

ha otorgado también una intensa concentración anímica. Diversos animales domésticos como los dos perros galgos que aparecen a la derecha y los pavos y palomas que figuran a la izquierda refuerzan el ambiente intimista de la escena, respaldada al fondo por la vegetación del jardín. Una marcada perspectiva acentúa la profundidad de la escena a través de la escalinata que figura a la derecha, cuyas líneas señalan el punto de fuga convergente hacia el fondo, referencia que intensifica la fuente que centra el espacio del jardín, en la que figura una representación escultórica de Palas Atenea. La ambientación clasicista de los jardines barrocos cortesanos se refuerza en esta pintura con la presencia a la izquierda de una escultura de Hércules con la piel del león de Nemea y con la figura de Neptuno que aparece sobre la puerta que al fondo cierra el jardín.

A la derecha y sobre la escalinata figura un personaje en actitud de dibujar cuya fisonomía coincide con la del propio Van Kessel, el cual se autorretrató también en los dos retratos de familia antes citados. Presentan estas pinturas realizadas por un flamenco activo en España, un estilo ajeno al de la pintura madrileña de aquel momento advirtiéndose una elegancia propia del arte de los Países Bajos que sin embargo se adecúa a las características del barroco cortesano merced a la presencia de una ambientación y de una moda de marcado carácter hispano.

Las características del vestuario de los personajes permiten fechar esta pintura en los últimos años del siglo XVII ofreciéndonos al mismo tiempo uno de los escasos testimonios del ambiente social madrileño, que en pintura, han llegado hasta nuestros días.—ENRIQUE VALDIVIESO.

NUEVAS OBRAS DE DON ANTONIO PALOMINO

La atractiva personalidad del pintor Antonio Palomino nos anima a proseguir, con estas notas, la todavía breve bibliografía que se le ha dedicado¹, en espera de que se concluya el estudio que se merece el artista cordobés, aclarándose también la intervención de sus discípulos en su obra.

¹ Reunimos aquí los últimos trabajos publicados sobre el pintor: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Notas sobre Palomino pintor», *Archivo Español de Arte*, 179, 1972, p. 251-269. F. J. LEÓN TELLO y M.^a V. SANZ SANZ, *La teoría española en la pintura en el siglo XVII. El Tratado de Palomino*. Madrid, 1979. D. ITURGAIZ, «Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos», *AEA*, 209, 1980, p. 69-96. Su autor no conoce el trabajo de M.^a T. IGARTUA MENDIA (*Desarrollo del barroco en Salamanca*, Madrid, 1972, p. 71-79, 170, 174), en donde ya se documenta como obra de Palomino el lienzo de *Santo Tomás* del convento de San Esteban, de Salamanca. Por nuestra parte queremos señalar que la pintura de *Sto. Tomás y San Agustín* situada en el ático del mismo retablo es obra de Simón Peti. El añadido semicircular del cuadro de *Sto. Domingo in Soriano* del retablo de Sto. Domingo, en el mismo convento, es obra de Palomino, lo mismo que el cuadro de su ático que representa a *Sto. Domingo con San Francisco*. F. Benito Domenech, «Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la capilla del Corpus Christi de Valencia», *AEA*, 212, 1980, p. 491-493. A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Antonio Palomino, grabador», *AEA*, 214, 1981, p. 185-190. J. E. VAREY, «Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro», *Villa de Madrid*, 71, 1981, II, p. 15-18 (Telón pintado por Palomino para la obra de Antonio de Zamora *Todo lo vence el amor*, representada en 1707 con motivo del natalicio del futuro Luis I). E. VALDIVIESO, «Una pintura inédita de Palomino», *Boletín Seminario Arte y Arqueología*, 1982, p. 442-444.

Hay que lamentar el que todavía se conozca mal su actividad como retratista pese a que han sido señalados algunos retratos suyos y se haya subrayado lo que dejó escrito sobre el género². Por eso creemos que pueda ser de utilidad para profundizar en este aspecto de su producción el estudio del retrato que ahora presentamos.

En la monografía escrita por J. L. Arrese sobre el pintor Antonio González Ruiz se reproduce como original del mismo un retrato que nosotros preferimos adscribir a Palomino³. Arrese sospechó que representaba la figura de un príncipe no identificado, cuando en realidad su iconografía no puede resultar más evidente, ya que se trata del joven monarca Felipe V retratado nada más acceder al trono español.

El soberano Borbón se encuentra ataviado con el severo traje negro español en el que todavía pervive el uso de la golilla, deseando probablemente agradar a sus nuevos súbditos adoptando tan rigurosa y adusta vestimenta continuamente utilizada por el anterior monarca hispano.

El real gesto resultaría simpático en la corte española pues Palomino, al biografiar a su amigo Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, escribió, como si se tratase de algo muy especial, que éste hizo para el público diferentes retratos del Rey con el traje de golilla⁴. Tal como lo cuenta, Palomino parece estar muy bien enterado sobre la dificultad que existía para pintar al monarca, ya que cuando se le retrató de esa forma, apenas contaba diecisiete años y tenía «suma viveza» además de disponer de poco tiempo para posar como modelo.

El lienzo conservado en Salamanca ofrece la particularidad de ser un retrato de composición, es decir, figuran en él elementos y accesorios que acompañan al protagonista, inscribiéndole en un aparatoso escenario en el que no faltan ni el león, ni tampoco el enano negro, el gran cortinaje a medio descorrer o el elemento escultórico clásico.

El joven monarca sostiene su sombrero con la mano izquierda mientras que apoya la derecha en su cadera con gesto desenfadado, reforzado por la posición de sus piernas. Sobre el pecho ostenta el gran collar del Toisón de Oro y la banda y condecoración de la orden francesa del Espíritu Santo. En la mesa se dispone recado de escribir, en tanto que los niños voladeros portan la corona y el cetro.

Indudablemente se trata de uno de los más interesantes retratos de Corte pintados en España en los primeros años del siglo XVIII, un retrato que debe mucho a Claudio Coello y en el que persisten recuerdos flamencos. Como es sabido Felipe V fue retratado en 1701 con tan incómodo atuendo por Jacinto Rigaud, pintor de cámara de su poderoso abuelo⁵ y podríamos plantearnos

² A. A. PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Ed. Madrid, 1946, p. 529 y 531. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.*, p. 260.

³ J. L. de ARRESE, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973, p. 140-141, lám. 14. El lienzo mide: 2,15 × 1,60 m.

⁴ A. PALOMINO, *ob. cit.*, p. 1.116.

En 1724 la Universidad de Valladolid le pagó 840 rs. por los retratos «de los dos reyes, padre e hijo» (Felipe V y Luis I) destinados al salón de claustros, ninguno de los cuales se conserva (Cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1976, p. 103 y 109).

⁵ J. J. LUNA, «Hyacinthe Rigaud et l'Espagne», *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, p. 185-193.

El 5-III-1701 el barón de Breteuill escribe una carta hablando de la lentitud con que el pintor Rigaut hace un retrato que debe ser llevado a Madrid y del que deben



1



2



3

1. Salamanca. Paraninfo de la Universidad. Retrato de Felipe V.—2. Lerma (Burgos). Convento de Carmelitas Descalzas. Anunciación.—3. Berlanga de Duero (Soria). Colegiata. Asunción de la Virgen.

aquí la posibilidad de una fuente francesa de inspiración en el arte de Palomino.

Colocada en el retablo mayor de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas, de Lerma (Burgos) se conserva una bellísima *Anunciación*, de cuya existencia ya dimos noticia en otra ocasión⁶. Su composición recuerda, aunque de forma invertida sus figuras, a la del mismo asunto pintada en Navalcarnero (Madrid) por Palomino⁷.

Sólo distrae del recogimiento expresado por la escena su brillante y clarísimo colorido, propio del cambio pictórico operado en el primer tercio del siglo XVIII. Sin embargo el modelo utilizado para el arcángel Gabriel deriva fidelísimamente de otros de Coello e incluso de Carreño. También se puede apreciar su preocupación por el dibujo en la manera de plegar y disponer las largas telas de los vestidos e incluso en los brocados de diseño, claramente rococó, de la túnica del arcángel. Tampoco faltan los detalles de ambientación tan queridos por Palomino, como el cestillo de labores o los balaustres de la balconada, ni las algodonosas nubes resueltas como pompas jabonosas e hilvanadas entre las que asoman las típicas cabecitas de querubines.

También el retablo mayor de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria) está presidido por una obra del pintor cordobés. En esta ocasión se trata de una monumental *Asunción de la Virgen*, uno de los lienzos de mayor tamaño realizados por el artista y sobre el que estampó su firma⁸.

El cuadro que anteriormente fue considerado como obra de Zurbarán⁹ venía siendo atribuido últimamente a Carreño de Miranda al haber sido comparado con su *Asunción* del Museo de Poznan¹⁰. Sin embargo se trata de una obra evidente de Palomino, pensada para el retablo que preside y del que se conoce su fecha de construcción: 1714¹¹.

Como es sabido el patronato de la colegial de Berlanga de Duero correspondía a la familia de los Condestables de Castilla, los Duques de Frías. Precisamente en 1713 murió don José Fernández de Velasco, IX Condestable y VIII Duque, que había sido embajador extraordinario en París cuando accedió al trono español el joven Felipe de Anjou, de quien fue Mayordomo Mayor. Seguramente sería proyecto suyo costear un monumental retablo para el ábside de la iglesia colegial, realizándose la idea bajo el patronazgo de su hijo don Bernardino Fernández de Velasco (1685-1727), que le sucedió en sus estados familiares, aunque prefirió servir al Archiduque de Austria por cuyo motivo la familia perdería el título de Condestables¹².

sacarse varias copias. Cfr. M.^a T. DE LA PEÑA MARAZUELA y P. LEÓN TELLO, *Archivo de los Duques de Frías, I, Casa de Velasco*, Madrid, 1955, p. 488.

⁶ J. URREA, «Introducción a la pintura rococó en España», en *La época de Fernando VI*, Oviedo, 1981, p. 326.

⁷ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.* lám. IV.

⁸ Queremos expresar nuestro agradecimiento al Sr. Cura párroco don Julián Gorostiza por las facilidades que nos brindó para su estudio. La gran altura en que se encuentra el lienzo nos impidió leer cómodamente su firma, situada en el ángulo inferior izquierdo del mismo, de la que pudimos copiar solamente: «Ant. Palomino».

⁹ J. M. BEDOYA, *Memorias históricas de Berlanga*. Orense, 1845. A. ORTIZ GARCÍA, *Reseña histórica de la insigne iglesia colegial de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero (Soria) en el IV centenario de su dedicación*, Sigüenza, 1930.

¹⁰ C. GARCÍA SÁNCHEZ, *La colegiata de Berlanga*, Soria, 1964, p. 95 y 97.

¹¹ Idem.

¹² EL DUQUE DE FRÍAS, «Introducción», *Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*, p. XXI.

Curiosamente Palomino había tratado el mismo asunto pictórico en 1713 en uno de los lienzos del retablo mayor de la catedral de Córdoba¹³, pero la composición andaluza resulta mucho menos aparatosa que la de Berlanga, sobre la que logró infundir todo el dinamismo y espectacularidad que permite el tema. Las figuras de sus apóstoles, dispuestas en torno al vacío sepulcro, son algo pesadas y en sus cabezas se distinguen modelos utilizados en otras composiciones, además de ecos lejanos de su maestro Antonio del Castillo. En uno de los jóvenes ángeles que soporta el trono de nubes sobre el que asciende la Virgen, repite otro idéntico que aparece en la pintura de la cúpula de la capilla del Ayuntamiento de Madrid. Pero es de nuevo el elegante colorido, los tonos nacatados y vaporosos, la gloria celestial de deliciosos angelitos músicos y cantores, su facilidad de invención y la latente admiración por la frescura técnica de Lucas Jordán, lo que atrae inmediatamente el interés hacia esta pintura que representa cabalmente los ideales más exaltados de nuestro barroco decorativo.

Para finalizar queremos también señalar que en la misma colegiata de Berlanga y colocadas en el retablo de la capilla de San Andrés, patronato de los condes de Fuenrubia, se conservan, muy maltratadas, dos pinturas representando a *San Juan Bautista* y a *Santa Lucía*¹⁴ que consideramos igualmente originales de Palomino, siendo la última muy similar a la *Santa Inés* del Museo del Prado tanto por el modelo femenino como por los tonos y atuendo de su vestimenta.—JESÚS URREA.

NUEVOS DATOS SOBRE ARQUITECTURA VALLISOLETANA DEL SIGLO XVIII

Aunque no faltan interesantes aportaciones y trabajos de conjunto sobre la arquitectura vallisoletana del siglo XVIII, algunas importantes figuras de la misma se nos ofrecen todavía excesivamente desdibujadas¹. Solo gracias a las aportaciones documentales será posible esbozar una mejor comprensión de la actividad arquitectónica en esta centuria. Una de las personalidades más desconocidas todavía es la del arquitecto Matías Machuca que, sin embargo, se nos ofrece gracias a una sola obra —la iglesia de San Juan de Letrán— como el más inspirado maestro de la arquitectura local de este momento². Junto a él sólo Manuel Serrano puede ser citado en pie de igualdad³.

Gracias a algunos hallazgos documentales, damos a conocer de Matías Machuca nuevos datos biográficos y referentes a obras realizadas, que ayudarán en lo sucesivo a perfilar mejor tan notable figura.

¹³ J. A. GAYA NUÑO, *Vida de Aciselo Antonio Palomino*, 2.ª ed. Córdoba, 1981.

¹⁴ Miden: 1,33 × 0,56 m.

¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967; IDEM, «Arquitectura dieciochesca vallisoletana», *B. S. A. A.*, XXI-XXII, 1956, p. 32.

² E. GARCÍA CHICO, «Dos obras de Matías Machuca», *B. S. A. A.*, XXVI, 1960, p. 149.

³ J. C. BRASAS EGIDO, «El arquitecto Manuel Serrano», *B. S. A. A.*, XLIV, 1978, p. 467.