

La pintura de bodegón

en las colecciones del Museo Cerralbo

La pintura de bodegón

en las colecciones del Museo Cerralbo

Peter Cherry

20 de diciembre 2001 • 5 de marzo de 2002

La pintura de bodegón

en las colecciones del Museo Cerralbo

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

FUNDACIÓN MUSEO CERRALBO

CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-01-205-8
I.S.B.N.: 84-369-3543-8
Depósito Legal: M. 52.850-2001

Imprime: IMPRESA, S.A.

Exposición y Catálogo

Peter Cherry
Comisario científico y autor textos catálogo

Pepa Rueda
Comisaria técnica

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Subdirección General de
Promoción de las Bellas Artes
Coordinación

Vélera S.L.
Diseño de la exposición

Horcher S.L.
Montaje de la exposición

Punto, comunicación y diseño S.L.
Diseño y maquetación del catálogo

Mª Jesús del Amo Rodríguez
Tomas Antelo
Alberto Otero
Fotografías

Elena Moro García
Carlos San Pedro
Lina San Román
Teresa Cavestany
Restauración



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Joaquín Puig de la Bellacasa

Entre las diversas facetas de la rica Colección del Marqués de Cerralbo, el conjunto de bodegones no había sido, hasta el momento, objeto de investigación. Ahora, y gracias a este primer estudio científico sobre los fondos de la colección pictórica de bodegones, se nos facilitan análisis pormenorizados sobre algunos de ellos, inéditos hasta ahora; además, la revisión de otros análisis pictóricos ha actualizado antiguas atribuciones.

Esta labor, en suma, ha revelado un sorprendente conjunto de obras maestras, que son un importante testimonio de las escuelas española e italiana. Todas esas felices circunstancias hacen muy oportuno que ahora se exponga al público ese conjunto, tras proceder a la restauración de las piezas más representativas y antes de que ocupen su ubicación original.

Esperamos que esta empresa siente las bases para futuras investigaciones sobre los distintos aspectos de este valioso fondo pictórico, y que pueda ser punto de partida para un conocimiento más profundo de esta magnífica colección.

Pilar del Castillo
Ministra de Educación, Cultura y Deporte

CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

VICENTE SALA BELLO
Presidente

ROBERTO LÓPEZ ABAD
Director General

Es una satisfacción para la CAM colaborar en la revisión de una de las colecciones más atractivas de entre las muchas y variadas que el Museo Cerralbo conserva.

Este conjunto fue reunido en vida del XVII Marqués de Cerralbo, don Enrique de Aguilera y Gamboa, adquirido en las subastas a las que fuera tan aficionado.

Las pinturas de bodegones y floreros estuvieron consideradas en su momento como géneros menores: ejercicios prácticos, una veces símbolos parlantes en las grandes composiciones religiosas, otras, y meramentente decorativos, en el caso de las composiciones florales como sustitutas de la efímera realidad.

La temática fue objeto de revisión histórica en el siglo XIX adquiriendo desde ese momento protagonísmo com hecho expresivo por sí mismo; reflejo de una realidad cotidiana interpretada según las diferentes corrientes artísticas desde el impresionismo hasta la transvanguardia o postmodernismo pasando por los expresionismos, el cubismo y en fin todas las vanguardias de entre guerras.

A mediados del siglos XIX se puso de moda en las casas aristocráticas y de pujante burguesía, decorar los comedores con las denominadas desde entonces naturalezas muertas, Así lsa podemos contemplar habitualmente en el Museo Cerralbo ubicadas en sus comedores de gala y de diario.

Ahora, con motivo de esta exposición, se han trasladado a la sala de temporales, donde se pueden admirar de una forma más directa y completa en todo su esplendor gracias a la campaña de restauración llevada a cabo en los talleres del Museo.

La colección inventariada en 1924 por Juan Cabré. primer director del Museo, precisaba una revisión en sus atribuciones. Esta tarea ha sido realizada por Peter Cherry, eminente investigador sobre la materia y publicada en este catálogo que deseamos sea un nuevo referente en la historiografía artística.

Vicente Sala Belló

Presidente de la Caja de Ahorros del Mediterraneo



Indice General

ÍNDICE

Prefacio 18

Introducción 22

Catálogo - Exposición 75

Catálogo 139

Bibliografía 184

Indice de Inventario 190



Prefacio

El Museo Cerralbo fue una de las primeras colecciones pictóricas que visité cuando como alumno de posgrado comencé a investigar sobre el tema de la pintura de bodegones en España. Este antecedente hizo que el proyecto para la revisión y estudio de la colección de bodegones me resultara particularmente grata e interesante.

El análisis de estos fondos ha evidenciado un cambio en las atribuciones tradicionales, ya que eran escasas las investigaciones realizadas hasta el momento. El proceso de restauración ha descubierto piezas de considerable calidad además de revelar algunas de las firmas de sus autores. He podido observar cómo una gran parte de las obras que estaban asignadas a la mano de maestros españoles, hoy son insostenibles. Sin embargo ha resultado sorprendente el número de cuadros de origen italiano de los siglos XVII y XVIII descubiertos, muestras de un gran talento y calidad. La mayoría de estas piezas ha permanecido inédita hasta ahora, pero la exposición a la que pertenece esta publicación servirá para que éstas entren a formar parte de la literatura especializada sobre el tema. Existe aún un número de obras cuyo autor permanece en el anonimato, hecho que puede servir de precedente para estudios complementarios sobre este género.

Este catálogo está estructurado en dos grandes bloques, una introducción y un catálogo de las obras. La introducción intenta reflejar la relevancia del conjunto de bodegones para el propio Marqués de Cerralbo. A su vez resalta la valía de las piezas de escuela española, destacadas por su importancia y atendiendo a la situación de estas obras en el contexto de la producción de los autores, y finaliza esa sección con una aproximación a la tipología de las pinturas de flores. En el catálogo de las obras de la colección, los treinta y un primeros números son una selección de las mejores piezas que se pueden apreciar en la exposición.

Mientras el catálogo constituye una obra de referencia de esta parte de la colección pictórica del Marqués, la exposición temporal que acompaña su presentación nos concede la oportunidad para admirar de cerca algunas de las mejores piezas de la colección en conjunto, todas ellas restauradas para la ocasión antes de que vuelvan a sus habituales ubicaciones en los Comedores de Diario y Gala del museo.

La exposición y el catálogo pretenden sacar a la luz la amplia colección de bodegones del Marqués de Cerralbo, para favorecer no sólo el conocimiento de esta parte sino el planteamiento de futuras investigaciones. Queda pues abierto un capítulo sobre el coleccionismo en el S. XIX, que nos permita apreciar con todos sus matices la

colección del marqués en el contexto de sus contemporáneos y su peculiar gusto por la pintura de bodegones.

Este ha sido en definitiva un proyecto revelador y la exposición y el catalogo ha sido el resultado de una colaboración intensiva y fructífera con personal del museo y otros citados individualmente a continuación.

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a Pilar de Navascués Benlloch, antigua Directora del Museo Cerralbo, por haber tenido la sensibilidad y visión, al idear el proyecto que concluye con esta exposición y catálogo y confiar en mí.

La producción de esta exposición y catálogo no podría haberse llevado a cabo sin la colaboración y ayuda de todo el personal del Museo Cerralbo. Estoy muy agradecido a Lurdes Vaquero Argüelles, actual Directora del Museo Cerralbo, quien ha dirigido el proyecto con tanta habilidad y entusiasmo. Agradezco a la Conservadora Carmen Jiménez Sanz sus consejos y corrección de textos. Me ha resultado personalmente enriquecedora la colaboración con el personal de restauración del museo, la Restauradora Elena Moro García y el equipo que ha llevado a cabo la labor de conservación de las obras Carlos San Pedro y Lina San Román. También han sido muy útiles los consejos de Paula Cruz Gutiérrez, Carolina Ortega Criado y Javier Tacón Clavaín con respecto a la obra sobre papel. Estoy agradecido a Paloma López Rubio por haberme facilitado fondos de la biblioteca del museo y a Pilar Calzas por compartir conmigo sus amplios conocimientos sobre tantos aspectos del Museo Cerralbo.

Tengo una gran deuda de gratitud con Pepa Rueda por su inestimable ayuda e incansable entusiasmo a lo largo de este proyecto, y en particular por su coordinación del mismo y por haber corregido los textos del catálogo con tanta inteligencia y paciencia. Agradezco a su vez a Germán Gutiérrez el haber tomado con tanto interés la maquetación del mismo.

Distintos museos e instituciones nos han amablemente proporcionado fotos de referencia para este catálogo. En particular, damos las gracias a Manuel Terrón, Javier Jordán de Urries y Luis Blanco del Patrimonio Nacional; Mercedes González de Amezúa de la Real Academia de San Fernando; Javier Portús y Judit Ara del Museo del Prado; Nicola Spinosa, Il Sorprintendente del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Nápoles; Miguel Zugaza del Museo de Bellas Artes de Bilbao; y Forum

Filatélico. Igualmente, agradecemos la colaboración de Juan Abelló, Rosendo Naseiro y otros particulares que han cedido reproducciones de piezas de sus colecciones y archivos fotográficos.

Quiero dar las gracias a un número de colegas quienes han generosamente compartido sus conocimientos sobre la pintura de bodegones y flores, y han ayudado en catalogar las piezas, en particular a Derek Johns, William B. Jordan, Peter Mitchell, Claudie Ressort, Sam Segal y Nicola Spinosa.

Numerosos amigos e especialistas me han ayudado a lo largo del proyecto. En particular, deseo reconocer las valiosas y desinteresadas contribuciones de Jo Beech, Juan Luis Blanco Mozo, Marta Bustillo, Maricruz de Carlos, Drusilla Cherry, Gabriele Finaldi, Carmen Garrido, Enriqueta Harris, José Manuel del la Mano, José Luis Montes, Rosemarie Mulcahy y Conchita Romero.

Peter Cherry



Introducción

En este primer catálogo de los bodegones del Museo Cerralbo se estudia una destacada parte de la colección pictórica que reunió Don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo (1845-1922)[1]. Julio Cavestany, gran pionero y estudioso del bodegón español, fue consciente de su importancia, al solicitar algunas piezas para la gran exposición antológica de 1936, "Bodegones y floreros en la pintura española" (cats. 3, 15, 26, 42, 70), cuyo catálogo constituye la primera monografía científica sobre este tema. Sin embargo, desde entonces la colección Cerralbo ha sido – salvo algunas excepciones - poco estudiada por los investigadores. Por lo tanto, la presente revisión de las más destacadas pinturas de naturaleza muerta y de flores sirve para dar a conocer mejor la colección. La restauración de las obras más significativos ha permitido una apreciación completa de sus cualidades estéticas, además de revelar algunas firmas, y la actualización de antiguas atribuciones.

Una prueba del interés del marqués de Cerralbo por los bodegones, es que él mismo pintó algunos (cats. 1, 2). Estas obras juveniles demuestran cierta habilidad en el manejo de la pintura, aunque representan meros ejercicios de un aficionado. También la colección de bodegones refleja su preferencia, de tendencias conservadoras, por maestros de la pintura antigua, y su indiferencia por las vanguardias artísticas. En este sentido, el conjunto de naturalezas muertas, es otro reflejo del culto rendido al pasado, ejemplificado en tantos otros aspectos de su vida y colección.

La colección recoge algunos ejemplos más destacados de las escuelas española e italiana de los siglos XVII y XVIII. Desafortunadamente, el museo no cuenta en su archivo con documentos sobre la proce-

[1] Sobre el marqués de Cerralbo coleccionista, ver Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998.

dencia, forma de adquisición o precios de la gran mayoría de los bodegones reunidos por el marqués de Cerralbo. Tampoco ha sido posible distinguir entre los cuadros comprados por el marqués o por miembros de su familia[2]. Sin embargo, es probable que la mayoría de las piezas de escuelas no españolas fueran consecuencia de la compra en subastas de arte que solía frecuentar el marqués, realizadas en diversos hoteles de París[3]. El origen de los mismos es muy diverso, si bien hallamos un par de ejemplos de bodegones provenientes de un lote de pinturas comprado a la antigua colección de José de Madrazo (cats. 27, 42), catalogadas en 1856; también se alojan un ejemplar de Pierre François Eugéne Marion y otro de José María Estrada (muerto en 1873) (cats. 16, 22), y que al ser contemporáneos al marqués quizás fueran adquiridos directamente a los artistas.

Sobre este último habría que apuntar la posibilidad de que la elección del marqués de esta obra de Estrada estuviera en gran medida influenciado por el hecho de que su autor fue considerado como un consagrado especialista del género. Una mención en el inventario de la colección de 1924 por Juan Cabré Aguiló (1882-1947), arqueólogo y amigo personal del marqués, además de ser el primer director del Museo Cerralbo, estimó un valor bajo del bodegón de Estrada en relativamente poco dinero, quizás testimonio de la cotización de este autor en el mercado artístico de la época, o de este tipo de obras, no necesariamente de los gustos del marqués[4]. De hecho, las obras contemporáneas de la colección no se encuentran entre las compras más significativas del Marqués de Cerralbo. Existen dos cuadros de finales del siglo XIX de V. Gallaiz (cats. 19, 20) que están pintados de manera más atrevida y "moderna" que el bodegón de Estrada, y una bella serie de pinturas de flores de José Soriano Fort (1873-1937) (cats. 76-79), uno de sus protegidos.

[2] Un número extenso de cuadros, incluso una colección de bodegones, fue inventariado por Juan Cabré Aguiló en 1927 a la muerte de Amelia del Valle Serrano, Marquesa de Villahuerta, hijastra del Marqués de Cerralbo. La numeración de dicho inventario está precedida por las iniciales VH, organizando así la ubicación de estas obras a efectos administrativos; siendo más una razón a efectos de herencia, que una identificación de los compradores de las obras.

[3] La localización de los bodegones en los catálogos de subastas de hoteles de París entre 1876-1887 , conservados en la biblioteca del museo, no ofrecen más claridad respecto a las lagunas existentes en sus formulas de compra.

[4] En 1927 el bodegón de Estrada fue valorado en tan sólo 50 pesetas por Cabré en su inventario de las obras del comedor de diario del piso de entresuelo del palacio Cerralbo. A modo de comparación, un bodegón de modesta calidad del siglo XVII que colgaba en esta misma sala (cat. 59) valía 200 pesetas, mientras que la gran pintura de naturaleza muerta de Giovan Battista Ruoppolo (cat. 28) valía 1500 pesetas.

Completa la colección un número considerable de bodegones que son copias del siglo XIX de cuadros antiguos; entre los que sería reseñable una copia de cierta calidad técnica, de una obra de Luis Meléndez (1716-1780) (cat. 69), que coexiste con un juego de cuatro piezas emulando composiciones de bodegones de Bartolomé Montalvo (1769-1846) (cats. 71-74), que se encuentran en el Museo del Prado, y una pareja de refinadas copias de obras Daniel Seghers (1590-1661) que pertenecen al museo de El Escorial (cats. 30, 31). Era una práctica habitual la realización de copias de obras maestras ante la demanda de un público ávido por coleccionar. Es probable que estas obras cumplieran la función de sustituir los admirables originales, cuando las piezas de los grandes maestros eran inaccesibles, permitiendo al coleccionista apropiarse del recuerdo de obras empañadas por cierto velo de gloria.

No cabe duda alguna de que la colección de bodegones del Marqués de Cerralbo contiene obras maestras del género. Sin embargo, parece prevalecer sobre otras cuestiones cualitativas un cierto sentido práctico, al comprar varios lotes de pinturas, sin buscar únicamente su calidad[5]. Así pues, algunos de los cuadros reflejan en gran medida su función decorativa, siendo piezas compradas con esos fines. Esta actitud es la que parece haber prevalecido en la decoración del palacio de Santa María de Huerta, Soria, decorado por bodegones de menor valía, en contraste con aquellas de mayor calidad, elegidos para su palacio de Madrid[6].

También fueron utilizadas combinaciones decorativas, implícitas en el hecho de colgar bodegones por parejas (cats. 13-14, 25-26, 30-31) o series (cats. 6-9, 61-67). Tal vez, se comprende mejor el elevado valor

[5] Ver, por ejemplo, cats. 38-41) para un conjunto de cuatro bodegones modernos pintados de manera muy suelta, siendo obras decorativas y de modestas cualidades estéticas.

[6] Los siguientes bodegones provienen de la colección del palacio de Santa María de Huerta, a juzgar por sus antiguos números de inventario; VH 46, VH 47, VH 48, VH 50, VH 51, VH 122, VH 123, VH 124, VH 125, VH 126, VH 127, VH 128, VH 129, VH 130, VH 131, VH 132, VH 133, VH 422.

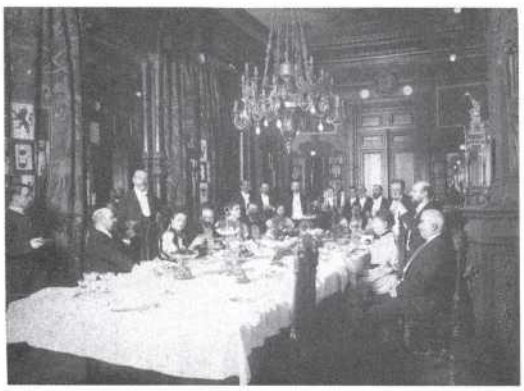


Fig. 1 El comedor de Gala del Palacio Cerralbo. Fotografía de Franzen, 1897.

decorativo de la colección de bodegones del Marqués de Cerralbo al contemplar su disposición como ambientación del Comedor de Gala del palacio (fig. 1). Los veinticuatro bodegones que adornaban sus paredes reflejan la costumbre de engalanar el comedor principal de las grandes casas con cuadros que celebran la comida y los placeres de la mesa[7]. A su vez, el ser uno de los lugares más visitados del palacio permitía al marqués exhibir algunas de sus mejores piezas, que en su día fueron atribuidas a maestros antiguos, la mayoría de mano española[8]. Estas obras antiguas, con sus marcos dorados, imprimían un sello de distinción y prestigio a los ojos de los invitados. En la misma línea, el comedor de diario en la planta de entresuelo del palacio Cerralbo fue también decorado con bodegones siendo las pinturas de flores más representadas en esta estancia, presidida por la gran pintura de naturaleza muerta napolitana de Giovan Battista Ruoppolo (cat. 28)[9].

Algunos de los bodegones ubicados en el Comedor de Gala del Marqués de Cerralbo poseen marcos con molduras y tallas de calidad, lo cual incrementa la valía de la obra. Así pues, los marcos de la obra de Cristoforo Munari (fig. 2) y las pinturas de flores de Escuela Napolitana (fig. 3) son particularmente impresionantes tallas y sobresalen de entre los cuadros de gran formato, y el marco del *Bodegón de cocina* de Giuseppe Reco (fig. 4) de entre los más pequeños también ofrece mucha calidad, que también se han restaurado para la ocasión.

[7] Como precedente, se puede citar la serie de doce bodegones de Goya en el comedor de la quinta de Carabanchel del Conde de Yumuri en 1865. Ver Jordan y Cherry, 1995, pp.177-180; Vischer, 1997.

[8] La colección de bodegones está resaltada en los catálogos de Cabré Aguiló, 1928, p.23; Sanz Pastor, 1956, pp.46-47; Sanz Pastor, 1981, p.89.

[9] En el inventario elaborado en 1927, tras la muerte de la Marquesa de Villahuerta de las habitaciones de la planta de entresuelo del palacio de Madrid, sólo existía un salón comedor de diario en uso. Aquí, pues, Cabré Aguiló registró los siguientes bodegones y pinturas de flores; VH 453-454, VH 455, VH 456-457, VH 458-461, VH4 62-63, VH 465, VH 466, VH 690. Parece evidente en este conjunto de obra que la Marquesa de Villahuerta sentía cierta predilección por la pintura de flores, ya que fue ella la última en habitar estas estancias. También están documentadas en este lugar una pareja de pinturas flamencas del siglo XVII de flores sobre un soporte de pizarra (Mº 290-291), que, valoradas en 4000 pesetas, fueron las más valiosas naturalezas muertas de este mismo comedor. Estas pinturas ya no parecen figurar en la colección del Museo Cerralbo.



Fig. 2 Cristoforo Munari, *Bodegón de cocina, ca.* 1710. Fotografía con marco del siglo XIX de cat. 24.



Fig. 3 Escuela Napolitana, *Florero en un jardín con fuente, ca.* 1715. Fografía con marco del siglo XIX de cat. 13.



Fig. 4 Giuseppe Recco, *Bodegón de cocina con pescados, ca.* 1670. Fotografía con marco del siglo XIX cat. 27.

Engalanar diversas estancias de las grandes casas de manera recargada era una moda durante gran parte del siglo XIX; así en el Comedor de Gala, como en otras habitaciones del palacio Cerralbo, se solían intercalar cuadros de distintos tamaños con la intención de exhibirlos en todas las paredes, cubriéndolas por completo. El formato apaisado de algunos de los bodegones en la colección tenía la función de ser pintura de sobrepuerta o sobreventana (cats. 25-26, 29) y confirme la costumbre de rellenar los espacios libres de pared, incluso resultando incómodo para la admiración de la obra[10]. Esta distribución de cuadros en el Comedor de Gala dotaba a este salón, de un majestuoso efecto teatral, donde el conjunto debía causar una impresión excelente durante las cenas de gala. Por otro lado, la iluminación eléctrica conseguía igualar calidades, siendo difícil apreciar las cualidades de los cuadros de manera individualizada. La gran riqueza y la ostentación característica del ambiente, en el que las pinturas forman parte de un juego ornamental, que junto con aparadores y puertas cubiertas por tapices, se convierte en una constante en las costumbres de una sociedad en que las apariencias forman parte de un rito asumido. Puede que esta manera de presentar esta parte de la colección altere sensibilidades modernas; de hecho, la mayoría de los espectadores de hoy día quizá estemos más acostumbrados a admirar la pintura de manera individualizada, aséptica y desvinculada de conexiones con su entorno. Es pues, la decoración del Comedor de Gala un reflejo de los hábitos más antiguos al exhibir cuadros en casas de coleccionistas pri-

[10] Para mayor información sobre la disposición de enseres en los salones del palacio Cerralbo, ver Madrizzy, "Palacios de Madrid. La residencia del Marqués de Cerralbo", *Por esos mundos*, 99 (abril de 1903), pp. 308-320. Ver *Los Salones de Madrid*, MonteCristo, tomo I, ed. Publicaciones de El Álbum Nacional, 1897, pp.95-98, para el palacio Cerralbo, entre otras descripciones y fotografías de la decoración de otros salones de familias aristócratas de la época.



Fig. 5 Proyecto de investigación para la recuperación del ambiente original de los salones del Museo Cerralbo. Dibujo del Comedor de Gala.

vados. Aunque en los albores del siglo XVII los bodegones no serían exclusivamente para decorar estancias donde se comía, sino que estaban dispuestos en diversos espacios de la casa, sin embargo sí se puede asumir que las mejores obras originalmente decoraran ambientes domésticos de mucho lujo [11].

Quizá uno de los hechos más destacados del Museo Cerralbo es que los bodegones del Comedor de Gala conservan en gran medida su ubicación original (fig. 5) [12]. Llama la atención la gran pintura de Frans Snyders (1579-1657) titulada *Puercoespines y víboras* (fig. 6) inamovible desde su colocación primigenia, proviniente de la famosa colección pictórica de José de Madrazo, resaltada por una cartela laureada y dorada que circumscribe el nombre del pintor y colocado junto al cuadro. Aunque su tema es insólito, ya que podría considerarse más naturaleza viva que muerta, tanto su temática como el gran tamaño y valor del cuadro le hicieron ser considerado apropiado para el comedor [13]. Subrayando aún más la tendencia decorativa por ocupar los espacios, se colgaron los dos pequeños bodegones de uvas de Juan Fernández El Labrador, uno (cat. 17) sobre otro (cat. 18) entre el marco de esta pintura y la chimenea. Sobre la misma pared y a la derecha de la chimenea se hallaban dos bodegones de gran formato y calidad; el *Bodegón de cocina* de Cristoforo Munari (cat. 24), entonces atribuido a Francisco de Herrera, como se comenta más adelante, y dos grandes lienzos sobrepuertas de Giuseppe Recco, que

[11] Para la ubicación de bodegones en las casas del siglo XVII, ver Pérez Sánchez, 1983, pp.17-18; Jordan y Cherry, 1995, pp25-26; Cherry, 1999, pp.53-55.

[12] Recientemente una investigación de Carlos San Pedro y Lina San Román ha arrojado datos interesantes sobre la decoración original del comedor principal, entre otras estancias (1999), en la que nos hemos basado.



Fig. 6 Frans Snyders, *Puercoespines y víboras, ca.* 1635. Óleo sobre lienzo, 171 x 195 cm. Madrid, Museo Cerralbo.

entonces se creyeron pinturas de escuela española, situadas una (cat. 25) encima de otra (cat. 26); separando ambas pinturas, se colocaron tres obras españolas más pequeñas, el *Bodegón con uvas y dulces* (cat. 15) con un par de bodegones atribuidos a Luís Meléndez (cats. 69, 70) flanqueando el anterior. Finalmente en la zona más elevada y distribuidos en el resto de las paredes de las paredes del comedor se colgaron siete bodegones que fueron atribuidos a Juan van der Hamen (1596-1631) (cats. 61-67), formando un juego muy atractivo. Cuatro de estos cuadros se colocaron sobre cada uno de los cuatro aparadores de la sala y los tres restantes sobre del bodegón de Cristoforo Munari (cat. 24) en la pared derecha de la chimenea y sobre las dos vistas de jardín de Escuela Napolitana (cat. 13, 14) en los paneles de pared entre los balcones. A pesar de considerarse obras autógrafas de Van der Hamen, su posición favorecía la modesta calidad de los mismos, simulando las obras de referencia con mayor facilidad.

Las atribuciones a grandes maestros de la pintura del bodegón, que algunas de las obras de la colección ostentaban en vida del Marqués de Cerralbo, estaban motivados por los escasos estudios que se habían realizado hasta la fecha en este campo de la historia del arte. Por lo tanto, es probable que estas obras se adquieran con la plena convicción de que eran piezas de gran valor, pintadas por algunos de los más conocidos maestros españoles. De este modo, las siete obras atri-

[13] En el inventario post-mortem de la colección del Marqués de Cerralbo realizado por Cabré Aguiló en 1924, este cuadro fue valorado en 20.000 pesetas. Esta cifra representa más del doble del valor del bodegón de Munari (cat. 24) también en el comedor de gala, que fue tasado en 8000 pesetas, y era el segundo cuadro más valiosos de la sala. En su guía de la colección, Cabré Aguiló (1928, p.23) enumera los autores de los bodegones del comedor de gala, y resalta la pintura de Snyders como "el cuadro más importante de este salón", opinión a la que se sumaría más tarde Consuelo Sanz Pastor, directora del Museo Cerralbo (1941-1985) (1956, pp.46-47; 1981, p.89).

buidas a Juan van der Hamen del Comedor de Gala, mencionadas con anterioridad, han pasado en la actualidad a nominarse como obras de un desconocido seguidor suyo [14]. Por otro lado, en otros casos obras que se creyeron de conocidos maestros españoles han modificado su origen siendo elaboraciones de mano extranjera [15]. Así pues, el *Bodegón con pescados y recipientes de cocina* de Giuseppe Recco (cat. 27), que también fue colgado en el Comedor de Gala procede de la colección de José de Madrazo con atribución a Bartolomé Esteban Murillo [16]. El marqués encargó una cartela circular dorada bordeada con una corona de laurel que envuelve el nombre de "Herrera" junto al gran bodegón de cocina de Cristoforo Munari (cat. 24), por lo que fue confundido con el pintor sevillano, Francisco de Herrera el Viejo (ca.1590 - ca.1656), contemporáneo de Diego Velázquez, y considerado como uno de los pioneros en el género del bodegón, y fue tenida por la pieza de naturaleza muerta más valiosa de toda la sala [17]. Todas estas obras ocupaban un lugar privilegiado en el Comedor de Gala. Aquí también fueron colgados los dos bodegones de uvas pequeñas de Juan Fernández El Labrador (cat. 17, 18) con una tercera obra, recientemente atribuida a la mano de Juan de Espinosa (documentado 1628-1659) (cat. 15) [18]. El interés que despertó El Labrador entre los coleccionistas de la época estaba asociado con la creencia de que éste pintor también fuera uno de los pioneros dentro del bodegón español trabajando durante el siglo XVI [19]. A pesar de que estudios más recientes han refutado esta idea, los dos bodegones de racimos de uvas son obras auténticas de éste autor y figuran entre las compras más perspicaces del Marqués de Cerralbo.

A la luz de las últimas investigaciones y hallazgos recientes, se han ido matizado las antiguas atribuciones de la colección. Algunos de los cuadros de naturaleza muerta que se consideraban de escuela espa-

[14] En el inventario de Cabré Aguiló de 1924 estas obras fueron tasadas en un valor relativamente bajo, de 500 pesetas cada una.

[15] Las atribuciones a pintores españoles de pinturas italianas quizás sugiere que éstas se comprasen en el mercado español, en vez de mercados procedentes de colecciones italianas.

[16] En el inventario de Cabré Aguiló de 1924 esta obra fue tasada en 3000 pesetas. La otra pareja de bodegones de Recco (cats. 25-26) fue tasada en 4000 pesetas, cada cuadro.

[17] En el inventario de Cabré Aguiló de 1924, se tasó en la elevada suma de 8000 pesetas. Las fuentes antiguas, como Palomino (1986, p.144), mencionan los bodegones de Herrera el Viejo. Su hijo, Francisco de Herrera el Mozo (1627-85), también pintaba bodegones. Sin embargo, ningún ejemplar suyo o de su hijo ha sido redescubierto. Ver Jordan y Cherry, 1995, pp.93-97, 101-102.

[18] En el inventario de Cabré Aguiló de 1924 las pinturas de uvas de El Labrador fueron tasadas en 800 pesetas cada una, y el bodegón de Espinosa en 500 pesetas.

ñola en época del Marqués del Cerralbo han concluido en obras de artistas italianos. De hecho, la colección del Museo Cerralbo posee un importante fondo de pinturas de naturaleza muerta y flores italianas. En conjunto, representa varios de los mejores especialistas napolitanos del siglo XVII, algunos vinculados a España. Existe un gran cuadro de Giovan Battista Ruoppolo (cat. 28) y tres bodegones de Giuseppe Recco, incluso dos soberbios bodegones de sobrepuerta (cats. 25, 26), que tras su reciente restauración pueden ser admirados en la plenitud de sus matices. Algunos de estos famosos autores de bodegones italianos, trabajaban en su día bajo el protectorado de mecenas pertenecientes a las grandes familias nobles italianas del siglo XVII. Las obras de Margarita Caffi (cat. 5), Andrea Scacciati (cat. 29) y Cristoforo Munari (cat. 24), por ejemplo, solían ser algunos de los autores preferidos de la familia de los Médicis, Granduques de Toscana, principales promotores de pinturas de naturaleza muerta del siglo XVII. Sin embargo, serán las obras de la escuela española las que habrán de llamar nuestra atención en esta ocasión.

[19] Palomino (1986, p.69) creyó que Juan Labrador fue un pintor extremeño del siglo XVI, y uno de los más tempranos pintores de bodegones en España. Esta opinión fue seguida por Cavestany (1936-40, pp.26, 49, 66) y sólo ha sido cambiado por estudios recientes. Ver bibliografía en cats. 17-18.

El siglo de oro del bodegón español en la colección del Museo Cerralbo

La colección de bodegones del Museo Cerralbo está formada fundamentalmente por obras españolas e italianas, que aunque no la convierten en una colección representativa de ninguna de estas dos escuelas, conserva reflejos importantes de éstas. A pesar de ello, debemos hacer hincapié en el hecho de que contiene, algunas de las obras de los maestros más destacados de la escuela española de la pintura de bodegones de los siglos XVII y XVIII, así como de varios de sus seguidores.

Entre las obras más reseñables de la colección Cerralbo se encuentran los dos pequeños bodegones de racimos de uvas de Juan Fernández, El Labrador (documentado 1630-1640) (cats. 17, 18) y un bodegón de Juan de Espinosa (documentado 1628-1659) (cat. 15). Ambos pintores, fueron especialistas en pinturas de naturaleza muerta cuyas obras llegaron a ser muy solicitadas por coleccionistas, tras el vacío creado en el mercado por la prematura muerte de Juan van der Hamen (1596-1631), máximo exponente del género en la Corte durante la década de 1620. Aunque de este autor no existen obras en la colección, sí hallamos algunas piezas relacionadas con obras suyas. Tan sólo habían pasado cerca de treinta años desde que los primeros cuadros de bodegones se hubieran pintado en Toledo, en la década de 1590 por los pioneros, Blas de Prado (ca.1546-1600) y Juan Sánchez Cotán (1560-1627). Sin embargo, durante estos últimos años, la pintura de bodegón habían dejado de ser una novedad, convirtiéndose en una formula patentada en la decoración doméstica, para un amplio número de coleccionistas.

El repertorio temático de estas pinturas hacia el año 1635 se había desarrollado ampliamente, no obstante el referente básico seguía siendo

el bodegón de frutas, cuyo patrón encontramos en los bodegones de El Labrador y Espinosa en la colección del Marqués de Cerralbo. La vigencia de los motivos frutales se debe en parte al origen de la propia historia del género, iniciado en las decoraciones renacentistas denominadas grutescos dominadas por motivos naturalistas - frutas y flores - que frecuentemente circunscribían escenas figurativas, inspiradas en las ambientaciones de la antigüedad clásica[1]. Una tabla de la colección, en la que se muestra diversos ramos frutales (cat. 34), tal vez proceda de un conjunto decorativo que evoque las decoraciones de esta clase y aunque no parece datarse en el siglo XVI, sino unos siglos más tarde, recuerda en cuanto a su formato y estilo a las imágenes de ramos frutales ubicados en dos conjuntos de importantes grutescos en Andalucía, localizados en el techo de la Sala de Frutas de la Alhambra de Granada y el techo de la Galería del Prelado del Palacio Arzobispal de Sevilla[2]. Esta larga tradición clásica se mantuvo durante el siglo XVII, en cuadros de caballete representando guirnaldas de flores que enmarcan escenas de figuras, algunas de las cuales pueden observarse en la colección del Marqués de Cerralbo (cats. 11, 12, 75).

Un punto de referencia y fuente de inspiración para muchos pintores modernos de bodegones fue la idea de mimesis, la aproximación al naturalismo fiel y auténtico, relacionado con el tópico clásico del pintor griego Zeuxis, quien al parecer plasmó unas uvas con tal similitud con el motivo, que los pájaros volaban hasta ellas intentando picotearlas. Este relato se difundió a través de la historia del arte clásico en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. De hecho, un número significativo de pintores de bodegones en la España del siglo XVII - entre los que destacamos a Juan van der Hamen (1596-1631), Alejandro de

[1] Jordan y Cherry, 1995, pp.15-17.
[2] Jordan y Cherry, 1995, pp.15-16; Sevilla, 1999, pp.159-171.



Detalle de cat. 24.

Loarte (*ca.*1600-1626), y el pintor de flores Juan de Arellano (1614-76) - incluían en sus cuadros un pájaro picoteando fruta, haciendo referencia a este relato de la antigüedad clásica.

Para muchos pintores de naturalezas muertas, desde sus inicios a finales del siglo XVI hasta la época actual, la esencia de estas pinturas seguía siendo, sin duda, su alto grado de naturalismo; su germen surgió en el reto de la "imitación de la naturaleza", como se fue articulando en el lenguaje artístico durante estas épocas, es decir, un género cuyo último fin era el ser una fiel copia del natural. En la teoría al menos, la confección de éstas partía del simple acto manual de copiar lo mejor posible los motivos inanimados que se colocaban delante del artista en su estudio. Algunos de los mejores cuadros son realmente impactantes representaciones naturalistas, mientras otros ejemplos decepcionan con respecto a la habilidad de su autor al describir pictóricamente, las texturas naturales de los elementos. Estas diferencias de calidad revelan que el género fue algo más que un ejercicio mecánico de copiar, pero sin lugar a dudas dependía del desarrollo de la destreza y habilidades manuales del artista al representar, tanto como en los otros géneros de la pintura. Sin embargo, la visión del bodegón - como un acto manual, algo técnicamente sencillo y carente de desafíos - es la que ofrece el tratadista y pintor sevillano Francisco Pacheco (1564-1644) en su *Arte de la pintura* (1649)[3]. Una consecuencia de esto fue el relegar a esta clase de pinturas a una po-

[3] Jordan y Cherry, 1995, pp.17-18.

sición marginal, dentro de la jerarquía de los géneros pictóricos establecida por los teóricos de arte, en la que la pintura de figuras siempre ocupó el nivel más elevado. Junto a pinturas de historias sagradas, promovidas por la iglesia, cuyo fin era la divulgación y propagación de la fe, el bodegón podría significar poco menos que un ejercicio que buscaba la diversión de los pintores. Además, salvo pocas excepciones, estas pinturas no encarnan ideas profundas. Dentro del repertorio de temas paganos a disposición de los pintores en la España del siglo XVII, los bodegones y pinturas de paisaje se convierten en los géneros más populares, cuyo valor llegaba a resaltar aspectos lúdicos y decorativos.

En la práctica, pintores y clientes demostraban poco interés por el escaso nivel de las pinturas de bodegones según los teóricos de arte. De hecho, poco frecuentes son las pinturas de bodegones del siglo XVII cuyo resultado sea un mero encuentro directo, entre pintor y objeto colocado ante sí. Un estudio pormenorizado de los mismos cuadros, bien pintados del natural en distintos momentos, bien copiados e incluso imaginados. Pacheco admite en su definición sobre el bodegón, la posibilidad de que los pintores manifestaran su "ingenio", es decir la facultad para imaginar creativamente, siendo las composiciones de Juan Sánchez Cotán las que se cuentan entre los mejores ejemplos de este tipo de pinturas en España. Sin embargo, no se debe infravalorar el reto que supone el hecho de la imitación en la gran mayoría de los pintores de bodegones representados en la colección del Museo Cerralbo.

El deseo de copiar y documentar la naturaleza podría interpretarse, con un sentido religioso, ya que la creencia cristiana en un Dios como

benéfico Creador, predica que el mundo natural ha sido santificado por Él, así pues todos los fenómenos naturales son manifestaciones de su sabiduría y bondad[4]. Este punto de vista fue bastante difundido en el siglo XVII, donde cada elemento natural plasmado en cada bodegón adquiere un significado subyacente, pudiéndose convertir la pintura en himno de alabanza a Dios. Sin embargo, las distintas escuelas de la colección del Museo Cerralbo carecen en sus representaciones de un significado simbólico explícito[5]. En cambio, se hacen eco de la seriedad e inventiva con que los pintores asumían, en este compromiso fundamental, la materialización de una imagen fiel a los motivos naturales seleccionados.

Juan Fernández, El Labrador

A pesar de haber llegado hasta nuestros días un corpus significativo de su obra, Juan Fernández, El Labrador sigue siendo uno de los artistas más enigmáticos y desconocidos del siglo XVII. De él sólo sabemos su nombre y que desarrolló su actividad en la provincia de Madrid alrededor de 1630[6]. Existe constancia de que el artista vivía a las afueras de esta ciudad, en pleno campo, y periódicamente acudía a ella con lienzos, que vendía a los coleccionistas más distinguidos de la Corte. El estilo de vida rural, tan poco convencional en un pintor, fue el origen de su seudónimo "El Labrador", por el que era conocido entre sus contemporáneos[7]. Con independencia de la calidad suprema de sus bodegones, el perfil de El Labrador como pintor "rústico" fue sin duda un factor clave de su éxito entre sus asiduos coleccionistas cortesanos. Palomino le llamaba Juan Labrador, probablemente debido a la asociación con el personaje rústico y noble, prota-

[4] Jordan y Cherry, 1995, pp.18-20.

[5] Una de las excepciones puede ser el bodegón con reloj, monedas y objetos lujosos (cat. 22), que podría ser un cuadro de Vanitas, como se explica en la introducción de catálogo.

[6] La figura de Labrador se ha ido aclarando en los últimos años gracias a los siguientes trabajos: Du Gué Trapier, 1967; Valdivieso, 1972, pp.323-324; Harris, 1974; Jordan, 1985, pp.147-163. Ver también, Jordan y Cherry, 1995, pp.70-77; Jordan, 1997, pp.72-77; Cherry, 1999, pp.214-220.

[7] El Labrador es mencionado dos veces como "el labrador de las Navas" en inventarios de pinturas del siglo XVII, lo que para Pérez Sánchez (1983, p.43) podía referirse a Navas del Marqués (Avila) o a otros pueblos de este nombre cercanos a Madrid. En una carta de 10 de noviembre de 1631, el embajador inglés se refirió a El Labrador como "el pobre hombre". Du Gué Trapier, 1967, 1, p.239.



Fig. 7 Juan Fernández El labrador, *Bodegón con uvas y manzanas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo, 50 x 39 cm. Madrid, Museo del Prado.

gonista de la obra de Lope de Vega, *El villano en su rincón* (1617). Sin duda, el rechazo de El Labrador hacia la vida urbana en la Corte, en favor del campo, ejemplifica la visión romántica de la vida rural que comunmente aparecía en la literatura de la época, siendo probable que atrajera a sus contemporáneos hacia una idea lejana de que sus bodegones fueran espejo de su propio mundo rural[8].

El Marqués de Cerralbo figura dentro de la larga serie de distinguidos coleccionistas y admiradores de bodegones de El Labrador, algo que comenzó a fraguarse en vida del artista, ya que se convirtió en uno de los pintores de bodegones más solicitados de su época y sus obras solían tener un encanto especial para los coleccionistas más exquisitos. Un *Bodegón con Uvas y Manzanas* que está expuesto en la actualidad en el Museo del Prado (fig. 7) pudo haber sido adquirido para las colecciones reales en la década de 1630 y viene a constatar este hecho[9]. Los bodegones de El Labrador aparecieron también en los inventarios de las destacadas colecciones del Marqués de Eliche (1651), Marqués de Leganés (1655) y el Marqués del Carpio (1687-89), así como en las de varios acomodados coleccionistas de la burguesía española[10]. Las poco frecuentes ocasiones en que el artista visitaba la Corte, no hicieron más que incrementar el interés de los admiradores de sus obras.

El Labrador tuvo una reputación excelente a nivel internacional gra-

[8] Pérez Sánchez (1983, p.43) relacionaba el estilo de vida rural de El Labrador con el concepto del Menosprecio de corte y alabanza de aldea, título de un famoso libro de Antonio de Guevara (Valladolid, 1539). Esta actitud fue consagrada en el Siglo de Oro en obras como El Villano en su rincón (1617), de Lope de Vega, y Del rey abajo ninguno o El Labrador más honrado García de Castañar de Francisco de Rojas Zorilla (1607-1648). Palomino, (ed.1986, p.69) no tenía dudas de que El Labrador cultivaba los motivos que aparecían en sus cuadros; "Inclinóse más a las frutas y flores por ser de suyo labrador".

[9] Ver Jordan, 1985, pp.160-162, núm.26; Jordan y Cherry, 1995, p.73.

[10] Ver Jordan, 1985, pp.150-153, para una relación de los bodegones de El Labrador en inventarios de colecciones españolas y inglesas hasta el siglo XIX. Para más referencias a sus bodegones en colecciones madrileñas e extranjeras del siglo XVII, ver Burke y Cherry, 1997, p.1113; Jordan, 1997, pp.73-74; Cherry, 1999, p.244, nota 62. El inventario de la colección del noble portugués en la corte de Felipe IV, Jerónimo de Ataíde, Marqués de Colares, en 1669, también incluía "dos fruteros de el Labrador", entre otros bodegones de Van der Hamen y Antonio Ponce. Ver Bouza, 2000, p.64.

cias a la exportación de sus obras [11]. El embajador inglés en la corte española, Sir Francis Cottington, y su secretario, Arthur Hopton, fueron admiradores de las obras del artista, que, junto a su indudable valor artístico y calidad, debían considerar estos cuadros como *souvenirs* de España [12]. En una carta dirigida desde Inglaterra a finales de 1631, Cottington afirma estar buscando para el rey Carlos I de Inglaterra, un bodegón con uvas que El Labrador había pintado [13]. Entre 1632 y 1633, Hopton envió desde España cinco bodegones más para la esposa de Cottington y el Rey, cuadros que supuestamente había comprado directamente al artista [14]. El bodegón pintado por El Labrador que se encuentra en Hampton Court, *Bodegón con Membrillos y Bellotas*, es una de las pinturas que Lord Cottingon entregó a Carlos I [15]. Hopton continuó apoyando a El Labrador, en febrero de 1635 afirmaba haber animado al artista a pintar flores, en un caso documentado de mecenazgo práctico poco habitual del género en el siglo XVII, y que llevó a la creación de un único *Florero*, fechado en 1636 (Colección privada). En el contexto de este catálogo, existe un claro paralelismo entre la relación establecida por el Marqués de Cerralbo y José Soriano Fort, a quien parece haber sugerido pintar un conjunto de cuadros de flores para su propia colección (cats. 76-79).

Desde fecha muy temprana, El Labrador estuvo vinculado a Giovanni Battista Crescenzi, Marqués de la Torre (1577-1635; en Madrid desde 1617). Este noble arquitecto y pintor romano fue considerado en la corte española, un experto en pintura [16]. En 1634 el propio Crescenzi vendió a Felipe IV doce cuadros con motivos frutales y un bodegón con frutas y pescado, que pertenecían a su propia colección, y que estaban destinados a decorar el Palacio Real del Buen Retiro [17]. Quizás el *Bodegón con Uvas y Manzanas* de El Labrador del Museo

[11] Para las obras de El Labrador en Inglaterra, ver Du Gué Trapier, 1967. Para sus obras en Francia, Jordan, 1997, pp.73-74.

[12] Respecto a la embajada de Cottington, ver Sainsbury, 1859, p.157, nota 214; p.298, nota 29; Du Gué Trapier, 1967.

[13] Ver Du Gué Trapier, 1967, 1, p.239 para la carta del 10 de Noviembre de 1631 en la que Cottington recordaba a Hopton "que enviase al Rey las uvas pintadas que el hombre pobre había dibujado para él".

[14] En una carta dirigida a Cottington el 10 de Mayo de 1632, Hopton afirmaba haber enviado dos cuadros de El Labrador a Carlos I y dos más a la esposa de Cottington. Tanto el Rey como Cottington esperaron los cuadros con impaciencia, pero se enviaron con mucho retraso. Finalmente fueron recibidos a final de año, y Cottington escribió en una carta de Enero de1633 que "gustaron mucho" (Du Gué Trapier, 1967, I, p.241). En cartas de 1633, Hopton se quejaba de que El Labrador sólo viniese a Madrid alrededor de Semana Santa, ya que era la causa de los problemas que tenía para enviarle más obras suyas (ibid., p.242). Sin embargo, consiguió adquirir y enviar una pieza de "frutas de El Labrador", que podría ser el bodegón que se encuentra hoy en día en Hampton Court. Cinco bodegones de El Labrador también se citan en el inventario del XI Earl de Northumberland en 1671. Ver Wood, 1994, citado por Jordan, 1997, pp.74, 76.

[15] La pintura fue catalogada en la Colección Real Inglesa en 1639 y ha sufrido reacciones químicas irreversibles que ha desvirtuado sus cualidades originales. Ver Jordan, 1985, pp.150-151, núm. I; p.155, núm. 23.

[16] Felipe III nombró a Crescenzi Gentilhombre de Boca en 1618. Felipe IV le concedió el título de Marqués de la Torre en 1626 y le hizo Mayordomo del Rey en 1632. En Roma, Crescenzi había sido superintendente de obras y pinturas papales desde 1606. En España, fue nombrado superintendente de obras reales y fue un miembro influyente de la Junta de Obras y Bosques. Su elevada posición en materia de gusto es demostrada por el hecho de que fuese elegido jurado en 1627 en un concurso de pintura sobre el motivo de la Expulsión de los Moriscos junto con otro italiano, Juan Bautista Maino, profesor de dibujo de Felipe IV. Pacheco (ed.1990, p.206) considera a ambos jueces "de gran conocimiento en la pintura". La importancia de Crescenzi como uno de los escasos caballeros amantes de las artes en España se ve reflejada en la biografía que le dedicó Díaz del Valle (ed. 1933 , pp.347-348), la cuál siguió con obras dedicadas a Velázquez y a la familia real española. Para más detalles y bibliografía sobre él, ver Cherry, 1999, pp.215-216.

[17] Ver Harris, 1980, p.564, Apéndice; Brown y Elliott, 1981, pp.125-127.



Fig. 8 Atribuido a Giovanni Battista Crescenzi, *Bodegón con frutas*, 1626. Óleo sobre lienzo, 34 x 48,5 cm. Col. Particular.



Fig. 9 Juan van der Hamen, *Bodegón con cesta de granadas y membrillos*, firmado 1629. Óleo sobre lienzo. 87,3 x 130,8 cm. Massachusetts, Williams College Museum of Art, Williamstown.

del Prado (fig. 7) formara parte de este lote de bodegones. El bodegón fue un género por el que el propio Crescenzi sentía predilección; él y su familia fueron entusiastas coleccionistas de los bodegones del pintor romano Pietro Paolo Bonzi (1576-1636). Concurre un hecho curioso, casi paralelo, en las relaciones establecidas entre Labrador y Crescenzi, y la figura de Bonzi con su mecenas en Roma. Además, ambos adquieron fama como especialistas de la pintura de uvas en sus respectivos países [18].

Las fuentes citan la existencia de un bodegón de aparador con varias piezas de cristal pintado por Crescenzi y regalado por éste a Felipe III con motivo de su llegada a España en 1617 [19]. Un testimonio de sus habilidades pictóricas puede observarse en un pequeño bodegón, con un plato de frutas sobre una repisa de piedra (fig. 8), en el que el motivo principal son racimos de uvas. En el reverso del cuadro, una inscripción indica que fue pintado por Crescenzi en Madrid y regalado al *cavaliere* Cassiano dal Pozzo, quien acompañó al legado papal, - el cardenal Francesco Barberini, - en una visita a la corte española en 1626 [20]. La composición de Crescenzi - y hasta cierto punto su estilo - parece estar basada en un motivo idéntico al que aparece en el *Bodegón con cesta de granadas y membrillos* (fig 9), obra de Juan van der Hamen, el pintor de bodegones por excelencia en la corte madrileña durante estos mismos años y destacado retratista quien fue el autor de un retrato del Cardenal Barberini en su viaje a Madrid [21].

[18] Es interesante destacar que en un inventario datado en 1644 de la colección madrileña del contable Domingo de Soria Arteaga, había bodegones de uvas tanto de Bonzi como de El Labrador, con la significativa diferencia en la apreciación económica mayor de este último. Cherry, 1999, p.517, núms. 12, 13.

[19] Baglione, ed. 1935, p.365. Díaz del Valle (ed. 1933, pp.347-348) menciona la pintura de "frutas y flores" como propiedad de Felipe IV, añadiendo que mostraba "lo bien que (Crescenzi) entendió la pintura".

[20] Solinas y otros, 2000, núm. 102. El cuadro lleva detrás una inscripción; MARCHIO·CRESCENTIUS·PINX·MADRITI·ET·DONO·DEDIT·AN·MDCXXVI.

[21] Harris, 1970, p.364; Jordan, 1985, pp.117-118.

Aunque esta composición es posterior, - 1629 - es probable que ambos pintores extrajesen este motivo del plato de frutas de otro modelo pintado tiempo atrás por Van der Hamen.

El Labrador pudo haber sido el resultado del descubrimiento de Crescenzi, quien llegó a ser su protector, y una figura clave promoviendo la "moda" por la compra de sus bodegones entre coleccionistas cortesanos. En un documento fechado en 1631, en que la contaduría real formaliza el abono por sus servicios al encargarle la adaptación de un retrato del príncipe Baltasar Carlos, El Labrador es citado en este documento como "criado" de Crescenzi, dato que parece confirmar que el pintor estuvo vinculado a la casa de éste, si no vivía en su palacio de Madrid en estos años[22]. Incluso llegó a comerciar con su obra, poniendo a la venta en 1630 un grupo de cuatro bodegones con uvas de El Labrador[23]. En un inventario *post-mortem* de la propia colección de Crescenzi de Madrid se mencionan varias pinturas de bodegones, entre las que se encuentra una pequeña obra, que representa un plato de uvas pintado por El Labrador[24].

Posiblemente El Labrador fue adquiriendo su formación artística dentro del círculo de Crescenzi. Sus bodegones, son intensamente tenebristas, y delatan el conocimiento de la pintura caravaggiana gracias al interés de Crescenzi, quien traería probablemente consigo bodegones italianos a Madrid[25]. Posiblemente su protector habría sugerido a El Labrador el "clásico" tema del bodegón con uvas (cats. 17-18), alentándole en la práctica de un estilo tenebrista; y que gracias a su tutela intelectual, la sencillez e ingenuidad del pintor fueron modeladas y dirigidas hacia un naturalismo estilístico de las que hizo gala en su producción. Esta intervención consciente en la carrera del artista y la

[22] Archivo General de Simancas, CMC, 3ª época, leg. 1450, por el pago de 7 de octubre de 1631; "A Juan Fernández criado del marqués de la Torre 22 rs. por otros tantos que pagó por acomodar un retrato del príncipe nuestro señor para enviar a la reina de Hungría". Estoy agradecido a Juan Luis Blanco Mozo por haber proporcionado esta noticia. Durante estos años, El Labrador seguramente conoció personalmente al joven y aventajado pintor Antonio de Pereda (1611-1678), quien habría de ser también "criado" y protegido de Crescenzi. Además, tal vez aquel pudo ejercer alguna influencia en el joven pintor, realizando una brillante incursión en la pintura de este género en el Bodegón con Nueces (Colección privada). Este cuadro, pintado sobre un soporte circular de madera por Pereda en 1634, cuando contaba con 23 años, puede ser considerado como un reflejo de la afición de su mecenas por este tipo de piezas y, quizás, en cuanto a la marcada luz tenebrista, de los bodegones de El Labrador. Respecto a Pereda, ver Díaz del Valle, ed.1933, pp.374-375; Pérez Sánchez, 1978; Angulo y Pérez Sánchez, 1983, pp.138-239; Cherry, 1987, p.304, n.19; Jordan y Cherry, 1995, pp.78-89; Aterido, 1997; Cherry, 1999, pp.216, 220-30. Para su Bodegón con nueces, ver Pérez Sánchez, 1983, p.107, núm. 66; Angulo y Pérez Sánchez, 1983, pp.152; 233, núm. 148; Jordan, 1985, p.212, núm. 139. El inventario de la colección del Duque de Arcos, realizado a principio del siglo XVIII, mencionaba un bodegón con nueces de El Labrador pintado sobre una tabla circular de madera, que era un soporte y formato de bodegón no muy común entre los bodegonistas españoles. Mi agradecimiento a Maricruz de Carlos por esta referencia. Es posible que fuera el mismo cuadro citado en los inventarios del Marqués del Carpio en 1689. Burke y Cherry, 1997, 115:0194.

[23] Ver Sainsbury, 1859, pp.354-355, donde se menciona una lista de cuadros que Crescenzi ofreció a Carlos I de Inglaterra, entre los que figuraban "Cuatro pieças de Vicas de El Labrador". Shakeshaft (1981, pp.550-551), demostró que esta nota tiene fecha de 1630, no de "alrededor de1614", como Sainsbury pensaba inicialmente. La traducción desde el español de Crescenzi es de Francis Cottington, pero el texto original ha sido mal traducido como; "Quatro pieces de Vicas del mano del Labrador". La palabra sin sentido "Vicas" realmente es "Uvas", y los cuadros quizás fueron adquiridos por los ingleses por lo que sólo un quadro de uvas de El Labrador aparece en el inventario de Crescenzi en 1635. Ver documento original en Londres, Public Records Office, SP, 14/78, no.107 (f.173).

[24] Ver Cherry, 1999, pp.513-514, núms. 8, 23, 24, 31, 34, 38 por un cuadro de temática floral, tres bodegones con motivos de frutas, un cuadro de pescado y un bodegón con vasos y jarras. Crescenzi había pedido prestado un bodegón con frutas, granadas, uvas y membrillo a la colección real (ibid., no.31), supuestamente para enmarcarlo él mismo. Cherry, 1999, p.514, núm. 34, por "un liençecito pequeño de un plato de ubas de El Labrador".

[25] Pérez Sánchez, 1965, pp.237-239; idem, 1983, p.44; Jordan, 1985, p.149.



Fig. 10 Juan Fernández El labrador, *Racimos con uvas blancas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo 29,5 x 38 cm. Col. Naseiro.



Fig. 11 Juan Fernández El Labrador, *Racimos con uvas blancas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo, 29,5 x 38 cm. Col. Naseiro.



Fig. 12 Juan Fernández El Labrador, *Racimos con uvas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo 45 x 61,5 cm. Col. Naseiro.



Fig. 13 Juan Fernández El Labrador, *Racimos con uvas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo 45 x 61,5 cm. Col. Naseiro.

consecuente brillantez del resultado, ayudarían a explicar la repentina popularidad de este tema entre los pintores de bodegones madrileños a partir del segundo tercio del siglo XVII.

Los dos bodegones de El Labrador pertenecientes al Museo Cerralbo, insisten en uno de los temas favoritos del artista. Estos pequeños cuadros cuyos protagonistas son racimos de uvas a tamaño real que de forma aislada permanecen suspendidos por cuerdas, quedando recortados sobre un fondo oscuro, lo cual constituye una característica vinculable a otros bodegones suyos. Muchos de los bodegones de El Labrador citados en inventarios del siglo XVII eran pequeñas pinturas de uvas que probablemente seguían esta fórmula, algunas de las cuales formaban parejas de cuadros[26]. Se conocen dos cuadros más con este mismo motivo que forman una pareja (figs. 10, 11). Otras dos obras, también bodegones, más elaboradas y ambiciosas representan al menos cuatro racimos de uvas de diversas variedades, con hojas de parra (figs. 12, 13)[27].

Racimos de uvas habían servido como motivo en obras de otros pintores españoles de bodegones con anterioridad a que El Labrador los pintase, pero no constituían una referencia única, como en este caso. Estas composiciones, aparentemente sencillas, con racimos de uvas aislados, utilizando un punto de vista muy cercano, y contrastando con un fondo oscuro, se cuentan entre los bodegones más impactan-

[26] La colección del contable Domingo de Soria Arteaga en 1644, por ejemplo, incluía dos parejas de bodegones con uvas de El Labrador. Ver Burke y Cherry, 1997, 40:0009, 40:0033.

[27] Esta pareja de bodegones procede de otra colección del siglo XIX, citada en el catálogo de pinturas de Don Manuel Montesinos, Valencia, 1850. Jordan y Cherry, 1995, pp.74, 211.



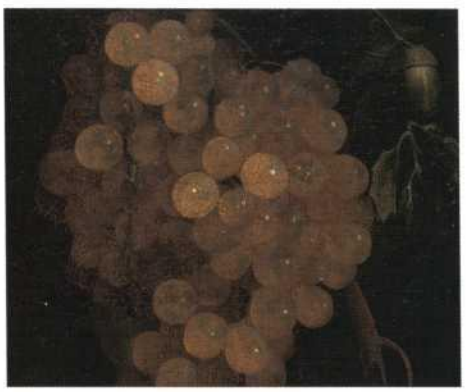
Detalle de fig. 11

tes del siglo de oro español. El concepto espacial planteado, recrea un atmósfera casi etérea con elementos en ambientes dotados de fuertes impactos lumínicos, y en su aspecto de "trampantojo" tienden a igualar las impresionantes obras de Juan Sánchez Cotán, pionero en el género del bodegón. La delicada modulación que la luz produce favorece una acertada ilusión naturalista, incidiendo directamente sobre el volumen en la composición de los racimos. En el encuentro entre pintor y motivo, la calidad excepcional de los matices descriptivos del elemento representado es lo más llamativo de su producción, por lo cual resulta obvio que El Labrador pasara largo tiempo observando detenidamente cada detalle de estos, situados frente a sí. En sus obras se muestra el extremo cuidado al plasmar las diferentes variedades de uvas, con un rigor casi científico. El artista presta una atención pormenorizada al describir las calidades de la superficie de la piel de las uvas, remarcando su aspecto translúcido y el color que las denomina, representando con franqueza hasta las uvas que han perdido su jugo y se han convertido en pasas.

En uno de sus cuadros (fig. 10), el autor utiliza un recurso adicional al incorporar una mosca que se posa de manera realista sobre uno de los racimos. Este delicioso detalle en que conviven "naturaleza viva" y muerta sería un reclamo que también fue incluido en uno de los bodegones realizados por el Marqués de Cerralbo (cat. 2), aumentando la sensación de realismo en el espectador que interviene como cóm-



Detalle de cat. 15



Detalle fig. 7

plice, intentando centrar su atención en la mosca que posada sobre la pared del fondo rememora la vieja historia de las uvas pintadas por Zeuxis.

De hecho, no resulta inconcebible que las pinturas atemporales de uvas de El Labrador puedan ser consecuencia de una respuesta personal a estos antecedentes clasicistas[28]. En este sentido, El Labrador habría intentado alcanzar el virtuosismo de las míticas uvas de la antigüedad. Los amantes del arte que compraban las obras de El Labrador debían disfrutar, sin duda, con la convicción de que un artista moderno se atrevía a competir con los clásicos.

Además de la dimensión humanista que aportaba a sus obras, la gran popularidad de sus bodegones seguramente fue debida a la selección de este motivo y al apropiarse de unos efectos derivados de la observación de la propia naturaleza, sin dar lugar a la afectación. Por otro lado, existe una explicación lógica de este patrón visual al que llega El Labrador, porque colgar uvas en un lugar oscuro y fresco solía ser la manera tradicional de almacenar la fruta para el invierno. Hay bodegones donde se muestran uvas combinadas con ramas de roble y bellotas (fig.10; cat. 15), en que las asociaciones con tamáticas estacionales son aún más obvias, concediendo a este modelo de composición unas connotaciones alusivas a un lenguaje otoñal, con un ambiente natural y rústico. La presencia de elementos aparentamente exentos de

[28] Jordan y Cherry, 1995, pp. 14, 71.



Fig. 14 Juan de Espinosa, *Bodegón con manzanas, ca.* 1630-40. Óleo sobre lienzo, 21 x 36 cm. Col. Naseiro.



Fig. 15 Juan de Espinosa, *Bodegón con manzanas higos y ciruelas, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo, 21 x 36 cm. Col. Naseiro.

cualquier idealización, es con toda seguridad, el resultado de observarlos prolongadamente y de pintarlos "en vivo". El deleite transmitido por su aparente ingenuidad "rústica", que la hace tan atractiva a los clientes de El Labrador, se combina con la extrema capacidad para examinar sus modelos al mismo tiempo que se hace eco de gran maestría en sus descripciones técnicas, que le convierten en el emblema del concepto de bodegón como "naturaleza muerta".

Juan de Espinosa

El bodegón con *Racimos de uvas y dulces* del Museo Cerralbo (cat. 15) que hasta hoy se ha atribuido a El Labrador es, con toda probabilidad una pintura de Juan de Espinosa (doc. Madrid 1628-1659), coetáneo suyo y en cierto sentido un imitador de su estilo. Su vida y carrera permanecen aún en la oscuridad[29]. Su firma, poco elegante, según nos consta en documentos y en algunos de sus propios cuadros, es quizás reflejo de un origen modesto. Seguramente Espinosa ya ejercía como pintor cuando se casó en 1628, además existen pruebas que le sitúan trabajando en Madrid hasta 1659. A pesar de las escasas informaciones sobre su evolución como artista de su momento, se ha llegado a reunir un nutrido grupo de bodegones, al que podemos ahora añadir el cuadro adquirido por el Marqués de Cerralbo.

Como pintor de bodegones, Espinosa indudablemente, fue uno de los

[29] Ver Jordan, 1985, pp.164-170; Jordan y Cherry, 1995, pp.67-70; Cherry, 1999, pp.209-214.



Fig. 16 Juan de Espinosa, *Bodegón con uva, frutas y jarra de barro*, firmado 1646. Óleo sobre lienzo,67,5 x 68 cm. Col. Naseiro.

pintores que ocupó el vacío creado tras la prematura muerte de Juan van der Hamen en 1631. Los dulces plasmados en el bodegón de la colección Cerralbo y en otros cuadros del mismo autor, fueron motivos heredados y popularizados por las naturalezas muertas de Van der Hamen. Muchas de las obras de Espinosa incluyen uvas, circumstancia que le llevaría a competir en el mercado, con la demanda creada por El Labrador para un determinado grupo de coleccionistas cortesanos. Espinosa pudo incluso favorecerse indirectamente de este hecho, ya que resultaba difícil adquirir los cuadros de El Labrador porque sus visitas a la capital eran poco frecuentes. Su carácter como pintor independiente y su popularidad alcanzada se constata en la frecuencia con la que sus obras son citadas en inventarios en la época.

Existe una pareja de pequeños cuadros que representan unas manzanas sobre una repisa (figs. 14, 15) que seguramente fueron pintadas en directo, a juzgar por la forma irregular y natural de la fruta, su vivo colorido y la atención pormenorizada a los detalles. En la misma linea que El Labrador, estas obras son una muestra explícita de la habilidad de Espinosa de mímesis, uno de los grandes retos de la pintura de bodegones. Sin embargo, muchos de los bodegones de Espinosa repiten una fórmula semejante en lo que se refiere a composición, algo que evidentemente solía complacer a los coleccionistas de la Corte. En muchas de sus obras utiliza racimos de uvas, entre otras frutas, conchas y pequeños recipientes de cerámica roja. Los recipientes decora-



Detalle de fig. 16.

tivos de cerámica roja son habituales en las pinturas de Espinosa, donde son empleadas como parte integrante en el juego cromático de la obra, concediendo sutiles acentos de color cálido que complementan las tonalidades de las frutas. Estas vasijas eran también piezas de colección casi exóticas que estaban de moda, y eran importadas de Tonalá, en Méjico. Este mismo tipo de piezas aparecieron anteriormente en los cuadros de Van der Hamen y su presencia fue común en muchos otros bodegones de mediados de siglo.

Todavía estamos lejos de entender en toda su dimensión la evolución del estilo de Espinosa como pintor de bodegones. El bodegón que se encuentra en la colección Cerralbo es probablemente anterior al *Bodegón con uvas, frutas y jarra de barro* de 1646 (fig. 16). Su técnica es quizás más tosca si lo comparamos con ésta última obra, en la que Espinosa se vale de un mayor uso del recurso técnico de las veladuras en el modelado de las frutas, concediendo a las uvas una luminosa presencia, y mostrando una gran finura de ejecución. Algunos de los bodegones de Espinosa portan rasgos ingenuos en la configuración del dibujo, patente en el escorzo de los recipientes, tal y como se aprecia en el pobre tratamiento de la vasija de cerámica roja que aparece en el cuadro del Museo Cerralbo. Esto puede ser debido al periodo temprano de las obras que reflejan esta característica [30]. De hecho, la vasija roja presente en su *Bodegón con uvas, frutas y jarra de barro* firmado en 1646 (fig. 16) posee un dibujo cuyo trazado adquiere mayor

[30] Jordan (1985, p.170, núm. 28) menciona esta posibilidad con respecto al Bodegón con uvas, flores y conchas del Louvre. Sin embargo, también existe la posibilidad de que este cuadro tuviese correspondencia con uno que fue vendido en el siglo XIX, firmado y fechado por Espinosa en 1645.



Fig. 17 Juan de Espinosa, *Bodegón con dulces, flores y escritorio, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo. Col. Particular



Fig. 18 Juan de Espinosa, *Bodegón con frutas, flores y dulces, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo, 79,5 x 162 cm. Col. Forum Filatélico, Madrid.

seguridad y ofrece tintes más realistas. A pesar de todo esto, aún se conocen pocos datos del desarrollo del estilo de Espinosa para afirmarlo con rotundidad.

Por otra parte, parece que la maestría de Espinosa para pintar uvas nunca se puso en duda, y en la mayoría de sus bodegones conocidos se repite como una constante. Como El Labrador, Espinosa fue especialista en el tema de las uvas, convirtiendo a la fruta en protagonista y elemento identificativo de sus bodegones, del mismo modo que los dulces lo habían sido para Van der Hamen y los cardos para Juan Sánchez Cotán. Racimos de uvas suspendidos de ramas o cordeles forman parte del vocabulario de referencia e Espinosa. Ocasionalmente, el pintor incluye diversas variedades de uvas para jactarse de su pericia, tal y como hizo El Labrador en algunas de sus creaciones (figs. 12, 13). En el bodegón del Museo Cerralbo, el motivo central está compuesto por tres tipos de racimos de uvas unidos a ramas de parra, que se entrecruza con una rama de roble con bellotas, colgando de finas cuerdas blancas.

Es probable que Espinosa tomase prestada la idea de suspender las uvas con cuerdas, de las famosas pinturas de uvas de Juan Fernández El Labrador, como el ejemplo del *Bodegón con Uvas y Manzanas* (fig. 7), cuya composición también está formada por varias ramas de parra con bellotas y un mesa con frutas[31]. El conjunto de racimos con una

[31] Jordan, 1985, pp.160-162, núm. 26. Una vieja copia muestra una composición en un campo más amplio antes de que fuese recortado, y en el reverso aparece la inscripción "Orig. / Juan Fdz Labrador", un método del copista para determinar la fuente de su modelo. Su existencia demuestra la admiración que los bodegones de El Labrador despertaban en otros artistas y coleccionistas. No sería descabellado pensar que artistas como Juan de Espinosa hubiesen hecho copias como ésta para aprender del original y como un medio para desarrollar su propio estilo.



Fig. 19 Juan de Espinosa, *Bodegón con frutas y coliflor, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo, 79,5 x 162 cm. Col. Forum Filatélico, Madrid



Fig. 20 Juan de Espinosa, *Jarrón con flores, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo, 110 x 70 cm. Col. Particular.



Fig. 21 Juan de Espinosa, *Jarrón con flores, ca.* 1630 - 40. Óleo sobre lienzo, 110 x 70 cm. Col. Particular.

rama de parra, junto a bellotas, también se repite en otras pinturas de Espinosa, como el *Bodegón con Uvas, Fruta y Jarra de barro* (fig. 16), quizá uno de sus cuadros más hermosos y que muestra en toda su amplitud expresiva la pericia del artista como transcriptor imitando uvas y otras frutas. Sin embargo, el estilo de Espinosa es muy distinto al compararse con el de El Labrador, como se aprecia al estudiar paralelamente sus obras en la colección del Museo Cerralbo. La habilidad técnica de Espinosa se demuestra en el empleo de veladuras al sombrear, lo que le permitía alcanzar efectos casi cristalinos y transparentes en las frutas, consiguiendo cotas extremas respecto a cualquier otro pintor de su tiempo. Sus uvas tienen un brillo característico y una luminosidad que las hace casi translúcidas, y que las diferencia de los ricos matices de claroscuro, apagados y sutiles, en las superficies de las uvas de Labrador.

Desgraciadamente, el estado de conservación de la obra del Museo Cerralbo es más delicada en la parte en que aparecen los dulces, y esto no permite establecer una comparación adecuada con otros bodegones atribuidos a Espinosa que utilizan motivos similares. En uno de estos cuadros (fig. 17) se describe un escritorio sobre una repisa de piedra junto a unas flores, dulces y vasijas de cerámica de tono rojizo. La decoración del frontal del cajón superior del mueble exhibe una escena en que dispone frutas formando un bodegón dentro de la pintura. Parecen ser también de la misma mano dos grandes bodegones



Fig. 22 Juan de Espinosa, *Bodegón con frutas, flores y pájaro muerto, ca.* 1650. Óleo sobre lienzo, 67,3 x 114,3 cm. Col. Particular

que muestran respectivamente una generosa variedad de alimentos y vasijas sobre una mesa, en una repisa de piedra (figs. 18, 19) [32]. Algunos de los motivos de estas pinturas, como las flores y las uvas con sus ramas de parra, son fácilmente comparables con los de los bodegones de Espinosa.

Estas piezas incluyen arreglos florales que se caracterizan por su minuciosidad y precisión del dibujo, además de la cuidada modulación de sus pétalos, rasgos técnicos que continúan la tradición de Juan van der Hamen y su discípulo Antonio Ponce (1608-1677). Espinosa se convirtió en un importante maestro dentro de este género, como se ve en la impresionante pareja de floreros en jarrones dorados que se ilustra en las figuras número 20, 21. Sin embargo, la relativa carencia de vitalidad y el aspecto algo forzado en la composición de los pétalos en las flores de Espinosa, reflejan evidentes limitaciones en un determinado momento de su carrera. Se evidencia un gran contraste de estilo y sentido estético entre las pinturas de Espinosa y las composiciones florales más abiertas con mayor dinamismo de Gabriel de la Corte en las colecciones del Museo Cerralbo (cats. 6-10).

El hecho de que el estilo de Espinosa fuera artífice de un mayor sentido de sofisticación se pone de manifiesto en sus obras más tardías. Las calidades estéticas de su *Bodegón con Flores, Dulces, Fruta y Pájaro Muerto* (fig. 22) justifica la posición que ocupa Espinosa como

[32] Cherry (1999, pp.211-213; lám. LX, 1-2) publicó estas obras como atribuidas a Juan de la Vega Ventura, basadose en las iniciales Ve Va que aparecen en el reverso de uno de los lienzos y que se interpretaron como una firma. Sin embargo, el estilo de los bodegones esta muy cerca a las obras de Espinosa y de momento no se puede ofrecer ninguna explicación que clarifique el significado de las letras. Otro cuadro publicado por Cherry (1999, p.213; lám. LIV, 1), Bodegón con cesta de uvas y sandía, también parece ser del mismo Juan de Espinosa, pintado ca.1640.



Detalle de cat. 67.

uno de los grandes pintores de bodegones del siglo XVII. En su formato alargado y su composición de una gran variedad de elementos, se delata la influencia de pinturas napolitanas, como la pareja de bodegones con frutas y flores pintado por Giuseppe Recco propiedad de la colección del Marqués de Cerralbo (cats. 25-26). El pájaro, que yace muerto sobre la repisa en esta pintura, como en otras de Espinosa, viene a valerse de un elemento que constituye una referencia con un tono irónico hacia la antigüedad. El excepcional estado de conservación de esta pintura permite apreciar la sutileza y refinamiento en su técnica por capas de veladuras, donde una vez más los efectos luminosos en las uvas les aportan una intensidad que refuerza la traslucidez de éstas. La transparencia frágil de los pétalos es quizá uno de los más logrados ejemplos de pintura de flores de en su obra. La sobria belleza de esta pintura le debe mucho a la iluminación interior, suavemente modulada, en contraste con la oscuridad aterciopelada del fondo, combinada con altos grados de sonoridad que posee el color. Estos rasgos sugieren que Espinosa pintó este bodegón en plena madurez, y que su fecha de creación se sitúa cerca de la década de 1650 o incluso posterior.

La huella de Juan van der Hamen

Un curioso aspecto de la colección del Marqués de Cerralbo es la per-



Fig. 23 Escuela española, *Jarrón de flores y cuencos con frutas*, ca. 1630. Óleo sobre lienzo, 64,2 x 104, 9cm. Col. Particular

tenencia de un interesante conjunto de obras lejanamente relacionadas con el esquema compositivo marcado en los bodegones de Juan van der Hamen (1596-1631). Es una de estas obras, *Bodegón con fuente de frutas* (cat. 21), la que parece sintonizar con este maestro en términos de estilo y composición, siendo su factura de mayor refinamiento respecto al resto de las obras del grupo. Sin embargo, el autor de esta composición sigue siendo un misterio, para nosotros[33]. Las antiguas atribuciones a Van der Hamen de un conjunto de siete bodegones de discutible calidad (cats. 61-67) son insostenibles hoy en día, después de las investigaciones más recientes sobre el artista, siendo más probable que sean estas obras de un imitador ajeno. Estas tienen como soportes una tela gruesa y basta. Estas son obras muy ingenuas, que explotan una técnica directa y bastante simple, con un muy limitado abanico de recursos artísticos. Demuestran una notable uniformidad en el manejo de la pintura, donde el maestro no logra matizar pictóricamente con suficiente exactitud las texturas naturales de los elementos que representa, lo cual constituye un reto no asumido, siendo éste un rasgo que se consideraba fundamental para el naturalismo en la pintura de bodegones. De hecho, el modo de ejecución de estas obras hace difícil creer que todos sus motivos estuvieran pintados con atenta observación del natural. Su autor probablemente se dedicaba a pintar bodegones recopilando elementos de las pinturas más de moda de su momento, copiando y alternando motivos de otras pinturas y grabados, en composiciones bastante aparatosas.

[33] El formato de esta pintura es comparable con un Bodegón con cuenco de frutas de la colección Serra. Este cuadro lleva una atribución a Van der Hamen, pero es posible que sea de otra mano relacionada con éste maestro. Cavestany, 1935, núm.31, "Atribuido a Juan van der Hamen"; Cavestany, 1936-40, núm.31; Pérez Sánchez, Tokio, 1992, núm. 11; Cherry, 1999, p.163.



Detalle cat. 62.

El pintor de este conjunto de siete obras no parece ser el mismo autor de otros cuadros de calidad y características similares, como los números VH 122 y VH 123 (cats. 47, 48). Esta pareja de cuadros guarda más relación con otra obra de composición más aparatosa y de mano desconocida (fig. 23) de aún mayor calidad, en cuanto al riguroso trazado del dibujo y modelado de las formas, además de otras obras de una clase similar pertenecientes a otras colecciones[34]. Las cerámicas que aparecen en estas obras - de fondo blanco con decoración de lineas estilizadas en las formas vegetales de tonalidades azul claro - parecen ser finas piezas de importación, o manufacturas españolas de diseños extranjeros. Los elementos del bodegón reproducido en la figura 23 simbolizan el gusto por lo exótico y lujoso que prevalecían entre la clientela cortesana de Madrid. Las conexiones entre la tipología de todas estas obras sugiere que tratamos de los productos de varios talleres de pinturas con modestos recursos artísticos destinados a coleccionistas de limitados medios económicos.

Es representativo el hecho de que este patrón de piezas solía formar juegos, y la serie de siete que se conservan en el Museo Cerralbo probablemente formaran parte de un conjunto mayor de doce pinturas. Inventarios de colecciones del siglo XVII citan frecuentemente grupos de cuatro, seis y doce bodegones, a veces relacionados con los temas de las estaciones o meses del año. Suponemos también que para el Marqués de Cerralbo, los bodegones de la escuela de Van der

[34] Ver, por ejemplo, Bergström, 1970, fig.6; Bergamo, 1971, núm. 46.

Hamen cumplían una importante función decorativa en el comedor de gala del palacio, un lugar donde sus relativamente modestas calidades quedarían difuminadas por el fuerte atractivo causado por el modo de exponer la obra, subrayando más el aspecto decorativo y alegre de sus motivos.

En tiempos más recientes y basadas en las atribuciones de Ramón Torres Martín, las pinturas se creyeron de la mano de Blas de Ledesma (doc.1602-14), y bajo este nombre aparecen en la guía de la colección Cerralbo de 1981[35]. Blas de Ledesma fue un pintor de bodegones activo en Granada hacia principios del siglo XVII, de quien se conocen tres obras[36]. Torres Martín aumentó el número de sus obras espectacularmente al atribuirle equivocadamente obras de otro pintor, al parecer mallorquín y muy prolífico, que tiene su propio estilo y que llegó a pintar bodegones de cierta calidad[37]. Añadió a este grupo de bodegones las obras de un tercer maestro anónimo castellano de la escuela de Van der Hamen, quien fue el autor de los siete bodegones del Museo Cerralbo, aludidos anteriormente, y rellenó su corpus también con otras pinturas de naturaleza muerta de distintas manos de la colección del Museo, como se nota en las respectivas fichas del catálogo.

Existe en la colección Cerralbo un número sorprendente de pinturas de bodegones de frutas de muy modestas cualidades estéticas. Son obras de cierta antigüedad, algunas quizás del siglo XVII, de autores lamentablemente desconocidos. Aunque la factura de estos cuadros primitivos y con atisbos naif puedan ejercer cierta fascinación desde una perspectiva moderna, podemos asegurar que son obras menores, consideradas productos artesanales de su época, lo que se denomi-

[35] Sanz Pastor, 1956, p.46, como Juan van der Hamen; Sanz Pastor, 1981, como Blas de Ledesma. Ver los trabajos de Torres Martín citados en la bibliografía. También Bergström, 1970, pp.23-27.

[36] Pérez Sánchez, 1983, pp. 70, 83; Jordan, 1985, pp.65-71; Jordan y Cherry, 1995, p.101.

[37] Pérez Sánchez y otros, 1994; Pérez Sánchez, 1997, pp.9-11.

naba entonces "pintura ordinaria" [38]. Quizás debido a la parquedad de su dibujo o a los toscos tratamientos de la pintura, la mayoría de estos bodegones tuvieron fines puramente decorativos en el palacio de Santa María de Huerta, de donde provienen, según los números de inventario de Juan Cabré Aguiló en 1927. Es también posible, que pudieran tener un valor documental estas piezas para el marqués. Dada la casi inexistencia de investigaciones sobre pintura española de bodegones en vida del marqués, no sería de extrañar que éstas fueran interpretados como piezas primitivas de la historia del bodegón en España; obras que databan del siglo XVI y que eran historicamente importantes, fruto del trabajo de los maestros más tempranos de este género [39]. Sin embargo, según el inventario realizado por Cabré Aguiló en 1924, todas estas pinturas aparecen sin atribución, como anónimos, y sin comentario alguno.

Luis Meléndez

Otro de los grandes nombres de la pintura española de bodegones representado en la colección del Museo Cerralbo es Luis Egidio Meléndez (1716-1780), con una obra prototípica (cat. 23) [40]. Durante el último tercio del siglo XVII parece haberse consolidado la creciente demanda de la pintura de flores en círculos cortesanos, lo que supuso un retroceso de la actividad en el género de naturalezas muertas. Aunque todavía no entendemos muy bien las razones que motivaron este fenómeno y la aparente inexistencia de pintores españoles dedicados a la pintura de bodegones en la primera mitad del siglo XVIII, lo que sí esta claro es que la escuela española de pintura de bodegones se revitalizó con las obras de Meléndez [41]. Él se convirtió en el me-

[38] Sobre este fenómeno, ver Cherry en Burke y Cherry, 1997, I, pp.78-85.

[39] Sin embargo, tales obras no fueron incluidas en el primer trabajo de investigación científica en el campo, hecho por Cavestany, 1936-40.

[40] Sobre Meléndez, ver Luna, 1982; Tufts, 1985; Luna, 1995.

[41] Pérez Sánchez, 1983, pp.143, 157-167; Jordan y Cherry, 1995, pp.146-151.



Fig 24 Luis Meléndez, *Bodegón con alcarraza, fruta y pan,* firmado, 1760. Óleo sobre lienzo, 47 x 43 cm. Museo del Prado, Madrid.

jor pintor español de naturalezas muertas del siglo y en verdadero heredero de la tradición de los bodegones del siglo de oro.

El primer bodegón conocido de Meléndez data de 1759[42]. Este comenzó su carrera como pintor de bodegones accidentalmente y a pesar de que sus inicios fueron desfavorables, a causa de su expulsión y la de su padre, Francisco Meléndez (1682- después de 1758), miniaturista, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1748[43]. Este golpe arruinó las esperanzas de Luis de encontrar una posición en la corte, a pesar de ser un pintor dotado y de considerable talento. La falta de reconocimiento y de encargos oficiales probablemente influyó en la decisión de Meléndez de dedicarse a la pintura de bodegones, un género de pintura siempre popular y que se vendía con facilidad en el mercado de arte.

En una infructuosa petición de 1760 al recién coronado Carlos III para obtener el título de Pintor del Rey, Meléndez no se refiere a su actividad como bodegonista[44]. En cambio, en una segunda, e igualmente fallida, solicitud de 1772 para alcanzar el puesto de Pintor Real hizo especial hincapié en un ambicioso proyecto en el que pretendía crear una amplia serie de bodegones sobre el tema de los frutos del clima y las tierras españolas para el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, "cuya representación consiste en las quatro Estaciones del año, y mas propiamente los quatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos", como reza textualmente su

[42] Tufts, 1985, p.61, núm.5.

[43] Tufts, 1985, pp.12-13.

[44] Tufs, 1985, pp.213-214.

[45] Tufts, 1985, pp.214-216.



Detalle cat. 23.



Detalle fig. 24.

petición [45]. Aunque el pintor llegó a entregar hasta cuarenta y cuatro bodegones, el encargo quedó interrumpido en 1776 por una disputa sobre el pago. Hoy en día, estos bodegones forman parte de la colección del Museo del Prado, donde en el siglo XIX llamaron la atención de muchos copistas. El Marqués de Cerralbo adquirió una copia de uno de ellos (cat. 68), quizás pintado por un copista profesional. El hecho de que Meléndez diera a esta serie de bodegones una finalidad pseudocientífica hace suponer que trató de apelar al interés del Príncipe por la historia natural, quizás suponiendo que sus cuadros podrían instalarse en el Nuevo Gabinete de Historia Natural. Sin embargo, no tenemos constancia de que los bodegones se instalaran en dicho Gabinete, sino que se destinaron como complemento de la decoración de la Casita del Príncipe del Escorial que se construyó en 1772 [46]. El pintor murió en la miseria en 1780.

El *Bodegón con cazo de cobre, pan y fruta* de la colección Cerralbo (cat. 23) es un ejemplo importante de la producción de Meléndez. La temática empleada tiene sus génesis en la tipología de bodegones de cocina y parece tener poco que ver con las intenciones pseudocientíficas del artista en su serie de bodegones para el príncipe Carlos IV. Sin embargo, al igual que en esta obra, muchos de los cuadros de la serie real representan recipientes de cocina y viandas elaboradas, como con el ejemplo del pan en este caso, junto a otros motivos naturales, como son las frutas. Además, su atractivo, como el de otros muchos bodegones de la colección del Museo Cerralbo, está intrínsecamente vinculado al gusto y deleite más básico, que es despertar el apetito del espectador al

[46] Tomlinson, 1990.

contemplar los manjares, lo que significa una celebración de los placeres de la mesa.

El formato pequeño y vertical del cuadro de la colección Cerralbo (cat. 23) esta en la línea de otros bodegones de Meléndez (fig. 24) de las mismas fechas. El pintor utiliza este argumento para reforzar su interés compositivo, concentrando los elementos a tamaño real en un espacio reducido, haciendolas más densas y compactas, y dándoles mayor protagonismo. Meléndez habitualmente organiza los motivos sobre el tablero de la mesa, organizando los objetos más pequeños delante otros más grandes. Las cerezas que sobrepasan el borde frontal de la mesa forman parte de un recurso ilusionista empleado casi *ad nauseam* por los pintores de bodegones, en que visualmente se sugiere un espacio continuo al al que espectador ocupa, y aumenta la sensación de realismo en la imagen. La perspectiva escorzada de los elementos y el punto de vista bajo que Meléndez escoje habitualmente, es probablemente, una consecuencia de haber pintado sus bodegones del natural sentado ante los elementos, con la escena situada al mismo nivel que sus ojos y vistos muy de cerca. Esto también explicaría el extraordinario grado de detalle captado en sus bodegones, tal como declaran, por ejemplo, las textuas de la superficie y el juego de luces sobre el cazo de cobre, el pan y las frutas. Los elementos están modelados bajo los efectos de una fuerte iluminación clara y fría dirigida desde el lado izquierdo, algo frecuente en sus obras, al igual que el fondo negro. La concentración del artista sobre los sutiles matices de las irregularidades de las superficies de los objetos se deben, en gran parte, a la intensidad de una mirada observadora con un asombroso poder de descripción, cualidad más apropiada en un género como éste, en el cual la habildad del artista descubre la profundidad de lo que mira. Todos estos recursos pictóricos, otorgan a los objetos cotidianos de las obras de Meléndez de un inesperado grado de presencia y monumentalidad, lo cual dista de la experiencia y uso habitual de ellos en la "vida ordinaria".

Aunque Meléndez convierte la naturaleza muerta en algo muy personal, también su estilo está arraigado en la tradición de la pintura española de bodegones del siglo XVII, y de otras escuelas europeas. Algunas de las obras de la colección del Marqués de Cerralbo están basadas en ideas similares, de composiciones con un reducido número de elementos representados manteniendo un punto de vista bajo al nivel de los motivos y muy cercanos, bañados en una luz intensa y recortado contra un fondo oscuro. Muy llamativa es la afinidad en cuanto a tema, composición y formato entre la pintura de Meléndez y la del pintor napolitano Giuseppe Recco en el *Bodegón de cocina* (cat. 27), lo que demuestra las influencias que el pintor español debía a la escuela de Nápoles, donde nació y vivió durante algún tiempo.

Por supuesto, la renovación del género provocada por Meléndez, en la que llegó a sobresalir por el planteamiento de sus bodegones obligaba al pintor a observar y describir habilmente el modelo. Esto es lo que valoraban la gran mayoría de sus admiradores, en sus obras y en las de otros pintores, la destreza del pintor en la representación, que le permite transformar unos objetos humildes y frutas comunes en una obra de arte de gran valor. En un documento escrito probablemente en 1773, Meléndez afirmó de forma retórica no poder poner precio a sus obras en tanto que su misión era imitar la honra de Dios ("doy á Dios las gracias por la bondad de haverme tomado por instrum(en)to para ser mayormente alabado de los mortales") y el autor atribuye sus talentos a inspiración divina ("puese quiere (Dios) que con quatro tierras y Piedras molidas imiten tan al vivo las marabillosas obras de su sabiduria que aún los más capaces suelen persuadirse ser cierto lo fingido")[47]. Ante la pintura que referenciamos aquí se hacen tan evidentes sus cualidades artísticas, que el espectador quizás asuma que la intención del pintor de buscar una habilidad para hacer "cierto lo fingido" eran innatas y no fruto de su aprendizaje.

[47] Tomlinson, 1990, p.89.

El Marqués de Cerralbo fue un gran aficionado a las pinturas de flores y guardando dos de los mejores ejemplos de la colección - la bella pintura de flores de Jan Batiste Boschaert (cat. 4) y la pintura de Margarita Caffi (cat. 5) - situadas en su dormitorio, según reza el inventario realizado hacia 1927[1]. Una vez más, se hace patente el gusto del marqués por obras de maestros antiguos en pinturas de flores. Sabemos que el comedor de diario del palacio fue decorado con pinturas de flores del siglo XVII de la colección, intercalados con algunos bodegones, quizás por deseo de su hijastra, la Marquesa de Villahuerta, último miembro de la familia en ocupar estas habitaciones de la planta entresuelo, según el inventario realizado por Cabré Aguiló en 1927[2]. Una interesante excepción a esta tendencia, es el caso de José Soriano Fort, uno de los pintores protegidos por el Marqués de Cerralbo, quien, además de pintar su retrato expuesto en la Galería III de la planta principal, también pintó parte del Salón de Confianza del palacio, y produjo cuatro alegres lienzos decorativos de flores que formaban parte de un bello conjunto destinado a ocupar una parte de los paños bajos de las puertas en la Sala de Porcelanas, sobre el tema de las Cuatro Estaciones (cats. 76-79).

Uno de los aspectos más atractivos de las pinturas de flores era que estas imágenes sustitutivas podían despertar sentimientos similares a los generados por la imagen real. Son pinturas que trasladan la naturaleza al interior de la casa y exponen ante los ojos de sus propietarios su cara más bella, evocando la primavera, la estación del renacimiento, unido a todas las tradicionales connotaciones efusivas que despiertan en los que las contemplan. Para aquellos espectadores de círculos urbanos, de escala social y económica elevada en el siglo XVII, las pinturas de flores quizás fuesen valoradas como imágenes para la

[1] Ms. Inventario de Cabré Aguiló de 1927, de las habitaciones de entresuelo, hecho a la muerte de la Marquesa de Villahuerta. Ambos cuadros fueron valorados en el alto valor de 2000 ptas cada uno.

[2] Ver nota 9 arriba.

evasión y el recreo, en términos similares a las representaciones del *locus amoenus* de los cuadros paisajísticos de la época, y despertaban el recuerdo de experiencias agradables, pasadas y futuras, momentos de ocio en jardines, o en el campo. Para el Marqués de Cerralbo, es probable que estas pinturas de flores le revivieran sus gratas experiencias al aire libre, tanto en su palacio de Madrid, como en su palacio en Villahuerta, Soria, este último fue un lugar también celebrado en una serie de cuadros de Máximo Juderías Caballero, otro de los pintores protegidos por el Marqués, conservados en el Museo Cerralbo.

Si las frutas, y especialmente las uvas, constituyeron el motivo de preocupación fundamental para los pintores de bodegones españoles en la primera mitad del siglo XVII, no cabe duda de que las flores fueron el tema favorito de los mismos en el último tercio del mismo siglo. En la pintura de flores de la época, al igual que en el caso de los bodegones, tanto la idea de imitar la naturaleza como la pericia técnica para recrear imágenes de apariencia natural alcanzaron gran importancia para los artistas. Aunque los teóricos del arte en España consideraban tales pinturas en menor valía, sus admiradores elogiaban las piezas florales, empleando los mismos criterios naturalistas que utilizaban en los bodegones, acudiendo a un tópico poético que alababa la perfección de las flores pintadas, afirmando que lo único que las diferenciaba de las reales era su falta de aroma[3].

Uno de los más claros ejemplos de la pintura de flores como "transcripción" casi literal en la colección del Museo Cerralbo es la pintura de rosas y delfiniums (cat. 3), que concluye en un índice formal del análisis de grupos de flores del natural, representadas con una precisión casi botánica. Ésta no suele ser la manera más convencional de

[3] Ver, por ejemplo, el poema de Pedro Álvarez de Lugo dedicado al pintor de flores, Juan de Arellano, titulado "A Juan de Arellano, famoso pintor de Madrid, habiendo pintado con toda su perfección unas flores": "Aquesas hermosas flores / del natural trasladadas / tan bellas son, que pintadas / no es posible ser mejores. / Bien, Arellano, en primores / imitais al Criador / que les concedió el primor / nativo, pues se ven tales / que para ser naturales / solo les falta el olor". Herrero García, 1943; Pérez Sánchez y otros, 1998, p. 73.



Detalle fig. 25.

enfocar una pintura de las flores, y es probable que este cuadro fuese un trabajo preparatorio, sirviendo a su autor como obra de referencia. Utilizado como muestrario que proporciona, la información visual sobre las rosas contenida en este cuadro, y la propia creatividad el pintor podría generar varios cuadros de flores siguiendo un parámetro más convencional, siendo este cuadro consultado especialmente en la estación invernal, cuando éstas escaseaban.

Por otro lado, la mayoría de las pinturas de flores de la colección Cerralbo no se pueden considerar "copias" de motivos derivados del natural, sino obras que encarnan la idea del triunfo de arte sobre la naturaleza. La creencia de que las pinturas imitaban el original, haciéndolas más "auténticas" y bellas que sus modelos, solía ser un recurso retórico de alabanza, habitual en los textos sobre arte de la época, cuya aplicación a la pintura de bodegones y flores se convirtió en algo común[4]. Pero, a pesar de su apariencia "realista", las pinturas de flores producen un efecto aún más artificial que los bodegones, siendo poco probable en general, que el artista llegase a tener frente a sí los arreglos florales en la forma en que aparecen en el lienzo. Estas composiciones procedían de la observación individualizada de modelos reales, de otras imágenes entresacadas de pinturas o grabados en estudios botánicos, y de la memoria e imaginación del pintor. Con frecuencia, el resultado es una mezcla irreal de flores que florecen en diferentes épocas del año, como es el caso de la bella pintura de

[4] Jordan, 1985, pp. 17, 19-20, 103-104, 121-122. Palomino (ed.1986, p. 376), hablando de las piezas florales de Francisco Pérez Sierra, cita el pareado de Diego de Nájera a este efecto: ""Vos, por quien duda la vista, / cuando curiosa os contempla, / si en el jardin o en el lienzo / las producis más perfectas".

Boschaert (cat. 4), donde subraya el poder del arte para vencer las limitaciones del tiempo[5].

También se hace patente en los ejemplos de pinturas de flores del Museo Cerralbo, que el estilo personal de cada pintor es un factor muy importante para la recreación de las flores sobre el lienzo. Incluso, se da el hecho de que los pintores de flores se sintieran menos obligados a imitar con fidelidad su modelo que en el género del bodegón y más libres para afirmar sus personalidades artísticas, ya que la dedicación completa a este tipo de pintura no les habría de sacar del anonimato. Por lo tanto, y como consecuencia de ello, en pinturas de flores de Margarita Caffi (cat. 5) y Gabriel de la Corte (cat. 6-10), por ejemplo, no todas las flores parecen ser identificables. El enérgico manejo de la pintura es una expresión del genio y carácter de su autor, además de ser una metáfora de vitalidad y frescura tan apreciada en este tipo de pintura , muy diferente de la minuciosidad y dibujo característico del estilo de los pintores de flores de la primera mitad del siglo XVII (figs. 20, 21). En cualquier caso, y considerando la influencia ejercida sobre el estilo pictórico a la hora de representar flores, evidencia que el atractivo desprendido por estas obras estaba encaminado a exaltar su visión artificiosa, intensificando el encanto natural del ambiente captado, más que la imitación minuciosa de la misma naturaleza.

Aunque hemos descartado la idea del simbolismo en la gran mayoría de los bodegones de la colección Cerralbo, parece que en la pintura de flores residen algunas asociaciones vinculadas a un lenguaje subliminal. Una de estas acepciones, mencionada con anterioridad, concierne al poder del arte para inmortalizar la naturaleza, y "congelar"

[5] En el Milan español a principios del siglo XVII, el Cardenal federico Borromeo escribió que aunque disfrutaba de las flores naturales en la primavera, podría disfrutar mucho con los cuadros de flores de Jan Brueghel durante todo el año, incluso durante el frío invierno. Jones, 1993, pp. 81-82.



Detalle fig. 26.

pictóricamente las frutas y flores que en la realidad poseen una vida limitada. Sin embargo, existe una idea también en este tipo de pinturas, tradicionalmente relacionada con el sentimiento pesimista de Eclesiastés 1:2, "Vanidad de vanidades, todo es vanidad". De acuerdo con este punto de vista, cualquier bodegón o pintura de flores podría interpretarse como una reflexión sobre la *Vanitas*, ya que la representación de un motivo natural se convierte en un *memento mori*, o recuerdo de la muerte, que reaviva en el que lo contempla el triste recuerdo sobre el tiempo pasajero, la corrupción y la muerte - ya que las flores se marchitan y la fruta se pudre con rapidez - y la necesidad de alcanzar la salvación de sus almas. Es probable que en el siglo XVII la pintura de flores despertara un agridulce sentimiento en aquellos espectadores de temperamento reflexivo.

La meditación sobre la brevedad de la vida, era un tema común en la poesía del momento y un tópico desde un contexto religioso[6]. La delicada y efímera belleza de las flores hacía de estos motivos símbolos adecuados para manifestar la fragilidad y fugacidad de los placeres de la vida[7]. Los contemporáneos, por lo tanto, pudieron relacionar las pinturas de flores con los símbolos extraídos de la iconografía sobre la vida como "flor de cenizas" (*flos cinis*), recurriendo a la tradición bíblica; "Que toda carne es heno, y toda su gloria como la flor del prado. Se seca el heno y la flor cae, así que se dirige contra él el soplo del Señor... Verdaderamente que es como heno todo hombre. Secóse el

[6] Por ejemplo, los versos de Quevedo que se expresan: "Que la vida es siempre breve y fugitiva" y "A fugitivas sombras doy abrazos". Ver Rosales, 1966.

[7] Ver, por ejemplo, el poema de Góngora, Letrillas líricas, citado por J.R. Buendia (Archivo Español de Arte, 283, 1998, p. 336); "Aprended Flores de mí / Lo que va de ayer a hoy, / Que ayer maravilla fuí / Y oy sombra mía aún no soy .... Consuelo dulze el clavel / Es alla brevedad mía, / Pues quien me concedió un día, / Dos apenas le dio a él / Efímeras del Vergel, Yo cardena, el carmesí, / Aprended Flores de mí, etc. / Flor es el Jazmín, y bella, / No de olas más vivedoras / Pues vive pocas más horas, / Que rayos tiene de estrella. / Si el Ámbar florece, es ella / La flor que contiene en sí, Aprended Flores de mí, etc. / El Alhelí, aunque grosero / En fragrancia, y en olor, Más días ve que otra flor, / Pues ve las de Mayo entero. Morir maravilla quiero / Y no vivir Alhelí, Aprended Flores de mí, etc.".



Fig. 25 Juan de Arellano, *Canastilla de flores*, firmado 1671. Óleo sobre lienzo, 84 x 105,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. 26 Bartolomé Pérez de la Dehesa, *Flores en un jarrón esculpido*, firmado 1666. Óleo sobre lienzo, 82,6 x 62,2 cm. Museo Fitzwilliam, Cambridge.

heno y cayó la flor; más la palabra del Señor nuestro, dura eternamente" (Isaías 40:6-8)[8].

Es en el siglo XVII cuando los floreros entran a formar parte de los cuadros de alegorías denominados *Vanitas*, como sería la obra titulada el "*Sueño del caballero*" atribuido a Antonio de Pereda (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), donde las figuras y los elementos de bodegón - reloj, cráneo, flores, por ejemplo - exponen este espíritu[9]. Otro ejemplo reconocible es un cuadro de una *Alegoría de la vanidad* (Colección particular) pintada por Francisco Camilo y el pintor de flores Juan de Arellano en 1646, donde una corona de flores envuelve la imagen del centro en la que aparecen cuatro cupidos haciendo pompas, y donde las flores probablemente posean el mismo significado ligado a la futilidad de la vida[10]. La inclusión de insectos y mariposas de corta vida en estos cuadros, también puede entenderse como una referencia al tema. Aunque la asociación de las pinturas de flores y frutas con el concepto de *Vanitas* se había convertido en algo común, los bodegones españoles recuerdan abiertamente a su espectador la fragilidad e inestabilidad de los acontecimientos de la vida en contadas ocasiones. Sin embargo, es poco probable que la colección de bodegones del Marqués de Cerralbo se impregne de este sentido melancólico.

[8] Ver también "El hombre nacido de mujer vive corto tiempo ... él sale como una flor, y luego es cortado" (Job 14:1-2), "En cuanto al hombre sus días son como la hierba: como una flor del campo, así florece. Pues el viento pasa sobre él y ya ha desaparecido; y el lugar en el que nació no vuelve a verlo más" (Salmo 103:14-17), y Salmo 90:5-6; 102: 12; Pedro I:24-25.

[9] Ver Jordan y Cherry, 1995, pp.21-24, 79-84 para esta pintura en su contexto.

[10] Pérez Sánchez, 1983, p.118.

Gabriel de la Corte

En la primera mitad del siglo XVII, algunos artistas españoles cobraron fama como pintores de flores, a igual que Juan van der Hamen (cat. 61), Juan Fernández El Labrador y Juan de Espinosa (figs. 20, 21), mencionados anteriormente. Sin embargo, los grandes especialistas del género adquirieron mayor importancia hacia la segunda mitad del siglo, y en esta época, tres nombres dominaban el ámbito de la pintura de flores; Juan de Arellano (fig. 25), (1614-76), su yerno, Bartolomé Pérez de la Dehesa (fig. 26), (ca.1634-98), quien trabajó para el rey y utilizó esta distinción al firmar algunas de sus obras, y Gabriel de la Corte (1648-94). La presencia de Arellano en la colección del Museo Cerralbo se aprecia con una obra posiblemente temprana (cat.41), sin embargo el pintor español de flores del siglo XVII mejor representado es Gabriel de la Corte, con una pintura con vaso de flores (cat.10) y un interesante conjunto que representa cuatro decoraciones florales con mascarones (cats.6-9) [11].

Durante el reinado de Carlos II (1665-1700), se desarrolló el gusto por las pinturas de flores en los círculos cortesanos, y De la Corte fue un proveedor de renombre en obras de este género. Su numerosa producción y el hecho de que sus cuadros se citaran en las colecciones cortesanas de la época es una señal del elevado aprecio de su estilo [12]. Según sus antiguos biógrafos, Gabriel de la Corte había elegido el género de las flores como medio de subsistencia, pero se sintió obligado a malvender sus trabajos en tiendas y mercados públicos [13]. La carencia de encargos documentados de obras de arte de cualquiera de sus tipos fomenta nuestra curiosidad, y confirma la tesis de que De la

[11] En el inventario de Cabré Aguiló de 1927, los cuadros de De la Corte se registraron en el comedor de diario, donde el cat. 10 fue valorado en 1000 pesetas y el grupo de cuatro pinturas de flores, cats. 6-9, fueron tasadas en un total de 2000 pesetas.

[12] Para algunas referencias a sus pinturas de flores en colecciones cortesanas, ver Burke y Cherry, 1997, p.1104.

[13] Ver Pérez Sánchez, 1983, pp. 100, 126, 205; Pérez Sánchez, 1987, pp. 143-146; Jordan y Cherry, 1995, pp. 142-145. Cherry, 1999, que demuestra que su padre fue un desconocido pintor llamado Lucas de la Corte.



Fig. 27 Gabriel de la Corte, *Canastilla de flores. ca.* 1680-90 Óleo sobre lienzo, 63 x 85 cm. Col. Particular



Fig. 28 Gabriel de la Corte, *Canastilla de flores. ca.* 1680-90 Óleo sobre lienzo, 63 x 85 cm. Col. Particular

Corte dependía por completo del mercado público, para la venta de sus pinturas. Incapaz de vivir con seguridad de la pintura, se dice, que murió en la miseria en 1694. No existen en nuestro poder evidencias documentales de esto, aunque sabemos que su viuda murió en la pobreza más absoluta veinte años más tarde [14].

Frente a esta visión, algo gris, de la carrera de Gabriel de la Corte se encuentran sus exuberantes y alegres pinturas de flores. Indudablemente, este pintor fue uno de los artistas más diestros en el género de la pintura de las flores. Poseía un estilo muy expresivo y personal que le permitió hacerse un hueco como artista, al margen de cualquier consideración de calidad. El impacto pictórico de estas pinturas reside en el vigor y la espontaneidad en el manejo de la pintura. Durante el desarrollo de su carrera, de la Corte adquirió una gran confianza en su técnica, cuestión que hoy podemos apreciar en sus cuadros de flores mejor conservados (figs. 27, 28), admirando el excitante dinamismo en el manejo gestual de la pincelada, logrando texturas densas en sus superficies, consecuencia del uso de pesados empastes matéricos, en los que los pétalos de las flores adquieren cuerpo, convirtiendose en auténticos relieves [15]. El grupo de cuadros de la colección del Cerralbo corresponde al estilo maduro de Gabriel de la Corte. Si bien utiliza delicadas capas de pintura en las rosas, algunos empastes han sido aplicados en otro tipo de flores, efecto que les concede una deliciosa cremosidad a sus calidades. La intervención de la

[14] Cavestany, 1936-40, p. 139.

[15] Esto se nota en las que sean entre sus primeras pinturas de flores, antes en la colección del Museo Meadows de Dallas. Torres Martín, 1971, figs.58, 59. Jordan y Cherry, 1995, p. 143.

luz sobre los pétalos y la superficie cérea de las hojas se ha conseguido por medio de realces matéricos empleados vigorosamente.

Este estilo puede parecer a primera vista tosco o superficial, si lo comparamos con la cuidadosa elaboración técnica y el meticuloso acabado de las obras de Arellano y Bartolomé Pérez; sin embargo, este argumento conserva algunos atisbos verdaderos respecto a las emulaciones de sus seguidores menores. El estilo de De la Corte guarda un equilibrio perfecto entre cuidado y atrevido, consecuencia de un proceso, donde la elaboración de flores por medio de la aplicación directa de la pintura cuando está aún permanece húmeda. Parece que De la Corte hubiera optado por unos patrones técnicos determinados, que le hicieros poseedor de un sello inconfundible dentro de un género en el que no solían destacar figuras fuera del anonimato. Sin embargo, su técnica también responde a una moda de estilo suelto, basado en composiciones donde manchas de pigmento comenzaban a ser frecuentes entre los pintores figurativos residentes en Madrid durante esta época, como Matías de Torres, con quien De la Corte llegaría a colaborar, pintado guirnaldas de flores alrededor de sus escenas figurativas. Es posible también que su manejo sea una manifestación del estilo enérgico de las decoraciones realizadas a gran escala al temple por pintores de este momento [16]. Este método rápido de pintar era el más indicado para un pintor que, bien por sus intereses personales, bien por una necesidad económica, podía producir elevada cantidad de cuadros, con los que formaba conjuntos decorativos. A pesar de la fuerte demanda existente, por la obra de Gabriel de la Corte, desconocemos la competitividad de sus cotizaciones dentro del mercado.

[16] Jordan y Cherry, 1995, pp. 145-146.

[17] Palomino (ed.1986, pág. 326) menciona las guirnaldas de De la Corte para las historias de Antonio de Castrejón (c.1625-c.1690). Castrejón tasó el taller del pintor Francisco González de Vega con ocasión de su boda con la viuda de Arellano en 1677. M. Agulló en Pérez Sánchez y otros, 1998, pp. 36-37, doc.17.
Para coronas de flores de De la Corte en dos grandes pinturas de los santos Joaquín y Ana, en las que las figuras fueron pintadas por Matías de Torres, ver Pérez Sánchez, 1965, págs. 38-39; Jordan y Cherry, 1995, pág. 143, fig.113. Burke y Cherry, 1997, núm. 137:0083 para una serie de sies pinturas de guirnaldas de flores de Gabriel de la Corte enmarcando escenas de la vida de la Virgen, pintadas por José Antolínez (1635-1675).



Fig. 29 Gabriel de la Corte, *Jarrón con flores. ca.* 1680-90. Óleo sobre lienzo, 102,5 x 82 cm. Col. Abelló.



Fig. 30 Gabriel de la Corte, *Jarrón con flores. ca.* 1680-90. Óleo sobre lienzo, 102,5 x 82 cm. Col. Abelló.

Un aspecto reseñable de la actividad artística de muchos pintores de flores en ser reclamado como especialista en flores para rematar con guirnaldas y coronas las escenas figurativas pintadas por manos ajenas, es decir, trabajo en equipo[17]. Aunque Ceán Bermúdez (1800) interpretaba este trabajo como una labor de escasa categoría, lo cual evidencia la posición marginal de De la Corte en el panorama pictórico madrileño, tal postura solía asumirse por los pintores de flores, participando figuras como Juan de Arellano y Bartolomé Pérez. De hecho, Juan van der Hamen parece haber sido el primero de los pintores españoles que adoptó este modelo compositivo, emulando las obras de artistas flamencos. Dos de los más renombrados artistas en este género, y muy admirados en España, fueron los pintores de flores Jan Brueghel (1568-1625) y el jesuita Daniel Seghers (1590-1661), de quien el Museo Cerralbo guarda una copia (cat. 75). además de una pareja de obras más tardías, con escenas mitológicas en cartelas rodeadas por guirnaldas de flores (cats.11, 12), todas ellas testimonian la pervivencia y popularidad de este formato de pintura a lo largo del siglo.

Gabriel de la Corte variaba las dimensiones y formatos de sus soportes, ampliando así la gama de su registro. Seguramente esta versatilidad se traducía en la necesidad de mantener la curiosidad de sus clientes, lo cual garantizaba su posición dentro del mercado. Sin embargo, el esquema compositivo por excelencia, en las producciones

[16] De la Corte utilizó este modelo básico a lo largo de toda su carrera, dado que existe una obra de este tipo firmada y fechada en 1694, año de su muerte. Cavestany, 1936-40, núm. 103.

De la Corte, y empleado por casi todos los pintores de flores, era la presentación de jarrones con ramos de flores[18]. La pintura del Museo Cerralbo (cat. 10), en la que aparece un jarrón de cristal con flores, es una obra autógrafa de modesto tamaño dentro del género, que probablemente formara pareja con otra o constituyera una serie. Pero son otros cuadros de esta tipología en De la Corte donde al modificar la forma y tamaño en los recipientes y algunas de las piezas florales, la gran escala propicia resultados impresionantes en sus obras (figs. 29, 30).

Una de las claves del éxito de Gabriel de la Corte en la pintura de flores reside en su consciente esfuerzo por alcanzar una función decorativa. Sus descripciones florales muestran una clara tendencia al *horror vacui*, utilizando como recurso densas masas de flores o arreglos que se despliegan de manera envolvente, ocupando el espacio pictórico. Las combinaciones florales de De la Corte, tan abundantes y dinámicos como los de Arellano, resultan del trazado de artificiosos arabescos empleando los tallos del propio ramo (figs. 29, 30). Sus pinturas no poseen la intensidad cromática apreciable en las obras de Arellano, y como consecuencia de la aplicación de la pintura al soporte, los colores se posan sobre la superficie del lienzo de un modo más decorativo. Esta formula hizo que De la Corte sacrificase los detalles de sus representaciones, tomándose ciertas libertades en su identificación botánica, al imprimir rasgos enormemente estilizados muy poco naturalistas en algunos de sus motivos, este hecho se hace reconocible en la uniformidad constante de formas de sus pétalos y en el uso de esquemas genéricos para sus hojas. Los jarrones frecuentemente pintados de manera esquemática, mostrando en ocasiones un sorprendente desinterés en lo que se refiere a la definición de sus dibujos. Sin em-



Fig. 31 Gabriel de la Corte, *Mascarones con flores*, firmado. Óleo sobre lienzo, 102,5 x 82 cm. Col. Naseiro.



Fig. 32 Gabriel de la Corte, *Mascarones con flores*, firmado 1690. Óleo sobre lienzo, 102,5 x 82 cm. Col. Naseiro.



Fig. 33 Gabriel de la Corte, *Mascarones con flores*, firmado. Óleo sobre lienzo, 61 x 80 cm. Col. Abelló.

bargo, estos descuidos aparentes probablemente pasaban inadvertidos cuando el cuadro estaba ubicado en su lugar de destino.

El Museo Cerralbo disfruta un conjunto interesante de pinturas con ramos pendientes de unos mascarones (cats. 6-9), que son representivos del tipo compositivo por el cual Gabriel de la Corte destacaba en su género. El pintor combinaba adornos florales con ornamentos pseudo-arquitectónicos de inspiración fantástica, en obras que vienen a significar una revisión pormenorizada y actualizada de un determinado modelo de pinturas de "grutescos", precedentes de la naturaleza muerta. En esta línea una pareja de lienzos de gran formato en excelente estado de conservación, firmados y fechados en 1687 (Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Químicas) representan imágenes ricas y exuberantes, cuya dinámica integración de arreglos florales y cartelas ornamentales arquitectonicas, forman unos arabescos decorativos, cuya enérgica ejecución los convierte en obras maestras de la pintura de flores del barroco[19]. Estos podrían ser fragmentos de un conjunto, que no alcanzan sentido de manera individualizada, y parece probable que formaran parte de la decoración de algún suntuoso aposento.

Tres obras vuelven a utilizar motivos arquitectónicos con guirnaldas de flores (figs. 31, 32, 33), componiendo una serie decorativa[20]. Una de estas obras está firmada y fechada en los últimos años de la vida del

[19] Pérez Sánchez, 1983, núms. 99, 100; Jordan y Cherry, 1995, p.144.

[20] Jordan y Cherry, 1995, pp.143-144. El cuadro que pertenece a la colección Abelló parece pertenecer a la misma serie. Sin embargo, posteriormente su borde superior ha sido arreglado a forma de arco de medio punto.

pintor, 169(?), siendo ilegible la última difra de esta. Desconocemos si Gabriel de la Corte pintaba tales series de manera especulativa, por el contrario sifueron encargos. Sin embargo, parecen subrayar el hecho de que las pinturas de flores fueran concebidas como conjuntosy en buena medida, están pensados para interiores de modo que, al ser colgados el efecto que pudiera producir en el espectador, aunque resulte difícil de reproducir, debido a nuestro desconocimiento de las piezas que completaban el conjunto y su ubicación original. Nos consta que una serie de al menos veintiséis pinturas de flores de un mismo tamaño de De la Corte llegaron a pertenecer a la colección de Domínguez Martínez de Valdehermoso en 1701, lo cual favorece la tesis sostenida sobre las peculiares decoraciones de interiores[21]. En este contexto, las obras con mascarones y festones de flores del Museo Cerralbo se pueden considerar piezas muy destacadas dentro de este género, no sólo por su gran calidad, sino porque el tiempo ha permitido que se conserven unidas hasta hoy en día.

[21] Cherry, 1999, p.321, nota 72.

Catálogo Exposición



Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo

(1845-1922)

1 *Bodegón de verduras*

Inscrito: *Octubre 1865*
Óleo sobre lienzo, 26 x 32,5 cm
Inv. VH 50.

2 *Bodegón con verduras y frutas*

Óleo sobre lienzo, 26 x 16,5 cm
Inv. VH 51.

Bibliografía: Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 2000, p.11 (VH 51).

Estos dos pequeños bodegones de cocina, realizados por el Marqués de Cerralbo, son testimonios del interés personal que tuvo por el género de la naturaleza muerta. Uno de los cuadros representa sobre un tablero una zanahoria, una patata, una cebolla, una cabeza de ajo, un salero de loza de color marrón y un envoltorio de papel, y está fechado en 1865, cuando el marqués tenía 20 años. La otra obra muestra sobre un tablero un pequeño barril, una botella, un manojo de acelgas, unos rábanos, una naranja, un pedazo de salchichón, una lata de conservas, un limón, un cuchillo y monedas de cobre y plata, también considerada como una obra juvenil. Quizás, ambas formaban parte de su colección como dos recuerdos de sus aficiones pictóricas, en memoria del tiempo dedicado a la práctica de la pintura.

La temática es sorprendentemente modesta y en este sentido, con un punto de vista bajo y cercano, recuerdan a las obras españolas de Luis Meléndez adquiridas más tarde para su colección (cat. 23). Su pequeño tamaño, sin embargo, es quizás señal de la humilde condición del bodegón como género "menor" a lo largo de la historia del arte. Es probable que las pinturas fueran concebidas como sencillos ejercicios de la pintura de un aficionado, ya que el bodegón, desde hace tiempo, se ha considerado un motivo idóneo para la formación del pintor principiante, cumpliendo la función básica de la pintura como la "imitación de la naturaleza", y así se sigue utilizando como práctica disciplinaria en las clases de pintura. Estas pinturas encarnan una cierta aptitud técnica del Marqués de Cerralbo y a pesar de su pequeño formato, el conjunto está pintado con cierta libertad y confianza en el manejo de la pintura.

El segundo ejemplo es tal vez más ambicioso, ya que la serie de motivos naturales y sintéticos se amplía, con diferentes texturas y calidades que representan un mayor desafío a las habilidades de su artífice. Así pues, el marqués intenta captar la superficie metálica y aquellos reflejos que emite la lata de conservas, además del juego de luces sobre la botella de vino. La mosca, posada sobre la pared es un detalle naturalista aparentemente ingenuo, que seguramente el autor pintó en imitación a los bodegones del pasado (fig. 12; cat. 75), donde estos detalles aparecen como recursos que refuerzan la autenticidad de lo pintado, centrando la atención en un insecto aparentemente vivo.





Anónimo

3 *Estudios de rosas y delfiniums,* siglo XVIII (?)

Óleo sobre papel, 68 x 57 cm.
Inv. 4013

Bibliografía: Cavestany, 1936-40, núm. 53, como Juan de Arellano (?); Pérez Sánchez y otros, 1998, p.72.
Sobre Paolo Porpora: Salerno, 1984, pp.202-209; Salerno, 1989, pp.14-15, 19; Zeri y Porzio, 1989, pp.893-899. Sobre la pintura de flores en Valencia: Aldana Fernández, 1970; Jordan y Cherry, 1995, pp.165-174; Pérez Sánchez, 1983, pp.177-189; Pérez Sánchez, 1987, pp.201-218; Pérez Sánchez, 1997.

La pintura está compuesta por una serie de estudios de rosas de la misma variedad, con otras de delfiniums bellamente situadas en el espacio pictórico. Las flores están pintadas sobre un papel grueso elaborado a mano de color entre amarillo y beige claro. Los bordes derecho e inferior del papel están cortados, y también parte del borde superior, mientras el borde izquierdo queda intacto. Probablemente fueron necesarios injertos de papel en tres de las esquinas para reparar los daños causados por clavos, que pudieron sujetar el papel originalmente sobre una tabla. En el siglo XIX el papel se adhirió a un lienzo, compuesto por dos piezas unidas con una costura horizontal y colocado sobre un bastidor. Este proceso de reentelado ha causado encogimientos y arrugas en el papel; a su vez, queda impresa sobre el papel la textura del lienzo y algunas zonas de empaste de la pintura han quedado aplastadas por la presión.

Las flores son, sin duda, apuntes del natural, convirtiéndose el cuadro en un muestrario de rosas donde el pintor ha estudiado las flores de forma individual, en parejas y grupos de tres. Algunas tienen sus hojas, y se muestran en distintas posiciones, y fases de crecimiento. El número, variedad y rigurosidad botánica de las representaciones, refleja una actitud casi de "naturalismo científico" por parte del pintor. Éste ha aprovechado la oportunidad para estudiar las diferentes flores desde diversos puntos de vista y realizar modelos sobre su representación. Se puede considerar la pintura un ejercicio al uso del propio maestro, probablemente un especialista en la pintura de flores que habría querido alimentar su arte con un atento estudio de flores del natural. Asimismo, también es probable que le sirviera como modelo para la instrucción de sus alumnos. En cualquier caso, un maestro pintor tendría en esta obra un rico muestrario de modelos de referencia, muy útil para extrapolar algunas de éstas a otros cuadros, sin tener que recurir al natural.

El artista ha practicado una técnica espontánea y rápida en plasmar las flores, empleando el pincel no sólo con exactitud y naturalismo, sino con sensibilidad y frescor en su pincelada. Demuestra una técnica muy sutil y las formas de las flores y la matización de sus tonos se consiguen a base de controladas pinceladas de colores todavía en fresco, mientras los pétalos más transparentes se deben a un trabajo meticuloso de veladuras. Las rosas están compuestas a base de manchas de color laca y rojo, y los pétalos de las flores adquieren cuerpo con distintos grados de adición de blanco de plomo. Finas veladuras de blanco pintadas encima del color laca dan lugar a un sutil color rosa transparente, efecto reconocible en muchos de los pétalos. El pintor ha formado los bordes de los pétalos con empastes y las flores están dibujadas con el pincel y dispuestas en perspectiva con precisión. El pintor muestra con esmero la definición de los perfiles, utilizando un tono de pigmento oscuro del fondo, para modular y aclarar los contornos de muchas de ellas.

No está claro quien fue el autor de la pintura. Una antigua



atribución a Juan de Arellano en el inventario de la colección de 1924 no parece sostentible; ni es su estilo, ni existe en su producción ningún cuadro comparable. Tampoco se conoce obra de esta tipología pintada por alguno de los pintores españoles de flores del siglo XVII. En cuanto a la autoría del cuadro, se puede plantear dos posibilidades; es quizás una obra pintada en Italia en el siglo XVII o una obra de un pintor más tardío, quizás español. Se puede comparar con un estudio de flores pintadas al óleo sobre papel atribuido al pintor napolitano de flores y bodegones Paolo Porpora (1617 - 1673) por Luigi Salerno (fig. 34). Porpora fue alumno del pintor de flores Giacomo Recco en Nápoles y desde al menos 1654 trabajó en Roma, donde, con Mario Nuzzi (1603-1673), se convirtió en un especialista de relevancia dentro de la pintura de flores, conocido entre sus contemporáneos por el sobrenombre "Paoluccio delli fiori".

Existe también la posibilidad de que sea una obra española del siglo XVIII. El estudio de flores del natural formaría parte de los ejercicios del curso de la Escuela de Flores y Ornatos Aplicados a los Tejidos fundada en Valencia en 1784 dedicada a formar diseñadores para la industria valenciana de la seda, bajo la dirección del pintor de flores Benito Espinós (1748-1818). Los ejercicios de dibujo y pintura de flores del natural fueron concebidos con el fin de inculcar un profundo análisis científico de la naturaleza, como base fundamental para el diseño de motivos florales en tejidos. Sin embargo, la colección de dibujos y acuarelas de los alumnos de la Escuela, que hoy conserva el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, muestra que se dibujaban ramilletes tanto compuestos ex profeso, como con pocas flores sueltas sobre papel. Estos ejercicios, sin embargo, no parecen guardar estrecha relación con el óleo de la colección Cerralbo.

El exámen técnico del papel de soporte, realizado por Javier Tacón Clavaín de la Universidad Complutense de Madrid parece confirmar su origen en el siglo XVIII. Es un papel confeccionado a base de trapos, compuesto de fibras de lino, cáñamo y probablemente algodón, sin presencia alguna de lignina. Las muestras extraídas contienen algunas fibras teñidas en color azul. Esta presencia puede deberse a dos motivos, o bien son el resultado de impurezas por la economía de trapos blancos, o bien sea consecuencia de un efecto deliberado para alcanzar una luminosidad mayor del papel (blanqueo óptico). Si nos apoyamos en el segundo argumento, podríamos pensar que el autor fue un profesional que escogió deliberadamente este papel elaborado para pintar sobre él. Además podemos subrayar esta circunstancia ya que existe un dominio perfecto en todo el proceso pictórico, al aprovechar el blanco del papel como refuerzo para alcanzar la luminosidad y transparencia de sus flores. Por lo tanto, el fondo marrón que apreciamos a simple vista, parece ser resultado de la aplicación a posteriori, alrededor de las flores, y no de una imprimación del papel.

La maestría que demuestra esta pintura revela la mano de un artista ya formado, no de un principiante. Sin embargo, no ha sido posible relacionar la obra estilísticamente con la pintura de los autores valencianos de flores más destacados del siglo XVIII. Se conocen algunos estudios de flores al óleo de pintores valencianos de la talla de Espinós y otros más tardíos, como el catalán Francisco Lacoma (1784-1849), que estudió en París, donde realizó pinturas de ramos al óleo sobre papel. Tales obras incorporan conjuntos florales aislados y ninguna de sus piezas conocidas se asemeja a la pintura que aquí tratamos.



Detalle cat. 3



Fig. 34 Atribuido a Paolo Porpora, *Estudios de flores* . Óleo sobre papel, 43 x 55 cm. Col. Particular.

Jan Baptiste Boschaert

(Amberes 1667-1746 Amberes)

4 *Jarrón con flores,*

Restos de firma en el ángulo inferior izquierdo:
Bosc ... f1715
Óleo sobre lienzo, 96 x 75 cm.
Inv. VH 469

Bibliografía: Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.
Sobre Boschaert: Hairs, ed.1985, pp.413-414; Hairs, ed.1998, p.320; Mitchell, 1981, pp.59-60.

Esta pintura representa un gran jarrón de piedra de estilo clásico, con dos mascarones y aros, adornado por una escena de una bacanal infantil con figuras en bajo relieve. El jarrón está colocado sobre una repisa arquitectónica de mármol esculpido, cuyo punto de vista bajo dota al mismo de una dignidad y nobleza. Una gran variedad de flores coronan la boca del jarrón, cayendo en cascada hasta el pie del mismo; completa la composición una guirnalda de flores que lo recubre y desciende formando una elegante diagonal. Su paleta combina diferentes matices de un tono rojo intenso con acentos en blanco y ligeros toques de azul. La estudiada disposición de motivos florales, junto con la alegre escena del jarrón, conceden un alto valor decorativo al cuadro.

Originalmente esta obra fue considerada una pintura anónima de escuela italiana del siglo XVII. Una cartela moderna adherida al marco incluía el nombre del pintor de flores y bodegones napolitano Andrea Belvedere (1652-1732). Sin embargo, es más probable que la ejecución de dicha obra se deba al especialista flamenco Jan Baptiste Boschaert (1667-1746). Además a raiz de su reciente restauración se aprecia parte de una firma ubicada en la zona izquierda de la repisa en la que puede reconocerse la firma de Boschaert y también la fecha de 1715.

Pocos son los datos que se conocen sobre la carrera de Boschaert, quien al parecer formó parte de la corporación de pintores de San Lucas en Amberes entre 1692-93, y se especializó particularmente en composiciones con urnas de flores. Las pinturas de flores de Boschaert son sinónimo de esquisitez, refinamiento y una notable delicadeza de ejecución. Un florero de gran formato (170 x 122cm), perteneciente a una colección particular de Bélgica, que exhibe una urna con flores al aire libre, está reproducido por Hairs (1985, p.418, lámina 129); su firma es similar a la firma descubierta en el cuadro del Museo Cerralbo. Ambas obras exhiben una dinámica composición floral y evidentes afinidades artísticas en el tratamiento del dramático claroscuro, los matices conseguidos en el juego de luces sobre las hojas y su peculiar técnica al plasmar las flores. La pintura del Museo Cerralbo también es similar a una pintura firmada por Boschaert, *Urna con guirnalda de flores* (101.6 x 81.3 cm), con una urna vista en perspectiva representando un mismo tipo de bacanal infantil, que reproduce Mitchell (1981, fig.78).

Las pinturas de flores de Boschaert están marcadamente influidas por modelos italianos, particularmente napolitanos, siendo las obras de Andrea Belvedere un ejemplo. En este aspecto, Boschaert seguía un estilo "internacional" utilizado por otros especialistas flamencos contemporáneos, fervientes admiradores de las pinturas de flores italianas, entre los que podemos considerar a Gaspar Pieter Verbruggen el Joven (1664-1730) o Jan Baptiste Morel (1662-1732). El estilo italianizante compartido dificulta la identificación del autor de este tipo de cuadros. Sin embargo, el estilo de Verbruggen parece en general más acabado y controlado, como se aprecia en obras con



urna y flores, tal como reproduce Mitchell (1981, fig.362). Por otro lado, las obras de Morel resultan ser un poco rígidas en composición y tímidas en el manejo de la pintura, hecho constatable en una pareja de urnas de flores, una de las cuales firmada y fechada en 1725, que fue vendida en Londres (catálogo de Christie's, 2 de noviembre de 2001, núms. 19, 20).

La pintura de Boschaert del Museo Cerralbo está realizada sobre un fino lienzo, del que se observa una ampliación en el borde superior, de 7,5 cm. En las flores, modeladas finamente, se distingue el trabajo con pinceles pequeños bien cargados, para crear un empaste enérgico y controlado. Una caracteristica de su estilo sería el nervioso manejo de los pinceles, pinceladas con las que consigue configurar flores y hojas, además de los puntos de luz vibrantes en toda la obra. El empleo de la veladura como recurso lumínico aporta transparencia en algunas flores, especialmente en las rosas. En otras, las capas de pintura inferior juegan un papel importante en la creación de una matizada serie de medios tonos e interactuando con las sombras. Además de ser una demostración de técnica curiosa, el pintor consigue la ligereza y transparencia propia de los pétalos de las flores, con una única y pequeña pincelada, cargada de materia; al presionar fuertemente sobre la superficie del lienzo, la carga matérica se extiende desde el centro hacia los bordes, siguiendo el sentido de la pincelada, transparentando la capa inferior de pintura, en el centro de la marca. Tal recurso técnico favorece la sensación de delicadeza y transparencia en los pétalos de las flores, siendo particularmente eficaz en las bolas de nieve, constituyendo una elaboración más ágil y rápida que la tradicional de sombrear por veladuras.



Detalle cat. 4

Margherita Caffi

(Vincenza? ca.1645-1710)

5 Jarrón con flores,

*ca.*1670-80

Firmado en el ángulo inferior derecho: Marga. F
Óleo sobre lienzo, 85 x 120 cm.
Inv. VH 472

Bibliografía: Sanz Pastor, 1956, p.32, como Rosa de Tivoli; Sanz Pastor, 1981, p.62 como Rosa de Tivoli.

Sobre Caffi: Bottari y otros, 1964, pp.112-113; Pérez Sánchez, 1965, pp.343-47; Pérez Sánchez, 1983, pp. 100, 128-129; Salerno, 1984, p.312; Sutherland Harris y Nochlin, 1977, pp.151-152; Zeri y Porzio, 1989, pp.254-259.

Obra atribuida al pintor español de flores Juan de Arellano (1614-1676), según inventario de 1927, y más tarde como obra del pintor de animales Philipp Peter Roos (1657-1706), llamado Rosa de Tivoli. La reciente restauración del cuadro ha revelado la firma de Margherita Caffi, hija del pintor Francesco Volò y supuestamente nacida en Vicenza, a juzgar por el sobrenombre con que a veces firmó sus obras - "Vicencina" - y según inventarios de diversas colecciones, "Vicentina", "Veneziana". En 1668 casó con Francesco Ludovico Caffi, pintor de bodegones de Cremona, trabajó en Milán, Cremona, Brescia, Piacenza, y se cree que también vivió durante algún tiempo en Florencia. Margherita Caffi fue una prolífica especialista en la pintura de flores y se convirtió en una de las pintoras italianas de flores más famosas del siglo XVII. Sus obras eran muy estimadas por los coleccionistas de su época, como la familia Médicis de Florencia. En España, es probable que se importaran desde fechas tempranas, como demuestran las obras existentes en España y la frecuencia con que su nombre se cita en los inventarios reales y en colecciones particulares de Madrid, durante los siglos XVII y XVIII.

La pieza que posee el Museo Cerralbo representa un jarrón dorado con flores y otras plantadas en el suelo a sus lados. Esta obra es similar a una pareja de floreros firmados, que pertenecen a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 35), siendo evidente en ellas el estilo que le hizo famosa. Caffi preparó el lienzo con una preparación uniforme rojizo oscuro, sobre el que aplicaba un color gris; con el tiempo, esta capa gris se ha perdido, dejando el fondo muy oscuro y reforzando aún más la intensidad del color de las flores, en un efecto no del todo intencionado. Caffi trabaja las flores libremente, utilizando manchas empastadas con las que compone, plasmándo a base de toques directos aplicados con gran soltura y energía. Sobre un lienzo de trama gruesa, va matizando con los colores primarios rojo y azul, sin usar la paleta para mezclarlos previamente y pintando directamente sobre la tela. Modela los pétalos con generosas cantidades de blanco de plomo, rematándolos con vibrantes toques de luz. Caffi es muy consciente de la tendencia decorativa de sus composiciones florales y no muestra interés en realizar un estudio de flores con exactitud botánica, lo que complica la identificación de las flores en algunos casos. Sin embargo, su factura expresiva impregna de vitalidad y frescura los cuadros de flores, rasgo muy apreciado por sus admiradores de la época, y que tendría un paralelo español en la pintura de flores con Gabriel de la Corte (cats. 6-10).



Las pinturas de flores de Caffi se confunden fácilmente con las de otra coetánea suya, Elisabetta Marchioni, activa en Rovigo (Venecia) en la segunda mitad del siglo XVII. No extraña la confusión entre ellas, dada la similitud existente entre los estilos y las composiciones florales de ambas. Pero, en rasgos generales Marchioni trabaja las pinceladas con un ritmo más suelto y acelerado, además de utilizar la pintura más diluida, apostando por un movimiento más vital que el de Caffi en los tallos y hojas..



Detalle cat. 5

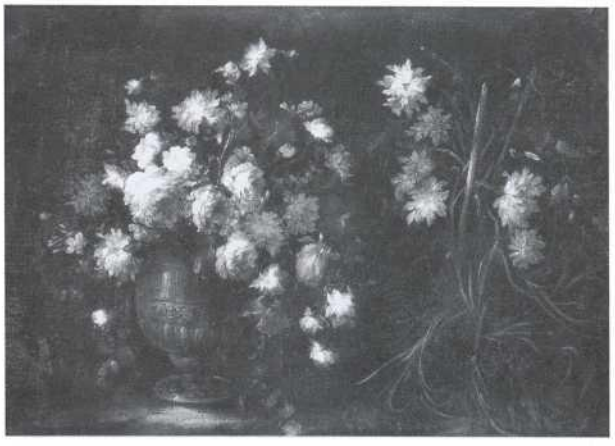


Fig. 35 Margarita Caffi, *Florero*, firmado, *ca.* 1670-80. Óleo sobre lienzo, 75 x 103 cm. Real Academia de San Fernando, Madrid.

Gabriel de la Corte

(Madrid 1648-1694 Madrid)

Conjunto de pinturas de ramos de flores pendientes de mascarones de bronce,
*ca.*1670-80

6 Óleo sobre lienzo, 82,2 x 58,7 cm.
Inv. VH 458.

7 Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm.
Inv. VH 459.

8 Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm.
Inv. VH 460.

9 Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm.
Inv. VH 461

Bibliografía: Cherry, 1999, p.313, lám. CXXXIII.
Sobre De la Corte: Jordan y Cherry, 1995, pp.142-145; Cherry, 1999, pp.310-314.



Detalle cat. 9

Estos cuatro lienzos - en buen estado de conservación - constituyen un conjunto y representan ricos y densos ramos de flores que cuelgan elegantemente de cintas azules, anudadas a las argollas de unos mascarones en forma de grutescos de bronce. Dichas cuadros fueron inventariados en 1927 como obras anónimas de la escuela española del siglo XVII. Son de Gabriel de la Corte, uno de los máximos especialistas de la pintura de flores en la corte madrileña de Carlos II, como se describe en los textos introductorios. Existe otra muestra de su pintura en la colección Cerralbo (cat. 10), cuyas características, como ramo de flores en jarrón, la hacen más convencional, mientras aquellas reflejan una variación dentro del repertorio decorativo del género, fruto del genio de este pintor. Tales representaciones están tipológicamente emparentadas con las guirnaldas, cuyo antecedente se encuentra en la pintura de grutescos (decoraciones surgidas en el Renacimiento italiano basadas en las del mundo clásico) y que habrían de pasar por muchas variaciones hasta alcanzar el desarrollo de la época con Gabriel de la Corte.

Estas obras son bellos ejemplos de las peculiaridades estilísticas de De la Corte. Las armonías cromáticas de sus arreglos florales suelen adquirir predominancia de tonos rojos, entremezlados con toques de blanco. Las pinturas son una muestra de su factura dinámica y libre, además de demostrar su gran habilidad al trabajar y mezclar los colores mientras están todavía frescos, cualidad que le distingue de otros pintores en España. A su vez, su obra es reflejo fiel del amplio registro técnico del pintor, quien emplea pinceladas en distintas formas, direcciones y densidades para modelar las flores. Domina tanto las veladuras ligeras y transparentes admirables en las rosas, como los empastes que conforman la corporeidad de algunas de las otras flores. Este manejo expresivo del color anima sus cuadros de flores y les dota de un movimiento y vitalidad casi "natural", tan estimado por los coleccionistas cortesanos de su época.

Estas obras son testimonio de los valores lúdico y decorativo, tan frecuentes en las pinturas de flores de De la Corte, que vienen a subrayar gran parte de su atractivo. No suele ser habitual hallar un conjunto similar al de la colección del Marqués de Cerralbo, que concede al espectador la excepcional oportunidad de apreciar el impacto que tenían tales conjuntos decorativos, muy populares en su siglo. Pudiera ser que pertenecían originalmente a un volúmen mayor de obra creado con idéntico fin, pues tanto el formato del soporte como el tamaño del motivo sugieren que estas pinturas eran utlizadas como un sustituto de las decoraciones florales reales que venían a ser un reclamo decorativo en las grandes fiestas de la época.









Gabriel de la Corte

(Madrid 1648-1694 Madrid)

10 *Jarrón de flores,*

*ca.*1670-80

Óleo sobre lienzo, 71 x 60 cm
Inv. VH 465

Sobre De la Corte: cats. 6-9.

Según inventario de 1927, esta obra fue considerada de "estilo Arellano", sin embargo es otro de los ejemplos de las pinturas de flores de Gabriel de la Corte, uno de los más destacados especialistas madrileños en floreros del reinado de Carlos II, como se describe en los textos de introducción. Esta obra reproduce la fórmula más tradicional de pintura de flores, que repetirá en su producción, así como en la de otros maestros del género. De la Corte describe magistralmente un ramo con distintas especies florales - claveles, tulipanes, narcisos y rosas - contenidas en un jarrón de vidrio que reposa sobre una mesa. Es probable que originariamente formara parte de un conjunto de obras, según moda de la época (ver cats. 6-9).

El cuadro demuestra el habitual estilo de De la Corte, quien consigue plasmar las flores con pinceladas fluídas y generosas. El soporte parece mantener sus dimensiones primitivas, conservando en perfecto estado los bordes del lienzo, a pesar de haber sufrido el reentelado del soporte original. El lienzo es de trama abierta y gruesa, y de textura áspera, muy del gusto de De la Corte, que favorecía en gran medida las densas y pesadas superficies de materia, características de su pintura. El cuadro está deteriorado, en la parte superior derecha como consecuencia de un roto y un injerto de lienzo, además de haber sufrido una limpieza agresiva en el pasado, que ha desgastado su superfiecie y han terminado revelando su capa base o imprimación de pigmento rojo claro que De la Corte emplea frecuentemente, sobre la que ha aplicado una capa homogénea en el fondo de color gris.



Escuela flamenca del siglo XVII

11 *Guirnalda de flores con el rapto de Europa*

Óleo sobre lienzo, 128,5 x 93,5 cm.
Inv. VH 453

12 *Guirnalda de flores con Anfitrite*

Óleo sobre lienzo, 128,5 x 93 cm.
Inv. VH 454

Bibliografía; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.

La pareja de pinturas representan una pared de color gris, sobre la que se recortan dos cartelas ovaladas simulando piedra, circunscritas por guirnaldas de flores, en cuyo centro se narran escenas mitológicas con alusiones al agua. En una de ellas (Inv. VH 453), se plasma el episodio en que Europa es raptada por Jupiter, quien adopta la apariencia de toro, para conseguir sus favores en la isla de Creta. El otro cuadro, pareja del anterior, parece mostrar a Anfitrite, mujer de Neptuno, o quizás un triunfo de la ninfa de las aguas Galatea.

Esta pareja de pinturas, de evidente tono decorativo, parece mostrar la mano de un solo pintor, que ejecutó tanto los marcos y las guirnaldas de flores, como las escenas figurativas del centro, con una paleta cromática y un manejo de la materia idéntico en sus detalles. Las flores adquieren forma con pinceladas firmes, empastes generosos, y los colores son suavizados mediante la adición de blanco de plomo, como se identifica en el modelado de las hojas. El estilo de las escenas figurativas, pintadas de manera bastante más suelta y abocetada, parece reflejar una técnica pictórica muy extendida entre los artistas flamencos de la segunda mitad del siglo XVII.

Las pinturas se presentan como una especie de simulación de la realidad o trampantojo. Sobre la pared, se abren dos grandes vanos ornamentales, recreando una arquitectura ficticia sobre pedestales. Guirnaldas de flores penden de un aro con dos clavos dorados en la parte superior, mientras otras guirnaldas cuelgan de las volutas de la cartela en la parte de abajo. Ambos cuadros estan iluminados desde la derecha, como se aprecia en el claroscuro del modelado de los elementos y en las sombras proyectadas sobre la pared ficticia. Las cartelas parecen marcos cuyas escenas mitológicas forman un espacio ambiguo en relación con elementos "reales" de arquitectura y flores. Así pues, también pueden considerarse como ventanas a través de las cuales se abre otro mundo pictórico, desde la narración mitológica.

La restauración de las obras ha desvelado que la extrema desnudez de algunas de las figuras fue censurada con paños pintados; en la escena del Rapto de Europa, tanto el pecho de la figura central como los de la figura femenina que tiene los brazos levantados, fueron cubiertos por una tela blanca. Además, los genitales del Cupido se cubrieron con un paño de color rosa. Por otro lado, en la escena con Anfitrite, los pechos de la diosa también permanecieron ocultos bajo los pliegues de una tela blanca y las nalgas de la nereida, sumergida en el agua hasta la cadera, se disimularon con una crecida de las olas. La facilidad con que estos repintes se limpiaron sugiere que no eran muy antiguos, respondiendo probablemente al arraigado sentido del pudor del siglo XIX.





Escuela Napolitana

13 *Jardín con floreros y una fuente,*
*ca.*1715

Óleo sobre lienzo, 98,5 x 75 cm.
Inv. 3977

14 *Jardín con floreros y cerámica,*
*ca.*1715

Óleo sobre lienzo, 98,5 x 72,5 cm.
Inv. 3997

Bibliografía sobre López: Bottari y otros, 1964, pp.63-64; De' Dominici, 1742, pp.576-77; Salerno, 1984, pp.249-251; Spinosa, 1986, pp.65, 68-9, 93-6, 171; Urrea, 1977, p.332; Zeri y Porzio, 1989, pp.951-953. Sobre Cassisa: De' Dominici, 1742, p.575; Chiarini y otros, 1998, pp.90-93, 182; Spinosa, 1986, pp.69, 89, 171; Zeri y Porzio, 1989, pp.948-949.

En ambos cuadros se componen escenas a base de diversos motivos florales dispuestos en escenas organizadas dentro de grandes jardines con elementos de arquitectura ornamental intercalados con setos, un arreglo floral en un jarrón en segundo plano; flores caídas entrelazando una cesta y un plato, respectivamente, en primer plano, completan sus composiciones. Por tamaño y analogía en su estructura formal y estilo, bien pudiera estar emparejados.

Las obras símulan escenarios imaginarios y la valoración formal de los conjuntos florales no encuentra relación con rigurosos estudios de transcripción del natural, sino con la memoria y la fantasía del pintor. Los primeros planos de los cuadros se llenan con una notable variedad y abundancia de flores, con una bella correspondencia entre ramilletes de flores en jarrones, flores sueltas en recipientes volcados y guirnaldas. Utiliza una técnica pictórica directa y expresiva, matizando los colores cuando aún permanecen frescos sobre el lienzo; con una pincelada ligera y transparente consigue evocar una vitalidad y frescura propias del tema de jardín con flores. Esta técnica, sus sugerentes valores ornamentales y el tono alegre de sus escenografías parece preludir los gustos del Rococó.

En los inventarios de la colección del Marqués de Cerralbo, los cuadros se atribuyeron a Mario Nuzzi (1603-73), el conocido especialista romano en pinturas de flores. Estas obras, sin embargo, encajan estilísticamente con la escuela napolitana de pintura de flores, y un patrón desarrollado con mucho éxito por Gaspare López (muerto en 1740) (fig. 36), uno de cuyos especialistas claves que trabajó en Roma, Florencia, Venecia, además de Polonia. Según fuentes de la época, fue considerado alumno del pintor de flores francés, Juan Baptiste Dubuisson, y probablemente también habría estudiado con Andrea Belvedere (ca.1652-1732). En 1717 se inscribió en la corporación de pintores napolitanos y entre 1729-1739, en la Accademia del Disegno de Florencia. En esta misma cuidad sería protegido por miembros de la corte de los Médicis, como tantos otros especialistas en pinturas de bodegones y flores, siendo uno de los artistas más favore-





cidos por el Gran Duque Gian Gastone y su hermana Ana María Luisa.

La tipología pictórica de López fue muy celebrada, especialmente a finales del siglo XVII en Nápoles. Varios pintores seguían esta misma fórmula en la pintura de flores, apoyandose en escenas al aire libre, pintadas con un estilo suelto y libre; entre los más destacados se contarían Nicola Malincolico (1663-1721), Nicola Casissa (muerto en 1731) (fig. 37) y Francesco Lavagna (activo en la segunda mitad del siglo XVIII), de quien existen un conjunto de ocho pinturas de flores en la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid).

Un atento examen de la pareja de cuadros del Museo Cerralbo revela diferencias significativas con las obras pintadas por López; la mano que pintó esta pareja de pinturas favorecía unos arreglos de flores más densos e inmóviles que los de López y una pincelada menos dinámica para plasmar las flores. Estas características de estilo parecen guardar más relación con las obras de Nicola Casissa, pero su pincelada fluida y suave luz dista algo del estilo de éste último. En cuanto a la pintura de las flores y algunos de sus elementos, como la jarra de cerámica blanca y azul del número 3997, son muy parecidas a un cuadro de Flores y sandía en un jardín (Nápoles, Museo Civico Gaetano Filangieri, 89 x 130 cm.; Zeri y Porzio, 1989, p.952, fig.1156), que se atribuye a López, pero que pudiera ser obra de Casissa. Por tanto, la cuestión sobre la autoria de estas obras queda por el momento abierta.

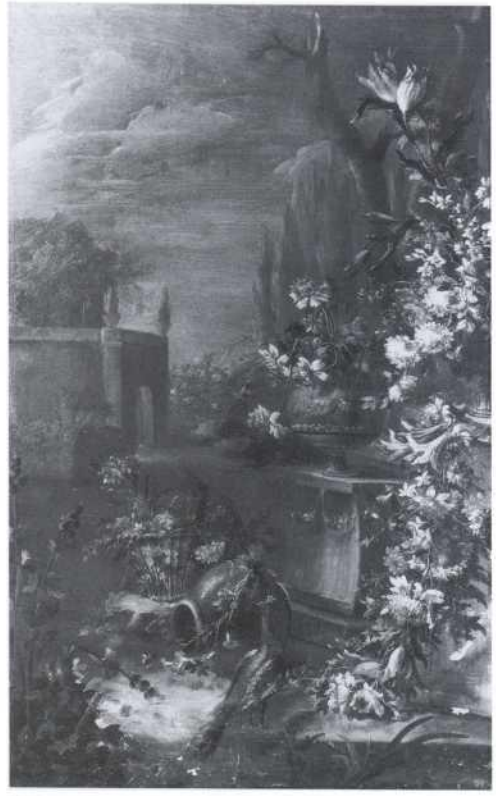


Fig. 36 Gaspare López, *Floreros en un jardín, ca.* 1710. Óleo sobre lienzo. Museo di Capodimonti, Nápoles.



Fig. 37 Nicola Casissa, *Arreglo de flores en un jardín, ca.* 1710. Óleo sobre lienzo. Col. De Ciccio, Nápoles.

Juan de Espinosa

(documentado en Madrid 1628-1659)

15 *Bodegón con uvas y dulces,*
*ca.*1630-40.

Óleo sobre lienzo, 43 x 60 cm.
Inv. 3866

Bibliografía: Cavestany, 1936-40, núm.8, lám.XII-I, (como Juan Labrador); García Herraiz, 1994, p.400; Jordan, 1985, p.162, fig.VII.6 (como atribución a El Labrador discutible); Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998, núm.9 (como El Labrador); Pérez Sánchez, 1983, p.44 (como atribuido a El Labrador); Pérez Sánchez, 1987, p.58 (como atribuido a El Labrador); Rio de Janeiro, 2000, pp.226-227 (como El Labrador); Sanz Pastor, 1981, p.89; Sterling, 1959, p.143, nota 150; Sterling, 1981, p.167, nota 150. Sobre Espinosa: Cherry, 1999, pp.209-214; Jordan, 1985, pp.164-170; Jordan y Cherry, 1995, pp.67-70; Pérez Sánchez, 1983, pp.45, 59-60; Pérez Sánchez, 1987, pp.62-63;

Esta pintura representa varios racimos de uvas de distintas variedades suspendidos de ramas de parra por dos cordeles, junto a una rama de roble con bellotas. A la derecha, se muestra una mesa con un plato de peltre, con dos rosquillas y peras confitadas, tras las que se halla una fuente de cristal con higos confitados y un búcaro de cerámica roja tapada por otra pera.

Este bodegón tradicionalmente ha sido atribuído a Juan Fernández, El Labrador. Sin embargo, una observación pormenorizada del cuadro, tras su reciente restauración, y la comparación con las obras de El Labrador de similares características (cat. 17, 18) nos ha llevado a la conclusión de que es una obra de Juan de Espinosa, como han sugerido Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen (1998).

Como se comenta en los textos introductorios, los bodegones de Espinosa estuvieron influidos por los de El Labrador. El motivo de los racimos de uvas colgando de la rama de parra, entremezclados con un tallo de roble con bellotas aparece en el Bodegón con uvas y manzanas de Juan Fernández, El Labrador del Museo del Prado (fig. 8) y también en las obras de Espinosa, entre las que figura su gran Bodegón con uvas, frutas y jarra de barro (fig. 17) firmado y fechado en 1646. También encuentra cierto parecido con El Labrador en su fondo oscuro, ya que otras obras de Espinosa aparecen con un fondo neutro claro pero poco luminoso, contra el que éste delimitaba los motivos. Sin embargo, el tema de los dulces, que popularizó Juan van der Hamen en la década de 1620, con la inclusión de pequeñas cerámicas rojas, es típico del repertorio de Espinosa.

Es una composicion más bien sencilla, pero atractiva, basada en la relacíon asimétrica entre los elementos laterales del cuadro. Comparando las uvas de este cuadro con las de los dos bodegones de racimos de uvas del Labrador (cat. 17, 18), existe una evidente diferencia de estilos. Las uvas de El Labrador se caracterizan por los sutiles trata-



mientos de sus pieles aterciopeladas, finos matices de tono e iluminación tenue. Espinosa, sin embargo, aquí emplea una técnica bastante directa, muy distinta del uso de delicadas veladuras de las obras del Labrador. Espinosa busca el volumen, iluminando cada uva, matizando suavemente el color mientras la pintura se conserva fresca; además, el polvillo de la piel de las uvas está pintado con unas pinceladas blanquiazules; los brillos de las uvas están descritos por un sólo toque de blanco.

Los cordeles de los que cuelgan las uvas están pintadas de manera sintética, consistente en la aplicación de toques de blanco, casi sin matizar. Los toques de luz blanca que describen los nervios y perfiles de las hojas de parra son también frecuentes en Espinosa, y se refuerzan los cortes y roturas de la parra. El dibujo asimétrico del búcaro de cerámica roja indica inseguridad en el trazado del dibujo, donde la forma no consigue adoptar la naturalidad de su estructura, siendo una limitación artística característica de algunas obras de Espinosa.

El soporte era originalmente mayor, además el lienzo primitivo ha sido adaptado a un bastidor de dimensiones menores al original; los cordeles blancas pintadas en la parte superior se prolongan hacia el doblez del canto de la tela primitiva y en el borde inferior, también se aprecia la inscripción de un antiguo número de inventario, *N, 360*. Los fondos están un poco deteriorados con pérdida de materia, al igual que las peras grandes de la derecha, pero las uvas estan muy bien conservadas. El bodegón es un buen ejemplo de la de pintura por la que más se reconocía a Espinosa en su época.



Detalle cat.15

José María Estrada

(Valencia ? - 1873 Madrid)

16 *Bodegón con fuente de frutas, pastel de hojaldre y vino,*

*ca.*1865

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: José Estrada
Óleo sobre lienzo, 49.2 x 61 cm
Inv. VH 466

Bibliografía: Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.
Sobre Estrada: Alcahalí, 1897, p.112; Cavestany, 1926-40, p.113; Cruzada Villaamil, 1865, nos. 116, 148; Madrid, Museo del Prado, 1996, p.35, núm.116, p.45, no.148; Ossorio y Bernard, 1868, p.219; Poleró y Toledo, 1875, pp.102-103, núms.200, 201.

En este cuadro se diferencian sobre una mesa redonda, una fuente de cerámica blanca con frutas, entre otras frutas situadas en la mesa, un cuchillo y un plato de plata que contiene varios pasteles, una botella de vino dulce y una copa. Su autor, José María Estrada, fue conocido como un prolífico pintor de bodegones y retratos. Estudió en Valencia, y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo menciones honoríficas por sus bodegones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1862, 1864, 1866 y 1871. En 1865 el Estado compró dos bodegones suyos para el Museo de la Trinidad, ahora en las colecciones del Prado. Sus bodegones fueron muy cotizados entre los coleccionistas madrileños de su época, y algunos nobles, como el Marqués de Santa Marta. Como se comenta en los textos introductorios, no deja de ser un dato sorprendente que Cabré Aguiló valoró el cuadro en tan sólo 50 pesetas, cuando lo inventarió en el comedor de la planta entresuelo del palacio Cerralbo en 1927, quizás una señal del descenso de su reputación en estos años.

La pintura podría ser considerada como un bodegón costumbrista, en que se muestra una merienda cotidiana de la época, lo cual no contradice el hecho de que coincidan en la composición elementos tradicionales de la pintura de bodegón, sobre todo frutas. El reto de la imitación del natural ha sido el mismo para Estrada que para otros artistas que han practicado este género. El autor describe hábilmente las distintas texturas de la piel de las frutas, el interior suculento de la granada, el hojaldre crujiente del pastel, y los reflejos que la luz deja en las piezas de plata y cristal. Es un buen ejemplo del estilo realista de Estrada, que plasma las características superficies de los motivos con una pincelada tan controlada y precisa que la hace casi invisible. Sin embargo, evita el acabado duro de las texturas excesivamente esmaltadas, de moda entre otros pintores de su época, y mantiene una cierta sensualidad en el manejo de la materia pictórica. La armonía conseguida con colores apagados y su juego con tonos terrosos acrecienta su atractivo, y quizás revela la influencia de algunos bodegonistas holandeses del siglo XVII. Los efectos atmosféricos conseguidos por la luz difusa y cálida, así como la suavidad que adquieren las formas, se dejan ver en estas mezclas de tonos.

Estrada ha intervenido sobre el soporte, añadiendo hacia las cuatro esquinas del lienzo un dibujo que redondea un marco en su parte inferior con el detalle ficticio de madera tallada y dorada. La pintura está en muy buen estado de conservación. El tiempo, sin embargo, ha provocado la perdida de materia o cuerpo de algunas zonas de la pintura, dejandola más transparente, algo reseñable en la pera que está en la parte más alta de la fuente de frutas, o en la ciruela situada delante de la misma, en las que se dejan translucir formas de capas inferiores.



Juan Fernández El Labrador

(documentado en Madrid 1630-1636)

17 *Racimo de uvas blancas,*

*ca.*1620-30

Óleo sobre lienzo, 28 x 26 cm.
Inv. 3898

18 *Dos racimos de uvas blancas,*

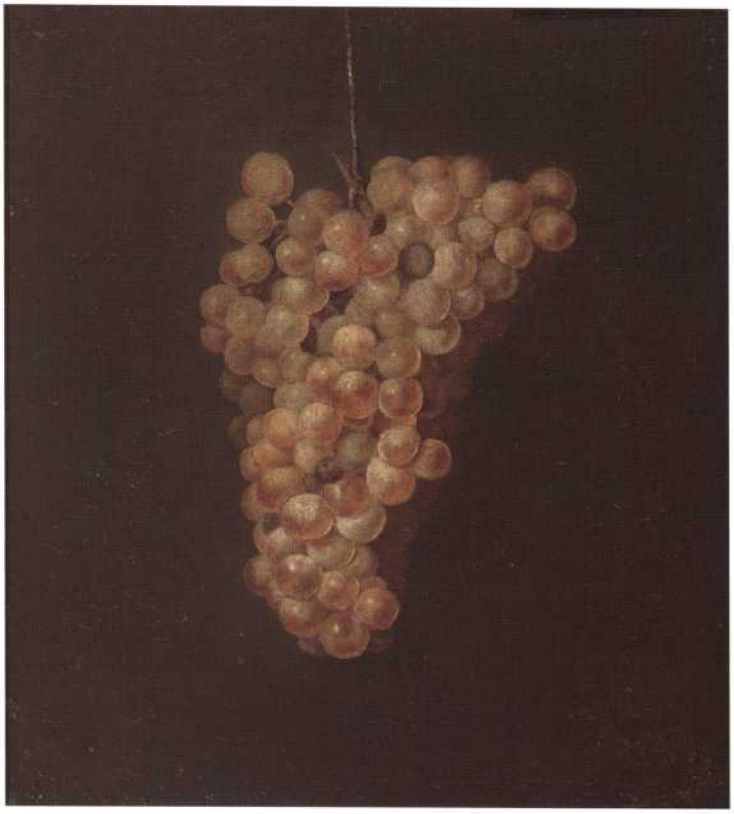
*ca.*1620-30

Óleo sobre lienzo, 28 x 26 cm.
Inv. 3899

Bibliografía: Calvo Serraller y otros, 1999, núm.6 (Inv. 3899); Cavestany, 1936-40, p.66; Jordan y Cherry, 1995, p.71; Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998, núms. 7, 8; Ribemont y Boysson, 1999, p.38, núms. 1, 2; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62; Torres Martín, 1971, p.34. Sobre El Labrador: Cavestany, 1936-40, pp.13-14, 26, 49; Cherry, 1999, pp.214-220; Jordan, 1985, pp.147-163; Jordan y Cherry, 1995, pp.70-77; Pérez Sánchez, 1983, pp.43-44, 58; Pérez Sánchez, 1987, pp.55-59.

Estas obras exhiben racimos de uvas blancas, de dos variedades distintas irreconocibles en la actualidad, anudadas por un cordel y ubicadas en un lugar oscuro. Esta es la manera más habitual de conservarlas frescas, durante los meses de invierno. Son dos cuadros independientes, emparejados en fecha desconocida. El número de Inv. 3898 ha sido reducido por sus cuatro bordes y su compañero, el número de Inv. 3899, en tres de sus bordes, permaneciendo restos del borde original en la parte superior. Se aprecia de manera inconfundible que son de la misma mano, pero su forma de trabajar los racimos en tonalidad o fondo sugieren que no son fragmentos de un mismo cuadro. El lienzo original del número Inv. 3898 tiene la trama un poco más fino que el de su compañero, sin embargo, su tamaño original probablemente no fuera mucho más grande que el que vemos hoy, a juzgar por otros cuadros similares del artista (figs. 11, 12) y citas antiguas de cuadros de este tipo.

Juan Fernández el Labrador fue un artista poco convencional que, al parecer, combinó la profesión de pintor con la de agricultor. Vivía fuera de Madrid, como se describe en la introducción, y a pesar de lo dispar de sus dedicaciones, se convirtió en uno de los pintores de bodegones más famosos del siglo XVII español. En su momento, bodegones de uvas similares parecen haber sido sus obras más apreciadas para un foro de admiradores tanto en la corte española como fuera del pais, como se explica en los textos introductorios. La atribución tradicional de estas pinturas a El Labrador se afianza al estar relacionados



con otros bodegones de uvas de su mano, pertenecientes a la colección Naseiro (figs 11, 12).

En los últimos años de la década de 1620, Labrador fue protegido de Giovanni Battista Crescenzi, un noble romano, también pintor, con un marcado interés hacia la pintura de bodegones (fig. 8). Su tema preferido, el de las uvas, quizás se deba en parte a su mecenas, quien le animaría a concebir sus bodegones como respuesta al relato sobre las uvas del pintor de la antigüedad clásica, Zeuxis, cuyo objetivo consistía en emular la realidad con intención de confundir los sentidos. De hecho, la representación de las uvas a tamaño real en un espacio oscuro y no identificable, se convierte en un especie de trampantojo.

Labrador no fué el primer pintor motivado por la idea de competir con los artistas de la antigüedad clásica, pero su planteamiento es único, tanto por su sencillez como por su franqueza. La aparente ingenuidad de sus cuadros los hace aún mas bellos, como si el artista hubiera interpretado la historia clásica en su sentido literal, tomando varios racimos de uvas para pintarlos del natural, en su tamaño real, con calidad "fotográfica". Parte del atractivo de los cuadros lo constituye el testimonio del encuentro directo y ingenuo del pintor con sus motivos, modestos y aislados. Pero, lo que realmente es admirable en ellos es su sensibilidad y habilidad para la descripción visual de las uvas, es decir, su imitación de la naturaleza, un reto básico en la pintura de los bodegones. De hecho, son pinturas técnicamente sofisticadas y tan sutiles que el sombreado de las uvas en delicadas veladuras acrecienta más los efectos producidos por la luz sobre la forma, evocando la textura aterciopelada de su piel.



V. Gallaiz

19 *Bodegón con cazo de cobre y plato de frutas,*
*ca.*1890

Firmado: V. Gallaiz.
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
Inv. 4897

20 Bodegón con recipiente de agua y cesta de ciruelas,
*ca.*1890

Firmado: V. Gallaiz.
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
Inv. 4898

Ver las siguientes referencias: Hotel Rameau, Versailles, París, catálogo de venta, 19 de octubre de 1980, núm 199, *Nature more au gibier*, firmado *V. Gallais*, 46 x 55 cm. Ofrecido de nuevo en la misma sala de venta, 21 de febrero de 1982, núm. 183, Nature morte au gibier et au chaudron, como obra de "V. Gallois".

Una de las obras de esta pareja de bodegones de fruta muestra uvas blancas en un plato de loza, con melocotones, un tarro de cristal y una orza de cobre; la otra representa un cestillo de caña con ciruelas, un botijo de loza vidriada verde y una fuente de cobre. La firma en ambos cuadros se reveló durante su reciente restauración. Parece que ésta estuvo oculta, y así como desconocemos la fecha en que esto sucedió, también ignoramos las razones de ello. A pesar de ser la firma de un autor todavía no estudiado, a juzgar por su estilo es probable que fuera un maestro activo en los últimos años del siglo XIX. Entre las anotaciones del inventario de las colecciones del marqués del Cerralbo en 1924, Cabré Aguiló atribuyó estas pinturas a un pintor anónimo de escuela española de finales del siglo XIX. Una pieza que representa un bodegón de caza con un caldero firmado *V. Gallais* figuró en una subasta de cuadros del siglo XIX en París, 1980, pero la inexistencia de una ilustración ha imposibilitado su identificación.

El atractivo de las obras reside en la ejecución que las dota con un estilo inmediato y energético. Los elementos están plasmados con un manejo muy expresivo de la pintura con pinceles planos y con la utilización del color bastante diluído. En algunas zonas, la pintura apenas roza el soporte, dejando ver la trama de su tela. El lienzo es de factura industrial, tiene una imprimación blanca que proporciona mayor luminosidad a los elementos, que trabajados por veladura adoptan desde su superficie un tono y brillo de mayor intensidad.

Existe en la colección del Museo Cerralbo un tercer cuadro del mismo autor, que representa un plato de cerámica con uvas y melocotones, en muy mal estado de conservación.





Círculo de Juan van der Hamen

(Madrid 1596-1631 Madrid)

21 *Bodegón con fuente de frutas,*
*ca.*1630

Óleo sobre lienzo, 50,5 x 81,5 cm.
Inv. 131

Sobre Juan van der Hamen, ver Jordan, 1985, pp.103-146; Jordan y Cherry, 1995, pp.44-56; Cherry, 1999, pp.145-187.



Fig. 38 Juan van der Hamen, *Bodegón con frutero y racimo de uvas,* firmado, 1622. Óleo sobre lienzo, 59 x 93,3 cm. Colección Abelló.

Este bodegón dispone una fuente de cerámica con manzanas, uvas blancas y negras sobre una repisa de piedra, con una pera y una granada seccionada a los lados del cuadro. El pintor parte de una estética compositiva muy relacionada con los bodegones de Juan van der Hamen (1596-1631), el máximo especialista en el género en Madrid durante el primer tercio del siglo XVII (fig. 38). Un modelo de composición popularizado por éste y Alejandro de Loarte (1595/1600-1626) se ve reflejado en la relativa austeridad y armononía de este cuadro; unos pocos elementos están ordenados con una estricta simetría, situando un cuenco de fruta en el centro de una repisa regular dibujada en perspectiva desde un punto central y piezas de fruta dispuestas en los laterales. Las frutas, a excepción de las uvas, siguen un esquema arquetípo de representación, dibujadas como formas generalizadas e idealizadas, y recuerdan más el concepto formal casi abstracto de las frutas existentes en algunos bodegones tempranos de Van der Hamen. Otro aspecto del cuadro que encaja con dicho estilo es su marcado tenebrismo; sobre el fondo oscuro el foco de luz hace que los motivos surjan de la oscuridad y proyecten unas sombras fuertes hacia la derecha.

El pintor ha optado por un paleta de colores impactantes en los rojos de las frutas y el vidriado azulado del cuenco de cerámica, que aumentan la presencia del cuadro sobre la pared. Las frutas rojas están modeladas con una técnica fluida de proceso directo - más cercana a algunos bodegones de Alejandro de Loarte - mientras el racimo de uvas blancas está plasmado con mayor delicadeza, mediante la técnica de la veladura que les otorga luminosidad y transparencia. Tanto el sutil tratamiento de los efectos lumínicos, como los detalles de los nervios y cantos iluminados de la gran hoja de parra que preside la composición, demuestran un cierto refinamiento de ejecución. En términos de estética, esta obra dista mucho de la serie de bodegones antiguamente atribuidos a Juan van der Hamen en la colección Cerralbo (cats. 61-67), que son claramente obra de otra mano y temperamento artístico.

El bodegón está pintado sobre un lienzo grueso, similar a los soportes de las últimas obras mencionadas, aunque en este caso, el lienzo fue clavado directamente sobre el bastidor, sin dobleces. En cualquier caso, su técnica es algo elemental y está por debajo de lo que se esperaría de una obra autógrafa de Van der Hamen, de tal modo que lo más prudente por el momento es mantener la atribución a un pintor desconocido de su círculo.



Atribuido a Pierre François Eugène Marion

22 *Bodegón con reloj, monedas y copón de oro,*
ca. 1880.

Óleo sobre lienzo, 48 x 38 cm.
Inv. 1988

Bibliografía: Cabré, 1928, p.16; Constantin, 1994, p.65; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.

Este cuadro fue atribuido a un tal *Marion* de escuela francesa en los inventarios de la colección Cerralbo, como referencia al pintor Pierre François Eugène Marion, un retratista y dibujante contemporáneo del Marqués de Cerralbo, que hizo su debut en el Salón de París en 1873. Posee la singularidad de ser el único bodegón explícitamente simbólico perteneciente a la colección del marqués, cuyo contenido se califica como una *Vanitas*. Según se narra en los textos introductorios, con respecto a las pinturas de flores, se trata de cuadros aleccionadores, encarnando motivos que invitan a reflexionar al espectador sobre la inutilidad de los valores mundanos ante la muerte inevitable como fin y la necesidad de salvar el alma para alcanzar la vida eterna. Estos arquetipos suelen incorporar el cráneo, que simboliza el memento mori, en recuerdo de la muerte *par excelence* y aunque éste no aparece en esta ocasión, el cuadro incluye dos de los motivos habituales de esta alegoria; un reloj, indicio del paso del tiempo, y, en segundo plano, en la parte izquierda una vela consumiéndose. Sobre una mesa se representan varios objetos que simbolizan las inecesarias preocupaciones mundanas, las monedas y la lujosa copa de oro, significan el afán del ser humano por acumular riquezas, un documento y artículos de escritorio son atributos de los negocios y las empresas intelectuales del hombre, igualmente inservibles a la hora de enfrentarnos a la muerte. Una flauta que aparece en el fondo, encarna a la Música, una de las actividades artísticas que proporciona placer pasajero al hombre. Aunque es una obra modesta en cuanto a sus cualidades estéticas, fue quizás este tema profundo el que llamó la atención del Marqués de Cerralbo.



Luis Meléndez

(Nápoles 1716-1780 Madrid)

23 *Bodegón de frutas y utensilios de cocina,*
*ca.*1760-65.

Óleo sobre lienzo, 49 x 44 cm.
Inv. 905

Bibliografía: Luna, 1982, p.37; Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998, núm,. 21; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62; Tufts, 1982, pp.159-60, núm. 61; Tufts, 1985, núm. 70. Sobre Meléndez: Jordan y Cherry, 1995, pp.152-161; Luna, 1982; Pérez Sánchez, 1983, pp.157-167; Pérez Sánchez, 1987, pp.179-192; Tufts, 1985.

Obra de Luis Meléndez, que fue la figura más importante del bodegón español en el siglo XVIII, este bodegón dispone, a un lado de la composición, una jarra de barro y recipiente de cobre, y en el extremo opuesto un recipiente de loza con pan y un salero. En primer término, se exhiben peritas, cerezas y un limón sobre una mesa. En el inventario de la colección de 1924, el cuadro fue atribuido a Meléndez, pero no cabe duda de que se trata de una obra suya.

El pequeño cuadro tipifica el gusto del artista al componer con una amplia variedad de elementos distintos originarios de la cocina, en un espacio pictórico muy limitado. Normalmente, como se contempla en esta obra, sus composiciones siguen una fórmula, en la que las piezas son ordenados por tamaños, colocando los de dimensión menor delante de los mayores, y iluminados por una fuerte luz proviniente del lado izquierdo. El punto de vista es bajo y muy cercano al espectador; Meléndez parece haber pintado sus bodegones sentado delante de los elementos, dispuestos al mismo nivel de sus ojos y muy cercanos a él. Además, esta forma de trabajar del natural explicaría la minuciosidad de su técnica y el extraordinario grado de detalle captado en sus bodegones. Tal manera de enfocar sus temas, otorga a los objetos comunes una inesperada monumentalidad, una sensación muy diferente de la experiencia cotidiana que tenemos de ellos. Meléndez elige sus motivos buscando formas y texturas diversas para hacer gala de su gran habilidad al "imitar la naturaleza", aumentándo así el interés pictórico de sus composiciones.

La fecha del cuadro debe de estar cercana a las primeras obras fechadas conocidas de Meléndez y en cuanto a su formato e estilo se semeja, por ejemplo, al Bodegón con fruta y alcarraza, firmado y fechado 1760 (fig. 25). Un recipiente antigua de cobre es el protagonista del cuadro de la colección del Museo Cerralbo, y es el mismo que aparece en Bodegón con chuletón y recipientes (Museo del Prado, núm. 938; Tufts, 1985, núm.42), otro semejante en Bodegón con chuleton, pan y recipientes (Colección privada; Tufts, 1985, núm.55) y dos bodegones de Meléndez que pertenecen al North Carolina Museum of Art, Raleigh (Tufts, 1985, núms. 86, 87). Meléndez demuestra su impecable destreza al imitar fielmente la textura y el juego de luces sobre las deformaciones de la superficie del cobre, contrastándolo con la apariencia áspera del barro o la suavidad visual alcanzada en la piel de las frutas. Se aprecia en el cuadro una extraordinaria habilidad del pintor para observar y captar los detalles de los objetos, especialmente en los reflejos y puntos de luz sobre las superficies, que alcanzan admirables proporciones en la corteza del pan.

El cuadro está pintado sobre una tela de trama gruesa, cuyas capas de pintura están algo gastadas. Gracias a su reciente restauración y limpieza, se ha podido recuperar en gran medida sus calidades estéticas. A pesar de las pérdidas de color que ha sufrido la obra, reintegradas a base de *regattino*, se aprecian tanto la fuerza de su dibujo, como el modelado de su pintura, además de la atención al detalle, que distingue esta obra de otras de realización menos lograda (cats. 70, 71), atribuidas hasta el momento a Meléndez y también de la colección del Museo Cerralbo.





Cristoforo Munari

(Reggio Emilia 1667-1720 Pisa)

24 *Bodegón de cocina,*
*ca.*1710

Óleo sobre lienzo, 116 x 86,5 cm.
Inv. 3876

Bibliografía sobre Munari: Baldassari, 1998; Baldassari y Benati, 1999, núms. 34-38, 40-41; Bottari y otros, 1964, pp.101-102; Godi, 2000, núm.77; Salerno, 1984, pp.336-338; Zeri y Porzio, 1989, pp.412-413.



Fig. 39 Cristoforo Munari, *Bodegón de cocina, ca.* 1710. Óleo sobre lienzo, 145 x 117 cm. Colección Cremonini, Castelvetro, Modena.

Sobre una esquina de una repisa de piedra vista en perspectiva se exhiben algunos ingredientes crudos en una despensa: manzanas, membrillos, tordos, un caldero de cobre que contiene apio en agua, un cuenco de loza con un plato con carne encima, una cantimplona revestido de esparto, y, colgado de la pared frontal, medio cordero y un embutido.

Como se explica en el estudio de introducción, en vida del Marqués de Cerralbo, este bodegón fue considerado una obra española, de Francisco de Herrera el Viejo (*ca.*1590-*ca.*1656). Sin embargo, revisiones actuales han permitido identificarla como obra de Cristoforo Munari, un pintor de bodegones que hasta 1699 trabajó en su ciudad natal Reggio Emilia, bajo la protección de Rinaldo I d'Este, Duque de Módena, y después en Roma hasta 1705. Vivió casi una década en Florencia, entre 1706-1715, donde sus protectores fueron miembros de la familia Médicis, concretamente, el Gran Príncipe Ferdinando de Médicis, con quien había estado en contacto desde 1703, además de Cósimo III y el Cardenal Francesco María de Médicis.

El estilo de la obra es un ejemplo de la mejor pintura de Munari. Aquí se puede apreciar su particular dominio, al mezclar el color adecuadamente, con soltura y precisión. Prestando atención especial a las evocadoras texturas de los motivos elegidos, modela las formas con fuerza, en perfecta sintonía con una luz limpia y clara que procede de la parte izquierda de la escena. Este cuadro es un buen ejemplo de sus bodegones de cocina, de características similares a una serie de seis cuadros que decoraron la casa de campo de los Medicis, conocida con el nombre "La Ferdinanda" asentada en Artimino, que hoy se encuentran dispersos en distintas colecciones (fig. 39). Esta serie, que representa lo mejor de su etapa madura, probablemente fue encargada a Munari por el Gran Príncipe Ferdinando de Médicis, el principal mecenas del artista durante su estancia en Florencia. La calidad estética de la obra de la colección Cerralbo es del mismo nivel que la serie Médicis, e incluye también algunos de los motivos más habituales en sus bodegones de cocina, como la fuente plana de cobre estañada en su interior o el cubo de cobre. También utiliza un repertorio similar en los comestibles - fruta y verduras, caza y carne - colocados en un premeditado desorden, en el que estas piezas son vistas utilizando una perspectiva forzada de la esquina de mesa en la que se hallan.

En el tono rústico y sencillo de esta clase de obras, Munari quizás evoca intencionadamente el espíritu de los bodegones de cocina de Jacopo da Empoli (1551-1620), uno de los más famosos pioneros de la pintura de bodegones en Florencia. Esta tipología constituye un sorprendente contraste con otra clase de bodegón por la que Munari fue mejor conocido, de mayor elegancia con objetos lujosos que componían la escena con curiosas piezas de plata, cristal, cerámica fina del pais y de importación, instrumentos musicales, relojes y dulces. Con ellos complacía a sus mecenas de escala social elevada.

En el ángulo superior izquierdo del bastidor original aparece inscrito en tinta negra y letra del siglo XIX: a. *Otway Esqr.*, lo que sugiere que el cuadro estuvo en una colección inglesa en fecha desconocida.



Giuseppe Recco

(Nápoles 1634-1695 Alicante)

25 *Bodegón con granadas, membrillos y flores,*
*ca.*1675

Óleo sobre lienzo, 67,5 x 184 cm.
Inv. 3864

26 *Bodegón con sandías, calabaza y flores,*
*ca.*1675

Óleo sobre lienzo, 67,5 x 184 cm.
Inv. 3868

Bibliografía: Núm.3868, Cavestany, 1936-40, núm.43, como Anónimo.
Sobre Giuseppe Recco: Bottari y otros, 1964, pp.44-48; Causa, 1972, pp.1019-1023; figs.411, 412, 413; Cavestany, 1936-40, pp.48, 89, 144; De' Dominici, 1742, pp.295-87; Jordan y Cherry, 1995, pp.146-147; Madrid, Museo del Prado, 1985, pp.254-259; Pérez Sánchez, 1965, pp.423-431; Pérez Sánchez, 1988; Salerno, 1984, pp.211-219; Whitfield y Martineau, 1982, pp.219-24; Zeri y Porzio, 1989, pp.903-911.

Estos bodegones presentan variedad de frutas y jarroncitos de cristal con flores colocadas sobre unas repisas dispuestas escalonadamente en una cocina. Son impresionantes ejemplos del arte de Giuseppe Recco, el más celebrado pintor de bodegones de Nápoles, de quien la Colección Cerralbo conserva otro bodegón (cat. 27).

A pesar de su importancia, siguen existiendo lagunas sobre la trayectoria artística de Recco; esta carencia de documentación quizás se deba a que comercializara sus bodegones en el mercado libre, prescindiendo de contratos escritos. El primer bodegón firmado por él que se conoce está fechado en 1659. Trabajó para varios virreyes españoles en Nápoles y en un documento de 1682 se califica pintor del Marqués de los Vélez, Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, virrey desde 1675 a 1683. Fuentes de la época relatan como Carlos II llamó al pintor a la corte madrileña, pero al llegar a España murió inesperadamente en el puerto de Alicante en 1695. Varios de sus bodegones están citados en los inventarios reales. El respeto que el monarca sentía por el pintor, afirma De' Dominici (1742), determinó otorgarle el título de caballero de la Orden de Calatrava en 1667. Aunque la fecha es poco probable, dada la tierna edad del rey, parece que Recco recibió un título de caballero, ya que en sus últimos años utilizaba la firma EQS RECCO. Otros miembros de su familia también fueron pintores de bodegones, Giovan Battista Recco, quizás tío suyo, así como Elena y Nicola María, dos de sus doce hijos.

Recco fue un artista prolífico y el bodegonista más versátil de la escuela napolitana. Trabajó una amplia gama de



géneros en distintos bodegones, sin faltar las pinturas de pescados, que constituyen el tema típico de la pintura napolitana (cat. 27). La pareja de la colección Cerralbo obedece a su modo de describir frutas y flores. Algunos motivos se pueden considerar como paradigmas del repertorio de ingredientes de los bodegones napolitanos, tales como la cesta plana con higos o las frambuesas. Aquí Recco ha buscado un aire algo rústico y tosco en la selección de elementos, aunque los jarroncitos de vidrio con flores - uno de ellos con una burbuja de cristal azul en su interior, artificio utilizado como apéndice decorativo muy de moda en la época - recuerdan a otros bodegones suyos compuestos con objetos lujosos y elegantes piezas de cristal.

Su naturalismo sincero, la luz tenebrista y las ricas superficies de pigmento que evocan las texturas de los elementos representados, reflejan hasta que punto la pintura de Recco está arraigada en las tradiciones napolitanas de la pintura de bodegones, influenciado por las obras de Luca Forte (*ca.*1605-antes de 1670), Paolo Porpora (1617-1673) y el misterioso Giovan Battista Recco (activo a mediados del siglo XVII). Aunque las obras del Museo Cerralbo carecen de firma, encajan estilisticamente con otras firmadas por Giuseppe Recco, como el Bodegón con frutas y flores, firmado y fechado en 1672 del Museo de Capodimonti (fig. 40), y otros bodegones de frutas suyos semejantes, que se encuentran en el mismo museo y en colecciones privadas.

Se pueden definir sus pinturas como austeras y de tendencia oscura. Una fuerte luz se desliza desde la izquierda en ambos cuadros proyectando sombras que producen un mayor contraste. Los fondos tenues se aclaran debilmente hacia la derecha de la escena. En uno de los cuadros (Inv. 3868) Recco muestra uno de sus recursos preferidos, al resaltar la forma del ramillete de flores con el fondo claro. Los tonos rojos y rosados de la sandía, con las granadas y los membrillos forman un centro luminoso en la composición, mientras que otros colores parecen emerger desde la penumbra en una acertada disposición, donde los acentos de color son primarios, rojo, amarillo-ocre, con pequeños toques azules en las flores y ciruelas.

El buen estado de conservación de las obras permite apreciar el esmero con que Recco las pintó. Los ramilletes de flores poseen un dibujo y sombreado particularmente fino, también reflejado en las florecillas blancas esparcidas por ambos cuadros, cuyo color está matizado con pequeños toques de color rosa. Las frutas están cuidosamente modeladas con delicadas pinceladas entrecruzadas e impresiones de color puro que intensifican su saturación cromática, efecto producido por el rojo de las granadas, el ocre en la piel dorada de los melocotones, o el azul salpicado sobre los higos verdes. El empaste controlado en la pintura de las frutas repasa convincentemente las irregularidades propias de los melocotones y membrillos, y las texturas aterciopeladas y rígidas de las pieles. Recco matiza las calidades descriptivas de la piel rugosa de la calabaza con gran confianza, trabajando directamente con la materia fresca. Las uvas rojas y blancas del número de Inv. 3868 están plasmadas con la elegante combinación de transparentes veladuras, junto a pinceladas opacas de color rojo, ocre y azul. El suculento interior que muestra la sandía partida, pintado con gran libertad y confianza, nos sorprende al deleitarse el pintor en los





efectos que el jugo de la sandía causa al rezumar sobre la repisa, recorriendo la grieta y esmaltando la piedra. Se aprecia como Recco capta el instante, prestando gran atención a los detalles, demostrado en el número de Inv. 3868, donde una mariposa se posa sobre un melocotón, mientras una libélula sobrevuela las frambuesas dispuestas en el extremo izquierdo. Un pormenorizado examen del cuadro revela un arrepentimiento; Recco pintó en un primer momento un plato de cerámica blanca decorado con líneas azules, apoyado sobre la repisa en segundo término, a la izquierda de la sandía abierta, intentando equilibrar la forma circular de esta fruta. Después fue tapado, pintando encima los higos, madroños y un melocotón, quizás porque la composición concentraba formas rotundas, visualmente pesadas, que ocasionaban una ruptura en la armonía de colores y formas de las frutas.

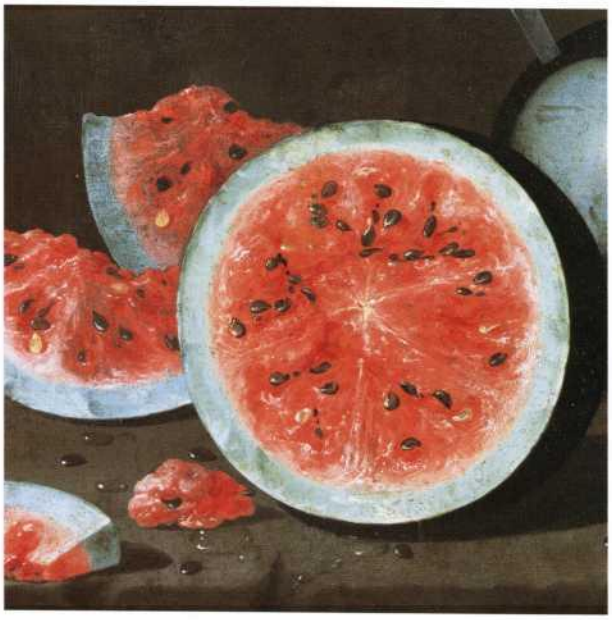
Las pinturas constituyen una pareja de sobrepuertas, a juzgar por su formato apaisado de grandes dimensiones. El marqués colocó uno (Inv. 3864) encima del otro (Inv. 3868) en el Comedor de Gala de su palacio madrileño (fig. 6). En tiempos recientes fueron colocadas encima de las dos puertas de la misma sala. Esta situación, sin embargo, no ha favorecido la apreciación de sus grandes calidades pictóricas, reveladas ampliamente tras su reciente restauración. Los lienzos originales son de una trama fina, reentelados actualmente, ampliados en sus laterales, con franjas de lienzo pegadas a éste y no cosidas durante el siglo XIX, quizás al adquirirse. Las tiras de lienzo añadido al número Inv. 3868 se parecen más al soporte original de los cuadros.



Fig. 40 Giuseppe Recco, *Bodegón con frutas y flores*, firmado, 1672. Óleo sobre lienzo. Museo de Capodimonti, Nápoles.



Detalle cat. 25



Detalle cat. 26

Giuseppe Recco

(Nápoles 1634-1695 Alicante)

27 *Bodegón de cocina con pescados, ca.*1670

Óleo sobre lienzo, 55,5 x 45 cm.
Inv. 3916

Procedencia: Colección José de Madrazo.

Bibliografía: Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, Madrid, 1856, no.383, como Murillo, Bodegón. Sobre una mesa varios peces, un perol, una cafetera y una espetera, 58 x 44 cm; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.
Sobre Recco: cats. 25, 26.

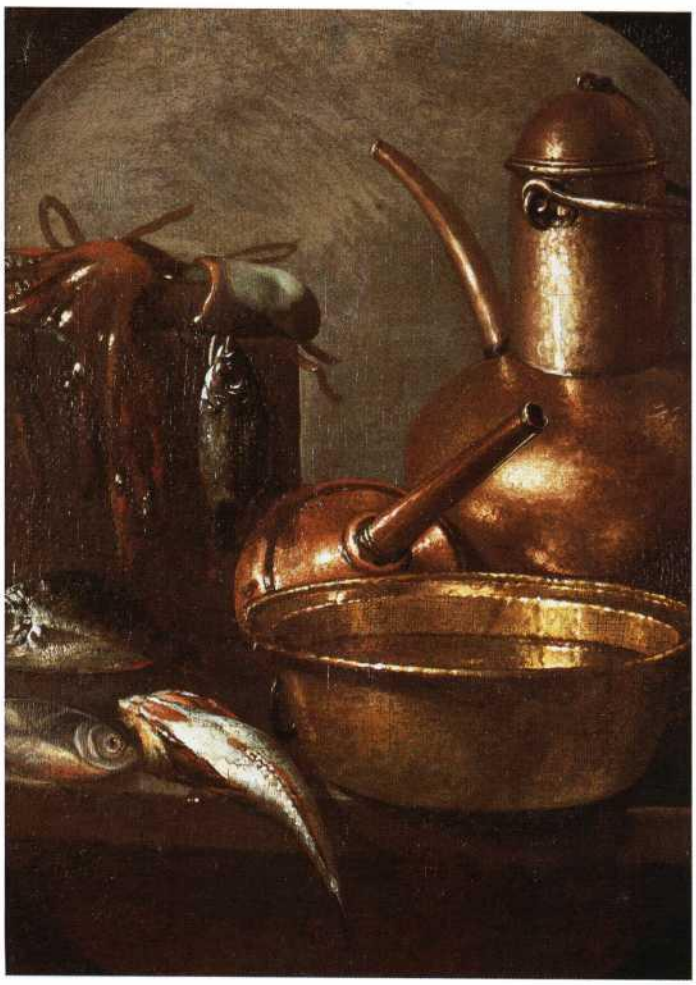


Fig. 41 Giuseppe Recco, *Bodegón con pescados, cacerola de cobre y vasija,* firmado, *ca.* 1670. Óleo sobre lienzo, 74 x 101 cm. Col. Particular.

Giuseppe Recco pintó una amplia gama de motivos dentro del género de la naturaleza muerta (cats. 25, 26), sin embargo el bodegón de pescados constituye una referencia básica a la que solía acudir habitualmente. Pinturas de pescados situados en diferentes ambientes, desde cocinas a escenas sobre las rocas del mar, fueron piezas típicas de la escuela napolitana. Por lo tanto, no sólo Recco, sino otros pintores contemporáneos como Giovan Battista Recco y Giovan Battista Ruoppolo, se consagraron como especialistas de tales temas. Por otro lado, las siglas *GR* con las que Giuseppe Recco a veces firmaba algunos bodegones han llegado a causar cierta confusión en la identificación de su nombre.

Este bodegón procede de la colección de José de Madrazo, siendo entonces atribuido a Bartolomé Esteban Murillo; en tiempos más recientes se identificó con tal *José Recio*, finalmente corregida en la guía del Museo Cerralbo de 1981 por Giuseppe Recco. Aunque el cuadro no está firmado, representa el perfil exacto de los trabajos de dicho pintor (fig. 41). En un rincón de cocina o despensa, Recco coloca diversos tipos de pescados y un calamar, barreño con agua, una cantimplona y otros enseres de cocina sobre una repisa escalonada. Los elementos se acercan considerablemente al plano del cuadro, utilizando un punto de vista bajo, como es habitual en aquellas obras suyas de temática y tamaño similares. Suele asociarse la pintura de bodegones a un cierto disfrute del espectador, mantiendo la idea de saborear los manjares representados. Sin embargo, una aproximación estética a estos, nos exige la admiración por la destreza manual del pintor ante el reto básico al que se enfrenta, con la imitación de las superficies y texturas de distintos elementos, dejando sentir la rugosidad y brillantez de las escamas de los pescados, o el mojado lustre del calamar, que junto al juego de luces sobre el cobre batido del recipiente con agua, se convierten en una viva prueba de ello.

El cuadro está pintado sobre un lienzo de trama gruesa, que constituye una clave diferenciadora respecto a otros cuadros de la colección (cats. 25, 26). La tela original no conserva sus bordes, que se hallan a ras del bastidor. La obra fue concebido con formato vertical, aunque al perder sus dimensiones originales la composición parece reclamar un mayor espacio, notablemente acusado en el trazado incompleto de la curva del arco de medio punto del nicho. Sin embargo, este arco, que delimita el espacio, demuestra que las dimensiones actuales no deben distar mucho de las originales. El característico tratamiento de empastes practicado por Recco dio lugar a densas capas pictóricas que han sido algo aplastadas, por un antiguo reentelado. Durante el proceso de restauración actual ha surgido el arco de medio punto pintado en gris claro, que formaba parte de un nicho reconocible en algunas cocinas. Hemos de agradecer a este mismo proceso la observación de las calidades que propician su lectura en cada elemento de la composición.



Giovan Battista Ruoppolo

(Nápoles 1629-1693 Nápoles)

28 *Bodegón al aire libre con frutas, flores y verduras,*
*ca.*1680

Óleo sobre lienzo, 124 x 112,5 cm.
Inv. VH 455

Sobre Ruoppolo: Bottari y otros, 1964, pp.50-53; Causa, 1972, pp.1017-1019; Cavestany, 1936-40, pp.48, 144; De' Dominici, 1742, pp.293-95; Madrid, Museo del Prado, 1985, pp.290-295; Pérez Sánchez, 1965, pp.445-446; Salerno, 1984, pp.220-24; Salerno, 1984, pp.220-224; Whitfield y Martineau, 1982, pp.240-42; Zeri y Porzio, 1989, pp.916-917.

El pintor nos muestra un gran motivo de flores de jardin en el área central, bajo una higuera al aire libre; en la escena también aparecen racimos de uvas blancas y rojas pendientes de una rama de parra. En primer plano, sobre el suelo se ubican algunas verduras, un cardo, un manojo de espárragos y una remolacha; a la izquierda de éstas, un grupo de setas.

Su autor, Giovan Battista Ruoppolo, procedía de una familia que trabajaba en la industria de la cerámica y llegó a ser uno de los pintores de bodegones más influyentes de la escuela napolitana. El formato es una constante en sus obras de edad madura, confeccionadas al aire libre, con una aparencia exuberante, abundantes frutas, verduras y flores, frecuentemente localizadas en bosques, con árboles frutales o parras y utilizando la iluminación natural para recrear cierto ambiente (fig. 42). Su tamaño, contenido y composición, reflejan la influencia tanto de los bodegones romanos de Michelangelo di Campidoglio (1610?-1670?), como la presencia de Abraham Breughel (1631-1697) desde 1675 en Nápoles. Sin embargo, las exigentes descripciones naturalistas de Ruoppolo, muy directas y poco líricas, establecen su precedente en la escuela local. Aunque la riqueza y ostentación de la obra del Museo Cerralbo ofrece un evidente contraste con composiciones más modestas y ordenadas, como las de Recco (cats. 25, 26), su estilo se caracteriza por la utilización del claroscuro basado en fuertes contrastes de luz y sombra que enlaza con la tradición napolitana de Luca Forte (ca.1605-antes de 1670) y Paolo Porpora (1617-1673). Además, las setas y hongos fueron motivos muy popularizados en los bodegones de Porpora.

Uno de los mejores clientes de Ruoppolo fue un acaudalado banquero flamenco, Ferdinando Vandeneynden (muerto en1688), que adquirió un elevado número de sus obras. Los bodegones de Ruoppolo fueron muy apreciados, por su naturalismo y alto valor decorativo tanto en España como en Italia. Tres bodegones de frutas suyos fueron ubicados como sobreventanas en el palacio del Buen Retiro en el siglo XVII; un bodegón con uvas y manzanas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y otros pertenecientes a colecciones particulares españolas probablemente proceden de colecciones antiguas. Ruoppolo se convirtió en la cabeza visible de una escuela de bodegonistas napolitanos que llegaron a adoptar formas y estilos, definidos por él, siendo su sobrino Giuseppe Ruoppolo (muerto alrededor de 1710) uno de los que se labraron su propia identidad.



El secreto del éxito de Ruoppolo dependía en gran medida de lo variado de los elementos que combinaba, con los que saturaba sus cuadros de gran formato, pintados con un detallado naturalismo. De' Dominici (1742), sin embargo, criticaba su tendencia a amontonar los motivos en primer plano de la composición, lo cual reproduce con exacta fidelidad en este cuadro. Aunque parezca una razón trivial, existe una relación directa entre la gran escala que adquieren los bodegones pintados en la segunda mitad del siglo XVII y su función decorativa, empleados para engalanar dignamente las amplias paredes de los grandes palacios napolitanos. La obra que poseía el Marqués de Cerralbo tenía esta misma función, adquirida para presidir el Comedor de Diario de su palacio de Madrid.

El lienzo original es de una trama muy abierta, usado habitualmente entre los pintores napolitanos de la época. Un deficiente estado de conservación, es la causa de que parte del cuadro ofrezca un tono austero y apagado, muy diferente al primitivo, de colorido más alegre y vivo. El cuadro padece faltas de pintura en su superficie y bruscos cambios a nivel químico han afectado la luminosidad de los colores; algunas de las hojas de parra, por ejemplo, han tornado a marrón, favoreciendo la consolidación del aspecto otoñal del lienzo. El reciente proceso de restauración y conservación del cuadro han permitido igualar las calidades tonales acercándolas en todo lo posible a las originales.



Fig. 42 Giovan Battista Ruoppolo, *Bodegón en un bosque con uvas, granadas, peras y sandía*, firmado, *ca.* 1675-80. Óleo sobre lienzo, 126 x 176 cm. Col. Particular.

Andrea Scacciati

(Florencia 1644-1710 Florencia)

29 *Cuenco con flores y pájaro en un jardín,*

*ca.*1675

Firmado en la base del cuenco:
ADREA SCACCIATI
Óleo sobre lienzo, 38 x 132 cm.
Inv. 1611

Bibliografía: Cabré Aguiló, 1928, p.16 (como Jacobus de Artois); Urrea, 1977, p.446.
Sobre Scacciati: Bottari y otros, 1964, pp.79-80; Chiarini y otros, 1998, pp.160-164, 186; Zeri y Porzio, 1989, pp.588-589.

En esta pintura se representan flores de especies diferentes en un paisaje. Por un lado, las flores caen con soltura desde la izquierda del lienzo sobre unas rocas; por otro, un ramillete de flores sobresale de un cuenco azul situado en el extremo opuesto. Preside el centro de la composición, un papagayo exótico con vistoso plumaje, que observa el vuelo de unas mariposas. La horizontalidad del formato de la pintura se puede deber a la función decorativa, siendo un cuadro de sobrepuerta o sobreventana, dimensión que comparte con otra pareja de bodegones de la colección del Museo Cerralbo (cats. 25, 26). Una pareja relacionable en la composición horizontal también contiene flores al aire libre y proviene de la colección L'Aja, de Nystad; estas obras fueron publicadas por Bottari y otros (1964, núms. 166, 167, 77,4 x 139,4 cm). Uno de ellas, que representa vasos de flores sobre un plinto, junto a una planta en flor, está firmado por Scacciati y fechado en 1678.

En su inventario de 1924, Juan Cabré Aguiló, primer director del museo, apuntó que la pintura, que colgaba en la Galería de pinturas del piso principal, fue atribuida al pintor flamenco Jacobus de Arthois (1613- después de 1686), a pesar de estar firmado por el pintor florentino, especialista en flores, Andrea Scacciati. Sin embargo, publicó noticia del cuadro como obra de Arthois en la guía del museo publicado en 1928. Scacciati, como Bartolomeo Bimbi (1648-1730), fue uno de los principales pintores toscanos de naturalezas muertas. Antes de regresar a Florencia, trabajó muchos años en Livorno y alcanzó fama por sus pinturas de flores, bastante consideradas entre coleccionistas ingleses, lo que le facilitó una invitación a Inglaterra, que jamás se cumplió. En Florencia, Scacciati tuvo como mecenas a miembros de la casa Granducal de los Medici y en torno a 1680 disfrutó de la protección de la Granduquesa de Toscana, Vittoria della Rovere (1622-95), con quien mantuvo una estrecha amistad. En 1702 suministraba diseños de flores y frutas para la Tapicería Medicea. Sus habilidades musicales y su cultivado y caprichoso sentido de humor, fueron los grandes atributos que aumentaron su valía como cortesano de los Médicis.

Este lienzo demuestra la preferencia de Scacciati por los arreglos florales con un toque desenfadado y libre. Su técnica es algo preciosista y cuidada, y quizás refleje su admiración por modelos flamencos. Las flores, cuidadosamente dibujadas, están dotadas de un colorido a base de tonos fuertes y puros, tratados con una sutileza y transparencia notables a la hora de modelar los pétalos. Las características peculiares de esta pintura, en cierto modo están alejadas del sello que imprime Scacciati, representando un sólo jarrón de flores; la composición carece de perspectiva y sus trazas son relativamente simples, la luz clara y los colores vivos de las flores individuales, seguramente reforzaron la apreciación de todos sus detalles en su ubicación original sobre una puerta o ventana de algún palacio florentino. Al parecer, Scacciati solía disfrutar pintando animales, en este caso un papagayo y un pequeño ratón, animando la composición. El formato y contenido de la obra, combinando flores en ramillete con flores sueltas sobre el suelo, eran habituales en piezas de pintores del último tercio del siglo XVII, y fue un patrón compositivo imitado en España por Juan de Arellano (1614-76).



Copia de Daniel Seghers

(Amberes 1590-1661 Amberes)

30 *Jarrón de flores,*
siglo XIX

Óleo sobre lienzo, 82 x 64,5 cm.
Inv. VH 456

31 *Jarrón de flores,*
siglo XIX

Óleo sobre lienzo, 82 x 64,5 cm.
Inv. VH 457

Referencia: Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62.
Sobre Seghers: Hairs, 1955, pp.51-85; Hairs, 1965, pp.79-150; Hairs, 1998, pp.109-171; Pérez Sánchez, 1983, pp.93, 116. Sobre la pintura de bodegones en el siglo XIX, Cavestany, 1936-40, pp.56-61.



Fig. 43 Daniel Seghers, *Florero, ca.* 1635. Óleo sobre lienzo, 102,2 x 64 cm. Patrimonio Nacional, Monasterio del Escorial, Madrid.

Estos floreros formaban pareja y fueron identificados en el inventario de la colección en 1927 como copias de pinturas de la escuela flamenca realizados en el siglo XIX. De hecho, son copias, del siglo XIX, probablemente españolas, pintadas en lienzos ovalados de una pareja de cuadros de formato vertical, pintados por el famoso pintor flamenco de flores Daniel Seghers, que se encuentran actualmente en El Escorial (figs. 43, 44). Seghers fue alumno del famoso pintor de flores Jan Brueghel (1568-1625). En 1614 entró a formar parte de la Compañía de Jesús como hermano lego y llegó a ordenarse sacerdote en 1625. Colaboró con Pedro Pablo Rubens y otros pintores flamencos especialistas en cuadros de figuras, como pintor de guirnaldas de flores alrededor de las escenas figurativas. El Museo Cerralbo guarda un ejemplo de esta clase, también en forma de copia (cat. 76). El objetivo de las pinturas de Seghers era glorificar a Dios y el nombre de su orden religiosa. Gozó de mucho prestigio como pintor de flores y sus obras fueron siempre cotizadas entre los coleccionistas más destacados de Europa, incluso la monarquía española llegó a reunir un número considerable de floreros para las colecciones de El Escorial.

En estas obras el copista ha modificado los motivos con respecto a las obras originales, en un intento, al parecer, de actualizar sus versiones, sustituyendo el formato vertical por dos soportes ovalados, tipo que parece estar en boga en el siglo XIX para los cuadros de bodegones y flores. También ha prescindido de las hornacinas de piedra y los ornamentos arquitectónicos de los modelos flamencos. Además el copista ha cambiado hasta cierto punto la paleta de Seghers, basada en intensos colores primarios, azul, rojo, amarillo, sustituyendo por color naranja las pequeñas flores amarillentas en las obras originales, y tornando a rojo algunas de las pequeñas flores naranjas de los originales. El color azul de las copias aparece menos saturado que en los cuadros originales, y los verdes en las hojas están más apagadas, lo que probablemente se debe al diferencias en la técnica y composición de los pigmentos modernos empleados por el copista. Sin embargo, el artista ha conseguido imitar el estilo preciosista, minucioso y muy acabado con flores de una factura pulida y con-





Fig. 44 Daniel Seghers, *Florero*, *ca.* 1635. Óleo sobre lienzo, 102,2 x 64 cm. Patrimonio Nacional, Monasterio del Escorial, Madrid.

trolada, a base de delicadas veladuras. Además, el proceso de preparación del soporte estaba pensado para conseguir la superficie casi esmaltada de los cuadros, apenas con efecto de craquelado; las flores están pintadas sobre un lienzo muy fino, cubierto por una gruesa capa de imprimación de color grisáceo-marrón que cubre la trama del lienzo por completo y crea una superficie muy suave sobre la que pintar.

Según se aprecia en su bastidor original, las obras fueron concebidas como pinturas ovaladas. Sin embargo, los marcos lisos dorados del siglo XIX pertenecían a otras obras, y fueron adaptados para acomodarlos a estas pinturas. Calidad estética aparte, la pareja de los floreros constituyen un testimonio interesante de la admiración existente por producciones de las escuelas nórdicas de bodegones del siglo XVII, durante el siglo XIX.



Catálogo



Anónimo del siglo XVIII (?)

32 *Bodegón con canastillo de frutas y flores*

Óleo sobre lienzo, 38 x 45 cm.
Inv. 3915

La pintura representa un canastillo de mimbre con manzanas, naranjas y narcisos encima de una repisa y, sobre una mesa en primer plano, manzanas, una naranja, narcisos, malvas reales y dos campanillas azules. Esta pintura ha sido dañada por un proceso de limpieza agresivo en el pasado - la capa pictórica se encuentra deteriorada y desgastada - pero aun así no existe constancia de su calidad primigenia. Posee una composición muy cuidadosa, buscando cierto equilibrio asimétrico entre los motivos dispuestos sobre los dos tableros. Aún se puede apreciar la finura alcanzada en los detalles de algunas de las flores y la pincelada descriptiva utlizada al definir el canastillo de mimbre. Las frutas parecen haber sido modeladas a base de delicadas veladuras, hoy casi inapreciables a simple vista. En algunas zonas del lienzo, se desvelan ciertos tonos del color rojizo de su imprimación. Algunas flores, como es el caso de un tulipán que originalmente emergía del interior del canastillo a la derecha, parece una simple sombra, como único testigo de su presencia; esta circunstancia, unida a la revelación de unos repintes de restauraciones previas, han desvirtuado en gran medida el cuadro.

Anónimo

33 *Corona de flores*

Óleo sobre tabla, 48 x 38,5 cm.
Inv. 4011

La corona de flores de esta pintura esta realizada con un estilo suelto y espontáneo, pero que no manifiesta ni la maestría, ni sutileza propia de un maestro de primera fila. Un dato sorprendente, que parece confirmar los modestos recursos técnicos de su autor, es que la pintura esta aplicada directamente sobre una tabla que carece de la preparación adecuada, donde se advierte la veta de la madera por toda la superficie pictórica. Por lo tanto, la obra constituye un interesante ejemplo de una pintura artesanal de flores, hecha a imitación de obras de los grandes maestros del género, siendo estos productos manufactura de pintores anónimos que satisfacían una demanda dentro de un mercado popular.





Anónimo del siglo XVIII

34 *Ramos con frutas*

Óleo sobre tabla, 43 x 29 cm.
Inv. 4910

Este cuadro está pintado sobre una tabla, que por sus características, probablemente corresponda al cuarterón de un mueble o puerta, apreciable en la rudimentaria preparación del soporte comparado con tratamientos más finos por parte de pintores profesionales. La tabla no parece ser muy antigua, acaso se trate de una obra nunca anterior al siglo XVIII. Los bordes inferior y superior han sido rebajados en su parte trasera, además el borde derecho estaba pintado de rojo, tal vez antes de la intervención pictórica y se aprecian en su reverso las hendiduras que alojaron quizás una cerradura. La tabla se divide en dos partes desiguales que han sido ensamblados y posee dos nudos que se observan en la misma superficie de la pintura, originadas por una preparación escasa de la superficie pictórica.

En cuanto a la pintura, el autor incorpora unas ramas de las que penden diversas frutas: una pera, manzana, cerezas, brevas y ciruelas utilizando una cuerda. Las frutas están recortadas sobre un fondo marrón claro, el modelado de sus volúmenes ha sido captado con una técnica sintética, con rápidos toques del pincel y fuertes realces de blanco para producir los puntos de luz sobre sus formas. El soporte, la composición de los motivos y el estilo esquemático del tratamiento de la pintura, son señales llamativas que parecen insinuar que se trata de una obra decorativa, en vez de una pintura de caballete, probablemente concebido para ser visto desde una cierta distancia. Es posible que proceda de un conjunto decorativo, hoy en día disperso y se puede valorar como una recreación de las antiguas decoraciones de grutescos del siglo XVI, uno de cuyos ejemplos encontramos en la Sala de las Frutas de la Alhambra de Granada, pintado por Julio de Aquiles y Alejandro Mayner hacia 1535-37, mencionados en los textos introductorios.

Anónimo

35 *Bodegón de caza*

Óleo sobre lienzo, 64 x 101 cm.
Inv. VH 46

Bibliografía: Cavestany, 1951.

Sobre el tablero de una mesa, contra un fondo de telón rojo se muestra una cesta de mimbre con aves de caza muertas y otras en primer plano. El cuadro es representativo de un subgénero de bodegones cuyo tema se centra en temas de caza, cuyo atractivo era mayor entre coleccionistas acaudalados quienes practicaba habitualmente este actividad. El pintor de este cuadro ha realizado un intento por captar el plumaje de las aves, con poco éxito. Por su tipo de lienzo de soporte y su estilo, parece ser un cuadro del siglo XIX, cuyo autor se desconoce por el momento. Es una obra confeccionada por la unión de dos lienzos, uno de formato rectangular, cuyo centro ha sido ampliado por otro lienzo que lo prolonga en sus cuatro bordes, para hacer un lienzo de mayor tamaño.





Anónimo del siglo XIX

36 *Bodegón con frutas, flores y repollo*

Óleo sobre lienzo, 64 x 85 cm.
Inv. VH 47

37 *Bodegón con caldero, frutas, flores y pescado*

Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm.
Inv. VH 129

38 *Bodegón con frutas, sandía y perdiz*

Óleo sobre lienzo, 54.5 x 71 cm.
Inv. VH 130

39 *Bodegón con frutas, flores y un ave*

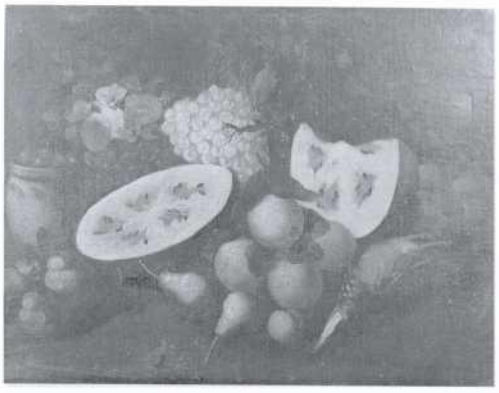
Óleo sobre lienzo, 62.5 x 83 cm.
Inv. VH 422

Este conjunto compuesto por cuatro obras son de un autor anónimo del siglo XIX, cuyo estilo se distingue por la soltura y economía del método de trabajo. Las pinturas están confeccionadas seguramente en una sola sesión, con una técnica tan directa y sumaria que, para algunos ojos, podrían equipararse a bocetos. Los motivos están plasmados con muy pocas pinceladas, aplicadas con rapidez y energía, alcanzando en algunas zonas, como las flores, un cierto atractivo. Sin embargo, es una técnica tan abreviada y limitada que parece abandonar el tradicional reto propuesto por el bodegón, de la imitación de las texturas naturales de diversas elementos.

Por un lado, estos bodegones se pueden contemplar como obras ingenuas, por otro, se puede realizar una lectura de ellos como tímidos ejercicios de pintura atrevida y más cercana a las corrientes pictóricas coetáneas. En el siglo XIX se desarrolla un gran interés por conseguir una mayor expresividad agilizando la aplicación de la pintura, algo en principio opuesto a la disciplina de acabados tan promovida por la Academia, y que derivaría en el Impresionismo. Quizás el interés entre los pintores por buscar un tipo de efecto, recalcando el manejo gestual de la pintura y la personalidad de su autor, en una pincelada que adquiere mayor presencia con respecto al dibujo, nos proporciona una perspectiva necesaria para estudiar con mayor realidad el cambio en el tratamiento del estilo de estos bodegones.









Anónimo del siglo XVII.

40 *Bodegón con frutas*

Óleo sobre lienzo, 34 x 50 cm.
Inv. VH 132.

El cuadro muestra uvas blancas y moradas, ciruelas, peras y manzanas. Es un fragmento de un cuadro de dimensiones mayores, que ha sido cortado por sus cuatro bordes; la composición está abordada con reducido espacio y varios elementos pierden su apariencia al seccionarse, como sucede con la repisa en que se apoya la cesta y la alcachofa del margen inferior izquierdo. La composición de frutas amontonadas, recuerdan a los bodegones italianos del primer tercio del siglo XVII, como los de Pietro Paolo Bonzi o Agostino Verrochio. Sin embargo, el cuadro es demasiado tosco en su estilo para tratarse de los artistas citados. Aunque demuestra soltura en el manejo de los empastes, el pintor abusa del color blanco para conseguir efectos lumínicos en las uvas, en vez de modelarlas con veladuras, esto les otorga un aspecto demasiado opaco.

Atribuido a Juan de Arellano

(Santorcaz 1614 - 1676 Madrid)

41 *Concierto de aves y flores*

Inscrito en el ángulo inferior izquierdo:
ARELLANO
Óleo sobre lienzo, 67 x 86 cm.
Inv. 4604

Procedencia: Colección José de Madrazo.

Bibliografía: Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, 1856, núm. 323; Cavestany, 1936-40, núm. 62, lám. XLVII; Diez, 1998, p.176; Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998, núm.12; Pérez Sánchez, 1992, núm.39; Pérez Sánchez y otros, 1998, p.65, fig.14; Sanz Pastor, 1956, p.32, fig.; Sanz Pastor, 1981, p.62, con ilustración. Sobre Arellano: Cherry, 1999, pp.291-298; Jordan y Cherry, 1995, pp.129-137; Pérez Sánchez y otros, 1998. Sobre José de Arellano, Cavestany, 1936-40, p.163, núms. 96-99; Jordan y Cherry, 1995, p.137; Pérez Sánchez y otros, 1998.

El cuadro representa un jardín con gran variedad de especies florales, algunas mariposas y un grupo de pájaros exóticos posados sobre las ramas de un árbol, dispuestos en actitud de interpretar un gran concierto, cuyo canto es dirigido por un buho atento a la lectura de una partitura.

La obra lleva la firma de Juan de Arellano, el más conocido pintor de flores del Madrid de mediados del siglo XVII. Arellano a veces utilizó como recurso pajaros exóticos en sus floreros, como los loros que aparecen en un cuadro temprano, Florero con pájaros y frutas firmado en 1647 en la colección de la Real Academia de San Fernando (ver Jordan y Cherry, 1995, fig.105). Las grandes aves oscuras que presiden los ángulos superiores del lienzo del Museo Cerralbo se parecen a las extrañas aves que sujetan guirnaldas de frutas y flores en una pareja de sobrepuertas firmadas por Arellano (ver Cherry, 1999, lám. CXXIII). Sin embargo, la pintura de la colección Cerralbo no tipifica las características de su obra más documentada, ya que deriva directamente de modelos flamencos con representaciones de conciertos de pájaros pintados por figuras como





Frans Snyders (1597-1657) entre otros.

Las flores forman un friso en la parte inferior del cuadro y se unen creando una especie de jardín simbólico. Desde sus primeras pinturas de flores conocidas, que datan de 1646-47, Arellano se distinguió en el género por un dibujo cuidado y minuciosidad de técnica, desarrollado en imitación de obras flamencas, tal como las de Daniel Seghers (cats. 30-31, 75). Lo sorprendente de la pintura que tratamos aquí, es que su dibujo es algo impreciso en las flores y no recrea el fuerte modelado ni rico colorido a base de veladuras, habitual en las pinturas de Arellano. De hecho, la composición de los elementos es más bien plana y algunas de las flores ofrecen acabados esquemáticos, hasta ingénuos. Si Arellano fuera su autor, las calidades del cuadro quizás podrían encontrar una explicación al ser considerada una obra suya muy temprana. Es quizás más probable, sin embargo, que sea incluso de un ayudante de taller o uno de sus descendientes, ya que estilisticamente guarda alguna relación con las obras de José de Arellano (1655- después de 1705), hijo pintor de Juan de Arellano quien imitó las obras de su padre.

Escuela Española del siglo XVIII (?)

42 *Canastillo y vaso con flores*

Óleo sobre lienzo, 29 x 37,5 cm.
Inv. 3955

El cuadro representa un canastillo con narcisos, claveles y otras flores, detrás del que se distingue un vaso de cristal con flores. La composición es irregular y caprichosa, a base de la combinación de pequeñas flores, que se nos antojan muy atractivas. Por su exactitud al plasmar las flores y la minuciosidad y acabado del tratamiento en los motivos podría ser una obra del siglo XVIII, cuyo autor está aún por determinar. Sucesivas intervenciones nocivas sobre la obra han provocado pérdidas de la capa pictórica, sobre todo en el margen derecho de la composición, donde se advierte el color blanco de la imprimación. Las flores en esta zona, incluso el gran lirio rojo, apenas conservan su cromatismo original. Sin embargo, la cesta y los claveles se encuentran en un aceptable estado de conservación. El primitivo soporte de la obra (25.5 x 36 cm) también ha sido ampliado; el bastidor del lienzo inicial fue reemplazado y desdoblando en tres de sus bordes - izquierdo, superior e inferior - siendo posteriormente reentelado para ser encajado en un nuevo bastidor cuyo formato era mayor. Sólo el borde de la derecha permaneció intacto. Además durante el proceso de reentelado, este lienzo fue adherido incorrectamente al lienzo, quedando su trama torcida.



Detalle cat. 41



Escuela española del siglo XVII

43 *Bodegón con langosta y flores*

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 93 cm.
Inv. 4894

Bibliografía: Rio de Janeiro, 2000, p.239; Cherry, 1999, p.51, fig.31, para otra obra de la misma mano; Pérez Sánchez, 1997, núms. 11, 12.



Fig. 45 Escuela Española, *Bodegón con coliflor, flores y rodajas de pescado*. Óleo sobre lienzo. Col. Particular.

En el inventario de 1924 realizado por Juan Cabré Aguiló, se cita este bodegón como una obra de un pintor español del siglo XVII, cuyo nombre nos es desconocido en este momento y que fue atribuido a Juan de Arellano (1614-76), el famoso pintor de flores de Madrid. Esta errónea atribución se basó en la existencia de la composición del jarrón de flores y de una botella de loza blanca sobre la que se dibuja una A. Pero ni el estilo de la pintura nos sugiere la somera intervención de Arellano, ni este pintor firmó sus cuadros de tal modo. La letra sobre la botella parece más bien servir para identificar el contenido del mismo (aceite).

Éste pintor anónimo manifiesta una evidente influencia por los bodegones flamencos o, mejor dicho, holandeses de su época a juzgar por el contenido y la composición informal de la obra. El tema central del bodegón es una langosta, uno de los motivos preferidos por los pintores del bodegón del norte de Europa, completando por medio limón cuya corteza pelada cae sobre el borde de la mesa formando un atractivo arabesco. El pintor ha dispuesto marisco, fruta, vino y flores sobre una mesa ofreciendo un verdadero banquete a los sentidos del espectador. La abundancia y riqueza que irradian los motivos de la obra dista mucho del ambiente austero y formal vinculado a la tradición española de bodegones de la primera mitad del siglo XVII.

La obra está pintada con extremo cuidado y una graciosa minuciosidad; llama la atención la delicadeza con que ha plasmado las flores, reforzada en el detalle con un insecto que picotea el tulipán. La perspectiva inexacta en el dibujo del plato y el cuenco blanco indican una visión ingenua, en cierto modo, por parte del pintor a la hora de componer el espacio pictórico. Si comparamos la obra con los bodegones de los pintores del norte que utiliza como referencia, se aprecia que no consigue alcanzar el nivel de descripción en las cosas representadas. No logra diferenciar pictóricamente las texturas naturales de los elementos que seleccionados, pintados de manera bastante generalizada y con un acabado uniforme, lo que resulta un tanto decepcionante. El estilo también puede hacerse eco de motivos de extraídos de obras ajenas, en vez de trabajarlos observando directamente el natural. Fue frecuente la práctica de reutilizar motivos, como si de un collage se tratara, entre los pintores de esta época.

Aunque desconocido, esta misma mano podría haber intervenido en numerosos ejemplos de bodegones pertenecientes a otras colecciones. Es quizás significativo, respecto al posible orígen levantino del autor, que dos de ellas se encuentran en la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia. Una de ellas es bastante similar en composición a ésta y repite el mismo esquema, con una langosta, flores, copa de vino y fruta. Existen otras piezas en varias colecciones privadas, como la que se reproduce en este catálogo (fig. 45).



Escuela Española, siglo XVII

44 *Cesta de melocotones*

Óleo sobre lienzo, 42 x 59 cm.
Inv. 4896

Bibliografía: Torres Martín, 1978, núm 34.

La obra representa un canastillo de mimbre con melocotones blancos, además de otros melocotones dispersos graciosamente a cada lado de la cesta ramos con ciruelas moradas en los ángulos superiores. Esta pieza guarda una relación evidente con otras obras anónimas de escuela española del siglo XVII de la colección del Museo Cerralbo, atribuidas erroneamente por Ramón Torres Martín a Blas de Ledesma, como se explica en los textos introductorios. La composición de muchas de estas obras esta organizada de acuerdo a un marcado sentido de simetría, un esquema presente en un número significativo de bodegones españoles pintados en el primer tercio del siglo XVII por Juan van der Hamen y Alejandro de Loarte, entre otros. Sin embargo, con respecto a su estilo, es una obra elaborada con unos recursos técnicos muy restrictivos, como denuncia el trabajo inacabado en los mimbres de la cesta y el modelado esquemático de las frutas, hay que considerar a las obras de esta clase como pálidos reflejos de las pinturas de maestros reconocidos.

Escuela Española, siglo XVII

45 *Bodegón con cesta y cuenco de frutas*

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 61 cm.
Inv. VH 48

46 *Bodegón con cesta y fuente de frutas*

Óleo sobre lienzo, 45 x 61,5 cm.
Inv. VH 127

Bibliografía: Núm. 48, Torres Martín, 1978, núm.27. Núm. 127, Torres Martín, 1978, núm. 28.

Esta pareja de pinturas exhibe el mismo esquema compositivo; en ambos, hay un cuenco y una cesta con fruta, ordenados en primer plano con un sencillo sentido asimétrico. Su técnica es muy simplificada; las frutas han sido modeladas con pintura aplicada directamente, casi sin matices, y la representación del mimbre de las cestas es enormemente ingenua. Las cestas altas que se representan aquí también se encuentran en los bodegones de Juan van der Hamen y las obras de Francisco y Juan de Zurbarán, pero la limitada calidad de las obras que aquí tratamos las denuncian como el trabajo de un imitador. De hecho, tipifican una pintura decorativa dentro del género denominado en la época como "pintura ordinaria", referida a su modesta calidad estética, como se explica en los textos introductorios.







Escuela Española, siglo XVII

47 *Bodegón con cesta de cardos y cuencos de fruta y verduras*

Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm.
Inv. VH 122

48 *Bodegón con cesta de espárragos y cuencos de fruta*

Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm.
Inv. VH 123

Bibliografía: Núm. 122, Torres Martín, 1978, núm. 25.
Núm. 123, Torres Martín, 1978, núm. 26.

Aunque esta pareja de lienzos participa de las mismas características que la pareja anterior (cats. 45-46), hacen gala de mayor confianza en el trazado del dibujo y el tratamiento de más finura en cuanto a su ejecución. Comparten la misma técnica simplificada y el manejo uniforme y monótono de la pintura. En el caso de estas obras, el pintor ha optado por una composición plana, recargada de elementos ordenados simétricamente, en torno a una gran cesta central, flanqueado por cuencos de frutas y rematada por ramos de pimientos rojos y frutas pendientes de cuerdas de la parte superior. La cerámica de los cuencos presenta una fina fabricación, con decoración de formas vegetales pintadas en azul sobre blanco; éstas son quizás piezas de importación, imitaciones de las características de cerámica oriental.





Escuela Española, siglo XVII

49 *Fuente con membrillos*

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm.
Inv. VH 124

50 *Fuente con granadas*

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm.
Inv. VH 125

51 *Fuente con ciruelas*

Óleo sobre lienzo, 46,4 x 61 cm.
Inv. VH 126

Bibliografía: Torres Martín, 1978, núms. 20, 21, 22.

Estas tres obras forman una serie decorativa en que figura un cuenco como motivo central repleto de frutas sobre una mesa, en cada uno de estos, además de diversas frutas pendientes en un segundo plano. Todas estas exhibien un mismo sentido estético de horror vacui repetido sistemáticamente en obras de esta clase. Todas las pinturas muestran la misma carencia en el trazado del dibujo de los elementos y el mismo estilo sencillo y esquemático, en que la pintura ha sido aplicada rápidamente, tal vez, en una sola sesión. Las frutas revelan una presencia muy poco naturalista. Como sucede con obras similares de la colección del Museo Cerralbo, estos ejemplos constituyen peculiares muestras de trabajo decorativo y popular considerado de calidad modesta dentro del género de pintura.







Escuela Española, siglo XVII

52 *Cesta con melocotones*

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm.
Inv. VH 128

Bibliografía: Torres Martín, 1978, núm. 35.

En este bodegón se distingue una cesta de melocotones, aislada . La apariencia débil de la obra se debe al empleo de una ligera capa pictórica. La cesta se reproduce de una manera elemental, con pinceladas blancas aplicadas directamente y sin matices sobre el fondo, efecto que provoca una clara sensación de transparencia. El modelado del volumen de la fruta también es técnicamente exiguo y esquemático. El extraño y envolvente tenebrismo de la obra, manifiesta cierta sintonía con un bodegón "nocturno", debido también a la prevalencia del fondo oscuro. Es una obra muy poco naturalista, que representa lo más infortunado del género decorativo.

Escuela española del siglo XVII

53 *Plato de melocotones*

Óleo sobre lienzo, 28,5 x 40., cms.
Inv. VH 133.

Este pequeño bodegón es una sencilla representación de un plato de peltre con unos melocotones, pintados desde un punto de vista muy cercano al espectador, sobre una repisa. La composición no parece estar centrada sobre el bastidor, existiendo un espacio menor en la composición en la parte izquierda del cuadro, lo cual nos hace pensar en que podría ser un fragmento de una obra mayor. Es un modelo de bodegón, tanto por su composición como por el tratamiento de la materia, muy difundido en la pintura española del siglo XVII, por las obras de Juan van der Hamen (1598-1631) en Madrid, por Francisco de Zurbarán (1598-1664), y su hijo Juan de Zurbarán (1620-1649) en Andalucía. A pesar de ello, el cuadro no parece ofrecer la calidad suficiente para permitir una atribución a ninguno de estos pintores, siendo más prudente considerarlo como una obra de alguno de sus seguidores. Sin embargo, el tiempo y el deterioro de la pintura, han desvirtuado las calidades técnicas de la obra; de las frutas ahora sólo perviven las capas inferiores de la pintura y un claroscuro bastante esquemático, habiendo desaparecido los supuestos matices más delicados de capas finales, donde el pintor habría modelado su volumen.





Escuela italiana, del siglo XVII

54 *Bodegón con paño, azucarero, taza y bizcochos*

Óleo sobre lienzo, 43 x 60,5 cm.
Inv. 3917

Bibliografía sobre Realfonso, ver Bottari y otros, 1964. pp.61-62; Cavestany, 1936-40, p.96, núms. 94 y 113; Salerno, 1984, pp.246-248; Spinosa, 1986, pp.65, 68, 96, 171-72; Urrea, 1977, pp.354-56; Zeri y Porzio, 1989, pp.954-956.

Este bodegón de merienda representa un canastillo de mimbre con un paño de rayas verdes, grises y encarnadas; en la parte derecha de la composición, un azucarero de plata, una cuchara y unas onzas de chocolate en forma circular; que encuentran su equilibrio en la parte izquierda con una jarra de arcilla roja, una taza invertida, y unos bizcochos.

La obra recuerda a las composiciones de los bodegones de Tommaso Realfonso (Nápoles c.1677- después de 1743), un discípulo napolitano de Andrea Belvedere, como el Bodegón con servicio de chocolate firmado por éste que pertenece a una colección privada (Zeri y Porzio, 1989, fig.1160) y que contiene elementos similares. Este último cuadro, parece encontrarse en un estado de conservación no demasiado óptimo, incluye una vasija de arcilla roja con asas y suaves depresiones similar a la que aparece en el cuadro de la colección del Museo Cerralbo. Otro vaso del mismo tipo de cerámica se muestra en un bodegón con flores firmado, emparejado con otro cuadro de la colección de los Duques de Alba y en otros bodegones del pintor. Los fuertes contrastes de luz y sombra del bodegón de la colección del Museo Cerralbo también son característicos de la mayoría de las pinturas de Realfonso. Aunque la obra no llega a tener la mismas cualidades de los bodegones conocidos de este autor, es posible que se trate de una obra de su escuela.

Escuela italiana del siglo XVII

55 *Jarrón con flores*

Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm.
Inv. VH 462

56 *Jarrón con flores*

Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm.
Inv. VH 463

Esta pareja de floreros representan vasos historiados con flores, situadosa sobre unas repisas de piedra. Aunque fueron atribuidos al pintor de flores español Bartolomé Pérez (1634-1698) en el inventario de 1927 de la planta vivienda de la Marquesa de Villahuerta, ignoramos la identidad de su autor. Según su tipología, que recuerda las obras de Mario Nuzzi (1603-73), se corresponden con el procedimiento propio de un pintor italiano de mediados del siglo XVII. La confianza y soltura con la que maneja sus pinceles al plasmar las flores, demuestra que es un experimentado maestro en este género. El artista utiliza mucho el blanco de plomo, mezclándolo con el resto de sus pigmentos, haciendo que los colores parezcan más opacos y apagados y limitando el uso de la técnica de las veladuras. Los jarrones llevan sendas imágenes de dos sátiros, uno de ellos con una flauta y otro con una figura reclinada en que se reconoce Sileno. Las pinturas fueron concebidas como juego, a juzgar por la simetría de las dos composiciones de flores y repisas de piedra. Sin embargo, una peculiaridad hallada en el lienzo del Inv. VH 463, es que se modifican las texturas de su superficie por tener la tela en este caso una trama más gruesa.







Escuela Napolitana, siglo XVII

57 *Bodegón con frutas*

Óleo sobre lienzo, 40 x 58 cm.
Inv. 3957.

El lienzo original es de trama gruesa, que exhibe un corte inclinado en la parte superior, siendo añadido a otro lienzo en el proceso de forración. Es probable que este cuadro sea un fragmento de un bodegón de dimensiones más amplias; una prueba de ello es que el lienzo aún recortado en sus cuatro bordes extiende la pintura en los cantos del bastidor, donde éste enlaza con parte del marco. La composición densa, de grandes elementos y tratamiento esbozado, también son elementos que parecen responder a una obra mayor. Su estilo nos recuerda un fragmento de los grandes bodegones napolitanos del siglo XVII.

Escuela Napolitana, siglo XVII

58 *Bodegón con frutas*

Óleo sobre lienzo, 41 x 67 cm.
Inv. VH 690

Este cuadro exhibe un arreglo de frutas en el suelo, con melones atados por cuerdas, melocotones, manzanas y brevas, y sobre ellos un racimo de uvas. La tonalidad de la pintura ha cambiado someramente a lo largo de los años, el color de los melones y varias frutas se han vuelto más transparente, otorgando al cuadro una intensidad más apagada que la primigenia. Sin embargo, por los elementos que permanecen bien conservados, como las manzanas del primer plano, aún se aprecian las cualidades primitivas de la obra, modelada con fuertes contrastes de luz y un manejo seguro de los empastes. El lienzo es de trama gruesa, con una preparación rojiza, y tanto sus propiedades técnicas, como su estilo, sugieren que es una obra de la escuela napolitana del siglo XVII, estando cercano a las obras de Giovan Battista Ruoppolo (cat.28). Sus evidentes facultades estéticas determinó su ubicación en el comedor de diario del Palacio Cerralbo, donde también estuvo colgado el gran bodegón de Ruoppulo.





Escuela valenciana, siglo XVIII

59 *Cesta de flores*

Óleo sobre lienzo, 34 x 45 cm.
Inv. 4626

60 *Cesta de flores*

Óleo sobre lienzo, 34 x 45 cm.
Inv. 4628

Esta pareja de bodegones exhibe sendas cestas de flores, con frutas. Por su tipología, pueden tratarse de obras de un modesto pintor siguiendo la moda iniciada por los especialistas en la pintura de flores de la escuela valenciana del siglo XVIII. Declaran un fuerte atractivo en temática y colorido, y cumplen con la función decorativa adecuadamente, sin resistir un análisis próximo, siendo usual su disposición a cierta distancia sobre la pared. Sin embargo, un atento estudio de los lienzos, revela sus calidades estéticas bastante modestas, cuya técnica es bastante superficial y limitada.





Escuela de Juan van der Hamen

(Madrid 1598-1631 Madrid)

61 *Bodegón con plato de limones y espárragos, y jarrón de flores,*
ca.1630

Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm.
Inv. 3863

Bibliografía: Sanz Pastor, 1956, p.47 (como Van der Hamen); Torres Martín, 1978, no.40 (como Blas de Ledesma); Sanz Pastor, 1981, p.66, con ilustración de Inv. núm. 3875 (como Blas de Ledesma).

62 *Bodegón con cuenco y canastillo de frutas*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 3875

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.45.

63 *Bodegón con cesta de ciruelas y otras frutas*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 3933

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.42.

64 *Bodegón con calabaza y verduras*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 3952

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.46.

65 *Bodegón con cesta de dulces*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 3975.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.44.

66 *Bodegón con cesta de membrillos, granadas y uvas*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 3995.

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.41.

67 *Bodegón con cesta de uvas*

Óleo sobre lienzo, 81 x 102.5 cm.
Inv. 4027

Bibliografía: Torres Martín, 1978, no.43.

Esta pintura representa un plato de limones y unos manojos de espárragos en el centro; un jarrón de estilo manierista dorado con la figura de Neptuno, que contiene un ramo de flores; dos ramos de cerezas uno de ellos en un canastillo de cerezas y habas. Este cuadro es uno de un conjunto de siete bodegones de un pintor anónimo que conserva el Museo Cerralbo, cuyos compañeros están reproducidos (cats. 62-67) Sus antiguas atribuciones al mismo Juan van der Hamen son insostenibles por su discutible manufactura ante las obras autógrafas de éste autor. Además es difícil creer que estos cuadros fueran pintados en su taller, donde presumiblemente todas las obras fueron supervisadas por el propio maestro. Lo más probable es que fueran obras de un imitador ajeno. Seguramente, sean obras de un pintor que, como muchos de la época, se dedicaba a manufacturar versiones y reproducciones de las composiciones de los bodegones con mayor acogida en su momento, copiando y combinando los motivos de otras pinturas. En algunos casos, se repiten orquestalmente motivos procedentes de los bodegones de Van der Hamen (cat. 67) o versiones de estos. Ninguno, sin embargo, parece ser copia directa de sus composiciones. Probablemente son obras híbridas, en las cuales su autor componía mezclando motivos derivados de otras pinturas, recordados e inventados. De hecho, esta manera de componer fue





extendida entre muchos pintores españoles de bodegones, tanto de primera, como de segunda fila.

Todos estas pinturas tienen como soportes una tela de trama gruesa y muy tosca, siendo su calidad comedida. Sus composiciones exhiben un marcado sentido de horror vacui, estando más bien congestionadas los elementos, aunque algunas adquieren más soltura que otras. En este aspecto, éstas obras distan mucho del sentido estético de las composiciones de Van der Hamen, que esta mejor representado por el orden austero del número 131 (cat. 21) de la colección Cerralbo, que claramente es el trabajo de otro temperamento distinto. Además, los elementos poseen trazados pobres y las obras exponen una técnica directa y bastante simple, al modelar las formas. Son obras muy ingenuas en las que el pintor explota un limitado abanico de recursos; algunas tienen composiciones idénticas con diferentes frutas (cats. 64, 67), como si de la aplicación de un fórmula se tratara. Las cestas están pintadas siguiendo un mismo patrón, y en varios de los bodegones se repite el truco naturalista de pintar las hojas de las frutas con agujeros, como si fueran atacadas por el apetito voraz de algunos insectos. Aún más llamativa, es la pesada uniformidad de las texturas en los objetos representados, que hacen difícil creer que los bodegones estuvieran pintados con atenta observación del natural.

Ante el hecho del evidente valor descriptivo de la "imitación de la naturaleza", que llegó a ser uno de los mayores desafíos y pruebas de la destreza de los pintores de bodegones, la ejecución de estas obras, sin embargo, es muy decepcionante. El pintor no logra describir ni distinguir pictóricamente con suficiente exactitud las texturas naturales de las cosas que representa, y constituye un reto no asumido, algo que se considera fundamental al realizar una "copia" fiel.

El conjunto de obras del Museo Cerralbo son ejemplos de un tipo de pintura denominada en la época como "pintura ordinaria". La producción de estas obras por pintores más bien menores resultaba más económica, lo que favorecía su destino en un mercado popular. De hecho, son buenos testimonios de la industria de pintura que nutría una demanda por los bodegones y la gran difusión del género como decoración pictórica, incluso en las casas más comunes de la época. En el conjunto de bodegones es representativo el hecho de que tales obras solían formar juegos de piezas, y las siete que se conservan probablemente formaran parte de un conjunto mayor de doce pinturas. Inventarios de colecciones del siglo XVII citan frecuentemente grupos de cuatro, seis y doce bodegones, a veces relacionados con los temas de las estaciones o meses del año. También para el Marqués de Cerralbo, los bodegones de la escuela de Van der Hamen cumplían una importante función decorativa en el comedor de gala del palacio, un lugar donde sus modestas calidades estéticas quedarían difuminadas por el fuerte atractivo causado en el modo de exponer la obra, subrayando más el aspecto decorativo y alegre de sus motivos, que el de sus calidades.

En tiempos más recientes y debido a las erróneas





atribuciones de Ramón Torres Martín, las pinturas fueron adjudicadas a la mano del pintor Blas de Ledesma (doc.1602-14), y bajo este nombre aparecen en el último catálogo de la colección Cerralbo de 1981. Blas de Ledesma fue un pintor de bodegones activo en Granada hacia principios del siglo XVII, de quien se conocen tres obras (ver Pérez Sánchez, 1983, pp.70, 83 ; Jordan y Cherry, 1995, p.101). Torres Martín aumentó el número de sus obras espectacularmente al atribuirle equivocadamente obras de otro pintor, al parecer mallorquín y muy prolífico, que posee un estilo muy personal y que llegó a pintar bodegones de cierta calidad (ver Pérez Sánchez y otros, 1994; Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, 1995, pp.9-11). Añadió a este grupo de bodegones las obras de un tercer maestro anónimo castellano de la escuela de Van der Hamen, quien fue el autor de los siete bodegones del Museo Cerralbo, aludidos anteriormente. Además, Torres Martín rellenó su corpus también con otras pinturas de naturaleza muerta de la colección del Museo Cerralbo (cats. 45-53).

El artista del conjunto de siete bodegones de la colección del Museo Cerralbo fue evidentemente un prolífico autor, de quien hoy se conocen bastantes más obras. A pesar de disponer de limitados recursos técnicos, algunas de las composiciones de este autor, son parecidas al número 3863 tratado aquí, que tiende paulatinamente hacia lo aparatoso y pretencioso, incluyendo ricas piezas de plata y vasos dorados con mascarones, con y sin arreglos de flores. Algunas de las obras que Ramón Torres Martín atribuyó a un putativo Blas de Ledesma, parecen ser obras muy similares a las siete del maestro anónimo del Museo Cerralbo (ver Torres Martín, 1978, núms. 36, 37, 38, 39, 71?, 72, 89?, 95). Otras dos existen en la colección Masaveu (ver Pérez Sánchez y Barón Thaidigsmann, 1997, nos. 7, 8, como un Anónimo Seguidor de Tomás Yepes).







Copia de Luis Meléndez

(1716-80)

68 *Bodegón con perdices, verduras y recipientes de cocina*

Óleo sobre lienzo, 49 x 61 cm.
Inv. 4895

Este bodegón es una copia fiel, de tamaño un poco mayor, que un cuadro pintado por Luis Meléndez ubicado en el Museo del Prado (núm. 908, 40 x 61 cm). El original formaba parte del ciclo de bodegones fruto del clima y tierra español pintados por Meléndez en la década de los 1770 para el príncipe Carlos, como se explica en el texto de introducción. Aunque el cuadro original exhibe una factura cuidada y una superficie muy acabada, el cuadro de la colección Cerralbo es aún más lisa, y por el tipo de soporte y el estilo de la pintura, parece ser una copia del siglo XIX. Sus evidentes cualidades estéticas y la fidelidad al original, parece ser una copia de un profesional por el cual el Marqués de Cerralbo tenía una especial admiración.



Taller de Luis Meléndez
(Nápoles 1716-1780 Madrid)

69 *Bodegón con coliflor y recipientes*

Óleo sobre lienzo, 37 x 49.5 cm.
Inv. 3865

70 *Bodegón con melón, recipientes y cucharas de madera*

Óleo sobre lienzo, 43 x 49.5 cm.
Inv. 3867

Bibliografía: Núm.3865, Cavestany, 1936-40, núm.85 (lám.LXV-I) como Meléndez; Guía del Museo Cerralbo, 1997, p.58 (il. Inv. 3865); Luna, 1995, núm.19; Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen, 1998, núm.20; Sanz Pastor, 1956, p.32; Sanz Pastor, 1981, p.62; Tufts, 1982, núm.58; Tufts, 1985, núm.69.
Referencia: Núm. 3867, Tufts, 1985, no.71.

Sobre Meléndez, ver cat.23.



Fig. 46 Luis Meléndez, *Bodegón con coliflor, cesta de uvas y recipientes*. Óleo sobre lienzo, 49,5 x 36,5 cm. Col. Jan Dik, Vevey, Suiza.

Tradicionalmente estos dos bodegones fueron atribuidos a Luis Meléndez por la evidente relación que mantienen con el resto de su obra, respecto al repertorio de elementos empleados como manual de recursos, con su estilo y composición. Sin embargo, un exámen atento de los mismos nos ha revelado que ambas no son obras autógrafas, sino que están elaboradas por una mano desconocida procedente de su taller, incluso por algún seguidor.

Los recipientes de cocina, al igual que el resto de los motivos, son los mismos que aparecen en algunos bodegones de Meléndez. Un melón de tamaño considerable que alcanza cierto paralelismo con el que aparece en el cuadro número de inventario 3867, se repite en el mismo lugar en otras composiciones de Meléndez, como el Bodegón con melón, peras y cacharros de cocina (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 39.41), que también se apropia de la imagen de la fuente de cerámica con tapa metálica y dos cucharas de palo de la misma clase que las que están reproducidas en este cuadro. El bodegón con número de inventario 3865 mantiene relación aún más estrecha, con un bodegón que fue pintado por Meléndez en la década de 1760 (fig.46). Es probable que el seguidor de Meléndez que nos ocupa decidiera crear una nueva composición en formato horizontal tomando los motivos de una obra propia como ésta, sin volver a estudiarlos de nuevo del natural con detalle. Una prueba de este proceso se aprecia claramente en la coliflor, que ha sido copiada de un motivo de un cuadro de Meléndez, quizás de ese mismo cuadro, como se puede constatar en la posición de las hojas y los tallos cortados. Sin embargo, el copista, ha simplificado el dibujo de éstos, sin profundizar en su estructura y su estilo escueto y simplificado otorga a la hortaliza una presencia nubosa de algodón.



Tampoco en su manera de pintar el artista ha podido imitar convincentemente al maestro. Se nota una cierta debilidad en el dibujo y modelado del volumen, algo a lo que no nos tiene acostumbrados Meléndez. En cuanto a la descripción de las texturas y detalles de las piezas, los cuadros están muy por debajo de la manera preciosista del maestro; aquí, metal, madera y piel en el caso del melón, están pintados de una manera más bien generalizada. Además, el copista ha plasmado los motivos con pocas cantidades de pintura, que a su vez están poco trabajadas. Ambas piezas poseen una aplicación de pintura bastante delgada y en el caso del cuadro con el melón se trasluce la textura del soporte bajo la capa pictórica.

Aunque su autor permanece en el anonimato, estos bodegones son interesantísimos testimonios de la producción de un taller del que sabemos muy poco acutalmente. Por otro lado, pueden ser pruebas de la influencia de las obras de Meléndez en otros pintores de su época.

Tampoco en su manera de pintar el artista ha podido imitar convincentemente al maestro. Se nota una cierta debilidad en su dibujo y modelado del volumen, algo a que no nos tiene acostumbrados Meléndez. En cuanto a la descripción de las texturas y detalles de las piezas, los cuadros están muy por debajo de la manera preciosista del maestro; aquí, metal, madera y piel en el caso del melón, están pintados de una manera más bien generalizada. Además, el copista ha empleado un tratamiento de las calidades matéricas muy básico y plasma los motivos con pocas cantidades de pintura, que son a su vez poco trabajados. Ambas piezas poseen una superficie con una aplicación de pintura bastante delgada, y en el caso del cuadro con el melón, se le trasluce, bajo la capa pictórica, la textura del soporte.

Aunque su autor permanece por ahora en el anonimato, estos bodegones son por un lado interesantísimos testimonios de la producción de un taller del que sabemos muy poco, por el momento, y por otro son pruebas de la influencia de las obras de Meléndez en otros pintores de su época.



Copia de Bartolomé Montalvo

(1769-1846), Siglo XIX

71 *Bodegón con liebre, perdiz y melón*

Óleo sobre lienzo, 57 x 60 cm.
Firmado en rojo en el ángulo inferior derecho: .E.So.
Inv. 4886

72 *Bodegón con pescados*

Óleo sobre lienzo, 56.5 x 65.5 cm.
Restos de inscripción sobre la tapadera del barril: Sevillanos
Inv. 5321

73 *Bodegón con cabeza de ternera, pescados y frutas*

Óleo sobre lienzo, 56.5 x 65.5 cm.
Inv. 5322

74 *Bodegón con pato, perdiz y tarro*

Óleo sobre lienzo, 56.5 x 65.5 cm.
Inv. 5323

Bibliografía sobre Montalvo; Cavestany, 1936-40, pp.56-61, 104; Ossorio y Bernard, 1868, p.58; ed. 1884, p.458; Pérez Sánchez, 1983, pp.192, 198, 212.

Este conjunto de cuatro bodegones son copias de obras pintadas alrededor de 1820 por Bartolomé Montalvo, académico de méritopde cámara del rey Fernando VII. Los cuadros originales de Montalvo pertenecían a la colección real, tres de ellos se encuentran hoy en el Museo del Prado: el número de Inv. 4886 es una copia más pequeña y de composición más abigarrada que el original del Prado (núm. 4515, 54 x 72 cm.); el número de Inv. 5322 copia el original en depósito en el Palacio de Carlos V en Granada (núm. 6563, 73 x 55 cm.); el número de Inv. 5323 es una copia libre del original depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Rioja de Logroño (núm. 5890, 52 x 71 cm.), en la que un tarro verde sustituye una cesta de pescados del original. Sin embargo, no se ha localizado el cuadro original de Montalvo del que pudiera derivar el número Inv. 5321.

Las copias de la colección Cerralbo distan mucho de las calidades de los cuadros originales. Dos de estas obras poseen una inscipción, en la que puede leerse "Sevillano", sin embargo desconocemos el nombre de un artista con este apellido. El Marqués de Cerralbo pudo haberlas comprado como sustitutos de cuadros que admiraba en la colección real, disfrutando de la similitud con los bodegones de Luis Meléndez y los maestros españoles del Siglo de Oro. Una posibilidad sería que representasen un encargo del marqués a un copista profesional - por ejemplo, el número Inv. 4895 – pero, a juzgar por la modesta calidad de su ejecución, es quizás más probable que sea un grupo de cuadros comprado en el mercado, con fines puramente decorativos.









Copia de Daniel Seghers

(Amberes 1590-1661 Amberes)

75 *Virgen con el Niño con guirnaldas de flores, siglo XVII*

Óleo sobre lienzo, 85 x 67,5 cm.
Inv. 485

Bibliografía; Díaz Padrón, 1995, II, pp.1188-1189. Sobre Seghers cats. 30, 31.

En esta pintura cobra protagonismo la figura de la Virgen con el Niño Jesús dormido entre sus brazos, circunscrito por una cartela arquitectónica de piedra, adornada con tres guirnaldas de flores, de rosas y tulipanes, entre las cuales revolotean diversas mariposas. Es una copia antigua del original pintado por Daniel Seghers, con figuras quizás de Cornelis Schut (1597-1655), existente en el Museo del Prado, que es un poco más reducido (núm. 1910, La Virgen y el Niño dentro de una guirnalda, 84 x 55 cm.) y procede de la colección de Isabel de Farnesio, citado en su inventario de 1746 en el palacio de La Granja. Seghers solía colaborar con otros pintores, pintando flores alrededor de sus escenas figurativas. La fórmula flamenca en que se combinaban escena religiosa y corona de flores, tuvo un enorme éxito en el mercado español en el siglo XVII y estas pinturas de Seghers siempre figuraban entre las obras más populares de coleccionistas destacados. Los reyes de España, coleccionaban sus obras ávidamente, como demuestran los inventarios reales, siendo el Museo del Prado todavía depositario de un conjunto importante de obras de esta clase, procedentes de su mano y de la de otros pintores flamencos.

El éxito dependía de la atractiva unión de una imagen, en este caso religiosa, con la belleza de las flores, de manera que se apela tanto a los sentimientos devotos como a la educación estética de los espectadores. En la mayoría de los casos, no parece prevalecer una relación más profunda entre las escenas figurativas y las flores, y parece muy poco probable que éstas tengan un significado simbólico. Sin embargo, un espectador piadoso interpretaría en las flores y mariposas una lección sobre el mundo de la naturaleza santificada por Dios. Uno de mentalidad más reflexiva quizás pudiera encontrar una melancólica conexión entre las frágiles flores de corta vida y el Niño Jesús, ya un niño y destinado a sacrificarse en la cruz.

A juzgar por el tipo de soporte, la pintura y estado de conservación, parece más antigua que las otras dos copias de sus cuadros de flores que guarda el Museo (cats. 30, 31). Probablemente data del mismo siglo que el original, pero no es posible determinar si fue pintado en España o fuera de la península. El copista anónimo se ha esforzado en captar la finura y minuciosidad del cuadro original, imitando su estilo con éxito, en cuanto al delicado dibujo de las flores y hojas, y los detalles de las mariposas que revolotean alrededor de las flores. Sin embargo, en algunos casos, no ha entendido bien la estructura de las flores. En cuanto al manejo de la pintura, este artista no emplea el recurso de las veladuras, que hace que las flores pintadas por Seghers parezcan tan delicadas, y generalmente su estilo es algo torpe y duro. Por la calidad de la pintura, no parece que pueda ser obra de uno de los seguidores flamencos de Seghers mejor conocidos, como Jan Philips van Thielen (1618-67), quien copiaba sus obras.



José Soriano Fort

(Valencia 1873-1937 Paterna, Valencia)

76 *Malvas Reales*

Óleo sobre lienzo, 79 x 57 cm.
Inv. 4069

77 *Hortensias*

Óleo sobre lienzo, 79 x 57 cm.
Inv. 4070

78 *Claveles y rosas*

Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm.
Inv. 4071

79 *Geranios y rosas*

Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm.
Inv. 4072

Bibliografía sobre Soriano Fort; Navascués y Conde de Beroldingen, 1998, pp.120, 145-146.

El pintor valenciano, José Soriano Fort, comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, donde fue discípulo de Alejandro Ferrant. En Madrid, destacó como retratista, pintor de género y de asuntos históricos. En 1897, obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra Desgraciada, ahora en el Museo del Prado; Tercera Medalla en la Exposición Universal de París en 1899 y Segunda en Munich en 1901. Soriano Fort fue pintor oficial de Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo, del que pintó un retrato de cuerpo entero que se encuentra en el museo, que lleva su nombre. El marqués lo tomó bajo su tutela, junto con Máximo Juderías Caballero, para que ambos decorasen su palacio en Madrid. Testimonio de sus habilidades como pintor de murales son dos pinturas que aluden a dos episodios, que narran hechos históricos militares, relacionados con el título de los marqueses de Cerralbo (La defensa de La Coruña y La derrota de la armada holandesa) ubicadas en la escalera de honor del palacio, además de las bellas escenas de un baile valenciano y la siega en el Salón de Confianza.

Estos cuatro lienzos de flores son también fruto de algún encargo de su mecenas. Las pinturas fueron encargadas a Soriano Fort para decorar los paneles inferiores de las puertas del Salón de Porcelanas del palacio de Madrid, donde formaron parte de un bello conjunto dedicado a las Cuatro Estaciones. Una de estas figuras alegóricas, el Verano, también es de Soriano Fort, y las otras tres pertenecen a Máximo Juderías. Las composiciones de las pinturas de flores distan de otras pinturas de flores más convencionales en la colección y responden a la función decorativa que tenían, con conjuntos de flores dispuestos por todo el espacio pictórico.

Su estilo en las pinturas de flores, evidencia un manejo de la pintura, libre y espontáneo, que se parecen mucho a las flores que Soriano Fort pintó en la parte inferior de la pintura de un baile valenciano en el Salón de Confianza. El conjunto de pinturas fue desmontado e las puertas del Salón de Porcelanas, pero el conjunto es un argumento de peso para reflejar la clara predilección que sentía el Marqués de Cerralbo por el género.











Bibliografía

Alcahalí, Barón de, *Diccionario geográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.

Aldana Fernández, S, *Pintores valencianos de flores* (1766-1866), Valencia, 1970.

Angulo, D., y Pérez Sánchez, A.E., *Historia de la pintura española: Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.

Aterido, A., "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda", *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp.271-84.

Baglione, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, (1642), ed.1935.

Baldassari, F., *Cristofano Munari*, Milán, 1998.

Baldassari, F. y Benati, D., *Cristofano Munari, 1667-1720. Un maestro della natura morta*, catálogo de exposición, Reggio Emilia, 1999.

Bergamo, Gallería Lorenzelli, *La natura in posa, aspetti dell'antica natura morta stranieri nelle collezioni private Bergamesche*, catálogo de exposición, I. Bergström, 1971.

Bergström, I., *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.

Bottari, S., y otros., *La natura morta italiana*, catálogo de exposición, Nápoles, Palazzo Reale, 1964.

Bouza, F., "Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa", *Reales Sitios*, 143, 2000, pp.64-75.

Brown, J. y Elliott, J.H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-Londres, 1980; *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, ed. Española, Madrid, 1981.

Burke, M. y Cherry, P., *Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories: Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Getty Information Institute, 1997.

Cabré Aguiló, J., *Inventario del palacio Cerralbo*, Ms., Madrid, 1924.

Cabré Aguiló, J., *Adiciones al Inventario del palacio Cerralbo*, Ms., Madrid, 1927.

Cabré Aguiló, J., "Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera y Gamboa", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1928, pp.5-31.

Calvo Serraller, F. y otros, *El bodegón español (De Zurbarán a Picasso)*, catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999.

Caroli, F. y Vecca, A., *Natura morta lombarda*, catálogo de exposición, Milano, Palazzo Reale, 1999.

Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Señor D. José de Madrazo, Madrid, 1856.

Causa, R., *Andrea Belvedere: Pittore di fiori*, Milán, 1964.

Causa, R., *La natura morta in Napoli nel Sei e nel Settecento, en Storia de Napoli*, t.5, Nápoles, 1972, pp.997-1055.

Cavestany, J., *Floreros y bodegones en la pintura española*, Catálogo Guía, Madrid, 1935.

Cavestany, J., *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40.

Cavestany, J., "Blas de Ledesma, pintor de fruteros", *Arte Español*, 1943, pp.16-18.

Cavestany, J., *La caza en el arte*, Madrid, 1951.

Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*, Madrid, 1800 (ed. facsímil, Madrid, 1965).

Cherry, P., "La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)", *Archivo Español de Arte*, 239, 1987, pp.299-305.

Cherry, P., *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.

Chiarini, M., y otros, *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezzioni medicee*, catálogo de exposición, Florencia, Palazzo Pitti, 1997.

Chiarini, M., y otros, *La natura morta en palazzo e in villa. Le collezioni dei Medici e dei Lorena*, catálogo de exposición, Florencia, Palazzo Pitti, 1998.

Constantin, V., *La medida del tiempo*, catálogo de exposición, Caja de Ahorros de Navarra, Madrid, 1994.

Cruzada Villaamil, G., *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865.

De Dominici, B., *Vite de Pittori, scultori ed architetti*, Nápoles, 1742.

De Logu, G., *Natura morta italiana*, Bergamo, 1962.

Díaz del Valle, L., *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios, 1657-59*, en F.J. Sánchez Cantón ed., Fuentes literarias para la historia del arte español, vol.II, Madrid, 1933, pp.321-93.

Díaz Padrón, M., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995.

Diez, J.L., *José de Madrazo, 1781-1859*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Botín, 1998.

Du Gué Trapier, E., "Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", *Connoisseur*, 164, 1967, pp.239-43; 165, 1967, pp.60-63.

García, A., y Ramos García, J., *Pintores del siglo XIX en Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, 1992.

García Herraiz, E., "Un bodegón atribuible a Juan Fernández El Labrador", *Archivo Español de Arte*, 268, 1994, pp.400-05.

Godi, G., *Fasto e rigore. La Natura Morta nell' Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catálogo de exposición, Reggia de Colorno, 2000.

Grelle, A., "I Crescenzi e l'Accademia de via S.Eustachio", *Commentari*, XII, 1961, pp.120-38.

Hairs, M.L., *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Paris y Bruselas, 1955; ed. Bruselas, 1965; ed. Bruselas, 1985; ed. Tournai, 1998.

Harris, E., "Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez", *The Burlington Magazine*, 112, 1970, pp.364-373.

Harris, E., "Las flores de El Labrador Juan Fernández", *Archivo Español de Arte*, 47, 1974, pp.162-164.

Harris, E., "G.B. Crescenzi, Velázquez and the 'Italian' Landscapes for the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, 122, 1980, pp.562-64.

Herrero García, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943.

Jones, P., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, 1993.

Jordan, W., *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1985.

Jordan, W., *An Eye on Nature. Spanish Still-Life Paintings from Sánchez Cotán to Goya*, Matthiesen Gallery, London, 1997.

Jordan, W. y Cherry, P., *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995.

Luna, J.J., *Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1982.

Luna, J.J., *Los alimentos de España en la pintura. Bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, 1995.

Madrid, Museo del Prado, *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, catálogo de exposición, 1985.

Madrid, Museo del Prado, *Inventario General de Pinturas. III. Nuevas adquisiciones*, 1996.

Mitchell, P., *European Flower Painters*, Schiedam, 1981.

Múnich,Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek), *Natura morta italiana*, catálogo de exposición, 1984-85.

Münster, Wesfälisches Landsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Stilleben in Europa*, catálogo de exposición, J.Held y otros, 1980.

Navascués Benlloch, P., y Conde de Beroldingen Geyr, C., *El legado de un mecenas. Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, 1998.

Navascués Benlloch, P., y Conde de Beroldingen Geyr, C., *Guía del Museo Cerralbo*, Madrid, 1997; ed. Electa, Madrid, 2000.

Oña Iribarren, G., *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, 1944.

Ossorio y Bernard, M., *Galería Biografía de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868; ed. 1975.

Pacheco, F., *Arte de la pintura*, (1649), ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

Palomino, A., *Vidas*, ed. N.A. Mallory, Madrid, 1986.

Pérez Sánchez, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.

Pérez Sánchez, A.E., "Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente", *Archivo Español de Arte*, 40, 1967, pp.309-23.

Pérez Sánchez, A.E., *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo, catálogo de exposición*, Madrid, 1978.

Pérez Sánchez, A.E., *La pintura española de bodegones y floreros, catálogo de exposición*, Madrid, Museo del Prado, 1983.

Pérez Sánchez, A.E., *La nature morte espagnole du XVIIe siècle a Goya*, Fribourg, 1987.

Pérez Sánchez, A.E., "Don Giuseppe Recco, caballero de Calatrava", *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Nápoles, 1988, pp.239-41.

Pérez Sánchez, A.E., *Pintura española de bodegones y floreros*, catálogo de exposición, Tokyo, National Museum of Western Art, 1992.

Pérez Sánchez, A.E., *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1997.

Pérez Sánchez, A.E. y Barón Thaidigsmann, J., *Colección Pedro Masaveu. Floreros y bodegones*, catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1997.

Pérez Sánchez, A.E. y Navarrete Prieto, B., *Thomas Yepes*, catálogo de exposición, Fundación Bancaja, Valencia, 1995.

Pérez Sánchez, A.E. y otros, *Natura en repòs. La natura morta a Mallorca. Segles XVII-XVIII*, catálogo de exposición, Centre cultura Sa Nostra, Palma, 1994.

Pérez Sánchez, A.E. y otros, *Juan de Arellano 1614-1676*, catálogo de exposición, Caja Madrid, Madrid, 1998.

Poleró y Toledo, V., *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875.

Ribemont, F. y Boysson, B. de, *Les raisins du silence. Chefs-dóeuvre de la nature morte européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles*, catálogo de exposición, Burdeos, Musée des Beaux-Arts, 1999.

Rio de Janeiro, Museo Nacional de Bellas Artes, Splendores de Espanha de El Greco a Velázquez, 2000.

Rosales, L., *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966.

Sainsbury, W.N., *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, London, 1859.

Salerno, L., *La natura morta italiana*, 1560-1805, Roma, 1984.

Salerno, L., *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Roma, 1989.

San Pedro, C., y San Román, L., *Recuperación del ambiente original de la planta principal del Museo*

Cerralbo de Madrid, según primer inventario de Juan Cabré, 1924. Comedor de Gala, Proyecto de investigación, 1999, inédito.

Sanz Pastor, C., *El Museo Cerralbo*, Madrid, 1956; ed. 1969; ed. 1979; ed. 1981.

Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, *Velázquez y Sevilla*, catálogo de exposición, 1999.

Shakeshaft, P., "Elsheimer and G.B. Crescenzi", *Burlington Magazine*, 123, 1981, pp.550-551.

Solinas F. y otros, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, 1588-1657, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 2000.

Spike, J.T., *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, catálogo de exposición, Florencia, Centro Di, 1983.

Spinosa, N., *Pittura napolitana del Settecento dal Barocco al Rococó*, Nápoles, 1986.

Sterling, C., *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, París, 1952.

Sterling, C., *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*, París, 1959; ed. Nueva York, 1981.

Sutherland Harris, A. y Nochlin, L., *Women Artists, 1550-1950*, catálogo de exposición, Los Angeles County Museum of Art, 1977.

Tomlinson, J., "The provenance and patronage of Luis Meléndez's Aranjuez still lifes", *The Burlington Magazine*, 132, 1990, pp.84-9.

Torres Martín, R., *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971.

Torres Martín, R., *Los bodegones de Blas de Ledesma*, Sevilla, 1976.

Torres Martín, R., *Blas de Ledesma y el bodegón español*, Madrid, 1978.

Tufts, E.M., "Luis Meléndez, Still-Life Painter Sans Pareil", *Gazette des Beaux-Arts*, 100, 1982, pp.143-66.

Tufts, E.M., *Luis Meléndez. Eighteenth-Century Master of the Spainish Still Life, with a Catalogue Raisonné*, Columbia, 1985.

Tufts, E.M., y Luna, J.J., *Luis Meléndez: Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century*, catálogo de exposición, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1985.

Urrea Fernández, J., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.

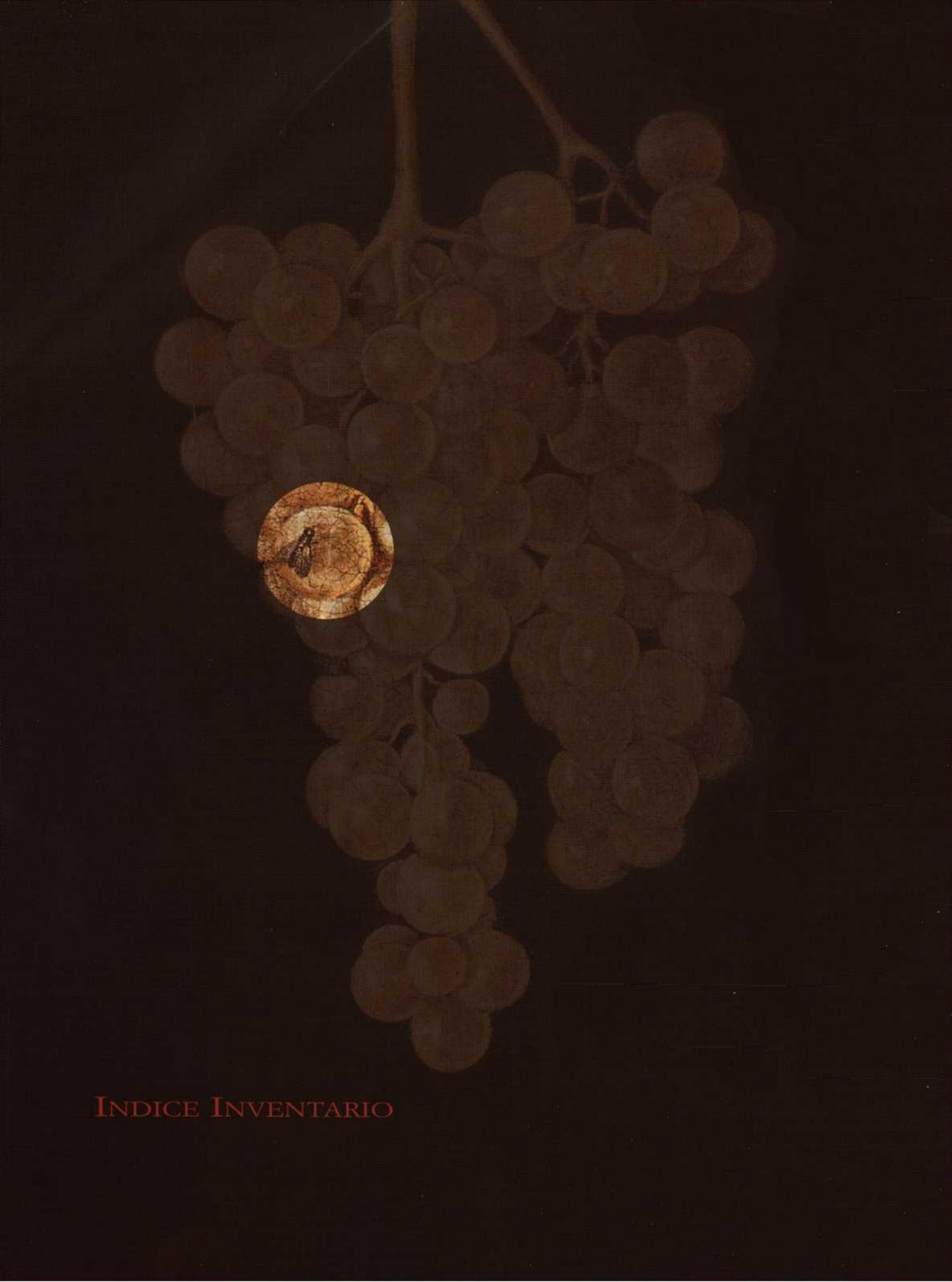
Valdivieso, E., "Un florero firmado por Juan Fernández El Labrador", *Archivo Español de Arte*, 45, 1972, pp.323-24.

Vischer, B., "Goya´s still lifes in the Yumuri inventory", *The Burlington Magazine*, 139, 1997, pp.121-123.

Whitfield, C., y Martineau, J., *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catálogo de exposición, Londres, Royal Academy, 1982.

Wood, J., "Van Dyck and the Earl of Northumberland: Taste and Collecting in Stuart England", Van Dyck 350, *Studies in the History of Art*, 46, National Gallery of Art, Washington, 1994.

Zeri, F. y Porzio, F., eds. *La natura morta in Italia*, Milán, 1989.



Indice Inventario

Nº Inv.: 905
Bodegón con cazo de cobre, pan y fruta, ca 1770
Luis Meléndez (1716-1780)
Óleo sobre lienzo, 41x35 cm
Cat. 23

Nº Inv.: 1611
Cuadro con flores y pájaro en un jardín, ca 1675
Andrea Scacciati (1644-1710)
Óleo sobre lienzo, 38 x 132 cm
Cat. 29

Nº Inv.: 1988
Bodegón con reloj, monedas y copón de oro (Alegoría de la Vanitas)
Pierre François Eugéne Marion
Óleo sobre lienzo, 48 x 38 cm
Cat. 22

Nº Inv.: 3863
Bodegón con plato de limones, espárragos y jarrones con flores
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 61

Nº Inv.: 3864
Bodegón con granadas, membrillos y flores, ca 1675
Giuseppe Recco (1634-1695)
Óleo sobre lienzo, 67,5 x 184 cm
Cat. 25

Nº Inv.: 3865
Bodegón con coliflor y recipientes,
Taller de Luis Meléndez (1716-1780)
Óleo sobre lienzo, 37 x 49 cm
Cat. 69

Nº Inv.: 3866
Bodegón con uvas y dulces, ca 1635
Juan de Espinosa (1628-1659)
Óleo sobre lienzo, 45 x 61 cm
Cat. 15

Nº Inv.: 3867
Bodegón con melón, recipientes y cucharas de madera,
Taller de Luis Meléndez (1716-1780)
Óleo sobre lienzo, 43 x 49,5 cm
Cat. 70

Nº Inv.: 3868
Bodegón con sandías, calabaza y flores, ca 1675
Giuseppe Recco (1634-1695)
Óleo sobre lienzo, 76,5 x 184 cm
Cat. 26

Nº Inv.: 3875
Bodegón con cuenco y canastillo de frutas.
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 62

Nº Inv.: 3876
Bodegón de cocina, ca 1710
Cristóforo Munari (1667-1720)
Óleo sobre lienzo, 114 x 83 cm
Cat. 24

Nº Inv.: 3898
Racimo de uvas blancas, ca 1620-1630
Juan Fernández, El Labrador (1629-1636)
Óleo sobre lienzo, 28 x 25,5 cm
Cat. 17

Nº Inv.: 3899
Dos racimos de uvas blancas, ca 1620-1630
Juan Fernández, El Labrador (1626-1636)
Óleo sobre lienzo, 28 x 25,5 cm
Cat. 18

Nº Inv.: 3915
Bodegón con canastillo de frutas y flores,
Anónimo, S XVIII (?)
Óleo sobre lienzo, 38 x 45 cm
Cat. 32

Nº Inv.: 3916
Bodegón de cocina con pescados, ca 1670
Giuseppe Recco (1634-1695)
Óleo sobre lienzo, 59 x 45,5 cm
Cat. 27

Nº Inv.: 3917
Bodegón con paño, azucarero, taza y bizcochos,
Escuela Italiana, S XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 60,5 cm
Cat. 54

Nº Inv.: 3933
Bodegón con cesta de ciruelas y otras frutas,
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 63

Nº Inv.: 3952
Bodegón con calabaza y verduras,
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 64

Nº Inv.: 3955
Canastillo y vaso con flores,
Escuela Española, S XVIII (?)
Óleo sobre lienzo, 29 x 37,5 cm
Cat. 42

Nº Inv.: 3957
Bodegón con frutas,
Escuela Napolitana, S XVII
Óleo sobre lienzo, 40 x 58 cm
Cat. 57

Nº Inv.: 3975
Bodegón con cesta de dulces,
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5cm
Cat. 65

Nº Inv.: 3977
Jarrón de flores en un jardín con fuente, ca 1715
Escuela Napolitana S XVIII
Óleo sobre lienzo, 98,5 x 75 cm
Cat. 13

Nº Inv.: 3995
Bodegón con cesta de membrillos, granadas y uvas,
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 66

Nº Inv.: 3997
Jarrón de flores con cerámica en un jardín,
Escuela Napolitana S XVIII
Óleo sobre lienzo, 98,5 x 72,5 cm
Cat. 14

Nº Inv.: 4011
Corona de flores,
Anónimo
Óleo sobre lienzo, 48 x 38,5 cm
Cat. 33

Nº Inv.: 4013
Estudio de rosas,
Anónimo, S XVIII (?)
Óleo sobre papel adherido a lienzo, 68 x 57 cm
Cat. 3

Nº Inv.: 4027
Bodegón con cesta de uvas,
Escuela de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 81 x 102,5 cm
Cat. 67

Nº Inv.: 4069
Flores,
José Soriano Fort, (1873-1937)
Óleo sobre lienzo, 79 x 59 cm
Cat. 76

Nº Inv.: 4070
Flores,
José Soriano Fort, (1873-1937)
Óleo sobre lienzo, 79 x 57 cm
Cat. 77

Nº Inv.: 4071
Flores,
José Soriano Fort (1873-1937)
Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm
Cat. 78

Nº Inv.: 4072
Flores,
José Soriano Fort, (1873-1937)
Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm
Cat. 79

Nº Inv.: 4604
Concierto de aves y flores,
Atribuido a Juan de Arellano (1614-1676)
Óleo sobre lienzo, 67 x 86 cm
Cat. 41

Nº Inv.: 4626
Cesta de flores,
Escuela Valenciana, S XVIII
Óleo sobre lienzo, 34 x 45 cm
Cat. 59

Nº Inv: 4627
Bodegón de frutas,
Anónimo
Óleo sobre lienzo, 36 x 48 cm

Nº Inv.: 4628
Cesta de flores,
Escuela Valenciana, S XVIII
Óleo sobre lienzo, 34 x 45 cm
Cat. 60

Nº Inv.: 4886
Bodegón con liebre, perdiz y melón,
Copia de Bartolomé Montalvo (1769-1846), S XIX
Óleo sobre lienzo, 57 x 60 cm
Cat. 71

Nº Inv.: 4894
Bodegón con langosta y flores,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 93 cm
Cat. 43

Nº Inv.: 4895
Bodegón con perdices, verduras y recipientes de cocina,
Copia de Luis Meléndez (1716-80)
Óleo sobre lienzo, 49 x 61 cm
Cat. 68

Nº Inv.: 4896
Cesta de melocotones,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 42 x 59 cm
Cat. 44

Nº Inv.: 4897
Bodegón con cazo de cobre y plato de frutas, ca 1890
V. Gallaiz, S XIX
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm
Cat. 19

Nº Inv.: 4898
Bodegón con jarra de agua y cesta de ciruelas, ca 1890
V. Gallaiz, S XIX
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm
Cat. 20

Nº Inv.: 4910
Ramos con frutas,
Anónimo, S XVIII
Óleo sobre lienzo, 43 x 29 cm
Cat. 34

Nº Inv.: 5321
Bodegón con pescados,
Copia de Barlolomé Montalvo (1769-1846) S XIX
Óleo sobre lienzo, 56,5 x 65,5 cm
Cat. 72

Nº Inv.: 5322
Bodegón con cabeza de ternera, pescados y frutas,
Copia de Barlolomé Montalvo (1769-1846) S XIX
Óleo sobre lienzo, 56,5 x 65,5 cm
Cat. 73

Nº Inv.: 5323
Bodegón con pato, perdiz y tarro,
Copia de Barlolomé Montalvo (1769-1846) S XIX
Óleo sobre lienzo, 56,5 x 65,5 cm
Cat. 74

Nº Inv. VH: 46
Bodegón de caza,
Anónimo
Óleo sobre lienzo, 64 x 101 cm
Cat. 35

Nº Inv.VH: 47
Bodegón con frutas, flores y repollo,
Anónimo S XIX
Óleo sobre lienzo, 64x 85 cm
Cat. 36

Nº Inv.VH: 48
Bodegón con cesta y cuenco de frutas,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 44,5 x 61 cm
Cat. 45

Nº Inv.VH: 50
Bodegón de verduras, 1865
Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII
Marqués de Cerralbo, S XIX
Óleo sobre lienzo, 26 x 32,5 cm
Cat. 1

Nº Inv.VH: 51
Bodegón con verduras y frutas,
Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII
Marqués de Cerralbo, S XIX
Óleo sobre lienzo, 26 x 16,5 cm
Cat. 2

Nº Inv.VH: 122
Bodegón con cesta de cardos y cuencos de fruta y verduras,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm
Cat. 47

Nº Inv.VH: 123
Bodegón con cesta de espárragos y cuencos de fruta,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 75x 94 cm
Cat. 48

Nº Inv.VH: 124
Fuente de membrillos,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm
Cat. 49

Nº Inv.VH: 125
Fuente con granadas,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm
Cat. 50

Nº Inv.VH: 126
Frutero con ciruelas, manzanas y peras,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 46,4 x 61 cm
Cat. 51

Nº Inv.VH: 127
Bodegón con cesta y fuente de frutas,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 45 x 61,8 cm
Cat. 46

Nº Inv.VH: 128
Cesta de melocotones,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 61,5 cm
Cat. 52

Nº Inv.VH: 129
Bodegón con caldero, frutas, flores y pescado,
Anónimo, S XIX
Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm
Cat. 37

Nº Inv.VH: 130
Bodegón con frutas, sandía y perdiz,
Anónimo, S XIX
Óleo sobre lienzo, 54,5 x 71 cm
Cat. 38

Nº Inv.VH: 131
Bodegón con fuente de frutas,
Taller de Juan van der Hamen (1598-1631)
Óleo sobre lienzo, 50,5 x 81,5 cm
Cat. 21

Nº Inv.VH: 132
Bodegón con frutas,
Anónimo, S XVII
Óleo sobre lienzo, 34 x 50 cm
Cat. 40

Nº Inv.VH: 133
Plato de melocotones,
Escuela Española, S XVII
Óleo sobre lienzo, 28,5 x 40,5 cm
Cat. 53

Nº Inv.VH: 422
Bodegón con flores frutas y aves,
Anónimo, S XIX
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 83 cm
Cat. 39

Nº Inv.VH: 453
Guirnalda de flores con el rapto de Europa,
Escuela Flamenca, S XVII
Óleo sobre lienzo, 128,5 x 93,5 cm
Cat. 11

Nº Inv.VH: 454
Guirnalda de flores con Anfitrite,
Escuela Flamenca, S XIX
Óleo sobre lienzo, 128,5 x 93 cm
Cat. 12

Nº Inv.VH: 455
Bodegón al aire libre con frutas, flores y verduras, ca 1680
Giovan Battista Ruoppulo (1629-1693)
Óleo sobre lienzo, 124 x 112,5 cm
Cat. 28

Nº Inv.VH: 456
Jarrón de flores,
Copias de Daniel Seghers (1590-1661), S XIX
Óleo sobre lienzo ovalado, 82 x 64,5 cm
Cat. 30

Nº Inv.VH: 457
Jarrón de flores,
Copias de Daniel Seghers (1590-1661), S XIX
Óleo sobre lienzo ovalado, 82 x 64,5 cm
Cat. 31

Nº Inv.VH: 458
Ramo de flores pendiente de mascarón de bronce, ca 1670-80
Gabriel de la Corte (1648-1694)
Óleo sobre lienzo, 82,2 x 58,7 cm
Cat. 6

Nº Inv.VH: 459
Ramo de flores pendiente de mascarón de bronce, ca 1670-80
Gabriel de la Corte (1648-1694)
Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm
Cat. 7

Nº Inv.VH: 460
Ramo de flores pendiente de mascarón de bronce, ca 1670-80
Gabriel de la Corte (1648-1694)
Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm
Cat. 8

Nº Inv.VH: 461
Ramo de flores pendiente de mascarón de bronce, ca 1670-80
Gabriel de la Corte (1648-1694)
Óleo sobre lienzo, 82 x 58,5 cm
Cat. 9

Nº Inv.VH: 462
Jarrón de flores,
Escuela Italiana, S XVII
Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm
Cat. 55

Nº Inv.VH: 463
Jarrón de flores,
Escuela Italiana, S XVII
Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm
Cat. 56

Nº Inv.VH: 465
Jarrón de flores, ca 1670-80
Gabriel de la Corte (1648-1694)
Óleo sobre lienzo, 71 x 60 cm
Cat. 10

Nº Inv.VH: 466
Bodegón con fuente de frutas, pastel de hojaldre y vino, ca 1865
José María Estrada (¿- 1873)
Óleo sobre lienzo, 49,2 x 61 cm
Cat. 16

Nº Inv.VH: 469
Jarrón con flores, ca 1710
Jan Baptiste Boschaert (1667-1746)
Óleo sobre lienzo, 96 x 75 cm
Cat. 4

Nº Inv.VH: 472
Jarrón con flores, ca 1670-80
Margherita Caffi, (1645-1710)
Óleo sobre lienzo, 85 x 120 cm
Cat. 5

Nº Inv.VH: 485
Virgen con el niño con guirnaldas de flores,
Copia de Daniel Seghers (1590-1661), S XVII
Óleo sobre lienzo, 85 x 67,5cm
Cat. 75

Nº Inv.VH: 690
Bodegón de frutas,
Escuela Napolitana, S XVII
Óleo sobre lienzo, 41 x 67 cm
Cat. 58


9 788436 935431



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

FUNDACIÓN
MUSEO CERRALBO

CAM
Obras Sociales