

Nuevos datos sobre los pintores Santiago Morán, Jacomo Cambruzzi, Joaquín Negre y Francisco Guillén

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

Reúne este trabajo cuatro pinturas de técnica y formato diversos, cuyos autores poseen aun una vida y una obra confusas o totalmente ignoradas para la bibliografía artística española. De los dos Santiago Morán, padre e hijo, existen más noticias documentales que obras conservadas; de Cambruzzi, el inquieto italiano que recorrió media Europa, es ésta la primera pintura española que se identifica; en fin, de los dos miniaturistas decimonónicos, Joaquín Negre y Francisco Guillén, no teníamos el menor indicio. Por ello he creído de interés dar a conocer este lote de pinturas extraídas de diversas colecciones particulares de Alicante y Murcia.

I.—«IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO» OLEO DE SANTIAGO MORAN

1'29 m. de alto.
1'13 m. de largo.
Láms. Ia, II y VIa.

Firmado: *S(an)T(ia)G(o)* MORAN, en capitales negras, en el borde inferior izquierdo del cuadro, bajo el antebrazo del ángel adorador.

Soporte de lienzo moreno y grano medio, en la actualidad reentelado. Oleo.

Conservación general buena. Existen, empero, a algunas zonas pequeñas con pintura desprendida. El manto de la Virgen está repintado moderna y chapuceramente.

Cartagena: Propiedad particular. La obra fue adquirida el año 1959 en la ciudad de Murcia por su actual dueño.

María entronizada se dispone a colocar la casulla sobre su siervo Ildefonso. El arzobispo de Toledo, que viste alba con manipulo y estola color carmín, permanece de rodillas, con mirada en éxtasis y orante. En el celestial regalo cantán los oídos del brocatel y los rojos del paño de reborde. Alfombra la túnica de la Virgen, florecillas rosas y azules de verdes tallos; un manto azul cae desde la cabeza y hombros de María y cubre sus rodillas. El azul del manto resalta sobre el terciopelo rojo que tapiza el respaldo del trono, mueble de línea severa con tallas en el copete y bajo los brazos. Completa el grupo de las principales una tercera figura. Se trata del ángel que, en pie y tras el santo, ayuda a colocar la casulla. En su túnica juegan tonalidades carmín; en el manto, azules sucios y en la camisa, blancos.

En torno al terceto, los personajes episódicos: En el ángulo superior izquierdo, un coro angélico; detrás de la Virgen y a manera de Corte de Pureza, cuatro santas o doncellas; en el ángulo inferior izquierdo un ángel adorador y en el inferior derecho, la figura de la donante.

En el grupo angélico, el ángel rubio, de alas ricas en tonalidades verdes y en grisallas, que aparece de espaldas al espectador con una flauta en la mano, lleva veste amarilla; el que sostiene la hoja del cantoral luce otra color carmín, mientras en las ropas de los dos restantes alternan blancos y azules.

Las doncellas visten así: La rubia de trenzas recogidas, traje rosa suave con cuello de encaje y mangas blancas y abullonadas a las que ciñe y da gracia en la caída una cinta bordada; sobre las caderas lleva mantoncillo de listas rojas y verdes sobre fondo amarillo. La compañera deja contemplar un indumento verde oscuro con cuello de encaje blanco. De las otras dos figuras femeninas que asoman por detrás de María, la coronada con diadema floral registra verdes oscuros en la túnica y amarillos en el manto, mientras su vecina porta túnica blanca y manto gris oscuro.

El ángel del ángulo inferior izquierdo es rubio, vistiendo ropas verdi-amarillas claras, que atraviesan unas alas de blanca pluma y toques rojos.

La donante, con una vela encendida en la mano, cubre su cabeza con un velo blanco y un manto carmín.

Seis querubines rubios se reparten por los celajes azules que rodean el grupo de músicos y entre los ocres de la penumbra de la iglesia donde acaeció el milagro.

Morán se muestra en esta obra como un buen colorista, pero sin dominio completo del dibujo. Existen figuras desproporcionadas como la del ángel que ayuda a colocar la casulla a San Ildefonso, la misma de éste, pequeña con relación al tamaño de la Virgen o las dos de las doncellas, emplazadas a la izquierda de la escena, en comparación con la de la Señora.

La composición responde a un patrón en aspa, barroco, en el que las figuras ajustan su emplazamiento al trazado de las correspondientes diagonales. Estilísticamente es clara la influencia de la escuela italiana con fugas concretas a personajes femeninos de las postrimerías del siglo XVI como acontece con la santa del primer término izquierda (Lám. III, b).

La Descensión de la Virgen y la entrega de la celestial casulla al arzobispo toledano, prodigio que tuvo lugar la víspera de la festividad de la Encarnación del año 666 (1), fue tema bastante querido de los pintores españoles que trabajaron durante el siglo XVII o de los extranjeros que en esa misma centuria atendieron encargos peninsulares. Entre los primeros y escalonados a lo largo del siglo, figuran como insignes, ejemplos a cargo de Velázquez (2), Murillo (3), Valdés Leal (4) y Antonio del Castillo (5). Entre los segundos cuenta una versión temprana de Pedro Pablo Rubéns con su tríptico de San Ildefonso, ejecutado entre 1630 y 1632 por mandato del archiduque Alberto y de la Infanta Isabel Clara Eugenia para San Jacobo de Bruselas (6); y una muy tardía, casi al filo del nuevo siglo, encomendada por el Cabildo a Lucas Jordán: la grandiosa decoración de la bóveda de la sacristía de la Catedral de Toledo (7).

La fama que alcanzó el tema en el seiscientos y fuera de los límites administrativos de la Diócesis toledana, tiene su razón de ser en dos he-

(1) CROISSET, P. JUAN: «Año Cristiano». Trad. por el P. J. José Francisco de Isla. Madrid, 1852; tomo I, págs. 119-120.

(2) Sevilla. Palacio Arzobispal. Procede de la iglesia sevillana de San Antonio. 1'65 m. x 1'15 m. Pintado con anterioridad a 1623.

(3) Madrid, Museo del Prado, Sala XXVIII. Segundo tercio del s. XVII.

(4) Dos versiones ejecutadas el mismo año de 1661: La del retablo de San Antonio, de la Catedral de Sevilla (Gestoso: «Juan de Valdés Leal», pág. 82, lám. 4) y la de una Colección particular de Madrid (ANGULO IÑIGUEZ, D.: «La imposición de la casulla a San Ildefonso de Valdés Leal». Archivo Español de Arte, Madrid, 1944, n.º 66; vol. LXVI. Varia, págs. 394-395, con 1 lám.).

(5) Córdoba, Museo de Bellas Artes.

(6) Viena, Museo de Historia del Arte. La tabla central del tríptico mide 3'52 m. x 2'36 m. Vo. II de la Col. *Los Monumentos Cardinales de España*.

(7) GUBIOL RICART, J.: «La Catedral de Toledo», Madrid, s. a., págs. 119-120.

chos fundamentales. Primero y principal, la propia naturaleza del asunto: la distinción a un gran defensor y apologista de la Virgen (8) mediante un hecho sobrenatural. Y en segundo, la circunstancia de ser Ildefonso, arzobispo de la Sede Primada de las Españas. Como agudamente señaló Male (9), el arte de la Contrarreforma, es arte de exaltación a la Virgen y este arte utilizó con dimensión internacional un motivo de positivo interés que desde la Edad Media era emblemático en Toledo. Eslabones iconográficos de esta cadena española de devoción al santo visigodo son el relieve de la Descensión en el tímpano de la Puerta del Perdón —s. XIV— de la catedral toledana (10); la maravillosa tabla del Maestro de San Ildefonso, pintor vallisoletano de finales del siglo XV, que guarda el Museo del Louvre (11); la tabla central del retablo de San Ildefonso en la iglesia toledana de San Andrés, pintada por Antonio de Comontes en 1513 (12); el retablo de la Capilla de la Descensión en la Catedral Primada que labró Felipe Bigarny en 1527 (13); y, por último, la famosa talla estofada de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso del Greco, existente en la Sacristía de la Catedral de Toledo y que se ha considerado como parte del primitivo retablo de El Expolio (1587) (14).

La escena de la Descensión tal y como la concibe en el siglo XVII Santiago Morán es harto serena en comparación con las versiones de su siglo, exceptuada la personalísima y revolucionaria de Velázquez. En ella no existen ni movimientos forzados en los personajes ni irrupción de las legiones de ángeles y querubines amalgamando musicalmente lo divino y lo humano, ni contraluces violentos, a la manera como aparecen en las obras de Murillo, Valdés Leal o Lucas Jordán.

(8) A Ildefonso se atribuye el Canon I del Concilio X toledano que instituyó en la iglesia española la fiesta de la Expectación o Encarnación del Verbo Divino. Refutó también la doctrina herética de Helvidio que negaba la virginidad perpetua de María, difundida por unos seguidores suyos llegados a España desde la Galia Gótica, en un libro que tituló *De la Virginidad de María*.

(9) MALE, Emile: «El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII». Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1952, págs. 161-162.

(10) AINALBA DE LASARTE, J.: «Guías artísticas Aries Toledo». Barcelona, s. a., pág. 42.

(11) GAYÁ NUÑO, Juan Antonio: «La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)». Madrid, 1958; pág. 294 (n.º 2.534) y lám. 57. 2'38 m × 1'70 m.

(12) ANGULO FIGUEROA, Diego: «Pintura del Renacimiento», Vol. XII de la Col. *Ars Hispaniae*. Madrid, 1954, pág. 119 y fig. 125.

El Museo Arqueológico de Burgos custodia una tabla española de autor anónimo, del siglo XVI, y de influencia italiana, con el mismo asunto (MARTÍNEZ BURGOS, Matías: «Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos». Madrid, 1935, pág. 138 (n.º 220). El Museo Catedralicio de León custodia otra tabla con el tema, de principios del s. XVI, procedente de Corbillos.

(13) GUDIOL RICART, J.: *Op. cit.*, pág. 99. Alonso Beruete en el retablo de S. Benito el Real, 1526-1532, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, consiguió una admirable versión del tema (WATTEMBERG, Federico: «Museo Nacional de Escultura de Valladolid». Madrid, ed. Aguilar, 1963).

(14) «Guía de Toledo. Publicación Oficial del VII Centenario de la Catedral». Toledo, 1926, pág. 236.

El número de las figuras y su calidad se ajusta a la iconografía tradicional; lo mismo ocurre con su distribución en la escena. De las versiones citadas la que ofrece mayores puntos de contacto con la que ahora se publica es la de Murillo, especialmente en la manera de disponer los personajes en el primer plano: el ángel y la vieja con la vela. En cuanto al emplazamiento del santo, a la derecha de la escena, es la normal en el siglo XVII, modificando la elegida preferentemente en los siglos anteriores, a izquierdas.

El cotejo de nuestro lienzo con la «Presentación en el Templo», que guarda el Museo de San Telmo, en San Sebastián (15), obra firmada por Santiago Morán en 1654, junto a las claras influencias italianas que acusa el lienzo y que Ceán (15) ya señaló en este pintor como procedentes de Francisco Albani, el Albano, inclinan a adjudicar el óleo cartagenero a Santiago Morán, hijo.

De este artista la crítica había identificado un San Jerónimo pintado ya en 1640 (17), la citada Presentación, de 1654, las láminas grabadas de la edición de Quevedo, de 1670 (18) y un San Pedro ad vincula en la parroquia abulense de su nombre, de 1673 (19). Datos sobre su vida fueron apareciendo paulatinamente. El 30 de abril de 1634 figura en unión de otros compañeros de oficio en un Poder del Gremio de Pintores y Doradores de la Corte otorgado a Francisco Barrera (20). El 9 de marzo de 1648 actúa como albacea en el testamento del pintor Antonio Puga, otorgado ante el escribano de S. M. Cristóbal de Medrano (21). A fines del invierno de 1663 acuden a la Sala de Alcaldes de Casa y Corte los pintores Alonso Calderón y Pedro de Nieva quellerándose contra sus colegas Francisco de Ricci y Santiago Morán (22). Según el Conde de la Viñaza (23) es muy probable que nuestro Santiago Morán fuera hijo de su homónimo, el pintor de Cámara de Felipe IV, fallecido con anterioridad al 7 de sep-

(15) GAYÁ NUÑO, Juan Antonio: «Historia y Guía de los Museos de España». Madrid, 1955; págs. 625-626. El lienzo procede del antiguo Museo de la Trinidad.

(16) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», Madrid, 1800; t. 3; págs. 191-192.

(17) CEÁN, ob. cit., lo sitúa en la col. del Barón de Casa Davalillo.

(18) CEÁN, ob. cit.

(19) «Cartillas excursionistas Torno. Arila». Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas, Madrid, 1917; tomo XXV, pág. 221.

(20) LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura». Archivo Español de Arte, t. XVII, Madrid, 1944; págs. 77-103 y espec. págs. 91-92, nota 1.

(21) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: «Más datos nuevos sobre pintores españoles de la Edad de Oro». Archivo Español de Arte, t. XIV, Madrid, 1940-1941; págs. 552-558 y espec. páginas 557-558.

(22) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: «Algunos datos nuevos acerca de pintores de Cámara de los Reyes de España», Madrid, 1934; págs. 12-15.

(23) CONDE DE LA VIÑAZA: «Adiciones al Diccionario... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez» Madrid, 1894, tomo III, págs. 108-109.

tiembre de 1629, y de su viuda D.^a Catalina de Cisneros (24). El hijo fue enterrado en la parroquia de San Miguel de Valladolid el 7 de enero de 1683, testando ante Antonio de Burgos y habiendo nombrado testamento a su hermano Juan Morán.

II.—RETRATO DE D. JACOBO MARIA ESPINOSA Y CANTABRANA, POR JACOMO CAMBRUZZI

0'540 m. de alto.

0'425 m. de largo.

0'32 m. grueso total del bastidor de soporte.

Láms. IV y VI b.

En marbete manuscrito, pegado al reverso, la patente del pintor:

«Retrato ^{2/} Del S(eñ)or D(o)n Jacobo Maria ^{3/} Spinosa y Cantabrana del Con-^{4/}sejo de S(u) M(agestad) y su Fiscal de lo ^{5/} Civil de la R(ea)l Audiencia de ^{6/} Barcelona. ^{7/} Executado al pastel en el ^{8/} Junio de 1785. ^{9/} Por ^{10/} El Cavallero de Carbruzzi ^{11/} pintor veneciano al servicio de ^{12/} S(u) A(lteza) R(eal) ^{13/} el Elector de Colonia».

Texto a tinta negra, en cursiva del siglo XVIII sobre papel de tina.

A la derecha del marbete y en la madera un 2 escrito a tinta.

Soporte de vitela atirantada sobre un bastidor, cuyo revés tapa una tabla de 0'015 m. de grueso. Adherida a ella, el marbete.

Pastel.

Buena conservación a pesar de la índole de la pintura, que al no estar fijada tiende siempre a desprenderse en fino polvillo. Se protege bajo cristal.

Jumilla. Propietario: D. Julián Santos Carrión Espinosa de los Monteros, c/ del Rico, n.º 14. Procedente de herencia.

Retrato oficial. Busto de tres cuartos a derecha. El personaje se presenta empelucado con cuello blanco y ropas negras de su cargo. Sobre el pecho lució una condecoración, hoy casi totalmente borrada. Un rostro sonrosado, abundante en carnes, de ojos marrones, nariz aguileña, boca dura con ligero prognatismo, barba cerrada y papadilla, destaca sobre el

(24) Sobre Santiago Morán, pintor de Cámara, véase:

SÚNCHES CANTÓN, Francisco Javier: «Los pintores de Cámara de los Reyes de España». Madrid, 1916; págs. 75-76.

MORENO VILLA, J. y SÚNCHES CANTÓN, F. J.: «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González», Archivo Español de Arte, t. XIII, Madrid, 1937; págs. 127-157 y espec. págs. 149, 150 y 153.

fondo general del cuadro, de color gris verdoso. El contorno de éste es oval, quedando inscrito en el rectángulo del bastidor, lo que hace pensar en un marco perdido de esa forma.

Jacomo Cambruzzi había nacido en 1744 en los alrededores de Treviso, localidad a 27 km. al N-NO de Venecia. Pintor cortesano, trabajó por cuenta de diversos soberanos en Viena, Mannheim, Colonia, Versalles, Madrid y Londres. En 1775 expuso en la Real Academia londinense. A su regreso a Italia residió en Venecia y en Florencia. Murió después de 1803 (25). A juzgar por la obra que ahora se publica, el año 1785 era Cambruzzi pintor de cámara del Elector de Colonia y ella documenta verosimilmente la estancia del artista en la Corte española o en Barcelona. La efigie de D. Jacobo María Espinosa y Cantabarna acredita al veneciano como un buen retratista, merecedor de un lugar digno entre los cultivadores de esta especialidad, que perpetuaron a la alta sociedad española del último tercio del siglo XVIII.

III.—DAMA LEVANTINA, POR JOAQUIN NEGRE Y CASES

0,069 m. de alto.

0'056 m. de largo.

Láms. V, a y VI, c.

Al reverso del soporte y en el borde superior, la siguiente notación, manuscrita a tinta: «Por Joaquin Negre e Cases. Julio de 1834». Cursiva romántica en un línea. En el reverso del marco y escrito sobre la madera se repite el mismo texto.

Miniatura.

El soporte lo constituye la consabida placa de marfil. La pieza conserva el marco y montura primitivos. Es aquel, dorado, con palmetas y roleos florales en relieve sobre un fondo granulado. La montura comporta los siguientes elementos: cristal curvo de protección, miniatura, y, tras ella, lámina de papel tipo Canson, lámina de papel de estaño, vitela y un papel doblado varias veces —hoy carcomido— que facilita el ajuste del conjunto.

(25) BÉNEZIT, E.: «Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays». Nouvelle édition. Librairie Gründ, Saint-Ouen (Seine), tome second, 1955; pág 274.

Conservación óptima.

Elche. Propietario: D. Alejandro Ramos Folques; c/ Alpujarra n.º 1, 2.º.

La miniatura reproduce la imagen de una mujer joven, de pelo negro partido al centro por dos rayas que, tirante, recoge un alto moño. Sendas sortijillas lucen sobre las orejas. Sus ojos verdes miran al frente bajo unas cejas morenas; su nariz, grande y ancha, contrasta con una boca pequeña, de labios finos y rojos. Este rostro, grácil, de corte ovalado y barbilla menuda, se vé favorecido por el aderezo de una peineta de teja ceñida al moño y por unos pendientes largos; una y otros de oro. Lleva la dama vestido color vino Burdeos oscuro con mangas abullonadas y escote recto, de hombro a hombro, que se transparenta bajo una toquilla de encaje blanco. En el centro del escote y asomando entre los bordes de la toquilla un lazo. El perfil femenino se recorta sobre un fondo general verde oliva con tonos que aclaran gradua'mente al aproximarse a la figura.

Los apellidos del miniaturista proclaman a las claras su origen levantino y concretamente su ascendencia catalana. Sin embargo, ni los diccionarios de artistas del siglo XIX (26), ni los repertorios biográficos locales (27) ni los tratadistas de nuestra miniatura (28) le reseñan. Joaquín Negre y Cases se incorpora con esta obra a los cultivadores de un género tan entrañable y consustancial con la sociedad isabelina como fue el de la miniatura-retrato. Negre, buen dibujante y en posesión de los recursos técnicos del oficio, debió contar entre sus clientes a buena parte de las clases rurales adineradas alicantinas, de la que a juzgar por su atuendo formó parte la levantina de la colección ilicitana.

(26) OSSORIO Y BERNARD, M.: «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», 1.ª edición, Madrid, 1868-1869, 2 vols.; 2.ª ed., Madrid, 1883-1884, 1 vol.

TUBINO, F. M.: El arte y los artistas contemporáneos en la Península, Madrid, 1871.

(27) CATALANES (RAFOLS, J. F.: «Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña desde a época romana hasta nuestros días», 3 vols. Barcelona, 1951, 1953 y 1954.—ELÍAS DE MOLINS, ANTONIO: «Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX», Barcelona, 1889.—SUBIAS GALTER: «Un siglo olvidado de pintura catalana, 1750-1850», Barcelona, 1915); VALENCIANOS (RUÍZ DE LMIORI, JOSÉ, BARÓN DE ALCAHALI: «Diccionario biográfico de artistas valencianos», Valencia, 1897).—BOIX, V.: «Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX, Valencia, 1877) y MURCIANOS (BAQUERO, A.: «Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianas», Murcia, 1913.—ESPÍN, J.: «Artistas y artífices levantinos», Lorca, 1931).

(28) EZQUERRA DEL BAYO, J.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo General», Madrid, 1916.—TOMÁS, MARIANO: «La miniatura retrato en España», Barcelona, 1953.—Id.: «Gloria y Muerte de la miniatura», *Arte y Hogar*, n.º 16, Madrid, 1945; págs. 8-10.—SENTENACH, N.: Los grandes retratistas en España. Las miniaturas» Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXI, Madrid, 1913; págs. 168-171.

IV.—RETRATO DE UN BARON DEL SOLAR,
POR FRANCISCO GUILLEN

0'067 m. de alto.

0'055 m. de largo

Lam. V, b.

Firma del artista en la parte baja del lateral derecho: «Fran(cis)co Guillem f(ecit): Tipos cursivos románticos, gris claro.

Miniatura.

Soporte de placa de marfil con un papel de tina pegado por detrás.

Conservación óptima.

Jumilla. Propietario: D. Julián Santos Carrión Espinosa de los Monteros, c/ del Rico, n.º 14. Procede de herencia.

El militar, de medio cuerpo, se presenta en postura marcial con el brazo derecho doblado sobre el pecho y la mano correspondiente metida por la entreabierta guerrera. Lucen sobre ella numerosas condecoraciones entre las que ocupa lugar preferente la cruz de Santiago. La factura del cuerpo un tanto envarada y rígida contrasta con la manera de tratar la cabeza, bella y humanamente plasmada. Dominan en el retrato las tonalidades calientes (bermellón en el cuello y bocamangas y en la distinción santiaguista; amarillos en los cabellos y en la botonadura; rosa en las carnaciones) sobre las frías (azul oscuro de la guerrera; el más claro del celaje y el gris que, en gradación de tonos, matiza el resto del fondo).

La pincelada de Francisco Guillén en esta obra es rotunda y bien manifiesta, tratando las carnes y las telas de manera más dibujística que pictórica. Las peculiaridades de composición, mínimas, no aportan ninguna novedad, limitándose el artista a colocar al modelo según costumbre de la época: mirando al frente y con el torso ligeramente vuelto. También según costumbre copió del natural la cabeza y sustituyó para el traje el modelo real por un maniquí.

En la Exposición de miniaturas que organizó el año 1916 la Sociedad Española de Amigos del Arte figuraron tres obras de un tal Ramón Guillén, miniaturista, que trabajó durante el primer cuarto del siglo XIX y que en rebuscas posteriores (29) no ha podido ver aumentado el contingente de su producción. Nuestro artista quizá pudiera haber sido pariente de aquél.

El estilo del retrato, el uniforme y el tipo de peinado sitúan esta pieza en el segundo tercio del sig'lo pasado.

(29) Tomás, Mariano: «La miniatura...», pág. 77.



LAM. 1.—SANTIAGO MORAN: Imposición de la casulla a San Ildefonso. Oleo. Segundo tercio siglo XVII, Cartagena, Col. particular.

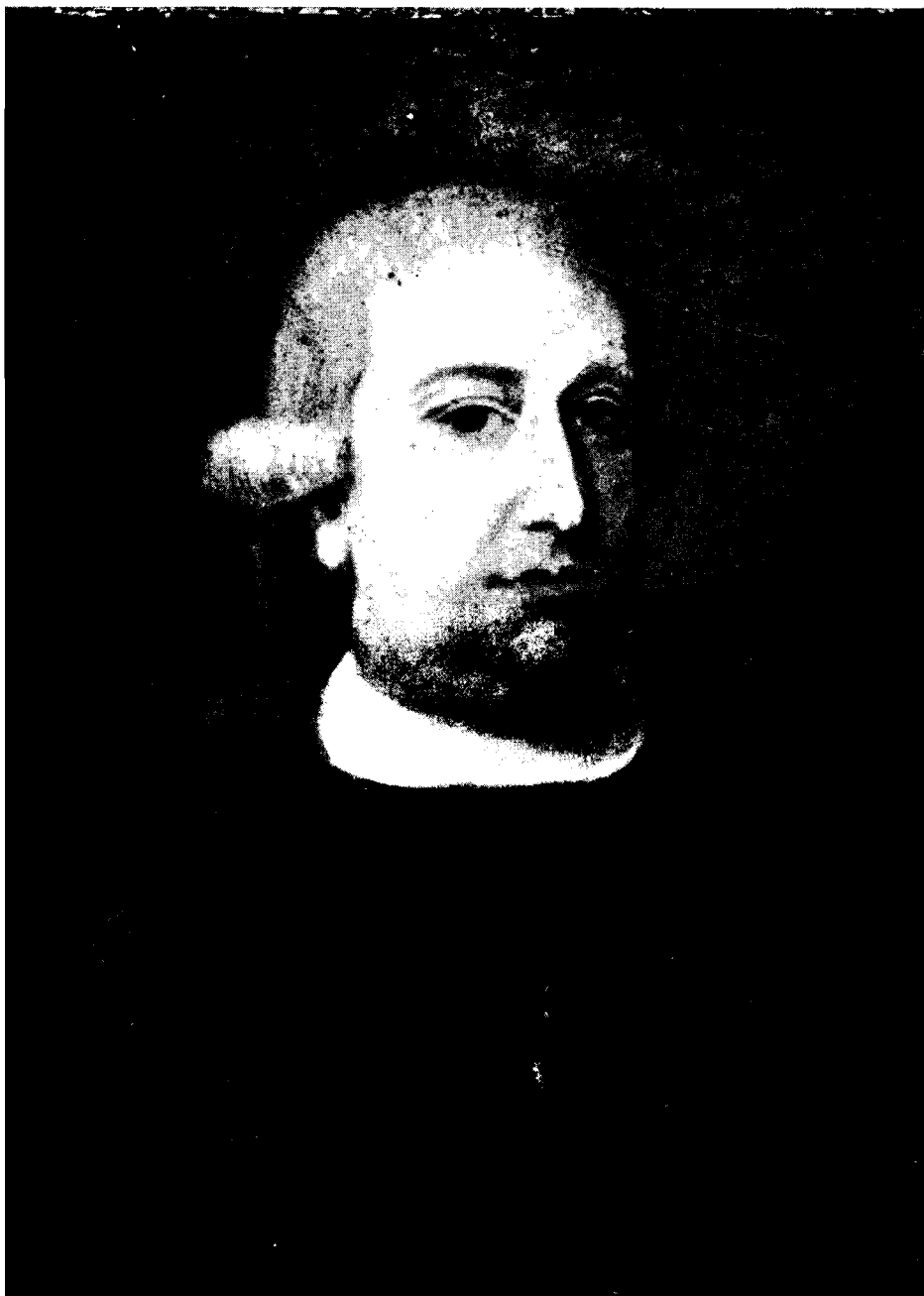


LAM. II.—SANTIAGO MOHAN: Imposición de la esculla a San Ildelonso. Detalles.





LAM. III.—SANTIAGO MORAN: Imposición de la casulla a San Ildefonso. Detalles



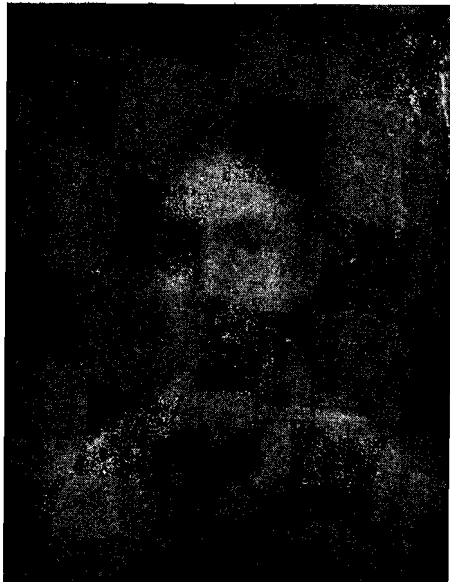
LAM. IV.—JACOMO CAMBRUZZI: Retrato de D. Jacobo María Spínosa y Cantabrana. Pastel.
1785. Jumilla, Col. Carrión Espínosa de los Monteros.



L.A.M. V.—JOAQUÍN NEGRE: Retrato de personaje desconocido. Miniatura. 1834. Elche, col. Ramos Folqués.—FRANCISCO GUILLEN: Retrato de un Barón del Solar, Miniatura. Segundo tercio del siglo XIX. Jumilla, col. Carrión Espinosa de los Monteros.



Retrato
Del Sr. Dⁿ Jacobo María
Spinosa y Cantabrianá del Con-
sejo de S. M. y su Fiscal de lo
Civil de la A. Audiencia de
Barcelona.
Executado al pastel en el
Junio de 1766.
Por
El Cavallero de Cambruzzi
pintor veneciano, al servicio de
S. J. R.
el Elector de Colonia.



LAM. VI.—Detalle de las firmas de Morán, Cambruzzi y Negre en las obras estudiadas.