

# A PROPÓSITO DE LA RESTITUCIÓN DE UNAS GUIRNALDAS A JUAN JOSÉ DEL CARPIO

Fernando QUILES

La limpieza a que han sido sometidos muy recientemente los dos cuadros de guirnaldas —una con San Nicolás de Bari y la otra con la Virgen y el Niño— del Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>1</sup>, ha puesto al descubierto sendas firmas, idénticas, orillando las orlas florales: "Carpio". Ello me va a permitir restituirlos a su verdadero autor, Juan José del Carpio, un interesante y poco conocido maestro activo en Sevilla durante el último cuarto del siglo XVII y la primera década del siguiente. Las firmas están muy claras y evidentemente pertenecen al mencionado pintor. Con el mismo apellido sólo conozco a otro artífice más joven, José Francisco, quien está lejos de ser el autor de dichas obras, al nacer en torno a 1682<sup>2</sup>.

Hoy por hoy Juan José del Carpio pasa por ser un maestro secundario de la escuela sevillana, de cuyo arte apenas hay testimonios, lo que inevitablemente le posterga a esa mediocre posición. No obstante, he de decir en su favor que su obra si bien no genial al menos posee cierto atractivo y originalidad. Aprovechando la presentación de los lienzos arriba citados voy a hacer una somera reflexión sobre el carácter de su obra conocida y sobre el papel jugado en el seno de la pintura sevillana.

Nació en Antequera (Málaga) entre 1654 y 1655<sup>3</sup>, donde viviría poco tiempo, puesto que dos décadas más tarde se encontraba afincado en Sevilla. Curiosamente va a establecerse en el seno de un barrio donde radica una notable comunidad de pintores y escultores, de entre los cuales pueden destacarse Francisco Felipe de Osorio, los Millán, los López o los Parrilla. Su aprendizaje por tanto no es extraño que lo hiciera con algún maestro de su ciudad de adopción, y más cuando sus primeros trabajos los realiza con menos de

veinte años. Apenas había comenzado a desenvolverse con el pincel, cuando en torno a 1671 —de no mediar un error de fechas<sup>4</sup>—, con una precocidad en verdad asombrosa para nuestro ámbito artístico, participa sin éxito en el concurso organizado para proporcionar el diseño de la urna del rey San Fernando<sup>5</sup>. Ejecuta dos dibujos en los cuales, a pesar de su juventud, da muestras de ser aficionado al dibujo y de sentirse atraído en concreto por la interpretación de temas arquitectónicos. En el 76 pinta para los filipenses sevillanos unos lienzos sobre la "Vida de la Virgen y San Felipe Neri", donde nuevamente prueba su interés por delinear las formas arquitectónicas y, lo más importante, el gusto por recrear los espacios implícitos entre sus muros. Sólo uno de los cuadros de la serie está firmado y fechado, pero la homogeneidad estilística induce a adjudicársela al completo<sup>6</sup>.

En 1693 toma parte en la policromía de las imágenes de la cofradía sevillana del Santo Entierro<sup>7</sup>. Más tarde, en el 96, colabora en la decoración del túmulo levantado en honor de doña Mariana de Austria, con lo cual se reafirma en sus tendencias artísticas vinculadas al ámbito arquitectónico<sup>8</sup>.

Tras el cambio de siglo se pierde el rastro de su labor, y tan sólo hay noticias referidas a su vida. En principio, cabe recordar que desde muy temprano está domiciliado en la collación de la Magdalena, en cuyas calles, como ya he adelantado, estuvieron localizados algunos de los más notables talleres artísticos de la ciudad, en especial los dedicados a las labores de escultura. Nuestro artista vivió en la calle de la Muela<sup>9</sup> (al menos hasta 1710) y en la de San Eloy<sup>10</sup> (a partir del 10).

Su situación era, hasta donde he podido descubrir, relativamente holgada, contando con que gozaba de cierto crédito entre sus

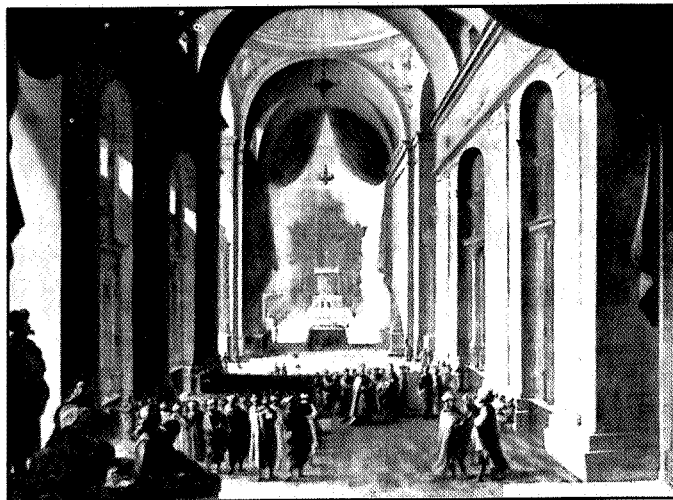
convecinos. De ahí las repetidas veces en las que recibió el encargo de apreciar colecciones artísticas privadas para la redacción de los respectivos inventarios de bienes. Por ejemplo, en 1704 por dos veces, primero la del capitán don Francisco de Retama, y segundo la de doña Mariana de Estrada. En el año 10 realiza un peritaje sobre unas láminas de cobre que iban a ser subastadas. Estas muestras de confianza en Carpio son una prueba inequívoca de su buen nombre. No obstante, también debió sufrir los embites de la crisis que la sociedad sevillana arrastró a lo largo del XVII, de ahí que no encontrara ningún reparo a la hora de dedicarse a otros menesteres menos convenientes a su buena estima: en 1710 le encontramos valorando los gastos realizados en la obra de un inmueble propiedad de Gaspar Moreno. Finalmente, en 1713 tiene lugar su fallecimiento, siendo enterrado en la parroquia a cuya sombra vivió durante años<sup>11</sup>.

Tan oscura como gran parte de su carrera profesional, fueron sus circunstancias familiares. Sólo hay noticias de que estuvo casado con María Antonia (de la que había quedado viudo en 1701), y con quien tuvo tres hijos. Más arriba he mencionado a un José Francisco, personaje del que nada se sabe, y que quizá estuvo emparentado con él, lo mismo que una tal Josefa del Carpio, quien en 1705 consta en el padrón de vecindad como esposa de Bartolomé Casales, pintor sevillano<sup>12</sup>.

Un análisis de la obra de Carpio, de cara a afrontar con mayores garantías de éxito el comentario de los lienzos del Museo, me lleva a resaltar la importancia del aporte flamenco en la misma. Es evidente que en el medio artístico en el que desarrolló sus habilidades pictóricas, circulaban algunos de

los temas esenciales de la pintura del barroco flamenco<sup>13</sup>. Ya se sabe que en Sevilla no faltaron las fuentes de las cuales fluyeron estas corrientes, hay abundantes testimonios de la presencia tanto de autores como de obras de esa procedencia. Fundamentales fueron sobre todo los primeros, entre los cuales cabe citar a Cornelio Schut, Pedro de Campolargo, Juan van Mol o Sebastián Faix, quienes se integraron en el medio sevillano, llegando a participar en las diversas facetas de la vida social de la comunidad artística<sup>14</sup>.

De los seis episodios de la "Vida de la Virgen y San Felipe Neri" (en San Alberto



*La presentación del Niño en el templo. San Alberto Magno (Sevilla).*

Magno de Sevilla), sólo está firmado el de "La presentación del Niño en el templo", fechado en 1676. Tanto este lienzo como los demás ponen de manifiesto la habilidad de su autor al describir con detalle grandes conjuntos arquitectónicos, tanto en panorámicas interiores como exteriores. La visión de las fachadas de esos edificios de desmesuradas

dimensiones, a cuya sombra bullen grupos humanos con figuras que apenas son relevantes por su insignificante tamaño, tiene numerosos antecedentes, valga los ejemplos de Juan de la Corte<sup>15</sup> o el más cercano Francisco Gutiérrez<sup>16</sup>. A todos ellos les mueve el mismo interés, el de mostrar sus habilidades en el tratamiento de perspectivas urbanas, que resuelven de un modo un tanto artificial. El mismo sentido poseen los interiores de Carpio, que están en la línea de los ejecutados por algunos maestros de la escuela flamenca. Tal como sucede en el caso de Peeter Neeffs II<sup>17</sup>, uno de los más notables representantes de los especialistas en esta tipología pictórica, hay que añadir al interés por jugar con los volúmenes tectónicos y los grupos humanos, el deseo de solucionar problemas derivados de las condiciones lumínicas del edificio. La visual lanzada en el templo desde los pies, en el cuadro de Carpio, tiene un gran paralelismo con la situación del espectador en los de Neeffs. No obstante, en Juan José del Carpio se da una inversión en la temática, al emplear como pretexto una historia religiosa; no es ni más ni menos que una forma de sacralizar un tema profano, en un deliberado intento de agradar al cliente sin dejar de complacerse en su subterráneo juego. Las coincidencias creativas apreciables en ambas producciones inequívocamente ponen de manifiesto la existencia de una fuente grabada. Por último, no hay que olvidar un detalle que no ha escapado a algunos historiadores, quienes han descubierto la influencia del maestro Valdés Leal, sobre todo, en la ejecución de los personajes que aparecen arracimados a los pies de las magnas construcciones<sup>18</sup>. Estos en efecto se expresan con unos ademanes y gestos familiares en las obras del maestro sevillano.

Más evidente, a mi modo de ver, resulta el



*San Eloy Orfebre. Museo del Prado.*

magisterio de Valdés en otra de las obras de Carpio, se trata del dibujo de "San Eloy orfebre", realizado en 1687<sup>19</sup>, un probable boceto o estudio preparatorio de algún lienzo hoy día desconocido. En él la arquitectura sigue ocupando un lugar preeminente. En un intento de crear un efecto teatral, una monumental columna soportada por una ménsula en forma de angelillo, se sitúa en primer plano y sirve de marco a la escena principal. Tan del agrado es este recurso para Valdés—lo mismo que para Murillo—, como el uso de una cortina enredada en el referido soporte. En el centro de la composición hay un gran machón sobre el que voltea una bóveda, que sirve de cobijo a un pasillo por el que se fugan las líneas de la

perspectiva. Al otro lado del pilar una escena apenas respunteada muestra a un grupo de ángeles alrededor de un yunque, supuestamente ocupados en labores plateriles. Entre esta composición de fondo y el primer plano hay una escalera con balaustrada que da un toque de riqueza escenográfica. El autor siguiendo un proceso lógico de progresión técnica, ha compuesto un interior de mayor complejidad por la profundidad del aparato escenográfico, ideado como en el anterior a propósito de una historia de carácter religioso. Pérez Sánchez advierte en esta obra un halo murillesco, que por mi parte pienso no excluye la influencia valdesiana. Si bien el tono general pudiera deberse a Murillo –próximo incluso a la obra de Schut–, hay numerosos rasgos de la producción de Valdés. Por ejemplo, los ángeles juguetones del suelo están próximos a los de este maestro, aunque son más murillescos los que revolotean por encima del santo. En este sentido resulta altamente indicativa la colección pictórica que poseía Juan José del Carpio, conocida por el inventario realizado a la muerte de su esposa en 1701<sup>20</sup>. De ella formaron parte entre otras piezas "dos borrones del mismo tamaño [bara y cuarta], de la Pintura y Poesía, de mano de Juan de Baldez", indicio del seguimiento realizado por nuestro pintor de la obra del maestro. Atendiendo al referido documento podemos saber más sobre las posibles raíces de la producción de Carpio. En su casa guardaba, entre otros objetos artísticos, "zinc lienzos de tres baras de largo y dos y media de alto, el vno de el Arca de Noé y los otros burlescos", "dose laminitas flamencas de países, pintadas en cobre"; asimismo numerosos borrones, más o menos abreviados, tres paisitos, y, finalmente, algo verdaderamente significativo a la hora de considerar el carácter de su producción: "dose

lienzos de a dos terzias de largo y media bara de ancho, que el otorgante cambió por unas estampas que al presente tiene".

Creo que en primer lugar merece llamar la atención sobre los cuatro lienzos de más de dos metros de contenido "burlesco". El término empleado por el escribano es desde luego algo impreciso para nuestra comprensión, pero sin duda se refiere a pinturas de carácter profano. Como derivado del sustantivo "burla", posee una acepción inmediata que es la de pintura de tono festivo o zumbón, con la que se ridiculizan actitudes y comportamientos humanos. Sin llegar a lo bufo, se detecta una actitud proclive a la chanza, por ejemplo, en algunos cuadros de Murillo, como el de las "Dos mujeres en la ventana" (National Gallery, Washington) o el del "Grupo familiar" (Colección Berman, Michigan). En ellas es evidente el juego con lo ambiguo, al modo, como Brown ha observado, de las creaciones de los **Bambocianti**<sup>21</sup>, género oriundo de los Países Bajos. De todos modos aun pudiéndose establecer la identificación entre la pintura "burlesca" y las "bambochadas", resulta difícil precisar en la obra de Carpio la presencia de tal influjo, a la vista de su escasa producción conocida; no obstante, es indudable que nuestro autor poseyó pintura de género<sup>22</sup>. En cierto modo, la recreación escenográfica de la serie de San Felipe Neri podría arrancar de esta preocupación, dado el valor de los gestos y actitudes de los grupos humanos representados.

Por último, y por si no bastara lo dicho hasta ahora sobre las reminiscencias flamencas en la obra de Carpio, me permito señalar la presencia en su inventario de las láminas de cobre con países flamencos. En soportes de ese tipo trabajaron repetidamente algunos de los grandes pintores de flores nórdicos, no extraña pues que alguna de estas obras hubie-

ra tenido este paradero. Aunque la fuente más segura de Juan José del Carpio para orientarse fueron las estampas, instrumentos a los que tuvo acceso, como manifiesta en la señalada relación de bienes. Valdivieso se hace eco de este supuesto al destacar cómo fue artista "dedicado a un tipo de pintura vistosa y decorativa, basada en el empleo de grabados y estampas"<sup>23</sup>. La impronta flamenca en la pintura de Carpio está en relación con el uso de esas estampas, así como en el de otras obras, como los países flamencos de los que tuvo varios ejemplares en su colección particular.

### LAS GUIRNALDAS

La guirnalda, en consonancia con el género de la pintura de flores al que pertenece, tiene en principio un sentido decorativo, puesto que, como diría Marie-Louise Hairs, "on l'aime, surtout, en tant que chose belle, destinée à réjouir les yeux...", por el placer de contemplar algo precioso colgando de la pared, pero también como diría la misma autora, "on l'estime en tant que curiosité", al representar con toda la fidelidad posible las flores apreciadas por los aficionados y las especies raras<sup>24</sup>. No obstante, los especialistas sostienen que los cuadros de flores esconden una última inquietud oculta entre tanta belleza<sup>25</sup>. Tiene su cuna esta temática tan particular en Flandes, pero se desarrolla por efecto del impulso de la escuela antuerpiense. El creador y uno de los más refinados pintores de guirnaldas es Jean Brueghel de Velours, le sigue muy de cerca su discípulo Daniel Seghers, quien a la postre se convierte en el máximo exponente del tema y en su gran difusor<sup>26</sup>.

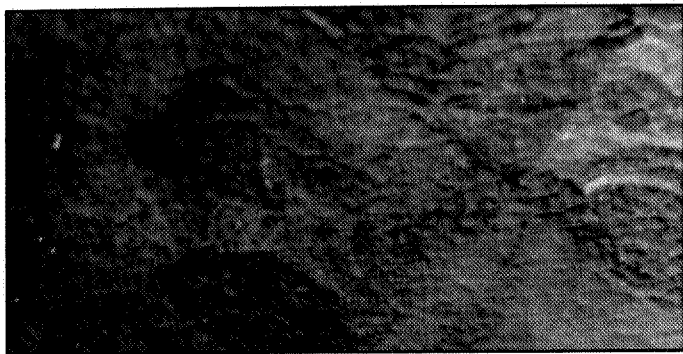
En nuestro país esta variedad de florero tuvo más aceptación de lo que en principio



*Guirnalda con San Nicolás de Bari.  
Museo de Bellas Artes (Sevilla).*

cabría pensar. Aunque las primeras y sin duda las de mayor calidad son importadas de los Países Bajos, no faltaron las producidas en los talleres locales, a imitación de los modelos impuestos por los artistas nórdicos. Madrid es el centro artístico peninsular donde tuvo una mayor aceptación, merced sobre todo al peculiar carácter de una clientela aficionada a la demanda de obras de arte desvinculadas de lo religioso<sup>27</sup>. De ahí la presencia de especialistas como Juan de Arellano o Bartolomé Pérez<sup>28</sup>.

Incluso en Sevilla, ciudad donde arraiga con fuerza la nueva teología, fue introducida la guirnalda al menos desde mediados del XVII, en un ambiente de inspiración flamenca<sup>29</sup>. No obstante, hay que esperar al XVIII para descubrir a un especialista de la talla de Andrés Pérez, cuya "Guirnalda de flores con San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña" del



*Detalle de la guirnalda de San Nicolás. Firma del autor.*

museo de Córdoba, es una excelente muestra del género<sup>30</sup>. Es una obra de calidad, resuelta a imitación de las de Seghers, tanto por la composición de los ramilletes como por la cartela de enmarque empleada; incluso el acabado de las flores es propio del arte flamenco, aunque con reminiscencias de la paleta de Camprobín.

Por fortuna, el hallazgo de las guirnaldas del Museo sevillano permite en parte llenar un vacío incomprensible, puesto que entre la obra de Pérez y la de Campolargo no había otra pieza de estas características. Los cuadros de Carpio, que establecen ese nexo necesario, pueden situarse en torno a la década de los ochenta. Las firmas que llevan así lo permiten suponer, son de trazos secos y esquemáticos, próximas por lo tanto a las aparecidas en sus obras más tempranas.

Los cuadros no se pueden clasificar exclusivamente dentro del género de la guirnalda, al estar resueltos con la técnica del "trampantojos". En efecto, como ya notara Pérez Sánchez<sup>31</sup>, el empleo en estos lienzos de los fondos de madera los emparenta con una importante serie que describe lo que se ha dado en llamar el "rincón del estudio". Este

resorte ilusorio a tenor de lo conocido tuvo más fortuna en nuestra ciudad que el de la guirnalda. Las obras de Marcos Correa, Pedro de Acosta y Bernardo Germán Lorente así lo ponen de relieve. Su éxito se debió en buena medida al agrado con que fueron recibidos en nuestros ambientes artísticos las soluciones propuestas por la escuela flamenca, pues este artificio tiene su origen en Flandes y las Provincias Unidas. Francisco Gys-

brechts pudo ser su principal impulsor en tierras sevillanas, al menos hay noticias de la presencia de algunos de sus cuadros en la ciudad<sup>32</sup>. Pero Juan José del Carpio ha ido más lejos que todos ellos al dar protagonismo a un cuadro, y no como sucede en los demás "trampantojos" conocidos, en los que se describe un apartado del taller. Es posible que las guirnaldas de Carpio escondan un significado más profundo de lo que de inmediato sugieren. Estaríamos de este modo ante un tema recurrente en nuestra pintura barroca, el del "cuadro dentro del cuadro": la lectura acertada de la obra sólo será posible si se logra descifrar estos aspectos en apariencia secundarios de la misma<sup>33</sup>. En nuestro caso, el cuadro fingido llena de contenido todo el lienzo, y tan sólo depende del festón para completar su información. Quizás no sea así y la presencia de las flores sólo haya que entenderla como una forma de ornamentación y un gesto amable con la figura que envuelve. Sin embargo, si esos ramos de flores ocultan algo más que una simple nota de color, lo que pienso puede ir más acorde con el carácter último de la producción de nuestro barroco, sería una manifestación en

clave alegórica. Estaríamos a la postre ante, parafraseando a Malier, "el rincón del oratorio", donde cuelgan los cuadros de San Nicolás y la Virgen festoneados con flores diversas, como representó Valdés Leal en los "Jeroglíficos del Arrepentimiento y la Vanidad"<sup>34</sup>. Las flores, por otro lado, no son exóticas: pueden reconocerse perfectamente rosas, lirios, campánulas, jazmines, hortensias y claveles; más comunes las pintadas en el lienzo de San Nicolás. La diferencia claramente visible entre ambos cuadros de las especies vegetales está en relación con la variedad iconográfica. También hay que tener presente el emparejamiento de los cuadros, habitual en esta clase de pintura, difícil de captar en nuestro caso por haber sido resuelto por criterios muy particulares del desconocido patrocinador, y, sobre todo, por estar desligados del lugar elegido para su exposición.

Las orlas, similares en los dos casos, están compuestas con equilibrio, contrapesando el volumen y posición de cada uno de los ramos. Bajo el marco se sitúan sendos ramilletes organizados en bandeja, reuniendo grandes flores con estirados tallos. Es sorprendente la lozanía y la fuerza del color de aquéllas y la viveza y brío de estos últimos. Junto a los verdes de las ramas y brotes, destacan los blancos, los rojos y los rosas, creando un brillante efecto, y entreverados con esta masa aparecen discretos toques de amarillo y azul. Los ramos que reposan sobre los marcos son más ligeros, formados por minúsculas florecillas, algunas de ellas ejecutadas con gran sutileza pero sin apresuramiento. Algunos brotecillos se sitúan delante del marco y refuerzan el efecto ilusorio, más vigoroso, si cabe, por una adecuada manipulación del sombreado y de las opacidades del color. El



*Guirnalda con la Virgen y el Niño.  
Museo de Bellas Artes (Sevilla).*

lazo que, en cada uno de los cuadros cuelga de las anillas de la pared tiene una doble función, pues de un lado amplía el efecto de relieve de toda la composición —al igual que Seghers usaba con esta intención la enredadera—, y de otro sirve para llenar posibles vacíos. Entiendo que Juan José del Carpio —a quien desde luego hay que adjudicar toda la obra— ha planeado al detalle la composición, y prestado, en suma, más atención al elemento vegetal y efectista que al iconográfico. Por lo que atañe a esta parte, la representación de San Nicolás, lo mismo que la de la Virgen y el Niño, no dejan notar ningún alarde técnico, ni siquiera atisbos de originalidad iconográfica. Están resueltas ambas escenas con una factu-

ra simple (no tanto la de la Virgen), parece como si de nuevo el tema sacro fuera un pretexto para jugar con aquéllo que debiera ser accesorio. El santo de Bari, más torpe que su pareja, es una réplica de un modelo un tanto arcáico que circula por Sevilla a fines del XVII<sup>35</sup>. Por otra parte, la representación de

María creada por Carpio, como en su momento describiera Angulo, copia a la de Murillo que posee el Dulwich College de Londres<sup>36</sup>.

Estamos pues ante dos obras tan interesantes por sus cualidades técnicas como por ser sensibles aportaciones al conocimiento de la pintura sevillana del XVII.

---

## NOTAS

- (1) Uno de ellos, el de San Nicolás, con motivo de la Exposición que se celebrará en Japón sobre "Los bodegones españoles". Tienen ambos cuadros idénticas dimensiones, 97 x 81 cms, están realizados en óleo sobre lienzo, y poseen los números de inventario 294 —el de la Virgen y el Niño— y 295 —el de San Nicolás—. Forman parte del grupo de obras depositadas en el Museo en concepto de "desamortización", ingresadas el 1 de enero de 1840. Se desconoce su origen. V.: Rocío IZQUIERDO y Valme MUÑOZ: *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas* (Sevilla, 1990), pág. 158.
- (2) Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de Cabildo, sec. 5<sup>a</sup>, Padrón de Vecindad (año 1705), legajo 261, s. fol. "En la casa de este número [77], Joseph Francisco Carpio, pintor, de veinte y quatro años. Soltero." Es posible que uniera a ambos artistas algún lazo de tipo familiar; no de padre e hijo puesto que el hijo mayor de los tres que tenía Juan José en la referida fecha era de quince años. Referencia tomada de la misma fuente.
- (3) No hace mucho dí a conocer referencias documentales de las que pude extraer la primera fecha. V.: *Noticias de pintura (1700-1720)*, t. I de las "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz" (Sevilla, 1990), págs. 58 y 248. En el mismo Archivo Histórico Municipal, en los Padrones de 1705 (Escribanías de Cabildo del siglo XVIII, legajo 261, s. fol.) aparece registrado del siguiente modo: "Juan del Carpio, pintor, de cinquenta años, casado, con tres hijos, el mayor de quinze; escopeta y espada."
- (4) Es difícil creer que antes de los veinte años un pintor hubiera superado su status de oficial, ejerciendo por su cuenta el oficio. La documentación publicada no asegura la participación de este maestro en esa fecha, sólo que el 20 de mayo de 1671 se resolvió acometer la obra, a lo respondieron diversos artistas próximos a la Corte. Cfr. Heliodoro SANCHO CORBACHO: "Historia de la construcción de la Urna de plata que contiene los restos de San Fernando". *Estudios de Arte Sevillano* (Sevilla, 1973), pág. 96.
- (5) El primer estudio realizado acerca de los distintos avatares ocurridos con la urna de San Fernando, es el de Heliodoro SANCHO CORBACHO: "Historia..., o. c., págs. 93-139. El contrato de la urna fija finalmente el seguimiento de las trazas de Herrera el Mozo (Contrato publicado por Rosa PERALES:



- "Aportación documental para el estudio de la urna de San Fernando: el contrato inicial". *Revista de Arte Sevillano*, nº 1 (Sevilla 1982) pp. 60-61). Por su parte M<sup>a</sup> Jesús SANZ en su monografía sobre el platero Pina (*Juan Laureano de Pina* -Sevilla, 1981-, pp. 66-70), analiza los dibujos conocidos sobre el monumento.
- (6) Cfr. Enrique VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA: "*La época de Murillo*". *Antecedentes y Consecuentes de su Pintura* (Sevilla, 1982), pp. 158-159.
- (7) V.: Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX* (Sevilla, 1986), pp. 239-242.
- (8) V.: José GESTOSO: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla, desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, t. II (Sevilla, 1900), pág. 24. A través de una orden de pago se le saldan a Carpio los 1500 reales comprometidos por los 16 escudos de armas para el mencionado túmulo.
- (9) V. : José GESTOSO: *Ensayo...*, o. c., pág. 24.
- (10) Fernando QUILES: *Noticias...*, o. c., pág. 60.
- (11) Estos apuntes biográficos han sido sacados de la documentación de mi trabajo *Noticias...*, o. c., pp. 58-60.
- (12) Estos apuntes sobre la familia proceden de los Padrones de vecindad de 1705-1706. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de Cabildo, sección 5<sup>a</sup>, s. XVIII, legajo nº 261.
- (13) Al hilo de este comentario viene bien la opinión de Jonathan BROWN: "Hacia los últimos años de este reinado [el de Felipe IV] se estaba produciendo una revolución en los gustos artísticos en la que la pintura flamenca representaba el principal polo de atracción de los pintores de Madrid y Sevilla, únicos centros que mantenían una actividad artística importante." (*La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 17. Como introducción al conocimiento del influjo del arte nórdico en nuestra pintura, consúltese: Enrique VALDIVIESO: *Pintura holandesa del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1973.
- (14) Sobre este punto ha recogido bastante documentación Ducan T. KINKEAD: "Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo", *Archivo Hispalense*, nº 195 (Sevilla, 1982), pp. 37-54.
- (15) Sobre Juan de la Corte consúltese: Antonio MARTÍNEZ RIPOLL: "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón". *Goya*. ns. 161-162 (Madrid, 1981), pp. 312-321.
- (16) Vid.: Enrique VALDIVIESO: "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas". *Boletín del Museo del Prado*, nº 9 (Madrid, 1982), y del mismo: "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez". *Revista de arte sevillano*, nº 2 (Sevilla, 1982), pp. 71-73.
- (17) La serie que este pintor realizara sobre el interior de la catedral de Anvers, tiene un inmediato antecedente en la creada por su padre, Neefs I. Vide el Catálogo de la Exposición *Le siècle de Rubens* (Bruselas, 1965), pág. 144.
- (18) Así lo entienden Enrique VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA: "*La época...*", o. c., pág. 158.
- (19) Publicado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Nuevos dibujos en el Prado: la donación Zóbel". *Boletín del Museo del Prado*, nº 20 (Madrid, 1986), pp. 107-117. Está reproducido en la página 110.

- (20) El inventario que fuera dado a conocer por M<sup>a</sup> del Carmen HEREDIA ("Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII", en *Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pág. 430), se encuentra descrito en: *Noticias de pintura...*, o. c., págs. 58-59.
- (21) Los *Bamboccianti* eran los seguidores de Pieter van Laer, *il Bamboccio*. Su pintura es muy descriptiva y profana, empeñada en el estudio de los tipos humanos y la plasmación de las escenas de la vida cotidiana. Murillo ha sido comparado con uno de estos maestros, Michael Sweerts, por las coincidencias en la composición de algunas obras. En opinión de Jonathan Brown esta identidad creadora debe explicarse por el conocimiento de las mismas fuentes. Vid.: Francis HASKELL: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca* (Madrid, 1984), pp. 141 y ss.; Jonathan BROWN: "Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra". *Goya*, ns. 169-171 (Madrid, 1982), pp. 35-43.
- (22) A Sevilla llegaron estas obras, si bien en cantidades muy reducidas. Eso al menos se desprende del estudio realizado por Kinkead sobre 159 colecciones sevillanas—entre 1655 y 1665—, donde salió a relucir este hecho. En nuestra ciudad, desde luego, el poder de la opinión de la iglesia y más aún el vigor de los dictámenes de sus censores del decoro, casi erradicaban la presencia de esta temática. Vid. Duncan T. KINKEAD: "An analysis of sevillian painting collections of the mid-seventeenth century: the importance of secular subject matter", *Hispanism as Humanism* (Madrid, 1982); una versión en español se encuentra en la revista de la Academia sevillana de Santa Isabel, editada en 1989. López Cepero, virtual heredero de estos coleccionistas privados, en el siglo XIX, logró reunir al menos seis de estas pinturas. En el inventario de sus posesiones quedaron registrados de este modo: "Dos bambochos" (nº 91) y "Cuatro bambochos pequeños" más (102). Regla MERCHAN CANTISAN: *El Deán López Cepero y su Colección Pictórica* (Sevilla, 1979), pp. 94 y 96.
- (23) Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla, 1986), pág. 242.
- (24) Marie-Louise HAIRS: "Les spécialistes de la fleur au «Siècle de Rubens»". *Bulletin des Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruselas, 1964-66), pág. 99.
- (25) Acerca del valor alegórico de bodegones y cuadros de flores, vale la pena leer los comentarios de Julián GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1987), pp. 196-204.
- (26) De la misma escuela, aunque menos especializados, son Van Balen el Viejo, Daniels, Franken II, Van Thielen, Van Verendäel, Verbruggen II, De Marlier, y un largo etcétera, pues en ella se concibieron miles de guirnaldas y floreros, "amorosamente realizados por un centenar de especialistas". Cfr. Marie-Louise HAIRS: "Les spécialistes...", o. c., pág. 100. La bibliografía sobre este tema es amplísima y constantemente se va engrosando. Aparte de la síntesis de Hairs (*Les peintres flamands de fleurs au XVIIe. siècle*, París-Bruselas, 1955), creo interesantes algunas obras generales: E. GREINDL: *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe. siècle*, Bruselas, 1956; F. C. LEGRAND: *Les peintres flamands de genre au XVIIe. siècle*, Bruselas-París, 1963; Catálogo de la Exposición *Le siècle de Rubens*, o. c.; Y. MOREL-DECKERS: "Catalogus van de «Bloemenguirlandes omheen een middentafereel» bewaard in het Koninklijk Museum te Antwerpen". *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen* (Amberes, 1978), pp. 157-203; J. P. de BRUYN: "De samenwerking van Daniël Seghers en Erasmus II Quellinus". *Jaarboek*

van... *Antwerpen* (Amberes, 1980), pp. 261-329; Matías DÍAZ PADRÓN: "Anotación a tres guirnaldas de la pinacoteca ambrosiana de Milán y Galería del Palacio Pitti". *A.E.A.*, nº 210 (Madrid, 1980), pp. 203-207.

- (27) Son bastantes los hogares madrileños decorados con guirnaldas. Así como el de Dionisio de la Mota, donde había en 1687 nueve pinturas "de zerco de flores del Nazimientio y otros géneros"; en la casa de don José Fernández de Velasco y Tobar, condestable de Castilla, permanecían colgadas en 1713 "dos pinturas... de vnos niños con guirnaldas de flores". También en el medio eclesiástico había adeptos al género, como, por ejemplo, el doctor don Francisco Martín del Campo y Carvajal, párroco de Santos Justo y Pastor y San Millán de Madrid, guardaba en su morada algunos de estos cuadros, de los cuales hizo donación a través de su testamento (redactado el 1 de marzo de 1735): "Mando a mis dos yglesias de Santo Justo y San Millán quatro pinturas ricas, originales, que tengo, la vna de Rubenes, otra de Murillo, y las otras dos con sus cercos de flores, vna de Nuestra Señora y la otra de vn prezioso ángel, para que se coloquen en cada vna de dichas mis yglesias dos de dichas pinturas, a elección de los señores mis testamentarios". Vid. Mercedes AGULLÓ Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* (Madrid, 1981), pp. 181, 185 y 230 respectivamente.
- (28) Sobre la obra de estos autores véase, entre otros estudios: J. CAVESTANY: *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936; I. BERGSTROM: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970; Ramón TORRES: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona, 1971; Enrique VALDIVIESO: "Palacio Real de Aranjuez. Floreros y Bodegones. II. Escuelas Holandesa, Italiana y Española". *Reales Sitios*, nº 52 (Madrid, 1977),

pp. 12 y ss.' Idem: "Una Vánitas de Arellano y Camilo". *B.S.A.A.* (Valladolid, 1979), pp. 479-482; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983; Matilde DUQUE OLIART: "Pintura de flores. La obra de Juan de Arellano". *Goya* (Madrid, 1986), pp. 274-279; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La nature morte espagnole du XVIIIe. siècle à Goya*, Fribourg, 1987.

- (29) Esa es la fecha de una cenefa firmada por Pedro de Campolargo. V. Fernando QUILES: "Pedro de Campolargo, pintor flamenco". *Laboratorio de Arte*, nº 3 (Sevilla, 1990), pp. 265-270. Aparte de estos dos grandes polos de creación, Madrid y Sevilla, hay otros donde también se trabajó el festoneado floral. He ahí el caso de Navarra, con un tal Matías Guerrero dedicado a pintar flores en sus cuadros. Suyo es el San Francisco Javier contorneado por una guirnalda de 1673, guardado en el convento de Araceli de Corella. V. Mercedes de ORBE SIVATTE: "Algunos cuadros de flores en Navarra". *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (Pamplona, 1988), pp. 387-397.
- (30) Valdivieso señala la existencia en una colección privada de otra guirnalda de semejante estilo. Cf.: Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX* (Sevilla, 1986), pág. 299.
- (31) En su catálogo *Pintura española...*, o. c., pág. 132. Sobre la pintura engañosa véase, aparte de este trabajo: C. MARLIER: "C. N. Gysbrechts l'illusionniste". *Connaissance des Arts*, nº 145 (1964); M<sup>a</sup> Luisa CATURLA: "La Santa Faz de Zurbarán trompe l'oeil «a lo divino»". *Goya*, ns. 64-65 (Madrid, 1965), pp. 202-205; A. P. de MIRIMONDE: "Les peintres flamands de trompe l'oeil et de natures mortes au XVIIIe siècle, et les sujets de musique". *Jaarboek van... Antwerpen* (Anvers, 1971), pp. 223-272; Alberto VECA:

*Inganno e Realtá. Trompe-l'oeil in Europa XVI-XVII*, Bergame, 1980.

- (32) Opina Pérez Sánchez (*Op. cit.*, pág. 133) que el ejemplo de Gysbrechts sería definitivo en el reconocimiento del género en Sevilla.
- (33) V.: Julián GALLEGO: *El cuadro dentro del cuadro* (Madrid, 1978), cap. IX.
- (34) V.: Julián GALLEGO: *El cuadro...*, o.c., pág. 170.
- (35) El San Nicolás pintado por Meneses Osorio en 1692 está ejecutado bajo un mismo modelo. V.: Sofía SERRA GIRÁLDEZ: *Francisco*

*Meneses Osorio, discípulo de Murillo* (Sevilla, 1990), pág. 76, lám. 3.

- (36) Diego ANGULO: *La escuela de Murillo* (Sevilla, 1975), pág. 25.

\* Quiero dejar constancia del trato amable y de las facilidades que ha tenido conmigo el personal del Museo de Bellas Artes para la realización del presente estudio, y sobre todo agradecer el apoyo de don Arsenio Moreno, director de la Pinacoteca, d<sup>a</sup> María Domínguez, su jefa de restauración, d<sup>a</sup> Rocío Izquierdo, conservadora, y d<sup>a</sup> Mercedes Vega, encargada de la restauración del S. Nicolás. Asimismo quiero manifestar mi gratitud a d. Juan Miguel Serrera por su valiosa orientación.