

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO

MADRID

CARREÑO. HERRERA EL MOZO.—En la necesidad de agrupar con un cierto orden el gran número de pintores que forman la escuela madrileña desde poco después de mediar el siglo, se destacarán en primer lugar dos importantes pintores: Carreño y Herrera el Mozo.

Nacido el uno en 1614 y el otro en 1622, son prácticamente contemporáneos de algún pintor estudiado en la etapa estilística anterior, y los dos crean el estilo que les será propio antes de 1660. A ambos, sin embargo, se les prolonga la vida hasta los años ochenta, y buena parte de su obra corresponde a este período.

Coméntanse a continuación tres pintores excelentemente dotados, Antolínez, Cerezo y Escalante, que nacen hacia 1630, pero que mueren jóvenes, no después de 1675. Cronológicamente, tal vez pudiera incluirseles en la etapa de mediados de siglo, pero estilísticamente corresponden a la generación del último tercio del siglo, en el que hubieran producido casi toda su obra de haber tenido una vida de duración normal. Son de los pintores más representativos de la escuela, por su colorido limpio y brillante, en el que dan fruto las enseñanzas de las colecciones reales de venecianos y flamencos.

Sigue un grupo muy numeroso de artistas, alguno incluso más viejo que los anteriores, pero que en general viven hasta fines de siglo. De varia calidad, en su formación pesan sobre todo F. Rizi, que como hemos visto prolonga su vida hasta los años ochenta, y Carreño. Esta tendencia artística persiste hasta bien entrada en el siglo XVIII, en un Ardemáns († 1726).

Discípulo de Rizi, como alguno de los anteriores, y nacido en 1642, a Claudio Coello († 1693), tanto por la excepcional calidad de su obra como por su personalidad dentro de la escuela, se le comenta con los que siguen su estilo, entre los que figura Jiménez Donoso, mayor que él.

Se trata a continuación de los pintores de flores, si bien debe advertirse que parte de la obra del creador de la escuela, Arellano, es anterior a 1660. Por último se trata de los pintores extranjeros que trabajan en la corte durante este período.

Juan Carreño de Miranda (1614 † 1685), de familia de hidalgos asturianos, llega muy niño a la Corte. Aprende a dibujar con el maestro de tantos pintores conocidos, Pedro de las Cuevas, y el colorido con el discípulo de Carducho, Bartolomé Román, a través del cual tiene su estilo como punto de partida el tardío del gran maestro del primer tercio del siglo. Carreño comienza a darse a conocer por los años en que aquél muere. Durante la primera etapa de su vida artística, trabaja sólo para iglesias y particulares, no entrando al servicio de la corte hasta que Velázquez, encargado de la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar, le encarga de la pintura de su bóveda. Su nombramiento de pintor del Rey no se le da, sin embargo,

hasta 1669, y esto por la decidida voluntad de la Reina Doña Mariana. En este mismo año debe de iniciar su carrera administrativa palatina al ocupar el puesto de Ayuda de la furriera, que también desempeñara Velázquez. En 1671 es elegido pintor de Cámara. Hombre ya maduro, el paso de pintor del Rey a pintor de Cámara, en el que el joven Velázquez invirtiera cinco años, es para él más breve. Carreño continúa ya al servicio de la corte hasta su muerte, unos tres lustros más tarde.

Al contrario de lo que sucede a tantos pintores, cuyos lances de vanidad y orgullo recuerda Palomino en sus biografías, Carreño, de estirpe hidalga —fue alcalde de los hijosdalgo de Avilés, su patria, en 1657, y fiel en la de Madrid por el estado noble en 1658— era persona de carácter humilde y bondadoso. Es pintor, según la terminología antigua, muy general. Cultiva el género religioso, el retrato y, como no pocos pintores madrileños del siglo XVII, la pintura mural.

Carecemos de obras de Carreño fechadas que nos permitan conocer su estilo anterior a los cuarenta años. Las más antiguas lo están después de 1650, y como es natural, su estilo aparece en ellas plenamente formado.

La Anunciación (1653) (fig. 280), y los Desposorios de Santa Catalina, que será de la misma fecha, ambos en el Hospital de la Orden Tercera, de Madrid, carecen del dinamismo que por esos años emplea Rizi en el retablo de Plasencia. En los Desposorios, como se demostró recientemente, el esquema de la composición procede de Van Dyck. Son en cambio de mayor riqueza colorista, y su modelado produce esa sensación de blandura que distinguirá su obra posterior. Esas mismas características distinguen a la Magdalena penitente (1654), de la Academia de San Fernando, donde los contrastes de luz tan propios del tema, ceden paso a ese interés por la factura blanda y poco dinámica. El San Sebastián (1656), del Museo del Prado, muy poco posterior, tanto en el desnudo como en el trozo de tela y en el árbol en que está atado, es aún más sensible su complacencia en lo blando. Lo movido de su actitud habrá que atribuirlo al modelo seguramente gráfico, por él seguido, sin duda el mismo que inspirara a Orrente en su famoso cuadro de la Catedral de Valencia.

Ese mismo año de 1656, se ha querido leer en la Santa Ana enseñando a leer a la Virgen (fig. 281), del Museo del Prado, acompañadas por San Joaquín, donde la ordenación rubeniana del tema gana en solemnidad lo que las figuras pierden en movimiento, pero, sobre todo, se concibe la composición como un bello efecto de luz al estilo del último tercio del siglo, en el que la figura de San Joaquín se recorta en sombra sobre el fondo luminoso, mientras Santa Ana y la Virgen aparecen sobre fondo de sombra.

Carreño, sin embargo, no es insensible al dinamismo barroco tan en boga en la escuela. Sus Concepciones (fig. 282), a juzgar por las réplicas y copias antiguas conservadas son, después de las de Antolínez, las que tienen más éxito. Aunque su cuerpo es menos movido y tienden a un cierto apuntamiento en la parte inferior, sus brazos se desplazan, tal vez por inspiración rubeniana, y los ángeles de la peana se cruzan en todas direcciones. Ese dinamismo, como es natural, adquiere mayor desarrollo en la Asunción, del Museo de Poznań, en Polonia (fig. 283). La Virgen, con los brazos en actitud semejante a las Concepciones, como en general toda la composición, se apoya en modelos rubenianos —Asunción de la Academia de Düsseldorf, Catedral de Amberes— pero lo que constituye el principal valor del cuadro es su colorido y la valentía de su factura, que en estos aspectos es una de las obras más bellas de la escuela.



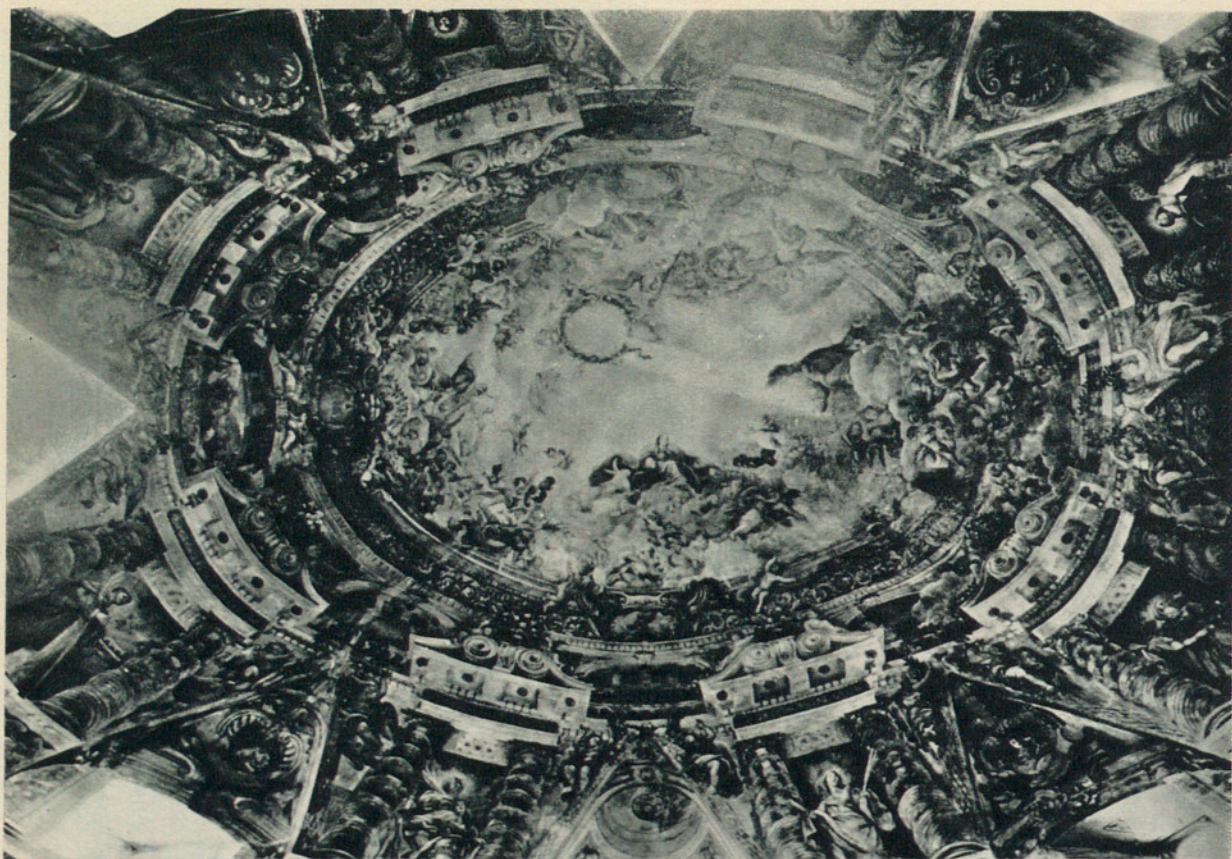
Figs. 280, 281 y 282.—J. CARREÑO DE MIRANDA: ANUNCIACIÓN (HOSPITAL DE LA ORDEN TERCERA, MADRID), SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN (MUSEO DEL PRADO), Y CONCEPCIÓN (CATEDRAL VIEJA, VITORIA).



Fig. 283.—J. CARREÑO DE MIRANDA: ASUNCIÓN (MUSEO DE POZNAN, POLONIA).



Fig. 284.—J. CARREÑO DE MIRANDA: FUNDACIÓN DE LA ORDEN TRINITARIA (MUSEO DEL LOUVRE).



Figs. 285, 286 y 287.—J. CARREÑO DE MIRANDA: GLORIA (SAN ANTONIO DE LOS PORTUGUESES, MADRID), CARLOS II, Y EL DUQUE DE PASTRANA (MUSEO DEL PRADO).

Hijo de su tiempo, Carreño también se siente atraído por la arquitectura de los escenarios. En el Santo Tomás de Villanueva dando limosna, del Museo del Louvre, el pórtico de columnas, los pedestales y escaleras, pesan más por su monumentalidad que como elementos para dotar de amplitud al escenario. Sólo conservado en deficientísima fotografía, no es fácil valorar hoy justamente la importancia en este aspecto del cuadro de Alfonso VIII reconociendo el cadáver de San Isidro, de San Andrés de Madrid, quemado en 1936, pero sí parece observarse que, no obstante la obligada estrechez del lienzo, ofrecía una composición muy bien ordenada en grupos dispuestos escalonadamente, con un intenso efecto de luz en último término.

Indudablemente, la obra más importante conservada digna de ser comparada con las mejores madrileñas de este género, es la Fundación de la Orden Trinitaria (1666) (fig. 284), recientemente ingresada en el Museo del Louvre. La primera misa del fundador San Juan de Mata, en la que se le aparece un ángel con los brazos cruzados sobre los cautivos, uno moro y otro cristiano, alusión a la redención de los mismos, tiene lugar en una amplia capilla. Salvo una puerta que se abre al fondo para dejarnos ver unas columnas, tres personajes en escala considerablemente más menuda y una estrecha lejanía de paisaje, el escenario arquitectónico no es ni complicado ni movido. La amplitud del escenario es hija de la sabia ordenación de los grupos, de la escala relativamente pequeña de las figuras y de la iluminación de éstas. Pintado dos años antes que la Anunciación de Claudio Coello, está muy lejos del dinamismo de ésta y de las obras precedentes de Francisco Rizi. Gracias a un primer dibujo hecho para el cuadro y al bello boceto conservado en la Academia de Viena, puede estimarse mejor el gran valor de esta pintura de primer orden dentro de la escuela, nacida en los años críticos en que Francisco Rizi, a punto de cumplir los sesenta, se encuentra en pleno apogeo, y Claudio Coello comienza su carrera. La huella del grabado de Van Thulden de ese tema, de 1633, es prácticamente nula. Si el dibujo de los Uffizi es de Rizi, a él se debe la composición del cuadro con ese personaje arrodillado en primer plano ante la balaustrada, tan típicamente suyo. Carreño, sin embargo, con gran acierto ha reemplazado la masa compacta e inarticulada de los fieles por una ordenación más diáfana, disminuyendo la apertura del fondo e intensificando con la consiguiente mayor importancia concedida al muro la monumentalidad del escenario, y con la introducción del nuevo plano arquitectónico del fondo, la profundidad del escenario.

Este gusto por la escenografía, tan propio de la última etapa barroca madrileña, inspira también sus pinturas murales. Como se ha visto, la pintura al fresco de la generación de Carreño, experimenta honda transformación gracias a la presencia de Mitelli en Madrid. Precisamente la gran obra conservada de este género es la gloria que llena el óvalo de fingida arquitectura pintado por Mitelli en la bóveda ovalada de San Antonio de los Portugueses (figura 285). Comentada ya la parte del decorador italiano, ha de decirse ahora que la composición del celaje ordenado en múltiples planos gracias a un sabio empleo de grupos de voluminosas nubes, luminosas y en sombra, trae a la decoración barroca madrileña el estilo barroco romano de la etapa de un Cortona. Su traza general, es probable que se deba a Francisco Rizi —un dibujo parcial preparatorio atribuido a éste se conserva en el Museo del Prado—, pues consta que es obra hecha en colaboración con él. La decoración pictórica de la capilla es completada posteriormente por Lucas Jordán.

No es esta la única labor de Carreño de este tipo. Sabemos que decora en colaboración con Rizi la bóveda del camarín de la Virgen del Sagrario, de la Catedral de Toledo (1665-

1670). A él se debe también la importante composición del Sueño del Papa Honorio y la ruina de San Juan de Letrán pintada en el techo de la derruida iglesia de la Virgen de Atocha, según nos dice Palomino obra de gran perspectiva, de las mejores de Carreño, y muy elogiada por el propio Colonna. Obra suya en colaboración con Rizi, fue igualmente la decoración al fresco del camarín de la Virgen del mismo templo. La capilla del Milagro de las Descalzas Reales, por suerte conservada y que se considera obra suya también en colaboración de Rizi, es en lo figurativo de éste.

Carreño cultiva además en la pintura mural el tema mitológico. En la gran decoración de fingida arquitectura del Salón de los Espejos del Alcázar, de Mitelli, dispuso Velázquez, director de toda la decoración, cinco cuadros o grandes medallones dedicados a la historia de Pandora, escenas que fueron confiadas a Rizi y a Carreño. A él le correspondieron las escenas de Vulcano mostrando a Júpiter la estatua de Pandora y los Desposorios de ésta.

Carreño es conocido hoy, sobre todo, como pintor de retratos. Aunque como veremos no está mejor dotado para este género de pintura que Claudio Coello, la escasa producción de éste, hace que Carreño aparezca como el principal retratista de la Corte, posterior a la muerte de Velázquez. Sus modelos más constantes son el raquíptico Carlos II (fig. 286), de color pálido, y largos cabellos lacios, y su madre Doña Mariana en el monjil aspecto de su traje de viuda. El de Carlos II del Museo del Prado —el del Museo de Berlín está fechado en 1673—, probablemente uno de los más antiguos, lo presenta, aunque niño, vestido de negro, de pie, y con la súplica del visitante en la mano, como los de Velázquez. Tiene por fondo el Salón de los Espejos del Alcázar, así llamado por los rematados en las águilas austríacas, que juntamente con la mesa de los leones —hoy en el Museo del Prado— y el gran cortinaje, encuadran la menuda figura del monarca. Aunque este tipo de retrato de Carlos II en negro es el más repetido, se recordará alguno como el de la Casa del Greco de Toledo (1681), con armadura más alegre de color. De época más avanzada, el rostro del monarca aparece también más deformado. Los de Doña Mariana suelen tener el mismo fondo. El del Museo del Prado, es de los más antiguos.

Al abandonar el enlutado y triste ambiente del Alcázar, los retratos de Carreño cobran vida y alegría. El del Duque de Pastrana (fig. 287), del Museo del Prado, muestra cómo la gravedad española se aligera al contacto de la halagadora elegancia vandyckiana, ofreciendo además el contraste del negro traje del duque con el de color del escudero que le calza las espuelas y el caballo blanco con cintas celestes al fondo. De no menor elegancia, pese a su anchísimo guardainfante, y de mayor riqueza cromática, es el de la Marquesa de Santa Cruz, de propiedad particular, donde el recuerdo de Velázquez es, en cambio, predominante. De gran riqueza colorista, a base de rojos, es también el retrato del embajador ruso Iwanowitz Potemkin (fig. 288), del Museo del Prado. Dentro del género de retratos de personas anormales, de tan glorioso abolengo en la pintura española, Carreño deja los de la Monstrua (figura 289), niña gigante de cinco años, patológicamente gruesa, de la que hace un retrato vestida y otro desnuda, éste con un racimo, que al convertirla en Baco, aminora su carácter deforme. Muy interesante es por último el retrato del enano Michol, del comercio neoyorkino, con los pájaros y perros a que tanto cariño tenía la Reina María Luisa de Orleáns.

Francisco Herrera el Mozo (1622†1685), sevillano de nacimiento, hijo del pintor del mismo nombre, marcha pronto a Italia donde adquiere su formación definitiva. Aunque al regreso pasa algún tiempo en Sevilla, coincidiendo con la creación de la Academia en 1660, en la que



Figs. 288 y 289.—J. CARREÑO DE MIRANDA: —IWANOWITZ POTEMKIN, Y LA MONSTRUA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 290.—
HERRERA EL MOZO: EL SACRAMENTO ADORADO POR LOS DOCTORES (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 291.—HERRERA EL MOZO: SAN FRANCISCO (CATEDRAL DE SEVILLA).

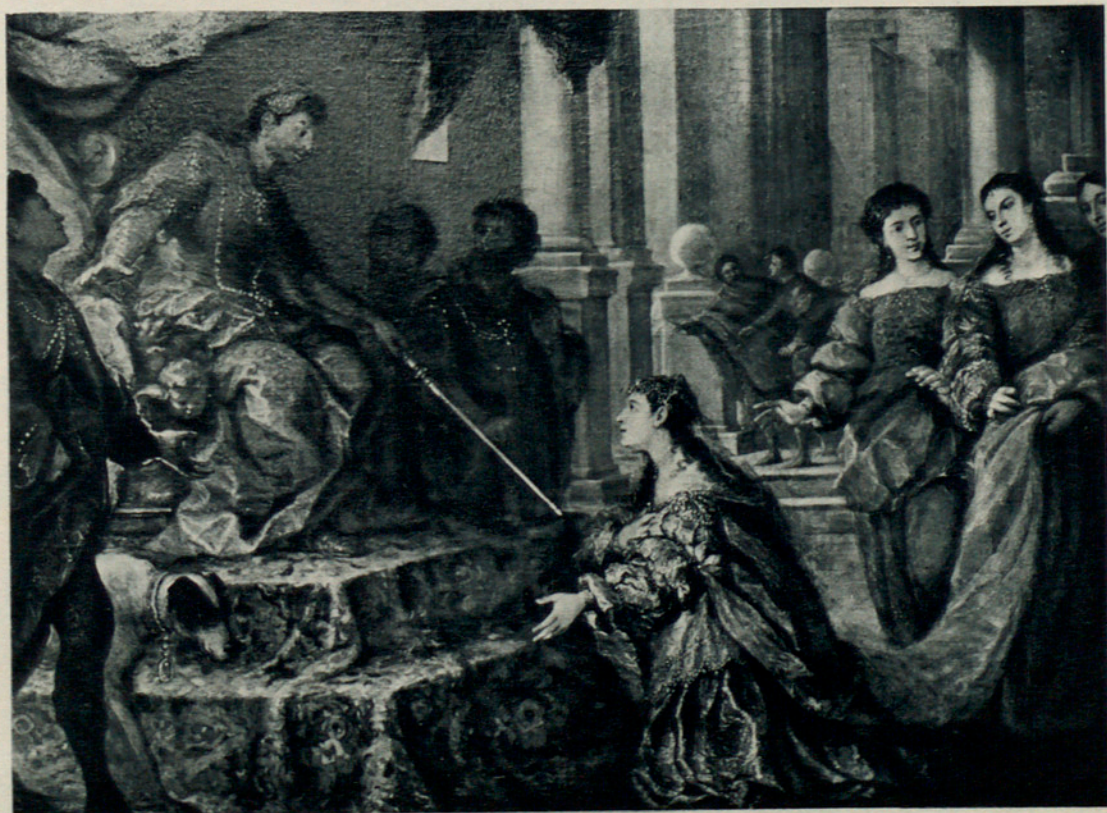


Fig. 292.—HERRERA EL MOZO: HISTORIA DE LA PASIÓN (MUSEO CERRALBO, MADRID). Fig. 293.—J. ANTOLÍNEZ: ESTER Y ASUERO (PALACIO KRONBORG, HELSINGOR, DINAMARCA).



Fig. 294.—J. ANTOLÍNEZ: CONCEPCIÓN (MUSEO DEL PRADO).

ocupa papel directivo de primer orden, y tiene sus roces con Murillo, se traslada a Madrid donde se establece definitivamente.

De su carácter, Palomino que le conoce en Madrid, no obstante considerarlo como su paisano y elogiar sin reservas sus grandes facultades artísticas, escribe frases como esta: "era tan vano... que se dejó decir que aquel cuadro (el San Hermenegildo del Museo del Prado), se había de poner con clarines y timbales, cosa que bastó para conciliarle muchos émulo, pero él tenía para todos porque era de genio muy ardiente y voraz".

Es uno de los más entusiastas del barroquismo dinámico ya iniciado en la corte por Francisco Rizi, pero además trae a la escuela un sentido cromático, y un estudio de la luz probablemente aprendido en la Venecia de su tiempo. En el cuadro del Sacramento adorado por los doctores (1656) (fig. 290), de la Catedral de Sevilla, deja ver ya su estilo movido, pero sobre todo el fuerte contraluz de los personajes del primer plano recortándose en sombras sobre el fondo luminoso. El San Francisco (1657), del mismo templo (fig. 291), lienzo de grandes proporciones, es probablemente el ejemplo más importante del dinamismo barroco en la Sevilla del último tercio del siglo. Son las dos obras llenas de novedad que el pintor recién llegado de Italia hace en la época en que Murillo pinta su San Antonio.

Trasladado a Madrid y al parecer a poco de llegar, hace otro gran lienzo de análogo dinamismo, el San Hermenegildo (lám. IX) del Museo del Prado, del que como se ha visto estaba tan orgulloso. Pero en él no todo es movimiento. La contraposición del prelado en sombra del primer plano y el luminoso rompimiento de gloria, es valor de primer orden, como son también novedades importantes sus desnudos nacarinos.

Desgraciadamente, su obra de fresquista en las cúpulas de las importantes iglesias de Atocha, de Recoletos y de San Felipe el Real, que difunden su fama en la corte, no se conservan. Los lienzos de la Pasión (fig. 292) del Colegio de Atocha, nuevo testimonio de su desenfadado deseo de movimiento, se guardan hoy en el Museo Cerralbo.

Herrera fue muy celebrado por sus bodegones, en especial por los de peces. Al decir de Palomino se le conoció en Roma como "il Spagnole de gli pexe". Cavestany ha creído poder atribuirle dos cuadros de ese tema del Duque de Baena, pero en realidad no conocemos ninguna obra segura suya de este género.

ANTOLÍNEZ. CEREZO. ESCALANTE.—El madrileño José Antolínez (1635 † 1675) lo mismo que Mateo Cerezo, inicia su carrera poco después de mediados de siglo, y lo mismo que él muere en la flor de su juventud, aunque habiendo dejado pruebas indiscutibles de su valía. De la estima que merece entre sus contemporáneos da fe el que el Almirante de Castilla, lo mismo que vimos en el caso de Pereda, le hiciese el honor de poner una pintura suya en la sala de los artistas eminentes españoles. Es uno de los coloristas más brillantes de la escuela y tal vez ninguno emplea con su intensidad en los celajes el azul ticianesco. A juzgar por sus obras fechadas, sólo tenemos noticia de los últimos quince años de su labor.

Aunque nos ha dejado composiciones religiosas de varios personajes, como la de Ester y Asuero (fig. 293) del Palacio de Kronborg, en Helsingor (Dinamarca), los Desposorios de Santa Catalina, del Marqués de Donadío, de Madrid, y la Adoración de los Pastores, del Museo de Poznán (fig. 296), es sobre todo pintor de Concepciones. El gran número de las conservadas, al mismo tiempo que habla de su éxito, hace preguntarnos si ese mismo éxito no le impidió producir una obra más variada. Sus Inmaculadas, cuando encuentra sus modelos

definitivos, no están vistas tan de frente ni en esa quietud momentánea de las de Carreño. Tienen mayor flexibilidad. Sus mantos se revuelven inflados por el viento en torno al cuerpo, mostrando con frecuencia en primer término los bordes recortándose en la sombra de sus aparatosos bullones. Casi todas tienen las manos unidas, y si el globo les sirve de pedestal, queda bastante oculto por los ángeles que forman la peana. Se ha dicho que las túnicas de sus Concepciones son de restaño de plata, pero lo cierto es que con sus reflejos, el revuelto manto, azul como el celaje, produce un efecto de gran riqueza. En su Concepción más antigua, la de la colección March, firmada en 1658, cuando sólo cuenta los veintitrés años, aún no ha creado el tipo antes comentado y parece moverse bajo la sombra de Alonso Cano. En la del Museo del Prado de 1665 (fig. 294), ha creado ya las características generales de sus Concepciones, de las que a veces hace réplicas o ejemplares con variaciones tan importantes que, repitiendo la figura de María, los ángeles están agrupados de diferente manera. Recuérdense las Inmaculadas de los Museos Lázaro de Madrid, de Barcelona, del Bowes de Barnard Castle, de Oxford, del de Munich, etc.

El culto de la Magdalena, tan fomentado como consecuencia del Concilio de Trento, le hace dedicar varios lienzos a la Santa penitente en éxtasis. De las cuatro conocidas, todas ellas de gran riqueza colorista, dos la presentan sentada, contemplando la ampolla —Museo de Sevilla— o escuchando la música divina —Colegio Santa Marca de Madrid—, y las otras dos elevándose a los cielos en vertiginoso ascenso, como las del Museo del Prado (fig. 295) y las del Palacio de Peles en Rumanía.

Como para compensarnos de esta cierta monotonía temática religiosa, nos ha dejado dos cuadros de asunto excepcional en nuestra pintura, y que hace lamentar que no cultivase con mayor frecuencia el género profano. El Corredor de cuadros (fig. 299) de la Pinacoteca Vieja de Munich, con el taller del pintor por escenario, escenario al fondo del cual vemos a un personaje tras una puerta, que a su vez nos deja ver otra y en ésta una ventana, nos dice que Antolín se hace eco de las enseñanzas velazqueñas y tal vez de sugerencias holandesas. La paleta en la que dominan los grises parduzcos, habla también de las enseñanzas del pintor sevillano. La Educación de Baco (fig. 297) de la Duquesa de Andría, en Madrid, nos dice que cultiva también el tema mitológico, en su modalidad infantil, al gusto introducido en la pintura religiosa contemporánea.

El retrato del Embajador Lerche y sus amigos (1662) (fig. 298), del Museo de Copenhague, es un excelente retrato de grupo, de inspiración holandesa. Muy joven todavía el pintor, este tipo de retrato debió de ser idea del retratado, pues en realidad nada tiene de común con el retrato de grupo de la Familia de Mazo, pintado en Madrid pocos años antes. Suyos son probablemente los dos retratos de Niña (fig. 300) del Museo del Prado, supuestas hijas de Velázquez, pintadas por éste.

El burgalés Mateo Cerezo (h. 1626 † 1666), es discípulo de Carreño, de quien sin duda aprende el decidido interés por el color. En los maestros venecianos y flamencos existentes en las colecciones madrileñas, termina su formación colorista hasta convertirse en uno de los de más fina sensibilidad cromática de la escuela. La obra conservada de Cerezo es reducida, y faltan las fechadas en sus años juveniles. Las más antiguas apenas son anteriores a 1660, es decir, a seis años antes de su temprana muerte.

Si efectivamente, como se ha supuesto, eran obras de juventud los lienzos de Santo Tomás de Villanueva y San Nicolás, de Santa Isabel de Madrid, destruidos en 1936, aunque la huella



Lám. IX.—HERRERA EL MOZO: TRIUNFO DE SAN HERMENEGILDO (MUSEO DEL PRADO).

de Carreño es aún bastante sensible, no era menor en el primero de esos cuadros su interés por el escenario de rica arquitectura y movidas figuras en primer plano, al gusto de Francisco Rizi y del joven Claudio Coello. Este último interés persiste en los Desposorios de Santa Catalina (1660) (fig. 302), del Museo del Prado —otra versión en la Catedral de Palencia—, donde imagina a la Sagrada Familia sobre unas gradas y bajo un gran árbol, que algo caprichosamente se levanta tras María, para permitir que una rica tela extendida entre sus ramas y sostenida por ángeles niños, cree una zona de sombra al fondo de la cual aparece luminoso un trozo de fachada palaciega, sobre la que a su vez se recorta en sombra la figura de San José, como hiciera Carreño con su cuadro de Santa Ana. En las proporciones de Santa Catalina se deja ver la elegancia vandiquiana del pintor y a sus pies un cesto de frutas nos habla de sus dotes de bodegonista. En el paño denso y pastoso que cae en la grada del primer plano, persiste la huella de las enseñanzas de Carreño. Pero donde el interés por el escenario, y por el movimiento de los personajes, tan propio de esta generación, se manifiesta con mayor amplitud, es sin duda en el cuadro de los Peregrinos de Emaús, de paradero desconocido, y del que sólo se ha publicado una stampa del siglo XVIII. La posición sesgada de la mesa, las movidas actitudes de los Apóstoles, la colocación de los personajes circundantes, la fuga lateral de la sala de la izquierda, el árbol seco que caprichosamente penetra en el escenario para recibir el gran festón de la tela, muestran a Cerezo, plenamente incorporado y con personalidad propia, en las preocupaciones barrocas de la última generación del siglo. No en vano escribe Palomino de este cuadro, que Cerezo “como el cisne, cantó en él sus exequias, pues fue lo último que hizo y se excedió así mismo” (fig. 301).

De gran finura cromática son el San Agustín (1663) del Museo del Prado, y sus Magdalenas de medio cuerpo, de aire vandiquiano y colorido ticianesco. Recuérdese la del Museo de Amsterdam (1661) (fig. 303), de colorido muy ticianesco y la del Refugio de Madrid (1666), no poco vandiquiana.

Aunque no con figuras de cuerpo entero, como Antolínez, Cerezo es de los pintores madrileños que también se hacen eco de la devoción contrarreformista por la gran arrepentida. De sus Magdalenas de medio cuerpo, conocemos dos tipos: el del Museo de La Haya (1661), bello semidesnudo de riqueza colorista ticianesca y de factura magistral, donde dirige sus fervorosas plegarias al Crucifijo, de la que existen réplica más sumaria en la de la colección Czernin (1664), y varias copias, y el de la Hermandad del Refugio de Madrid (1666), más dramática, en la que el bello desnudo de Amsterdam desaparece bajo el oscuro sayal, y la santa abraza fuertemente la cruz sobre su pecho, distinguiéndose sólo en el primer plano la cadena mortificadora de su cuerpo. Firmada el año mismo de su muerte, tiene toda la intensidad expresiva de una última confesión de arrepentimiento y de amor divino del pintor (fig. 305). La réplica o copia de la colección Mac Crohon es prueba del éxito de que tiene también esta versión.

Muy bello y de cierta semejanza formal con estos cuadros, es el Ecce Homo de medio cuerpo, con el rostro de perfil, del Museo de Budapest.

Por su movida actitud, un tanto declamatoria, se distingue dentro de su obra el San Juan Bautista firmado, del Museo de Cassel, pudiendo recordarse también por el movimiento de su actitud los Crucifijos que se le atribuyen en el de Berlín y en la Catedral de Burgos, y el San Francisco de la de Valencia.

Cerezo, aunque no tan fecundo interpretador del tema de la Concepción como Antolínez y Carreño, nos ha dejado varios bellos ejemplares de una gran delicadeza cromática. La



Fig. 295.—J. ANTOLÍNEZ: TRÁNSITO DE LA MAGDALENA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 296, 297 y 298.—J. ANTOLÍNEZ: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE POZNAN, POLONIA), LA EDUCACIÓN DE BACO (DUQUESA DE ANDRÍA, MADRID), Y EL EMBAJADOR LERCHE Y SUS AMIGOS (MUSEO DE COPENHAGUE, DINAMARCA).



Figs. 299 y 300.—J. ANTOLÍNEZ: EL CORREDOR DE CUADROS (PINACOTECA VIEJA, MUNICH), Y RETRATO DE NIÑA (MUSEO DEL PRADO) Fig. 301.—M. CERESO: LOS PEREGRINOS DE EMAÚS (GRABADO DEL CUADRO, DE PADRERO DESCONOCIDO).



Fig. 302.—M. CEREZO: DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA (MUSEO DEL PRADO).

Concepción de las Comendadoras de Santiago (fig. 304) más que sobre una peana de nubes, la imagina como surgiendo de ella, con el cuerpo poco movido aunque con el manto revuelto por el viento. Ángeles niños menudos y ligeros, que recuerdan más a Carreño que Antolínez, rodean la peana, y cabezas de ángeles tachonan los ángulos superiores y en la parte izquierda acompañan el movimiento de la composición hacia ese lado. Cortada la figura de la Virgen por la nube de la peana, y encuadrado el rompimiento de gloria en la parte superior por la estrecha faja oscura de una nube grisienta, la Inmaculada aparece muy en primer término y en gran escala. En el lienzo de la Catedral de Málaga (fig. 306), indudablemente de época más avanzada, está concebida, en cambio, en escala más menuda, y su cuerpo recortándose totalmente sobre el fondo luminoso es mucho más leve y esbelto, gracias también a que el manto flotante deja más libre el cuerpo. Los ángeles niños que se extienden a sus pies, forman una especie de faja horizontal, tal vez eco de precedentes canescos, mientras dos parejas la enmarcan lateralmente con símbolos lauretanos convirtiendo al lienzo malagueño en una de las Inmaculadas más leves y delicadas y de más clara composición de la escuela madrileña, sin el ímpetu y la masa de las de Antolínez y sin el despalante de las de Carreño.

Palomino recuerda y encarece con evidente justicia, que pintó "bodegoncillos, con tan superior excelencia, que ninguno aventajaron, si es que le igualaron algunos". Por desgracia es muy poco lo que se ha dado a conocer de este género pictórico, pero los dos conservados en el Museo de Méjico (fig. 307), avalan plenamente el juicio del pintor cordobés.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633 † 1670) es un cordobés excepcionalmente dotado que estudia en la escuela de Francisco Rizí. De él aprende entre otras cosas el dinamismo barroco de sus composiciones. Pero su colorido es mucho más limpio y luminoso: los blancos, azules y rosas lo distinguen de sus contemporáneos. En este aspecto sus grandes maestros son los venecianos de las colecciones reales, si bien el mismo venecianismo seiscentista de Herrera el joven, de tintas claras y luminosas, hubo de contribuir al tono general de su colorido. Por otra parte, en Veronés y en Bassano se encuentran no pocos de los modelos y actitudes por él empleados. La serie de diecisiete lienzos (1667) de temas eucarísticos, de la Sacristía del Convento de la Merced, hoy en parte en los museos del Prado, de La Coruña y de Villanueva y Geltrú, es de lo más agradable de color por sus tonalidades claras, que ha producido la escuela. Uno de los más bellos es el del Encuentro de Abrahán y Melquisedec, (fig. 308), depositado en San José, de Madrid, donde los dos personajes dejan ver una luminosa lejanía, y a las sugerencias venecianas se agrega en el caballo del séquito de Melquisedec un recuerdo a Velázquez.

La Santa Catalina de Alejandría (1660), de la iglesia de Maravillas de Madrid (fig. 309), es un ejemplo elocuente de su gusto por las composiciones movidas. Lo forzado y convencional de la actitud de la Santa, la posición del rey moro y el movimiento de los ángeles, dan idea de cómo asimila el dinamismo barroco hasta el punto de convertir los simples símbolos de su martirio en personajes de una escena dramática. Y es curioso observar también cómo en la Anunciación, de propiedad norteamericana, intensifica el movimiento del modelo de Alonso Cano en Getafe. En el San José con el Niño, de propiedad particular de Estocolmo, descubre igualmente la huella de Alonso Cano.

Escalante ha dejado varias Concepciones en las que el dinamismo barroco imperante ya en los años sesenta, es patente (fig. 310). En la de Budapest (1663), la actitud de María es semejante a la de Carreño, si bien el manto que cruza su cuerpo según modelos italianos, pone una fuerte nota de movimiento al igual que las líneas principales de la composición que cruzan

diagonalmente el lienzo. Obsérvese cómo, aunque subordinado a la figura de María el grupo principal de los ángeles, tanto por su número como por su relieve y su colocación en primer plano, llena el ángulo inferior izquierdo formando una especie de cartabón. En la Concepción de Lumbier (1666), en Navarra, pintadas las figuras en escala mayor, y por tanto llenando más el lienzo, ese grupo de los ángeles adquiere más importancia hasta llenar gran parte de la mitad inferior del lienzo, casi dividido así por una diagonal. Otras Concepciones existen en el Colegio de la Compañía de Jesús en Villafranca de los Barros y en poder del Marqués de Casa Jimeno, en Madrid.

RUIZ GONZÁLEZ. CABEZALERO. SOLÍS. MORENO. A. DEL ARCO. RUIZ DE LA IGLESIA. Pedro Ruiz González (1633 †1709) es uno de los artistas que continúa cultivando con dignidad hasta los primeros años del siglo XVIII, el estilo de los grandes maestros inmediatamente posteriores a Velázquez. Inicia su carrera ya en edad crecida en la escuela de Escalante, pasando después a la de Carreño. La Concepción (1673), de propiedad particular gaditana, es de modelo más lleno que los de ambos, y aunque delata su preferencia por el segundo maestro, recuerda en el dinamismo del manto el gusto por el movimiento del primero.

En el borroncillo del Pretorio de Pilato (fig. 311), del Museo del Prado (1689), ya celebrado por Palomino, se ve al discípulo del Carreño de composiciones de gran desarrollo y de importantes efectos de luz, animado por un dinamismo de origen rubeniano. Por desgracia, al decir del escritor cordobés, mientras sus borroncillos eran admirables, los lienzos definitivos no solían alcanzar el mismo alto nivel. En el Carlos II recibiendo la bendición eucarística, del Museo de Pittsburgh (1683), que parece presentir el gran cuadro de Claudio Coello, sigue pesando la sombra de Carreño.

Juan Martín Cabezalero (1633 †1673), natural de Almadén, es artista de valía, discípulo también de Carreño. Su obra más importante, la serie de la Pasión de la Capilla de la Orden Tercera (fig. 312), de hacia 1667, deja ver la influencia del maestro en algunos aspectos, modelos y juegos de luz, pero al mismo tiempo descubre claramente una personalidad propia muy definida, que su prematura muerte —parece que no llega a cumplir los cuarenta años—, le impide desarrollar plenamente. Mientras la Coronación de espinas es de inspiración de Carreño, el Cristo clavado en la cruz es excepcional por la amplitud del escenario y la variedad de actitudes.

A Cabezalero se atribuye en el Museo del Prado la historia de San Francisco recibiendo a un joven llevado por Cristo.

Como es natural en un discípulo de Carreño, cultiva el fresco, pero desgraciadamente los que cita Palomino en varios templos madrileños, no se conservan.

Don Francisco de Solís (1629 †1684) es uno de los más típicos artistas de segundo orden que cultivan el barroquismo dinámico del último tercio del siglo. Su estilo rápido y con frecuencia de dibujo no muy correcto, deriva del de Francisco Rizi —Visitación de Boadilla—, con sugerencias de otros maestros como Carreño. El convento de Carmelitas de Boadilla del Monte, donde profesa una hija suya, conserva en su iglesia, bello conjunto de arte madrileño seiscentista, más de un retablo de su mano. De la Anunciación (1676) del retablo mayor, existe boceto en propiedad particular madrileña. La frase de Palomino de que tuvo “una manera muy fresca, hermosa y grata al vulgo”, nos dice cómo responde al gusto del gran público del momento. Ello explica su mucha labor para los principales templos madrileños, y la extensión



Fig. 303.—M. CEREZO: LA MAGDALENA (MUSEO DE AMSTERDAM).



Fig. 304.—M. CEREZO: CONCEPCIÓN (COMENDADORAS DE SANTIAGO, MADRID).



Figs. 305, 306 y 307.—M. CEREZO: LA MAGDALENA (HERMANDAD DEL REFUGIO, MADRID), CONCEPCIÓN (CATEDRAL DE MÁLAGA), Y BODEGÓN (MUSEO DE SAN CARLOS, MÉJICO).



Figs. 308, 309 y 310.—J. A. DE FRÍAS Y ESCALANTE: ENCUENTRO DE ABRAHÁN Y MELQUISEDEC (IGLESIA DE SAN JOSÉ, MADRID), SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA (IGLESIA DE MARAVILLAS, MADRID), Y CONCEPCIÓN (MUSEO DE BUDAPEST).

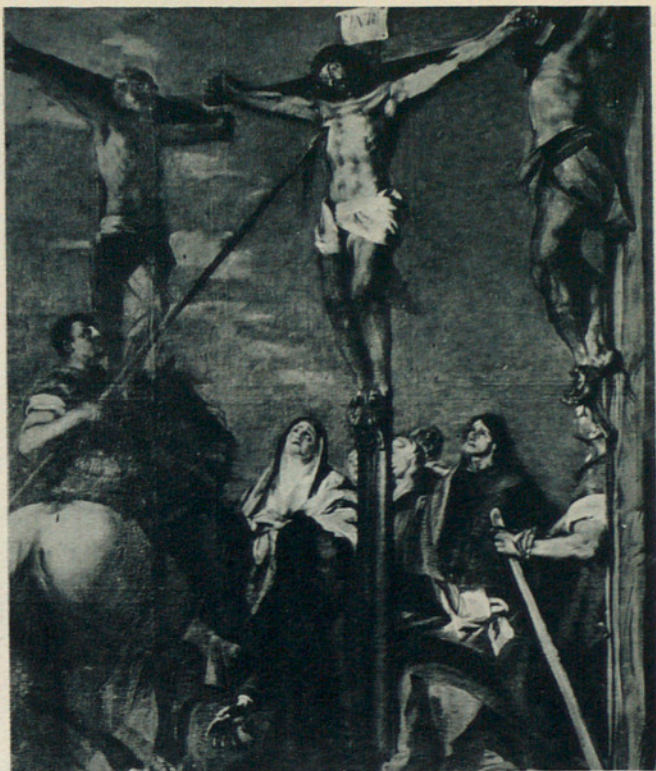


Fig. 311.—P. RUIZ GONZÁLEZ: CRISTO EN LA NOCHE DE PASIÓN (MUSEO DEL PRADO). Fig. 312.—J. MARTÍN CABEZALERO: CALVARIO (VENERABLE ORDEN TERCERA, MADRID). Figs. 313 y 314.—F. DE SOLÍS: VISITACIÓN (MUSEO DE VILLANUEVA Y GELTRÚ, BARCELONA), Y CONCEPCIÓN (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).



Fig. 315.—J. MORENO: VISITACIÓN (MUSEO DEL PRADO). Figs. 316 y 317.—A. DEL ARCO: CONCEPCIÓN, Y VIRGEN DE LA MERCED (UNIVERSIDAD DE BARCELONA). Fig. 318.—J. DE ALFARO Y GÓMEZ: ASUNCIÓN (RECORTADO), EN SAN JERÓNIMO (MADRID).

de su fama a Castilla la Vieja —Magdalena de Pazis, del Colegio de los Ingleses de Valladolid—, la Mancha, Navarra y Andalucía.

En colecciones públicas se recordará la Anunciación del Museo de Barcelona, de la colección Gil; la Visitación (1664), del de Villanueva y Geltrú (fig. 313), y el Mártir Mercedario, del Museo de Huesca, depósitos éstos del Museo del Prado. De sus Concepciones, que a juzgar por las conservadas debieron de tener bastante aceptación, recordaré la de los Redentoristas (1656), la del Corazón de María (1667) y dos de propiedad particular (1673, 1682), todas ellas en Madrid (fig. 314).

Solís es artista culto —su padre quiso dedicarlo a la iglesia—, aficionado a los libros: “su librería y estudio de pintura sé estimó en seis mil ducados”, y llegó a formar una de las principales colecciones de dibujos reunidas en Madrid en el siglo XVII. Palomino, de quien son las palabras anteriores, agrega que “Fue de muy buena estatura, muy galán y bien proporcionado... de trato muy apacible, discreta y erudita conversación, con muchas noticias de historia y dichos muy agudos y sentenciosos”.

De la vida del burgalés José Moreno († 1674), sólo sabemos que, iniciados sus estudios en la vieja ciudad castellana, se traslada a la corte donde continúa su formación con Francisco de Solís, pero que instado por su familia termina regresando a su patria cuando frisa en los treinta años, muriendo en ella pocos años después.

Al decir de Palomino, asimila rápidamente la manera de pintar de Solís, aunque en su sentir, la suya es más corregida y de mejor gusto. Es muy probable que algunas incorrecciones de dibujo, que no faltan en su obra, puedan ser consecuencia de las enseñanzas de Solís, pero su estilo, en realidad, se forma en el estudio de los principales maestros de este momento, sobre todo en cuanto al colorido, más jugoso que el de aquél. El Museo del Prado posee una Visitación (fig. 315) de agradable colorido y factura suelta y una Huida a Egipto con un movido ángel mancebo que guía a la Sagrada Familia. El dinamismo barroco se intensifica en la Anunciación (1668), de las Salesas Reales de Madrid. En 1669 están firmados la pareja de cuadros de San Juan Bautista y de San Francisco, de medio cuerpo, del Museo de Zaragoza. Por una al parecer ligereza de Benezit en su “Dictionaire”, se ha creído erróneamente a José Moreno, pintor de Carlos II de Inglaterra.

Alonso del Arco (1625†1700), llamado el sordillo de Pereda, por ser sordo y haber sido discípulo de este pintor, entra en su obrador en edad ya crecida. Aunque en alguna obra, como la Concepción (1674), de la Compañía de Alcalá, pueda verse un lejano eco del estilo de Pereda, en realidad, el suyo propio es mucho más movido y está a tono con el del último tercio del siglo, como lo prueba su otra interpretación del tema, de la Universidad de Barcelona (fig. 316). Arrodillada la primera sobre una peana de ángeles un tanto maciza, con las manos unidas y las cabezas de ángeles dispuestos a manera de dosel en la parte superior, produce una sensación de equilibrio que contrasta con la figura mucho más esbelta y flexible, con el brazo extendido, de la de Barcelona, que con el ángel niño matando la serpiente del ángulo inferior izquierdo, y el grupo del ángulo superior se inscribe en un decidido movimiento diagonal barroco. Una copia antigua de ésta, existe en el Cristo de la Vega de Toledo.

La Virgen de la Merced (1682), entregando el escapulario (fig. 317), es una de sus pinturas más correctas. La Virgen sentada en un trono de nubes con peana de ángeles niños apoyados en tierra, tiene algo de la solidez de Claudio Coello, y de esa estabilidad participa la Anun-

ciación del Museo Lázaro, donde se conserva también una Santa Teresa firmada. Recuérdese por último, la Santa María Egipcíaca y el Noli me tangere de San Nicolás de Toledo.

Su obra es abundante en Madrid y Toledo, pero su calidad con frecuencia desciende considerablemente, bien por ser de época muy tardía o por la intervención de su mujer que la hace ejecutar a sus discípulos. Palomino celebra sus retratos. El del Marqués de Aitona, de la colección Almazán, está fechado en 1674.

Juan de Alfaro y Gómez (1643 †1680) que como hemos visto inicia su aprendizaje con Castillo y lo completa en la corte con el Velázquez de los últimos años, desarrolla casi toda su actividad en Madrid, en cuya escuela parece preferible situarlo. Hace, sin embargo, no pocas obras en Córdoba, donde, cuando frisa en los veinte años, recién vuelto de la corte, pinta varios cuadros en el claustro de San Francisco, que firma con desacostumbrada insistencia y vanidad juvenil, lo que motiva que Castillo, como hemos visto, firme en la misma serie el suyo del Bautismo del Santo citado, hoy en el Museo, "Non pinxit Alfarus". A él se debe también la Galería de Obispos, del Palacio Episcopal y se le atribuye la Muerte de Dido, del Sr. Orti Belmonte, de Córdoba. Palomino, que le trata y encarece su admiración por Van Dyck, celebra especialmente sus retratos, entre ellos el de D. Pedro de Arce, el coleccionista que poseyó las Hilanderas de Velázquez, y realmente el del jesuita de la Biblioteca de San Isidro, de Madrid, confirma sus elogios. Una Asunción firmada existe en San Jerónimo, de Madrid (fig. 318).

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1648 †1704), al que Palomino antepone el don, es uno de los pintores de mayor personalidad de los últimos años del siglo. Estudia con Camilo, y, ya muy adelantado, con Carreño. Él, sin embargo, forma su estilo propio en el que no deja de manifestarse la admiración que siente por Cabezalero, su compañero mayor en el obrador de Carreño. Palomino insiste en esta amistad, y en cómo lo imita en sus comienzos, recordando a ese efecto un San Juan de la Cruz del convento de Santa Ana, de paradero desconocido. De sus primeros tiempos es el gran cuadro de San Diego Velázquez (1688), de la iglesia de Calatravas.

Muy hermosos son los de la Asunción (fig. 319) y de la Coronación, que pinta para la iglesia de Santo Tomás de Madrid, hoy en la del Corpus Christi de Sevilla. Una reducción del segundo existe en los Capuchinos de El Pardo. Muy bien dibujado, coloreado en grandes planos, y con ímpetu netamente barroco, parece concebido por un fresquista, que no en vano escribe su amigo Palomino que "pintó mucho a el fresco nuestro Ignacio, y muy bien". Unas veces por trazas propias, y otras por las de Claudio Coello, no podemos formarnos hoy idea de este aspecto de su personalidad. Como tantos otros pintores madrileños, pinta al temple en entradas reales y decoraciones de teatro.

Cultivó también el retrato, con no demasiado acierto. Pintor del Rey (1689), sirve al final de su vida la plaza de pintor de Cámara, y parece que muere joven, de unos cincuenta y seis años.

OTROS PINTORES. GARCÍA HIDALGO. ARDEMANS.—Discípulo de Francisco Rizi, que aprende de él más su desinterés por la corrección que su verdadero ímpetu barroco, es D. Ángel González de la Vega (1622 †1697). Hombre profundamente piadoso que toma órdenes al enviudar, pinta para diversos templos madrileños y segovianos. Palomino, que le dedica una biografía, si no larga no muy corta, encarece sus méritos artísticos tal vez algo influido por su vida virtuosa. Desde luego es pintor al que no falta clientela. Para la iglesia del Colegio Im-



Fig. 319.—F. I. RUIZ DE LA IGLESIA: ASUNCIÓN (CORPUS CHRISTI, SEVILLA). Fig. 320.—A. GONZÁLEZ DE LA VEGA: SAN IGNACIO DE LOYOLA (HOSPITAL DE ANTEZANA, ALCALÁ DE HENARES). Fig. 321.—M. DE TORRES: ERECCIÓN DE LA CRUZ (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).



Fig. 322.—GARCÍA HIDALGO: HISTORIA DE SAN AGUSTÍN (SAN JERÓNIMO, MADRID). Fig. 323.—T. ARDEMANS: ENCUADRAMIENTO DE PUERTA (PALACIO ARZOBISPAL, MADRID).

perial, la actual Catedral, pinta el gran cuadro de los Mártires jesuitas japoneses Miki, Goto y Kisai, del que existe dibujo en la Biblioteca Nacional.

El retablo de San Ignacio (1669), de la capilla donde habitó el Santo en el Hospital de Antezana, de Alcalá de Henares, decorada con pinturas murales de la época, y que debe ser de lo mejor suyo, deja ver al discípulo de Rizi (fig. 320). En 1676, en que firma la Virgen del Carmen de las carmelitas de Alba de Tormes, lo encontramos colaborando con Rizi en la decoración del templo, para donde su maestro pinta varios retablos. Aunque hoy la Virgen del Carmen no forma parte de él, fue el centro de uno de los retablos colaterales pintados por Rizi. Como no parece que puedan ser de éste las pinturas del retablo mayor, sería conveniente ver si tanto ellas como la Anunciación de uno de los colaterales, que parecen de una misma mano, podrían ser de un tercer maestro, y en qué relación se encuentra con González de la Vega.

En la Adoración de los Reyes (1692), del Museo Diocesano de Sigüenza, pocos años anterior a su muerte, sus facultades artísticas, nunca de primer orden, han decaído notablemente. Obra también muy mediana es el retrato de la Infanta religiosa de las Comendadoras de Santiago, del que existe stampa de Bazán. Si efectivamente le perteneciese el Apostolado que se considera procedente de la Congregación de Sacerdotes del Salvador de Madrid, y se encuentra en el Museo del Prado, tendría que ser obra de época temprana. Su dibujo más firme y su modelado más preciso hacen pensar en algún caso, como en el San Pedro y en el San Juan, en ciertas sugerencias canescas.

Juan Fernández de Laredo (1631 †1692), es otro discípulo de Francisco Rizi, al que sucede en la pintura de las decoraciones del teatro del Retiro. El San Jerónimo (1669) del Sr. Bandrés, en Pamplona, es figura muy movida y al parecer sólo de mediana calidad.

Antonio van de Pere es probablemente de origen flamenco, a juzgar por el apellido, pero formado en Madrid, y su obra, bastante numerosa y fechada, se extiende entre 1659 y 1680. Artista muy de segundo orden, no es difícil advertir en ella la influencia de los principales maestros de esta época. Recuérdese la Anunciación del Museo Cerralbo, el Nacimiento, del de Zamora y la pintura de la cúpula de la iglesia de Valdemoro (1660). De estilo bastante parecido y análoga calidad es Juan Simón Navarro, autor de una Adoración de los Reyes (1665), del Museo del Prado, quizá procedente de Valdemoro.

Francisco de Lizona, a juzgar por su escasísima labor conocida, cultiva el estilo madrileño movido algo a lo Escalante —Anunciación, del Museo de Pamplona—, aunque en el dibujo de San Francisco de Paula (1683), de los Uffizi, la composición es más reposada.

Antonio Castrejón (1625 †h. 1690), de creer a Ceán, discípulo de Francisco Fernández, y al decir de Palomino "aunque amanerado... con gran facilidad en la invención", es pintor que trabaja bastante. Algunas de sus principales pinturas son: una Santa Lucía en San Felipe, las historias de la Vida de la Virgen, de la iglesia de San Ginés, el San Pedro del Hospital de los Italianos firmado y una Concepción (1690), de la iglesia del Carmen.

Castrejón, según Palomino, colabora con pintores de perspectivas como Roque Ponce y José García, y de flores como Gabriel de la Corte, a los que hace historietas pequeñas.

Don Matías de Torres (1635 †1711), nacido en tierra palentina, llega muy niño a Madrid, trabaja en cierta ocasión en el Alcázar, en unión de Coello y Donoso, y consigue formar una regular clientela. En la Erección de la Cruz (fig. 321), de la Academia de San Fernando, si el intenso dinamismo es de inspiración rubeniana, el estudio de la luz hace pensar en Herrera el Mozo. De tono muy diferente es el Jesús en el templo, de la Academia de Viena, de com-

posición muy clásica y con un bello efecto de fondo intensamente iluminado. En la Purificación (1697), del Museo del Ermitage, mucho más movida, la luz continúa siendo valor importante en la composición. Consta que pinta batallas, paisajes y bodegones.

Francisco Pérez Sierra (1627 †1700), nacido en Nápoles, inicia allí sus estudios que continúa en Madrid, donde colabora en pinturas al fresco con Carreño y F. Rizi. Obra suya firmada es un San Francisco del Hospital Clínico, y se le atribuye un San Joaquín en el Museo de Granada. Pinta también bodegones, frutas y flores.

García Hidalgo († 1717), después de sus inicios en Murcia con Villacis y Gilarte, marcha a Italia, regresa a Valencia, y tras de dieciséis años de estudios y de frecuentar academias, se establece en la corte donde entra en la "escuela y obrador de Palacio" de Carreño. Su deseo de saber es sin duda superior a sus dotes pictóricas. Su obra, no escasa pero dispersa, debido a la insensata distribución en el siglo pasado de los fondos del Museo de la Trinidad, y no estudiada, es sólo de mediana calidad. Recuérdese la serie comenzada en 1674, de veinticuatro historias de San Agustín, que decoró el claustro de este convento. Uno de ellos, firmado, puede verse en la iglesia de San Jerónimo (fig. 322), un San Francisco de Paula se conserva en la Universidad de Barcelona, y un San Pascual (1681), en el Museo de Zaragoza. Una Concepción firmada se guarda en el Museo del Prado.

Sus viajes y su frecuentación de academias, le hacen preocuparse por la enseñanza, y en este aspecto sí ocupa un destacado lugar en la historia de nuestra pintura, gracias a sus Principios para estudiar el... Arte de la Pintura (1693), de que se ha hecho recientemente una cuidada edición. Rícamente ilustrada, en ella se reproducen desde las diversas partes del rostro en múltiples posiciones, Crucifijos, Vírgenes y Santos, hasta perspectivas de pavimentos, interiores y exteriores arquitectónicos.

A juzgar por las dos Santas de uno de los retablos de Alonso Cano, de Getafe, Matías López es un modesto pintor que trabaja en la segunda mitad del siglo.

Aunque natural de Sevilla y seguramente allí formado, pues no se traslada a Madrid hasta que se aproxima a los treinta años, Lorenzo Montero de Espinosa (1656 †1710), debe citarse en la escuela de la Corte donde trabaja mucho para el Teatro del Buen Retiro. De él se conserva en los Carmelitas de Corella un cuadro de las Ánimas del Purgatorio.

Teodoro Ardemáns (1664 †1726), de padre alemán, alterna, como Jiménez Donoso, los pinceles con la arquitectura, aunque entregado casi por completo a ésta, es poco el tiempo que dedica a la pintura.

Los dos encuadramientos de puertas del Palacio Arzobispal de Madrid (1721) (fig. 323), con el Sueño del Papa y la intervención de San Francisco y Santo Domingo y San Pío V y Lepanto distribuidos en múltiples escenas, nos lo presentan como un continuador del estilo tradicional de los seguidores de F. Rizi, Carreño y Herrera, sin que falte alguna actitud que recuerde el paso de Lucas Jordán. Una Virgen del Rosario firmada en los años ochenta, posee en Madrid el señor Oriol.

Si efectivamente es suyo el techo de San Francisco, en el carro de fuego de la Venerable Orden Tercera, con personajes asomados a una balaustrada, será preciso considerarlo en este aspecto como un continuador del estilo de pintura mural de Claudio Coello y Jiménez Donoso, huella que también delata algún dibujo suyo como el del Museo Británico.

En el Palacio Arzobispal de Granada se le atribuye un retrato de Bocanegra, que se su-

pone el que le hizo en el desafío a retratarse mutuamente, y al que Bocanegra terminó por no concurrir, muriendo poco después.

Entre los artistas que prolongan en el siglo XVIII el estilo madrileño del último tercio del siglo, ha de citarse a Puche, al parecer, discípulo de Palomino, a juzgar por la Concepción del Museo Lázaro (1716), donde aún pueden verse los recamados a lo Antolínez. Otra Concepción suya (1722), existe en la colección del Duque de Valencia, y un retrato de D. Antonio de las Torres (1701), en propiedad particular madrileña.

CLAUDIO COELLO. JIMÉNEZ DONOSO. SEBASTIÁN MUÑOZ. ARREDONDO.— Claudio Coello (1642†1693) es, sin duda, el mejor pintor de la escuela madrileña del último tercio del siglo. Algunas de sus obras que nos dan la verdadera medida de su genio pictórico, prueban lo que en circunstancias más favorables hubiera podido crear.

Aunque nacido en Madrid, tiene sangre portuguesa. Es hijo de un broncista de aquella nación, establecido en la capital de la monarquía. Entra muy joven en el estudio de Francisco Rizi, el gran maestro barroco, como hemos visto dibujante fácil pero incorrecto e introductor de movidas historias con abundantes y violentos escorzos. Coello es, por el contrario, dibujante correctísimo que no se perdona línea mal trazada. "Por mejorar un contorno, daría treinta vueltas al natural", escribe de él Palomino. De él aprende, sin embargo, los escenarios de gran aparato que emplea en alguno de sus cuadros. Recientemente se ha tratado de considerar como imprescindible para explicar su estilo un viaje a Italia, el que si bien es perfectamente posible, probablemente no es indispensable. A poco de cumplir los veinte años, pinta ya obras tan importantes como el San Agustín, del Museo del Prado (1664).

En 1685 es nombrado pintor de Cámara, y cinco años más tarde hace su obra maestra: el gran cuadro de La Sagrada Forma, de El Escorial. Pero no goza mucho tiempo de las alegrías de su triunfo. Sabemos que se encuentra enfermo; "paso muy malas noches de ahogo y fatiga", escribe el año siguiente. La vida se le va agotando, y para entristecérsela aún más, se le prolonga lo suficiente para presenciar la llegada a la corte de Lucas Jordán, rodeado por los máximo honores, y los triunfos de su arte rápido y brillante, tan opuesto al rigor y corrección de su manera. Aunque no le agradasen los éxitos del italiano, tal vez sea excesivo pensar, como se repite de antiguo, que fuesen el motivo de su muerte. Su aspecto físico nos es conocido. Se retrata de perfil en el primer plano del cuadro de La Sagrada Forma, pero probablemente nos dice más de su persona, lo que escribe su discípulo Palomino: "el semblante no era muy grato, y, además de esto, adusto y melancólico; pero la frente espaciosa y los ojos vivos y reconcentrados mostraban ser de genio agudo, especulativo y cogitabundo, como verdaderamente lo fue".

Como seguramente no es de Claudio Coello el Jesús a la puerta del templo, del Museo del Prado —su firma y fecha de 1660 han de ser apócrifas—, su cuadro fechado más antiguo, el Triunfo de San Agustín (fig. 324), del mismo Museo, de 1664, nos lo presenta a los veintidós años, aunque muy influido por el dinamismo de su maestro Rizi, con un dibujo perfectamente correcto, con el sentido de la grandiosidad que le será típico y empleando ya el escenario arquitectónico columnario que le será tan caro.

Ambas notas se exaltan cuatro años más tarde (1668) en el gran cuadro de la Anunciación (fig. 325), de la iglesia de San Plácido. De composición aparatosa y espectacular, intensamente movida y típicamente barroca, Coello, muy dentro aún del estilo de Francisco Rizi, pero

mucho más correcto y monumental, dispone en él un primer plano donde una sibila muestra el retrato de la Virgen a un grupo situado aún más en primer término. A la Virgen la destaca sobre una elevada terraza donde recibe la salutación del ángel, aún en el aire y con las alas extendidas. El rompimiento de gloria es tan amplio, que ocupa casi la mitad de la superficie del lienzo, como en los grandes cuadros de Veronés, que no en vano toda la composición parece de abolengo veneciano. Los dos bocetos o versiones previas del cuadro, de propiedad particular madrileña, nos dicen que Coello lo concibe con un sentido aún más espectacular, tomando probablemente como punto de partida el ejemplo de Rizi en *El Pardo*, es decir, imaginando todo ese escenario como visto a través de un gran arco de retablo sobre gruesas columnas salomónicas, que pareadas con otras de fuste cilíndrico, dejan ver por el intercolumnio aquel mismo escenario y anteponiendo a esas columnas unas esculturas. En suma, avanzando considerablemente en barroquismo respecto del modelo de Rizi.

La iglesia de San Plácido, uno de los más bellos y acabados conjuntos barrocos madrileños, debe además a Claudio Coello los dos retablos del crucero, ambos arquitectónicamente aún muy dentro del estilo de Alonso Cano. Uno de ellos presenta en el lienzo principal al Salvador, una figura grandiosamente movida que desciende para mostrar la imagen del Niño en el pecho de la Santa. Un fondo de blanca arquitectura en gran escala y muy en primer plano, respalda el grupo dejando ver una lejanía con pequeñas figuras. Aunque menos grandiosas, del mismo estilo son las restantes historias que enriquecen los varios cuerpos de los dos retablos. El lienzo principal del retablo compañero está dedicado a San Benito y Santa Escolástica en composición más equilibrada. De esta misma época es el San Plácido y la Santa Gertrudis de la Encarnación de Corella.

De estilo muy semejante, pues no en vano está firmada el año siguiente, es la Virgen con Santos y las Virtudes teologales, del Museo del Prado (fig. 326), de composición estudiada con ese cuidado que Palomino encarece en su manera de dibujar. Sabiamente ordenados sus diversos términos, se alejan gradualmente de nuestra vista, desde el arcángel del primer plano recortándose en sombra sobre las luminosas alas del ángel, hasta conducir nuestra mirada al bello grupo de la Virgen sobre unas gradas cubiertas por una alfombra oriental y ante una arquería, que define el plano principal de la composición. El patio de mármol blanco, coronado por una balaustrada que se abre al fondo, nos dice con qué fruto ha estudiado Coello los escenarios de Veronés.

En la Virgen con el Niño adorados por San Luis, también del Museo del Prado (fig. 327), pintado por encargo de un arquero del Rey de ese patronímico, abandona los tonos velazqueños del cuadro anterior y dispone un fondo más diáfano donde el juego arquitectónico tan caro al pintor, se anima con ligeros troncos de árboles de fino follaje y telas luminosas en las alturas.

Aunque no alcanza las excepcionales proporciones de *La Anunciación*, que tiene no menos de siete metros y medio de altura, sin duda uno de los mayores de la escuela, también es de gran tamaño el del Martirio de San Juan Evangelista (4'80 x 2'80) (1674), de la iglesia de Torrejón de Ardoz (fig. 328). Con varios personajes muy en primer término, el grupo del Santo y de sus verdugos, es el centro de una bella composición en la que juega papel de primer orden el amplio y alargado celaje recorrido por el ángel que desciende con los atributos del martirio, un árbol y una blanca columna de humo que se incurva en su movimiento ascendente. Gracias a estos sencillos elementos, el pintor madrileño da una nueva solución a los alargados celajes de origen veronesiano. El retablo, que por desgracia fue destruido en 1936, era de



Fig. 324.—CLAUDIO COELLO: TRIUNFO DE SAN AGUSTÍN (MUSEO DEL PRADO).

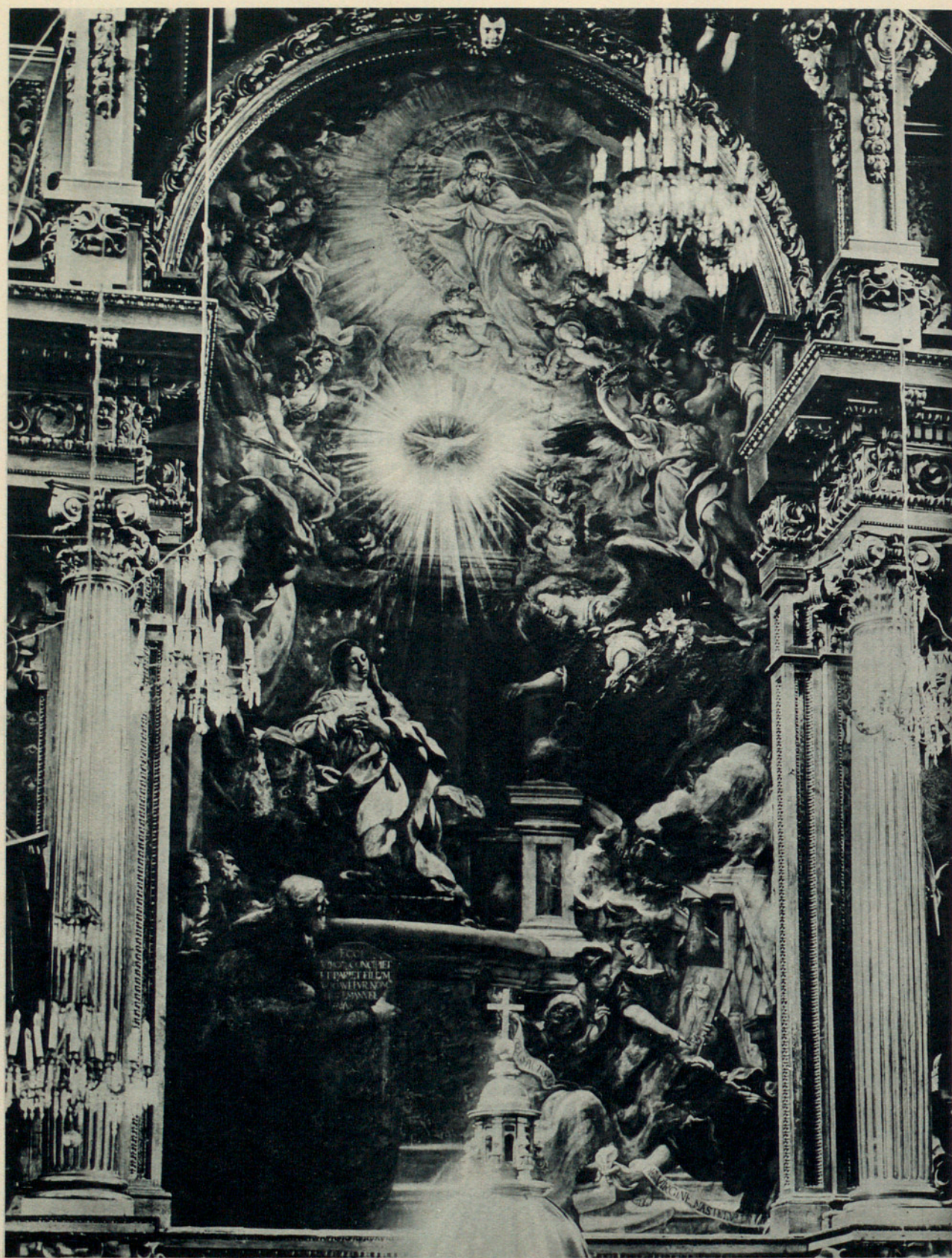


Fig. 325.—CLAUDIO COELLO: ANUNCIACIÓN (IGLESIA DE SAN PLÁCIDO, MADRID).



Lám. X.—CLAUDIO COELLO: LA SAGRADA FORMA (MONASTERIO DE EL ESCORIAL).

José Rates, cabeza de la escuela de los Churriguera. El dibujo para el cuadro se conserva en el Museo del Prado. Esta importante obra coincide con las primeras bodas del artista, a las que asiste su maestro Francisco Rizi.

En 1682 pinta un lienzo aún mayor y que casi alcanza las dimensiones del de la Anunciación. Es el Éxtasis de la Magdalena (7×3'50) de la iglesia de Ciempozuelos, donde sigue en el grupo de la santa y los ángeles de su peana el modelo del cuadro del mismo tema, de Ribera. La amplitud del lienzo en la parte superior, surcada por ángeles en diáfana distribución y la zona de sombra de la parte inferior, ponen de manifiesto la necesidad de amplios escenarios que sienten los pintores de la última generación del siglo.

El interés por el escenario arquitectónico de la Anunciación, reaparece en la serie de tres lienzos que pinta para el convento del Rosarito. La Aparición de la Virgen a Santo Domingo, hoy en la Academia de San Fernando, es lienzo de grandes proporciones (4×2'55) y gran aparato; en los de Santa Rosa y Santo Domingo, del Museo del Prado, nos deja ver cómo sabe dar vida al cuadro de un santo aislado, gracias a su sentido escenográfico que le lleva a imaginarlos dentro de un camarín, el espacio arquitectónico tan del gusto del barroco, que culminará en el siglo dieciocho, y donde la escultura y la arquitectura se funden dentro de una concepción pictórica.

Este gusto por el gran escenario adquiere caracteres especiales en el hermosísimo lienzo (5×3) de La Sagrada Forma (lám. X), del Escorial (1685). Todo el dinamismo arriba comentado, se serena y convierte en solemnidad. Los amplios celajes dan paso a un profundo escenario vivificado por la más bella y acertada interpretación del aire ambiente.

Si en los cuadros anteriores Coello nos ofrece su versión magnífica y sabiamente corregida del dinamismo barroco de Rizi, aquí, al figurar una escena que tiene lugar bajo las bóvedas escurialenses, el pintor vuelve su mirada hacia Velázquez. El lienzo, que ocupa el altar de la Sacristía del monasterio, representa el momento en el que la Sagrada Forma, llevada en procesión a la nueva sacristía, es expuesta a la adoración de Carlos II y de la corte asistente al acto. El escenario es la misma sacristía, para cuyo testero se pinta el lienzo, y lo traza en forma tal, que aquella parece continuarse en la fingida perspectiva del fondo del cuadro. Es el reflejo del ilusionismo escenográfico barroco, que ya en esta época ha dejado su huella en nuestras artes figurativas y en menor medida en la arquitectura. La escena misma, excepcional y por tanto fuera de los modelos tradicionales de nuestra pintura religiosa, y que no obstante su contenido religioso tiene mucho de pintura profana, está concebida con toda la solemne gravedad propia del tema, e interpretada con un naturalismo y un sentido de la perspectiva aérea aprendidos en Velázquez, que nos producen la ilusión de estar contemplando el acto. Es la primera vez que un sucesor del gran sevillano es capaz de tomar los pinceles del maestro para volver a enfrentarse, y gloriosamente, con el problema de la perspectiva aérea o pintura del aire ambiente.

El extraordinario lienzo contiene una excelente y numerosa galería de retratos, muchos de ellos, por lo menos, equiparables a los del monarca mismo. Ya queda citado el autorretrato, en el ángulo inferior izquierdo. El religioso que tiene la custodia es el Padre Santos, que ofició en la ceremonia; tras el monarca véanse al Duque de Medinaceli, al Duque de Pastrana, al Conde de Baños, al Marqués de la Puebla, todos ellos altos dignatarios de la Corte. Consta que también son retratos casi todos los frailes jerónimos que se agrupan al fondo. Claudio Coello hace cuidados dibujos de todos ellos, algunos de los cuales se conservan.



Figs. 326 y 327.—CLAUDIO COELLO: LA VIRGEN CON SANTOS Y LAS VIRTUDES TEOLÓGICAS, Y LA VIRGEN CON EL NIÑO ADORADOS POR SAN LUIS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 328.—CLAUDIO COELLO: MARTIRIO DE SAN JUAN EVANGELISTA (IGLESIA DE TORREJÓN DE ARDOZ, MADRID).



Figs. 329 y 330.—CLAUDIO COELLO: RETRATO DE CARLOS II (INSTITUTO STAEDEL, FRANCFORT), Y DECORACIÓN MURAL (IGLESIA DE LA MANTERÍA, ZARAGOZA). Fig. 331.—J. JIMÉNEZ DONOSO: MILAGRO DE SAN FRANCISCO JAVIER (CATEDRAL DE MADRID).



Fig. 332.—J. JIMÉNEZ DONOSO: FUNDACIÓN DE SAN JUAN DE LETRÁN (MUSEO DE VALENCIA). Fig. 333.—I. ARREDONDO: SAN LUIS OBISPO (PROPIEDAD PARTICULAR, BARCELONA). Fig. 334.—F. MUÑOZ: FUNERAL DE LA REINA MARÍA LUISA (HISPANIC SOCIETY, NUEVA YORK).

Todavía el año de su muerte (1693), pinta otro gran lienzo (5'40 × 3'25), el Martirio de San Esteban, de la iglesia del Santo en Salamanca, en el que impulsado seguramente también por el tema, vuelve al dinamismo anterior, quién sabe si queriendo emular el de Lucas Jordán llegado a la corte el año anterior.

Dentro de su obra de tema religioso precisa recordar sus Inmaculadas, algunas tan hermosas como la del Museo Lázaro, y la de San Jerónimo de Madrid, probablemente las más monumentales y solemnes de esta fecunda etapa inmaculadista madrileña.

Por desgracia son escasos los retratos que conservamos de Claudio Coello. Muy hermoso es el de Carlos II (fig. 329), del Instituto Staedel, de Francfort, y también es un buen retrato el del P. Cabanillas, del Museo del Prado.

Antes de referirse al Claudio Coello pintor al fresco, precisa recordar la presencia en Madrid de los pintores boloñeses Agostino Mitelli († 1660) y Angelo Michele Colonna († 1687), que vienen llamados por Felipe IV en 1652, después de haber tratado inútilmente de traer a Pietro de Cortona, para decorar los palacios reales. Mitelli muere en Madrid, y su compañero regresa a Italia poco después. Ellos traen el nuevo estilo decorativo que destierra el manierista de la época de Carducho, ofreciéndonos juegos de perspectiva arquitectónica, de arcos, bóvedas y claraboyas, que permiten recrearse en bellos celajes, vistos desde abajo hacia arriba, "di sotto in su" según la expresión italiana. A ellos se debe la parte más antigua de la pintura de la bóveda de San Antonio de Los Portugueses y la cúpula de la iglesia de San Plácido. De sus decoraciones palatinas conservamos el proyecto del techo, del Museo del Prado y algún dibujo. Pese a lo breve de su permanencia en la Corte, la influencia de su nuevo estilo decorativo es muy grande, imponiéndose hasta que es reemplazado por el de Lucas Jordán. Su estilo es precisamente el que sirve de modelo a Claudio Coello.

En este lugar ha de recordarse también a los boloñeses José Romani († 1680), discípulo de Colonna y protegido del Almirante de Castilla, y a Dionisio Mantuano († a. 1689), que lo es del Marqués de Heliche. Desgraciadamente se ignora el paradero del lienzo del Martirio de San Sebastián, firmado, que existió en la iglesia de esta advocación hasta 1936.

Como varios de los pintores madrileños, y como su maestro Rizi, Claudio Coello cultiva la pintura mural, a veces en colaboración con Jiménez Donoso. De 1671 y 1672 datan los techos de la sacristía de la Catedral de Toledo y de la Casa de la Panadería, de la Plaza Mayor de Madrid, y de 1683 la decoración al temple de la iglesia de la Mantería de Zaragoza (fig. 330), obra de mayor amplitud y complicadas perspectivas escenográficas, en este caso en colaboración con Sebastián Muñoz.

En todas estas pinturas decorativas, Claudio Coello se mueve dentro o partiendo de las enseñanzas de Mitelli.

José Jiménez Donoso (1628 † 1690), después de comenzada su formación con Francisco Fernández en Madrid, antes de cumplir los veinte marcha a Roma, donde, al parecer, permanece no menos de siete años, y además de estudiar la arquitectura y la pintura, adquiere un notable dominio de la perspectiva; al decir de Palomino "consiguió salir gran pintor, perspectivo excelente". El colorido lo perfecciona a su regreso, en la escuela de Carreño.

Obras relativamente tempranas de Donoso, puesto que al decir de Palomino las pinta recién salido de la escuela de Carreño, son los lienzos de la Fundación de San Juan de Letrán (fig. 332) y de los Mercedarios ante el Papa, del Museo de Valencia. En el primero, el importante fondo de blanca arquitectura es de gusto veronesiano, pero no faltan huellas de Ca-

reño. En 1668 está fechado el cuadro de San Benito y Santa Escolástica, y es posible que a esos mismos años corresponda el de la Virgen del Socorro, como el anterior en el convento de Benedictinas de Corella, para donde pinta otros dos lienzos Claudio Coello, su frecuente colaborador.

Donoso, arquitecto y tracista de retablos, no tarda en alcanzar en la corte importante clientela. Son varios los lienzos pintados por él para retablos mayores de importantes templos madrileños desaparecidos, que al menos, son de paradero desconocido o están por estudiar. Del retablo mayor del Convento de la Victoria, retablo que también se hace por su traza, sólo conservamos en la Biblioteca Nacional el dibujo para el gran lienzo de San Francisco de Paula implorando a la Virgen. De ese convento procederá la Visión del santo y el San Francisco ahuyentando la peste (1691), del Museo del Prado, éste destruido en el incendio del Museo de San Sebastián, así como el gran cuadro apaisado del Milagro del Santo, en la Sociedad Económica, de Santiago de Compostela, donde además se encuentran igualmente en depósito un Don Juan de Austria (1677), pintado para el Monasterio de El Paular, que permitiría conocer sus dotes de pintor de retratos, y una Anunciación, todos ellos firmados.

De su Apoteosis de San Felipe de Neri, pintado para el altar mayor del templo de esta congregación, sólo podemos hoy formarnos idea por la copia de Ardemáns, de los Felipenses de Alcalá.

Ya hemos visto cómo Donoso pinta para Corella, al mismo tiempo que Claudio Coello. Su amistad con éste hubo de ser grande y ya queda indicada, al tratar en Coello de la colaboración de ambos en pinturas murales. Con él pinta los techos de la sacristía pequeña de la Catedral de Toledo (1671), y de la Casa de la Panadería (1672), de la Plaza Mayor de Madrid, donde lo principal es el encuadramiento arquitectónico, en el último con notables estudios de perspectiva, que probablemente son de Donoso. La colaboración continúa en el antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas, la hoy catedral. En ella decoran la Capilla de San Ignacio (1671). Unas pobres fotografías y el dibujo preparatorio existente en los Uffizi de Florencia, es lo único que puede dar idea de esta bella obra incendiada en 1936 y de la que insensatamente se ha hecho desaparecer años después lo que las llamas respetaron.

En la bóveda de la Sacristía, igualmente incendiada, pintan alternativamente cuatro historias. No estudiadas estas pinturas antes de su destrucción y sólo teniendo noticia de una foto del Milagro de San Francisco Javier, (fig. 331) no es fácil asegurar que corresponda a Donoso, aunque sí parece probable. Si efectivamente es de su mano, se comprenden los elogios que Palomino dedica a sus pinturas en este lugar —hizo además otras en lienzo— como “grande arquitecto y perspectivista”. La parte de arquitectura del escenario, los escorzos de las figuras y el empleo de la luz para valorarlos, muestran que si aprende la perspectiva en Italia, también sabe asimilarse el estilo de Claudio Coello que interpreta probablemente con un mayor dinamismo.

La colaboración en la pintura mural, alcanza a otros varios templos madrileños, que al ser derribados en el siglo último y en el presente, han hundido en el olvido un brillante capítulo de la pintura barroca madrileña.

Una de las grandes desgracias de la escuela madrileña de fines del siglo XVII, es no sólo la muerte en plena juventud, sino la pérdida de la labor de fresquista y al parecer la de caballete, de Sebastián Muñoz (1654 † 1690). Discípulo excelente de Claudio Coello, a juzgar por lo poco que de él conocemos, hereda del maestro el buen dibujo y su concienzudo estudio del

natural. Nacido en las cercanías de Madrid y formado ya en el estilo del maestro, marcha a los veintiséis años a Italia donde permanece cuatro años, frecuentando la Academia de Maratta.

A su regreso colabora con Claudio Coello en los frescos de la Mantería, de Zaragoza, y seguidamente pinta en un techo del Alcázar de Madrid, la fábula de Angélica y Medoro (1686). Carlos II no sólo lo nombra su pintor, sino que le hace retratar a la reina, aunque no con gran contento de su maestro. Pero desgraciadamente nada se conserva de las pinturas murales exclusivamente suyas.

De sus lienzos, el único dado a conocer es el del Funeral de la reina María Luisa (fig. 334), hoy en la Hispanic Society de Nueva York, que pinta para los Carmelitas. Pese a lo ingrato del tema, la figura del acólito, las cabezas de los reyes de armas, no desmerecen de los personajes que pinta en esos mismos días su maestro en la Sacristía de El Escorial. Palomino, su discípulo y testigo sin duda de lo sucedido, cuenta con todo detalle la absurda negativa para aceptar obra tan excelente, y cómo los Carmelitas transigen haciéndole pintar en un medallón el retrato de la reina viva. Los dos cuadros que se le atribuyeron en el Museo del Prado, son de Miguel Meléndez. De no haber muerto prematuramente, él hubiera prolongado durante buena parte del reinado de Felipe IV, con una alta calidad, el mejor estilo de la última etapa de la escuela madrileña.

Isidoro Arredondo (1653 †1702), de un pueblo próximo a Madrid, es el discípulo y colaborador de Francisco Rizi, a quien éste deja su estudio con todos sus borroncillos, dibujos y trazas. En sus cuadros de San Luis Obispo (fig. 333) y de Santa Clara, de la colección Riviere, de Barcelona, sigue el dinamismo barroco del maestro, pero la mayor corrección del dibujo y el fondo arquitectónico de Santa Clara, prueban que no es insensible al estilo de Claudio Coello, su condiscípulo. Un San Francisco firmado, figura en la colección López Cepero, de Sevilla. Nombrado desde fecha muy temprana pintor del Rey, consta que pinta en Palacio dos historias de la fábula de Psiquis y Cupido.

Entre los seguidores de Claudio Coello, con un criterio de cierta amplitud y con huella de otros maestros, como Camilo, se recordará el nombre de Juan Mateos, que firma en 1697 la Huida a Egipto, del Sr. Cavalcanti, en Madrid. Lo tardío de su fecha no facilita su identificación con el artista vallisoletano que nace muy poco después de 1600 y trabaja en la corte, y por otra parte, su estilo madrileño también parece oponerse a su identificación con el miembro de la Academia de Sevilla, de ese nombre.

Aunque sólo en calidad de aficionado que también cultiva la pintura en este período, se recordará el nombre de Don Juan de Austria († 1671).

BODEGONES Y "VANITATES". FLORES: ARELLANO. B. PÉREZ.—La pintura de bodegones, con frecuencia alternada con las flores, continúa teniendo cultivadores durante los dos últimos tercios del siglo. Así, Juan Bautista de Espinosa, al parecer, pintor del Rey y autor de un Santiago (1626), de la Catedral de Toledo, firma varios floreros, dos de ellos en la colección del Duque de Valencia, de Madrid, minuciosos y de factura un tanto seca. De Antonio Ponze, que firma entre 1630 y 1651 bodegones y flores, posee dos cuadros de flores en Madrid, el Conde de Revilla. Dos cuadros con cestos de membrillos y de manzanas, (fig. 335), el primero firmado, también de propiedad particular madrileña, mantiene en una buena calidad la tradición de Van der Hamen.

Lugar destacado entre los pintores de bodegones madrileños, ya de comienzos del último tercio del siglo, es F. Palacios, ya citado entre los discípulos de Velázquez. En cambio, sólo es de mediana calidad Ignacio Arias, a juzgar por el bodegón de un besugo, de propiedad particular, firmado en 1652.

Como se ha visto en Pereda, el tema del bodegón se funde también ahora con el de la "vanitas".

Si Andrés Deleito, que trabaja hacia 1680, nos ofrece en calidad pictórica más modesta, el deslumbramiento de las riquezas terrenas (fig. 336), Juan Francisco Carrión nos ha dejado un "memento mori" que pasó hace años por el comercio neoyorquino, sin joyas y riquezas que regalen la vista, y sólo con tratados como las Pestes, la Cuna y la sepultura de Quevedo y fajos de solicitudes. De un arcaizante tenebrismo para los años setenta en que debe de haber sido pintado, no es seguro que pertenezca a la escuela madrileña. Un bodegón firmado por Deleito se conserva en el Instituto Amatller de Barcelona (fig. 337).

Juan de Arellano (1614 †1676), discípulo de Solís, se dedica ya en edad madura a la pintura de flores, tomando primero por modelo las de Mario Nuzzi, y copiándolas después del natural. Llega a tener obrador abierto en el que colaboran varios discípulos, lo que explica la mediana calidad de no pocas de ellas, al lado de otras excelentes. Firmadas las hay en el Museo del Prado —dos con paisaje de 1652— y en diversas colecciones públicas y privadas —Duque de Valencia, Cavestany. Unas veces son de rosas, tulipanes, lirios, jazmines y flores diversas, rebosantes en anchas cestas de cuerpo calado, como las del Museo de Besançon, del Marqués de Moret, del Vizconde de Fefiñanes o de la colección Boix, otras en grandes vasos de cristal, como las del Duque de Hernani (fig. 339).

José de Arellano, su hijo, firma dos bellas Canastillas del Duque de Valencia (fig. 338).

Su principal colaborador y discípulo es su yerno Bartolomé Pérez (1634 †1693), que aunque cultiva otros géneros de pintura, se especializa también en las flores, que Palomino no duda en calificar de tan buenas como las de su suegro. Las hay en el Museo del Prado. A él se deben las figuras de algunas guirnaldas de aquél (fig. 341).

A Gabriel de la Corte (1648 †1694), Palomino, que le hubo de alcanzar en Madrid, lo hace hijo y discípulo de Francisco de la Corte. Como agrega que éste fue pintor de perspectiva, no es imposible que se refiera a Juan de la Corte. El escritor cordobés asegura que se dedicó a pintar flores, unas veces del natural y otras de las de Arellano y de las de Mario Nuzzi. Un Jarrón firmado (1693) figura en la colección del Marqués de Moret (fig. 340). De Juan de la Corte, el pintor de batallas, se conserva un cuadro de flores firmado.

A Andrés López Caballero, de ser cierto el juicio de Ceán, que vio un Sepulcro de Cristo con las Marías, hoy de paradero desconocido, habría que considerarlo discípulo de Antolínez. La Huida a Egipto, muy apaisada, hace pocos años en el comercio madrileño, firmada en 1683, no parece sin embargo confirmarlo. Presenta esa historia sobre un fondo de ruinas arquitectónicas más próximo a Giner que a Cotto, todo ello encuadrado por bella orla de flores digna de Arellano. No es seguro que sea también de su mano la arquitectura.

En Guipúzcoa pinta bodegones y flores de escasa calidad J. A. Lizoáin.

LOS EXTRANJEROS DE FIN DE SIGLO: VAN KESSEL. LUCAS JORDÁN.—Aunque no es pintor que deje huella sensible en la escuela madrileña, no debe pasarse en silencio la presencia en la corte del flamenco Juan van Kessel, el Mozo (1654 †1708), hijo del pintor y ca-

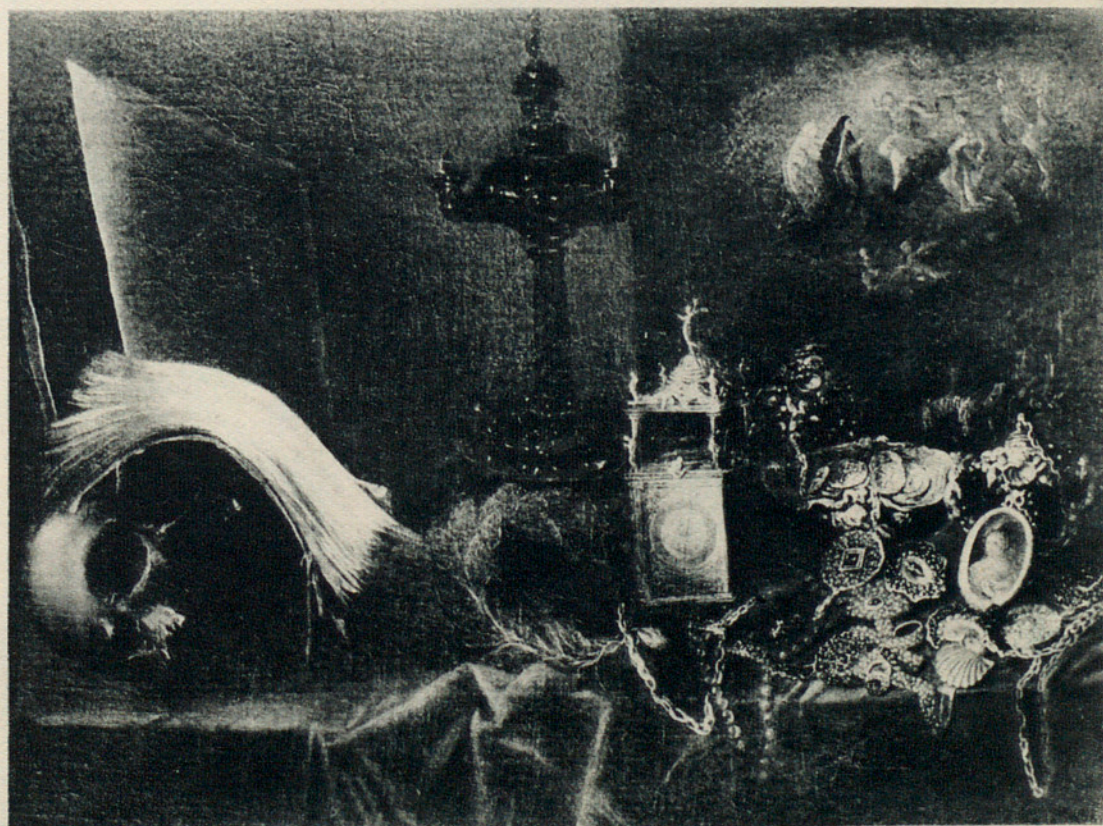


Fig. 335.—A. PONCE: FRUTAS (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 336.—A. DELEITO: DESLUMBRAMIENTO DE LAS RIQUEZAS TERRENAS (DUQUE DEL INFANTADO, VIÑUELAS).

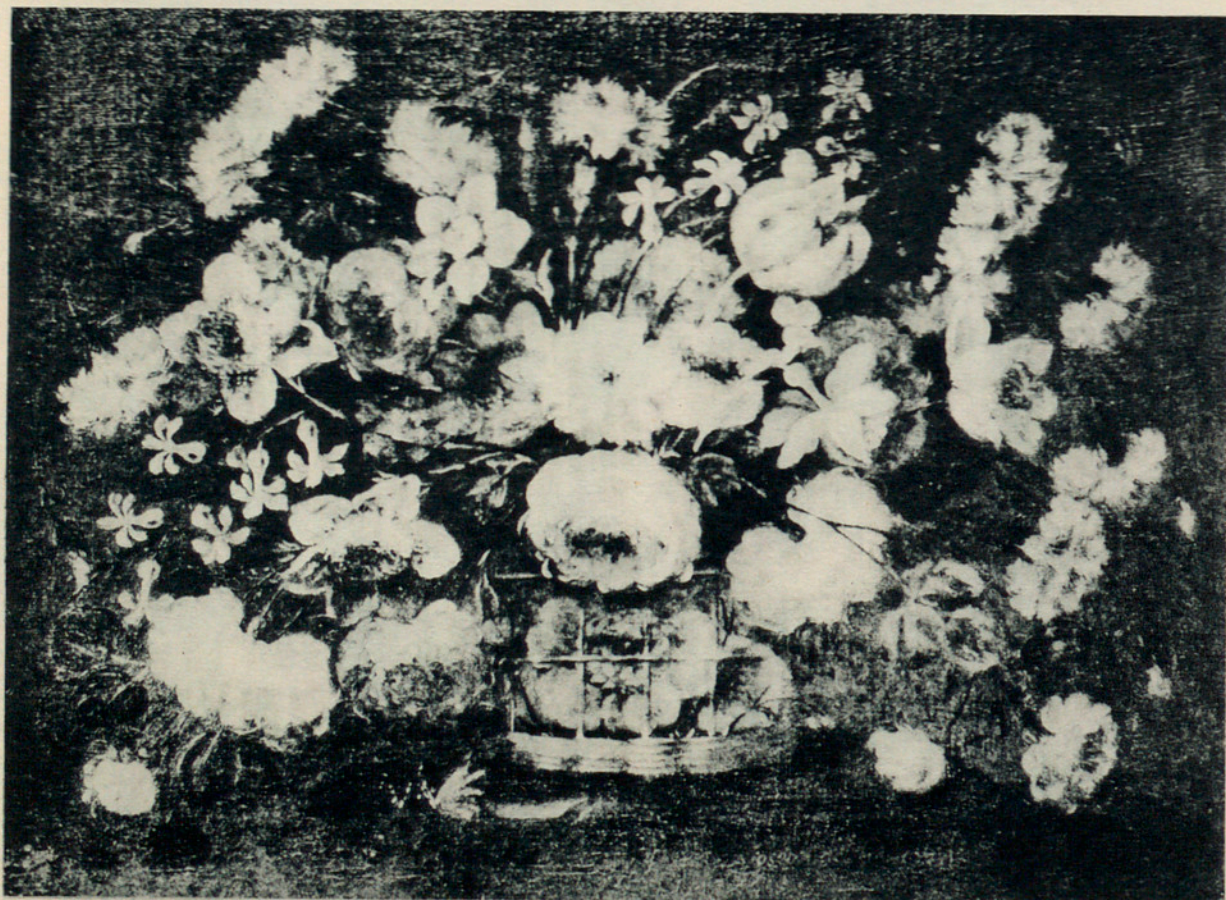
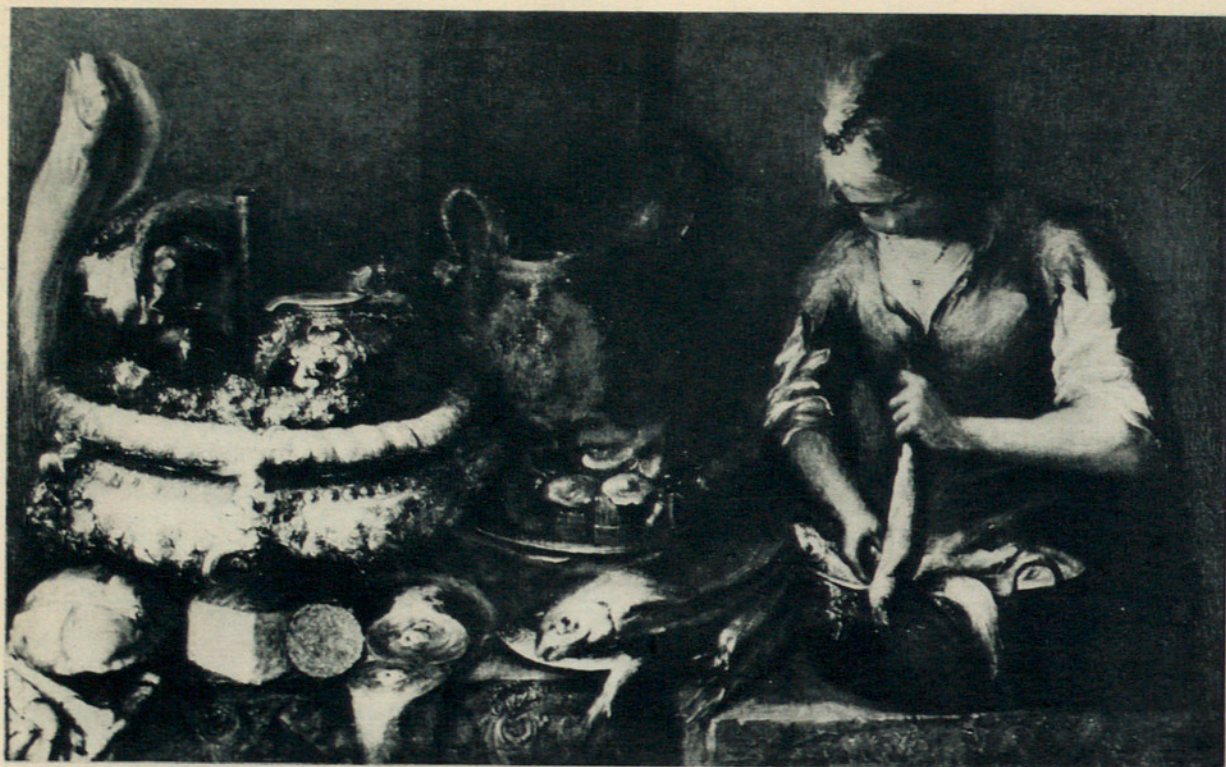


Fig. 337.—A DELEITO: BODEGÓN (INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO, BARCELONA). Fig. 338.—JOSÉ DE ARELLANO: CANASTILLA (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).

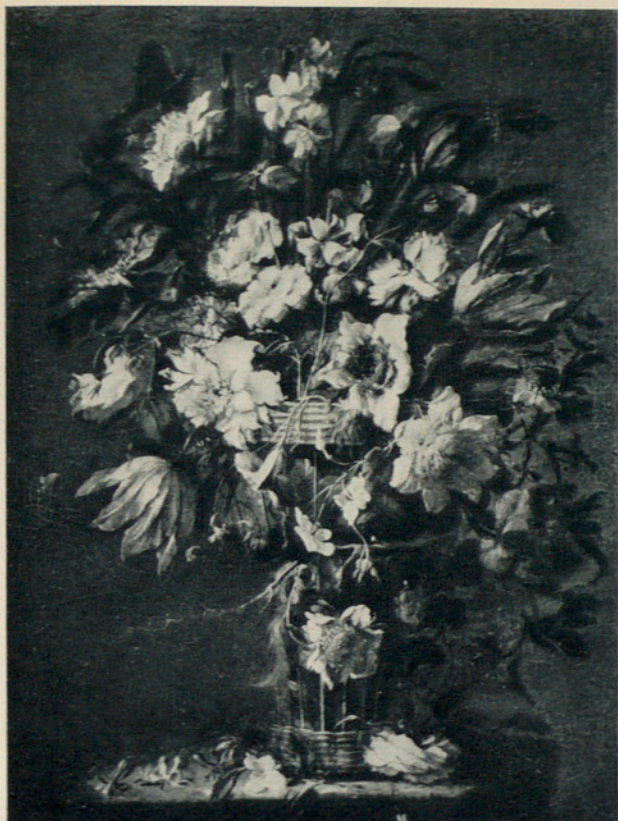


Fig. 339.—JUAN DE ARELLANO: FLORERO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 340.—G. DE LA CORTE: FLORERO (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 341.—B. PÉREZ: FLORERO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 342.—LUCAS JORDÁN: BÓVEDA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

pitán del mismo nombre. Llegado a Madrid hacia 1680, al servicio de Carlos II, pinta al fresco en Palacio dos historias, Psiquis y Cupido, pero sobre todo hace retratos de la familia real, incluso al joven Felipe V. Muy interesante es el Retrato de la familia de su amigo y protector al llegar a Madrid, del que existe un ejemplar en el Museo de Varsovia (1679), y otro en el del Prado (1680) (fig. 343). También en Polonia, en el Museo de Poznán, se conserva el retrato de Dos enanos con un gran perro, en un patio del Palacio del Retiro. Palomino, con razón, encarece la elegancia vandiquiana de sus retratos. Probablemente suyo es el retrato de Doña Mariana de la colección Muguero.

Con mucha más razón que Juan van Kessel, aunque no pueda incluirse en la escuela española, no puede pasarse en silencio al tratar de la madrileña de fines de siglo, la presencia en la corte (1692-1702) del napolitano Lucca Giordano, nuestro Lucas Jordán. Ya queda comentado el efecto de su arte deslumbrante y movidísimo, en Claudio Coello, que muere al año siguiente de su llegada. Gracias a su rapidez nunca igualada en el trabajo, que justifica el sobrenombre de "Fa presto" con que se le conoce, la obra dejada en España es ingente, no obstante lo breve de su permanencia entre nosotros. Las pinturas de la bóveda de la escalera de El Escorial, con las historias de la batalla de San Quintín, la del Casón del Buen Retiro en Madrid, con la del Toisón de Oro, y la de la Sacristía de la catedral de Toledo, (fig. 342), son de las obras de mayor empeño que ha producido la pintura italiana del barroco pleno. Sus consecuencias en la pintura española, no se hacen esperar. Ya antes de terminar el siglo (1697-1700), pinta Palomino la gran bóveda de San Juan del Mercado, en Valencia, artista a caballo sobre los dos siglos, formado a fines del siglo XVII, pero cuya actividad artística corresponde en su mayor parte al siglo XVIII. Véase el tomo XVII, pág. 64.

Se recordará en este lugar entre los italianos llegados a última hora, al gran pintor de flores y bodegones napolitano Andrea Belvedere (1642 †1732), que llega en 1692, y a Giuseppe Recco (1634 †1695), especialista en bodegones de peces que probablemente no llegara a pintar en España, pues al parecer muere al desembarcar.

VALENCIA. MURCIA. ARAGÓN. CATALUÑA

VALENCIA: PONTÓNS. CONCHILLOS. V. GINER. S. GÓMEZ. OTROS PINTORES.—Pablo Pontóns (1630 †1691), se dice discípulo de Orrente. Su madre, oriunda de Murcia, es pariente de éste, pero a juzgar por la obra que se le atribuye, cultiva sobre todo el género religioso. Sólo el Pozo de Jacob, también atribuido, y de paradero desconocido, responde al temario de su maestro.

Es pintor de obra mal conocida. Palomino escribe que hay muchas de su mano en el convento de mercedarios de Valencia y del Puig, sin precisar el tema de ninguna de ellas. Es, pues, probable que lo sean algunas de las historias mercedarias que de los almacenes del Museo de Valencia, han pasado recientemente en depósito al Monasterio del Puig, quién sabe si los que representan la Imposición de hábitos a frailes, San Raimundo navegando con el hábito por vela y el Santo mercedario predicando, todos ellos de la misma mano, de composición correcta y de cierta finura y soltura de ejecución, pero probablemente hacen pensar más en el círculo de Espinosa que en el de Orrente (fig. 344). Se han considerado suyos el Nacimiento y la

Adoración de los Reyes, y dos Santos del retablo mayor de Santa María de Morella, de estilo muy orrentesco.

La atribución de la serie de retratos de Reyes del Palacio de la Diputación (fig. 345), es moderna. Sean o no de Pontóns, son obras de buena calidad, de un artista formado en el estilo de Espinosa, desde luego no inferiores a las historias mercedarias del Puig, y al contrario de lo que sucede a éstas, bien conservadas. Recuérdense los de Alfonso el Magnánimo y el de Pedro el Grande, de actitud tan vandiquiana, que repite puntualmente la actitud del retrato del Conde de Bergh en el Prado, por el pintor flamenco.

La veta naturalista que rebosante de interés por lo anecdótico y popular trae a la escuela Orrente, y se carga de dinamismo en March, tiene su representante en el último tercio del siglo en Juan Conchillos Falcó (1641 †1711), incansable dibujante, que abre academia pública en Valencia, y a la que él mismo, incluso en avanzada edad no falta "noche alguna, haciendo una figura de carbón cada noche". Entre sus obras de pincel figuran los dos grandes lienzos de las historias del Santísimo Cristo de Berito, del Salvador de Valencia, destruidos en 1936, y las pinturas conservadas del Camarín del pueblo de Santa Faz. Buen ejemplo de su estilo es la Concepción de propiedad particular madrileña reproducida en la figura 346. Se cita su autorretrato en propiedad del Sr. Calvo. Sus dibujos abundan en la Biblioteca Nacional y en la Academia de Valencia.

La principal novedad de la investigación de estos últimos años, es el conocimiento de la personalidad del gran pintor de perspectivas arquitectónicas Vicente Giner, cuya noticia por caso extraño escapa al conocimiento de Palomino, tan bien relacionado en los medios artísticos valencianos. Sabemos que se titula licenciado y que reside varios años en Roma, desde donde, en 1680, encabeza, probablemente por ser el más destacado de los diez pintores que allí se formaban, una solicitud para que se fundase una Academia en la Ciudad Eterna, como la ya existente en Francia. Por desgracia la situación del erario no permitió atender a tan noble aspiración. Ignoramos el tiempo que Giner permanece en Roma. Tal vez su larga ausencia explique la ignorancia de Palomino.

El género pictórico, en la modalidad como lo cultiva Giner, es de evidente ascendencia italiana. Sus arquitecturas se han comparado con las "vedute", o vistas de Codazzi, que trabaja en Roma en el tercer cuarto del siglo, y del que se conservan obras importantes en el Museo del Prado. El Pórtico (fig. 347) y el Puerto, de la colección González Conde, de Madrid, y el Hijo Pródigo de la colección Stoup, de Murcia, son buenos testimonios de la seguridad de su dibujo, de su dominio de la perspectiva y de la degradación de la luz, así como del impacto del interés arqueológico de la pintura romana seiscentista en el pintor.

Bien sea como consecuencia del retorno de Giner, o por el mismo interés que también se despierta en el último tercio del siglo por las vistas arquitectónicas, en otras escuelas españolas, recuérdese la sevillana, el género continúa siendo cultivado por los pintores valencianos. Piénsese en la Liberación de San Pedro (fig. 348) de la colección Mayer de Méjico, de Vicente Salvador Gómez (1637 †1680), que se considera discípulo de Espinosa. Director de la Academia del Convento de Santo Domingo, 1670, y autor de una Cartilla de pintura (1674), a él se debe además una obra numerosa por estudiar, en la que no obstante la importancia del escenario arquitectónico, no pueden calificarse de vistas de arquitectura. En la Liberación de San Pedro, tanto como el efecto de perspectiva del escenario arquitectónico, importa al pintor el de la luz, no del tono de tradición tenebrista de Espinosa, sino más deslumbrante, con perfiles



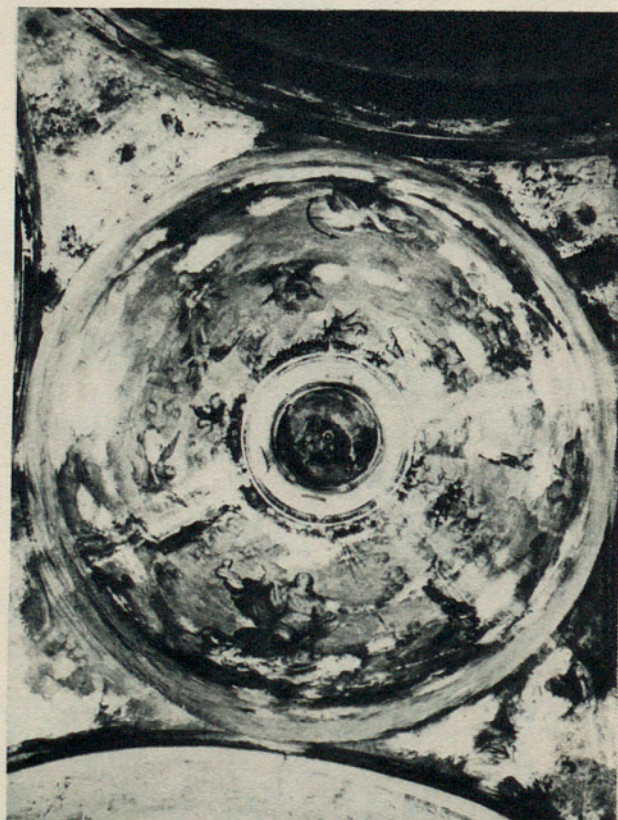
Fig. 343.—J. VAN KESSEL: RETRATO DE LA FAMILIA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 344.—P. PONTÓN: SAN RAMÓN NONATO (MUSEO DE VALENCIA).



Fig. 345.—P. PONTÓN: REY (PALACIO DE LA DIPUTACIÓN, VALENCIA). Fig. 346.—J. CONCHILLOS: CONCEPCIÓN (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 347.—V. GINER: PÓRTICO (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).



Fig. 348.—V. S. GÓMEZ: LIBERACIÓN DE SAN PEDRO (COLECCIÓN MAYER, MÉJICO). Fig. 349.—SENÉN VILA: LAS SANTAS MARGARITAS (SANTO DOMINGO, MURCIA).



Figs. 350 y 351.—V. VERDUSÁN: SAN BERNARDO CONVIERTE AL CONDE GUILLERMO, Y LA VIRGEN NIÑA CON SUS PADRES (CATEDRAL DE HUESCA). Fig. 352.—J. SECANO: LA VIRGEN (IGLESIA DE SAN PABLO, ZARAGOZA).

imprecisos al gusto madrileño del círculo de Herrera el Mozo y Carreño. Mucho más dentro de la tradición valenciana de Espinosa, se encuentra el gran lienzo del Milagro de las naves de San Vicente Ferrer, compañero de otro del Compromiso de Caspe, de la iglesia de Santo Domingo (1664). De composición tranquila y diáfana, en el lienzo del Milagro es tradición que se ha retratado el pintor en la figura del escribano y que son retratos de personajes conocidos varios de los que escuchan al Santo. Se le atribuyen además, entre otras obras, el Santo Tomás de Villanueva, del Colegio de la Presentación, el San Martín, de la iglesia de esta advocación y unos óvalos en la de Santa Catalina.

Del que se considera su hermano, Luciano Salvador Gómez, sabemos que pinta en 1662. La Concepción firmada del Marqués de Almunia, de Madrid, lo muestra entregado a un dinamismo muy rubeniano, que hace pensar en posibles contactos con la escuela madrileña más que en la supuesta formación con Espinosa, aunque es muy posible que siga muy de cerca una estampa de aquella escuela.

De Mosen Domingo Saura († 1715), se mencionan varias historias de San Pascual, en especial la de su muerte en el Convento de Villarreal. La Trinidad en la Tierra con San Joaquín y Santa Ana, firmada, de propiedad particular de Boston, refleja la tradición del estilo de Espinosa. Iconográficamente es una curiosa variante del tema tratado por éste.

Personalidad distinguida en los últimos años del siglo, aunque su obra en Valencia, no numerosa, está por estudiar, es la del sacerdote Vicente Victoria (1658 † 1712), que se forma en Roma con Maratta y que, acostumbrado a la vida italiana, pasa en la Ciudad Eterna buena parte de su vida. Allí le distingue el Duque de Toscana y defiende por escrito a Rafael de las censuras de Malvasia. De su erudición da fe su inédita Historia pictórica. Él pinta los frescos de la capilla del Sagrario de la Catedral. Ceán le atribuye pinturas en los conventos de San Francisco, San Agustín y de los jesuitas, y en los agustinos de Morella, cuyo actual paradero se ignora o no han sido estudiados.

De José Orient (1649 † 1689), se cita la gran pintura del Rescate eucarístico de la iglesia de Torreblanca, varios cuadros en la de Burriana, la Virgen del Rosario en la Congregación de Valencia y los retratos del Padre Sarrió (1676) y de D. Luis Crespi (1672), en el Ayuntamiento de esta última población. Un San Luis Beltrán firmado, se conserva en el Colegio del Patriarca de Valencia.

Evaristo Muñoz (1671 † 1737), de genio inquieto que alterna las armas con los pinceles, es un discípulo de Conchillos que, como éste, trabaja más rápida que correctamente, y cuya actividad corresponde en su mayor parte al siglo XVIII. Pinta algún tiempo en Mallorca. La Adoración de los Reyes, firmada, de la Catedral de Valencia, que quedó muy dañada en el incendio de 1936, es en efecto de estilo muy dieciochesco. Se le atribuyen el San Miguel de su iglesia; el retablo del Pilar de San Juan del Hospital; las historias de San Juan Nepomuceno en San Andrés, y el retablo mayor (1731), de San Bartolomé.

Entre los pintores de la última generación que mueren en los primeros años del siglo XVIII, y cuya obra no ha sido estudiada, se recordarán los que siguen: Gaspar de la Huerta (1645 † 1714), aunque nacido en tierras de Cuenca, se traslada desde niño a Valencia y en ella se forma y vive. Entre las muchas obras que de él se citan, se recordará la Virgen de Gracia, Santa Teresa y San Ignacio de la iglesia de Caudiel, la Cena de Emaús y Santo Tomás de la Congregación de Valencia, el retrato del Arzobispo Rocaberti, de la catedral de esta población y los techos del Palacio de Gandía.

MURCIA: SENÉN VILA. OTROS PINTORES.—Senén Vila (1640†1707) nace en Valencia, donde estudia con Esteban March, pero establecido en Murcia, después de una estancia en Alicante en 1678, en ella trabaja el resto de su vida y deja la mayor parte de su obra. Condiscípulo de Conchillos en el obrador de March, su temperamento no le permite aprender el estilo violento de éste, sintiéndose probablemente más atraído por el tono más reposado de Espinosa.

Su obra, recientemente dada a conocer, lo muestra muy influido por Gilarte. Entre las del Convento de la Madre de Dios (1689), recuérdense a San Agustín con San Lorenzo Justiniano, y a San Lorenzo dando la comunión y en Santo Domingo, las Santas Margaritas (fig. 349). Muy estimable también es el San Pedro Armengol, de la colección Stoup, donde el santo a punto de morir ahorcado por los infieles, es salvado por la Virgen. El San José firmado con sus iniciales en el comercio barcelonés, más vigoroso, si el monograma le correspondiera que considerarlo de época más juvenil. Su hijo Lorenzo (1683†1713), que abraza el estado religioso, y en opinión de Palomino, no es inferior a su padre, muere joven. Se cita una Concepción de su mano, en las Teresas de Murcia.

En Lorca trabaja en la segunda mitad del siglo XVII, un grupo de modestos pintores que han hecho pensar en la existencia de una escuela. Recuérdese que de Lorca es Juan de Toledo, que ausente de ella y establecido en la Corte, en realidad forma parte de la escuela madrileña. Con posterioridad, en esa segunda mitad, permanecen en la ciudad murciana los siguientes pintores: José Matheos, que pinta hacia 1680 y del que se mencionan varias obras firmadas en el Santuario de las Huertas, entre ellas la Conquista de Lorca, Santo Tomás, San Buena Ventura, Sor Margarita de la Cruz, etc. En su estilo se ha querido ver cierta influencia velazqueña.

De Pedro Camacho Felices (1658†1716), en quien se ha encarecido el desenfado de su factura, y se ha creído candidato a no pocas cabezas de santos degollados atribuidas a Valdés, se citan un San Antonio, en San Francisco de Lorca; varios asuntos bíblicos en el Calvario; la Anunciación; San Clemente y San Patricio en la Colegiata; Cristo en el Pretorio, en Santa María; todo ello en Lorca, y dos grandes lienzos (1700), en Santo Domingo de Orihuela. De Blas Muñoz y de Miguel Muñoz, por último, se mencionan respectivamente un San Ignacio Mártir, en Santa María de Lorca, y una Cena (1698), en el Santuario de la Huerta, de la misma población.

ARAGÓN: VERDUSÁN. B. VICENTE. AYBAR. OTROS PINTORES.—Como es natural, el cambio de estilo de la última generación del siglo, se deja sentir también claramente en la escuela aragonesa, aunque según algunos autores, la longevidad de Jusepe Martínez contribuye a retrasar el proceso que conduce al pleno barroco. Importa observar ahora que mientras los principales pintores nacidos con el siglo se forman en Italia, el estilo de los de esta última etapa descubre un preferente interés por la escuela madrileña.

La personalidad más destacada por su desenfado artístico, y probablemente por su fecundidad es el navarro Vicente Verdusán († 1697). Formado probablemente en la corte, se muestra en todas sus obras atraído por el dinamismo del último tercio del siglo y con demasiada frecuencia con ese desinterés por la corrección del dibujo, ya comentado en el gran propagador del estilo Francisco Rizi. Poco después de mediado el siglo aparece trabajando ya activamente en Aragón, pero hacia 1670 es vecino de Tudela.

En las pinturas de la Virgen niña con sus padres (1668) (fig. 351), y de Jesús con los suyos, de la Catedral de Huesca, el movimiento, de un tono un tanto rubeniano, es aún moderado, y otro tanto podría decirse del San José y la Santa Ana del Museo de Zaragoza. El San Martín, de la catedral de Huesca, es de notable grandiosidad. En cambio en la serie de las historias que pinta para el monasterio de Veruela (1671-1673), hoy en el Museo de Zaragoza, se nos muestra deslumbrado por el dinamismo y los intensos contrastes de luz, de estirpe veneciana, de Herrera el Mozo. Por desgracia, debido probablemente en parte a la necesidad o al deseo de despachar rápidamente el encargo y a la consiguiente colaboración de auxiliares, las incorrecciones son frecuentes e intensas. La historia de San Bernardo y el Conde Guillermo (fig. 350) con su último término luminoso, sobre el que se recorta un movido personaje, es buen ejemplo de sus preocupaciones por la luz, al mismo tiempo que los caballeros arrodillados del primer plano, parecen hablar de su probable contacto con Carreño, quien no en vano había pintado poco antes el hermoso cuadro de los Trinitarios de Pamplona (1666), hoy en el Museo del Louvre. Del mismo estilo es la entrada de San Bernardo en Milán.

Dentro de la numerosa obra de Verdusán, recuérdese, por ejemplo, la curiosa serie de pinturas de tema eucarístico, de San Carlos, de Zaragoza, y en Navarra las de la iglesia de Villafranca, y del Rosario de Corella. Si los cuadros de la Catedral de Tarazona están firmados en 1600 y 1603, es indudable, como se ha observado, que se tratará de un homónimo, probablemente su padre.

De Bartolomé Vicente (†1708), sabemos que estudia con Carreño, y de ello da también fe su Bautismo de la Colegiata de Calatayud, copiado del de su maestro. El Martirio de San Lorenzo, del que se cita el boceto en propiedad particular, y la Asunción (1678), ambos en el retablo mayor de San Lorenzo, de Huesca, son dos hermosos cuadros, probablemente de lo mejor suyo. La Conversión de San Francisco de Borja (1680), de San Carlos, de Zaragoza, en cambio es de calidad muy mediana. De las varias pinturas que cita Ceán en el claustro de San Jerónimo del Prado, cerca de Valladolid, nada se conserva en él ni en el Museo de la capital. En El Escorial existe un Santo Prelado de su mano. Se asegura que cultivaba también el paisaje.

En estilo algo semejante al de Vicente, trabaja por los mismos años Jerónimo Secano (1638 †1710), a quien se atribuyen los grandes lienzos de la capilla de San Miguel, de la iglesia de San Pablo y la pintura de su media naranja (fig. 352) con fingida baranda, curioso precedente aragonés de Goya en San Antonio de la Florida. Es celebrado también como pintor de flores y frutas.

Dentro del estilo de estos dos maestros y no inferior en calidad a ellos, se encuentran los anónimos retablos de Paniza, tocados ya de jordanismo, y el mayor de los cuales está dedicado a la Coronación de la Virgen.

La tendencia del barroquismo dinámico y el abocetamiento de Verdusán tiene su continuador hasta bien entrado el siglo XVIII, en Pablo Raviella y Díez de Aux (†1739), que no en vano lo recuerda su contemporáneo Palomino por sus batallas. Sus extremismos expresivos casi valdesianos presienten a Goya. A él se deben los grandes lienzos de la capilla de Santiago, de la Seo, de la batalla de Clavijo, y del Prendimiento del mismo templo. Su hijo de igual nombre (†1764), continúa su estilo hasta después de mediar el siglo XVIII.

Pero no todos los pintores aragoneses de fin de siglo se sienten arrebatados por el movimiento que inspira a Verdusán. Pedro Aybar Jiménez, que prolonga su actividad hasta prin-

cipios del siglo XVIII, en sus cuadros de la Adoración de los Pastores y de los Reyes (1684), de Santa María de Calatayud (fig. 353) bien compuestos, tal vez con inspiración ajena, son de tono mucho más reposado, y en algún aspecto parecen reflejar un cierto eco de Claudio Coello. La Concepción de la iglesia de Farandúes está fechada ya en 1702.

Entre las obras anónimas del último tercio del siglo, que tal vez pertenezcan a algunos de los maestros citados, deben recordarse las grandes historias de Santo Dominguito del Val, de hacia 1671 de la Seo de Zaragoza. De estilo muy semejante, tal vez de la misma mano, es el retrato del racionero Morata, de propiedad particular madrileña. En el campo de la pintura decorativa, reflejo del estilo madrileño de Claudio Coello en la Mantería de Zaragoza, es muy interesante la cúpula de la iglesia de Cetina.

Como cultivador del paisaje se citan al navarro Andrés Urzainqui (1606), que se traslada pronto a Zaragoza. En el Museo de ésta se le atribuyen un San Bruno y un D. Fernando de Aragón. Lastanosa poseyó algunos paisajes suyos, hoy de paradero desconocido. Ya quedan mencionados como cultivadores del paisaje, los Pertús. Los paisajes anónimos de la Sacristía de la Magdalena —uno de ellos con la historia de Perseo y Andrómeda— de estilo tipo clásico, sería importante saber si, en efecto, pudieran ser de mano aragonesa.

Por sus cuadros de flores y frutas es celebrado a mediados de siglo Bernardo Polo. Pedro Crespo trabaja hacia 1670 en Corella, donde se le atribuyen varias obras.

CATALUÑA: LOS JUNCOSA. SAVALL. ARNAU. BALEARES.—En la misma región tarraconense donde trabaja en el primer tercio del siglo Gaudín, desarrolla su actividad pictórica en la segunda mitad del mismo la familia de los Juncosa, de Cornudella. Como parte de su obra se hace para la Cartuja de Scala Dei, se ha llegado a hablar de una escuela de Scala Dei.

Los Juncosa tienen por cabeza a Juan Juncosa, de obra desconocida y probablemente de escasa valía, que casa en Jaén, y que corresponde, al parecer, al primer tercio del siglo. Pinta en la Misericordia de Reus, en unión de su hijo Joaquín y de su discípulo F. Franquet. Es tío del también pintor José Juncosa.

Joaquín Juncosa (1631 †1708), discípulo de su padre y del pintor de Reus Pedro Guitart, nace en tierra tarraconense, y cuando frisa en los treinta, profesa de lego en la Cartuja de Scala Dei. Enviado a Roma poco después, su formación primera debe de sufrir cambios de importancia, pues según noticias procedentes de aquel monasterio, estaba muy descontento de su obra anterior. Su vida se distribuye entre las obligaciones del claustro y los pinceles, pero al parecer, de una parte la inflexibilidad de algún prior en cuanto al cumplimiento de aquéllas, y de otra la para él tan absorbente entrega a la pintura, le lleva en cierta ocasión, cuya fecha ignoramos, a renunciar a los hábitos y huir a Roma. Absuelto por el Pontífice, allí permanece entregado a la pintura, en una ermita en las afueras de la ciudad, donde muere a los setenta y siete años.

Antes de sentir la llamada del claustro, el futuro Fray Joaquín cultiva género tan poco frecuente entre nuestros pintores, como el de la fábula pagana. Al decir de Palomino, pinta entonces numerosos temas mitológicos, entre los que recuerda cuatro de gran tamaño para el Marqués de la Guardia, en Caller, la hoy Cagliari (Cerdeña), de paradero desconocido.

Arruinadas las Cartujas de Scala Dei y de Montealegre, y destruidas en 1936, las pinturas del Santuario de la Misericordia (1678-1680), de Reus, sólo queda de éstas unas diminutas foto-

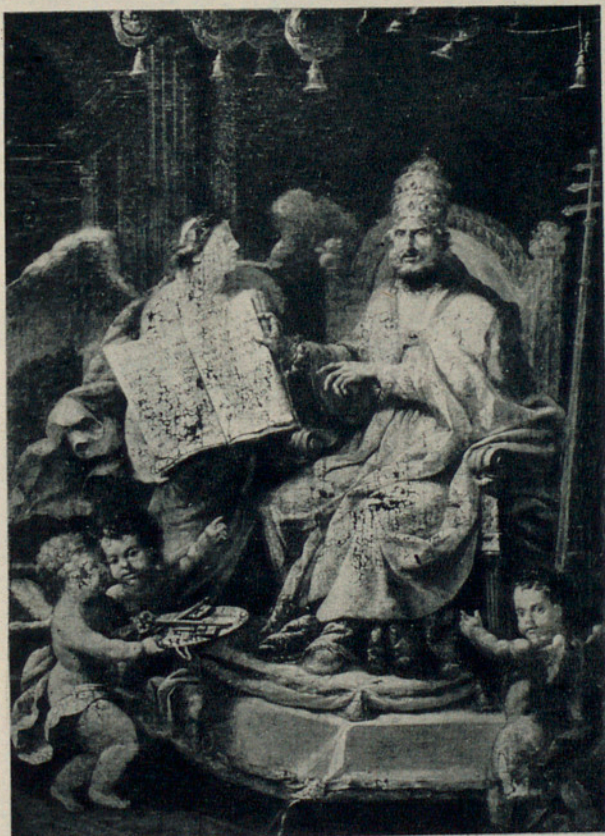


Fig. 353.—P. AYBAR JIMÉNEZ: ADORACIÓN DE LOS REYES (COLEGIATA DE SANTA MARÍA, CALATAYUD). Fig. 354.—JOAQUÍN JUNCOSA: SAN PEDRO (MUSEO DE REUS, TARRAGONA). Fig. 355.—JOSÉ JUNCOSA: MARTIRIO DE SAN FRUCTUOSO (CATEDRAL DE TARRAGONA).

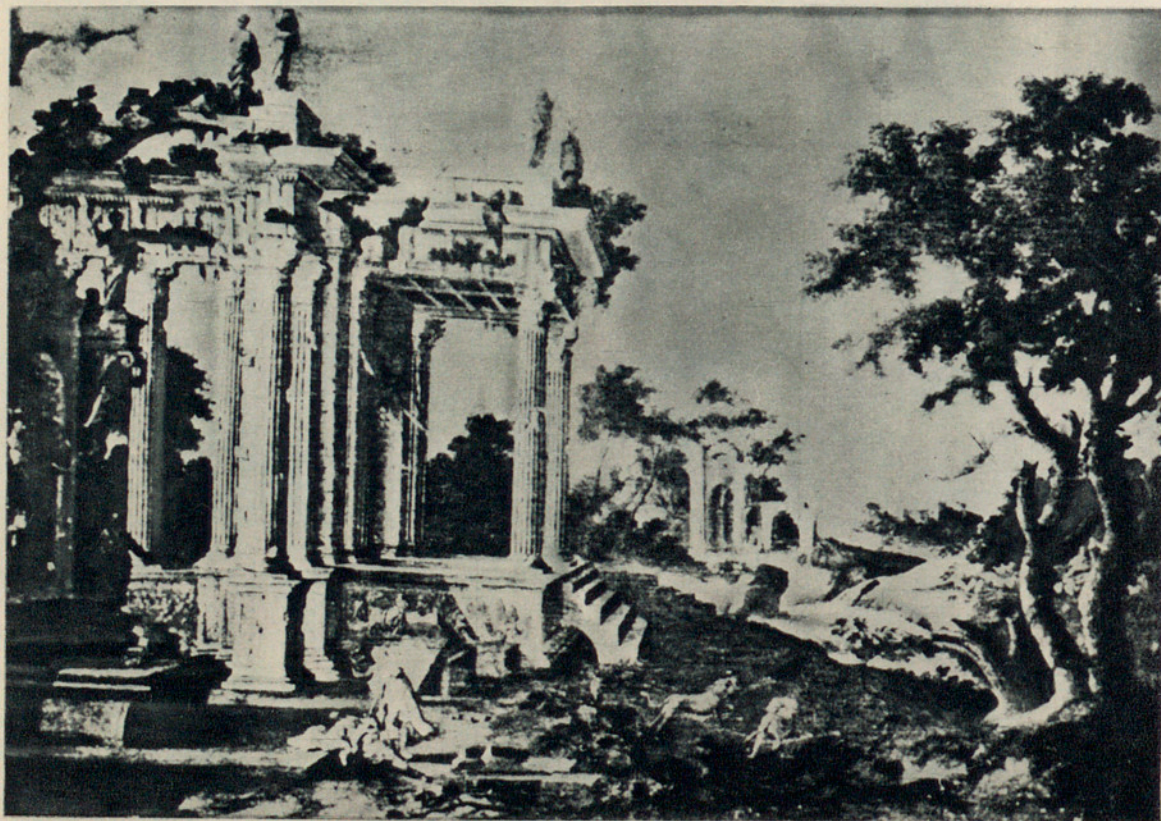


Fig. 356.—P. PRIN: BÓVEDA DE LA SALA CAPITULAR (CATEDRAL DE BARCELONA). Fig. 357.—M. ARNÁU: DOÑA ANA DE NEOBURGO (AYUNTAMIENTO DE CERVERA, LÉRIDA). Fig. 358.—P. O. COTTO: PAISAJE (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).

graffias del interior de aquél, que no permiten formar juicio de su estilo. De todos modos se recordará que según Ceán pinta en su bóveda y en su capilla mayor varias historias de la Virgen, en unión de su primo José y de José Franquet, discípulo de su padre.

Los cuadros de San Pedro (fig. 354) y San Sebastián (1689), del Museo de Reus, en no buen estado de conservación y que se dicen documentados, reflejan un cierto clasicismo dentro de su estilo barroco que si no está en desacuerdo con el de la Misericordia de Reus, tampoco permite respecto de estas pinturas murales concretar identificación alguna.

En cuanto a las pinturas que se le asignan en la Cartuja de Valldemosa, en Mallorca, nada se ha dado a conocer.

La Santa Elena y su hija que se le atribuye en el Museo del Prado, es de calidad superior a las pinturas del Museo de Reus y a lo que puede adivinarse del Santuario de la misma población. Ignoramos el fundamento con que se considera autorretrato del pintor, la Cabeza del Cartujo de la colección Trens.

Primo de Fray Joaquín, José Juncosa siente también la vocación religiosa y toma órdenes, alcanzando fama de buen predicador, lo que no le impide cultivar activamente la pintura. Discípulo de su tío Juan, colabora con su primo —Santuario de Reus, Scala Dei— y cultiva en alguna ocasión el fresco. Hijo de la tierra de Tarragona, en ella deja casi toda su obra. Las noticias conocidas acerca de las obras de José Juncosa en la Catedral, si no permiten conocer con seguridad la identificación de su estilo, la limita al menos a una disyuntiva. Ceán le atribuye entre otros en la Capilla de la Concepción (1690), los lienzos con temas marianos, de San Diego y Santa Tecla, así como el Martirio de San Fructuoso de los Capuchinos. Ahora bien, en las pinturas citadas de la Capilla de la Concepción, parece distinguirse la intervención de dos artistas: la del autor de los temas marianos, y la del de San Diego y Santa Tecla en la hoguera, a quien se debe también el Martirio de San Fructuoso (fig. 355). El primero es pintor de menos personalidad y que posiblemente utiliza alguna estampa; el segundo, aunque los cuadros de martirio son por su mismo tema profundamente dramáticos, los sabe interpretar con sorprendente intensidad expresiva en los rostros y en las actitudes, dentro de ese dinamismo barroco de los últimos años del siglo, que no en vano son los de la presencia de Lucas Jordán en España. La Predicación de San Diego, con sus figuras de busto en primer plano, haceos pechar que pueda haberse inspirado en alguna estampa de época bastante anterior. El hecho de que los dos cuadros citados de la Capilla de la Concepción parezcan de la misma mano que el de San Fructuoso, también atribuido por Ceán a José Juncosa, inclina a identificar a su autor con Juncosa, más bien que al de los temas marianos.

En cualquier caso, no es probable que pueda atribuirse a ninguno de estos dos maestros de la Capilla de la Concepción, la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Santa Ana, de Barcelona, quemados en 1936, que se han considerado de Juncosa.

Durante esta misma época, pinta en el sur de Cataluña Miguel Car, autor de un Cristo (1668), de Paret Delgada, y en Tortosa, el valenciano Vicente Guilló, a quien se debe la Adoración de los Reyes (1690), de Santa Tecla, de Tarragona.

En Barcelona uno de los pintores fin de siglo, probablemente con mejor clientela, es el maestro de Viladomat Pascual B. Savall, que muere hacia 1690. A él se deben buena parte de las pinturas y composiciones murales de la capilla de San Benito, de San Cugat del Vallés, y se le han atribuido, al parecer con razón, las pinturas de la Capilla de San Pedro Nolasco de la Catedral. Más tardío, pues en realidad corresponde ya a la centuria siguiente, es Pablo

Prin, que ingresa en el Colegio de Pintores en 1700. Como su obra conocida es la bóveda de la Sala Capitular de la Catedral (fig. 356), de 1703-1705, y su estilo es aún seiscentista, debe ser recordado también en este lugar, como un cultivador de la tradición cortonesca, con un colorido un tanto agrio.

De sólo medianas facultades, a juzgar por el San Jorge (1688), del Palacio de la Diputación, es Miguel Martorell († 1706). En cuanto a Manuel Arnau († 1706), tal vez familiar de Juan Arnau, y que indudablemente nos habrá dejado cuadros de tema religioso aún no identificados, se conserva en el Ayuntamiento de Cervera un estimable retrato de Doña Ana de Neoburgo (1690) (fig. 357), firmado en Barcelona. Aunque anónimos hasta ahora, deben citarse en este lugar algunos retratos como el votivo de R. de Gualbes (1661), de propiedad particular, de estimable calidad dentro de su arcaizante claroscuro, y el ya de los últimos años del siglo del también "conseller" Miguel de Grimosach, del Museo de Historia de Barcelona.

Las noticias documentales publicadas dan cuenta de no pocos encargos de obras a un crecido número de pintores, pero como no se hace constar si esas obras existen, bastará con recordar algunos de sus nombres: G. Pacheco, A. Ricart, J. García, hijo de valenciano, J. Gerardo, andaluz, J. Bal, de Amberes, B. Amorós, H. Carus, F. Basil, G. Tarrasa, J. Verdós, P. Aleuya, F. Cervera, D. Crosas, etc.

En el Rosellón, aunque después de su incorporación a Francia (1659), siguen trabajando pintores catalanes, de una parte la creciente preferencia general por los retablos de exuberante arquitectura barroca, sin o con muy poca pintura, y de otra la cada vez más absorbente influencia francesa, terminan consumiendo la escuela anterior.

Estamos mal informados sobre la pintura en Baleares durante este período, y las noticias más interesantes se refieren a fines de siglo. De mediados es la tabla de la Inmaculada y los jurados (1654), de Antonio Riera, en el Ayuntamiento, de no muy alta calidad.

La familia de los Blanquer cuenta con varios miembros, con el nombre de Jaime. Uno de ellos muere en 1687, y el otro, que se examina en 1683, vive por lo menos hasta 1737. Del primero sabemos que pinta diversos retratos y cuadros religiosos para la Casa de la Universidad (1670-1684). El Crucifijo del Ayuntamiento, que pinta en 1673 para el Colegio de Mercaderes, sorprende en fecha tan avanzada por su intenso claroscuro, aunque centrado éste sobre todo en el celaje, parece ser en buena parte reflejo del tenso dramatismo del tema. En el San Vicente Ferrer, también del Ayuntamiento, si efectivamente le pertenece, la calidad decrece.

Del segundo Jaime Blanquer consta que pinta la Santa Catalina Thomas (1695), que se conserva en el Ayuntamiento de Valldemosa. Años antes había pintado una Inmaculada para la Casa de la Ceca.

Otra familia de pintores mallorquines del siglo XVII, es la de los Cotto. El más antiguo conocido es Marcos Cotto, que pinta retablos (1650), no identificados y un plano de la Isla (1654), que se conserva en el Museo Marítimo. A él se encargan los trabajos de las exequias fúnebres de Felipe IV. El miembro de personalidad más conocida es Pedro Onofre Cotto, que realiza diversos trabajos para la Universidad de Mallorca, en los años ochenta, hasta que renuncia al cargo de pintor de la misma, en 1691, y le sucede su hijo Antonio. Lo que de él se ha dado a conocer nos lo presenta como un pintor de paisaje con aparatosas arquitecturas de hermosos pórticos clásicos en ruina. Los dos firmados de la Condesa de Arcentales, de Madrid, contienen pequeñas escenas mitológicas (fig. 358). Uno de ellos está fechado en 1694.

Cotto colabora en alguna ocasión con paisajes de este mismo tipo, pintados en vidrio para decorar muebles. Los conocidos, de propiedad particular mallorquina, contienen historias evangélicas. De Antonio Cotto, hijo de Pedro, no se ha dado a conocer ninguna pintura.

De Jaime Comelles, que trabaja en el segundo tercio del siglo, y de Miguel Abrám, Antonio Borrás y Gregorio Alex, que corresponden a la etapa inmediatamente posterior, tampoco ha sido identificada ninguna obra. La serie de los Sacramentos, de propiedad particular de Palma, sigue modelos de la conocida de Poussin.

ANDALUCÍA. CANARIAS

MURILLO. SU VIDA. SU ARTE. —Las dos grandes figuras de esta última etapa del siglo son Murillo y Valdés Leal, los dos jóvenes artistas que, incluso antes de los años cincuenta, pintan ya obras importantes que permiten conocer sus dotes.

Ambos traen un nuevo estilo más barroco, más dinámico, de factura más suelta, sugerido por modelos sobre todo italianos y flamencos, ajenos casi totalmente a las grandes novedades velazqueñas, y sin beneficiarse del rico colorido de los venecianos del siglo XVI y de los flamencos de la primera mitad del siglo XVII de las colecciones reales, que en cambio distingue a sus contemporáneos madrileños. Ambos son artistas, cada uno en su género, de la más acusada personalidad.

Bartolomé Esteban Murillo (1618 †1682) es hijo de Gaspar Esteban, barbero cirujano de vivir holgado. Nace a los treinta años de casados sus padres y es el último de catorce hermanos. El apellido con que hoy le conocemos, que es el segundo, es el de su abuela materna, pues su madre figura siempre como María Pérez.

Apenas cumplidos los nueve años pierde a sus padres, que mueren con diferencia de meses, y es confiada su tutoría a su cuñado Juan A. Lagares, cirujano como su padre, casado con su hermana Ana, que es para él una segunda madre. Al decir de Palomino, y el estilo juvenil de Murillo parece confirmarlo, hace su aprendizaje con Juan del Castillo, es de suponer que por los años treinta. No es imposible que, como escribe el mismo biógrafo, por estos años hiciera algunas pinturas para ser vendidas en Indias, pero es menos probable que reuniese esos fondos para ir en fecha tan temprana a Madrid, y, sobre todo, que haya hecho entonces la prolongada ausencia de que habla Ceán Bermúdez.

Cumplidos los veintisiete, en 1645, se casa con Doña Beatriz Cabrera, no sin haber tenido que superar algún trámite enojoso, y a estas mismas fechas corresponde el importante encargo de la gran serie de lienzos del claustro del Convento de San Francisco —uno de sus cuadros está fechado en 1646—, que es probable le decidiese a cambiar de estado y que en cualquier caso le permite acudir a sus nuevas obligaciones, y desde luego contribuye poderosamente a difundir su fama en Sevilla. Si en su conjunto no supera el nivel de los grandes ciclos pintados hacía poco más de un lustro por Zurbarán en Guadalupe y Jerez, es indudable que en alguno de sus cuadros, emplea un nuevo estilo más a tono con el gusto cada vez más dominante. Los encargos a Murillo se van multiplicando. En 1656 se le han abierto las puertas de la catedral y pinta el gran cuadro de San Antonio, y dos años más tarde consta de manera fehaciente que se encuentra en Madrid. Ignoramos la duración de su estancia en la corte. Probablemente es breve, y en ningún caso, al parecer, de más de dos años. Es la época en

que Velázquez pinta *Las Meninas* y la *Fábula de Aracne*, y parece natural que le visitase. Fri-sando ya en los sesenta, también se encontraban en Madrid sus amigos Cano y Zurbarán. Al primero no es probable que lo hubiese visto desde los lejanos días de su paso por el obrador de Castillo.

Como es natural, los encargos son cada vez más numerosos y su reputación profesional va en aumento. Pero Murillo no se contenta con sus triunfos personales. Una de las empresas que más enaltecen su personalidad, es su noble empeño de dotar a Sevilla de una academia donde se formasen los artistas. Los deseos de crear estos establecimientos estan, sin duda, en el ambiente, ya que datan de los días de Felipe II. Por una Academia había suspirado inútilmente en Madrid Vicente Carducho.

Gracias a su tesón y a su buen sentido, la Academia se constituye en 1660 con sus cargos de Protector, Presidente, Cónsul, etc. Los estudios se inauguran la noche del 1 de enero en el edificio de la Casa Lonja, con sala de estudio del natural. Los primeros protectores son el Conde de Arenales y el Marqués de Villamanrique. La presumible competencia entre Herrera el Mozo, de carácter violento y recién llegado de Italia, y Murillo, queda resuelta en el primer momento con dos presidencias, una para cada uno. Entre los restantes académicos se recordarán los nombres de Sebastián de Llanos Valdés, Juan de Valdés, Cornelio Schut, Ignacio Iriarte, Matías de Arteaga, Bernabé de Ayala, D. Pedro Núñez de Villavicencio, Francisco Meneses Osorio, Pedro de Camprobín y el arquitecto Bernardo Simón de Pineda, entre otros.

No sabemos cuándo Murillo deja la presidencia. Pero, si hemos de creer a Palomino, más adelante Valdés Leal la ocupa durante muchos años "porque Murillo la tenía en su casa por no tropezarse con lo altivo de su natural".

En 1663, a los cuarenta y cinco años, Murillo pierde a su mujer, poco más joven que él. Al contrario de no pocos personajes que desfilan por su escenario familiar, Murillo permanecerá viudo el resto de su vida.

Le quedan varios hijos, todos ellos niños. Francisca María que sólo cuenta nueve años, es ya probablemente sorda, y abandonará poco después el hogar paterno para entrar en religión en el Convento de dominicas de la Madre de Dios. Los hijos le acompañan, o al menos viven en Sevilla, casi hasta el final de su vida, pero entonces Gabriel marcha a las Indias, al Nuevo Reino de Granada (Colombia), no antes de 1678, cuando frisa en los veinte años. Sólo Gaspar Esteban, el más pequeño, que ha emprendido desde muy niño la carrera eclesiástica y entrará al servicio de la Catedral, seguirá con él en los tres últimos años de su vida. Al parecer, a raíz de la muerte de su hijo José, Murillo se traslada al Barrio de Santa Cruz, a la calle de Santa Teresa, donde terminará sus días.

Su vida profesional continúa ascendente hasta el momento mismo de su muerte. A poco de quedarse viudo, recibe el encargo de la decoración de Santa María la Blanca, al que siguen entre otros los de las grandes series del Convento de Capuchinos y del Hospital de la Caridad, en cuya hermandad ingresará en 1665. En plena gloria, cuando pinta el gran cuadro del retablo de los Capuchinos de Cádiz, cae del andamio. Aunque no consta que estuviese pintando el cuadro en Cádiz, la mayor parte de los modernos biógrafos escriben que la caída tiene lugar en aquella población. En cualquier caso, el 3 de abril de 1682 entrega su alma al Creador, en su casa del Barrio de Santa Cruz, de Sevilla, como consecuencia del al parecer extrangulamiento de una hernia producido por la caída, después de hacer testamento nombrando testamentarios a D. Justino de Neve, D. Pedro Núñez de Villavicencio y su hijo Gaspar



Figs. 359, 360 y 361.—MURILLO: VIRGEN DEL ROSARIO (PALACIO ARZOBISPAL, SEVILLA), VISIÓN DE SAN FRANCISCO (MUSEO DE SEVILLA), Y SAN GIL ANTE GREGORIO IX (MUSEO DE RALEIGH).



Figs. 362 y 363.—MURILLO: SAN DIEGO DANDO DE COMER A LOS POBRES (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), Y MUERTE DE SANTA CLARA (MUSEO DE DRESDE).

Esteban. Al día siguiente es enterrado en la capilla de la iglesia de Santa Cruz, presidida por el gran cuadro del Descendimiento de Pedro de Campaña, por él tan admirado. Al ser derribado el templo en 1811, sus restos no pudieron ser identificados.

Gracias a dos autorretratos, conocemos el aspecto físico de Murillo: en uno, de la colección Frick, en plena juventud; en el otro en la Galería Nacional de Londres, cuando frisa en los sesenta. De su manera de ser, algo queda comentado al tratar de la Academia. Su carácter bondadoso contrasta con la vanidad y altivez de los de Herrera y Valdés. Palomino encarece "las dotes de su naturaleza, de buena persona y amable trato, humilde y modesto".

Dentro de la gran pintura barroca, Murillo es indudablemente uno de los más ilustres cultivadores del género religioso. Interpreta los principales temas con el colorido brillante y el aparato propio del estilo, dentro de un gran equilibrio, tan distante del intenso dinamismo y de la desbordante ampulosidad de un Rubens, como de la teatralidad de no pocos italianos. Manteniéndose dentro de la tradición de la tierra, la de un Zurbarán, imagina esos temas en un escenario más humano y sencillo, introduciendo pormenores y escenas secundarias tomadas de la vida cotidiana a las que a veces concede gran amplitud. Sinceramente fervoroso, tres de sus hijos sienten la vocación religiosa, sus personajes expresan sus sentimientos sin arrebatos extremados, con esa dulzura y sentimentalidad ya un tanto femenina, dieciochesca, que distingue a todo su arte. Ni el modelo se le impone con toda la fuerza obsesionante de su realidad, de los de Zurbarán, ni sus místicos se nos muestran en la entrega profundamente dramática de los de éste. Murillo no siente tampoco el tema del martirio. Sus visiones celestiales nos ofrecen grandes rompimientos de gloria poblados de graciosos ángeles en las más variadas actitudes, siguiendo el ejemplo de Roelas.

Su obra responde como pocas al deseo de la Reforma Católica de despertar el amor fervoroso del creyente con la contemplación de escenas humanas, sentimentales y tiernas. Pintor católico por excelencia, lo es también como veremos, de la Inmaculada, y el que nos deja la más bella serie de cuadros de la Virgen con el Niño, de toda la escuela española.

Aparte de su rango como pintor de temas religiosos, importa subrayar para valorar justamente su personalidad artística, el hecho de que crea en sus cuadros de temas profanos infantiles, un género sin precedente en la pintura española, y superior a todo lo que hasta entonces se ha pintado en Italia y Flandes.

Desde el punto de vista más puramente técnico, aunque no pueda compararse con un Velázquez, ha de considerársele como uno de nuestros grandes pintores. Su vida artística es un constante camino de perfección. Inicia sus estudios como hemos visto, con Juan del Castillo; pero, como es natural, no tarda en sobreponerse a la influencia de éste la de los otros grandes maestros sevillanos de la primera mitad del siglo. Estudia además las obras italianas y flamencas existentes en la ciudad andaluza. Es muy discutible que haga un viaje a la Corte, antes de pintar la gran serie del Convento de San Francisco, pero hoy sabemos que la visita en 1658, antes de crear las grandes series de su época madura. Sea fundamentalmente en Sevilla, o gracias, en buena parte, a lo que aprendiese en las colecciones reales, lo indudable es que crea un estilo propio en el que sobre la influencia conjunta de las escuelas barrocas italiana y flamenca, destacan las de Ribera y Van Dyck. Su factura, que parte de las alisadas superficies de Castillo, se hace cada vez más suelta y pastosa y termina siendo de ligereza y soltura extraordinarias. Esta clara evolución advertida de antiguo en su estilo, hace que ya Ceán, hacia 1800, distinga en su labor tres períodos que él denomina frío, cálido y vaporoso.

Murillo es artista de fama siempre creciente hasta alcanzar en el siglo XIX valoración seguramente excesiva. Subestimado después hasta fecha no lejana, comienza a reconocérsele de nuevo su verdadero valor. Su contemporáneo Torre Farfán, que le llama "nuestro Apeles sevillano", escribe de él "nuestro nunca suficientemente alabado Bartolomé Murillo, cuyo nombre se ha hecho conocer en los confines de Europa, aún más que en su propia patria". Ya en vida del artista, en 1673, consta la existencia de obras suyas en poder de un coleccionista de Amberes. El coleccionismo inglés y francés del siglo XVIII, no tarda en difundir su fama por Europa y cuando en 1857 se vende en París la Concepción de los Venerables, se paga por él la suma más alta alcanzada hasta entonces por cuadro alguno. En cambio cuando Salomón Reinach publica su manual de Historia del Arte "Apolo", dedica a Murillo los juicios peyorativos más injustos. Murillo no volverá a escalar el nivel de Velázquez, del Greco o de Goya —en opinión de alguno llegó a superar a Velázquez—, pero ningún otro le supera entre los grandes que le siguen inmediatamente.

SU OBRA.—Anteriores a 1645, conservamos seguramente varias obras juveniles en las que Murillo, antes de formar su estilo, se mueve bajo la influencia de su maestro Castillo, de los rompimientos de gloria de Roelas y en menor grado, del sentido plástico de Zurbarán. La Virgen del Rosario (fig. 359), del Palacio Arzobispal de Sevilla, es probablemente obra del Murillo que acaba de cumplir los veinte años o está a punto de cumplirlos. En ella, bajo la inspiración de Roelas, nos descubre ya una de las grandes ilusiones de su vida, la creación de amplios escenarios celestes poblados de ángeles.

En 1646 fecha uno de los cuadros de la serie que pinta para el Claustro Chico del Convento de San Francisco. Como es de suponer que no sea ni el primero ni el último, es probable que recibiese el encargo, tal vez el año anterior. En ella se mantiene en rasgos generales dentro de la tradición zurbaranésca. Los personajes llenan el lienzo, y en no pocos de estos es sensible la tendencia a la monumentalidad. Ante el grupo de San Gil de su Visita al pontífice (fig. 361), nos creeríamos ante una obra del maestro extremeño, no en su etapa de Guadalupe, sino en la más fuerte de San Buenaventura. Es natural que algún cuadro deje ver también tardías preocupaciones tenebristas.

La serie se conserva intacta hasta la invasión napoleónica, durante la cual Soult y los suyos se apropiaron de ella y es dispersada.

Uno de los más antiguos debe de ser el San Diego dando de comer a los pobres (fig. 362), que con el de San Francisco, también en la Academia de San Fernando, son los únicos de la serie que se conservan en España. Cuadro poblado de numerosas figuras, nos ofrece ya en él dos temas que continuará interpretando con cariño a lo largo de su carrera, el del pobre que implora la caridad ajena y el de los niños. El estado de conservación, muy deficiente, quizá contribuye a producir una impresión excesiva de falta de soltura juvenil.

Los dos lienzos mayores, de proporciones apaisadas, que se daban frente en el patio, fueron a parar a los museos del Louvre y de Dresde. El primero es la llamada cocina de los Ángeles, fechado en 1646. Representase en él la cocina de un convento, donde unos ángeles realizan las labores del lego que es contemplado en levitación por el guardián y un caballero. La Muerte de Santa Clara del Museo de Dresde (fig. 363), nos traslada de ese escenario terreno, que pese a sus ángeles es el cuadro del Louvre, a la luz de las visiones celestes. Murillo contrapone el escenario terreno de la celda donde la Santa pasa a mejor vida interpretado en estilo acusadamente tenebrista, con la gloria divina que con su luz maravillosa avanza hasta la entrada

misma de la celda. La ligereza, la luminosidad y el estilo de la visión celeste nos muestra ya a Murillo en posesión de un estilo propio. Es posible que sea uno de los lienzos más tardíos de la serie.

El interés tenebrista tan sensible en alguno de estos lienzos, inspira aún varios de los cuadros que debe de pintar en los años inmediatamente posteriores. Ninguno supera en su intensidad, en ese aspecto, a la Cena de Santa María la Blanca. Más atemperado dentro de un acusado naturalismo, pinta la Adoración de los Pastores del Museo del Prado. En la Sagrada Familia del pajarito (fig. 364), del mismo museo, esos valores técnicos pasan a segundo plano ante la seducción del tema infantil del juego del Niño.

Por los años cincuenta pinta probablemente buena parte de sus Vírgenes con el Niño. Anteriores serán las del Museo de Sevilla y la de la colección Stirling Maxwell, de Glasgow, ésta probablemente contemporánea de la serie de San Francisco. Varias de ellas son del Rosario, y las imagina sentadas con el manto caído sobre las piernas y el suelo, formando abundantes plegados. Recuérdense también entre las más antiguas, la de la Manzana, que fue de Eden, en Londres y las del Rosario de la Galería Pitti (fig. 366) y del Louvre. En la del Rosario de El Escorial, del Museo del Prado (fig. 367), Murillo imagina una Virgen de cuerpo más esbelto y juvenil y hace que el Niño, despojado de su camisilla, nos muestre su bello desnudo de pie como una Madonna rafaelesca, como la Madonna Mackintosh.

Murillo, como es natural, continuará cultivando el tema en años posteriores, e interpretándolo de acuerdo con la constante transformación de su sensibilidad. Bello ejemplo de cómo llega a reflejar también en este tema mariano su gusto por lo que será la gracia dieciochesca, es la Virgen del Palacio Pitti, de Florencia.

En aquella época pinta tres grandes lienzos: el de San Ildefonso y el de San Bernardo del Museo del Prado, y el de San Antonio de la Catedral (fig. 368), éste documentado en 1656. Es un lienzo gigantesco de más de cinco metros de alto, el de mayor tamaño que hasta entonces se ha pintado en Sevilla. Murillo, de acuerdo con la tendencia general de su estilo, olvida la escala de los grandes lienzos anteriores de la escuela, pese al reducido número de los personajes obligados de la historia. Recuérdese el San Basilio de Herrera el Viejo o el San Herenegildo de Alonso Vázquez. Él traza en escala algo más pequeña al Santo que se mueve así en escenario más holgado, y concede al rompimiento de gloria una extensión que si no supera a la del San Andrés de Roelas o a la del San Basilio de Herrera, la dota de un tipo de movimiento desconocido en la escuela. El equilibrio y las figuras grandotas de aquellos, indudablemente ya anticuados, dan paso a un rompimiento que se abre en la parte superior izquierda, en la opuesta al lugar que ocupa el santo, creando un torrente de luz de un sesgo típicamente barroco. Los ángeles navegan y juegan en un mar de blanca espuma celeste, con la facilidad y la gracia que distinguirá a los de los fondos de sus Inmaculadas.

El escenario terreno, como es natural, lo imagina en sombra, pero en él manifiesta un dominio de la luz que ya no es puro tenebrismo más o menos tardío. El santo y los enseres no dibujan sus volúmenes con nitidez. La degradación de luces y sombras crean una sensación de espacio, que si no admite parangón con la velazqueña, es mucho más sabia y progresiva que la de Zurbarán. Tal vez no sea ajeno a este juego de luz el reciente retorno a Sevilla de Herrera el Mozo, aunque su presencia será más sensible algunos años después.

Un paso más en el interés por la luz, liberado ya del tenebrismo, da en el gran cuadro

del Nacimiento de la Virgen, del Museo del Louvre, que pinta en fecha no lejana de 1660 para la Catedral, a la que fue arrebatada de inicua manera por el Mariscal Soult.

La reconstrucción de la antigua sinagoga de Santa María la Blanca, convertida en un bello templo de tres naves sobre columnas con bóvedas, recubierta por ricas yeserías, precisaba de una importante decoración pictórica de cuatro grandes medios puntos, dos para la nave central bajo la cúpula y otros dos más pequeños para los testeros de las naves laterales. La inauguración del nuevo templo (1665), es celebrada con una solemne procesión, con altares callejeros con pinturas de grandes maestros incluso del propio Murillo e importantes fiestas religiosas. Un libro publicado ese año para conmemorarlo, narra con precisión el ornato del templo y de sus alrededores.

Los dos lienzos bajo la cúpula, hoy en el Museo del Prado, representan el Sueño del patricio Juan y su mujer, a quienes la Virgen comunica su deseo de que le sea levantado un templo, y la Visita al pontífice (fig. 365).

La composición de ambos se corresponde como parte de un mismo conjunto decorativo en su decrecimiento hacia el altar mayor. En el primero domina la sombra en casi todo el escenario, y en ella desarrolla el tema del sueño. En la Visita al pontífice, la composición es mucho más complicada y los efectos de luz más ricos. Consta esta de dos partes, el grupo del primer plano, la visita propiamente, y la lejanía a la derecha con la procesión hacia la colina cubierta de nieve en pleno agosto donde será levantado el templo. La visita es un juego de planos intensamente luminosos en los que el pormenor se borra, y que sirven de fondo a personajes en sombra o semisombra. Ante la procesión, luminosa también, dispone en primer plano unos grupos en contraluz. Murillo ha olvidado su tardío tenebrismo, y mira a Venecia. La Adoración del Santísimo, de Herrera el Mozo, pintado pocos años antes, permite pensar que el retorno de éste a Sevilla no es ajeno a esta renovación del estilo del pintor.

De los medios puntos menores, el de la Concepción, del Museo del Louvre, presenta a su pie varios fieles de medio cuerpo. Consta que son retratos: uno de ellos del cura Domingo Velázquez, que tiene parte muy principal en la obra. El otro medio punto, el de la Fe, pertenece a una colección particular inglesa.

Cuando termina los medios puntos de Santa María la Blanca, se encarga de varios conjuntos importantes. El primero es probablemente el de los retablos del Convento de Capuchinos, pero por los mismos años, dando prueba de su fecunda actividad, pinta otros dos: el del convento de San Agustín, tal vez de 1665, cuyas pinturas principales se conservan en los museos de Sevilla, Munich, Cincinnati (fig. 369) y Londres, y el de (1667-1668) la hermosa Sala Capitular de la Catedral, con ocho santos sevillanos de medio cuerpo presididos por una hermosa Inmaculada.

La gran serie de retablos del Convento de Capuchinos, la comienza en 1665 y al parecer la reanuda, después de una breve pausa, en 1668. En ella continua trabajando en 1669. Está constituida por el gran retablo mayor y varios retablos de un solo lienzo para las capillas, a más de algún cuadro suelto como la Concepción para el coro. La mayor parte de estas pinturas se guardan en el Museo de Sevilla.

El retablo mayor, tenía como cuadro principal el Jubileo de la Porciúncula, hoy en el Museo de Colonia, el de estilo más arcaizante. En las calles laterales, los dos lienzos de Santa Justa y Rufina y de San Leandro y San Buenaventura, nos recordaban: el primero, que en aquel lugar habían reposado los cuerpos de las santas, y el segundo, que el viejo templo fun-



Figs. 364 y 365.—MURILLO: SAGRADA FAMILIA DEL PAJARITO, Y VISITA AL PONTÍFICE (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 366.—MURILLO: VIRGEN DEL ROSARIO (GALERÍA PITTÍ, FLORENCIA).



Fig. 367.—MURILLO: VIRGEN DEL ROSARIO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 368.—MURILLO: VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PADUA (CATEDRAL DE SEVILLA).

dado por el arzobispo godo pasaba a la orden franciscana. Completaban el conjunto San José y San Juan Bautista, San Antonio y el santo capuchino San Félix de Cantalicio. Adicionada a la parte baja del retablo estaba la Virgen llamada de la Servilleta, graciosa variante del tema mariano murillesco ya comentado, y en el que el Niño avanza hacia el que lo contempla.

Composiciones de mayor empeño son las de los lienzos de las capillas laterales. No obstante haberlos representado en el retablo mayor, se le dedican lienzos, a San Antonio y a San Félix. Al lado de los cantos de amor de los dos santos franciscanos, no podía faltar el del amor a San Francisco que renunciando a los bienes terrenales abraza a Cristo en la Cruz y es por Cristo abrazado (fig. 360). Era devoción de ilustres precedentes hagiográficos medievales, entre los que destaca el de San Bernardo, y en nuestra pintura contaba con la fuerte interpretación de Ribalta en el Museo de Valencia, ya comentada al tratar de este pintor.

Aunque no franciscano, se dedica una capilla a Santo Tomás de Villanueva (fig. 370), al parecer en homenaje a los capuchinos valencianos que contribuyen a la fundación del convento sevillano. En esta interpretación, la importancia concedida a lo popular y anecdótico, muy de acuerdo con el tono capuchino, contrasta sobre la sobria elegancia del Santo Tomás, hoy en Munich, pintado para los agustinos. Es obra en que Murillo debe de poner particular empeño. Según Palomino le llamaba "su lienzo".

En el Nacimiento (lám. XI), el viejo esquema de tradición manierista de la Adoración de los Pastores del Museo del Prado, ordenada casi en un solo plano, se convierte aquí en un sesgo típicamente barroco, donde la ordenación del grupo está pensada en función de la luz que penetra intensa y oblicua por la izquierda.

Ya hemos visto cómo Murillo, vecino y amigo de D. Juan de Mañara, que le llevara a recibir las aguas bautismales a algunos de sus hijos, había ingresado en 1665, en la Santa Hermandad de la Caridad con el propósito de servirla también con sus pinceles. Murillo recibe los primeros pagos de los lienzos que pinta para su decoración en 1670, y en 1674 se le termina de pagar.

La serie de la Caridad responde a un plan para servir a una institución consagrada a la caridad. Mañara, autor del temario del gran conjunto artístico, hace representar al escultor Pedro Roldán en el retablo mayor el Entierro de Cristo, que la caridad de enterrar a los ajusticiados fue el fin primero de la cofradía por él revivida. A Murillo encomienda dos lienzos apaisados enormes para el crucero y cuatro menores de proporciones muy cuadradas dedicados a encarecer las obras de caridad ejemplificadas en escenas del Viejo y del Nuevo Testamento, y dos grandes lienzos de altar con las historias de dos santos que consagraron su vida a la curación de los enfermos. Salvo los cuatro lienzos menores, las demás pinturas se conservan aún en el templo.

Los dos enormes lienzos del Crucero, son el Milagro de pan y peces y Moisés en la roca de Horeb (fig. 371).

El Milagro de pan y peces tiene por escena una ladera cuya caída corta diagonalmente la composición. El esquema general de la composición, como queda indicado al tratar de Herrera el Viejo, está inspirado en su cuadro de este mismo tema, mas no precisa decir, que el sentido de la proporción, el tono expresivo de los personajes, y el estudio de la luz, lo convierten en una obra completamente nueva, netamente murillesca.

En el cuadro de Moisés se representa un milagro como en el cuadro anterior, pero mien-

tras en éste el milagro domina la escena del primer plano, de la que la lejanía es puro comentario formal, en el de Moisés lo sobrenatural, la atmósfera del portento, se reduce a la figura de aquél y a la de Aarón subrayados por la graciosa llamada del niño que señala el caño luminoso del agua regalada por Yavé. Lo demás, casi todo, es vivo comentario de la reacción puramente humana de un pueblo sediento. El cuadro de Moisés en la roca permite a Murillo explayarse en dos aspectos que son muy caros a las fibras más sensibles de su alma de artista, el tema infantil y el tema popular, en este caso girando en torno a la ansiedad física, y a la impaciencia de la sed apenas alternado con algún otro sentimiento levemente expresado. Desde el siglo XVIII se sabe que Murillo tuvo a la vista para alguna agrupación el cuadro del mismo tema, del pintor genovés Assereto, entonces en Sevilla y hoy en el Museo del Prado, pero la transformación es tan profunda que aún más que en el cuadro anterior nos encontramos ante una de las creaciones más bellas e importantes del pintor sevillano.

Los cuatro cuadros menores ilustradores de las obras de caridad, de acoger al peregrino, visitar al cautivo, curar al enfermo y vestir al desnudo, son los de Abrahán y los tres ángeles, de la Liberación de San Pedro, la Curación del paralítico y el Regreso del Hijo pródigo, de los museos de Ottawa, Leningrado, Londres y Wáshington. En la Liberación de San Pedro, al contrario de lo que hace Ribera en su lienzo del Museo del Prado, crea dos figuras menudas y movidas. En la Curación del paralítico (fig. 372), el escenario arquitectónico adquiere amplitud desusada en Murillo. No es algo accesorio, sino esencial en la composición. La mitad de la superficie está reservada a un bello juego de perspectiva, los varios pórticos de que habla el texto de San Juan. La gradación de la escala y de la luz dotan al escenario de una admirable ilusión de profundidad. Aunque sin alcanzar la meta de su gran paisano, es probablemente la obra en que se plantea y avanza más en el camino de la perspectiva aérea. El tema del Hijo pródigo, no era nuevo para Murillo. Hacía ya bastantes años que había pintado una serie de seis cuadros ligeramente apaisados, de un metro de altura, hoy en la colección Beit, de Irlanda, con los principales pasajes de la Parábola, en la que, tal vez por expreso deseo de quien se la encargara, repite la composición de la serie de estampas de Callot.

A la séptima obra de caridad, la de enterrar a los muertos, finalidad primera de la Santa Hermandad, como hemos visto, hace Mañara consagrar el gigantesco grupo escultórico del retablo mayor.

Los dos cuadros del retablo del cuerpo de la iglesia, subrayan en el temario la finalidad también primordial de la Santa Hermandad, de recoger y curar los enfermos. Así vemos a San Juan de Dios que lleva sobre sus espaldas al enfermo que conduce a su hospitalillo, y a Santa Isabel de Hungría (fig. 373), la reina, curando a los enfermos, como diciéndonos que la caridad lo mismo puede practicarse en la pobreza que en la riqueza palaciega. Murillo conoce las ilustraciones de la "Bavaria Sancta" pero en realidad sólo se inspira en la estampa para el grupo de la Santa y el enfermo a quien cura la cabeza, y eso transformándolo hasta convertir un grupo torpe y forzado en otro ligero, natural y bello. La estampa de la Santa bávara, es una tardía pero típica creación del manierismo flamenco que para Murillo había de resultar confusa, complicada y reiterativa.

El retablo de los Capuchinos de Cádiz, repite en su distribución general la composición del de la orden en Sevilla, aunque parte de los temas varíen para satisfacer la devoción local. Murillo, en realidad, sólo debe de trazar el gran lienzo de los Desposorios de Santa Catalina (fig. 374), para el que se conserva dibujo en propiedad particular norteamericana. Debe



Lám. XI.—B. E. MURILLO: NACIMIENTO (MUSEO DE SEVILLA).

de dejarlo muy abocetado, pues incluso los modelos de los personajes, son de su discípulo Meneses Osorio, a quien se deben los restantes lienzos del retablo.

Como es natural, al mismo tiempo que estas grandes series en las que ha podido verse cómo evoluciona su estilo, pinta otras menores y no pocas obras sueltas. Entre éstas importa subrayar sus Concepciones. Lo que el tema significa para los españoles del siglo XVII, queda ya comentado, así como las principales interpretaciones anteriores de nuestros pintores.

Las Concepciones más antiguas de Murillo, corresponden a la etapa comprendida entre la protesta de las Cortes Españolas (1649) y la publicación de la Bula (1661). Además de la de Fray Juan de Quirós, del Palacio Arzobispal, de 1652, pinta por los mismos años la Concepción grande del Museo de Sevilla (fig. 376), muy dentro aún de la escala de la generación del segundo tercio del siglo, y con muy pocos ángeles, y tanto éstos como la figura de María, de monumentalidad riberesca. Esta obra temprana nos dice cómo sus Concepciones abandonan la tierra como paisaje, de la etapa anterior, a veces tan concreto, que cabe identificarlo con el de la ciudad donde fueron pintadas. Visten túnica blanca y manto azul "que así se apareció... a Doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo, a fundar la religión de la Concepción Purísima", como escribe Pacheco. La Inmaculada de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, de 1668, es un importante jalón fechado en la evolución de su pintura inmaculadista. Los tres lustros largos transcurridos desde que pintara la Concepción grande, han transformado su sensibilidad. La figura de María está más recogida en sí; su rostro, con el esfumado propio de su estilo de estos años, gana en ternura y amor lo que pierde en precisión de contorno y de cuerpo. A una etapa más avanzada pertenece la Concepción llamada de Aranjuez, del Museo del Prado, por proceder de aquel palacio, aunque no pintada para él.

La Concepción del coro de los Capuchinos, del Museo de Sevilla, y la de los Venerables, del Museo del Prado, son los hitos finales del Murillo inmaculadista. La de los Capuchinos, muy niña, asciende vertiginosa con un torbellino de ángeles en sus pies. Todo en ella es menudo y gracioso, como una pintura dieciochesca. No sé si el arte europeo puede presentar antes de 1680 muchas pinturas que presenten en forma tan manifiesta y brillante lo que será el rococó. En la Concepción de los Venerables (fig. 377), los ángeles se multiplican; las graciosas curvas de sus cuerpos se enlazan y continúan a todo lo largo del lienzo, con todo el juego de curvas y contracurvas de un marco de estilo Luis XV.

Intérprete alerta como pocos artistas de su tiempo, de la evolución del sentir religioso, Murillo se encuentra cada vez más atraído por los temas de la infancia de Jesús y de San Juan. Él pinta el sueño del Niño, con frecuencia, con un sentido pasionista, y de ello es buen ejemplo el Jesús dormido sobre la Cruz del Museo de Sheffield. Pero en el fondo, lo que siente más profundamente es el encanto de la infancia, así en el Buen Pastor, de fecha relativamente antigua, como en el de la colección Rotschild, donde el cuerpo del Niño ha perdido toda rigidez y sobre un fondo umbroso rodeado de corderos capta lo pastoril del tema con una sensibilidad dieciochesca, que no en vano Gainsborough no resiste la tentación de copiarlo en el lienzo de la colección Whitbread. El San Juanito del Museo del Prado, rebosante de tierno fervor infantil, es obra no menos representativa de esta faceta del pintor, y otro tanto ha de decirse del Jesús niño dando de beber en una concha a San Juanito, "Los Niños de la Concha" (figura 375), del Museo del Prado, cuya composición se remonta a un dibujo de Guido Reni difundido por la estampa.



Fig. 369.—MURILLO: SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA REPARTIENDO SUS ROPAS (MUSEO DE CINCINATTI, U. S. A.).



Fig. 370.—MURILLO: SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA SOCORRIENDO A LOS POBRES (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 371 y 372.—MURILLO: MOISÉS EN LA ROCA DE HOREB (HOSPITAL DE LA CARIDAD, SEVILLA), Y CURACIÓN DEL PARALÍTICO (NATIONAL GALLERY, LONDRES).



Figs. 373, 374 y 375.—MURILLO: SANTA ISABEL DE HUNGRÍA (HOSPITAL DE LA CARIDAD, SEVILLA), DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA (CONVENTO DE SANTA CATALINA, CÁDIZ), Y LOS NIÑOS DE LA CONCHA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 376.—MURILLO: CONCEPCIÓN GRANDE (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 377.—MURILLO: CONCEPCIÓN DE LOS VENERABLES (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 378.—MURILLO: NIÑO ESPULGÁNDOSE (MUSEO DEL LOUVRE).



Fig. 379.—MURILLO: AUTORRETRATO (NATIONAL GALLERY, LONDRES).

Ya queda comentado lo que como testimonio de la capacidad creadora de Murillo significa el capítulo de sus pinturas profanas infantiles. Su gusto tan arraigado por los temas de la infancia, que apunta ya en la serie de San Francisco y pervive a lo largo de su obra introduciendo temas anecdóticos infantiles en sus composiciones religiosas, es la razón última de la creación de este capítulo tan sin precedentes en nuestra pintura.

En los años en que Murillo crea su estilo, llega en 1656, a Roma donde muere en 1687, el danés E. Keil, "Monsiu Bernardo", que pinta cuadros de niños en rebuscadas actitudes y en un estilo pesadote, que sin embargo, alcanzan cierta popularidad. Si Murillo llega a conocerlos antes de iniciar los suyos, sólo puede hacerle ver el interés de estos temas infantiles, en ningún caso proporcionarle sugestión alguna de tipo formal.

En los cuadros de niños más antiguos de Murillo, no parece haber cristalizado la actitud definitiva del pintor ante el tema. En el Niño espulgándose (fig. 378) del Museo del Louvre, cuya factura habla de fecha no lejana de la serie de San Francisco, al mismo tiempo que delata lo temprano del interés de Murillo por este tipo de tema, nos lo muestra en una actitud pesimista contemplando la infancia abandonada que trata de librarse de sus miserias, y sobre la que ni siquiera reacciona con la sonrisa picaresca del niño cojo de Ribera, aunque por su naturalismo y por su iluminación haga pensar en el pintor valenciano. En los Niños comiendo uvas, de Munich, persiste el mismo interés naturalista y aunque no aflora la sonrisa en sus rostros, el motivo del que lleva el racimo a la boca descubre ese interés por la gracia infantil que animará casi todos los lienzos posteriores (fig. 380). Piénsese en la Vieja espulgando a un niño, de la Pinacoteca de Munich, o en el niño que juega con su perro, del Museo del Ermitage.

Cuando en la última etapa de su vida pinta preferentemente grupos, el resorte que une a los niños es la sonrisa o la expresión de una travesura. Si se comparan los Niños comiendo melón, de Munich, con los Niños comiendo empanada (lám. XII) del mismo museo, no obstante la similitud del tema se verá cómo la expresión seria y las harapientas vestiduras de aquéllos han desaparecido. Ahora es la alegría con que un niño contempla cómo su compañero eleva el pastel sobre su boca acompañado por la fija atención del perrillo. Un grupo que no sorprendería verlo modelado en las grandes fábricas de porcelana del siglo XVIII. Y otro tanto puede decirse de la Vendedora de frutas (fig. 381). Estos temas infantiles intrascendentes, son matizados a veces por la nota picaresca del juego, de los dados o de la bola, de los lienzos de Munich y de Viena. Aunque en el Pobre negro, de la Galería Dulwich, ese general optimismo infantil se nubla levemente, tal vez para la época es más anécdota que comentario moral.

Dentro de este capítulo de pintura profana, se recordarán las pinturas inspiradas en escenas de la vida callejera sevillana. Las llamadas Las gallegas en la ventana, de la Galería Nacional de Wáshington, donde comenta alegre, al parecer, el tema de la cortesana. La muchacha levantándose la toca de la colección Carras, el Charlatán de la Robarts, ambas de Londres, y la Escena familiar de la Berman, dan idea de la amplitud, variedad y originalidad de este capítulo de la pintura profana de Murillo.

Aunque los autorretratos de Murillo, en particular el de la Galería Nacional de Londres (fig. 379), dan fe de sus dotes para el retrato, no debe de cultivarlo con frecuencia. Recuérdense entre los de cuerpo entero el de su gran amigo D. Justino de Neve, del Marqués de Lansdowne, el de D. J. A. de Miranda, del Duque de Alba, de Madrid. Por su especial tono de

cuadro de "vanitas" merece recordarse el Nicolás Omazur, del Museo del Prado, con una calavera en la mano, y un día con un encuadramiento donde se nos decía, entre otras consideraciones de índole análoga, que al mismo tiempo que la imagen aparente del retratado, se nos ofrece esa misma efigie velada por la muerte, es decir la calavera, que será también nuestra efigie. Pinta el retrato en 1672, el año en que Mañara encarga a Valdés Las postrimerías, y es testimonio de que el espíritu del Discurso de la verdad de aquél, deja también su huella, probablemente más por deseo del retratado que por iniciativa del pintor.

Al Murillo paisajista sólo lo conocemos por el fondo de sus cuadros. Donde el paisaje adquiere mayor desarrollo, es en la serie de Jacob, hoy repartida entre los museos del Ermitage, de Cleveland y de Dallas, que se quiere identificar con la de David encargada por el Marqués de Villamanrique a Murillo, pero con la colaboración de Ignacio Iriarte en cuanto a los paisajes. Al decir de Palomino, como éste exigiese que Murillo pintase antes las figuras, éste prescindía de Iriarte, haciendo íntegramente el cuadro. Sea o no la serie del Marqués de Villamanrique, los paisajes de esos cuadros responden al estilo de los de Murillo.

ESCUELA DE MURILLO.—Los discípulos, y sobre todo imitadores inmediatos, deben de ser numerosos. Pero los imitadores que no le alcanzan en vida y que forman su estilo sobre su obra, continúan bien entrado el siglo XVIII e incluso en el XIX coincidiendo con el auge de la fama de Murillo.

Amigo íntimo de Murillo, que le acompaña en sus últimos momentos y de antiguo se incluye entre sus discípulos, es D. Pedro Núñez de Villavicencio (1644 †1700), quien como consecuencia de ser caballero de la Orden de Malta, conoce la obra de Matia Preti. Su única obra firmada, Los Niños jugando, del Museo del Prado (fig. 382), anterior a 1686, lo muestra siguiendo los pasos del maestro, en cuanto al tema, pues su factura descubre una formación que no puede considerarse puramente sevillana. Igualmente seguro, a juzgar por su estilo, es el Aguador niño, de propiedad particular, y casi seguramente lo es también, el cuadro de los Dos niños, del Museo de Vivenel, de Compiègne.

Tampoco puede considerarse propiamente su discípulo, aunque estilísticamente se mueve dentro de su círculo, a Cornelio Schut († d. 1686). Natural de Amberes e hijo de un ingeniero de Felipe IV establecido en Sevilla, es uno de los fundadores de la Academia en 1660, de la que llega a ser presidente. Su Concepción (1667), del Museo del Prado, prueba que no es insensible al estilo tardío de Zurbarán, pero las Adoraciones de los Pastores y de los Reyes, de propiedad particular de Bilbao, son en cambio más murillescas. Un San Juan evangelista (1660), de actitud bastante movida, existe en una colección privada madrileña, y dibujos de su mano poseen los museos del Louvre y del Prado.

En cambio, sí debe íntegramente su estilo a Murillo, Francisco Meneses Osorio († d. 1703), pues no en vano, como hemos visto, se acude a él para terminar el retablo de los Capuchinos de Cádiz, dejado inconcluso por el maestro, y en realidad es él quien lo ejecuta en su mayor parte. A él se atribuyen erróneamente no pocas pinturas murillescas de Cádiz, pero no faltan obras suyas firmadas, como un San José (1684), y una Virgen con el Niño (1701), en el comercio madrileño, el San Cirilo (1701), del Museo de Sevilla, y una Dolorosa (1703), de la Encarnación de Osuna.

Fiel continuador de su estilo, y probablemente uno de los más prolíficos o con taller más numeroso, es el extremeño Esteban Márquez de Velasco († h. 1720). Pintura suya importante



Lám. XII.—B. E. MURILLO: NIÑOS COMIENDO PASTEL (PINACOTECA VIEJA, MUNICH).

que puede servir de piedra de toque para conocer su estilo, es el lienzo de gran tamaño del Salvador y los Niños (1694), de la Universidad. A él se debe la importante serie del Convento de la Trinidad, en su mayor parte de historias de la Virgen (fig. 383), vendidas en Londres en 1810, que posteriormente pertenecieron al Conde Listowel y se encontraban últimamente en el comercio de la capital inglesa. En Sevilla, entre otras obras, se conservan en el Museo de Sevilla unas historias de San Agustín y en la colección de D. F. Ibarra otras de una Santa Mártir, recientemente pasadas al comercio. Con él parecen relacionarse las historias franciscanas atribuidas a Murillo, en el Museo de Guadalajara, de Méjico.

Juan Simón Gutiérrez, que asiste a la Academia (1664-1672), a juzgar por el medio punto firmado de Santo Domingo con la Virgen y Santas (1710), del Museo de Sevilla (fig. 384), debe su estilo exclusivamente a Murillo. Los otros tres medios puntos del mismo santo y museo que se le atribuyen, aunque son también murillescos, no son de su mano.

El estilo del granadino Sebastián Gómez, no es tan puramente murillesco como los anteriores, debido sin duda a su primera formación canesca. Pinturas suyas fechadas en 1690 son la Virgen del Rosario (fig. 385) y la Santa Rosalía, respectivamente de los museos de Sevilla y Salamanca. Otras obras seguras existen en el mismo Museo de Sevilla y en el de Méjico. Parece que el Sebastián Gómez llamado el Mulato, probablemente hijo de moriscos granadinos, es la misma persona que la anterior.

Andrés Pérez (1660 †1727), hijo de Francisco Pérez de Pineda, miembro de la Academia, es considerado discípulo de Murillo. El Juicio Final (1713), del Museo, donde copia la estampa de Cousin, las pinturas firmadas del destruido (1931) tabernáculo de San Julián y las historias de Abrahán y Melquisedec, del Museo, dicen la transformación que ha sufrido el estilo del maestro. En estas últimas, la importancia concedida a las perspectivas arquitectónicas lo muestra incorporado también a la corriente estilística representada por Arteaga.

Aunque propiamente por su actividad corresponden ya al siglo XVIII, se recordarán en este lugar entre los continuadores de Murillo formados en su obra, a A. M. de Tobar y a B. Germán Llorente.

Alonso Miguel de Tobar (1678 †1758), nacido poco antes de morir Murillo, no sólo aprende su estilo, sino que al parecer copia también sus obras con rara habilidad. Como consecuencia del lustro de la Corte en Sevilla, es nombrado pintor del Rey en 1729 y se traslada a Madrid, donde muere. Composición religiosa suya segura, es la Virgen del Consuelo (1720), de la Catedral de Sevilla. Un retrato de Caballero (1711), firmado, que perteneció a la Condesa de Warwick, estaba en el comercio de Amsterdam en 1951 y pasó a Estados Unidos. En el Museo del Prado se le atribuye la copia del autorretrato de Murillo, de la National Gallery de Londres.

De Bernardo Germán Llorente (1685 †1757), se trató en el volumen X. Sólo se recordará aquí, que es el pintor de la Divina Pastora. Un San Fernando de factura muy suelta, firmado, existe en la colección Ibarra de Sevilla, y dos cuadros del Tabaco y del Vino en "trompe l'oeil": también firmados, se conservan en el Museo del Louvre.

JUAN DE VALDÉS LEAL. LUCAS VALDÉS.—Juan de Valdés Leal (1622 †1690) es prácticamente un riguroso coetáneo de Murillo. Nace sólo cuatro años más tarde que él, y le sobrevive ocho. Ninguno de los dos llega a cumplir los setenta. Nace en Sevilla, y como Velázquez, de madre sevillana, Antonia de Valdés Leal, y de padre portugués, Fernando de Nisa. Ignórase



Figs. 380 y 381.—MURILLO: NIÑOS COMIENDO MELÓN, Y VENDEDORA DE FRUTA (PINACOTECA VIEJA, MUNICH).
Fig. 382.—P. NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO: NIÑOS JUGANDO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 383.—E. MÁR-
QUEZ: VIRGEN DE LA TRINIDAD (RECORTADO), DE PROPIEDAD PARTICULAR (LONDRES).



Fig. 384.—J. S. GUTIÉRREZ: SANTO DOMINGO CON LA VIRGEN Y SANTAS (MUSEO DE SEVILLA). Fig. 385.— S. GÓMEZ: VIRGEN DEL ROSARIO (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 386.—VALDÉS LEAL: SAN ANDRÉS (SAN FRANCISCO, CÓRDOBA).



Figs. 387 y 388.—VALDÉS LEAL: VIRGEN DE LOS PLATEROS (MUSEO DE CÓRDOBA), Y LOS MOROS RECHAZADOS EN ASÍS (MUSEO DE SEVILLA).

la fecha en que sus padres se trasladan a Córdoba donde, como veremos, debe de hacer su aprendizaje y casa a los veinticinco años, en 1647.

El encargo de una importante serie de pinturas para Carmona, una de ellas firmada en 1653, debe de mostrarle la conveniencia del retorno a Sevilla, y, en efecto, a mediados de 1656 lo encontramos arrendando una casa, junto a la Alameda, como vecino de Sevilla. Algún encargo importante, tal vez el de la serie de San Jerónimo de Buenavista, uno de cuyos cuadros está fechado en 1657, le decidiría también a ello. Es la época en que Zurbarán está pensando en abandonar Sevilla, Murillo hace triunfar el estilo de la nueva etapa barroca en el San Antonio de la Catedral, y al parecer Herrera el Mozo pinta el Triunfo del Santísimo Sacramento. La clientela sevillana de Valdés va en aumento, sin que le falte algún encargo de Córdoba. El año 1660 aparece interviniendo en la fundación de la Academia. A Valdés se le nombra diputado, y ya hemos visto cómo no tarda en escalar la presidencia, y termina llevando sus riendas durante mucho tiempo, después de haber desplazado a Murillo. En 1661 le nace su hijo Lucas, que como él será pintor. Como es natural, la clientela de Valdés continúa en aumento, interviniendo muy activamente en unión de Bernardo Simón de Pineda, y titulándose como él, arquitecto en las grandes fiestas que la catedral organiza en 1671 con motivo de la canonización de Fernando III. El monumento principal fue el llamado Triunfo, que se levantó en el trascoro. De todo ello deja minucioso relato el profuso Torre Farfán en un libro ilustrado por grandes estampas abiertas por Valdés y por sus hijos Lucas, muy niño todavía, y Luisa. El año siguiente lo encontramos en estrecha relación con Mañara, que le encarga sus famosos cuadros del Hospital de la Caridad. Poco después debe de hacer una estancia en Córdoba, donde le conoce y recibe sus consejos Palomino, muy muchacho aún, y retorna a Sevilla en la que continúa incansable su labor, hasta que al final de su vida un ataque de parálisis le impide terminar varias de las obras que tiene contratadas. Pese a su laboriosidad y a su abundante clientela, no muere precisamente en la abundancia. El ajuar de su casa, al menos a juzgar por el inventario hecho por su viuda, habla de una situación económica más modesta que la de Murillo.

Conocemos su aspecto físico por el retrato que de él nos dejó Palomino, en estas breves líneas: "Fue Don Juan de Valdés de mediana estatura, grueso, pero bien hecho, redondo de semblante, ojos vivos y color trigueño claro". El autorretrato grabado que se conserva en la Biblioteca Nacional, confirma plenamente esos caracteres, a los que sólo agrega sus enhiestos bigotes a la borgoñona. Si queremos imaginarle pintando, el mismo Palomino nos dice que lo vio "pintar varias veces, y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de cuando en cuando, y volver prontamente a dar algunos golpes y vuelta a retirarse, y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar, con aquella inquietud y viveza de su natural genio". A su temperamento queda hecha ya alguna referencia con motivo de sus relaciones con Murillo, dentro de la Academia, pero el mismo Palomino encarece también que "era espléndido y generoso en socorrer con sus documentos a cualquiera que solicitaba su corrección, o le pedía algún dibujillo o traza para alguna obra en todo linaje de artífices".

A juzgar por el estilo de sus obras más antiguas, debe de estudiar con Antonio del Castillo o formarse en el estudio de sus obras. Su temperamento y el rumbo estilístico de la última generación del siglo, no tarda sin embargo en hacerle abandonar el estilo apretado del maestro, de dibujo riguroso y paleta gris. Valdés siente pronto el dinamismo del barroco triunfante, en el que a las enseñanzas rubenianas se agregan las decisivas etapas siguientes de los grandes

maestros italianos. Se deja seducir por el afán de movimiento que inspiran los pinceles de un Lucas Jordán, cambio de rumbo en el que debe de tener parte no pequeña la contemplación de las obras de Herrera el Mozo, recién retornado de Italia, así como las pinturas de aquel origen que durante todo el siglo XVII saturan en sucesivas oleadas el mercado español. Piénsese, por ejemplo, en la Degollación del Bautista, de V. Castello († 1659) todavía en la catedral de Sevilla, que hubo de poner a la vista de los artistas sevillanos el afán de movimiento y desenfado de la factura del gran maestro de Génova, ciudad, como la de Nápoles, tan en constante comunicación con Sevilla.

Valdés es artista más enamorado de la expresión que de la belleza; sus modelos son con frecuencia decididamente feos; sus ángeles forman en este aspecto vivo contraste con los de Murillo, y, aunque inspirado principalmente por minerva ajena, llega a complacerse en lo macabro e incluso repugnante, alcanzando en este sentido una de las metas del arte barroco.

Desgraciadamente Valdés es artista que trabaja deprisa, sin reparar, sobre todo después de su etapa juvenil, en la corrección del dibujo. Es por ello artista de labor muy desigual, que al lado de obras excelentes, dignas de figurar en el primer plano de nuestra gran pintura seiscentista, produce otras que, lejos de darle fama, perjudican notablemente su reputación. Es en esto un hermano menor de Francisco Rizi. Mejor conocido desde hace tiempo que Rizi, no pocas obras de éste, han sido consideradas como suyas.

Su obra fechada más antigua, el San Andrés (1649), de San Francisco de Córdoba (figura 386), es obra de concepción grandiosa y aire monumental, al gusto de la generación anterior, y de dibujo correcto en el que se descubre al artista formado a la sombra de Castillo.

Cubierto por amplios ropajes, con un libro abierto y un pez a los pies, apoya un brazo en la cruz mientras acompaña con el otro extendido la mirada suplicante que dirige a la altura. Recientemente se ha comparado con un dibujo de Herrera el Viejo pocos años anterior, que si formalmente no puede considerarse su modelo, sí prueba que ambos pintores son hermanos en grandiosidad y en fuerza expresiva. Aunque sin fecha, se considera obra temprana la Virgen de los Plateros (fig. 387) del Museo de Córdoba, pintada para el importante gremio de la ciudad andaluza, en la que a los recuerdos de Castillo se sobrepone ya el gusto de Valdés por el recargamiento de los rompimientos de gloria. La Virgen vestida de blanco y con la luna inmaculadista a los pies, aparece sobre rica peana de orfebrería, a manera de pequeño carro de triunfo rematado en ángeles que elevan la corona rematada por la paloma del Espíritu Santo. A su derecha muestra María a San Eloy, el patrón de los plateros, cubierto por hermosa capa bordada de imaginería, mientras en el lado opuesto aparece San Antonio con el Niño, cuyo rostro redondo refleja el recuerdo de los modelos de Castillo. En el centro y en el primer plano, un ángel niño se dirige hacia nosotros con la pluma en la mano, para mostrarnos lo que ha escrito: El platero universal / de Dios el eterno Padre / una joya hizo tal / que en ella apuró el caudal / porque fue para su madre / .

Pero la gran obra de este primer período cordobés antes de su traslado a Sevilla, es la serie de Santa Clara que pinta para el convento de la santa en Carmona, hoy dispersa. Destacan en ella por su calidad la Procesión y Los Moros rechazados en Asís (fig. 388). En la primera, la Santa, con la custodia en las manos, avanza solemne acompañada por sus religiosas en un bello grupo en el que las leves variantes de actitud evitan la monotonía tan propia en temas de esta índole. Una novicia niña en primer plano, como el ángel de la Virgen de los plateros, se dirige al espectador. En Los Moros rechazados en Asís, la solemnidad da paso al

movimiento desenfadado y a la violencia, sin duda mucho más del gusto del pintor. Valdés navega a sus anchas en el tipo de cuadro tan barroco de las batallas y de las cacerías de fieras, a que Rubens diera la pauta. Nos presenta una masa revuelta de caballos y soldados turcos caídos o a punto de caer en tierra, desde donde clavan sus miradas en nosotros. Son unos rostros en cuya desencajada y violentísima expresión nos descubre ya lo extremado de su temperamento. Ambos cuadros se conservan en el Museo de Sevilla. En el Tránsito de la Santa, que como otros tres más de la serie, forman parte de la colección March en Mallorca, sigue muy de cerca la composición general del mismo tema de Murillo, tal vez por deseo de la Comunidad, pero precisa reconocer que dista mucho de superar al modelo.

En fecha no lejana pinta el retablo del Carmen, de Córdoba (1655-1656), alguno de cuyos cuadros está firmado en 1658. Su gran lienzo central de Elías en el carro de fuego (fig. 389), es una de sus creaciones más importantes por lo violento e intenso de su movimiento y por la valentía de su factura. Equiparable en estos aspectos a las creaciones más extremadas de la pintura italiana de su tiempo, subyuga sobre todo por la sinceridad de su expresión. Sobre un amplio paisaje con el tronco roto y astillado de un corpulento árbol donde posan un pajarillo y una cacatúa en primer término, Elíseo arrodillado eleva sus brazos para recibir el manto que Elías le lanza desde su carro. Muy hermosos son también los lienzos laterales de Elías y el ángel, Elías y los profetas y las santas de medio cuerpo del banco del retablo. La comparación de éste con el San Andrés de 1649, de cierta semejanza formal, pone bien de manifiesto la profunda transformación de la factura del pintor en esta primera década de su vida y cómo ha creado ya su propio estilo.

Obras también importantes son la Liberación de San Pedro, de la Catedral de Sevilla (fig. 390), la Imposición de la casulla a San Ildefonso (1661), de la colección March, en Mallorca, de composición muy semejante a la de Murillo del Museo del Prado; el Camino del Calvario, del de Sevilla, y el Calvario (1660), de la iglesia de la Magdalena de Sevilla.

Como queda dicho, es posible que el traslado de Valdés a Sevilla se relacione con el encargo de las pinturas para el convento de San Jerónimo de Buenavista, hoy en su mayor parte en el Museo de Sevilla.

Si en el Bautizo del Santo hace alarde de una paleta ligera y clara de tonos, hasta entonces desconocidos en Sevilla, en el San Jerónimo y los doctores, de colección particular, nos ofrece uno de sus cuadros mejor contruidos. Tras un primer plano en sombra donde se recorta la figura incompleta de un doctor, como la del que en el Bautizo acude con la bandeja, la escena principal se desarrolla en una zona donde la luz destaca a los principales personajes, dejando en sombra a los centrales que a su vez se recortan sobre un patio luminoso. La preocupación y el gusto por el juego de zonas de luz y figuras en sombra, que invade a los pintores sevillanos hacia 1660, deja también su huella en Valdés.

Las historias de la Flagelación del Santo (fig. 391) y de sus Tentaciones, sorprenden por su intenso dinamismo y por la valentía de su factura. Su comparación con los lienzos de los mismos temas de Zurbarán, es aleccionadora del cambio de gusto en la nueva generación y de la diferencia de sensibilidad entre ambos artistas.

En la Flagelación, en vez de colocarnos al Santo, como Zurbarán, arrepentido e implorando perdón en el primer plano, diciéndonos que ese arrepentimiento es el tema del cuadro, Valdés humilla más a San Jerónimo siguiendo ese proceso de extremismo expresivo del pleno barroco —recuérdese la actitud de Jesús en el Bautismo de Murillo— pero lo sitúa en segundo

plano convirtiendo, en cambio, en el elemento capital de la composición a un tema de movimiento, el del ángel, que vuelto de espalda en primer plano y recortado en un contraluz, contorsiona su cuerpo con las alas extendidas y el cendal flotante al descargar la disciplina sobre las espaldas del Santo.

En las Tentaciones de San Jerónimo, aparta la visión demoníaca con una actitud de brazos de glorioso precedente miguelangelesco, empleada ya por Zurbarán, pero con violencia típicamente suya. Valdés, pintor más amigo de la expresión que de la belleza de sus modelos, no la extrema precisamente en los súcubos que tratan de turbar con sus atractivos femeninos la tranquilidad del Santo.

Muy valiosa es la serie de miembros ilustres de la orden, desgraciadamente dispersa. El mayor número se conserva en el Museo de Sevilla. Varios fueron comprados hace años por el del Prado, y otros habían ido a parar a diversos museos extranjeros. Como hiciera Zurbarán, situado el religioso en primer plano, figura al fondo en escala menuda alguna escena de su vida. Muy hermoso es el de Fray Pedro Fernández, visto casi de perfil en actitud de marchar y volviendo su noble cabeza hacia la voz del Espíritu Santo. En tono análogo, imagina a Fray Fernando Yáñez (fig. 392) con el libro en las manos, como hiciera Zurbarán, pero sobre un fondo arquitectónico muy bien compuesto, cuya escala juntamente con la de la escena de la vida del religioso, presta notable monumentalidad a la figura de éste.

En el Fray Vasco de Portugal, del Museo de Dresde, la expresión del rostro dirigido a la altura pierde placidez, y tocado por la violencia valdesiana es acompañada por sus brazos extendidos, actitud que aún más violenta ofrece de nuevo en Fray Gonzalo de Illescas, para decrecer en el Fray Hernando de Talavera, del Museo de Sevilla. En Fray Juan de Ledesma (fig. 393), el dinamismo expansivo típicamente barroco de los anteriores, se convierte en un apretado grupo en el que el religioso lucha con el monstruo de las pasiones, cuya repugnante cabeza es estrangulada entre sus brazos. Su fuerza expresiva es tan intensa, que hace sentir las creaciones goyescas. De tono reposado son también muy bellas las religiosas de la serie. La Vida de San Ignacio (1674-1676), del Museo de Sevilla, que pinta para los jesuitas, es obra hecha atropelladamente, con gran participación del taller, y que está muy por bajo de sus creaciones anteriores, aunque en algún cuadro como el de San Ignacio exorcizando a un poseso, nos ofrezca algún rostro tan intensamente expresivo como los de la serie de los jerónimos. Obras sueltas de estos mismos años parecen hablar más de desinterés que de decadencia.

La Alegoría de la Vanidad y la llamada Conversión de Mañara, de los museos de Hartford y de York (figs. 394 y 398), de 1660, nos dicen que Valdés ha entrado en contacto con el exaltado ambiente religioso sevillano, que tiene por centro al fundador del Hospital de la Caridad y cuenta en el siglo XVII entre nosotros con moralistas como Quevedo, que publica en 1635 "La cuna y la sepultura" —al nacer comenzamos a morir—, y el jesuita Nieremberg, autor de la "Diferencia entre lo temporal y lo eterno", de 1640. Todas las riquezas y placeres terrenales son pasajeros, sólo hay que cuidar de la salvación del alma, que es eterna. Es el viejo tema bíblico tan brillantemente comentado en el lenguaje de su tiempo por el Bosco.

Los dos cuadros citados son dos espléndidos bodegones a lo divino, donde Valdés interpreta con admirable maestría toda suerte de objetos ricos, libros que nos previenen de la vanidad humana o dan fe de ella, o temas alegóricos de la muerte —la calavera—, de la vanidad de lo terreno —las pompas de jabón— o el volar del tiempo —el reloj de arena. Su comparación



Fig. 389.—VALDÉS LEAL: ELÍAS EN EL CARRO DE FUEGO (RETABLO DEL CARMEN, CÓRDOBA).



Figs. 390 y 391.—VALDÉS LEAL: LIBERACIÓN DE SAN PEDRO (CATEDRAL DE SEVILLA), Y FLAGELACIÓN DE SAN JERÓNIMO (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 392 y 393.—VALDÉS LEAL: FRAY FERNANDO YÁÑEZ, Y FRAY JUAN DE LEDESMA (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 394.—VALDÉS LEAL: ALEGORÍA DE LA VANIDAD (MUSEO DE HARTFORD, U. S. A.).



Fig. 395.—VALDÉS LEAL: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DEL LOUVRE).



Fig. 396.—VALDÉS LEAL: TRIUNFO DE LA MUERTE (HOSPITAL DE LA CARIDAD, SEVILLA).

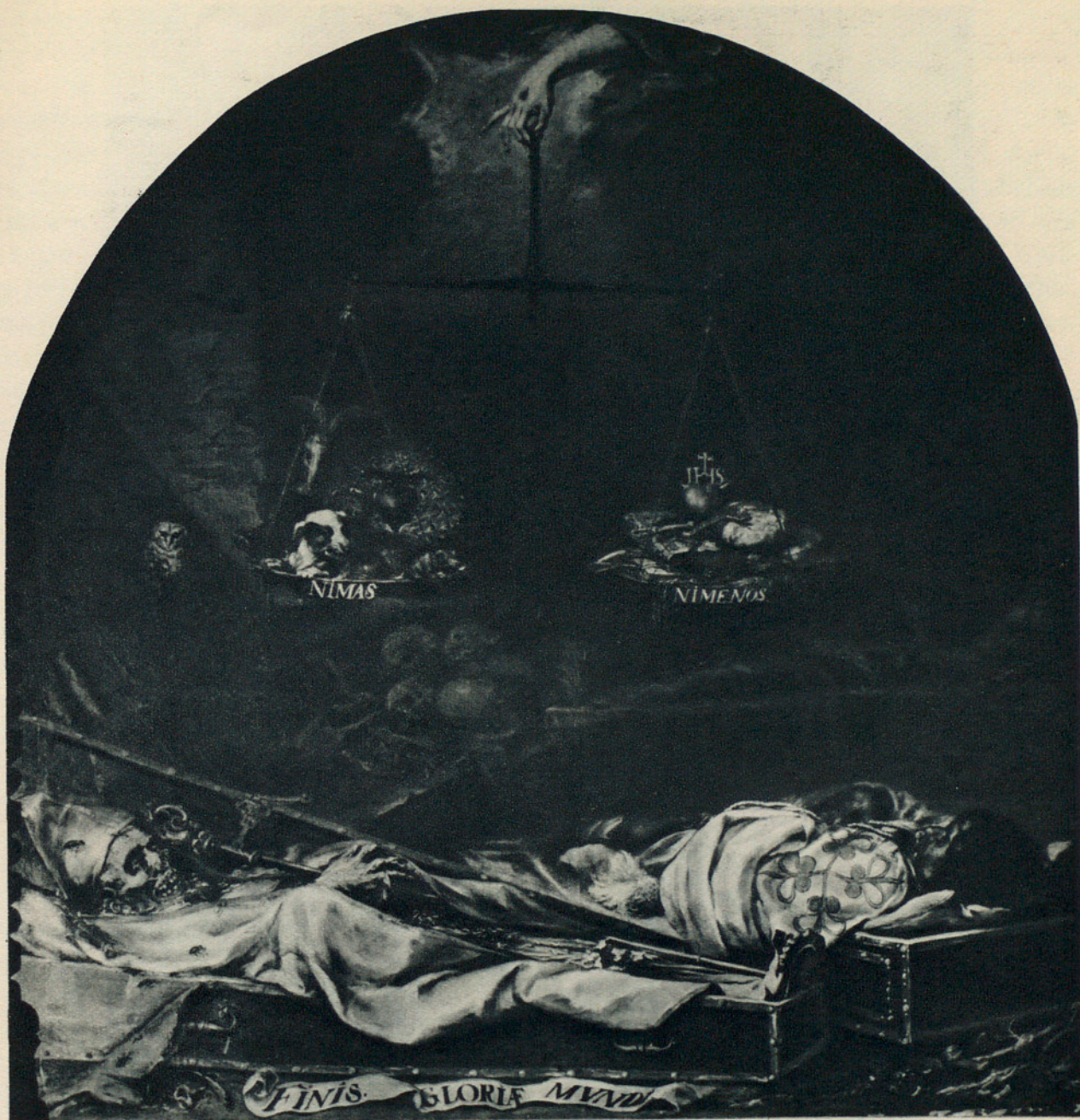


Fig. 397.—VALDÉS LEAL: FIN DE LA GLORIA DEL MUNDO (HOSPITAL DE LA CARIDAD, SEVILLA).



Figs. 398, 399 y 400.—VALDÉS LEAL: CONVERSIÓN DE MAÑARA (MUSEO DE YORK, INGLATERRA), Y ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE SEVILLA Y NATIONAL GALLERY DE LONDRES).

con los "vanitates" de Pereda, pone de manifiesto la pasión que pone Valdés incluso cuando pinta seres inertes.

En 1672 le encarga Mañara para su Hospital, las que serán sus dos obras más famosas. Mañara, como se ha visto al tratar de Murillo, es hombre extraordinario, extremado en el desprecio de las glorias terrenales. En su breve e impresionante "Discurso de la Verdad", nos dice con palabras del más crudo realismo, lo que son para él las glorias mundanas. Valdés se identifica con el sentir de Mañara y pinta los Jeroglíficos de nuestras postrimerías, dos obras cumbre del arte barroco. En uno de ellos, la Muerte avanza caminando por el mundo con la guadaña y el ataúd (fig. 396), y apaga la luz de nuestra vida que se extingue en un abrir y cerrar de ojos "In ictu oculi", como se lee en torno de la luz del cirio. Las coronas, cetros, mitras, báculos y armas por las que pugna la vanidad humana, aparecen en desorden en primer plano. El cuadro compañero nos introduce en una sombría cripta donde se pudren en sus abiertos ataúdes (fig. 397) un obispo y un caballero calatravo; los más inmundos insectos recorren sus ricas sedas, y más al fondo se pierden en la oscuridad las calaveras y los huesos de los que les precedieron. La mano llagada de Jesús tiene la balanza donde se equilibran los símbolos de los vicios y las virtudes, y el búho de la sabiduría contempla la macabra escena de la verdad en que terminan las glorias del mundo. En un rótulo del primer término se lee el título de la historia: "Finis gloriae mundi".

En estos dos lienzos de Valdés, la inspiración viene directamente de sus conversaciones con Mañara, quien no en vano había escrito en su "Discurso de la Verdad": "Mira una bóveda; entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer, si la has perdido, o los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos se percibe... ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron". Pero aunque procedan de Mañara el temario y la evocación del ambiente, Valdés demuestra una admirable capacidad para asimilar la tensión espiritual del fundador y una poderosa capacidad creadora, tal vez por lo exaltado de su propio temperamento.

Para la Sala de Juntas del mismo Hospital de la Caridad, pinta el retrato de Mañara.

Como es natural, Valdés es también un pintor concepcionista. Ya queda citada la Virgen de los Plateros, donde aparece acompañada por el patrono de los plateros San Eloy y por San Antonio. También le acompañan dos santos en el cuadro del Museo del Louvre (fig. 395), y en los años sesenta está fechada la de la Galería Nacional de Londres, en la que los santos son reemplazados por donantes (fig. 400).

En todas ellas es patente el deseo de llenar el fondo de ángeles, en contraste con la diafanidad de las de Murillo, sobre todo de estos años. Aunque la Concepción de la iglesia de la Magdalena (1660), es todavía de una cierta simplicidad más propia de la generación anterior, su natural, inclinado siempre al dinamismo y a la abundancia barroca, y su despreocupación por la belleza de los modelos, le lleva a pintar la Concepción del Museo de Sevilla. Ese mismo dinamismo inspira las Asunciones del Museo de Sevilla (fig. 399) y de la Galería Nacional de Washington.

Valdés cultiva también el grabado. Ya queda aludida la estampa de su autorretrato, conservada en la Biblioteca Nacional. A él se deben además las de la Custodia de Juan de Arfe y las del libro publicado por Torre Farfán sobre las Fiestas de la canonización de San Fernando.

Lucas Valdés († 1724), hijo de Juan Valdés Leal, se forma con su padre, de quien hereda

el gusto por el dinamismo, aunque se manifiesta más en lo acusado de los escorzos que en el fuego que pone al ejecutarlos. Sus obras más notables son al fresco. En la bóveda de la iglesia de San Luis, ha dejado uno de los más notables estudios de fingida arquitectura de tipo escenográfico de nuestro barroco del siglo XVIII. Tal vez influyen en este dominio de la arquitectura, los estudios de matemáticas que hace con los jesuitas en su juventud. En el Hospital de las Venerables termina la labor inconclusa de su padre, haciendo las pinturas murales del templo, y en la iglesia de San Pablo los dos grandes frescos de la Procesión de la Virgen y de un Auto de Fe, a más de otras pinturas en el crucero. Lucas Valdés muere en Cádiz, donde se había trasladado para enseñar matemáticas a los marinos.

F. ANTOLÍNEZ. ARTEAGA. IRIARTE. OTROS PINTORES.—Dentro del círculo artístico en que se funden los estilos de Murillo y Valdés Leal, trabajan dos artistas que, cada uno en su orden, aportan algunas novedades a la escuela: Antolínez y Arteaga.

Francisco Antolínez y Sarabia (h. 1644 † a. 1700), figura ya en la Academia con ese nombre en 1666. Palomino le llama Ochoa de Meruelos y Antolínez. Aunque dice reiteradamente “soy letrado y no pintor”, su verdadera afición y su medio de vida principal, es la pintura. Al parecer es pariente inmediato de José Antolínez y hace frecuentes visitas a Madrid, donde muere.

A su género de pintura se refiere su contemporáneo Palomino, en estos términos: “pintaba algunas historietas de la vida de Cristo y de la Virgen; y también de la historia de Abrahán, Isaac y Jacob en paisitos de muy buen gusto; y en la que se quería detener, era superior cosa; y los ponía a vender en sitios públicos, y los despachaba muy bien; y así hacía varios juegos de a seis, de a ocho, o doce historietas, y al instante las despachaba; y con esto se mantuvo lo más de su vida, sin sacar la cara a descubrir cuyas eran...”

En efecto son numerosas las pinturas de estos temas y no faltan series como las aludidas por el escritor cordobés; la calidad, como él mismo observa, es muy varia. Y como es natural, no deben de faltar imitadores.

La factura es muy abocetada y nerviosa, y deriva del estilo de las escenas de los últimos términos de Murillo. El paisaje es muy movido, montañoso, de árboles de troncos ondulantes, todo ello relacionado con el de Iriarte. No falta alguno con fondo de arquitectura, a la manera del tipo de Arteaga.

Entre las series conservadas, se recordarán la de Jacob (fig. 401), de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, y de San Antón, de Madrid, ésta con fondo arquitectónico. Obras sueltas existen en los museos de Ponce, Budapest, Lázaro Galdiano de Madrid, Art Institute de Chicago, etc.

Matías de Arteaga y Alfaro († 1704), hijo y hermano de grabador y grabador él mismo, es discípulo de Valdés Leal, influido en no pocos aspectos por Murillo. Asiste desde 1660 a la Academia, de la que llega a ser secretario.

En algunos cuadros de la serie de Cofradía Sacramental de la Catedral, que se consideran documentados, deja ver ya el interés por las perspectivas arquitectónicas que distingue a su obra y a la de sus seguidores.

En realidad, no es esta serie la más característica del estilo de las numerosas que se le vienen atribuyendo, en las que las perspectivas arquitectónicas del escenario sirven de fondo a figuras menudas y movidas, a veces de ligereza casi manierista. Valgan de ejemplo las histo-

rias evangélicas del Museo de Sevilla (fig. 402). En la actualidad no es posible precisar si se trata de la obra de un solo artista y su taller o de un grupo de pintores a veces bastante industrializados, pero que en cualquier caso representan la última etapa de la escuela sevillana, haciéndose eco de este tipo de pintura de perspectivas arquitectónicas comentado en la de Valencia, y en la que termina la movilidad valdesiana fundiéndose con temas de composiciones y con modelos murillescos. De estilo semejante son la Visitación y el Descanso en la Huida a Egipto, del Sr. Camorra, de Madrid, y la serie evangélica de la Universidad de Puebla.

El paisajista de la escuela, es el guipuzcoano Ignacio de Iriarte (1620†1685), casi riguroso coetáneo de Murillo. Trasladado muy joven a Sevilla, en ella hace su verdadera formación. Es uno de los pintores que establecen la Academia en 1660, siendo elegido su primer secretario. Poco dotado para la figura, se dedica al paisaje.

Desgraciadamente, sólo conocemos firmado el de 1665, del Museo del Prado (fig. 403), que presenta un escenario montañoso bastante movido, con árboles en primer término, y que descubre una inspiración flamenca con no pocas sugerencias italianas. De los dos dibujos firmados (1669), del Museo del Louvre, el Paisaje con puente está muy de acuerdo con el lienzo anterior. El otro, es una vista de ciudad costera. Aunque el paisaje de Iriarte ofrezca algún parentesco con el de Murillo, su estilo es diferente.

Enrique de las Marinas (h. 1620†1680), gaditano de nacimiento, especializado en la pintura de naves y marinas, pasa a Italia terminando por establecerse en Roma, donde el sobrenombre, debido a los temas por él cultivados, ha sido causa de no conocerse su apellido. Palomino, que llega a ver alguna de sus marinas, escribe de ellas que "llegó a hacerlas con tan extremado primor, que ninguno le excedía si es que alguno le igualaba". Desgraciadamente, en la actualidad no se conoce ninguna obra segura de su mano.

Pedro de Medina, uno de los fundadores de la Academia en 1660, su primer mayordomo y más tarde su presidente, conocido principalmente como pintor decorador de retablos, cultiva, al menos en alguna ocasión, el cuadro de frutas. Las Frutas (1682), de propiedad particular, con un cuenco de porcelana oriental en el centro con peras y otras frutas, y platillos con frutas menores a los lados, hacen pensar más en el estilo castellano de tiempos de Van der Hamen que en la avanzada fecha en que está firmado.

Otro miembro de la Academia, Antonio Hidalgo, que la frecuenta hacia 1671, pinta floreros de los que se citan varios firmados en propiedad de S. Domine.

Como cultivador de la pintura de género, aunque de tipo diferente, se recordará en este lugar a Marcos Cabrera, perteneciente como los artistas anteriores, a la Academia (1667-1673), y del que Ceán Bermúdez llega a ver cuadros "que figuraban tablas de pino con varios papeles, baratijas, tinteros, y otras muchas cosas", es decir, de ese tipo de pintura engañosa, que los franceses denominan de "trompe l'oeil". Desgraciadamente ignórase su paradero, pero es género que se cultiva en Sevilla como lo prueba el cuadro con impresos, estampas y cartas fingidas, una de ellas dirigida a Murillo, de propiedad particular de Pontevedra.

Clemente de Torres (h. 1665†1730), gaditano de nacimiento y formado en Sevilla, cultiva también la pintura mural, de que da fe parte del Apostolado de la iglesia de San Pablo de Sevilla. En el Museo de Sevilla se conserva un San Dionisio y un San Nicolás (fig. 404), éste firmado. La última parte de su vida, transcurre en Cádiz. Según Ceán, es discípulo de Valdés Leal.

Aunque no consta, supongo, a juzgar por el apellido, que será alemán Ignacio de Ries,

avecindado en Sevilla a mediados de siglo, que firma un cuadro de la Asunción de la iglesia de San Bartolomé (fig. 405) de estilo muy murillesco, con ángeles rubenianos inspirados en una estampa de Bolswert. Con obras de Murillo se relaciona directamente la Sagrada Familia de D. L. del Castillo. En cambio, en los numerosos lienzos (1653) del capitán de la Flota de la Plata Pedro Contreras, la Catedral de Segovia, se muestra más sensible al estilo de Zurbarán.

Bastante numerosa la colonia flamenca, no podían faltar en ella los pintores de ese origen, como había sucedido en el siglo XVI.

Ya queda citado entre los discípulos de Murillo, a Cornelis Schut. Miembro como él de la Academia (1660-1673), Juan Van Mol († h. 1706), al decir de Ceán Bermúdez, que debió de verlos, pintó paisajes al parecer en el estilo de Iriarte, ya que lo considera discípulo de éste. De los otros pintores probablemente flamencos que asisten a la Academia no hay noticia de obra alguna conocida. Como retrato de Carlos Licht, miembro de la Academia, erróneamente atribuido a Murillo, tal vez autorretrato, se considera el de la colección Wall, de Londres.

CÓRDOBA. GRANADA: BOCANEGRA, J. DE SEVILLA. MÁLAGA: NIÑO DE GUEVARA. CANARIAS.—A esta última parte del siglo corresponde en Córdoba la actividad de Juan de Alfaro, pero como su formación definitiva tiene lugar en Madrid, ello aconseja incluirlo en la escuela cortesana.

El sobrino de Alfaro, Antonio Fernández de Castro (1660†1739), el Racionero Castro como se le suele llamar, pinta poco. Entre las obras que se le atribuyen, la de mayor composición es el San Fernando de la Catedral, donde también se consideran suyos varios Santos en la Capilla de San Antonio.

En el último cuarto del siglo continúa pintando la familia Sarabia. De Andrés (1653†1738), se consideran varias Adoraciones de los pastores —Colegios de la Piedad y del Corazón de María y colección Ansorena de Córdoba—, y como firmado de su mano se ha publicado una Imposición de la Casulla a San Ildefonso, de propiedad particular barcelonesa, de estilo arcaizante para esta época y sin relación con el estilo de las obras atribuidas a los miembros más antiguos de la familia.

Aunque su actividad corresponde en su mayor parte al siglo XVIII, no puede dejar de recordarse a José Ignacio Cobo de Guzmán (1666†1746), jiennense, de vida tormentosa e irregular, pero el mejor dotado de los pintores de Córdoba y Jaén del último tercio del siglo XVII. Como otros artistas de su generación, prolonga el estilo seiscentista en la centuria siguiente. Se le considera formado en Jaén como discípulo de Martínez, y termina estableciéndose en Córdoba. A él se debe la serie de historias de mercedarios que pinta para su convento, hoy en el Museo, y en buena parte en la Diputación Provincial, y para el de Écija. Obra suya firmada es el Ángel de la Guarda, también en el Museo. Cobo abandona el modelado apretado y dibujístico de Castillo, y aunque no siente el dinamismo y el desenfado de la factura del barroquismo de última hora, a lo Valdés, dota muchas de sus obras de una pastosidad y blandura aprendida seguramente en modelos no cordobeses, tal vez cortesanos y quizá del norte de Italia. Como pintor de retrato recuérdese el del Obispo Bonillo, del Palacio episcopal.

Los tres lustros de actividad granadina de Cano tienen como consecuencia la formación de una escuela que sigue con fidelidad, a veces excesiva, el estilo del maestro. Entre los más fecundos destaca Pedro Atanasio Bocanegra (1638†1689), que, sobre todo, hereda lo que en el



Fig. 401.—F. ANTOLÍNEZ Y SARABIA: HISTORIA DE JACOB (CATEDRAL DE SEVILLA). Fig. 402.—M. DE ARTEAGA Y ALFARO: LAS BODAS DE CANÁ (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 403.—I. DE IRIARTE: PAISAJE (MUSEO DEL PRADO). Fig. 404.—C. DE TORRES: SAN NICOLÁS (MUSEO DE SEVILLA).
Fig. 405.—I. DE RIES: ASUNCIÓN (SAN BARTOLOMÉ, SEVILLA).



Fig. 406.—P. A. BOCANEGRA: VIRGEN (CARTUJA DE GRANADA). Figs. 407 y 408.—J. DE SEVILLA: TRIUNFO DE LA EUCHARISTÍA (CONVENTO DE LAS AGUSTINAS, GRANADA), E HISTORIA DE EPULÓN Y EL POBRE LÁZARO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 409.—J. DE CIEZA: ESCENA EVANGÉLICA (SAN JERÓNIMO, GRANADA). Fig. 410.—J. RISUEÑO: CORONACIÓN DE SANTA ROSALÍA (CATEDRAL DE GRANADA). Fig. 411.—J. NIÑO DE GUEVARA: ASCENSIÓN DEL SEÑOR (CATEDRAL DE MÁLAGA).

maestro hay de menudo y gracioso, y repite reiteradamente el ideal femenino por él empleado en su etapa final granadina. Sin la limpieza y el fuego del maestro ofrece, sin embargo, trozos de tan rico y valiente colorido como en la Virgen y santos del Museo de Granada. Sus Vírgenes y Santas son graciosas muñecas, con frecuencia de rubia cabellera. Sirva de ejemplo la Virgen de la Cartuja (fig. 406), donde se conservan además varias obras suyas, y la de la colección del Duque de Andría, con retratos de niños donantes. La Aparición de la Virgen a San Bernardo, nos lo muestra, en cambio, ante el cuadro de gran composición, lo que en menor grado sucede en el San Juan de Mata y el San Félix de Valois, todos ellos en la Catedral, y en el San Nicolás (1671), de la iglesia de San José. Muy interesante es la alegoría de la Justicia, de la Academia de San Fernando.

Su competidor en la Granada de fines de siglo, Juan de Sevilla (1643†1695), es pintor que construye más sólida y sabiamente que Bocanegra, y aunque se mueve dentro de la órbita de Cano, en cuanto a su estilo se nutre de las más variadas fuentes, tanto para la composición como para el colorido. Palomino escribe, creo que acertadamente, que lo perfecciona en la escuela de Pedro de Moya, y parece que posee unos bocetos de Rubens. La Sagrada Familia de la Catedral, si efectivamente es suya, es una jugosa consecuencia de las versiones flamencas de las Sagradas Familias venecianas, de medio cuerpo. La historia de Epulón y el pobre Lázaro, del Museo del Prado, es buen ejemplo de su cuidada técnica (fig. 408). Entre las numerosas obras del Museo de Granada recuérdense las historias de San Pantaleón, de Santa Águeda y de San Nicolás, ésta de un movimiento hermano del de los maestros madrileños de esos años. Cuadro de gran aparato apoteósico es el del Triunfo de la Eucaristía, de las Agustinas (1685) (fig. 407), para cuya orden pinta no pocos cuadros, conservados, en su mayor parte, en el Museo. Alguna historia firmada de San Juan de Dios, de la Hermandad del Refugio, hoy en el Convento de San Jerónimo, habla de su contacto con Murillo.

Las figuras menores de fin de siglo, formadas en el estilo de los maestros anteriores, que completan el cuadro de la escuela, son numerosas.

José de Cieza (1656†1692), hijo de Miguel Jerónimo, que se traslada a Madrid, donde trabaja en el Teatro del Buen Retiro, llegando a ser pintor del Rey, se distingue sobre todo por cultivar el cuadro de arquitectura con figuras menudas, de que son buenos ejemplos los cuatro con escenas evangélicas de San Jerónimo de Granada (fig. 409). El San Juanito de la colección Lécera, da fe de esa mayor preocupación por el color que por el dibujo, comentada por Palomino. Su hermano Vicente († 1701), que como él llega a ser pintor del Rey, ofrece en la Exaltación de la Cruz y en el Juicio Final de Santo Domingo de Granada, buenos ejemplos del barroquismo dinámico de fin de siglo.

Diego García de Melgarejo, descubre en cambio en su San José (1699), una acusada influencia murillesca, mientras Manuel Ruiz Caro de Torres, en el San Francisco, lo mismo que el anterior en la iglesia de Santo Domingo, conserva un cierto sentido de la monumentalidad, más propio de la generación anterior.

Entre los restantes pintores de obra conocida, se recordarán los nombres de los Gómez de Valencia, Felipe y Francisco, Francisco Lendínez, Melchor de Guevara, Juan de Bustamante, Jerónimo de Rueda, de todos los cuales existen pinturas en Granada, sobre todo en el Museo. De Francisco Gómez de Valencia se conserva una Asunción en el de Méjico.

Como en otras escuelas, la tradición seiscentista pervive en Granada durante el primer tercio del siglo XVIII, en algún artista como el pintor y escultor José Risueño (1665†1732). Sus

dos hermosos lienzos de los Desposorios de Santa Catalina y de la Coronación de Santa Rosalía (fig. 410), de la Catedral, de modelos de rasgos menudos y plegados insistentes, con un cierto regusto de lejano manierismo flamenco, manifiestan una moderada reacción frente al servil seguimiento de los modelos de Cano, y una decidida inclinación hacia los vandiquianos. Conocidos éstos tal vez sólo a través de estampas, la Coronación repite con bastante fidelidad la de Van Dyck en el Museo de Viena, y origen análogo tendrá la del cuadro de Santa Rosalía.

Juan Niño de Guevara (1632 †1693), malagueño de nacimiento, después de un primer aprendizaje con Manrique en su ciudad natal, completa su formación en Madrid y en Granada, con Alonso Cano, cuyo estilo sigue tan puntualmente como casi todos los discípulos de éste. La huella de Manrique se ha visto en cuadros como la Muerte de San Francisco Javier, de la Catedral de Málaga, pero en general son de Cano los modelos que sigue. Recuérdese la Virgen de las Ánimas de la iglesia de Santiago, inspirada en la Virgen del Rosario, de Cano.

Sus obras principales se encuentran en la Catedral —Ascensión (fig. 411) y Asunción—, probablemente de los años sesenta, y sobre todo en el Hospital de San Julián. Desgraciadamente la importante serie de pinturas con que Niño de Guevara decora el Hospital, al parecer en sus últimos tiempos, fue medio destruida en 1936. Sólo se conservan en buen estado las pinturas del templo. De lo destruido, lo más bello era la Concepción, más personal que sus otras interpretaciones del tema.

Quintana (1650 †1725), que incluso vive veinticinco años del siglo XVIII, emplea en Canarias un estilo manierista de plegados quebrados a lo Pacheco. Sirvan de ejemplo el Sueño de San José del Hospital, y la Sagrada Familia y el San Pío V (1725), de Santo Domingo, ambos en La Laguna.

Por sus cuadros de la Concepción (1697), de San Pedro y de San Cristóbal, en la iglesia de Garachico, se recordará el nombre de Manuel de Castro († 1712), portugués de nacimiento y discípulo de Claudio Coello, que llega a pintar para algunos de los principales conventos de la Corte, donde muere.

BIBLIOGRAFÍA

Las revistas, se citan en la forma abreviada siguiente:

Gazette des Beaux Arts. París: Gazette.
 The Burlington Magazine. Londres: Burlington.
 Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid: Boletín.
 Arte Español. Madrid: Arte Esp.
 Boletín de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Boletín Academia.
 Archivo Español de Arte. Madrid: Archivo.
 Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid: Boletín Valladolid.

Agradezco al señor Díaz Padrón, el haberme ayudado en la formación de la bibliografía de los últimos años.

HISTORIAS. DICCIONARIOS. PINTORES VARIOS. LIBROS DE VIAJES. CATALOGOS MONUMENTALES. GUIAS:

- PALOMINO, A. A. "El museo pictórico". Madrid, 1715-1724. Ed. 1947.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Fuentes para la historia del arte español". Madrid, 1923-1941, 5 vols.
 Véanse los pintores V. Carducho, J. Martínez y F. Pacheco.
 CUMBERLAND, R. "Anecdotes of... painters in Spain". Londres, 1782.
 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Historia del arte de la pintura". (Ms. Academia de San Fernando. Parcialmente publicado en "Academia", 1951 y siguientes).
 VIARDOT, L. "Notice sur les principaux peintres de l'Espagne". París, 1839.
 STIRLING, W. "Anna's of the artists of Spain". Londres, 1848. 3 vols.
 BLANC, CH. "École espagnole". París, 1852.
 MAYER, A. L. "Geschichte der Spanischen Malerei". Leipzig, 1913. Última traducción española: La pintura española. Madrid 1942.
 LOGA, V. "Malerei in Spanien". Berlín, 1923.
 PARÍS, P. "La peinture espagnole". París, 1928.
 LAFUENTE, E. "La pintura española del siglo XVII". Barcelona, 1935. En Historia del Arte, Labor.
 — "Breve historia de la pintura española". Madrid, 1934. Última edición muy ampliada, 1953.
 HARRIS, E. "Spanish painting". Londres, 1938.
 MAYER, A. L. "La pintura española". Madrid, 1942.
 LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico". Barcelona, 1945. Tomo IV.
 GUINARD, P. Y BATICLE, J. "Histoire de la peinture espagnole". París, 1950.
 LASSAIGNE, J. "La peinture espagnole". París, 1952. 2 vols.
 ROUCHES, G. "La peinture espagnole". París, 1958.
 SERRULAZ, M. "Pintura española". Valencia, 1958.
 SORIA, M. "Painting", en Art in Spain, de The Pelikan History of Art. Londres, 1959.
 BONET, A. "Pittura spagnola". Bergamo, 1963.
 GUINARD, P. "Les peintres espagnols". París, 1967.
 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Diccionario de las Bellas Artes". Madrid, 1800. Reimpresión, 1965.
 VIÑAZA, C. de la. "Adiciones al Diccionario de Ceán". Madrid, 1894.
 O'NEIL, A. "A Dictionary of Spanish Painting". Londres, 1833.
 QUILLIET, F. "Dictionnaire des peintres espagnols". París, 1816.
 THIEME-BECKER. "Lexicon der Künstler". Leipzig, 1907 y siguientes.

- TORMO, E. Artículos de pintores en la "Enciclopedia Espasa".
- MIREUR, H. "Dictionaire des ventes d'Art". París, 1911.
- GRAVES, A. "Art sales from the early XVIIIth century". Londres, 1918-1921. 3 vols.
- LUGT, F. "Repertoire des catalogues de ventes, 1600-1825". La Haya, 1928.
- Catálogos de subastas. Principalmente los de Christie y Sotheby, en Londres, y el del Hotel Drouot, en París.
- LEBRUN, J. B. "Gravures de tableaux faits en Espagne". París, 1809. (Revue, Musée de Peinture, París, 1828-1834).
- THORE, T. "Etudes sur la peinture espagnole". (Revue de París, 1835).
- FORD, R. "The Painting in Spain". (The Quarterly Review, n.º 165).
- ROUCHES, G. "Les premières publications françaises sur la peinture espagnole". (Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1930.)
- ANGULO, D. "Miscelánea de la pintura seiscentista". (Archivo, 1931, 63).
- GAYA NUÑO, J. A. "Miscelánea de pintura seiscentista". (Arte Esp., 1946, 35).
- ANÓNIMO. "Dos cuadros del Monasterio de la Encarnación (Ribera, Carreño)". (Reales Sitios, 1964, 51).
- OROZCO, E. "Sobre las citas de pintores españoles de los tratadistas franceses". (Clavileño, n.º 25, 1954, 28).
- JUSTI, K. "Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstleben". Berlín, 1908.
- "Estudios de Arte Español". Madrid, s. f.
- GAYA NUÑO, J. A. "La pintura española fuera de España". Madrid, 1958.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Pintura italiana del siglo XVII en España". Madrid, 1965.
- MAYER, A. L. "Arte español en el extranjero" (Arte Esp., 1932, 20).
- "Cuadros españoles en el mercado internacional". (Arte Esp. 1926, 53).
- "Notas a cuadros españoles". (Boletín, 1935, 239).
- "Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando" (Boletín, 1935, 123).
- "Retratos españoles en el extranjero". (Boletín, 1935, 123).
- HARRIS, E. "Obras españolas de pintores desconocidos". (Arte Esp. 1935, 258).
- MÉNDEZ CASAL, A. "La pintura antigua en Escandinavia". (Arte Esp. 1936, 2).
- LÓPEZ J. C. "Recientes hallazgos de dos cuadros de Orrente y otras obras". (Archivo de Arte Valenciano, 1958, 33).
- LACLOTTE, M. "Peintures inédites ou peu connues. Fausses attributions espagnoles". (Revue du Louvre, 1962, 258-266).
- LÓPEZ REY, J. "Views on the exhibition Tresors de la peinture espagnole". (Gazette, t. 62, 1963, 345).
- STEVENSON, R. S. "In search of Spanish painting". Londres, 1955.
- CABELLO, L. "La pintura española". (Arte Esp., 1918, 66).
- POLERO, V. "Firmas de pintores españoles". (Boletín, 1897-1898, 21).
- HERRERO, M. "Contribución de la Literatura a la Historia del Arte". (Archivo, 1943, 358).
- ZARCO DEL VALLE, M. "Documentos para la Historia de las Bellas Artes en España". Madrid, 1870.
- PONZ, A. "Viaje de España". Madrid, 1772-1784. 18 vols. Ed. 1947, 1 vol.
- TWISS, R. "Travels through Spain, 1772, 1773". Londres, 1775.
- TOWNSEND, J. "A journey through Spain, 1786". Londres, 1791.
- CRUZ, N. "Viaje de España". Madrid y Cádiz, 1806-1813. 14 vols.
- FORD, R. "A handbook for travellers in Spain". Londres, 1855.
- Catálogo monumental de España. (Publicados los de las provincias de Alava, Cáceres, Cádiz, Badajoz, León, Barcelona, Zamora, Salamanca, Zaragoza, Toledo).
- HERNÁNDEZ, SANCHE Y COLLANTES. "Catálogo artístico. Provincia de Sevilla". Sevilla, 1939-1955. 4 vols.
- Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. 2 vols.
- Guías Artísticas Aries. De varias ciudades y provincias. Muy ilustradas.

MUSEOS Y COLECCIONES: ESPAÑA Y EXTRANJERO.

- VIARDOT, L. "Les Musées de l'Espagne". París, 1860.
- LAVICE. "Musées d'Espagne". París, 1864.
- ARAUJO, C. "Los Museos de España". Madrid, 1875.
- GAYA NUÑO, J. A. "Historia y Guía de los Museos de España". Madrid, 1968.
- PANTORBA, B. "Museos de pintura de Madrid". Madrid, 1950.
- LEFORT, P. "Les Musées de Madrid". (Gazette, 1894, 405, y 1815, 476).
- SALTILLO, Marqués del. "Mr. Frederic Quillet. Comisario de Bellas Artes (1809-1814)". Madrid, 1933.
- EUSEBI, L. "Catálogo del R. Museo del Prado", 1819. Se registran sólo algunas de las principales ediciones posteriores.
- MADRAZO, P. "Catálogo del Museo del Prado", 1872. Ed. 1920.
- BEROQUI, P. "Adiciones y correcciones". (Boletín Sociedad Castellana de Excursiones. Valladolid, 1914-1917).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Catálogo del Museo del Prado", 1963.
- MADRAZO, P. "Viaje artístico de tres siglos". Barcelona, 1884.
- BOTTINEAU, I. "L'Alcázar et l'inventaire de 1686". (Bulletin Hispanique, 1956, 421, 1958, 30, 145, 289 y 450).

- ZARCO, J. "Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe". (Religión y Cultura, 1934. El Escorial).
- CRUZADA, G. "Catálogo del Museo Nacional (Trinidad). 1865.
- GAYA NUÑO, J. A. "El Museo Nacional de la Trinidad". (Boletín, 1949, 19).
- MAYER, A. L. "Anotaciones a algunos cuadros del Museo del Prado". (Boletín, 1934, 291).
- GOERING, M. "Die Genfer Ausstellung der Hauptwerke des Madrider Prado". (Pantheon, 1930, 279).
- LABRADA, F. "Catálogo. Academia de San Fernando". Madrid, 1965.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J. "Cuadros del Príncipe de la Paz". (La España Moderna, 1900).
- POLENTINOS, C. "San Hermenegildo de Madrid. Inventario de sus Pinturas 1786". (Boletín, 1933, 43).
- POLERO, V. "Colección de pinturas... Marqués de Leganés". (Boletín, 1898, 122).
- LÓPEZ NAVÍO, J. "Colección de pinturas del Marqués de Leganés". (Analecta Calasantiana, 1962, 261).
- SALTILLO, Marqués del. "Colecciones madrileñas de pintura. La de don Serafín García de la Huerta (1840)". (Arte Esp., 1951, 170).
- TORMO, E. "La Galería de cuadros del Palacio de Justicia". (Boletín, 1915, 166 y 177).
- ANGULO, D. "La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas". (Arte en América y Filipinas. Sevilla, 1935).
- LOZOYA, Marqués de. "Pintura Española en el Perú" (Boletín, 1943, 51).
- "Pintura Española en el Museo Ferré de Ponce". (Goya, 1960, 274).
- MAYER, A. L. "Pinturas en Museos de Francia". (Boletín, 1927, 160).
- "Pinturas españolas en Museos de Francia". (Gazette, 1931, agosto).
- ANGULO, D. "Algunos cuadros españoles en museos franceses". (Archivo, 1954, 315).
- BATICLE, J. "Pintura española del siglo XVII en Francia". (Goya, 1964, 228).
- Catálogos del Museo del Louvre.
- NICOLLE, M. "Musée du Louvre. École espagnole". París, 1929.
- "Trésors de la peinture espagnole". París, 1963.
- KÜHNER. "Histoire des collections des peintures au Musée du Louvre". París, 1930.
- AINAUD, J. "Pintura española en el siglo de oro en Burdeos". (Goya, 1955, 115).
- LACLOTTE, BATICLE, MESURET. "Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France". París, 1963.
- Catalogue des tableaux de S. M. Louis Philipe". Londres, 1853.
- Catalogue de la Collection Standish 1842.
- Catalogue de la Galerie de M. Aguado. París, 1843 (Véase Gazette, 1964, 25).
- Catalogues des tableaux de... Maréchal Soult. París, 1852.
- HARRIS, E. "Spanish Painting in París". (Burlington, 1963, 321).
- MAYER, A. L. "Arte español en Reggio d'Emilia". (Arte Esp. 1935, 330).
- LONGHI-MAYER. "Coleccion Contini-Bonacossi". Roma, 1930.
- DENUCE, J. "Art Export in the 17th century in Antwerp, the Firm Forchoudt". Amberes, 1931.
- BUCHANAN, W. "Memories of painting. History of the importation into England". Londres, 1824.
- GUÉ TRAPIER, E. "The interchange of painting between Spain and England". (Connoisseur, 1967, 239).
- WAAGEN, G. "Treasures of Art in Great Britain". Londres, 1854, 3 vols.
- "Galleries and Cabinets of Art in Great Britain". Londres, 1857.
- MAC LAREN, N. "The Spanish School. National Gallery". Londres, 1952.
- J. F. A. R. "From Greco to Goya". (Burlington, 1938, 275).
- HARRIS, E. "Spanish painting at the Bowes Museum". (Burlington, 1953, 22 y 1967, 48).
- Véase además Crombie en "Apolo" 1967, 152, y Young en "Connoisseur" 1967, 28.
- HARRIS, E. "Spanish Painting in the National Gallery of Scotland". (Burlington, 1951, 310).
- COOK, H. "Pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra". (Boletín, 1907, 101.)
- "Cook catalogue of paintings at Doughty House". Londres, 1915.
- Catalogue Duke of Wellington.
- GRAVES, A. "A Century of Loan Exhibition 1813-1912". Londres, 1913-1915. 5 vols.
- Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters. Grafton Galleries. Londres, 1913. Véase Beck, en Burlington, t. 24, 1913, 170.
- "Exhibition of Spanish Paintings. Royal Academy". Londres, 1920.
- MAC LAREN, N. "An exhibition of Spanish Painting". Londres, 1947.
- BORENIUS, T. "Spanish Masters at T. Harris's". (Burlington, 1931, 33).
- SOEHNER, H. "Spanische Meister". Munich, 1963. 2 vols.
- NORRIS, C. "The Disaster at Flakturm Friedrichshain. List of paintings". (Burlington, t. 94, 1952, 337).
- HARASZTI-TAKAS, M. "Spanische Meister in Museum Budapest". Budapest, 1966.
- CASTRO, C. "Pintura española en Viena". (Oretania, 1961, n.º 7, 28).
- KLAUNER, F. "Spanische Portraits der 16 Jahrhunderts". (Jahrbuch der Kunstsammlungen Wien, 1961, 123).
- MAYER, A. L. "Die Spanischen Gemälde in Museum zu Budapest". (Monatshefte f. Kunswissenschaft, 1908, 517).
- LOGA, V. "Die Spanischen Bilder des K. Carol von Rumanien". (Zeitschrift für B. Kunst, XXII, 213).
- MÉNDEZ CASAL, A. "La pintura española en Escandinavia". (Arte Esp. 1936, 2).
- TORMO, E. "El arte español en Rumania". (Cultura Española, 1907, 254).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Pintura española en las colecciones polacas". (Goya, 1968, 290).
- ANGULO, D. "Exposición de pintura española en Poznań". (Archivo, 1967, 270).

- DOBZYCKA, A. "Malarstwo Hiszpańskie". Poznań, 1967.
 GUÉ TRAPIER, E. "Catalogue of paintings in the Hispanic Society". Nueva York, 1929.
 WETHEY, H. "Spanish Painting at Indianapolis and Providence". (Burlington, 1963, t. 105, 207).
 MÜLLER, P. "Paintings from Spain past at Indianapolis and Providence". (The Art Quarterly, 1963, 101).
 MAYER, A. L. "Cuadros españoles en colecciones americanas". (Boletín, 1915, 104).
 — "Spanish pictures in American Collections". (Art in America, 1915, 309).
 TORMO, E. "El arte español en Nueva York" (Cultura Española, 1907, 255).

GÉNEROS. ASPECTOS PARCIALES. DIBUJOS

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los retratos de los Reyes de España". Barcelona, 1948.
 BERUETE, A. "Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas anteriores a 1850". (Arte Esp., 1918, 113).
 LAFUENTE, E. "La peinture de bodegones en Espagne". (Gazette, 1935).
 OÑA, G. "Firmas de cuadros de flores y de bodegones". Madrid, 1944.
 SORIA, M. S. "Algunos bodegones del siglo XVII". (Archivo, 1959, 273).
 A. L. M. "An exhibition of Spanish Still-Lives at Madrid". (Burlington, 1935, 42).
 LÓPEZ REY, J. "Still life Painting". The Newark Museum.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Dos bodegones españoles". (Archivo, 1942, 232).
 CAVESTANY, J. "Tres bodegones firmados". (Archivo, 1942, 97).
 STIRLING, CH. "La nature morte de l'antiquité à nos jours". París, 1952.
 CAVESTANY, J. "Pintores españoles de flores". (Arte Esp., 1922, 124).
 LOZOYA, Marqués de. "La pintura de flores en la España barroca". (Arte y Hogar, 1963, 214).
 PANTORBA, B. "El paisaje y los paisajistas españoles". 1943, 8.
 OROZCO, E. "Temas del barroco de poesía y pintura". 1947.
 SÁNCHEZ CAMARGO, M. "La muerte y la pintura española". Madrid, 1954.
 GAYA NUÑO, J. A. "Peinture picaresque". (L'Oeil, 1961, n.º 84, p. 52).
 AYALA, J. L. "El pintor cristiano y erudito". Madrid, 1782. 2 vols.
 TORMO, E. "La Inmaculada y el arte español". (Boletín, 1914, 108, 176).
 YOUNG, E. "Renaissance and Manierist Paintings in Spain". (Apollo, 1965, marzo 214).
 MARTIN-MERY, G. "La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme". Burdeos, 1955.
 FRIEDLANDER, W. "Problèmes posés à l'Exposition". (Cahiers de Bordeaux, 1955, 27).
 SOEHNER, H. "La pintura española y francesa en torno a Caravaggio". (Clavileño, 34, 51).
 AINAUD, J. "Le caravagisme en Espagne". (Cahiers de Bordeaux, 1955, 21).
 SOEHNER, H. "Forschung und literaturbericht zum problem des Spanischen Caravagismus". (Kunstchronik, 1957).
 CAMÓN, J. "Les origines du tenebrisme espagnol". (Cahiers de Bordeaux, 1955, 31).
 VRINAL, R. "L'âge d'or espagnole et le caravagisme". (Vie intellectuelle, 1955, 128).
 WEISBACH Y LAFUENTE. "El barroco arte de la contrarreforma". Madrid, 1942.
 LONGHI, R. "Le congiunture italspagnole tra il 500 e il 600". (Vita artistica, 1927, 4).
 FIOCCO, G. "Una pala ritrovata di Guido Reni". (Arte Antica, 1958, 338).
 BATICLE, J. "Relations artistiques entre France et l'Espagne". (Revue du Louvre, 1962, 281).
 SORIA, M. "Some flemish sources of baroque painting in Spain". (Art Bulletin, 1948, 249).
 PEMÁN, C. "Ter Borch y España". (Goya, 1962, 408).
 "Richard Ford and Spanish Painting". (Burlington, 1958, 263).
 MOULLAO y GUM. "Resumen de Pinacología". (Archivo, 1966, 277, 290).
 LAFUENTE, E. "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia". (Archivo, 1944, 77).
 GAYA NUÑO, J. A. "Vida del pintor español en el Siglo de Oro". (Boletín, 1951, 81).
 PÉREZ BUENO, L. "Contra las pinturas lascivas y deshonestas. España siglo XVII". (Archivo, 1947, 65).
 ANGULO, D. "Mithology and XVII century Spanish Painters". Acts of the twentieth International Congress of History of Art 1963.
 BARCIA, A. "Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional". Madrid, 1906.
 MAYER, A. L. "Los maestros del dibujo en España". Leipzig, 1920. 2 vols.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Dibujos españoles". Madrid, s. f. 5 vols.
 ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Corpus of Spanish Drawings". Londres, 1971.
 TORMO, E. "Visita a la Academia de San Fernando". Madrid, 1929.
 VELASCO. "Catálogo de dibujos". Madrid, 1941.
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Catálogo de los dibujos. Real Academia". Madrid, 1967.
 ANGULO, D. "Cuarenta dibujos españoles". Madrid, 1966.
 MENÉNDEZ, J. "Catálogo". Gijón, 1886.
 MORENO VILLA, J. "Catálogo de los dibujos del Instituto de Gijón". 1926.
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Catálogo de dibujos de Gijón". Madrid, 1969.
 BATICLE, J. "Venta de dibujos de la colección Ceán Bermúdez" (Archivo, 1962, 73).

- ANGULO, D. "Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi". (Archivo, 1927, 341, y 1928, 45).
 MAYER, A. L. "Los dibujos españoles en la colección Witt en Londres". (Archivo, 1926, 2).
 GUÉ TRAPIER, E. "Notes on Spain. Drawings". (Notes Hispanic I, 1941).
 RODRÍGUEZ MOÑINO, A. "Supuesta inexistencia de dibujos españoles". (Boletín, 1954, 143).
 ROUCHES, G. "Maîtres espagnols du XVII siècle. Quatorze dessins". París, 1939.
 BATICLE, J. "Dibujos españoles para el Louvre". (Archivo, 1963, 312).
 — "Le dessin en Espagne au XVIIe siècle". (L'Oeil, 1961, n.º 81, 49-53).
 LAFUENTE, E. "Dibujos de maestros andaluces". (Archivo, 1937, 37).
 GESTENBERG, K. "Zeichnungen von Carducho, Cano und Velázquez". (Pantheon, 1967, 191).

ESCUELAS: MADRID Y CASTILLA

- SENTENACH, N. "La Pintura en Madrid". 1907.
 BERUETE, A. "The School of Madrid". Londres, 1909.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los Pintores de Cámara". (Boletín, 1915-1916, 206 y 282).
 LAFUENTE, E. "Cuadros de maestros menores madrileños — Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo—. (Arte Esp. 1941, 22).
 ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII". Madrid, 1969.
 PLA, J. "Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal". Gerona, 1955.
 GUÉ TRAPIER, E. "The School of Madrid and Van Dyck". (Burlington, t. 99, 1957, 265).
 MAYER, A. L. "Cuadros desconocidos de la escuela madrileña". (Boletín, 1921, 29).
 GUÉ TRAPIER, E. "Tres fragmentos de una pintura del siglo XVII". (Goya, 1961, 246).
 CASAL, Conde de. "Firmas de cuadros en la Exposición del Antiguo Madrid". (Arte Esp. 1927, 193).
 BUENDÍA, J. "Dos pintores madrileños en la época de Carlos II". (Príncipe de Viana, 1965, 23).
 MORENO VILLA, J. "Documentos sobre pintores recogidos en el Archivo de Palacio". (Archivo, 1936, 261).
 ENTRAMBASAGUAS, J. "Datos sobre varios pintores del Siglo de Oro". (Archivo, 1940-1941, 478, 552).
 CATURLA, M. L. "Cartas de pago de los cuadros de Batallas del Salón de Reinos". (Archivo, 1960, 333).
 — "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Madrid, 1947.
 SALTILLO, Marqués del. "Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sescentista". (Boletín Academia Historia, 1947, 365).
 — "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". (Boletín Academia Historia, 1947, 605).
 — "Efemérides artísticas madrileñas". (Boletín, 1948, 3).
 — "Artistas madrileños (1592-1850)". (Boletín, 1953, 137-243).
 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte". (Archivo, 1958, 125).
 ANÓNIMO. "Informe sobre tres cuadros atribuidos a Pantoja, Alonso Cano, Goya, propiedad de don Pascual Candela y Martín". (Boletín Academia, 1924, 72).
 ANÓNIMO. "Informe sobre cuadros antiguos: Cristo presentado a Pilatos (atribuido a Procaccini), Cristo en la Cruz en el Monte Calvario (de Mateo Cerezo), La peste de Nápoles (de Pedro de las Cuevas) y San Antonio de Padua (de Caxes)". (Boletín Academia, 1890, 261).
 MERINO, J. B. "Los ángeles de la ermita de Allende en Azcaray". (Archivo, 1958, 247).
 TORMO, E. "Las viejas series icónicas de los Reyes de España". Madrid, 1917.
 CATURLA, M. L. "Los retratos del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid". (Archivo, 1947, pág. 1).
 LAFUENTE, E. "Los retratos de Lope de Vega". Madrid, 1935.
 ANDRES, G. "Los cinco retratos reales de la Biblioteca de El Escorial". (Archivo, 1967, 360).
 BOIX, F. "Un cuadro costumbrista madrileño". (Arte Esp., 1928).
 CONTRERAS, J. "Pintura venatoria en los Palacios". (Reales Sitios III, 1966, 14-27).
 VALBUENA, A. "La escenografía de una comedia de Calderón". (Archivo, 1930, 1).
 TORMO, E. "Iglesias del antiguo Madrid". Madrid, 1937.
 — "En las Descalzas Reales". Madrid, 1917.
 — "Visitando lo no visitable". (Boletín, 1917, 121).
 — "Visitando lo no visitable" (Boletín, 1921, 125).
 CASAL, Conde de. "Obras en conventos madrileños". (Arte Esp., 1952, 737).
 PALACIO, D. "Pinturas en la iglesia de Getafe". (Boletín, 1918, 211).
 BOTTINEAU, I. "L'Alcázar". (Bulletin Hispanique, 1956, 421).
 — "L'Alcazar et l'Inventaire de 1686". (Bulletin Hispanique).
 SALTILLO, Marqués del. "Colecciones madrileñas de pinturas". (Arte Esp. 1951, 169).
 TORMO, E. "Cartillas excursionistas". Segovia, Ávila, Alcalá de Henares, El Pardo, Aranjuez, Guadalajara. (Tiradas aparte del Boletín).
 — "Alcalá de Henares". Madrid, P. N. T.
 — "Sigüenza". Madrid, P. N. T.

MARTÍ MONSÓ. "Estudios historicoartísticos relativos a Valladolid". 1898.
 AGAPITO Y REVILLA, J. "La pintura en Valladolid". Valladolid, 1925-1943.
 GARCÍA CHICO. "Documentos para el Arte en Castilla". III. Valladolid, 1946.
 MARTÍN GONZÁLEZ, J. I. "Cristo en el sepulcro". (Boletín de Valladolid, 1950-1951, 125).
 FLECNIAKOSKA, J. L. "Artistas y artesanos leoneses de antaño". (Archivos leoneses, 1958, 52).
 LOPE TOLEDO, J. M. "Documentos para ...las Bellas Artes de la Rioja". (Berceo, 1951, 243).
 CANTERA, J. "El retablo de Santiago, de Logroño". (Berceo, 1960, 331).
 CABEZUDO, J. "Pintores... pamploneses del siglo XVII". (Príncipe de Viana, 1958, 25).
 ISAUSTI, S. "Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan Bazcardo" (Boletín de la Real Sociedad Vascongada, pág. 315).
 Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones. Valladolid, 189.
 Castilla Histórica. Valladolid, 19..
 Boletín de Arte y Arqueología. Valladolid.

ESCUELAS: ANDALUCÍA. EXTREMADURA. CANARIAS

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Carta de D. J. A. Ceán Bermúdez ...sobre... la Escuela sevillana". Cádiz, 1806. Reimpresión, Sevilla 1968.
 SENTENACH, N. "La pintura en Sevilla". Madrid.
 MAYER, A. L. "Die Sevvillaner Malenschule". Leipzig, 1911.
 GESTOSO, J. "Diccionario de artífices en Sevilla". Sevilla, 1899-1900. 3 vols.
 "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1927. 10 vols.
 LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Retablos... Arquitectos... Martínez Montañés... Documentos". Sevilla, 1928, 1932. 3 vols.
 GUICHOT, A. "El Cicerone". Sevilla, 1925.
 GESTOSO, J. "Notice des princepeaux... artistes flamandes... à Seville". (Les Arts Anciens de Flandre, IV, 1902).
 CASCALES, J. "Las Bellas Artes en Sevilla". Toledo, 1929.
 MATUTE, J. "Adiciones al tomo IX de Ponz". (Archivo Hispalense, 1887-1888).
 — "Hijos de Sevilla". Sevilla, 1886.
 CARRIAZO, J. "Correspondencia de don Antonio Ponz". (Archivo, 1929, 157).
 STANDISH, F. "Seville and its vicinity". Londres, 1840.
 AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Sevilla pintoresca". Sevilla, 1844.
 GONZÁLEZ DE LEÓN. "Noticia... de Sevilla". Sevilla, 1844.
 ÁLVAREZ MIRANDA, V. "Glorias de Sevilla". Sevilla, 1849.
 GESTOSO, J. "Sevilla monumental". Sevilla 1889-1892. 3 vols.
 — "Requisa de cuadros en la catedral de Sevilla". Sevilla, 1909.
 — "Catálogo del Museo". Sevilla, 1912.
 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Museo de Bellas Artes de Sevilla". Madrid, 1967.
 GÓMEZ IMAZ, M. "Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla (1810)". Sevilla, 1896, 1917.
 ANÓNIMO. "Catálogo de la Galería López Cepero". Sevilla, 1860.
 AINAUD, J. "Pinturas de procedencia sevillana". (Archivo, 1946, 54).
 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Datos de Velázquez, Murillo y Valdés". (Archivo Hispalense, 1945).
 LAFUENTE, E. "Un tema iconográfico en la pintura andaluza". (Archivo, 1937, 235).
 ANGULO, D., MARCO, E., BUSCHIAZZO, M. "Historia del Arte Hispano Americano". Barcelona, 1950, t. II.
 SANCHE DE SOPRANIS, H. "Artistas sevillanos en Cádiz". (Archivo Hispalense, 1951, 92).
 SERRANO, M. "Devoción... en Sevilla... a la Concepción". Sevilla, 1913.
 GUERRERO, J. "La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla". (Archivo Hispalense, 1952, 123).
 ORTEGA, A. "La tradición inmaculadista en Sevilla". Sevilla, 1917.
 HORNEDO, F. "La pintura de la Inmaculada en Sevilla". (Miscelánea Comillas, XX, 1953, 169-198).
 MAYER, A. L. "Relaciones artísticas entre la escuela sevillana y la veneciana". (La España Moderna. Madrid, 1912).
 GIRÓN, F. "El pintor que retrató a Fray Isidoro de Sevilla". (Archivo Hispalense, 1945, 117).
 LAFUENTE, E. "Dibujos de maestros andaluces". (Archivo, 1937, 37).
 Archivo Hispalense. Sevilla, 1885-1888. 2.ª época, 1943.
 PEMÁN, C. "Catálogo del Museo de Cádiz, 1964".
 — "Exposición de pintura antigua en Cádiz". (Archivo, 1944, 180).
 RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Artistas de Córdoba". Colec. Docs. Historia de España, 1 tomo, 107.
 VALVERDE, J. "Artistas giennenses en el barroco cordobés". (Boletín Ests. Giennenses, 1963).
 Boletín de la Real Academia de Córdoba.
 GÓMEZ MORENO, M. "Guía de Granada". Granada, 1892.
 GALLEGU, A. "Guía de Granada". Granada, 1946.
 Cuadernos de Arte. Granada. Universidad.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Pinturas y esculturas en colecciones malagueñas". Málaga, 1944.

- LLORDEN, A. "Pintores y doradores malagueños". Avila, 1959.
 MARTÍNEZ QUESADA, J. "Notas documentales sobre artistas de Extremadura". (Revista de Estudios Extremeños, 1960, 353).
 COVARSI, A. "Extremadura artística. El Museo de la Catedral de Badajoz". (Revista de Estudios Extremeños, 1936, 17).
 TARQUIS, P. "La pintura clásica en la Orotava". (Revista Hist. Canaria, 1961, 254).
 TARQUIS, M. "Documentos para la Historia del Arte en Canarias". Santa Cruz de Tenerife, 1959.

ESCUELAS. ARAGÓN. VALENCIA. MURCIA. CATALUÑA. BALEARES

- CARDERERA, V. "Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón" (En Martínez, J., Barcelona, 1950. Discursos..., Madrid, 1866).
 ARCO, R. del. "La pintura en Aragón en el siglo XVII". "Seminario de Arte Aragonés, VI, 1954, 51-75).
 — "La pintura en el Alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII". (Arte Esp., 1914, 1).
 — "Museo Arqueológico de Huesca. La pintura española en el Museo". (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1947, 134).
 ORELLANA, M. A. "Biografía pictórica valentina". Madrid, 1930. Nueva edición, Valencia, 1967).
 MARTÍNEZ CUBELLS, S. "La escuela valenciana de pintura. Discurso". Madrid, 1891.
 TRAMOYERES, L. "Un colegio de pintores siglo XVII". Valencia, 1912).
 GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Los grandes maestros... Joanes, Ribalta, Ribera". (Artes y Letras. Valencia).
 PÉREZ MARTÍN, J. M. "Pintores valencianos medievales y modernos". (Archivo, 1935, 293).
 JIMÉNEZ, E. "Artistas valencianos de los siglos XVII al XIX". (Archivo, 1942, 353, 414).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "Sobre pinturas varias". (Archivo valenciano, 1959, 62).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. "Enseñanzas de unas pinturas". (Archivo valenciano, 1965, 11).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, C. L. "Miscelánea pictórica levantina". (Archivo valenciano, 1967, 13).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. "Correspondencia pictórica valenciano-murciana". (Archivo valenciano, 1966, 3).
 TALÓN, F. "Dos pinturas valencianas". (Boletín, 1918, 207).
 FERRÁN, V. "El realismo en la pintura valenciana del siglo XVII". (Valencia, 1945).
 TORMO, E. "Levante". Madrid, 1923.
 — "Los Museos". 1932. 2 vols.
 GARÍN, F. M. "El Museo de Valencia". Madrid, 1964.
 "Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia". (Archivo valenciano, 1956, 79).
 PÉREZ, J. M. "Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecristo". (Archivo, 1936, 24).
 ALMELA, F. "D. Antonio Pascual. Amigos de las Bellas Artes". (Archivo valenciano, 1963, 24).
 Archivo de Arte Valenciano. 1915. En publicación.
 JORGE ARAGONESES, M. "Nuevos datos sobre los pintores Santiago, Jacomo Cambruzzi, Joaquín Negre y Francisco Guillén", (Anales de la Universidad de Murcia, 1963-64, 57).
 Boletín del Museo de Murcia.
 ALCOLEA, S. "La pintura desde 1500 a 1850". (En Historia de la pintura en Cataluña. Madrid, 1956).
 AINAUD, J. "La pintura dels segles XVI i XVII en L'Art Catalá, II". Barcelona, 1968.
 RAFOLS, J. F. "Diccionario biográfico de artistas de Cataluña". Barcelona, 1951-1954. 3 vols.
 DURLIAT, M. "Arts anciens du Roussillon. Peinture". Perpignan, 1954.
 AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ. "Catálogo Monumental Ciudad de Barcelona". Madrid, 1947, 2 vols.
 FURIÓ, A. "Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en Mallorca". Palma, 18... Ed. 1946.
 MUNTANER BUSTORA, J. "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca". (Boletín Soc. Luliana, t. 31, 1953-1960, 1, 143, 236, 403; t. 32, 1961-1966, 193, 283 y 394).
 AGUILO. "Notes per una llista d'artistes mallorquins". (Bolet. Soc. Luliana, 1905-1906, 4-9, 26-31, 250-255 y 265-268).
 LLABRÉS, G. "Galería de Artistas Mallorquines". (Bolet. Soc. Luliana, XVI-XVIII, 1920-1921).
 — "Pintores inéditos que trabajaron en Mallorca". (Bolet. Soc. Luliana, XIX, 1922-1933, 186-190, 207-208).
 TOUS, J. J. "Los Siete Sacramentos". (Semana Santa, 1968).

PINTORES*

- H. V. B. "Un cuadro de Acevedo en Irún". (Bolet. Soc. Vascongada Amigos del País, 1967, 111).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acevedo". (Archivo, 1964, 169-178).
 ROMERO DE TORRES, E. "El retrato de don Pedro Calderón de la Barca" (Alfaro). (Arte Esp. 1918, 9).
 ANGULO, D. "José Antolínez". Madrid, 1957.
 ALLENDE-SALAZAR, J. "José Antolínez". (Boletín, 1915-1918).
 MARTÍN MAYOBRE, R. "Una pintura de Antolínez". (Arte Esp. 1941, 21).
 OROZCO, E. "El soldado muerto de la National Gallery". (Arte Esp. 1947, 131).

ACEVEDO

* Ordenados alfabéticamente.

GAYA NUÑO, J. A. "En torno al "soldado muerto" de la National Gallery". (Clavileño, V. 1954, 34).
 ANGULO, D. "José Antolínez". (Archivo, 1954, 213).
 GAYA NUÑO, J. A. "Una pintura de J. Antolínez". (Archivo, 1956, 71).
 SORIA, M. S. "José Antolínez". (Archivo, 1956, 1).
 ANGULO, D. "Nuevas obras de Antolínez". (Archivo, 1958, 341).
 IONESCU, T. "Un cuadro desconocido de J. Antolínez en el Museo de Brukenthal". (Archivo, 1959, 324).
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Novedades en torno a Antolínez". (Archivo, 1961, 276).
 ANGULO, D. "J. Antolínez y la Adoración del Museo de Poznań". (Studio Muzealne, 1964, 62-67).
 ANÓNIMO. "Informe de dos floreros atribuidos a Arellano". (Boletín Academia, 1917, 53).
 ANGULO, D. "Supuestos cuadros de Pereda y Cano firmados por Arias". (Archivo, 1956, 126).
 CONTRERAS, J. "Don Juan José de Austria, pintor". (Boletín, 1947, 118).
 AGUADO, P. "Una pintura inédita del segundo Don Juan de Austria". (Boletín, Valladolid, 1947-1948, 171).
 GÓMEZ DEL CASTILLO, A. "Bernabé de Ayala". Sevilla, 1950.
 PEMÁN, C. "Crítica del Discurso de Gómez del Castillo". (Archivo, 1950, 357).
 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Josefa de Ayala". Sevilla, 1957.
 REIS SANTOS, L. "Catálogo de Exposição de Josefa de Obidos (Ayala)". Lisboa, 1949.
 — "Josefa de Obidos (Ayala)". Lisboa, 1955.
 GAYA NUÑO, J. A. "Zurbarán y los Ayala". (Goya, 1965, enero, 218).

MAYER, A. L. "Barrera". (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1910).
 RUBIO, J. M. "Antonio Bisquet". (Boletín, 1918, 203).
 OROZCO, E. "Pedro Atanasio Bocanegra". 1937.
 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Una obra de Bocanegra en Sevilla". (Archivo Hispalense, 1946, 215).
 SANTIGOSA, J. "Regina Virginum (Bocanegra)". (Paisaje. Jaén, 1952, 405).
 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. "Virgen de la Leche de Bocanegra". (Archivo, 1965, 133).
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. "El Jeroglífico de la Justicia de Bocanegra". (Archivo, 1965, 130).
 WETHEY, H. "Discípulos granadinos de Alonso Cano (Juan de Sevilla, Bocanegra)". (Archivo, 1954, 25).
 PÉREZ SÁNCHEZ, E. "Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España". Madrid, 1964.
 PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Más sobre Borgianni y Nardi". (Archivo, 1965, 105).
 WETHEY, H. "Orazio Borgianni in Italy and in Spain". (Burlington, t. 106, 1964, 147-159).

BARRERA

ALONSO, L. "Cabezalero". (Boletín, 1915, 33).
 TORMO, E. "Más sobre Cabezalero". (Boletín, 1915, 41, 109).
 — "Cabezalero". (Arte Esp. 1926, 53).
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Sobre el apellido Cajés-Caxes". (Archivo, 1940-1941, 177).
 BIALOSTOCKI, J. "Un cuadro de Eugenio Caxes en Polonia". (Goya, 1959, 130).
 OROZCO, E. "El pintor Pedro de la Calle". (Cuadernos de Arte, 1939-1941, 7).
 ANGULO, D. "Francisco Camilo". (Archivo, 1959, 89).
 — "Un cuadro de F. Camilo en el Museo de Bilbao". (Archivo, 1962, 271).
 HARRIS, E. "Un dibujo de Francisco Camilo". (Archivo, 1960, 80).
 ANGULO, D. "Nuevas obras de Camilo". (Archivo, 1965, 59).
 MARTÍNEZ CHUMILLAS, M. "Alonso Cano". Madrid, 1950.

CABEZALERO

WETHEY, H. "Alonso Cano". Princeton, 1955.
 — "Alonso Cano, pintor". Madrid, 1958.
 FERNÁNDEZ GUERRA, A. "Alonso Cano o la Torre del Oro". Madrid, 1845.
 NOGARET, X. "Un tableau d'Alonso Cano". (Gazette, 1959, 300).
 GÓMEZ MORENO, M. "Alonso Cano". (Boletín Centro Art. de Granada, 1886-1887, 14).
 — "Alonso Cano en Cosas granadinas de Arte y Arqueología". Granada, 1888.
 LAFOND, P. "Alonso Cano". (Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909, 242).
 MAYER, A. L. "Der Racionero Alonso Cano". (Jahrbuch Preuss Kunstsamlungen, 1909, 89, y 1910, 1).
 VALLADAR, F. "Alonso Cano". (Exposición, La Alhambra XIV, 1911, 74).
 DOMÍNGUEZ BERRUETA, M. "Los restos de Alonso Cano". (Lucidarium, 1916, I, 24).
 PALACIO, M. "Pinturas de la iglesia de Getafe". (Boletín, 1918, 211).
 GÓMEZ MORENO, M. E. "El pleito de Alonso Cano". (Archivo, 1937, 207).
 — "Pinturas inéditas de Alonso Cano". (Archivo, 1948, 241).
 PALLUCHINI, R. "Alonso Cano del Andico Celesti". (Arte Veneta, V, 1951, 167).
 WETHEY, H. "Alonso Cano drawings". (Art Bulletin, 1952, 217-234).
 — "A drawing by A. Cano". (Bulletin Univ. Michigan, 1952, 3).
 — "El testamento de Alonso Cano". (Boletín, 1953, 117).

CANO

- GÓMEZ MORENO, M. E. "Alonso Cano. Exposición en Granada". Madrid, 1954.
- "La Exposición de Alonso Cano en Granada". (Goya, 1954, 143-149).
- "La Exposición de Alonso Cano en Granada". (Archivo, 1955, 93).
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. "La Exposición de Alonso Cano". (Arte Esp., 1954, 80).
- WETHEY, H. "Alonso Cano: Painter, sculptor, architect". (Liturgical Art, 1955, 41).
- ANGULO, D. "El San Lorenzo atribuido a Cano en Kansas City". (Archivo, 1956, 72).
- SALAS, X. "Sobre la muerte de Alonso Cano". (Archivo, 1957, 241).
- HARRIS, E. "Un dibujo atribuido a Cano, para un cuadro que se atribuyó a Valdés Leal". (Archivo, 1962, 330).
- ANGULO, D. "Un retrato de Alonso Cano en el Museo de Burdeos". (Archivo, 1964, 316).
- OROZCO, E. "Lienzo de Alonso Cano". (Archivo, 1965, 18).
- MONTOIU, A. V. "Alonso Cano y Valencia". (Archivo Valenciano, 1967, 53).
- CAMÓN, J. "Los estilos de Alonso Cano". (Goya, 1968, 2).
- OROZCO, E. "Alonso Cano en la Catedral". (Goya, 1968, 12).
- Centenario de Alonso Cano. Estudios. Granada, 1968.
- Catálogo Exposición Granada, 1968.
- AGAPITO REVILLA, J. "Los lienzos de Bartolomé de Cárdenas". (Boletín del Museo de Valladolid, 1928, diciembre).
- CATURLA, M. L. "Documentos referentes a Bartolomé de Cárdenas". (Boletín, 1952, 69).
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. J. "Una pintura inédita de Bartolomé de Cárdenas". (Archivo, 1957, 325-326).
- CATURLA, M. L. "Nuevos datos referentes a Bartolomé de Cárdenas". (Boletín Valladolid, t. 18, 69).
- ANGULO, D. "Bartolomé Carducho: El Descendimiento". (Archivo, 1950, 76).
- CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura". Madrid, 1633.
- AZCÁRATE, J. M. "Una variante de los Diálogos de Carducho". (Archivo, 1951, 261).
- CUARTERO, B. "La Cartuja de El Paular y sus lienzos por V. Carduchi". (Arte Esp., 1921, 266).
- BEROQUI, P. "Los cuadros de la Cartuja del Paular". (Boletín, 1921, 153).
- CUARTERO, B. "Relación de los cuadros por V. Carducho, para la Cartuja del Paular". (Boletín Academia Historia, 1950, 351).
- "Cuadros por Carducho, para la Cartuja del Paular". (Boletín Academia Historia, t. 128, 1951, 425).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Los carduchos del Paular en Valladolid". (Boletín Valladolid, 1949-1950, 111).
- "Vicente Carducho". (Boletín Valladolid, 1959, 15).
- LOZOYA, M. y VERA, J. "Cinco lienzos de Vicente Carducho en el Museo de Segovia". (Estudios segovianos, 1962, 385).
- ANGULO, D. "Un dibujo de Vicente Carducho en el Museo de los Uffizi de Florencia". (Archivo, 1927, 95).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Relaciones entre Nardi, Carducho, Velázquez". (Archivo, 1958, 59).
- BATICLE, J. "Les peintres de Saint Bruno au XVII^e siècle: Carducho, Lanfranco, Leseur". (Revue des Arts, 1958, 17).
- KUBLER, G. "V. Carducho's Allegories of Painting". (Art Bulletin, 1965, 439).
- BERJANO, D. "El pintor D. Juan Carreño de Miranda". Madrid.
- PENZOL, P. "Un pintor asturiano (Carreño)". (Boletín Estudios Asturianos, 1959, 15).
- GARCÍA MUÑOZ, A. "Recordatorio de Juan Carreño de Miranda". (Boletín Estudios Asturianos, 1965, 93-106).
- CATURLA, M. L. "Carreño antes que pintor fue mercader de pinturas". (Archivo, 1966, 193).
- HERNÁNDEZ PÉREZ, J. "Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano". (Goya, 1957, 6).
- BATICLE, J. "La Fundación de la Orden Trinitaria de Carreño". (Goya, 1964, 140, y Revue du Louvre).
- (La genèse d'une peinture". (Bulletin Lab. Louvre, 1965, 15-34).
- BOTTINEAU, J. "A portrait of Queen Mariana in the National Gallery". (Burlington, t. 97, 1955, 114-116).
- GUÉ TRAPIER, E. "Un retrato del enano Michol por Carreño". (Archivo, 1961, 249).
- Véase Ezquerro.
- ANGULO, D. "Domingo de Carrión pintor". (Archivo, 1956, 245).
- "Un memento mori de Juan Francisco Carrión". (Archivo, 1959, 260).
- VALVERDE, J. "El pintor Antonio del Castillo". (Boletín de la Academia de Córdoba, t. 32, 1961, 163-267).
- AGUILAR, R. "Datos biográficos de Antonio del Castillo". (Boletín de la Academia de Córdoba, t. 20, 1949, 19).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Dos cuadros fechados de Antonio del Castillo". (Archivo, 1937, 159).
- GUÉ TRAPIER, E. "An Adoration of the Shepherd by... Castillo". (Apollo, t. 80, 1964, 266).
- MÜLLER, P. "The drawings of Antonio del Castillo". Nueva York, 1963, 343.
- SERRULAZ, M. "Antonio del Castillo... dessins inconnus". (Cahiers de Bordeaux, 1954, 77).
- VALVERDE, J. "Los dibujos de Antonio del Castillo". (Goya, 1967, 20).
- MÜLLER, P. "Antonio del Castillo". (Apollo, 1966, 380).
- CAVAROZI. Véase Borgianni.
- TARQUIS, P. "El pintor canario Manuel de Castro". (Revista Hist. Canaria, 1961, 124-135).
- TORMO, E. "Mateo Cerezo". (Archivo, 1927, 113, 233).
- BUENDÍA, J. R. "Mateo Cerezo en su tercer centenario". (Goya, 1966, 278-289).
- N. S. "San Jerónimo por M. Cerezo". (Boletín, 1921, 310).
- PÉREZ VILLANUEVA, J. "Lienzos de M. Cerezo en Jesús y María de Valladolid". (Boletín Valladolid, 1935, 331).
- CAVESTANY, J. "Un cuadro firmado por M. Cerezo". (Arte Esp., 1941, 18).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Una Asunción de M. Cerezo". (Archivo, 1955, 76).

- MARTÍN GONZALEZ, J. J. "Cristo en el sepulcro (Cerezo)". (Boletín Valladolid, 1951, 125).
- VALVERDE, J. "José Cobo de Guzmán en la Merced". Écija, 1963.
- GAYA NUÑO, J. A. "Claudio Coello". Madrid, 1957.
- PÉREZ BUSTAMANTE, C. "Claudio Coello: Noticias biográficas". (Boletín, 1918, 223).
- CHAMORRO, M. "Las pinturas en la Mantería de Zaragoza". (Archivo, 1944, 370, y Cuadernos de Arte Aragonés, 1954, n.º 4).
- TORMO, E. "Claudio Coello en El Escorial". (Boletín, 1942).
- ANGULO, D. "Claudio Coello". (Archivo, 1958, 339).
- IBÁÑEZ, M. M. "Dos cuadros firmados de Claudio Coello". (Archivo, 1953, 129).
- ANGULO, D. "Un cuadro de Claudio Coello en Munster". (Archivo, 1925, 226).
- GARCÍA GUINEA, A. "Un cuadro de Claudio Coello". (Boletín Valladolid, 1949, 261).
- TAYLOR, R. "Un Claudio Coello inédito". (Archivo, 1965, 61).
- MATEU, J. "El octavo Duque de Medinaceli retratado por Claudio Coello". (Revista Archivos, 1966, 416).
- HARRIS, E. "Colonna y San Antonio de los Portugueses". (Archivo, 1961, 101).
- BONET, A. "Nuevas obras y noticias sobre Colonna". (Archivo, 1964, 307).
- FEINBLATT, H. E. "A boceto by Colonna Mitelli in the Prado". (Burlington, t. 107, 1965, 349-357).
- GAYA NUÑO, J. A. "En el centenario de Collantes". (Goya, 1956, 222).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Algunas obras... Collantes". (Archivo, 1962, 253).
- ANGULO, D. "Un San Pedro por F. Collantes". (Archivo, 1950, 253).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Victorias de Carlos V (Juan de la Corte)". (Boletín Academia Historia, 1944, I, 95).
- MÉNDEZ CASAL, A. "Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII". (Revista Esp. Arte, 1935, 260, y 1936, 49).
- CAVESTANY, J. "Un retrato firmado por F. Diriksen". (Boletín, 1944, 15). DIRIKSEN
- CAJIDE, J. "Un retrato firmado por F. Diriksen". (Boletín de Valladolid, 1944, 233).
- CAVESTANY, J. "Un retrato de F. Diriksen". (Boletín, 1945, 251).
- LAFUENTE, E. "Escalante en Navarra". (Príncipe de Viana, 1941, 8, 23). ESCALANTE
- LAFUENTE, E. "Nuevas notas sobre Escalante". (Arte Esp., 1944, 29).
- Véase Murillo, 1966.
- TRAMOYERES, L. "Jerónimo J. Espinosa". (Archivo Valenciano, 1915-1916).
- GÓMEZ, G. "J. J. Espinosa". (Anales Universidad. Valencia, 1930, 130).
- FERRÁN, V. "El San Pascual de Espinosa". (Anales de los Museos de Barcelona, 1946, 209).
- "Dos Evangelistas de J. Jacinto de Espinosa". (Boletín Castellonense, 1949, XXV, pág. 25).
- RICO, J. "El P. Borrás y Jerónimo J. de Espinosa". Alicante, 1951.
- FERRÁN, V. "Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Bellas Artes de Valencia". (Archivo Valenciano, 1961, 39).
- ANGULO, D. "Ezquerria, copista de Carreño". (Príncipe de Viana, 1965, 67).
- SÁENZ, C. "Un San Joaquín y una Santa Ana del pintor Luis Fernández". (Instituto de Conservación, 1965, 33). FERNÁNDEZ
- VALVERDE, J. "El pintor racionero Castro". (Informaciones, Córdoba, 5-III-1967).
- FERNÁNDEZ LAREDO. Véase Lizona.
- ABBAD, F. "Un lienzo de Pedro García Ferrer". (Archivo, 1949, 254). GARCÍA
- GARCÍA HIDALGO, J. "Principios para estudiar el arte de la pintura". Madrid, 1691. Ed. 1965 con introducción de Sánchez Cantón y Rodríguez Moñino.
- ANGULO, D. "La Divina Pastora, de Bernardo Germán Llorente, de Alcolea del Río". (Archivo, 1946, 244).
- CAVESTANY, J. "El pintor de las pastoras (Germán Llorente)". (Arte Esp., 1945, 107).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Mateo Gilarte". (Archivo, 1964, 139).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "Mateo Gilarte". (Archivo, 1964, 75).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Mariano Gimeno en vez de Mateo Gilarte". (Archivo, 1965, 132).
- MÉNDEZ CASAL, A. "Vicente Giner", (Arte Esp. 1935, 281).
- GARÍN, F. M. "Dos perspectivas de Vicente Giner". (Arte Esp. 1950-1951, 135).
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ. "El Mulato (Gómez)". (Sevilla Mariana, III, 1882, 431).
- PITA, J. M. "Un cuadro de Don Alfonso El Caro, por Bartolomé González". (Archivo, 1953, 255).
- MORENO VILLA, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Retratos... por Bartolomé González". (Archivo, 1937, 127 y 163).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Un cuadro del pintor Diego González de la Vega". (Boletín Valladolid, 1954-1956, 138).
- SALTILLO, Marqués del. "Un pintor del siglo XVII. Domingo Guerra Coronel". (Arte Esp. 1944, 45).
- ENTRAMBASAGUAS, J. "Para la biografía de Van der Hamen". (Arte Esp. 1941, 18). HAMEN
- JORDÁN, W. B. "Juan van der Hamen y León". (Ann Arbor, 1967. Xeros Microfilms. 2 vols.).
- JORDÁN, W. "Juan van der Hamen y León". (Marsyas, 1964-1965, 52-59).
- BERGSTROM, I. "Juan van der Hamen". (L'Oeil, 1963, 108, 25-31).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Cristóbal Hernández Quintana". (Revista Historia Canaria, 1958, 255-257).

- "El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana". Valladolid, 1958.
- VERA, J. "Alonso Herrera, pintor segoviano". (Estudios Segovianos, 1951, 389-425).
- VILLALPANDO, M. "Alonso Herrera en Duruelo". (Estudios Segovianos, 1951, 249).
- THACHER, J. "Francisco de Herrera, the Elder". (The Art Bulletin, 1937, 325).
- GAYA NUÑO, J. A. "Semblanza de Herrera el Viejo". (Goya, 1960, 277-284).
- ANGULO, D. "Dos obras de Herrera el Viejo". (Archivo, 1961, 321).
- "El San Jerónimo de Herrera el Viejo del Museo de Rouen". (Archivo, 1966).
- Dos cuadros de Herrera donados al Louvre. (Goya, 1963, 423).
- BROWN, J. "Herrera the Younger". (Apolo, 1966, 34).
- WETHEY, H. "Herrera Barnuevo's work for de Jesuits of Madrid". (The Art Quarterly Detroit, 1954, 335).
- "Decorative projects of Herrera Barnuevo". (Burlington, 98, 1956, 419).
- "Herrera Barnuevo". (Anales Instituto Arte Buenos Aires, 1958, 13).
- "Herrera Barnuevo in the Descalzas Reales". (The Art Bulletin, t. 48, 1966, 15, y Sitios Reales, 1967, 12).
- ANGULO, D. "Herrera Barnuevo y Antolínez". (Archivo, 1959, 331).
- "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II". (Archivo, 1962, 71).
- BONET, A. "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo". (Archivo, 285).
- ECHEGARAY, C. "Fecha de nacimiento de I. de Iriarte". (Boletín, 1915, 316). IRIARTE
- BUENDÍA, J. R. "La Imposición de la Casulla a San Ildefonso de Antonio de Lanchares". (Archivo, 1966, 87). LANCHARES
- CAVESTANY, J. "Blas de Ledesma pintor de fruteros". (Arte Esp., 1942, 6).
- "BODEGÓN en Londres (Ledesma)". (Goya, 1955, 389).
- TORRES MARTÍN, R. "Blas de Ledesma, un pintor recién descubierto". (Revista de Estudios Extremeños, 1967, 305).
- ROMERO DE TORRES, E. "El pintor Pablo Legot". (Revista Archivos, 1910).
- LOPE, J. M. "Fray Diego de Leiva, pintor cartujo". (Berceo, VI, 1951, 393).
- SORIA, M. "José Leonardo". (The Art Quarterly. Detroit, 1950, 266).
- MARTÍN MONTERO, C. "Jusepe Leonardo". (Archivo, 1952, 170).
- BUENDÍA, J. R. "Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo". (Príncipe de Viana, 1965, 23).
- MÉNDEZ CASAL, A. "El pintor Alejandro de Loarte". (Arte Esp., 1934, 187).
- CATURLA, M. L. "Andrés López Polanco". (Cuadernos gallegos, 1956, 389).
- ANGULO, D. "Don Sebastián de Llanos y Valdés". (Archivo, 1946, 309). LLANOS
- GUERRERO, J. "Obras inéditas de D. Sebastián de Llanos y Valdés". (Archivo, 1947, 329).
- ANGULO, D. "Llanos Valdés. La Magdalena de Schwerin". (Archivo, 1951, 259).
- GARCÍA FIGAR, A. "Fray Juan Bautista Maino pintor". (Goya, 1958, 6). MAYNO
- HARRIS, E. "Juan B. Maino". (Arte Esp., 1935, 333).
- MÉNDEZ CASAL, A. "Un retrato por Fray Juan Bautista Maino". (Arte Esp., 1933, 297).
- LÓPEZ REY, J. "A portrait of Philip IV by Maino". (The Art Bulletin, 1963, 361-363).
- "Sobre la atribución de un retrato de Felipe IV a G. de Grayer (Maino)". (Archivo, 1966, 195).
- "Maino y Velázquez". (Coloquio. Lisboa, 1963, n.º 25, 15-19).
- LLORDEN, M. "Miguel Manrique". (Ciudad de Dios, t. 159, 1947, 513-546).
- PALACIOS, E. "Esteban y Miguel March". (Coleccionismo, 1915, 59).
- SORIA, M. "Esteban March". (The Art Bulletin, 1945).
- FERRÁN, V. "Esteban March y sus pinturas del Museo del Prado". (Saitabi, n.º 10, 1945).
- OROZCO, E. "Ambrosio Martínez de Bustos". Granada, 1936.
- MARTÍNEZ, J. "Discursos practicables, con noticia de Jusepe Martínez y... de la pintura de Aragón". Madrid, 1866. Ed. Barcelona, 1950.
- ARCO, R. del. "Los discursos practicables del arte de la pintura, del aragonés Jusepe Martínez". (Revista de Ideas Estéticas, 1945, 313).
- ANGULO, D. "Juan Mateos, pintor". (Archivo, 1956, 248).
- COOK, M. "Further Light on del Mazo". (Burlington, 1913, 323).
- GAYA NUÑO, J. A. "Juan Bautista del Mazo". (Varia Velazqueña, I, 471).
- ZARCO, J. "Notas relativas a maestros de Arte en España (Mazo)". (Religión y Cultura, 1930, enero).
- CATURLA, M. L. "Viaje de Mazo a Italia". (Archivo, 1955, 73).
- LÓPEZ NAVÍO, J. "Matrimonio de Mazo". (Archivo, 1960, 387).
- SALAS, X. "Una carta del pintor Mazo". (Archivo, 1931, 181).
- S. C. "Sobre Mazo". (Archivo, 1931, 182).
- GUÉ TRAPIER, E. "Martínez del Mazo as a landscapist". (Gazette, 1963, 293).
- PITA, J. M. "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Marqués del Carpio". (Archivo, 1952, 223).
- APRÁIZ, A. "La Vista de Pamplona". (Ateneo. Vitoria, 1915, julio).
- GUÉ TRAPIER, E. "Figure in a Landscopie by Martínez del Mazo". (Wadsworth Bulletin, 1963, n.º 15).

CAVESTANY, J. "Sobre J. B. del Mazo". (Arte Esp. 1954, 4).
 GUÉ TRAPIER, E. "Tres fragmentos de una pintura del siglo XVII". (Goya, 1961, 246).
 TROUTMAIN, PH. "Old master drawing (Meneses)". (Apollo, t. 43, 1956, 176).
 ARFELLI, A. "Giuseppe Mitelli". (Arte Antica, 1958, 295. Véase Colonna).
 FERNÁNDEZ, J. M. "Antonio Mohedano". (Archivo, 1948, 113).
 ANGULO, D. "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla". (Archivo, 1944, 65).
 GESTOSO, J. "Juan van Mol". (Cultura Española, 1908, 558).
 ARAGONESES, J. "Los pintores Santiago Morán". (Anales Universidad Murcia, 1963-1964, 57).
 ANGULO, D. "José Moreno". (Archivo, 1956, 67).
 GÓMEZ MORENO, M. "Una obra firmada por Pedro de Moya". (Archivo, 1927, 361).
 ANGULO, D. "Pedro el Mudo". (Archivo, 1965, 123).
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "El autor de los bocetos catalogados en el Prado como Sebastián Muñoz". (Archivo, 1947, 212).
 LOZOYA, Marqués de. "El Martirio de San Sebastián, de Sebastián Muñoz". (Arbor, 1944, n.º 6).
 — "Dos retratos de Sebastián Muñoz". (Boletín, 1936-1940).

CEÁN, J. A. "Carta sobre el estilo de la Escuela Sevillana (Murillo)". Cádiz, 1806. Ed. Sevilla, 1968).
 — "Diálogo sobre el Arte de la Pintura (Murillo)". Sevilla, 1819. Ed. 1968.
 DAVIES, E. "The life of B. E. Murillo". Londres, 1819.
 TUBINO, F. M. "Murillo". Sevilla, 1864.
 VELÁZQUEZ y SÁNCHEZ. "B. E. Murillo en La Cruz del Rodeo". Sevilla, 1864.
 SCOTT, W. B. "Murillo and Spanish School of Painting". Londres, 1873.
 LEFORT, P. "Murillo et ses élèves". (Gazette, 1875, 315).
 LUCKE, H. "B. E. Murillo". Leipzig, 1877.
 SWEETSER, M. F. "Murillo". Boston, 1878.
 STROMER, T. "Murillo. Leben und Werke". Berlín, 1879.
 MINOR, H. "Murillo". Londres, 1882.
 KNACKFUSS, H. "Murillo". Leipzig, 1904.
 MAYER, A. L. "Murillo". Leipzig, 1913.
 MONTOTO, S. "Murillo". Sevilla, 1923.
 TERRASSE, Ch. "Murillo". París, 1930.
 PLA, J. "Murillo". Gerona, 1951.
 DOTOR, A. "Murillo". Madrid, 1964.
 TORRE FARFÁN, F. "Relación de la fiesta... de Santa María la Blanca...". Sevilla, 1665.
 LATOUR, A. "Murillo et l'école de Seville". En sus "Études sur l'Espagne". París, 1885.
 BEULE, E. "Murillo et l'Andalousie". (Revue de Deux Mondes, 15-X-1861).
 DALTON, H. "Murillo und serie Geniale in der Ermitage". Leningrado, 1863.
 BOUTELOU, C. "Estudio del San Antonio". Sevilla, 1875.
 FERNÁNDEZ, C. "Sermón... por la recuperación... del... San Antonio". Sevilla, 1875.
 LATOUR, A. "Comment un tableau de Murillo fut volé...". Sceaux, 1878.
 ÁLVAREZ, J. M. "Noticias biográficas de Murillo". (Sevilla Mariana, II, 1882, 421, 384).
 ASENSIO, J. M. "Murillo. Discurso". (Sevilla Mariana, II, 1882, 286, 332).
 LATOUR, A. "La Virgen de la Servilleta. Tradición sevillana". (Sevilla Mariana, II, 1882, 242).
 MORGADO, J. A. "Aparición de la Virgen a varios Santos..., por Murillo". (Sevilla Mariana, II, 1882, 369).
 "Testamento de Murillo". (Sevilla Mariana, II, 1882, 462).
 CORONADO, C. "Las Vírgenes de Murillo". (Sevilla Mariana, II, 1882, 300. Poesías).
 DÍAZ, A. "La Aurora de Murillo". (Sevilla Mariana, II, 1882, 466. Otras poesías de otros autores, en la misma revista y año).
 SOTA, R. "Murillo, pintor de la vida de la Virgen". (Ilustración Bética XXIII).
 CORTISSOZ, Royal. "An Art Study". (Harper's Magazine, t. 71, 1885, 938). Sobre Santa Isabel de Hungría.
 ANÓNIMO. "Informe sobre la reclamación del cuadro de Santa Isabel". (Boletín Academia, 1891, 4).
 ANÓNIMO. "Informe sobre un lienzo de Murillo, La Dolorosa al pie de la Cruz". (Boletín Academia, 1894, 205).
 CHAVES, M. "B. E. Murillo". (En "Páginas Sevillanas". Sevilla, 1894, 208).
 GÓMEZ, J. "La Santa Caridad demanda la Santa Isabel de Murillo". Sevilla, 1902.
 CHAVES, M. "El hijo de Murillo". (En "Apuntes Sevillanos". Sevilla, 1904, 307).
 VALENCINA, Fray A. "Murillo y los Capuchinos". Sevilla, 1908.
 BORENIUS, T. "Two Still life pictures by Murillo". (Burlington, t. 24, 1913, 74).
 CROSA, B. S. "Los Murillos de Macharaviaya". (Arte Esp. 1912, 329).
 MAYER, A. L. "An unknown portrait by Murillo". (Burlington, t. 24, 1914, 231).
 MALLMAN, G. "Eine Inmaculata von Murillo". (Kunstchronik Beilage, III, 1914, 6).
 LEÓN, L. "Murillo y la crítica moderna". (Bética, 1915, febrero).
 ANÓNIMO. "Informe de un San Antonio atribuido a Murillo". (Boletín Academia, 1917, 53).
 MONTOTO, S. "Murillo y Mañara". (Raza Española, n.º 42).

MURILLO

- QUINTERO, P. "Ecce Homo llamado de Murillo". (Boletín Museo Cádiz, VI, 1923, 63, y XVI, 1932, 141).
- MAYER, A. L. "An unknown Murillo illustrated". (Burlington, 1926, mayo).
- "Tree paintings by Murillo". (Burlington, t. 48, 1926, 251).
- "Laban in search of his Household gods". (Apollo, IX, 1929, 78).
- DOMÉNECH, R. "Murillo". (En Libro de Oro, 1929-1930, 145).
- "El Martirio de San Pedro de Verona". (Boletín Academia, 1930, 54).
- MAYER, A. L. "Zur Ausstellung der Spanischen Gemälde... Contini". (Pantheon, V, 1930, 203).
- ANÓNIMO. "Informe acerca de un cuadro de Murillo que representa La Sagrada Familia". (Boletín Academia).
- ANÓNIMO. "Informe relativo a la devolución del cuadro Santa Isabel". (Boletín Academia, 1932, 82).
- MAYER, A. L. "Cuadros de Murillo en colecciones de Amberes del siglo XVII". (Archivo, 1932, 275).
- QUINTERO, P. "La Virgen de la Serrana de Murillo, y la del Palacio Corsini". (Boletín Museo Cádiz, XVII, 1933, 9).
- "Virgen de la Faja". (Boletín Museo Cádiz, XVII, 1933, 13).
- D. V. V. "¿Un nuevo cuadro de Murillo?". (Boletín, 1934, 26).
- MAYER, A. L. "Anotaciones a obras murillescas". (Boletín, 1934, 14).
- QUINTERO, P. "Imitaciones y repeticiones de cuadros". (Boletín Museo Cádiz, 1935, 27).
- SÁNCHEZ PALACIOS, M. "Los Ecce Homos del Museo". (Boletín Museo Cádiz, 1935, 119).
- MAYER, A. L. "Anotaciones a Murillo". (Arte Esp., 1936, 46).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "El supuesto retrato de Gabriel Murillo". (Archivo, 1937, 74).
- BUSUIOCEANU, A. "A rediscovered painting by Murillo". (Burlington, 1940, 55).
- ANGULO, D. "El San Francisco de Murillo del Museo de Génova". (Arte Esp., 1940-1941, 312).
- MONTOTO, S. "Un verdadero canónigo". (ABC de Sevilla, 17-II-1943).
- "Nuevos documentos de B. E. Murillo". (Archivo Hispalense, 1945, 319).
- "Inventario de la librería de G. E. Murillo el Canónigo". (Bibliografía Hispánica, 1946, julio).
- SANCHO, A. "Una supuesta colaboración entre Velázquez y Murillo". (Archivo Hispalense, 1946, 117).
- SORIA, M. S. "Murillo's boy and girl companion pieces". (Burlington, 1948, 22).
- ORENDAIN, L. "Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara". Guadalajara, 1949.
- FISCHER, D. "Murillo as genre painter". (Marsyas, VI, 1950-1953, 81).
- GUERRERO, J. "Murillo y Assereto". (Archivo, 1950, 133).
- DORIVAL, B. "Callot modèle de Murillo". (La Revue des Arts, 1951, 94).
- MONTESA, M. de. "El Cazador de Murillo". (Arte Esp., 1951, 158).
- GUERRERO, J. "Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo". (Archivo, 1952, 323).
- RICO. "La Purísima que cobró un general napoleónico". (Revista Estudios Penitenciarios, 1953, 41).
- SALAS, X. "La Santa Isabel de Murillo". (Archivo, 1953, 127).
- GUERRA, A. "Cómo salió de España la Caridad Romana de Murillo". (Archivo, 1954, 336).
- "Un cuadro de Murillo en Pamplona". (Goya, 1955, 67).
- ELIZALDE, J. "Las Inmaculadas de Murillo". Madrid, 1955.
- CORTEGANA, J. "Restauración del gran cuadro San Antonio, de Murillo". (Archivo Hispalense, 1957, 81-82).
- "Restauración de... San Antonio". (Archivo Hispalense, 1957, 107).
- LÓPEZ ALONSO, A. "Murillo en el Museo del Prado". Madrid, 1958, 88.
- PEMÁN, C. "Restauración de una obra de Murillo". (Archivo, 1958, 67).
- Véase Tristán, 1958.
- ANGULO, D. "La Piedad de Murillo. El viaje del pintor a Madrid". (Archivo, 1959, 146).
- HERNÁNDEZ PERERA, J. "La Caridad Romana de Murillo". (Archivo, 1959, 257).
- VALVERDE, J. "Identificación de un supuesto retrato de Murillo". (Archivo, 1959, 321).
- PEMÁN, C. "Sobre la restauración del San Antonio de Murillo en 1876". (Archivo Hispalense, 1959, 96).
- WIXON, N. "Murillo. The Immaculate Conception". (Bulletin Cleveland, 1960, 164-165).
- ANGULO, D. "Murillo en Marchena: El retablo de San Agustín de Sevilla". (Boletín Academia Historia, 1961, 25).
- "Miscelánea murillesca". (Archivo, 1961, 1).
- "El Milagro de las flores de San Diego de Murillo". (Archivo, 1961, 324).
- BANDA, A. "Estatutos de la Academia de Murillo". (Anales Universidad Hispalense, 1961, 107).
- PANTORBA, B. "A new painting by Murillo". (Burlington, t. 103, 1961, 109).
- REIS SANTOS, L. "O casamento místico de Santa Catalina de Murillo". (Coloquio, 1961, 13, 6-10).
- ROHL, J. "La educación de la Virgen de Murillo". (En el libro "Letras y Colores". Méjico, 1961, 29-34).
- ANGULO, D. "Murillo: Varios dibujos". (Archivo, 1962, 231).
- MONTANA, J. "Pintura profana de Murillo". (Archivo, 1962, 271).
- ANGULO, D. "Un Niño Jesús dormido y una Virgen de Murillo". (Archivo, 1963, 189).
- "Towards a revaluation of Murillo". (Apollo, 1964, 27).
- "Murillo". (Archivo, 1964, 269).
- BATICLE, J. "Musée du Louvre. Département des peintures. Un tableau de Murillo". (Revue du Louvre, 1964, n.º 2).
- HARRIS, E. "A Caritas Romana by Murillo". (Journal Warburg Institute, 1964, 337-339).
- BRAHAM, A. "The early style of Murillo". (Burlington, 107, 1965, 445).

- EWALD-SCHUBECK, F. "Sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente de Murillo". (Archivo, 1965, 43).
- ANGULO, D. "Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes". (Boletín Academia Historia, 1966, 147).
- "Dos cuadros de Murillo que precisa localizar". (Archivo, 1966, 85).
- "Un anónimo murillesco de la Pinacoteca de Munich". (Archivo, 1966, 191).
- MULLAY, T. "A major early Murillo and other works". (Connoisseur, 1966, 166). Murillo, Valdés, Escalante, Pereda.
- STECHOW, W. "Murillo Laban... in Rachel's Tent". (Bulletin Cleveland Museum, 1966, 367).
- GELDER, J. "Murillo's Heilige Familie". (Bulletin Rijks Museum, 1967, 145).
- LOZOYA, Marqués de. "¿Un precedente de la Sagrada Familia del Pajarito?" (Archivo, 1967, 83).
- MOYSEN, X. "Murillo en México". (Boletín Instituto Antropología. Méjico, 1967, 11).
- JORDAN, W. B. "Murillo's Jacob Laying the Peeled Rods before the Flocks of Laban". (Art News, Summer 1968).
- RICHARDS, L. S. "Bartolomé Esteban Murillo: Drawings study for a Virgin and child". (Bulletin of Cleveland Museum, 1968, Sept.).
- GUÉ TRAPIER, E. "A Christ Child in the Hispanic Society". (Homenaje a Rodríguez Moñino, II, 1966, 273-276).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Nardi, pintor florentino". (Archivo, 1925, 225). NARDI
- SIMÓN DÍAZ, J. "Pleitos de Angelo Nardi". (Archivo, 1947, 250).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Angelo Nardi contrata los cuadros para las Bernardas de Alcalá". (Archivo, 1945, 310).
- ANGULO, D. "Dos cuadros de Nardi". (Archivo, 1961, 328).
- Véase Orrente, 1963.
- WETHEY, H. "Juan Niño de Guevara". (Arte Esp. 1952).
- "Juan Niño de Guevara". (Academia, II, n.º 2, 1953, 135).
- ANGULO, D. "Pedro Núñez". (Archivo, 1964, 179-184).
- ALLENDE SALAZAR, J. "Núñez de Villavicencio". (Boletín, 1916, 340).
- TORMO, E. "Pedro de Orrente, pintor murciano". (Polytechnicum, 1917, 112). ORRENTE
- GARCÍA REY, C. "Pedro Orrente en Toledo". (Arte Esp. 1928, 430).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "Pedro de Orrente". (Arte Esp. 1962, 58).
- LA FUENTE, E. "Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanes". (Archivo, 1940-1941, 503).
- MORA, J. M. "Obras de Arte en la Iglesia de la Guardia (Orrente, Nardi)". (Archivo, 1963).
- MOYA, J. "Los cuadros de Orrente en Orihuela". (Homenaje a Mergelina, 653).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "Dos cuadros de Orrente". (Archivo, 1958, 145).
- "Cuadros de Orrente". (Archivo Valenciano, 1958, 33).
- "Pedro de Orrente". (Arte Esp. 1962, 58).
- SALAS, X. "Dos bodegones de Francisco de Palacios". (Archivo, 1935, 275). PALACIOS
- MAYER, A. L. "Una puntualización (Palacios)". (Archivo, 1936, 196).
- MADURELL, J. M. "Unos retablos de Bautista Palma". (Estudios franciscanos. Barcelona, 1949).
- GAYA NUÑO, J. A. "Juan de Pareja". (Archivo, 1957, 271).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Antonio van de Pere". (Archivo, 1966, 305).
- TORMO, E. "Antonio de Pereda". Valladolid, 1916.
- SINUÉS, J. "Un cuadro de Pereda y sus dibujos preliminares". (Boletín, 1917, 22).
- GUINARD, P. "Una obra inédita de Antonio Pereda". (Archivo, 1931, 31).
- MALITKAYA, X. "Pereda en el Museo de Moscú". (Archivo, 1932, 201).
- "Un Ecce Homo de Pereda, en Florencia". (Goya, 1955, 316).
- LOZOYA, Marqués de. "Antonio de Pereda en el Patrimonio Real". (Reales Sitios, n.º 7, 1966, 13).
- ANGULO, D. "El cuadro de Jael y Sisara de Dublín, atribuido a Pereda". (Archivo, 1956, 308).
- "Pereda: Judit y Holofernes". (Archivo, 1956, 125).
- Véase Murillo, 1966.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Un cuadro de Roque Ponce". (Archivo, 1963, 310).
- FERRÁN, V. "Pablo Pontóns". (Almanaque de Las Provincias. Valencia, 1944).
- MAYER, A. L. "Unknown works by A. Puga". (Burlington, 1928, n.º 219, 76).
- CATURLA, M. L. "Antonio Puga". Madrid, 1952.
- "La partida de bautismo de Puga". (Cuadernos Gallegos, IX, 1954, 251).
- CATURLA, M. L. "Una obra de Antonio Puga". (Cuadernos Gallegos, 1955, 195-199).
- "Un cuadro de Antonio Puga, en el Museo del Prado". (Goya, 1961, 377).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Un desconocido pintor Ramírez, de 1610". (Archivo, 1956, 297). RAMÍREZ
- ANÓNIMO. "Sobre el pintor Cristóbal Ramírez". (Boletín Academia Toledo, 1966, 89).
- OROZCO, E. "Amor, poesía y pintura (P. de Raxis)". Granada, 1967.
- HUGUET, R. "Los cuadros del pintor F. Ribalta, en Castellón". Castellón, 1913.
- TORMO, E. "La educación artística de Ribalta". (Rev. Crítica Hispano Americana. Madrid, 1916).
- TRAMOYERES, L. "Los pintores Francisco y Juan Ribalta". (Archivo Valenciano, 1917, 93).

FITZ-DARBY, D. "F. Ribalta and his school". Cambridge, 1938.
 ESPRESATI, C. G. "Incógnitas de Ribalta". (Arte Esp., 1941, 15).
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Gregorio Fernández y Ribalta". (Archivo, 1942, 147).
 ROBRES, R. "En torno a Ribalta". (Boletín Castellonense, 1943).
 GARÍN, F. M. "Un boceto de Ribalta". (Arte Esp. 1945, 139).
 ANGULO, D. "Las Piedades de Ribalta y Bisquert". (Archivo, 1945, 235).
 MADURELL, J. M. "Francisco Ribalta, pintor catalán". (Anales Museos Barcelona, V, 1947, 9).
 AINAUD, J. "Ribalta y Caravaggio". (Anales Museos Barcelona, 1947, 345).
 ESPRESATI, C. G. "Ribalta". Barcelona, 1948.
 LLORÉNS, A. "El pintor Francisco Ribalta, hijo de Solsona". (Anales Museos Barcelona, 1951, 83).
 RODRÍGUEZ GARCÍA, S. "El retablo de Ribalta en Algemesí". Algemesí, 1956.
 CAMÓN, J. "Los Ribalta en la Exposición de Granada". (Goya, 1956, 70-75).
 AINAUD, J. "Francisco Ribalta. Notas y comentarios". (Goya, 1957, 86).
 DARBY, D. "A painting by Francisco Ribalta". (Wadsworth Bulletin, 1958, n.º 3, 1-9).
 GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Nueva versión de su vida". (Archivo Valenciano).
 MATEO, J. "Estancia en Italia e influencias italianas de Ribalta". (Seminario de Arte Aragonés, 1961, 165).

RIBERA

EISEMAN, O. "G. Ribera". Leipzig, 1879.
 UTRILLO, M. "José de Ribera, Barcelona, 1907.
 LAFOND, P. "Ribera et Zurbarán". París, 1909.
 MAYER, A. L. "Jusepe de Ribera". Leipzig, 1923. Véase Muñoz en L'Arte", 1909, 77.
 PILLEMENT, G. "Ribera". París, 1929.
 TORMO, E. "Ribera". Barcelona.
 SANTA MARÍA, J. M. "Ribera". Barcelona, 1943.
 PLA, J. "Ribera y Zurbarán". Gerona, 1944.
 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. "José de Ribera". Barcelona, 1946.
 Cuadros de Ribera. Madrid. Los Grandes Maestros.
 SARTHOU, C. "José de Ribera". Valencia, 1947.
 GUÉ TRAPIER, E. "Ribera". Nueva York, 1952. Con abundante bibliografía.
 POMPEY, F. "Ribera". Madrid, 1963.
 BAGLIONE, G. "La vite de pittori". Nápoles, 1733.
 BALDINUCCI, F. "Notizie del professori del disegno". Florencia, 1846.
 DOMINICI, B. "Vite de'pittori... napoletani". Nápoles, 1742.
 DIOSDADO, R. "Sulla patria del... G. Ribera". (Antología Romana, 1796, 289).
 MADRAZO, P. "Martirio de San Bartolomé". (El Artista, 1835, 181).
 BORGELI, F. "J. Ribera". (Revue des races latines, 1857, IV, 16).
 GONSE, L. "Le portrait d'homme du Musée de Montpellier". (Gazette, 1875, 114).
 DANVILA, A. "Reseña de las obras de J. Ribera". (Revista España, 1888, 168).
 WOERMANN, K. "Jusepe de Ribera". (Zeitschrift f. Bild. Kunst, 1890, 141-177).
 JUSTI, K. "Die Heil. Magdalena und Agnes und Giordano". (Zeitschrift f. Christliche Kunst, 1892, 2).
 SOTO, S. "Restauración de tres cuadros por Ribera". Vitoria, 1892.
 "La figliuola dello Spagnoletto". (Napoli Nobilissima, 1893, 31).
 ANÓNIMO. "Informe sobre dos cuadros de Ribera". (Academia, 1893, 262).
 LEFORT, P. "Tableau du Piedbot". (Gazette, 1894, 405).
 CECI, G. "La figlia dello Spagnoletto". (Napoli Nobilissima, 1894, III, 65).
 SALAZAR, L. "La famiglia dello Spagnoletto. La fede de morte dello Spagnoletto". (Napoli Nobilissima, 1894, 97 y 1896, 29).
 ANÓNIMO. "Informe sobre un San Pedro atribuido a Ribera". (Boletín Academia, 1894, 166).
 KRISTELLER, P. "G. Ribera". (Das Museum, 1895, 53).
 CUADRA, L. "La Concepción de Ribera". Sevilla, 1895.
 FRANZ, H. "Un tableau de Ribera". (Les Arts, 1903, 34).
 TORMO, E. "Obras de Ribera inéditas". (Boletín, 1916, 11).
 RODRÍGUEZ MOREY, A. "Un notable cuadro de Ribera". (Revista de Bellas Artes, 1918, 131).
 POST, Ch. "Saint Jerome by Ribera". Cambridge, Mass., 1921.
 CASTRO, A. "Una leyenda del Spagnoletto". (La Esfera, 19-III-1921).
 MANCINI, G. "Viaggio per Roma". Leipzig, 1923.
 VIÑES, G. "La verdadera patria del Spagnoletto". (Archivo Valenciano, IX, 1923).
 ANÓNIMO. "Un cuadro atribuido a Ribera... San Sebastián". (Academia, 1924, 70).
 FREUND, F. "Art of Ribera". (International Studio, 1926, julio).
 ANÓNIMO. "Ribera in the Hispanic Society". Nueva York, 1926.
 MAYER, A. L. "La Bacanal". (Boletín, 1927, 285).
 PILLEMENT, G. "Le vrai visage de Ribera". (L'Amour de l'Art, 1928, 331).

- DELOGU, G. "Riberismo". (L'Arte, 1928, 147).
- MAYER, A. L. "Madonna by Ribera". (International Studio, 1929, 36).
- BURGOS, C. "El Spagnoletto". (La Esfera, 20-IV-1929).
- LAYNA, F. "Boceto de Ribera, en Cogolludo". (Boletín, 1930, 131).
- BAUR, J. "An early Ribera". (The Brooklyn Museum Quarterly, 1938, enero).
- ROGERS, M. "St. Bartholomew by Ribera". (Bulletin. Saint Louis, 1939, 3).
- WETHEY, H. "A painting by J. Ribera". (Bulletin. The Metropolitan Museum. Nueva York, 1939, 19).
- SALTILLO, Marqués del. "Pinturas de Ribera". (Archivo, 1940-1941, 246).
- ARAUJO, L. "La Inmaculada de Ribera". (Boletín, 1941, 165).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Barbas femeniles". (Correo Erudito, 1941, 23).
- S. D. "Giuseppe Ribera". (L'Arte, 1942, 11).
- FITZ DARBY, D. "Ribera's hermits". (Art in América, 1942, 40).
- FITZ DARBY, D. "The Magdalen of the Hispanic Society". (The Art Quarterly, 1942, 223).
- HOOGWERFF, G. "H. van Somer, navolger van Ribera". (Oud Holland, 1943, 158).
- PAGOLOTTI, M. "Ribera y Zurbarán". (Universidad Habana, 1943, 49).
- TRAZ, G. "Saint Jean Baptiste par Ribera". (Pro Arte, 1944, 91).
- BORN, W. "Ribera in St. Louis: Christ crowned". (Gazette, 1945, 213).
- GAUTTIN, A. "Two masterpieces by Ribera". (Gazette, 1945, 205).
- WATTENBERG. "Un posible Ribera". (Boletín Valladolid, 1945-1946, 152).
- FITZ DARBY, D. "Ribera painter of the Madonna". (Gazette, 1946, 153).
- "The wise man with a looking glass". (Art in America, 1948, 113).
- RICHARDSON, E. "A St. Jerome by Ribera". (Detroit Bulletin, 1949, 55).
- BRAYER, J. "La femme à la barbe de Ribera". (Arts, II, 1949, 25).
- RICHARDSON, E. P. "A St. Jerome by Ribera". (Detroit Bulletin, 1949-1950, 55).
- PLA, J. "Ribera y Zurbarán". Gerona, 1951.
- LAYNA, F. "Boceto del cuadro de Ribera en Cogolludo". (Boletín, 1951, 131).
- MAIN, J. "Magdalena de Ribera en Cuzco". (Boletín, 1951, 135).
- MILICUA, J. "Ribera en Roma". (Archivo, 1952, 309).
- SARTHOU, C. "Ribera, su vida...". (Boletín, 1952, 155, y Archivo Valenciano).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "José Ribera". (Archivo, 1952, 331).
- BOLOGNA, F. "A proposito del Ribera dei Museo di Bruxelles". (Bulletin Musées, 1952, n.º 2, 47-56).
- ANGULO, D. "Ribera y Las Meninas". (Archivo, 1952, 293).
- SARTHOU, C. "El Españolito y su patria". (Valencia Atracción, 1952, n.º 210, 8-9).
- PICARD, Ch. "Ribera et l'antiquité". (Bulletin Inst. Français en Espagne, 1953, 227).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Ribera, pintor universal". Sevilla, 1953.
- CHRISTOFFEL, U. "Barocke Philosophen. L. Jordán, Mob y Renbrandt". (Die Kunst und Schöne Heim, 1954, 281).
- SANDOZ, M. "Ribera et le thème de St. Sébastien soigné". Cahiers de Bordeaux, 1955, 66).
- FITZ DARBY, D. "Ribera and the Blind Man". (The Art Bulletin, 1957, 195).
- STECHOW, W. "A note on The Poet by Ribera". (Bulletin Oberlin College, 1957, 69).
- "Ribera. Dibujo". (Bulletin Rhode Schol, 1957).
- BUCK, R. "Oberlin's Ribera". (Bulletin Oberlin, 1957, 62).
- ANGULO, D. "The Blind Old Beggar by Ribera". (Bulletin Oberlin, 1957, 59).
- ROGER, P. "The Blind Man and his boy". (Bulletin Oberlin, 1957, 49-58).
- "Exhibition of Paintings and Graphics by J. de Ribera". (Bulletin Oberlin, 1957, 73-87).
- ANGULO, D. "Descendimiento de Ribera". (Archivo, 1958, 341).
- TURNER, E. "Ribera's Philosophers". (The Wadsworth Bulletin, 1958, 5).
- ALMELA, F. "Gautier ante José Ribera". (Archivo Valenciano, 1961, 24).
- AGUILERA, V. "Un tránsito del San Sebastián de Ribera, en San Marín". (Archivo Valenciano, 1962, 29).
- FITZ DARBY, D. "Ribera and the wise men". (The Art Bulletin, 1962, 279).
- LOZOYA, Marqués de. "Lienzos de Ribera en el Palacio Real y en la Encarnación". (Archivo, 1964, 1).
- LONGHI, R. "I cinque sensi dei Ribera". (Parangone, 1966, n.º 193, 47).
- GUÉ TRAPIER, E. "A Ribera painting restored". (Pantheon, t. 24, 1966, 165).
- FRANCIS, H. "Ribera The Death of Adonis". (Bulletin Cleveland Museum, 1966, 339).
- OROZCO, E. "Risueño: el retrato del Arzobispo Ascargorta". (Cuadernos de Arte, Granada, 1936, 111).
- SIMÓN, J. "Francisco Rizi postergado". (Archivo, 1945, 308).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Un cuadro de Francisco Rizi". (Archivo, 1949, 355).
- ANGULO, D. "Francisco Rizi". (Archivo, 1958, 89).
- ANGULO, D. "Cuadros religiosos posteriores a 1670". (Archivo, 1962, 95).
- TORMO, E. y LAFUENTE, E. "Fray Juan Ricci". Madrid, 1930. 2 vols.
- CAVESTANY, J. "Fray A. de San Vitores, por J. A. Ricci". (Boletín, 1930, 267).
- ZARCO, J. "Un manuscrito del P. Fr. Juan Ricci en El Escorial". (Arte Esp., 1932, 138).

- FILGUEIRA, J. "Una biografía inédita de Fr. Juan Ricci". (Archivo, 1940-1941, 548).
- RUIZ DE GALARRETA, J. M. "¿Un nuevo cuadro de Rizi en San Millán?". (Berceo, 1951, 291).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Un cuadro de Fray Juan Rizi en La Seo". (Boletín Valladolid, 1953-1954, 204).
- ESCOBAR, F. "J. A. Ricci y sus cuadros de la Iglesia de la Corte". (Boletín Estudios Asturianos, 1966, 51).
- PADRÓN, S. "El pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)". (Museo Canario, 1949).
- MAYER, A. L. "Juan de Roelas". (Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1911).
- ANGULO, D. "Juan de las Roelas". (Archivo, 1925).
- GALVEZ, C. "Sobre el autorretrato de Roelas". (Archivo, 1928, 187).
- ANGULO, D. "Un cuadro de Roelas en el Museo de Bilbao". (Archivo, 1929, 275).
- "El cuadro de San Gregorio, de Roelas". (Boletín de Valladolid, 1935, 51).
- ARAUJO, L. "El cuadro de los Arcángeles de las Descalzas Reales". (Boletín, 1941, 17).
- FERRAN, V. "Los Roviras". (Archivo Valenciano, XXXIII, 40).
- PORRAS, V. "Luis Rufo, pintor y escritor". (Adarve. Priego, 1963).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Pedro Ruiz González, pintor de Madrid". (Archivo, 1943, 399).
- PEMÁN, C. "Un cuadro de Pedro Ruiz González". (Archivo, 1944, 179).
- WEISSBERG, H. "Charles II at benediction (Ruiz González)". (Carnegie Magazine. Pittsburg, 1954, 335).
- AGULLÓ, M. "Información de Palomino y Ruiz de la Iglesia". (Archivo, 1959, 229).
- GARIN, F. M. "Reflejos velazqueños en Valencia (Salvador Gómez)". (Varia Velazqueña, I, 552).
- SORIA, S. "Sánchez Cotán's Quince, Cabbage, melon and cucumber". (The Art Quarterly, 1945, 225). SÁNCHEZ COTÁN
- OROZCO, E. "Época toledana de Sánchez Cotán". Granada, 1946.
- ANGULO, D. "Obras juveniles de Sánchez Cotán". (Archivo, 1947, 146).
- OROZCO DÍAZ, E. "Un pintor español de la contrarreforma: Sánchez Cotán". (Arbor, 1948, 25).
- OROZCO, E. "Sánchez Cotán y el realismo español". (Clavileño, 1952, julio, 18).
- "Pintura española en París (Zurbarán y Sánchez Cotán)". (Insula, 1953, n.º 88).
- "Las Vírgenes de Sánchez Cotán". Granada, 1954.
- "Realismo y religiosidad de Sánchez Cotán". (Goya, 1954, 19).
- SANTOS, R. "Fray J. Sánchez Cotán... bodegones". (Enguera, n.º 14, 1962, 62-63).
- VALVERDE, J. "Dos pintores sevillanos en Córdoba: Saravia y Valdés Leal". (Archivo Hispalense, 1963, 9).
- MILICUA, J. "Virgen con el Niño, de Juan de Sevilla". (Archivo, 1951, 239).
- WETHEY, H. Véase Bocanegra.
- OROZCO, E. "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española". (Goya, 1958, 145).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Un cuadro atribuible a F. de Solís". (Boletín Valladolid, 1951, 127).
- SUÁREZ, L. Véase Acevedo.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Ter Borch en España". (Archivo, 1931, 173). TER BORCH
- PEMÁN, C. "Ter Borch y España". (Goya, 1962, 408).
- CÁCERES, F. "Juan de Toledo". (Boletín, 1911, 218).
- SANCHO, H. "Artistas sevillanos en Cádiz. El pintor y escultor Clemente de Torres". (Archivo Hispalense, XV, 1951, 113-123).
- "Clemente de Torres y los Hermanos de San Juan de Dios". (Archivo Hispalense, 1956, 151-158).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "D. Matías de Torres". (Archivo, 1965, 31).
- QUINTERO, P. "Luis Tristán". (Boletín, 1909, 135).
- SAN ROMÁN, F. "Noticias del pintor Luis Tristán". (Boletín de Bellas Artes de Toledo, 1924, 125).
- ANGULO, D. "Algunas obras de Luis Tristán". (Archivo, 1956, 265).
- MILICUA, J. "Observatorio de Angeles". (Archivo, 1958, 7). Tristán, Zurbarán, Murillo.
- ANGULO, D. "Un San Francisco de Tristán, en Sevilla". (Archivo, 1960, 427).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Valdés Leal y sus discípulos". Sevilla, 1907. VALDÉS LEAL
- BERUETE, A. "Valdés Leal". Madrid, 1911).
- GESTOSO, J. "D. Juan de Valdés Leal". Sevilla, 1918.
- LÓPEZ MARTÍNEZ. "Valdés Leal". Sevilla, 1922.
- GUÉ TRAPIER, E. "Valdés Leal". Nueva York, 1956.
- ROMERO DE TORRES, E. "Valdés Leal. Cuadros y dibujos inéditos". (Museum, 1911, 342).
- "La patria de Valdés Leal". (Museum, 1912).
- "El pintor de los muertos. Más obras inéditas de Valdés Leal". (Museum, 1913, 4).
- Exposición Valdés Leal. Catálogo. Sevilla, 1923.
- ANÓNIMO. "Informe... dos cuadros de Valdés Leal". (Boletín Academia, 1926, 48).
- ANÓNIMO. "Informe de un cuadro atribuido a Valdés Leal". (Boletín Academia, 1928, 65).
- GUICHOT, A. "Los geroglíficos de la muerte de J. de Valdés Leal de 1672". Sevilla, 1930.
- RICHERT, G. "Juan Valdés Leal, Murillo, grosser Zeitgenosse in Sevilla". (Pantheon, 1936, 290).
- BORENIUS, T. "An allegorical portrait by Valdés Leal". (Burlington, 1938, 146).
- ANGULO, D. "San Ildefonso, de Valdés Leal". (Archivo, 1944, 394).

- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Valdés Leal". (Archivo Hispalense, 1951, n.º 5, 173).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Valdés Leal y el arte francés". (Archivo Hispalense, 1946, 18).
- BEGUIN, S. "Sta. Paula by Valdés Leal". (Burlington, t. 97, 1955, 82).
- GUÉ TRAPIER, E. du "Valdés Leal, baroque concept of Death and suffering". Nueva York, 1956.
- "Un Valdés Leal inédito". (Goya, 1957, 269).
- GUDIOL, J. "La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale". (Gazette, 1957, 123).
- OROZCO, E. "Un retrato de Valdés Leal". (Arte Esp., 1960, 47-52).
- MESA, J. y GISBERT, T. "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima". (Anales Instituto Buenos Aires, 1964, 74-78).
- KUBLER, G. "El retrato de Fray Juan de San Bernardo atribuido a Valdés Leal". (Archivo, 1906, 141).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Valdés Leal y la Compañía". (Archivum Societas Iesus. Roma, 1966, 242).
- Véase Murillo, 1966.
- APRÁIZ, A. "Retrato atribuible a Diego Valentín Díaz". (Boletín Valladolid, 1947, 139).
- VIVARACHO, M. "Documentos sobre Diego Valentín Díaz". (Boletín Valladolid, 1951, 138).
- GARCÍA CHICO, E. "Diego Valentín Díaz". (Varia Velazqueña, I, 692).
- TARQUIS, P. "Alonso Vázquez y el retrato de Tenerife". (Museo Canario, 1948, núms. 25-26, 1-5).
- STIRLING, W. "Velázquez". Londres, 1855.
- CURTIS, CH. "Velázquez and Murillo". Londres, 1883.
- CRUZADA, G. "Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez". Madrid, 1885.
- JUSTI, K. "Diego Velázquez". Bonn, 1888. 4.ª ed., Zurich, 1933. Traducción española con apéndice por Gaya Nuño. Madrid, 1953.
- LEFORT, P. "Velázquez". París, 1888.
- STEVENSON, R. "Velázquez". Londres, 1895. Ed. 1962, con notas de Crombie.
- ARMSTRONG, W. "The life of Velázquez". Londres, 1896.
- "The Art of Velázquez". Londres, 1896.
- BERUETE, A. "Velázquez". París, 1898. Ed. Londres, 1906. Ed. Berlín, 1909.
- PICÓN, J. O. "Don Diego Velázquez". Madrid, 1899. Ed. 1925.
- FAURE, E. "Velázquez". París, 1903.
- CALVERT, A. "Velázquez". Londres, 1908.
- MORENO VILLA, J. "Velázquez". Madrid, 1920.
- MAYER, A. L. "Diego Velázquez". Berlín, 1924.
- ALLENDE SALAZAR, J. "Velázquez". Berlín, 1925.
- MAYER, A. L. "Velázquez. A catalogue Raisonné". Londres, 1936.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. "Don Diego Velázquez". Buenos Aires, 1943.
- LAFUENTE, E. "Velázquez". Londres, 1943.
- "Velázquez". Barcelona, 1944.
- ENCINA, J. "Velázquez". Méjico, 1944.
- GUÉ TRAPIER, E. "Velázquez". Nueva York, 1948.
- PANTORBA, B. "La vida y la obra de Velázquez". Madrid, 1955.
- GERSTENBERG, K. "Diego Velázquez". Munich, 1957.
- ORTEGA Y GASSET, J. "Velázquez". Madrid, 1959.
- MORENO VILLA, J. "Velázquez". Madrid, 1961.
- SALAS, X. "Velázquez". Londres, 1962.
- ORTEGA Y GASSET, J. "Velázquez". Madrid, 1954.
- LÓPEZ REY, J. "Velázquez". Londres, 1963.
- VAN PUYVELDE, L. "Velázquez". París, 1964.
- CAMÓN, J. "Velázquez". Madrid, 1964. Espasa-Calpe.
- ANGULO, D. "Velázquez. Biografías. Comentarios..." Madrid, 1960.
- Varia Velazqueña. Madrid, 1960. 2 vols.
- "Velázquez y lo velazqueño. Catálogo de la exposición". Madrid, 1960.
- GAYA NUÑO, J. A. "Bibliografía crítica de Velázquez". Madrid, 1963.
- TROUTMAN, PH. "Velázquez". Londres, 1965.
- LÓPEZ REY, J. "Velázquez". Londres, 1968.
- Sólo se registra a continuación lo publicado con posterioridad a la bibliografía de Gaya Nuño, que alcanza hasta 1961.
- BORENIUS, A. "Two controversial problems on Velázquez". (Formae, 37, 1961, 3-10. San Antonio y San Pablo. D. Juan de Austria).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. "Velázquez, pintor barroco". (Homenaje a Mergelina, 559).
- CAMÓN, J. "Teoría pictórica de Calderón y su relación con Velázquez". (Homenaje a Mergelina, 861).
- SORIA, M. "Velázquez and vedute painting in Italy and Spain 1620-1750". (Arte Antice e Moderne, 1961, 16).
- LAFUENTE, CAMÓN, ANGULO. "III Centenario de la muerte de Velázquez". Madrid, 1961).
- EMMENS, J. A. "Les Menines de Velázquez". (Nederlands Kunst Jaarboek, 1967, 51).
- CATURLA, M. L. "Devanadores". (Arte Esp., 1962, 73).
- GERSTENBERG, K. "Zwei Bildnisse des Velázquez". (Zeitschrift Kunstgeschichte, 1962, 243).
- "The Ichwort don Baltasar Carlos". (Apollo, t. 76, 1962, 133 y 233).

- KEHRER, H. "Wesen und Sinn der Kunst der Velázquez". (Welt, 1962, n.º 11, 15-16).
- "Velázquez, son temps, son influence. Colloque à la Casa Velázquez 1960". París, 1963.
- CHUECA, F. "Velázquez o la impresión de realidad". (Villa de Madrid, III, n.º 14, 53-56, h. 1963).
- GUDIOL, J. "El Conde Duque, de Velázquez, de Sao Paulo". (Coloquio, 1963, 17-22).
- CAMÓN, J. "Algunas precisiones sobre Velázquez". (Goya, 1963, 282-297).
- ÍÑIGUEZ, F. "Velázquez arquitecto". (Villa de Madrid, III, n.º 14, 21-26).
- LOZOYA, Marqués de. "Mengs y Velázquez". (Archivo, 1963, 133).
- CALLATAY, E. "De l'influence de Van Alsloot de la Chasse au Sanglier de Velázquez". (Bulletin Musées. Bruselas, 1963, 27).
- CROMBIE, T. "Velázquez observed". (Apollo, t. 78, 1963, 124).
- "Notes sur radiographies (El geógrafo de Rouen)". (Bulletin Laboratoire Louvre, 1964).
- MORAGAS, J. "Los bufones de Velázquez". (Medicina e Historia, 1964, VI, 5).
- BROWN, J. "On the origins of Las Lanzas". (Zeitschrift f. Kunstgeschichte, 1964, 240).
- PANTORBA, B. "Tutta la pittura dei Velázquez". Milán, 1964.
- ANGULO Y MENÉNDEZ PIDAL. "Las Hilanderas de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo". (Archivo, 1965, 1).
- OROZCO, E. "El barroquismo de Velázquez". Madrid, 1965.
- FRANCIS, H. "Velázquez: Portrait of jester Calabazas". (Bulletin Cleveland, 1965, 117).
- BRAHAM, A. "A second dated bodegon by Velázquez". (Burlington, t. 107, 1965, 362-365).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Velázquez (Bibliografía selecta reciente)". (Gazette, 1965, 124).
- PANTORBA, B. "Zurbarán y Velázquez". (Goya, 1965, 250-257).
- GERSTENBERG, K. "Velázquez Versuch in Tempera". (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1965, 299).
- MORALES, J. A. "Whistler a la sombra de Velázquez". Madrid, 1966.
- GOTTLIEB, C. "An emblematic source for Velázquez Surrender of Breda". (Gazette, t. 67, 1966, 181-186).
- KUBLER, G. "Three remarks on The Meninas". (Art Bulletin, 1966, 212).
- ANGULO, D. "La Cuerna de Velázquez en el Palacio de Riofrío". (Archivo, 1967).
- "La Cuerna de venado". (Reales Sitios, 1967, 13).
- HERRÁN, A. "Dos Velázquez de Goya en el Museo del Prado". Bilbao, 1967.
- "Ein Andachtsbild von Velázquez". (Weltkunst, 1967, 5).
- LÓPEZ REY, J. "Velázquez's Calabazas". (Gazette, 1967, 219).
- ANGULO, D. "Dos cuadros firmados de F. Pacheco y de Senén Vila". (Archivo, 1964, 202).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "D. Nicolás de Villacis, discípulo de Velázquez". (Archivo, 1961, 322).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, C. "D. Nicolás de Villacis Arias, discípulo de Velázquez". (Boletín, 1964, 195).
- SANCHO, H. "Sobre Francisco de Villegas". (Archivo Hispalense, 1955, 53).
- CAVESTANY, J. "Un mueble español. Cuadro inédito de Tomás Yepes". (Archivo, 1942, 380).
- PEMÁN, C. "Un nuevo Yepes". (Archivo, 1944, 183).
- VALVERDE, J. "Juan Luis Zambrano". (Informaciones. Córdoba, 4-V-67).
- LAFOND, P. "Ribera y Zurbarán". París, 1909.
- CASCALES, J. "Francisco Zurbarán". Madrid, 1911. Traducción, Nueva York, 1918.
- KEHRER, H. "Francisco de Zurbarán". Munich, 1918.
- CALZADA, A. "Estampas de Zurbarán". Barcelona, 1929.
- PLA, J. "Ribera y Zurbarán". Gerona, 1939.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. "Francisco Zurbarán". Barcelona, 1946.
- GAYA NUÑO, J. A. "Zurbarán". Barcelona, 1948.
- POMPEY, F. "Francisco de Zurbarán". Barcelona, 1948.
- PANTORBA, B. "Zurbarán". Madrid, 1950.
- SORIA, M. S. "Zurbarán". Londres, 1.ª ed. 1953 y 2.ª ed. 1955.
- LOGENDIO, A. "Zurbarán". Barcelona, 1956.
- GUINARD, P. "Zurbarán". París, 1960.
- TORRES, R. "Zurbarán". Sevilla, 1963.
- MALITSKAIA, K. M. "Francisco de Zurbarán". Moscú, 1963.
- VINIEGRA, S. "Catálogo de la Exposición". Madrid, 1905.
- CATURLA, M. L. "Catálogo de la Exposición". Granada, 1953.
- "Catálogo Exposición Zurbarán en el III Centenario". Madrid, 1964.
- SÁNCHEZ PALACIOS, M. "Zurbarán". Madrid, 1964.
- GAYA NUÑO, J. A. "Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán". (Arte Esp. 1963-1966, t. 25).

YEPES

ZAMBRANO

ZURBARÁN

Sólo se registran a continuación los artículos posteriores a la Bibliografía de Gaya Nuño (1966), y algunos de los más importantes posteriores a la de Guinard (1960).

- HERZOG, E. "Beitrag zu Francisco Zurbarán". (Pantheon, 1960, 91-101).
- SORIA, M. S. "St. Francis by Zurbarán in Milwaukee". (The Art Quarterly, Detroit, 1959, 148).

- CATURLA, M. L. "Ternura y primor de Zurbarán". (Goya, 1959, 142).
- GUINARD, P. "Zurbarán: état des problèmes". (L'Information d'Hist. de l'Art, 1960, 127, 137).
- FRANCIS, H. "The Holy House of Nazaret". (Bulletin Cleveland, 1961, 46-50).
- PEMÁN, C. "Sobre bodegones zurbaranescos". (Archivo, 1961, 274).
- CATURLA, M. L. "Zurbarán Las casas de Morales". (Estudios Extremeños, 1961, 231-245).
- PRIETO, G. "Sobre la vida de Zurbarán". (Estudios Extremeños, 1961, 349-362).
- MOTA, H. "Documentos sobre Zurbarán". (Estudios Extremeños, 1961, 257-269).
- CATURLA, M. L. "Las casas de Morales". (Estudios Extremeños, 1961, 231).
- MONTIEL, J. "Un nuevo Zurbarán". (Archivo, 1961, 969).
- MOTA, H. "Documentos sobre Zurbarán". (Estudios Extremeños, 1961, 257).
- PEMÁN, C. "Zurbarán en la hora actual". (Estudios Extremeños, 1961, 271-285).
- GUINARD, P. "Zurbarán en France". (Estudios Extremeños, 1961, 363-386).
- ALVAREZ, Fr. A. "Los Zurbarán de Guadalupe en el siglo XIX". (Estudios Extremeños, 1961, 285).
- CANTÓ, J. "A propósito del apostolado de Zurbarán". (Estudios Extremeños, 1961, 415, 421).
- MANZANO, A. "Zurbarán en la iglesia de Bienvenida". (Estudios Extremeños, 1961, 407).
- ALVAREZ, Fr. A. "¿Por qué no se llevaron los zurbaranes de Guadalupe en el siglo XIX?" (Estudios Extremeños, 1961, 285).
- LEVINA, I. "Surbana svyatoi Lawrenty". (Soobshcheniya. Ermitaza. XX, 1961, 20-22).
- GARCÍA SALINERO, F. "Zurbarán intérprete de la religiosidad española del siglo XVII". (Estudios Extremeños, 1962, 639).
- BRAVO, L. y PEMÁN, C. "¿Cuándo pintó Zurbarán los cuadros de la Cartuja de Jerez?" (Estudios Extremeños, 1962, 121-129).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Cuadros de Zurbarán". (Archivo, 1962, 311).
- BRAVO, Fr. L. "¿Cuándo pintó los cuadros de la Cartuja de Jerez?" (Estudios Extremeños, 1962, 121).
- COLEY, C. "Saint Francis in prayer by Zurbarán". (Indianapolis Art Bulletin, 1963, n.º 5, 4).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Los Zurbaranes de Marchena". (Archivo, 1963, 31).
- GUINARD, P. "Zurbarán en la exposición de París". (Goya, 1963, 354-364).
- SEBASTIÁN, S. "Zurbarán pintó un obispo de Teruel inexistente". (Teruel, n.º 29, 1963, 215-216).
- ALVAREZ, Fr. A. "Datos inéditos sobre la Sacristía de Guadalupe". (Guadalupe, 1964, mayo, y Mundo Hispánico, 1964, 51).
- LOZOYA, Marqués de. "Presencia e influencia en Hispanoamérica". (Mundo Hispánico, 1964, 58).
- GÓMEZ MORENO, M. E. "Dos zurbaranes inéditos". (Archivo, 1964, 198).
- ANGULO, E. "La Concepción de 1661 de A. Bravo". (Archivo, 1964, 313).
- CATURLA, M. L. "Zurbarán en Llerena". (Guadalupe, 1964, mayo).
- GÓMEZ MORENO, M. E. "Dos zurbaranes inéditos". (Archivo, 1964, 198-199).
- GUINARD, P. "El San Francisco zurbaranesco de La Coruña". (Archivo, 1964, 196).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Nuevas papeletas para el catálogo de Zurbarán". (Archivo, 1964, 193).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Zurbarán. Noticias olvidadas, desconocidas". (Archivo, 1964, 186).
- CATURLA, M. L. "Zurbarán en Guadalupe". (Archivo, 1964, 185).
- BONET, A. "Obras zurbaranescas en Méjico". (Archivo, 1964, 159-168).
- GUINARD, P. "Aportaciones de obras zurbaranescas". (Archivo, 1964, 115).
- MALITSKAIA, K. M. "Zurbarán en los museos rusos". (Archivo, 1964, 107).
- PEMÁN, C. "Miscelánea zurbaranesca". (Archivo, 1964, 93).
- GUINARD, P. "Zurbarán en los museos españoles". Madrid, 1964. Diapositivas.
- CATURLA, M. L. "Zurbarán en San Pablo de Sevilla". (Rev. Estudios Extremeños, 1964, 289).
- OBREGÓN, G. "Zurbarán en Méjico". (Rev. Estudios Extremeños, 1964, 425).
- TORRES MARTÍN, R. "Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán". (Rev. Estudios Extremeños, 1964, 85, 439).
- CATURLA, M. L. "Fin y muerte de F. Zurbarán". Madrid, 1964.
- "Zurbarán en San Pablo de Sevilla". Badajoz, 1964.
- PEMÁN, J. M. "A Francisco Zurbarán". (Guadalupe, 1964, y Mundo Hispánico, 1964, 84).
- BANDA, A. "Miscelánea zurbaranesca". (Anales Universidad Hispalense, 1964, 47).
- SALAS, X. "La fecha de las historias de la Cartuja". (Archivo, 1964, 129).
- PALAU, G. "De Zurbarán a San Juan de la Cruz". (Insula, n.º 209, 1964, 1 y 12).
- BONET, A. "Una Inmaculada zurbaranesca en el Museo de Puebla". (Archivo, 1964, 200).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Dos nuevos zurbaranes". (Archivo, 1965, 261).
- "Torpeza y humildad de Zurbarán". (Goya, 1965, 266).
- SUTTON, D. "A master of austerity: Zurbarán". (Apolo, 1965, 322).
- GALLEGO, J. "El color de Zurbarán". (Goya, 1965, 64).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La Concepción en Zurbarán". (Goya, 1965, 258).
- PITA, J. M. "El arte de Zurbarán en su inspiración y fondos arquitectónicos". (Goya, 1965, 243).
- GUINARD, P. "¿Zurbarán pintor de paisajes?" (Goya, 1965, 64).
- ALDANA, S. "Estética de los paisajes de Zurbarán". (Ideas Estéticas, 1965, 29).
- SANTOS, R. "O Apostolado de Zurbarán". (Coloquio, 1965, 3).
- BUENDÍA, J. R. "La estela de Zurbarán en la pintura andaluza". (Goya, 1965, 276-283).
- PARDO, E. "Zurbarán. Textos". (Ideas Estéticas, 1965, 59).
- AREAN, C. "Zurbarán". (Arbor, 1965, 117).

- CAMÓN, J. "Zurbarán". (Goya, 1965, 300-316).
- MARTÍN MERY, G. "Una Inmaculada de Zurbarán recobrada". (Archivo, 1965, 203).
- GUDIOL, J. "F. Zurbarán en Madrid". (Burlington, t. 107, 1965, 148).
- CAMÓN, J. "Casi todo Zurbarán". Goya, 1965, 316-328).
- PEMÁN, C. "La Exposición... Zurbarán en el Museo de Sevilla". (Goya, 1965, 312-315 (sobre discípulos).
- LOZOYA, Marqués de. "Zurbarán y lo zurbaranesco en el Patrimonio Nacional". (Goya, 1965, 214-217).
- LLUIS MORILLO, R. "Zurbarán. Estudio de su grafología". (Destino, 27-II-1965).
- CATURLA, M. L. "Otros dos Césares a caballo zurbaranescos". (Archivo, 1965, 197).
- TORRES, R. "Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán". (Rev. Estudios Extremeños, 1965, 241).
- HORNEDO, R. "Zurbarán y los Jesuitas". (Razón y Fe, 1965, 255-270).
- CATURLA, M. L. "La Santa Faz". (Goya, 1965, enero, 202).
- LÓPEZ REY, J. "The Surrender of Sevilla". (Apollo, t. 82, 1965, 23).
- HERNÁNDEZ PERERA, J. "Zurbarán y San Diego". (Goya, 1965, 232-241).
- CATURLA, M. L. "La Santa Faz de Zurbarán". (Goya, 1965, 202-205).
- TORRES, R. "Zurbarán en la Gran Bretaña". (Goya, 1965, 290-295).
- OROZCO, E. "Cotán y Zurbarán". (Goya, 1965, 224-231).
- GAYA NUÑO, J. A. "Zurbarán y los Ayala". (Goya, 1965, 218-223).
- MILICUA, J. Véase Tristán.
- RUIZ MOLINERO, J. "Zurbarán, misticismo de la pintura española". (Humboldt. Hamburgo, 1966, 66).
- GUÉ TRAPIER, E. "Zurbarán's Procession of Virgins Martyrs". (Apollo, 1967, 414).
- LÓPEZ ESTRADA, F. "Pintura y Literatura: Santa Casa de Nazaret". (Archivo, 1966, 25).
- GÓMEZ PIÑOL, E. "Zurbarán: El Niño de la Espina de Oñate". (Archivo, 1966, 9-24).
- GHILAROV, S. "Juan de Zurbarán". (Burlington, t. 72, 1938, 190).
- CATURLA, M. L. "Juan de Zurbarán". (Boletín Academia Historia, 1957, 265).
- PEMÁN, C. "Juan de Zurbarán". (Archivo, 1958, 193, y 1959, 319).
- PEMÁN, C. "Un nuevo Juan de Zurbarán". (Archivo, 1959, 319).

ÍNDICE ONOMÁSTICO *

- Abram, Miguel (pint.), 339.
 Acevedo, Cristóbal de (pint.), 255.
 Acolti, Pietro, 266.
 Agüero, Benito M. (pint.), 210, 211.
 Aguirre, F. (pint.), 75.
 Alba, Duque de, 363.
 Alex, Gregorio (pint.), 339.
 Alfaro y Gómez, Juan (pint.), 302, 386.
 Almazan, colección, 302.
 Altisent, G. (pint.), 75.
 Alvarez, Lorenzo (pint.), 255.
 Antolínez, José (pint.), 273, 285, 286, 288, 293.
 Antolínez y Sarabia, Francisco (pint.), 384.
 Aquiles (pint.), 86.
 Arbasia (pint.), 86.
 Arco, Alonso del (pint.), 301.
 Ardemans, Teodoro de (pint.), 273, 306, 318.
 Arévalo, José de (pint.), 320.
 Arellano, Juan (pint.), 273, 320.
 Arenales, Conde de, 340.
 Arias, Ignacio (pint.), 320.
 Arias Fernández (pint.), 224, 225.
 Arfe, Juan de (plat.), 383.
 Arnau, Juan de, 48, 258.
 Arnau, Manuel (pint.), 338.
 Arredondo, Isidro (pint.), 319.
 Arteaga y Alfaro, Matías de (pint.), 384.
 Arteaga, Sebastián (pint.), 140.
 Auñón, Marqués de, 68.
 Assereto (pint.), 352.
 Ayala, Bernabé de (pint.), 140, 266.
 Ayala, Josefa de (pint.), 145.
 Aybar Jiménez, Pedro (pint.), 333.
 Azzolino, Catalina, 96.
 Baglione (pint.), 91.
 Barrera, Francisco (pint.), 263.
 Barroccio (pint.), 60, 104.
 Basil, Juan (pint.), 75.
 Bassanos, 59, 66, 67, 71, 79, 167, 223, 293.
 Bauzá, Gregorio (pint.), 66.
 Beert, Osias (pint.), 29.
 Belvedere, Andrea (pint.), 325.
 Benezit, 301.
 Bergamasco (pint. y arqu.), 46.
 Berman, colección, 363.
 Bernini (escultor), 160.
 Bervete, A. (pint.), 177.
 Bestard, Juan (pint.), 75.
 Bisquert, Antonio (pint.), 66, 257.
 Blanquer, Jaime (pint.), 338.
 Bloemaert, (pint.), 265.
 Bocanegra, Anastasio (pint.), 386.
 Boix, colección, 320.
 Bolswert, Schelte, 125, 386.
 Borgianni, Horacio (pint.), 46.
 Bornos, colección, 37.
 Borrás, Antonio (pint.), 339.
 Boschini (poeta), 165.
 Bouts, Dierick (pint.), 118.
 Brueghel, J. (pint.), 226.
 Bustamante, Juan de (pint.), 391.
 Cabañuelas, P., 128, 133.
 Cabezalero, Juan Martín (pint.), 294, 302.
 Cabrera, Jerónimo (pint.), 38.
 Cabrera, Marcos (pint.), 385.
 Cáceres, Félix, (pint.), 72.
 Cajés, Eugenio (pint.), 19, 30, 44, 45, 48, 53, 162, 182, 212, 240, 258.
 Cajés, Patricio (pint.), 36, 44.
 Calderón, Aedo (pint.), 264.
 Calderón de la Barca, 160, 182.
 Callot (grab.), 264, 352.
 Camacho Felices, Pedro (pint.), 332.
 Cambiaso, L., 20, 23, 60, 66.
 Cambó, 139.
 Camilo, Francisco (pint.), 234, 239, 257, 302.
 Campobón Passano, Pedro de (pint.), 263.
 Camps, P. (pint.), 75.
 Cano, Alonso (pint.), 30, 47, 86, 91, 116, 118, 120, 134, 145, 146, 159, 160, 161, 163, 184, 209, 212, 225, 233, 234, 263, 266, 271, 266, 293, 306, 340, 392.
 Car, Miguel (pint.), 337.
 Caracciolo (pint.), 104.
 Caravaggio (pint.), 30, 43, 98, 106, 118, 223.
 Carbonel (arqu.), 162.
 Cárdenas, Bartolomé, 54.
 Cárdenas, Juan (pint.), 59.
 Carderera, 257.
 Carducho, Bartolomé (pint.), 38, 44, 47, 48, 61, 76, 79, 243.
 Carducho, Vicente (pint.), 19, 30, 36, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 119, 120, 162, 181, 182, 213, 225, 233, 240, 255.
 Carlos II, 319, 325.
 Carracci, Aníbal (pint.), 30.
 Carras, colección, 363.
 Carreño, Juan (pint.), 47, 67, 163, 212, 273, 274, 279, 280, 286, 288, 293, 302, 306, 317, 333.
 Carrión, Domingo, 53.
 Carrión, Juan Francisco (pint.), 133, 320.
 Carvajal (pint.), 72.
 Carvallo, colección, 85, 263.
 Castañeda, Gregorio (pint.), 65, 66.
 Castelo, Fabricio (pint.), 46, 47, 76.
 Castelló, Félix (pint.), 45, 46, 182.
 Castelló, Vicente (pint.), 61, 65, 66, 255, 372.
 Castillo, Agustín del (pint.), 92.
 Castillo, Antonio del (pint.), 93, 264, 371.
 Castillo, colección, 386.
 Castillo, Juan del (pint.), 86, 92, 145, 151, 264, 271, 339, 343.
 Castillo, Juan Bautista del (esc.), 91.
 Castrejón, Antonio (pint.), 305.
 Castro, Manuel de (pint.), 392.
 Caturla, María Luisa, 91, 120.
 Cavarozzi, B. (pint.), 46.
 Cavestany, colección, 211, 320.
 Ceán Bermúdez, J. A., 53, 59, 72, 75, 76, 85, 91, 92, 93, 140, 212, 223, 225, 233, 266, 271, 320, 337, 339, 343, 385.
 Ceba, colección, 53.
 Ceresola, Fabio de, 115.
 Cerezo, Mateo (pint.), 273, 285, 288.
 Cesare, Guisepe (pint.), 80.
 Céspedes (pint.), 91, 92.
 Cézanne, Paul (pint.), 118.
 Cieza, José de (pint.), 391.
 Cieza, Miguel Jerónimo de (pint.), 271.
 Cieza, Vicente de (pint.), 391.
 Cobo de Guzmán, José Ignacio (pint.), 386.
 Coello, Claudio (pint.), 96, 104, 133, 202, 233, 273, 279, 307, 308, 317, 318, 319.
 Colón, Cristóbal, 120.
 Colonna, Angelo Michele (pint.), 317.
 Collantes (pint.), 213, 214, 226.
 Coller y Castro, colección, 212.
 Comelles, Jaime (pint.), 339.
 Conchillos Falcó, Juan (pint.), 326, 331.
 Correggio, 44.
 Cort (grab.), 60, 65.
 Corte, Gabriel de la (pint.), 305, 320.
 Corte, Juan de la (pint.), 214, 226.
 Cortona, Pietro de la (pint.), 279, 317.
 Cotto, Antonio (pint.), 339.
 Cotto, Marcos (pint.), 338.
 Cotto, Pedro Onofre (pint.), 338.
 Cousin (grab.), 366.
 Crescenzi, J. B. (pint.), 30, 46, 162.
 Crespo, Pedro (pint.), 334.
 Cueva, Juan de la, 178.
 Cuevas, Francisco de la, 30, 234.
 Cuevas, Pedro de las (pint.), 213, 215, 223, 224, 273.
 Cuquet, Pedro (pint.), 258.
 Czernin, colección, 288.
 Champagne, F. de, 37.
 Daumier, 178.
 David, Gerard (pint.), 209.
 Deleito, Andrés (pint.), 310.
 Díaz, Valentín (pint.), 215, 240.
 Díaz del Valle, 29, 54.
 Díaz de Villanueva, Pedro (pint.), 91, 115, 120.
 Diricksen, Felipe (pint.), 53, 240.
 Diricksen, Rodrigo, 53.
 Domenichino (pint.), 256.
 Domine, colección, 385.
 Durero, A. (pint.), 103.

* Agradezco a la señora Cristina Esteras el haberme hecho estos índices.

- Echave Rioja, Baltasar (pint.), 145.
 El Greco (pint.), 19, 20, 33, 34, 67, 68, 96, 133, 160, 168, 184.
 Escuer, Francisco (pint.), 256.
 Espinosa, 86.
 Espinosa, Jerónimo Jacinto (pint.), 66, 67, 68, 71, 240, 243, 244, 249, 250.
 Espinosa, Juan Bautista (pint.), 319.
- Fajardo de Guevara, Juan, 36.
 Faura, Conde de, colección, 244.
 Felipe II, 19, 37, 46, 76, 110, 214.
 Felipe III, 37, 53, 54.
 Felipe IV, 30, 34, 36, 37, 43, 54, 75, 82, 110, 139, 146, 159, 161, 162, 163, 164, 170, 177, 184, 192, 210, 239, 266.
 Fernández de Castro, Antonio (pint.), 386.
 Fernández, Francisco (pint.), 47, 48, 305, 317.
 Fernández de Laredo, Juan (pint.), 305.
 Fernández, Luis (pint.), 48, 212.
 Fernández Navarrete, Juan (pint.), 45, 59.
 Figueredo, Marquesa de, 30.
 Flores Solís, colección, 263.
 Fra Angélico (pint.), 23, 126.
 Francesca, Pietro della (pint.), 168.
 Franquet, F. (pint.), 334.
 Franquet, José (pint.), 337.
 Frías y Escalante, J. Antonio (pint.), 273, 293.
 Fonseca, Juan de, 161.
 Fuensalida, Gaspar, 164.
 Fuente, Juan Leandro de la (pint.), 93.
- Gainsborough (pint.), 354.
 Galvan, Juan (pint.), 257.
 Gallardo, Mateo (pint.), 54.
 Gallo, Juan Miguel (pint.), 75.
 Gante, Justo de (pint.), 104.
 García, Francisco (pint.), 255.
 García Ferrer, Pedro (pint.), 255.
 García Hidalgo (pint.), 306.
 García Melgarejo, Diego (pint.), 391.
 García Reinoso, Antonio (pint.), 365.
 García Salmerón, Cristóbal (pint.), 224.
 Gassen, Francisco (pint.), 258.
 Gaudí, Antonio (pint.), 75.
 Gaudi, Fray Luis Pascual (pint.), 75.
 Gentileschi, O. (pint.), 30.
 Gilarte, Mateo (pint.), 250.
 Giner, Vicente (pint.), 326.
 Goltzius (grab.), 177.
 Gómez Moreno, 20.
 Gómez de Valencia, Felipe (pint.), 391.
 Gómez de Valencia, Francisco (pint.), 391.
 Góngora, Luis, 161, 170.
 González, Bartolomé (pint.).
 González de la Vega, Ángel (pint.), 302.
 Goya, Francisco (pint.), 98, 200, 209, 333.
 Guardia, Marqués de la, 334.
 Guevara, Melchor de (pint.), 391.
 Guido Reni (pint.), 75, 86, 95, 98, 103, 256.
 Guillamas, 53.
 Guilló, Vicente (pint.), 337.
 Guirro, F. (pint.), 75.
 Guis Romano (pint.), 91.
 Guzman, Juan de (pint.), 265.
 Gutiérrez, Juan Simón (pint.), 366.
- Hamen y León, Juan van der (pint.), 24, 29, 30, 53.
 Heliche, Marqués de, 192, 317.
 Hernani, Duque de, colección, 320.
- Herrera Barnuevo, Sebastián de (pint.), 234.
 Herrera el Viejo, Francisco (pint.), 82, 85, 91, 125, 161, 263, 273, 345, 351.
 Herrera, el Mozo Francisco, (pint.), 280, 293, 372.
 Hidalgo, Antonio (pint.), 385.
 Hortelín, Antonio (pint.), 257.
 Huerta, Gaspar de la (pint.), 331.
 Huguet, Jaime (pint.), 75.
- Infantas, Conde de las, colección, 160.
 Inocencio X, 163, 188.
 Illescas, Fray Gonzalo, 133.
 Iriarte, Ignacio de (pint.), 385.
- Jalón, Juan Jerónimo (pint.), 257.
 Jiménez Donoso, José (pint.), 306, 317, 318.
 Jiménez de Illescas, Bernabé (pint.), 265.
 Jiménez Maza, Francisco (pint.), 257.
 Jiménez, Miguel (pint.), 224.
 Jimeno, Matías, 225.
 Jordán, Lucas (pint.), 279, 317, 325, 372.
 Juanes, Juan de (pint.), 60, 104.
 Julio, Raimundo, 76.
 Juncosa, José, 337.
 Juncosa, Juan, (pint.), 334.
 Juní, Juan de (esc.), 76.
 Justiniano, J. J. (pint.), 75.
- Keil, E. (pint.), 363.
 Kessel, Juan van (pint.), 320, 325.
 Kress, colección, 68, 118.
- Lanchares, Antonio (pint.), 48, 223, 240.
 Lansdowne, Marqués de, 363.
 Lécera, colección, 391.
 Ledesma, Blas de (pint.), 24.
 Leiva, Fray Diego de (pint.), 240.
 Legote, Pablo (pint.), 82.
 Lendinez, Francisco (pint.), 391.
 Leonardo, José (pint.), 48, 182, 213.
 Leonardo, fray Agustín (pint.), 72.
 Lerma, Duque de, 59, 76.
 L'hortelín de Poulthier, Pedro (pint.), 72.
 Liaño, Felipe (pint.), 38.
 Licht, Carlos (pint.), 386.
 Listowel, Conde de, 366.
 Lizoain, J. A. (pint.), 320.
 Lizona, Francisco de (pint.), 305.
 Loarte, Alejandro (pint.), 24, 29, 66.
 Lope de Vega, 29, 30, 36, 38, 43, 44, 59, 85.
 López Caballero, Andrés (pint.), 320.
 López Cepero, colección, 91.
 López, Francisco (pint.), 48, 258.
 López, Matías (pint.), 306.
 López Polanco, Andrés (pint.), 38.
 Lorena, Claudio (pint.), 95.
 Lucenti, Gerolano (pint.), 91.
 Luis XV, 75, 163, 200.
 Lupicini (pint.), 72.
- Llanos y Valdés, Sebastián de (pint.), 145, 258.
 Llorente, Bernardo G. (pint.), 366.
- Mac Crohon, colección, 288.
 Mancini, 95, 96, 98.
 Manrique, Miguel (pint.), 271, 272, 392.
 Mantuano, Dionisio (pint.), 317.
 Mañara, Juan, 351, 352, 364, 383.
 Marco Antonio (pint.), 75.
 March, Esteban (pint.), 244, 249, 332.
 March, Miguel (pint.), 249.
 Malpica, Marqués de, 164.
 Maratta (pint.), 331.
- Marinas, Enrique de las (pint.), 385.
 Márquez de Velasco, Esteban, 364.
 Martínez, Ambrosio (pint.), 271.
 Martínez, Andrés (pint.), 258.
 Martínez, fray Antonio (pint.), 257.
 Martínez de Gradilla, Juan (pint.), 140.
 Martínez, Jusepe, 30, 36, 44, 46, 47, 48, 62, 66, 75, 96, 98, 146, 151, 161, 162, 163, 243, 256, 257.
 Martínez Montañés (esc.), 117, 134, 145, 188.
 Martínez, Sebastián (pint.), 266.
 Martorell, Miguel (pint.), 338.
 Mateos, Juan (pint.), 188, 319.
 Matheos, José (pint.), 332.
 Mayno, Juan Bautista (pint.), 19, 20, 30, 33, 34, 36, 45, 92, 118, 162, 181, 224, 250.
 Mazo, Juan Bautista del (pint.), 162, 186, 209, 210, 211, 234.
 Medina, Pedro de (pint.), 385.
 Meléndez, Miguel (pint.), 319.
 Mena, Pedro (esc.), 128.
 Meneses Osorio, Francisco (pint.), 354, 364.
 Mengs (pint.), 167.
 Mesa, Juan de (esc.), 134.
 Metsys, Quintín (pint.), 128.
 Meyer Graefe, 168.
 Miguel Ángel (pint.), 96, 128, 199.
 Miranda, Juan de, 161.
 Mitelli, Agostino (pint.), 279, 317.
 Mohedano, Antonio (pint.), 86, 151.
 Moïs, Rolan de (pint.), 72, 256.
 Mol, Juan van (pint.), 386.
 Montero de Espinosa, Lorenzo (pint.), 306.
 Montero de Rojas, Juan (pint.), 223, 224.
 Monterrey, Conde de, 104.
 Mora, Jerónimo de (pint.), 72.
 Morales, Beatriz de, 115.
 Morales, Luis (pint.), 263.
 Morán, Santiago (pint.), 54, 225.
 Moreno, José (pint.), 301.
 Moret, Marqués de, colección, 263, 320.
 Moro, Antonio (pint.), 170, 191.
 Moya, Pedro de (pint.), 271, 391.
 Mudo, Pedro el (pint.), 54.
 Muguiro, colección, 325.
 Muñoz, Blas (pint.), 332.
 Muñoz, Evaristo (pint.), 331.
 Muñoz, Miguel (pint.), 332.
 Muñoz, Sebastián (pint.), 318.
 Murillo (pint.), 61, 79, 86, 106, 117, 119, 133, 134, 244, 264, 266, 285, 339, 340, 343, 344, 345, 346, 351, 352, 363, 364, 366, 371, 383, 391.
- Nardi, Angelo (pint.), 30, 45, 46, 53, 162.
 Navarrete (pint.), 79, 80, 223, 225, 240.
 Navarro, Juan Simón (pint.), 305.
 Nieremberg, P., 240.
 Niño de Guevara, Juan (pint.), 392.
 Núñez del Valle, Pedro (pint.), 54.
 Núñez de Villavicencio, Pedro (pint.), 364.
 Nuzzi, Mario, 320.
 Obregón, Pedro de (pint.), 48.
 Olivares, Conde-Duque de, 36, 86, 104, 116, 139, 145, 159, 161, 162, 181.
 Orellana, Juan de, 36.
 Orgaz, Padre, 133.
 Orient, José (pint.), 331.
 Orleans, Reginaldo B., 117.
 Orrente, Felipe (pint.), 71.
 Orrente, Pedro (pint.), 19, 20, 24, 46, 60, 65, 68, 71, 93, 224, 249, 250.

- Ortega y Gasset, José, 167, 177.
Ovidio, 178.
- Pablo, Micer, 257.
Pacheco, Francisco, 66, 72, 75, 76, 79, 82, 85, 86, 119, 145, 159, 161, 170, 392.
Pacheco, Juana, 164.
Páez, María, 116.
Palacios, Francisco (pint.), 213, 320.
Palma, B. (pint.), 75.
Palomino, A., 19, 23, 38, 47, 66, 82, 92, 96, 145, 146, 151, 161, 163, 165, 184, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 223, 224, 225, 226, 234, 239, 249, 255, 258, 263, 264, 265, 271, 274, 280, 285, 294, 301, 302, 305, 307, 317, 319, 320, 325, 332, 334, 339, 343, 371, 384, 385, 391.
Pantoja (pint.), 37, 44, 46, 48, 54.
Pareja, Juan (pint.), 212.
Peñalosa, Juan de (pint.), 91.
Peralta, Gastón de, 30.
Pere, Antonio van de (pint.), 305.
Pereda, Antonio de (pint.), 182, 212, 214, 215, 223, 301.
Pérez de Alesio, Mateo (pint.), 79.
Pérez, Andrés (pint.), 366.
Pérez, Bartolomé (pint.), 320.
Pérez de Moya, 178.
Pérez Sierra, F. (pint.), 306.
Pertus, Miguel (pint.), 72.
Pertus, Pedro (pint.), 72, 334.
Pertus, Rafael (pint.), 72, 334.
Pineda, Bernardo Simón (pint.), 371.
Pinedo, 59.
Piombo, Sebastián de (pint.), 62.
Planella, J. y R. (pint.), 75.
Polanco, Francisco (pint.), 140, 266.
Polanco, Miguel (pint.), 140, 266.
Polo, Bernardo (pint.), 334.
Polo, Diego (pint.), 223, 224.
Ponce, Antonio (pint.), 319.
Ponce, Roque (pint.), 226, 305.
Pontons, Pablo (pint.), 325.
Ponz, 53.
Porta, Pablo (pint.), 66.
Poussin (pint.), 95, 103, 139, 339.
Prado, Blas de, 23, 24.
Prin, Pablo (pint.), 338.
Puche, (pint.), 307.
Puga, Antonio (pint.), 48, 212, 225, 226, 263.
- Quintana (pint.), 392.
- Raeth, Ignacio (pint.), 240.
Rafael (pint.), 93, 96, 98, 133.
Ramírez, Cristóbal (pint.), 225.
Ramírez, Felipe (pint.), 24.
Ramírez, Pedro (pint.), 145.
Rates, José (esc.), 312.
Raviella y Díez de Aux, Pablo (pint.), 333.
Raxis, Pedro de (pint.), 93.
Recco, Guiseppe (pint.), 325.
Reina, Francisco (pint.), 125.
Reinach, Salomón, 344.
Reni, Guido (pint.), 30, 34.
Reyes Católicos, 151.
Reynolds (pint.), 191.
Ribalta, Francisco (pint.), 38, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 71, 76, 98, 240, 243.
Ribalta, Juan (pint.), 62, 65, 66.
Ribera, José de (pint.), 59, 61, 95, 96, 98, 103, 104, 106, 109, 110, 115, 118, 119, 130, 151, 166, 216, 256, 312, 343.
Ribera, Pedro (arq.), 29.
Riera, Antonio (pint.), 338.
- Ries, Ignacio de (pint.), 385.
Rigau, Honorato (pint.), 75.
Rigau, Jacinto (pint.), 75.
Rioja, Francisco, 161.
Risueño, José (pint. y esc.), 391.
Rizi, Francisco (pint.), 47, 119, 209, 214, 215, 233, 234, 239, 273, 280, 306, 307, 308, 312, 319.
Rizi, fray Juan (pint.), 258, 279.
Roca, Salvatore (pint.), 211.
Rodríguez, Diego (pint.), 54.
Rodríguez de Espinosa, Jerónimo (pint.), 240.
Rodríguez Romano, Diego, 54.
Rodríguez de Silva, Juan, 161.
Rodulfo II, 38.
Roelas, Juan (pint.), 36, 76, 79, 80, 82, 86, 91, 92, 119, 343, 344, 345.
Roldán, Pedro (esc.), 351.
Román, Bartolomé (pint.), 47, 273.
Romani, José (pint.), 317.
Rotschild, colección, 354.
Rovira, A. (pint.), 75.
Rubens, P. P. (pint.), 103, 162, 166, 168, 184, 186, 191, 192, 202, 210, 249, 251, 271, 391.
Rueda, Esteban de (pint.), 271.
Rueda, Jerónimo de (pint.), 371.
Ruiz Caro de Torres, Manuel (pint.), 391.
Ruiz González, Pedro (pint.), 294.
Ruiz de la Iglesia, Ignacio (pint.), 302.
Ruiz de Sarabía, Andrés (pint.), 92.
Ruiz de Sarabía, Melchor (pint.), 92.
- Salbis, Juan de (pint.), 93.
Sadeler (grab.), 92.
Salamanca, Pedro de, 133.
Salmerón, P. 133.
Salomón, Bernard, 184.
Salvador Gómez, Luciano (pint.), 331.
Salvador Gómez, Vicente (pint.), 326.
Samsó, L. (pint.), 75.
Sandrat (pint.), 96, 115.
Sánchez Coello (pint.), 37, 38, 72.
Sánchez Cotán, fray Juan (pint.), 19, 23, 24, 29, 53, 72, 93, 119, 120, 139, 145, 271.
San Clemente, marqués de, 72.
San Roque, maestro de, 65.
Sarabia (pint.), 386.
Sarabia, José (pint.), 265.
Sarabia, Juan Francisco de (grab.), 265.
Saball, Pascual B. (pint.), 337.
Savoldo (pint.), 30.
Saura, Domingo (pint.), 331.
Schongauer (pint.), 119.
Schut, Cornelio (pint.), 364.
Secano, Jerónimo (pint.), 333.
Seghers, D. (pint.), 240, 271.
Semin, Alejandro (pint.), 46.
Semin, Julio César (pint.), 46.
Sevilla, Juan de (pint.), 24, 391.
Snayer, Peter (pint.), 184.
Solís, Francisco (pint.), 294, 320.
Soto de Rojas, 24.
Spínola, Marqués de, 162, 182.
Stanzione, Massimo (pint.), 104.
Suárez, Lorenzo (pint.), 255.
- Tacca (esc.), 188.
Teotocopuli, Jorge Manuel (pint.), 19, 66.
Tiepolo (pint.), 160.
Tintoretto (pint.), 59, 80, 163, 167, 168, 192, 234.
Tiziano (pint.), 37, 110, 162, 168, 192, 199, 223.
Tobar, A. Miguel de (pint.), 366.
- Toledo, Fadrique, 34, 36.
Toledo, Juan de (pint.), 224, 332.
Tordera, Leonor de, 116.
Tormo, Elías, 211.
Torre, Marqués de, 215.
Torrens, P. (pint.), 75.
Torres, Clemente de (pint.), 385.
Torres, Hipólito de (pint.), 234.
Torres, Matías de (pint.), 305.
Torrogo, fray Lorenzo (pint.), 258.
Toscana, Duque de, 331.
Toscano, Juan B. (pint.), 75.
Tramoyeres, 243.
Trens, colección, 337.
Tristán, Luis (pint.), 19, 46, 67, 224, 263.
- Uceda Castroverde, Juan de (pint.), 91, 161.
Uceda, María de, 145.
Ucello, Paolo (pint.), 168.
Urbano II, 120.
Urzainqui, Andrés (pint.), 334.
- Valdés Leal, Juan (pint.), 128, 216, 233, 263, 339, 364, 366, 371, 372, 373, 374, 383, 385.
Valdés, Lucas (pint.), 383, 384.
Valpuesta, Pedro (pint.), 48.
Van Dyck (pint.), 160, 266, 271, 343, 392.
Van Eyck, Juan (pint.), 128, 202.
Van Tulden (grab.), 279.
Varela, Francisco (pint.), 91.
Vargas, Andrés de (pint.), 239.
Vargas, Luis de (pint.), 160.
Vasto, Marqués del, 115.
Vázquez, Alonso (pint.), 76, 80, 86, 119, 345.
Vela Cobo, Cristóbal (pint.), 92.
Velázquez, Diego (pint.), 30, 33, 36, 43, 48, 62, 75, 82, 85, 95, 103, 110, 117, 118, 120, 126, 134, 139, 145, 151, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 177, 178, 181, 184, 186, 191, 192, 199, 200, 202, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 233, 234, 255, 256, 266, 274, 280, 312, 340.
Velázquez, Jerónimo (arq.), 91, 161.
Verdusan, Vicente (pint.), 332, 333.
Vicente, Bartolomé (pint.), 333.
Veronés (pint.), 79, 168, 293, 308.
Vicens, Damián (pint.), 75.
Vidal, Pedro A. (pint.), 37.
Vila, Lorenzo (pint.), 332.
Vila, Senén (pint.), 332.
Villacis y Gilarte (pint.), 255, 306.
Villandrando, Rodrigo (pint.), 37.
Villamanrique, Marqués de, 340, 364.
Vinci, Leonardo de (pint.), 104.
Vizcaya, Martín de, 128.
Vranc, Sebastián (pint.), 226.
Vredeman de Vries (pint.), 226.
- Warwick, Condesa de, 366.
Whitbread, colección, 354.
- Yepes, Tomás (pint.), 250.
- Zabala, colección, 30.
Zabala, Jerónimo, 255.
Zambrano, Juan Luis (pint.), 91, 92.
Zuccaro (pint.), 38, 60, 243.
Zurbarán, Francisco (pint.), 85, 86, 91, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 126, 128, 133, 134, 139, 140, 145, 151, 159, 161, 163, 181, 214, 243, 263, 265, 340, 344, 373.
Zurbarán, Juan de (pint.), 140.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Aguilar de la Frontera (Córdoba), 266.
Alba de Tormes (Salamanca), 54, 305.
Alcalá de Henares (Madrid), 46, 48, 54, 213, 216, 305, 318.
— Hospital de Antezana, 48.
Alemania, 37.
Algemesí (Valencia), 60, 66.
Algete, 43, 45.
Alicante, 332.
Almadén (Ciudad Real), 294.
Almagro (Ciudad Real), 263.
Almería, 48, 224.
Amberes (Bélgica), 33, 240, 344, 364.
Amsterdam (Holanda), 366.
— Museo, 24, 288.
Andilla (Valencia), 65.
Andújar (Jaén), 265.
Antequera (Málaga), 86.
Aranda de Duero (Burgos):
— Iglesia de los Dominicos, 59.
Arbancón (Guadalajara), 226.
Arpino (Italia), 80.
Atlanta (E.E. U.U.), 60.
— Museo, 24.
Ávila, 53, 225.
— Catedral, 47.
Avilés (Gijón), 274.
Azuaga (Badajoz), 92.
Ayerbe (Huesca):
— Iglesia de los Dominicos, 72.

Badajoz, 115.
Balears, 75.
Barcelona:
— Catedral, 337, 338.
— Cartuja Scala-Dei, 75.
— Museo, 62, 75, 134, 139, 239, 258, 286, 301.
— Museo de Historia, 338.
— Colección Gil, 46, 234, 301.
— Colección Milá y Camps, 250.
— Colección Riviere, 319.
Instituto Amatller, 320.
— Universidad, 250, 301, 306.
Barnard Castle, Museo Bowes, 212, 216, 286.
Berlín, 125.
— Museo, 80, 106, 139, 151, 280, 288.
Besançon, Museo de, 320.
Bidasoa (Francia), 163.
Bilbao, 134, 364.
— Museo, 60, 80, 85, 106, 133.
— Colección Valdés, 118, 134.
Boadilla del Monte (Madrid):
— Convento de Carmelitas, 294.
Boston (E.E. U.U.), 331.
— Museo, 188.
Bracamonte (Ávila), 53.
Brasil, 53.
Brescia (Italia), 30.
Brunswick, museo de, 250.

Bruselas, 80.
— Museo, 110.
Bucarest, Museo de, 20, 71.
Budapest, Museo de, 36, 82, 106, 133, 134, 288, 293, 384.
Burdeos:
— Museo, 134.
— Colección Lung, 140.
Burgos, 240.
— Catedral, 288.
— Museo, 215.
Burriana (Castellón), 331.

Cádiz, 82, 91, 340, 352, 364, 384, 385.
— Iglesia de Capuchinos, 340, 352.
— Catedral, 93.
— Museo, 126.
Cagliari (Cerdeña), 334.
Calatayud (Zaragoza):
— Iglesia de Santa María, 334.
— Colegiata, 256, 333.
Cambridge, Museo de, 20.
Campana (Córcega), 265.
Canarias, 392.
Cantoria (Almería), 224.
Caravaca (Madrid), 225.
Carmona (Sevilla), 371.
— Convento de Santa Clara, 372.
Cartagena (Murcia), 54, 59.
Casarrubias (Toledo), 213.
Castellón, 66, 68.
Caudiel (Castellón), 331.
Cervera (Barcelona), 338.
Cetina (Zaragoza), 334.
Ciempozuelos (Madrid), 312.
Cincinnati (E.E. U.U.), Museo de, 346.
Cleveland, museo de, 134, 364.
Cocentaina (Alicante), 240.
Colombia, 340.
Colonia, Museo de, 214, 346.
Copenhague, Museo de, 44, 286.
Córcega:
— Colección Herruzo, 265.
Córdoba, 264, 302, 371, 373.
— Iglesia de San Agustín, 92.
— Iglesia de San Francisco, 372.
— Catedral, 43, 54, 72, 91, 265, 386, 391, 392.
— Convento de Corpus Christi, 266.
— Convento Descalzos, 266.
— Convento de San Jerónimo, 391.
— Colegio del Corazón de María, 386.
— Colegio de la Piedad, 386.
— Museo, 92, 93, 264, 265, 266, 372.
— Colección Ansorena, 386.
— Palacio Episcopal, 386.
Corella (Navarra), 68, 306, 308, 318, 333, 334.
Cornudella (Huesca), 334.
Correggio (Lombardía), 91.

Cuenca, 66, 224, 240, 331.
— Catedral, 224, 239, 240.
Chicago, Instituto de Arte de, 384.

Dallas, Museo de, 364.
Dinamarca:
— Palacio Kronborg, 285.
Dresde, Museo de, 109, 115, 125, 188, 344, 374.
Dublín, Galería Nacional de, 140.
Düsseldorf, Museo de, 214.
Eccleston:
— Colección Duque de Westminster, 209.
Écija (Sevilla), 386.
El Escorial, Monasterio de, 19, 38, 46, 53, 79, 80, 86, 104, 109, 162, 164, 181, 223, 225, 244, 307, 312, 319, 325, 333, 345.
El Pardo (Madrid), 38, 48, 72, 186, 233, 302.
— Palacio del Pardo, 14, 44.
El Pualar (Madrid), Cartuja de, 23, 43, 47, 120.
Espera (Sevilla), 82.
Estocolmo, 293.
Farandúes, 334.
Filadelfia, Museo de, 98.
Filangieri, Museo de, 98.
Flandes, 37, 125, 160, 226, 271, 343.
Florencia, 43, 163.
— Museo de los Uffizi, 54, 305, 318.
— Colección Contini, 139.
— Galería Pitti, 345.
Francia, 72, 75.
Francfort:
— Instituto Staedel, 317.
Fraga (Huesca), 188.
Fuente de Cantos (Badajoz), 115.
Gandía (Valencia), Palacio de, 331.
Génova, 75, 372.
Getafe (Madrid), 47, 151, 213, 293, 306.
Glasgow (Inglaterra), 20, 140.
— Colección Stirling, 20, 140, 345.
Göteborg, Museo de, 263.
Granada, 19, 91, 93, 119, 120, 145, 152, 160, 224, 234, 392.
— Catedral, 92.
— Hospital de San Julián, 272.
— Museo, 23, 24, 225, 271, 306, 391.
— Palacio Arzobispal, 306.
Gratz (Austria), 37.
Greenville, Museo de, 85.
Grenoble, 75, 118.
— Museo, 126.
Guadalajara, 46, 160.
— Iglesia del Carmen, 240.
Guadalajara (Méjico) Museo, 47, 366.
Guadalupe, Monasterio de, 43, 45, 85, 116, 117, 126, 128, 139, 339.

- Hartford, Museo de, 119, 374.
Houston, Museo de, 29, 67.
Huelva, Catedral, 85.
Huesca, 54, 333.
— Iglesia de San Lorenzo, 72, 257.
— Catedral, 72, 257, 333.
— Museo, 212, 239, 301.
- Iniesta (Cuenca), 240.
- Inglaterra:
— Colección Eden, 263, 345.
- Irlanda:
— Colección Beit, 169, 352.
- Italia, 24, 38, 46, 59, 66, 72, 95, 110, 160, 162, 163, 165, 168, 177, 178, 188, 223, 234, 265, 306, 307, 340, 343.
- Jadraque (Guadalajara), 134.
Jaén, 46, 92, 266, 386.
— Catedral, 266.
Jarama (Madrid), 54, 225.
Játiva (Valencia), 95.
Jerez de la Frontera (Cádiz), 339.
— Cartuja, 85, 116, 126, 139.
Junquera (Gerona), 226.
- Kiev, Museo de, 140.
- La Coruña, Museo de, 43, 293.
La Haya, Museo de, 209, 288.
Lebrija (Sevilla), 82, 145, 159.
Leningrado, 34, 59.
— Museo del Ermitage, 34, 48, 59, 68, 106, 134, 169, 212, 223, 271, 306, 352, 363, 364.
- León:
— Catedral, 226.
- Lima, 92.
— Museo, 140.
- Linz, Museo de, 160.
- Lisboa, Museo de, 38, 59, 71, 145, 223.
- Londres, 226, 363, 366.
— Museo Británico, 306.
— Museo Wellington, 210.
— Colección Wallace, 386.
— Galería Dulwich, 363.
— Galería Nacional, 82, 169, 170, 188, 209, 212, 243, 346, 357, 363, 366.
— Galería Wallace, 151, 188, 209.
- Longares (Zaragoza), 72.
- Lorca (Murcia):
— Colegiata de, 224, 332.
- Los Ángeles, Museo de, 159, 213.
- Lucena (Córdoba), 86, 265.
- Lugo, 54, 214.
- Lumbier (Navarra), 294.
- Lyon (Francia), 263.
- Llavaneras (Barcelona), 75.
- Llerena (Badajoz), 86, 115, 116, 120.
- Madrid, 19, 20, 30, 34, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 54, 59, 67, 68, 72, 76, 82, 116, 117, 119, 133, 145, 146, 151, 152, 159, 161, 162, 163, 170, 188, 192, 209, 216, 224, 233, 234, 239, 240, 249, 255, 266, 271, 274, 279, 285, 286, 293, 301, 302, 305, 306, 307, 317, 318, 319, 325, 338, 363, 366, 384, 391, 392.
— Iglesia de Calatravas, 302.
— » de los Capuchinos, 216.
— » de Maravillas, 293.
— » de las Salesas, 68, 301.
— » de San Antón, 384.
— » de San Antonio de los Portugueses, 45, 279, 317.
- Iglesia de San Ginés, 152, 233.
— » de San Jerónimo, 53, 317.
— » de San José, 293.
— » de San Plácido, 307, 308.
— Catedral, 159, 234.
— Convento de la Encarnación, 30, 37, 43, 47, 80.
— Convento de las Descalzas Reales, 47, 234, 280.
— Convento de San Plácido, 16.
— Colegio de Santa Marca, 286.
— Hermandad del Refugio, 288.
— Hospital Orden Tercera, 274.
— Museo Cerralbo, 45, 216, 226, 271, 285, 305.
— Museo del Ejército, 38, 47, 139, 181.
— Museo Lázaro Galdiano, 86, 286, 302, 307, 317, 384.
— Museo del Prado, 23, 24, 29, 30, 34, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 61, 62, 67, 71, 85, 96, 106, 109, 115, 125, 128, 134, 139, 152, 159, 160, 163, 170, 181, 184, 186, 192, 199, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 223, 224, 225, 226, 233, 243, 249, 250, 257, 264, 265, 271, 280, 285, 286, 288, 293, 294, 301, 305, 306, 307, 308, 312, 317, 318, 319, 320, 325, 337, 345, 346, 352, 354, 364, 366, 373, 385, 391.
— Academia de San Fernando, 20, 30, 45, 46, 48, 67, 71, 80, 125, 159, 213, 214, 216, 223, 226, 265, 305, 312, 334, 391.
— Instituto Valencia de Don Juan, 37
— Colección Adanero, 45.
— Colección Marqués de Almunia, 331.
— Colección Duquesa de Andria, 386, 391.
— Colección Cavalcanti, 319.
— Colección Marqués de Casa Jimeno, 294.
— Colección Marqués de Donadío, 285.
— Colección González Conde, 326.
— » Gómez-Moreno, 152.
— » Oliva, 37.
— » Ordóñez, 213.
— » Oriol, 306.
— » Payá, 209.
— » Conde de Revilla, 319.
— » Duque de Valencia, 307, 319, 320.
— Alcázar (V. Palacio Real).
— Palacio Arzobispal, 47, 86, 306.
— Palacio del Buen Retiro, 14, 34, 45, 139, 181, 210, 215, 223, 325.
— Palacio Real, 14, 37, 38, 53, 91, 115, 120, 160, 234, 273, 280, 319.
— Biblioteca Nacional, 45, 47.
- Málaga, 163, 271, 272, 293, 392.
— Catedral, 160, 224, 293, 392.
— Hospital de San Julián, 392.
— Museo, 264.
- Manila (Filipinas), 170.
- Marchena (Sevilla), 80.
- Marsella (Francia), 66.
- Martos (Jaén), 265.
- Méjico, 76, 117, 140, 255, 366.
— Museo, 151, 293, 391.
— Colección Meyer, 326.
- Milán, 30.
- Mondoñedo (Lugo), 224.
- Morella (Castellón), 66, 326, 331.
- Munich, 351.
— Pinacoteca de Munich, 286, 346, 363.
Murcia, 66, 224, 306, 325.
— Iglesia de Santo Domingo, 250.
— » de Teresas, 332.
— » de Trinitarios Descalzos, 255
— Catedral, 255.
— Museo, 46, 67, 255.
— Colección Stoup, 326, 332.
Muro (Alicante), 240.
- Nápoles, 61, 95, 96, 97, 115, 162, 209, 256, 306, 372.
— Cartuja de San Martín, 104, 110.
— Museo, 106, 110.
- Nordlingen (Holanda), 184.
- Nueva York, 118, 134.
— Museo Metropolitano, 75, 109, 119, 134, 170.
— Colección Frick, 188, 343.
— Hispanic Society, 160, 191, 264, 319.
- Obidos (Portugal), 145.
- Obrzycko (Polonia), 45.
- Olivares (Sevilla), 76.
- Oporto (Lisboa), 161.
- Orihuela (Murcia), 68, 332.
- Otawa, Museo de, 352.
- Osuna (Sevilla).
— Iglesia de la Encarnación, 364.
— Colegiata, 103.
- Países Bajos, 53.
- Palencia, Catedral de, 288.
- Palermo, 96.
- Palestina, 33.
- Palma de Mallorca, 36, 331, 339, 373.
— Museo Diocesano, 76.
— Museo Marítimo, 76.
— Colección March, 36, 234, 286, 373.
— Universidad, 338.
- Pamplona, 210, 305.
- Paniza, 333.
- Parma, 95.
- París, 209, 344.
— Museo del Louvre, 23, 85, 96, 98, 104, 125, 214, 279, 333, 344, 345, 346, 363, 364, 383.
Pastrana (Guadalajara), 30, 48.
— Colegiata, 226.
- Peles (Rumanía) Palacio de, 286.
- Perpiñán (Francia), 75.
- Perú, 234.
- Pittsburgh, Museo de, 294.
- Pontevedra, 38, 385.
— Museo, 38.
- Porriños (Pontevedra), 239.
- Poznan (Polonia).
— Museo, 37, 119, 128, 274, 285, 325.
- Puebla (Méjico), 255, 256, 385.
- Puig (Lérida), 72, 325.
- Puig (Valencia):
— Convento de los Mercenarios, 244.
- Quimper (Francia), Museo de, 249.
- Reus (Tarragona), 334.
— Museo, 337.
- Riom, Museo de, 67.
- Roma, 30, 44, 54, 61, 75, 82, 86, 95, 98, 103, 110, 162, 163, 188, 209, 255, 256, 257, 285, 326, 331, 334, 363, 385,
— Galería Corsini, 110.
— Galería Doria, 110.
- Rosellón (Francia), 75, 338.
- Rouen, Museo de, 85.

- Saboya, 75.
 Salamanca, 109, 317.
 — Iglesia de San Esteban, 317.
 — Catedral, 239.
 — Convento de las Agustinas, 104.
 — Museo, 366.
 San Cugat del Vallés (Barcelona), 337.
 San Diego (California), Museo de, 24, 133.
 San Feliu de Codines, 258.
 San Genis les Fonts (Francia), 75.
 San Juan de Puerto Rico, 47.
 San Juan de las Abadesas (Gerona), 258.
 San Juan de Aznalfarache (Sevilla), 91.
 San Juan de la Peña (Huesca), 257.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 82.
 San Sebastián, Museo de, 225, 318.
 Santa Cruz de Retamar (Toledo), 240.
 Santa Faz (Valencia), 326.
 Santa María de la Fuente (Guadalajara), 216.
 Santiago de Compostela (Coruña), 226, 318.
 Santiago de Cuba, Museo de, 226.
 Santorcaz (Madrid), 239.
 Saint Albans (Inglaterra), 80.
 Sao Paulo, Museo de, 53, 170.
 — Colección de Simonsen, 67.
 Sarasota, Museo de, 151, 212.
 Segovia, 38.
 — Catedral, 386.
 Fuencisla, 239.
 — Museo, 239.
 — Alcázar, 38.
 Sevilla, 61, 80, 82, 85, 86, 92, 115, 116, 117, 119, 120, 133, 140, 145, 160, 161, 169, 170, 250, 263, 264, 265, 271, 280, 302, 306, 319, 339, 340, 344, 346, 352, 364, 366, 371, 372, 384, 385, 386.
 — Iglesia de la Magdalena, 373.
 — » de San Bartolomé, 386.
 — » de San Bernardo, 85.
 — » de Santa María la Blanca, 346.
 — Catedral, 80, 82, 125, 159, 160, 263, 285, 345, 346, 354, 373, 384.
 — Convento de los Capuchinos, 346.
 — » de La Merced, 125.
 — » de San Francisco, 344.
 — » de San Pablo, 76.
 — Cartuja de las Cuevas, 118, 120.
 — Hospital de la Caridad, 340, 351, 352, 371, 383.
 — Museo, 20, 80, 83, 86, 91, 118, 120, 125, 128, 134, 140, 151, 152, 286, 345, 346, 354, 364, 366, 373, 374, 383, 385.
 — Colección Abreu, 263.
 — » Bravo, 140, 225.
 — » Marqués de Gómez de Barreda, 226.
 — » Ibarra, 366.
 — » López Cepero, 319.
 — Palacio Arzobispal, 344.
 — Universidad, 43, 86.
 Seffield, Museo de, 354.
 Sigüenza (Guadalajara), 225.
 — Catedral, 46, 48.
 — Museo Diocesano, 305.
 Solsona (Cataluña), 59.
 Tafalla (Navarra), 255.
 Talavera de la Reina (Toledo), 160.
 Tarazona (Zaragoza), 257.
 — Catedral, 333.
 Tarbes (Francia), Museo de, 223.
 Tarragona, Catedral de, 75, 337.
 Teruel, 66.
 — Catedral, 257.
 Teyá (Barcelona), 75.
 Toledo, 19, 20, 23, 24, 34, 43, 45, 54, 66, 67, 68, 96, 216, 224, 225, 234, 239, 263, 301, 302, 317, 318, 319, 325, 354, — Iglesia de los Capuchinos, 215.
 — » de las Carmelitas, 215.
 — » del Carmen, 67.
 — » de la Guardia, 67.
 — » de San Bartolomé, 68.
 — » de San Nicolás, 302.
 — » de San Pedro Mártir, 34.
 — » de Santa Cruz, 67.
 — » de Santo Tomás, 20.
 — Catedral, 19, 44, 45, 48, 67, 68, 233, 279, 317, 319, 325.
 — Convento de Benedictinas, 234, 239.
 — Museo de El Greco, 82, 263.
 — » Hospital Tavera, 239.
 — » de Santa Cruz, 34, 46, 67, 209, 250.
 Torralbilla (Zaragoza), 72.
 Torreblanca (Castellón), 331.
 Torrejón de Ardoz (Madrid), 308.
 Torrelaguna (Madrid), Iglesia de, 45.
 Torrente (Valencia), Iglesia de, 66.
 Tortosa (Tarragona), 337.
 Toscana (Italia), 43.
 Tudela (Navarra), 332.
 Urbino (Italia), 60.
 Valdemoro (Madrid), 305.
 Valencia, 19, 59, 66, 67, 72, 98, 146, 240, 243, 250, 255, 288, 306, 325, 326, 331, 332.
 — Iglesia de San Esteban, 67, 68.
 — Iglesia de Santo Domingo, 331.
 — Catedral, 66, 67, 71, 104, 274, 288, 331.
 — Convento de Santa Tecla, 243.
 — Cartuja de Porta-Coeli, 61, 75.
 — Colegio del Patriarca, 68, 331.
 — Museo, 61, 62, 66, 68, 71, 165, 240, 244, 249, 250, 317.
 — Universidad, 244.
 Valladolid, 19, 54, 59, 75, 225, 333.
 — Catedral, 224.
 — Convento Porta-Coeli, 46.
 — Colegio de los Irlandeses, 301.
 — Museo, 37, 80, 216.
 Valldemosa (Mallorca), 338.
 — Cartuja, 337.
 Vallecas (Madrid), 233.
 Varsovia, Museo de, 325.
 Venecia, 66, 79, 80, 98, 162, 163, 167, 346.
 Vervela (Zaragoza), 333.
 Vich, Museo de, 75.
 Viena:
 — Museo, 37, 38, 45, 200, 202, 209, 216, 263, 392.
 — Colección Harrach, 213.
 Villacastín (Madrid), Convento de, 48.
 Villafranca (Navarra), 333.
 Villafranca de los Barros (Badajoz):
 — Colegio de la Compañía de Jesús, 294.
 Villanueva y Geltrú (Barcelona), Museo de, 30, 34, 293, 301.
 Villarejo de Salvanés, 67.
 Villarroaño (León), 48.
 Vitoria, Museo de, 109, 159.
 Washington, Galería Nacional, 29, 62, 352, 363, 383.
 Worcester, Museo de, 152.
 Yébenes (Toledo), Iglesia de, 24.
 Yepes (Toledo), 20.
 York, Museo de, 374.
 Zamora, Museo de, 305.
 Zaragoza, 67, 72, 163, 255, 256, 257, 317, 319, 333, 334.
 — Iglesia de San Carlos, 255, 333.
 — La Seo, 72, 257, 333, 334.
 — Catedral del Pilar, 256.
 — Cartuja del Aula Dei, 257.
 — Museo, 68, 72, 256, 257, 301, 306, 333, 334.

ÍNDICE DE TEMAS

- Aarón, 34.
 Abraham, 140, 184, 352, 366.
 Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, 45, 54, 65, 82, 244.
 Adán, 128.
 Adoración de la Eucaristía, 244.
 Adoración de los Pastores, 20, 30, 33, 34, 48, 60, 66, 67, 68, 82, 92, 104, 126, 250, 256, 264, 285, 334, 364, 386.
 Adoración de los Reyes, 20, 30, 33, 38, 54, 66, 68, 75, 82, 85, 91, 92, 93, 98, 120, 126, 170, 213, 257, 305, 326, 331, 334, 337, 364.
 Adonis, 110, 192.
 Agamenón, 45.
 Agar, 110.
 Albergati, Cardenal, 128.
 Ángeles, 44, 54, 91, 344.
 Ánimas del Purgatorio, 151.
 Antiguo Testamento, 68, 71.
 Anunciación, 59, 80, 86, 118, 126, 152, 160, 213, 233, 274, 293, 294, 301, 305, 307, 308, 332.
 Apocalipsis, 30.
 Apolo, 110.
 Apostolado, 75, 224, 225, 305, 385.
 Aracne, 166, 192, 199, 202.
 Arcángeles, 47, 54.
 Argos, 192, 211.
 Arquímedes, 115.
 Ascensión, 20, 239, 392.
 Asunción de María, 45, 46, 54, 68, 91, 140, 239, 274, 302, 333, 386, 391, 392.
 Auto de Fe, 234, 384.
 Autorretratos, 165, 212, 257, 343, 363.
 Baco, 177, 178, 181, 192, 286.
 Baltasar, Rey Mago, 20, 33.
 Barbosa de los Abruzos, 96.
 Batallas, 34, 126, 213, 223, 226, 249, 265, 315, 333, 373.
 Bautismo de Jesús, 20, 212.
 Bodas, Parábola de las, 47, 85.
 Bodegones, 23, 24, 29, 71, 82, 109, 139, 145, 166, 169, 170, 177, 211, 213, 216, 223, 250, 263, 293, 319, 320, 325.
 Buen Pastor, 224, 354.
 Bufones, 191.
 Cacerías, 210, 211, 226.
 Calvario, 53, 66, 68, 72, 103, 249, 255, 264, 332, 373.
 Cena, La última, 38, 45, 60, 61, 66, 104, 120, 214, 255, 332.
 Cena de Emaús, 250, 331.
 Ceres, 30.
 Circuncisión, 65, 79, 126, 152.
 Cobre, Pintura en, 60.
 Comunión de los Apóstoles, 104.
 Concepción, 20, 23, 48, 80, 91, 92, 104, 116, 118, 120, 134, 159, 160, 170, 213, 216, 234, 244, 255, 263, 266, 271, 285, 286, 288, 293, 294, 301, 305, 306, 307, 317, 331, 332, 334, 337, 338, 346, 354, 364, 383, 392.
 Cordero místico, 151.
 Coronación de espinas, 294.
 Constantino, 243.
 Crucifijos, 20, 46, 54, 59, 61, 80, 92, 134, 151, 152, 181, 266, 288, 294, 338.
 Cupido, 192.
 David, 46, 249.
 Desnudo en la pintura, 192.
 Dibujos, 47, 54, 103, 151, 265, 305, 306, 318, 364.
 Diógenes, 115.
 Dionisios, 110.
 Ecce Homo, 288.
 Enanos, 280, 325.
 Eneas, 211.
 Esopo, 192.
 Espíritu Santo, 20, 34, 80, 82.
 Estaciones del año, 250, 263.
 Estampas, 184.
 Esther, 38, 285.
 Evangelistas, 126.
 Expolio, 184.
 Expulsión de los moriscos, 30, 43.
 Flagelación, 45.
 Flores, 29, 263, 319, 320, 385.
 Fresco, Pintura al, 44, 234, 239, 255, 279, 285, 305, 306, 317, 325, 337, 383, 385.
 Génesis, 71.
 Gloria, La, 34, 80.
 Grabados, 79, 383.
 Hércules, Los trabajos de, 116, 139.
 Hilanderas, 163, 192, 199.
 Huida a Egipto, 37, 47, 71, 213, 239, 257, 301, 319, 320, 337, 385.
 Isaac, 60.
 Ixión, 115.
 Jacob, 71, 93, 109, 140, 181, 325, 384.
 Jesús, Escenas de la vida de, 68, 265, 305, 354.
 Job, 85.
 Josué, 249.
 Jubileo de la Porciúncula, 47.
 Judith, 216.
 Juicio Final, 85, 225, 366, 391.
 Justicia, Alegoría de la, 391.
 Lavatorio, 75.
 Leda, 44.
 Liberación de Cádiz, 139.
 Limbo, Descenso al, 150.
 Magdalena, 47, 68, 92, 106, 109, 213, 223, 244, 263, 286, 312.
 Marinas, 385.
 Marte, 192.
 Melancolía, 103.
 Melquisedec, 184, 366.
 Meninas, 120, 160, 165, 168, 169, 192, 200.
 Menipo, 192.
 Mercurio, 192, 211.
 Milagro de los panes y los peces, 86, 351.
 Moisés, 34, 79, 86, 106, 351, 352.
 Nacimiento de Jesús, 79, 91, 92, 104, 265, 305, 325, 351.
 Niños, 363, 364.
 Noé, 223.
 Noli Me Tangere, 302.
 Nuevo Testamento, 71, 214.
 Oración en el Huerto, 75.
 Paisajes, 169, 202, 210, 211, 214, 226, 338, 385.
 Pasión del Señor, 285.
 Pentecostés, 30, 45, 46.
 Piedad, 66, 91, 104.
 Postrimerías, 383.
 Presentación de la Virgen, 160.
 Profetas, 92, 106.
 Psiquis, 192.
 Purificación, 306.
 Recuperación de Puerto Rico, 45.
 Rendición de Breda, 126, 139, 165, 182, 184.
 Resurrección, 20, 30, 33, 46.
 Retablos, Pintura en, 20, 48, 53, 60, 61, 65, 66, 67, 72, 75, 79, 80, 82, 91, 92, 134, 145, 215, 224, 225, 226, 239, 240, 255, 256, 257, 258, 265, 305, 308, 318, 352.
 Retratos, Pintura de, 30, 36, 37, 38, 53, 54, 62, 103, 110, 128, 139, 140, 152, 160, 161, 162, 163, 170, 177, 184, 186, 188, 191, 200, 202, 209, 215, 225, 226, 234, 240, 244, 250, 256, 280, 286, 302, 305, 306, 317, 325, 326, 331, 338, 364, 366, 383, 386.
 Sagrada Familia, 46, 53, 68, 71, 72, 80, 86, 93, 133, 240, 243, 244, 255, 256, 345, 386, 391, 392.

- Sagrada Forma, 307, 312.
 Salvador, 47, 308, 366.
 San Acisclo, 92.
 San Agustín, 91, 215, 225, 234, 288, 306, 307, 332.
 San Ambrosio, 125.
 San Andrés, 75, 80, 106, 109, 234, 257, 265, 272.
 San Antelmo, 128.
 San Antón, 384.
 San Antonio, 48, 54, 117, 332, 339, 345, 351.
 San Bartolomé, 103, 106, 226.
 San Basilio, 85.
 San Benito, 159, 214, 239, 308, 318.
 San Bernabé, 225.
 San Bernardo, 61, 62, 80, 159, 333, 345, 391.
 San Bruno, 43, 61, 66, 72, 104, 120, 128, 334.
 San Buenaventura, 85, 120, 125, 332, 346.
 San Cabrit, Martirio de, 75.
 San Carlos Borromeo, 239.
 San Cirilo, 364.
 San Clemente, 332.
 San Cosme, 93.
 San Cristóbal, 91, 257, 392.
 San Damián, 93.
 San Diego, 46, 59, 85, 337, 344.
 San Dionisio, 385.
 San Elías, 258.
 San Eloy, 66.
 San Erasmo, 103.
 San Esteban, Martirio de, 91, 140, 317.
 San Felipe, 45, 216, 318.
 San Félix, 258, 351, 391.
 San Fernando, Rey, 116, 386.
 San Ferreol, 75.
 San Francisco, 23, 24, 38, 46, 47, 48, 53, 61, 85, 117, 134, 264, 285, 288, 294, 301, 306, 319, 344, 351, 391.
 San Francisco de Borja, 120, 151.
 San Francisco Javier, Muerte de, 392.
 San Francisco de Paula, 305, 306, 318.
 San Fructuoso, 337.
 San Genaro, 109.
 San Gregorio, 80, 120.
 San Guillermo, 223.
 San Hermenegildo, 85, 285.
 San Hugo, 23, 120.
 San Ignacio, 48, 62, 79, 82, 86, 243, 305, 332, 374.
 San Ildefonso, 23, 45, 48, 54, 67, 92, 345, 373, 386.
 San Isidoro, 80, 85.
 San Isidro, Milagro del Pozo, 30, 159.
 San Jacinto, 93.
 San Jerónimo, 53, 61, 62, 82, 103, 106, 118, 128, 212, 213, 216, 223, 224, 225, 226, 233, 305, 306, 373, 374.
 San Joaquín, 48, 80, 239, 306.
 San Jorge, 338.
 San José, 53, 68, 71, 79, 86, 239, 293, 332, 333, 351, 364, 391, 392.
 San Juan Bautista, 30, 34, 36, 48, 61, 68, 106, 126, 159, 213, 214, 224, 263, 288, 301, 351, 354, 391.
 San Juan Evangelista, 34, 61, 62, 151, 305, 308, 364.
 San Juan de Letrán, 280.
 San Juan de Mata, 391.
 San Judas, 225.
 San Julián, 224, 239, 240.
 San Leandro, 85, 346.
 San Leovigildo, 85.
 San Lorenzo, 48, 67, 82, 126, 257, 332, 333.
 San Lucas, 255.
 San Luis, 23, 80, 239.
 San Luis Beltrán, 243.
 San Lupercio, 255.
 San Marcos, 61.
 San Martín, 331, 333.
 San Mateo, 106, 212, 213.
 San Matías, 225.
 San Miguel, 66, 72, 331.
 San Nicolás, 286, 385, 391.
 San Onofre, 213.
 San Orencio, 54, 257.
 San Pablo, 61, 67, 106, 109, 226, 239.
 San Pantaleón, 291.
 San Pascual, 71, 306.
 San Patricio, 332.
 San Pedro, 34, 61, 67, 80, 103, 109, 216, 225, 233, 271, 305, 326, 337, 352, 373, 392.
 San Pedro Armengol, 332.
 San Pedro Nolasco, 125, 244, 255, 256.
 San Pedro Pascual, 244.
 San Pelagio, 265.
 San Plácido, 308.
 San Raimundo, 325.
 San Reginaldo, 125.
 San Rodrigo, 80.
 San Roque, 249, 266.
 San Sebastián, 30, 59, 67, 106, 266, 317, 318, 337.
 San Serapio, 119.
 San Simón, 225.
 San Torcuato, 239.
 San Vicente Ferrer, 60, 66, 331, 338.
 San Vito, 257.
 Santa Águeda, 391.
 Santa Ana, 48, 80, 159.
 Santa Bárbara, 91.
 Santa Bassa, 75.
 Santa Catalina, 45, 46, 66, 85, 109, 256, 263, 274, 285, 288, 293, 331, 352, 392.
 Santa Cecilia, 256.
 Santa Clara, 38, 319, 344, 372.
 Santa Elena, 30, 337.
 Santa Engracia, 45.
 Santa Escolástica, 308, 318.
 Santa Gertrudis, 308.
 Santa Inés, 109, 151.
 Santa Isabel, 45, 159.
 Santa Isabel de Hungría, 352.
 Santa Justa y Rufina, 257, 346.
 Santa Leocadia, 45, 54, 67, 233.
 Santa Lucía, 66.
 Santa Magdalena de Pazis, 271.
 Santa Margarita, 43, 332.
 Santa María Egipciaca, 106, 225, 301.
 Santa Marina, 266.
 Santa Rosa, 312.
 Santa Rosalía, Coronación de, 392.
 Santa Tecla, 337.
 Santa Teresa, 53, 68, 140, 215, 240, 302, 331.
 Santa Victoria, 92.
 Santiago, 60, 79, 80, 109, 257, 319.
 Santo Domingo, 46, 256, 312.
 Santo Domingo Soriano, 216.
 Santo Dominguito de Val, 334.
 Santo Tomás, 118, 119, 140, 331, 332.
 Santo Tomás de Villanueva, 279, 286, 331, 351.
 Saturno, 103.
 Sileno, 110.
 Teodorico, 47.
 Ticio, 115.
 Tobías, 54, 140, 216.
 Transfiguración, 86.
 Trinidad, 20, 66, 86, 91, 104, 216, 255, 265, 331.
 Uvas, 140.
 Venus, 110, 192.
 Varón de Dolores, 216.
 Vidrio, Pintura en, 234, 339.
 Virgen, Escenas de la vida de la, 46, 65, 66, 72, 119, 120, 134, 151, 160, 213, 225, 234, 239, 240, 244, 250, 272, 305, 333, 346, 366.
 Virgen con Ángeles músicos, 36.
 Virgen de las Ánimas, 392.
 Virgen Blanca, 257.
 Virgen del Carmen, 305.
 Virgen de los Cartujos, 128.
 Virgen del Consuelo, 366.
 Virgen de la Gracia, 331.
 Virgen de la Leche, 36.
 Virgen de la Merced, 272, 301.
 Virgen con el Niño, 23, 45, 98, 133, 159, 160, 225, 233, 250, 308, 345, 351, 364.
 Virgen del Pilar, 72.
 Virgen de los Plateros, 372.
 Virgen de los Reyes, 140.
 Virgen del Rosario, 23, 46, 72, 160, 263, 265, 306, 331, 344, 345, 366.
 Virgen del Sagrario, 45.
 Virgen del Socorro, 318.
 Visitación, 301, 385.
 Vulcano, Fragua de, 166, 167, 178, 192.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR FUERA DEL TEXTO

Lámina	I.—J. B. Mayno: Adoración de los Reyes (Museo del Prado)	Frente a la pág.	34
»	II.—J. de las Roelas: Martirio de San Andrés (Museo de Sevilla).....	» » »	80
»	III.—J. de Ribera: Concepción (Agustinas de Monterrey, Salamanca).	» » »	104
»	IV.—F. de Zurbarán: Beato Alonso Rodríguez (Academia de San Fernando).	» » »	126
»	V.—D. Velázquez: La rendición de Breda (Museo del Prado).....	» » »	182
»	VI.—D. Velázquez: Retrato ecuestre de Felipe IV (Museo del Prado)....	» » »	184
»	VII.—D. Velázquez: Don Baltasar Carlos a caballo (Museo del Prado)...	» » »	186
»	VIII.—D. Velázquez: Las Meninas (Museo del Prado).....	» » »	200
»	IX.—Herrera el Mozo: Triunfo de San Hermenegildo (Museo del Prado).	» » »	286
»	X.—Claudio Coello: La Sagrada Forma (Monasterio de El Escorial)...	» » »	310
»	XI.—B. E. Murillo: Nacimiento (Museo de Sevilla).....	» » »	352
»	XII.—B. E. Murillo: Niños comiendo pastel (Pinacoteca Vieja, Munich)..	» » »	364

En este volumen se publican fotografías de:

- Abelardo Linares, S. A., Madrid: 33.
 Archivo Mas, Barcelona: 1, 2, 5, 9, 11, 14, 18, 20, 23, 25, 26, 31, 32, 36, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 81, 98, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 128, 131, 139, 143, 145, 150, 169, 170, 193, 195, 196, 198, 201, 202, 208, 214, 221, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 282, 290, 291, 299, 304, 306, 310, 312, 313, 316, 317, 321, 323, 330, 333, 336, 337, 342, 344, 345, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 369, 370, 371, 373, 376, 380, 381, 384, 387, 388, 393, 396, 397, 401, 402, 407, 410 y 411.
 Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München: lám. XII.
 City of York Gallery: 398.
 Choin, J., Granada: 3.
 Foto Garay, Valladolid: 27.
 Foto Ventura, Madrid: 211.
 Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: 93 y 167.
 García Catalán, R., Valencia: 236.
 Glasgow Museums & Art Galleries: 124.
 Guillén, A., Lima: 123.
 Guillermo, Zaragoza: 352.
 Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, Madrid: 4, 7, 34, 35, 213, 215, 229, 247, 280, 305, 308, 309, 314, 318, 320, 322 y 325.
 Kunsthistorisches Museum, Wien: 176, 177 y 209.
 Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla: 66, 72, 122 y 359.
 Laboratorio Fotográfico del Museo del Prado: 6, 12, 13, 16, 17, 21, 22, 24, 28, 41, 49, 50, 59, 60, 61, 70, 83, 86, 88, 89, 91, 94, 95, 116, 117, 118, 119, 134, 137, 144, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 168, 171, 172, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 197, 199, 200, 203, 210, 216, 219, 220, 222, 225, 227, 246, 253, 273, 281, 286, 287, 288, 289, 294, 295, 297, 300, 302, 311, 315, 324, 326, 327, 339, 341, 343, 364, 365, 367, 375, 377, 382, 403, 408, y láms. I, V, VI, VII, VIII y IX.
 Manso, Madrid: 328, 346 y lám. IV.
 Museo Cerralbo, Madrid: 292.
 Museo de Arte, Ponce, P. R.: 205.
 Museo de Bellas Artes, Valencia: 248 y 332.
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: 19, 44 y 125.
 National Galleries of Scotland, Edinburgh: 148.
 National Gallery, Londres: 162, 163, 174, 372 y 379.
 National Gallery of Ireland, Dublin: 265.
 Oronoz, Madrid: 37, 42, 80, 82, 84, 96, 100, 101, 129, 132, 133, 135, 136, 140, 147, 153, 166, 184, 204, 218, 224, 354, 360, 361, 362, 368, 374, 386, 390, 391, 392, 394, 395, 399, 400 y láms. II, III y XI.
 Palau, A., Sevilla: 389.
 Patrimonio Nacional: 15, 30, 90, 97, 223, 228, 230 y lám. X.
 Photographie Giraudon, París: 212.
 Poznan Museum Narodowe: 104, 283 y 296.
 Reyes-Valerio, Méjico: 126, 127, 307 y 348.
 Rijksmuseum, Amsterdam: 303.
 Ruiz Vernacci, Madrid: 74, 206, 385 y 404.
 Service de Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, París: 284 y 378.
 Soprintendenza alle Gallerie, Firenze: 366.
 Soprintendenza alle Gallerie, Napoli: 85 y 92.
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden: 87 y 363.
 Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín: 99.
 Staatliche Museen zu Berlin: 130.
 Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M.: 329.
 State Hermitage Museum, Leningrad: 146, 191.
 Statens Museum for Kunst, København: 293 y 298.
 The Frick Collection, New York: 164.
 The Hispanic Society of America, New York: 334.
 The Museum of Fine Arts, Houston: 8.
 Torres Molina, Granada: 79, 138, 141, 142, 217, 406 y 409.

La reproducción de las fotografías a que se refieren las figuras núms. 15, 30, 90, 97, 223, 228, 230 y la lámina X, ha sido autorizada por el Patrimonio Nacional. Las fotografías de las figuras 19, 44 y 125, han sido publicadas por cortesía del Ministerio da Educação Nacional de Portugal, y las de las figuras 126, 127, 307 y 348, por cortesía del Instituto Nacional de Bellas Artes de Méjico.

ERRATAS Y RECTIFICACIONES

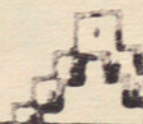
Página	Línea	Figura	Dice	Debe decir
16	42		Aun que	Aunque
141		117	Museo del Ejército	Museo del Prado
170	7 y 8		Galería Nacional de Londres	Colección Wodall, de Chessington
173		148	National Galleries o Scotland, Glasgow	National Gallery of Scotland, Edimburgo
175		150	National Gallery, Londres	Colección Wodall, Chessington
199	27		argullosa	orgullosa
234	29		elo bispo	el obispo
288	24		Amsterdam	La Haya
295		303	Museo de Amsterdam	Museo de La Haya
330		350 y 351	Catedral de Huesca	Museo de Zaragoza y Catedral de Huesca
331	29		fírmado	firmado
337	30		hacesos pechar	hace sospechar
366	36		se trató en el volumen X	se trata en el volumen XVII
379		395	Asunción de la Virgen	Concepción
382		399 y 400	Asunción de la Virgen	Asunción y Concepción

Este décimoquinto volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,
ilustraciones en un solo tono y láminas
en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADOS CALVENTE Y MARTÍNEZ, S. L.,
se acabó de imprimir por ALDUS, S. A., de Madrid,
el día 24 de abril de 1971.

6500

c

INSTITUT
AMATILER
DIJAL HONORARIO



ID. B43:

NUM. REG: 9917*

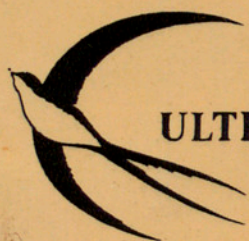
ARS
HISPANIAE

XV

PINTURA
DEL
SIGLO XVII

ANGULO IÑIGUEZ

PLUS



ULTRA

EDITORIAL
PLUS · ULTRA