

percibe con absoluta claridad una coincidencia con el canon estético de la escultura barroca que desarrollaron en Roma Gian Lorenzo Bernini y sus colaboradores, especialmente Antonio Raggi, en las décadas de 1660-1680. La presencia en Toledo y Madrid del escultor Pietro di Martino Veese, que quizá llegó a España en 1678 en el séquito del cardenal Portocarrero y participó en los trabajos de escultura de la puerta del Buen Retiro y de la Plaza del Palacio Real con motivo de la entrada de la reina María Luisa de Orleans (1679), permiten proponerle como posible autor del citado relieve en estuco.

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR  
Universidad Autónoma de Madrid

UN CUADRO DE ALTAR DE TRASFONDO IDEOLÓGICO:  
«LA GENEALOGÍA DE LOS GUZMANES», DEL PINTOR BARROCO  
FRANCISCO JUANETE (1612).

Para el año de 1612 los poderosos duques de Medina Sidonia, como señores naturales de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), ciudad que protegía la entrada a la barra del Guadalquivir y antecedía al puerto de Sevilla como cabecera de las flotas a Indias, tenían asumido el engrandecimiento de la misma, por ser sede de su Casa y poderío, con un programa urbanístico, arquitectónico y artístico de gran calado, del que son buen exponente las numerosísimas fundaciones religiosas<sup>1</sup> que la convirtieron en una auténtica ciudad-convento barroca. De ahí su efectivo mecenazgo en el mundo de las artes, pues se necesitaban no sólo capacitados edificios para las comunidades de religiosos que allí vivían o recalaban temporalmente en tránsito para las Américas, sino de los indispensables ajueres litúrgicos y devocionales para sus iglesias y conventos, lo que favoreció la llegada al lugar de artistas y obras de centros primarios como la cercana Sevilla y, a la par, la creación de una pequeña corte de maestros albañiles, carpinteros y cañeros, ensambladores de retablos, escultores e imagineros, pintores, orfebres y lapidarios, que comían a mesa y mantel de la despensa ducal y que trabajaron afanosamente y por menor salario para la familia casi a tiempo completo<sup>2</sup>. Sin olvidar las obras civiles y urbanísticas que el municipio requería, las defensivas<sup>3</sup>, y las propias de su palacio, imagen y sím-

<sup>1</sup> Véase: Cruz Isidoro, Fernando: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba, 1997. Del mismo autor: *La Hermandad del Nazareno de Sanlúcar de Barrameda. Historia y Arte*. Sanlúcar de Barrameda, 1998; *El convento sanluqueño de Capuchinos. Arte e Historia de una fundación guzmanes*. Sanlúcar de Barrameda, 2002; «La Casa ducal de Medina Sidonia y el convento de Capuchinos de Sanlúcar de Barrameda: patronato y construcción», *Laboratorio de Arte* n.º 13. Sevilla, 2000, pp. 87-109.

<sup>2</sup> Sobre el mecenazgo artístico de los Medina Sidonia véase: Cruz Isidoro, Fernando: «Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda». *Archivo Hispalense* n.º 237. Sevilla, 1995, pp. 107, 112. Del mismo autor: «Luis Sánchez y Jacques de Uparque, plateros de la Casa ducal de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte* n.º 10. Sevilla, 1997, pp. 413-430. «Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)». *Laboratorio de Arte* n.º 11. Sevilla, 1998, pp. 435-459. «Una nueva imagen iconográfica de la Sevilla de principios del xvii: como *Civitas Dei*». *Archivo Español de Arte* n.º 290. Madrid, 2000, pp. 176-182. «Francisco de La Gándara Hermosa de Acevedo, un escultor de principios del xvii». *Laboratorio de Arte* n.º 14. Sevilla, 2001, pp. 27-49. «Vasco Pereira y la serie de seis retablos dominicos para la Casa ducal de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte* n.º 15. Sevilla, 2002, pp. 357-364. «La Divina Pastora del Convento capuchino de Sanlúcar de Barrameda». *Estudios Franciscanos. Publicación periódica de ciencias eclesiásticas de las provincias capuchinas ibéricas*. Vol. 104 n.º 435. Barcelona, 2003, pp. 503-520. «Una nueva obra del escultor Diego Roldán Serrallonga». *Revista Escuela de Imagenía*. Año VII. Córdoba, 2000, pp. 32-37.

<sup>3</sup> Cruz Isidoro, Fernando: «Una defensa del Guadalquivir en su desembocadura: el castillo de San Salvador, en Bonanza». *El emperador Carlos y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Sevilla, 2000, pp. 427-447.

bolo material en el lugar del ilustre apellido, continente y contenido, pues sus muros encerraban una importante colección de piezas artísticas <sup>4</sup>.

Quizás el duque que ejerció un más notable y «meditado» patrocinio sobre las artes fue el VII de su título, don Alonso Pérez de Guzmán «el Bueno», aquél que dirigiera la Armada Invencible contra el inglés, y que tanta influencia ejerció sobre la España del momento desde sus cargos políticos y militares y, fundamentalmente, en la Baja Andalucía y el norte de África por su peso económico, resultado de las inteligentes labores artesanales y comerciales desarrolladas por su Casa desde hacía décadas <sup>5</sup>. Una de sus fundaciones más mimadas, y la más personal, pues culminó la labor de su esposa doña Ana de Silva y Mendoza, fallecida en 1610, fue la del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, hasta el punto de convertirlo en panteón de ambos. La institución englobaba un conjunto de edificios levantados por el duque, que comprendía un santuario mariano dedicado al fastuoso culto barroco de una imagen, que el arzobispado hispalense calificó en escrupulosa sentencia de milagrosa, similar a una colegiata por sus numerosos capellanes y la capilla musical ducal; un hospital dedicado a la curación de mujeres pobres que atendían los médicos, cirujanos, boticarios y enfermeros ducales y las huérfanas de un colegio de severa reglamentación; un patronato de casar doncellas, para esas y otras muchachas; y un colegio de varones que servían al culto litúrgico y musical del santuario, a la manera de los Seises sevillanos, que recibían una completa formación humanística, musical y religiosa a cargo de capellanes y maestros de grandes cualidades, como el poeta Pedro de Espinosa, algunos de los cuales llegaron a sacerdotes capellanes de la Casa y a músicos ministriles. Para hacer imperecedera su fundación, el duque obtuvo bula papal para no tener que dar cuentas a la visita del Ordinario y adjudicó los bienes suficientes para la manutención de tanto personal <sup>6</sup>.

No ha de extrañar que esa demostración de poder político y económico suscitase envidias y celos, y no sólo en el estamento aristocrático, donde se le veía como un duro competidor en el «juego» cortesano de las influencias, sino en el propio ámbito social de la ciudad de Sanlúcar, a pesar de tratar de ejercerla de la forma más liviana. Y para ello no había mejor escudo ideológico que el que le proporcionaba la religión, pues sacerdotes y frailes le debían «agradecimiento» por el sustento diario de sus fundaciones religiosas, y lo demostraron eficazmente desde el púlpito y en la calle por su benéfica acción social, una labor que completaría eficazmente el Arte, desde siempre al servicio del poder.

Buena muestra de ese ideario es el complejo programa iconográfico que se desarrolló en ese Santuario <sup>7</sup>, magistralmente individualizado en un cuadro de altar de solemnes proporciones y ubicación preferencial, *La Genealogía de los Guzmanes*, de una interesantísima iconología, que sobrepasa con creces su mediana calidad artística y lo hacen brillar en el entramado simbólico del arte hispano del siglo XVII.

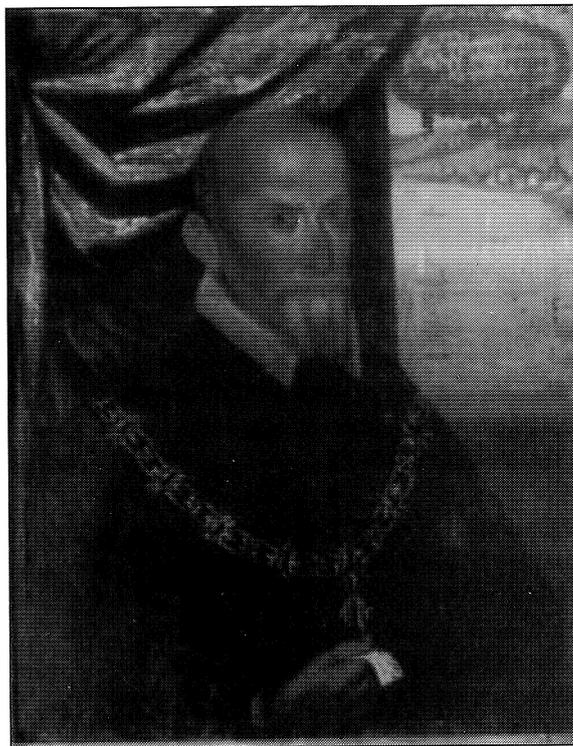
Al igual que los lienzos del retablo mayor, y buena parte de los que se disponen en la iglesia, cuadros de altar y otros de menor formato, fue ejecutada a lo largo del año 1612 por un pintor de cámara, el flamenco o bretón Francisco Ginete, un fecundo maestro que estuvo al

<sup>4</sup> Cruz Isidoro, Fernando: «La colección pictórica del Palacio sanluqueño de la Casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764». *Laboratorio de Arte* n.º 16. Sevilla, 2003, pp. 151-169.

<sup>5</sup> Sobre su biografía, como obra general: Álvarez de Toledo, Luisa Isabel: *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*. Libros 1.º y 2.º Cádiz, 1994. Además: Francisco de Salanoba: *Fragmentos genealógicos de la Casa Ducal de Medina Sidonia*. Archivo Ducal de Medina Sidonia (en adelante A.D.M.S.), leg. 1.319. Velázquez Gaztelu, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*. Estud. prelim., transcrip. y edición literaria de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda, 1996, pp. 233-234.

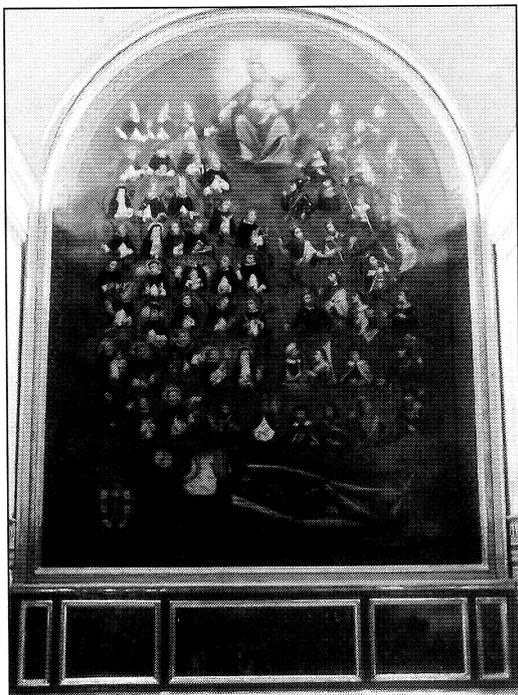
<sup>6</sup> Sobre esta fundación véase: Cruz Isidoro, Fernando: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* ob. cit.

<sup>7</sup> Cruz Isidoro, Fernando: «El programa iconográfico del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda». *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y en la Literatura*, t. II. Valencia-Pamplona, 1999, pp. 401-416.



1

2



3

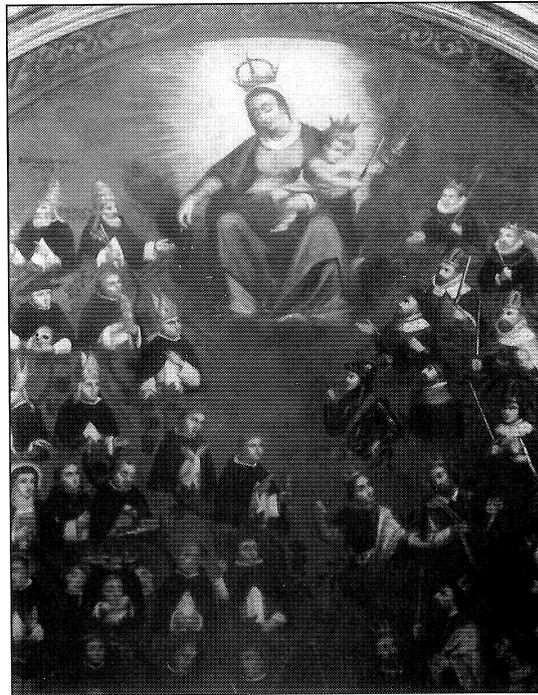


Fig. 1. *Retrato del VII duque de Medina Sidonia don Alonso Pérez de Guzmán «el Bueno»*. Francisco Juanete. 1612. Palacio ducal de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Por cortesía del Patronato ducal Casa de Medina Sidonia.  
 Fig. 2. *Genealogía de los Guzmanes*. Francisco Juanete. 1612. Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda. Fotografía: Foto Muñoz.

Fig. 3. *Genealogía de los Guzmanes*. Detalle superior. Fotografía: Foto Muñoz.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 413 a 438

servicio del conde de Niebla don Manuel, primogénito de don Alonso y su sucesor en el título, que también se hizo cargo de la mayor parte de las necesidades pictóricas del duque, y es citado en la documentación ducal, hispanizando su apellido, como Joanete, Juanet, Janete y, fundamentalmente, como Juanete<sup>8</sup>. La premura en su realización, motivada por la bendición de la iglesia, provocó la desigual calidad de sus lienzos, hasta tal punto que en ocasiones sólo dibuja con mano propia la composición y termina de color, y deja el resto a sus oficiales. El cuadro de altar que estudiamos se incluía en el contrato que concertó el 4 de enero de ese año de 1612, por valor de 4.000 reales, en que fueron tasados por el pintor Diego de Esquivel y por Francisco Núñez de Prado, aparte de esta Genealogía de los Guzmanes, la de Cristo, con la que hacía pareja, nueve grandes cuadros para el retablo mayor, dos retratos del duque, de los que se conserva uno, y un paisaje urbano, no localizado<sup>9</sup> (Fig. 1).

Los temas fueron seleccionados por el erudito y culto licenciado Diego López de Soria, presbítero capellán mayor de la Casa ducal y capellán-administrador del Santuario y sus anexos, que ideó un complejo programa iconográfico que sirviese de espejo a la imponente fundación señorial, que se sustentaba por sí misma, independiente y orgullosa, y un subyacente mensaje ideológico de reafirmación de la supremacía de los Guzmanes sobre los lugareños, para lo que contó con la ayuda del resto de capellanes que formaron la primera Junta de gobierno y, quizás también, del arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira, que como Maestro mayor del edificio trazó y dirigió las obras y el mobiliario litúrgico, incluido el retablo mayor, e incluso trabajó en el mismo con sus propias manos<sup>10</sup>.

Para la comprensión de este programa parlante es básico el manuscrito, en forma de panegírico, que escribió en los momentos fundacionales el dominico fray Pedro Beltrán, a sueldo de la Casa, que lleva por título: *La Charidad Guzmanes* (Biblioteca Nacional, Manuscritos n.º 188), concretamente el canto VIII, con unos significativos versos que pone en boca del duque don Alonso dirigidos a la Virgen de la Caridad:

*«En cuia edificación culto y riqueza de Altar / ornato y ostentación / procuraré dibujar / el Templo de Salomón / (...) / Pues Virgen, sin ser Romano / ió os haré un templo de Jano / un Panteón inmortal / un segundo Escorial / i un San Pedro Vaticano».*

Un claro ideario en que se muestra como se intentó recrear una simbólica Jerusalén celestial a imagen y semejanza del monasterio de El Escorial, para lo que el duque se apropia, en calidad de mecenas constructor, de la figura hermética del propio Salomón, al igual que Felipe II del otro edificio, con lo que entraña de fuerte carga simbólica, que tanto parece gustaba a don Alonso, que sentía especial fascinación por todo lo relacionado con las reliquias y el halo mágico que de ellas se desprende. Y si la idea principal era la exaltación de la figura de la Virgen, con un completo repertorio de temas marianos e inmaculadistas, de forma paralela y subrepticia se desarrolló la del matrimonio fundacional (la iglesia está advocada a Santa Ana y otro gran cuadro de altar está dedicado a San Ildefonso, como patronos personales de los duques) y la de la propia familia, que tiene su pilar básico en esta *Genealogía de los Guzmanes*.

La ubicación original del cuadro no es la actual, desplazado a la segunda capilla del muro de la Epístola, puesto que se pintó para un lugar preferencial, el testero del brazo derecho del

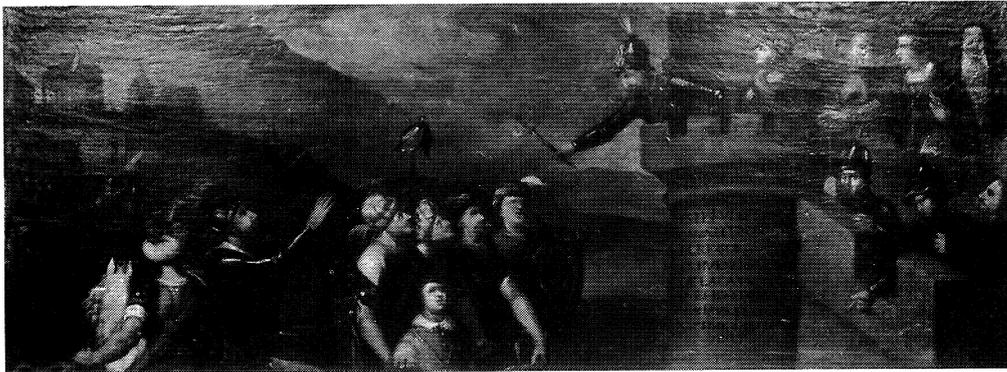
<sup>8</sup> Cruz Isidoro, Fernando: «Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia...», *ob. cit.* pp. 435-459.

<sup>9</sup> Al día siguiente recibió 200 reales para comprar los materiales, otros 400 el 4 de mayo, 1.000 el 18 de septiembre, otros 1.000 ese mes y el finiquito de 1.400 el 20 de octubre. A.D.M.S. leg. 1.005; leg. 2.886 fols. 27 vto., 108; leg. 2.889 fols. 4, 153. Cruz Isidoro, Fernando: «Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal...», *ob. cit.*, pp. 435-459.

<sup>10</sup> Cruz Isidoro, Fernando: *Alonso de Vandelvira (1544-ca.1626-27). Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla, 2001, pp. 176-211.



4



5



6

Fig. 4. *Genealogía de los Guzmanes*. Banco. Tabla izquierda. *La degollación del hijo de Guzmán el Bueno*. Fotografía: Foto Muñoz.

Fig. 5. *Genealogía de los Guzmanes*. Banco. Tabla central. *La defensa de Tarifa por Guzmán el Bueno y el arrojo del puñal*. Fotografía: Foto Muñoz.

Fig. 6. *Genealogía de los Guzmanes*. Banco. Tabla derecha. *Guzmán el Bueno como un nuevo San Jorge*. Fotografía: Foto Muñoz.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 413 a 438

transepto, como colateral al retablo mayor, haciendo pareja con la *Genealogía de Cristo* que se ubicaba en el izquierdo, por tanto de frente al fiel que se disponía en el cuerpo de iglesia, y bien visible. Su lugar lo ocupa hoy, por una triste remodelación decimonónica, el retablo neoclásico de la Virgen de la Amargura y, el del otro cuadro, el dedicado a San Juan. Sus marcos retablísticos, idénticos, que como cuadros de altar se elevan sobre un banco para escenas secundarias y terminan en medio punto para adaptarse a la cubrición de las capillas, fueron ensamblados en 1612 por los carpinteros Martín Chistián, que además era condestable de la artillería del duque, y Hernando de Moya, que igualmente se encargaron del resto de retablos bajo supervisión de Vandelvira <sup>11</sup>.

El lienzo de los Guzmanes toma «prestada» su iconografía del *Árbol de Jesse*, con el que se representa habitualmente la genealogía humana y temporal de Cristo, en esa búsqueda del paralelismo entre la familia de Jesús y la de los Medina Sidonia. El tema, recogido en el evangelio de San Mateo (1,1-17), es utilizado por el arte desde las vidrieras de la abadía francesa de St. Denis a mediados del siglo XIII, y se representa un árbol que hunde sus raíces en el corazón o el oído de Jessé, el rico hacendado de Belén padre del profeta y rey David y origen de una familia que llega hasta San José y Cristo. Representación que alaba también a María, pues interpreta las palabras del profeta Isaías (11, 1-2): «*Un brote saldrá del trono de Jessé, un vastago surgirá de sus raíces, sobre él reposará el espíritu de Yaveh*», y que comentará San Jerónimo para aclarar el concepto virginal de María, que aparece sobre las ramas sin que ninguna la toque <sup>12</sup>. Pues bien, esta representación familiar utilizada para Jesucristo desde la Edad Media, fue usada de forma absolutamente original por los clérigos capellanes del Santuario de la Caridad para halagar al VII duque y representar en clara emulación a la familia fundadora.

Se sustituirá a Jessé por un antepasado del Guzmán, el conde don Rodrigo <sup>13</sup>, que aparece sobre losa funeraria acompañado en primer término del escudo familiar. (Fig. 2). De él parten en dos mitades diferenciadas las ramas del árbol con sus descendientes verdaderos y «adoptivos», a la izquierda lo más granado de la orden dominica, tan vinculada a la familia por su fundador e historia posterior, puesto que se representan santos, papas y otros miembros destacados, y a la derecha los seculares, verdaderos guzmanes o parientes, más o menos cercanos, de casas reales e imperiales, todos superpuestos en bandas horizontales, de pequeño tamaño y dialogantes entre sí, con sus nombres y fechas de martirio o relevantes en su biografía. Podemos ver a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden en 1216, que murió en Bolonia en 1221; San Vicente Ferrer, célebre por sus predicaciones, que nació en Valencia en 1350 y murió en Vannes en 1418 o 1419, asesor espiritual de Juan I de Aragón y persuasor del antipapa Benito XIII, al que hizo renunciar a la tiara; San Pedro Mártir, que nació de padres maniqueos, a los 15 años fue admitido en la orden, de la que sería prior, y fue designado por el papa inquisidor, dedicándose a reprimir duramente la herejía cátara del norte de Italia, por lo que fue asesinado en 1252; Santa Catalina de Siena, que nació en 1347 y vistió el hábito dominico a los 16 años a pesar de la oposición familiar, que curó leprosos y cancerosos, y murió en 1380; San Antonino de Florencia, diminutivo de Antonio por su baja estatura, que fue nombrado arzobispo de esa ciudad en 1446 y murió en 1459; San Alberto Magno, que falleció en 1280 tras renunciar a la dignidad de obispo de Ratisbona y que destacó por su enseñanza teológica, entre otros a Santo Tomás de Aquino, que igualmente se representa, célebre por su obra *Summa*

<sup>11</sup> A.D.M.S., leg. 1.005.

<sup>12</sup> Trens, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, pp. 98-108. Mâle, Émile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, 1982, pp. 21-22. Sebastián López, Santiago: *Mensaje del Arte Medieval*. Córdoba, 1978, p. 95. Del mismo autor: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989, pp. 195-238.

<sup>13</sup> García Carraffa, Alberto y Arturo: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. T. XL. Salamanca, 1931, p. 150.

*Theológica*, que le valió el título de *Doctor Angélicus*, y que falleció en 1274; San Ambrosio de Sansedoni de Siena, condiscípulo de Santo Tomás, que falleció en 1286 al rompersele una vena mientras predicaba con demasiado ardor contra los usureros; los Seis mártires de Tolosa; San Luis Beltrán; Enrique Suso, Conrado protomártir; o los papas Inocencio V y Pío V, por citar los más conocidos <sup>14</sup>.

Entre los seglares de la derecha nos encontramos a la reina Isabel la Católica y a su marido Fernando, a su hija doña Juana, a los monarcas Enrique II y Juan II, a los emperadores Fernando, Maximiano y Rodolfo, al archiduque Matías, a Isabel, duquesa de Bravante, a Felipe II y a Felipe III...

Todos se coronan con la dominica y guzmana Virgen del Rosario, de calidad pictórica superior al resto de las representaciones por haber salido de la mano de Juanete, protectora no sólo de esta orden sino de la Casa de los Guzmán, con túnica rosa y manto verde, coronada y entronizada, entregando un rosario de cuentas de coral, mientras entorna los ojos, al papa dominico Pío V. El Niño, cubierto apenas por un pañal, cede la espada y la bola del mundo, como símbolos del poder militar y judicial, a los laicos, concretamente a Felipe III (Fig. 3).

La lectura iconológica no puede ser, por tanto, más «clara» a persona entendida o analfabeta, pues se compara directamente, sin ambages, la parentela de Cristo con la de los señores de Sanlúcar, desarrollando eficazmente, a vista de sus súbditos y de los forasteros que acudían masivamente al lugar para venerar la milagrosa imagen mariana, una pretenciosa idea de supremacía.

En cuanto a las restauraciones que ha sufrido el lienzo, fue remozado en 1850 y, al parecer, otra vez en 1858, momento en que en la documentación ducal aparece un tal Ochoteco que se encarga de resanar dos cuadros del Santuario que bien pudieron ser los más mimados, o sea, las dos *Genealogías* <sup>15</sup>. El lienzo, que se encontraba en lamentable estado, con perforaciones, lagunas de pérdidas de pigmentos, y un fortísimo oscurecimiento de la capa de barnices por los repintes, rebarnizados y la acción de los humos, haciendo casi imposible identificar a los personajes representados, ha sido recientemente restaurado en su integridad.

En los encasamientos del banco se representan, de izquierda a derecha:

– el degollamiento por los musulmanes de Pedro Alfonso, hijo de Guzmán el Bueno, que lo mantienen maniatado y recostado, aunque quien hace efectiva la muerte es un mercenario cristiano con la daga que el padre les tiró, lo que causa espanto a otros dos militares que presencian la escena y alzan las manos y abren los ojos llenos de horror (Fig. 4).

– la defensa de Tarifa ante cuyos muros se presentaron las tropas islámicas con el muchacho como rehén para rendirla, y el arrojamiento del puñal por parte de su padre. Es interesante la representación del paisaje, los atuendos anacrónicos, como las armaduras de los caballeros cristianos, el diálogo de las damas que se asoman al almenado y la disposición en tres cuartos y de espaldas de uno de los moros sobre un brioso caballo (Fig. 5).

– la lucha del caballero con un dragón, utilizando de nuevo de forma «prestada» una iconografía religiosa medieval, la de San Jorge, pues es el duque don Alonso, con la misma armadura completa milanesa que ostentaba en las escenas anteriores, con su casco adornado con una testa de animal, su penacho de plumas roji-blancas y su capa de rojo sangre, el que abate al fiero dragón, símbolo del mal y del peligro islámico. De nuevo interesa la profundidad espacial conseguida por el paisaje (Fig. 6).

Estos encasamientos sirvieron de inspiración al fabulista neoclásico Tomás de Iriarte para la obra *Guzmán el Bueno* tras su paso por Sanlúcar en 1790, que sería estrenada en Cádiz ese

<sup>14</sup> Reau, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*, t. 2 vol. 3: Iconografía de los santos A-F, pp. 50-51, 72-73, 107, 284-285; tomo 2, vol. 5: Iconografía de los santos P-Z, pp. 69, 281, 328-329. Barcelona, 1998.

<sup>15</sup> A.D.M.S., leg. 6.044; leg. 5.705.

mismo año<sup>16</sup>. Cuando el cuadro fue desplazado a su actual ubicación, una capilla de mayor anchura, se le añadió al lienzo una orla y en los extremos del banco se pintó el escudo de los Guzmán.

FERNANDO CRUZ ISIDORO  
Universidad de Sevilla

### UN SAN JERÓNIMO PENITENTE DEL MAESTRO DEL PAPAGAYO EN COLECCIÓN PRIVADA MADRILEÑA

El Maestro del Papagayo es pintor vinculado por su estilo y personalidad a la escuela de Brujas. Fue dado a conocer por Friedländer, quien lo denominó así por el pájaro exótico que sostiene Jesús en algunas tablas con la *Virgen y el Niño*<sup>1</sup>. Como numerosos pintores de Brujas de principios del siglo XVI, debió partir a Amberes, llamado por su floreciente comercio, dedicando buena parte de su producción a la exportación, a juzgar por las pinturas de su mano localizadas en España<sup>2</sup>. Un retrato fechado en 1524 permite situarlo cronológicamente<sup>3</sup>, pero se desconoce cualquier dato sobre su biografía.

La tabla con *San Jerónimo penitente* que damos hoy a conocer [48.7 × 38.1 cm; Fig. 1] fue adquirida en el coleccionismo madrileño con atribución al Maestro de las Medias Figuras<sup>4</sup>, con quien comparte modelos y fuentes de inspiración. Pero nos es factible reconocer caracteres diferenciadores de su estilo que justifican su restitución al Maestro del Papagayo. De su mano son conocidas varias tablas con *La Virgen y el Niño*, numerosas *Madonnas*, *Santas Familias* y *Lucrecias*, además de retratos de jóvenes leyendo o *Magdalenas*, una de las cuales identificamos recientemente y publicamos en estas páginas<sup>5</sup>. La pintura es interesante, no sólo

<sup>16</sup> Pallares Moreno, José: «Iriarte y Sanlúcar. Guzmán el Bueno». *Sanlúcar de Barrameda* n.º 30. Sanlúcar de Barrameda, 1994, s./p.

<sup>1</sup> *Virgen con Niño* de la colección Pannwitz, colección Feist y mercado de arte en Viena (1938, 110 × 70 cm); véase Friedländer, M., *Early Netherlandish painting*, XII, 1975, p. 20, figs. 210A y 210B.

<sup>2</sup> Friedländer, M., «Der Meister mit dem Papagei», *Phoebus*, II, 1949, p. 49; Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, p. 20; Díaz Padrón, M., «Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, LVII, 1984, 257; Díaz Padrón, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Henrich Aldegrever en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, IV, n.º 10, enero-abril 1983, pp. 96-103; Díaz Padrón, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de bellas Artes de Bilbao», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, No. 62, 1986, pp. 157-160; Díaz Padrón, M., «Tres nuevas tablas de la Magdalena del Maestro del Papagayo identificadas» (en prensa).

<sup>3</sup> *Retrato femenino* (55 × 39,5cm) fechado en el marco, [Venta Fischer, Lucerna, 2-5-1937, No. 2228; Friedländer, *Op. cit.*, 1975, fig. 210c].

<sup>4</sup> A propósito del Maestro de las Medias Figuras véase: Justi, K., «Altfländische Bilden in Spanien und Portugal», *Zeitschrift für Bild. Kunst*, XXI, pp. 93-98, 133-140; Wichkhoff, F., «Die weiblichen Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung von Frankreich», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisehauses*, XXII, 1901, p. 190; Benesch, O., «The name of the Master of Half Lengths», *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, I, pp. 269-282; Rostworowski, M., «Le Maître des femmes a mi-corps», *Bulletyn Historii Sztuki*, 22, 1960, p. 371-377; Hernández Perera, J., «Museo español del Maestro de las Medias Figuras», *Goya*, 49, Madrid, 1962, pp. 2-11; Bergmans, S., «Le Maître des demi-figures de femmes», *Le siècle de Brueghel*, Cat. Exp. Bruselas, 1953, pp. 170-172; Marlier, G., «Wer ist der Meister der weiblichen Halbfiguren?», *Gemälde bedeutender Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts*, Galería Friedeicke Palamar, Viena, 1966, p. 15-20; Kokh, *Joachim Patenir*, Princeton, 1968, pp. 56-65; Friedländer, M., *Early Netherlandish Painting*, XII, Leiden-Bruselas, 1975, pp. 18-21; Díaz Padrón, M., «Nuevas Pinturas del Maestro de las Medias Figuras», *Archivo español de Arte*, 1980, pp. 169 y ss; Díaz Padrón, M., «Pintores flamencos del XVI: Tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile», *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 273 y ss; Génaille, R., «A propos du Maître des demi-figures féminines», *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen Jaarboek*, 1985, pp. 137-176.

<sup>5</sup> Sanzsalazar, J., «Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes», *Archivo Español de Arte*, 2003, 304, pp. 446-449.