pintores italianos y en Madrid por el propio Arellano. Las flores exuberantes en forma, color y número caen en cascada por los laterales. Los colores cálidos animados por los blancos luminosos resaltan sobre los fondos neutros oscuros de color algo terroso, debido a los toques efectistas de luz dirigida.

Ambos lienzos, junto con otros de análogas dimensiones, proceden del Museo de la Trinidad, es decir estarían en conventos desamortizados, lo que demuestra cómo instituciones religiosas fueron buenos clientes de los pintores del género y que situaron floreros y guirnaldas en sus paredes o con criterio decorativo o con valor simbólico que en estos momentos nos es desconocido.

Atribuidos a Bartolomé Pérez aunque en el inventario del ya citado Museo de la Trinidad figuren como de autor desconocido, recientemente (Jordan y Cherry, 1995) han sido asignados a Gabriel de la Corte y alabados como ejemplo singular de la opulencia del barroco en el Madrid de finales de siglo. Efectivamente las pinceladas densas que modelan los contornos son diferentes de la manera más delicada de Pérez y del mismo modo el dinamismo y la acumulación de elementos que hacen una composición menos clara no es habitual en el yerno de Arellano. Sin embargo, no parece tampoco que tenga el denso empaste, el movimiento agitado y la ejecución enérgica de Gabriel de la Corte. Quizá haya que pensar en un tercer pintor, hasta ahora sin identificar, muy relacionado con los modelos italianos tan frecuentes en la España de ese momento.

#### Exposiciones

Madrid, 1983, nº 93; Amsterdam, 1985, nº 41; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 43; Londres, 1995, nº 55

#### Bibliografía

Pérez Sánchez, 1983, nº 93, p. 123; Ayala Mallory, 1991, p. 245; Jordan y Cherry, nº 55, pp. 144 y 215



23



24



25 (detalle)

## VICENTE VICTORIA

Pintor de retratos y de *algunas travesuras* al decir de Palomino, no se conocen excesivos datos de su vida y su obra. Nace en Denia (Alicante) en 1658, hijo de padre italiano. Mas tarde se inicia en la pintura en Valencia, a la vez que cursa estudios de Gramática, Filosofía y Teología. Entre 1679 y 1688 permanece en Roma, ciudad en la que habrá de ser discípulo de Carlo Maratti y en donde habrá de adquirir buena reputación en ambientes artísticos como pintor y como teórico. Regresa despues a Valencia, consigue una canonjia en la Colegiata de Játiva y realiza pinturas al fresco y de caballete, obras estas perdidas en su mayor parte. En torno a 1700 regresa de nuevo a la capital italiana y allí permanecerá hasta su muerte ocurrida trece años mas tarde.

Durante éste su último periodo de vida formó parte de la Academia de los Arcades, frecuentó la amistad de artistas y hombres de letras, escribió obras eruditas –entre ellas una historia de la pintura– y reunió una numerosa colección de dibujos, en su mayor parte de artistas italianos, algunos de los cuales, recopilados en volúmenes, han llegado hasta nosotros.

Tanto Palomino como Orellana citan su habilidad para realizar pinturas de *trampantojo*, que suscitaban la duda en el espectador de ser realidad. A él han sido atribuidas algunas obras de este género, por ejemplo la que aquí se exhibe y una pareja perteneciente a la colección Osuna de Sevilla, en las que puede apreciarse el virtuosismo en la ejecución y el refinamiento sutil de la policromía.

## 25. Armas y pertrechos de caza

L. 0.69 x 0.95

Inscripción al pie: «Dn Diego Velázquez, Fe:»

Museo del Prado, nº 2934

Teniendo como fondo una pared blanca en la que se observa alguna irregularidad del muro, el pintor, con gran virtuosismo, hace destacar, colgados de diferentes clavos, algunos objetos. Se puede ver un reloj dorado, un cuchillo de monte en su funda, dos polvoreras diferentes y dos pistolas. Una de ellas, la del centro de la composición, es de pedernal y llave española de patilla y quizá procedente de la fábrica de Ripoll, cuyos modelos son habituales durante los siglos XVII y XVIII; la otra, de llave a la francesa evoca los modelos que se generalizaron a lo largo de 1700 y a principios de la centuria siguiente.

Todos los elementos están dispuestos en líneas verticales y horizontales y destacan sobre el fondo claro, lo que origina la sensación de volumen de los mismos. A este efecto contribuyen las sombras que generan cada uno de ellos que les otorgan la tercera dimensión. Los colores de gama reducida, tienden a la monocromía ya que solo se han utilizado diferentes tonalidades de marrones y ocre, grises para las sombras y el blanco para el fondo.

La pintura de *trompe l'oeil* o de *trampantojo* como es conocida en castellano, de la que aquí tenemos un

buen ejemplo, es en suma un intento de engaño a la vista del espectador para que crea realidad la ficción. Este género de origen flamenco y holandés tiene un amplio desarrollo en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII; en España se encuentran ejemplos a partir de los años sesenta entre los artistas de Sevilla, la ciudad más cosmopolita del momento, pero será durante la centuria siguiente cuando adquiera verdadera relevancia.

El lienzo que lleva una firma apócrifa de Diego Velázquez en el ángulo inferior izquierdo, que bien podría ser o una inscripción posterior o una broma del propio autor, ha estado atribuido (Cavestany, 1954) sin ningún fundamento a Martínez del Mazo. Llegó al Museo del Prado en 1917, como obra del maestro sevillano, legado por Don José María Estoup. La colección de este mismo nombre se formó en el siglo pasado en Murcia y en Valencia; esta procedencia, rasgos del estilo y el conocimiento de la realización con maestría de este tipo de obras por el canónigo Victoria, han originado la adscripción actual efectuada por Pérez Sánchez en 1983.

### Exposiciones

Madrid, 1983, nº 121, p. 140; Sofía, 1989, nº 35

### Bibliografía

Catálogo Colección d'Estoup, Murcia, 1865, p. 91, nº 438; Cavestany, 1954, p.8; Hernández Perera, 1958, L.V; López Rey, 1963, p. 181, nº 173; Camón Aznar, 1964, p. 329; Casariego, 1982, p. 177; Pérez Sánchez, 1983, p. 140, nº 121; Idem, 1987, p. 160



D.<sup>o</sup> Diego Velázquez, Fe:

25



## LUIS EGIDIO MELÉNDEZ

Es un pintor singular que hace revivir en pleno siglo XVIII la tradición realista de la pintura española. Nace en Nápoles y pertenece a una familia de artistas; es hijo de Francisco Antonio Meléndez, pintor miniaturista asturiano y sobrino del también pintor del mismo origen Miguel Jacinto Meléndez. Cuenta solo un año de edad cuando en 1717 su padre decide regresar a España. En Madrid iniciará su educación, primero con su padre aprendiendo la técnica de la miniatura, y después asistiendo a las clases impartidas por la Junta Preparatoria para la Formación de la Academia de San Fernando, en la que Francisco tuvo una destacada intervención. A la vez fue también discípulo y probablemente ayudante del pintor francés Van Loo con el que debió aprender a realizar retratos.

En 1745 era un alumno destacado pero tres años después, en 1748, a causa del enfrentamiento de su padre con los otros miembros de la Junta, fue expulsado, prohibiéndosele la entrada. Como había sido excluido de las ayudas oficiales para viajes, realiza a su cargo uno a Italia, visitando Roma y más tarde Nápoles, en donde se presenta al Rey, el futuro Carlos III, y le entrega tres obras. En 1653 está de regreso en Madrid tratando de entrar en contacto con la Corte; es en este momento cuando comienza a trabajar como miniaturista en los Libros de Coro de la Capilla del Palacio Real, tarea que le ocupó cinco años y medio. Concluida esta labor, en 1760, solicita al monarca la plaza de pintor de cámara que no le es otorgada y que volverá a pedir en 1772 alegando entre sus méritos la realización de unos bodegones que habrán de servir para formar una serie aún inacabada, y de nuevo le será denegada. Sobrevive de forma precaria - realiza incluso una declaración de pobreza- hasta que muere en Madrid en 1780 en la más absoluta miseria.

Se conservan de su mano muchas obras firmadas, algunas fechadas (entre 1759 y 1774), innumerables atribuciones e incluso copias que sin duda tienen su origen en el interés que las pinturas de Meléndez han suscitado entre los coleccionistas a partir del siglo pasado. En general sus bodegones son sencillos y austeros y muestran una visión de lo cotidiano con una sensibilidad próxima a los ejemplos del siglo anterior. No están, sin embargo, realizados con un criterio meramente decorativo sino que responden a un deseo de exactitud y análisis de cada uno de los elementos que lo conforman.

Las composiciones, que parecen repetirse aunque nunca caigan en la monotonía, son poco dinámicas pero muy claras. Fundamentalmente están compuestas por alimentos (frutas particularmente), objetos de cocina, cerámicas, cajas y excepcionalmente peces o aves muertas, dispuestos en diferentes términos sobre un elemento plano, una mesa o el propio suelo, perpendicular al soporte. Los fondos son neutros aunque en algunas ocasiones se ven sustituidos por paisajes de lejanías luminosas que revelan su contacto con las pinturas napolitanas de naturaleza muerta. Utiliza formatos verticales y horizontales, generalmente de pequeño tamaño excepto en algunos de los casos de bodegón con paisaje ya citados.

Es un gran colorista que gusta de contrastar en su paleta tonos ocres, tostados y dorados con verdes, rojos y blancos brillantes que llaman la atención del espectador sobre ellos. Minucioso dibujante, aplica la materia de forma lisa y elaborada lo que le permite acusar hasta los menores detalles, incluso los defectos y anomalías de las piezas representadas. Utiliza la luz dirigida con vigor, haciéndola entrar por el lateral izquierdo para incidir con fuerza sobre los elementos del bodegón, haciendo destacar contornos y volúmenes de tal forma que adquieren casi carácter escultórico. Todo nos permite decir que estamos ante uno de los mejores pintores de bodegones de la Europa del siglo XVIII.

## 26. Bodegón: Un trozo de salmón, un limón y tres vasijas

L. 0,42 x 0,62

Firmado y fechado: Ls. Mz. D<sup>o</sup>. IS<sup>o</sup>. P. año 1772

Museo del Prado n<sup>o</sup> 902

El primer término del lienzo está ocupado por el borde de la mesa y el último está definido por un mango largo, supuestamente de una cuchara, que aparece solamente en el lateral derecho. En este pequeño espacio y en tres planos en profundidad, se desarrolla la escena con un punto de vista bajo lo que permite que el espectador se aproxime a lo representado. Los tres recipientes y la raja de salmón se agrupan en la parte izquierda dejando un vacío a la derecha que solamente ocupa un único limón, como si el pintor hubiera querido compensar levemente la composición.

Se distinguen una vasija y un perol de cobre, de los que la luz, que entra fuertemente por la izquierda como es habitual en la obra de Meléndez, ha arrancado destellos. Junto a ellos hay una jarra de barro, cuyo diseño guarda relación con los modelos salidos de los alfares de Alcorcón o de Valdeverdeja, cubierta con un pedazo de cerámica roto o tejoleta. En el centro y entendida como la pieza protagonista aparece la raja de salmón

fresco, cuyo color rosado fuerte, junto con el tono plateado de la piel y el amarillo luminoso del limón destacan entre las tonalidades tostadas del resto de la composición. Todos los elementos del bodegón están tratados individualmente con técnica precisa y minuciosa que permite apreciar las diferentes texturas y calidades de cada una de las piezas representadas.

El lienzo, pintado en 1772, justo en la fecha en que Meléndez solicita por segunda vez la plaza de pintor del Rey, forma parte, como todos los del Prado, de la serie de cuarenta y cuatro bodegones fechados entre 1759 y 1774, que fueron adquiridos por la entonces Princesa de Asturias, María Luisa de Parma y que formaron parte de la decoración de la Casita del Príncipe de El Escorial. Allí se encontraban situados en 1776 y 1778. Probablemente no pasarían al Palacio de Aranjuez hasta su remodelación y nueva ornamentación ocurrida a finales del siglo. Desde allí vinieron al Museo.

### Exposiciones

Tokyo /Kyoto, 1970, n<sup>o</sup> 93; Burdeos, 1978, n<sup>o</sup> 120; Madrid, 1982, n<sup>o</sup> 40; Raleigh / Dallas / Nueva York, 1985, n<sup>o</sup> 27; París, 1987, n<sup>o</sup> 86; Ginebra, 1989, n<sup>o</sup> 54; Londres, 1989, n<sup>o</sup> 16

### Bibliografía

Soria, 1948, p. 216; Sánchez Cantón, 1962, p. 256; Tungel, 1964, f. 129; Sánchez de Palacios, 1965, p. 32; Sánchez Cantón, 1965, p. 256; Torres Martín, 1971, f. 6; Tufts, 1971, pp. 137 y 164; Buendía, 1973, p. 248; Pérez Sánchez, 1974, p. 99; Lafuente Ferrari, 1978, p. 304; Tufts, 1982, n<sup>o</sup> 1; Luna, 1982, n<sup>o</sup> 40,

p. 124; Gutierrez Alonso, 1983, p. 166; Camón Aznar, 1984, p. 170; Tufts, 1985, n<sup>o</sup> 45, p. 83; Tufts y Luna, 1985, n<sup>o</sup> 27, p. 106; Gaya Nuño y Alvarez Lopera, 1986, p. 77; Blanco Altopano, 1987, p. 121; Espinosa, 1989, p. 72; Vollichard, 1989, p. 32; Rodríguez de Ceballos, 1992, p. 203; Morales, 1994, p. 220.



26

## 27. Bodegón: Acerolas, manzanas, queso y recipientes

L. 0,40 x 0,62

Firmado y fechado: «Ls Mz 1771»

Museo del Prado, nº 909

El lienzo, que procede como sus compañeros de la colección real española es un ejemplo más de rigurosa observación de la realidad; en él, el pintor demuestra su extraordinaria facilidad para componer. La disposición es armoniosa pese a la cantidad de elementos dispares y al espacio que rodea a cada uno de ellos. Predominan las líneas verticales y solamente se refuerza la horizontalidad del plano de la mesa con el plato de borde ondulado lleno de acerolas y que Meléndez sitúa en el centro. En el último término, a la derecha, las cajas de turrón y de jalea ensayan una breve diagonal para dar idea de la profundidad.

En el plano más cercano al espectador hay un queso fresco cuya rugosa corteza está fielmente representada, el ya citado plato, probablemente de cerámica de

Talavera, y dos manzanas y una pera pintados en vivos amarillos con toques sonrosados y verdes respectivamente que enriquecen la gama cromática de la obra. Más retraídos, una orza con decoración de chorreado e interior de vidriado verde, una frasca llena de vino tinto que con su oscuridad hace resaltar el rojo de las frutas que tiene delante y un esbelto mielero decorado de loza de Manises. El fondo lo ocupa un barril para conservas y las cajas de dulce que en su mayor parte están ocultas por las sombras que generan los objetos de alrededor. La luz, que penetra nuevamente por la izquierda, destaca las diferentes piezas del bodegón a la vez que origina contrastes, perfila contornos, crea volúmenes, diferencia texturas y consigue calidades diversas.

### Exposiciones

Burdeos/ París/ Madrid, nº 39; Belgrado, 1981, nº 28; Munich / Viena, 1982, nº 46; Madrid, 1982, nº 32; Madrid, 1988 s.n; Londres, 1995, nº 56.

### Bibliografía

Soria, 1948, p. 216; Tufts, 1971, p. 167; Torres Martín, 1971, p. 137; Tufts, 1982, nº 8 p. 50; Luna, 1982, nº 32, pp.108-9; Gutierrez Alonso, 1983, p. 166; Tufts,

1985, nº 27, pp. 73 y 163; Pérez Sánchez, 1987, pp. 186 y 189; Tomlinson, 1990, p. 87; Jordan y Cherry, 1995, nº 56, pp. 158 y 215



27

## 28. Bodegón: Servicio de chocolate

L. 0,48 x 0,36

Firmado y fechado: E. L.s Mz. D°. IS.º P. 1770

Museo del Prado, nº 929

La gran afición a tomar chocolate caliente en la España del siglo XVIII y que ha continuado hasta nuestros días, puede explicar la presencia de este servicio en la obra de Meléndez. Sobre la habitual mesa de madera en cuyo borde aparece la firma del pintor, éste ha dispuesto, al fondo de la escena, una chocolatera de cobre que con su verticalidad, agudizada por el largo mango, marca el eje de la composición. En el primer plano, en un plato, y rodeada de dulces que habían de acompañar la bebida aparece una taza que la maestría del pintor nos hace ver de porcelana decorada. Ambos, jícara y plato, parecen proceder de Oriente ya que su decoración evoca piezas cantonesas realizadas durante el período Ching y que fueron imitadas, en loza, en el

continente europeo (Delft, Londres, Liverpool) y en la Península Ibérica (Lisboa, Triana, Alcora). Las piezas orientales llegaban a España desde Filipinas en el llamado Galeón de Indias a través de Acapulco y Veracruz en donde eran embarcadas de nuevo con destino a Cádiz. Las dificultades y complicaciones de tan largo viaje convertía a estas piezas en objetos de lujo.

La composición de esta pintura está basada en líneas verticales y horizontales y consta de pocos elementos; éstos, situados en tres planos en profundidad están dispuestos y definidos con claridad, y ocupan solamente la mitad inferior del lienzo dejando la parte superior al fondo neutro sobre el que destacan las piezas representadas.



28 (detalle)



28

#### Exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, 1973, nº 26;  
Madrid, 1982, nº 21; Raleigh / Dallas /  
Nueva York, 1985, nº 16; Florencia, 1986,  
nº 78; Londres, 1989, nº 17

#### Bibliografía

Aguilera, 1946, f. 12; Soria, 1948, p. 217;  
Sánchez Cantón, 1965, f. 209; Tufts, 1971,  
p. 173; Idem, 1982, nº 28; Luna, 1982, nº  
21, p. 86; Gutierrez Alonso, 1983, p. 165;

Tufts, 1985, nº 25, p. 71; Tufts y Luna,  
1985, nº 16, p. 84; Moulin, 1989, p. 344.

**29. Bodegón: Membrillos, melocotones, uvas y melón**

L. 0,36 x 0,62

Firmado y fechado: «Egidius Ludovicus Menendez de Rivera Durazo y Srº Padre, año 1771»

Museo del Prado nº 931

De nuevo nos encontramos ante un ejemplar que forma parte de la serie que decoró primero la Casita del Príncipe y más tarde estuvo en el Palacio de Aranjuez. Sobre una mesa se sitúan solamente frutas ya que en esta ocasión el pintor ha excluido objetos de cerámica, metal o cajas, a los que es tan aficionado. En la composición se pueden apreciar líneas diagonales entrecruzadas a las que se ciñen las diferentes piezas, otorgando así dinamismo y profundidad a la escena. A ello contribuye la movilidad de tallos y sarmientos que se retuercen y enroscan sobre sí mismos. El punto de vista es bajo, recurso habitual en la obra del artista,

para aproximar lo representado al espectador. Meléndez ha captado la frescura de las frutas y refleja en cada una de ellas sus propias particularidades y la calidad táctil de las diferentes pieles. Puede apreciarse la suavidad aterciopelada de los melocotones, la transparencia de las uvas, la aspereza del membrillo y la dureza de la cáscara del melón. La luz entra aquí también por el lateral izquierdo, creando sombras muy acusadas, dando rotundidad casi geométrica a las formas y resaltando los vivos colores que se armonizan con los tonos terrosos del fondo neutro y de la mesa.

**Exposiciones**

Madrid, 1982, nº 23

**Bibliografía**

Soria, 1948, p. 217; Tufts, 1971, p. 174; Tufts, 1985, p. 74  
Idem, 1982, nº 30; Luna, 1982, nº 23;



29



30 (detalle)

## LUIS PARET Y ALCÁZAR

Nace este autor, quizá el más exquisito de la pintura española del siglo XVIII, en Madrid el 11 de febrero de 1746 y es bautizado en la iglesia de San Martín; su padre era Paul Paret, francés afincado en España y su madre, una madrileña llamada María del Pilar Alcázar. Hay noticia de que su primer maestro fue un trinitario descalzo cuyo nombre era Bartolomé de San Antonio y que cuando cuenta once años de edad ya es alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1760 y 1763 se presenta a los concursos convocados por dicha Academia, sin ganarlos, y este último año realiza un viaje a Italia financiado por el Infante don Luis, hermano del monarca, iniciándose así una relación de trabajo y amistad que marcará determinados momentos de su vida personal y profesional. En Roma, durante dos años y medio, completará su formación artística y literaria hasta convertirse en un pintor erudito; allí estudiará latín y griego y obviamente permanecerá en contacto con los monumentos romanos y tal vez con pintores de diferentes nacionalidades que se encontraban allí. Regresa en 1766 a Madrid desde donde quizá realice un viaje a Francia o estudie aquí con Charles de La Traverse pintor francés fallecido en 1787 que había sido discípulo de Boucher y de quien más adelante Paret se enorgullecerá de haber sido discípulo a su vez.

A partir de 1770 trabaja para el Infante don Luis como su pintor de cámara; para él realiza, entre otros encargos, un volumen ilustrado con acuarelas de su colección de pájaros. En 1775 se ve envuelto en el escándalo que estalla en la Corte relativo a las costumbres libertinas del Infante; Carlos III acabará desterrando a su hermano a sus posesiones y a Paret a Puerto Rico, en donde hará escuela y permanecerá hasta 1778. Regresa a España en este año y lejos aún de Madrid -no podía acercarse a menos de cuarenta leguas de la capital-se instala en Bilbao en donde contrae matrimonio y trabaja tanto para la ciudad como para clientes particulares. Desde allí, en 1780 solicita ser nombrado Académico de Mérito de San Fernando, plaza que obtiene en ausencia, y seis años más tarde, en 1786, recibe el encargo del Rey de hacer vistas de los puertos del Cantábrico que deberá entregar a razón de dos obras cada año. En 1787 se instala definitivamente en Madrid aunque viaje por Guipuzcoa y Navarra y dos años después, muerto ya Carlos III, colabora en las decoraciones y ornamentaciones que se llevan a cabo en la ciudad con motivo de la subida al trono de Carlos IV. Su vida académica continúa mientras tanto; adquiere el rango de Vicesecretario de la Comisión de Arquitectura y participa en la revisión del plan de estudios mientras realiza una serie de vistas de Madrid, Sitios Reales y fiestas públicas encargadas por el propio monarca. Luis Paret fallece en Madrid el 14 de febrero de 1799.

Es pintor de compleja y completa formación que desarrolla temas religiosos y profanos; entre estos cabe destacar además de la mitología, alegorías, retratos, escenas de género e interior, escenas cortesanas y ceremoniales y como no naturaleza muerta. Para ello utiliza todas las técnicas, temple, óleo y acuarela, e incluso se atrevió con la pintura mural. Son importantes también sus proyectos de arquitectura, de decoraciones para ciudades e incluso para libros. Conocedor del arte europeo contemporáneo, especialmente del francés, fue el más rococó de nuestros pintores, mostrando a veces, especialmente en los dibujos, un punto de elegante neoclasicismo tan a la moda en la España del momento. Sus composiciones son ágiles y compensadas, con concesiones a lo pintoresco, su dibujo firme y el colorido rico prefiriendo los tonos de gama fría de matices brillantes y nacarados. Sus obras que consiguieron el beneplácito de los coleccionistas por su exquisitez y refinamiento, han vuelto a ser buscadas y admiradas en la actualidad.



31 (detalle)

### 30. Ramillete de flores

L. 0,39 x 0,37

Firmado: «L. Paret fet»

Museo del Prado nº 1042

### 31. Ramillete de flores

L. 0,39 x 0,37

Firmado: «L. Paret fect»

Museo del Prado, nº 1043

Si bien Paret no puede ser considerado estrictamente como especialista en el género, ha realizado aquí uno de los ejemplos más bellos y delicados de la pintura española del s. XVIII. Son de su mano también otras pinturas similares que se encuentran en colecciones privadas, en las que al igual que en las del Prado se nota la inspiración en modelos franceses contemporáneos. Los dos ramilletes de flores, entre las que se distinguen rosas, tulipanes, lirios y claveles, está sujetos con dos bandas de color azul y azul y blanco respectivamente, formando un lazo, se inscriben en un óvalo aunque el formato del soporte sea cuadrado y sobresalen del mismo hacia el espectador.

Es patente el predominio de los tonos de gama fría, verdes azules y violáceos, entre los que se mezclan colores rojos, rosados y blancos que destacan, animan la composición y dan complejidad cromática. La técnica

empleada es sutil, de toques rápidos y fluidos, con veladuras que aplicadas una sobre otra consiguen brillos y transparencias. La iluminación, suave y envolvente, hace destacar más si cabe el refinamiento de los colores. Jordan y Cherry (1995) han relacionado estos lienzos con los floreros del francés Jean Pillement, que fueron popularizados a través de grabados publicados en 1767, sin excluir la influencia que entre los propios pintores franceses hay de los artistas flamencos y holandeses.

Las dos obras ingresaron en el Prado procedentes del Palacio Real de Aranjuez. Allí debieron llegar desde la Casita del Príncipe de El Escorial para donde fueron adquiridas por el futuro Carlos IV junto con otras pinturas similares. Han sido datadas en su etapa de madurez, en torno a 1780.

#### Exposiciones

Burdeos, 1978, nº 128; Buenos Aires, 1980, p. 122; Madrid, 1983, nº 158-159; Bilbao, 1991, nº 6 y 7; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 57; Londres, 1995, nº 60 y 61.

#### Bibliografía

Cavestany, 1922-23, p. 131; Idem, 1936-40, p. 98; Aguilera, 1946, p. 18; Gaya Nuño, 1952, nº 70, p. 144; Delgado, 1957, nº 27 y 28; Sánchez Cantón, 1965, p. 238;

Pérez Sánchez, 1983, nº 158 y 159, pp. 172-3; Luna, 1984, p. 103; Pérez Sánchez, 1987, pp. 191-2; Jordan y Cherry, 1995, nº 60-61, pp. 163-4 y 216.



1969.306



1967. 308



## BENITO ESPINÓS

Es sin duda el pintor de flores valenciano del siglo XVIII de personalidad mas conocida debido a la abundancia de referencias biográficas, al número de obras y a la calidad de las mismas. Nace Benito Espinós en Valencia en 1748; hijo de José Espinós, pintor, grabador y coleccionista y de Juana B. Navarro. Se forma y estudia en el taller de su padre en donde habrá de especializarse en la realización de diseños decorativos para telas con destino a la Fábrica de los Cinco Gremios de Madrid instalada en Valencia. En 1783 se presenta y obtiene el premio del concurso convocado por la Real Academia de San Carlos y un año después, en 1784, desempeña el cargo de Director de la Escuela de Flores y Ornatos, que si bien había sido creada en 1778 para desarrollar modelos que sirvieran a la industria de la seda, se asimila en este momento a la Academia como una de sus secciones fijas. Espinós permanecerá al frente de ella durante treinta y un años, incluso en momentos difíciles como ocurre durante la Guerra de la Independencia, cuando lo desempeñará con carácter honorífico.

Tuvo contactos con la corte al recibir algunos encargos del rey por mediación del Conde de Floridablanca. Con este motivo realiza dos viajes a Madrid, el primero en 1788, cuando regala cinco obras al entonces Príncipe de Asturias, y el segundo, en 1802, para entregar otras pinturas al ya monarca Carlos IV. En 1814 ofrecerá sus realizaciones a Fernando VII durante la visita de éste a Valencia. Ese mismo año sufre una apoplejía a causa de la cual pierde la visión del ojo derecho y se ve obligado, en 1815, a pedir la jubilación que le es otorgada de inmediato. Muere el pintor poco tiempo después, el 23 de marzo de 1818.

Sin duda su posición de Director de la Escuela de Flores y Ornatos le lleva a ejercer gran influencia entre los alumnos a través de los dibujos que realiza y que se copian en las clases del estudio. En su obra se han distinguido dos etapas aunque en ambas defina los modelos elegidos de flores con toques leves y vibrantes. En la primera, sus pinturas, de estilo refinado, presentan fondos claros y suelen incluir motivos arquitectónicos o escultóricos; la realización es delicada y el color transparente y armonizado. La segunda, se caracteriza por los fondos oscuros, acusados contrastes de luces y colores aplicados con una técnica mas empastada. En ambas compone sin embargo a la manera clásica que recuerda modelos españoles, en concreto madrileños, del siglo anterior.

### 32. Florero

T. 0,60 x 0,42

Firmado: «Benito Espinos f»

Museo del Prado, nº 4293

La jarra de cristal, tan transparente que permite ver los tallos de las flores que contiene, está situada sobre una mesa de piedra, centrando la composición. Por una parte el modelo evoca las realizaciones de los artistas madrileños del siglo anterior y por otra la exquisitez de las pinturas francesas contemporáneas del género. Entre las flores pueden distinguirse rosas, nardos, tulipanes y alhelíes de rico, vistoso y entonado colorido, aplicado con pinceladas empastadas a la vez que ligeras, que dibujan y modelan pétalos y hojas otorgándolas movimiento.

Es evidente el interés del pintor por la consecución de las texturas y de las transparencias, así como por el estudio de la luz que ilumina las flores matizando los colores y haciéndolas contrastar con el fondo oscuro.

El lienzo procede de las colecciones reales españolas y debe ser uno de los cuadros que pintados en torno a 1788 fueron regalados por el pintor, en su primer viaje a Madrid, al entonces príncipe de Asturias y futuro Carlos IV y que estuvieron en la llamada Casita del Príncipe de El Escorial.

#### Exposiciones

Madrid, 1983, nº 168

#### Bibliografía

Cavestany, 1936-40, p.169, nº 148; Aldana

1968, pp. 36 y 55

Pérez Sánchez, 1983, nº 168, p. 181



32

1887.

360



## FRANCISCO DE GOYA

Sin lugar a dudas, es la figura más importante de la pintura española de los siglos XVIII y XIX y la de mayor repercusión en el arte europeo. Nacido en Fuendetodos el 30 de marzo de 1746, fue alumno de José Luzán en Zaragoza. En 1763, ya en Madrid, opta al premio que concedía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin obtener éxito. Viaja a Italia a sus expensas en 1770, y a su regreso, después de conseguir un relativo éxito en Parma, se casa con Josefa, hermana de Francisco Bayeu, pintor ya consagrado que le ayudará y protegerá. Entre 1775 y 1792 se ocupará en realizar cartones para los tapices que se habían de tejer en la Real Fábrica y mientras pinta composiciones y retratos, se relaciona con los círculos cultos e ilustrados de la capital. Trabaja para el Infante Don Luis y para las Duquesas de Alba y de Osuna que habrán de convertirse en sus protectoras.

Desde 1780 es Académico de San Fernando, cinco años después es nombrado Subdirector de Pintura, en 1786, pintor del Rey y en 1789 pintor de Cámara. En 1792 sufre una grave enfermedad a resultas de la cual queda sordo y es a partir de este momento cuando aparecerán en su obra temas atormentados y dramáticos aunque todavía coexistan con pinturas alegres y vitales y magníficos y profundos retratos. En 1799 se anuncia la aparición de la serie de los **Caprichos**, que habrá de entregar al Rey en 1803.

La Guerra de la Independencia supone para él un tremendo choque en el plano personal. Se le ocurrirá la serie de los **Desastres de la Guerra** y pintará, una vez concluida, en 1814, los dos grandes lienzos del **Dos y Tres de Mayo**, testimonios de la tragedia. A la vez, con gran libertad de expresión y de pincel hará escenas de Inquisición y temas populares. Antes de su partida a Francia obligado por la represión de Fernando VII, realizará la **Tauromaquia**, decorará la Quinta del Sordo y grabará los **Disparates**; en éstas dos últimas obras demostrará su angustiada e inquietante concepción del mundo. En 1824, y después de una breve estancia en París, se instala en Burdeos, en donde experimentará nuevas técnicas pictóricas y de grabado. Muere en esta ciudad el 16 de abril de 1828, después de un breve regreso a Madrid, dos años antes.

Goya en su primera época se expresa dentro de las fórmulas españolizadas del rococó, recibe después el influjo del neoclasicismo y posteriormente empieza a pintar, especialmente después de su enfermedad, con su propia personalidad utilizando fuertes contrastes luminosos y una gran expresividad que al final de su vida adquirirá límites insospechados. Su técnica, cada vez más ligera, anuncia la pintura impresionista, sus ocurrencias, en lo que se refiere a la interpretación del subconsciente, adelantan el surrealismo y sus personajes y temas desgarrados son el origen del expresionismo moderno.

Por lo que se refiere a los bodegones que de él se conservan y que nos interesan aquí particularmente, quizá sean de lo menos conocido de su obra. Alejados de los modelos convencionales, estas pinturas datan de la plena madurez del artista y están pintadas con una gran intensidad y soltura de pincel. Por lo que se refiere a su fuerza, expresividad y dramatismo, mayor si tenemos en cuenta que salvo alguna excepción representan animales muertos, han sido puestos en paralelo con el tratamiento que el pintor ha dado a los cadáveres humanos en los **Desastres de la Guerra**. Estos cuadros, probablemente pintados entre 1808 y 1811 ya que la factura se asemeja a otras obras de esta etapa, figuran en el inventario de los bienes de Goya realizado en 1812 a la muerte de su esposa. En el asiento nº 11 se mencionan doce bodegones que se tasan en conjunto en 1.200 reales y que recibió en herencia su hijo Javier. Se ha pensado que estos cuadros decoraban el comedor de su casa y que allí permanecieron hasta 1819 cuando el pintor se trasladó a la Quinta del Sordo. Todo parece indicar que Javier dejó los bodegones a su hijo y que en su poder estuvieron hasta

1846 cuando Mariano Goya no pudo devolver un préstamo que le había hecho el Conde de Yumuri. Los bodegones, a la sazón garantía de dicho préstamo, pasaron a ser propiedad del Conde y cubrieron las paredes de su villa situada en Carabanchel Alto, entonces a las afueras de Madrid. En 1865, a su muerte, fueron vendidos y se dispersó la colección. En la actualidad se conocen diez de estas pinturas repartidas por Museos y colecciones del mundo.

### 33. Bodegón con pavo muerto

L. 0,45 x 0,63

Firmado: "Goya"

Museo del Prado, nº 751

En una composición muy simple en la que el plano más próximo al espectador está fuertemente iluminado y el último término está ocupado por un fondo neutro oscuro, Goya ha representado un pavo muerto de negro plumaje, cuya cabeza se apoya sobre un cesto de mimbre, utilizando todo el espacio que le permite el lienzo y haciéndolo destacar sobre la tonalidad uniforme del tercio superior. La perfecta captación de la soledad y el abandono del animal así como la sobriedad compositiva, tan típicamente goyescas, causan gran impacto y no tienen equivalente en la pintura contemporánea. Sin embargo, sí son un claro antecedente de creaciones de pintores de nuestro siglo.

Los pigmentos utilizados, negros, tostados y grisáceos que solamente se ven interrumpidos por el vivo rojo de la cabeza del ave, contribuyen a dotar de expresividad a la escena. La técnica, que en unas zonas del lienzo es sutil y apenas cubre la preparación y en otras es de pincelada larga y enérgica, rápida o cargada de pasta evoca obras de distinta temática realizadas por el pintor entre los años 1808 y 1811.

La pintura, que es una de las diez piezas identificadas de la serie de doce obras que se encontraban anotadas en el inventario de los bienes del pintor realizado a la muerte de su esposa, fue adquirida para el Museo del Prado, en 1900, al señor García Palencia en tres mil pesetas.

#### Exposiciones

Tokyo, 1980, nº 103; Barcelona, 1977, nº 38; Mexico, 1978, nº 41; Belgrado, 1981, nº 19; Madrid, 1983, nº 186; Paris, 1987, nº 107; Estocolmo, 1994, nº 34; Londres, 1995, nº 68

#### Bibliografía

Berute, 1917, p. 174; Mayer, 1925, nº 731; Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, nº 177; López Rey, 1948, pp. 250-1; Gudiol, 1970, nº 589; Gassier-Wilson, 1970, nº 904; De Angelis, 1974, nº 501; Lafuente Ferrari, 1978, p. 356; Salas, 1979, p. 68;

Pérez Sánchez, 1983, nº 186, p. 194; Torralba y Fortún, 1984, p. 155; Pérez Sánchez, 1987, p. 227; Symons, 1988, p. 168; Morales, 1994, nº 398, p. 306; Jordan y Cherry, 1995, nº 68, pp. 182 y 217.



T. 1283

33

### 34. Aves muertas

L. 0,46 x 0,64

Museo del Prado, nº 752

De nuevo la luz dirigida, que evoca aquí la iluminación del pleno barroco, hace contrastar las figuras, dispuestas en forma apiramidada, sobre el fondo oscuro que ocupa casi todo el lateral derecho y el tercio superior del cuadro. A la izquierda, el pintor ha representado, una vez más, una cesta de mimbre cubierta con una tela, realizada con toques de pincel horizontales, largos y superpuestos.

Por encima del primer plano luminoso se sitúan las aves cuyos plumajes están ejecutados con toques cortos y reiterados, en ocasiones cargados de pasta y otras veces con pinceladas casi transparentes. Hay que destacar como el pintor ha perfilado las patas, con una línea más oscura que parece estar pintada encima del relleno de color. Los colores que Goya ha utilizado tienden a la monocromía.

Se pueden ver diferentes tonalidades de ocre, terrosos y grises; los blancos, destacados por el reflejo de la luz, llaman la atención del espectador y los negros del plumaje de los animales colocados en el segundo término, destacan a pesar de su oscuridad sobre el fondo. El rojo está utilizado casi exclusivamente para representar crestas y papadas.

Todo en la composición contribuye a transmitir por una parte veracidad y por otra la sensación de una muerte reciente lo que ha permitido a López Rey comparar a este grupo de gallinas que parecen retener algo de vida con algunos de los grabados de la serie de los *Desastres de la Guerra*. Junto con su compañero, el *Pavo muerto*, fue adquirido en 1900 y por el mismo precio al Sr. García Palencia.



34 (detalle)



34

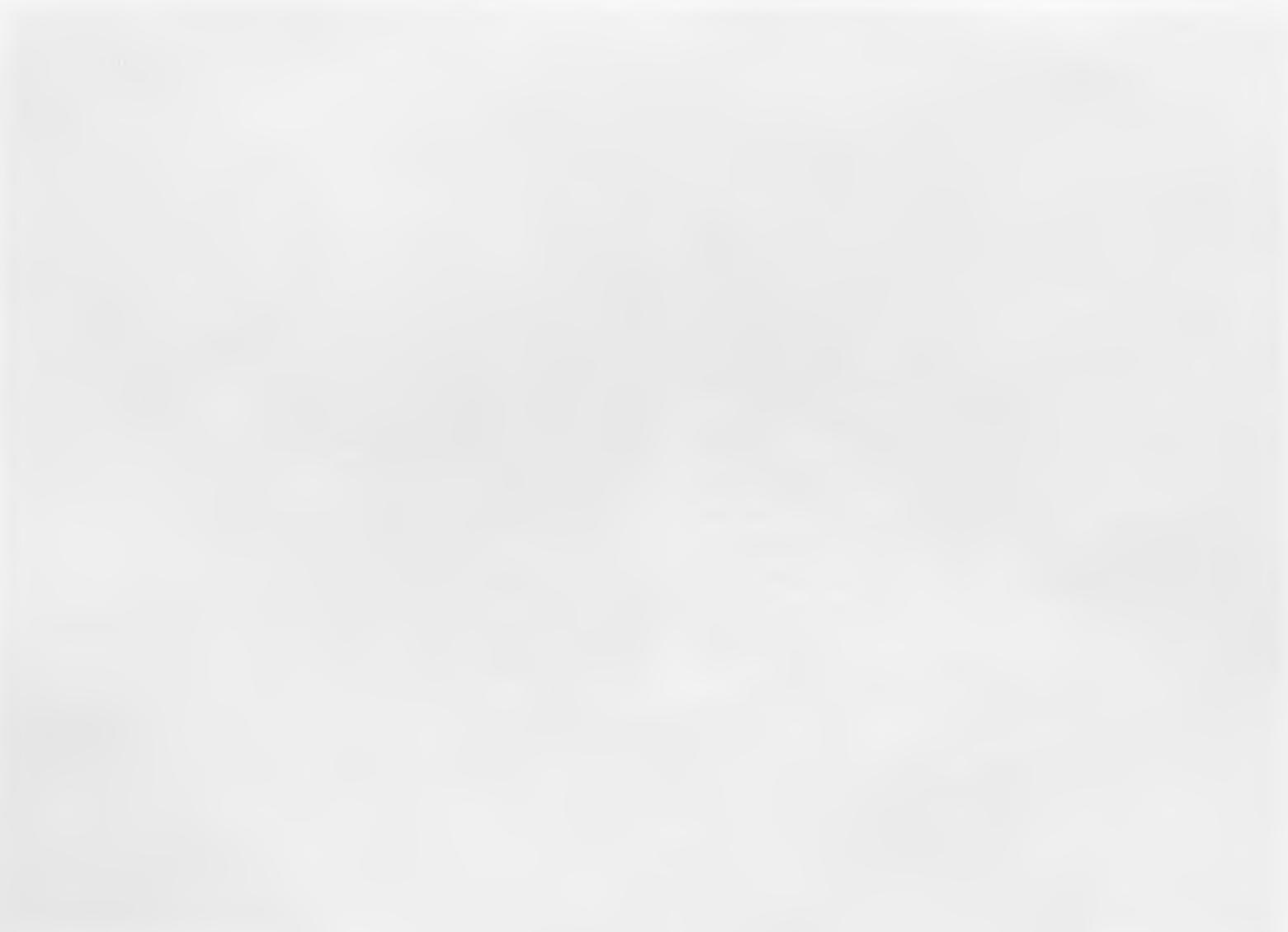
#### Exposiciones

Barcelona, 1977, nº 39; Madrid, 1983, nº 188; Florencia, 1986, nº 86; Tokyo, 1987, nº 38; Tokyo / Nagoya, 1992, nº 63; Estocolmo, 1995, nº 33

#### Bibliografía

Beruete, 1917, nº 175; Mayer, 1925, nº 730; Desparmet Fitzgerald, 1928-50, nº 276; López Rey, 1948, pp. 251-259; Gudiol, 1970, nº 590; Gassier-Wilson, 1970, nº 905; De Angelis, 1974, nº 506; Lafuente Ferrari, 1978, p. 356; Salas, 1979, p. 68;

Pérez Sánchez, 1983, nº 188; Idem, 1987, p. 221; Morales, 1994, nº 399, p. 307.



## BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA VILLAR, M.  
*La colección de pinturas del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón.* «Boletín del Museo del Prado», 8, 1982, pp. 102-117
- AGUILERA, E.  
*Pintores españoles del siglo XVIII.* Barcelona, 1946
- AGULLÓ COBO, M.  
*Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII.* Granada, 1978
- AGULLÓ COBO, M.  
*Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII.* Madrid, 1981
- AGULLÓ COBO, M.  
*Documentos para la Historia de la pintura española.* Madrid, 1994
- AGULLÓ COBO, M. / PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Francisco de Burgos Matilla.* «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid», 47, 1981, pp. 359-382
- ALDANA FERNÁNDEZ, S.  
*Benito Espinós, pintor académico.* «Archivo de Arte Valenciano», 1968, pp. 29-40
- ALDANA FERNÁNDEZ, S.  
*Pintores valencianos de flores (1766-1866).* Valencia, 1970
- AMORÓS, J.  
*Bodegones de Zurbarán.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXXVI, 1927, pp. 132-142
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.  
*La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas.* «Arte en América y Filipinas», I, 1936, pp. 1-76
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.  
*Una variante del Agnus Dei del Museo de San Diego en los Estados Unidos.* «Archivo Español de Arte», XXIII, 1950, pp. 77-78
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.  
*Pintura del siglo XVII.* «Ars Hispaniae», XV, Madrid, 1971
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. / PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII.* Madrid, 1972
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. / PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.  
*Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII.* Madrid, 1983
- AREÁN, C.  
*La pintura española.* Madrid, 1971
- AYALA MALLORY, N.  
*Del Greco a Murillo. La pintura española del siglo de oro. 1556-1700.* Madrid, 1991
- BARBEITO, J.M.  
*El Alcazar de Madrid.* Madrid, 1992
- BATICLÉ, J.  
*Les attachés français de Luis Paret y Alcázar.* «La revue du Louvre et des Musées de France», 16, 1966, pp. 157-164
- BAYON, D.  
*Originalidad y significado de las primeras naturalezas muertas españolas.* «Revista de Ideas Estéticas», 109, 1970, pp.3-41
- BEDAT, C.  
*La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808).* Madrid, 1989
- BERGSTRÖM, I.  
*Dutch Still Life Painting of the Seventeenth Century.* Londres, 1956
- BERGSTRÖM, I.  
*Juan van der Hamen y León.* «L'Œil», 108, 1963, pp. 24-31
- BERGSTRÖM, I.  
*Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII.* Madrid, 1970.
- BERGSTRÖM, I. y otros  
*Stilleben.* Zurich, 1979
- BERUETE, A.  
*Goya. Composiciones y figuras.* Madrid, 1917
- BLANCO ALTOZANO, M.C.  
*Luis Meléndez: análisis estético y significativo de sus bodegones en «El Arte de las Cortes Europeas del siglo XVIII».* Madrid -Aranjuez, 1987, pp. 121-128
- BLUNT, A.  
*Don Vincenzo Victoria.* en «The Burlington Magazine», 1967, I, pp. 31-2
- BOLOGNA, F.  
*Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana.* Bergamo, 1968
- BOTTINEAU, Y.  
*Nouveaux regards sur la peinture espagnole du XVIème et du XVIIème siècles.* «La revue du Louvre et des Musées de France», 25, 1975, pp. 312-322
- BOTTINEAU, Y.  
*L'art Baroque.* Paris, 1986
- BROWN, J.  
*Zurbarán.* Nueva York, 1973
- BRUNETTI, E. / CAUSA, R. / FALDI, I. y otros  
*La natura morta italiana.* Milán 1964
- BUENDÍA, R.  
*El Prado básico.* Madrid, 1973
- BUENDÍA, R. / GUTIERREZ PASTOR, I.  
*Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666).* Burgos, 1986
- CAMPOY, A.M.  
*Museo del Prado.* Madrid, 1970
- CAMÓN AZNAR, J.  
*Vélezquez.* Madrid, 1964, 2 vols.
- CAMÓN AZNAR, J.  
*La pintura española del siglo XVII.* «Summa Artis», XXV, Madrid, 1977
- CAMÓN AZNAR, J. y otros  
*Arte español del siglo XVIII.* «Summa Artis», XXVII, Madrid, 1984
- CARRASCAL MUÑOZ, J.M.  
*Zurbarán.* Madrid, 1973
- CASARIEGO, J.E.  
*La casa en el Arte Español.* Madrid, 1982
- CAUSA, R.  
*Natura morta a Napoli nel Seicento e Settecento.* «Storia di Napoli», V, Nápoles, 1972

- CATURLA, M. L.  
*Exposición Zurbarán acompañada de ocho cuadros de Fr.J. Sánchez Cotán. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953.* Madrid, 1953
- CATURLA, M.L.  
*Francisco de Zurbarán*, París, 1994
- CAVESTANY, J.  
*Los pintores españoles de flores* «Arte Español», 1922, pp. 124-135.
- CAVESTANY, J.  
*Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40
- CAVESTANY, J.  
*Tres bodegones firmados inéditos*, «Archivo Español de Arte», 1942, pp. 97 y ss.
- CAVESTANY, J.  
*Sobre Juan Bautista del Mazo*, «Arte Español», 1954, pp. 4-9.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A.  
*Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800 (ed. facsimil, Madrid, 1965)
- CHERRY, P.  
*Review of the Exhibition «Pintura de bodegones y floreros de 1600 a Goya»*, «The Burlington Magazine», 126, 1984, p. 60
- CHERRY, P.  
*Still-Life and Genre Painting in Spain in the First Half of the Seventeenth Century*. Tesis doctoral, Courtauld Institute of Art. University of London, 1991
- CRUZADA VILLAAMIL, G.  
*Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865
- DE ANGELIS, R.  
*L'opera pittorica completa di Goya*, Milán 1974
- DE LOGU, G.  
*Natura morta italiana*, Nápoles, 1962
- DELGADO, O.  
*Luis Paret y Alcázar*, Madrid, 1957
- DENNY, D.  
*Sanchez Cotán's Still Life with Carrots and Cardoon*, «Pantheon», 30, 1972, pp. 48-53
- DESPARMET FITZGERALD, X.  
*L'oeuvre peint de Goya*, París, 1928-1950
- DÍAZ PADRÓN, M.  
*Una quinta repetición del Agnus Dei de Zurbarán*, «Goya», 164-165, 1981, pp. 66-69
- DÍAZ PADRÓN y otros  
*400 años de pintura española*. Catálogo Exposición. Caracas, 1981
- DUQUE OLIART, M.  
*Pintura de flores. La obra de Juan de Arellano*. «Goya», 181, 1986, pp. 272-279
- ENTRAMBASAGUAS, J.  
*Para la biografía de los Van der Hamen*, «Arte Español», 1941, pp. 18-21
- ESPINOSA MARTÍN, M.C.  
*Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez*, «Boletín del Museo del Prado», 1989, pp. 66-77
- FARÉ, M.  
*La nature morte en France. Son histoire et son evolution du XVII au XX siècles*, 2 vols. Ginebra, 1962
- FARÉ, M.  
*Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVII siècle*, Friburgo-París, 1974
- FARÉ, M.  
*La vie silencieuse en France: La nature morte au XVIIIè. siècle*, Friburgo, 1976
- GÁLLEGO, J. / GUDIOL, J.  
*Zurbarán. 1598-1664*, Barcelona, 1976
- GARCIA SAIZ, M.C. / ALBERT DE LEÓN, M.A.  
*Exotismo y belleza en una cerámica*, «Artes de México», 14, 1991, pp. 34-49
- GARCÍA SAIZ, M.C. / BARRIO MOYA, J.L.  
*Presencia de cerámica colonial mexicana en España*, «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», 58, 1987, pp. 103-110
- GASSIER, P. / WILSON, J.  
*Vie et oeuvre de Francisco Goya*, París, 1970
- GAYA NUÑO, J.A.  
*El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1947, pp. 19-77
- GAYA NUÑO, J.A. / FRATI, L.  
*Zurbarán*, Barcelona, 1948 (2ª ed. 1976)
- GAYA NUÑO, J.A.  
*Luis Paret y Alcázar*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 56, 1952, pp. 87-153
- GAYA NUÑO, J.A.  
*Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1955 (2ª ed. 1968)
- GAYA NUÑO, J.A. / ÁLVAREZ LOPERA, J.  
*Museos de Madrid. El Museo del Prado*, Madrid, 1986
- GRATE, P.  
*Sánchez Cotán och bodegones-maleriest Guldalder (Spanska Mastare. En Konstbok fran Nationalmuseum)*, «Arbsock för Svenska staten Konstsamligor», VIII, 1960, pp. 117
- GREGORI, M. / FRATI, T.  
*L'opera completa di Zurbarán*, Milán, 1973
- GREINDL, E.  
*Les peintres flamands de nature morte au XVII siècle*, París, 1983
- GRIMM, C.  
*Natures mortes flamands, hollandaises et allemandes aux XVII et XVIII siècles*, París, 1992
- GUDIOL RICART, J.  
*Goya. Biografía. Estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 4 vols, Barcelona, 1970
- GUDIOL RICART, J.  
*Natures mortes de Sánchez Cotán (1561-1627)*, «Pantheon», 35, 1977, pp. 311-318
- GUINARD, P.  
*Zurbarán et les peintres espagnols de la vie manastique*, París, 1960
- GUTIERREZ ALONSO, L.C.  
*Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez*, «Boletín del Museo del Prado», 12, 1983, pp. 162-166

- GUTIERREZ ALONSO, L.C.  
*Las artes decorativas en la obra de Zurbarán*, «Boletín del Museo del Prado», 31, 1992, p. 16
- GUTIERREZ PASTOR, I.  
*Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII*, «Príncipe de Viana», 49, 1988, pp. 20
- HAIRS, M.L.  
*Les peintres flamands de fleurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruselas, 1965 (2<sup>a</sup> ed.)
- HARASZTI-TAKÁCS, M.  
*Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century*, Budapest, 1983
- HARRIS, E.  
*Las flores de El Labrador Juan Fernández*, «Archivo Español de Arte», 47, 1974, pp. 162-164
- HELD, I.  
*Stilleben in Europa*. Catálogo Exposición. Munich / Baden Baden, 1979-1980
- HERNANDEZ PERERA, J.  
*La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958.
- JORDAN, W.B.  
*Juan van der Hamen y León (1591-1631); A madrilenian Still Life Painter*. «Marsyas», 12, 1964-65, pp. 52-69
- JORDAN, W.B.  
*Juan van der Hamen y León*. Tesis doctoral, 2 vols. Ann Arbor, Michigan, 1967
- JORDAN, W.B.  
*Spanish Still-Life in the Golden Age. 1600-1650*. Catálogo Exposición. Fort Worth, 1985
- JORDAN, W.B.  
*A newly-discovered Still Life by Juan Sánchez Cotán*, «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 96-99
- JORDAN, W.B.  
*La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*. Catálogo Exposición. Madrid, 1992
- JORDAN, W.B. / CHERRY, P.  
*El bodegón español de Velázquez a Goya*. Catálogo Exposición. Londres, 1995
- KUBLER, G. / SORIA, M.S.  
*Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800*. Baltimore, 1959
- LAFUENTE FERRARI, E.  
*La peinture de bodegones en Espagne*, «Gazette des Beaux Arts», 14, 1935, II, pp. 169-183
- LAFUENTE FERRARI, E.  
*Breve Historia de la pintura española*, Madrid, 1946 y 1953
- LAFUENTE FERRARI, E.  
*Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1978
- LEÓN TELLO, F.J. / SANZ Y SANZ, M.M.V.  
*La estética académica española en el siglo XVIII*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 1979
- LÓPEZ REY, J.  
*Goya's Still-Lives*, «The Art Quarterly», 11, 1948, pp. 251-260
- LÓPEZ REY, J.  
*Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres, 1963
- LÓPEZ TORRIJOS, R.  
*La escuela de Rafael y el bodegón español*, «Archivo Español de Arte», 233, 1986, pp. 33-52
- LUNA, J.J.  
*Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII*. Catálogo Exposición, Madrid, 1982.
- LUNA, J.J.  
*Miscelánea sobre bodegones. De Meléndez a Goya*, «Goya», 183, 1984, pp. 151-157
- LUNA, J.J.  
*Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez*, en «El arte en tiempo de Carlos III», IV Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1989, pp. 367-376
- MAYER, A.L.  
*Francisco de Goya*, Barcelona, 1925
- MAYER, A.L.  
*Still Lifes by Zurbarán and Van der Hamen*, «The Burlington Magazine», 51, 1927, p. 320
- MAYER, A.L.  
*Historia de la pintura española*, Madrid, 1947 (3<sup>a</sup> ed.)
- MORALES Y MARÍN, J.L.  
*Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994
- MORALES Y MARÍN, J.L.  
*Pintura en España 1750-1808*, Madrid, 1994
- MOULIN, L.  
*Les liturgies de la table*, Amberes, 1989
- MURILLO CARRERAS, R.  
*Málaga. Museo provincial de Bellas Artes. Extracto del Catálogo*, Málaga, 1933
- OÑA IRIBARREN, G.  
*165 firmas de pintores tomadas de cuadros de Floveros y Bodegones*, Madrid, 1944
- ORELLANA, M.A.  
*Biografía pictórica valenciana o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, ed X. de Salas, Valencia, 1967
- ORIHUELA MAESO, M.  
*Dos obras inéditas de Van der Hamen depositadas en la Embajada de España en Buenos Aires* «Boletín del Museo del Prado», 3, pp. 11-14
- OROZCO DÍAZ, E.  
*Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán* «Goya», 1, 1954, pp. 19-28
- OROZCO DÍAZ, E.  
*Cotán y Zurbarán*, «Goya», 64-65, 1965, pp. 224-231
- OROZCO DÍAZ, E.  
*La partida de bautismo de Sánchez Cotán*, «Cuadernos de Arte y Literatura de la Facultad de la Universidad de Granada», 1, 1966, pp. 133-138

- OROZCO DÍAZ, E.  
*El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, 1993
- PALOMINO, A.A.  
*El Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1715-1724 (ed. Madrid, 1947)
- PEMÁN, C.  
*Juan de Zurbarán*, «Archivo Español de Arte», 31, 1958, pp. 193-211
- PEMÁN, C.  
*Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Madrid, 1989
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Museo del Prado*, Madrid, 1974
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española*, en «Caravaggio e i caravaggieschi», Roma, 1974
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*. Catálogo Exposición. Madrid, 1978
- PÉREZ SÁNCHEZ  
*Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Catálogo Exposición, Madrid, 1983
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Catálogo Exposición, Madrid, 1986
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*La nature morte espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle a Goya*, Friburgo, 1987
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
en Catálogo Exposición *Zurbarán*, Madrid, 1988, nº 115, pp. 435-437
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.  
*Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992
- PÉREZ SÁNCHEZ A.E.  
en Catálogo Exposición *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, Madrid, 1993, pp. 78-80
- PONZ, A.  
*Viaje de España*, 18 vols. Madrid, 1772-1794 (ed. Madrid, 1947)
- PROTA GIURLEO, U.  
*Pittori napoletani del Seicento*, Nápoles, 1953
- RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A.  
*El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992
- RUIZ ALCÓN, M.T.  
*Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura. XXVIII. Juan van der Hamen*, «Reales Sitios», 52, 1977, pp. 29-36
- SALAS BOSCH, X. de  
*Sur les tableaux de Goya qui appartenirent à son fils*, «Gazette des Beaux Arts», 63, 1964, pp. 99-110
- SALAS BOSCH, X. de  
*Adquisiciones del Museo del Prado. I. Pintores españoles*, «Goya», 132, 1976, pp. 347-361
- SALAS BOSCH, X. de  
*Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977*, Madrid, 1978
- SALAS BOSCH, X. de  
*Guía de Goya en Madrid*, Madrid, 1979
- SALERNO, L.  
*Still-Life painting in Italy: 1560-1805*, Roma, 1984
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.  
*Los bodegones: una medida de oro*, «Mundo Hispánico», 197, 1964, pp. 73-76
- SÁNCHEZ CANTÓN, E.J.  
*Escultura y pintura del siglo XVII. Francisco Goya*, «Ars Hispaniae», XVII, Madrid, 1965
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, M.  
*Bodegones en el Museo del Prado*, Madrid, 1965
- SECKEL, H.P.  
*Francisco de Zurbarán as a painter of Still-Life*, «Gazette des Beaux Arts», 30, 1946, pp. 279-300; 31, 1947, pp. 61-62
- SEGAL, S.  
*A prosperous past. The sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, Amsterdam, 1989
- SORIA, M.S.  
*Sánchez Cotán's Quince, Cabbage, Melon and cucumber*, «The Art Quaterly», 1945, pp. 225-230
- SORIA, M.S.  
*Firmas de Luis Egidio Meléndez (Menéndez)*, «Archivo Español de Arte», 83, 1948, pp. 215-217
- SORIA, M.S.  
*The paintings of Zurbarán*, Londres, 1953 (2ª ed. 1955)
- SORIA, M.S.  
*Algunas fuentes de Zurbarán*, «Archivo Español de Arte», 28, 1955, pp. 339-342
- SORIA, M.S.  
*Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII*, «Archivo Español de Arte», 32, 1959, pp. 273-280
- STERLING, CH.  
*La nature morte de l'antiquité à nos jours*, París, 1952
- STERLING, CH.  
*Still-Life painting from Antiquity to the Present Time*, París, 1959
- STIRLING MAXWELL, W.  
*Annals of the Artist of Spain*, Londres, 1848, 4 vols, (2ª ed. 1891)
- SYMONS, S.  
*Goya. In pursuit of patronage*, Londres, 1988
- TAGGARD, M.N.  
*Juan Sánchez Cotán and the Depiction of Food in Seventeenth Century Spanish Still Life Painting*, 48, 1990, pp. 76-80
- TOMLINSON, J.A.  
*The provenance and patronage of Luis Meléndez's Aranjuez's still lifes*, «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 84-89
- TORMO, E.  
*Levante*, Madrid, 1923
- TORRALBA, F. / FORTÚN, A.  
*Goya.*, Estella, 1984
- TORRES MARTÍN, R.  
*Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, 1963
- TORRES MARTÍN, R.  
*La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971

- TORRES MARTÍN, R.  
*Blas de Ledesma y el bodegón español*, Madrid, 1978
- TRAPIER, E. DU GUÉ  
*Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century*, «The Connoisseur», 164, 1967, pp. 239-243; 165, 1967, pp. 60-63
- TRIADÓ, J.R.  
*Juan van der Hamen bodegonista*, «Estudios Pro Arte», 1, 1975, pp. 31-76
- TUFTS, E.  
*A Stylistic Study of the Paintings of Luis Meléndez*, Tesis doctoral. Ann Arbor, Michigan, 1971
- TUFTS, E.  
*Luis Meléndez. Still Life painter sans pareil*, «Gazette des Beaux Arts», 100, 1982, pp. 143-166
- TUFTS, E.  
*Luis Meléndez. Eighteenth Century Master of the Spanish Still-Life*, Columbia, 1985
- TUFTS, E. /LUNA, J.J.  
*Luis Meléndez. Spanish Still Life Painter of the Eighteenth Century*. Catálogo Exposición, Dallas, 1985
- TUNGEL, R.  
*Kunst Kultur und Geschichte in Prado*, Zurich, 1964
- URREA FERNÁNDEZ, J.  
*La pittura madrileña del secolo XVII*, Catálogo Exposición, Roma, 1991
- VALDIVIESO, E.  
*Un florero firmado de Juan Fernández El Labrador*, «Archivo Español de Arte», 45, 1972, pp. 323-324
- VALDIVIESO, E.  
*Un bodegón inédito de Juan van der Hamen*, «Archivo Español de Arte», 48, 1975, pp. 402-403
- VALDIVIESO, E.  
*Una Vanitas de Arellano y Camilo*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid», 1979, pp. 479-482
- VALDIVIESO, E.  
*Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986
- VIÑAZA, CONDE DE LA  
*Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, 4 vols, Madrid, 1889-1894
- VISCHER, B.  
*La transformación en Dios. Zu den stilleben von Juan Sanchez Cotan (1560-1627)*, «Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 38/2, 1993, pp. 269 - 308
- VOLICHARD, D.  
*Le Musée du Prado a genre. La tenebre lumineuse*, «L'Oeil», 408/9, 1989, p. 32
- WARNER, R.  
*Dutch and Flemish flower and fruit painters in the XVII an XVIII centuries*, Amsterdam, 1975
- WEHLE, H.B.  
*Art Treasures of the Prado Museum*, Nueva York, 1954
- YOUNG, E.  
*New perspectives on Spanish Still Life Painting in the Golden Age*, «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 203-214
- YOUNG, E.  
*Two signed Spanish Bodegones of the Seventeenth Century*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973), Granada, 1976, III, pp. 299-303
- ZERI, F. / PORZIO, F., y otros  
*La natura morta in Italia*. 2 vols., Milan, 1989

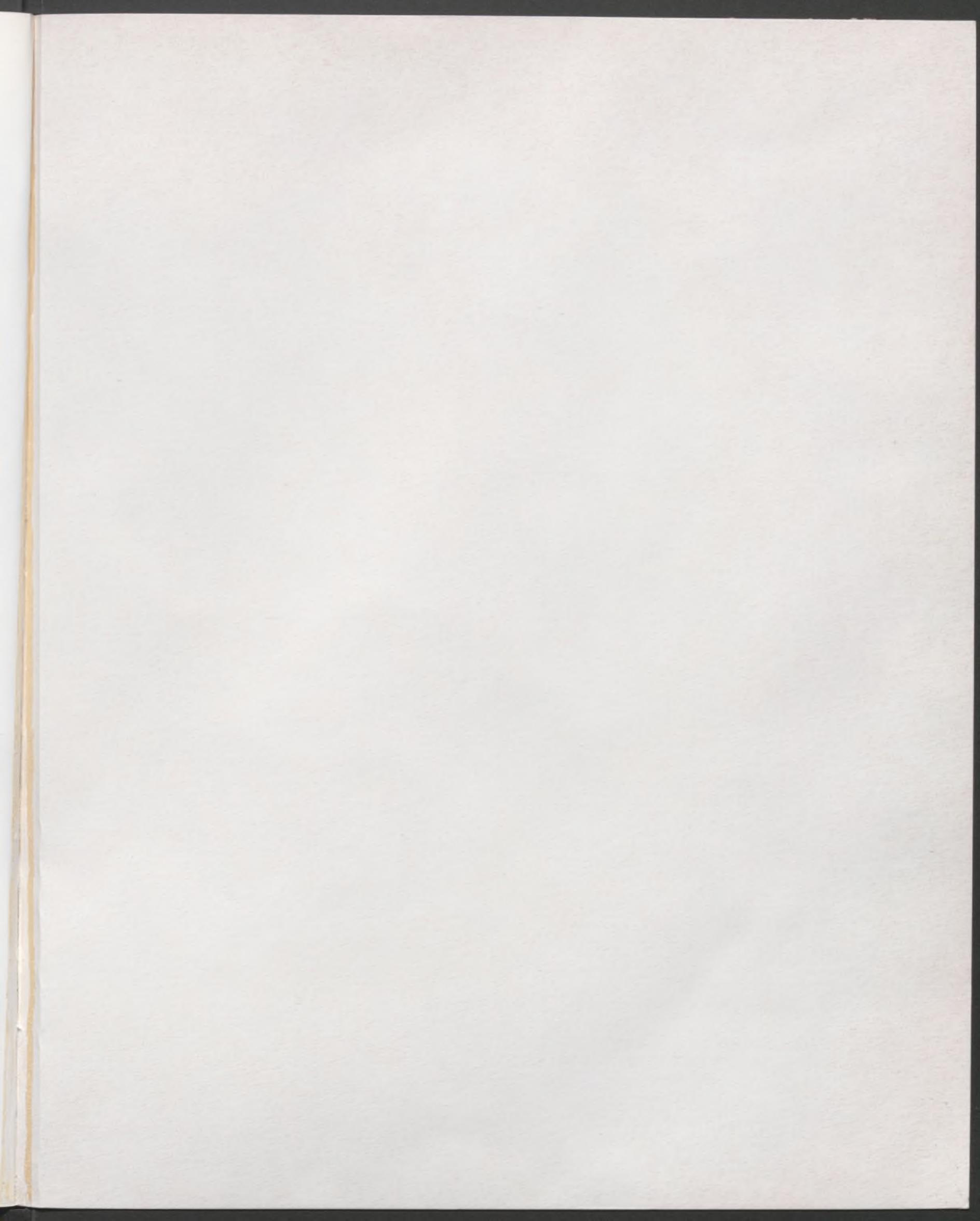
## EXPOSICIONES

- AMSTERDAM, 1985  
*Velazquez en Zijn Tijd: Zeventiende-eeuwse Spaanse SchilderKunst uit het Prado*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1985
- ANDORRA, 1991  
*El siglo d'or de la pintura espanyola al Museu del Prado*, Andorra, Veguería Episcopal, 1991
- BARCELONA, 1977  
*Goya*, Barcelona, Palacio de Pedralbes, 1977
- BARCELONA, 1983  
*L'epoca del Barroc*, Barcelona, Palacio de Pedralbes, 1983
- BELGRADO, 1981  
*Pintura española de El Greco a Goya*, Belgrado, Galería Nacional, 1981
- BILBAO, 1981  
*Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1991
- BUENOS AIRES, 1980  
*Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*, Buenos Aires, Palacio del Consejo Deliberante, 1980
- BURDEOS, 1978  
*Nature morte de Brueghel a Soutine*, Burdeos, Galerie des Beaux Arts, 1978
- BURDEOS / PARIS / MADRID, 1979-1980  
*El arte de corte en la España del siglo XVIII*, Burdeos, Galerie des Beaux Arts, 1979; París, Grand Palais, 1979-80; Madrid, Museo del Prado, 1980
- CARACAS, 1981  
*400 años de pintura española*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1981
- ESTOCOLMO, 1994  
*Goya*, Estocolmo, Nationalmuseum, 1994-95
- FLORENCIA, 1986  
*Del Greco a Goya. I secoli d'oro della pittura spagnola*, Florencia, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 1986
- FORT WORTH, 1985  
*Spanish Still Life in the Golden Age. 1600-1650*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985
- GINEBRA, 1989  
*Du Greco a Goya. Chefs d'oeuvre du Prado et des collections espagnoles*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1989
- ITINERANTE, 1993-94  
*Pintores del reinado de Felipe III*, Exposición itinerante, 1993-94
- ITINERANTE, 1994-95  
*Pintores del reinado de Felipe IV*, Exposición Itinerante, 1994-95

- LONDRES, 1976  
*The Golden Age of the Spanish Painting*, Londres, Royal Academy, 1976
- LONDRES, 1989  
*Paintings in Spain during the later 18th century*, Londres, National Gallery, 1989
- LONDRES, 1995  
*El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres, National Gallery, 1995
- MADRID, 1935  
*Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1935
- MADRID, 1964  
*Zurbarán en el tercer aniversario de su muerte*, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1964
- MADRID, 1978  
*Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1978-79
- MADRID, 1982  
*El arte en la época de Calderón*, Madrid, Palacio de Velázquez, 1981-82
- MADRID, 1982  
*Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1982-83
- MADRID, 1983  
*Pintura de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1983-84
- MADRID, 1986  
*Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Palacio de Villahermosa, 1986
- MADRID, 1986  
*Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid, Museo del Prado, 1986
- MADRID, 1988  
*Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1988
- MADRID, 1988  
*Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Palacio de Velázquez, 1988-89
- MADRID, 1990  
*Colección Cambó*, Madrid, Museo del Prado, 1990
- MADRID, 1992  
*La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid, Museo del Prado, 1992
- MADRID, 1993  
*Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Madrid, Museo del Prado, 1993
- MÉXICO, 1978  
*Del Greco a Goya*, Mexico, Palacio de Bellas Artes, 1978
- MÉXICO, 1991  
*Pintura mexicana y pintura española de los siglos XVI al XVIII*, México, Palacio de Bellas Artes, 1991
- MOSCÚ / LENINGRADO, 1980  
*Obras maestras de la pintura española de los siglos XVI al XIX*, Moscú Museo Pusckin, Leningrado, Museo del Ermitage, 1980
- MUNICH / VIENA, 1982  
*Von Greco bis Goya*, Munich, Haus der Kunst, Viena, Kunsterhaus, 1982
- MUNSTER / BADEN BADEN, 1979-80  
*Stilleben in Europa*, Munster, Westfalisches Landmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1979; Baden Baden, Staatliche Hunsthalle, 1980
- LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1973  
*Exposición itinerante de las obras del Museo del Prado en las Islas Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973
- PARÍS, 1966  
*Dans la lumière de Vermeer*, París, Museo del Louvre, 1966
- PARÍS, 1976  
*La peinture espagnole du siècle d'Or de Greco a Velázquez*, Paris, Petit Palais, 1976
- PARÍS, 1987  
*De Greco a Picasso. Cinq siècles d'Art Espagnol*, Paris, Petit Palais, 1987-88
- PAU, 1876  
*Tableaux exposés dans les salons de l'ancien Asile de Pau appartenant aux heritiers du feu Msr l'Infant don Sebastian de Bourbon et Bragançe*, Pau, 1876
- RALEIGH / DALLAS / NUEVA YORK, 1985  
*Luis Meléndez: Spanish Still Life Painter of the Eighteenth Century*, Raleigh, North Caroline Museum of Art; Dallas, Meadows Museum; Nueva York, National Academy of Design, 1985
- ROMA, 1991  
*La pittura madrilenia del secolo XVII*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1991
- SEVILLA, 1970  
*Exposición de las últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Reales Alcázares, 1970
- SEVILLA, 1992  
*Tesoros del Arte Español*, Sevilla, Pabellón de España, 1992
- SOFÍA, 1989  
*La pintura española en su siglo de oro*, Sofia, 1989
- TOKYO / KYOTO  
*Arte español*, Tokyo, Museo Nacional; Kyoto, Museo Municipal, 1970
- TOKYO, 1980  
*Velázquez y la pintura española de su tiempo*, Tokyo, Museo Nacional, 1980
- TOKYO, 1987  
*Spanish Painting of 18th-19th century. Goya and his time*, Tokyo, The Seibu Museum of Art, 1987
- TOKYO / NAGOYA, 1992  
*Pintura española de bodegones y floreros*, Tokyo, Museo Nacional; Nagoya, Museo Municipal, 1992.









MINISTERIO DE CULTURA

LOC321524 CAT. BELLEZ. REAL  
P. V. P. 1.500 PTS  
5210198  
9 788487 317439  
5210198  
P. V. P. 1.500 PTS