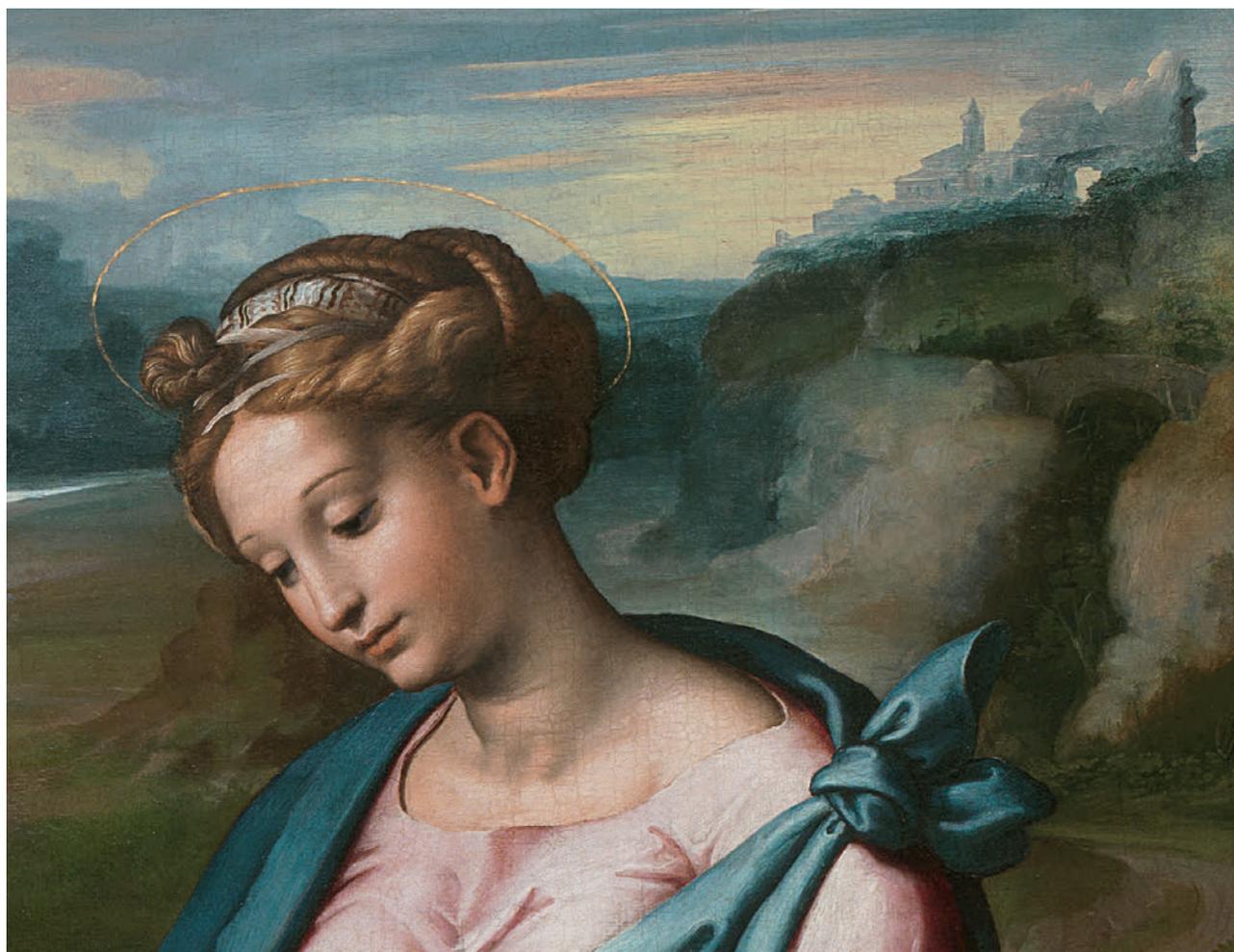


Boletín *del* *Museo del Prado*

TOMO XXXVI NÚMERO 54 2018



6 Francisco Javier Ramos Gómez *La renovación de Juan Soreda en el retablo de San Juan Bautista y santa Catalina del Museo del Prado y la catedral de Sigüenza* 19 Francesco Desideri *El retablo de La Visitación de Rafael y su comitente Branconio. Documentos inéditos* 34 Carmen Ripollés *Los bodegones de Juan Sánchez Cotán y el ingenio artístico en el Toledo moderno temprano* 48 Juan María Cruz Yábar *El milagro del pozo de Alonso Cano para el retablo de Santa María de la Almudena. Documentos inéditos* 61 Richard L. Kagan y Marianna S. Simpson *Dos vistas de jardines del siglo XVII procedentes del Palacio Real de Aranjuez* 75 Mercedes Orihuela *El Prado disperso. Epílogo*

Director

Miguel Falomir Faus

Jefe de redacción

Andrés Úbeda de los Cobos

Secretaria de redacción

Elena Cenalmor Bruquetas

Redacción y administración

Museo Nacional del Prado

Centro de Estudios

Casón del Buen Retiro

c/ Alfonso XII, n.º 28

28014 Madrid

boletin@museodelprado.es

Consejo de redacción

Leticia Azcue (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Javier Barón (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Rocío Bruquetas (Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España) · Lorne Campbell (Londres, The National Gallery) · Rosario Coppel (Madrid, investigadora independiente) · Jill Dunkerton (Londres, The National Gallery) · Chiara Franceschini (Londres, University College) · Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Patrimonio Nacional) · Friso Lammertse (Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) · José Manuel Matilla (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Joan Molina (Gerona, Universitat de Girona) · Felipe Pereda (Cambridge, Massachusetts, Harvard University) · Javier Portús (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Carlos Reyero (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid) · Carl B. Strehlke (Florencia, Villa I Tatti, Harvard University) · Alejandro Vergara (Madrid, Museo Nacional del Prado)

Consejo asesor

Bonaventura Bassegoda (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona) · Roberto Contini (Berlín, Gemäldegalerie) · sir John H. Elliott (Oxford, Oxford University) · Gabriele Finaldi (Londres, The National Gallery) · Peter Humfrey (Fife, Escocia, University of St Andrews) · Philippe de Montebello (Nueva York, The Hispanic Society of America) · Teresa Posada (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Leticia Ruiz (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Stephan Schröder (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Salvatore Settis (Pisa, Scuola Normale Superiore) · Pilar Silva (investigadora independiente) · Larry Silver (Filadelfia, University of Pennsylvania) · Aidan Weston-Lewis (Edimburgo, National Galleries of Scotland)

Boletín *del* *Museo del Prado*

T O M O X X X V I N Ú M E R O 5 4 2 0 1 8



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Sumario

6

FRANCISCO JAVIER RAMOS GÓMEZ

La *renovación* de Juan Soreda en el retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* del Museo del Prado y la catedral de Sigüenza
Juan Soreda's *Renovation* of the Retable of *Saints John the Baptist and Catherine* in the Museo del Prado and Sigüenza Cathedral

19

FRANCESCO DESIDERI

El retablo de *La Visitación* de Rafael y su comitente Branconio. Documentos inéditos
Raphael's *Visitation* altarpiece and the Branconio's commission. Unpublished documents

34

CARMEN RIPOLLÉS

Los bodegones de Juan Sánchez Cotán y el ingenio artístico en el Toledo moderno temprano
Juan Sánchez Cotán's Still Lifes and Artistic *Ingenio* in Early Modern Toledo

48

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR

El milagro del pozo de Alonso Cano para el retablo de Santa María de la Almudena.
Documentos inéditos
Alonso Cano's *Miracle of the Well* for the Altarpiece of Santa María de la Almudena.
Unpublished documents

61

RICHARD L. KAGAN Y MARIANNA S. SIMPSON

Dos vistas de jardines del siglo XVII procedentes del Palacio Real de Aranjuez
Two Seventeenth-Century Garden Views from the Royal Palace of Aranjuez

75

MERCEDES ORIHUELA

El Prado disperso. Epílogo
The Prado disperso. Epilogue

93

Textos en sus idiomas originales

118

Bibliografía

La *renovación* de Juan Soreda en el retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* del Museo del Prado y la catedral de Sigüenza

Juan Soreda's *Renovation* of the Retable of *Saints John the Baptist and Catherine* in the Museo del Prado and Sigüenza Cathedral

LAS FORMAS EN QUE LOS PINTORES ESTÁN PRESENTES en el Museo del Prado son muy variadas, pero la de Juan Soreda es peculiar, pues en realidad este museo no posee ninguna obra completa de su mano. Juan Soreda está en el Prado por haber repintado, renovado o «aderezado»¹, como se decía en el siglo XVI, ciertos rostros del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* de Juan de Sevilla, realizado para la catedral de Sigüenza (fig. 1). Este tipo de trabajos no han recibido demasiada atención por parte de la historiografía², quizá por su carácter excepcional, pese a que se documentan en varias ocasiones, o quizá porque apenas se han conservado ejemplares³.

El objetivo de este artículo es doble. Por un lado, justifica la pequeña pero jugosa intervención de Juan Soreda en este retablo seguntino, en parte conservado en el Museo del Prado, analizándola estilística e históricamente y comparándola con otros ejemplos equiparables. Por otro, indaga en la rocambolesca historia del retablo, su dispersión y sus restauraciones.

El retablo gótico de *San Juan Bautista y santa Catalina* realizado por Juan de Sevilla ha sido estudiado por numerosos autores desde que lo citara por primera vez Ponz en 1788 hasta la actualidad, con las recientes publicaciones de López de Guereño y de Berg Sobré. Post

creó la personalidad artística del Maestro de Sigüenza en torno a este retablo, anónimo hasta los años cincuenta del siglo pasado⁴; la asimilación entre ese maestro y Juan de Sevilla fue propuesta en 1955 por José Gudiol y no admite dudas. Ahora bien, Gudiol fue más allá al plantear también la asimilación entre Juan de Sevilla y Juan de Peralta, autor de un *San Andrés* firmado en la colección Jean Schmitt de París, propuesta que fue aceptada por Hériard Dubreuil, pero puesta en duda por Post y Lafuente Ferrari⁵ y criticada con rotundidad por Eric Young⁶. En mi opinión, Juan de Sevilla y Juan de Peralta parecen personalidades artísticas diferentes, si bien su estilo está relacionado, quizá porque Peralta fuera discípulo de Juan de Sevilla.

LA CAPILLA: EMPLAZAMIENTO ORIGINAL DEL RETABLO La capilla de san Juan Bautista y santa Catalina ocupa un emplazamiento destacado en la catedral: se sitúa en el lugar que ocupaba uno de los cinco ábsides de la primitiva cabecera del edificio románico. Estuvo dedicada originalmente a santo Tomás de Canterbury y fue espacio funerario de los prelados seguntinos desde Joscelino (obispo entre 1168 y 1177) hasta que su uso fue concedido por el cabildo a la familia de los Infantes de



1. Juan de Sevilla, tablas del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* conservadas en el Museo del Prado (P-1336), h. 1410-25. Temple y óleo sobre tabla, 161 x 127 cm. Proceden de la capilla de los Arce de la catedral de Sigüenza (Guadalajara). La predela de los profetas, el Calvario y otras cuatro tablas que también representan escenas de la vida de estos santos (dos de ellas conservadas fragmentariamente) permanecen en la catedral de Sigüenza.

la Cerda⁷. Este retablo fue costeado a principios del siglo XV por algún miembro de esa importante familia surgida en el siglo XIII a partir de los descendientes del infante don Fernando de la Cerda, primogénito de Alfonso X.

Los autores que han estudiado la capilla señalan que, ante la falta de cuidados y reparaciones por parte de la familia de la Cerda, la fundación fue transferida a los Arce en 1487, en un largo proceso que dejó una huella documental que ha sido reconstruida por López de Guereño⁸ a partir de los numerosos documentos publicados⁹. Finalmente, el asunto se resolvió satisfactoriamente para la familia Arce, pues a partir de 1491 pudieron utilizar en exclusiva la capilla como espacio funerario-representativo en detrimento de la familia de la Cerda, que renunció a ella quizá por tener puesto su interés en el monasterio de Santa María de Huerta (Soria) como panteón ducal¹⁰ en un momento en el que Isabel la Católica transformó su título condal en ducal (1479)¹¹.

El auténtico promotor de la renovación y readaptación de la capilla a sus nuevos dueños fue don Fernando Vázquez de Arce, prior de Osma y obispo de Canarias, quien promovió casi todas las obras de la capilla, algunas de las cuales gozan de merecida fama¹². Son de inestimable valor el famosísimo sepulcro del Doncel don Martín Vázquez de Arce, la portada de la capilla y el propio sepulcro de don Fernando de Arce. Fue también Fernando quien encargó los sepulcros de sus abuelos, bajo el arco de entrada, y los de sus padres, en el centro de la capilla. Como miembro del círculo cultural de los Mendoza, debió inspirarse en la capilla de Santiago o del Condestable de la catedral de Toledo.

La situación de la capilla se mantuvo estable durante los siglos sucesivos, sin cambios en lo legal y en lo arquitectónico. El patronazgo fue pasando de heredero a heredero, con cambios de familia por matrimonios o por falta de descendencia, con un cierto aroma decadente por una lenta y progresiva desatención. Fue durante el patronazgo de Ernesto Heredia y Acuña (1839-1926) cuando se incumplieron abiertamente las mandas del testamento de los fundadores relativas a la prohibición de vender, enajenar o dividir los bienes vinculados al mantenimiento de la capilla. Según apareció en la prensa local de la época: «Por expediente instruido a instancias del Excmo. Sr. Marqués de Bedmar, patrono de esta capilla de San Juan y

Santa Catalina, se venden las fincas rústicas y urbanas pertenecientes a la misma». La mayoría de dichos bienes fueron a parar, poco después de 1922, a manos del administrador del propio marqués de Bedmar: Dionisio García Jiménez¹³. Los gastos de la capilla en esos años se costeaban con los beneficios generados por ciertas acciones y bonos¹⁴. Durante ese periodo se produjo también la salida de cinco de las tablas del retablo rumbo al mercado artístico, como veremos detalladamente más adelante.

SIGUIENDO LA PISTA DEL RETABLO. PERMANENCIA Y SALIDA

A principios del siglo XV el retablo se colocó en el muro este de la capilla, frente a la entrada, donde permaneció por mucho tiempo¹⁵. Debió de existir un segundo retablo, quizá también pintado por Juan de Sevilla, ya que por la documentación de la fundación sabemos que en 1556 se encargaron a Pedro de Andrade dos cortinas, una para el altar mayor de la capilla y otra para el de la sacristía¹⁶. ¿Cuál es y dónde está ese segundo retablo? Parte de él podría ser la tabla de la *Coronación de la Virgen* del Musée Hyacinthe Rigaud de Perpiñán (fig. 2)¹⁷. Los autores que han citado esta tabla la consideraban parte del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina*¹⁸, pero opino que no formaba parte del mismo porque los escudos son más pequeños y están colocados en otro lugar y las tracerías góticas son diferentes. Además, las medidas¹⁹ no encajan con las del retablo y la iconografía es incongruente, pues se repetiría la imagen de san Lorenzo, que aparece en la tabla principal.

En un inventario fechado en 1631 se hace una referencia ambigua al retablo²⁰, y en otro de 1709 se nos informa de que fue sustituido por un retablo churrigueresco y trasladado a la sacristía de la capilla, como se corrobora en el Inventario de alhajas de 1726²¹. En 1788 Ponz se refirió al retablo gótico como «lo mejor de la capilla aunque no se conserve entero», y describió la Crucifixión como una obra «con muchas figuras, gran expresión y excelente colorido»²². Sabemos que en 1899 el retablo seguía en la sacristía, y que se le había añadido un apostolado del siglo XVI de Juan Soreda, que Pérez Villamil consideró erróneamente de Pedro de Andrade²³, y otra Crucifixión. Los profetas góticos de la predela original de Juan de Sevilla, el citado apostolado de Soreda, las cuatro escenas de la vida de santa Catalina y un relicario que coronaba todo el conjunto,

2. Juan de Sevilla, *La Coronación de la Virgen*, h. 1410-25. Temple sobre tabla, 126 x 149 cm. Perpiñán, Musée Hyacinthe Rigaud procedente de la capilla de los Arce de la catedral de Sigüenza, inv. D 57.8.6



se reunieron antes de 1899, cuando lo mencionó Pérez Villamil, pero este autor no cita las escenas de la vida del Bautista, la tabla central con los dos santos titulares de la capilla ni la *Coronación de la Virgen* de Perpiñán²⁴. Por otro Libro de inventarios de la capilla sabemos que una parte del retablo estaba en el altar de la capilla y que las escenas de la vida de santa Catalina seguían en la sacristía de la misma todavía en 1922²⁵. Con ello se refuta la hipótesis de Lafuente Calenti, Torné Poyatos y Berg Sobré según la cual el retablo se trasladó a alguna iglesia rural en los siglos XVIII o XIX. Todo parece indicar, pues, que el retablo se desmembró y se recompuso en dos partes, una se colocó en la capilla y otra en la sacristía.

A partir de ese momento comienzan las irregularidades en el Libro de inventarios de la capilla, pues los siguientes folios fueron arrancados groseramente y acto seguido se abrió un nuevo volumen, titulado Libro de cuentas de la capellanía de san Juan y santa Catalina²⁶, el cual ya no recoge ninguna referencia al inventario de objetos de la capilla. Además, las hojas siete a diez están pegadas, de tal forma que no se pueden leer e incluso

es probable que falten²⁷. Esto, unido a dos hechos muy reveladores que analizaremos a continuación, lleva a pensar que las cinco pinturas de este retablo que hoy están en el Museo del Prado salieron de la capilla entre 1922 y 1923 de manera irregular como resultado de los radicales cambios económicos que afectaban a la capilla. El primero de esos hechos es el recordatorio de la Santa Sede en forma de carta del nuncio sobre la prohibición según el derecho canónico de enajenar objetos con valor artístico o de mérito histórico sin su permiso²⁸. El segundo es una carta al cabildo de Elías Tormo, vicepresidente del Real Patronato del Museo del Prado, en la que le recuerda que la enajenación de objetos artísticos está prohibida por el Real Decreto de 9 de enero de 1923²⁹. También se sabe que en 1918 hubo un intento de robo en la catedral, lo que llevó a aumentar las medidas de seguridad³⁰. Todo ello condujo a la petición por parte del cabildo en enero de 1922 de la llave de la capilla «para que obre en manos del cabildo»³¹.

Hay que tener en cuenta que en esos años se recogen en las Actas capitulares seguntinas otros casos relacionados con enajenaciones y ventas de objetos artísticos³².



3. Juan de Sevilla, detalle de la *Decapitación de santa Catalina*. Tabla lateral del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* conservada en el Museo del Prado

Lo cierto es que las cuentas de la capilla de 1922 se enviaron al cabildo³³, que las remitió a los visitantes para su revisión; y ya no hay más referencias al asunto en los años sucesivos, ni parece que el cabildo tomara medidas al respecto.

Tras estos oscuros sucesos, la tabla central del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* rodeados de los santos Pablo, Pedro, Lorenzo, Antón, Bartolomé y un apóstol sin identificar (véase fig. 1), apareció en la colección de Wenceslao Retana (1862-1924). Este político, periodista, bibliógrafo, historiador y máximo representante del filipinismo de finales del siglo XIX y principios del XX, fue un influyente personaje de la política española que había estudiado en su juventud en la Academia de Ingenieros de Guadalajara, donde pudo conocer este retablo y otras obras seguntinas que poseyó. Su único hijo y heredero Álvaro Retana (1890-1970) puso en venta la tabla en la casa de antigüedades Linares, donde fue

adquirida en 1929 por el Museo Nacional del Prado con fondos del Patronato del Tesoro Artístico Nacional. El precio final de la adquisición fue de 50.000 pesetas, pues su cotización había aumentado al exponerse algunas de las tablas en la exposición de Barcelona de 1929, según apreció Elías Tormo³⁴.

Álvaro Retana fue escritor, periodista, dibujante, compositor, modista y letrista. Llevó una vida transgresora y provocativa dentro del ambiente del decadentismo español. Debió de heredar la extraordinaria biblioteca de su padre y su colección de obras de arte, que incluía también otras tablas atribuidas a Juan de Sevilla, entre ellas el *San Lucas* conservado asimismo en el Museo del Prado³⁵. Cuatro de las escenas laterales: el *Martirio de santa Catalina*, la *Decapitación de santa Catalina* (fig. 3), el *Baile de Salomé ante Herodes* y la *Decapitación de san Juan Bautista* (véase fig. 1)³⁶ fueron compradas también por el Prado con sus propios fondos al anticuario Apolinar Sánchez Villalba³⁷. Las cinco tablas ingresaron pues en el Prado en momentos diferentes, siguiendo una inteligente política de salvaguarda del patrimonio³⁸.

Por tanto, en la sacristía de la capilla seguntina quedaron (y aún hoy se conservan allí) la predela de los profetas, la Crucifixión, las otras cuatro escenas laterales: el *Nacimiento de san Juan Bautista*, *Santa Catalina y los verdugos* y dos tablas muy recortadas que representan el *Anuncio a Zacarías* y *Santa Catalina ante el emperador*, además de los santos de las entrecalles superiores: Gregorio, Jerónimo, Agustín, Francisco, Ambrosio, Águeda, Bárbara, Elena y Apolonia. Ello se corrobora gracias a una fotografía del Institut Amatller d'Art Hipànic en la que se aprecia que las dos tablas estaban ya recortadas cuando se tomó la imagen³⁹.

Cuando se publicó el *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia* en 1983 el retablo se mantenía en las mismas condiciones⁴⁰. En 1993 el cabildo seguntino fue

4. Detalle del rostro de santa Catalina en la tabla central pintado por Juan de Sevilla con los repintes aquí atribuidos a Juan Soreda



solicitado por el Museo del Prado para realizar la restauración de la parte del retablo que permanecía en la catedral⁴¹ junto a las cinco escenas conservadas en el museo. La mayoría de las tablas que formaban el retablo se volvieron a reunir efímeramente en los talleres del Museo del Prado setenta años después de su separación. El conjunto seguntino regresó a su lugar de procedencia al año siguiente⁴². Gracias al Plan Director de la Catedral de Sigüenza la capilla luce mejor que nunca⁴³, y lo que queda del retablo en Sigüenza se ha sacado de la capilla y se ha colocado en el muro sur del crucero, muy cerca de su lugar original, pero a la vista de los visitantes.

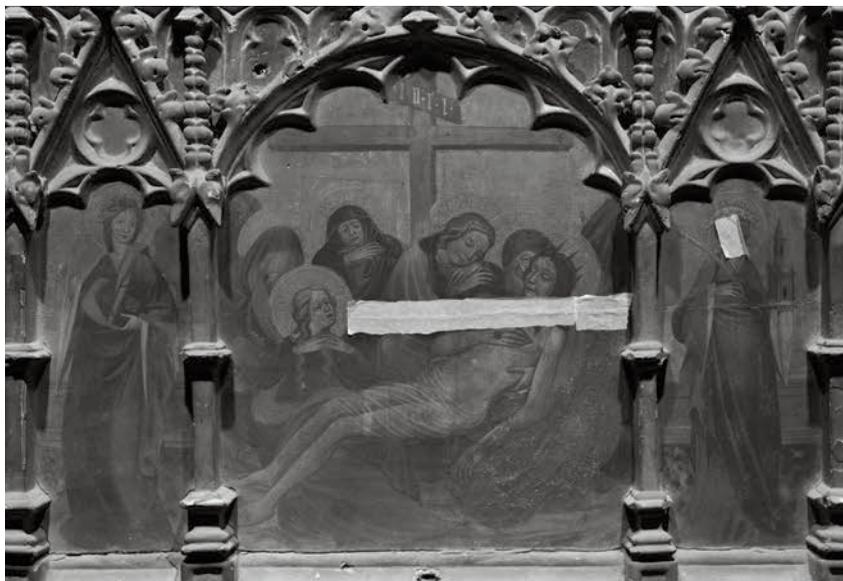
LAS RESTAURACIONES EN EL MUSEO DEL PRADO

Se conocen dos restauraciones modernas de las cinco tablas conservadas en el museo realizadas en sus talleres de restauración, una llevada a cabo en diciembre de 1929 por Vicente Jover Picó, Federico Amutio y Amil y

Jerónimo López Seisdedos⁴⁴, en la cual se retiraron los repintes más burdos, y otra realizada en 1993-94 por Isabel Molina Banero y María Álvarez Garcillán. En las fotografías previas a esa segunda restauración se aprecian también algunos toscos repintes de los siglos XVIII o XIX que fueron eliminados.

Sin embargo, los repintes del siglo XVI plantearon más dudas. Algunos de ellos fueron retirados, pero los de los rostros de los santos titulares de la tabla central se mantuvieron (figs. 4 y 7)⁴⁵. Las razones por las que el taller de restauración del Prado decidió respetar estos añadidos renacentistas fueron tres. En primer lugar porque son testimonios de una intervención que se integra en la obra añadiendo información interesante; en segundo lugar porque aportan nuevos elementos estéticos que no ocultan ni transfiguran el sentido original de la obra; finalmente por su calidad artística⁴⁶. No obstante, otros repintes del siglo XVI

5 y 6. Juan de Sevilla, *La Piedad*, h. 1410-25. Temple sobre tabla, 47 x 39 cm. Tabla central de la predela del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina* antes (5) y después (6) de la retirada de los repintes aquí atribuidos a Juan Soreda durante la restauración de 1993-94



5



6

sí se retiraron, como los que presentaba el rostro del profeta Daniel, en la predela, o los de san Juan Evangelista en la tabla de la *Piedad* (figs. 5 y 6), en la cual se aprecia la transformación que hizo Soreda de su expresión dolida. Un caso semejante es el de la *Virgen de la Leche* del Museo Diocesano de Palencia de Pedro Berruguete, cuyos repintes se eliminaron porque transmutaban completamente el sentido estético e iconográfico de la obra y además eran de menor calidad que el original⁴⁷.

LA RENOVACIÓN DEL RETABLO: JUSTIFICACIÓN DE LA ATRIBUCIÓN

Existe una gran cercanía formal y estética entre el rostro de san Juan Bautista y el de santo Tomás de Juan Soreda en la predela (figs. 7 y 8)⁴⁸. El tipo humano es absolutamente característico de la obra de este pintor, como también lo es la forma de la oreja en la figura del Bautista y, sobre todo, la ausencia de barba en la zona de la patilla, un rasgo que se constata en numerosas obras de Soreda como el retablo de *Santa Librada* en



7. Detalle del rostro de san Juan en la tabla central pintado por Juan de Sevilla con los repintes aquí atribuidos a Juan Soreda



8. Juan Soreda, *Santo Tomás apóstol* (detalle de la predela), h. 1520. Temple y óleo sobre tabla, 30 x 51 cm. Catedral de Sigüenza

Sigüenza⁴⁹, hasta el punto de que puede considerarse casi como su firma. La manera de realizar la mirada perdida, íntima y concentrada de santa Catalina — más lánguida y seria en el Bautista (véanse figs. 4 y 7) —, está dentro de los parámetros reconocibles de Soreda.

Todavía hoy, en la tabla de la *Decapitación de santa Catalina* (véase fig. 3), se aprecian varios rostros que siguen la tipología de Juan Soreda; concretamente el de la santa, con sus párpados curvados y la volumetría bien marcada, el del emperador Majencio y el de uno de los testigos de

la escena, el que aparece detrás del muro del fondo a la izquierda. Estos tres rostros se diferencian perfectamente de las caras góticas de Juan de Sevilla, realizadas con un dibujo muy marcado, carrillos sonrosados, ojos circulares y unas típicas narices chatas y redondeadas.

No se conservan documentos que acrediten la intervención de Soreda, ya que el Libro de cuentas de la capilla comienza en 1523, tras la muerte del obispo de Canarias⁵⁰, pero el estudio formal, expresivo y estilístico de los dos rostros de los santos titulares evidencia



9. Pedro de Andrade, *Calvario*, 1557. Óleo sobre tabla, 156 x 183 cm. Catedral de Sigüenza, procedente de la capilla de los Arce

una estrechísima relación con la obra de Juan Soreda, por lo que su coautoría se puede afirmar con claridad⁵¹. Hay que recordar que él fue el pintor más importante en el obispado de Sigüenza durante las tres primeras décadas del siglo XVI y que trabajó para el cabildo catedralicio y en diversas iglesias y monasterios de la zona.

El Libro de cuentas de la capilla cita a un «Çevallos, pintor» que cobró tres reales y medio por pintar unos atriles, y a Juan de Arteaga en 1528 «por asentar los panes de oro e plata» en la reja de Juan Francés⁵². De ninguno de ellos se conocen pinturas que permitan atribuirles estos repintes. Los pagos a Pedro de Andrade en esta capilla han llevado a Berg Sobré a plantear la hipótesis de que fuera Andrade quien realizara los repintes. La simple comparación formal de su *Calvario* (fig. 9) con el rostro de santa Catalina invalida esa posibilidad⁵³.

Por tanto, considero que Soreda fue el pintor llamado por Fernando de Arce para renovar dichas imágenes repintando las cabezas góticas originales en un

estilo más moderno⁵⁴, adaptándolas al nuevo gusto⁵⁵. Soreda debió repintar los rostros antes de 1523, por comparación estilística y tipológica con sus obras de esos años, particularmente el citado apostolado, realizado con posterioridad al retablo de Luzón, Guadalajara (de hacia 1510) y antes del de *Santa Librada*, Sigüenza (de 1526-28)⁵⁶.

Aunque la realización de repintes era un tipo de encargo poco habitual, se conocen casos similares en esos mismos años. En la catedral de Sevilla se conservan dos imágenes marianas, la *Virgen de los Remedios* y la *Virgen de la Antigua*, retocadas por Antón Pérez (act. entre 1535 y 1578), quien añadió tres ángeles en la parte superior de la segunda en 1547. También existen otros ejemplos documentados pero no conservados en Sevilla, Toledo, Cifuentes (Guadalajara) o Valencia⁵⁷, aunque quizá el caso más parecido, por proximidad geográfica y cronológica, sea el del retablo de *San Eugenio* de la catedral de Toledo⁵⁸. En las tablas superiores de ese retablo se aprecian repintes que parecen de mano de Juan de Borgoña (act. entre 1495 y 1535) en las cabezas

de algunos personajes principales de la escena de *Jesús entre los doctores*, si bien su intervención fue más amplia que la de Soreda. En la *Huida a Egipto* y la *Circuncisión* ocurre algo similar⁵⁹. El objetivo en este caso pudo ser el *aggiornamento* (actualización) de las escenas y su aproximación al estilo imperante en Toledo a principios del XVI.

A MODO DE REFLEXIÓN: EL SENTIDO DE LOS REPINTES DE SOREDA

¿Cuál era la intención del obispo de Canarias cuando contrató a un pintor como Soreda para repintar parcialmente un retablo gótico de un siglo de antigüedad y que no había sido encargado por su familia? En mi opinión, intentaba «apropiarse» del retablo —que había sido encargado por los condes de Medinaceli⁶⁰—, de su prestigio y de su deseo de ostentación nobiliaria. Ya se ha señalado que el cabildo de Sigüenza dio licencia para cubrir o eliminar los sepulcros, armas, laudas, epitafios y otros elementos que había previamente en la capilla, como efectivamente se hizo⁶¹. Pero el retablo, sin duda el elemento más valioso de la capilla, se mantuvo en su lugar y su integridad material se respetó casi totalmente, a mi parecer por varias razones. En primer lugar, porque el retablo no hacía ninguna referencia a la casa de Medinaceli excepto en la heráldica; en segundo, porque los nuevos patronos eran devotos de esos santos⁶², pues no hay que olvidar que la capilla tenía una función funeraria y en ese sentido la intercesión de los santos era primordial; por último, porque el obispo de Canarias consideró que podía «apropiárselo», al menos simbólicamente, y acomodarlo a sus gustos, necesidades e intereses. En este complejo proceso de apropiación-asimilación es en el que se inscribe la sustitución de los escudos de la familia de la Cerda por los de los Arce-Sosa y la intervención de Soreda en los rostros de varios personajes⁶³. La renovación de los rostros sería encargada a Soreda dentro de las labores de decoración y ennoblecimiento de la capilla que se recogen en la concordia entre Fernando de Arce y el cabildo seguntino de 7 de febrero de 1518:

Dixeron los dichos dotor Mora y doctor Montealegre que, avida consideración que dicho señor obispo de Canarias hedifica, decora y ennoblece la dicha su capilla en la qual tiene voluntad de se enterrar y que dello rredunda honrra y adornamiento a la dicha iglesia de Siguença e que fue canónigo della y hermano de los dichos señores [...]⁶⁴.

Para López de Guereño, las causas de esa transformación de la capilla por parte de los Arce están en la búsqueda de prestigio y de perpetuación, así como en un deseo de ostentación propio de la nobleza castellana del siglo XV. El caso de esta familia de la nobleza menor castellana es atípico, por ser uno de los pocos linajes nobles que existían en el señorío eclesiástico de Sigüenza y por sus escasas propiedades inmuebles. Se conocen varias fincas de una o dos yuntas⁶⁵ en Sigüenza, Palazuelos, Molino de la Torre, Horna y Mojares e ingresos procedentes de las rentas derivadas de la actividad de varios molinos. Las rentas eclesiásticas como obispo de Canarias fueron las que le permitieron adquirir tierras en Guadalajara y vincularse a los Mendoza para conseguir cargos administrativos, militares y eclesiásticos⁶⁶. De hecho, durante la Baja Edad Media solo hubo una familia con un señorío amplio dentro del territorio obispal: precisamente la de los condes de Medinaceli. A través del testamento de Fernando de Arce, advertimos su gran interés por mantener sólidamente unidos sus apellidos con sus rentas y beneficios, con su casa solariega de Sigüenza y con su capilla funeraria⁶⁷. El enorme interés por perpetuar el recuerdo de su linaje a través de esta capilla no es extraño, pues alcanzaron su patronazgo con gran esfuerzo, costeando sus reparaciones, mantenimiento y embellecimiento y donando considerables sumas de dinero a la Mesa Capitular. Asimismo, debieron utilizar sus contactos con algunos miembros del cabildo seguntino, su vinculación política con los duques del Infantado y su proximidad al poderosísimo cardenal Mendoza, por entonces obispo de Sigüenza. También la heroica muerte del Doncel en la guerra de Granada desempeñó un importante papel, pues el cabildo accedió a que su cadáver fuera depositado en la capilla en 1486 ante el sutil victimismo de su padre, don Fernando de Arce:

[...] considerando los méritos del dicho comendador [Fernando] e de sus hijos e debdos, e que el dicho Martín Vázquez murió en servicio de Dios e por la defensión de su sancta fee cerca de las puertas de Granada, que sin perjuicio del derecho que a otro pertenezca e sin atribuir a él ni al linaje suyo derecho alguno en la dicha capilla, que les placía e plugo de dar lugar para que el cuerpo de dicho Martín Vásques, que dios aya, sea depositado e esté en depósito en la dicha capilla, sin señal alguna de sepultura hasta tanto que los dichos señores del cabildo ayan deliberadolo que ayan de faser cerca dela dicha capilla⁶⁸.

Junto a este orgulloso afán de ostentación, tan propio de las familias de la nobleza castellana y del clero procedente de ellas, la intervención de Juan Soreda destaca por su sutileza y originalidad. Sin duda, se aprecia un deseo por modernizar y endulzar la recia expresividad de las imágenes góticas interviniendo en los rostros de varios personajes importantes, pero sin cambiar el aspecto general del retablo original y, por tanto, manteniendo su sabor primitivo. Pero este hecho ha llevado a la confusión a los estudiosos del retablo y seguramente contribuyó a la elevada valoración que tuvo la obra entre coleccionistas, expertos y galeristas, pues aunaba la fuerza expresiva y la ingenuidad de los pintores góticos castellanos con la belleza idealizada de los añadidos de Soreda.

El caso de este retablo y su «renovación» nos puede servir como ejemplo para entender otras obras de este periodo y ampliar así nuestro conocimiento de esta faceta de la historia de la pintura.

FRANCISCO JAVIER RAMOS se licenció en Filosofía y Letras (especialidad Historia del Arte) por la Universidad Autónoma de Madrid en 1994. Realizó su tesis de licenciatura «La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)» y su tesis doctoral «El obispado de Sigüenza: desarrollo pictórico de una diócesis en el siglo XVI» bajo la dirección de José Rogelio Buendía Muñoz. Fue becario de la Academia de España en Roma entre 1999 y 2000, y ha publicado sus estudios en numerosas revistas, entre ellas *Archivo Español de Arte*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* o *Anales Seguntinos*. Ha sido profesor asociado del máster de Educación Secundaria de la Universidad de Castilla-La Mancha.
fjavierramoso@yahoo.com

SUMARIO: En este artículo se propone la intervención puntual de Juan Soreda en la transformación de los rostros de los dos santos titulares del retablo de *San Juan Bautista y santa Catalina*, que fue realizado originalmente a principios del siglo XV para la familia de la Cerda por el pintor gótico Juan de Sevilla (Iohannes Hispalensis). Se apunta también la posibilidad de que realizara algunos repintes más. La actualización o modificación de imágenes es una práctica poco estudiada en la historia del arte del siglo XVI que, sin embargo, puede aportar datos de gran interés para numerosas pinturas. También se reconstruye la agitada historia de este retablo, dividido actualmente entre en el Museo del Prado y la catedral de Sigüenza.

PALABRAS CLAVE: pintura gótica; Sigüenza; Juan Soreda; Juan de Sevilla; repinte; familia Arce; condes de Medinaceli

SUMMARY: This article proposes Juan Soreda's specific intervention in the transformation of the faces of the two titular saints in the Retable of *Saints John the Baptist and Catherine*. The retable is the central panel of an altarpiece which was originally painted by the Gothic painter Juan de Sevilla (Iohannes Hispalensis) for the de la Cerda family at the beginning of the fifteenth century. It is also suggested that Soreda might have repainted additional faces. Updating or modifying images was a practice which has been little studied in the history of sixteenth-century art and which can provide interesting data on many paintings. The article also reconstructs the turbulent afterlife of the altarpiece, currently divided between the Prado Museum and the Cathedral of Sigüenza.

KEY WORDS: Gothic painting; Sigüenza; Juan Soreda; Juan de Sevilla; repainting; Arce family; Counts of Medinaceli

1 Calvo Manuel 1997, p. 188. «Refrescar» es un término que se aplicaba sobre todo al barnizado de una pintura para intentar que recuperara la intensidad perdida.

2 Serrera 1984, pp. 357-61, y Serrera 1990, pp. 171-75, son ejemplos modélicos de investigación sobre estos aspectos de la pintura en la catedral de Sevilla.

3 A modo de ejemplo podemos citar los siguientes: en la catedral de Toledo «Pago a Juan de Borgoña, pintor, por renovar un pedazo del retablo viejo del altar mayor para la capilla de San Eugenio; 22.000 maravedís». Piquero López 2005, p. 448; en el Archivo Catedralicio de Sigüenza (en adelante ACS), Libro de obra y fábrica de la catedral (1498-1556), 1516, fol. 113v: «onze mill e siete cientos e quarenta e quatro maravedís que pareció aver gastado en reparar de pintura el retablo de la capilla del cabildo». ACS, Libro de obra y fábrica de la catedral (1498-1556), 1519, fol. 125v: «Que pagó a Verdugo por renovar la estoria del sepulcro en la claustro, mill e quinientos maravedís». ACS, Actas capitulares, tomo 24 (1527), fol. 104: «Este dicho día sus mercedes mandaron dar xvii reales que faltan por pagar al retablo que se adereçó para la iglesia de Sénigo».

4 Ponz 1972, p. 19; Post 1930-66a, p. 637; López de Guereño 2001; Berg Sobré 2015, pp. 30-39.

5 Gudiol 1955; Hériard 1972, pp. 9-10; Lafuente Ferrari 1972, p. 78.

6 Post 1930-66b, pp. 656-58; Young 1981, pp. 5-9; Torné Poyatos 1987, p. 285.

7 Peces Rata 1988, p. 51; Pérez Villamil 1899, pp. 336-37.

8 Serrano y Sanz 1926; Federico 1979; Martínez Gómez-Gordo 1994; López de Guereño 2001, pp. 478-81. La solicitud de patronazgo se recoge en las Actas capitulares de 1486, justo tras la muerte del Doncel en la guerra de Granada. En 1487 ya se concedió a la familia Arce el derecho a sepultura a cambio de una renta anual de 18.000 maravedís. Al año siguiente comenzaron las obras de reforma y aderezos y en 1491 se ratifican los acuerdos anteriores y se agregan nuevas rentas, beneficios y préstamos. En 1494 la familia se compromete a dar 15.000 maravedís más a la Mesa Capitular y a gastar «en la fábrica de dicha capilla cient mil

maravedís en la decoración de dicha capilla».

9 La documentación básica para reconstruir la historia de la capilla se encuentra en Yela Utrilla 1922a; Yela Utrilla 1922b; Yela Utrilla 1922c; Yela Utrilla 1923a; Yela Utrilla 1923b; Yela Utrilla 1924; Yela Utrilla 1925; Yela Utrilla 1927; Serrano y Sanz 1926; Federico 1979; Muñoz Párraga 1987, pp. 373-77.

10 Ya se venían enterrando allí desde tiempo atrás.

11 López de Guereño 2001, p. 480.

12 Herrera Casado (1990, p. 209) señala que Fernando de Arce era un notable humanista. Sobre la importancia de las capillas funerarias en el arte del siglo xvi hispano, véase Urquizar 2001, pp. 190-201.

13 Respecto a la capilla de los Arce, véase Serrano y Sanz 1926; Herrera Casado 1990; Sevilla Gómez 1994; Martínez Gómez-Gordo 1994. En esta última publicación se hace un repaso somero del perfil biográfico de los patronos de la capilla hasta la actualidad.

14 ACS, Libro de inventario de objetos y ornamentos de la capilla, gastos e ingresos de la misma y distribución de los intereses depositados en la sucursal de Guadalajara a nombre de los Señores Capellanes de San Juan y Santa Catalina, año 1918, fol. 6; tenían acciones y bonos del Banco de España y de Tabacos, que en 1918 dieron unos intereses de 783,53 pesetas.

15 Hériard 1972, p. 9. Data el retablo entre 1400 y 1416, y propone como promotor a don Gastón de la Cerda, II conde de Medinaceli, aunque no excluye a don Luis, III conde.

16 Ramos Gómez 2004-5, p. 234: «dos cortinas, la una que está hecha para la sacristía y el altar de ella, con la cortina que ha de hacer para el altar mayor de la capilla; y por todo se le dé 55.000 maravedís».

17 Peces Rata 1995, p. 30. Gracias a Post sabemos que la obra perteneció a la colección Van Stolk de La Haya, que la puso en venta en 1928 en la galería Frederik Muller de Ámsterdam; Post 1930-66a, pp. 637-38. Gaya Nuño añade que el precio de venta alcanzó los 3.250 florines; Gaya Nuño 1958, p. 304. Después pasó a la colección Marzelle y desde allí al Musée du Louvre en 1932 por donación. En 1957 se cedió en depósito al Musée Hyacinthe Rigaud de

Perpiñán. La tabla ha sido restaurada en 1960, en 1980 y en 2017. Agradezco estas informaciones a Fabien Carbo, del departamento de Obras y Documentación del citado museo.

18 Gudiol 1955, p. 260; Peces Rata 1995; Berg Sobré 2015, p. 32.

19 Mide 126 x 149 cm, mientras que la calle central del retablo tiene 127 cm de anchura.

20 ACS, Libro de inventario de los vienes de la capilla de San Juan y Santa Catalina de la Sta. Yglesia Cathedral de Sigüenza, año 1631, fol. 7. Quizá el retablo ya estuviera desmembrado en esta época, pues entre otras cosas se dice: «Libros y dos tablas de pinturas. Iten dos tablas de la Consagración y otras dos de los Evangelios de San Juan, que sirven para los dichos altares».

21 López de Guereño 2001, pp. 481-82; Lafuente Calenti 1991, p. 13.

22 Ponz 1972, p. 19.

23 Sobre estas obras, véase Ramos Gómez 2004, pp. 108-14 y 246-47.

24 Pérez Villamil 1899, p. 346.

25 ACS, Libro de inventario de objetos y ornamentos de la capilla, gastos e ingresos de la misma y distribución de los intereses depositados en la sucursal de Guadalajara a nombre de los Señores Capellanes de San Juan y Santa Catalina, año 1918, fol. r: «Altar: [...] Un retablo de madera sobredorado, en el centro el Señor Jesús crucificado: encima los titulares S. Juan y S. Catalina [...] Sacristía: otro altar en el centro, cuadro pintura de Jesucristo en el Monte Calvario, la Virgen madre de Jesús y las tres Marías y San Juan; retablo con asuntos del Martirio de Santa Catalina y retratos de los Apóstoles». Está firmado el 18 de septiembre de 1918 por los cuatro capellanes. En 1919 (fol. 7) y 1922 (fol. 13v) se repite exactamente lo mismo.

26 Este nuevo libro se encabeza con una serie de mandas del obispo seguntino con las que se obliga a los capellanes a llevar cuenta de los ingresos y gastos de la capilla, de sus beneficios, que se estipulan en 750 pesetas anuales, y de los ornamentos, vasos sagrados y alhajas. Asimismo se recuerda que para cualquier obra que afecte a los paramentos, altares, sepulcros o traza de la capilla, se requiere conocimiento y acuerdo del cabildo y autorización por escrito.

27 ACS, Libro de cuentas de la capellanía de san Juan y santa Cata-

lina. Da inicio el 24 de noviembre de 1923 con una visita obispal y con el mandato a los capellanes de que hagan un libro de cuentas y un inventario de ornamentos, vasos sagrados y alhajas. Se establece que el capellán también debe tener un archivo de la capilla y que todo ello será examinado y aprobado por dos visitadores, miembros del cabildo catedralicio.

28 ACS, Actas capitulares, tomo 55, 1920, fol. 269v. La carta del nuncio apostólico fue leída en el cabildo. También recalca que es conveniente contratar a personas peritas que revisen esos objetos, ya que los compradores pueden intentar falsear la realidad, y que así se evitarían lamentables equivocaciones.

29 ACS, Actas capitulares, tomo 56, 1929, sin fol. (2 de enero).

30 ACS, Actas capitulares, tomo 55, 1918, fol. 214v. Y también hubo otro intento de robo el 15 de enero de 1922, fol. 294v. En cualquier caso, no creo que fuera robado.

31 ACS, Actas capitulares, tomo 55, fol. 294v.

32 Por ejemplo, se habla de los restos de un retablo de Saúca (Guadalajara) y de dos tablas de la iglesia de Santa María de Rianza (Segovia). No sabemos si serían dos tablas góticas o dos de las que formaban parte del retablo de principios del siglo xvi; ACS, Actas capitulares, tomo 56 (1929), sin fol. (1 de junio).

33 Con fecha de 16 de julio de 1923; ACS, Actas capitulares, tomo 56, sin fol.

34 Se expuso el bancal completo de los profetas, la Crucifixión y el *Nacimiento* y *Martirio de santa Catalina*. Lafuente Calenti 1991, p. 13. Antigüedades Linares era una de las casas de subastas más antiguas de España. Fundada en 1883 en Granada, se especializó en arte español; tuvo su época de apogeo en la franja central del siglo xx, surtiendo a museos como el Museo Nacional del Prado, el Musée du Louvre, el Metropolitan Museum de Nueva York, la National Gallery de Londres o el Art Institute de Boston, y a coleccionistas de Inglaterra, Estados Unidos, Francia e Italia, principalmente.

35 Mide 95 x 55 cm (P-1327). Hubo un intento de exportación, a cargo del propietario o del galerista, a través de la casa de transportes Garrouste-Arroniz, pero fue denegado por la Comisión Valoradora de Objetos a Exportar de Madrid. La

tabla quedó en depósito en el Prado, como atestiguan varios documentos, entre ellos una carta dirigida a Juan Lafora por el presidente del Patronato del Tesoro Artístico Nacional; Archivo Digital del Museo del Prado (en adelante ADMP), fondo: Museo del Prado, caja 107, leg. 13.04, exp. 24, docs. 1, 2, 3 y 4.

36 El intento de sacar de España parte de este retablo también se menciona en Lafuente Calenti 1991, p. 13. Véase también ADMP, fondo: Museo del Prado, caja 107, leg. 13.04, exp. 26, doc. 1.

37 La operación se cerró en 15.000 pesetas, pagadas en dos plazos, uno de 5.000 pesetas el 31 de diciembre de 1929 (ADMP, fondo: Museo del Prado, caja 609, leg. 33.3.43, exp. 1); y otro el día 23 de abril de 1930 de 10.000 pesetas (ADMP, fondo: Museo del Prado, caja 1043, leg. 37.3.44, exp. 1). Véase Fernández Pardo 2007-14, p. 184, y Moreno Conde 2017, pp. 17-54. Sobre la labor de este anticuario, uno de los más reputados de la época, hay opiniones contradictorias, negativas las de Fernández Pardo y positivas las de Moreno Conde.

38 ADMP, fondo: Museo del Prado, caja 91, leg. 15.01, exp. 14.

39 Gómez Moreno 1929, p. 248. Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona), Archivo Gudiol, cliché n.º 19.909, localización: Sigüenza (Guadalajara). Estas dos tablas recortadas no se expusieron en Barcelona.

40 También lo citan en las mismas condiciones Elías Tormo y Aurelio de Federico; Tormo 1940, p. 46; Federico 1954, pp. 104-7; véase también Azcárate 1983, tomo II, p. 167.

41 Noticia recogida en la revista *seguintina Abside*, 19 (1993), p. 5.

42 En el año 2000 el retablo se expuso en el colegio de San Ildefonso de Ciudad de México; López de Guereño 2000.

43 *Instituto del Patrimonio* 2006, pp. 123-47.

44 Fueron restauradas antes de su ingreso en el Prado; ADMP, fondo: Museo del Prado, caja 914, exp. 1. No se realizó informe, como era habitual en la época, aunque sí se conservan fotografías.

45 Fotografías cedidas por cortesía del Museo Nacional del Prado.

46 Álvarez Garcillán 2004, pp. 436-37. Las imágenes de infrarrojos muestran que las pinturas originales de Juan de Sevilla se conservaban bajo los repintes.

47 *Idem*. La Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985 señala que solo se eliminarán excepcionalmente las aportaciones cuando supongan una evidente degradación del bien y cuando su eliminación fuera necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. El mantenimiento de los repintes del Renacimiento también fue defendido por Serrera para la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Sevilla por razones históricas y de culto; Serrera 1990, p. 172.

48 Sobre la obra de este pintor, véase Gudiol 1963, pp. 80-84; Ávila Padrón 1979a; Ávila Padrón 1979b; Ramos Gómez 2004, pp. 92-169.

49 Ramos Gómez 2004, pp. 138-50.

50 Pérez Villamil 1899, p. 343.

51 Hasta ahora, estos repintes han sido citados en Torné Poyatos 1987, p. 288; Lafuente Calenti 1991, p. 14: «la cabeza magnífica de San Juan es renacentista», y Berg Sobré 2015, pp. 33-34. Ya se apuntó fugazmente esta intervención de Soreda en Ramos Gómez 2004, p. 169.

52 Serrano y Sanz 1926, pp. 214-15. También en Ramos Gómez 2004, pp. 181-82.

53 Sobre los pagos a Pedro de Andrade en 1556 y 1557, véase Sánchez Doncel 1987, pp. 107-9. Berg Sobré 2015, p. 33. También puede compararse con los retablos documentados de Santiago y de la Virgen del Rosario (Atienza, iglesia de San Juan del Mercado).

54 Ese era el criterio que existía en el siglo XVI a la hora de renovar imágenes, como ha señalado Miguel Serrera para el caso la *Virgen de la Antigua* de la catedral sevillana y también para la *Virgen de los Remedios*; Serrera 1984, p. 363. Fue Antón Pérez, pintor de la catedral hispalense, quien realizó esta labor, añadiendo los tres ángeles y pintando, dorando y aderezando la imagen; Serrera 1990, pp. 171-72.

55 Torné Poyatos (1987, p. 288) señala que posiblemente los repintes se deban a un cambio de gusto hacia rostros más idealizados y serenos, en detrimento de los de aspectos más grotescos y expresivos de este pintor.

56 Ramos Gómez 2004, pp. 101-32.

57 Serrera 1984, p. 358; García Parrilla 1989: «Cinco mill trezientos y treinta y tres maravedís para cumplimiento de los dichos cinquenta y siete mill maravedís, más quatromill e quinientos maravedís que dio a Villoldo, pintor, por renovar e refrescar ciertas figuras del retablo viejo». Otro caso curioso es de los pagos al pintor valenciano Joan Guillem en 1483 por «repintar qui los reverents senyors de capital manaren fu en la tomba qui-s cremá quant fou lo foch de la capella de la Verge María de la Seu»; Framis 2006, p. 170. Francisco de Comontes enmendó el retrato del cardenal Fonseca cuando realizó el del cardenal Siliceo en 1547 en la Sala Capitular de la catedral de Toledo; Zarco del Valle 1914, p. 51. Sobre repintes de Correa de Vivar, véase Mateo Gómez 1998.

58 Los estudios más recientes atribuyen la realización de este retablo a un pintor chipriota formado en Italia llamado Esteve Rovira de Chipre y a su taller entre 1387 y 1418. Miquel 2013, p. 59, y Miquel 2017, p. 749.

59 Piquero López 1984, p. 310; Piquero López 2005, p. 347, data los pagos a Juan de Borgoña en 1516.

Véase también Miquel 2013, pp. 49-88, y Miquel 2017.

60 Véase la nota 15.

61 Azcárate 1974, p. 8; Muñoz Párraga 1987, p. 281. Fue el 18 de abril de 1491, en la *Capitulación* con el cabildo seguntino, cuando se le concedió a los Arce la facultad de retirar de su altar, arcos, muros y techo, todas las insignias, armas, lápidas, inscripciones, escritos y epitafios que había en ella. Queda clara, por tanto, la voluntad de borrar la memoria de los antiguos patronos de la capilla y el permiso expreso del cabildo para ello.

62 Así se recoge en 1504 en el testamento de don Fernando de Arce y doña Catalina Vázquez, padres del obispo de Canarias, publicado en: Serrano y Sanz 1926, pp. 202-7. Juan y Catalina eran nombres habituales en la familia Arce.

63 Sobre el valor ambiguo y cambiante de la obra de arte original/copia en la Baja Edad Media, véase Pérez Monzón 2012. La heráldica de los condes de Medinaceli se sustituyó por la de las diferentes ramas de la familia del obispo de Canarias: Arce, Sosa, Cisneros y Vázquez. Véase López de Guereño 2001, nota 47, p. 487.

64 Serrano y Sanz 1926, p. 209.

65 En los pueblos de Guadalajara una yunta es la cantidad de tierra que se puede labrar con una pareja de animales de tiro.

66 Serrano y Sanz 1926, p. 187; Azcárate 1974, p. 26; Sánchez Doncel 1987, pp. 97-117; Herrera Casado 1990, pp. 210-11.

67 Hériard Dubreil (1972, pp. 11-12) señala las disputas señoriales y territoriales entre los condes de Medinaceli y el obispo de Sigüenza, que pudieron influir en el abandono de los cuidados de la capilla y en el cambio de patronazgo. Véase también Federico 1979, pp. 119-26.

68 Extractado de ACS, Actas capitulares del 13 de julio de 1486, según fue publicado en Muñoz Párraga 1987, p. 280.

El retablo de *La Visitación* de Rafael y su comitente Branconio. Documentos inéditos

Raphael's *Visitation* altarpiece and the Branconio's commission. Unpublished documents

LA INSCRIPCIÓN¹ EN DOS PARTES, COLOCADA EN LA base del retablo de la *Visitación*² (fig. 1), atestigua lo siguiente: «RAPHAEL. VRBINAS. F.» a la izquierda, seguido de «MARINVS. BRANCONIVS. F. F.» en el centro. La veracidad de la declaración de apertura ha sido ampliamente discutida por la historiografía en favor de la doble intervención de dos miembros del taller de Rafael: Giovanni Francesco Penni (h. 1496-1528) y, con más peso, Giulio Romano (h. 1499-1546)³, situando así cronológicamente el retablo en el periodo de producción tardía de Rafael, antes de su prematura muerte en 1520. El nombre de Marino, identificado en documentos de la época como Marino di Benedetto di Collebrincioni, con referencia tanto a la genealogía paterna como al lugar de origen de la familia, ha quedado oscurecido durante los últimos cinco siglos por el de su hijo Giovanni Battista Branconio, cuya extraordinaria vida lo llevó desde su ciudad natal, L'Aquila, a Roma, donde desarrolló una brillante carrera, primero al servicio del cardenal Galeotto della Rovere, y, más tarde, como camarero pontificio del papa León X. Resulta de particular interés recordar que la asidua presencia de Giovanni Battista en esa corte le permitió entrar en estrecho contacto con los artistas involucrados en los

encargos papales de la época⁴. De entre todos ellos tuvo una especial amistad con Rafael, hasta el extremo de haber sido nombrado executor testamentario del artista junto a Baldassarre Turini da Pescia. Con esta extraordinaria amistad se ha relacionado justamente la intervención del artista tanto en la realización del retablo de la *Visitación*⁵ como en la inusual libertad aplicada a la iconografía del tema mariano derivado de las historias de la vida de la Virgen⁶. En cambio, cabe atribuir a la desatención historiográfica la superposición del nombre de Giovanni Battista sobre el nombre paterno en calidad de comitente de la obra, a lo que ha de añadirse la persistente inexactitud en el tratamiento de los pocos datos fiables que, hasta publicaciones recientes, han perpetuado alteraciones de la veracidad y la cronología de los hechos. Este artículo pretende situar bajo una correcta luz la figura de Marino y establecer la centralidad de su personalidad histórica y devocional en el contexto del encargo de la pintura.

El primer testamento de Marino⁷, fechado el 1 de abril de 1517, es ilustrativo en lo referente a dos detalladas solicitudes que aparecen en su arranque: con la primera escoge como sepultura para sus despojos la iglesia de San Silvestre Collebrincione en L'Aquila;

con la segunda «deja establecido que sea pintado un cuadro sobre tabla en el que sea pintada una Virgen María en el cual cuadro sean gastados veinte ducados de carlinos y a eso sea obligado meser Joanne Baptista su hijo: y así y no de manera otra alguna esté obligado el dicho meser Joanne Baptista».

La familia Branconio tenía sus orígenes en la población del originario castillo de Collebrincioni, una localidad del condado aquilano que, a mediados del siglo XIII y junto con otros núcleos fortificados circundantes, contribuyó a la fundación de la ciudad de L'Aquila, dando vida de esta manera a un complejo sistema ciudadano de carácter comunal nacido de la unificación de castillos *extra civitate* en el ámbito de burgos urbanos que albergaban, dentro del recinto amurallado, a la población proveniente de esos castillos procedentes de sus respectivas localidades o vecindarios. Los habitantes de Collebrincioni ocuparon la zona noroeste, próxima a las murallas de la ciudad, incluidas en el burgo de Santa María⁸ y, al igual que cada una de las localidades *intra civitate*, se agrupaban alrededor de una plaza y una iglesia, consagrada en honor de su patrón san Silvestre, que representaban su eje social y religioso. Dos siglos más tarde, es probable que Marino y su familia ocuparan una de las edificaciones ubicadas frente a la iglesia y compraran al menos una propiedad cercana⁹, contribuyendo así a la posterior e imponente presencia arquitectónica de los Branconio en la plaza de San Silvestre¹⁰, testimonio de la consolidación de la familia en el contexto urbano de la localidad. El intento por delimitar en el caso concreto de Marino di Benedetto las circunstancias que lo vincularon a un encargo artístico, tan ordinario en el panorama histórico-artístico del Renacimiento italiano como extraordinario en el contexto urbano del segundo centro por importancia del Reino de Nápoles, orientaron la investigación hacia el mundo mercantil y, más concretamente, hacia el mercado de la lana entre los siglos XIV y XVI. L'Aquila ocupaba una posición estratégica en el ámbito de la ganadería empresarial, tanto por las características del territorio como debido al hecho de que por la ciudad pasaba la arteria principal de los mercados nacionales, al hallarse en la via degli Abruzzi que conectaba el norte de la península con la ciudad de Nápoles. Estas bases de partida, reforzadas por la eficaz gestión llevada a cabo por una ingeniosa clase mercantil ciudadana, determinaron la transición gradual de una

economía pastoral-mercantil a una de tipo mercantil-capitalista en la segunda mitad del siglo XV¹¹. Esos mismos empresarios no dejaban de estar fuertemente relacionados con la vida política, en la que participaban activamente, garantizando a la ciudad su extraordinaria autonomía respecto de los poderes centralizadores que se sucedían en el control de esas tierras en el complejo escenario de los acontecimientos políticos vinculados a las posesiones de la Corona en el Reino de Nápoles. El paso de la dominación angevina a la aragonesa, con los distintos intentos de reapropiación y reivindicación sucesoria, y por último al dominio español, sin olvidar el peso ejercido en todo ello por la facción papal, que condujo a la declaración de la breve soberanía pontificia sobre la ciudad en 1485, crearon las condiciones ideales para la consolidación de una ideología política fundada en la *libertas* ciudadana, que encontró en los representantes de la clase mercantil a sus más activos defensores. Su posición central en el área económico-comercial y la influencia ejercida en el ámbito político-administrativo por la actividad de la lana se vieron confirmadas por las profundas implicaciones que dicha clase tuvo en la constitución de las instituciones políticas, a partir de las leyes municipales originarias. La institución por consenso real del Magistrado de las Artes o *Camerari et Quinque Artium* data de 1354. A principios del siglo XV, el nuevo orden corporativo, apoyado por la clase productora y los principales gremios o artes, promovió una serie de maniobras financieras y comerciales que se concentraron en las manos de la nueva oligarquía mercantil en perjuicio absoluto del mundo campesino y del condado, proveedor de las materias primas. El diploma otorgado por Juana II de Anjou a la ciudad el 22 de octubre de 1371 nos permite identificar las cinco artes como *Facultatis Litteratorum, Ars Lanistarum cum Mercatoribus omnibus, Ars Ferrariorum, Ars Cerdorum* y *Ars Macellariorum* [Facultad de Letrados, Gremio de los Laneros con todos los comerciantes; Gremio de los Herberos; Gremio de los Curtidores; Gremio de los Carniceros]. La de la Lana, segunda en un orden que no excluye su relevancia política y primera entre las artes productivas, hace su aparición a pleno título en la categoría del *Quinque Mercator*¹², asumiendo oficialmente de esta manera una fisonomía autónoma y una posición prominente con respecto a los mercaderes genéricos. En la transición del anonimato mercantil a la industrialización de la actividad y del comercio lanero, el ya activo



1. Rafael y taller, *La Visitación*, h. 1517-20. Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 200 x 145 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (P-300)

contacto con Florencia¹³ atestigua la apertura de las fronteras productivas originarias hacia los mercados italianos de la lana, entre los cuales el florentino representaba una de las plazas más apetecibles. La elección del Gremio de la Lana como corporación autónoma y la imagen cada vez más sólida que asumió en el ámbito de las instituciones de la ciudad pueden deducirse de los estatutos gremiales de 1544¹⁴, que incluían disposiciones relacionadas con la legislación, las magistraturas y el proceso de producción de este bien. Con respecto a la organización directiva interna, el cargo «en el cual el estado de dicho gremio más ampliamente descansa» es el del síndico, para el que debe ser elegido anualmente un comerciante «probo, preparado y sagaz»¹⁵, connotaciones que confirman la relevancia del cargo, así como el respeto que se le confería a quien era investido como tal. La ciudad de L'Aquila, a mediados de siglo, vivía un delicado momento de transición caracterizado por el debilitamiento del sistema institucional, representado por las artes tradicionales, y por la promoción de propaganda política con propósitos marcadamente municipales. El resquebrajamiento de la unidad territorial estatal que quedó de manifiesto en la época del conflicto bélico promovido por Braccio da Montone en 1424 con la movilización campesina a favor del invasor había dado paso a ese lento y doloroso proceso de ruptura entre el campo y la ciudad que condujo a la concentración de los intereses comerciales en manos de un orden mercantil que, si bien no estaba encaminado aún hacia su redefinición social de clase productora a estamento noble, se identifica cada vez más con el partido en cuyas manos se reúnen el poder político y los cargos de la administración municipal. En L'Aquila, a diferencia de lo que sucede en el norte del país con la realidad de las ciudades-estado en ese mismo periodo, resulta prematuro hablar de un patriciado, que irá adquiriendo forma a partir de esa clase social cuya actividad comercial primaria, estrictamente anclada a la gestión institucional del centro urbano, la conducirá a ascender primero a la condición de notables, y más tarde a promover que esas mismas familias se encumbren como nobleza feudal a través de su consolidación patrimonial, un fenómeno que no dará comienzo hasta principios del siglo XVII¹⁶. Si puede hablarse de participación nobiliaria en esos años, esta debe reducirse a la presencia de algunos individuos concretos, y no de un grupo social, que acceden a los cargos gubernamentales a través de su perte-

nencia a las corporaciones y que, junto con los demás, contribuyen a la formación de una élite política que ejercerá el control sobre la ciudad con el consentimiento popular y la legitimización monárquica¹⁷.

En cuanto a la vertiente devocional y religiosa, las dos principales tendencias espirituales activas en la zona fueron las de la bien consolidada religiosidad de la orden de los celestinos, perfectamente integrada tanto en el panorama institucional de los gremios como en la estructura social ciudadana, y la vinculada a la predicación franciscana, a la reforma interna de la orden, en clave observante, y a la muerte de Bernardino de Siena en mayo de 1444 que se produjo precisamente en L'Aquila y que, bajo la guía específica de Giovanni da Capestrano, verá la ciudad unánimemente comprometida en la accidentada construcción de la basílica bernardina¹⁸. Las primeras noticias de tono histórico-devocional referentes a los antepasados de Marino están vinculadas con ese complejo proceso de afirmación de la observancia franciscana en Abruzos¹⁹, que con la fundación del convento de San Giuliano tendrá un profundo impacto en la evolución de la sociedad civil de la zona. Paolo di Cola di Paolo di Collebrincioni²⁰ recibirá en su casa a Giovanni da Stroncone, nombrado por Gregorio XII vicario general de la Observancia en 1407 con la facultad de fundar cinco conventos en Abruzos, a su paso por la ciudad con la súplica a las autoridades de la concesión de un lugar adecuado para alojar a unos pobres religiosos mendicantes. El propio Paolo apoyará la causa de la llegada de las terciarias franciscanas a la ciudad, sancionada con un breve pontificio de Martín V el 16 de mayo de 1430 al obispo Donadei para la concesión de lugar e iglesia que pudiera consagrarse a Santa Elisabetta. Ludovica, hija de Paolo, entrará a formar parte de la orden hasta 1447 cuando Antonia da Firenze, carismática madre de las terciarias, y sus hermanas abrazaron la regla de clausura de Santa Clara de Asís y se trasladaron al monasterio de la Eucaristía de L'Aquila. Otros dos miembros de la familia de los Collebrincioni seguirán la regla franciscana con los nombres de fray Paolo, hijo de Nicola y compañero del propio san Bernardino de Siena, y fray Giuliano.

Para la reconstrucción del perfil de Marino se ha procedido deductivamente del análisis de los acontecimientos relacionados con la vida del más famoso Giovanni Battista. Marino, hijo de Benedetto di Stefano y Maruccia o Mariuccia, nació posiblemente en

torno a 1450²¹. Las primeras referencias²² a un linaje en proceso de consolidación a principios del siglo xv hacen alusión a Pace di Cola di Paolo, doctor en Derecho en Padua en 1407; a su hermano Paolo, involucrado en las vicisitudes de las obras de San Giuliano y Santa Elisabetta, así como representante de la magistratura ciudadana dos veces en 1423²³; a su hermano Giovanni, más conocido como Nanni, doctor en Derecho en Bolonia y elegido juez vitalicio con diploma de la reina Juana del 6 de abril de 1419; al último hermano, Stefano, embajador ante el rey Luis III de Anjou en Roma en 1423; y, para finalizar, a Pietro, hijo de Stefano y reputado doctor en Derecho. Contrasta esta transcripción ensalzadora, claramente destinada a enfatizar la nobleza de sangre de la familia, con un extracto sacado de una fuente coetánea²⁴ de los años a los que nos referimos en el que se insta a la juventud de L'Aquila a emprender la carrera de los tribunales siguiendo el ejemplo de Giovanni Battista «como aquellos que, de esa manera, siendo pobres, se hicieron ricos»²⁵. Sabemos que Giovanni Battista, nacido en 1473, siendo todavía joven, dejó L'Aquila y a su familia para ir a Roma, y si nos atenemos a la misma fuente para comprender los motivos de su marcha, descubrimos que «no disponía de bienes de fortuna en abundancia» y que «al principio no tenía otro objetivo que el de aprender a ser orfebre». Aceptando como causa de la marcha ese deseo de aprender orfebrería²⁶, una fuente decimonónica de matriz noble intenta velar con poca fortuna el embarazoso motivo, agregando «fuera porque su gente no era de gran fortuna, fuera porque en aquellos tiempos en los que las artes renacían y eran honradas por todos, ello no se reputara indigno de su condición»²⁷. Nosotros preferimos enfatizar, en cambio, cuánto la proximidad geográfica, junto con la fascinación ejercida por la Ciudad Eterna en los naturales de L'Aquila, favoreció la búsqueda casi constante de posibles formas de contacto e intercambio cultural, una atracción mucho más radical y efectiva que la que Nápoles, la capital del Reino, inspiró nunca.

De la unión matrimonial de Marino con Elisabetta Manieri nacieron cuatro hijos: el primogénito Giovanni Battista; Fabrizio, nacido alrededor de 1475; Benedetto, doctor en Derecho y canónigo de la catedral de L'Aquila, nacido alrededor de 1478 y fallecido prematuramente a la edad de treinta años, y Cosimo.

La investigación documental emprendida ha resultado particularmente fructífera en relación con los úl-

timos veinte años de vida de Marino, cuyo nombre aparece por primera vez en las publicaciones de la magistratura municipal en septiembre de 1502²⁸. De acuerdo con un patrón que permanecerá inalterable hasta 1547²⁹, encontramos recogidos los nombres de los seis miembros bimensuales elegidos para el gobierno, encabezados por el del camarlengo, seguido por los cinco de los gremios. Marino, que volverá a formar parte de la magistratura en enero de 1509 y en marzo de 1514³⁰, aparece de nuevo en el *Liber Reformationum* en 1519 ocupando un cargo que no solo confirma indiscutiblemente su pertenencia a la oligarquía comercial de la ciudad, sino que aclara los términos de esa misma actividad que le permitió alcanzar, dentro de la estructura piramidal de los gremios, los más altos cargos. Si una serie de recibos de pago emitidos a su favor vinculan inequívocamente a Marino con el comercio de productos laneros³¹, entre los nombres que aparecen en la publicación de la Cámara en enero de 1519, después de los del camarlengo, los representantes de los gremios, los dos procuradores de la sociedad del Corpus Domini y el síndico del Gremio de los Letrados, encontramos el nombre del *Sindici artis Lane per uno anno* que no es otro que Marinus Benedicti de Collebrinconio³². Es indudable que este logro de 1519 no representa en la vida de Marino un momento aislado, sino que ha de leerse más bien como la conclusión ideal de su actividad como empresario, a través de cuya práctica y experiencia adquirida Marino se retrata a sí mismo como un «mercader probo, experto y sagaz», los tres requisitos fundamentales para ocupar el cargo de aquel «en el cual el estado de dicho gremio más ampliamente descansa»³³. Marino seguirá participando indirectamente en la vida pública municipal a través de su segundo hijo, Fabrizio. Siguiendo los pasos de su padre, Fabrizio hace su aparición en las actas de la Cámara ciudadana durante el bimestre noviembre-diciembre de 1517 como *Rectores Castellarum* de Collebrinconio³⁴; dos veces en 1518, primero entre los *Otto Societatis Corpus Domini*, luego durante el bimestre julio-agosto como rector del burgo de Santa María; en 1519 como uno de los dos *Procuratores Societatis Corpus Domini pro uno anno* y, nuevamente, durante el bimestre marzo-abril, cuando *Fabritius Marini Benedicti de Collebrinconio* aparece por primera vez entre los *Quinque Artium*. A partir de ese momento, el nombre de Fabrizio será una constante en la Cámara municipal, en la que ocupará el cargo de camarlengo a partir del bimestre julio-agosto de 1521, en

noviembre-diciembre de 1522, marzo-abril de 1530, julio-agosto de 1531, julio-agosto de 1533 y, por última vez, en el bimestre marzo-abril de 1536³⁵.

Simultáneamente, en esos mismos años de consolidación de Marino en L'Aquila, en la cercana Roma, asistimos al desarrollo de los hechos vinculados a la vida de Giovanni Battista, quien elevará la fortuna de la familia a su máximo esplendor gracias a su conexión con esa ciudad en la que tomó forma uno de los momentos más altos del Renacimiento italiano. El aprendizaje romano de Giovanni Battista³⁶ lo llevó a intimar con el orfebre de confianza de Galeotto della Rovere, cardenal de San Pietro in Vincoli y sobrino de Julio II, en cuyo séquito permaneció, como nos lo confirman los acontecimientos que siguieron a la muerte del papa el 4 de marzo de 1513. En la convocatoria del cónclave, entre la rica relación de los *Cardinales et Conclavisti*³⁷ y, en particular, entre los acompañantes de Galeotto encontramos a *Jo: Baptista del Aquila*. Un dato común en las fuentes que narran el cónclave es la referencia a su extraordinaria «destreza y habilidad en el manejo y prácticas habituales para las votaciones»³⁸. Sus destacadas habilidades intuitivas, que lo convirtieron en un astuto y perspicaz defensor de la elección del cardenal Giovanni de Médicis, futuro León X, le valieron la entrada oficial en la corte papal³⁹ en el círculo íntimo del pontífice como chambelán, a lo que siguieron las inmediatas concesiones de numerosos beneficios eclesiásticos que contribuyeron a fortalecer su prestigio y a aumentar considerablemente su patrimonio, que ascendía a más de cinco mil ducados. Al mismo tiempo, siguiendo los cánones propios del ennoblecimiento cortesano, Giovanni Battista refinará su nombre asumiendo, por derivación de la localidad de la que proviene su familia, el de Branconio. Con esta renovada denominación aparecerá por primera vez en una concesión de indulgencia de 1514 como *Joannes Baptista Branchoniu*⁴⁰, a lo que se agregará, gracias al privilegio otorgado a los servidores papales para integrar heráldicamente las armas del pontífice, la codificación de lo que se convertirá en el emblema de la familia Branconio (véase fig. 2)⁴¹.

El progresivo éxito político y la cada vez mayor notoriedad de la familia requerían un proceso paralelo de exposición y visibilidad en el contexto social y urbano de la ciudad y así, en 1517, Giovanni Battista y su primo Fabiano, con Marino, Elisabetta y Fabrizio «declararon al papa que por su devoción a la capilla de la Visitación

en esta iglesia, querían reconstruirla más suntuosa, a su propia costa, para decorar con reliquias sagradas, y especialmente con la madera de la Santa Cruz y con ajuares sagrados»⁴². El consentimiento no tardó en llegar, dado que, con la bula del 23 de abril de 1517, «el papa asintió y concedió a los fieles, que visitaran esa capilla, y como mantenimiento y apoyo la proveyeran con limosnas, treinta y tres años, y otras tantas cuarentenas de indulgencia [...] que perduraran perpetuamente a pesar de las revocaciones generales o suspensiones de indulgencias en años santos, cruzadas, y por la edificación de San Pedro, que no le afectarán». La solución de disponer tres ábsides en la zona del presbiterio de la iglesia, con el altar en el centro y las dos capillas mayores a los lados, se remonta a la sexta década del siglo XIV en el contexto de la reconstrucción que tuvo lugar después del terremoto de 1349. El teatro ideal de la exaltación pública de Marino será, por lo tanto, la iglesia de San Silvestre, y la capilla situada a la izquierda del altar mayor se convertirá en el escenario (fig. 2). El pasaje citado requiere una observación relativa a la consagración de la capilla. Resulta pertinente sugerir que, si bien las fuentes historiográficas la relacionan repetidamente con el tema mariano, nada nos impide pensar que ello pueda ser resultado de la fama del cuadro que la capilla albergaba en su altar en lugar de dar por supuesto que la capilla estaba consagrada a la Virgen antes de la llegada de esa pintura. El encargo de un cuadro sobre tabla expresado en el testamento de Marino presupondría su voluntad, confirmada tácitamente por la petición de patrocinio ese mismo año, de destinar la pintura al altar de esa capilla que, si ya estaba consagrada en 1517, habría condicionado irrefutablemente la elección del tema que habría de representarse, mencionado en el testamento, en cambio, genéricamente como «una virgen María». Esta hipótesis quedaría respaldada por la solicitud de entierro que, por otro lado, aparece en la redacción del segundo testamento hológrafo de Marino, notificado con fecha de 17 de julio de 1523⁴³. En este último, Marino Branconio declara: «En primer lugar, dejo establecido el entierro de mi cuerpo en San Silvestre en la capilla mía de la Visitación y dejo establecido que se haga una sepultura bajo tierra con un cierre por encima como las otras pilas de la iglesia». De los hechos relacionados con la construcción del mausoleo y el convento observante en honor de San Bernardino en L'Aquila, se desprende que resultó fundamental el apoyo ofrecido por los señores



2. Capilla de la Visitación de los Branconio con una copia del cuadro de Rafael.
L'Aquila, iglesia de San Silvestro



3. Monumento funerario de Giovanni Battista Branconio en la capilla de la Visitación. L'Aquila, iglesia de San Silvestro

del Gremio de la Lana que contribuyeron directamente al proyecto tanto financieramente con grandes aportaciones en metálico como administrativamente como procuradores. Esa clase de comerciantes y empresarios era perfectamente consciente de la importancia económica vinculada a la construcción del nuevo lugar de culto y del atractivo que ejercería para peregrinos y comerciantes procedentes de toda Europa, hasta el extremo de que la edificación de San Bernardino se convertirá en el emblema de su poder económico. El extraordinario valor simbólico atribuido por la ciudadanía al imponente complejo parece adquirir un tono más íntimo en el ámbito de la devoción privada, de modo que las manifestaciones de culto institucional expresadas en ese

contexto basilical se ven contrarrestadas por una devoción estrictamente personal, contextualizada en los lugares de culto más familiares. San Bernardino era, por lo tanto, el modelo en el que inspirarse y que tiende a replicarse, si bien en los espacios de devoción privada y del núcleo social al que se pertenece. Esto es lo que hará Marino, para quien San Silvestre queda elevado a lugar ideal de su devoción religiosa más íntima y cotidiana⁴⁴. En ese burgo de Santa María en el que reside la clase mercantil de L'Aquila, que alberga en su perímetro la iglesia de San Silvestre, alrededor de la cual se reúnen las gentes de Collebrincioni, los Branconio refrendan su prestigio a través de la figura de Marino y su encargo de un cuadro destinado a esa capilla cuya importancia

devocional en la vida del comitente queda sellada por el uso del adjetivo posesivo *mía* en el segundo testamento. A su personal inclinación devocional hacia el culto a la Virgen María, expresada en el primer testamento, Marino agrega explícitamente la obligación de su hijo de supervisar el encargo y por buenas razones. La fama alcanzada por Giovanni Battista debía de ser bien notoria en la ciudad, al igual que la extraordinaria naturaleza de sus servicios y su familiaridad con el entorno artístico del Vaticano. Quién mejor que él para cumplir fielmente los deseos de Marino y contribuir a la realización de la que estaba destinada a convertirse en la obra más célebre de la ciudad en los siglos venideros.

La singularidad iconográfica del tema ha sido ampliamente subrayada, al igual que la atribución del propósito de exaltación del estatus familiar al propio Giovanni Battista⁴⁵, quien, perfectamente alineado con las aspiraciones y disposiciones paternas, las extiende para incluir a su madre, Elisabetta Manieri, en la figura de la santa del mismo nombre y, en lo que parece ser una cita simbólica al margen, en la minuciosa representación del Bautismo de Cristo insertada en el fondo paisajístico. El análisis de las fuentes textuales propuesto por Christa Gardner von Teuffel⁴⁶ ha relacionado sabiamente la elaboración iconográfica del retablo Branconio con la tradición anticuaria y el tema clásico romano de la *dextrarum iunctio*, atribuyendo la refinada concepción de la pintura a Rafael como el único capaz de concebir una solución de tal calibre. Para la compleja interpretación del tema derivado del Nuevo Testamento en clave anticuaria, Rafael recurre a la experiencia artística adquirida en Siena y Florencia, a su conocimiento de los antecedentes formales del mismo tema y al sostén de la reconocida pericia numismática de Giovanni Battista, dando vida así a una de las composiciones narrativas marianas más significativas de principios del siglo XVI. El acto de estrecharse recíprocamente la mano derecha, no por casualidad punto de referencia compositivo de la obra rafaelesca, ha sido interpretado como una metáfora del matrimonio en época romana, y se ha relacionado con el tema de la concordia como principio de armonía política y sinónimo de paz. Si en el caso de la *Visitación* el gesto puede vincularse no solo con la intimidad mística entre las dos mujeres, sino como alusión a la amistad entre Giovanni Battista y Rafael, su significado debería extenderse a la exaltación de las rela-

ciones humanas y familiares implícitas en la pintura. La puntual presencia de la Virgen como requisito esencial para la realización de la obra, sugiere la asimilación de la personalidad de Marino en la representación de la Virgen, de la misma manera que la presencia de la futura madre del Bautista remite a la esposa de aquel. De esta manera, el tema de esta *Visitación*, reinterpretado en clave humanista por Rafael, se convierte en metáfora y celebración de la unión y armonía matrimonial entre Marino y Elisabetta⁴⁷, convivencia cuya extraordinaria longevidad estaba cercana a la quinta década. El proyecto de la capilla no tardó en asumir el tono de asunto familiar al que contribuir con legados monetarios y en el que dejar impresas las preferencias devocionales y de gusto. Esto es lo que Giovanni Battista, *infirmus corpore*, hará en su testamento fechado el 15 de noviembre de 1522⁴⁸, en el que establece:

En primer lugar, ha dejado una sepultura para su cuerpo en la iglesia de san Silvestre de Collebrincioni de LAquila; es decir, en la capilla bajo la advocación de la Visitación de María e Isabel.

Item ha dejado que en dicha capilla se haga una sepultura de valor, a elección del señor Livio y del señor Marino, su padre, y del señor Fabiano Branchoni, escritor apostólico.

Item ha dejado trescientos ducados para que con ellos se compren posesiones en virtud de la dote de dicha capilla.

Es en este documento donde encontramos por primera vez una mención de la capilla en relación con el tema mariano, término temporal que confirma no solo la presencia efectiva del cuadro en su altar en dicha fecha, sino también, en mi opinión, que la consagración de la capilla fue una consecuencia, y no una premisa, del sujeto figurativo representado en él. La muerte de Giovanni Battista precederá a la de su padre⁴⁹, pero no resulta posible verificar el resultado de las solicitudes testamentarias acerca de sus respectivas instrucciones de entierro. El estado actual de la capilla refleja la última e imponente reforma llevada a cabo por Girolamo Branconio, quien llevó a cabo extensos trabajos de renovación, tanto estructurales como decorativos, completados en 1625. La intervención preveía también la realización de dos monumentos funerarios con retratos escultóricos de medio cuerpo y sus respectivos epitafios⁵⁰ en las paredes laterales: a la derecha según se entra, para él mismo y, a la izquierda, para el famoso



4. *Moisés extrae agua de la roca*, detalle de un fresco de artista anónimo de finales del siglo XVI. L'Aquila, Salón de Moisés del Casino Branconio

Giovanni Battista (fig. 3). Es evidente que el propósito de Girolamo es de autohomenaje, para lo cual la identificación directa con Giovanni Battista, expresada en la especularidad de los monumentos, lo elevaba por asociación a las glorias y honores alcanzados por su antepasado. El busto de Giovanni Battista no es el único retrato que nos ha llegado del más célebre de los Branconio. Entre las pinturas decorativas inspiradas en el Antiguo Testamento que enriquecen la única sala con frescos que hoy sobrevive del Casino Branconio en L'Aquila³¹, reconocemos la inconfundible fisonomía de Giovanni Battista en el episodio que representa a Moisés haciendo brotar el agua de la roca, en medio de la tríada de personajes que aparecen de pie y colocados en la esquina izquierda desde el punto de vista del espectador, los cuales portan copas de cristal (fig. 4)³². No resulta difícil entender las razones por las cuales la notoriedad del hijo ha ocultado históricamente la personalidad paterna que, si bien en un contexto geográficamente más modesto que el de la Roma papal, compartió los ideales que caracterizaron a las personalidades principales de esos núcleos urbanos dispersas en la península y que, en su conjunto, contribuyeron a la definición de la tradición renacentista italiana. Un nombre, el de Marino, relegado durante siglos al pie de una pintura que en estas páginas ha recuperado en toda su plenitud el perfil histórico que le corresponde y que, por deseo personal, quiso vincular al encargo de un cuadro.

A P É N D I C E D O C U M E N T A L ³³

DOCUMENTO I

TESTAMENTO DE MARINO DE BENEDETTO DI COLLEBRINCIONI. I DE ABRIL DE 1517.

Archivo estatal de L'Aquila, Notario Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamentos, sobre 71, vol. XLVII, fol. 514r-v

[*En latín*] En el nombre de Dios, amén: en el año del nacimiento del Señor de 1517, en el mes de abril y en el primer día de ese mismo mes, se declara: en la ciudad de L'Aquila, en el convento de San Bernardino, el notario Joannes Jacobi de Cansano como registrador, así como Valerio Nanni Domenico De Piczulo, notario, y los testigos, a saber: fray Bernardino de Cirulo, fray Francesco de Montereali, fray Massimo de Aquila, fray Francesco de Ocre y fray Costantino de Montereali, de la Orden de los Hermanos Menores de San Francisco, y Angelo Casarie de Porcinaro y Pietro Simon de Gurcoli.

Atestiguamos lo que personalmente dispone el honorable varón Marino Benedetto de Collebrincione, sano de cuerpo y de razonamiento por la gracia de Jesucristo. En primer lugar, el dicho testador Marinus elige para su cuerpo el ser enterrado en la Iglesia de San Silvestro de Collebrincione.

[*En italiano*] Ítem deja establecido que sea pintado un cuadro sobre tabla en el que sea pintada una virgen Maria en el cual cuadro sean gastados veinte ducados de carlinos y a eso sea obligado meser Joanne Baptista su

hijo: y así y no de manera otra alguna esté obligado el dicho meser Joanne Baptista

Ítem deja al monasterio de Santa Eucaristia de Aquila una pieza de paño en veinte fratischo el cual sea empleado en revestir a las monjas de dicho monasterio.

Ítem deja a Santo Bernardino un ducado de carlino pro edificio.

Ítem deja establecido que para el alma suya se digan y celebren las misas de Santo Gregorio y las cien misas, las cuales se han de decir y celebrar parte en la iglesia de Santo Bernardino y parte en la iglesia de Sancto Dominico por los frailes de dichos conventos.

Ítem deja establecido que para el alma suya se digan y celebren las misas de San Gregorio en Roma en la capilla donde se solían decir.

Ítem deja a Rina mujer de Barbantonio ducados de carlinos dos pro residuo de su dote.

In primis a madona Sabecta su mujer el viñado de Gignano iuxta meser Fabiano et Sancto Basile pro devolución de la dote de dicha madona Sabecta.

Ítem deja a dicha madona Sabecta su mujer do[*lectura incierta*] et ma[*lectura incierta*] y usufructuaria junto con los abajo citados herederos. Mientras vivie[re] y llevara el hábito viudal de ipso testador et casu que si no aviniera con los abajo citados herederos queden obligados dichos herederos a dar y consignar a madona Sabecta la habitación de ipso testador et tres cuartaras de trigo et ducados de carlino cuatro al año.

Ítem deja a dicha madona Sabecta y a Casandra su nuera una falda de tela de Verona para cada una.

Ítem deja a las hijas del Vangelista delle Celle o bien a sus herederos un ducado de carlino para cada una en tela de lana teñida.

Ítem deja a Ioanni hijo del notario Francesco di Ioanni de Cicco de Bazzano todo aquello que se le debiera para pagar los gastos de calzado y vestimenta hechas en lanificio y otras cosas que le correspondan por todo el tiempo que dicho Ioanni estuvo en casa de dicho testador con esta condición, que ipso Ioanni no pueda pedir ni demandar ninguna cosa a los herederos de dicho testador ni de trigo ni de vino entrado de lo que hay en la casa de ipso Marino a dichas aparcerías f[*lectura incierta*] y en caso de que no se encontraran y ca[so] que dicho Joanni quiera pedir y demandar más cosas y molestar a dichos herederos por tal [*palabra ilegible*] ha de caerse de dicho legado y que se hagan cuentas h[*lectura incierta*] i[*lectura incierta*] y quien deba recibir reciba.

Ítem deja a meser Fabiano su sobrino y a Ioanni de notario Francesco una capucha de tela de Verona para cada uno.

Ítem deja a antedicho Ioanni florines ochenta de moneda de LAquila cual ipso testador de las cosas y bienes de ipso Ioanni es decir de una casita en ciénaga vendida a Iustiniano de Masimini y un viñado que me comprometí con Costantia de Portia los cuales florines ochenta pongo en manos de Michelangelo de Mattano de los que le [*lectura incierta*]bro de generar ganancias y daños los cuales había de cobrar el ipso Ioanni junto con las ganancias.

[*En latín*] Nombra herederos universales de todos sus otros bienes muebles, inmuebles y derechos y de todos los restantes a los dichos señores Joanne Baptista y Fabricio, sus hijos legítimos y carnales.

Designa albaceas y fideicomisarios solidarios al señor Fabiano, a los señores Tomansi y Francesco [*palabra ilegible*] Joanni de Piczulo.

DOCUMENTO II

TESTAMENTO DE GIOVANNI BATTISTA BRANCONIO.
15 DE NOVIEMBRE DE 1522.

Archivo estatal de LAquila, Notario Cherubino de Giovanni di Collebrincioni, Testamentos, sobre 78, vol. x, fol. 160r-v y fol. 161

En el nombre de Dios, Amén. En el día 15 de noviembre (XI) de 1522, en el territorio de LAquila, en el local de Collebrincione, es decir, en la casa de Marino Benedicto, de esa población, a pie de calle, con tres fachadas y otras lindes, y bajo el reinado de los serenísimos señores la reina Juana y el rey Carlos, futuro emperador de la Iglesia Romana, y de sus reinos, en el séptimo año de su reino de Sicilia, felizmente, amén.

Nos, Juan Crisóstomo Bernardino de Labareto de LAquila, juez del rey, el notario Cherubini y, como testigos, los letrados recogidos por escrito abajo, habidos para la ocasión, el señor Livio Capaccio, fray Cristóbal y fray Domingo de Mantua, de la orden de Santo Domingo, Gaspar Morlambechi, clérigo de la diócesis de Colonia, Marino Giovanni de Bolignano, Alexander Petri del Arezzo y Pedro Bartolo, clérigo de la diócesis de Burca, damos testimonio de que, designados personalmente, el señor Giovanni Battista Branconius en persona, abad de san Clemente en Pescara, protonotario apostólico y enfermo de cuerpo, pero en su sano juicio y siendo su habla correcta y clara, por la gracia de Jesucristo, ante el temor de su

vecina muerte, no queriendo morir intestado, para que sus cosas y bienes no queden desordenados, concedida la autoridad apostólica especialmente en esta parte, con la forma de un breve, cuyo tenor en todo y por todo es el siguiente, de modo que en un folio cerrado, empezando por detrás «A mi amado hijo Giovanni Battista Branchonio, clérigo de LAquila, familiar nuestro», y en el interior, «Querido hijo, salud», procuró e hizo el presente testamento nuncupativo, que de acuerdo con el derecho civil se dice «si se hace por escrito», del siguiente modo:

A saber, en primer lugar, ha dejado una sepultura para su cuerpo en la iglesia de san Silvestre de Collebrincioni de LAquila; es decir, en la capilla bajo la advocación de la Visitación de María e Isabel.

Item ha dejado que en dicha capilla se haga una sepultura de valor, a elección del señor Livio y del señor Marino, su padre, y del señor Fabiano Branchoni, escritor apostólico.

Item ha dejado trescientos ducados para que con ellos se compren posesiones en virtud de la dote de dicha capilla.

Item ha dejado que en la iglesia de Minerva que está en la ciudad se haga una sepultura para el señor Benito, hermano carnal del propio testador, enterrado allí mismo, por un valor de 50 ducados.

Item ha dejado 150 ducados en virtud de la dote de esa misma sepultura y de la capilla que ha de ser construida allí mismo con los susodichos cincuenta ducados.

Item ha dejado, con la voluntad y consenso del señor Marino, su padre, aquí presente, y según el presente legado encomendado con la licencia, autoridad y consenso del que por voluntad propia da y otorga, 500 ducados de oro para distribuirlos según la disposición y voluntad que declara por medio del propio testador, al susodicho señor Livio y a los susodichos fray Cristóbal y el señor Fabiano Branchonio, escritor apostólico, y para detraerlos de y sobre la casa del mencionado señor Marino, su padre, que está en la ciudad, en el lugar llamado el burgo.

Item ha dejado al susodicho señor Fabiano Branchonio, con la autoridad y consenso del mencionado señor Marino, padre del propio testador aquí presente, con la autoridad y consenso del que otorga, 500 ducados de oro para detraerlos de y sobre los bienes ya dichos de dicho señor Marino, con esto que el dicho señor Fabiano tenga y deba en todo el tiempo de su vida † y de la familia del dicho señor Marino.

Item deja que todas y cada una de las deudas que el propio testador tiene con cualquier hombre y persona por encima de lo legado por escrito, que lo paguen a partir del dinero que Giovanni Iacopo Iuliano de Nursia debe pagar al dicho testador por la fuerza del contrato fiduciario por mano mía, el notario Cherubini di Giovanni, a partir de la causa en él contenida.

Item deja que los herederos abajo escritos tengan que hacer las vestimentas funerarias a todos los fámulos y servidores del propio testador que no tuvieran beneficios particulares, según la elección de los susodichos señor Livio, señor Marino, el señor Fabiano y del señor Fabricio, hermano carnal del propio testador.

Para todos los demás bienes muebles e inmuebles, para los derechos y cualesquiera acciones residuales de los antedichos legados del propio testador, hizo que se instituyese un heredero universal suyo y quiso que fuese el señor Marino, su padre, aquí presente. Y quiso que este fuese su último testamento y su última voluntad, el que y la que quiso que valieran por la ley del testamento y, si no tuviera validez por la ley del testamento, quiso que valiera por la ley de los codicilos *donationis causa mortis* y de cualquier otra última voluntad, y con todos los mejores modo, vía, derecho y forma, con el que, con la que y con los que mejor puede y debe valer según derecho, y debilitando, invalidando y anulando cualquier otro testamento y última voluntad hecho o hecha por él hasta el momento sobre todas y cada una de sus cosas.

DOCUMENTO III

TESTAMENTO HOLÓGRAFO DE MARINO BRANCONIO. 17 DE JULIO DE 1523.

Archivo estatal de LAquila, Notario Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamentos, sobre 71, vol. XLVII, fol. 225r-v y fol. 216

En nombre de Dios y de la Virgen María. Este es un testamento que hago yo Marino Branchonio. En primer lugar, dejo establecido el entierro de mi cuerpo en San Silvestro en la capilla mía de la Visitación y dejo establecido que se haga una sepultura bajo tierra con un cierre por encima como las otras pilas de la iglesia.

Madona Sabecta

Dejo a mi mujer florines quinientos en monedas de valor 50 para florines como devolución de su dote.

Dejo establecido que se le den para sus necesidades ducados de carlinos doce en posesión suya y en caso no se aviniera con el hijo quiero que se quede en mi vivienda y con la cocina anexa y con ello se entiende que quiero que reciba mientras esté viva, doce ducados quiero que se entienda cada año mientras esté viva y pido que se le den dos fanegas de trigo y dos de vino y quiero que sea mujer superior y que todas las cosas importantes quiero que se consulten con ella.

Dejo a Ioanne de notario Francesco el sombrero con capucha de tela de LAquila en 60 y dejo establecido que le sea cedido un instrumento que guardo arriba y que le hizo mejor Ioanne de Cicho su antepasado de florines 115 y dejo establecido le sean devueltas todas sus cosas de aparcería como sabe mi mujer que ha de hacer, esto es, lo que ha logrado, en parte por los veinte años que ha estado en casa, en parte con el tiempo que estuvo en Roma con mi hijo, y si quiere reclamar otras cosas, se le prive del legado y todo sea remitido en poder de mi mujer que lo haya de recoger y séale dada la fe.

Aún más de lo relativo al antedicho Ioanne quiero que le sea mostrado el libro donde estén las entradas y las salidas de las cosas suyas y sean vistas por hombres con práctica en la materia lo que corresponde a un ahijado que cuando llegó a casa tenía dos o tres años, creo que son 20 años entre gastos y calzado y vestidos, parejo como si fuera cualquier otro, del trigo que ha recogido et sea remitido a hombres de bien.

Ítem dejo a Sancta Chiara de Osservanza una tela en 20 de color que visten.

Ítem dejo a nuestro Santo Bernardino dos ducados de carlino pro edificio. Ítem dejo a Santo Francesco un ducado de carlino pro edificio. Ítem dejo en Santo Do-

minicho un ducado de carlino pro edificio. Ítem dejo establecido que me sean dichas las cien misas cuatro veces. Ítem dejo establecido que me sean dichas las misas de Santo Gregorio cuatro veces y que estas de Santo Gregorio las diga fray Joanne el grande y fray Cristofano de la orden de Santo Dominico y quiero que se empiece a los ocho días de mi muerte y que a dichos frailes se les sea dado por las misas lo que se merecen que se les suela dar.

Dionora

Ítem dejo a la criada mía seis ducados de carlinos y una falda de tela de LAquila cuando se despose o también si no se enmarida. Ítem dejo a aquel que se la lleve un ducado de carlino. Ítem dejo a la mujer de Joanne Battista della Gia[*lectura incierta*]te un ducado de carlino. Ítem dejo a Rita mujer de Cinallia un ducado de carlino.

Ítem dejo a la mujer de Iacobo de Frate Lalle, Ítem dejo a la mujer de Iacobo de Petri Ítem dejo a la mujer de Cibesca Ítem dejo a la mujer de Iacobo de Collefecati.

Ítem dejo a la mujer de Vincenzo Cotellaro Ítem dejo a la mujer de Ioanne antes mencionado. A cada una de estas, quiero que les sean dados dos carlinos por cabeza.

El heredero de mis cosas quiero que sea Fabritio mi hijo.

Ejecutores de mi testamento sean Fabiano Branconio y el señor Bernardino de Todino.

FRANCESCO DESIDERI se licenció por la Universidad de Roma «La Sapienza» en Historia del Arte Moderno con una tesis de grado sobre el tema del presente artículo. Actualmente trabaja para la Royal Academy of Arts de Londres. Anteriormente colaboró con el Courtauld Institute of Art en la organización de la exposición *Art on the Line: The Royal Academy Exhibition at Somerset House 1780-1836* y trabajó como traductor para la Tate Gallery.
fd71265@hotmail.com

SUMARIO: El encargo del retablo de *La Visitación* de Rafael, conservado en el Museo del Prado, estaba lastrado hasta ahora por profundas lagunas historiográficas a causa de la falta de documentos relativos a él. Este artículo, extracto de una investigación más amplia realizada por el autor como parte de su tesis de grado sobre el tema, centra su interés en la publicación de documentación inédita, enmarcada en la reconstrucción del marco histórico, social y devocional del propio encargo. A través de la contextualización de los documentos hallados, el artículo reconstruye la identidad del comitente y ofrece los elementos cronológicos que permiten una correcta datación de la obra.

PALABRAS CLAVE: Rafael; *Visitación*; Branconio; LAquila; documentos inéditos

SUMMARY: The commission of Raphael's *Visitation* altarpiece, now in the Prado, has been burdened by historiographic gaps due to the lack of documents pertaining to it. This article is an excerpt from a more extensive research project carried out by the author as part of his undergraduate dissertation on the topic. The article focuses on making public previously unpublished documents, with an aim to establish the historical, social and devotional context of the commission. Through the contextualization of the new sources available, the article defines the true identity of the patron and offers a restricted timeframe for the correct dating of the painting.

KEY WORDS: Raphael; *Visitation*; Branconio; LAquila; unpublished documents

1 El debate sobre si se trata de una inscripción coetánea a la pintura o si es un añadido posterior sigue siendo un tema abierto y difícil de resolver. Los datos científicos de los que dispone actualmente el Gabinete de Documentación Técnica del Prado y la evaluación de las consecuencias derivadas de la notable manipulación de la superficie pictórica debido a su traspaso desde un soporte de madera a otro de lienzo en 1816, no permiten sacar conclusiones definitivas. En ambos casos, la veracidad de su contenido queda confirmada por los documentos presentados aquí en apoyo de la identificación correcta del comitente.

2 Para una bibliografía de conjunto véase Passavant 1860, vol. II, pp. 247-49; Crowe y Cavalcaselle 1884-91, vol. III, pp. 233-38; Pansa 1911; Pansa 1920; Rivera 1922; Berenson 1932, p. 481; Hart 1944; De Vecchi 1966, n.º 152 y De Vecchi 1981, n.º 95; Falomir 1999, pp. 56-57; Shearman 2003, vol. I, pp. 551-52, y vol. II, pp. 1015, 1300 y 1516; Meyer zur Capellen 2005, pp. 244-46; Marshall 2016, p. 218.

3 Henry y Joannides 2013, pp. 118-21; González Mozo 2013, p. 342.

4 El nombre de Giovanni Battista se cita cuatro veces en la correspondencia de Miguel Ángel. La cita más significativa aparece en la carta de Sebastiano del Piombo a Miguel Ángel del 15 de octubre de 1520, en la que la referencia a las dudas papales sobre la posible realización de frescos en lo que acabaría convirtiéndose en la Sala de Constantino se basaba en argumentos técnico-estructurales expresados por Branconio. La gran estima en la que el pontífice tenía a Giovanni Battista y su reputación debían de ser bien conocidas si Sebastiano añade sobre él «y todas estas palabras provienen de Zuan Batista de l'Aquila y otras personas que no quieren verme en ese Palacio». Véase

Poggi 1965-67, vol. I, pp. 218 y 225, y vol. II, pp. 233 y 246-47.

5 El retablo no es la única obra realizada por Rafael para Giovanni Battista, pues diseñó también para él el palacio romano Branconio dell'Aquila en Borgo Nuovo, que, a diferencia de la pintura, fue citado por Vasari en sus *Vidas* como «hermosísima cosa». Vasari [1550 y 1568] 1908, p. 364, y Pagliara 1985.

6 Narrado en el evangelio de Lucas I, 39-56.

7 Archivo estatal de LAquila (en adelante ASA), Notario Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamentos, sobre 71, vol. XLVII (enero de 1516-agosto de 1545), fol. 514r-v. Documento inédito. La transcripción completa del testamento se incluye en el apéndice documental de este artículo. El testamento representa el término *post quem* para la correcta datación de la obra. Queda abierta la de finalización debido a la falta de documentación que respalde el año de entrega y la colocación del retablo en la capilla. La fecha aproximada de 1517 ha sido propuesta en Henry y Joannides 2013, p. 121.

8 Los burgos restantes eran los de San Giorgio, hoy de Santa Giusta, de San Giovanni, hoy de Santi Nicandro e Marciano, y de San Pietro.

9 ASA, Actas del Notario Cherubino de Giovanni di Collebrincioni, sobre 76, vol. IV, fol. 273v. Documento inédito.

10 El propio Giovanni Battista «levantó un noble palacio frente a dos de los lados de la piazza di San Silvestro, adornado en su fachada con pinturas de claroscuro». Antinori 1732-78, vol. V, p. 337. Enrico Castri los ordenó y los catalogó en 54 volúmenes, divididos en cuatro secciones, a saber, *Annali degli Abruzzi*, vols. I-XXV; *Corografia Storica degli Abruzzi e de' Luoghi Circonvicini*, vols. XXVI-XLII; *Iscrizioni Lapidarie degli Abruzzi e de' Luoghi Circonvicini*,

vols. XLIII-XLVI; *Monumenti, Uomini Illustri e Cose Varie*, vols. XLVII-L con el añadido de un *Appendice*, vols. L-LIV.

11 Colapietra 1984, p. 119.

12 Junto con la categoría *Quinque Mercator*, hasta esa fecha, encontramos las de *Quinque Litteratus*, *Quinque Metallorum*, *Quinque Pellamini* y *Quinque Vrvarius*.

13 Hoshino 1988.

14 Clementi 2005. Los estatutos de 1544 se consideran de forma plausible como transcripciones de normas más antiguas que regulaban las actividades del gremio en los siglos anteriores y de las cuales derivan. Véase Clementi 1979, pp. 23-72.

15 Clementi 2005, capítulo 64: «De la elección del síndico del Gremio y Potestad del mismo».

16 Mantini 2008.

17 Terenzi 2015.

18 Berardi 1990.

19 Pellegrini 1980.

20 Paolo es el tatarabuelo de Marino y el nieto del fundador de la estirpe, Paolo, el primero de los Collebrincioni que se estableció dentro de las murallas de la ciudad.

21 Mariani s/a (s. XIX). La parte I del volumen II, titulado *Serie delle nobili e cospicue famiglie della città dell'Aquila*, ofrece noticias y el árbol genealógico de los Branconio en dos versiones, no coincidentes, en los fols. 171-173 y 174.

22 Extraídas del árbol genealógico proporcionado en Rivera 1922, pp. 358-59.

23 LAquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, manuscrito MS 337, siglo XIX, año 1423: bimestre marzo-abril como *Quinque Artium* y bimestre mayo-junio como camarlengo, fol. 2. Se trata de un registro que contiene la transcripción de los miembros de las magistraturas municipales vigentes, con algunas lagunas, entre 1421 y 1690, extraídas, como atestigua la página introductoria, del *Liber Reformationum* conservado en el

Archivo Estatal de LAquila. El registro, cotejado cuando ha sido posible con los incompletos *Liber Reformationum*, ha confirmado los datos que aquí y más adelante se recogen.

24 Cirillo 1570. A Cirillo le debemos el *Elogi degli Illustri Aquilani*, un manuscrito perdido en el terremoto de 1703 pero que nos ha llegado gracias a su transcripción en un manuscrito de 1629 de Claudio Crispomonti: *Historia dell'origine e fondazione della città dell'Aquila*, conservado en LAquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi.

25 Antinori 1732-78, vol. XVIII, p. 337, transcribe la exhortación de Cirillo.

26 En tal sentido, el nombre de *Johanne Baptista de Marino de Aquila aurifice* aparece entre los testigos en un documento del 10 de octubre de 1498 hallado en los Archivos Capitolinos de Roma, Actas del Archivo Urbano, Notario Lorenzo Bertoni, sección I, protocolo 124, años 1498-99, fol. 9.

27 Dragonetti 1847, p. 246.

28 ASA, *Liber Reformationum* T 10, fol. 49v. *Liber Reformationum* forman parte de un vasto sistema de registro de documentos públicos que, a partir de 1467, inaugura un innovador sistema de verbalización de las deliberaciones del consejo municipal. Véase también el MS 337, año 1502, bimestre septiembre-octubre, fol. 25.

29 Desde 1547 la magistratura del *Quinque Artium* se ve reemplazada por la de los *Quattro del Magistrato*, que incluirá, además del camarlengo, a un erudito, un comerciante y un noble, cada uno elegido por un mandato de seis meses y en representación de uno de los burgos ciudadanos.

30 MS 337, año 1509, fol. 30; año 1514, fol. 32v.

31 ASA, Notario Valerio di Domenico da Pizzoli, año 1511, sobre 64, fol. 59; Notario Cherubino de

Giovanni di Collebrincioni, año 1515, sobre 76, vol. IV, fol. 202; año 1516, sobre 76, vol. IV, fol. 246; año 1517, sobre 76, vol. V, fol. 21.

32 ASA, *Liber Reformationum*, T 12, fol. 17v.

33 Clementi 1979, p. 33.

34 Esta y las apariciones sucesivas, en orden cronológico, en ASA, *Liber Reformationum*, T 12, año 1517, fol. 10bis r-v; año 1518, fol. 3r-v y fol. 13r-v; año 1519, fols. 17-20v y 21.

35 En orden cronológico MS 337, año 1521, fol. 37; año 1522, fol. 38v; año 1530, fol. 45; año 1531, fol. 46v; año 1533, fol. 48; año 1536, fol. 50v.

36 Bulgari 1958, vol. 1, p. 545.

37 La relación de participantes en el cónclave, celebrado entre el 4 y el 11 de marzo de 1513, se conserva en la Biblioteca Apostólica del Vaticano, códice Vat. Lat. 12181, fols. 176-180.

38 Antinori 1732-78, vol. XVIII, año 1522, p. 336.

39 Ferrajoli 1984.

40 Archivo Vaticano, Registros de Letrán, Reg. Lat. 1316, fols. 255v-256.

41 Moroni 1878. El blasón heráldico de los Branconio incluía dos ramas de roble cruzadas colocadas sobre tres montes en el campo inferior, coronadas por las bolas medicas en el superior.

42 Esta y la cita siguiente se toman de Antinori 1732-78, vol. II/1, p. 43. En una nota marginal al pasaje citado, Antinori proporciona la ubicación de la bula papal de la consesión, guardada en el archivo de la iglesia: «Bull. Leon, PP. X dat. Rom. 23 de abril de 1517. Pont. A. S. en Archiv. S. Silvestr. n.7». El archivo de la iglesia está notablemente incompleto en el periodo objeto de examen y el documento no ha podido ser localizado.

43 ASA, Notario Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamentos, sobre 71, vol. XLVII (enero de 1516-agosto de 1545), fols. 716-717v. Documento inédito. La transcripción completa se incluye en el apéndice documental de este artículo.

44 Berardi 1990, p. 515.

45 Resulta útil subrayar que la escasa suma de veinte ducados de carlinos destinados por Marino a la realización del cuadro hace suponer que inicialmente se pensaba en una obra más modesta frente al resultado final, lo que evidencia que el papel intermediario de su hijo resultó decisivo.

46 Gardner von Teuffel 2013, pp. 58-67.

47 De la estima de la que gozaba y del papel central desempeñado por Elisabetta en su vida, Marino ofrece

una referencia en el segundo testamento cuando declara: «quiero que sea mujer superior y que todas las cosas importantes quiero que se consulten con ella», y más adelante, «sea remitido en poder de mi mujer que lo haya de recoger y séale dada la fe».

48 ASA, Notario Cherubino de Giovanni di Collebrincioni, Testamentos, sobre 78, vol. X (1498-1522), fol. 160r-v, y fol. 161. Un extracto del testamento fue publicado en Pagliara 1985, pp. 69-70. La transcripción completa del testamento se incluye en el apéndice documental de este artículo.

49 No conocemos con exactitud la fecha de la muerte de Marino, que es en cualquier caso posterior a la del segundo testamento de 1523. Un acta del 18 de diciembre de 1522, en la que «*Marini Benedicti de Collebrincione de Aquila spontex ut beredes testamentarius quondam domini Joanne Baptistae Branconi*» nos confirma el hecho de la muerte de Giovanni Battista, que tal vez deba anticiparse al 5 de diciembre si, ya en esa fecha, su sobrino e hijo de su hermano Fabrizio, Giulio Cesare Branconio, había heredado la posesión de la abadía de San Clemente en Pescara. Los documentos, por orden de citación, se encuentran en ASA, Notario Cherubino de Giovanni di Collebrincioni,

sobre 76, vol. V, fols. 359 y 355. Documentos inéditos. Si Giovanni Battista puede considerarse fallecido sin lugar a dudas en 1522, su epitafio fúnebre es inexacto sobre el año de la muerte y la edad del difunto: «PRIUS QUAM MUNERE VITA FUNCTO AET. LII. DOM. M.D.XXV».

50 Poco más de cien años después su muerte, el epitafio fúnebre resulta una vez más impreciso sobre la atribución del encargo del cuadro a Giovanni Battista: «AEDIFICATIONE PALATHI AC SACELLI HUIUS ORNATU RAPHAELIS URBINATI EXIMIA BEATAE VIRGINIS PICTURA SPLENDORE AC PIETATE CONSPICUO».

51 Cesareo 2003.

52 Esta identificación aleja de manera irrefutable el nombre de Giovanni Battista del personaje del doble retrato de Rafael del Louvre en el que el autorretrato del artista está acompañado por quien los historiadores identifican hoy con Giulio Romano. Véase Henry y Joannides 2013, p. 296.

53 El Museo del Prado desea expresar su más sincero agradecimiento a Carlos Gumpert y Teresa Jiménez por su atención y cuidado en la correcta transcripción y traducción al español de los apéndices documentales reproducidos en este artículo.

Los bodegones de Juan Sánchez Cotán y el ingenio artístico en el Toledo moderno temprano

Juan Sánchez Cotán's Still Lifes and Artistic *Ingenio* in Early Modern Toledo

EL GRECO HA SIDO TRADICIONALMENTE RECONOCIDO por su defensa de la nobleza de la pintura y de la condición del artista en la España de principios del siglo XVII, especialmente en Toledo¹. También ha sido considerado un ejemplo paradigmático de artista-humanista². Como ha señalado Felipe Pereda, la historiografía contemporánea ha favorecido ese modelo de artista al tiempo que ha pasado por alto la revolución tecnológica y científica que influyó al artista-artesano, una categoría de artista —mucho menos valorada pero en cierto modo igualmente culta—, que domina no solo las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también la orfebrería, la carpintería y el tapiz, entre muchas otras³.

El presente ensayo contribuye a ese debate aportando nueva luz sobre la creación y la recepción temprana de los bodegones de uno de los artistas contemporáneos del Greco más interesantes, y en muchos sentidos artísticamente opuesto a este, el pintor toledano Juan Sánchez Cotán. El texto se centra en un aspecto prácticamente inexplorado del contexto artístico de Sánchez Cotán, a saber, su amistad y su relación profesional con el platero Diego de Valdivieso y con el iluminador de manuscritos Juan de Salazar. Ambos

artistas, que trabajaron para la catedral de Toledo, son mencionados en el inventario de los bienes de Sánchez Cotán, redactado el 13 de agosto de 1603, como dueños de varios de sus bodegones, incluido el *Bodegón con piezas de caza* (Valdivieso) (fig. 1) y el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (Salazar) (fig. 2). Además, ambos artistas han sido identificados como ejecutores testamentarios de Sánchez Cotán⁴. El análisis de las obras de estos artífices junto con los bodegones de Sánchez Cotán revela un interés por cuestiones técnicas y conceptuales similares, así como una voluntad compartida por engrandecer la consideración de sus oficios. Cada uno de ellos parece haber traspasado las limitaciones de sus respectivos medios —la platería, la iluminación de manuscritos y la pintura al óleo— en modos que demuestran ingenio, concepto que será entendido aquí en el sentido que le otorga Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* (1611), como «una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales, y mecánicas, sutilezas, invenciones, y engaños»⁵. Curiosamente, Covarrubias ilustró dicho concepto en el contexto toledano, utilizando como ejemplo la bomba de agua diseñada



1. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con piezas de caza*, hacia 1600-3. Óleo sobre lienzo, 67,8 x 88,7 cm. Chicago, Art Institute of Chicago, Gift of Mr. and Mrs. Leigh B. Block, 1955.1203

por Juanelo Turriano para el Alcázar de dicha ciudad. Así pues, el presente análisis sitúa los bodegones de Sánchez Cotán en el contexto de la experimentación artística y apoya la arraigada hipótesis de que sus primeros clientes apreciaban estas imágenes sobre todo como novedades ingeniosas⁶. En términos más generales, se plantea que esta experimentación artística respondía a una coyuntura sin precedentes de producción y competencia artística en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII según la cual la habilidad técnica fue reformulada como ingenio y muchas artes mecánicas adquirieron la condición de artes liberales.

LOS BODEGONES DE SÁNCHEZ COTÁN COMO INGENIOSIDADES

Una de las pinturas más reconocibles del barroco español es el *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* de Juan Sánchez Cotán (fig. 3), perteneciente a una serie de bodegones similares que el artista pintó en Toledo a principios de siglo antes de trasladarse a Granada para convertirse en monje cartujo⁷. A diferencia de las obras religiosas que pintó antes de mudarse a Granada, como *La imposición de la casulla a san Ildelfonso* (en el Museo del Prado), firmemente arraigadas en los parámetros conservadores del arte postridentino en



2. Juan Sánchez Cotán,
*Bodegón de caza, bortalizas
y frutas*, hacia 1602. Óleo
sobre lienzo, 68 x 88,2 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-7612)

España, los bodegones de Sánchez Cotán son decididamente experimentales y debieron resultar de una modernidad sorprendente a sus contemporáneos, incluso a aquellos acostumbrados al cada vez más popular género del bodegón. Al escribir sobre Sánchez Cotán unas décadas después de su muerte, Francisco Pacheco no mencionó sus obras religiosas, sino que recordó que «tenía mucha fama en esta parte», es decir, en la pintura de bodegones⁸. La investigación contemporánea se ha centrado igualmente en sus bodegones, que han sido objeto de una gran atención y múltiples interpretaciones.

A partir de la lectura pionera de Martin Soria del *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* como «un poema místico en forma de ejercicio racional de precisión matemática», estudiosos como William Jordan, Peter Cherry, Victor Stoichita o Norman Bryson han destacado los bodegones de Sánchez Cotán como «ingeniosidades, paradigmas de inteligencia y destreza»; «pinturas de pintores»; «experimentos artísticos»; y «ejercicios de renuncia a las prioridades humanas normales»⁹. Por otra parte, no se ha ofrecido una explicación satisfactoria de la excepcionalidad de los bodegones de Sánchez Cotán —en tanto en cuanto no

guardan un parecido significativo con nada de lo que se hizo en España, Italia y los Países Bajos en los mismos años—, ni se han explicado suficientemente dentro de su contexto toledano¹⁰.

Uno de los rasgos más llamativos de los bodegones de Sánchez Cotán es su meticuloso (hiper)realismo. Son, según la acertada descripción de Peter Cherry, trampantojos en los que el formato de ventana proporciona un escenario ficticio desde el que los objetos representados se ciernen, descansan o se extienden de forma ilusionista más allá del marco e invaden el espacio del espectador¹¹. La ilusión es posible gracias a una precisa técnica dibujística, a la magistral aplicación de la pintura al óleo, al manejo del color y la luz y a la calculada disposición de los objetos, rasgos que revelan una gran «sostentación técnica» y un «exhaustivo proceso intelectual» previo a la ejecución de la pintura¹².

Los recientes exámenes técnicos realizados por el restaurador Rafael Romero Asenjo demuestran que el método de trabajo de Sánchez Cotán consistía en pintar primero el fondo y luego transferir o trazar los objetos a partir de modelos previamente dibujados, una técnica descrita en los *Diálogos de la pintura* de Vicente

3. Juan Sánchez Cotán,
Bodegón con membrillo,
repollo, melón y pepino, hacia
 1602. Óleo sobre lienzo,
 68,9 x 84,46 cm. San Diego,
 San Diego Museum of Art,
 Gift of Anne R. and Amy
 Putnam, 1945.43



Carducho (1633) que explicaría la ausencia de correcciones y la precisión del dibujo, aunque no se ha conservado ninguno de estos modelos preparatorios¹³.

Sin embargo, es posible que después de transferir los contornos de los objetos desde los dibujos, Sánchez Cotán pintara algunos detalles directamente del natural¹⁴. La piel del membrillo en el *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* presenta algunos golpes, y varias hojas han empezado a secarse y arrugarse. La fragilidad de la naturaleza también se sugiere mediante el repollo que flota precariamente en el aire y la rebanada de melón con gotas de jugo maduro. Aunque no se trate estrictamente de una *vanitas*, el cuadro posee un matiz de fugacidad que proclama el poder de la pintura sobre el tiempo y la naturaleza. De hecho, a pesar del enfoque nítido con el que los objetos se ven a cierta distancia, de cerca se perciben pinceladas más sueltas y densas que permiten ver al espectador la mano del artista.

El manejo de la luz y el color por parte de Sánchez Cotán también contribuye al realismo de sus pinturas. En su estudio técnico del cuadro de San Diego, Romero Asenjo destaca la aplicación de múltiples veladuras sobre la superficie del melón y del membrillo que acen-

túan el volumen de las frutas. La vivacidad de los colores, por otro lado, se justifica por la calidad de los pigmentos y por la forma de mezclarlos. Asenjo explica, por ejemplo, que en el *Bodegón con frutas y verduras* de la colección Abelló (anteriormente en la colección Várez Fisa), el artista mezcló una variedad inusualmente compleja de pigmentos para «conseguir el color adecuado»: albayalde, cardenillo, tierra verde y laca amarilla para la endibia, y albayalde, bermellón, laca orgánica roja y pequeñas cantidades de esmalte azul de cobalto y pardo orgánico para el cardo. Del mismo modo, en el cuadro de San Diego, el fondo oscuro se obtiene aplicando dos capas de pintura —la primera más cálida y clara y la segunda más delgada pero de un tono más oscuro—, una técnica que Romero Asenjo describe como «algo completamente original que distingue a [Sánchez Cotán] de todos los demás bodegonistas de su época»¹⁵. Contra el fondo negro profundo, la intensa iluminación realza el contorno y el volumen de los objetos, a pesar de que la fuente de luz es inconsistente y no del todo realista¹⁶.

Finalmente, un rasgo esencial de los bodegones de Sánchez Cotán son sus composiciones minuciosamente calculadas. Los objetos están hechos a base de formas

fundamentalmente geométricas que se relacionan entre sí mediante claras transiciones espaciales y parecen estar orquestados por un orden arquitectónico que algunos estudiosos han comparado con las hipérbolas de Arquímedes¹⁷. Además, su influyente técnica de los «marcos de ventana», que tuvo un impacto duradero en los bodegonistas españoles posteriores, desde Juan van der Hamen hasta Tomás Yépes, difiere significativamente de los bodegones presentados sobre mesas de la pintura italiana (lombarda) y flamenca, como puede verse en los ejemplos de Fede Galizia y Clara Peeters¹⁸. Las pinturas de Sánchez Cotán están en muchos casos firmadas y sus composiciones reflejan y enfatizan ingeniosamente la forma del propio lienzo, señalando, como ha sugerido Stoichita, «la percepción que la nueva pintura [tenía] de sí misma»¹⁹. En resumen, los bodegones de Sánchez Cotán revelan un artista sumamente experimental que, en sintonía con la definición de ingenio de Covarrubias, «investiga lo que [la pintura puede lograr] por medio de la razón y el discurso», incluida la selección, mezcla y aplicación de pigmentos, la disposición calculada de los objetos e incluso la naturaleza de la pintura como representación. El resto de este ensayo argumenta que estas investigaciones técnicas se hacen eco de las de Salazar y Valdivieso en sus respectivos medios.

LA EXPERIMENTACIÓN CON MINIATURAS: LAS ILUMINACIONES DE JUAN DE SALAZAR

Una de las entradas del testamento de Sánchez Cotán de 1603 menciona a Salazar como propietario de una pintura que Jordan identificó como el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (véase fig. 2)²⁰. Como ya se ha mencionado, Salazar trabajó como iluminador de manuscritos para la catedral de Toledo, donde iluminó cartas, escudos de armas e historias del *Misal de Quiroga* (o *Misal de Toledo*), un libro litúrgico en diez volúmenes realizado entre 1589 y 1604 y encargado por el cardenal Gaspar de Quiroga²¹. Una mirada a las iluminaciones de Salazar, a menudo firmadas y fechadas, resulta reveladora en relación con las pinturas de Sánchez Cotán.

Un buen ejemplo del trabajo de Salazar es la *historia* que representa el martirio de san Pantaleón en el *Misal de Quiroga* (fig. 4). *Historia* es el término utilizado por Fray José de Sigüenza en su *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo* (1605) para referirse a los relatos de los manuscritos iluminados (a diferencia de las *viñe-*

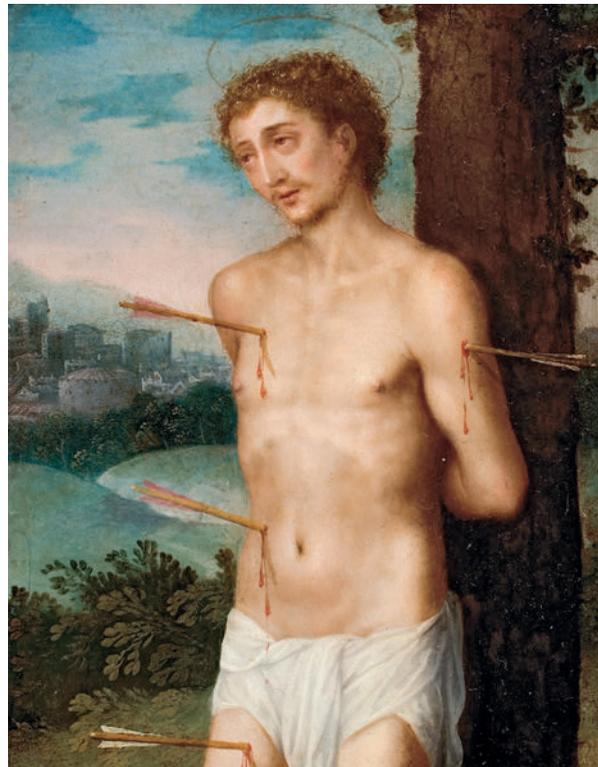
tas, que aluden a los bordes ornamentales)²². La *historia* de san Pantaleón representa el momento en el que la espada con la que va a ser decapitado el santo se dobla milagrosamente²³. Salazar representa una figura aureolada de tres cuartos atada a un árbol ante un paisaje montañoso y con una espada clavada en la garganta mientras mira hacia un haz de luz dorada que viene desde arriba. En cuanto a la técnica, el artista utiliza pequeñas pinceladas y punteados que marcan la superficie con numerosos puntitos o motas mediante los cuales consigue crear sombras y reflejos, así como una luminosidad característica²⁴.

Esta técnica se asociaba con el miniaturista más destacado de la época, el renombrado Giulio Clovio²⁵. En *De la pintura antigua* (1548), el artista y crítico portugués Francisco de Holanda atribuye a Clovio la invención en sus trabajos de iluminación de «una manera de labrar de unos ciertos puntos, que yo llamo átomos, a manera de velos tejidos, que parecen una niebla echada por encima de la pintura [...] y esta manera de obra es muy mala [difícil] de entender y muy peor de hacer»²⁶. Como ha señalado Elena Calvillo, el comentario de Holanda «revela innovaciones pictóricas concebidas para demostrar la maestría técnica y la ambición teórica de los artistas»²⁷. Varias de las obras de Clovio se encontraban en España en ese momento²⁸. Además, se cree que Clovio tuvo un papel relevante en la evolución del *scriptorium* escorialense e influyó en sus artistas²⁹. Lo más probable es que entre ellos se encontrara Salazar, que al parecer se formó en El Escorial o tuvo acceso a las obras de Clovio, quien a su vez mantenía una estrecha relación con el Greco³⁰.

Una pequeña pintura sobre cobre atribuida actualmente a Juan Sánchez Cotán que se encuentra en el San Diego Museum of Art y que representa a san Sebastián (fig. 5), comparte muchas de las características encontradas en las miniaturas de Salazar. Por ejemplo, aunque con diferencias obvias debidas al tamaño y al medio —la iluminación está hecha al temple y la pintura sobre cobre es al óleo—, la imagen del santo es notablemente similar a la de san Pantaleón. Ambas repiten el mismo esquema compositivo, con una figura de tres cuartos atada a un árbol ante un paisaje idealizado. Y lo que es más importante, ambas muestran una similitud técnica, sobre todo en el uso del punteado, con pequeños puntos y pinceladas entrecruzadas que se utilizan para modelar las figuras y crear reflejos,



4. Juan de Salazar, *El martirio de san Pantaleón*, miniatura en el *Misal de Toledo* o *Misal de Quiroga*, 1599. Temple sobre pergamino, 74 x 83 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.5, fol. 61



5. Juan de Salazar (aquí atribuido), *San Sebastián*, hacia 1603. Óleo sobre cobre, 12,38 x 8,89 cm. San Diego, San Diego Museum of Art, 1990.105

como se aprecia en el pelo rizado de ambos personajes y en la cara y el torso de san Sebastián. Asimismo, la manera en que el artista del cuadro de San Diego representa la luz que incide sobre las superficies, también es considerablemente similar a la de Salazar, como puede apreciarse en la aplicación de toques estratégicos de blanco en la frente, el puente de la nariz y la barbilla en ambas obras. La estructura facial y corporal de las figuras también parece revelar la mano del mismo artista. Por último, la manera peculiar de representar la sangre en el *San Pantaleón*, en forma de lágrimas, es equiparable a la del *San Sebastián*, y es un rasgo compartido por otros miniaturistas como Clovio³¹.

Como sugirió Jordan cuando el cuadro salió a la luz, el *San Sebastián* muestra similitudes con el estilo de Sán-

chez Cotán, tal y como se aprecia en su *San Juan Bautista* para el retablo de la Asunción de la cartuja de Granada, por ejemplo en el tratamiento de la vegetación y del cielo con nubes y manchas rosadas, así como en el suave modelado de la figura, con facciones alargadas y cabello rizado³². Sin embargo, un examen más profundo del *San Juan Bautista* de Sánchez Cotán en comparación con el *San Sebastián* del museo de San Diego revela un tratamiento completamente diferente del cabello, de los rasgos faciales y, en general, del modo de aplicar la pintura, que sitúa al *San Juan Bautista* más en sintonía con la forma de trabajar de un pintor al óleo, esto es, mezclando los colores en lugar de utilizando el punteado para modelar y crear reflejos. Mark McDonald cuestionó la atribución del *San Sebastián* a Sánchez



6. Juan de Salazar, *La decapitación de san Juan*, miniatura en el *Misal de Toledo* o *Misal de Quiroga*, 1599. Temple sobre pergamino, 74 x 85 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.5, fol. 115

7. Juan de Salazar, *Cristo en casa de Marta y María*, miniatura en el *Misal de Toledo* o *Misal de Quiroga*, 1600. Temple sobre pergamino, 108 x 107 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.10, fol. 87v

Cotán, señalando que «el formato, la paleta de colores, la cercanía del personaje en el primer plano, la concepción del paisaje y los delicados rasgos de Sebastián recuerdan el trabajo de Simon Bening», uno de los iluminadores flamencos más prolíficos del siglo xv³³. En mi opinión, sin embargo, Juan de Salazar es un candidato más probable como autor de esta obra.

De hecho, algunas de las similitudes que hallamos entre las iluminaciones de Salazar y las pinturas religiosas de Sánchez Cotán pueden explicarse por la estrecha relación que existía entre ambos artistas. En un pasaje que no ha recibido mucha atención, Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez señalaron que Sánchez Cotán y Salazar presentan muchos puntos de contacto que revelan una formación común en el ámbito escorialense³⁴. Por ejemplo, los autores apuntaban que los juegos de luces y sombras proyectados a través de la reja de la ventana en la *Decapitación de san Juan* de Salazar (fig. 6) precedían a algunos efectos similares en los trabajos granadinos de Sánchez Cotán, probablemente en referencia a su *Última Cena* de la cartuja (fig. 8) o a su *Cristo crucificado*, en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad (véase fig. 12)³⁵. Aún más relevante es el hecho de que *Cristo en casa de Marta y María* (fig. 7) de Salazar, descrito como «bassanesco» por Angulo y Pérez Sánchez, presenta interesantes conexiones con los bodegones contemporáneos de Sánchez Cotán³⁶. Ciertos elementos, en particular el melón abierto, pero también la sugerente ventana, guardan un sorprendente parecido con los bodegones de este.

La relación entre Sánchez Cotán y Salazar era, por tanto, no solo de amistad, sino también profesional, y cada uno de ellos parecía alimentar los intereses del otro³⁷. Incluso la cuidadosa selección y combinación de pigmentos de Sánchez Cotán, comentada anteriormente, pudo haber sido inspirada por el arte del iluminador. Por ejemplo, en el capítulo «De la iluminación, estofado y pintura al fresco y de su antigüedad y duración», Pacheco menciona que los colores utilizados en las iluminaciones «han de ser los mejores, más finos, delgados y subidos», lo cual nos recuerda las investigaciones del propio Sánchez Cotán³⁸. Si bien es poco probable que Salazar fuera uno de los clientes de aquel en el sentido convencional, es de todas formas significativo que a su muerte le dejara un bodegón y no una de sus composiciones religiosas³⁹. Esto sugiere que el miniaturista —que experimentó él mismo con los efectos de

8. Juan Sánchez Cotán,
La Última Cena, después
de 1603. Óleo sobre lienzo,
335 x 509 cm. Granada,
Cartuja de Nuestra Señora
de la Asunción



la luz, la perspectiva, la técnica del punteado e incluso con géneros novedosos como el bodegón — apreciaba el carácter experimental e innovador de los bodegones de Sánchez Cotán, lo cual refuerza la idea de que estas obras se concibieron primordialmente como ejercicios artísticos y fueron apreciadas en primer lugar por otros artistas o artesanos.

DIEGO DE VALDIVIESO Y LAS INNOVACIONES EN LA PLATERÍA

Un vínculo similar surge de un análisis de la platería de Diego de Valdivieso, quien, como ya se ha mencionado, fue el primer propietario del *Bodegón con piezas de caza* de Sánchez Cotán (véase fig. 1)⁴⁰. Al igual que este y que Salazar, Valdivieso, que trabajó para la catedral de Toledo entre 1571 y 1599, también experimentó con su medio⁴¹. Por ejemplo, una de sus creaciones que se ha conservado, el relicario de san Zenón (fig. 9) fue, según Margarita Pérez Grande, la primera obra en plata realizada con forma piramidal, una estructura que recuerda la combinación de pirámide y esfera de Juan de Herrera como elementos decorativos del Escorial, y que Valdivieso podría haber tomado prestada de las ilustraciones del *Tercer libro de arquitectura* de Serlio, traducido al castellano por Francisco de Villalpando y publicado en Toledo en 1552 y de nuevo en 1573⁴². El relicario es también uno de los ejemplos más tempranos de empleo de

la técnica conocida como «picado de lustre», que consiste en grabar dibujos con golpes de cincel o punzón⁴³.

Del mismo modo, el atril que creó Valdivieso para la catedral (fig. 10), está inspirado en ideas desarrolladas en tratados de arquitectura como los de Vitruvio y Serlio⁴⁴. Sus decoraciones esmaltadas con motivos naturalistas que representan pájaros, frutas y flores (fig. 11) derivan de juegos ilusionistas del grutesco como los realizados por Étienne Delaune (h. 1519-1583), Abraham de Bruyn (1540-1587) o Hans Vredeman de Vries (1527-h. 1606), todos ellos grabadores cuyos diseños gozaron de amplia difusión⁴⁵.

El interés de Valdivieso por las perspectivas arquitectónicas recuerda al de Salazar y Sánchez Cotán. El inventario de este de 1603 menciona «un libro de Viñola de prespectiva [sic]», y sus composiciones demuestran un conocimiento de la perspectiva tal y como se entendía este término en la España de la época, es decir, como una forma de ilusionismo. Así lo creía el crítico de principios del siglo XVIII Antonio Palomino, quien en su biografía del artista no destaca sus bodegones, sino las pinturas religiosas que realizó para la cartuja de Granada, entre ellas dos Crucifixiones, una de las cuales describió como hecha «en perspectiva, respecto de salir los brazos de la cruz sobre un semicírculo dorado; de forma que parece más efigie de escultura, que de pincel» (fig. 12), y la otra como «una cruz



9



10

9. Diego de Valdivieso, relicario de san Zenón, 1573. Plata dorada, cristal, cobre, textil y pigmento, 24 x 11 x 11 cm. Toledo, Catedral Primada

10. Diego de Valdivieso, atril, 1584. Plata dorada y esmalte, 30,5 x 29,5 x 46 cm. Toledo, Catedral Primada

11. Detalle del atril de Diego de Valdivieso (fig. 10)



11

fingida de madera con sus clavos, con tal propiedad en la perspectiva, que se ha visto repetidas veces querer los pájaros sentarse en los clavos, y de su engaño venir, por averles faltado el asiento, aleteando hasta el marco del cuadro»⁴⁶. También menciona la *Última Cena* (véase fig. 8), de la que destaca las dos ventanas fingidas «por donde parece que realmente se introducen las luces»⁴⁷. Esta noción de la perspectiva como proyección está en sintonía con la propia definición ofrecida por Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* (1724), en particular con lo que él llama la «proyección scenográfica», que define como «la impresion, transfiguracion, ó imagen del objeto sea el que fuere en la superficie, plano ú diáfano, que corta la pirámide óptica ó visual»⁴⁸. Como se ha visto anteriormente, lo que Palomino alabó como «perspectivas» en las pinturas religiosas de Sánchez

Cotán puede apreciarse en muchas de las composiciones de Salazar, incluidas la *Decapitación de san Juan* (véase fig. 6) y la *Última Cena*, las cuales juegan con las posibilidades de la luz y la sombra para transmitir la ilusión de realidad⁴⁹. De manera más sutil, el uso de sombras por parte de Salazar en sus viñetas ornamentales (fig. 13), en las que los objetos parecen flotar sobre el plano de la imagen, es paralelo a las investigaciones formales de Sánchez Cotán en sus bodegones⁵⁰. Incluso el dispositivo de ventana de Sánchez Cotán, en el que las sombras crean la ilusión de un hueco en la pared, reproduce el profundo efecto de caja presente en muchas de las miniaturas de Salazar. Del mismo modo, en el atril de Valdivieso se intenta transmitir el efecto de que los pájaros y otras criaturas ocupan un espacio real por delante del fondo.

12. Juan Sánchez Cotán,
Cristo crucificado, después
de 1603. Óleo sobre lienzo,
220 x 120 cm. Granada,
Museo de Bellas Artes,
inv. CE0103

Un posible punto de contacto entre los tres artistas es el mecenazgo del arzobispo García Loaysa Girón, y de modo más general el contexto intelectual en torno a la catedral de Toledo⁷¹. Como obrador de dicha catedral, Loaysa se hizo cargo de su mecenazgo artístico a partir de 1577, y en 1598 se convirtió en su arzobispo, coincidiendo con los años de actividad documentada de los tres artífices en Toledo⁷². Aunque la relación de Loaysa con cada uno de ellos era de naturaleza diferente, podemos encontrar importantes puntos en común. En 1588, en su calidad de obrador de la catedral de Toledo, Loaysa ordenó a Valdivieso que arreglara un relicario de san Juan Bautista y, finalmente, que creara una figura de medio cuerpo y de tamaño natural completamente nueva, que es la que se conserva en la actualidad⁷³. Salazar, cuya presencia en la catedral de Toledo está documentada entre 1591 y 1603, debió de estar en contacto con Loaysa, que era el obrador en esa época⁷⁴. Aunque menos directa, la relación con Sánchez Cotán aparece en el inventario del arzobispo. Como ha comprobado Sarah Schroth, además de unos 3.000 libros, Loaysa tenía cientos de pinturas, y aunque muchas de ellas eran religiosas o retratos, también poseía paisajes, mapas, escenas de caza y bodegones, es decir, géneros que se consideraban novedosos en esa época⁷⁵.

Una pintura de su inventario de 1599 descrita como «*otro quadro en q[ue] [h]ay fruta pintada de melón, membrillo, granada, naranja, çanaorias y cardo*»⁷⁶, recuerda las verduras y frutas típicas de los bodegones de Sánchez Cotán, incluidos el melón y el membrillo del cuadro del museo de San Diego, y el cardo, las zanahorias y las naranjas del bodegón de la colección Abelló⁷⁷. Para comprender el atractivo de las imágenes de Sánchez Cotán para Loaysa, así como el papel de este en el esclarecimiento de los vínculos artísticos y profesionales entre Salazar, Sánchez Cotán y Valdivieso, pue-



den considerarse también otros objetos que figuran en su inventario y en particular en su extensa biblioteca. En ella se encuentran libros de matemáticas de Arquímedes y Euclides, varios tratados de aritmética de Juan de Ortega, Regnier Gemma Frisius y Girolamo Cardano, y una copia del *Tratado de geometría* de Juan Pérez de Moya, así como numerosos volúmenes sobre arquitectura, incluidos varios tratados de Vitruvio, Serlio, Palladio y Pietro Cataneo, muchos de ellos en traducciones tanto al italiano como al español⁷⁸. Es posible que ese interés por las matemáticas y la arquitectura proporcionara un marco teórico al interés más práctico



13. Juan de Salazar, letra capital «I», miniatura en el *Misal de Toledo* o *Misal de Quiroga*, 1600. Temple sobre pergamino, 73 x 83 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.6, fol 27

de nuestros artistas por la perspectiva, una posibilidad apoyada por el hecho de que Loaysa poseía una copia de la *Historia natural* de Plinio, que incluía las historias de artistas ilusionistas legendarios como Zeuxis⁵⁹. El contexto intelectual proporcionado por la catedral de Toledo pudo haber actuado como una «zona de intercambio», expresión utilizada por Pamela Long para describir entornos en los que «doctos y expertos se comunicaban, intercambiando información sustantiva»⁶⁰. Ese intercambio debió de haber sido multidireccional, ya que tanto los artistas como los humanistas se enriquecían mutuamente. Por ejemplo, los libros de Loaysa sobre arquitectura e historias de artistas griegos antiguos pudieron nutrir intelectualmente las investigaciones prácticas llevadas a cabo por Sánchez Cotán, Salazar y Valdivieso; y esas investigaciones, a su vez, materializaron e hicieron tangibles las ideas teóricas que interesaban a Loaysa.

En un sentido más amplio, también podemos considerar las investigaciones de estos artistas dentro del contexto del cada vez más competitivo mundo artístico español de finales del siglo XVI y principios del XVII, un periodo que fue testigo no solo de la transformación de la capacidad técnica en ingenio y de la redefinición de muchas artes mecánicas en artes liberales, sino también de la realización de proyectos de gran enver-

gadura como El Escorial de Felipe II⁶¹. Obras como *Noticia general para la estimación de las artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos —la primera en su género publicada en España— sugieren que la noción de liberalidad en las artes —considerada frecuentemente sobre todo en relación con la pintura a través de manifestaciones heroicas como los pleitos del Greco y *Las meninas* (1656) de Velázquez— era un fenómeno mucho más extendido que afectaba no solo a los pintores, sino también a los plateros, a los creadores de tapices y a los iluminadores de libros. En su tratado, Gutiérrez de los Ríos distingue entre «oficios mecánicos» y «artes mecánicas», y concluye que solo las artes (ya sean mecánicas o liberales) hacen uso del ingenio, la razón y las reglas; más adelante establece la distinción entre artes mecánicas «por consistir en fuerzas del cuerpo» y artes liberales «por consistir en el entendimiento»⁶².

De hecho, Gutiérrez de los Ríos seguía los pasos de su padre, Pedro Gutiérrez —tapicero al servicio de Felipe II—, quien entre 1595 y 1596 había escrito un «memorial» en el que intentaba convencer al rey de los beneficios de promover la creación de un taller de tapices para evitar la dependencia de artesanos extranjeros⁶³. Del mismo modo, podemos considerar el tratado de Gutiérrez de los Ríos como una respuesta al colosal mecenazgo por parte de Felipe II de pinturas, esculturas, tapices, miniaturas, muebles y muchos otros objetos artísticos destinados a decorar el recién construido complejo de palacio y monasterio del Escorial⁶⁴. Si bien el proyecto escorialense demostró la utilidad que el empleo de las diferentes artes podía tener para construir la imagen del imperio, también sacó a la luz la preferencia del rey por los artistas extranjeros, lo que hacía imperativa la necesidad de apoyar y mejorar las condiciones laborales y el prestigio de los artistas locales que tenían que competir con los foráneos para conseguir encargos.

A ello hay que añadir, como ha argumentado Alessandra Russo, el aprecio reciente que el público español había desarrollado hacia las formas y técnicas artísticas halladas en los dominios españoles de África y el Nuevo Mundo⁶⁵. De hecho, las decoraciones naturalistas de Valdivieso en el atril también han sido relacionadas con otras similares encontradas en textiles persas y mongoles, procedentes en su mayoría de Goa, que llegaban a Europa a través de comerciantes portugueses y de los que hay un ejemplo muy parecido en El Escorial⁶⁶. Un compromiso semejante con un nuevo descubrimiento natural puede encontrarse en el *Bodegón con piezas de caza* de Sánchez Cotán (véase fig. 1), que incluye la representación de un chayote americano, y que, como se ha visto, era propiedad de Valdivieso.

Conscientes de la actividad artística que se estaba desarrollando en El Escorial, así como de las nuevas maravillas artísticas y naturales introducidas gracias a la expansión imperial, es posible que nuestros tres artistas quisieran elevar el estatus de sus respectivas artes demostrando que su habilidad para transformar y manipular sus diversos medios se basaba en la razón y el entendimiento, o, como establecimos al principio de este ensayo, en el ingenio.

Como muy bien sabía el Greco, experimentar en el campo de la pintura religiosa no era tarea fácil en la España de la Contrarreforma. Por el contrario, la pintura de bodegones constituía un género nuevo y apasionante en el que artistas conservadores en otros campos como Sánchez Cotán podían explorar con las propiedades de los pigmentos, investigar las posibilidades de la perspectiva ilusionista y estudiar de cerca el mundo natural en constante expansión. En esa búsqueda, es posible que Sánchez Cotán se inspirara en otros artistas más allá de los pintores en el sentido convencional, destacando así la existencia de un nuevo contexto para la producción y la recepción de sus bodegones y demostrando que la tradicional distinción entre arte y artesanía debía ser reconsiderada⁶⁷.

CARMEN RIPOLLÉS completó su licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, y obtuvo un máster y un doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign (Estados Unidos). En la actualidad es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Portland State (Oregón). Sus investigaciones se centran en el arte del Renacimiento y el Barroco españoles, con especial atención a su función social, su alcance global y sus conexiones con la cultura material. Sus trabajos han sido publicados en *Emblematica*, *Renaissance Quarterly*, *Oxford Bibliographies* y *Reales Sitios*.

ripolles@pdx.edu

SUMARIO: Este ensayo aporta nueva luz sobre la creación y la recepción temprana de los bodegones del pintor toledano Juan Sánchez Cotán. Se centra en la amistad y la relación profesional del artista con el platero Diego de Valdivieso y con el iluminador de manuscritos Juan de Salazar, ambos registrados entre los primeros propietarios de sus bodegones. El análisis de las obras de estos artistas junto con los bodegones de Sánchez Cotán revela un interés similar por cuestiones técnicas y conceptuales, así como una voluntad compartida por engrandecer sus oficios para demostrar ingenio. El presente análisis sitúa, pues, los bodegones de Sánchez Cotán en el contexto de la experimentación artística y apoya la arraigada hipótesis de que sus primeros clientes apreciaban estas imágenes sobre todo como novedades ingeniosas.

PALABRAS CLAVE: Juan Sánchez Cotán; Juan de Salazar; Diego de Valdivieso; pintura de bodegones; Toledo; ingenio; artes liberales; pintura de miniaturas; platería

SUMMARY: This essay brings new light on the creation and early reception of the still lifes of the Toledan painter Juan Sánchez Cotán. It focuses on Cotán's friendship with and professional relationship to the metalworker Diego de Valdivieso and the manuscript illuminator Juan de Salazar, both of whom are recorded as being among the first owners of his still lifes. An analysis of these artists' works *vis-à-vis* Cotán's still lifes reveals similar technical and conceptual concerns, as well as a shared will to elevate their crafts to demonstrate *ingenio*. This analysis therefore places Cotán's still lifes in the context of artistic experimentation, supporting the long-held assumption that his first patrons appreciated these pictures foremost as ingenious novelties.

KEY WORDS: Juan Sánchez Cotán; Juan de Salazar; Diego de Valdivieso; still-life painting; Toledo; *ingenio*; liberal arts; miniature painting; metalwork

- 1 Kagan 1982a, p. 88.
- 2 Marías 1999 es uno de los muchos trabajos de este autor que proponen este concepto.
- 3 Pereda 2004, p. 304.
- 4 El testamento fue reproducido originalmente en Cavestany 1935, p. 135. Los dos artistas fueron identificados por primera vez en Angulo y Pérez Sánchez 1972, pp. 40-41. Véase, más recientemente, Jordan 1992, pp. 14-15.
- 5 Covarrubias 1611, fol. 78.
- 6 Como apuntó claramente Jordan: «Si hubiera que elegir un solo cuadro para ilustrar el uso del término “ingenio” y su adjetivo “ingenioso” en el siglo XVII, debería ser este»; se refiere al *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* de San Diego. Citado en Marciari 2015, p. 200.
- 7 Hay numerosos estudios sobre los bodegones españoles. Entre los más significativos, véase, en orden cronológico, Bergström 1970; Pérez Sánchez 1983; Jordan 1985; Jordan y Cherry 1995; Cherry 1999; Scheffler 2000; Aterido 2002; Portús 2006; Oppermann 2007; Romero 2009 y Aterido 2018. Para un estudio bibliográfico, véase Ripollés 2016. Más específicamente sobre los bodegones de Sánchez Cotán, véase Soria 1945; Gudiol 1977; Jordan 1992; Orozco 1993; Cherry 1996.
- 8 Pacheco [1649] 2001, p. 216.
- 9 Soria 1945, p. 226; Jordan 1985, p. 17; Cherry 1996, p. 94; Stoichita 1997, p. 32; Bryson 1990, p. 63.
- 10 Para una descripción reciente del contexto artístico toledano en la época de Sánchez Cotán, véase Pérez Velarde 2017.
- 11 Cherry 1996, p. 90.
- 12 Estas características han sido analizadas a fondo en Romero 2009. Véanse especialmente pp. 29, 30 y 32. Soria (1945, p. 226) también destacó la «sobria destreza para el dibujo» de Sánchez Cotán.
- 13 Véase Romero 2009, p. 20; Carducho citado en Véliz 1987, p. 28. El inventario de 1603, reproducido en Orozco 1993, p. 291, menciona, por ejemplo, «Dos cartones uno con una ganga y otro con dos ánades». Según Romero (2009, p. 32) todo ello sugiere «un proceso intelectual exhaustivo» previo a la ejecución del cuadro.
- 14 Como se afirma en Romero 2009, p. 29. Sobre la argumentación de Romero Asenjo en general, véanse pp. 27-31.
- 15 *Ibidem*, p. 30.
- 16 Como se señala en Marciari 2015, p. 200.
- 17 Bryson (1990, pp. 69-70) ha comentado la «tendencia a la geometrización» de Sánchez Cotán, en el sentido de que el pintor considera las matemáticas como opuestas a la creatividad. No estoy de acuerdo con esta valoración, ya que en el siglo XVII la atención a la geometría y las matemáticas se habría percibido como un acto creativo que situaría estos cuadros en línea con los discursos sobre la liberalidad de la pintura. López-Rey (1964, p. 4) alude al «uso del espacio intermedio como elemento compositivo dominante», que distingue a Sánchez Cotán de los artistas flamencos y holandeses. Soria (1945, p. 227), fue el primero en sugerir que la composición de *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* es una hipérbola «situada en diagonal, exactamente como algunas de las hipérbolas del libro de Arquímedes que poseía el artista». Esta idea fue ampliada por Bryson (1990, p. 69): «Es una verdadera hipérbola, como las que se producen al ver un cono en sección oblicua». Aunque Cherry (1996, p. 93) ha cuestionado estas interpretaciones por considerar que «intelectualizan demasiado estos cuadros», es innegable que (al menos algunos de) los bodegones de Sánchez Cotán parecen ejercicios profundamente intelectuales, sean o no exactos desde un punto de vista matemático. Por otra parte, cabe destacar que el libro de Arquímedes sobre geometría mencionado por Soria (1945, p. 226), parece haber pertenecido a un pintor posterior del mismo nombre que vivió en Sevilla.
- 18 Para ejemplos lombardos, véase, por ejemplo, Gregori y Hohenzollern 2002, pp. 48-51. Romero (2009, p. 26) confirma que los procedimientos técnicos de Sánchez Cotán son muy diferentes de los de los pintores lombardos. Para ejemplos de obras de Clara Peeters, véase Vergara 2016.
- 19 Stoichita 1997, p. 34. Como señala también este autor en la página 33, Sánchez Cotán parece haber concebido estas pinturas como ventanas, ya que el inventario de 1603 incluye la entrada «un lienzo emprimado para una ventana». Para más información sobre el recurso de la ventana, véase Orozco 1993.
- 20 «[O]tro lienzo del cardo a donde estan las perdizes que es el original de los demas que es de Juan de Salazar»; y «otro lienzo de frutas que es como el de Juan de Salazar», citado en Orozco 1993, p. 292. Jordan (1992, p. 42) asume que este último es una copia del primero.
- 21 Según Moraleda 2016, p. 1041, el *Misal de Quiroga* se inició en 1589. En pp. 1045-49 el autor analiza la obra de Juan de Salazar, cuya presencia en la catedral de Toledo está documentada entre 1591 y 1603 tras salir de la escuela de miniaturistas del Escorial. Para una discusión más detallada del *Misal de Quiroga* y del papel de Juan de Salazar, véase también Moraleda 2018b, pp. 77-122 y 146-64.
- 22 Sigüenza 1605, p. 604.
- 23 La *historia* aparece en el Ms 56.5, fol. 61 del *Misal de Toledo*, y es identificada en Janini, González y Mundó 1977, p. 211.
- 24 Algunas de estas técnicas se describen en Moraleda 2016, p. 1045.
- 25 Según Moraleda (2016, p. 1043) el trabajo de la nueva escuela de miniaturistas españoles estuvo muy influenciado por las obras del croata Giulio Clovio. Es probable que a Salazar también le influyera Hernando de Ávila, que empezó a trabajar para la catedral de Toledo en 1565, y que en 1583 trabajó como iluminador en El Escorial, convirtiéndose en «pintor del rey». Véase López Gajate 1998, pp. 38 y 41. Sobre Hernando de Ávila, véase Aterido y Zolle 1999. Para un análisis del gusto de los Habsburgo españoles por las miniaturas de Clovio, en particular por sus retratos, y de su valor como regalos diplomáticos para la familia Farnese, véase Calvillo 2015 y Pérez de Tudela 1998. Más concretamente sobre la influencia de Clovio en los miniaturistas del Escorial, véase De Laurentiis 2014. Sobre Clovio como miniaturista en general, véase Calvillo 2004.
- 26 Holanda [1548] 1921, pp. 203-4.
- 27 Calvillo 2013, p. 455.
- 28 Según Vasari, se habían enviado obras de Clovio a la corte española desde los tiempos de Carlos V. Mencionado en Pérez de Tudela 1998, p. 167. Sigüenza (1605, p. 604) refiere «algunas tablas y quadros de iluminación [...] presentadas al Rey [Felipe II] que se guardan entre otras cosas preciosas». Para la identificación de dos de estas pinturas, véase De Laurentiis 2014, p. 165.
- 29 Sigüenza (1605, p. 604) elogia a dos de los artistas de dicho *scriptorium*, «fray Andrés de León, que fue otro don Julio en el arte», y «su discípulo fray Julián [de la Fuente el Saz], que quiso competir con entrambos». Pérez de Tudela (1998, p. 176), sugiere que Clovio incluso pudo haber participado en el diseño de algunos de los manuscritos iluminados en El Escorial.
- 30 Moraleda (2016, p. 1045) sugiere que Juan de Salazar se formó con los miniaturistas del Escorial.
- 31 Véase, por ejemplo, la *Lamentación* de Clovio en la National Gallery de Washington, de hacia 1550; véase asimismo la *Coronación de la Virgen* del Greco, de 1591-92, en el monasterio de Guadalupe de Toledo. Esta última obra es analizada en Ruiz Gómez 2015, p. 13.
- 32 Véase Jordan 1992, pp. 16-17. Marciari (2015, p. 208) está de acuerdo con esta valoración.
- 33 McDonald 2004, p. 335.
- 34 Angulo y Pérez Sánchez 1972, pp. 40-41.
- 35 *La decapitación de san Juan* de Salazar aparece en el Ms 56.5, fol. 115 del *Misal de Toledo*, y es identificado en Janini, González y Mundó 1977, p. 212.
- 36 *Cristo en casa de Marta y María* de Salazar aparece en el Ms 56.10, fol. 87v del *Misal de Toledo*, y es identificado en Janini, González y Mundó 1977, p. 214.
- 37 Zarco del Valle (1916, p. 255) aporta documentación que indica que Salazar también pintó tablas: «En ultimo de septiembre de mil y quinientos y noventa y un años, se libró a Joan de Salazar, y luminador, ciento y diez reales en que se tasó la yluminaçion de una tabla de jubileo de nuestra señora de septiembre». Pacheco ([1649] 2001, p. 454), que menciona haber practicado la pintura de miniaturas, sugiere que los pintores podían a veces hacer trabajos de iluminación y viceversa. Sobre los trasvases entre la iluminación y la pintura de tablas, véase Kren y Ainsworth 2003.
- 38 Pacheco [1649] 2001, p. 453. Véase también Véliz 1987, p. 52. Cabe destacar también que Pacheco consideraba la iluminación como un invento nuevo: «No hallo ningún lugar antiguo en que se haga mención del uso della sobre papel y pieles, y así, tengo por moderna su invención» (Pacheco [1649] 2001, p. 453).

39 Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 40.

40 La identificación de Valdivieso como platero vinculado a la catedral de Toledo fue propuesta originalmente en Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 41. Por otro lado, Cherry (1999, p. 95) identifica a Valdivieso con un cordonero basándose en el testamento y el inventario de Sánchez Cotán, redactado en 1603 y publicado en Orozco 1993, p. 289, donde se menciona a un «cordonero» llamado Baldívieso (con «b»). Aunque las fuentes modernas tempranas a menudo utilizan la «b» y la «v» indistintamente, es poco probable que este Baldívieso «cordonero», que le debe a Sánchez Cotán 5.922 «reales de obras de pintura que le he hecho» y 45 «escudos de oro [...] que le di prestados», sea el mismo Valdivieso (con «v») que aparece como «albacca y testamentario» junto con Salazar en el testamento reproducido en Orozco 1993, p. 290. Dado que Salazar trabajó en la catedral con Valdivieso, tiene sentido que este Valdivieso sea el platero, como sugirieron Angulo y Pérez Sánchez. Cabe destacar que en el inventario de Sánchez Cotán se incluye una obra religiosa para Valdivieso: «Un tablero de san Juan Evangelista con una visión del Apocalipsis con un marco dorado que es de Diego de Valdivieso»; véase Orozco 1993, p. 292.

41 Pérez Grande 2016, p. 1078.

42 *Ibidem*, pp. 1079-80.

43 *Ibidem*, p. 1080.

44 *Ibidem*, pp. 1082-84.

45 *Ibidem*, p. 1085. En la p. 1082 la autora indica que este tipo de atril también fue una novedad en el siglo XVI.

46 Palomino 1724, pp. 289-90.

47 *Ibidem*, p. 290. Cabe mencionar también que Palomino destaca el lugar de Sánchez Cotán entre «los grandes pintores de aquel siglo», y recuerda que Vicente Carducho viajó a Granada «solo por conocerle»; *ibidem*, p. 289.

48 Palomino [1724] 1795, p. 245.

49 La *Última Cena* de Salazar aparece en el Ms 56.10, fol. 1v del *Misal de Toledo*, y es identificado en Janini, González y Mundó 1977, p. 214.

50 Estos detalles naturalistas se originaron en los manuscritos iluminados de la llamada Escuela de Gante y Brujas de finales del siglo XV y prin-

cipios del XVI, una tendencia que se introdujo en España a través del *Misal Rico de Cisneros*. Aunque, como ha mostrado Jaime Moraleda, estos elementos decorativos perdieron relevancia en ejemplos contrarreformistas como el *Misal de Quiroga*, aun están presentes en los bordes decorativos y las iniciales de sus seis volúmenes. Juan Martínez de los Corrales iluminó el primer volumen, pero el resto fue iluminado por Juan de Salazar, aunque ambos artistas comparten estilo y técnica. Para un análisis de estos asuntos, véase Moraleda 2016, pp. 1044-47, y Moraleda 2018a, pp. 239-42.

51 Para algunas descripciones recientes del contexto humanístico en torno a la catedral de Toledo, véase García Pinilla 2017 y Fernández Collado 2015. Véase también Cavero 2016.

52 Sobre las actividades de Loaysa como obrador, véase Kagan 1982b, pp. 48-49; Schroth 1985, p. 29; y, más recientemente, Vázquez-Manassero 2016, p. 335. Hay que destacar que en 1585 Loaysa se convirtió en el preceptor del futuro rey Felipe III.

53 García Zapata 2016, p. 1033: «Incluso el arzobispo, al ver el mal estado de algunas obras, requirió realizar nuevas piezas donde albergar con dignidad las reliquias. Así sucedió con la que contenía la cabeza de San Juan Bautista, que en un primer momento el arzobispo mandó arreglar, pero que más tarde, debido a un pedestal que el arciano de Guadalajara, don García de Loaysa, solicitó al platero Diego de Valdivieso, para ese mismo relicario, y que no quedó acorde con la imagen superior del santo, por lo que su señoría instó a Valdivieso a realizar una figura de medio cuerpo y de tamaño natural nueva».

54 Moraleda 2016, pp. 1045-49. Además, dos cartas de 1585 dirigidas a Mateo Vázquez sugieren que Loaysa tenía ciertos conocimientos del arte de la iluminación. En ambas cartas, Loaysa elogia las habilidades de otro iluminador, Pedro Sánchez Ezpeleta, recomendándolo para un puesto en El Escorial. Véase López Gajate 1998, pp. 452-53.

55 Estas pinturas colgaban entre otras de diferentes géneros «como obras de arte independien-

tes», lo cual sugiere, en opinión de Schroth (1985, p. 30) que su principal atractivo era que gozaban del mismo estatus que las demás y «el sentido de modernidad que encarnaban».

56 Schroth 1985, p. 30.

57 Ilustrado en Gudiol 1977, p. 314.

58 Una descripción detallada del contenido de esta biblioteca en Vázquez-Manassero 2016, pp. 338-39. Bouza (1998, p. 161) destaca el interés de Loaysa por la arquitectura y menciona igualmente los tratados arquitectónicos de Arfe y Alberti que figuran en el inventario.

59 Vázquez-Manassero 2016, p. 339.

60 Esta noción se desarrolla en Long 2001, especialmente en el capítulo 7.

61 Russo 2014-15, pp. 353-54. Para un estudio clásico de la transformación de las artes mecánicas en liberales, con especial énfasis en la pintura, véase Gállego 1995. Véase también, sobre este mismo tema, Marías 1989. Para un estudio reciente sobre el concepto de ingenio en la España moderna, véase Marr *et al.* 2019, pp. 87-120.

62 Gutiérrez de los Ríos 1600, pp. 26 y 46.

63 Analizado en Cruz Yábar 1996, p. 403. El «memorial» es descrito como «un discurso impreso que Gaspar Gutiérrez, mi hijo, hizo en favor de la industria y arteificio», *ibidem*, p. 424.

64 Reacciones a estos gastos se comentan en muchas fuentes contemporáneas. Véase, por ejemplo, Gutiérrez de los Ríos 1600, pp. 118-19: «[¿]No se echa claramente de ver el ingenio que requieren estas artes, viendo en tan suma perfección tanta variedad de figuras e historias pintadas y relevadas, cálices, custodias, y ornamentos, como ay en el glorioso templo de San Lorenzo el Real? [¿]No es milagro ver, o a lo menos una de las maravillas del mundo las ricas e ingeniosas pizerías que su Magestad tiene? Si la hubiera en tiempos antiguos esta arte, yo pienso que tuvieran harto que decir los Poetas en sus loores? Y no lo digo por haber sido mi padre el primero que en España se ha señalado en el ejercicio della, sino porque es la misma verdad. Pues siendo así, que todo esto que se ha dicho procede de

puro estudio, cuidado, y partos milagrosos del entendimiento: y si el que es la parte libre e imperante del hombre trabaja más que el cuerpo en ellas: síguese forçosamente, que conforme a la misma verdad son artes liberales». Véase también Sigüenza 1605, p. 450: «Diremos adelante la razón y la summa de lo que pudieremos en ello; entre estos maestros publicos que hazian tan acordado bullicio, auia otros mas secretos y retirados, como eran pintores, muchos y de gran primor en el arte, que llaman ellos valientes; unos hazian dibuxos y cartones, y otros executauan; unos labrauan al olio tabletos y lienços, otros al fresco las paredes y techos, otros al temple, y otros iluminauan, otros estofauan y dorauan, y otros muchos, porque los juntemos con estos, escriuián libros de todas suertes, grandes y pequeños, y otros los enquadernauan». Sobre las críticas contemporáneas a los gastos del Escorial, véase Kamen 2010, pp. 236-37.

65 Russo 2014-15, especialmente pp. 359, 361 y 363. Cabe destacar que en aquella época había una mitra de plumas en la catedral de Toledo y otra en El Escorial. Sobre estas mitras, véase Sabau 1994, pp. 84 y 86-87.

66 Como se menciona en Pérez Grande 2016, p. 1085. El objeto en cuestión es una capa de viático bordada con sedas de diferentes tonos que componen toda una serie de plantas, flores, frutos, aves y mariposas, y que ha sido identificada como procedente de Goa o de China, pero que en cualquier caso llega a España a través de Portugal. Diversas secciones de la capa que incluyen granadas, pájaros, flores y pequeños roedores, se asemejan a las decoraciones esmaltadas del atril de Valdivieso. Para un análisis de este y otros textiles similares, véase Benito 2003.

67 Me gustaría dar las gracias a Jaime Moraleda, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera del Archivo y Biblioteca Capitulares de la catedral de Toledo; a Prado López y Carlos Turrillo del departamento de Patrimonio de la misma catedral; a Cristian Bermejo del Archivo Diocesano del Arzobispado de Toledo; a Raquel Anaya Moraleda del Archivo Histórico Provincial de Toledo, y a Michael Brown del museo de San Diego.

El milagro del pozo de Alonso Cano para el retablo de Santa María de la Almudena. Documentos inéditos

Alonso Cano's *Miracle of the Well* for the Altarpiece of Santa María de la Almudena. Unpublished Documents

HASTA EL MOMENTO NO SE CONOCÍA DOCUMENTACIÓN directa sobre el *Milagro del pozo* del Museo del Prado (fig. 1), la primera pintura de importancia de Alonso Cano realizada en Madrid a la luz de las noticias que aquí damos a conocer. Los documentos que aportamos se refieren a las obras realizadas para la iglesia parroquial de Santa María en los años de gestación de la pintura y al patronazgo de este templo por Felipe IV. Dos de ellos atañen directamente al lienzo, ilustran las circunstancias de su realización y permiten anticipar su fecha algo más de lo que ya hiciera Javier Portús¹. El mejor conocimiento del retablo en el que la pintura estuvo situada nos servirá para profundizar en aspectos iconográficos derivados de la relación entre la pintura de Cano y las demás imágenes del retablo, especialmente la de la Virgen de la Almudena.

EL MECENAZGO REAL Y MUNICIPAL EN LA
FINANCIACIÓN DE LAS OBRAS DE SANTA MARÍA
DE LA ALMUDENA ENTRE 1638 Y 1642

Cuando Jerónimo de Quintana publicó en 1629 su *Historia de Madrid*, la única patrona de la villa era la Virgen de Atocha, que aparece reproducida en la portada de la publicación. Así consta en su prólogo, titulado «Inten-

to del autor», donde indica que en su primer libro tratará «del principio y origen de la venerable Imagen de Nuestra Señora de Atocha, Patrona de la dichosísima villa»². Sin embargo, la Virgen de la Almudena (fig. 2) era por entonces una imagen a la que se veneraba desde antiguo y sobre la que existía una atractiva leyenda acerca de su hallazgo, pero que no aspiraba a patronazgo de ningún tipo. Quintana da cuenta del motivo que originó una especial devoción hacia la Almudena por parte de Isabel de Borbón. Próxima a dar a luz a la infanta Margarita (1621), la reina quiso ofrecer una novena a la Virgen por el buen resultado del parto, y dado que la imagen se hallaba en una capilla muy pequeña, insistió en que se acomodara en el altar mayor, como efectivamente se hizo.

Fuera o no la devoción de la soberana el desencadenante, no tenemos duda de que Felipe IV, inducido por el conde-duque de Olivares y su consejo, vieron aquí la oportunidad de establecer un patronazgo mariano para la corte y otro distinto para la villa, lo que parecería más decoroso que compartir el de la Virgen de Atocha. La circunstancia de la céntrica situación del templo de Santa María, al lado del Palacio, frente a la lejanía del monasterio de la Virgen de Atocha, situado



1. Alonso Cano, *El milagro del pozo*, 1638. Óleo sobre lienzo, 216 x 149 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-28o6)

extramuros, favorecía la pretensión real. Para impulsar la causa era conveniente dotar a la imagen de un rico marco arquitectónico y de un ajuar esplendoroso, a lo que contribuyó el rey con una generosa limosna que animó a otros donantes.

No sabemos con exactitud cuándo comenzó el patronazgo real. Es seguro que no existía en torno a 1630, pues la parroquia realizaba trámites y gestiones para construir, mediante los recursos de su fábrica, un nuevo retablo mayor³ y una imagen de Cristo⁴. Agulló documentó una ayuda por parte del Ayuntamiento madrileño para las obras de la iglesia y el retablo de la Almudena concedida el 6 de marzo de 1640 a solicitud del párroco de Santa María, don Diego de Salazar. Del texto del acuerdo municipal se deduce que el templo contaba por entonces con importantes patrocinios: Salazar había consumido 4.000 ducados de limosnas en las reformas de la capilla y en el retablo, que había costado 3.500 ducados, y aún estaba empeñado en más de 3.000⁵. La transformación de la cabecera, probablemente semicircular, en un testero plano, ya se habría completado para entonces, pues el acuerdo municipal concedía a la iglesia 500 ducados para «ygualar los postes y arcos y blanquear lo que falta», lo que nos lleva a pensar que se trataba de una reforma en el cuerpo de la iglesia y no solo en su capilla mayor.

En los documentos que damos a conocer se cuantifica con exactitud el importe de la merced real, aunque no el momento exacto en el que comenzó a hacerse efectiva. Una carta de pago otorgada el 25 de enero de 1641 por don Diego de Ayala, mayordomo de la fábrica de la iglesia, a favor del patriarca de las Indias y limosnero del rey, don Alonso Pérez de Guzmán, deja constancia de que ese día se pagaron los últimos 500 ducados que completaban los 4.000 que el rey había ordenado dar para la capilla y el retablo⁶.

Si ponemos en relación los datos que resultan del acuerdo del Concejo del 6 de marzo de 1640 y de la carta de pago del 25 de enero de 1641, parece obvio que la promesa del donativo real de 4.000 ducados era el motivo que había impulsado tanto la obra de la cabecera del templo como la hechura de un nuevo retablo. Este había costado 3.500 ducados y, como veremos, en la primera fecha estaba casi pagado, por lo que la limosna real concedida hasta entonces había sido suficiente. Es de suponer que los últimos 500 ducados satisfechos por el rey se destinaron a la obra arquitectónica.



En todo caso, en 1641 se acentúa el patrocinio popular a través de la Real Congregación de Esclavos de la Almudena, fundada el año anterior⁷. Una carta de pago del 11 de octubre de 1641 del mencionado Diego de Ayala, tesorero de las limosnas, a favor de don Diego de Otáñez, criado de la reina y tesorero de la congregación, indica que el primero había recibido ese año, además de los 500 ducados de la última dádiva real, otros 8.661 reales de limosnas recogidas por la Esclavitud desde el 1 de enero hasta el 3 de agosto; existían también diversos oficios reales y municipales que habían sido cedidos por algunas personas a favor de la Almudena y que aún estaban por vender⁸.

La villa dio importantes limosnas para labrar piezas de plata como adornos para la imagen. Desde junio de 1639, Madrid destinó 20.000 reales para la realización de un trono de plata para la Virgen que fue encargado a Francisco de Nápoles Mudarra (fig. 3)⁹, y es probable que este platero fuera también el autor de la custodia, para la que el Ayuntamiento concedió otra ayuda de 2.200 reales en 1642¹⁰.

A mediados de 1640, terminadas las principales reformas del templo, esto es, la capilla mayor, el retablo, el camarín y el trono de plata, solo faltaba dotar a la imagen de indulgencias, lo que se produjo mediante una bula papal recibida en la nunciatura el 29 de agosto de 1640¹¹. El 8 de septiembre de 1646, Madrid hizo

2. Diego Copin de Holanda o Sebastián de Almonacid, *Virgen de la Almudena*, h. 1500. Madera policromada, 158 cm. Madrid, catedral de Santa María la Real de la Almudena

3. Francisco de Nápoles Mudarra, trono de la Virgen de la Almudena, 1639-40. Plata tallada y repujada. Madrid, catedral de Santa María la Real de la Almudena



el voto de tener para siempre a la Virgen de la Almudena como patrona protectora¹².

EL RETABLO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA

No se conoce documentación acerca de los maestros que labraron el retablo de madera que se colocó en Santa María. El contrato que damos a conocer del 20 de agosto de 1638 para el dorado del retablo¹³, llevado a cabo entre el representante de la iglesia Diego de Ayala y el dorador Pedro Martín de Ledesma, fiado por Simón López, dorador real, incluye una cláusula según la cual el artífice debía concluir la obra a finales de enero de 1639. A la firma del contrato, los ensambladores estarían en disposición de entregarle todos los elementos que formaban la estructura, pues en menos de cinco meses y medio tenía que devolverlos dorados y estofados, encarnadas las figuras y listos para que se colocaran los lienzos contemplados en el contrato. No parece pues aventurado afirmar que los maestros ensambladores comenzaron la obra de madera a finales de 1637 o principios de 1638, ya que era un retablo de mediano tamaño.

En cuanto a los artífices, el hecho de que se eligiera a Martín de Ledesma como dorador¹⁴ hace probable que el autor del ensamblaje y la talla fuera Pedro de la Torre, su socio y futuro cuñado. Si así fuera, también

debió participar de algún modo Juan Bautista Garrido, con quien De la Torre mantenía compañía desde 1637 y que podía ostentar algún derecho sobre la hechura del retablo por haberlo contratado anteriormente¹⁵. Puede pensarse asimismo en Alonso Carbonel como autor de la traza, pues era maestro mayor en funciones de las obras reales y esta se hallaba bajo la protección del rey y su valido. La escultura pudo ser obra de Manuel Pereira, el escultor de mayor prestigio en la corte que además ya había trabajado en Santa María en 1633¹⁶.

Pedro Martín de Ledesma recibió en el acto de la firma 1.000 reales para la pintura principal, que debía estar acabada en cuarenta días. Cobraría 2.000 reales más al comenzar el trabajo, otros tantos a mitad del mismo y los 3.000 restantes un mes después de quedar asentado el retablo. Según lo especificado en el contrato, en ese mes el dorador procedería a retocar o reparar cualquier desperfecto de su especialidad que el retablo hubiera podido sufrir durante su asentamiento, y tendría lugar la vista de los peritos para verificar que el trabajo se había realizado correctamente y conforme a las cláusulas establecidas en el contrato.

Sin embargo, el retablo no se colocó hasta mediados de 1640, si bien Martín de Ledesma hubo de entregar las piezas ya doradas varios meses antes a juzgar por el ritmo de los pagos. El 3 de diciembre de 1639, el dorador declaró que Ayala le había pagado 6.360 reales a

cuenta del dorado y la pintura del retablo, en los cuales entraban 930 reales por demasías acordadas con posterioridad a la escritura de obligación, que incluían pintar sobre oro las armas de la Virgen en la capilla mayor, dorar y colorear de azul el púlpito y la cubierta con florón del camarín, pintar de azul dos rejas de madera a la entrada de la capilla mayor y dorar y dar de negro la veleta y la cruz sobre la linterna¹⁷. La cantidad pagada a cuenta del retablo era, por tanto, de 5.430 reales, algo más del anticipo y los dos primeros plazos. El 10 de marzo de 1640, Martín de Ledesma declaró que había recibido 160 reales, con los que se le terminaban de pagar los 8.000 fijados en el acuerdo, sin que se apreciaran, por tanto, mejoras¹⁸. Faltan noticias respecto a la forma en la que se abonaron 2.410 reales más entre el 3 de diciembre de 1639 y el finiquito del 10 de marzo de 1640.

Una declaración del dorador del 22 de junio de 1640 pone de manifiesto que la pintura del *Milagro del pozo* fue una de las causas del retraso¹⁹. Martín de Ledesma afirmaba que en ese momento el retablo se estaba asentando a toda prisa y que solo faltaba la pintura del ático. La había encargado a Alonso Cano, y el pintor retenía su entrega por querer obtener un precio más elevado del que Ledesma estaba dispuesto a pagar, que serían los 1.000 reales especificados en su contrato. En nuestra opinión, el retraso se debió a un motivo más: la colocación de un pedestal de mármol y jaspe al que no se alude en el contrato del dorador, quizá porque fue resultado de una decisión posterior, pues el 12 de septiembre de 1639 la villa dio 2.500 reales para que se labrara²⁰. El pago del finiquito al dorador, cuando el retablo aún no se había asentado, tendría lugar porque no tuvo culpa de los retrasos.

Examinaremos ahora el aspecto que tenía el retablo a la vista de las minuciosas cláusulas establecidas en el contrato con Martín de Ledesma, una magnífica fuente de noticias si tenemos en cuenta que no existen imágenes fidedignas (fig. 4)²¹.

Sobre el altar apoyaba el tabernáculo o custodia de madera dorada que, tal vez en su parte alta, tenía tres figuras estofadas y con los rostros encarnados en mate. En la condición relativa a la pintura se mencionan cuatro lienzos con figuras individuales que se colocarían en las puertas de la custodia y en el pedestal del retablo, seguramente dos en la primera y dos en este, dentro de recuadros bajo las entrecalles. El banco tenía además cartelas labradas, doradas y bruñidas —cuatro

en total²²—, con sus tallas estofadas. El cuerpo principal presentaba en el centro un hueco terminado en medio punto con apertura al camarín, donde lucía la talla de la Virgen de la Almudena sobre su trono de plata y rodeada por ángeles; el camarín o transparente articulaba sus muros con pilastras con vaciados estofados y arcos que sostenían la cubierta dorada y azul con un florón en el centro, elemento mencionado en las demasías cobradas por Ledesma. El cuerpo principal se extendía lateralmente con dos columnas a cada lado sobre cada una de las cartelas del banco, con los tercios inferiores tallados y estofados al igual que sus capiteles, que serían corintios por estar dedicado el retablo a la Virgen; igualmente, los pilastrones o intercolumnios tenían sus cajeados estofados. Entre el primer cuerpo y el segundo se disponía un entablamento con el friso estofado, al igual que los cogollos del zócalo del ático. Este último cuerpo estaba centrado por la pintura del *Milagro del pozo* entre machones, cuyos vaciados incluían cabecitas de serafines encarnadas de las que pendían festones de frutas («fruteros») acabados en telas («trapos»). En el remate había un escudo o tarjeta dorada en cuyo interior estaba pintada la figura de Dios Padre, y en los extremos aparecían dos Virtudes, encarnadas sus caras y miembros, y cuyas telas estaban pintadas con brocados y primaveras²³.

LAS CIRCUNSTANCIAS QUE RODEARON A LA PINTURA DEL MILAGRO DEL POZO DE CANO

El tratado de Vera Tassis de 1692, dedicado a la patrona de Madrid, informa de que en 1640, «la señora Reyna doña Ysabel le hizo poner [un lienzo] en el remate del Retablo que a sus Reales expensas se labró, siendo la pintura delineada por el científico ingenio del Lic. Alonso Cano»²⁴. Debido a este texto, Portús señaló a la reina Isabel de Borbón como la persona que encargó la pintura y la costeó²⁵. Sin embargo, los documentos que aquí damos a conocer proporcionan una nueva perspectiva respecto a esta cuestión y a otras relacionadas con la pintura de Cano.

El contrato del 20 de agosto de 1638 obligaba al dorador a encomendar la pintura del retablo a Jusepe Leonardo, Vicente Carducho o Diego Velázquez, pintores de primerísima fila entre los existentes en la corte. Además, fijaba la fecha en la que la pintura debía concluirse: finales de septiembre de 1638, es decir, apenas cuarenta días después. Indica el contrato:

4. Escuela madrileña, *Nuestra Señora de la Almudena*, h. 1680-1700. Aguafuerte y buril, 385 x 238 mm (huella). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sign. INVENT/30010



[...] los mill reales luego de presente para que se empieze la dicha pintura, que a de estar obligado como se obliga a darla acavada en todo el mes de setiembre deste presente año de mill y seiscientos y treinta y ocho, y entiéndesse que a de ser la del segundo quерpo y remate dél, que como está dicho a de ser el Milagro del poço de san Ysidro con su muger María de la Caveza y su hijo, figuras naturales, lo que diere lugar el lienço²⁶.

A pesar de que la letra del acuerdo habla de toda la pintura, lo más probable es que no fuera intención de las

partes que estos notables pintores se ocuparan de realizar los lienzos pequeños con una sola figura.

La declaración del 22 de junio de 1640 ya citada fue suscrita solo por Pedro Martín de Ledesma y no aparece firmada por el escribano. Además de lo que ya hemos anticipado sobre su contenido, es de destacar que el dorador declara que Alonso Cano, al que denomina «pintor del conde-duque», se había negado a firmar un contrato sobre el cuadro, aunque Ledesma se lo había pedido. El granadino le aseguró que se avendrían bien

y que no se rompería el trato verbal, que, suponemos, se haría sobre lo fijado en la cláusula arriba transcrita del contrato del dorador, relativa al asunto, figuras, tamaño y precio de la obra. Sigue declarando Martín de Ledesma que Cano tenía acabado el cuadro, pero no lo entregaba porque quería forzarle a pagar un precio más elevado, ya que sabía que era lo único que faltaba para terminar la obra y no había tiempo de dársela a otro pintor. Para solucionar el conflicto, Ledesma transigió en que se tasara su trabajo y el de Cano para decidir qué cantidad correspondía a cada uno, algo que no debía estar previsto inicialmente, pues era un contrato a precio cerrado²⁷. Ledesma designó para la pintura a Antonio Pereda²⁸ y Alonso Cano a Angelo Nardi, pintor del rey amigo de Velázquez, y para el dorado, estofado y encarnado deducimos que el primero eligió a su fiador Simón López y el segundo al dorador Martín de Ortega. Escritas y firmadas las tasaciones, Cano no quiso aceptarlas.

Pensamos que en este punto se ha de situar la declaración tan favorable del cuadro que hizo Juan Bautista Maíno y que fue recogida por Díaz del Valle: «Esta pintura fue de tanta aprouación q. el Padre fr. Ju^o Bapta Marin Religioso Dominico Maestro en esta facultad de su Magd le dijo en su Apoyo q. era la Pintura deste Lienço la mas caval q. sus ojos auian visto»²⁹. Cano halló en el dominico Maíno el más valioso auxilio que se podía encontrar por la estimación tan alta en que le tenía el conde-duque, y es posible que el granadino hiciera correr la voz del excelente juicio que le merecía la pintura. A estas alturas, Martín de Ledesma estaría convencido de que le era imposible resistirse más, y quiso dejar constancia ante escribano de que cualquier pacto que tuviera que hacer para recibir el cuadro sería contra su voluntad y no tendría valor ni efecto, incluida una nueva tasación. Quizá se planteó que Maíno actuara como tercer perito, pues de su conciencia no se podía dudar por su condición de religioso. El dorador declaró entonces que solo aceptaba la valoración de Nardi y Pereda al margen de posibles demasías posteriores, y que reclamaría contra todo aquello que se hiciera en contrario. Naturalmente, esta manifestación suponía una reserva mental del declarante que invalidaría cualquier convenio posterior con Cano, algo contrario a derecho, por lo que el escribano no autorizó el documento con su firma aunque consintió en incluirlo en el protocolo notarial.

La primera consecuencia que resulta de estos documentos es que la pintura de Cano tuvo que realizar-

se en 1638 o, como muy tarde, a principios de 1639. Ledesma hubo de acudir con urgencia a los pintores previstos en el contrato, pues había recibido los 1.000 reales con obligación expresa de tenerla concluida para el 30 de septiembre de 1638. Sus primeras gestiones no debieron obtener una respuesta positiva, pues ninguno de los tres realizó el cuadro. Carducho, el más indicado para hacer la pintura por su condición de pintor real especializado en asuntos religiosos, enfermó poco después de celebrarse el contrato y murió en noviembre de 1638³⁰. Más difícil resulta explicar por qué no realizó el cuadro Leonardo, que ya había trabajado para la parroquia en 1633 junto a Pereira³¹. El aragonés estaba pintando por entonces tres grandes paisajes para la Torre de la Parada³² y dos cuadros para el retablo de la iglesia parroquial de Getafe, pero no parece que fuera una ocupación tan absorbente como para obligarle a renunciar a un encargo tan destacado.

En nuestra opinión, Ledesma acudiría directamente a Velázquez, con el que había coincidido entre 1633 y 1634 trabajando en el Buen Retiro³³. Para el sevillano, que acababa por entonces sus obras para la Torre de la Parada y, entre ese año y el siguiente pintaría numerosos retratos de la familia real y otros destacados personajes, la oferta no resultaría interesante para sus pretensiones de ennoblecimiento, pues el pago dependía de un dorador y no del rey. Además, el precio era muy bajo para él. Pero Velázquez debió ver allí una oportunidad para su amigo Alonso Cano, recién llegado a Madrid y necesitado de recibir encargos³⁴. La amistad entre ambos pintores era muy estrecha en este momento³⁵. El *Milagro del pozo*, destinado a un lugar tan frecuentado como Santa María, le serviría de carta de presentación en la corte y le proporcionaría fama y encargos. Los responsables de la parroquia no pondrían el menor obstáculo al saber que se trataba del «pintor del conde-duque», título que el granadino empleó, por ejemplo, en su primer documento conocido otorgado en Madrid, un poder del 13 de julio de 1638³⁶. El encargo a Cano debió realizarse antes de finales de enero de 1639, fecha límite para que el dorador terminara toda la obra, incluida la pintura del segundo cuerpo. Si un año y medio después Cano y Ledesma aún mostraban desavenencias acerca de la entrega del lienzo, es porque los retrasos surgidos a causa del pedestal permitieron que hubiera tiempo para que el pintor y su comitente discutieran acerca del precio final, el posterior acuerdo de que se

tasara el dorado y la pintura, la designación de los tasadores y su aceptación, la tasación en sí misma, la negativa de Cano a aceptar las cantidades determinadas por los peritos y, finalmente, los intentos de Cano de que se hiciera una tercera estimación. Todo ello, según se deduce del documento que damos a conocer.

El precio de 1.000 reales previsto para la pintura no era muy alto, pero tampoco estaba fuera de lo normal en la corte en ese momento para un pintor acreditado. Incluso parece elevado en comparación con los 8.000 que iba a percibir el dorador³⁷. La medida original del cuadro³⁸, que calculamos en unas 2 varas y media x 2 varas (210 x 168 cm), responde a un tamaño mediano. Tiene siete figuras, pero solo un adulto de frente y de cuerpo entero. Por los tres lienzos con parejas de reyes de Castilla y León encargados por Felipe IV a través del notario de Aragón don Jerónimo de Villanueva para el Salón de Comedias (1639) y la Alcoba Real (1641) del Alcázar, Cano cobró, al igual que sus compañeros, 1.320 reales por cada uno y medían 2 x 3 varas (168 x 252 cm)³⁹. Los precios no difieren demasiado, y esta debió de ser la razón por la que la tasación del *Milagro del pozo* de Nardi y Pereda no alcanzó los valores que Cano esperaba.

La negativa de Cano a otorgar contrato con el dorador puede tener su origen en los hábitos adquiridos en Sevilla, donde no era muy habitual firmar contratos con los pintores por las obras que realizaban. Tampoco otorgó escritura para el primer cuadro que hizo para el Salón de Comedias, a diferencia de sus compañeros de encargo, que sí lo hicieron. En este caso, si hubo argucia, no le sirvió para elevar el precio, pero la mano del valido se percibe en la rapidez con la que se ejecutó el cobro: Cano dio finiquito el 23 de octubre de 1640 por sus *Reyes Católicos* mientras sus colegas lo hicieron por sus respectivas parejas el 14 de agosto de 1642⁴⁰.

El comportamiento del granadino que describe Martín de Ledesma no resulta sorprendente. Palomino relata varios episodios en su biografía que hacen hincapié en su fuerte carácter⁴¹. Es posible que ambos hubieran pactado una participación del pintor en las demasías, pero estas no se produjeron respecto al dorado del retablo. En cualquier caso, la indignación que causó a Martín de Ledesma la conducta de Cano, primero por romper el trato inicial y después por faltar a su palabra de llegar a una solución amistosa, es evidente. Habría sido bueno conocer también la versión de Cano sobre el asunto, así como las tasaciones que hicieron Nardi y

Pereda, de las que pensamos que no resultó un aumento sustancial sobre los 1.000 reales reservados al cuadro principal. Tampoco sabemos lo que pagó finalmente el dorador, pero pensamos que estaría muy cerca de lo que pedía el pintor. En cualquier caso, esta disputa en la que Cano quiso hacer valer su calidad artística le cerraría una importante puerta en esta primera etapa madrileña⁴², lo que tuvo sus efectos cuando cayó su protector en 1643. Años después, el 30 de junio de 1649, los mercaderes de sedas que contrataron con él la traza, pintura, escultura y otros aspectos del arco de Guadalajara para la entrada de la reina Mariana, tomaron precauciones sobre posibles demasías, y establecieron que el artífice no podría reclamarlas salvo escrito firmado por ambas partes «porque si las hiciere sólo es por su reputación y con ánimo de que por ser suya la traza parezca mejor la obra»⁴³.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS E ICONOGRÁFICOS DEL CUADRO DE CANO EN RELACIÓN CON EL RETABLO
El continuo contacto de Cano con Velázquez, su amigo de juventud, desde que llegó a Madrid, justifica el momentáneo cambio de estilo que revela el cuadro. Nunca volvió a usar esa factura tan deshecha, que no corresponde enteramente a su manera pero con la que desearía experimentar deslumbrado por el éxito y la fama de Velázquez. De ese empeño dan cuenta algunos arrepentimientos y el notable detallismo visible por ejemplo en las telas, la sogá o la caída del agua, pese a que la obra estaría colocada a gran distancia del espectador, quien por tanto no podría apreciarlos con claridad, y vemos en ello no solo la influencia, sino también el deseo de emular a su amigo.

Jusepe Martínez destacó el color de la obra: «Fue gran dibujador y de grande relieve en el colorido»⁴⁴, y también Palomino lo subrayó uniéndolo al dibujo: «Pintura de tanto acierto dibujada, y colorida, que verdaderamente es un milagro»⁴⁵. Ponz dio cuenta de una desgraciada intervención en el cuadro: «Un extranjero tunante, que se decía limpiador, y restaurador de pinturas, la refregó de tal manera no hace muchos años, que quitándole la flor del colorido, la echó á perder»⁴⁶.

Este novedoso e intenso colorido ha sido relacionado con las pinturas que Cano restauró para el Buen Retiro tras el incendio que sufrió el palacio en febrero de 1640. Como demostramos aquí, el cuadro del *Milagro del pozo* es anterior a esas restauraciones. Mayor



5. Francisco Rizi, *El milagro del pozo* (desaparecido), h. 1662. Óleo sobre lienzo. Fotografía en Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 35987_B

influencia en este sentido pudieron tener las obras de Correggio, Tiziano y otros venecianos presentes en el Alcázar, al que Cano tendría paso franco gracias a Velázquez y a su condición de pintor del valido.

Es inusual la especial atención que recibió la pintura principal para el segundo cuerpo en las cláusulas del contrato con el dorador, pero es explicable si se tiene en cuenta que la elección del asunto formaba parte de los planes reales de aumentar la popularidad de la Almudena, pues mostraba a los fieles la gran devoción de san Isidro por esta imagen de la Virgen, de la que ya se hablaba desde el siglo XIII en el código del llamado Juan Diácono⁴⁷. La presencia del indiscutido patrón de Madrid en el retablo ayudaba a la implantación de María de la Almudena como milagrosa patrona de la villa.

Desde el punto de vista iconográfico, la interpretación del *Milagro del pozo* se enriquece al ponerse en relación con su ubicación en el segundo cuerpo del re-

tablo mayor, lo que se explica bien por el deseo de unir las representaciones del antiguo patrón de Madrid y de la nueva patrona de la villa en un mismo episodio milagroso (fig. 5)⁴⁸. Con asombroso realismo, Cano reprodujo el brocal del pozo, conservado hoy en el Museo de San Isidro, y la soga que cuelga de la viga sin que nadie la use, y que sirve para demostrar que fue el agua la que, al subir su nivel hasta la boca de manera milagrosa, salvó al niño de morir ahogado. Desborda por el exterior del brocal, de donde la recogen dos niños y el perro la lame en el suelo. Al fondo dos mujeres, una de ellas portando un cántaro, comentan sorprendidas el prodigio. El niño, Illán, sentado en la piedra y sostenido por su madre, María de la Cabeza, se aferra con fuerza al rosario que le tiende su padre, el cual ha dejado caer a sus pies el saco con la azada impresionado por el terrible suceso, del que se entera al regresar del campo. Madre e hijo miran a Isidro, pero este no les devuelve la mirada, pues la dirige al cielo para dar gracias a Dios Padre, representado en el tarjetón del remate del retablo. Cano dispuso un sutil resplandor — que se observa mejor en la estampa porque la pintura ha perdido nitidez— desde el borde superior del cuadro hasta la cabeza del santo, que alude a la gracia divina. La mano derecha de Isidro se extiende hacia abajo e indica que el prodigio se debe a la Virgen de la Almudena, situada en el nicho inferior, una posición del lienzo respecto a la talla señalada por Díaz del Valle «sobre la imagen de nra. s^a». Se produce así una cadena cuyos eslabones unen a la Virgen con san Isidro y a este con su hijo a través del rosario, la oración mariana por excelencia, mientras Dios Padre les bendice en lo alto y envía a Isidro su luz. Sobre la cornisa y junto al cuadro estaban las Virtudes teologales, probablemente la Fe y la Esperanza, virtudes que el santo reunía en grado sumo y que, junto con la oración, hicieron posible el milagro.

DOCUMENTO I

AHPM, prot. 5.252, fols. 669-670v

Sepan quantos esta pública escritura de obligación y fiança vieren como nos, de la una parte Pedro Martín de Ledesma, maestro de dorar, como prinzipal deudor y obligado, llano y principal pagador, e yo, Simón López, del mismo arte, que bivo en cassas propias a la calle del Ángel, como su fiador, llano y prinzipal pagador, haciendo como hago de deuda, casso y negocio axeno mío propio, y sin que sea necesario hazer escursión de bienes en el principal ni los suyos ni otra dilixencia alguna, aunque de fecho y de derecho se requiera, cuyo venefizio renuncio, y ambos a dos, juntos y de mancomún y a boz de uno y cada uno por el todo yn solidun, renunciando como renunciarnos las leyes de duobus reys debendid y el auténtica presente oc yta de fide jussoribus y el venefizio de la divission y escursión de bienes y las demás leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene, y de la otra parte don Diego de Ayala ~~decimos~~ [*tachado*], tesorero de las limosnas que se an juntado y se ban juntando de nuestra señora de la Almudena, decimos que por quanto nos, los dichos principal y fiador, estamos concertados en razón de la obra que se a de hacer en el retablo de Nuestra Señora de la Almudena, que a de ser en esta manera y con las condiciones siguientes:

- Primeramente nos obligamos y es condición que ante todas cossas se an de encañamar por detrás todas las juntas de tableros que se ayan de dorar por delante, y que por la parte de adelante lo que aya de ser dorado no los ayan de echar ningunas lienças porque anssi conviene, y que los aparejos que se hicieren ayan de ser delgados porque no se encubran algunos miembros ni filetes de la madera, y que se le ayan de dar las manos de aparejo que más convengan a la obra, y que el aparejo a destar de buena saçón que no sea fuerte que salten ni flacos que se rebruña, sino que las templas sean de buena saçón que no hagan lo uno ni lo otro, que en esto consiste el dorado ser permanente, y que se an de lixar muy vien, de manera que quede lisso todo el aparejo.
- Yten que el oro con que se a de dorar a de ser oro fino entero y no partido de a diez ducados cada millar, y se a de ressanar muy vien todo lo que ubiere de que-

dar de oro limpio, y se a de bruñir muy vien, de manera que no queden fuegos.

- Es condición que se a de estofar sobre oro de todas colores finas toda la talla que ubiere anssi de las cartelas del pedestal como los tercios de talla que ubiere anssi de las cartelas del pedestal como los tercios de talla de las colunas y capiteles y frisso de cornissa y todos los fruterros y trapos de los machones del cuerpo alto questán con las cavezuelas de serafines y alas y toda la demás talla que ubiere en el retablo.
- Y anssimismo se a de estofar de punta de pincel de todos colores sobre oro y los dos pilastrones de los yntercolunios del primer querpo, y anssimismo se an de estofar todos los baciados del pedestal que no llevaren pintura.
- Anssimismo se a destofar el baciado de los arcos de el transparente de Nuestra Señora, y anssimismo se a de estofar todos los vaciados del pedestal del remate de unos cogollos muy vien hechos, y se an de estofar los vaciados de los machones del remate donde vienen las cavezas de los niños.
- Y es condición que las dos figuras del remate, que son dos Virtudes, se an de estofar sobre oro, haciéndole sus telas y brocados y primaveraas como mejor convenga, que todo a de estar muy vien hecho y en toda perfección a vista de maestros peritos en el arte elejidos por perssona o perssonas a cuyo cargo está la paga y dispussion de dicha obra.
- Y es condición que los açules que se gastaren an de ser de los más finos de Sevilla, y los carmines de Yndias, y se entienda en todo lo colorido como en lo demás, y anssimismo se an de estofar las tres figuras de la custodia.
- Y anssimismo se an de encarnar de mate todas las figuras que ubiere y cavezas de serafines que vayan muy vien hechas, y el escudo del remate a de ser de oro limpio, y en el medio del escudo se a de pintar un Dios Padre, y en el lienço del segundo querpo el Milagro del poço de san Ysidro y niño y su muger María de la Caveza del tamaño que diere lugar el lienço del remate, y anssimismo se an de pintar en el lienço del segundo querpo la ystoria que le ordenaren, y quatro figuras sueltas en el querpo del pedestal y puertas de la custodia.
- Y es condición que toda la pintura del retablo a de ser de mano de uno de tres pintores, que son Joseph Leonardo, Vicencio Carducho o Diego Velazquez.
- Y es condición que el maestro que hiciere la dicha obra a destar obligado como se obliga a que si se

maltratare alguna cossa del dicho retablo al assentarse y armarse, en poca o en mucha cantidad, a de ponerlo en toda perfección sin que por ello ni lo demás pueda pedir ni pida mejoras ni acrezentamientos algunos más de lo questá concertada la dicha obra, ques en ocho mill reales de vellón, pagados en esta manera: los mill reales luego de pressente para que se empieze la dicha pintura, que a de estar obligado como se obliga a darla acavada en todo el mes de setiembre deste presente año de mill y seiscientos y treinta y ocho, y entiéndose que a de ser la del segundo querpo y remate dél, que como está dicho a de ser el Milagro del poço de san Ysidro con su muger María de la Caveza y su hijo, figuras naturales, lo que diere lugar el lienço, y dos mill reales se le an de entregar en enpeçando la dicha obra, y dos mill reales quando esté mediada, y los tres mill reales restantes un mes passado después de averla asentado.

– Y es condición que la a de dar acavada en toda perfección dándola, como dicho es, a tiempo en todo el mes de henero del año que viene de mill y seiscientos y treinta y nueve.

– El dicho don Diego de Ayala, como tesorero de las limosnas que se an juntado y se ban juntando de Nuestra Señora de la Almudena para ayuda a la nueva obra de camarín, retablo y lo demás que se ba executando, aviendo visto y entendido estas condiziones, las azeta en todo y por todo según e como en ella se contiene, y se obliga a cumplir de su parte con el tenor dellas.

– Anssimismo los dichos Pedro Martín de Ledesma y el dicho Simón López, su fiador, se obligan a cumplir con el tenor desta escritura dentro del dicho término señalado, y no lo haciendo puedan ser executados por lo que ubiere rescivido el dicho Pedro Martín de Ledesma y poner personas a su costa que lo acaben y por lo que costare de más se les pueda executar por la cantidad o cantidades que costare, quedando todo en la declaración del dicho señor Diego de Ayala sin otro recaudo alguno, en que lo dexan diferido y para que ambas partes abrán por firme esta escritura, cada uno por lo que les toca obligamos nuestras personas y vienes muebles y raíces, derechos y acciones avidos e por aver y dan todo su poder cumplido a las justicias y juezes que de su [*tachado: magestad*] causas devan conocer de qualesquier partes que sean, a cuya jurisdicción nos sometemos, y especialmente nos, los dichos Pedro Martín de Ledesma y Simón López, nos sometemos al

fuego y jurisdicción de los señores alcaldes de la cassa e corte de su magestad, corregidor e sus tenientes desta Villa, e yo, el dicho licenciado don Diego de Ayala, me someto al señor nuncio de su Santidad y vicario desta Villa, y rrenunziamos nuestro propio fuero, jurisdicción, domicilio y becindad y la ley sid convenerit de juridicione onium judicum para que las dichas justizias y cada una de ellas les conpelan y apremien a el cumplimiento e paga de lo que dicho es como si esta escritura e lo en ella contenido fuese sentencia difinitiva de juez competente por ellos pedida, consentida e passada en autoridad de cossa juzgada, sobre lo qual renunciamos las leyes de nuestro favor y la general, y yo, el dicho licenciado don Diego de Ayala, renuncio el capítulo orduardus suam de penis y bulas de san Pedro y las demás deste casso, en testimonio de lo qual lo otorgamos anssí ante el scrivano en la villa de Madrid a veynte días del mes de agosto de mill y seiscientos y treinta y ocho años, siendo testigos el licenciado Juan Martínez de Palençuela y Manuel González de Figueroa y Francisco Mollinedo, estantes en Madrid, y los otorgantes, que doy fe conozco, lo firmaron. Licenciado don Diego de Ayala. Pedro Martín de Ledesma. Symón López. Ante mí, Joan Bernardo.

DOCUMENTO 2

AHPM, prot. 7.276, fols. 114-115r

En la villa de Madrid a veinte y dos de junio de mill y seyscientos y quarenta años, ante mi, el scribano y testigos, pareció Pedro Martín de Ledesma, dorador de retablos, vecino desta Villa, y dixo que él tiene a su cargo el retablo de la yglesia de Santa María desta Villa para Nuestra Señora de la Almudena assí dorado, estofado y encarnado y pintura, el qual ansí aprissa se está asentando en la dicha yglesia y capilla mayor della, cuya pintura avía dado hacer a Alonso Cano, pintor del señor conde duque, sin que el susodicho quisiese con cierto ninguno, aunque quando se le dio a acer la dicha pintura se le pidió se concertasse, no lo quiso hacer por decir se abendría bien y que no redesconcertarían, y oy estando asentado y que no falta otra cossa si no es el lienço que a pintado de San Ysidro que el otorgante tuvo hacer a su cargo, y biendo el dicho Alonso Cano que es tan nezesario el acavar y asentar el dicho retablo y que el otorgante no tiene lugar de poderlo dar a

otro pintor que cumpla el dicho retablo, a pedido y pide precio muy excesivo por él, pareciendo que se le a de dar por la falta que hace, y biendo esto se conformaron en que se tasase y nombrasen por tasadores de la dicha pintura el dicho Alonso Cano por su parte a Anjelo Narde, pintor de su magestad, y el otorgante a Antonio Pereda, pintor, y para tasar el dorado nombraron a Simón López, dorador de su magestad, y a Martín de Hortega, ansimismo dorador y estofador, y aviéndose juntado los susodichos tasaron la dicha obra así pintura como dorado y estofado, que lo pusso por escrito y lo firmaron los dichos tasadores de su nombre, y aunque anbas partes avían quedado que avían de estar y passar por lo que los dichos tasadores declararen, el dicho Alonso Cano no a querido ni quiere estar ni pasar por las dichas tasaciones, y porque le es fuerça al dicho otorgante el recibir el dicho lienço de pintura, aunque sea a mucho más precio de lo que vale o puede valer para acabar de sentar el dicho retablo, atento a que se le sigue gran daño y vejación que le arían de no dar el dicho retablo acavado como tiene obligación, abrá de hacer qualquier concierto que el dicho Alonso Cano quiera, por tanto dixo y otorgó que si acaso yciere el otorgante obligación o contrato en raçón de lo susodicho, no siendo conforme a la tasación que los artífices dichos an echo,

excediendo della sea visto ser ninguno y de ningún valor y effeto, y aunque se aga otra qualquiera tasación y que el otorgante la consiente y se obliga a lo cumplir y a la paga de lo que se dixere o que se le pida fianças como dicho tiene, todo ello ffuera de las tassaciones que están hechas, todo ello sea ninguno y de ningún efeto, y no le an de parar como dicho es perjuicio, y desde luego protesta no paga por la dicha pintura más de lo que respectivamente le tocara según el trato que tienen echo, que tasada la dicha pintura como dorado y estofado le tocara a cada uno de la cantidad en que está concertado y lo demás de las demasías que huviere, y reclama desde luego de todo lo que en contrario desto se hiciere, y por su testimonio y a lo presente le sean testigos, y lo firmó, a el qual doy fe conozco, siendo testigos Luis Vernardo, Juan Albiz Zapata y Joseph de Aranda, estantes en esta Qorte. Pedro Martín de Ledesma.

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR ES conservador de museos del Estado desde 2005 y doctor en Historia del Arte (2013). Ha publicado más de una treintena de artículos de investigación y cerca de un centenar de fichas para catálogos de exposiciones. Asimismo, ha pronunciado numerosas conferencias sobre sus trabajos, relativos a diversas manifestaciones artísticas de la Edad Moderna. Ha sido director y coordinador de exposiciones permanentes y temporales y forma parte de varios proyectos y programas de investigación así como de varios comités científicos. juan.cruz@cultura.gob.es

SUMARIO: Las escasas noticias que se conocen en torno al *Milagro del pozo* que Alonso Cano pintó para el remate del retablo mayor de Santa María de la Almudena de Madrid, hoy en el Museo del Prado, provienen de tratados antiguos. Mediante el hallazgo de la documentación del dorado damos a conocer la fecha de ejecución del lienzo (1638), su precio, la elección de Cano para realizar la pintura, pese a haberse propuesto a Velázquez, Carducho y Leonardo, sus desavenencias con el contratista, el dorador Pedro Martín de Ledesma, y la posible intervención de Maíno. También se relaciona por primera vez el asunto del cuadro con la Virgen de la Almudena y el deseo de los reyes y del conde-duque de Olivares de establecer su patronazgo sobre la villa.

PALABRAS CLAVE: san Isidro; Virgen de la Almudena; retablo; Alonso Cano; Pedro Martín de Ledesma; Velázquez

SUMMARY: The scarce news known about the *Miracle of the Well*, painted by Alonso Cano for the upper section of the main altarpiece in the parish church of Santa María de la Almudena in Madrid, now in the Museo del Prado, comes from old treaties. On the basis of recently discovered documentation on the gilding, we establish the date of the canvas (1638) and its price, and discuss the selection of Cano over other proposed candidates like Velázquez, Carducho, and Leonardo, his disagreements with the patron, the gilder Pedro Martín de Ledesma, and the likely intervention of Maíno. We also relate for the first time the subject of the painting with Our Lady of Almudena and the desire of the Monarchs and the Count-Duke of Olivares to establish her patronage over the city of Madrid.

KEY WORDS: St. Isidore; Our Lady of Almudena; altarpiece; Alonso Cano; Pedro Martín de Ledesma; Velázquez

1 Propuso la fecha de 1640 en razón de las afirmaciones del tratado de Vera Tassis. Portús 1992, p. 333. Anteriormente, la pintura se databa hacia 1646-49.

2 Quintana 1629, t. I. Se trata la cuestión en el capítulo XXXVI, pp. 47-49.

3 Mazón 1982, p. 139. El cura de la parroquia de Santa María, don Diego de Salazar, y el mayordomo de su fábrica y probable pariente, el licenciado don Diego de Ayala y Salazar, obtuvieron provisión del consejo arzobispal de Toledo para costear el retablo mayor con los recursos parroquiales, como se explica en el contrato de sociedad que firmaron el arquitecto Juan Bautista Garrido y el dorador Diego de Zaldívar el 16 de julio de 1629 para repartir entre ellos los cobros de la futura obra.

4 Mazón 1975, p. 269. El 4 de noviembre de 1633, el escultor Manuel Pereira y el pintor Jusepe Leonardo otorgaron carta de pago por 1.000 reales a favor del mayordomo Ayala por una figura de Cristo. Fue testigo Juan Bautista Garrido, compañero y amigo de ambos artífices, y su presencia indica además que seguía vinculado a la parroquia.

5 Agulló 2015, pp. 257-58.

6 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 5.982, fol. 108r-v.

7 Vera Tassis 1692, p. 427.

8 AHPM, prot. 7.462, fols. 605-606v.

9 El acuerdo del Ayuntamiento para la realización de un trono de plata es del 5 de julio de 1638 y se contrató con el platero el 17 de julio de 1638; véase Domingo 1881, pp. 59-60.

10 Carta de pago del 3 de marzo de 1642 que dio Diego de Otáñez a favor del mayordomo de propios de la villa, Juan Lagúnez, por 200 ducados que había entregado al cura Salazar (AHPM, prot. 6.516, fol. 1391v).

11 Vera Tassis 1692, pp. 429-30. Se concedieron las mismas que al altar de San Pedro de Roma.

12 Madrid, Archivo de la Villa, Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, leg. 2-273-6.

13 Véase el documento 1 en el apéndice de este artículo.

14 La fianza de Simón López podría significar que colaboró con él en el retablo, pero su papel posterior como tasador descarta esta posibilidad.

15 Véase la nota 3. En la realización del retablo pudo colaborar el ensamblador milanés Juan Bautista de San Agustín, que trabajó en el templo al menos desde 1637; véase Tarrero 2007, p. 43.

16 Véase la nota 4.

17 AHPM, prot. 5.253, fol. 323v.

18 AHPM, prot. 5.253, fol. 490r.

19 Véase el documento 2 en el apéndice de este artículo.

20 Agulló 2015, pp. 257-58.

21 La más divulgada y casi única en la que aparece el retablo es una conocida estampa muy posterior a 1640 que se abrió después de ser recubierto por adornos de plata que desfiguraban su estructura y talla primitivas; véase sobre los mismos Cruz Yábar 2011, pp. 189-94. En la catedral de Cuzco existe una pintura de la Virgen de la Almudena de Basilio Santa Cruz de finales del siglo XVII que tampoco muestra el retablo tal y como se describe en el contrato.

22 El retablo tenía cuatro columnas, ocultas en la estampa por recuadros adornados (véase la fig. 4).

23 Tal vez con frutos, como muestra la estampa. En cambio, los remates de láureas con los retratos reales suponen otra licencia del grabador pues, obviamente, no estarían en el retablo. La presencia de la imagen de los monarcas indica su patronazgo sobre la imagen.

24 Vera Tassis 1692, p. 317.

25 Portús 1992, p. 333.

26 En una cláusula anterior figura: «Y en el lienço del segundo quерpo el Milagro del poço de san Ysidro y niño y su muger María de la Caveza del tamaño que diere lugar el lienço del remate, y anssimismo se a de pintar en el lienço del segundo quерpo la ystoria que le ordenaren». Se produce una incoherencia debida al especial cuidado que se puso en no dar lugar a malentendidos respecto al

asunto elegido y su forma de representarlo.

27 Este punto resulta muy claro del siguiente texto de la declaración: «a pedido y pide precio muy excesivo por él, pareciendo que se le a de dar por la falta que hace, y biendo esto se conformaron en que se tasase [...]».

28 Pereda y Ledesma trabajaban entonces juntos en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Madrid; véase Cherry 1987.

29 Díaz del Valle [1656-59] 2008, p. 336. Palomino no entendió el sentido de la intervención de Maíno y la desfiguró en una anécdota que debía dar mayor realce a la pintura: «Y habiéndola visto Fray Juan Bautista Mayno (pintor eminente) se la celebró de suerte al señor Felipe Cuarto, que fue Su Majestad a verla, con el pretexto de hacer oración a Nuestra Señora de la Almudena que se venera en aquel sagrado templo». Palomino [1715-24] 1947, p. 987.

30 Murió pocos días después de otorgar un codicilo el 14 de noviembre de 1638 estando enfermo en cama pero sano de juicio, lo que parece indicar que sufrió una enfermedad larga o que al menos tuvo indisposiciones temporales, como declaró en un testamento de 1635; véase Caturla 1968-69, pp. 160 y 172.

31 Véase la nota 4.

32 Blanco Mozo 2007, p. 197, nota 14.

33 Azcárate 1966, pp. 108-12.

34 Díaz del Valle [1656-59] 2008, p. 336. No conocemos los precios pagados por el conde-duque por los cuadros que hizo para él en sus primeros años en Madrid; véase Cruz Valdovinos 2001, p. 182.

35 Fue padrino de dos nietos de Velázquez, en 1638 y 1640; véase Pita y Aterido 2000, pp. 129 y 144.

36 Véase Pita y Aterido 2002, pp. 243-44.

37 Sorprende también el bajo precio del dorado por comparación con el del ensamblaje. Descontados los 8.000 reales del dorado de los 3.500 ducados que costó el retablo según la declaración del cura, quedan 30.500 reales para la madera y el

pedestal de mármol. Debía ser de mediano tamaño a juzgar por las imágenes principales de la calle central, la Virgen con su trono y el lienzo de Cano.

38 Se ha pensado que el lienzo fue recortado por comparación con lo reflejado en la estampa. Sin embargo, la composición en esta es más ancha que el original por la parte del brocal, así que no creemos que se hiciera recorte alguno.

39 Véase Pita y Aterido 2002, p. 248 y pp. 255-56.

40 Caturla 1947, p. 4.

41 Palomino [1715-24] 1947, pp. 985-96.

42 La disputa con Ledesma debió ser el origen de la enemistad entre Cano y Pedro de la Torre, quien dominaba el panorama del retablo madrileño y, por tanto, disfrutaba una posición privilegiada en la elección de los pintores; véase Cruz Yábar 2015, p. 127.

43 *Ibidem*, p. 132.

44 Martínez [1673] 1988, p. 193.

45 Palomino [1715-24] 1947, p. 987.

46 Ponz (1776, p. 158) pudo equivocarse acerca de la condición de extranjero del restaurador, porque en 1762 el lienzo fue restaurado por Vicente Sánchez Melgar (Tarrero 2007, pp. 99 y 110). Cuando Ponz hablaba del «extranjero tunante» quizás se refería al suizo Juan Bautista Caturonio y a los lamentables retoques que realizó en 1771 en el cuadro principal del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Madrid, la *Crucifixión de san Pedro*, una versión de la de Guido Reni, que hemos atribuido a Francisco de Herrera el Mozo, quien conocía el modelo tras su estancia en Roma; véase Cruz Yábar 2013, p. 424.

47 Quintana 1629, t. I, p. 59.

48 Francisco Rizi repitió el asunto en 1662 en un retablo colateral de la capilla de San Isidro en la parroquia madrileña de San Andrés, para el que se inspiró en la composición de Cano. Rizi evocó a la Virgen de la Almudena pintando como fondo la iglesia de Santa María, muestra de que los esfuerzos por unir ambos patronazgos habían dado su fruto (véase la fig. 5).

Dos vistas de jardines del siglo XVII procedentes del Palacio Real de Aranjuez

Two Seventeenth-Century Garden Views from the Royal Palace of Aranjuez

ENTRE LAS DIVERSAS RESIDENCIAS QUE FELIPE IV «heredó» en 1621 junto con su Corona, se encontraba el palacio de Aranjuez, construido originalmente por su abuelo Felipe II y situado a cincuenta kilómetros al sur de Madrid¹. En algún momento de la década de 1650, es decir, en la última parte de su reinado (1621-65), el rey inició un proyecto de remodelación tanto del palacio como de sus amplios jardines. Dentro del propio edificio, esta renovación, o más específicamente, redecoración, se centró sobre todo en la larga galería, también conocida como el «Salón», situada en el ala sur de la segunda planta o planta principal. Con una longitud aproximada de treinta metros, ese espacio contaba con siete ventanas altas o balcones que daban a un jardín cerrado². Es posible que el programa decorativo, compuesto por pinturas, estucos, frescos y espejos, fuera diseñado —si no supervisado personalmente— por el aposentador mayor del palacio, Diego Velázquez, de quien se sabe que estuvo en Aranjuez en 1656 dando órdenes verbales sobre el diseño de las decoraciones de la escalera que conduce a la galería del segundo piso³. Cosme III, Gran Duque de Toscana, que visitó Aranjuez en 1668, hizo una breve descripción de esta galería: «Hay una galería que mira a un jardín, adornada con

cuadros sobre los muros revestidos de ornamentos dorados. Representan estos cuadros varias quintas del rey, vistas del mismo Aranjuez, cacerías y paisajes»⁴. Un *cargo* o contrato fechado en 1664 ofrece un registro más específico de los contenidos de la galería, y enumera treinta y tres paisajes enmarcados de varios tamaños, incluido un conjunto de siete grandes pinturas rectangulares situadas sobre las ventanas. En la actualidad se han identificado veinte de esos lienzos del Salón, y se conoce asimismo la probable ubicación original de las treinta y tres obras gracias a la reconstrucción realizada por Gloria Martínez Leiva, cuya investigación fue publicada en un número monográfico de 2004 de la revista *Reales Sitios* dedicado a la arquitectura y la decoración del palacio y los jardines de Aranjuez⁵. Este exhaustivo estudio también llama la atención sobre un inventario real de 1700, en el que todas las pinturas del Salón se atribuyen al pintor de la corte Benito Manuel Agüero (h. 1620-1668)⁶.

En el momento de la publicación de su trabajo en *Reales Sitios*, Martínez Leiva pudo dar cuenta y situar cinco de las siete pinturas que colgaban originalmente sobre los balcones del Salón, o «Galería de Paisajes» como ella lo denomina, las cuales forman parte desde

1. Benito Manuel Agüero, *Vista del jardín de la reina, palacio del Buen Retiro*, hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 47,5 x 190 cm. Filadelfia, colección privada

2. Benito Manuel Agüero, *Vista del jardín del Pardo*, hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 48 x 194 cm. Filadelfia, colección privada

hace tiempo de la colección del Museo Nacional del Prado⁷. Como se detalla en el *cargo* de 1664, estas cinco sobreventanas representaban dos escenas mitológicas, el puerto del territorio pontificio de Sivita Veccha (es decir, Civitavecchia; véase fig. 10), y dos complejos reales, el monasterio del Escorial y el pabellón de caza del Campillo, próximo a aquel (véanse figs. 8 y 9). Según el *cargo*, las dos pinturas restantes representaban otros dos Reales Sitios, el Retiro y el Pardo (figs. 1 y 2)⁸.

La decoración del Salón fue desmantelada durante el reinado de Felipe V y sus pinturas se distribuyeron por otros lugares del palacio de Aranjuez. En algún momento, probablemente antes de la invasión napoleónica de 1808, las sobreventanas del Retiro y el Pardo fueron separadas de las cinco pinturas compañeras y pasaron a formar parte de una sucesión de colecciones privadas en España y Francia⁹. Finalmente, dichas pinturas salieron a la luz en una subasta pública celebrada en Madrid en 1993, y más tarde fueron reproducidas en la segunda edición de *Un palacio para el rey*, de Jonathan Brown y John H. Elliott¹⁰. En la actualidad forman parte de una colección privada en Filadelfia, Pensilvania.

El presente artículo comienza con una breve introducción a la figura de Benito Manuel Agüero, el artista identificado en el inventario del palacio de Aranjuez de 1700 como autor de las pinturas del Salón de Felipe IV. A continuación se describen las dos sobreventanas que según el *cargo* de 1664 representan el Retiro y el Pardo — más concretamente los jardines de esos Reales Sitios — y se las sitúa en el contexto del programa pictórico del Salón, según la reconstrucción y el análisis realizados por Martínez Leiva¹¹. Se plantean asimismo cuestiones generales sobre la producción y la aceptada atribución global de las treinta y tres pinturas a Agüero, y, más concretamente, sobre la «vi-



sibilidad» de las siete sobreventanas. En la coda se retoma el curioso y peripatético periplo de las escenas del Retiro y el Pardo tras su desaparición de Aranjuez.

BENITO MANUEL AGÜERO

Lo que se sabe de la carrera de este artista de la corte española proviene en gran medida de las *Vidas* de Antonio Palomino¹². Brevemente, Agüero fue alumno — o, quizá más exactamente, aprendiz — de Juan Bautista Martínez del Mazo, apreciado pintor de la alcoba del rey Felipe IV y discípulo y yerno de Velázquez. Así pues, Agüero era miembro de un distinguido y activo círculo artístico. En opinión de Palomino, aunque era



un consumado pintor de figuras, «sobresalió con especialidad en los países [sic], en que sin duda llegó a ser eminente, como lo manifiestan los muchos que hay de su mano en el palacio de Aranjuez, hechos con singularísimo gusto; y no menos las figuras, e historietas, que hay en ellos»¹³. Palomino también elogia los numerosos paisajes pintados por Agüero sobre las puertas y ventanas del palacio del Buen Retiro y destaca el gran sentido del humor del artista señalando que sus «dichos muy agudos y sentenciosos» divertían al rey Felipe IV cuando este lo visitaba en el taller del palacio¹⁴.

A pesar de sus credenciales artísticas, Agüero no solía firmar o fechar sus cuadros¹⁵. Los estudios moder-

nos han evaluado su estilo y recopilado su obra basándose en parte en los juicios de Palomino y en parte en el cruce de referencias presentes en registros de la época, en particular el *cargo* de 1664, que enumeraba las pinturas de la galería de Aranjuez y el inventario del palacio de 1700¹⁶. En general, su estilo se considera «velazqueño», con una influencia evidente de Mazo, y sus composiciones de paisajes panorámicos a menudo incluyen escenas mitológicas, que se distinguen en particular por las masas de árboles y otros tipos de vegetación, por el tratamiento de la luz (con fuertes contrastes de luz y sombra) y por la presencia de ruinas clásicas y otras estructuras arquitectónicas. Las numerosas

figuras de sus pinturas, sobre las que Palomino llamó la atención, se representan a veces con un detalle considerable y en otras ocasiones son apenas esbozadas mediante unas pocas pinceladas. Los historiadores del arte también han comparado el trabajo de Agüero con el de otros artistas contemporáneos como Francisco Collantes, Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa y Micco Spadaro¹⁷.

Varios inventarios reales de los siglos XVIII y XIX identifican a Mazo como autor de los paisajes atribuidos a Agüero en el inventario de 1700¹⁸. El catálogo de una subasta del siglo XIX incluso atribuía a Velázquez las dos pinturas que aquí se analizan. De todo ello podemos concluir que el corpus y la cronología de la obra de Agüero están todavía por determinar de modo definitivo¹⁹. Aquí, sin embargo, asumimos la autoría de Agüero para las pinturas del Salón de Aranjuez, de acuerdo con la atribución establecida en 1700.

EL JARDÍN DE LA REINA DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

En 1634 el conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, le encargó al escultor florentino Pietro Tacca una enorme y majestuosa estatua ecuestre del monarca sobre un caballo encabritado (fig. 3)²⁰. La complicada ejecución y la prolongada producción de esta monumental obra y su llegada a Madrid son de sobra conocidas²¹. El 10 de junio de 1642 la escultura se instaló en el Jardín de la Reina del palacio del Buen Retiro, donde pasó a conocerse como el *Caballo de bronce*²². En el célebre mapa de Madrid de Pedro de Texeira de 1656, el *Caballo* aparece representado en el centro de la plaza abierta situada en el ala oriental del jardín. La estatua ecuestre, vista desde su lado izquierdo, mira hacia el oeste, hacia los cuatro parterres que rodean la fuente del Tritón y la fachada de los aposentos del rey. Otras dos fachadas del palacio, la de los aposentos de la reina al norte y la de los del príncipe con sus dos torres al sur, flanquean el jardín. Unos muros bajos —incluido uno muy prolongado en el lado oriental, y por tanto «detrás» del *Caballo*, punteado por una hilera de hornacinas— rodean el espacio abierto del jardín²³. Menos de una década después, el grabador francés (o quizás flamenco) Louis Meunier mostró una disposición similar de las fachadas del Jardín de la Reina y del palacio y de la colocación y la orientación de la estatua de Felipe IV a caballo, aunque desde una perspectiva

lateral, con la escultura en el primer plano a la izquierda²⁴. El pintor flamenco Jan van Kessel II el Joven (1654-1708), que trabajó en la corte española desde alrededor de 1679 en adelante, también representó el *Caballo de bronce* al fondo de un retrato de dos enanos de la corte y un mastín, en una composición en la que el artista parece mirar desde los aposentos del rey hacia el Jardín de la Reina. En esta obra, la escultura de Felipe IV aparece de frente, enmarcada en la parte delantera por los parterres del jardín, en la parte de atrás por un muro rojo, quizás de ladrillo, con hornacinas que contienen esculturas de mármol de cuerpo entero, y a la izquierda del espectador por la fuente del Tritón²⁵. La estatua también puede verse, en la distancia, en un dibujo de Andrea Parigi²⁶.

La sobreventana del palacio de Aranjuez, identificada en el *cargo* de 1664 simplemente como «un quarto otro del Retiro», representa el Jardín de la Reina e incluye el *Caballo de bronce* como elemento central en una vista esencialmente de tres cuartos desde la derecha, de frente al palacio. Distribuidas por todo el espacio que rodea a la escultura hay múltiples figuras, individuales y en grupos, de diferentes tamaños y realizando diversas actividades, que se analizarán más adelante. El lado derecho del lienzo lo ocupan uno de los parterres del jardín, delimitado por dos grandes maceteros, la última torre del palacio (es decir, la situada en el lado este) y parte de la fachada con ventanales de los aposentos del príncipe en el Buen Retiro. (Se trata de la misma fachada y la misma torre del palacio que utilizó Velázquez como fondo en su célebre *Lección de equitación de Baltasar Carlos* (Reino Unido, colección privada, hacia 1636-39)²⁷. En diagonal desde el borde izquierdo de la sobreventana se encuentra el muro oriental del Jardín de la Reina, jalonado por dos aberturas almohadilladas y una hilera de hornacinas que contienen lo que parecen ser unos bustos esculpidos en blanco. Se trata probablemente de las «estatuas pedestales [sic]» que Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla, había adquirido en Italia y donado a Felipe IV en 1636 para ser utilizadas específicamente en los jardines del Buen Retiro²⁸. Una frondosa arboleda recorre todo este muro. El cerramiento del jardín se completa en su lado sur, paralelo al plano del cuadro, con una balaustrada de piedra y metal. Al fondo hay un promontorio verde, rematado por una capilla o ermita (identificable por su cruz) y un par de grandes árboles.

Probablemente, esta estructura quería representar la ermita de San Blas, situada en una elevación hacia el sureste del Buen Retiro²⁹. Más a lo lejos, representado como en una neblina azul y apenas visible, se encuentra otro conjunto de edificios enclavados en un valle, tal vez el Cerro de los Ángeles, una colina situada en las afueras al sur de Madrid y considerada tradicionalmente el centro geográfico de España. En el cielo azul y rosa cubierto de nubes hay un sol pálido y redondo, que da la impresión de estar saliendo o poniéndose, aunque la perspectiva hacia el sur de la escena y la iluminación uniforme no permite identificar una localización temporal específica.

De por sí, no hay nada especialmente original en la representación de una escultura de un rey español a caballo en el entorno de un jardín. De hecho, al encarar una estatua ecuestre para colocarla en un jardín del nuevo palacio del Buen Retiro y una pintura de esa misma escultura y del mismo palacio para colgarla en el redecorado Salón de Aranjuez, Felipe IV estaba siguiendo los pasos de su padre, Felipe III, quien había encargado una estatua ecuestre al escultor florentino Giambologna. Dicha estatua, terminada en 1616 por el estudiante de Giambologna, Pietro Tacca, se encuentra hoy en el centro de la Plaza Mayor de Madrid. Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, sin embargo, adornó uno de los jardines de la Casa de Campo, como lo demuestran tres pinturas de este Real Sitio, una anónima de hacia 1634, otra del artista de la corte Félix Castelo (activo entre 1617 y 1651), que incluyen sendos primeros planos de la estatua³⁰, y una tercera, también anónima, de los parterres del jardín en la que aparecen en primer plano Felipe IV, la reina Isabel de Borbón y la hija de ambos, la infanta María Antonia, reflejando con ello tres generaciones de Habsburgo³¹. Así pues, Felipe IV prolongaba una tradición de representación de la familia real en diversos medios, esto es, en pintura y en escultura.

A la ya mencionada ambigüedad de la localización temporal de la escena reflejada en el cuadro del Buen Retiro del palacio de Aranjuez, se suman otras dos anomalías. En particular, merece la pena destacar la posición del bastón, símbolo de autoridad real y destreza militar, que ostenta el *Caballo de bronce* (fig. 3). Como puede comprobarse hoy en día en la estatua de Pietro Tacca, Felipe IV sostiene el bastón en la mano derecha, que sobresale en línea recta de su cuerpo, quedando el

bastón más o menos paralelo a la línea de las patas traseras del caballo. En el cuadro de Aranjuez, el brazo del rey está extendido, pero el bastón está inclinado hacia atrás en un ángulo de 45°, más o menos en línea con la pata delantera derecha del caballo y el muslo derecho del rey. Este ajuste era necesario para garantizar la visibilidad del bastón, cuya silueta se dibuja contra el cielo nublado. La torre situada al final de los aposentos del príncipe presenta otra anomalía: en lugar del muro recto que se ve, por ejemplo, en el grabado de Meunier y en el cuadro de Velázquez del príncipe Baltasar Carlos a caballo, hay una pequeña torreta que sobresale de un lateral de la segunda planta del edificio (fig. 4). Estos dos rasgos anómalos sugieren que aunque Agüero pudo haber tenido una imagen mental tanto del *Caballo de bronce* como del palacio del Retiro, no retuvo todos los detalles. En definitiva, aunque la sobreventana de Aranjuez es una composición coherente, convincente y ciertamente valiosa por su representación de hitos históricos del Buen Retiro, sobre todo del Jardín de la Reina, así como de otros lugares más apartados, no puede ser considerada —y probablemente el artista no pretendía que lo fuera— una transcripción literal de la realidad.

EL JARDÍN DEL PARDO

Al igual que su compañera del Retiro, esta sobreventana representa un espacio del jardín pero en una composición más rigurosamente simétrica (fig. 2). El centro del paseo está dominado por una gran fuente en dos niveles cuya agua salpica sobre una taza festoneada en la parte inferior. Dos grandes esculturas de piedra sobre pedestales cuadrados flanquean esta pieza central: a la izquierda, Apolo, con una lira en la mano izquierda, un báculo en la derecha y una corona de laurel en la cabeza; frente al dios del sol griego está su hermana, Diana Cazadora, con un galgo sentado a su derecha, una lanza en la mano izquierda y una luna nueva en el tocado de la cabeza. Alrededor de estas esculturas y proyectándose en recesión perspectivista hacia el fondo, hay elementos de jardín emparejados: arboledas (que incluyen cipreses, otro símbolo de Diana); altos emparrados en forma de arco, que presumiblemente conducen a pérgolas o senderos cubiertos; dos fuentes de piedra en forma de leones sentados sobre pedestales elevados y que arrojan agua a sendas tazas colocadas sobre unas patas; otros pedestales con grandes maceteros; y pabellones circulares abiertos, sostenidos por seis columnas



3 y 4. Benito Manuel Agüero, detalles de la *Vista del jardín de la reina, palacio del Buen Retiro* (fig. 1)

y rematados por techos en forma de cúpula. Los dos flancos simétricos del jardín confluyen al fondo en un muro de piedra con dos grandes entradas; la situada a la derecha del espectador está abierta y revela algo del lejano paisaje montañoso. Las grandes nubes en el cielo azul están parcialmente teñidas de rosa por abajo y de gris por arriba, y desde el extremo superior derecho parecen caer cortinas de lluvia. Al igual que en el cuadro del Retiro, este jardín está lleno de gente, representada en grupos de dos o más personas.

En su pionero estudio del palacio del Buen Retiro, Brown y Elliott identificaron esta sobreventana como la representación del jardín que rodea la ermita de San Pablo, situada en la parte oriental del recinto del palacio. Su identificación se basaba en gran medida en la similitud de la fuente central en dos niveles y las pérgolas gemelas del cuadro con las incluidas por Meunier en su grabado *Vue de L'Hermitage de Sanct Paul dans le Retir de Madrid/Vista de la Hermita de San Pablo que esta en el buen retiro de Madrid*³². De hecho, aunque la curvatura de la taza inferior en el grabado y en la pintura es comparable, el diseño general y las proporciones de las dos fuentes son muy diferentes. Más concretamente, la taza superior de la fuente de Meunier se apoya y está rematada por figuras desnudas, que no aparecen en la versión pintada. En cuanto a las pérgolas, vistas a una distancia considerable en el grabado de Meunier y solo como entradas arboladas en la sobreventana, no eran exclusivas del Buen Retiro. Una pintura anónima del siglo XVII del jardín del Pardo —el pabellón real de caza situado en las afueras de Madrid, conocido por su abundante caza y frecuentado regularmente por Felipe IV— muestra un par de senderos similares cubiertos de vegetación³³. Otros rasgos de la escena del jardín pintada para Aranjuez también sugieren claramente que representa el Pardo más que el Buen Retiro. La presencia de Diana en el primer plano a la derecha es una de esas claves. Aún más sugerentes son los dos ciervos que aparecen en el jardín: una gran cierva a la derecha de la base de la fuente y un ciervo de tamaño ligeramente más pequeño detrás (fig. 5). Estos inusuales detalles iconográficos parecen más convincentes que la comparación con el grabado de Meunier y encajan más directamente con el listado del *cargo* de 1664, donde se menciona una vista del Pardo entre las siete sobreventanas de Aranjuez³⁴.

Como ya hemos comentado, los jardines de ambas sobreventanas están muy densamente poblados, cada uno con cerca de sesenta figuras. Muchas de ellas son fáciles de distinguir, mientras que otras están apenas esbozadas y se pierden en el entorno de sus respectivos jardines o se difuminan en la distancia. Este tratamiento de las figuras es relativamente frecuente en las obras de arte que eran del gusto de la corte española durante los siglos XVI y XVII, especialmente en las vistas de palacios y ciudades y en las escenas de batalla y de caza. Por ejemplo, las acuarelas panorámicas de numerosas ciudades españolas que realizó con precisión topográfica el artista flamenco Anton van den Wyngaerde (1525-1571) para Felipe II, incluyen sistemáticamente personas caminando dentro, hacia o alrededor de paisajes urbanos para dar una sensación de escala al entorno construido³⁵. Del reinado de Felipe IV también abundan las vistas de ciudades con numerosas figuras, como las dos versiones de la *Fiesta en la Plaza Mayor en honor del Príncipe de Gales* (1623) de Juan de la Corte, la *Vista del palacio y jardines del Buen Retiro* (hacia 1637) de Jusepe Leonardo, y la *Vista de Zaragoza* de Mazo (1647)³⁶. Incluso el mapa de Madrid de Pedro de Teixeira de 1656, que, como ha señalado Escobar «parece a primera vista vacío de gente», incluye en realidad todo tipo de residentes trabajando o de paso por las calles³⁷. Las cacerías de la corte, como las que pintó Pieter Snyers hacia 1638 para Felipe IV, también incluyen numerosas figuras ocupadas en perseguir y matar a sus presas o en observar desde la barrera³⁸. Típicamente, esas pinturas muestran personajes de la realeza o la nobleza a gran escala y en primer plano como protagonistas de todas las acciones; una excepción a esta tradición es la monumental *La tela real* (Londres, The National Gallery, 1636-38) de Velázquez, en la que el primer plano de la composición lo ocupan sirvientes y cortesanos, mientras que la partida de caza real aparece a media distancia³⁹.

La escena del jardín del Pardo de Aranjuez continúa la práctica de representar un gran número de personas nobles o «gentiles», tanto hombres como mujeres, elegantemente vestidas y en posturas decorosas. A la izquierda de la fuente, por ejemplo, aparecen dos hombres altos con espadas, uno de ellos con una capa corta de color rojo brillante y sombrero de ala ancha.

Frente a esta pareja, al otro lado de la fuente, hay un grupo mixto de siete personas: dos mujeres sentadas en el suelo tocando instrumentos musicales (una vihuela y una guitarra), una tercera mujer levantándose un poco la falda como si estuviera bailando mientras un hombre se quita el sombrero ante ella; detrás de estos personajes hay otra mujer con una toca blanca y dos hombres (fig. 6). En otras partes del jardín hay muchas más figuras, solas o en parejas, a menudo conversando y a veces admirando las plantas del jardín y paseando por los senderos de las pérgolas. Sea cual sea su ubicación o sus ocupaciones, todos parecen pertenecer a la misma clase social, es decir, son residentes o visitantes habituales de un Real Sitio ubicado en las afueras de Madrid y emplazado dentro de un jardín rodeado de bosques.

Por el contrario, la escena del jardín del Retiro es mucho más variada y está repleta de diferentes tipos «urbanos». En primer plano a la izquierda aparece el mismo par de hombres altos y «galantes» con sombrero de ala ancha, capa roja y espada que ya vimos en la pintura del Pardo. Caminando hacia ellos desde el otro lado del *Caballo de bronce* y representados a su misma escala aparece un curioso grupo familiar: una mujer con un niño en brazos y otro a la espalda, y un tercer hijo, un chico, unos pasos por delante (fig. 7). La postura encorvada y la apariencia harapienta de las figuras las señalan como mendigos o gitanos, o al menos como pertenecientes a un entorno social diferente al de las demás personas reunidas en el Jardín de la Reina. También resulta atípica la presencia del hombre que está de pie junto al pedestal del caballo, que parece ser de piel oscura y lleva un turbante rojo —de modo que quizá represente un «moro»—, así como la de varios trabajadores, presumiblemente jardineros, al menos uno de los cuales lleva una carretilla, que trabajan cerca del edificio del palacio. Junto al hombre que empuja la carretilla hay una segunda figura de piel oscura apoyada en un bastón y vestida con una túnica corta, calzas blancas y una especie de sombrero rojo. Los dos hombres de piel oscura y sombrero rojo quizá representen a los *Moros del Retiro*, un grupo de artistas mencionado por el cronista del siglo XVII Jerónimo de Barrionuevo en sus *avisos*⁴⁰. Más al fondo del jardín, es decir, hacia su muro trasero (este), un par de jóvenes parecen estar lanzando una pelota como si practicaran algún juego. El paisaje más allá de las zonas ajardinadas también

está inesperadamente poblado: cuatro figuras permanecen bajo los árboles junto a la ermita de San Blas mientras que otras caminan por el sinuoso sendero al pie de la colina situada a nuestra derecha.

Las otras cinco sobreventanas que Agüero pintó para el Salón de Aranjuez también contienen multitud de figuras, aunque muchas quedan hoy ocultas bajo el barniz oscurecido de las pinturas⁴¹. Por ejemplo, la *Vista del monasterio del Escorial* (fig. 8) presenta un par de pastores en el primer plano a la derecha, otro de mayor tamaño a la izquierda y un nutrido cortejo real de jinetes y carruajes en la explanada situada frente al palacio. La *Vista del Campillo* (fig. 9) también mezcla personajes rústicos y refinados, así como diversos tipos de animales, con figuras más grandes en el primer plano y más pequeñas en el plano medio y al fondo. Los más fáciles de ver hoy en día son una pareja elegantemente vestida sentada en el suelo en el primer término a la izquierda, una mujer dando de comer a unos pollos a la entrada de una cabaña, un hombre golpeando a un perro junto a un ciervo muerto⁴², un clérigo hablando con dos caballeros frente a la capilla del Campillo, un hombre con un perro sentado a la izquierda de la escalinata de la capilla, y un miembro de la comitiva real cabalgando hacia el gran pabellón de caza propiamente dicho. Del mismo modo, en la composición de *Civitavecchia* se reúnen un trío de grandes figuras y varias parejas de hombres de diferentes tamaños proporcionales a su ubicación en el primer plano, en la puerta de entrada a la ciudad y al borde del agua (fig. 10).

En este punto es necesario detenernos en la disposición original de las siete sobreventanas de Agüero en la Galería de Paisajes de Aranjuez. En total, la altura de las paredes del Salón desde el suelo hasta la cornisa superior es de 4,17 metros. Las ventanas tienen una altura de 3,40 metros e incorporan un marco de piedra de 6,5 centímetros de ancho. El área de sobreventana (también llamada sobrebalcón) donde habrían estado colgadas las pinturas mide 70 x 198 centímetros⁴³. En resumen, las pinturas colgaban muy por encima de la cabeza de cualquier espectador; el mejor lugar para verlas habría sido desde el lado opuesto del Salón, e incluso desde ahí solo habrían resultado fácilmente visibles los elementos compositivos principales, tales como las fuentes centrales y las esculturas de Apolo y Diana en la vista del jardín del Pardo y la fachada del palacio y el *Caballo de bronce* en la escena del Retiro,

quizás junto con las figuras más grandes situadas en el primer plano⁴⁴.

Así pues, ¿por qué incluiría Agüero en sus pinturas tantas figuras que nadie podría ver? La explicación detallada tiene que ver con los procedimientos de taller que implicaba la producción del programa completo del Salón, de los cuales nos ocuparemos más adelante. Para la explicación breve, tenemos que referirnos de nuevo a la biografía de Agüero escrita por Palomino y al comentario de este sobre las visitas del rey Felipe IV al taller del artista, de cuyo sentido del humor al parecer solía disfrutar. Así pues, es probable que el rey viera las sobreventanas durante su proceso de creación y que tomara nota de su composición y sus contenidos —quizá incluso los comentara—. Tal vez hasta especificara qué Reales Sitios debían representarse y mencionara que las personas incluidas en ellos debían reflejar algo de su entorno. Así, los habitantes de la escena del jardín del Pardo, más aislado y por tanto más restringido, debían ser cortesanos y similares, mientras que el jardín del Retiro, más accesible y por tanto más «popular», debía incluir una gama más amplia de sus súbditos, incluidos ricos, pobres, nobles y trabajadores. En cualquier caso, una vez colgadas sobre los altos balcones del palacio, más que servir como representación de temas «de gran carga iconográfica», las pinturas serían eminentemente decorativas. Felipe IV pasaría por debajo de las sobreventanas de su Salón de Aranjuez, pero era improbable que se detuviera a mirarlas. Por lo tanto, el número, el tamaño y la visibilidad de las figuras eran totalmente irrelevantes para el mecenas y para su función esencialmente decorativa⁴⁵.

La imagen de Felipe IV visitando a Agüero, como evoca Palomino, en el taller del palacio (situado en la zona norte, junto a la Galería del Cierzo del Alcázar) nos lleva inevitablemente a considerar el propio taller, y más concretamente el proyecto de realizar treinta y tres pinturas, de las cuales un porcentaje significativo eran grandes lienzos, para el Salón de Aranjuez, tal y como se documenta en el *cargo* de 1664 y ha estudiado Martínez Leiva. Aunque el tiempo exacto de ejecución de este proyecto es incierto (como lo es, de hecho, el de toda la renovación del palacio de Aranjuez por parte de Felipe IV), podemos asumir que, si no fue exactamente un trabajo apresurado, sí debió suponer un enorme esfuerzo para Agüero, sometido a un calendario y a un plazo de ejecución. Y aunque el inventario del



5



6

5 y 6. Benito Manuel Agüero,
detalles de la *Vista del jardín del Pardo*
(fig. 2)



7. Benito Manuel Agüero, detalle
de la *Vista del jardín de la reina*,
palacio del Buen Retiro (fig. 1)



8. Benito Manuel Agüero,
Vista del monasterio del Escorial,
h. 1660. Óleo sobre lienzo,
55 x 196 cm. Madrid, Museo
Nacional del Prado (P-891)

9. Benito Manuel Agüero,
*Vista del Campillo, casa de
campo de los monjes del
Escorial*, h. 1660. Óleo sobre
lienzo, 55,5 x 199 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-892)

10. Benito Manuel Agüero,
Un puerto fortificado
(identificado aquí como el
puerto de Civitavecchia),
h. 1660. Óleo sobre lienzo,
54 x 196 cm. Madrid, Museo
Nacional del Prado (P-890)

palacio de 1700 especifica que veinticinco de los treinta y tres paisajes eran «de mano de Benito Manuel de Agüero», y da a entender que los otros ocho cuadros eran obra del mismo artista, podemos asumir que este no ejecutó por sí mismo cada pincelada de cada una de estas composiciones. En efecto, la variación estilística

global de las pinturas de Salón, tal y como han quedado identificadas en la actualidad, por no hablar de su tamaño, sugiere una multiplicidad de artistas. En definitiva, Agüero debió contar para este proyecto con numerosos asistentes que quizás cobraban por la cantidad de trabajo terminado, puede que incluso por el número

de figuras pintadas. La noción de «trabajo a destajo» podría explicar por qué las sobreventanas contienen tantas figuras, incluidas muchas que son prácticamente invisibles tanto dentro de sus escenas específicas como desde la perspectiva de su regio mecenas y la de otros espectadores cortesanos.

Martínez Leiva ha analizado el programa pictórico general del Salón de Aranjuez, incluida la destacada ubicación de dos grandes pinturas de fuentes importantes —la fuente de Hércules y la fuente de los Tritones— del Jardín de la Isla en Aranjuez. Estos cuadros colgaban a la altura de la vista en los dos extremos de la larga galería: la primera en la pared oriental y la segunda en la occidental. De esta manera, Felipe IV podía disfrutar de esas imágenes de las fuentes del gran jardín que se extendía más allá del palacio que él mismo había reformado mientras caminaba entre su despacho y su dormitorio, al tiempo que admiraba más abajo la vista desde los ventanales de su Salón hacia el jardín cerrado que colinda con el extremo sur del exterior del palacio. Mientras tanto, habría tenido la satisfacción de saber que en lo alto y justo enfrente de la entrada principal del Salón desde el norte, había una imagen de su propia estatua ecuestre y de la fachada de su nuevo palacio del Buen Retiro en Madrid, flanqueada por vistas de sus otros Sitios Reales favoritos, a saber, el Pardo, el Escorial y el pabellón de caza del Campillo. Puede que la vista de Civitavecchia le recordara la fundación de esa venerable ciudad portuaria italiana por el emperador romano Trajano, nacido en la Hispania Baetica, y que gobernó entre el 98 y el 117 d. C. El hecho de que Trajano también tuviera la reputación de ser un «buen» gobernante (*Optimus princeps*), exitoso tanto en las artes de la guerra como en las de la paz, y protector de los cristianos, puede ayudar a explicar por qué este tema en particular aparecía junto con las vistas de las residencias a las que el rey acudía regularmente⁴⁶. ¿Qué satisfacción para el ego de un monarca y qué afirmación visual del poder y de los placeres reales debía ser este conjunto pictórico de sobreventanas!

CODA: EL PERIPLO DE LOS JARDINES DE SOBREVENTANA

Es difícil determinar cuánto tiempo permanecieron estas vistas de jardines en el Salón de Aranjuez. Con toda certeza todavía estaban allí en 1700, cuando se inventariaron los contenidos del palacio a la muerte de

Carlos II. Dicho inventario, mencionado anteriormente, enumera «Siete Países de Sobreventanas de tres cuartas de alto y dos Uaras y media de ancho con sus marcos dorados y todas las dichas Pinturas de la misma mano», es decir, de Benito Manuel Agüero⁴⁷. Casi inmediatamente, el sucesor de Carlos, el rey Borbón Felipe V, ordenó profundas reformas en Aranjuez, adaptando la organización de sus salas y la instalación de sus colecciones de arte a las necesidades y gustos cambiantes. En el transcurso de estos cambios, la Galería de Paisajes desapareció y fue sustituida por una «pieza de comer», según consta en un inventario del palacio de 1794, con una decoración que incluía «Cinco cuadros de 7 pies y dos dedos de largo [,] dos pies de alto. Varias vistas y Sitios R.^s [Reales] [,] dos de ellas del Escorial y el Campillo», todas ellas atribuidas a Juan Bautista Martínez del Mazo⁴⁸. Los jardines del Buen Retiro y del Pardo figuraban sin duda entre esas cinco vistas.

Sin embargo, esta pequeña colección de Reales Sitios se dispersó pronto, en circunstancias que distan mucho de estar claras. A principios del siglo XIX, Carlos IV y su esposa, la reina María Luisa de Parma, hicieron frecuentes regalos a su válido favorito, Manuel Godoy. Estos regalos incluían cientos de cuadros de la Colección Real, entre ellos obras selectas de Velázquez, Murillo, Rafael y otros artistas de renombre. Un inventario de 1808 de la colección de Godoy enumera muchas de esas pinturas, pero no las dos vistas de jardines del Pardo y el Retiro analizadas aquí⁴⁹. Por otra parte, otro inventario, realizado en julio de ese mismo año de los cuadros de la casa de Godoy en la calle del Barquillo de Madrid, contiene la siguiente y sugerente entrada: «Paso al Oratorio: 2 Vistas de jardines del Retiro». No nos es posible determinar por qué el notario que elaboró este inventario identificó la vista del Pardo como una del Retiro, pero ambas son casi con toda seguridad las que Agüero pintó para el Salón de Aranjuez y que fueron identificadas en el *cargo* original de 1664⁵⁰. La descripción errónea del notario de los cuadros como si ambos representaran el Retiro se reprodujo en referencias posteriores.

Tras su aparición en la casa de Godoy, el destino de las dos pinturas es incierto. Entre 1808 y 1813, José Napoleón, el general Murat y otros comandantes franceses se apropiaron de muchas de las mejores obras de arte de la colección de Godoy en lo que Francis Haskell ha descrito como una auténtica «francachela artística»⁵¹.

Los cuadros se trasladaron de acá para allá, y es difícil rastrear exactamente quién se hizo cargo de qué. Las dos vistas de jardines probablemente permanecieron donde estaban, ignoradas y olvidadas, en el «paso al Oratorio» de la casa de Godoy. En 1814, la exesposa de Godoy, María Teresa de Borbón y Vallabriga (1780-1828), condesa de Chinchón, recuperó alrededor de un centenar de los cuadros que habían formado parte de su dote en 1797⁵². Después de esa exitosa recuperación, la condesa inició nuevas demandas contra Godoy para recuperar otras de sus propiedades. Estas acciones legales concluyeron en 1816 cuando la condesa se hizo con la titularidad de la casa de la calle del Barquillo, donde presumiblemente aún se encontraban las dos vistas de jardines⁵³.

Trasladémonos ahora hasta 1867 y a París, donde tuvo lugar una subasta privada de arte organizada por el estadista, banquero y empresario español José María de Salamanca y Mayol, I marqués de Salamanca⁵⁴. A causa de las dificultades económicas que atravesaba, el marqués, que era un destacado coleccionista, decidió recaudar fondos poniendo a la venta 236 cuadros de su colección en una subasta que se celebró en su casa de la *rue* de la Victoire en París. Entre los cuadros listados como pertenecientes a la *école espagnole* había uno titulado *Vue de Retiro*, con una descripción que sugiere claramente que se trata de la sobreventana de Aranjuez que aquí hemos identificado como el jardín del Pardo, y otro descrito como *Promenade au Retiro* y que, más concretamente, incluía la estatua ecuestre de Felipe IV. El catálogo impreso atribuye ambas obras a Velázquez y ofrece una breve descripción de cada una de ellas, con la observación adicional de que anteriormente habían pertenecido a la «duchesse de Chinchón»⁵⁵.

Es poco probable que la duquesa a la que se hace alusión aquí fuera la condesa María Teresa y que se tratara más bien de su hermana menor, María Luisa de Borbón y Vallabriga (1783-1846), duquesa de San Fernando de Quiroga, o de su hija, Carlota Luisa de Godoy y Borbón (1800-1888), que recibió el título de condesa de Chinchón a la muerte de su madre en 1828. María Luisa y Carlota heredaron la colección de pinturas de María Teresa, pero a falta de inventarios detallados es difícil determinar cuál de las dos se hizo con las dos vistas de jardines. En cualquier caso, anteriormente, en 1845, el marqués de Salamanca había convencido a

María Luisa para que le vendiera setenta y uno de sus cuadros, y en 1856 adquirió otros quince de Carlota. Queda por determinar si las dos sobreventanas se encontraban en el primero o en el segundo de los lotes⁵⁶.

Lo que sí se sabe a ciencia cierta es que las dos vistas de jardines no encontraron comprador cuando el marqués las puso a la venta por primera vez en 1867. Lo mismo sucedió en 1875 cuando, aún con deudas pendientes, el marqués organizó otra subasta de parte de su colección. En esta ocasión las pinturas fueron enviadas al Hôtel Drouot, que le encargó el catálogo a Charles Yriarte (1832-1898), destacado artista, escritor y experto en arte. Una vez más las dos vistas de jardines se encontraban entre los lotes puestos a la venta, pero Yriarte, en lugar de atribuírselas a Velázquez, señaló con cautela en referencia a una de ellas: «Creemos que esta pintura es de don Juan Bautista de Mazo, alumno de Velázquez»⁵⁷. Finalmente, ninguna de las dos se vendió.

En ese momento —es decir, en 1875— la historia un tanto confusa de las dos sobreventanas se vuelve aún más oscura, y su rastro desaparece durante los siguientes ciento dieciocho años. Fortuitamente, en 1993 las pinturas reaparecen en el mercado del arte, esta vez en Madrid, y posteriormente vuelven a la atención pública y académica en la edición revisada y ampliada del estudio pionero de Brown y Elliott sobre el palacio del Buen Retiro⁵⁸. Así pues, por fin es posible reunir virtualmente estas dos vistas de jardines con sus sobreventanas compañeras de Aranjuez, que figuran desde hace mucho tiempo en la Colección Real española del Museo del Prado.

RICHARD L. KAGAN es doctor por la Universidad de Cambridge y catedrático emérito de Historia Moderna en la Universidad Johns Hopkins (Baltimore, Maryland, Estados Unidos). Especializado en Historia de España Moderna, entre sus libros traducidos al español figuran *Ciudades del Siglo de Oro* (1989); *Imágenes urbanas del mundo hispánico* (1998) y *Los cronistas y la Corona* (2010). Su libro más reciente es *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939* (2019). kagan@jbu.edu

MARIANNA SHREVE SIMPSON es doctora por la Universidad de Harvard. Historiadora del arte especializada en Arte Islámico Medieval y Moderno, es autora de numerosas publicaciones en ese campo. Ha ocupado diversos puestos de administración y conservación en la National Gallery of Art, la Smithsonian Institution y el Walters Art Museum. Actualmente es profesora visitante en la Universidad de Pensilvania (Filadelfia). shrevesimpson@gmail.com

SUMARIO: Alrededor de 1660, el artista Benito Manuel Agüero realizó treinta y tres pinturas para el Salón del Palacio Real de Aranjuez de Felipe IV. El programa pictórico incluía un conjunto de siete grandes sobreventanas, cinco de las cuales forman parte desde hace tiempo de las colecciones del Museo del Prado. Las otras dos, que representan vistas de jardines del palacio del Buen Retiro y del Pardo, fueron separadas del conjunto, aparentemente a principios del siglo XIX, y son analizadas aquí por primera vez. PALABRAS CLAVE: sobreventana; Aranjuez; Felipe IV; Benito Manuel Agüero; Buen Retiro; el Pardo; *Caballo de bronce*

SUMMARY: Around 1660 the artist Benito Manuel Agüero completed thirty-three paintings for the «Salón» of Philip IV's palace at Aranjuez. This pictorial program included seven large over window (*sobreventana*) paintings, of which five have long formed part of the collections in the Museo del Prado. The other two *sobreventanas*, depicting garden scenes of the Buen Retiro and El Pardo, were separated from the set, apparently in the early 19th century, and are discussed here for the first time.

KEY WORDS: *sobreventana* (over window); Aranjuez; Philip IV; Benito Manuel Agüero; Buen Retiro; El Pardo; *Caballo de bronce*

1 Estamos muy agradecidos a los numerosos colegas, amigos y familiares que nos han animado, aconsejado y ayudado en este proyecto de investigación, entre ellos: Jonathan Brown, sir John Elliott, Jesús Escobar, Jaime García-Máiquez, Veronique Gerard Powell, Fernando Marías, Beatriz Moreno de Barreda, Marta Negro Cobo, Javier Portús, Isadora Rose-de Viejo, Luz Pérez Torres y María Isabel Tuda. También queremos agradecer los numerosos y útiles comentarios, así como las recomendaciones bibliográficas de los dos lectores anónimos que revisaron este ensayo para el *Boletín*.

2 El plano original del palacio, incluida la galería, se conserva en representaciones realizadas en 1626 por Juan Gómez de Mora. Véase Sancho 2004, p. 18, y Martínez Leiva 2004, p. 29.

3 La participación de Velázquez es analizada en Sancho 1999, p. 76.

4 Sánchez Rivero 1927, p. 40.

5 Martínez Leiva 2004. En el apéndice documental de este trabajo (p. 40), se transcribe íntegro el texto del *cargo* de 1664 (Aranjuez, Archivo General de Palacio, caja 542/4). Para una versión ligeramente revisada de este estudio, véase Martínez Leiva 2006. Véase también Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29.

6 Sobre dicho inventario, véase también Doval 2002, p. 12.

7 Núms. P-890 a P-894. Nuestro agradecimiento a los numerosos colegas del Prado que nos facilitaron el estudio de las pinturas en los almacenes del museo en marzo de 2018.

8 Martínez Leiva 2004, p. 40.

9 El periplo de las pinturas se describe con mayor detalle más adelante.

10 *Sotheby's Peel & Asociados* 1993, lote 3; Brown y Elliott 2003, figs. 54 y 69; Martínez Leiva 2004, p. 43, nota 77.

11 Estas dos pinturas «rellenan» los espacios en blanco señalados con los números 11 y 12 en la reconstrucción de 2004 de Martínez Leiva del muro sur de la galería, pp. 32 y 36-37. Véase también su identificación de estas pinturas en p. 34.

12 Palomino [1724] 1986, pp. 227-28; Palomino [1724] 1987, pp. 214-15; Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29. Véase también la voz «Benito Manuel Agüero» en la *Enciclopedia del Museo del Prado* y en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*.

13 Palomino [1724] 1986, p. 227; Palomino [1724] 1987, p. 214; Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29. También citado en Doval 2002, p. 11.

14 La cita completa es como sigue: «[Agüero] pintaba en el obrador de Palacio, donde el señor Felipe Cuarto solía concurrir, y gustaba Su Majestad mucho de oírle, porque tenía dichos muy agudos y sentenciosos»; Palomino [1724] 1986, p. 227; Doval 2002, p. 11.

15 No obstante, es posible que su firma, ahora oscurecida por el barniz, esté en el *Paisaje con dos figuras* (también conocido como *Diana cazadora*; Museo del Prado, P-898). Véase Martínez Leiva 2004, p. 41.

16 Doval 2000, pp. 242-60; Doval 2002, pp. 10-14; Martínez Leiva 2004, pp. 38-39; Urrea et al. 1994, cat. núms. 28 y 29.

17 Doval 2000, pp. 243-47. Esta autora (p. 246), destaca también la evidente evolución y variación del estilo de Agüero comparándolo con el de Juan Carreño de Miranda, otro artista español del siglo XVII considerado por Palomino (y aún en la actualidad) principalmente como un retratista. Curiosamente, el marco de la sobreventana de Aranjuez que representa el Retiro, descrito a continuación, tiene una etiqueta de latón con la inscripción «Juan Carreño de Miranda, Madrid 1614-1685».

18 Estos inventarios se citan en la coda del presente artículo.

19 Los estudios técnicos que se están llevando a cabo en el Gabinete de Documentación Técnica y Laboratorio del Museo del Prado sin duda arrojarán luz sobre la técnica del artista y ayudarán a la identificación de su obra.

20 Sobre este encargo, véase Simal 2017, pp. 2419-23.

21 Brevemente, la escultura estaba basada en los retratos del rey hechos por Rubens, Velázquez y Juan Martínez Montañés, y, según la historiografía, contó con la asistencia técnica de Galileo Galilei en la delicada ingeniería de la pose de *alta escuela* del caballo, descrita por el biógrafo del siglo XVII Balduino como «algo a medio camino entre *courbette*, *pesade* y *levade*, pero más una simple *levade* que cualquier otra cosa». Para una maravillosa introducción a la forma y el simbolismo de tales representaciones ecuestres, y para la tradición española en general y la escultura de Felipe IV hecha por Tacca en particular (incluida la cita de Balduino), véase

Liedtke 1989, capítulos 1-3 y lám. 74. Para un análisis más específico, véase Matilla 1997 y Matilla 1999. Véase también Brown y Elliott 2003, pp. 114-15, y Simal 2017, pp. 2419-23. En un estudio de próxima aparición, Kelley Di Dio aporta información adicional sobre la escultura, incluido su envío a España desde Italia en varios contenedores (asumiendo, por tanto, que fue fundida en múltiples piezas) y su peso (comparable al de la escultura de Enrique IV de Tacca, es decir, unos 5.625 kg.) Nuestro agradecimiento a la profesora Di Dio por compartir con nosotros su trabajo antes de su publicación.

22 Esta denominación aparece en *Colección de documentos inéditos* 1877, p. 112. Tras la instalación de la estatua, el Jardín de la Reina también pasó a ser conocido como Jardín del Caballo. Véase Azcue 2017, p. 2977, nota 211. Sobre el interés de Felipe IV en su estatua, véase Simal 2017, p. 2423.

23 Molina 1975, p. 15, nota 72; *Topographia* 1977, lám. 14. Para un estudio esclarecedor del mapa, véase Escobar 2014.

24 Meunier 1665-68, Sign. ER/5824, lám. 10: «El Palacio del Buen Retiro». Otras ediciones están fechadas en 1650. Véase también Brown y Elliott 2003, pp. 77-78 y fig. 171.

25 Jan van Kessel II, *Dos enanos con un perro*, posterior a 1686. Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv. MNP FR420. Véase Michalowski 2005, pp. 145-46.

26 Andrea Parigi, *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio*, hacia 1668.

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 9.344. Véase Simal 2017, p. 2444, fig. 2, y p. 2460. La fecha de hacia 1668 procede de Simal, p. 2444, fig. 2. La Fundación data con interrogación el dibujo en 1801-21, lo que es improbable desde nuestro punto de vista.

27 El cuadro también se conoce como *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*; Carr *et al.* 2006, cat. 27.

28 De Carlos 2005, p. 236; Azcue 2017, pp. 2925-26. Estos bustos aparecen como figuras de cuerpo entero al fondo de *Dos enanos con un perro* de Van Kessel. Las esculturas de las hornacinas también resultan visibles en un grabado de Domingo de Aguirre fechado en 1778; Brown y Elliott 2003, fig. 41.

29 *Topographia* 1977, lám. 20, edificio LXXV. Curiosamente, Teixeira también incluye dos grandes árboles junto a la ermita.

30 Estas dos pinturas —la anónima *Vista de los jardines de la Casa de Campo* (Madrid, Museo del Prado, P-1288) y la *Vista de la Casa de Campo* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. IN 3130)— se expusieron en el Museo de Historia de Madrid en marzo de 2018. La pintura del Prado (P-1288) aparece reproducida en Brown y Elliott 2003, fig. 16.

31 Estuvo expuesta en el Museo Municipal de Burgos en marzo de 2018.

32 Meunier 1665-68, Sign. ER/5824, lám. 11; véase Brown y Elliott 2003, p. 81 y fig. 53. Los diferentes estados de este grabado de Meunier llevan títulos ligeramente diferentes.

33 Morán y Checa 1986, p. 133. Estos autores identifican el cuadro como perteneciente al Museo Municipal de Madrid. En marzo de 2018

estuvo expuesto en el Museo Municipal de Burgos.

34 Es cierto que los ciervos aparecen en otras pinturas del siglo XVII que representan Reales Sitios, entre ellas la conocida *Cacería del tabladillo en Aranjuez* de Mazo, de hacia 1640 (Museo del Prado, P-2571).

35 Kagan 1989.

36 Las dos vistas de Juan de la Corte se encuentran en el Museo de Historia de Madrid (inv. núms. 00003.422 y 2005/010/0001). La vista de Leonardo del Buen Retiro se encuentra en el palacio del Pardo (Madrid, Patrimonio Nacional, inv. n.º 10010009); reproducida en Carr *et al.* 2006, p. 37, fig. 5. El cuadro de Mazo se conserva en el Prado (P-889).

37 Escobar 2014, p. 56.

38 Véanse, por ejemplo, las obras del Prado P-1733, P-1734, P-1736, P-1737 y P-2022.

39 Inv. NG 197; reproducida en Carr *et al.* 2006, cat. 33.

40 Paz 1892-93, vol. 3, pp. 296, 298 y 319; y vol. 4, p. 426. Para algunos comentarios breves sobre el acceso público a los jardines del Buen Retiro, véase Simal 2017, p. 2519.

41 Las figuras de las dos escenas mitológicas (Museo del Prado, P-893 y P-894) son particularmente difíciles de distinguir, incluso a corta distancia.

42 El mismo hombre golpeando a un perro junto a un ciervo muerto aparece en la *Cacería del tabladillo en Aranjuez* de Mazo (véase la nota 34).

43 Debemos estas mediciones a Juan Antonio Hernández Ferrero.

44 Durante nuestra visita a Aranjuez en marzo de 2018 solo estaba expuesta la sobreventana del Escorial en el ala oeste del Salón, la única sección que conserva el plano original de la galería. Nuestro agrada-

decimiento a Javier Jordán por permitirnos subir a una escalera para ver la pintura. Véase también una fotografía de Jordán (reproducida en Martínez Leiva 2006, fig. 14) que muestra parte del Salón, incluida la Casa del Campillo y el borde derecho de otra sobreventana, así como otras dos composiciones más grandes de Agüero. Nuestra propia inspección y las medidas de Juan Hernández confirmaron lo que resulta evidente en esta fotografía, a saber, que las cinco sobreventanas que se encuentran en el Prado ya no cabrían en los espacios originalmente destinados a ellas debido al tamaño de sus marcos «Mengs» del XIX. Las vistas de los jardines del Retiro y el Pardo, sin embargo, tienen marcos más estrechos —es posible que incluso sean los originales—, por lo que encajarían fácilmente en la zona destinada a ellas sobre los ventanales del Salón.

45 Brown y Elliott 2003, pp. 147-48, hacen la misma observación sobre un gran número de pinturas de los palacios del Buen Retiro, el Alcázar y el Pardo.

46 Véase Bennett 1967.

47 *Inventarios Reales* 1985, p. 173.

48 *Inventarios Reales* 1989, p. 49.

49 Véase Rose-de Viejo 1983.

50 «Inventario y tasación de los efectos existentes en la Casa de Barquillo. Extracto». Este documento, que se encuentra en un archivo privado de Bilbao, es en realidad una copia de alrededor de 1840 del documento original de julio de 1808, perdido actualmente. No hemos visto el documento personalmente y le agradecemos a Isadora Rose-de Viejo que nos haya llamado la atención sobre el mismo (comunicación personal de septiembre de 2018).

51 Haskell 1980, p. 37.

52 Al parecer, no obstante, esos cuadros eran en gran parte los que había heredado de su padre, don Luis de Borbón, en 1795. No hay manera de saber si las dos vistas formaban parte de esa herencia.

53 Rose-de Viejo 2001 y Rose-de Viejo 1983.

54 Estamos agradecidos a William Jordan por llamar nuestra atención sobre la importancia del marqués de Salamanca en el devenir de las dos sobreventanas.

55 *Catalogue des tableaux anciens* 1867, lotes 46-47, con anotaciones manuscritas de lo que parecen ser los precios de salida en francos. Para más información sobre esta subasta, véase Domínguez-Fuentes 2003 y Zapata 1991, pp. 339-40.

56 Domínguez-Fuentes 2006, pp. 236-40; Martínez Plaza 2018, pp. 85-87, 322 y 324. A pesar de las dudas acerca de cómo y cuándo adquirió el marqués las vistas de los jardines del Pardo y del Retiro, es tentador imaginar que las instaló en su residencia palaciega situada en el Paseo de Recoletos de Madrid, un edificio que en la actualidad alberga la Fundación BBVA.

57 *Collection Salamanca* 1875, lotes 41-42.

58 Véase la nota 9. Según William Jordan, las pinturas fueron enviadas para su venta en Madrid por un marchante italiano (comunicación personal de 1 de julio de 1995). Christopher González-Aller, antiguo miembro de Sotheby's Peel & Asociados en Madrid, recuerda haberlas visto en la galería de Enzo Constantini en Roma antes de la subasta de 1993 en Madrid (comunicación personal de 18 de diciembre de 2018).

El Prado disperso. Epílogo

The Prado disperso. Epilogue

LA SECCIÓN «EL PRADO DISPERSO», QUE VIENE publicándose prácticamente en todos los números del *Boletín del Museo del Prado* desde que apareciera en el año 1980, llega a su fin, y lo hace coincidiendo con la celebración del bicentenario de la creación del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819.

BREVE HISTORIA DEL PRADO DISPERSO

La historia del Prado disperso está íntimamente relacionada con la del propio Museo del Prado. Unas décadas después de su inauguración, el entonces Real Museo se fusiona con el Museo Nacional de Pintura y Escultura, más comúnmente conocido como Museo de la Trinidad (1836-72), constituido para recibir las obras desamortizadas en virtud del cumplimiento del decreto del ministro Mendizábal. Es en ese momento cuando, oficialmente, la Colección Real deja de pertenecer a la Corona, estatalizándose y creándose un único Museo Nacional de Pintura y Escultura que, a principios del siglo XX, cambia su denominación por la actual de Museo Nacional del Prado, por la ubicación geográfica del edificio de Juan de Villanueva.

Los depósitos temporales de obras de arte comienzan a realizarse de forma regular tras la fusión de am-

bos museos, si bien durante la existencia del Museo de la Trinidad, llamado así por su emplazamiento en el convento de la Trinidad Calzada, se enviaron algunas piezas a instituciones en las que la documentación es a veces poco clara y no permite discernir hasta qué punto era un regalo o se trataba de un préstamo temporal a largo plazo. Es a partir del año de la fusión, quizá debido a la acumulación de obras en un edificio que distaba mucho de tener la amplitud actual y al gran tamaño de algunas de las piezas, procedentes tanto de las iglesias y conventos como de las adquisiciones estatales de las obras premiadas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, cuando se empiezan a enviar pinturas y esculturas a diferentes instituciones y organismos, previa petición de los mismos. Así, es posible constatar cómo en muchas ocasiones la salida de obras estuvo más relacionada con el tamaño de las piezas o con la escasa apreciación de que gozaban en el momento que con criterios estrictamente museológicos.

La creación en 1894 del Museo de Arte Moderno, propició la adscripción a este nuevo museo estatal de obras de arte realizadas por artistas del siglo XIX, ya fueran provenientes de las colecciones reales, ya lo fueran del Museo de la Trinidad. El Museo de Arte Moderno,



1

cuya efímera vida se prolongó durante tan solo sesenta y cinco años, ya que fue suprimido en 1971, incrementó sus fondos fundacionales realizando adquisiciones y recibiendo donaciones y legados. Fue precisamente después de su desaparición, cuando por Orden Ministerial de 27 de enero de 1971, se creó la Sección de Arte del Siglo XIX del Museo del Prado, a la que regresarían muchas de las obras que habían salido años atrás con destino al Museo de Arte Moderno que, por cierto, ocupó la última planta del denominado Palacio de Archivos, Bibliotecas y Museos construido en los terrenos del antiguo convento de agustinos recoletos de Copacabana, derruido en 1837, poco después de la desamortización. En la actualidad este edificio sigue alojando la Biblioteca Nacional de España y el Museo Arqueológico Nacional.

Al igual que el Museo del Prado, el de Arte Moderno había efectuado depósitos temporales en todo tipo de instituciones políticas, religiosas, educativas y un largo etcétera. Esos depósitos se han ido publicando, especificando una por una todas las obras depositadas en cada una de las entidades depositarias de forma periódica en la sección «El Prado disperso» desde su primer número, aparecido en 1980, inicialmente publicado de manera cuatrimestral y posteriormente una vez al año.

Por ser cronológicamente más antiguo, el Museo Nacional de Pintura y Escultura fue el que más depósitos envió, y a través de esos depósitos se puede apreciar la conexión del museo con el desarrollo de la vida política, institucional y cultural española del momento. A partir de 1872, desde el Prado saldrán piezas que pasarán a convertirse en fondos fundacionales de otros museos, como ocurrió con el Museo Arqueológico Nacional en 1873, y para sus diferentes secciones, especialmente para la sección etnológica y para la de etnografía americana que, en épocas más recientes dieron origen a los actuales Museo Nacional de Etnología y Museo de América (fig. 1). De los abarrotados almacenes salieron principalmente pinturas, aunque no exclusivamente, que fueron a parar a conventos desamortizados como, podríamos decir, compensación por las obras estatalizadas años atrás, si bien no era imprescindible que las obras enviadas en calidad de depósito temporal hubieran estado en el propio convento, sino que podrían haber pertenecido a otra institución religiosa o incluso haber estado ubicados en otra ciudad.

Desde finales del siglo XIX y hasta los años veinte de 1900, además de salir del museo obras destinadas a

1. Andrés Sánchez Galque, *Los tres mulatos de Esmeraldas*, 1599. Óleo sobre lienzo, 92 x 175 cm. Depositado en el Museo de América de Madrid (P-4778)
2. Carlos Verger Fioretti, *Pelusa*, 1901. Óleo sobre lienzo, 182 x 238 cm. Depositado en el Museo de La Rioja (P-5935)



2

Ministerios y Direcciones Generales, son frecuentes los envíos para decorar Diputaciones Provinciales a través de las Comisiones Provinciales de Monumentos, Ayuntamientos, Tribunal Supremo, Audiencias Provinciales, Universidades e Institutos Generales y Técnicos, cuna del saber de las diversas provincias y cuyos edificios alojaron en origen algunos de los museos de nueva creación en su ciudad (fig. 2). Es en este momento cuando se alhajan también las embajadas más importantes, entre ellas las de París y Londres. Los envíos a algunas embajadas, de acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, han seguido siendo frecuentes prácticamente hasta hoy, aunque hay que hacer constar que, cuando el museo ha mostrado interés por alguna obra enviada anteriormente a las legaciones españolas, esta ha sido restituida al museo para ser expuesta temporal o permanentemente en sus salas, siendo a veces sustituida por otra de menor interés para su depósito temporal en las embajadas.

Durante la Segunda República, a requerimiento de la Dirección General de Bellas Artes y a pesar de la oposición de los miembros del Patronato del Museo, se hacen numerosos envíos en depósito de obras que generalmente estaban relegadas a los almacenes, y que

habrán de servir para ampliar la colección de museos provinciales y municipales que, o bien eran de nueva creación o que, ya existentes, se enriquecieron y promocionaron. Una vez más, no se aprecia que a la hora de hacer los envíos exista una relación entre las obras enviadas y el lugar de destino, predominando o su tamaño o su relevancia, por lo que se eligen piezas que, en ese momento, se considera que carecen de calidad suficiente para ser expuestas en las salas del Prado. Ello implicaría la salida de abundantes obras pertenecientes a la escuela española, pinturas italianas del XVII o de la escuela flamenca de ese mismo siglo, obviamente con la excepción de las obras de Rubens o a él atribuidas.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, si bien el número de envíos desciende notablemente, se opta, especialmente en el caso de los museos provinciales de Bellas Artes, por depositar obras de diferentes escuelas y cronologías que constituyan un resumen de la historia de la pintura, con el fin de que los visitantes de estas instituciones puedan reconocer las diferencias estilísticas e iconográficas de las distintas escuelas pictóricas (fig. 3). No hay que olvidar las dificultades existentes en la España de entonces para viajar a Madrid a visitar el Prado.



3. Alonso Cano, *La Virgen con el Niño o Virgen del Lucero*, 1645-52. Óleo sobre lienzo, 166 x 109,6 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada (P-630)

Las reales órdenes de finales del XIX por las que se regulan los depósitos incluyen los requisitos que deben cumplir las instituciones depositarias para la adecuada conservación de las piezas que se les prestan a largo plazo. Entre esos requisitos están, por ejemplo, el de no restaurar ni alterar las obras y el de no prestarlas a su vez a otras instituciones sin la autorización del Prado. Sin embargo, es cierto que en ese momento no se hacen revisiones frecuentes del estado de las obras durante periodos bastante largos, lo que en ocasiones y con el paso del tiempo crea un incorrecto sentimiento de propiedad por parte de las instituciones. No ocurre lo mismo con las posteriores órdenes ministeriales, en las que no se incluye ninguna instrucción en lo relativo a la actuación de las instituciones depositarias.

No es hasta el Real Decreto de diciembre de 1981 cuando se establece una normativa específica sobre los depósitos temporales. Esa norma fue resultado de una

denuncia presentada por varios partidos extraparlamentarios a raíz de una investigación iniciada por el Prado en 1978 en la que se aseguraba que habían desaparecido siete mil pinturas propiedad de la pinacoteca. La denuncia fue aceptada por la Fiscalía General, entonces del Reino, y su investigación, en coordinación con el Prado, permitió conocer cuántas obras y dónde habían sido depositadas, cuál era su estado de conservación —en ocasiones a través del envío de fotografías (de desigual calidad) y otras gracias a descripciones proporcionadas por las instituciones depositarias— y, por último, saber las que estaban desaparecidas o sin localizar.

En las memorias editadas por la Fiscalía General del Estado en 1979 y 1980, que dan cuenta de lo ocurrido en el año judicial, se reconoce la desaparición de poco más de un centenar de obras, consecuencia de las vicisitudes históricas acaecidas en el país a lo largo de más de un siglo o de desgraciados sucesos, como el incendio del Tribunal Supremo de 1915, circunstancias que, en cualquier caso, eximen de responsabilidad a nuestra institución.

NUEVOS DEPÓSITOS

Con la publicación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y su desarrollo en el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, finalmente se regula, en su capítulo II, la realización de depósitos y la recepción de los mismos por y en los museos del Estado, derogando el Real Decreto anteriormente citado y determinando que solo se podrán hacer depósitos de obras de arte en instituciones museísticas o de alta representación estatal.

Es cierto que continúan realizándose depósitos temporales, pero se hace de forma sujeta a las leyes

vigentes y atendiendo a criterios de congruencia, por ejemplo por su idoneidad temática o estilística en relación con la institución depositaria. Se procura que las obras se sitúen en zonas visitables por el público y se evita su ubicación en despachos oficiales. Al tratarse en su mayor parte de edificios de interés histórico, se acuerda con los responsables que — si es que no se realizaban ya— se organicen visitas públicas guiadas durante los días fijados por las propias instituciones.

A modo de ejemplo, citaré varios casos de envíos de obras en depósito bastante recientes, dos de ellos a instituciones madrileñas, una pública y otra semipública, y un tercero a una entidad de fuera de la capital.

Hace cinco años se reinauguraron las instalaciones del Museo de Historia de Madrid después de un largo proceso de rehabilitación del edificio situado en la calle Fuencarral. El Prado efectuó un nuevo y numeroso depósito en el que se incluían efigies regias, imágenes de devoción madrileñas o escenas de costumbres, que se sumó a los depósitos ya existentes y que se encontraban gran parte de ellos en el museo — anteriormente denominado Museo Municipal— desde 1929, año en el que se celebró en el entonces edificio del Hospicio de Madrid, su sede, una magna exposición denominada *El antiguo Madrid*.

En relación con un depósito reciente a una institución no museística, aunque sí pública, podemos citar el efectuado en 2012 a la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, que, si bien fue creada en 1847, hunde sus raíces en la Academia de Ciencias de Matemáticas de Madrid —creada en 1582 durante el reinado de Felipe II y cuyo primer presidente fue el arquitecto Juan de Herrera—. Su presidente en ese momento, solicitó un depósito que habría de constar de cuatro lienzos que ocuparían otros tantos paneles del Salón de Sesiones. Había en los almacenes del Prado una serie de cuatro lienzos de mano de un pintor español desconocido hasta el momento, probablemente madrileño del siglo XVII, que representan alegorías de los Cuatro Elementos de la naturaleza, es decir, Aire, Tierra, Agua y Fuego (fig. 4), una iconografía por tanto fácilmente identificable con la temática de la Academia, que asumió los costes de su restauración y traslado. El depósito se hizo efectivo y las obras cuelgan hoy dignamente en los espacios del salón en el que se reúnen los académicos.



4. Escuela española, *El Fuego*, 1675-1700. Óleo sobre lienzo, 246 x 106 cm. Depositado en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid (P-3198)



Por lo que se refiere a los nuevos depósitos en museos, el depósito de obras se realiza de manera consensuada atendiendo a los planes museológicos de las instituciones receptoras. Se envían obras que cumplen una doble condición: por un lado, son piezas que encajan en el diseño expositivo establecido por los responsables de la institución, y por otro, son obras que se encuentran en los almacenes del Prado y son poco susceptibles de ser mostradas en sus salas. Puede prevalecer por ejemplo un criterio iconográfico, con paisajes o vistas de la ciudad o de la comunidad, o puede optarse por una selección de obras realizadas por uno o varios artistas que nacieron o desarrollaron su carrera en esa ciudad o comunidad, independientemente de que su formación tuviera lugar en Madrid, París o Roma, generalmente después de haber obtenido becas para su viaje y estudios.

5. Antonio Gisbert, *Matilde Periche*, hacia 1870. Óleo sobre lienzo, 225 x 155 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante (P-5529)

A modo de ejemplo, citaré el depósito realizado en 2012 en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG), en Alicante, perteneciente a la Diputación Provincial de la ciudad. En un edificio del casco histórico, remodelado y adecuado para la exposición, se planteó el proyecto de instalar obras de artistas alicantinos que fueron pensionados por la Diputación. Alicante, como tantas otras ciudades españolas, ofrecía a los artistas la posibilidad de acceder a becas de formación que generalmente se realizaban en Madrid —en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando—, en Francia y en Italia, especialmente en las ciudades de París y Roma, consideradas durante siglos la cuna del saber artístico. El viaje de aprendizaje a Italia ha sido indispensable en la formación de todos los grandes pintores a lo largo de los siglos y, en el XIX, se vio favorecido al crearse la Academia de España en Roma.

Para poder disfrutar de la beca, el artista se comprometía a que, una vez terminada la misma, entregase a la institución que le había concedido la ayuda uno o varios ejemplares de las obras realizadas durante su etapa de formación. La Diputación de Alicante contaba entre sus fondos con las piezas que presentaban los artistas en el momento de optar a la beca y con algunas de las que realizaban en la ciudad en la que disfrutaban de ella, pero no con aquellas obras que, como artistas formados y en ocasiones consagrados, habían presentado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España o en exposiciones internacionales. Muchas de esas obras eran adquiridas por el Estado español, por lo que pasaron primero a formar parte de las colecciones del Museo Nacional de Pintura y Escultura y después del Museo de Arte Moderno desde su creación. Con la ya mencionada desaparición de este, terminarían engrosando los fondos del Prado. Así pues, el Prado envió al MUBAG piezas de pintores alicantinos

que habían triunfado, ya fuera en las citadas exposiciones al ser premiadas con medalla, ya con la obtención de encargos en sus exitosos talleres madrileños, para que se mostraran en sus salas junto a las obras de su etapa de formación (fig. 5).

El proceso que se sigue en la actualidad para depositar una obra del Museo del Prado en otra institución es el siguiente: cuando se recibe una petición, se visita la institución con el fin de evaluar los espacios disponibles y constatar que reúnen las condiciones que se exigen por parte del museo para la idónea conservación de las piezas. Esas condiciones son fundamentalmente una temperatura constante, humedad regulada y la seguridad de las obras. Preferiblemente se busca que sean pinturas sobre lienzo y con una iconografía relacionada con la naturaleza de la entidad, y se solicita primero la opinión y, posteriormente, la propuesta al conservador de la colección a la que la obra pertenece, mediante informe favorable de la realización del depósito, para elevarla a la dirección del museo, quien la presentará en una de las reuniones de la comisión permanente del Real Patronato. Si se aprueba en esa reunión, se emite la correspondiente orden ministerial que firma el director del museo, por delegación del director general de Bellas Artes, y a continuación se prepara la documentación que habrá de ser firmada por los representantes de ambas instituciones. Esta consta, fundamentalmente, de las actas de entrega y del contrato de depósito, en el que se regulan en varias cláusulas las obligaciones que asumen los depositarios y la necesidad de que la entidad depositaria corra con los gastos inherentes a la buena conservación de la obra u obras que van a recibir en calidad de depósito o de préstamo temporal a largo plazo, que en ningún caso podrá exceder los cinco años de duración, aunque podrá renovarse si la pieza o piezas se conservan correctamente. Además, todas las obras depositadas son susceptibles de ser retiradas de forma temporal de su ubicación habitual —bien para ser restauradas en los talleres del Prado, bien para formar parte de una exposición— si así se estima por parte del museo y con la oportuna orden de levantamiento temporal, que es siempre aprobada por el Real Patronato y recoge todos los datos relativos al levantamiento. En el caso de que se levante el depósito para que la obra forme parte de una muestra temporal, se incluirá toda la información relativa a

la sede o sedes que acogerán la exposición, que podrá tener lugar tanto en las salas del Prado como en otras instituciones españolas o del exterior. Posteriormente, una vez concluida la exposición —o la restauración en el caso de que el depósito se hubiera levantado para tal fin—, la obra u obras son devueltas a su lugar de depósito. También con este fin se elabora la documentación administrativa correspondiente.

Es el Servicio de Depósitos el que se ocupa de todos los trámites administrativos, de manera coordinada con los responsables de las instituciones depositarias, para asegurar que se contratan los servicios necesarios con profesionales solventes y adecuados para la correcta manipulación y traslado de las piezas.

Obviamente, a lo largo de los casi cuarenta años en los que el Prado disperso se ha venido publicando en el Boletín, ha habido muchos cambios en lo que a las instituciones y a las obras en depósito se refiere. Algunas de las entidades han desaparecido como tales, otras han modificado su denominación y, en lo relativo a las piezas, algunas han sido devueltas al museo e incluso han vuelto a salir para ser depositadas en otros lugares. Con cierta frecuencia, el Prado ha efectuado el levantamiento definitivo de algunos depósitos, bien por considerar que son obras dignas de ser expuestas en las propias salas destinadas a la colección permanente, bien para ser enviadas a un lugar más idóneo. También el mal estado de conservación o incluso el incumplimiento por parte de los depositarios de las cláusulas establecidas en el contrato ha llevado al levantamiento de algunos depósitos. Por último, también se ha dado el caso de que los depositarios hayan solicitado la devolución permanente por considerar que no pueden exhibir las obras de forma adecuada o por no poder asumir la responsabilidad que supone su mantenimiento.

Me gustaría citar aquí el ejemplo, bastante reciente por cierto, del envío de la serie que Vicente Carducho realizó sobre la fundación de la orden de los cartujos por san Bruno al monasterio de Santa María del Paular, lugar para el que fue originalmente creada (fig. 6). Los cincuenta y cuatro lienzos, pintados entre 1626 y 1632, estaban situados en el claustro mayor del monasterio. Fueron desamortizados en virtud del cumplimiento de las leyes aprobadas por Mendizábal y trasladados primero al Museo de la Trinidad y, posteriormente, tras la fusión de ambos museos, al Prado. Desde allí, a finales del siglo XIX, se enviaron en depósito a instituciones

6. Vicente Carducho, *La aparición de la Virgen a un hermano cartujo*, 1632. Óleo sobre lienzo, 336,5 x 297 cm. Depositado en el monasterio de Santa María del Paular (P-5577)



dispares, tanto religiosas como civiles. Dos de ellos, depositados desde 1901 en el Museo Municipal de Tortosa (Tarragona), fueron destruidos en el bombardeo de la ciudad durante la Guerra Civil española. Mientras se restauraba el monasterio a cargo del Ministerio de Cultura y de la Comunidad de Madrid, el Prado procedió a levantar los depósitos de las cincuenta y dos pinturas que se conservan de la serie, a restaurar los lienzos en tres fases diferentes y a devolverles su formato original con remate en medio punto, que encajaba con la arquería gótica del claustro, ya que en el Museo de la Trinidad se habían añadido unas esquinas en la parte superior que habían cambiado su formato a rectangular. Finalmente, en el verano de 2011, volvieron a su emplazamiento original, donde se encuentran en la actualidad en calidad de depósito temporal.

Desde hace unos años, en las Memorias Anuales del Museo del Prado se da cuenta de todos aquellos movimientos de las piezas depositadas, ya sea de forma temporal, para participar en exposiciones o para su estudio y/o restauración en el Gabinete Técnico y en el Taller de Restauración del museo, ya sea de forma definitiva. Igualmente, se anotan los nuevos depósitos realizados a lo largo del correspondiente año, lo que hace esta información transparente y accesible, y garantiza la seguridad y conservación de las obras.

La habitual pregunta de cuál es el número de obras depositadas no es fácil de responder, ya que la movilidad de las piezas es permanente. No obstante, proporcionaré unas cifras que son las correctas en el momento en el que escribo estas líneas, pero que probablemente hayan variado en el momento en el que este texto se publica.

A fecha de enero de 2019, se encuentran depositadas por el Museo del Prado 3.472 piezas en 277 instituciones. La mayor parte de ellas son pinturas: 2.855 obras que se incluyen cronológicamente entre los siglos XVI y XIX y que sumarían el 82% del total de los depósitos. Le siguen en cantidad 254 piezas de artes decorativas, que conforman el 7% del conjunto, 176 esculturas que constituyen el 5%, 103 dibujos que suman el 3%, 59 restos arquitectónicos, que se corresponden con parte del antiguo claustro de la iglesia de los Jerónimos y que representan el 2% del total y, finalmente, 25 grabados que suponen el 1% de la cifra total.

Por lo que se refiere a las 277 instituciones depositarias, 87 de ellas son museos, 46 son edificios visitables por el público y 144 son edificios que podríamos denominar oficiales (por ejemplo el Congreso o el Senado), algunos de los cuales también permiten visitas. Además están algunas de nuestras embajadas en el exterior. Hay depósitos en todas las comunidades autónomas con la excepción de Cantabria —que albergó una obra hasta 2018, año en el que se levantó definitivamente el depósito existente— y de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla.

Siguiendo el orden alfabético se anotan a continuación el número de piezas existentes en las diferentes comunidades autónomas:

- Andalucía: 399 obras en 40 instituciones
- Aragón: 110 obras en 9 instituciones
- Canarias: 101 obras en 6 instituciones
- Castilla-La Mancha: 136 obras en 19 instituciones
- Castilla y León: 231 obras en 28 instituciones
- Cataluña: 250 obras en 23 instituciones
- Comunidad de Madrid: 1.322 obras en 81 instituciones

- Comunidad Foral de Navarra: 1 obra en 1 institución (el resto del depósito fue devuelto a petición del Museo de Navarra en 2018)
- Comunidad Valenciana: 99 obras en 8 instituciones
- Extremadura: 56 obras en 6 instituciones
- Galicia: 337 obras en 18 instituciones
- Islas Baleares: 26 obras en 4 instituciones
- La Rioja: 28 obras en 1 institución
- Murcia: 8 obras en 2 instituciones
- País Vasco: 95 obras en 6 instituciones
- Principado de Asturias: 64 obras en 4 instituciones
- Embajadas y consulados: 209 obras en 21 instituciones

Siendo este texto el que marca el final de la sección del Prado disperso en el *Boletín del Museo del Prado* desde 1980, creo justificada la publicación actualizada de una tabla en la que se reflejan por comunidades, provincias, ciudades e instituciones, en este orden y alfabéticamente, las obras que el Museo del Prado tiene depositadas a fecha de enero de 2019. En ella se anotan el número total de las mismas en cada uno de los apartados para conocimiento de los lectores que han seguido con interés la publicación de esta sección a lo largo de treinta y nueve años y que concluye con este pequeño epílogo.

MERCEDES ORIHUELA, licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, disfrutó de una beca de investigación del Instituto de Arte Diego Velázquez del CSIC durante tres años. Posteriormente, hizo las prácticas de museos en el Museo del Prado. Trabajó, en colaboración con la Fiscalía del Reino, en la búsqueda de las obras depositadas por el Prado en otras instituciones y desde 1982 pertenece a la plantilla de este museo, con el cometido de controlar y mantener en el mejor estado posible las obras depositadas temporalmente fuera del museo, como conservadora responsable del Servicio de Depósitos.
mercedes.orihuela@museodelprado.es

SUMARIO: Con motivo del fin de la publicación de la sección fija denominada «El Prado disperso» en el *Boletín del Museo del Prado*, que empezó a editarse en el año 1980, se hace una breve historia de los depósitos del museo aglutinando todas las colecciones que lo conforman. Se añade el listado por comunidades autónomas, provincias e instituciones y se indica el número de obras depositadas en cada una de ellas.

PALABRAS CLAVE: Prado disperso; depósitos; colecciones

SUMMARY: Owing to the discontinuation of the regular section of the *Boletín del Museo del Prado* entitled “El Prado disperso”, first published in 1980, the author briefly surveys the history of the museum’s long-term loans from all the collections. This is followed by a list by Autonomous Regions, provinces and institutions indicating the number of works on loan in each.

KEYWORDS: Prado disperso; long-term loans; collections

OBRAS QUE EL MUSEO DEL PRADO TIENE DEPOSITADAS A FECHA DE ENERO DE 2019

ANDALUCÍA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Almería	Almería	Catedral de Almería	3
	Cantoria	Iglesia parroquial Nuestra Señora del Carmen	2
	Urracal	Iglesia de Santa María	1
Cádiz	Cádiz	Ayuntamiento de Cádiz	2
		Museo de Cádiz	6
	Jerez de la Frontera	Colegio Cervantes	1
		IES Padre Luis Coloma	3
	El Puerto de Santa María	Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia	6
	San Fernando	Palacio Capitanía General de San Fernando	5
Córdoba	Córdoba	Alcázar de los Reyes Cristianos	2
		Catedral de Córdoba	11
		Diputación Provincial de Córdoba	1
		IES Séneca	1
		Museo Arqueológico de Córdoba	1
		Museo de Bellas Artes de Córdoba	2
		Universidad de Córdoba	3
	Montilla	Museo Garnero	2
Granada	Granada	Ayuntamiento de Granada	2
		Capilla Real de Granada	1
		IES Ángel Ganivet	1
		Museo de Bellas Artes de Granada	72
		Museo Casa de los Tiros	1
		Universidad de Granada	11
Huelva	Huelva	Museo de Huelva	17
Jaén	Cazorla	Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir	1
	Jaén	Museo de Jaén	62
		Universidad de Jaén	1
	Úbeda	Ayuntamiento de Úbeda	5
Málaga	Málaga	Diputación Provincial de Málaga	2
		Museo de Málaga	119
Sevilla	Écija	Museo Histórico Municipal de Écija	9
	Sevilla	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	1
		Cuartel General de la Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra	12
		Delegación del Gobierno en la Comunidad Autónoma de Andalucía	2
		Fundación Focus-Abengoa. Hospital de los Venerables	2
		Museo de Bellas Artes de Sevilla	16
		Presidencia de la Junta de Andalucía	1
		Real Alcázar de Sevilla	1
		Torre del Oro	1
		Universidad de Sevilla	7

ARAGÓN

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Huesca	Huesca	Ayuntamiento de Huesca	2
		Museo de Huesca	12
	Jaca	Palacio Episcopal de Jaca	4
Teruel	Teruel	Fundación Amantes de Teruel	1
Zaragoza	Zaragoza	Diputación Provincial de Zaragoza. Escuela Taller Bartolomé Bermejo	2
		IES Goya	6
		Museo de Zaragoza	56
		Palacio Capitanía General de Zaragoza	3
		Universidad de Zaragoza	24

CANARIAS

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Las Palmas	Las Palmas de Gran Canaria	Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria	24
		Casa de Colón	14
		Tribunal Superior de Justicia de Las Palmas de Gran Canaria	3
Santa Cruz de Tenerife	La Laguna	IES Canarias Cabrera Pinto	10
	La Orotava	Ayuntamiento de La Orotava	8
	Santa Cruz de Tenerife	Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife	42

CASTILLA-LA MANCHA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Albacete	Albacete	Ayuntamiento de Albacete	1
		Diputación Provincial de Albacete	4
		Subdelegación del Gobierno en Albacete	2
		Tribunal Superior de Justicia de Castilla-La Mancha	7
Ciudad Real	Almagro	Museo Nacional del Teatro	3
	Ciudad Real	Catedral de Ciudad Real	2
		Diputación Provincial de Ciudad Real	1
		Museo de Ciudad Real	20
		Museo Diocesano	1
		Subdelegación del Gobierno en Ciudad Real	1
Viso del Marqués	Archivo Museo don Álvaro de Bazán	2	
Cuenca	Cuenca	Museo de Cuenca	3
Toledo	Toledo	Diputación Provincial de Toledo	1
		Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli	2
		Museo del Ejército	29
		Museo del Greco	14
		Museo de Santa Cruz	18
		Palacio Arzobispal de Toledo	24
		Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas	1

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Ávila	Ávila	IES Alonso de Madrigal	1
		IES Isabel de Castilla	2
		Museo de Ávila	1
	Navas del Marqués	Castillo Palacio Magalia	7
Burgos	Burgos	Diputación Provincial de Burgos	1
		Museo de Burgos	17
		Museo Marceliano Santa María	2
	Peñaranda de Duero	Palacio Avellaneda	1
Palencia	Palencia	Palacio Episcopal de Palencia	4
Salamanca	Ciudad Rodrigo	Capilla de Cerralbo	1
	Salamanca	Cámara de Comercio, Industria y Servicios de Salamanca	2
		Museo de Salamanca	33
Segovia	La Granja	Centro Nacional del Vidrio	67
	Riofrío	Palacio Real de Riofrío	5
	Segovia	Alcázar de Segovia	4
		Monasterio del Parral	4
		Museo de Segovia	3
Soria	Soria	Diputación Provincial de Soria	1
Valladolid	Valladolid	Ayuntamiento de Valladolid	3
		Cuarta Subinspección General del Ejército (Noroeste)	2
		Diputación Provincial de Valladolid	1
		Museo Nacional de Escultura	7
		Palacio Arzobispal de Valladolid	14
		Subdelegación del Gobierno en Valladolid	3
		Universidad de Valladolid	7
Zamora	Zamora	Ayuntamiento de Zamora	1
		Diputación Provincial de Zamora	15
		Museo de Zamora	22

CATALUNYA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Barcelona	Barcelona	Delegación del Gobierno en la Comunidad Autónoma de Cataluña	2
		Museu Nacional d'Art de Catalunya	13
		Museo Marítimo de Barcelona	3
		Palacete Albéniz	1
		Palacio Capitanía General de Barcelona	4
		Palacio de Pedralbes	4
		Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi	6
		Tribunal Superior de Justicia de Cataluña	6
		Universidad de Barcelona	56
	Mataró	Ayuntamiento de Mataró	1
	Sabadell	Gremio de Fabricantes de Sabadell	6
	Sitges	Museo Maricel	2
Vilanova i la Geltrú	Biblioteca Museo Víctor Balaguer	38	
Girona	Figueras	Castillo de San Fernando de Figueras	3
		Museo del Ampurdán	35
	Girona	Museo de Arte de Gerona	29
		Subdelegación del Gobierno en Gerona	1
	Olot	Museo de la Garrotxa	8
	Perelada	Museo Municipal de Perelada	1
Lleida	Lleida	Museo de Arte Jaime Morera	13
		Palacio Episcopal. Museo Diocesano de Lérida	16
Tarragona	Poblet	Monasterio de Santa María de Poblet	1
	Tortosa	Museo de Tortosa	1

COMUNITAT VALENCIANA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Alacant	Alcoy	Ayuntamiento de Alcoy	1
	Alacant	Diputación Provincial de Alicante	3
		Museo de Bellas Artes Gravina	15
	Orihuela	Museo Diocesano de Orihuela	2
Castelló	Castelló de la Plana	Museo de Bellas Artes de Castellón	12
València	València	Cortes Valencianas	46
		Museo de Bellas Artes de Valencia	1
	Xàtiva	Museo del Almodí	19

EXTREMADURA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Badajoz	Badajoz	Ayuntamiento de Badajoz	3
		Museo de Bellas Artes de Badajoz	19
Cáceres	Cáceres	Delegación Provincial de Educación de Cáceres de la Junta de Extremadura	1
		Diputación Provincial de Cáceres: Palacio Provincial de Cáceres; Complejo Cultural San Francisco; Palacio de Carvajal	18
		Museo de Cáceres	13
	Cuacos de Yuste	Monasterio de San Jerónimo de Yuste	2

GALICIA

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
A Coruña	A Coruña	Ayuntamiento de La Coruña	6
		Fuerza Logística Operativa	8
		Diputación Provincial de La Coruña	32
		Museo de Bellas Artes de La Coruña	7
	El Ferrol	Palacio Capitanía General de Ferrol	99
	Noia	Ayuntamiento de Noya	1
	Santiago de Compostela	Museo de las Peregrinaciones	1
		Universidad de Santiago de Compostela	33
Lugo	Lugo	Catedral de Lugo (Museo Diocesano)	1
		Diputación Provincial de Lugo	6
		Museo Provincial de Lugo	30
		Seminario Diocesano de Lugo	4
	Mondoñedo	Palacio Episcopal de Mondoñedo	6
Pontevedra	Poio	Monasterio de San Juan de Poyo	4
	Pontevedra	Diputación Provincial de Pontevedra	76
		Museo de Pontevedra	1
	Porriño	Ayuntamiento de Porriño	1
Vigo	Museo Municipal de Vigo Quiñones de León	21	

ILLES BALEARS

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Mallorca	Palma	Cuartel General de la Comandancia General de Baleares	14
		Presidencia del Gobierno de las Islas Baleares	1
		Museo de Mallorca	7
Menorca	Maó-Mahón	Museo de Menorca	4

LA RIOJA

COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
La Rioja	Logroño	Museo de La Rioja	28

MADRID

COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Madrid	Alcalá de Henares	Ayuntamiento de Alcalá de Henares	4
		Museo Casa Natal de Cervantes	5
	Aranjuez	Palacio Real de Aranjuez	4
		Real Casa del Labrador	1
	Colmenar de Oreja	Museo Ulpiano Checa	1
	Leganés	Museo de Escultura de Leganés	18
	Madrid	Ayuntamiento de Madrid	5
		Biblioteca Nacional de España	2
		Casa de América	2
		Casa Museo Lope de Vega	12
		Catedral de Santa María la Real de la Almudena	1
		Centro de Estudios Políticos y Constitucionales	3
		Complejo de la Zarzuela. Residencia Oficial del rey Felipe VI	1
		Concepcionistas franciscanas. Convento de San José de Jesús y María	1
		Congreso de los Diputados	30
		Consejo de Estado	43
		Convento de San Pascual	8
		Cuartel General de la Armada	7
		Cuartel General del Ejército	18
		Delegación del Gobierno en la Comunidad de Madrid	4
		Dirección General de la Policía	4
		Escuela Superior de Canto de Madrid	17
		Fiscalía General del Estado	8
		IES San Isidro	4
		Iglesia de San Ginés	7
		Iglesia de San Jerónimo el Real	30
		Iglesia de San José	7
		Instituto de España	25
		Instituto de Estudios Fiscales	1
		Instituto de Salud Carlos III	1
		Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación	15
		Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación	40
		Ministerio de Cultura y Deporte	14
Ministerio de Economía y Empresa: Sede del Ministerio; Secretaría General del Tesoro y Política Financiera	2		
Ministerio de Educación y Formación Profesional	24		
Ministerio de Fomento	9		
Ministerio de Hacienda	12		
Ministerio de Industria, Comercio y Turismo	9		
Ministerio de Justicia	29		

Madrid	Madrid	Ministerio de Política Territorial y Función Pública	13
		Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social	5
		Ministerio del Interior	4
		Museo Arqueológico Nacional	19
		Museo Cerralbo	21
		Museo de América	34
		Museo de Historia de Madrid	45
		Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid	59
		Museo del Romanticismo	27
		Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico	5
		Museo Lázaro Galdiano	1
		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	160
		Museo Nacional de Antropología	20
		Museo Nacional de Artes Decorativas	117
		Museo Naval	15
		Museo Thyssen-Bornemisza	1
		Oficina del Defensor del Pueblo	10
		Palacio Arzobispal de Madrid	11
		Palacio de Fernán Núñez. Fundación de los Ferrocarriles Españoles	3
		Palacio Real de Madrid	10
		Presidencia del Gobierno	2
		Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	34
		Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales	9
		Real Academia de Jurisprudencia y Legislación	12
		Real Academia de la Historia	40
		Real Academia Española	4
		Real Academia Nacional de Farmacia	9
		Real Academia Nacional de Medicina	1
		Real Basílica de San Francisco el Grande	47
		Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	2
	Real Patronato sobre Discapacidad	1	
	Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País	14	
	Senado	13	
Teatro Real	13		
Tribunal Constitucional	1		
Tribunal de Cuentas	11		
Tribunal Supremo de Justicia	23		
Universidad Complutense	14		
Universidad Politécnica de Madrid	3		
Pinto	Comunidad Sagrada Familia de Burdeos	1	
Rascafría	Monasterio de Santa María del Paular	52	
San Lorenzo de El Escorial	Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial	8	

MURCIA

COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Murcia	Murcia	Museo de Bellas Artes de Murcia	7
		Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia	1

NAVARRA

COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Navarra	Lizarra	Museo del Carlismo	1

PAÍS VASCO

PROVINCIA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Araba	Vitoria-Gasteiz	Delegación del Gobierno en la Comunidad Autónoma del País Vasco	2
		Museo de Bellas Artes de Álava	22
		Subdelegación del Gobierno en Álava	1
Gipuzkoa	Irun	Ayuntamiento de Irún	4
	Donostia-San Sebastián	Ayuntamiento de San Sebastián	1
		Museo de San Telmo	65

PRINCIPADO DE ASTURIAS

COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	INSTITUCIÓN	TOTAL DEPÓSITOS
Principado de Asturias	Covadonga	Basílica de Santa María la Real de Covadonga	2
		Museo de Covadonga	17
	Oviedo	Museo de Bellas Artes de Asturias	44
		Universidad de Oviedo	1

EMBAJADAS Y CONSULADOS

PAÍS	EMBAJADAS Y CONSULADOS	TOTAL DEPÓSITOS
Argentina	Embajada de España en Buenos Aires	35
Austria	Embajada de España en Viena	6
Bélgica	Embajada de España en Bruselas	18
Estados Unidos de América	Misión Permanente de España ante las Naciones Unidas (Nueva York)	6
	Embajada de España en Washington	7
Francia	Embajada de España en París	40
	Consulado de España en París	1
Grecia	Embajada de España en Atenas	4
Italia	Embajada de España ante la Santa Sede	12
	Embajada de España en Roma	14
Países Bajos	Embajada de España en La Haya	4
Perú	Embajada de España en Lima	5
Portugal	Embajada de España en Lisboa	2
Reino de Marruecos	Embajada de España en Rabat	3
	Consulado de España en Tánger	3
Reino Unido	Embajada de España en Londres	26
Rusia	Embajada de España en Moscú	3
Suecia	Embajada de España en Estocolmo	3
Suiza	Embajada de España en Berna	3
Uruguay	Embajada de España en Montevideo	10
Venezuela	Embajada de España en Caracas	4

FRANCESCO DESIDERI

La pala della *Visitazione* di Raffaello e la committenza Branconio. Documenti inediti

L'ISCRIZIONE¹ IN DUE PARTI, POSTA ALLA base della pala della *Visitazione*² (fig. 1), attesta: «RAPHAEL. VRBINAS. F.» alla sinistra, seguito da «MARINVS. BRANCONIVS. F.F.» al centro. La veridicità dell'affermazione d'apertura è stata ampiamente discussa dalla critica in favore del doppio intervento di due rappresentanti della bottega di Raffaello: Giovanni Francesco Penni (c. 1496-1528) e, più sostanzialmente, Giulio Romano (c. 1499-1546)³, posizionando cronologicamente la pala tra la produzione tarda a cui Raffaello si dedicò prima della sua morte prematura nel 1520. Il nome di Marino, identificato in documenti contemporanei come Marino di Benedetto di Collebrincioni, con riferimento tanto alla genealogia paterna quanto al luogo di provenienza della famiglia, è stato oscurato, nel corso degli ultimi cinque secoli, da quello del figlio Giovanni Battista Branconio la cui vita straordinaria lo portò dalla nativa L'Aquila a Roma dove, con successo, intraprese i servizi prima del Cardinale Galeotto della Rovere, poi quelli di Papa Leone X come cameriere pontificio. Di particolare interesse è ricordare che la frequentazione da parte di Giovanni Battista di quella corte lo pose in stretto contatto con gli artisti impegnati nelle committenze papali del tempo⁴ e, tra questi, divenne grande

amico di Raffaello tanto da essere nominato esecutore testamentario dell'artista insieme a Baldassarre Turini da Pescia. A questa personale e straordinaria amicizia è stato giustamente legato l'intervento dell'artista tanto con la realizzazione della pala della *Visitazione*⁵, quanto con la libertà dell'inusuale iconografia applicata al soggetto mariano desunto dalle storie della vita della Vergine⁶. Da disattenzioni storiografiche, invece, è dipesa la sovrapposizione del nome di Giovanni Battista a quello paterno quale committente dell'opera, a cui si aggiunga la persistente inaccuratezza nella trattazione dei pochi dati certi che, fino a pubblicazioni recenti, continua ad alterare la veridicità e la cronologia dei fatti. Questo articolo si propone di riposizionare Marino nella corretta luce e di stabilire la centralità della sua personalità storica e devozionale nel contesto della committenza del dipinto.

Il primo testamento di Marino⁷, datato 1 Aprile 1517, è illuminante con riferimento a due dettagliate richieste che vi compaiono in apertura: con la prima «In primis quod dictus Marinus testator elegit sui corporis sepulturam in ecclesia Sancti Silvestri de Collebrincione» a L'Aquila; con la seconda «lassa che scia depinto uno quatro in tavola che scia depincta una vergene Maria nello quale

quatro se sae spiso ducati vinti de carlini et ad questo sae obligato mexer Joanne Baptista son figliolo: o cosci o non in qualcuna altro modo parasse al dicto messer Joanne Baptista». La famiglia Branconio trovava i suoi natali presso la popolazione dell'originario castello di Collebrincioni, località del contado Aquilano che, alla metà del XIII secolo e insieme agli altri nuclei castellani circostanti, contribuì alla fondazione della città dell'Aquila, dando così vita a quel complesso sistema cittadino a carattere demaniale nato dall'unificazione dei castelli *extra civitate* nell'ambito di quartieri urbani che ospitavano, all'interno della cinta muraria, le popolazioni provenienti dai medesimi castelli raccolte nei rispettivi locali o quartieri. Gli abitanti di Collebrincioni occuparono la zona Nord-ovest a ridosso delle mura cittadine, compresa nel quarto di Santa Maria⁸ e, come ciascuno dei locali *intra civitate*, si raccolsero intorno a una piazza e a una chiesa, intitolata al protettore San Silvestro, che ne rappresentavano il fulcro sociale e religioso. Due secoli più tardi, Marino e la sua famiglia vennero verosimilmente a occupare uno degli edifici ubicati di fronte alla chiesa e acquistarono almeno una proprietà nelle vicinanze⁹, così contribuendo alla successiva e imponente presenza architettonica dei

Branconio su Piazza S. Silvestro¹⁰, testimonianza dell'avvenuta affermazione della famiglia nel contesto urbano cittadino. Il tentativo di stabilire nello specifico caso di Marino di Benedetto le circostanze che lo hanno legato a una committenza artistica tanto ordinaria nel panorama storico-artistico rinascimentale italiano, quanto straordinaria nel contesto cittadino del secondo centro per importanza del Regno di Napoli, ha condotto la ricerca nella direzione del mondo mercantile, più specificamente del mercato della lana tra i secoli XIV e XVI. La città dell'Aquila occupava una posizione strategica nell'ambito dell'imprenditoria armentizia, sia per le caratteristiche del territorio che per essere attraversata dall'arteria principale dei mercati nazionali, trovandosi sulla via degli Abruzzi che collegava il Nord della penisola alla città di Napoli. Questi presupposti, avvalorati dall'efficace gestione messa in atto da un'ingegnosa classe mercantile cittadina, determinarono il passaggio graduale da un'economia pastorale-mercantile a una di tipo mercantile-capitalistica nella seconda metà del '400¹¹. Quegli stessi imprenditori furono saldamente ancorati alla vita politica cui parteciparono attivamente, garantendo alla città la sua straordinaria autonomia dai poteri accentratrici che si susseguirono nel controllo di quelle terre nel complesso scenario degli eventi politici legati al possesso della corona del Regno di Napoli. I passaggi dalla dominazione Angioina a quella Aragonesa, con i vari tentativi di riappropriazione e rivendicazione di successione, e infine a quella Spagnola, senza dimenticare il peso esercitato sugli schieramenti dalla fazione papale, che portò alla dichiarazione della breve sovranità pontificia sulla città nel 1485, crearono le condizioni ideali per l'affermazione di un'ideologia politica fondata sulla *Libertas* cittadina che trovava nei rappresentanti del ceto mercantile i suoi più attivi fautori. La centralità occupata in ambito commerciale-economico e l'influenza esercitata in quello politico-amministrativo dall'attività laniera è confermata dalle profonde implicazioni che essa ebbe nella costituzione delle isti-

tuzioni politiche, sin dagli originari ordinamenti cittadini. L'istituzione per consenso reale del Magistrato delle Arti o Camerari et Quinque Artium risale al 1354. Agli inizi del '400 il nuovo ordinamento a carattere corporativo, sostenuto dalla classe produttiva e dalle arti maggiori, promosse manovre finanziarie e commerciali concentrate nelle mani della nuova oligarchia mercantile a totale svantaggio del mondo contadino e del contado, fornitore delle materie prime. Il diploma concesso da Giovanna II d'Angiò alla città il 22 Ottobre 1371 ci consente di identificare le cinque arti come *Facultatis Litteratorum, Ars Lanistarum cum Mercatoribus omnibus, Ars Ferrariorum, Ars Cerdorum e Ars Macellariorum*. L'Arte della Lana, seconda in un ordine che non ne esclude la rilevanza politica e prima tra le arti produttive, fa la sua comparsa a pieno titolo nella categoria del *Quinque Mercator*¹², così assumendo ufficialmente fisionomia autonoma e una posizione preminente rispetto ai generici mercanti. Nel passaggio dall'anonomato mercantile all'industrializzazione dell'attività e della mercatura laniera, l'avvenuto contatto con Firenze¹³ testimonia dell'apertura dei confini produttivi autoctoni verso i mercati lanieri Italiani, tra i quali quello fiorentino rappresentava una delle piazze di maggiore appetibilità. Elezione dell'Arte della Lana a corporazione autonoma e la sempre più salda fisionomia da essa assunta nell'ambito delle istituzioni cittadine è desumibile dagli statuti dell'arte del 1544¹⁴ che contemplavano disposizioni relative alla normativa, magistratura e processo produttivo. Con riguardo all'organizzazione dirigenziale interna, la carica «nella quale lo stato della ditta Arte più lungamente se riposa» è quella del sindaco cui deve essere annualmente eletto un mercante «probo experto et sagace»¹⁵, connotazioni che confermano la priorità della carica nonchè il rispetto nel quale era tenuto chi di essa era investito. La città dell'Aquila della metà del secolo viveva un momento di delicata transizione caratterizzato dall'indebolimento del sistema istituzionale, rappresentato dalle arti tradizionali, e dalla promozione di una

propaganda politica con finalità marcatamente municipale. L'incrinazione dell'unità territoriale demaniale manifestatasi al tempo della guerra Braccasca del 1424 con la mobilitazione contadina a favore dell'invasore, aveva dato il via a quel lento e doloroso processo di rottura tra contado e città che condusse alla concentrazione degli interessi commerciali nelle mani di un ordine mercantile che, seppur non ancora intento alla sua ridefinizione sociale da classe produttiva a ceto nobiliare, sempre più si identifica con il partito nelle cui mani si raccolgono il potere politico e le cariche dell'amministrazione cittadina. A L'Aquila, a differenza di quanto accade nel Settentrione del paese con le realtà comunali a questa data, è prematuro parlare di patriziato che prenderà forma da quella classe sociale la cui primaria attività commerciale, strettamente ancorata alla gestione istituzionale del centro urbano, la porterà a innalzarsi prima a notabilato, poi a far sì che quelle stesse famiglie si elevino a nobiltà feudale attraverso il loro consolidamento patrimoniale, fenomeno che prenderà il via soltanto a partire dagli inizi del XVII secolo¹⁶. Se di partecipazione nobiliare si può parlare a questi anni, essa va ridimensionata alla presenza di singoli individui, e non di un gruppo sociale, i quali accedono alle cariche governative attraverso l'iscrizione alle corporazioni e che, insieme agli altri, contribuiscono alla formazione di un'élite politica che eserciterà il controllo sulla città con il consenso popolare e la legittimazione monarchica¹⁷.

Sotto l'aspetto devozionale e religioso, le due principali tendenze spirituali attive sul territorio furono quelle della ben consolidata religiosità Celestiniana, perfettamente inserita nel panorama istituzionale delle arti come nella struttura sociale cittadina, e quella legata alla predicazione Francescana, alla riforma interna dell'ordine in chiave Osservante e alla morte di Bernardino da Siena avvenuta nel maggio 1444 proprio a L'Aquila e che, sotto la mirata guida di Giovanni da Capistrano, troverà la città unanimamente impegnata nella travagliata costruzione della basilica Bernardiniana¹⁸. Le prime

notizie dal tono storico-devozionale riguardanti gli ascendenti di Marino si legano a quel complesso processo di affermazione dell'Osservanza Francescana in Abruzzo¹⁹ che avrà, con la fondazione del convento di San Giuliano, profonda incidenza sull'evoluzione della società civile Aquilana. Paolo di Cola di Paolo di Collebrincioni²⁰ ospiterà Giovanni da Stroncone, nominato da Gregorio XII vicario generale dell'Osservanza nel 1407 con la facoltà di fondare cinque conventi in Abruzzo, di passaggio in città con la supplichevole richiesta alle autorità di un sito congruo a ospitare dei religiosi poveri e mendicanti. Lo stesso Paolo sosterrà la causa della venuta delle Terziarie Francescane in città, sancita con breve papale di Martino V del 16 maggio 1430 al Vescovo Donadei per la concessione di luogo e chiesa da intitolarsi a Santa Elisabetta. Ludovica, figlia di Paolo, entrerà a far parte dell'ordine fino al 1447 quando Antonia da Firenze, madre carismatica delle Terziarie, e le sue consorelle abbracciarono la regola claustrale di Santa Chiara d'Assisi e andarono a occupare il Monastero dell'Eucarestia. Ancora due esponenti della famiglia dei di Collebrincioni seguiranno la regola Francescana nei nomi di fra Paolo, figlio di Nicola e compagno di San Bernardino da Siena, e fra Giuliano.

Per la ricostruzione della fisionomia di Marino si è proceduto per via deduttiva dall'analisi degli eventi legati alla vita del più noto Giovanni Battista. Marino nacque da Benedetto di Stefano e Maruccia o Mariuccia plausibilmente intorno al 1450²¹. Le prime indicazioni²² di un casato in via di affermazione agli inizi del XV secolo fanno riferimento a Pace di Cola di Paolo, dottore di leggi a Padova nel 1407; al fratello Paolo, coinvolto nei fatti di San Giuliano e Santa Elisabetta nonché rappresentante della Magistratura cittadina per due volte nel 1423²³; al fratello Giovanni detto Nanni, dottore di leggi a Bologna ed eletto giudice a vita con diploma della Regina Giovanna del 6 aprile 1419; all'ultimo fratello Stefano, ambasciatore presso Re Luigi III d'Angiò a Roma nel 1423; infine a Pietro, figlio di Stefano e valente dottore di leggi.

Contrasta questa trascrizione celebrativa, chiaramente tesa a sottolineare la nobiltà di sangue del casato, un passo desunto da una fonte contemporanea²⁴ agli anni a cui ci riferiamo nel quale la gioventù aquilana viene esortata a seguire la carriera delle corti sull'esempio di Giovanni Battista «come quegli, che per tal via s'era da povero, renduto ricco»²⁵. Sappiamo che Giovanni Battista, nato nel 1473, ancor giovane lasciò L'Aquila e la sua famiglia alla volta di Roma, e se ci atteniamo alla medesima fonte per capire la ragione della sua partenza, ne apprendiamo che egli «non era fornito di beni di fortuna gran cosa» e che «sulle prime non ebbe altre mire che di apprendere ad esser orafo». Assumendo a ragione della partenza l'apprendistato orafo²⁶, una fonte ottocentesca di matrice nobile malriuscitamente nasconde il sottile imbarazzo aggiungendo «fosse che i suoi si avesser povere fortune, fosse che in quel tempo in cui le arti risorgevano ed eran da tutti onorate, ciò non riputasse indegno della sua condizione»²⁷. Per noi sarà importante sottolineare, invece, quanto la vicinanza geografica abbia favorito, e il fascino esercitato sugli Aquilani dalla città eterna abbia stimolato, la ricerca pressochè costante di possibili vie di contatto e di scambio culturale, in modo decisamente più radicale ed efficace di quanto Napoli, la capitale del Regno, abbia mai ispirato. Dall'unione matrimoniale di Marino con Elisabetta Manieri nacquero quattro figli: il primogenito Giovanni Battista; Fabrizio nato intorno al 1475; Benedetto, dottore di leggi e canonico del Duomo dell'Aquila, nato intorno al 1478 e morto prematuramente all'età di trent'anni, e Cosimo.

La ricerca documentaria condotta è risultata particolarmente fruttuosa in relazione all'ultimo ventennio della vita di Marino il cui nome appare per la prima volta nelle pubblicazioni della Magistratura cittadina nel settembre 1502²⁸. Secondo uno schema che rimarrà invariato fino al 1547²⁹, troviamo elencati i nomi dei sei membri a carica bimestrale eletti al governo con, in apertura, quello del camerlengo seguito dai cinque delle

arti. Marino, che farà ancora parte della Magistratura nel gennaio 1509 e nel marzo 1514³⁰, comparirà ancora nei *Liber Reformationum* nel 1519 ricoprendo un ruolo che indiscutibilmente conferma non soltanto la sua appartenenza all'oligarchia mercantile cittadina ma chiarisce i termini di quella stessa attività che gli ha consentito di raggiungere, all'interno della struttura piramidale delle arti, la massima carica. Se una serie di ricevute di pagamento emesse a suo favore collegano inequivocabilmente Marino al commercio di prodotti lanieri³¹, tra i nomi che compaiono nella pubblicazione della Camera nel gennaio 1519, dopo quelli del camerlengo, dei rappresentanti delle arti, dei due procuratori della società del Corpus Domini e del sindaco dell'Arte dei Letterati, troviamo il nome del *Sindici artis Lane per uno anno* ovvero Marinus Benedicti de Collebrincionio³². Quanto si compie al 1519 nella vita di Marino non rappresenta di certo un momento a sé e va piuttosto letto come la conclusione ideale dell'attività imprenditoriale svolta, attraverso la pratica della quale e dall'esperienza ricavatane Marino si connota come «mercante probus expertus et sagax», i tre requisiti fondamentali per ricoprire la carica di colui «nel quale lo stato della ditta Arte più longamente se riposa»³³. Marino continuerà idealmente a partecipare alla vita pubblica cittadina attraverso il figlio secondogenito Fabrizio. Seguendo le orme paterne, Fabrizio fa la sua comparsa tra le trascrizioni della Camera cittadina per il bimestre novembre-dicembre 1517 come *Rectores Castellarum* di Collebrincioni³⁴; due volte nel 1518, prima tra gli *Otto Societatis Corpus Domini*, poi per il bimestre luglio-agosto come rettore del quarto di Santa Maria; nel 1519 come uno dei due *Procuratores Societatis Corpus Domini pro uno anno* e, ancora, per il bimestre marzo-aprile quando *Fabritius Marini Benedicti de Collebrincione* appare per la prima volta tra i *Quinque Artium*. Da quel momento in poi il nome di Fabrizio sarà una costante della Camera cittadina per la quale ricoprirà la carica di camerlengo a partire dal bimestre luglio-agosto 1521,

nel novembre-dicembre 1522, marzo-aprile 1530, luglio-agosto 1531, luglio-agosto 1533 e, per l'ultima volta, nel bimestre marzo-aprile 1536³⁵.

Contemporaneamente agli anni dell'affermazione di Marino sulla scena Aquilana, nella vicina città di Roma assistiamo allo svolgersi degli eventi legati alla vita di colui che eleverà le sorti del casato al massimo splendore grazie al suo legame con quell'ambiente nel quale prese forma uno dei momenti più alti del Rinascimento italiano. L'apprendistato romano di Giovanni Battista³⁶ lo portò ad avvicinare l'orefice di fiducia di Galeotto della Rovere, Cardinale di San Pietro in Vincoli e nipote di Giulio II, al cui seguito rimase come ci confermano gli eventi che seguirono la morte del papa il 4 marzo 1513. Alla convocazione del conclave, tra il ricco elenco dei *Cardinales et Conclavisti*³⁷ e, in particolare, tra quelli che accompagnarono Galeotto troviamo *Jo. Baptista del Aquila*. Dato comune alle fonti che narrano del conclave è il riferimento alla sua straordinaria «destrezza ed abilità ne' maneggi e solite pratiche pe' voti»³⁸. Le sue spiccate capacità intuitive, che fecero di lui un astuto e perspicace fautore dell'elezione del Cardinale Giovanni de' Medici, gli valsero l'ingresso ufficiale nella corte papale³⁹ tra i familiari intimi del pontefice come camerario, cui seguirono le immediate elargizioni di numerosi benefici ecclesiastici che contribuirono a rafforzare il suo prestigio e a incrementare considerevolmente il suo patrimonio che ammontava a più di cinquemila ducati. Contemporaneamente, seguendo i canoni propri della nobilitazione cortigiana, Giovanni Battista ingentilirà il suo nome assumendo, per deduzione dal luogo di provenienza della sua famiglia, quello di Branconio. Con questa rinnovata nomina comparirà per la prima volta in un atto di concessione d'indulgenza⁴⁰ del 1514 come *Joannes Baptista Branconiu* a cui si aggiungerà, grazie al privilegio concesso ai cubiculari di inquartare l'arme del pontefice, la codificazione di quello che diventerà lo stemma (vedi fig. 2) del casato Branconio⁴¹.

Il progressivo successo politico e la notorietà sempre maggiore della famiglia necessitarono di un parallelo processo di esposizione e visibilità nel contesto sociale e urbano della città se nel 1517 Giovanni Battista e suo cugino Fabiano, con Marino, Elisabetta e Fabrizio «esposero al Papa che per loro divozione alla Cappella della Visitazione in questa chiesa, la volevano riedificare più sontuosa, a spese proprie, ornare di sacre Reliquie, e specialmente del legno della S. Croce, e di sacre suppellettili»⁴². Il consenso non tardò ad arrivare se, con bolla del 23 Aprile 1517, «il Papa annuì e rilasciò a fedeli, che visitassero quella cappella, ed in mantenimento, e ristoro la sovvenissero con limosine trentatré anni, ed altrettante quarantene d'indulgenza [...] da durare perpetuamente non ostante le rivoazioni generali, o suspensioni d'indulgenze per anni Santi, cruciate, e fabbrica di S. Pietro, nelle quali non s'intende compresa». La soluzione triabsidata della zona presbiteriale della chiesa, con l'altare al centro e le due cappelle maggiori laterali, risale al sesto decennio del '300 nell'ambito della ricostruzione avvenuta dopo il terremoto del 1349. Teatro ideale della celebrazione pubblica di Marino è, dunque, proprio la chiesa di S. Silvestro e la cappella a sinistra dell'altare maggiore di chi entra ne diviene il palcoscenico (fig. 2). Il passo citato richiede un'osservazione relativa alla titolazione della cappella. Sarà lecito suggerire che, sebbene le fonti storiografiche la identificano ripetutamente in relazione al soggetto mariano, nulla ci impedisce di pensare che ciò dipese dalla fama del dipinto che la cappella ospitò sul suo altare piuttosto che presupporre la preesistenza della titolazione all'arrivo del dipinto. La richiesta di un quadro su tavola espressa nel testamento di Marino presupporrebbe la sua volontà, tacitamente confermata dalla richiesta di patronato dello stesso anno, di destinare il dipinto all'altare di quella cappella che, se già intitolata al 1517, avrebbe inconfutabilmente condizionato la scelta del soggetto da rappresentarsi, accennato nel testamento, invece, genericamente

come «una vergene Maria». Questa ipotesi sarebbe avallata dalla richiesta di sepoltura che, di contro, compare nella stesura del secondo testamento olografo di Marino, notificato in data 17 luglio 1523⁴³. In quest'ultimo Marino Branconio «In prima lassa la sepoltura del corpo mio in Sancto Silvestro alla capella mia della Visitazione et lasso che scia fatta una sepultura sotto terra colla schiuzza de sopra come li altri pili della eclesoia». Dagli eventi legati all'edificazione della mausoleo e del convento Osservante in onore di san Bernardino a L'Aquila ne ricaviamo che fondamentale fu il sostegno offerto dai signori dell'Arte della Lana che contribuirono direttamente al progetto sia finanziariamente, con cospicue offerte in denaro, che amministrativamente come procuratori. Quella classe di mercanti e imprenditori era perfettamente consapevole dell'importanza economica legata alla costruzione del nuovo luogo di culto e del richiamo che esso avrebbe esercitato su pellegrini e mercanti provenienti da tutta Europa, tanto che la fabbrica di S. Bernardino diverrà l'emblema della loro potenza economica. Lo straordinario valore simbolico attribuito dalla cittadinanza all'imponente complesso sembra assumere un tono più intimo sotto il profilo della devozione privata, cosicché alle manifestazioni di culto istituzionali espresse in quell'ambito basilicale si contrappone una devozione di impronta strettamente personale, contestualizzata in luoghi di culto più familiari. S. Bernardino è, quindi, il modello a cui ispirarsi e che si tende a replicare ma negli spazi della devozione privata e del nucleo sociale a cui si appartiene. Questo è quanto farà Marino, per il quale S. Silvestro è assunto a luogo ideale della sua devozione religiosa più intima e quotidiana⁴⁴. In quel quarto di Santa Maria nel quale risiede la classe mercantile Aquilana, che nel suo perimetro ospita la chiesa di S. Silvestro, intorno alla quale si raccoglie il popolo di Collebrincioni, i Branconio sanciscono il loro prestigio attraverso la figura di Marino e la sua committenza di un quadro da destinarsi a quella cappella la cui

rilevanza devozionale nella vita del committente è suggellata dall'uso dell'aggettivo possessivo *mia* nel secondo testamento. Alle personali inclinazioni devozionali per il culto della Vergine Maria, espresse nel primo testamento, Marino esplicitamente aggiunge l'obbligo del figlio di supervisionare la committenza e per buone ragioni. La fama raggiunta da Giovanni Battista doveva essere ben conosciuta in città, così come la straordinarietà dei suoi servizi e familiarità con l'ambiente artistico Vaticano. Chi meglio di lui avrebbe potuto fedelmente rispettare i desideri di Marino e contribuire alla realizzazione di quella che era destinata a diventare l'opera più celebrata in città nei secoli a venire. L'unicità iconografica del soggetto è stata ampiamente sottolineata, così come l'attribuzione delle intenzioni celebrative dello *status* familiare allo stesso Giovanni Battista⁴⁵ il quale, perfettamente in linea con le aspirazioni e le disposizioni paterne, le estende includendo la madre, Elisabetta Manieri, nella figura della santa omonima e, in quella che appare come una citazione simbolica in margine, se stesso nella minuta rappresentazione del Battesimo di Cristo inserita sullo sfondo paesaggistico. L'analisi delle fonti testuali proposta da Christa Gardner von Teuffel⁴⁶ ha sapientemente ricondotto l'elaborazione iconografica della pala Branconio alla tradizione antiquaria e al tema classico Romano della *dextrarum iunctio*, attribuendo la raffinata ideazione del dipinto a Raffaello come il solo in grado di concepire una soluzione di tale spessore. Per la complessa interpretazione del soggetto desunto dal Nuovo Testamento in chiave antiquaria, Raffaello ricorre all'esperienza artistica acquisita a Siena e a Firenze, alla conoscenza dei precedenti formali del medesimo soggetto e al supporto dalle riconosciute competenze numismatiche di Giovanni Battista, dando così vita a una delle più significative composizioni narrative mariane del primo Cinquecento. L'atto della stretta reciproca della mano destra, non a caso fulcro compositivo dell'opera Raffaellesca, è stato interpretato come

metafora del matrimonio in età Romana e messo in relazione al tema della concordia come principio di armonia politica e sinonimo di pace. Se nel caso della Visitazione il gesto può essere ricondotto non soltanto all'intimità mistica tra le due donne, ma alludere all'amicizia affettiva tra Giovanni Battista e Raffaello, il suo significato va esteso all'esaltazione dei rapporti umani e familiari sottintesi nel dipinto. La puntuale richiesta della presenza della Vergine come requisito essenziale alla realizzazione dell'opera, suggerisce l'assimilazione della personalità del committente alla raffigurazione della Vergine, allo stesso modo in cui la presenza della futura madre del Battista riconduce alla moglie di Marino. In questo modo, il soggetto della Visitazione, reinterpretato in chiave umanistica da Raffaello, diviene metafora e celebrazione dell'unione e armonia matrimoniali tra Marino ed Elisabetta⁴⁷, sodalizio la cui straordinaria longevità era prossima al traguardo del quinto decennio. Il progetto della cappella assunse ben presto il tono di affare di famiglia a cui contribuire con lasciti in denaro e su cui imprimere le proprie preferenze devozionali e di gusto. Questo è quanto farà lo stesso Giovanni Battista, *infirmus corpore*, nel suo testamento datato 15 novembre 1522⁴⁸ con il quale «In primis reliquit sui corporis sepulturam in ecclesia Sancti Silvestri de Collebrincone de Aquila: videlicet in cappella sub vocabulo Visitationis Marie et Helisabetta. Item reliquit quod in dicta cappella fiat sepultura valoris, ad electionem domini Livi et domini Marini eius patris et domini Fabiani Branchoni scriptoris Apostolici. Item reliquit ducatos trecentum de quibus emantur possessiones pro dotem ipsius cappelle». È in questo documento che per la prima volta troviamo menzione della cappella in relazione al soggetto mariano, termine temporale che conferma non soltanto l'effettiva presenza del quadro sul suo altare a questa data ma anche, a mio avviso, che l'intitolazione della cappella sia stata conseguenza, e non premessa, al soggetto figurativo in esso rappresentato. La morte di Giovan-

ni Battista precederà quella paterna⁴⁹ e quale sia stato il risultato delle richieste testamentarie relative alle rispettive sepolture non è possibile valutare. L'attuale stato della cappella riflette l'ultimo e imponente intervento messo in atto da Girolamo Branconio che intraprese estensivi lavori di rinnovamento, tanto strutturali quanto decorativi, completati nel 1625. L'intervento prevedeva, inoltre, la realizzazione di due monumenti funerari con ritratti scultorei a mezzo busto e rispettivi epitaffi⁵⁰ sulle pareti laterali: a destra di chi entra per se stesso e a sinistra per il celeberrimo Giovanni Battista (fig. 3). Girolamo fu chiaramente mosso da finalità autocelebrative per le quali la diretta identificazione con Giovanni Battista, espressa nella specularità dei monumenti, per associazione lo innalzava alle glorie e onori raggiunti dall'antenato. Il mezzobusto di Giovanni Battista non è l'unico ritratto pervenutoci del più celebre tra i Branconio. Tra le decorazioni ispirate all'Antico Testamento che arricchiscono l'unica sala interamente affrescata che oggi sopravvive del Casino Branconio⁵¹ a L'Aquila, nell'episodio raffigurante Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, al centro della triade di personaggi stanti (fig. 4) e posti all'angolo sinistro di chi guarda, i quali esibiscono coppe di vetro, riconosciamo l'inconfondibile fisionomia di Giovanni Battista⁵². Non risulta incomprensibile immaginare le ragioni per le quali la notorietà del figlio abbia storicamente occultato la personalità paterna che, seppure in un contesto geograficamente più modesto rispetto a quello della Roma papale, condivise gli ideali che connotarono le personalità trainanti di quelle singole realtà urbane sparpagliate lungo la penisola e che, tutte insieme, contribuirono alla definizione della tradizione rinascimentale italiana. Un nome, quello di Marino, relegato per secoli alla base di un dipinto che in queste pagine ha riacquisito a pieno titolo il profilo storico che gli compete e che, per desiderio personale, volle legare alla committenza di un quadro.

DOCUMENTO I

TESTAMENTO DI MARINO DI
BENEDETTO DI COLLEBRINCIONI.
1517, 1 APRILE.

Archivio di Stato dell'Aquila, Notaio Valerio
di Domenico da Pizzoli, Testamenti, busta 71,
vol. XLVII, c. 514r-v

In dei nomine amen: anno a nativitate
mensis eiusdem V in dictione: in civitate
Aquila in conventu Sancti Bernardini
notarius Joanne Jacobi de Cansano index
et Valerius Nanni Domenici de Piczulo
notarius et testi videlicet: frater Bernardino
de Cirulo frater Franciscus de Monteregali
frater Maximus de Aquila frater Franciscus
de Ocre et frater Constantinus de Monteregali
ordinis fratrum minorum Sancti Francisci
Joannis Angeli Casarie de Porcinaro et Petrus
Simoni de Gurcoli.

Testamur quod personaliter constitutis
spectabilis vir Marinus Benedicti de Collebrincone
sanis corpore et sensu per Jesus Cristi gratiam.

In primis quod dictus Marinus testator
elegit sui corporis sepulturam in ecclesia
Sancti Silvestri de Collebrincone. Item lassa
che scia depinto uno quatro in tavola che
scia depincta una vergene Maria nello quale
quatro se sae spiso ducati vinti de carlini
et ad questo sae obligato mexer Joanne
Baptista son figliolo: o coscì o non in
qualcuna altro modo parasse al dicto
messer Joanne Baptista.

Item lassa ad lo monastero de Sancta
Eucaristia de Aquila una pecza de panno
in viginti fratischo lo quale sae misso in
revestire le monache de dicto monastero.

Item lassa at Sancto Bernardino uno
ducato de carlini pro hediftio.

Item lassa le sciano dicte et clebrare
per l'anima soa le messe de Sancto Gregorio
et le cento messe quali se debiano dire
et celebrare parte nella ecclesia de Sancto
Bernardino et parte in la ecclesia de Sancto
Dominico per li frati de dicti conventi.

Item lassa le sciano dicte et celebrare
per l'anima soa le messe de Sancto Gregorio
in Roma in quella cappella che se solliano
dire.

Item lassa ad Rina mollera de Barantonio
ducati dui de carlini pro residuo della dote
soa.

In primi ad Madonna Sabecta soa molliera
la vigna de Gignano iuxta messer Fabiano
et Sancto Basile pro restoro della dote de
essa madonna Sabecta.

Item lassa dicta madonna Sabecta soa
molliera do[*lettura incerta*] et ma[*lettura incerta*]
et usufructuaria insieme alli soi infrascripti
heredi. Per fin che vivera [*lettura incerta*]
uara labito viduale de ipso testatore et
casu che non se convenisse con li infrascripti
heredi che sciano obligati dicti soi heredi
dare et consignare ad essa madonna Sabecta
la camera de ipso testatore et quartara tre
de grano et ducati quattro de carlini lanno.

Item lassa ad dicta madonna Sabecta et
ad Casandra soa nora una gonnella de
panno veronese per ciascuna.

Item lassa alle filliole de Vangelista delle
Celle o vero ad loro heredi uno ducato de
carlini per una in tincto panno de lana.

Item lassa ad Ioanni filliolo de notaro
Francesco di Ioanni de Cicco de Bazano
tucto quello li fosse obligato tanto pro
spese calzare vestire spese facti in lanigio
et altre cose ne dovesse haver de tucto lo
tempo dicto Ioanni è stato in casa de dicto
testatore con questa conditione che ipso
Ioanni non possa petire ne domandare
alcuna cosa alli heredi de ipso testatore
no è de grano vino intrato dil son in casa
de ipso Marino a dicte massarie f[*lettura incerta*]
o vero che non se ritrovassero et ca[*lettura incerta*]
che dicto Joanni volesse petire et domandare
altro et molestare dicti heredi per tale
[*parola illeggibile*] che se cada de dicto
lassito et vole se faccia cuncto h[*lettura incerta*]
i[*lettura incerta*] et chi deve havere habia.

Item lassa ad mexer Fabiano son nepote
e ad Ioanni de notaro Francesco uno
cappuccio de panno veronese per ciascuno.

Item lassa al sopradicto Ioanni fiorini
octanta di moneta aquilana quali ipso
testatore a facti delle cose e beni de ipso
Ioanni cio è de una casetta in pantanello
venduta ad Iustiniano de Masimini et de
una vigna che fo impegnata ad Costantia
de Portia li quali

fiorini octanta sono in mano de Michelangelo
de Mattano de x[*lettura incerta*]bro ad
generare guadagno et danno dallo quale
le habia ad scotere ipso Ioanni insieme
al guadagno.

In omnibus autem aliis suis bonis
mobilibus et stabilibus iuribus et astantibus
residuis a legatis praedictos suos universales
heredes sibi instituit dominum Joannem
Baptistam et Fabricium eius filios legitimos
et carnalis.

Exequitores et fideicommissarios fecit
videlicet dominum Fabiano domini Tomansi
et Franciscum [*parola illeggibile*] Ioanni
de Piczulo in solidum.

DOCUMENTO II

TESTAMENTO DI GIOVANNI
BATTISTA BRANCONIO.
1522, 15 NOVEMBRE.

Archivio di Stato dell'Aquila, Notaio Cherubino
di Giovanni di Collebrincioni, Testamenti,
busta 78, vol. X, c. 160r-v e c. 161

In dei nomine, Amen. 1522 die XV
novembris XI, in dictione Aquile in locali
de Collebrincioni, videlicet in domo Marini
Benedicti de dicto loco, iuxta viam, a
tribus lateribus, et alios fines et Regnantibus
Serenissimis [*parola illeggibile*] [*parola illeggibile*]
dominis Joanna Regina et Carulo Rege
futuro Ecclesie Romane Imperatore, Regnorum
vero eorum huius Regni Sycilie septimo
feliciter. Amen.

Nos Joannes Crisostomi Bernardini de
Labareto de Aquila regis iudex, Cherubini
notarius et testes liciterati infrascripti ad
hec habiti videlicet dominus Livius Capaccio,
frater Cristophorus et frater Dominicus de
Mantua ordinis Sancti Dominici, Gaspar
Morlambechi clericus Colonensis diocesis,
Marinus Joanni de Bolignano Alexander
Petri del[*lettura incerta*] de Aretio et Petrus
Barolus clericus Burcensis diocesis, testamur
quod personaliter constituti personaliter
dominus Joannes Baptista Branchonius Abas
Sancti Clementis in Piscaria, prothonotarius
apostolicus et videlicet infirmus corpore
sanis tamen mente ac recte et articulate
loquutiones existentes, per Jesus Christus
gratiam, timens sue future mortis pericu-

lum, nolens intestatus decedere ne res et bona sua inordinate remanerent, auctoritate apostolica sibi in hac parte specialiter concessa, in forma brevis, cuius tenor in omnibus et per omnia talis est, ut in folio introcluso incipiens a tergo «Dilecto filio Joanni Baptiste Branchonio clerico Aquilano familiari nostro» et intus uero «dilecte fili salutem», presens nuncupativum testamentum, quod de iure civili dicitur «siue scriptis faciat», procuravit et fecit in hunc qui sequitur modum:

Videlicet, in primis reliquit sui corporis sepulturam in ecclesia Sancti Silvestri de Collebrincione de Aquila, videlicet in cappella sub vocabulo Visitationis Marie et Helisabetta.

Item reliquit quod in dicta cappella fiat sepultura valoris, ad electionem domini Livi et domini Marini eius patris et domini Fabiani Branchoni scriptoris Apostolici.

Item reliquit ducatos trecentum de quibus emantur possessiones pro dotem ipsius cappelle.

Item reliquit quod in ecclesia Minerve existente in urbe fiat sepultura pro domino Benedicto fratre carnalis ipsius testatoris ibidem sepulto valoris ducatorum quinquaginta.

Item reliquit ducatos centum quinquaginta pro dotem ipsius sepulturae et cappelle ibidem construende de supradictis quinquaginta ducatis.

Item reliquit cum voluntate et consensu domini Marini eius patris ibidem presentis et ad presens legatum mandatum licentia, auctoritate et consensu sponte dantis et prestantis, ducatos quingentos de auro distribuendos iusta dispositionem et voluntatem per ipsum testatorem declarantem domino Livio supradicto et fratri Cristophoro supradictis, et domino Fabiano Branchonio scriptori apotolico, et extrahendos de et super domo dicti domini Marini eius patris existente in urbe ubi dicitur in burgo.

Item reliquit domino Fabiano Branchonio supradicto, cum auctoritate et consensu dicti domini Marini patris ipsius testatoris ibidem presentis et auctoritate et consensu praestantis, ducatos quingentos de auro extrahendos de et

super bonis dicti domini Marini supradictis, cum hoc quod dictus dominus Fabianus teneat et debeat toto tempore eius vite [*parola illeggibile*] [*parola illeggibile*]† et familie dicti domini Marini.

Item reliquit quod omnia et singula debita quae testator ipse habet cum quibuscumque hominibus et personis ultra legata scripta quod solvant de pecunia quam Ioannes Iacobus Iulianus de Nursia solvere tenetur dicto testatori vigore contractus exinde rogati manu mei notari Cherubini de Ioannes in ex causa in eo contenta.

Item reliquit quod infrascripti heredes teneantur facere vestimenta funeralia omnibus famulis et servitoribus ipsius testatoris qui beneficia particularia non habuerent, ad electionem supradictorum domini Livi, domini Marini et domini Fabiani et domini Fabritii fratris carnalis ipsius testatoris.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et stabilibus, iuribus et actionibus quibuscumque residuis a legatis predictis ipsius testatoris suum universalem heredem fecit institui et esse voluit dominum Marinum eius patrem presentem. Et hoc esse voluit suum ultimum testamentum et ultimam voluntatem, quod et quam valere voluit iure testamenti et, si iure testamenti non valeret, valere voluit iure codicillorum donationis causa mortis et cuiusque alterius ultime voluntatis ac omnibus melioribus modo, via, iure et forma quo qua et quibus melius de iure valere potest et debet et cassans, irritans et annullans omne aliud testamentum et ultimam voluntatem per eum hactenus factum seu factam de quibus omnibus et singulis.

DOCUMENTO III
TESTAMENTO OLOGRAFO DI MARINO BRANCONIO. 1523, 17 LUGLIO.

Archivio di Stato dell'Aquila, Notaio Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamenti, busta 71, vol. XLVII, c. 225r-v e c. 216

Al nome de Dio et della Vergine Maria. Questo ene lu testamento che facio io Marino Branconio. In prima lassa la se-

poltura del corpo mio in Sancto Silvestro alla capella mia della visitazione et lasso che scia fatta una sepultura sotto terra colla schiuza de sopra come li altri pili della ecclesoia.

Madonna Sabecta

Lasso alla donna mia fiorini cinquecento de moneta a grana 50 per fiorini pro restoro della dote soa.

Lassoli che lli sciano dato per soi bisognu ducati dudici de carlini a posta soa et per caso non ze commenese collio fillio vollio che se possa stare nella cammoria mia et colla cocina apresso questo se intenna mentre che ene viva, li dudici ducati vollio che se intenda onne anno mentre e viva et pio che selli degano dui quartara de grano et dui de vino et vollio che scia donna maggiore che tutte le cose de importanza vollio che llo consulti collei.

Lasso a Ioanne de notaro Francesco la cappauillu capucio de panno aquilano in 60 et lassoli che li scia casso uno strominto che li agio sopra mellio fece Ioanne de Cicho sou avo de fiorini 115 et lasso che li sciano renduti tutte le soe cose de massaria como sa la donna mia che ene sortir cio è quello che se trova che parti ne lo crato per la stanza che ene stato in casa anni vinti con quello tempo che è stata a Roma co mio filliolo volenno cerchare altro se de cagia de lo lasseto et questa roba scia remisso in potere della donna mia che labia a recapare et sciale data fede.

Achora delle fecenna de Ioanne nanz dicto vollio che selli mustre lo libro dove se la intrata et la oscita delle cose soe et sciano viste pro omni pradiche quello che vole uno filliolo quando venne in casa aveva dui o tre anni credo sciano anni 20 fra le spese e calzare e vestire como se a uno paro son sbattutone lo grano che a recoto et scia remisso a omini da bene.

Item lasso a Sancta Chiara de Osservanza un panno in 20 de colore che vestono. Item lasso ad Sancto Bernardino nostro ducati dui de carlini pro difitio. Item lasso a Sancto Francesco un ducato de carlini pro difitio. Item lasso a Sancto Dominicho uno ducato de carlini pro difitio. Item lasso che me sciano dette le cento misse quattro volte. Item lasso che

me sciano ditte le misse de Sancto Gregorio quattro volte et che queste de Sancto Gregorio labia a dire frate Joanne grosso e frate Cristofano dellu ordine de Sancto Dominicho et vollio che se comenza a otto di poi la morte mia et che alli dicti frati li sciano dato per le misse quello che meriti che selli sole dare.

Dionora

Item lasso alla fantesca mia ducati sei de carlini et una vonnella de panno aquilano quando se marita overo senne maritasse. Item lasso a quillo che selli diorni cola un ducato de carlini. Item lasso alla molle de Joanne Battista della Gia[*lettura incerta*] te ducato uno de carlini. Item lasso a Rita molle de Cinallia ducati uno de carlini.

Item lasso alla molle de Iacobo de Frate Lalle, Item lasso alla molle de Iacobo de Petri Item lasso alla molle de Cibesca Item lasso alla molle de Iacobo de Colle-

fecati Item lasso alla molle de Vincenzo Cotellaro Item lasso alla molle de Ioanne ditto abottato. A ciaschesuno de queste volli li sciano dati dui carlini per una.

Lo erede della mia roba volli scia Fabritio mio filliolo.

Li seguturi dellu mio testamento misser Fabiano Branconio et domino Bernardino de Todino.

FRANCESCO DESIDERI si è laureato presso l'Università di Roma 'La Sapienza' in Storia dell'Arte Moderna con una tesi di laurea sul soggetto del presente articolo. Attualmente lavora per la Royal Academy of Arts di Londra. Ha in passato collaborato con il Courtauld Institute of Art all'organizzazione della mostra *Art on the Line: The Royal Academy Exhibition at Somerset House 1780-1836* e ha lavorato come traduttore per la Tate Gallery.

fd71265@botmail.com

Traducción del italiano: Carlos Gumpert

IMMAGINI

1. Raffaello e aiuti, *La Visitazione*, c. 1517-20. Olio su tavola trasferito su tela, 200 x 145 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-300)
2. Copia della *Visitazione* di Raffaello nella Cappella Branconi. L'Aquila, Chiesa di San Silvestro
3. Cappella della Visitazione, *Momumento funerario a Giovanni Battista Branconio* (dettaglio del busto scultoreo). L'Aquila, Chiesa di San Silvestro
4. Anonimo, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, fine secolo XVI, affresco (dettaglio). L'Aquila, Casino Branconio, Sala di Mosè

NOTAS

1 Che l'iscrizione sia contemporanea al dipinto, o un'aggiunta posteriore, è questione tuttora aperta e di difficile risoluzione. I dati scientifici dei quali attualmente dispone il Gabinete de Documentación Técnica del Prado, e la valutazione delle conseguenze dovute alla consistente manipolazione della superficie pittorica in seguito al suo trasporto dal supporto ligneo su tela nel 1816, non consentono di trarre conclusioni definitive. In entrambi i casi, la veridicità del suo contenuto è confermata dai documenti qui presentati a supporto della corretta identificazione del committente.

2 Per una bibliografia riassuntiva vedi Passavant 1860, vol. II, pp. 247-49; Crowe y Cavalcaselle 1884-91, vol. III, pp. 233-38; Pansa 1911; Pansa 1920; Rivera 1922; Berenson 1932, p. 481; Hart 1944; De Vecchi 1966 (no. 152) e 1981 (no. 95); Falomir 1999, pp. 56-57; Shearman 2003, vol. I, pp. 551-52, e vol. II, pp. 1015, 1300 e 1516; Meyer zur Capellen 2005, p. 244-46; Marshall 2016, p. 218.

3 Henry y Joannides 2013, pp. 118-21; González Mozo 2013, p. 342.

4 Il nome di Giovanni Battista compare quattro volte nel carteggio di Michelangelo. La citazione più significativa si ricava dalla lettera di Sebastiano Del Piombo a Michelangelo del 15 Ottobre 1520, nella quale il riferimento allo scetticismo Papale circa la possibile realizzazione di affreschi in quella che sarebbe diventata la Sala di Costantino era basato su argomentazioni tecnico-strutturali espresse dal Branconio. La posizione di grande considerazione riservata dal Pontefice a Giovanni Battista e la sua reputazione dovevano esser ben note se di lui Sebastiano aggiunge «et tutte queste parolle vengono da Zuan Batista da l'Aquila et altre persone che non me voria veder in quel Palazzo». Vedi Poggi 1965-67, vol. I, pp. 218 e 225, e vol. II, pp. 233 e 246-47.

5 La pala non è l'unica opera eseguita da Raffaello per Giovanni Battista, per il quale disegnò palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo Nuovo a Roma che, a differenza del dipinto, fu citato dal Vasari nelle *Vite* come «cosa bellissima». Vasari [1550 y 1568] 1908, p. 364, e Pagliara 1985.

6 Vangelo di Luca 1:39-56.

7 Archivio di Sato dell'Aquila (ASA), Notaio Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamenti, busta 71, vol. XLVII (gennaio 1516-agosto 1545), c. 514r-v. Documento inedito. La trascrizione completa del testamento è inclusa nell'Appendice Documentaria. Il testamento rappresenta il terminus post quem per la corretta datazione dell'opera. Rimane aperta quella del completamento a causa della carenza documentaria a supporto dell'anno della consegna e collocazione della pala nella cappella. La datazione 1517 ca. è stata proposta da Henry y Joannides 2013, p. 121.

8 I rimanenti quarti erano quelli di San Giorgio, oggi di Santa Giusta, di San Giovanni, oggi dei Santi Nicandro e Marciano, e quello di San Pietro.

9 ASA, Rogiti del Notaio Cherubino di Giovanni di Collebrincioni, busta 76, vol. IV, c. 273v. Documento inedito.

10 Lo stesso Giovanni Battista «edificò in prospetto di due lati della Piazza di S. Silvestro nobil Palazzo, adorno nella facciata di dipinture a

chiaroscuro». Antinori 1732-78, vol. XVII, p. 337. Enrico Castri li ordinò e catalogò in 54 volumi, divisi in quattro sezioni ovvero *Annali degli Abruzzi*, vol. I-XXV; *Corografia Storica degli Abruzzi e de' Luoghi Circonvicini*, vol. XXVI-XLII; *Iscrizioni Lapidarie degli Abruzzi e de' Luoghi Circonvicini*, vol. XLIII-XLVI; *Monumenti, Uomini Illustri e Cose Varie*, vol. XLVII-L con l'aggiunta di un'Appendice, vol. L-LIV.

11 Colapietra 1984, p. 119.

12 Insieme alla categoria del *Quinque Mercator*, fino a questa data, troviamo il *Quinque Litteratus*, *Quinque Metallorum*, *Quinque Pelaminis* e il *Quinque Vivarius*.

13 Hoshino 1988.

14 Clementi 2005. Gli statuti del 1544 sono stati verosimilmente considerati trascrizioni di norme più antiche che regolarono le attività dell'arte nei secoli precedenti e da cui essi derivano. Si veda Clementi 1979, pp. 23-72.

15 Clementi 2005, capitolo 64: «Della electione del Sindaco dell'Arte et Potestà di esso».

16 Mantini 2008.

17 Terenzi 2015.

- 18 Berardi 1990.
- 19 Pellegrini 1980.
- 20 Paolo è il trisavolo di Marino e il nipote del capostipite Paolo, primo dei di Collebrincioni a stabilirsi tra le mura cittadine.
- 21 Mariani s/a (s. XIX). Il tomo 11, intitolato *Serie delle nobili e cospicue famiglie della città dell'Aquila*, parte 1, offre notizie e l'albero genealogico dei Branconio in due versioni, non coincidenti, alle cc. 171-173 e c. 174.
- 22 Desunte dall'albero genealogico fornito da Rivera 1922, pp. 358-59.
- 23 L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, Manoscritto MS 337, sec. XIX, anno 1423: bimestre marzo-aprile come Quinquartium e bimestre maggio-giugno come camerlengo, c. 2. Si tratta di un registro contenente la trascrizione dei membri delle Magistrature cittadine in carica, con alcune lacune, dal 1421 al 1690 estratte, come attestato nella pagina introduttiva, dai *Liber Reformationum* conservati nell'Archivio di Stato dell'Aquila. Il registro, confrontato dove è stato possibile con gli incompleti *Liber Reformationum*, ha confermato i dati qui e in seguito riportati.
- 24 Cirillo 1570. Al Cirillo si deve l'opera *Elogi degli Illustri Aquilani*, manoscritto distrutto dal terremoto del 1703 ma pervenutoci grazie alla trascrizione di Claudio Crispomonti, *Historia dell'origine e fondazione della città dell'Aquila*, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, L'Aquila, Manoscritto, 1629.
- 25 Antinori 1732-78, vol. XVIII, p. 337 trascrive l'esortazione del Cirillo.
- 26 In tale veste, il nome *Jobanne Baptista de Marino de Aquila aurifice* appare tra i testimoni in un documento del 10 Ottobre 1498 rinvenuto presso l'Archivio Capitolino di Roma, Rogiti dell'Archivio Urbano, Notaio Lorenzo Bertoni, sezione 1, protocollo 124, anni 1498-99, c. 9.
- 27 Dragonetti 1847, p. 246.
- 28 ASA, *Liber Reformationum*, T 10, c. 49v. I Libri delle Riformazioni fanno parte di quel vasto sistema di registrazione degli atti pubblici che, a partire dal 1467, inaugura un innovativo sistema di verbalizzazione delle deliberazioni consiliari cittadine. Vedi anche MS 337, anno 1502, bimestre settembre-ottobre, c. 25.
- 29 Dal 1547 alla Magistratura del Quinque Artium si sostituirà quella dei Quattro del Magistrato che comprenderà, con il camerlengo, un letterato, un mercante e un nobile, ciascuno eletto a carica semestrale e in rappresentanza di uno dei quarti cittadini.
- 30 MS 337, anno 1509, c. 30; anno 1514, c. 32v.
- 31 ASA, Notaio Valerio di Domenico da Pizzoli, anno 1511, busta 64, c. 59; Notaio Cherubino di Giovanni di Collebrincioni, anno 1515, busta 76, vol. IV, c. 202; anno 1516, busta 76, vol. IV, c. 246; anno 1517, busta 76, vol. V, c. 21.
- 32 ASA, *Liber Reformationum*, T 12, c. 17v.
- 33 Clementi 1979, p. 33.
- 34 Questa e le collocazioni successive, in ordine cronologico, in ASA, *Liber Reformationum*, T 12, anno 1517, c. 10bis r-v; anno 1518, c. 3r-v e c. 13r-v; anno 1519, cc. 17-20v e c. 21.
- 35 In ordine cronologico MS 337, anno 1521, c. 37; anno 1522, c. 38v; anno 1530, c. 45; anno 1531, c. 46v; anno 1533, c. 48; anno 1536, c. 50v.
- 36 Bulgari 1958, vol. 1, p. 545.
- 37 Elenco dei partecipanti al conclave, tenutosi dal 4 all'11 marzo 1513 si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Vat. Lat. 12181, cc. 176-180.
- 38 Antinori 1732-78, vol. XVIII, anno 1522, p. 336.
- 39 Ferrajoli 1984.
- 40 Archivio Vaticano, Registri Lateranensi, Reg. Lat. 1316, cc. 255v-256.
- 41 Moroni 1878. Lo stemma araldico dei Branconio includeva due rami di quercia incrociati posti su tre monti nel campo inferiore, sormontati dalle palle Medicee in quello superiore.
- 42 Questa e la citazione seguente in Antinori 1732-78, sec. XVIII, vol. II/1, p. 43. In nota marginale al passo citato, l'Antinori fornisce la collocazione della bolla papale di concessione, custodita nell'archivio della chiesa: «Bull. Leon, PP. X dat. Rom. 23 Apr. 1517. Pont. A.S. in Archiv. S. Silvestr. n.7». L'archivio della chiesa risulta consistentemente incompleto per gli anni in esame e il documento è mancante.
- 43 ASA, Notaio Valerio di Domenico da Pizzoli, Testamenti, busta 71, vol. XLVII (gennaio 1516-agosto 1545), cc. 716-717v. Documento inedito. La trascrizione completa è inclusa nell'Appendice Documentaria.
- 44 Berardi 1990, p. 515.
- 45 Sarà utile sottolineare che la somma esigua di venti ducati di carlini destinata da Marino alla realizzazione del quadro presupporrebbe un'intenzione più modesta rispetto al prodotto finale, per il quale fu determinante il ruolo di intermediario del figlio.
- 46 Gardner von Teuffel 2013, pp. 58-67.
- 47 Della stima in cui era tenuta e della centralità rivestita da Elisabetta nella sua vita, Marino offre nota nel secondo testamento quando afferma «voglio che scia donna maggiore che tutte le cose de importanza voglio che llo consulti collei o ancora scia remisso in potere della donna mia che labia a recapare et sciale data fede».
- 48 ASA, Notaio Cherubino di Giovanni di Collebrincioni, Testamenti, busta 78, vol. X (1498-1522), c. 160r-v e c. 161. Un estratto del testamento è stato pubblicato da Pagliara 1985, pp. 69-70. La trascrizione completa del testamento è inclusa nell'Appendice Documentaria.
- 49 Non conosciamo con esattezza la data di morte di Marino, comunque successiva al secondo testamento del 1523. Un atto del 18 dicembre 1522, nel quale *Marini Benedicti de Collebrincione de Aquila spontex ut heredes testamentarius quondam domini Joanne Baptista Branconii* ci conferma l'avvenuta morte di Giovanni Battista, forse da anticipare al 5 dicembre se, già a questa data, il nipote e figlio del fratello Fabrizio, Giulio Cesare Branconio, aveva ereditato il possesso dell'abbazia di S. Clemente a Pescara. I documenti, per ordine di citazione, si trovano in ASA, Notaio Cherubino di Giovanni di Collebrincioni, busta 76, vol. V, c. 359 e c. 355. Documenti inediti. Se Giovanni Battista può con certezza dirsi deceduto al 1522, il suo epitaffio funebre risulta impreciso circa l'anno della morte e l'età del defunto: «PRIUS QUAM MUNERE VITA FUNCTO AET. LII. DOM. M.D.XXV».
- 50 A poco più di cento anni dalla sua morte, l'epitaffio funebre risulta ancora una volta impreciso circa l'attribuzione della committenza del quadro a Giovanni Battista: «AEDIFICATIONE PALATII AC SACELLI HUIUS ORNATU RAPHAELIS URBINATI EXIMIA BEATAE VIRGINIS PICTURA SPLENDORE AC PIETATE CONSPICUO».
- 51 Cesareo 2003.
- 52 Questa identificazione inconferibilmente allontana il nome di Giovanni Battista da quello del personaggio del doppio ritratto di Raffaello del Louvre nel quale all'autoritratto dell'artista si accompagna colui che la critica oggi identifica con Giulio Romano. Vedi Henry y Joannides 2013, p. 296.
- 53 Il Museo del Prado desidera esprimere il suo sentito ringraziamento a Carlos Gumpert e Teresa Jiménez per il generoso e meticoloso contributo alla corretta trascrizione e traduzione allo spagnolo delle appendici documentarie riprodotte in quest'articolo.

Juan Sánchez Cotán's Still Lives and Artistic *Ingenio* in Early Modern Toledo

EL GRECO HAS BEEN TRADITIONALLY SINGLED out for his defense of the nobility of painting and of the status of the artist in early seventeenth-century Spain, particularly in Toledo.¹ He is also seen as a paradigmatic example of the artist-humanist.² As Felipe Pereda has pointed out, contemporary historiography has favored this model while overlooking the technological and scientific revolution that informed the artist-craftsman, a much less valued, but in a way, equally learned category of artist encompassing not only the arts of painting, sculpture, and architecture, but also silversmithing, carpentry, and tapestry, among many others.³

This essay contributes to this discussion by bringing new light on the creation and early reception of the still lifes of one of El Greco's most interesting, and in many ways artistically opposed contemporaries, the Toledan painter Juan Sánchez Cotán. It focuses on a virtually unexplored aspect of Sánchez Cotán's artistic context, namely his friendship with and professional relationship to the metalworker Diego de Valdivieso and the manuscript illuminator Juan de Salazar, both of whom worked for the Cathedral of Toledo. Both artists are mentioned in the inventory of Sánchez Cotán's possessions, drawn up on August 13, 1603, as

owning several of his still lifes, including the *Still Life with Game Fowl* (Valdivieso) (fig. 1) and *Still Life with Game, Vegetables and Fruits* (Salazar) (fig. 2). Moreover, both artists are identified as having written up Sánchez Cotán's will.⁴ An analysis of these artists' works vis a vis Sánchez Cotán's still lifes reveals similar technical and conceptual concerns, as well as a shared will to elevate their respective crafts. Each of these artists seem to have pushed the limitations of their media—silversmithing, manuscript illumination, and oil painting—in ways that demonstrate *ingenio*, a Spanish term often translated as “wit” that here will be understood in Sebastián de Covarrubias' definition from his *Tesoro de la lengua* (1611), as “a natural force of intellect that investigates what by means of reason and discourse can be achieved in all kinds of sciences, disciplines, liberal and mechanical arts, subtleties, inventions, and deceits”.⁵ Interestingly, Covarrubias illustrated the concept in the Toledan context by using as an example the water-lifting machine that Juanelo Turriano designed for the Alcázar in that city. This analysis therefore places Sánchez Cotán's still lifes firmly in the context of artistic experimentation, supporting the long-held assumption that his first patrons appreciated these pictures foremost as ingenious novelties.⁶ More

broadly, it considers how this artistic experimentation responded to an unprecedented moment of artistic production and competition in late-sixteenth and early-seventeenth-century Spain, when technical skill was recast as *ingenio* and many mechanical arts gained the status of liberal arts.

SÁNCHEZ COTÁN'S STILL LIVES AS *INGENIOSIDADES*

One of the most recognizable paintings of the Spanish baroque is Juan Sánchez Cotán's *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* (fig. 3), one of a series of similar still lifes that he painted in Toledo at the turn of the century before moving to Granada to become a Carthusian monk.⁷ Unlike the religious works he painted before Granada, such as *Saint Ildefonso receiving the Chasuble* (in the Museo del Prado), which are firmly rooted in the conservative parameters of post-Tridentine art in Spain, Sánchez Cotán's still lifes are distinctively experimental and must have appeared strikingly modern to his contemporaries, even to those accustomed to the increasingly popular genre of still-life painting. Writing a few decades after Sánchez Cotán's death, Francisco Pacheco did not mention Sánchez Cotán's religious works but instead reminded readers that

he “was very well known for his work in this genre”.⁸ Similarly, contemporary scholarship has focused on his still lifes, which have been the subject of a great deal of attention and interpretation.

Starting with Martin Soria’s pioneering reading of *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* as “a mystic poem in the form of a rational exercise of mathematic precision”, scholars including William Jordan, Peter Cherry, Victor Stoichita, and Norman Bryson, have highlighted Sánchez Cotán’s still lifes as “*ingeniosidades*—paradigms of cleverness and skill”; “painters’ paintings”; “artistic experiments”; and “exercises in the renunciation of normal human priorities”.⁹ At the same time, no satisfactory explanation has been given to Sánchez Cotán’s still lifes’ exceptionality—they bear no significant resemblance to anything done in Spain, Italy, and the Netherlands in the same years—nor have they been sufficiently explained within their Toledan context.¹⁰

Among the most striking features of Sánchez Cotán’s still lifes is their meticulous (hyper)realism. They are, as Peter Cherry has aptly called them, *trompe l’oeil* paintings in which the window format provides a fictional setting from which depicted objects illusionistically hover over, rest on, or extend beyond the frame, invading the viewer’s space.¹¹ The illusion is possible through the precise drawing technique, masterly application of oil paint, handling of color and light, and calculated arrangement of objects, features that reveal a great deal of “technical sophistication” and “an exhaustive intellectual process” prior to the execution of the painting.¹² Rafael Romero Asenjo’s recent technical examinations demonstrate that Sánchez Cotán’s working method consisted of first painting the background and later transferring or tracing the objects from drawn models—a technique described in Vicente Carducho’s *Diálogos de la pintura* (1633) that explains the lack of corrections and the precision of the drawing, even though none of these preparatory models have survived.¹³

Nonetheless, once the contours of the objects were transferred from the drawings, Sánchez Cotán may have painted some passages directly from nature.¹⁴ The quince’s skin in the *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* has small bruises; and some of its leaves have started to dry and curl. The fragility of nature is also suggested through the cabbage floating precariously in midair and the sliced melon with drops of ripe juice. Although not necessarily a *vanitas* picture, there is an element of transience that proclaims painting’s power over time and nature. In fact, despite the sharp focus with which objects appear at a distance, from up close brushstrokes are visible and appear looser and thicker, allowing the viewer to see the artist’s hand.

Sánchez Cotán’s handling of color and light also contribute to his paintings’ realism. In his technical study of the San Diego picture, Romero Asenjo highlights Sánchez Cotán’s application of multiple glazes of paint on the surfaces of the melon and the quince, which accentuate the fruits’ volume. The vivacity of the colors, on the other hand, can be explained through the quality of the pigments and the way in which they were mixed. For example, in his *Still Life with Fruits and Vegetables* from the Abelló collection (formerly in the Várez Fisa collection), Romero Asenjo explains, the artist has mixed an unusually complex variety of pigments to “get the right color”—white lead, *verdigris*, green earth and yellow lake for the endive and white lead, vermilion, red lac and small quantities of cobalt and organic dun for the cardoon. Similarly, in the San Diego picture, the dark background has been achieved by means of applying two layers of paint—the first warmer and lighter and the second thinner but darker in tonality—a technique that Asenjo describes as “something completely original that distances [Sánchez Cotán] from all the other still life artists of his period”.¹⁵ Against the deep black backdrop, the intense lighting enhances the objects’ contours and volumes, despite the fact

that the light source is inconsistent and not entirely realistic.¹⁶

Finally, an essential feature of Sánchez Cotán’s still lifes is their highly calculated compositions. Objects are made up of essentially geometric shapes that relate to one another by means of clear spatial transitions and seem to be orchestrated by an architectural order, which some scholars have compared to Archimedes’ hyperbolas.¹⁷ Moreover, his influential “window frame” technique, which had a lasting impact on subsequent Spanish still life painters, from Juan van der Hamen to Tomás Yepes, differs significantly from the still lifes presented upon tables in Italian (Lombard) and Flemish painting, as seen in examples by Fede Galizia and Clara Peeters.¹⁸ Sánchez Cotán’s paintings are in many cases signed and their compositions ingeniously echo and emphasize the shape of the canvas itself, signaling, as Stoichita has suggested, “the perception new painting ha(d) of itself”.¹⁹ In sum, Sánchez Cotán’s still lifes reveal a highly experimental artist who, in tune with Covarrubias’ definition of *ingenio*, “investigates what [painting can achieve] by means of reason and discourse”, including the selection, mixing, and application of pigments, the calculated arrangement of objects, and even the nature of painting as representation. The remainder of this article will argue that these technical investigations echo those of Salazar and Valdivieso in their respective media.

EXPERIMENTING
WITH MINIATURES:
THE ILLUMINATIONS OF
JUAN DE SALAZAR

One of the entries in Sánchez Cotán’s will of 1603 mentions Salazar as the owner of a painting that Jordan identified as the *Still Life with Game, Vegetables and Fruits*.²⁰ As mentioned earlier, Salazar worked as manuscript illuminator for the Cathedral of Toledo, where he illuminated letters, coats of arms, and *historias* for the *Misal de Quiroga* (or

Misal de Toledo), a ten-volume liturgical book completed between 1589 and 1604 and commissioned by Cardinal Gaspar de Quiroga.²¹ A look at Salazar's illuminations, often signed and dated, proves revealing in connection to Cotán's paintings.

One good example of Salazar's work is the *historia* representing the Martyrdom of Saint Pantaleon in the *Misal de Quiroga* (fig. 4). *Historia* is the term used by Fray José de Sigüenza in his *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo* (1605) to refer to the narratives (as opposed to the *viñetas*, which refer to the ornamental borders, in illuminated manuscripts).²² It represents the moment from the attempted execution of the saint when the sword that is intended to behead him is miraculously bent.²³ Salazar presents the viewer with a three-quarter-length haloed figure tied to a tree against a mountainous landscape, the sword stuck in his throat while he gazes towards a golden stream of light coming from above. In terms of technique, the painting uses small brushstrokes and stippling that mark the surface with numerous small dots or specks through which Salazar achieves shadows and highlights, as well as a characteristic luminosity.²⁴

This technique would have been associated with the greatest miniaturist of the period, the renowned Giulio Clovio.²⁵ In *Da Pintura Antiga* (1548), the Portuguese artist and critic Francisco de Holanda credited Clovio for the invention of "a method of working by means of certain dots, which I call atoms, like a woven veil; [...] a style very difficult to understand and even more difficult to execute".²⁶ As Elena Calvillo has pointed out, Holanda's account "reveal[s] pictorial innovations devised to demonstrate the artists' technical mastery and theoretical ambition".²⁷ Several of Clovio's works were in Spain at the time.²⁸ Moreover, it is believed that Clovio had a relevant role in the development of the Escorial scriptorium and influenced its artists.²⁹ This most likely included Salazar, who appears to have either trained at the Escorial or

had access to the works of Clovio, who was himself close to El Greco.³⁰

A small painting on copper currently attributed to Juan Sánchez Cotán at the San Diego Museum of Art, which represents Saint Sebastian (fig. 5), shares many of the characteristics found in Salazar's miniatures. For instance, although with obvious differences due to medium and size—the illumination is tempera; the painting on copper is oil—the Saint Sebastian is remarkably similar to Saint Pantaleon. Both pictures repeat the same compositional scheme, with a three-quarters length figure tied to a tree against an idealized landscape. More importantly, both show consistency in terms of technique, particularly in the use of stippling, with small dots and small cross-hatching brushworks used for modelling and highlights, as seen in the curly hair of both characters, and in close-ups of Saint Sebastian's face and torso. Likewise, the way the San Diego artist represents light falling on surfaces is also remarkably similar to Salazar's, as can be seen in the application of strategic dabs of white in forehead, bridge of the nose, and chin in both painters. The facial and bodily structure of the figures in both artists also seems to betray the hand of the same artist. Finally, the peculiar way blood is represented in the Saint Pantaleon, in the shape of teardrops, is consistent with that of Saint Sebastian, and a characteristic way of representing blood among other miniature artists such as Clovio.³¹

As Jordan suggested when the painting was brought to light, the Saint Sebastian shows similarities with Sánchez Cotán's style as seen in his *Saint John the Baptist* for the altarpiece of the Asunción de la Cartuja in Granada, for instance in the treatment of foliage and the sky—with clouds and pink patches—as well as in the soft modelling of the figure, with elongated features and curly hair.³² However, a closer look at Sánchez Cotán's picture in comparison to San Diego's *Saint Sebastian* reveals a completely different treatment of hair, facial features, and, more generally, of how the paint is applied, with the *Saint John the Baptist* more

in tune with an oil painter's working method, blending colors rather than using stippling for modelling and highlights. Mark McDonald questioned the attribution to Sánchez Cotán, noting that "the format, the colour scheme, the close-up view, the conception of the landscape and Sebastian's delicate features, all recall the work of Simon Bening", one of the most prolific Flemish illuminators of the 15th century.³³ In my opinion, however, Juan de Salazar is a more likely candidate as the painter of this work.

In fact, some of the similarities between Salazar's illuminations and Sánchez Cotán's religious paintings can be explained because of the close relationship between the two artists. In a passage that has not received much attention, Diego Angulo and Alfonso Pérez Sánchez noted that Sánchez Cotán and Salazar had many points in contact, revealing a common training in the Escorial context.³⁴ For instance, they pointed out that the shadow effects through the window's grid in Salazar's *Beheading of Saint John* (fig. 6) predated similar features in Sánchez Cotán's Granadan works, probably in reference to his *Last Supper* from the Cartuja (fig. 8) or his *Crucifixion* from the Museo de Bellas Artes in the same city (see fig. 12).³⁵ More importantly, the *Christ in the House of Martha and Mary* by Salazar (fig. 7), described as "Bassanesque" in Angulo and Pérez Sánchez, presents interesting connections with Sánchez Cotán's contemporaneous still lifes.³⁶ Certain elements—in particular the open melon, but also the suggestive window—bear a striking resemblance to Sánchez Cotán's still lifes.

The relationship between he and Salazar was therefore not only one of friendship but also professional, with each artist seemingly feeding each other's interests.³⁷ Even Sánchez Cotán's careful selection and combination of pigments, discussed above, may have been inspired by the illuminator's craft. For example, in his chapter "On illumination, *estofado*, and fresco painting, its antiquity and durability" [*De la iluminación, estofado y pintura al fresco y de su*

antigüedad y duración], Pacheco mentions that the colors used in illuminations “must be the best, finest, thinnest, and of the strongest color”, recalling Cotán’s own investigations.³⁸ While it is unlikely that Salazar was one of Cotán’s clients in the conventional sense, it is nonetheless significant that on his death he left him a still life and not one of his religious compositions.³⁹ This suggests that the miniature artist—who himself experimented with light effects, perspective, the stippling technique, and even novel genres such as the *bodegón*—valued the experimental and innovative nature of Cotán’s still lifes, supporting the notion that these works were conceived foremost as artistic exercises and that they were first appreciated by other artists or craftsmen.

DIEGO DE VALDIVIESO AND INNOVATIONS IN METALWORKING
A similar link emerges from an analysis of the metalwork of Valdivieso, who, as mentioned above, was the first owner of Sánchez Cotán’s *Still Life with Game Fowl*.⁴⁰ Like Sánchez Cotán and Salazar, Valdivieso, who worked for the cathedral between 1571–1599, also experimented with his medium.⁴¹ For example, one of his surviving works, a reliquary of San Zenón (fig. 9) was, according to Margarita Pérez Grande, the first work of silver to incorporate a pyramidal shape, a structure that recalls Juan de Herrera’s combination of pyramid and sphere as decorative elements for the Escorial, and which Valdivieso could have borrowed from the illustrations in Francisco de Villalpando’s Spanish translation of Serlio’s *Third Book of Architecture*, published in Toledo in 1552 and again in 1573.⁴² The same reliquary is also one of the first examples to introduce the technique known as *picado de lustre*, consisting of creating designs impressed by punches and gravers.⁴³ Similarly, the lectern Valdivieso created for the Cathedral (fig. 10), has been described as following ideas developed in architectural treatises such as those by Vitruvius and Serlio.⁴⁴ And its enamel decorations of naturalistic motifs representing birds,

fruits, and flowers (fig. 11), as deriving from the playful illusionism of grotesque compositions such as those by Étienne Delaune (c. 1519–1583), Abraham de Bruyn (1540–1587) and Hans Vredeman de Vries (1527–c. 1606), all of them engravers whose designs were widely disseminated.⁴⁵

Valdivieso’s interest in architectural perspectives recall those of Sánchez Cotán and Salazar. Sánchez Cotán’s inventory of 1603 lists “*un libro de Viñola de perspectiva* [sic]”, and his compositions betray knowledge of perspective as the term was understood in Spain at the time—as a form of illusionism. This was the opinion of the early eighteenth-century critic Antonio Palomino, who, in his life of the artist, highlights not his still lifes but the religious paintings he produced for the Real Cartuja de Granada, including two Crucifixions, one of them described as being “in perspective, in the sense that his arms project from the cross over a golden semi-circle, in a way that it seems more a sculpture than a painting” (fig. 12) and the other as “a feigned wooden cross with its nails, with such a command of perspective, that many times birds have tried to sit on the nails”.⁴⁶ He also mentions the *Last Supper* (see fig. 8), emphasizing the two feigned windows “through which light really appears to pass”.⁴⁷ This notion of perspective, as projection, is in tune with Palomino’s own definition of the term in his *Museo pictórico y escala óptica* (1724), in particular what he calls “*proyección scenográfica*”, which he defines as “the impression, transfiguration, or image of the object, [...] on the surface, plane or diaphanous space that cuts through the optical or visual pyramid”.⁴⁸ As seen earlier, what Palomino praised as “perspectives” in Sánchez Cotán’s religious paintings can be appreciated in many of Salazar’s compositions, including the aforementioned *Bebeading of Saint John* (see fig. 6) and the *Last Supper*, both of which play with the possibilities of light and shadow to convey the illusion of reality.⁴⁹ In a subtler way, Salazar’s use of shadows in his ornamental vignettes (fig. 13), in which objects appear to hover over the picture plane, parallel

Sánchez Cotán’s formal investigations in his still lifes.⁵⁰ Even Sánchez Cotán’s window device, in which shadows create the illusion of an opening in the wall, mirrors the deep box effect of many of Salazar’s miniatures. Similarly, in Valdivieso’s lectern, there is an attempt to convey the effect of birds and other creatures occupying a real space against the background.

One possible point of contact between these three artists is the patronage of Archbishop García Loaysa Girón, and more broadly the intellectual context of the Toledo Cathedral.⁵¹ As the *obrador* of the Toledo Cathedral, from 1577 Loaysa was in charge of its artistic patronage, and in 1598 he became its archbishop, coinciding with the years of documented activity of Salazar, Valdivieso, and Sánchez Cotán in Toledo.⁵² Although Loaysa’s relationship with each of these artists was different in nature, we can find important commonalities. In 1588, in his role as *obrador* at the Cathedral of Toledo, Loaysa is documented as ordering Valdivieso to fix a reliquary of Saint John the Baptist and eventually to create an entirely new half-length life-size figure for it, which is the one preserved today.⁵³ Salazar, documented at the Toledo cathedral since 1591 until 1603, must have been in contact with Loaysa, who was the *obrador* during that time.⁵⁴ Although less direct, the relationship with Sánchez Cotán appears in Loaysa’s inventory. As Sarah Schroth has examined, in addition to over 3000 books, Loaysa owned hundreds of paintings, and although many of them were religious or portraits, he also owned landscapes, maps, hunting pictures, and still lifes—that is, genres that were considered novel at the time.⁵⁵

One painting in Loaysa’s 1599 inventory, described as “another painting where there is a painted fruit of a melon, quince, pomegranate, orange, carrots and cardoon”,⁵⁶ recalls the typical vegetables and fruits in Sánchez Cotán’s still lifes, including the melon and quince of the San Diego picture, and the cardoon, carrots, and oranges in the still life in the Abelló collection.⁵⁷ In order to understand the appeal that Sánchez Cotán’s

pictures held for Loaysa, as well as his role in elucidating the artistic and professional ties between Salazar, Sánchez Cotán, and Valdivieso, we may also consider other objects listed in his inventory, particularly in his extensive library. This included books of mathematics by Archimedes and Euclid, several treatises on Arithmetic by Juan de Ortega, Regnier Gemma Frisius and Girolamo Cardano, and a copy of Juan Pérez de Moya's *Geometry*, as well as many volumes on architecture, including several treatises by Vitruvius, Serlio, Palladio, and Pietro Cataneo, many of them in both Italian and Spanish translations.⁵⁸ This interest in mathematics and architecture may have offered a theoretical framework to our artists' more practical interest on perspective, a possibility supported by the fact that Loaysa owned a copy of Pliny's *Natural History*, which contained the stories of legendary illusionistic artists such as Zeuxis.⁵⁹ The intellectual context provided by the Cathedral of Toledo may have therefore acted as a "trading zone", a term used by Pamela Long to describe the arenas where the "learned and skilled communicated, exchanging substantive information".⁶⁰ Such exchange must have been multi-directional, as both artists and humanists enriched each other's interests. For example, Loaysa's books on architecture and stories about ancient Greek artists may have provided intellectual nourishment to the practical investigations carried on by our three artists; and these investigations, in turn, made tangible abstract ideas of interest to Loaysa in material form.

In a broader sense, we may also consider these artists' investigations in the context of the increasingly competitive Spanish artistic world of the late sixteenth and early seventeenth centuries, a period that witnessed not only the transformation of technical ability into *ingenio* and the redefinition of many mechanical arts into liberal arts, but also massive projects such as Philip II's Escorial.⁶¹ Works such as Gaspar Gutiérrez de los Ríos' *Noticia general para la esti-*

mación de las artes (1600)—the first of this kind published in Spain—suggests that the notion of the liberality of the arts—often considered mostly in connection to painting through heroic manifestations such as El Greco's lawsuits and Velázquez's *Las Meninas* (1656)—was a much more widespread phenomenon that affected not only painters but also silversmiths, tapestry makers, and book illuminators. In the treatise, Gutiérrez de los Ríos distinguishes between "*oficios mecánicos*" and "*artes mecánicas*", concluding that only the arts (whether mechanical or liberal) make use of *ingenio*, reason, and rules; later establishing the distinction between mechanical and liberal arts on the basis that liberal arts "consist of intelligence" and mechanical arts "consist of the efforts of the body".⁶²

Gutiérrez de los Ríos was indeed following the steps of his father Pedro Gutiérrez, a tapestry maker at the service of Philip II who, between 1595 and 1596, wrote a "memorial" in which he attempted to convince the king of the benefits of promoting a workshop for tapestry makers to avoid reliance on foreign artisans.⁶³ Similarly, we may consider his treatise as a response to Philip's colossal patronage of paintings, sculptures, tapestries, miniatures, furnishings, and many other arts, to decorate the newly built Escorial palace and monastery complex.⁶⁴ While the Escorial project demonstrated the utility that a variety of arts could have to build the image of the empire, it also brought to light the king's preference for foreign artists, making imperative the need to support and advance the labor conditions and prestige of native artists who had to compete with foreigners for commissions. To this should be added, as Alessandra Russo has recently argued, the new appreciation that Spanish audiences had for art forms and techniques encountered in Spanish dominions in Africa and the New World.⁶⁵ In fact, Valdivieso's naturalistic decorations in the lectern discussed above have been also associated with similar features found in Persian and Mon-

golian textiles, mostly from Goa, that arrived to Europe from Portuguese merchants, and of which there is a very similar example at the Escorial.⁶⁶ A similar engagement with a new natural discovery can be found in Sánchez Cotán's *Still Life with Game Fowl*, which includes a depiction of an American chayote and which, as mentioned above, Valdivieso owned.

Undoubtedly aware of the artistic activities at the Escorial, as well as of the new artistic and natural wonders introduced through imperial expansion, our artists may have aimed to elevate the status of their respective arts by demonstrating that their ability to transform and manipulate their various media was based on reason and understanding, or, as we established at the beginning of this essay, on *ingenio*.

As El Greco knew too well, experimenting with the field of religious painting was not an easy task in Counter-Reformation Spain. By contrast, still-life painting constituted a new and exciting genre in which otherwise conservative artists such as Sánchez Cotán could test the properties of pigments, try out the possibilities of illusionistic perspective, and closely study the ever-expanding natural world. In this quest Sánchez Cotán may have drawn inspiration from artists other than painters in the conventional sense, highlighting a new context for the production and reception of Sánchez Cotán's still lifes and demonstrating that the traditional distinction between arts and crafts should be reconsidered⁶⁷.

CARMEN RIPOLLÉS holds a BA in art history from the Universidad de Valencia, and a MA and Ph.D in art history from the University of Illinois at Urbana-Champaign (USA). She is associate professor of art history at Portland State University (Oregon). Her research focuses on the art of the Hispanic World during the early modern period, with special attention to its social functions, global intersections, and connections to material culture. Her work has appeared in *Emblematica*, *Renaissance Quarterly*, *Oxford Bibliographies* and *Reales Sitios*.

ripolles@pdx.edu

Traducción del inglés: Juan Santana

1. Juan Sánchez Cotán, *Still Life with Game Fowl*, c. 1600-3. Oil on canvas, 67,8 x 88,7 cm. Chicago, Art Institute of Chicago, Gift of Mr. and Mrs. Leigh B. Block, 1955.1203
2. Juan Sánchez Cotán, *Still Life with Game, Vegetables and Fruits*, c. 1602. Oil on canvas, 68 x 88,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7612)
3. Juan Sánchez Cotán, *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber*, c. 1602. Oil on canvas, 68,9 x 84,46 cm. San Diego, San Diego Museum of Art, Gift of Anne R. and Amy Putnam, 1945.43
4. Juan de Salazar, *Martyrdom of Saint Pantaleon*, illumination of the *Misal de Toledo* or *Misal de Quiroga*, 1599. Tempera on parchment, 74 x 83 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.5, f. 61
5. Juan de Salazar (here attributed), *Saint Sebastian*, c. 1603. Oil on copper, 12,38 x 8,89 cm. San Diego, San Diego Museum of Art, 1990.105
6. Juan de Salazar, *The Beheading of Saint John*, illumination of the *Misal de Toledo* or *Misal de Quiroga*, 1599. Tempera on parchment, 74 x 85 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.5, f. 115
7. Juan de Salazar, *Christ in the House of Martha and Mary*, illumination of the *Misal de Toledo* or *Misal de Quiroga*, 1600. Tempera on parchment, 108 x 107 cm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.10, f. 87v
8. Juan Sánchez Cotán, *The Last Supper*, after 1603. Oil on canvas, 335 x 509 cm. Granada, Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción
9. Diego de Valdivieso, reliquary of Saint Zenon, 1573. Gilded silver, glass, copper, fabric, and pigment, 24 x 11 x 11 cm. Toledo, Catedral Primada
10. Diego de Valdivieso, lectern, 1584. Gilded silver and enamel, 30,5 x 29,5 x 46 cm. Toledo, Catedral Primada
11. Detail of the lectern (fig. 10)
12. Juan Sánchez Cotán, *Crucifixion*, after 1603. Oil on canvas, 220 x 120 cm. Granada, Museo de Bellas Artes, inv. CE0103
13. Juan de Salazar, capital letter "I", illumination of the *Misal de Toledo* or *Misal de Quiroga*, 1600. Tempera on parchment, 73 x 83 mm. Toledo, Catedral Primada, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms 56.6, fol 27

NOTAS

- 1 Kagan 1982a, p. 88.
- 2 Marías 1999 is one of the many works by this author that propose this notion.
- 3 Pereda 2004, p. 304.
- 4 The will was first reproduced in Cavestany 1935, p. 135. Both were first identified in Angulo y Pérez Sánchez 1972, pp. 40-41. More recently see Jordan 1992, pp. 14-15.
- 5 Covarrubias 1611, f. 78: "*Una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo genero de ciencias, disciplinas, artes liberales, y mecánicas, sutilezas, invenciones, y engaños*".
- 6 As Jordan neatly pointed out: "If a single painting could be chosen to help define the seventeenth-century usage of the word *ingenio* and its adjective *ingenioso*, it ought to be this one"; he refers to the *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* from San Diego. Mentioned in Marciari 2015, p. 200.
- 7 The studies on Spanish still life are numerous. Among the most significant see, in chronological order: Bergström 1970; Pérez Sánchez 1983; Jordan 1985; Jordan y Cherry 1995; Cherry 1999; Scheffler 2000; Aterido 2002; Portús 2006; Oppermann 2007; Romero 2009; Aterido 2018. For a bibliographic study see Ripollés 2016. More specifically on the still lifes by Sánchez Cotán see Soria 1945; Gudiol 1977; Jordan 1992; Orozco 1993; Cherry 1996.
- 8 Pacheco [1649] 2001, p. 216.
- 9 Soria 1945, p. 226; Jordan 1985, p. 17; Cherry 1996, p. 94; Stoichita 1997, p. 32; Bryson 1990, p. 63.
- 10 For a recent account of the Toledan artistic context in the times of Sánchez Cotán see Pérez Velarde 2017.
- 11 Cherry 1996, p. 90.
- 12 These features have been thoroughly discussed in Romero 2009. See especially pp. 29, 30, and 32. Soria (1945, p. 226) also remarked on Sánchez Cotán's "sober draftsmanship".
- 13 Romero 2009, p. 20; Carducho in Véliz 1987, p. 28. The 1603 inventory, reprinted in Orozco 1993, p. 291, mentions, for instance "*Dos cartones uno con una ganga y otro con dos ánades*". According to Romero (2009, p. 32) this all suggests "an exhaustive intellectual process" prior to the execution of the painting.
- 14 Romero 2009, p. 29. For Romero Asenjo's arguments more generally, see pp. 27-31.
- 15 Romero 2009, p. 30.
- 16 As pointed out in Marciari 2015, p. 200.
- 17 Bryson (1990, pp. 69-70) has remarked upon Sánchez Cotán's "tendency to geometrize". However, this author reads this as Sánchez Cotán embracing mathematics as opposed to creativity. I disagree with this assessment since in the seventeenth century this attention to geometry and mathematics would have been perceived as a creative act that would align these paintings with discourses of the liberality of painting. López-Rey (1964, p. 4) remarks upon the "use of inter-space as a dominant compositional element", which sets Sánchez Cotán apart from Flemish and Dutch artists. Soria (1945, p. 227) was the first to suggest that the composition in *Still Life with Quince, Cabbage, Melon, and Cucumber* is a hyperbola "set at a diagonal, exactly like some of the hyperbolas in Archimedes' book which the artist owned". This idea was expanded upon in Bryson 1990, p. 69: "It is a true hyperbola, of the type produced when a cone is viewed in oblique section". While Cherry (1996, p. 93) has questioned these interpretations as "over-sophisticating these pictures in intellectual terms", it is undeniable that (at least some of) Sánchez Cotán's still lifes strike as highly intellectual exercises, whether they are mathematically exact or not. At the same time, it is worth noting that the Archimedes' book on geometry mentioned in Soria 1945, p. 226, seems to have pertained to a later painter with the same name who lived in Seville.
- 18 For Lombard examples see, for example, Gregori y Hohenzollern 2002, pp. 48-51. Romero (2009, p. 26) confirms that Sánchez Cotán's technical procedures are very different from those of the Lombard painters. For examples of Clara Peeters' works see Vergara 2016.
- 19 Stoichita 1997, p. 34. As this author also notes in p. 33 Sánchez Cotán seems to have conceived of these paintings as windows, since the 1603 inventory includes the entry "*un lienzo emprimado para una ventana*" [a canvas prepared for a window]. For more on the window see Orozco 1993.

20 “Otro lienzo del cardo a donde estan las perázizes que es el original de los demas que es de Juan de Salazar” [another canvas of the cardoon where there are the partridges, which is the original of all the others]; and “otro lienzo de frutas que es como el de Juan de Salazar” [another canvas like that of Juan de Salazar], in Orozco 1993, p. 292. Jordan (1992, p. 42) assumes this to be a copy of the first.

21 According to Moraleda 2016, p. 1041, the *Misal de Quiroga* was started in 1589. In pages 1045-49, this author discusses the works of Juan de Salazar, who is documented in the Toledo Cathedral since 1591 until 1603 after emerging from the Escorial’s school of miniaturists. For a more detailed discussion of the *Misal de Quiroga* and Juan de Salazar’s role, see also Moraleda 2018b, pp. 77-122 and pp. 146-64.

22 Sigüenza 1605, p. 604.

23 The *historia* appears in Ms 56.5, f. 61, of the *Misal de Toledo*, and is identified in Janini, González y Mundó 1977, p. 211.

24 Some of these techniques are described in Moraleda 2016, p. 1045.

25 According to Moraleda (2016, p. 1043) the work of the new school of Spanish miniaturists was much influenced by the works of the Croatian Giulio Clovio. Salazar’s work could have also been influenced by that of Hernando de Ávila, who started working for the Cathedral of Toledo in 1565, and in 1583 was working as illuminator at the Escorial, becoming “pintor del rey”. See López Gajate 1998, pp. 38 and 41. On Hernando de Ávila see Aterido y Zolle 1999. For a discussion of the Spanish Habsburgs taste for Clovio’s miniatures, particularly his portraits, and their value as diplomatic gifts for the Farnese family see Calvillo 2015 and Pérez de Tudela 1998. More specifically about Clovio’s influence in the Escorial miniaturists see De Laurentiis 2014. For Clovio as miniaturist more generally see Calvillo 2004.

26 Holanda [1548] 1921, pp. 203-4: “Vi yo en las obras de iluminación de Don Julio una manera de labrar de unos ciertos puntos, que yo llamo átomos, a manera de velos tejidos, que parecen una niebla echada por encima de la pintura [...] y esta manera

de obra es muy mala de entender y muy peor de hacer”.

27 Calvillo 2013, p. 455.

28 According to Vasari, works by Clovio had been sent to the Spanish court since the times of Charles V. Mentioned in Pérez de Tudela 1998, p. 167. Sigüenza (1605, p. 604) refers “some panels and paintings of illumination [...] presented to the king [Philip II] [...] which are kept among other precious things”. See De Laurentiis 2014, p. 165, for an identification of two of these paintings.

29 Sigüenza (1605, p. 604) praises two of the artists of the Escorial scriptorium, Fray Andrés de León as “another Don Giulio in this art”, and “his disciple Fray Julián [de la Fuente el Saz], who wanted to compete with both of them”. Pérez de Tudela (1998, p. 176) even suggests that Clovio may have been involved in the designs for some of the illuminated manuscripts at the Escorial.

30 Moraleda (2016, p. 1045) suggests that Juan de Salazar trained under the Escorial miniaturists.

31 See for instance Clovio’s *Lamentation* at the National Gallery in Washington, c. 1550; see also El Greco’s *Coronation of the Virgin*, 1591-92, at the Monastery of Guadalupe in Toledo. The latter is discussed in Ruiz Gómez 2015, p. 13.

32 Jordan 1992, pp. 16-17. Marcari (2015, p. 208) agrees with this assessment.

33 McDonald 2004, p. 335.

34 Angulo y Pérez Sánchez 1972, pp. 40-41.

35 Salazar’s *Beheading of Saint John* appears in Ms 56.5, f. 115, of the *Misal de Toledo*, and is identified in Janini, González y Mundó 1977, p. 212.

36 Salazar’s *Christ in the House of Martha and Mary* appears in Ms 56.10, f. 87v, of the *Misal de Toledo*, and is identified in Janini, González y Mundó 1977, p. 214.

37 There is documentation indicating that Salazar also painted panels; see Zarco del Valle 1916, p. 255: “En ultimo de septiembre de mil y quinientos y noventa y un años, se libró a Joan de Salazar, y luminador, ciento y diez reales en que se tasó la yluminação de una tabla de jubileo de nuestra señora de septiembre”. That painters could sometimes work on illumination or

vice versa is suggested in Pacheco [1649] 2001, p. 454, who mentions having practiced miniature painting. On the crossovers between illumination and panel painting see Kren y Ainsworth 2003.

38 Véliz 1987, p. 52. Pacheco [1649] 2001, p. 453: “Los colores [...] han de ser los mejores, más finos, delgados y subidos”. It is also worth noting that Pacheco [1649] 2001, p. 453, deemed illumination to be a new invention: “No hallo ningún lugar antiguo en que se haga mención del uso della sobre papel y pieles, y así, tengo por moderna su invención”.

39 Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 40.

40 The identification of Valdivieso as the metalworker connected with the Toledo Cathedral was first put forward in Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 41. On the other hand, Cherry (1999, p. 95) identifies Valdivieso with a cord-maker (cordonero) based on the will and inventory drawn in 1603, published in Orozco 1993, p. 289, which describes a Baldivieso (with b) as a “cordonero”. Although early modern sources often use b and v interchangeably, it is unlikely that this Baldivieso “cordonero”, someone who owes Sánchez Cotán 5922 “reales de obras de pintura que le he hecho” and 45 “escudos de oro [...] que le di prestados”, is also the Valdivieso (with v) that appears as “albacea y testamentario” together with Salazar in Orozco 1993, p. 290. Given that Salazar worked at the Cathedral with Valdivieso, it makes sense that this Valdivieso is the metalworker, as first suggested by Angulo and Pérez Sánchez. It is worth noting that Sánchez Cotán’s inventory does list a religious work for Valdivieso: “Un tablero de san Juan Evangelista con una visión del Apocalipsis con un marco dorado que es de Diego de Valdivieso”, in Orozco 1993, p. 292.

41 Pérez Grande 2016, p. 1078.

42 *Ibidem*, pp. 1079-80.

43 *Ibidem*, p. 1080.

44 *Ibidem*, pp. 1082-84.

45 *Ibidem*, p. 1085. According to the same author (p. 1082) this type of lectern was also a novelty in the 16th century.

46 Palomino 1724, pp. 289-90: “Hay otro lienzo de Cristo crucificado, que está en perspectiva, respecto de salir

los brazos de la cruz sobre un semicírculo dorado; de forma que, parece más efigie de escultura, que de pincel”; Palomino 1724, p. 290: “Una cruz fingida de madera con sus clavos, con tal propiedad en la perspectiva, que se ha visto repetidas veces querer los pájaros sentarse en los clavos”.

47 *Ibidem*, p. 290: “fingiéndose en él dos ventanas por donde parece que realmente se introducen las luces”. It is also worth noting that Palomino stresses Sánchez Cotán’s position among “the great painters of that century” [los grandes pintores de aquel siglo], recounting how Vicente Carducho traveled to Granada “with the only purpose of meeting him (Sánchez Cotán)” [solo para conocerle]. Palomino 1724, p. 289.

48 In the context of his discussion of perspective, Palomino ([1724] 1795, p. 245) defines “proyección scenográfica” as “la impresión, transfiguración, o imagen del objeto, sea el que fuere, en la superficie, plano, ú diáfano, que corta la pirámide óptica ó visual”.

49 Salazar’s appears in Ms 56.10, f. iv, of the *Misal de Toledo*, and is identified in Janini, González y Mundó 1977, p. 214.

50 Such naturalistic details originated in the illuminated manuscripts of the so-called Ghent-Bruges school of the late 15th and early 16th centuries, a vogue that reached Spain through the *Misal Rico de Cisneros*. While, as Jaime Moraleda has shown, these decorative elements became less prominent in Counter-Reformation examples such as the *Misal de Quiroga*, they are still present in decorative borders and initials throughout its six volumes. Juan Martínez de los Corrales illuminated the first volume, but the rest was illuminated by Juan de Salazar, although both artists share stylistic and technical features. For a discussion of these issues see Moraleda 2016, 1044-47, and Moraleda 2018a, 239-42.

51 For recent accounts of the humanistic context of the cathedral of Toledo see García Pinilla 2017 and Fernández Collado 2015. See also Cavero 2016.

52 On the activities of Loaysa as obrador see Kagan 1982b, pp. 48-49; Schroth 1985, p. 29; and more recently, Vázquez-Massero 2016, p. 335. It is worth noting that in 1585

Loaysa became the private tutor for the future Philip III.

53 García Zapata 2016, p. 1033: “Incluso el arzobispo, al ver el mal estado de algunas obras, requirió realizar nuevas piezas donde albergar con dignidad las reliquias. Así sucedió con la que contenía la cabeza de San Juan Bautista, que en un primer momento el arzobispo mandó arreglar, pero que más tarde, debido a un pedestal que el arcediano de Guadalajara, don García de Loaysa, solicitó al platero Diego de Valdivieso, para ese mismo relicario, y que no quedó acorde con la imagen superior del santo, por lo que su señoría instó a Valdivieso a realizar una figura de medio cuerpo y de tamaño natural nueva”.

54 Moraleda 2016, pp. 1045-49. Moreover, two 1585 letters written to Mateo Vázquez suggest that Loaysa had certain knowledge in the art of illumination. In both letters, Loaysa praises the abilities of another illuminator, Pedro Sánchez Ezpeleta, recommending him for a position at the Escorial. See López Gajate 1998, pp. 452-53.

55 These hung among other genres “as independent works of art”, suggesting, in the opinion of Schroth (1985, p. 30), that they had the same status and that their main appeal was “the sense of modernity they embodied”.

56 “Otro quadro en q[ue] [h]ay fruta pintada de melón, membrillo,

granada, naranja, çanaorias y cardo”, noted in Schroth 1985, p. 30.

57 Illustrated in Gudiol 1977, p. 314.

58 For a thorough description of the contents of this library see Vázquez-Manassero 2016, pp. 338-39. Bouza (1998, p. 161) emphasizes Loaysa’s interest in architecture, and mentions also the treatises on architecture by Arfe and Alberti as listed in the inventory.

59 Vázquez-Manassero 2016, p. 339.

60 This notion is developed in Long 2001, esp. chapter 7.

61 Russo 2014-15, pp. 353-54. For a classic study of the transformation of the mechanical arts into the liberal arts, with emphasis on painting, see Gállego 1995. On the same subject, see also Marías 1989. For a recent study on the notion of *ingenio* in early modern Spain, see Marr *et al.* 2019, pp. 87-120.

62 Gutiérrez de los Ríos 1600, pp. 26 and 46.

63 Discussed in Cruz Yábar 1996, p. 403. The “*memorial*” is described as “*un discurso impreso que Gaspar Gutiérrez, mi hijo, hizo en favor de la industria y artificio*”, in Cruz Yábar 1996, p. 424.

64 Responses to these expenditures appear in many contemporary sources. See, for instance, Gutiérrez de los Ríos 1600, pp. 118-19: “[...]No se

echa claramente de ver el ingenio que requieren estas artes, viendo en tan suma perfección tanta variedad de figuras e historias pintadas y relevadas, cálices, custodias, y ornamentos, como ay en el glorioso templo de San Lorenzo el Real? [...]No es milagro ver, o a lo menos una de las maravillas del mundo las ricas e ingeniosas tapizerías que su Magestad tiene? Si la hubiera en tiempos antiguos esta arte, yo pienso que tuvieran harto que decir los Poetas en sus loores? Y no lo digo por haber sido mi padre el primero que en España se ha señalado en el ejercicio de ella, sino porque es la misma verdad. Pues siendo así, que todo esto que se ha dicho procede de puro estudio, cuidado, y partos milagrosos del entendimiento: y si el que es la parte libre e imperante del hombre trabaja más que el cuerpo en ellas: sigue-se forçosamente, que conforme a la misma verdad son artes liberales”. And Sigüenza 1605, p. 450: “Diremos adelante la razon y la summa de lo que pudieremos en ello; entre estos maestros publicos que bazian tan acordado bullicio, auia otros mas secretos y retirados, como eran pintores, muchos y de gran primor en el arte, que llaman ellos valientes; vnos bazian dibuxos y cartones, y otros executauan; unos labrauan al olio tableros y lienços, otros al fresco las paredes y techos, otros al temple, y otros iluminauan, otros estofauan y dorauan, y otros muchos, porque los juntemos con estos, escriuian libros de todas suertes, grandes y pequeños, y otros los enquadernauan”. On contempo-

rary criticisms of the Escorial expenses see Kamen 2010, pp. 236-37.

65 Russo 2014-15, esp. pp. 359, 361 and 363. It is worth noting that at the time there was a feather miter at the Toledo Cathedral, and another one at the Escorial. On these miters see Sabau 1994, pp. 84 and 86-87.

66 As discussed in Pérez Grande 2016, p. 1085. The object is a priestly garment embroidered in multicolored silks representing plants, flowers, fruits, birds, and butterflies, and has been identified as being either from Goa or China, but in any case, arriving to Spain through Portugal. Several passages within the cape, including the presence of pomegranates, birds, flowers, and small rodents resemble the enamel decorations in Valdivieso’s lectern. For a discussion of this and other similar textiles see Benito 2003.

67 I wish to thank Jaime Moraleda; Alfredo Rodríguez González and Isidoro Castañeda Tordera of the Archivo y Biblioteca Capitulares, Catedral Primada de Toledo; Prado López and Carlos Turrillo of the Departamento de Patrimonio, Catedral Primada de Toledo; Cristian Bermejo of the Archivo Diocesano, Arzobispado de Toledo; Raquel Anaya Moraleja of the Archivo Histórico Provincial de Toledo; and Michael Brown of the San Diego Museum of Art.

Two Seventeenth-Century Garden Views from the Royal Palace of Aranjuez

AMONG THE VARIOUS RESIDENCES THAT Philip IV “inherited” in 1621 together with his crown, was the palace in Aranjuez, originally built by his grandfather Philip II and located fifty kilometers south of Madrid.¹ Sometime in the 1650s, that is, in the latter part of his reign (1621-1665), the king initiated a remodeling project for both the palace and its extensive gardens. Within the building itself, this renovation, or more specifically redecoration, focused particularly on the long gallery, also called the *Salón*, on the south side of the second story (*planta principal*). Measuring roughly thirty meters in length this space featured seven tall windows or *balcones* that overlooked an enclosed garden.² Its decorative ensemble, comprising paintings, stucco work, frescoes and mirrors, may have been formulated—if not directly overseen—by Philip’s palace chamberlain (*apostentador mayor del palacio*) Diego Velázquez, who is known to have been in Aranjuez in 1656 and to have given verbal orders for the design of the decorations along the staircase that lead to the second story gallery.³ A succinct description of this gallery comes from Cosimo III, Grand Duke of Tuscany, who visited Aranjuez in 1668: “There is a gallery overlooking a garden [that is] adorned with paintings on the

walls decorated with gilded ornaments. Depicted in these pictures are various residences of the king, views of Aranjuez itself, hunting scenes and landscapes”.⁴ A *cargo* or contract dating from 1664 offers a more specific record of the gallery’s contents, listing thirty-three framed landscapes in various sizes, including a set of seven wide, rectangular paintings above the windows. Twenty of these *Salón* canvases are known today, as well as the presumed original placement of all thirty-three works, thanks to the reconstruction research of Gloria Martínez Leiva, published in a 2004 issue of *Reales Sitios* devoted to the architecture and decoration of the Aranjuez palace and gardens.⁵ This comprehensive study also draws attention to a royal inventory of 1700, in which all the paintings in the *Salón* are attributed to the court painter Benito Manuel Agüero (c. 1620-1668).⁶

At the time of her *Reales Sitios* publication, Martínez Leiva was able to account for and position five of the seven paintings that originally hung over the tall windows in the *Salón* (what she refers to as the *Galería de Paisajes*), and long since part of the collection in the Museo Nacional del Prado.⁷ As itemized in the 1664 *cargo*, these five *sobreventanas* depicted two mythological scenes, the port of the pontifical territory at Sivita Vecha

(i.e., Civitavecchia; see fig. 10), and two royal complexes—the Monasterio of El Escorial and the Campillo hunting lodge near the Escorial (see figs. 8 and 9). The two remaining paintings are identified in the 1664 *cargo* as representing another pair of *Reales Sitios*—the Retiro and El Pardo (figs. 1 and 2).⁸

The decoration of the *Salón* was dismantled during the reign of Philip V and its paintings scattered to other locations within the palace of Aranjuez. At some point, probably just prior to the Napoleonic invasion in 1808, the *sobreventana* views of the Retiro and El Pardo were separated from their five mates and passed through a series of private collections in Spain and France.⁹ They eventually surfaced at public auction in Madrid in 1993, and later reproduced in the second edition of *A Palace for a King* by Jonathan Brown and John H. Elliott.¹⁰ Today they are in a private collection in Philadelphia, Pennsylvania.

The present article begins with a brief introduction to Benito Manuel Agüero, the artist credited in the 1700 Aranjuez palace inventory as being responsible for the paintings in Philip IV’s *Salón*. It then describes the pair of *sobreventanas* identified in the 1664 *cargo* as representing the Retiro and El Pardo—both more explicitly depictions of

gardens in these *Reales Sitios*—and discusses them in the context of the salon’s pictorial program, as reconstructed and analyzed by Martínez Leiva.¹¹ This discussion raises general questions about the overall production and attribution of the thirty-three paintings accepted as being by Agüero, and, more specifically about the “visibility” of the seven *sobreventanas*. The article’s coda takes up the curious and peripatetic provenance of the Retiro and El Pardo scenes since their disappearance from Aranjuez.

BENITO MANUEL AGÜERO

What is known about the career of this Spanish court artist comes largely from Antonio Palomino’s *Vidas de los pintores*...¹² To summarize, he was a pupil—or perhaps more accurately, an apprentice—of Juan Bautista Martínez del Mazo, the esteemed Painter to His Majesty’s (i.e., Philip IV’s) Bedchamber, himself the disciple and son-in-law of Diego Velázquez. Thus Agüero was part of a distinguished and active artistic circle. In Palomino’s opinion, the artist was accomplished as a figure painter, but was “really outstanding in landscape painting, in which he became positively eminent, as is manifest by the great number of them by his hand in the Palace of Aranjuez, which are done with most singular taste (*hechos con singularísimo gusto*) as are the figures and little scenes that are in them”.¹³ Palomino also praises Agüero for his many landscapes painted to go over the doors and windows of the Buen Retiro palace. The painter also had a great sense of humor, and, once again according to Palomino, used to amuse Philip IV with his “very witty and pithy remarks, when the king visited him in the palace workshop”.¹⁴

Notwithstanding his artistic credentials, Agüero was not in the habit of signing or dating his paintings.¹⁵ Modern scholarship has evaluated his style and compiled his oeuvre based in part on Palomino’s assessment and in part on a cross-referencing of contemporary records, particularly the 1664 *cargo* listing

the paintings in the gallery of Aranjuez and the 1700 palace inventory.¹⁶ Overall his style is regarded as “*velazqueño*”, with the obvious influence of Mazo, and his panoramic landscape compositions, often comprising mythological scenes, distinguished in particular for their massing of trees and other vegetation, treatment of light (with dramatic contrasts of light and shade), classical ruins and other architectural structures. The numerous figures in his paintings, to which Palomino drew attention, are sometimes rendered with considerable substance and other times with sketchy brush strokes. The art historical literature on Agüero also compares his work to that of contemporary artists such as Francisco Collantes, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa and Micco Spadaro.¹⁷

During the eighteenth and nineteenth centuries, various royal inventories credited Mazo as the painter of the landscapes assigned to Agüero in the 1700 inventory.¹⁸ A nineteenth century auction catalogue even attributed the two paintings under discussion here to Velázquez. From this it is fair to conclude that the definitive corpus and chronology of Agüero’s work remain to be established.¹⁹ Here, however, we are following the 1700 attribution of the paintings in the Aranjuez *Salón* as by the hand of Agüero.

THE QUEEN’S GARDEN, BUEN RETIRO PALACE

In 1634 Philip IV’s *valido*, the Count Duke of Olivares, commissioned a majestic, over-life size statue of the monarch seated on a rearing horse from the Florentine sculptor Pietro Tacca (fig. 3).²⁰ The complicated creation and prolonged production of this monumental work and its arrival in Madrid are now well known.²¹ On 10 June 1642 the sculpture was installed in the Queen’s Garden at the Buen Retiro palace, where it came to be known as *El caballo de bronce*.²² In Pedro de Texeira’s celebrated 1656 map of Madrid, *el caballo* is depicted in the middle of the open plaza on the garden’s east side. The equestrian sculpture, seen from

its left side, faces west towards the four parterres surrounding the Triton Fountain and the facade of the king’s quarters. Two other palace facades—the queen’s quarters to the north and the prince’s quarters with its pair of towers to the south—flank the planted garden. Low walls, including a long one on the east side marked with a row of large niches, so “behind” *el caballo*, enclose the garden’s open space.²³ Less than a decade later, the French (or perhaps Flemish) printmaker Louis Meunier showed a similar layout for the Queen’s Garden and palace facades and for the placement and orientation of Philip IV on horseback, albeit from a lateral, perspectival view with the sculpture in the left foreground.²⁴ The Flemish painter Jan van Kessel II the Younger (1654–1708), who worked at the Spanish court from around 1679 onwards, also depicted *El caballo de bronce* in the background of a group portrait of two court dwarfs and a mastiff, composed as if the artist was looking out from the king’s quarters and onto the Queen’s Garden.²⁵ Philip IV’s sculpture appears head-on, framed in front by the garden parterres, at the rear by a red, perhaps brick, wall with niches containing full-length marble sculptures, and on the viewer’s left side by the Triton Fountain. It can also be seen, depicted from afar, in a drawing by Andrea Parigi.²⁶

The *sobreventana* painting from Aranjuez, identified in the 1664 *cargo* simply as “*un quarto otro del Retiro*”, represents the Queen’s Garden and features *El caballo de bronce* in basically three-quarter view from the right facing the palace as its (that is, the painting’s) centerpiece. Disposed throughout the open space surrounding the sculpture are multiple figures and figure groupings in various sizes and activities, to be discussed further below. The canvas’s right side is occupied by one of the garden parterres, demarcated by two large flower pots, and by the terminal (that is, east) tower and part of the fenestrated facade of the prince’s quarters in the Buen Retiro. (This is the same palace facade and tower that Velázquez used as the backdrop for his

celebrated *Riding Lesson of Baltasar Carlos*; private collection, United Kingdom circa 1636–39.²⁷) Running diagonally from the *sobreventana*'s left edge is the eastern wall of the Queen's Garden, punctuated by two rusticated openings and a row of niches containing what appear to be white sculpted busts. These are likely to have been the "*estatuas pedestales* [sic]" that Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla, had acquired in Italy and donated to Philip IV in 1636, specifically for use in the gardens of the Buen Retiro.²⁸ A stand of leafy trees runs along the full length of this wall. The garden's enclosure is completed on its south side, so parallel to the picture plane, by a stone and metal balustrade. The background behind this balustrade includes a verdant promontory, topped by a chapel or *ermita* (identifiable by its cross) and a pair of tall trees. This structure was probably meant to depict the hermitage of San Blas, situated on a rise to the southeast of the Buen Retiro.²⁹ In the further distance, depicted in a blue haze and so barely visible, lies another building complex nestled in a valley, perhaps the Cerro de los Ángeles, a hill located on the southern outskirts of Madrid and long considered the geographical center of Spain. The cloud-streaked blue and pink sky above this landscape contains a pale, round sun, which gives the impression of either sunrise or sunset, although the scene's southerly prospect, and its overall evenly-lit scenery belies a specific temporal setting.

In and of itself, there is nothing particularly original about the depiction of a Spanish royal equestrian sculpture in a garden setting. Indeed, in his commission both of a sculpted equestrian portrait to be installed in a garden of the new Buen Retiro palace and of a painted view of the same sculpture and palace to hang in the redecorated *Salón* at Aranjuez, Philip IV was following precedents set by his father Philip III, who had commissioned the Florentine sculptor Giambologna to create his equestrian sculpture. This sculpture, finished in 1616 by Giambologna's student Pietro Tacca, stands today in the center of the

Plaza Mayor in Madrid. During the reigns of Philip III and IV, however, it graced a garden in the Casa de Campo, as evidenced by three paintings of this *real sitio*, one anonymous of circa 1634 and the other by the court artist Félix Castelo (active circa 1617 to 1651) with a close-up view of the sculpture,³⁰ and by yet a third, also unattributed, composition of the garden's parterres with Philip IV, his queen Isabella of Bourbon and their daughter the Infanta María Antonia, so depicting three Habsburg generations, in the foreground.³¹ Thus Philip IV was continuing a tradition of royal representation in diverse media, that is, both sculpted and painted.

The temporal ambiguity of the Buen Retiro painting from Aranjuez, mentioned above, is paralleled by two other anomalies. Of particular note is the position of the rounded *bastón* (baton), symbolizing royal authority and military prowess, held by *El caballo de bronce* (fig. 3). As can be seen today in the actual sculpture by Pietro Tacca, Philip IV holds the *bastón* in his right hand straight out from his body, with the baton more or less parallel to the line of the horse's hind legs. In the Aranjuez painting, the king's arm is outstretched, but the *bastón* is tilted backwards at a 45 degree angle, more or less in line with the horse's right foreleg and the king's right thigh. Such an adjustment would have been necessary to ensure the baton's visibility, silhouetted against the cloud-streaked sky. The tower at the end of the prince's quarters presents another anomaly: instead of the straight wall seen, for instance in the Meunier print and the Velázquez painting of prince Baltasar Carlos on horseback, there is a turret projecting out from one side of the building's second story (fig. 4). These two anomalous features suggest that while Agüero may have had a mental image of both *El caballo de bronce* and the Retiro palace, he did not retain all the details of his subject. In short, although the Aranjuez *sobreventana* is a coherent composition, convincing, and indeed invaluable, for its representation of his-

torical landmarks within the Buen Retiro, especially the Queen's Garden, as well as sites beyond, it cannot be taken—and probably was not intended by the artist—as picture postcard reality.

THE GARDEN OF EL PARDO

Like its Retiro mate, this *sobreventana* depicts an enclosed garden space, albeit in a more rigorously-symmetrical composition. The promenade's center is dominated by a large, two-tiered fountain with water splashing into a scalloped basin below. Two large stone sculptures on square bases flank this centerpiece: on the left is Apollo, holding a lyre in his left hand and a staff in his right and wearing a laurel wreath; facing the Greek sun god is his sister, the huntress Diana, with a hound seated at her right side, a spear in her left and a new moon on her headdress. Surrounding these sculptures and extending in receding perspective towards the background are paired garden features: stands of trees (including cypresses, another symbol of Diana); tall bower-like archways, presumably entries to pergolas or covered walkways; stone fountains in the form of crouching lions on high bases spewing water into footed basins; other pedestals with large flower pots; and round, open pavilions supported by six columns and topped by domical roofs. The garden's matching sides are linked at the end by a stone wall with two large gateways; the one to the viewer's right opens to reveal a bit of distant, mountainous landscape. The clouds in the blue sky are partly tinged with pink below and gray above; sheets of rain seem to be falling from the upper right. As in the Retiro painting, this fountain garden is full of people, depicted in groups of two or more.

In their ground-breaking study of the Buen Retiro palace, Brown and Elliott identified this *sobreventana* as representing the garden surrounding the hermitage of San Pablo, located in the eastern part of the palace grounds. Their identification was largely based on the similarity of the painting's two-tiered central fountain and twin pergolas with

those represented by Louis Meunier in his print entitled *Veue de L'Hermitage de Sanct Paul dans le Retir de Madrid/ Vista de la Hermita de San Pablo que esta en el buen retiro de Madrid*.³² In fact, although the curvature of the lower basin in both print and painting is comparable, the overall design and proportions of the two fountains are quite distinctive. More specifically, the upper basin in the Meunier fountain is both supported and topped by naked figures, which do not appear in the painted version. As for the pergolas—seen at considerable length in the Meunier print and only as arboreal entryways in the *sobreventana*—these were not unique to the Buen Retiro. An anonymous seventeenth-century painting of the garden of El Pardo, the royal hunting lodge outside Madrid known for its abundant game and regularly frequented by Philip IV, also shows a pair of such verdant covered walkways.³³ Other features of the garden scene made for Aranjuez also strongly suggest that it represents El Pardo rather than the Buen Retiro. The presence of Diana, goddess of the hunt, in the painting's right foreground is one such clue. Even more suggestive are the two deer standing in the garden's open space: a large doe to the right of the fountain's base and a stag in slightly smaller scale behind (fig. 5). Such unusual iconographic details seem more convincing—and fit more directly with the 1664 *cargo* listing of a view of El Pardo among the seven *sobreventanas* at Aranjuez—than the comparative print by Meunier.³⁴

IN THE GARDENS OF THE BUEN RETIRO AND EL PARDO

As previously noted, the gardens in both *sobreventanas* are very densely populated, each with close to sixty figures. Many are easy to distinguish, while numerous others are loosely sketched and disappear within their garden settings or fade into the distance. This kind of figural treatment is relatively common in works of art favored by the Spanish royal court during the sixteenth and seventeenth centuries, particularly in palace and city

views and battle and hunting scenes. The panoramic watercolor renderings of the many Spanish cities that the Flemish topographic artist Anton van den Wyn-gaerde (1525–1571) executed for Philip II, for instance, invariably include people walking within, towards or around city-scapes in order to give a sense of scale to the built environment.³⁵ Examples of such populated city views also abound from the reign of Philip IV, such as the two versions of the *Fiesta in the Plaza Mayor in honor of the Prince of Wales* (1623) by Juan de la Corte, the *View of the Buen Retiro Palace and Gardens* (c. 1637) by Jusepe Leonardo, and the *View of Zaragoza* by Mazo (1647).³⁶ Even Pedro de Texeira's 1656 map of Madrid which, as Escobar has pointed out, "seems at first glance devoid of people", actually contains residents of all sorts working or passing through the streets.³⁷ Court hunts, such as those by painted by Pieter Snayers circa 1638 for Philip IV, also depict numerous figures either engaged in pursuing and killing prey or watching from the sidelines.³⁸ Typically all these paintings show royal or noble personages in large scale and prominently on the forefront of any and all action; an exception to this tradition is the monumental *La tela real* (London, The National Gallery, 1636–38) by Velázquez in which servants and courtiers occupy the foreground while the royal hunting party appears in the composition's middle ground.³⁹

The El Pardo garden scene from Aranjuez continues the practice of representing a large number of "gentle" or noble folk, both men and women, finely dressed and decorously poised. To the left of the fountain, for instance, are two tall men with swords, including one wearing a short and bright red cape and a broad brimmed sombrero. Opposite this pair, on the other side of the fountain, are a mixed group of seven people: two women seated on the ground are playing musical instruments (a *vibuela* and a guitar), a third woman lifts her skirts slightly as if dancing, while a man doffs his hat to her; behind these personages stand yet another woman wearing a white wimple and

two men (fig. 6). Elsewhere in the garden are dozens of figures, alone or in pairs, often in conversation and sometimes admiring the garden plantings and strolling down the pergola walkways. Whatever their placement or pursuits, they appear to be of the same social class—that is, denizens or *habitués* of a *real sitio* located on the outskirts of Madrid and within a garden surrounded by forests.

By contrast, the Retiro garden scene is far more diverse and filled with various "urban" types. The same pair of tall, fashionable or "gallant" men with broad-brimmed hats, red capes and swords as seen in the El Pardo painting stands in the left foreground. Trudging in their direction from the other side of *El caballo de bronce* and in the same scale as the two gentlemen is a curious family grouping: a woman holding one child in her arms and another on her back, and with a third child—a boy—a few steps in front (fig. 7). The figures' stooped postures and ragged appearance mark them as beggars or gypsies or at least from a different social milieu than most of the other individuals gathered in the Queen's Garden. Also atypical is the man standing near the base of *el caballo* who seems to be dark skinned and wears a red turban—so perhaps depicting a "Moor"—as well as the several laborers, presumably gardeners, including at least one with a wheelbarrow, working close to the palace building. Standing next to the man pushing the wheelbarrow is a second dark-skinned figure leaning on a staff and wearing a short tunic, white leggings and some kind of red hat. Both of the dark-skinned men with red headgear may represent the *Moros del Retiro*, a group of entertainers mentioned in the seventeenth-century diarist Jerónimo de Barrionuevo.⁴⁰ Further down the garden, that is, towards its back (east) wall, a pair of young men seem to be tossing a ball as if playing a game. The landscape beyond the garden precincts is also unexpectedly populated: four figures stand under the trees next to the hermitage of San Blas and others walk along the winding path at the foot of the hill to the viewer's right.

The five other *sobreventanas* that Agüero painted for the *Salón* at Aranjuez also contain a multitude of figures, although many are obscured today under the paintings' darkened varnish.⁴¹ For instance, the view of the Escorial (fig. 8), has a pair of shepherds in the right foreground; another, larger shepherd in the left foreground; and a sizeable royal cortege with riders and carriages in the palace's outer esplanade. The painting of El Campillo (fig. 9) likewise mixes rustic and refined folk, along with various sorts of animals, with larger figures in the foreground and smaller ones in the middle and background planes. Most easily visible today is a richly-attired couple seated on the ground in the left foreground, a woman feeding chickens in the doorway of a cottage, a man beating a dog with a dead stag lying nearby;⁴² a cleric talking to two gallants in front of the Campillo chapel, a man with a dog seated from our viewpoint on the left side of the chapel step, and a royal entourage riding up to the grand Campillo hunting lodge itself. Similarly, a trio of large figures and various pairs of men in varying sizes proportionate to their placement gather in the foreground, in the doorway and at the water's edge in the Civitavecchia composition (fig. 10).

Here it is necessary to consider the original installation of Agüero's seven *sobreventana* paintings in the *Galería de Paisajes* at Aranjuez. Altogether the height of the *Salón* walls from floor to the upper cornice is 4.17 meters. The windows themselves are 3.40 meters high and set within a stone frame 6.5 cms wide. The *sobreventana* area (also called *sobrebalcón*) where the paintings would have hung measures 70 x 198 cms.⁴³ In short, the paintings hung well above anyone's head; the best vantage point for viewing them would have been from the opposite side of the *Salón*, and even then only primary compositional elements—for instance, the central fountains and Apollo and Diana sculptures in the El Pardo garden view and the palace facade and *El caballo de bronce* in the Retiro scene, along with perhaps the larger,

foreground figures—would have been easily visible.⁴⁴

So why would Agüero populate his paintings with so many figures that no one could possibly ever see? The long answer involves the workshop procedures related to the production of the full program for the *Salón* (or the *Galería de Paisajes*, as it is called today) to be discussed below. For the short answer, we return to Palomino's biography of Agüero and to his comment that king Philip IV visited the artist in the palace workshop and enjoyed his sense of humor. It is likely, therefore, that the king saw the *sobreventana* paintings in process, and took note—possibly even commented upon—their compositions and contents. Perhaps he even specified the *Reales Sitios* to be depicted and that the people represented therein should reflect something of their settings. Thus, the population in the scene of the more isolated and so more restricted Pardo garden ought to consist of courtiers and the like, while the more-accessible and so more “popular” Retiro garden should include a more complete array of his subjects, including the rich, the poor, nobles and laborers. In any event, once the paintings were hung above the high *balcones* in the Aranjuez palace, they functioned more as decoration and less as “iconographically-charged” subjects. Philip IV would be passing under the *sobreventanas* in his *Salón* at Aranjuez, but was unlikely to stop and look up at them. Thus, the number, size and visibility of figures was totally irrelevant for the paintings' patron and for their primary, decorative purpose.⁴⁵

The image of Philip IV visiting Agüero, as Palomino conjures up, in the palace workshop (located in the northern zone, next to the Cierzo gallery of the Alcázar) leads inevitably to consideration of the workshop itself, and more specifically to the project of producing thirty-three paintings, including a significant percentage of large canvases, for the *Salón* at Aranjuez, as documented in the *cargo* of 1664 and as discussed by Martínez Leiva. Although the precise time span for this project is uncertain (and indeed

for Philip IV's renovation of Aranjuez as a whole), we may assume that, if not precisely a rush job, it would have been an all-out effort for Agüero, with a schedule and completion deadline. And although the 1700 palace inventory specifies that twenty-five of the thirty-three landscapes were “*de mano de Benito Manuel de Agüero*”, and implies that the other eight paintings were the same artist's work, we may assume that Agüero did not apply every brushstroke himself to every one of these compositions. Indeed, the overall stylistic variation in the *Salón* paintings, as they have been identified today, not to mention their size, suggests a multiplicity of artistic hands; in short, Agüero doubtless had numerous assistants for this project. And perhaps these presumed assistants were paid by the amount of work they accomplished, perhaps even by the number of figures they painted. The notion of “piece work” may explain why the *sobreventana* paintings contain so many figures, including so many who are all but invisible both within their specific scenes and from the perspective of their royal patron and other courtly viewers.

Martínez Leiva has discussed the overall pictorial program for the Aranjuez *Salón*, including the prominent position given to two large paintings of major fountains—Hercules Fountain and Triton Fountain—in the *Jardín de la Isla* at Aranjuez. These hung at eye level on each end of the long *Salón*: the first on the east wall and the second on the west. So Philip IV would have enjoyed these pictures of the fountains in the large garden stretching beyond the palace that he himself had refurbished as he walked between his office and bedroom, while also admiring the view out of his *Salón* windows onto the enclosed garden abutting the south side of the palace exterior below. Meanwhile, he would have had the satisfaction of knowing that overhead and directly opposite the main entrance to the *Salón* from the north, there was an image of his own equestrian statue and the facade of his new Buen Retiro palace in Madrid, flanked by vistas of

other favorite *Reales Sitios*, namely El Pardo, the Escorial and the Campillo hunting lodge. The view of Civitavecchia may have called to Philip's mind the foundation of that venerable Italian port city by the Roman emperor Trajan (r. 98–117), who was born in the *Hispania Baetica* in what is now southern Spain. That Trajan also had the reputation as a “good” ruler (*Optimus Princeps*), successful in the arts of both war and peace, and as a protector of Christians may explain why this particular subject was featured along with the views of the residences that Philip visited on regular excursions.⁴⁶ What gratification for any royal ego and a visual assertion of royal power and royal pleasures such a pictorial ensemble of *sobreventanas* would have been.

CODA: SOBREVENTANA
GARDENS ON THE MOVE

How long these garden views remained in the *Salón* at Aranjuez is now difficult to judge. They were certainly still there in 1700 when the palace contents were inventoried upon the death of Charles II. That inventory, previously mentioned, lists “*Siette Paisés [sic] de Sobrebentanas de tres quarrtas de alto y dos Uaras y media de ancho con sus marcos dorados y todas las dichas Pinturas de la misma mano*”, meaning Benito Manuel Agüero.⁴⁷ Almost immediately, Charles' successor, the Bourbon king Philip V, ordered extensive reforms to Aranjuez, adapting the organization of its rooms and the installation of its art collections to suit changing needs and tastes. In the course of these changes, the *Galería de Paisajes* seemingly disappeared, replaced by what is listed in a 1794 palace inventory as a *pieza de comer*, with decor that included “*Cinco quadros de 7 pies y dos dedos de largo [.] dos pies de alto. Varias vistas y Sitios R. [Reales] [.] dos de ellas del Escorial y el Campillo*”, all attributed to Juan Bautista Martínez del Mazo.⁴⁸ The gardens of the Buen Retiro and El Pardo doubtless figured among those five *vistas*.

This mini-collection of *Reales Sitios* was soon to be dispersed, however, albeit under circumstances that are far from

clear. At the start of the nineteenth century Charles IV and his wife and queen, María Luisa de Parma, regularly bestowed gifts on their favorite *valido*, Manuel Godoy. These presents included hundreds of pictures from the royal collection, among them choice works by Velázquez, Murillo, Raphael, and other artists of renown. An 1808 inventory of Godoy's collection lists many of these pictures, although not the garden views of El Pardo and the Retiro discussed here.⁴⁹ On the other hand, another inventory, done in July 1808, of the pictures hanging in Godoy's house on Madrid's calle del Barquillo contains the following, suggestive, entry: “*Paso al Oratorio: 2 Vistas de jardines del Retiro*”. It is no longer possible to ascertain why the notary who prepared this inventory identified the view of El Pardo as one of the Retiro, but the two views in question are almost certainly those that Agüero painted for the *Salón* at Aranjuez and that were identified in the original *cargo* of 1664.⁵⁰ The notary's erroneous description of both paintings as representing the Retiro was repeated in subsequent references.

Following their appearance in Godoy's house, the provenance of the two paintings is uncertain. Between 1808 and 1813 Joseph Napoleon, General Murat, and other French commanders appropriated for themselves many of the finest works of art from Godoy's collection in what Francis Haskell has likened to an artistic “free-for-all”.⁵¹ Pictures moved here and there, and it is difficult to track exactly who took possession of what. The two garden views probably remained where they were, overlooked and forgotten, in the “*paso al Oratorio*” in Godoy's Madrid house. In 1814 Godoy's estranged wife, María Teresa de Borbón y Vallabriga (1780–1828), Countess of Chinchón, regained possession of one hundred or so pictures that had been part of her 1797 dowry.⁵² Following this successful reclamation, the Countess initiated other lawsuits against Godoy for still more of her property. These legal actions concluded in 1816 and the Countess then

assumed title to the house on the calle del Barquillo, where the two garden views presumably were still *in situ*.⁵³

Fast forward now to 1867 and to Paris, and to a private art auction organized by the Spanish statesman, banker, and entrepreneur José María de Salamanca y Mayol, I Marqués de Salamanca.⁵⁴ A noted collector, the Marqués had run into financial difficulties and decided to raise some needed funds by offering 236 pictures from his collection at a sale in his home on the *Rue de la Victoire*. Among those pictures listed as belonging to the *école espagnole* was one entitled *Vue de Retiro*, with its description strongly suggesting it is the *sobreventana* from Aranjuez identified here as the garden of El Pardo, and another described as *Promenade au Retiro* and more particularly as featuring the equestrian statue of Philip IV. The printed catalogue attributes both works to Velázquez and offers a brief description of each, with the further remark that they had previously belonged to the “*duchesse de Chinchón*”.⁵⁵

The duchesse referred to here is less likely to have been the Countess María Teresa and more likely to have been either her younger sister, María Luisa de Borbón y Vallabriga (1783–1846), duchess of San Fernando de Quiroga, or her daughter, Carlota Luisa de Godoy y Borbón (1800–1888), who became Countess of Chinchón following her mother's death in 1828. María Luisa and Carlota were both heirs to María Teresa's collection of paintings, but in the absence of detailed inventories it is difficult to determine which of the two took possession of the two garden views. In any event years ago, in 1845, the Marqués de Salamanca had persuaded María Luisa to sell him seventy-one of her paintings, and in 1856 he acquired an additional fifteen from Carlota. Whether the two *sobreventanas* were in the first or the second lot of these acquisitions remains to be seen.⁵⁶

What can be ascertained is that the two garden views failed to find a buyer when the Marqués first offered them for sale in 1867. This scenario repeated itself

in 1875 when the Marqués, with still more debts to pay, organized yet another sale of part of his collection. On this occasion the paintings were consigned to the Hôtel Drouot, which commissioned a catalogue from Charles Yriarte (1832-1898), a noted artist, writer, and connoisseur. Once again the two garden views were among the lots, but Yriarte, rather than attributing them to Velázquez, cautiously noted with reference to one of the pair that: “*Nous pensons que cette peinture est de don Juan Bautista de Mazo, élève de Velazques*”.⁵⁷ In the end, neither sold.

At this point—that is, 1875—the rather murky history of these two *sobreventanas* becomes even murkier, and the provenance trail turns cold for the next one hundred and eighteen years. Fortuitously in 1993 the paintings reappeared on the art market, this time in Madrid, and subsequently were brought to public and scholarly attention in the revised and expanded edition of Brown and Elliott’s pioneering study of the Buen Retiro palace.⁵⁸ So at last it now is possible to virtually reunite this

pair of garden views with their *sobreventana* companions from Aranjuez, long since part of the former Spanish royal collection in the Museo del Prado.

RICHARD L. KAGAN (Ph.D. Cambridge University) is Arthur Lovejoy Professor of History Emeritus and Academy Professor at Johns Hopkins University. A specialist in the history of early modern Spain and its empire, his many publications include *Ciudades del Siglo de Oro* (1989); *Imágenes urbanas del mundo hispánico* (1998), and *Los cronistas y la Corona* (2010). His most recent book is *The Spanish Craze: America’s Fascination with the Hispanic World, 1779-1939* (2019). kagan@jhu.edu

MARIANNA SHREVE SIMPSON (Ph.D. Harvard University) is an art historian specializing in medieval and early modern Islamic art and the author of numerous publications in that field. She has held administrative and curatorial positions at the National Gallery of Art, the Smithsonian Institution and the Walters Art Museum, and is currently a Visiting Scholar at the University of Pennsylvania. sbreesimpson@gmail.com

Traducción del inglés: Juan Santana

ILLUSTRATIONS

1. Benito Manuel Agüero, *View of the Queen’s Garden, Buen Retiro Palace*, c. 1660. Oil on canvas, 47.5 x 190 cm. Philadelphia, private collection
2. Benito Manuel Agüero, *View of the Garden of El Pardo*, c. 1660. Oil on canvas, 48 x 194 cm. Philadelphia, private collection
3. Benito Manuel Agüero, detail of the *View of the Queen’s Garden, Buen Retiro Palace* (fig. 1)
4. Benito Manuel Agüero, detail of the *View of the Queen’s Garden, Buen Retiro Palace* (fig. 1)
5. Benito Manuel Agüero, detail of the *View of the Garden of El Pardo* (fig. 2)
6. Benito Manuel Agüero, detail of the *View of the Garden of El Pardo* (fig. 2)
7. Benito Manuel Agüero, detail of the *View of the Queen’s Garden, Buen Retiro Palace* (fig. 1)
8. Benito Manuel Agüero, *View of El Escorial Monastery*, c. 1660. Oil on canvas, 55 x 196 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-891)
9. Benito Manuel Agüero, *View of El Campillo, a rural retreat of the monks of the Escorial*, c. 1660. Oil on canvas, 55.5 x 199 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-892)
10. Benito Manuel Agüero, *Fortified Port* (here identified as the port of Civitavecchia), c. 1660. Oil on canvas, 54 x 196 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-890)

NOTAS

1 We are grateful to the many colleagues, friends and family members who encouraged, advised and assisted us with this research project, including: Jonathan Brown, Sir John Elliott, Jesús Escobar, Jaime García-Máiquez, Veronique Gerard Powell, Fernando Marías, Beatriz Moreno de Barreda, Marta Negro Cobo, Javier Portús, Isadora Rose-de Viejo, Luz Pérez Torres and María Isabel Tuda. We would also like to acknowledge the many helpful comments and bibliographic suggestions provided by the two anonymous readers who reviewed this essay for the *Boletín*.

2 The palace’s original plan, including the gallery, is preserved in renderings done in 1626 by Juan Gómez de Mora. See Sancho 2004, p. 18; Martínez Leiva 2004, p. 29.

3 Velázquez involvement is discussed in Sancho 1999, p. 76.

4 “*Hay una galería que mira a un jardín, adornada con cuadros sobre*

los muros revestidos de ornamentos dorados. Representan estos cuadros varias quintas del rey, vistas del mismo Aranjuez, cacerías y paisajes”. Sánchez-Rivero 1927, p. 40.

5 Martínez Leiva 2004. The 1664 cargo (Aranjuez, Archivo General de Palacio, caja 542/4) appears in full in this article’s Apéndice documental, p. 40. For a slightly revised version of this study, see Martínez Leiva 2006. See also Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29.

6 For this inventory see also Doval 2002, p. 12.

7 Numbers P-890 through P-894. Our appreciation to the many Prado colleagues who facilitated our study of the paintings in the museum’s deposits in March 2018.

8 Martínez Leiva 2004, p. 40.

9 The paintings’ provenance is discussed in greater detail below.

10 *Sotheby’s Peel & Asociados* 1993, lot 3; Brown y Elliott 2003, figs. 54 and 69; Martínez Leiva 2004, p. 43 n. 77.

11 These two paintings “fill in” the blank spaces numbered 11 and 12 in Martínez Leiva’s 2004 reconstruction of the south side of the gallery wall, pp. 32 and 36-37. See also her identification of these paintings on p. 34.

12 Palomino [1724] 1986, pp. 227-228; Palomino [1724] 1987, pp. 214-15; Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29. See also the entries for Agüero in *Enciclopedia del Museo del Prado* and in *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*.

13 Palomino [1724] 1986, p. 227; Palomino [1724] 1987, p. 214; Pascual y Rodríguez 2017, pp. 2728-29. The original Spanish is also quoted in Doval 2002, p. 11.

14 The Spanish reads: “[Agüero] pintaba en el obrador del Palacio, donde el señor Felipe Cuarto solía concurrir, y gustaba Su Majestad mucho de oírle, porque tenía dichos muy agudos y sentenciosos”. Palomino [1724] 1986, p. 227; Doval 2002, p. 11.

15 There may, however, be a signature, now obscured by varnish, in *Two Figures in a Landscape* (also known as *Diana the Huntress*; Museo del Prado, P-898). See Martínez Leiva 2004, p. 41.

16 Doval 2000, pp. 242-60; Doval 2002, pp. 10-14; Martínez Leiva 2004, pp. 38-39; Urrea *et al.* 1994, cat. nos. 28 and 29.

17 Doval 2000, pp. 243-47. The author (p. 246) also compares the apparent evolution of and variation in Agüero’s style to that of Juan Carreño de Miranda, another seventeenth-century Spanish artist regarded by Palomino (and still today) primarily as a portraitist. Interestingly, the frame of the Retiro *sobreventana* painting from Aranjuez, described below, contains a brass label inscribed “*Juan Carreño de Miranda, Madrid 1614-1685*”.

18 These inventories are cited in the coda to this article.

19 Technical studies now underway in the Prado’s Gabinete de

Documentación Técnica y Laboratorio doubtless will shed light on the artist's technique and help to confirm his oeuvre.

20 For this commission, Simal 2017, pp. 2419-23.

21 In brief, the sculpture was based on portraits of the king by Rubens, Velázquez and Juan Martínez Montañés and, according to the historiography, with the technical assistance of Galileo Galilei in the delicate engineering of the horse's *haute école* stance, characterized by the seventeenth-century biographer Baldinucci as "something in between the *courbette*, *pesade* and *levade*, but more like a simple *levade* than anything else". For a wonderful introduction to the form and symbolism of such equestrian representations, and for the Spanish tradition in general and Tacca's sculpture of Philip IV in particular (including the Baldinucci quote), see Liedtke 1989, chapters 1-3 and pl. 74. For a more focused discussion, see Matilla 1997 and Matilla 1999. See also Brown y Elliott 2003, pp. 114-15, and Simal 2017, pp. 2419-23. A forthcoming study by Kelley Di Dio gives further information about the sculpture, including its shipment from Italy to Spain in multiple crates (therefore presuming that it was cast in multiple pieces) and its weight (comparable to that of Tacca's sculpture of Henry IV, i.e., 12,400 lbs.). Our gratitude to professor Di Dio for sharing her work in advance of publication.

22 This moniker appears in *Colección de documentos inéditos* 1877, p. 112. After the statue's installation, the Queen's Garden also came to be known as *el Jardín del Caballo*. See Azcúe 2017, p. 2977, n. 211. For Philip IV's interest in his statue, see Simal 2017, p. 2423.

23 Molina 1975, p. 15, no. 72; *Topographia* 1977, pl. 14. For an insightful study of the map see Escobar 2014.

24 Meunier 1665-68, ER/5824, pl. 10: "*El Palacio del Buen Retiro*". Other editions are dated 1650. See also Brown y Elliott 2003, pp. 77-78 and fig. 171.

25 Jan van Kessel II, *Two Midgets with a Dog*, after 1686. Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv. MNP FR.420. See Michalowski 2005, pp. 145-46.

26 Andrea Parigi, *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio*, c. 1668, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 9.344. See Simal 2017, p. 2444, fig. 2, and p. 2460. The date of c. 1668 follows Simal, p. 2444, fig. 2, but the Fundacion website says the drawing is dated 1801-21?, which seems improbable to us.

27 The painting is also called *Infante Baltasar Carlos in the Riding School*. Carr *et al.* 2006, cat. 27.

28 De Carlos 2005, p. 236; Azcúe 2017, pp. 2925-26. These busts appear as full-length figures in the background of Van Kessel II's *Two Midgets with a Dog*. The niched sculptures are also visible in a print dated 1778 by Domingo de Aguirre; Brown y Elliott 2003, fig. 41.

29 *Topographia* 1977, pl. 20, building LXXV. Interestingly, Texeira also has two tall trees next to the hermitage.

30 These two paintings—the anonymous *Vista de los jardines de la Casa de Campo* (Madrid, Museo del Prado, P-1288) and the *Vista de la Casa de Campo* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. IN 3130)—were on view in the Museo de Historia de Madrid in March 2018. The painting in the Prado (P-1288) is reproduced in Brown y Elliott 2003, fig. 16.

31 It was on view in the Museo Municipal, Burgos, in March 2018.

32 Meunier 1665-68, ER/5824, lám. 11; see also Brown y Elliott 2003, p. 81 and fig. 53. Different states of this Meunier print are labeled with slightly different titles.

33 Morán y Checa 1986, p. 133. These authors record the painting as belonging to the Museo Municipal, Madrid. In March 2018 it was on view in the Museo Municipal de Burgos.

34 Admittedly, stags appear in other seventeenth-century century paintings featuring *Reales Sitios*, including Mazo's well-known *Cacería del tabladillo en Aranjuez*, circa 1640 (Museo del Prado, P-2571).

35 Kagan 1989.

36 The two views by Juan de la Corte are in the Museo de Historia de Madrid (inv. nos. 00003.422 and 2005/010/0001). Leonardo's view of the Buen Retiro is in the palace of El Pardo (Madrid, Patrimonio Nacional, inv. no. 10010009); reproduced

in Carr *et al.* 2006, p. 37, fig. 5). Mazo's painting is housed in the Museo del Prado (P-889).

37 Escobar 2014, p. 56.

38 See, for instance, the paintings in the Museo del Prado P-1733, P-1734, P-1736, P-1737 and P-2022.

39 Inv. NG 197; reproduced in Carr *et al.* 2006, cat. 33.

40 Paz 1892-93, vol. 3, pp. 296, 298, and 319, and vol. 4, p. 426. For some brief comments on public access to the Buen Retiro gardens, see Simal 2017, p. 2519.

41 The figures in the two mythological scenes (Museo del Prado P-893 and P-894) are particularly difficult to make out, even at close range.

42 The same man beating a dog with a dead stag appears in Mazo's *Cacería del tabladillo en Aranjuez*, mentioned above (see note 34).

43 We are indebted to Juan Antonio Hernández Ferrero for these measurements.

44 During our visit to Aranjuez in March 2018, only the *sobreventana* of the Escorial was on view in the western end of the *Salón*, the sole section that preserves the gallery's original plan. Our appreciation to Javier Jordán for allowing us to climb a ladder to see the painting. See also a photo by Jordán (reproduced in Martínez Leiva 2006, fig. 14) of part of the *Salón*, with the *Casa del Campillo* and the right edge of another *sobreventana*, plus two other, larger Agüero compositions. Our own observations and Juan Hernández's measurements confirmed what is evident in this published photo; namely that the five *sobreventana* paintings belonging to the Prado would no longer fit in the *sobrebalcón* spaces due to the size of their nineteenth-century "Mengs" frames. The views of the Retiro and El Pardo gardens, however, have narrower, possibly even original, frames, and would fit comfortably in the hanging area over the *Salón* windows.

45 Brown y Elliott 2003, pp. 147-48, make the same point about the quantity of paintings in the palaces of the Buen Retiro, the Alcázar and El Pardo.

46 See Bennett 1967.

47 *Inventarios Reales* 1985, p. 173.

48 *Inventarios Reales* 1989, p. 49.

49 See Rose-de Viejo 1983.

50 "*Inventario y tasación de los efectos existentes en la Casa de Barquillo. Extracto*". This document, currently in a private archive in Bilbao, is actually a copy of circa 1840 of the original July 1808 document, now lost. We personally have not seen the document, and are grateful to Isadora Rose-de Viejo for bringing it to our attention (personal communication, September 2018).

51 Haskell 1980, p. 37.

52 Those pictures, however, appear largely to have been ones she inherited from her father, don Luis de Borbón in 1795. There is no way of knowing if the two *vistas* formed part of this inheritance.

53 Rose-de Viejo 2001, pp. 119-45, as well as Rose-de Viejo 1983.

54 We are indebted here to the late William Jordan who first drew our attention to the importance of the Marqués de Salamanca in the provenance history of the two *sobreventana* paintings.

55 *Catalogue des tableaux anciennes* 1867, lots 46-47, including hand-written notations of apparent sale prices in francs. For more on this sale, see Domínguez-Fuentes 2003 and Zapata 1991, pp. 339-40.

56 Domínguez-Fuentes 2006, pp. 236-40; Martínez Plaza 2018, pp. 85-87, 322, and 324. Notwithstanding the uncertainty about how and when the Marqués took possession of the garden views of El Pardo and the Retiro, it is tempting to imagine that he installed them in his palatial residence located on Madrid's Paseo de Recoletos, a building now housing the headquarters of the BBV Foundation.

57 *Collection Salamanca* 1875, lots 41-42.

58 See n. 9, above. According to William Jordan, the paintings were consigned to the Madrid sale by an Italian dealer (personal communication, 1 July 1995). Christopher González-Aller, formerly of Sotheby's Peel & Asociados in Madrid, recalls seeing the paintings in the gallery of Enzo Constantini in Rome before the 1993 sale in Madrid (personal communication, 18 December 2018).

Bibliografía

AGULLÓ 2015

Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la Arquitectura Española*, vol. II, *De Domingo de la O a Zurbarán y otros documentos*. Madrid-Boston, 2015.

ÁLVAREZ GARCILLÁN 2004

María Álvarez Garcillán, «Unas obras de Berruguete recuperadas en el Museo del Prado», *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 24-26 de abril de 2004. Palencia, 2004, pp. 435-37.

ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1972

Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972.

ANTINORI 1732-78

Antonio Ludovico Antinori, *Manoscritti autografi*, 54 vols. L'Aquila, manuscrito inédito.

ATERIDO 2002

Ángel Aterido Fernández, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid, 2002.

ATERIDO 2018

Ángel Aterido Fernández, *La nature morte espagnole* [cat. exp. Bruselas, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles]. Bruselas, 2018.

ATERIDO Y ZOLLE 1999

Ángel Aterido Fernández y Luis Zolle Betegón, «Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, II (1999), pp. 145-68.

ÁVILA PADRÓN 1979A

Ana Ávila Padrón, «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 153 (1979), pp. 136-45.

ÁVILA PADRÓN 1979B

Ana Ávila Padrón, «Juan Soreda, no Juan de Pereda. Noticias documentales e iconográficas», *Archivo Español de Arte*, 208 (1979), pp. 405-24.

AZCÁRATE 1974

José María Azcárate Ristori, «El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-al-Hayara*, I (1974), pp. 7-34.

AZCÁRATE 1983

José María Azcárate Ristori (dir.), *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia*. 2 vols. Madrid, 1983.

AZCUE 2017

Leticia Azcue Brea, «Panorama de la escultura cortesana y el coleccionismo escultórico en la época de Felipe IV. Estado de la cuestión», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, tomo III, vol. 4: Mercedes Simal López (coord.), *Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid, 2017, pp. 2871-3001.

BENITO 2003

Pilar Benito García, «Tejidos y bordados orientales en las colecciones reales españolas», en Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones reales españolas* [cat. exp. Madrid, Palacio Real]. Madrid, 2003, pp. 143-48.

BENNETT 1967

Julian Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*. Bloomington, 1967.

BERARDI 1990

Maria Rita Berardi, «Esigenze religiose ed egemonie politiche nella fabbrica di S. Bernardino all'Aquila», en Sofia Boesch Gajano y Lucetta Scaraffia (eds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, pp. 507-25. Turín, 1990.

BERENSON 1932

Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*. Oxford, 1932.

BERG SOBRE 2015

Judith Berg Sobré, *Juan de Sevilla & The Grajal Retable*. Londres, 2015.

BERGSTRÖM 1970

Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, 1970.

BLANCO MOZO 2007

Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007.

BOUZA 1998

Fernando Bouza Álvarez, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid, 1998.

BROWN Y ELLIOTT 2003

Jonathan Brown y John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of*

Philip IV. New Haven y Londres, 2003 (ed. en español, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2016).

BRYSON 1990

Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four essays on Still Life Painting*. Cambridge, MA, 1990 (ed. en español, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, 2005).

BULGARI 1958

Constantino G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia*, 2 vols. Roma, 1958.

CALVILLO 2004

Elena Calvillo, «"Il Gran Miniatore" at the Court of Cardinal Alessandro Farnese», en Stephen J. Campbell (ed.), *Artists at Court. Image-Making and Identity 1300-1550*. Boston, 2004, pp. 163-75.

CALVILLO 2013

Elena Calvillo, «Authoritative Copies and Divine Originals: Lucretian Metaphor, Painting on Stone, and the Problem of Originality in Michelangelo's Rome», *Renaissance Quarterly*, 66 (2013), pp. 453-508.

CALVILLO 2015

Elena Calvillo, «Inventive Translation, Portraiture and Spanish Habsburg Taste in the Sixteenth Century», en Piers Baker-Bates y Miles Pattenden (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy. Images of Iberia*. Londres, 2015, pp. 175-97.

CALVO MANUEL 1997

Ana Calvo Manuel, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, 1997.

CARR ET AL. 2006

Dawson W. Carr et al., *Velázquez* [cat. exp. Londres, The National Gallery]. Londres, 2006.

CASTELLANOS 1989

José Manuel Castellanos Oñate, «La iglesia mayor de Santa María de la Almudena: reconstrucción ideal de su arquitectura», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII (1989), pp. 77-100.

CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENNES 1867

Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande & hollandaise composant la

- galerie de M. le Marquis de Salamanca. París, Rue de la Victoire 50, 3-6 de junio de 1867.
- CATURLA 1947
María Luisa Caturla, «Los retratos de Reyes del “Salón Dorado” en el antiguo Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 77 (1947), pp. 1-10.
- CATURLA 1968-69
María Luisa Caturla, «Documentos en torno a Vicencio Carducho», *Arte Español*, XXVI (1968-69), pp. 145-221.
- CAVERO 2016
Cloe Caveró de Carondelet, *Art, Piety and Conflict in Early Modern Spain. The Religious and Artistic Patronage of Cardinal Bernardo de Sandoval between Toledo and Rome (1599-1618)*, tesis doctoral, European University Institute, 2016.
- CAVESTANY 1935
Julio Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1935.
- CESAREO 2003
Antonello Cesareo, «Memorie Raffaellesche in una decorazione di fine Cinquecento: Le “Storie di Mosè” nel Casino Branconio a L'Aquila», *Bollettino d'Arte*, 123 (enero-marzo de 2003), pp. 39-50.
- CHERRY 1987
Peter Cherry, «La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)», *Archivo Español de Arte*, 239 (1987), pp. 299-306.
- CHERRY 1996
Peter Cherry, «The Hungry Eye: the Still Lives of Juan Sánchez Cotán», *Konstbistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 65 (1996), pp. 75-95.
- CHERRY 1999
Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999.
- CIRILLO 1570
Bernardino Cirillo, *Annali dell città dell'Aquila, con l'istorie del suo tempo*. Roma, 1570.
- CLEMENTI 1979
Alessandro Clementi, *L'Arte della Lana in una città del Regno di Napoli (secoli XIV-XVI)*. L'Aquila, 1979.
- CLEMENTI 2005
Alessandro Clementi, *Statuti della Magnifica Arte della Lana*. L'Aquila, 2005.
- COLAPIETRA 1984
Raffaele Colapietra, *Spiritualità, Coscienza Civile e Mentalità Collettiva nella Storia dell'Aquila*. L'Aquila, 1984.
- COLECCIÓN DE DOCUMENTOS INÉDITOS 1877
Colección de documentos inéditos para la historia de España, vol. 67. Madrid, 1877.
- COLLECTION SALAMANCA 1875
Collection Salamanca. Tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise provenant des galeries de l'Infant don Luis de Bourbon; du Marquis d'Altamira; du Marquis d'Almeirera; de Iriarte; de la Comtesse de Chincbon, née de Bourbon; de Don José de Madrazo; etc., etc., et du Palais de Vista-Alegre. París, Hôtel Drouot, 25-26 de enero de 1875.
- COVARRUBIAS 1611
Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611.
- CRISPOMONTI 1629
Claudio Crispomonti, *Historia dell'origine e fondazione della città dell'Aquila*. L'Aquila, 1629.
- CROWE Y CAVALCASELLE 1884-91
Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*. Florencia, 1884-91.
- CRUZ VALDOVINOS 2001
José Manuel Cruz Valdovinos, «Las etapas cortesanas de Alonso Cano», en María del Mar Villafranca Jiménez (coord.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística* [cat. exp. Granada, Hospital Real]. Granada, 2001, pp. 177-213.
- CRUZ YÁBAR 1996
María Teresa Cruz Yábar, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes*. Madrid, 1996.
- CRUZ YÁBAR 2011
Juan María Cruz Yábar, «El juego de altar de coral del Museo Arqueológico Nacional y otras obras de plata del siglo XVII de la Virgen de la Almudena de Madrid», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería: San Eloy*. Murcia, 2011, pp. 185-96.
- CRUZ YÁBAR 2013
Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- CRUZ YÁBAR 2015
Juan María Cruz Yábar, «A Cano lo que es de Cano. Los contratos para el arco de la Puerta de Guadalajara de 1649 y su reconstrucción», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 27 (2015), pp. 117-41.
- DE AZCÁRATE 1966
José María de Azcárate, «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1 (1966), pp. 99-135.
- DE CARLOS 2005
María Cruz de Carlos Varona, «Al modo de los antiguos. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla», en Begoña Alonso, María Cruz de Carlos y Felipe Pereda, *Patrones y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, 2005, pp. 207-314.
- DE LAURENTIIS 2014
Elena De Laurentiis, «Giulio Clovio e la “escuela escurialense” di miniatura», *Rivista di Storia della Miniatura*, 18 (2014), pp. 160-75.
- DE VECCHI 1981
Pier Luigi De Vecchi, *Raffaello. La Pittura*. Florencia, 1981.
- DE VECCHI 1966
Pier Luigi De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*. Milán, 1966.
- DÍAZ DEL VALLE [1656-59] 2008
Lázaro Díaz del Valle, *Origen E Illustracion del Nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, ed. de David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008.
- DOMINGO 1881
Timoteo Domingo Palacios, *Ensayo histórico-crítico sobre la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Almudena*. Madrid, 1881.
- DOMÍNGUEZ-FUENTES 2003
Sophie Domínguez-Fuentes, «Las dos subastas parisienses de la galería Salamanca (1867 y 1875)», *Goya*, 295-96 (2003), pp. 305-10.
- DOMÍNGUEZ-FUENTES 2006
Sophie Domínguez-Fuentes, «La dispersion de la collection de l'infant don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio», en Olivier Bonfait, Philippe Costamagna y Monica Preti-Hamard (eds.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800: prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch. Actes du colloque, Ajaccio, 1-4 mars 2005*. Ajaccio, 2006, pp. 236-40.
- DOVAL 2000
María del Mar Doval Trueba, *Los «velazqueños»: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- DOVAL 2002
María del Mar Doval Trueba, «Los paisajes de Agüero», *Goya*, 286 (2002), pp. 10-14.
- DRAGONETTI 1847
Alfonso Dragonetti, *Le vite degli illustri Aquilani*. L'Aquila, 1847.

ESCOBAR 2014

Jesús R. Escobar, «Map as Tapestry: Science and Art in Pedro Teixeira's 1656 Representation of Madrid», *The Art Bulletin*, 96 (2014), pp. 50-69.

FALOMIR 1999

Miguel Falomir, *Museo del Prado. Pintura italiana del Renacimiento*. Madrid, 1999.

FEDERICO 1954

Aurelio de Federico, *La catedral de Sigüenza*. Madrid, 1954.

FEDERICO 1979

Aurelio de Federico, «Documentos del Archivo Catedralicio de Sigüenza referentes a don Martín Vázquez de Arce ("el Doncel") y su familia», *Wad-al-Hayara*, 6 (1979), pp. 119-26.

FERNÁNDEZ COLLADO 2015

Ángel Fernández Collado, *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*. Toledo, 2015.

FERNÁNDEZ PARDO 2007-14

Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. 6 vols., vol. IV, 1900-1936. Madrid, 2007

FERRAJOLI 1984

Alessandro Ferrajoli, *Il ruolo della corte di Leoni X (1514-1516)*. Roma, 1984.

FRAMIS 2006

Maite Framis Montoliu, «Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)», en Lorenzo Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante, 2006, pp. 149-210.

GÁLLEGO 1995

Julián Gállego, *El pintor: de artesano a artista*. Granada, 1995.

GARCÍA PARRILLA 1989

Eduardo García Parrilla, «Noticia de una posible obra de Covarrubias en Cifuentes», *Wad-al-Hayara*, 16 (1989), pp. 371-76.

GARCÍA PINILLA 2017

Ignacio Javier García Pinilla, «Toledo, humanista», en Francisco José Aranda Pérez y David Martín López (eds.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*. Toledo, 2017, pp. 135-56.

GARCÍA ZAPATA 2016

Ignacio José García Zapata, «La importancia de los inventarios en el estudio de la platería catedralicia: los inventarios del sagrario, de 1588 y 1619, de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, plata y piedras preciosas», en Esther Almarcha, Palma

Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca, 2016, pp. 1025-39.

GARDNER VON TEUFFEL 2013

Christa Gardner von Teuffel, «Raphael's Visitation for Giovanni Battista Branconio: Female Hierarchy, Concord, and Peace», en Miguel Falomir (ed.), *Late Raphael. Proceedings of the International Symposium*, octubre de 2012. Madrid, 2013, pp. 58-67.

GAYA NUÑO 1958

Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*. Madrid, 1958.

GÓMEZ MORENO 1929

Manuel Gómez Moreno, *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona* [cat. exp. Barcelona, Palacio Nacional]. Barcelona, 1929.

GONZÁLEZ MOZO 2013

Ana González Mozo, «Raphael's Paintings Technique in Rome», en Tom Henry y Paul Joannides (eds.), *Late Raphael* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; París, Musée du Louvre]. Londres, 2013, pp. 319-49.

GREGORI Y HOHENZOLLERN 2002

Mina Gregori y Johann G. Hohenzollern (eds.), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento* [cat. exp. Múnich, Kunsthalle Der Hypo-Kulturstiftung]. Milán, 2002.

GUDIOL 1955

Josep Gudiol Ricart, «Juan de Peralta-Juan de Sevilla», *Goya*, 5 (1955), pp. 258-64.

GUDIOL 1963

Josep Gudiol Ricart, «Un pintor manierista. Juan de Pereda», *Il Vasari*, 21 (1963), pp. 80-84.

GUDIOL 1977

José Gudiol Ricart, «Natures mortes de Sánchez Cotán (1561-1627)», *Pantheon*, 35 (1977), pp. 311-18.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600

Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con una exortacion a la bonra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid, 1600.

HART 1944

Frederick Hart, «Raphael and Giulio Romano with notes in the Raphael School», *The Art Bulletin*, 26 (1944), pp. 67-94.

HASKELL 1980

Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Tastes, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, 1980.

HENRY Y JOANNIDES 2013

Tom Henry y Paul Joannides (eds.), *Late Raphael* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; París, Musée du Louvre]. Londres, 2013.

HÉRIARD 1972

Mathieu Hériard Dubreuil, «Juan de Peralta», *L'Œil*, 209 (1972), pp. 4-13 y 56.

HERRERA CASADO 1990

Antonio Herrera Casado, «El linaje de los Arce y Sosa en la ciudad de Sigüenza: notas sobre organización y transmisión de las armerías», *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, 21-25 de noviembre de 1990. Alcalá de Henares, 1990, pp. 209-22.

HOLANDA [1548] 1921

Francisco de Holanda, *De la pintura antigua por Francisco de Holanda (1548). Versión castellana de Manuel Denis (1563)*. Madrid, 1921.

HOSHINO 1988

Hidetoshi Hoshino, «I Rapporti economici tra l'Abruzzo Aquilano e Firenze nel basso Medioevo», *Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, vol. 11 (1988), pp. 7-49.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO 2006

Instituto del Patrimonio Artístico Español, *La Catedral de Sigüenza. La puesta en práctica de un plan director*. Madrid, 2006.

INVENTARIOS REALES 1985

Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1700-1703, Gloria Fernández Bayton (ed.), vol. III. Madrid, 1985.

INVENTARIOS REALES 1989

Inventarios reales. Carlos III, 1789, Fernando Fernández Miranda (ed.), vol. II. Madrid, 1989.

JANINI, GONZÁLEZ Y MUNDÓ 1977

José Janini, Ramón González y Anscarío M. Mundó, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*. Toledo, 1977.

JORDAN 1985

William B. Jordan (ed.), *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650* [cat. exp. Fort Worth, Kimbell Art Museum]. Fort Worth, 1985.

JORDAN 1992

William B. Jordan, *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 1992.

JORDAN Y CHERRY 1995

William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* [cat. exp. Londres, The National Gallery]. Londres, 1995 (ed. en español, *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Madrid, 1995).

- KAGAN 1982A
Richard L. Kagan, «El Greco and the Law», en Jonathan Brown (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*. Washington D. C., 1982, pp. 79-90.
- KAGAN 1982B
Richard L. Kagan, «The Toledo of el Greco», en Jonathan Brown *et al.*, *El Greco of Toledo* [cat. exp. Washington, National Gallery of Art; Madrid, Museo Nacional del Prado; Ohio, Toledo Museum of Art; Dallas, Dallas Museum of Fine Arts]. Boston, 1982, pp. 35-73.
- KAGAN 1989
Richard L. Kagan (ed.), *Spanish Cities of the Golden Age. The Views of Anton van den Wyngaerde*. Berkeley, 1989 (ed. en español, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, 2008).
- KAMEN 2010
Henry Kamen, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*. New Haven, 2010.
- KREN Y AINSWORTH 2003
Thomas Kren y Maryan W. Ainsworth, «Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships», en Thomas Kren y Scot McKendrick (eds.), *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* [cat. exp. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum]. Los Ángeles, 2003, pp. 35-57.
- LAFUENTE CALENTI 1991
Manuel Lafuente Calenti, «El retablo de San Juan y Santa Catalina (I)», *Ábside*, 14 (1991), pp. 13-15.
- LAFUENTE FERRARI 1972
Enrique Lafuente Ferrari, *El Prado. Del Románico al Greco*. Madrid, 1972.
- LIEDTKE 1989
Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*. Nueva York, 1989.
- LONG 2001
Pamela O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore y Londres, 2001.
- LOPEZ 1982
Luigi Lopez, *Gli Ordinamenti Municipali dell'Aquila dalle origini al 1806*. L'Aquila, 1982.
- LÓPEZ DE GUEREÑO 2000
María Teresa López de Guereño Sanz, «Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina», ficha de catálogo en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro* [cat. exp. Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso]. Ciudad de México, 2000, pp. 168-71.
- LÓPEZ DE GUEREÑO 2001
María Teresa López de Guereño Sanz, «El patronazgo de los de La Cerda en la Catedral de Sigüenza: su capilla funeraria y el retablo de San Juan y Santa Catalina», *Imágenes y Promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, 2001, pp. 477-93.
- LÓPEZ GAJATE 1998
Juan López Gajate, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II. Arquitecto, escultor, pintor, tasador, escritor, retratista, miniaturista*. San Lorenzo del Escorial, 1998.
- LÓPEZ-REY 1964
José López-Rey, *The Golden Age of Spanish Still-Life Painting. Late Sixteenth Through Early Nineteenth Centuries* [cat. exp. Newark, NJ, Newark Museum]. Newark, 1964.
- MANTINI 2008
Silvia Mantini, *L'Aquila Spagnola. Percorsi di identità, conflitti, convivenze (sec. XVI-XVII)*. Roma, 2008.
- MARCIARI 2015
John Marciari, *Italian, Spanish and French Paintings before 1850 in the San Diego Museum of Art*. San Diego, 2015.
- MARIANI S/A (S. XIX)
Emidio Mariani, *Memorie Istoriche della città dell'Aquila*. L'Aquila, manuscrito inédito.
- MARÍAS 1989
Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.
- MARÍAS 1999
Fernando Marías, «El Greco's Artistic Thought: from the Eyes of the Soul to the Eyes of Reason», en José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain*. [cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Milán, 1999, pp. 165-86.
- MARR ET AL. 2019
Alex Marr *et al.*, *Logodaedalus: Word Histories of Ingenuity in Early Modern Europe*. Pittsburgh, 2019.
- MARSHALL 2016
Christopher R. Marshall, *Baroque Naples and the Industry of Painting*. New Haven, 2016.
- MARTÍNEZ [1673] 1988
Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, ed. de Julián Gállego. Madrid, 1988.
- MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO 1994
Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo, «El marquesado de Bedmar y los Arce de Sigüenza», *Anales Seguntinos*, 10 (1994), pp. 41-52.
- MARTÍNEZ LEIVA 2004
Gloria Martínez Leiva, «El "Salón" o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV», *Reales Sitios*, 159 (2004), pp. 26-46.
- MARTÍNEZ LEIVA 2006
Gloria Martínez Leiva, «La Galería de Paisajes de Aranjuez en tiempos de Felipe IV», en José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo*. Madrid, 2006, pp. 271-303.
- MARTÍNEZ PLAZA 2018
Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, 2018.
- MATEO GÓMEZ 1998
Isabel Mateo Gómez, «A propósito de dos tablas castellanas repintadas del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64 (1998), pp. 277-81.
- MATILLA 1997
José Manuel Matilla, *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la monarquía*. Madrid, 1997.
- MATILLA 1999
José Manuel Matilla, «El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV», *Reales Sitios*, 141 (1999), pp. 50-59.
- MATILLA TASCÓN 1993
Antonio Matilla Tascón, *Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid*. Madrid, 1993.
- MAZÓN 1975
María Ángeles Mazón de la Torre, «En torno a Jusepe Leonardo», *Archivo Español de Arte*, 190-91 (1975), pp. 266-69.
- MAZÓN 1982
María Ángeles Mazón de la Torre, «Escultores madrileños del siglo XVII: Juan Bautista Garrido», en Diego Angulo Íñiguez (coord.), *Miscelánea de arte*. Madrid, 1982, pp. 137-39.
- MCDONALD 2004
Mark P. McDonald, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* by T. Kren and S. McKendrick, reseña, *Print Quarterly*, 21 (2004), pp. 331-38.
- MEUNIER 1665-68
Louis Meunier, *Diuersas vistas de las casas y jardines de placer del Rei despaña dedicado a la*

Reina / *Differentes veues des palais et jardins de plaisance des Rois despagne dedié à la Reine*. París, 1665-68.

MEYER ZUR CAPELLEN 2005
Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. II, *The Religious Paintings*, ca. 1508-1520. Münster, 2005.

MICHALOWSKI 2005
M. Piotr Michalowski, *Galeria Atanazego Raczyńskiego. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowego w Poznaniu. Atanazy Raczyński Collection. Catalogue of the Collections of the National Museum in Poznań*. Poznań, 2005.

MIQUEL 2013
Matilde Miquel Juan, «Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), pp. 49-88.

MIQUEL 2017
Matilde Miquel Juan, «La capilla de Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anales de Estudios Medievales*, 47/2 (2017), pp. 737-68.

MOLINA 1975
Miguel Molina Campuzano, *El plano de Madrid por Texeira, estampado en 1656*. Madrid, 1975.

MORALEDA 2016
Jaime Moraleda, «El arte de la miniatura en la Toledo del Greco», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca, 2016, pp. 1041-50.

MORALEDA 2018A
Jaime Moraleda, «El arte de la miniatura como transmisor de modelos iconográficos y repertorios estéticos», en Rafael López Guzmán (ed.), *De sur a sur: intercambios artísticos y relaciones culturales. Actas del Congreso Internacional, 5-7 de abril de 2017*, Universidad de Granada, 2017.

MORALEDA 2018B
Jaime Moraleda, *Los códices iluminados para la catedral de Toledo. El esplendor de la miniatura (siglo XVI)*. Toledo, 2018.

MORÁN Y CHECA 1986
José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1986.

MORENO CONDE 2017
Margarita Moreno Conde, «El Instituto de Valencia de Don Juan y el origen de sus colecciones arqueológicas», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 1752-62.

MORONI 1878
Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*. Venecia, 1878.

MUÑOZ PÁRRAGA 1987
María del Carmen Muñoz Párraga, *La catedral de Sigüenza (las fábricas románica y gótica)*. Guadalajara, 1987.

OPPERMANN 2007
Ira Oppermann, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*. Berlín, 2007.

OROZCO 1993
Emilio Orozco Díaz, *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada, 1993.

PACHECO [1649] 2001
Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 2001.

PAGLIARA 1985
Pier Nicola Pagliara, «Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila», *Architettura, Storia e Documenti*, 1 (1985), pp. 49-78.

PALOMINO [1715-24] 1947
Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. I. Teórica de la pintura (1715), II. Práctica de la pintura (1724), III. El Parnaso español pintoresco laureado (1724)*. Madrid, 1947.

PALOMINO [1715-24] 1795
Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1795.

PALOMINO 1724
Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica I...J. Vol. II, El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero, con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles...* Madrid, 1724.

PALOMINO [1724] 1986
Antonio Palomino de Castro y Velasco, ed. de Nina Ayala Mallory. Madrid, 1986.

PALOMINO [1724] 1987
Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors by Antonio Palomino*, ed. de Nina Ayala Mallory. Cambridge y Nueva York, 1987.

PANSA 1911
Giovanni Pansa, «Le relazioni di Raffaello d'Urbino con Giovambattista Branconio dell'Aquila e le vicende del quadro della Visitazione», *Arte e Storia*, xxx (1911), pp. 225-33 y pp. 257-65.

PANSA 1920
Giovanni Pansa, «Raffaello d'Urbino e Giovambattista Branconio dell'Aquila: note aggiunte», *Arte e Storia*, xxxix (1920), pp. 4-7.

PASCUAL Y RODRÍGUEZ 2017
Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, «¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, tomo III, vol. 4: Mercedes Simal López (coord.), *Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid, 2017, pp. 2643-2730.

PASSAVANT 1860
Johann David Passavant, *Raphael d'Urbino et son Père Giovanni Santi*, 2 vols. París, 1860.

PAZ 1892-93
Antonio Paz y Mélia (ed.), *Avisos de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658). Biblioteca de autores españoles*, 2 vols. Madrid, 1892-93.

PECES RATA 1988
Felipe-Gil Peces Rata, *Paleografía y epigrafía en la catedral de Sigüenza*. Sigüenza, 1988.

PECES RATA 1995
Felipe-Gil Peces Rata, «El Maestro de Sigüenza», *Abside*, 25 (1995), pp. 28-31.

PELEGRINI 1980
Luigi Pellegrini, «Il francescanesimo nella società abruzzese dal secolo XIII all'Osservanza bernardiniana», *Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, LXX (1980), pp. 35-76.

PEREDA 2004
Felipe Pereda, «Adiosdado de Olivares, o la dignidad de las artes mecánicas», en María José Redondo Cantero (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, 2004, pp. 291-313.

PÉREZ DE TUDELA 1998
Almudena Pérez de Tudela, «Giulio Clovio y la corte de Felipe II», en *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, 9-12 de diciembre de 1998, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 167-83.

PÉREZ GRANDE 2016
Margarita Pérez Grande, «Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca, 2016, pp. 1077-1100.

PÉREZ MONZÓN 2012
Olga Pérez Monzón, «Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia», *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 81-121.

PÉREZ SÁNCHEZ 1983
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*

- [cat. exp. Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos]. Madrid, 1983.
- PÉREZ VELARDE 2017
Luis Alberto Pérez Velarde, «Toledo, manierista», en Francisco José Aranda Pérez y David Martín López (eds.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*. Toledo, 2017, pp. 73-104.
- PÉREZ VILLAMIL 1899
Manuel Pérez Villamil, *Estudios de historia del arte. La catedral de Sigüenza. Erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo*. Madrid, 1899.
- PIQUERO LÓPEZ 1984
María Ángeles Blanca Piquero López, *La pintura gótica toledana anterior a 1450*. 2 vols. Toledo, 1984.
- PIQUERO LÓPEZ 2005
María Ángeles Blanca Piquero López, «Gherardo Jacopo Starnina. Retablo de San Eugenio», ficha de catálogo en *Isabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada* [cat. exp. Toledo, catedral]. Toledo, 2005, pp. 447-48.
- PITA Y ATERIDO 2000
José María Pita Andrade (dir.) y Ángel Aterido (ed.), *Corpus velazqueño*. Madrid, 2000.
- PITA Y ATERIDO 2002
José María Pita Andrade (dir.) y Ángel Aterido (ed. y coord.), *Corpus Alonso Cano*. Madrid, 2002.
- POGGI 1965-67
Giovanni Poggi, *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. de Paola Barocchi y Renzo Ristori, 2 vols. Florencia, 1965-67.
- PONZ 1776
Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vols., vol. v, Madrid. Madrid, 1776.
- PONZ 1972
Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vols., vol. XIII. Madrid, 1972.
- PORTÚS 1992
Javier Portús, «Alonso Cano: la creación de una leyenda», en Francisco Calvo Serraller (coord.), *Veintitrés biografías de pintores*. Madrid, 1992, pp. 319-44.
- PORTÚS 2006
Javier Portús (ed.), *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2006.
- POST 1930-66A
Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Cambridge, MA, vol. IV, parte II, 1933.
- POST 1930-66B
Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Cambridge, MA, vol. VIII, parte II, 1941.
- QUINTANA 1629
Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, t. I. Madrid, 1629.
- RAMOS GÓMEZ 2004
Francisco Javier Ramos Gómez, *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara, 2004.
- RAMOS GÓMEZ 2004-5
Francisco Javier Ramos Gómez, «Documentos sobre pintores seguntinos (II). 1535-1575. Pedro de Villanueva, Francisco de Pelegrina, Diego de Madrid, Pedro de Andrade y Juan de Illana», *Wad-al-Hayara*, 31-32 (2004-5), pp. 229-53.
- RIPOLLÉS 2016
Carmen Ripollés, «Bodegones», *Oxford Bibliographies*, disponible en línea [último acceso 17 de noviembre de 2019].
- RIVERA 1922
Luigi Rivera, «Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma», *Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, XI-XIII (1922), pp. 239-369.
- ROMERO 2009
Rafael Romero Asenjo, *El bodegón español en el siglo XVII. Desvelando su naturaleza oculta*. Madrid, 2009.
- ROSE-DE VIEJO 1983
Isadora Rose-de Viejo, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, 2 vols. Madrid, 1983.
- ROSE-DE VIEJO 2001
Isadora Rose-de Viejo, «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)», en Emilio La Parra y Miguel Ángel Melón (eds.), *Manuel Godoy y la Ilustración*. Mérida, 2001, pp. 119-45.
- RUIZ GÓMEZ 2015
Leticia Ruiz Gómez, «Domenico Greco y la *piccola pittura*», *Arbor*, 191 (2015), pp. 1-23.
- RUSSO 2014-15
Alessandra Russo, «An Artistic Humanity: New Positions on Art and Freedom in the Context of Iberian Expansion, 1500-1600», *RES* 65/66 (2014-15), pp. 352-63.
- SABAU 1994
María Luisa Sabau García (coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. México, 1994.
- SÁNCHEZ DONCEL 1987
Gregorio Sánchez Doncel, «El libro de visitas de la capilla del obispo de Canarias desde el año 1523 al 1574», *Anales Seguntinos*, 4 (1987), pp. 81-120.
- SÁNCHEZ RIVERO 1927
Ángel Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia*. Madrid, 1927.
- SANCHO 1999
José Luis Sancho, «Velázquez en el Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, 141 (1999), p. 76.
- SANCHO 2004
José Luis Sancho, «Aranjuez. Un palacio para las jornadas de Felipe II», *Reales Sitios*, 159 (2004), pp. 14-25.
- SCHEFFLER 2000
Felix Scheffler, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*. Fráncfort del Meno, 2000.
- SCHROTH 1985
Sarah Schroth, «Early Collectors of Still Life Painting in Castile», en William B. Jordan (ed.) *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650* [cat. exp. Fort Worth, Kimbell Art Museum]. Fort Worth, 1985, pp. 28-40.
- SERRANO Y SANZ 1926
Manuel Serrano y Sanz, «Los orígenes de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Sigüenza y la estatua sepulcral de don Martín Vázquez de Arce», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 88 (1926), pp. 186-215.
- SERRERA 1984
Juan Miguel Serrera, «Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla», en Diego Angulo et al., *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 353-404.
- SERRERA 1990
Juan Miguel Serrera, «La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII y XIX», *Archivo Hispalense*, 223 (1990), pp. 171-76.
- SEVILLA GÓMEZ 1994
Antonio Sevilla Gómez, *Los Arce en Sigüenza*. Sigüenza, 1994.
- SHEARMAN 2003
John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, 2 vols. New Haven, 2003.
- SIGÜENZA 1605
Fray José de Sigüenza, *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo*. Madrid, 1605.

SIMAL 2017

Mercedes Simal López, «El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, tomo III, vol. 4: Mercedes Simal López (coord.), *Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid, 2017, pp. 2339-2566.

SORIA 1945

Martin S. Soria, «Sánchez Cotán's "Quince, cabbage, melon, and cucumber"», *Art Quarterly*, 8 (1945), pp. 223-30.

SOTHEBY'S PEEL & ASOCIADOS 1993

Sotheby's Peel & Asociados, *Pintura antigua y dibujos*. Madrid, 18 de mayo de 1993.

STOICHITA 1997

Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge, MA, 1997.

TARRERO 2007

María Cristina Tarrero Alcón, *La iglesia de Santa María la Real de la Almudena: dos siglos y medio de arte e historia (1638-1888)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

TERENZI 2015

Pierluigi Terenzi, *L'Aquila nel regno. I rapporti politici fra città e monarchia nel Mezzogiorno tardomedievale*. Bolonia, 2015.

TOPOGRAPHIA 1977

Topographia de la Villa de Madrid descrita por Don Pedro de Texeira, 1656. Madrid, 1977.

TORMO 1940

Elías Tormo, *Sigüenza*. Madrid, h. 1940 (sin fecha exacta).

TORNÉ POYATOS 1987

María Ángeles Torné Poyatos, *La pintura gótica española en el Museo del Prado*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

URQUÍZAR 2001

Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos*

en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés. Córdoba, 2001.

URREA *et al.* 1994

Jesús Urrea *et al.* (eds.), *Pintores del reinado de Felipe IV* [cat. exp. Vigo, Centro Cultural Caixavigo; Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra]. Madrid, 1994.

VASARI [1550 Y 1568]

1908 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florencia, 1908.

VÁZQUEZ-MANASSERO 2016

Margarita-Ana Vázquez-Manassero, «"Looking at the World on Two Sheets of Paper": the Image of the Orb and Mathematics in the Education of Prince Philip III», en Alicia Cámara Muñoz (ed.), *Draughtsman Engineers Serving the Spanish Monarchy in the Sixteenth to Eighteenth Centuries*. Madrid, 2016, pp. 331-49.

VÉLIZ 1987

Zahira Véliz, *Artist's Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*. Cambridge, MA, 1987.

VERA TASSIS 1692

Juan de Vera Tassis, *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena*. Madrid, 1692.

VERGARA 2016

Alejandro Vergara (ed.), *El arte de Clara Peeters*. Madrid, 2016.

YELA UTRILLA 1922A

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 81 (1922), pp. 211-28.

YELA UTRILLA 1922B

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. II», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 81 (1922), pp. 417-33.

YELA UTRILLA 1922C

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. III», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 81 (1922), pp. 214-32.

YELA UTRILLA 1923A

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. IV», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82 (1923), pp. 372-87.

YELA UTRILLA 1923B

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. V», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 83 (1923), pp. 92-106.

YELA UTRILLA 1924

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. VI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84 (1924), pp. 498-513.

YELA UTRILLA 1925

Juan F. Yela Utrilla «Documentos para la historia del cabildo seguntino. VII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 86 (1925), pp. 290-306.

YELA UTRILLA 1927

Juan F. Yela Utrilla, «Documentos para la historia del cabildo seguntino. VIII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90 (1927), pp. 103-29.

YOUNG 1981

Eric Young, «Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos», *Apollo*, 227 (1981), pp. 5-9.

ZAPATA 1991

Juan José Zapata Vaquerizo, *Coleccionismo pictórico madrileño en la época Isabelina: el marqués de Salamanca*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.

ZARCO DEL VALLE 1914

Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I Notas del archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII por el canónigo obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid, 1914.

ZARCO DEL VALLE 1916

Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. II Documentos de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1916.

El *Boletín del Museo del Prado* es una publicación de carácter anual que recibe artículos de especialistas nacionales e internacionales. A través de ella y desde 1980, el Museo del Prado da a conocer a la comunidad académica y al público interesado los resultados de las últimas investigaciones sobre la historia de la institución, las colecciones que alberga o sobre cuestiones de la Historia del Arte específicamente relacionadas con ellas. A través de su página web, el *Boletín del Museo del Prado* facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido un año después de su publicación (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>).

INSTRUCCIONES PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Envío por email a: boletin@museodelprado.es

Para más información: tel. 913 302 800 ext. 2834

El envío deberá incluir el siguiente material (en documentos independientes):

- Texto en un documento en formato Word a doble espacio (Times New Roman 12), con las páginas numeradas y notas a pie de página. El texto debe ir precedido exclusivamente del título en el idioma original y en inglés.
- Información sobre el autor: título del trabajo, nombre del autor o autores, correo electrónico, afiliación institucional, un breve currículo (80-100 palabras) y la fecha de envío a la revista. La dirección de correo electrónico del autor y su currículo serán publicados junto con el artículo. Para garantizar el anonimato del autor y el proceso de revisión por pares ciegos, su nombre (o mención que permita identificarle) no podrá aparecer en ningún otro lugar (ni en el texto, ni en las notas, ni en el resumen).
- Resumen en el idioma del texto y en inglés (de 100-120 palabras para artículos y 60-80 palabras para notas) y las palabras clave (de 3 a 6 aprox.) en castellano y en inglés.
- Bibliografía siguiendo el sistema Autor - Año (basado en el sistema Harvard) descrito en la hoja de estilo del *Boletín* (disponible en la página web).
- Un listado de imágenes ilustrativas con sus pies de fotos, correctamente numerados.
- Imágenes en baja resolución en formato jpg o tiff correctamente numeradas e identificadas siguiendo el orden del listado de ilustrativas.
- Si el artículo o la noticia se basaran en la publicación y transcripción de documentos inéditos se debe especificar la procedencia de dichos documentos y suministrar, siempre que sea posible, fotocopias de los originales de adecuada calidad para facilitar el trabajo de edición.
- El formulario de Declaración de autoría (disponible en la página web) debidamente cumplimentado y firmado por todos los autores.

ORIGINALES

Los textos podrán ser presentados a lo largo de todo el año y serán inéditos y originales. No deben haber sido sometidos, ni siquiera parcialmente, a la aprobación de otra publicación ni en español ni en cualquier otro idioma extranjero.

TIPO DE TEXTOS

El *Boletín* recibe artículos en castellano, inglés, italiano, francés y alemán.

- Artículos: hasta 8.000 palabras (notas y bibliografía incluidas) con 8 imágenes aprox.

- Noticias: entre 1.000 y 3.000 palabras (notas y bibliografía incluidas) con 2-5 imágenes aprox.

El Consejo de Redacción podrá variar el número de ilustraciones si lo considera necesario.

Los textos que excedan el número máximo de palabras establecido serán devueltos al autor para su adecuación al mismo.

Los textos deberán seguir las normas de la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado* disponible en la página web del Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/introduccion>)

ILUSTRACIONES

El Museo del Prado gestionará la obtención de las imágenes en alta resolución y sus derechos de reproducción. Los autores suministrarán las ilustraciones (cuyo número máximo para los artículos y noticias se ha especificado más arriba) en formato digital en baja resolución debidamente identificadas. Deberán ir numeradas correlativamente en función del texto, indicándose en este el lugar donde deben incluirse de la siguiente manera: (fig. 1). En el listado de ilustrativas y pies de foto habrán de seguirse las indicaciones de redacción que aparecen en la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado*.

EVALUACIÓN Y PUBLICACIÓN

- El Consejo de Redacción acusará recibo del texto en un plazo no superior a un mes.
- No se aceptarán textos que requieran un trabajo sustancial de edición como borradores, resúmenes, artículos e investigaciones sin terminar, o bien diagramas, tablas o apéndices sin acabar.
- Primera revisión (Jefe y Ayudante de Redacción): los artículos que no cumplan con los requerimientos de contenido, presentación y formato expresados anteriormente y en la hoja de estilo serán devueltos al autor.
- Evaluación por pares ciegos: una vez analizados por el Jefe de Redacción y el Consejo de Redacción, los originales se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia. El método de evaluación empleado será el «doble ciego», manteniéndose el anonimato de autor y evaluadores. Tras el dictamen, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, notificándose a los autores en un plazo aproximado de seis meses. El Consejo de Redacción decidirá el número del *Boletín del Museo del Prado* en el que se publicará el artículo aceptado y trasladará a los autores su decisión.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

- El editor enviará a los autores el texto en formato Word con sus comentarios, dudas y correcciones. El autor deberá devolver estas cuestiones resueltas en el plazo establecido.
- Los autores dispondrán además de las primeras pruebas de imprenta para su corrección, que se limitará a erratas de imprenta. No se permitirán cambios sustanciales ni correcciones que alteren la maquetación o el estilo del artículo o la noticia. Las pruebas de imprenta corregidas deberán devolverse en el plazo máximo establecido.

El *Boletín del Museo del Prado* se incluye en las siguientes bases de datos: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; CUCC; SCOPUS

Y está recogido en las plataformas de evaluación: MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

SUBMITTING AN ARTICLE

The *Boletín del Museo del Prado* is an annual publication that serves to present to the academic community and the general public the outcome of new research on works in its collections and on related topics in the field of Art History, as well as on the history of the Museum. It welcomes articles from scholars around the world. One year after their publication in the *Boletín del Museo del Prado*, articles will be available online on the Museum's website (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/back-issues>).

SUBMISSION AND STYLE GUIDELINES

Manuscripts must be sent electronically to boletin@museodelprado.es. For more information, please call (+34) 913 302 800 ext. 2834

SUBMISSIONS

Submissions must include, each in a separate file:

- Main text (12-point Times New Roman type), with the title in the original language and in English (never the name of the author/s). All pages must be consecutively numbered and footnotes must appear at the bottom of each page.
- Author information, including the date of submission, author/s name/s, contact information (address, email, telephone number), a short CV (80–100 words) and institutional affiliation. Both the CV and the email will appear next to the article in the *Boletín*. In order to guarantee the double-blind peer review process, the name of the author/s or the means to identify him/her/them must not appear anywhere else in the text or in the notes.
- Abstract (100–120 word abstract for articles; 60–80 word abstract for short articles or notes) in Spanish or English and key words (3–6).
- Bibliography to follow the author - year system (based on Harvard Style) as described in the style sheet in the *Boletín* (available on the web page).
- Illustration information, including a list of images and their captions.
- Images (separately as .jpg or .tiff files) in low resolution, properly numbered and identified according to the list of captions (see above).
- If the article is based on the presentation and transcription of an unpublished document, the author/s must provide the location of the original document and a photocopy (if possible) to facilitate the editing process.
- A Declaration of Authorship (available online <https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

MANUSCRIPTS

Texts may be sent to the Editorial Board at any time throughout the year. Articles must be original and must not have been published previously, not even partially or in another language. Papers that require substantial editorial work, such as articles in draft form, will be returned to their authors.

TYPES OF TEXTS

Manuscripts may be written in Spanish, English, Italian, French or German.

- Articles: up to 8,000 words (notes and bibliography included in the word count) with 8 illustrations approximately.
- Shorter notices: 1,000–3,000 words (notes and bibliography included in the word count) with 2–5 illustrations approximately.

In the case of texts with larger word counts, the Editorial Board will ask authors to adjust the number of words to the established limit.

The Editorial Board may modify the number of images illustrating a text at its discretion.

Authors should follow the *Boletín* Style Sheet.

IMAGES

The Museo del Prado will obtain quality photographs to illustrate the articles it accepts for publication, as well as the necessary permission to reproduce them in the bulletin. The author/s must provide low resolution images of proposed illustrations (maximum number specified above), consecutively numbered using Roman numerals and properly identified according to the list of captions included in the submission. The position in the text of each table and figure should be clearly indicated in the manuscript (i.e.: fig. 1). Captions must be written in accordance with the instructions in the *Boletín* Style Sheet (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

REVIEW PROCESS

- The Editorial Board will acknowledge receipt of a manuscript within 30 days of its arrival.
- The Editorial Board will not accept manuscripts that require excessive editorial input such as drafts, abstracts and unfinished articles, or texts with incomplete diagrams or appendices.
- First review (Editor in Chief & Editorial Assistant): Articles that do not meet the criteria outlined above – in terms of content and style – will be returned to their authors.
- Blind peer-review: After being considered by the Editor in Chief and the Editorial Board, the papers submitted for publication will be entered into a double-blind peer review system (maintaining the anonymity of both the authors and the reviewers) and will be read by at least two peers. The Editorial Board will then decide whether it accepts a manuscript and, if so, in which issue it will appear. Authors will be informed of this decision approximately within 6 months.

PROOFREADING AND CORRECTIONS

- Authors will be expected to deal with editors' comments and queries (in a Word document) promptly.
- Authors will receive a galley proof or electronic copy of the text layout to detect and correct errors. Corrections must be returned within the established timetable. At this point substantial changes in content, style and layout will not be allowed.

The *Boletín del Museo del Prado* is included in: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; Cucc; SCOPUS. And evaluated in: MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

Créditos fotográficos

Barcelona © Album/Oronoz: p. 41
Chicago, CCO: p. 35
Filadelfia, colección privada: p. 62
Granada, Colección Estable. Museo de Bellas Artes de Granada.
Fotografía © José Marín: p. 43
Guadalajara, cortesía de la Catedral de Santa María de Sigüenza:
p. 13 (derecha), 14.
LAquila, cortesía de Francesco Desideri: p. 25, 26, 28
Londres, San Diego Museum of Art, Gift of Anne R. and Amy
Putnam/Bridgeman Images: p. 37; San Diego Museum of Art,
Museum purchase/Bridgeman Images: p. 39 (derecha)
Madrid © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.
Fotografías José Baztán y Alberto Otero: p. 7, 10, 11, 12, 13
(izquierda), 21, 36, 49, 70, 76, 77, 78, 79, 80, 82
Madrid © Instituto del Patrimonio Cultural de España,
Ministerio de Cultura y Deporte: p. 56
Madrid © Biblioteca Nacional de España: p. 53
Madrid © Catedral de la Almudena: p. 50, 51
París, Photo © RMN-Grand Palais/Agence Bulloz: p. 9
Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Catedral Primada
de Toledo: p. 39 (izquierda), 40, 44
Toledo, Cabildo Catedral Primada: p. 42

Edición

Pepa Moreno

Proyecto gráfico

Erretres Diseño

Maqueta

Isolina Dosal

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Impresos Izquierdo

Documentación fotográfica y digitalización

Archivo Fotográfico del Museo
Nacional del Prado

© Museo Nacional del Prado

© de los textos, sus autores

© de las ilustraciones, las instituciones
correspondientes

ISSN: 0210-8143

NIPO: 037-15-019-7

DEPÓSITO LEGAL: M-4118-1980

Imagen de cubierta: *La Visitación* (detalle),
h. 1517-20 (p. 21)

El *Boletín del Museo del Prado*

es una publicación del Museo
que se edita gracias a la generosa
financiación de la Fundación
Amigos del Museo del Prado



Fundación Amigos
Museo del Prado

