

Alonso del Arco y Antonio Castrejón, pintores madrileños del siglo XVII: nuevas incorporaciones a sus catálogos

ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Universidad de Valladolid
alvaro.pascual.chenel@uva.es

Recibido: 14-9-2017

Aprobado: 26-10-2017

RESUMEN

Se recogen las últimas incorporaciones a los corpus pictóricos de Alonso del Arco y Antonio Castrejón, dos de los pintores de la escuela madrileña que desarrollaron su actividad en el rico ambiente artístico cortesano de la segunda mitad del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Alonso del Arco, Antonio Castrejón, pintura, siglo XVII, Madrid.

ABSTRACT

The paper contains the latest additions to the catalogue of Alonso del Arco and Antonio Castrejón. They were two painters from the school of Madrid who worked in the court during the second half of seventeenth century.

KEY WORDS: Alonso del Arco, Antonio Castrejón, painting, seventeenth century, Madrid.

* * *

Más allá de los grandes pintores de la escuela madrileña del siglo XVII existe todo un amplio conjunto de artistas de “segunda fila” o “pintores menores” –como en muchas ocasiones se les suele definir¹– que resultan ciertamente mucho menos deslumbrantes, pero cuya intensa actividad es de suma importancia para un mejor conocimiento del desarrollo de la actividad artística y la evolución de la pintura en la corte al final de la centuria.

Por otra parte, dichos pintores son obviamente los más numerosos, aunque también los peor conocidos. Por todo ello, es deseable que se sigan ampliando los estudios tanto parciales como globales que profundicen en las obras, biografías y relaciones entre dichos artistas, de modo que, poco a poco, pueda ir ampliándose el conocimiento del efervescente ambiente artístico madrileño del momento llenando los vacíos al respecto².

Alonso del Arco y Antonio Castrejón son dos de esos artistas estrictamente contemporáneos que desarrollaron su actividad en el Madrid de Carlos II. Junto a otros como Antonio Van de Pere, José García Hidalgo, Pedro Ruíz González, Francisco Solís o José Moreno, comparten en muchas ocasiones no sólo trabajos conjuntos sobre todo en las numerosas decoraciones efímeras para distintas celebraciones en el Madrid del momento, sino incluso estilos y modelos muy similares.

Alonso del Arco

Entre ellos, el más prolífico es el madrileño Alonso del Arco (1634-1704), conocido como el “sordillo de Pereda” por ser sordo de nacimiento y discípulo del famoso pintor³. Su actividad se centró en la corte, aunque obras suyas se hayan hoy

1 J. URREA FERNÁNDEZ, «Obras de pintores menores madrileños: B. de Castrejón, A. Van de Pere y P. Ruiz González», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 1975, tomos 40-41, pp. 707-712; Id., «José García Hidalgo y Diego González de Vega: más obras de pintores menores madrileños», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 1976, tomo 42, pp. 489-494; Id., «Alonso del Arco y José García Hidalgo: más obras de pintores menores madrileños (II)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 1979, tomo 45, pp. 482-485; J. RIVERA, «Francisco de Lizona y Alonso del Arco: dos pinturas de maestros menores madrileños», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, tomo 47, 1981, pp. 477-480.

2 En este sentido es fundamental el muy documentado estudio de A. ATERIDO, *El final del siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, CSIC-Coll & Cortés, Madrid, 2016, que, entre otras cosas, aporta nuevos datos sobre sus biografías y relaciones personales.

3 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica, tomo III, El Parnaso Español pintoresco y laureado*, en Madrid

dispersas por buena parte del territorio nacional. Es uno de los pintores pertenecientes al grupo arriba mencionado que mejor se conoce sobre todo por la gran cantidad de obras que se conservan, muchas de ellas además firmadas.

Natividad Galindo San Miguel fue la primera que ofreció un catálogo general de su obra conocida, recogiendo también aquellas otras pinturas de las que había noticia documental y que no se conservaban o se ignoraba su paradero⁴. A partir de ahí, ella misma continuó ocupándose del pintor dando a conocer algunas obras⁵, estudiando otras pertenecientes a museos nacionales⁶ e incluso ofreciéndonos su faceta de fresquista, algo que resulta importante si tenemos en cuenta la escasez de artistas españoles dedicados a dicha técnica⁷. Con anterioridad ya se había ocupado de sacar a la luz algunas obras el profesor Valdivieso⁸. A esto cabe sumar los numerosos artículos que periódicamente han ido apareciendo a lo largo de los años en los que se daba a conocer alguna obra del pintor⁹. Pinturas suyas inéditas siguen apareciendo en el mercado, así como algunas otras en colecciones privadas. De este modo, el catálogo del artista ha ido incrementándose considerablemente con el tiempo. Junto a lo ya conocido y reflejado por la historiografía, se recogen y reúnen ahora un buen número

por la viuda de Juan García Infanzón, 1724, pp. 453-455.

4 N. GALINDO SAN MIGUEL «Alonso del Arco», *Archivo español de arte*, 180, 1972, pp. 347-386.

5 N. GALINDO SAN MIGUEL, «Dos nuevos cuadros de Alonso del Arco», *Archivo español de Arte*, 183, 1973, p. 353; Id., «Un cuadro de Alonso del Arco en el ayuntamiento de Valencia», *Archivo español de arte*, 215, 1981, p. 363.

6 N. GALINDO SAN MIGUEL, «Presencia de Alonso del Arco en los fondos del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 4, 11, 1983, pp. 111-114.

7 N. GALINDO SAN MIGUEL, «Alonso del Arco, un fresquista inédito», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, Tomo 46, 1980, pp. 451-460.

8 E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Tres pinturas de Alonso del Arco», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 36, 1970, pp. 521-524; Id., «Tres nuevas obras de Alonso del Arco», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 38, 1972, pp. 534-538.

9 Además de los ya citados, véase J. RIVERA, «Francisco de Lizona y Alonso del Arco: dos pinturas de maestros menores madrileños», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, Tomo 47, 1981, pp. 477-480; G. ANTONIO RAMALLO ASENSIO, «Dos Inmaculadas desconocidas, de Palomino y Alonso del Arco, en la Clausura del Convento del Sacramento», *Miscelánea de arte*, 1982, pp. 183-187; A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Una pintura inédita de Alonso del Arco en Murcia», *Archivo español de arte*, 223, 1983, pp. 289-291; M. SEGUÍ GONZÁLEZ, «Restitución a Alonso del Arco de un cuadro atribuido a Alonso Cano», *Archivo español de arte*, 223, 1983, p. 297; J. GONZÁLEZ SANTOS, «Obras de Alonso del Arco en Asturias», *Liño: Revista anual de historia del arte*, 5, 1985, pp. 227-234; J. MANUEL ARNAIZ «Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco y una puntualización», *Archivo español de arte*, 233, 1986, pp. 90-93; P. E. MÜLLER, «La Virgen del Popolo, por Alonso del Arco y una de María Villamor», *Archivo español de arte*, 241, 1988, pp. 71-72; J. NICOLAU CASTRO «Tres nuevos lienzos de Alonso del Arco en Toledo», *Archivo español de arte*, 255, 1991, pp. 372-374; M. TERRÓN REYNOLS y M. BAZÁN DE LA HUERTA, «Obras de arte inéditas en conventos de Plasencia», *Norba. Revista de Arte*, 12, 1992, pp. 133-146; Manuel CAPEL MARGARITO, «Otros cuadros y otro inédito de Alonso del Arco, en la Casa-Museo de los Pisa, de Granada», *Archivo español de arte*, 265, 1994, pp. 91-94; J. A. RIVERA DE LAS HERAS «Dos obras de Carreño de Miranda y Alonso del Arco en Zamora», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, Tomo 64, 1998, pp. 395-404; O. DELENDA, «Dos lienzos firmados por Alonso del Arco en la parisina iglesia Saint-François de Sales», *Archivo español de arte*, 307, 2004, pp. 301-304.

de nuevas incorporaciones que enriquecen el corpus pictórico del artista, uno de los más fecundos de la escuela pictórica madrileña de la segunda mitad del siglo XVII¹⁰. En la mayoría de los casos se trata de obras firmadas y en otras pocas ocasiones las atribuciones se basan en criterios estilísticos¹¹.

1. Temas evangélicos y marianos¹²

El tema de la Inmaculada es uno de los más abundantes en la producción del artista. Un bello ejemplar que pasó por el comercio de arte madrileño con atribución al pintor debe sin duda incluirse dentro de su producción autógrafa¹³ (fig.1). Muy probablemente se trate del mismo lienzo que Galindo San Miguel le asignaba en una colección gaditana¹⁴. Responde al prototipo de las Inmaculadas de Valladolid, convento del Sacramento, colección privada de Álava¹⁵ o Museo del Prado. La que fue de la colección Granados de Madrid¹⁶ se ajusta sin embargo al grupo de las del Museo de Bellas Artes de Oviedo, retablo de la iglesia de San Juan Bautista en Atienza, una de las dos pintadas al fresco que hay en el camarín de la ermita de Nuestra Señora Virgen de la Oliva de Almonacid de Zorita, o la de la iglesia parroquial de San Cruz de Madrid¹⁷. Aún puede añadirse otra más, perteneciente a la colección Granados, que constituye un *unicum* dentro del catálogo del pintor pues es el único ejemplar conocido que representa a la Virgen Niña¹⁸. Iconográficamente estaría emparentada con la de los jesuitas de Alcalá, catedral de Málaga, o la otra del camarín de la ermita de la Virgen de la Oliva. Está firmada y fechada en 1692 por lo que constituye el

10 Ya Palomino señalaba su extraordinaria fecundidad: “Y finalmente pintó tanto, que apenas hay iglesia, o casa en esta Corte, donde no haya algo suyo; y asimismo en los lugares del contorno, hasta en la ciudad de Toledo, donde he visto muchas cosas suyas”; A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica...*, op. cit., p. 454.

11 Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento por las facilidades para el estudio de los lienzos y por su generosidad al proporcionarme las fotografías para su publicación a las casas de subastas Abalarte, Ansorena, Alcalá, Isbilya, Sedart, Segre e Imperio; a la Biblioteca Nacional de España; Museo del Prado, Museo Diocesano de Zamora y Museo de Santa Cruz de Toledo. De modo personal vaya mi agradecimiento por su inestimable ayuda a Manuel Benito Ramos, José Miguel Granados, Yasmina Hijón, Sandra Lorenzo Tato, Mónica Martín, Caritina Martínez de la Rasilla, José María Quesada Valera, José Luis Requena, Alicia Reyes Daneri, y José Ángel Rivera de las Heras.

12 Se sigue la ordenación planteada por N. Galindo San Miguel en su fundamental artículo sobre el pintor.

13 Ansorena, 19 de mayo de 2008, óleo sobre lienzo, 210 x 147 cm.

14 N. GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, op. cit., p. 364.

15 J. MANUEL ARNAIZ “Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco y una puntualización”, *Archivo español de arte*, 233, 1986, pp. 90-93. De medidas prácticamente coincidentes (207 x 147 cm).

16 Espíritu barroco. Colección Granados, Caja de Burgos, Burgos, 2008, p. 142.

17 Inmaculada, Madrid, 2005, pp. 288-289; *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunicad de Madrid*, Madrid, 2015, pp. 207-2010.

18 *Pasión por el arte*. Colección Granados, Cáceres, 2012, pp. 78-79.

último eslabón en las Inmaculadas fechadas de Alonso del Arco, desde la inicial de 1674 (jesuitas), pasando por las de 1682 (Álava), 1683 (Prado), 1687 (la desaparecida de la Universidad de Oviedo) y 1689 (ermita de la Virgen de la Oliva)¹⁹.



Figura 1. Alonso del Arco, *Inmaculada*, Colección particular.

¹⁹ Siguiendo sus modelos han aparecido en el comercio algunas otras Inmaculadas relacionadas con el círculo del pintor, si bien se alejan un tanto de los tipos tan característicos e identificables del artista.

En relación con la iconografía de la Inmaculada se sitúa el dibujo del Courtauld cuya atribución, a falta de otros patrones comparativos, se basa en la inscripción con el nombre del artista y constituye hasta ahora su único dibujo conocido²⁰. A este respecto y a pesar de la técnica diversa, merece la pena mencionar un dibujo madrileño del Museo del Prado que presenta concomitancias con los tipos humanos femeninos habitualmente utilizados por Alonso del Arco. Aunque fue relacionado con Pedro Ruiz González, con el que se sabe que Alonso del Arco tuvo relación, se tiende a considerar mayoritariamente como anónimo madrileño²¹.

La *Visitación* de la colección Granados es un modelo que se repite casi punto por punto en una de las escenas de las pinturas murales del camarín de la Virgen de la Oliva²². De esta composición existe un dibujo muy similar en el British Museum con una atribución a Pedro de Moya, que tal vez cabría revisar²³.

Recientemente ha sido subastada una *Anunciación* dividida en dos lienzos, que es la que citaba Galindo San Miguel en colección particular en Madrid²⁴.

A propósito de esta iconografía concreta, más interés tiene señalar las concomitancias estilísticas y compositivas entre varios pintores madrileños del momento, así como el poso común que presentan en muchas ocasiones sobre todo respecto de obras de los maestros de primer orden contemporáneos a ellos, aunque de generación anterior, principalmente Rizi y Carreño. Esto resulta especialmente evidente al comparar la *Anunciación* del Museo de Zamora firmada por Alonso del Arco en 1688 con la misma composición de Rizi en el Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, que desde luego parece copiar directamente. Junto a ello

20 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 385; Spanish drawings from the Witt Collection at the Courtauld Institute Galleries, Londres, 1978, nº 48, p. 25.

21 A. PÉREZ SÁNCHEZ, Catálogo de Dibujos. Vol. I. Dibujos españoles siglos XV-XVII, Madrid, Museo del Prado, 1972, pp. 122; F. LÓPEZ SÁNCHEZ, Pedro Ruiz González (h. 1638/1642-1706) pintor barroco madrileño, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2007, p. 201.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/03663a5c-f4e1-4485-9904-b942f56df37a?searchid=4937dbe9-31b4-ed0-ad71-ac0947021c58>

22 W. RINCÓN GARCÍA, La Navidad en el Arte. (Siglos XVI al XIX), Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1989, nº 34.

23 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=723823&partId=1&searchText=pedro+de+moya&page=1

24 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 336. Subastas Segre, 15-17 de marzo de 2016, lote 29. Óleo sobre lienzo, 77 x 54,5 cm.

hay que tener en cuenta el frecuente uso de estampas por parte de los pintores para componer sus escenas, así como el posible conocimiento a través de las mismas de obras de artistas famosos, como la *Anunciación* de Tiziano en San Rocco²⁵.

Muy semejantes son también las varias interpretaciones del tema de Antonio van de Pere en el Museo Cerralbo y colección particular madrileña²⁶, así como la del propio Antonio Castrejón firmada en colección privada madrileña²⁷. A ello hay que añadir los ejemplos de Escalante –a la sazón discípulo de Rizi– del que Arco recibió múltiples influencias²⁸. Además de la *Anunciación* de la Hispanic Society, son muy semejantes la de la galería Terrades²⁹ y colección particular que, en realidad, se transforman iconográficamente en sendas *Concepciones*, siguiendo el modelo canesco de la catedral de Granada.

Estas relaciones, similitudes e influencias recíprocas entre artistas son aún más palpables en el caso de diferentes versiones del tema de la Huida a Egipto, ejemplificando perfectamente la amplitud, complejidad e implicaciones de las mismas y demostrando la circulación de modelos comunes. Una *Huida a Egipto* firmada por Alonso del Arco ha pasado en varias ocasiones por el mercado de arte madrileño³⁰ (fig. 2). Quizá se trate de la misma expuesta por Francisco Durán con el número 98 en la sala XX de la Exposición Histórico Europea de Madrid en 1893³¹. Otra interpretación del tema figura en sus frescos del camarín de la Virgen de la Oliva que iconográficamente está más relacionada con un lienzo firmado y fechado en 1675 por Antonio Van de Pere, también de recientemente aparición³² y en el que son palpables los ecos de Rizi, no sólo en los tipos humanos sino sobre todo en el uso de un colorido

25 J. A. RIVERA DE LAS HERAS “Dos obras de Carreño de Miranda y Alonso del Arco en Zamora”, op. cit., pp. 395-404; M. Benito Ramos, “Una Anunciación del convento de San Jerónimo”, pieza del mes de febrero de 2014, Museo Diocesano de Zamora, <http://diocesisdezamora.es/delegaciones/detalles-noticia/una-anunciacion-del-convento-de-san-jeronimo-17>

26 A. PÉREZ SÁNCHEZ, “Antonio van de Pere”, *Archivo Español de Arte*, 156, 1966, pp. 305-321; J. M. QUESADA VARELA, “Nuevas obras de Antonio Van de Pere”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 65, 1999, pp. 307-322.

27 I. GUTIÉRREZ PASTOR, “El pintor José Moreno (c. 1630/1637-1677): revisión de su vida y nuevas obras”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, 2005, pp. 67-85.

28 N. GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco” op. cit., p. 355.

29 <http://www.galerierrades.com/128-juan-antonio-de-frias-y-escalante.html>

30 Abalarte, 8 de octubre de 2014, lote 1041, óleo sobre lienzo, 188 x 126 cm. Desde entonces ha vuelto a aparecer en otras dos ocasiones en la misma casa de subastas. Diciembre 2016, lote 39 y octubre 2017, lote 1110.

31 N. GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, op. cit., p. 382.

32 Abalarte, 11-12 de mayo de 2016, lote 1038. Óleo sobre lienzo, 167 x 109,5 cm.

claro, vivo y brillante, estilo del que participa también Alonso del Arco y otros de los pintores del mismo círculo como Antonio Castrejón, Francisco Solís, Pedro Ruíz González o Francisco Antolínez tras su establecimiento en Madrid. Precisamente de este último se dio a conocer una *Huida a Egipto* firmada y correspondiente a su etapa cortesana³³. De Antonio Castrejón se conocen dos versiones del tema, una en el convento de las Úrsulas de Alcalá de Henares y otra en el Hospital del Niño Jesús, esta última firmada y fechada en 1694³⁴. Tal como se ha señalado, estas composiciones de Castrejón presentan estrechas analogías formales con los modelos del pintor José Moreno, del que se conocen un buen número de ejemplares de Huidas a Egipto (Museo del Prado, The Minneapolis Institute of Arts, colección particular) que quizá marcaran la pauta de inspiración para otros pintores³⁵.

En cualquier caso, parece lógico pensar que todo este amplio grupo de pintores cuya formación deriva de los obradores de los grandes pintores del momento y sus más destacados discípulos, y que además trabajaron en el mismo círculo incluso colaborando con frecuencia, compartan muchos elementos comunes y presenten semejanzas e influencias multidireccionales.

En este sentido se conserva un muy interesante dibujo en la Biblioteca Nacional que representa la *Huida a Egipto*³⁶. Aunque aún sin atribución específica, responde desde luego al estilo del dibujo madrileño del siglo XVII sobre la base creada por Carducho-Cajés. Para complicar aún más el asunto, en los Uffizi se conserva otro dibujo virtualmente idéntico atribuido a Blas de Prado en la colección Santarelli. Ángulo y Pérez Sánchez lo resituaron correctamente en la esfera de los discípulos madrileños de Carducho y cercano al estilo de los escasísimos dibujos asignados a Santiago Morán el joven³⁷. En cualquier caso, debe tratarse de una copia

33 Alcalá Subastas, 3-4 de diciembre de 2013, lote 696a. Óleo sobre lienzo, 185 x 251 cm.

34 A. PASCUAL CHENEL, "Castrejón, Antonio", en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2010, tomo XII, pp. 576-578; J. SÁEZ VIDAL, "Una Adoración de los Magos firmada por Antonio Castrejón: nueva incorporación a su catálogo", *Archivo Español de Arte*, 350, pp. 198-204.

35 I. GUTIÉRREZ PASTOR, "El pintor José Moreno...", op. cit., pp. 76-77.

36 <http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?lengua=&text=&field2Op=AND&field1val=huida+a+egipto&showYearItems=&numfields=3&fechaHdesde=&field3Op=AND&completeText=off&fechaHhasta=&field3val=&field3=todos&fechaHsearchtype=0&field2=todos&field1Op=AND&fechaHen=&cexact=on&advanced=true&textH=&field1=todos&field2val=&doctype=2=Dibujos&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>

37 D. ANGULO y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, volumen two. Madrid School 1600 to 1650, Londres, 1977, nº 362, pp. 64-65.

a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional. Así parece indicarlo el hecho de que esté ejecutado directamente con pluma, mientras que en el ejemplar madrileño se advierten claramente los tanteos de lápiz para componer la escena. La aplicación de las aguadas resulta asimismo mucho más simple y mecánica en el de los Uffizi. De igual modo, la presencia de la cuadrícula sólo en este último ofrece el dato definitivo pues, además de para su traspaso al lienzo, servía en el proceso de enseñanza para que los discípulos reprodujesen los esbozos originales del maestro. Todo ello determina que el dibujo de la Biblioteca Nacional sea mucho más fresco, vivo, inmediato y directo que la copia de los Uffizi.

Es evidente que se trató de un modelo compositivo exitoso y repetidamente utilizado. De hecho, aún Palomino lo sigue muy de cerca en su lienzo del Museo de Bellas Artes de Córdoba (ca. 1712-1714), e incluso fue llevado a la estampa por Matías de Irala ya bien entrado el siglo XVIII³⁸.

Dentro de los temas evangélicos y marianos hay que añadir una *Sagrada familia con san Juanito* firmada³⁹. La virgen repite el característico gesto de esta iconografía de sostener delicadamente uno de los extremos del paño transparente que cubre el cuerpo del Jesús, de modo muy similar a como también se ve en otros de sus cuadros, como por ejemplo en la *Virgen del Rosario* de la Catedral de Toledo, o en otra *Sagrada Familia* firmada⁴⁰.

Una pequeña *Virgen de Belén* firmada ha aparecido recientemente en varias ventas sucesivas⁴¹. Es un tema del que se conocen otros ejemplares muy similares entre sí⁴². Uno de ellos es el que debió de figurar en la colección de Valentín Carderera⁴³.

38 A. ATERIDO, *El final del Siglo de Oro...*, op. cit., pp. 155-156.

39 Isbilya subastas, junio de 2017, lote 83. Óleo sobre lienzo, 63 x 90 cm.

40 En la colección de Juan Francisco Goyeneche y su esposa figuró "una pintura, original de Alonso del Arco, de Jesús, San José y la Virgen, de cinco cuartos de alto y vara de ancho"; E. HERNANDO ALVAREZ, "La colección de pinturas de don Juan Francisco Goyeneche y su esposa", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, p. 332.

41 Subastas Imperio, julio 2017, lote 150. Óleo sobre lienzo, 26 x 21 cm; Sedart, octubre de 2017, lote 35168485. En la misma subasta de julio figuró también un *San Francisco recibiendo los estigmas* atribuido al pintor siguiendo los modelos de los hermanos Carducho (lote 154).

42 J. MANUEL ARNAIZ "Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco...", op. cit., pp. 90-93; P. E. Müller, "La Virgen del Popolo, por Alonso del Arco...", op. cit., pp. 71-72.

43 X. DE SALAS, "Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, 151, 1965, nº 282 p. 223.



Figura 2. Alonso del Arco, *Huida a Egipto*, Colección particular.



Figura 3. Alonso del Arco, *Sagrada Familia en el taller de Nazaret*, Colección particular.

Mucho más interés tiene el lienzo con el tema de *La Sagrada Familia en el taller de Nazaret* vendido hace algunos años⁴⁴ (Fig. 3). Está firmado en el ángulo inferior izquierdo al lado del cestillo con los útiles de costura. Como resulta habitual en este tipo de iconografía, el pintor concibe la escena en el interior de una estancia con un tono costumbrista e intimista. El Niño juega con San Juanito y un ángel que recoge las virutas de madera producidas por el trabajo de San José que, rodeado de las herramientas de carpintero, desbasta un tablón con una azuela. La Virgen, de delicada expresión serena y recogida, cose plácidamente mientras observa la escena, al igual que San José. La estancia está enmarcada por una ventana a la izquierda y al fondo de aprecia una Anunciación. A la derecha se abre un paisaje. Es evidente que el cuadro tiene sus limitaciones técnicas de dibujo y composición, con defectos perspectivos, pero en general resulta agradable y tiene un cierto toque particular que lo hace atractivo. De este tema se conoce otro ejemplar con algunas variaciones

44 Ansorena, abril de 2010, Subasta 313, lote 323. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 163 cm.

iconográficas en el monasterio de San Antonio en Toledo⁴⁵. De nuevo, responden a modelos y tipologías consagradas, de las que hay ejemplos de los grandes pintores como Murillo (Museo de Bellas Artes de Budaest) o Valdés Leal (Museo de Bellas Artes de Sevilla), así como en grabados de amplia difusión y circulación.

Otro interesante lienzo es una *Muerte de San José*⁴⁶ que entroncaría directamente con su otra versión del tema firmada y fechada en 1697 y de formato apaisado que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo⁴⁷ (Fig. 4). Este último cuadro está muy relacionado con el ejemplar del mismo asunto pintado por Pedro Ruiz González para la iglesia de la VOT de Madrid hacia 1700. Es evidente que comparten mismas fuentes compositivas como resulta lógico en dos pintores del mismo círculo que tuvieron relación entre ellos, y que además se sabe que trabajaron para clientes comunes o en empresas compartidas en varias ocasiones⁴⁸.

Ha de mencionarse una *Coronación de la Virgen* firmada que pasó por el comercio de arte madrileño⁴⁹. Es muy similar a la que aparece en los frescos del camarín de la Virgen de la Oliva en Almonacid de Zorita⁵⁰ o la de la Casa Museo de los Pisa en Granada⁵¹; y claramente inspirada en los modelos y composiciones homónimas de Francisco Rizi tanto al fresco en las Descalzas Reales como en sus varias versiones de caballete.

El Dios padre que aparece en estas obras resulta muy cercano al firmado del Monasterio de Trinitarias de San Ildefonso de Madrid⁵². Otro ejemplar virtualmente idéntico al anterior, de formato rectangular y firmado, compareció en 2015 en el mercado madrileño⁵³.

45 J. NICOLAU CASTRO "Tres nuevos lienzos de Alonso del Arco en Toledo", op. cit., pp. 372-374.

46 Alcalá subastas, mayo de 2010, lote, 424. Óleo sobre lienzo, 167 x 123 cm.

47 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 375.

48 F. LÓPEZ SÁNCHEZ, Pedro Ruiz González (h. 1638/1642-1706). Pintor barroco madrileño, Madrid, 2007, pp. 156-157.

49 Lamas Bolaño, junio de 2013, lote 1423. Óleo sobre lienzo, 145 x 111,5 cm.

50 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco, un fresquista inédito", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo 46, 1980, pp. 451-460.

51 M. CAPEL MARGARITO, "Otros cuadros y otro inédito de Alonso del Arco...", op. cit., pp. 91-94.

52 *Inventario Artístico de Madrid*, tomo I, edificios religiosos de los siglos XVI-XVIII, p. 234; *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, 2007, p. 16.

53 Alcalá Subastas, 7-8 de octubre de 2015, lote 774. Óleo sobre lienzo, 59 x 52 cm.



Figura 4. Alonso del Arco, *Muerte de San José*, Colección particular.

Un *Buen Pastor* firmado sobre tabla del monasterio de clarisas de Chinchón es la puerta de sagrario y único elemento superviviente de un tabernáculo destruido durante la Guerra Civil. Parecido debía ser otro *Buen Pastor* citado por Palomino que había en el sagrario del convento de San Francisco de Madrid⁵⁴. Resulta similar al *Divino Pastor* depositado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Museo de Bellas Artes de Asturias⁵⁵.

De entre los temas de la pasión cabe señalar el lienzo, al parecer firmado, de los *Preparativos para la flagelación* que estuvo en el comercio en 1995⁵⁶. Se trata de una versión de la famosa composición que pintara Vicente Carducho de la que se conservan varios dibujos preparatorios, así como numerosas copias⁵⁷. Se conoce otro ejemplar del mismo asunto dentro de la producción del Alonso del Arco⁵⁸.

En alguna reciente subasta extranjera han figurado obras con atribuciones un tanto extrañas a Alonso del Arco: un lienzo de *Abraham y los tres Ángeles* se subastó en Munich⁵⁹ y otro de *Una madre y su hija* en Derby (Inglaterra)⁶⁰. Ninguno de los dos parece tener nada que ver con el estilo del pintor, por mucho que en el último figurase al parecer una inscripción al dorso con el nombre del artista.

2. Santos

Dentro del repertorio santoral, hace unos años fue dado a conocer y estudiado un lienzo con la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Felipe Neri* firmado y fechado en 1698⁶¹. Se trata probablemente de uno de los lienzos de Alonso del Arco que menciona Palomino –sin hacer alusión a los temas– en el antiguo Hospital general,

54 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica...*, op. cit., p. 454; N. Galindo San Miguel, "Alonso del Arco", op. cit., p. 382.

55 J. GONZÁLEZ SANTOS, «Obras de Alonso del Arco en Asturias», op. cit., pp. 227-234.

56 Sala de subastas Retiro, *Subasta extraordinaria de arte y joyas*, Madrid, diciembre de 1995, lote 20.

57 A. PASCUAL CHENEL, A. RODRÍGUEZ REBOLLO, Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado, Madrid, CEEH, 2015, nº 29, pp. 169-174; A. PASCUAL CHENEL, "Vicente Carducho. Preparativos para la flagelación de Cristo", en D. GIMILIO, J. GÓMEZ (eds.), *La Colección Delgado*, cat. exp. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp. 60-63.

58 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 368.

59 Hampel Fine Art, 23 de marzo de 2012, lote 245. Óleo sobre lienzo, 146 x 108 cm.

60 Bamfords Auctioneers and Valuers, 17 de enero de 2017, lote 376. Óleo sobre lienzo, 30 x 39 cm.

61 A. ALBA ALARCOS, *San Felipe Neri en el arte español*, Alcalá de Henares, 1996, nº 6, p. 42; C. NIETO SÁNCHEZ y A. PASCUAL CHENEL, "Una nueva pintura inédita de Alonso del Arco. Estudio iconográfico y documental", *Archivo Español de Arte*, 334, 2011, pp. 171-176. Madrid, colección particular. Óleo sobre lienzo, 2,11 x 1,47 cm.

donde tenía su seda la congregación de San Felipe Neri en Madrid⁶². Se conocen otras versiones del tema firmadas por el pintor, como la del convento de Trinitarias de Madrid o el convento de Nuestra Señora de la Esperanza de Alcalá de Henares⁶³. A pesar de ser una obra tardía, Arco refleja aún la estrecha dependencia de los modelos de su maestro Pereda, al que sigue fielmente en sus dos versiones del *San Francisco en la Porciúncula* (Madrid, colección privada y Museo Nacional del Prado)⁶⁴.

Junto a él, han de señalarse ahora varias destacadas incorporaciones. Muy relacionado compositivamente con el anterior se encuentra una *Aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka* firmado, que pertenecía a una colección particular y ha sido recientemente subastado⁶⁵ (Fig. 5). El tipo humano de la Virgen, sobre todo el rostro, resulta prácticamente coincidente con el que figura en el *Taller de Nazaret*. Probablemente se inspire en algún grabado, cuya utilización como fuente iconográfica era frecuente en el pintor y su obrador; por ejemplo, la estampa que reproduce la obra de Carlo Maratta en San Andrea al Quirinal.

En el Monasterio de Uclés en Cuenca se conserva una *Virgen con el niño y san Antonio de Padua*. Aunque ha sido catalogada como anónimo del siglo XVIII⁶⁶, debe ser obra de indudable adscripción a Alonso del Arco a pesar de no estar firmada, pues los tipos humanos responden a la manera y estilo del pintor, y resultan muy próximos a la *Anunciación* del Museo Lázaro Galdiano.

En relación con la iconografía de San Antonio se guarda al parecer en el Hospital del Niño Jesús de Madrid un *Milagro de la Mula* firmado y fechado en 1693, aunque de momento no ha sido posible localizarlo⁶⁷.

62 C. NIETO SÁNCHEZ y A. PASCUAL, "Una nueva pintura inédita de Alonso del Arco...", op. cit., pp. 171-176; I. GUTIÉRREZ PASTOR, "Una Aparición de la Virgen con el niño a San Felipe Neri de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia: atribución y contexto iconográfico", *Archivo Español de Arte*, 342, 2013, pp. 155-156, nota 21.

63 N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 359; *Inventario Artístico de Madrid*, tomo I, edificios religiosos de los siglos XVI-XVIII, Madrid, 1983, p. 220; *Clausuras de Alcalá*, Madrid, 1986, p. 44.

64 A. PÉREZ SÁNCHEZ, *D. Antonio de Pereda (1611-178) y la pintura madrileña de su tiempo*, Cat. Exp., Madrid, 1978-1979, n.º 23 y 35; *La pintura madrileña del seculo XVII*, Cat. Exp., Roma, 1991-1992, n.º 22. El mismo tema de Alonso del Arco en el Convento de San Pascual de Madrid resulta prácticamente un trasunto del ejemplar del Museo del Prado; N. GALINDO SAN MIGUEL, "Alonso del Arco", op. cit., p. 373.

65 Alcalá subastas, 9-10 de marzo de 2016, lote 752. Óleo sobre lienzo, 92 x 56 cm.

66 *Arte en el Tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*, Cat. Exp., 2004, n.º 44, pp. 150-151.

67 *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, n.º 28, 7 de octubre de 2009, p. 22. Óleo sobre lienzo, 136 x 85 cm.



Figura 5. Alonso del Arco, *Aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka*, Colección particular.

Un *San Juan en Patmos* firmado que fue de la colección Granados debe ponerse en relación directa con el –casi idéntico– que está en el retablo colateral del convento de San José de Ávila⁶⁸ (Fig. 6).



Figura 6. Alonso del Arco, *San Juan en Patmos*, Colección particular.

68 J. URREA, "Alonso del Arco y José García Hidalgo...", op. cit., pp. 482-485.

Es interesante un *San Francisco de Sales* recientemente aparecido, en el que el obispo de Ginebra muestra su obra *Introducción a la vida devota*⁶⁹ (Fig. 7). El cuadro está firmado y destaca sobre todo por el necesario sentido retratístico que había de conferirse a un personaje casi contemporáneo, pues murió en 1622 y fue canonizado en 1665. Tal como señala Palomino, el retrato fue en efecto un género en el que destacó Alonso del Arco⁷⁰, del que se conoce otra efigie del mismo santo en el convento de las Trinitarias de Madrid.

Es este sentido, también relevante es un lienzo firmado con la efigie de *Santo Tomás de Aquino* que ha de situarse entre las creaciones más afortunadas del pintor (Fig. 8)⁷¹. Además de su gran calidad es interesante desde el punto de vista iconográfico, pues reúne los principales atributos del santo en función de sus múltiples facetas. Viste la característica indumentaria dominica, con hábito talar blanco con escapulario, amplia capa coral negra y esclavina con capilla. En el pecho cuelga el collar con el Sol, atributo de la iluminación proporcionada por su sabiduría y doctrina. Al fondo una estantería está repleta de libros en alusión a su faceta de escritor infatigable. De hecho, la pluma y el libro abierto inciden sobre ello y son dos de sus atributos fundamentales como Doctor de la Iglesia que plasma en su doctrina la verdad revelada. Además, en este caso sostiene una gran custodia en la que es visible una Forma Consagrada que el santo observa fijamente, mientras escribe con la otra mano en relación directa con sus escritos en defensa del Santo Sacramento, el misterio eucarístico o transubstanciación frente a las negaciones heréticas de cátaros y valdenses. Abajo a la derecha aparece sometida una figura demoniaca con serpientes como cabellos, imagen de las múltiples herejías combatidas y vencidas por Santo Tomás (Arrio, Sabelio, Pelagio, Averroes, etc.)⁷². Otra imagen del Doctor Angélico firmada por Arco se conserva en el Museo Diocesano de Bilbao procedente de la parroquia de Balmaseda⁷³. Natividad Galindo recogía entre las obras de las que se tenía referencia documental pero no conservadas o conocidas, las efigies de cuatro

69 Abalarte, 10-12 de febrero de 2016, lote 1626. Óleo sobre lienzo, 83 x 58 cm.

70 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 454.

71 Subastas Imperio, 31 de marzo de 2017, lote 184449. Óleo sobre lienzo, 137 x 105 cm.

72 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, "Iconografía de Santo Tomás de Aquino", *Boletín de Bellas Artes*, 2, 1974, pp. 161-178; A. PÉREZ SANTAMARÍA, "Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 3, 5, 1990, pp. 31-54.

73 P. L. ECHEVARRÍA GOÑI y J. J. VÉLEZ CHAURRI, "Arte Moderno", en X. Castañer (ed.), *Arte y Arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2003, p. 95.

santos en el basamento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Almonacid, al parecer destruidos en 1936. Uno de ellos era un Santo Tomás de Aquino, con unas medidas muy semejantes a las del lienzo ahora vendido, sobre todo en altura (138 x 75 cm el de Almonacid; 137 x 105 el subastado)⁷⁴. A pesar de lo sugerente de la posible identificación con un lienzo perdido, y la coincidencia de las medidas en altura, las de la anchura en principio no lo permitiría.

Por su parte, en 1678 Pedro Ruiz González firmaba su cuadro con escenas de la Vida de Santo Tomás de Aquino en la sacristía del monasterio de la Encarnación⁷⁵, y en la Biblioteca Nacional se conserva un interesante y buen dibujo que representa a Santo Tomás como escudo de la Iglesia frente a la herejía, representada por la figura de Averroes en el suelo, pisoteado y vencido por el santo dominico que utiliza la pluma a modo de lanza contra él⁷⁶.

Aún hay que añadir un *San Nicolás de Bari* firmado y fechado por Alonso del Arco en 1686. Sólo se conoce a través de una fotografía en blanco y negro de la Witt Library (The Courtauld Institute of Art) de Londres perteneciente al legado Eric Young, ignorándose su paradero actual.

En la importante colección de Serafín García de la Huerta figuró un lienzo de “la magdalena en el tocador despreciando las alhajas”, que ha de identificarse con la del Museo de Bellas Artes de Asturias⁷⁷. Una Santa Bárbara pasó por el comercio madrileño en 1997 sin que nada más se haya vuelto a saber de ella⁷⁸.

74 N. GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, op. cit., p. 380.

75 F. LÓPEZ SÁNCHEZ, Pedro Ruiz González, op. cit., pp. 132-133.

76 <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?lengua=&text=&field2Op=AND&field1val=santo+tomas+de+aquino&showYearItems=&numfields=3&fechaHdesde=&field3Op=AND&completeText=off&fechaHhasta=&field3val=&field3=todos&fechaHsearchtype=0&field2=todos&field1Op=AND&fechaHen=&exact=on&advanced=true&textH=&field1=todos&field2val=&doctype2=Dibujos&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>

77 M. DE SALTILLO, “Colecciones madrileñas de pinturas: la de D. Serafín García de la Huerta (1840)”, *Arte español*, tomo XVIII, 2º cuatrimestre, 1951, nº 27, p. 174. Poseía otras dos obras de Alonso del Arco: una Inmaculada y una santa Catalina, como recoge Galindo San Miguel.

78 Fernando Durán, 9 de mayo de 1997, lote 15. Óleo sobre lienzo, 56,5 x 42 cm; “Mercado de Arte”, *Archivo Español de Arte*, 280, 1997, nº 241, p. 477.

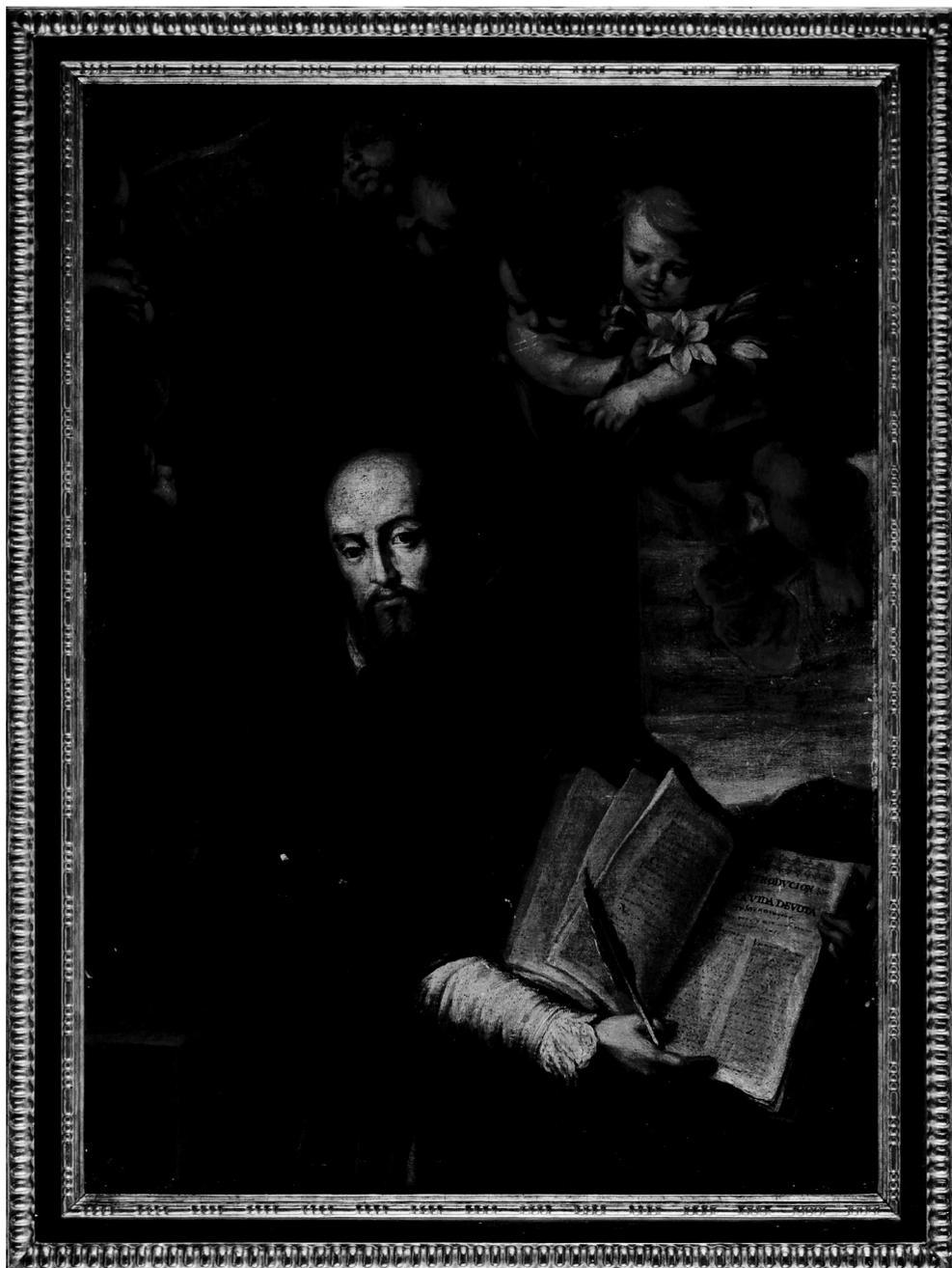


Figura 7. Alonso del Arco, *San Francisco de Sales*, Colección particular.



Figura 8. Alonso del Arco, *Santo Tomás de Aquino*, Colección particular.

3. Retratos

Dentro de la producción de Alonso del Arco figura de modo preeminente el género del retrato, del que se conocen varios ejemplos que demuestran su habilidad en este campo. Además de los ya citados, en la colección del Conde de Águila había cinco retratos suyos de Lope de Vega, Montalbán, Quevedo, Solís y Calderón⁷⁹.

De mucha mayor envergadura es el retrato de Mariana de Austria que destaca además de por su calidad por su valor iconográfico y significativo. Por un lado, junto a los de Claudio Coello del Bowes Museum y la Alte Pinakothek, constituye uno de los escasos ejemplos de retratos de doña Mariana en los años finales del reinado. De hecho, es con seguridad una de las últimas efigies conocidas de la reina viuda, fechada en 1696, el mismo año de su fallecimiento. Por otra parte, dicha carestía de representaciones en sus postrimerías frente a la abundancia de la minoría de edad y la regencia no deja de ser significativa en consonancia con las circunstancias políticas. Se observa un correlato conforme a su progresiva pérdida de poder en la corte, primero con el ministerio de Juan José de Austria y su alejamiento a Toledo; y después, tras su vuelta a Madrid en 1679 y el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans, con el activo papel que ejerció la segunda esposa, Mariana de Neoburgo, en los asuntos de Estado y en el ánimo del monarca que contrapesó su influencia política⁸⁰.

Esta última pintura vendría a plasmar la imagen de doña Mariana como reina madre, viuda y ex-regente, apartada de las labores de gobierno, aunque manteniendo intacto su elevado rango y dignidad. Si bien está inspirado en los retratos estantes de la colección Harrach de Juan Carreño y el del Bowes Museum de Claudio Coello, este ejemplar presenta un gran interés desde el punto de vista iconográfico al incluir elementos nuevos que no se habían empleado anteriormente, enriqueciendo con ello la casuística de modelos precedentes⁸¹.

79 M. ILLÁN MARTÍN, "La colección pictórica del Conde del Águila", *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, p. 148.

80 A. PASCUAL CHENEL, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 125-127.

81 *Ibidem*, pp. 286-287, cat., nº MA20, pp. 562-563.

La reina Mariana está de pie, sosteniendo un libro de oraciones entre sus manos para transmitir la devoción, piedad y fe ejemplares de las reinas de la Casa de Austria, según la larga tradición atribuida a este objeto en el retrato de corte español, convertido en un frecuente recurso iconográfico para la imagen de las reinas desde la propia Isabel la Católica⁸². Lo que más destaca en el retrato es obviamente la gran custodia que la reina señala y en cuyo interior se aprecia un ostensorio. Está adornada con una figura de la piedad y con un escudo austriaco inserto en un corazón. Parece, por tanto, que no sólo hace alusión a su ascendencia familiar, sino también al celo eucarístico en el culto y reverencia sacramental, devoción común compartida por las dos ramas de la dinastía que constituyó uno de los pilares fundamentales de *Pietas Austriaca*⁸³.

Hay que sumar el retrato de *D. Jorge de Paz Silveira*, firmado, conservado en el convento de las Claras de Alcalá de Henares⁸⁴. Pero sobre todo un par de ejemplares de retratos de la familia Larrea. El de *Juan de Larrea* fue subastado en Durán en 1981 y adquirido para la colección Mateu en el castillo de Perelada. Ha figurado con atribución a Juan Carreño de Miranda, aunque esta adscripción no parece que pueda seguir manteniéndose⁸⁵. Más interesante aún es el de *Pedro de Larrea*, Colegial del Colegio del Rey en Alcalá de Henares, licenciado y doctor en Cánones por dicha universidad tal como reza la cartela identificativa (Fig. 9). Entre 2011-2012 figuró al menos hasta en tres ocasiones en el comercio de arte madrileño bajo la genérica denominación de “escuela madrileña del siglo XVII”⁸⁶. Es un retrato de elevada calidad que debe sin duda adscribirse a la producción autógrafa de Alonso del Arco, situándose entre los mejores ejemplos de su arte en este género, en la línea del retrato del Cardenal Nithard que guarda el Museo del Prado, el de la reina Mariana de Austria del Museo de Santa Cruz de Toledo y el del Marqués de Aytona firmado y fechado en 1674.

82 A. PASCUAL CHENEL, “Entre regentes y consortes. Mujer, poder y cultura política en el retrato de las reinas de la Monarquía de España durante la Edad Moderna”, en C. BRAVO y R. QUIRÓS, *La corte de los chapines. Mujer y sociedad política en la Monarquía de España, 1649-1714*, Milán, EDUCatt, 2018, pp. 252-253.

83 Véase al respecto, entre otros, los trabajos de A. ÁLVAREZ-OSSORIO, *Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria*, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO - J. MARTÍNEZ MILLÁN - V. PINTO CRESPO (dirs.), *Política, religión e Inquisición en la España Moderna, homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 29-57; A. RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, *Carlos V, paradigma de pietas austriaca*, en *Carlos V: las armas y las letras*, Cat. Exp. Granada, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 243-260; y A. ÁLVAREZ-OSSORIO, *La piedad de Carlos II*, en L. RIBOT (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, CEEH, 2009, pp. 141-165.

84 *La universidad de Alcalá II*, Madrid, 1990, p. 323.

85 P. LÓPEZ VIZCAÍNO, y A. M. CARREÑO, *Juan Carreño Miranda. Vida y obra*, Oviedo, 2007, pp. 434-435.

86 *Alcalá subastas*, 28-29 de noviembre de 2012, lote 573. Óleo sobre lienzo, 212 x 143.

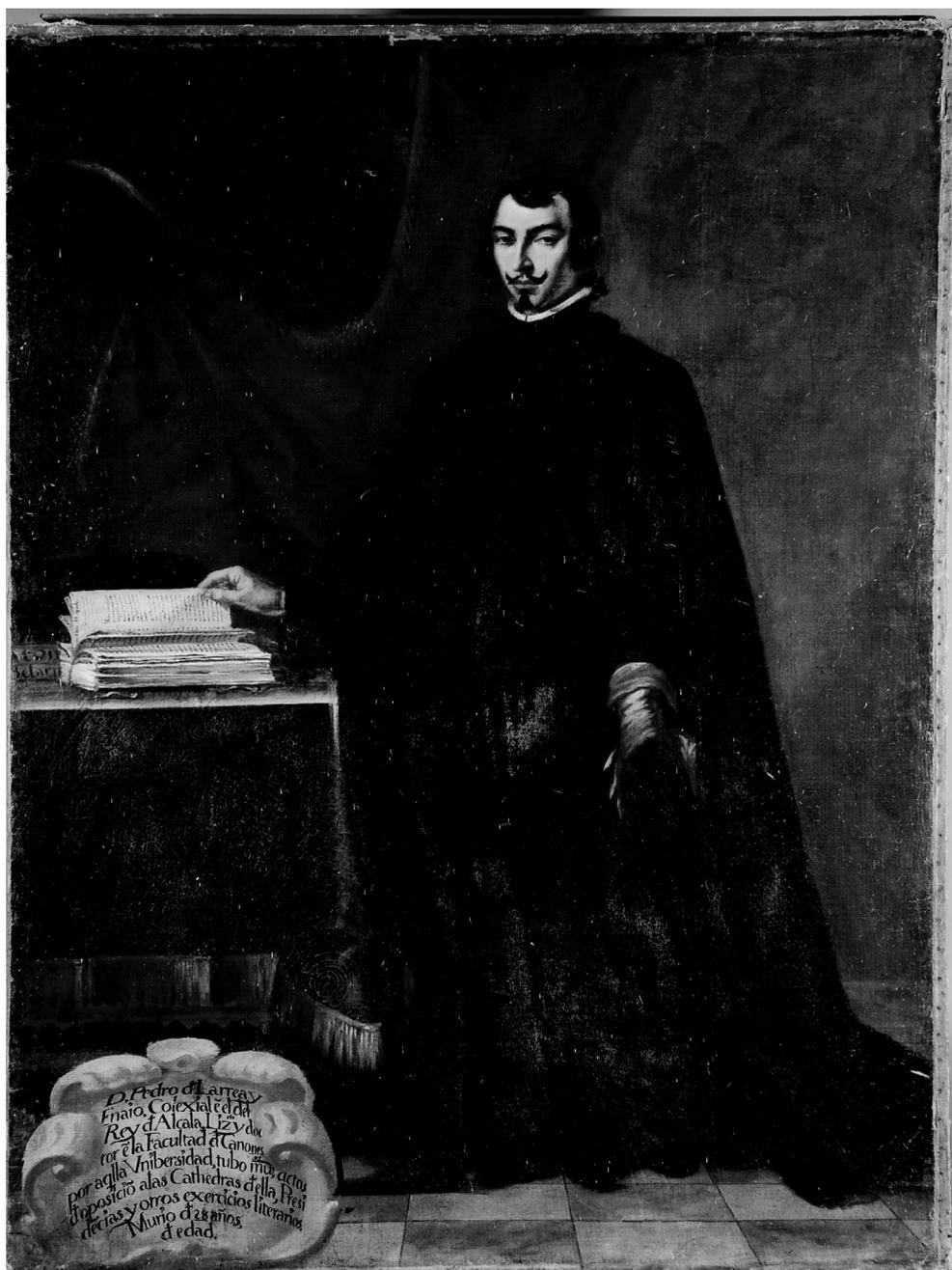


Figura 9. Alonso del Arco (aquí atribuido), *Pedro de Larrea*, Colección particular.

Antonio Castrejón

Otro de los artistas madrileños incluidos en el nutrido grupo de pintores “menores” que desplegaron su actividad en la corte durante la segunda mitad del siglo XVII es Antonio Castrejón o Castejón (Madrid, c. 1634, Madrid, c. 1699)⁸⁷. Poco es lo que se sabe de su vida. A los escasos datos biográficos conocidos, se corresponde una exigua producción pictórica con él relacionable hasta ahora⁸⁸. En los últimos años se han incorporado dos nuevas obras a su catálogo (una *Anunciación*, ya citada, y una *Adoración de los Magos*)⁸⁹, al que se puede añadir ahora otra más de la que luego se tratará.

El pintor nació en Madrid hacia 1634, referencia proporcionada por una noticia documental de 1694 en que declara como testigo en un proceso de ingreso en la Orden de Calatrava. En el citado informe se le menciona como “pintor de esta villa [...] persona anciana y de grandes noticias [...] quien dijo tener 60 años y haber nacido en Madrid”⁹⁰. Pocos más son los datos documentales con que se cuenta para reconstruir su existencia. Al parecer fue discípulo del también pintor madrileño Francisco Fernández quien, a su vez, lo habría sido de Vicente Carducho, centrándose su actividad en Madrid. Sabemos que tuvo relación con otros artistas contemporáneos como José García Hidalgo o Gabriel de la Corte y que, como era usual, participó en tasaciones testamentarias. En 1688 se le requiere para realizar la tasación de las pinturas procedentes de los bienes del maestro de obras Marcos López tras su muerte, labor que realizó el 20 de agosto de dicho año⁹¹.

Gracias a su testamento, fechado del 28 de diciembre de 1696, podemos conocer algunos otros aspectos de su vida⁹². Hacia 1650 contrajo primeras nupcias con Francisca de Sandoval, también madrileña. Vivían alquilados en unas casas

87 El texto que sigue corresponde, actualizado, al publicado por A. Pascual Chenel, “Castrejón, Antonio”, op. cit., pp. 576-578.

88 Son básicos los artículos de J. URREA, “Obras de pintores menores madrileños. B. de Castrejón, A. Van de Pere y P. Ruiz González”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1975, tomos 40-41, pp. 707-712; e I. GUTIÉRREZ PASTOR, “Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1991, vol. III, pp. 101-108.

89 I. GUTIÉRREZ PASTOR, “El pintor José Moreno...”, op. cit., p. 76; J. Sáez Vidal, “Una Adoración de los Magos firmada por Antonio Castrejón...”, op. cit., 2015, pp. 198-204.

90 J. ALLENDE SALAZAR, “José Antolínez”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 24.

91 M. DE SALTILLO, “Previsiones artísticas para acontecimientos Regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, tomo CXXI, p. 385.

92 M. DE SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, tomo LVII, pp. 201-202.

de Juan de Herrera en la calle Angosta de San Bernardo. Fruto de este primer matrimonio fue su único hijo, Baltasar de Castrejón, también pintor, que llegaría a ser Arquero de la Guardia de Corps de su Majestad, quien casaría en 1678 con Polonia Ramos, de Toledo. Ese mismo año moría Francisca de Sandoval que fue enterrada en la parroquia de San Ginés donde pocos meses antes había contraído matrimonio su único hijo Baltasar, a quién dejaba en su testamento, redactado en 1675, como único heredero de sus escasos bienes. Casi inmediatamente después de la muerte de su primera esposa, Antonio de Castrejón volvía a casarse por segunda vez, con una tal Juana de Gandía. Debió llevar una existencia modesta e incluso llegaría a pasar estrecheces y penurias económicas, pues en el mencionado testamento dejaba como único y universal heredero de su pobreza a su hijo Baltasar en el que, sin embargo, “había gastado mucha hacienda en la crianza, enseñanza y educación”⁹³.

No se sabe con exactitud en que año murió, pero, de creer a Palomino, es de suponer que sucedería entre 1696 en que testa y 1699, ya que el pintor y tratadista cordobés afirma que tenía 65 años al fallecer⁹⁴.

En cuanto a su actividad artística y a pesar de que como nos dice Palomino, “tuvo gran facilidad en la invención, y especialmente hizo muy bien historiejas pequeñas [...] En grande también pintó mucho”⁹⁵, son pocas las obras que se conocen de su producción, ya sea por desafortunada desaparición, desconocimiento o no identificación. Ello dificulta enormemente establecer una sólida idea de su estilo artístico y, sobre todo, de su posible evolución, pues, además, son más que exiguas las pinturas fechadas⁹⁶. En cualquier caso, resulta patente tanto en él como lógicamente en su hijo, quien aprendería el oficio de su padre, la influencia de los modelos de Carreño y los tipos de José García Hidalgo o Diego González de Vega, sin olvidar al fecundo Alonso del Arco y José Moreno.

Trabajó para diversas iglesias madrileñas y clientes particulares pintando lienzos todos ellos sin identificar, en paradero desconocido o perdidos sin más. Se

93 I. GUTIÉRREZ PASTOR, “Antonio de Castrejón como retratista...”, op. cit., pp. 101-108. Además de las pocas obras de Baltasar recogidas por los citados especialistas, cabe añadir algunas otras inéditas localizadas por José María Quesada que serán publicadas en breve.

94 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica...*, op. cit., p. 432.

95 *Ibidem*.

96 De hecho, hasta ahora sólo lo están con seguridad las dos del Hospital del Niño Jesús, que corresponden a los últimos momentos de su carrera.

citan entre estos *La Revelación del purgatorio a San Patricio* y el *Triunfo de San Miguel* para la Parroquia de San Miguel que, al parecer, debieron perderse en el incendio allí ocurrido en 1790; un *Martirio de Santa Lucía* para San Felipe, quemado también en el incendio de 1718; *La presentación en el templo*, una serie de la *Vida de la Virgen* y unos ángeles para San Ginés⁹⁷; escenas de la pasión en los remates de los retablos de la Virgen de Gracia⁹⁸; una *Inmaculada Concepción* que había en el Carmen Calzado al parecer firmada y fechada en 1690 y un *San Pedro* también firmado en el Hospital de los italianos⁹⁹; así como un “Nacimiento y adoración de los reyes tienen el estilo de Antonio Castrejón” en el oratorio de San Felipe Neri¹⁰⁰. Precisamente hace muy poco se dio a conocer una *Adoración de los Magos* inédita y firmada por Castejón (Castexon) conservada en la basílica de Santa María en Elche¹⁰¹. Desgraciadamente no hay datos sobre su procedencia con lo que se desconoce si fue pintada para el templo ilicitano permaneciendo in situ, o si por el contrario tiene otro origen. Esto, de momento, no permite la tentadora posibilidad de identificarla con la mencionada por Ponz en el oratorio de San Felipe Neri. A ello hay que añadir otro lienzo inédito de reciente aparición con la *Adoración de los Pastores*, también firmado por el pintor como Castexon en el plinto de la columna que figura a la derecha¹⁰² (Fig. 10). ¿Podría tal vez corresponderse con el Nacimiento que señala Ponz en el oratorio de San Felipe Neri?, ¿Formó pareja en algún momento con la *Adoración de los Pastores* de Elche?

Aún podemos citar un interesante y desconocido lienzo que representa otra *Adoración de los Magos*, conservado en la sacristía de la iglesia vallisoletana de los Santos Juanes en Nava del Rey. El estilo y los modelos recuerdan al quehacer de Alonso del Arco o Antonio Castrejón, con los que quizá cabría relacionarlo.

97 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica...*, op. cit., p. 432; A. PONZ, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo quinto, Madrid, por la viuda de Joaquín Ibarra, 1743, pp. 131, 203, 208; A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, ed. facsímil, 1965, tomo I, p. 294.

98 C. BEDAT, “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro. ¿Esbozo inédito de una parte del ‘Viage de España’ de Don Antonio Ponz?”, *Archivo español de arte*, 161-164, 1968, p. 313, fols. 107 y 152.

99 D. ANGULO, *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 305. Se desconoce el paradero actual de estas obras.

100 A. PONZ, *Viage de España...*, op. cit., p. 203.

101 J. SÁEZ VIDAL, “Una Adoración de los Magos firmada por Antonio Castejón...”, op. cit., pp. 198-204. Óleo sobre lienzo, 160 x 238 cm.

102 Isbilya subastas, pintura antigua, enero de 2017, lote 433. Óleo sobre lienzo, 110 x 210 cm.



Figura 10. Antonio Castrejón, *Adoración de los pastores*, Colección particular.

Por lo demás, como ya se indicó, hay constancia documental de que ambos pintores participaron de manera subsidiaria en las frecuentes decoraciones efímeras que se realizan en Madrid con motivo de la celebración de diferentes fiestas o acontecimientos tales como entradas reales, exequias, decoraciones teatrales para el coliseo del Buen Retiro o el Salón Dorado del Alcázar, fiestas del Corpus, etc¹⁰³. Por ejemplo las decoraciones efímeras realizadas con ocasión de la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, e incluso la realización de tareas pictóricas menores como un estandarte que se sacaba en las procesiones de San Isidro¹⁰⁴. En este sentido trabajaron junto a otros artistas cortesanos del Madrid del momento como Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, José García Hidalgo o Pedro Ruiz González; además de los de primerísima fila como Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi, Claudio Coello, José Donoso o Matías de Torres. El estudio de las relaciones entre ellos ayuda a conocer mejor su participación en obras cortesanas, así como a profundizar en el conocimiento del intrincado y estrecho mundo artístico madrileño del momento¹⁰⁵.

103 N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España I, Londres, 1982, p. 132; T. ZAPATA, *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000.

104 M. AGULLÓ y COBO, "Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia", *Archivo español de arte*, 125-128, 1959, pp. 243-244.

105 Véase A. ATERIDO, *El final del Siglo de Oro...*, op. cit.

De importancia son también, dentro de un contexto de obras exclusivamente religiosas, las cuatro pinturas mitológicas de su mano citadas en el inventario de los bienes de D. Gabriel Francisco de Ontañón y Cobo, Ayuda de Cámara de Su Majestad y Contador de Cuentas de Indias, realizado a su muerte en 1714. Representaban éstas las fábulas de Acteón y Diana en el baño, el centauro Chirón, el rapto de Europa y las hermanas de Faetón convertidas en álamos¹⁰⁶.

De este modo, el catálogo de obras seguras de Antonio Castrejón hasta el momento localizadas y conservadas, todas ellas firmadas, queda como sigue. La Inmaculada Concepción de la Iglesia parroquial de Rebollosa de Hita (firmada como ANTONIO CASTREJON)¹⁰⁷ y otra perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid (Antonio Castejon)¹⁰⁸; la Huida a Egipto del convento de las Úrsulas de Alcalá de Henares (CASTEXON)¹⁰⁹; el retrato de la “Marquesita de Santiago” del convento de las Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid (ANTONIO CASTRE...FAT)¹¹⁰; la Huida a Egipto y la Sagrada Familia del Hospital del Niño Jesús de Madrid (ANT.º CASTREJON FAC.º ANNO 1694.); una Asunción del Monasterio de Padres Franciscanos en Olite¹¹¹; la Inmaculada de colección particular madrileña (CASTEXON)¹¹²; la Adoración de los Magos de la Basílica de Santa María de Elche (CASTEXON)¹¹³; y la Adoración de los Pastores recientemente subastada (CASTEXON).

106 M. AGULLÓ y COBO, Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981, pp. 56 y 220.

107 *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia, tomo II (Navas de Jadraque – Zorita de los Canes)*, Madrid, 1983, p. 103; M^a. S. SALVADOR PRIETO, “Una Inmaculada de Antonio Castrejón, pintor del siglo XVII”, en Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 289-294.

108 F.J. PORTELA SANDOVAL, “Una nueva obra del pintor barroco Antonio Castejón”, en Homenaje al Profesor Martín González, Valladolid, 1995, pp. 561-563.

109 F.J. CABALLERO BERNABÉ, C. SÁNCHEZ GALINDO, «Inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares», en La Universidad de Alcalá, tomo II, Madrid, 1990, pp. 307 y 320.

110 Inventario artístico de Madrid y su provincia, tomo I, edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII, Madrid, 1983, p. 35; M^a. A^a. CURROS y ARES, P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ, Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura, vol II, Madrid, 1998, pp.170-172; I. GUTIÉRREZ PASTOR, “Antonio de Castrejón como retratista...”, *op. cit.*, pp. 101-108.

111 M^a. C. GARCÍA GAINZA, M^a. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA, M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra, Tomo III. Merindad de Olite, Navarra, 1985, p. 297.

112 I. GUTIÉRREZ PASTOR, “El pintor José Moreno...”, *op. cit.*, p. 76.

113 J. SÁEZ VIDAL, “Una Adoración de los Magos firmada por Antonio Castejón...”, *op. cit.*, pp. 198-204.