

10 julio — 12 octubre 2025
Museo de Bellas Artes
de València

Un artista itinerante en la España del Siglo de Oro

Pedro Orrente

Dirección de la Edición a cargo
de José Redondo Cuesta



GENERALITAT
VALENCIANA

ACI.
ARA.

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

MUSEU
BELLES ARTS
VALENCIA



Pedro
Orrente



**Consejo General
del Consorcio de Museos
de la Comunitat
Valenciana**

Presidente de honor
Carlos Arturo Mazón Guixot
Presidente de la Generalitat

Presidente
José Antonio Rovira Jover
Conseller de Educación,
Cultura, Universidades
y Empleo

Vicepresidentes
Luis José Barcala Sierra
Alcalde de Alicante

Begoña Carrasco García
Alcaldesa de Castelló
de la Plana

María José Catalá Verdet
Alcaldesa de València

Vocales
Pilar Tébar Martínez
Secretaria Autonómica
de Cultura

Antonio Pérez Pérez
Presidente de la Diputación
Provincial de Alicante

Marta Barrachina Mateu
Presidenta de la Diputación
Provincial de Castellón

Vicente José Mompó Aledo
Presidente de la Diputación
Provincial de València

José María Lozano Velasco
Presidente del Consell Valencià
de Cultura

Secretaria
Alida Consuelo Mas Taberner
Subsecretaria de la Conselleria
de Educación, Cultura,
Universidades y Empleo

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

**Consorcio de Museos
de la Comunitat
Valenciana**

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

**Jefe de Unidad de Coordinación
de Régimen Jurídico**
Ignacio Úbeda Amago

**Jefe de Unidad de Coordinación
de Gestión Económica
y Presupuestaria**
Miguel Ángel Romero García

**Jefe de soporte de Gestión
Económica y presupuestaria**
Miguel Ángel Antonio Gómez

**Jefa de Soporte de
Coordinación de Contratación
y Asuntos Generales**
Claudia Hernández Pérez

Coordinación de exposiciones
Eva Doménech López
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programas públicos
Aída Antonino Queralt

Medios y redes
Carmen Valero Escribá

Educación y mediación
José Campos Alemany

**Secretario de Dirección
- Gerencia**
Antonio Martínez Palop

Administración
Rosario Campos Saborido
Rocío Gómez Prats
Germà Sánchez Eslava
Jordi Sentana Carrera
Ana Viña Sanchis

**Museo de Bellas
Artes de València**

Director
Pablo González Tornel

Gerente
José Luis García Comas

Gerencia
Carmen Fernández Arlandis
Alicia Gabarda Espinos

Registro
María Amparo García Aparicio

Colecciones
David Gimilio Sanz

Coordinación de exposiciones
María Vicenta Belenguer Dolz
Concha Ridaura Cumplido

Educación
Estrella Rodríguez Roncero

**Comunicación y Relaciones
Institucionales**
Ramon Martínez Miñana

Restauración
Salut Diez Reyes
Luis Bertomeu Contreras
Ana Villalba Alpera

Publicaciones
Nuria Martínez Fernández

Biblioteca
Rosa Rodríguez Canals
Antonio Rubio Merchante

Exposición

Organiza

Consortio de Museos de la Comunitat Valenciana (CMCV)

Colabora

Museo de Bellas Artes de València (MUBAV)

Comisariado

José Redondo Cuesta

Coordinación técnica CMCV

Vicente Samper Embiz

Registro y supervisión de obras

María Vicenta Belenguer Dolz
Luis Bertomeu Contreras
Salut Díez Reyes
María Amparo García Aparicio
Concha Ridaura Cumplido
Ana Villalba Alpera

Diseño expositivo y dirección de montaje

Karsten Llorens Peters

Diseño gráfico

Antonio Felis Clar

Transporte y montaje

Art i Clar s.l.

Seguros

One Underwriting, slu

Procedencia de las obras

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Catedral Primada, Toledo

Catedral de Valencia

Iglesia de San Juan del Hospital, Valencia

Iglesia de San Esteban, Valencia

Iglesia Arciprestal Ntra. Sra. de los Ángeles de Chelva (Valencia)

Patrimonio Nacional

Museo de Bellas Artes de València

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Museo Nacional del Prado, Madrid

Museo de Bellas Artes de Murcia

Museo de Santa Cruz, Toledo

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia

Colecciones particulares de Barcelona, Madrid, Toledo y Valencia

Agradecimientos

Quisiéramos agradecer a todos aquellos que de alguna u otra forma han participado en la buena consecución de esta exposición, entre todos ellos, especialmente a: Roberto Alonso, Luis Arciniega, Andrés Barber, Daniel Benito, Joaquín Bérchez, David Blázquez, Carlos Camallonga, Galería Caylus, António Dávila, José Domingo, Miguel Falomir, Vicente Fontestad, Juan García, Lola García, Juan José Garrido, Joan Gavara, David Gimilio, Robert Godding, Pablo González y al personal del Museo de Bellas Artes de Valencia, Vicent Guerola, Jesús de las Heras, Jorge Nava, Benito Navarrete, Víctor Nieto, Luz Pérez, Francis Pitarch, Vicente Pons, Javier Portús, Jordi Pujol, Fernando Rayón, Ferrán Ros, Juan Pedro Sánchez, Jaime Sancho, Josep Serra, Sam Smith, Pilar Tébar, Andrés Úbeda, José Verdeguer, Joan Yeguas y Miguel Zugaza.

Catálogo

Dirección científica

José Redondo Cuesta

Textos

Yolanda Gil Saura

José Redondo Cuesta

Javier Portús Pérez

Ángel Rodríguez Rebollo

Anexo documental

María José López Azorín

José Redondo Cuesta

Ángel Rodríguez Rebollo

Fichas catalográficas

Alejandro del Pozo Mate

David Gimilio Sanz

Almudena Pérez de Tudela

José Redondo Cuesta

Ángel Rodríguez Rebollo

Vicente Samper Embiz

Revisión y asistencia a la dirección científica

Enrique Miguel Rodríguez

Diseño y maquetación

Marta Negre

Imagen de cubiertas

Milagro de Santa Leocadia.

Pedro Orrente. Detalle

[Cat. 22]

Fotografías

© Archivo Fotográfico Museo

Nacional del Prado. Madrid

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2025

© Arte Ederren Bilboko Museoa

– Museo de Bellas Artes de Bilbao

Imágenes procedentes de los fondos

de la Biblioteca Nacional de España.

Mario Sedeño, Patrimonio Nacional

David Blázquez

(pp. 16, 32, 34, 43, 54, 56, 91, 174-175,

180-181, 186, 204, 217, 211)

Juan R. Peiró

(pp. 116-117, 127, 142-143, 168, 187, 191,

199, 215, 227, 246, 260, 261)

Impresión y encuadernación

Mundo Gráfico s.l.

© de los textos: los autores y las autoras

© de las imágenes: los autores y las autoras, propietarios y depositarios

© de la presente edición:

Consortio de Museos

de la Comunitat Valenciana,

2025

ISBN 978-84-482-7089-6

Depósito Legal V-4001-2025



008	Créditos
	Ensayos
012	1. Pedro Orrente: un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro José Redondo Cuesta
064	2. En torno a la relación entre pintura y espiritualidad en algunas pinturas de Pedro Orrente Yolanda Gil Saura
078	3. Pedro Orrente dibujante Ángel Rodríguez Rebollo
092	4. Influencia de Orrente en la pintura española Javier Portús
	Fichas de catálogo
108	1. Configuración de su lenguaje artístico: entre Venecia, Toledo, la corte madrileña y Valencia
136	2. Ilustrar la historia sagrada y profana: las grandes series narrativas
162	3. La experimentación compositiva: los grandes formatos para retablos
192	4. La santidad según el espíritu rigorista de la Contrarreforma
204	5. La santidad se hace noche. El género de los nocturnos
214	6. La santidad a la veneciana: el interés por el género del paisaje
224	7. Orrente dibujante
	Anexo documental
266	Testamento de 1631 José Redondo Cuesta
268	Sobre la estancia de Orrente en Valencia María José López Azorín
272	Orrente en las colecciones reales Ángel Rodríguez Rebollo
278	Orrente en los inventarios María José López Azorín
284	Bibliografía

1

ENSAYO

*Pedro Orrente:
un pintor itinerante en la España
del Siglo de Oro*



José Redondo Cuesta
Universidad de Castilla-La Mancha

A Ángela, mi madre

*Necesidad de una exposición monográfica
dedicada a Pedro Orrente*

Las exposiciones sobre la pintura española del Barroco vienen reproduciendo, desde hace décadas, unos mismos esquemas científicos y expositivos que han repetido hasta la saciedad similares intereses temáticos. El *star system* del Siglo de Oro español conformado por las grandes figuras como El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán o Murillo han tenido reiteradas exposiciones monográficas. Sus obras han sido diseccionadas bajo infinitos ángulos y perspectivas. Por el contrario, en pleno siglo XXI, todavía hay un conjunto de pintores hispanos pertenecientes a este mismo periodo -figuras de enorme calidad y de gran influencia en el quehacer creativo de la época- de los cuales tanto la historiografía científica generalista como las muestras expositivas parecen haberse olvidado. Esta marginación ha provocado también que, a nivel popular, estos otros protagonistas de nuestro Seiscientos sean todavía unos grandes desconocidos. Este es el caso del pintor murciano Pedro Orrente¹. Por todo ello, esta exposición organizada por el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, exhibida en las salas del Museo de Bellas Artes de Valencia, tiene la importancia histórica de ser la primera muestra de carácter monográfico dedicada al pintor.

En un primer momento la exposición se ideó con una propuesta ambiciosa con la cual se pretendía ofrecer una visión lo más completa posible de la figura de Orrente, tratando con ello de mostrar toda su complejidad creativa y sus aportaciones al arte hispánico, pero lamentablemente, la tragedia sobrevinida a raíz de la dana en octubre de 2024, con la necesidad imperiosa de reasignación de los recursos públicos, obligó necesariamente a reajustar y redimensionar el proyecto, reduciendo significativamente el número de obras y, por consiguiente, la complejidad del discurso expositivo inicial.

El presente catálogo pretende actualizar la figura del pintor y ofrecer la visión más completa posible de su personalidad artística. Así, junto a la puesta al día de su perfil biográfico y las características estilísticas de su pintura, no hemos querido olvidar la importante fase creativa que hay detrás de toda producción pictórica y para lo cual el análisis de la obra gráfica resulta trascendental. Para ello se ha incorporado un ensayo elaborado por Ángel Rodríguez Rebollo donde se recoge el estado de la cuestión respecto a su importante actividad como dibujante². Por su parte, Javier Portús analiza en su ensayo la importante huella que dejará la obra de Orrente en el panorama de la pintura española del siglo XVII. Por otro lado, Yolanda Gil nos introduce en el importante debate teológico-artístico que se produce en plena contrarreforma en torno a la función última que debía cumplir la obra de arte sacro, el proceloso debate *docere-delectare*. Finalmente, para completar la visión del personaje se incluye también un Anexo documental final, coordinado por

¹ Este proyecto científico quiere ser continuador del planteado por Felipe Garín Llombart (Valencia, 1943 - Valencia, 2023) cuando en 2012, estando al frente del Consorcio de Museos, junto con Vicente Samper Embiz, se lanzó la propuesta de dedicar una exposición monográfica al pintor Pedro Orrente, lamentablemente la misma no pudo llevarse a la práctica. Quiero agradecer los esfuerzos y la ayuda inestimable recibida por parte de Vicente Samper para la organización y realización de la exposición. Igualmente agradezco su coordinación en la edición del presente catálogo.

² Agradezco a Ángel Rodríguez Rebollo la ayuda inestimable que me ha ofrecido en todo momento para poder llevar a buen término el presente proyecto expositivo.

María José López Azorín, donde se recogen aspectos inéditos ligados a su perfil biográfico, así como la citación de sus obras en diferentes inventarios y fuentes antiguas. En este sentido, me gustaría destacar como una de las novedades, el poder incorporar un inédito testamento fechado el 11 de abril de 1631, en los años de la segunda estancia toledana, firmado conjuntamente por el pintor y su esposa³. En relación con la documentación alusiva al pintor, queremos hacernos eco aquí de la sugerente tesis mantenida por López Azorín⁴ sobre la posibilidad de que los ricos materiales artísticos que debió tener Orrente en su obrador para el trabajo diario (libros de una biblioteca bien surtida, abundantes dibujos, una gran colección de estampas, modelos de cera y yeso, etc.) fueran adquiridos tras su muerte en 1645, a su viuda María Matamoros, por el discreto pintor valenciano Francisco Cosergues (1620-1689) quien figurará como albacea en un testamento de la citada esposa del artista. Resulta muy tentador pensar que los abundantes materiales artísticos recogidos en 1689 en el inventario de bienes de Cosergues, tras su muerte, pudieran ser, en realidad, un nítido reflejo del exitoso obrador del murciano⁵.

La producción de Orrente cuenta con varias dificultades a la hora de acometer su estudio sistemático. En primer lugar, la mayor parte de la misma carece de una datación exacta, a lo que se suma la constante itinerancia biográfica que le lleva a residir en diversas ciudades, por lo que no resulta nada fácil asignar las diferentes obras a etapas concretas. Todo ello dificulta extraordinariamente articular un relato claro, didáctico y que resulte atractivo. Por este motivo, para elaborar el discurso expositivo de la muestra y también la estructura de este catálogo, se ha optado por establecer capítulos de carácter temático, con un recorrido transversal por todos los momentos vitales en la trayectoria del pintor, intentando soslayar así las imprecisiones de etapa, las cronológicas o incluso las estilísticas.

Por otro lado, su lenguaje narrativo presenta variantes evolutivas poco claras, la repetición de unas mismas temáticas, especialmente su producto comercial por excelencia, las series bíblicas pastorales, iniciadas al menos desde 1612 -reiterando una similar fórmula figurativa- dificultan determinar una evolución coherente en su carrera. Sin embargo, atendiendo a la factura pictórica es evidente que sí podemos destacar una clara evolución desde una pincelada prieta y precisa en obras más tempranas, imbuidas de lenguaje naturalista, datadas en fecha temprana en torno a 1610-1615, hasta trabajos datados a partir de la década de 1620 donde la materia pictórica se aligera extraordinariamente. En obras maestras como el *Milagro de Santa Leocadia* [Cat. 22] (1616) mantiene un tipo de pincelada empastada y prieta para elaborar arrugas y cabellos, así como contornos dibujísticos para recrear los bordados metálicos de las ropas litúrgicas. Pero en obras que se pueden datar a partir de la década de 1620, en determinadas zonas de la composición, la pincelada se vuelve suelta, ágil e incluso a veces deshecha, reduciéndose a meras

³ Véase Anexo documental. *Carta de testamento y última voluntad de Pedro Orrente y María Matamoros*.

⁴ Véase Anexo documental. *Sobre la estancia de Orrente en Valencia*.

⁵ Es muy paradójico que un pintor tan secundario en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVII como Cosergues tuviera una biblioteca de más de cien libros, en la que se registran asientos del tipo: “En un armario de pino se encontraron unos cien libros de autores clásicos, filosofía, historia, comedia, teología etc y un cuadro de paisaje en el que están pintados unos perros”; en otro momento se especifican ejemplares como “Otro libro llamado Juan Darfe [de Arfe]”, “Otro libro llamado Prespectiva de Viñola”, “Otro grande Prespectiva de Viñola”. “un libro de Sebastiano Serlio” o bien “libro de Geometría”. A lo que se suma una cantidad ingente de estampas sueltas, así como libros de estampas y también gran cantidad de dibujos. Al respecto se mencionan asientos como: “Otro de estampas grandes de Alberto Durerro de la vida de la Madre de Dios”, lo mismo pero de la vida de Cristo, Varios libros de estampas de Antonio Tempesta (“Otro libro de batallas de Tempesta”, “caballos de Tempesta”. Igualmente se registra “Un libro de estampas grandes de Perelle” y “Otro cuaderno de paisajes de Perelle”, es decir, estampas de paisajes del pintor francés Gabriel Perelle. También se citan un conjunto de pinturas cuya temática recuerda a las de Orrente: “la Pis[c]ina, otro del convite del Fariseo, y cuatro de la vida de Cristo”, “un país de león y un perro”, “paisajes de la historia de Abraham”, “uno de un gato”, “un cuadro de un burrito” o “un retrato de un chico abrazado a un gato”. Véase Lopéz Azorín 2006, pp. 34-40.

manchas de color, siendo esta técnica, no lo olvidemos, la esencia misma del concepto pictórico de lo veneciano. En este sentido, para ilustrar visualmente el gran “viaje” estilístico que realizará el artista basta comparar dos detalles de cómo han sido contruidos pictóricamente la lana de uno de sus famosos corderos.

Si seleccionamos un detalle del cordero que figura en el *Sacrificio de Isaac* [Cat. 7] del Museo de Bellas Arte de Bilbao (Fig. 1), sin fecha exacta, pero de época temprana (ca. 1615), comprobamos cómo los pelos de la lana están elaborados con pequeñas pinceladas definidas y dibujísticas, aplicando un color con mucho pigmento y poco aglutinante, dando lugar a una pintura muy matérica. Para recrear el efecto mullido de la lana se emplea una especie de técnica “puntillista” a base de pequeños y precisos “lunares” de color. Además, en estas obras iniciales la imprimación no tiene ningún protagonismo en la estructura pictórica visible. Como contrapartida, nos encontramos con una factura enormemente suelta aplicada en la elaboración del soberbio cordero que aparece en el suelo, en primer plano, de la *Adoración de los pastores* [Cat. 23] del Museo de Santa Cruz de Toledo (Fig. 2), probablemente fechada en la década de 1620. Este trozo de pintura casi parece obra de otro artista. En ella, la construcción pictórica de la lana se ha elaborado a partir de restregones de pincel con los que se ha aplicado un pigmento muy líquido y semitransparente, lo que provoca que traspase al visible el color de la imprimación, este se constituye en un tono más de la paleta. Esto se aprecia especialmente en la cabeza del animal. La técnica puntillista ahora se ha abandonado y el efecto vellón de la lana se consigue aquí a base de pinceladas alargadas aplicadas con una técnica que parece acuarela.

A este respecto, sobre su técnica pictórica es muy interesante el comentario crítico que incluye Ceán Bermúdez en su *Diccionario*: “Las pinturas de Orrente tienen mucha novedad y capricho: como conocía bien el efecto, no se empeñaba en concluir las, pero sin faltar a la exactitud del dibuxo: les daba fuerza de claro oscuro, y usaba de tintas roxas y agraciadas por el gusto veneciano”⁶. La adopción en su madurez creativa -para determinadas partes de sus composiciones- de una pincelada suelta y deshecha no podría explicarse sin el conocimiento de la factura a base de borrones y brochazos de color del último Tiziano. Es en estos detalles donde Orrente llega a alcanzar los mayores niveles de calidad de toda su pintura y, en estas elaboraciones, podríamos considerarlo como un auténtico hijo “espiritual” más de ese padre hacedor que fue Tiziano para el concepto de pintura moderna. Nuestro Pacheco fue muy consciente de esta aportación del cadorino, al señalar: “se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla “borrones de Tiziano”⁷. Seguramente que el contacto con los riquísimos fondos de pintura veneciana de la colección real jugó un papel relevante en esta experimentación técnica. Otra obra donde vemos esta factura a base de una pincelada deshecha, con un paisaje elaborado a partir de borrones, es en el *Tobías y el ángel* (Colección particular, Madrid) (Fig. 3). También en esta experimentación creativa que observamos en su producción avanzada, debió tener un papel importante El Greco, quien en el Toledo de finales del siglo XVI y principios del XVII, había ofrecido una de las reflexiones más personales y audaces respecto a la propuesta tizianesca de la pintura del *non finito*.

⁶ Véase Ceán Bermúdez 1800, p. 276.

⁷ Véase Pacheco 1990, p. 416.



Fig. 1. *Sacrificio de Isaac*. Pedro Orrente. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Detalle [Cat. 7].



Fig. 2. *Adoración de los pastores*. Pedro Orrente. Museo de Santa Cruz. Toledo. Detalle [Cat. 23]. © David Blázquez.

Pedro Orrente en la historiografía

Las fuentes clásicas del arte español desde Pacheco, Jusepe Martínez, Díaz del Valle, Palomino o Ceán Bermúdez, como iremos desgranando a lo largo de este ensayo, elogiaron al artista desde fecha temprana al destacar fundamentalmente su faceta de pintor naturalista, especialmente respecto a la representación del mundo animal. Pero no sería hasta el siglo XX cuando su figura comenzó a ser analizada de manera más pormenorizada y con una mayor complejidad crítica. Dejando aparte la investigación documental, el pionero en la reivindicación de la importancia de la figura del pintor sería Elías Tormo quien, en el año 1916, por ejemplo, tomó la iniciativa de encargar, por primera vez, documentar fotográficamente la pintura del *San Sebastián* de la catedral valenciana⁸. En 1940 Lafuente Ferrari reivindicaría la importancia del desaparecido retablo de Villarejo de Salvanes (Madrid) en el panorama de la pintura barroca española. Pero sin duda alguna, la obra referencial en la investigación sobre el pintor -lo sigue siendo actualmente- es el estudio dedicado al artista en 1972 por los autores Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez dentro del volumen referente a la *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, publicado por el CSIC, que se constituiría desde entonces en un auténtico catálogo razonado para su obra a día de hoy plenamente vigente.

Posteriormente seguiría siendo Pérez Sánchez, murciano de nacimiento como el pintor, el estudioso que más reivindicaría su figura, como haría en las importantes aportaciones, y reflexiones, realizadas en 1980 y 1981 en el contexto de las conmemoraciones relativas al cuarto centenario de su nacimiento, así como posteriormente en 1992 en su fundamental manual de ediciones Cátedra dedicado a la *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Otro hito historiográfico esencial para el conocimiento de su obra sería la publicación en 1988, bajo la autoría de Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, del catálogo razonado de su producción gráfica. Habría que dar un salto cronológico hasta 2002 para que otro investigador, José Carlos Agüera Ros en su obra *Pintores y pintura del barroco en Murcia*, incluyera otro estudio referencial al ofrecer una rigurosa y completa biografía y un intento de actualizar su catálogo de obras. En relación a este último punto, en los últimos años han sido fundamentales los numerosos trabajos de José Gómez Frechina en los que ha dado a conocer un gran número de obras inéditas que obligan a plantear la urgente necesidad de actualizar el citado catálogo razonado de 1972.

También Víctor Marco ha contribuido a ampliar el catálogo dando a conocer una importante obra de carácter mitológico como es el *Nacimiento de Adonis* (Museo del Prado). Recientemente el doctorando Alejandro del Pozo Maté ha dedicado su investigación a un punto crucial en la carrera del pintor, que paradójicamente no había sido tratado en profundidad por la crítica. Me refiero a su trascendental viaje formativo italiano⁹.

En términos generales, se podría decir que el artista ha salido malparado en los estudios historiográficos que se le han dedicado en el contexto de la historia de la pintura española. Su constante deseo de itinerar y asentarse en diversos centros ha motivado que su figura, por lo general, troceada por etapas, solo interese a los estudiosos respectivos de cada territorio adoleciendo, normalmente, de una visión general y completa de toda su carrera. Además, la crítica ha sido algo cicatera a la hora de valorar su importancia como figura individual en el panorama artístico de la época, puesto que el pintor logró alcanzar una gran singularidad en su arte

⁸ Fue fotografiado por Enrique Cardona. Véase Tormo y Monzó 1916, p. 235.

⁹ De hecho, en este año 2025 el doctorando defenderá en la Universidad Complutense de Madrid la tesis que lleva por título *Pedro Orrente e Italia* que vendrá a enriquecer, sin duda alguna, el conocimiento del pintor y a situarlo en sus verdaderas coordenadas estilísticas. Fruto de esta investigación sabemos, por ejemplo, de la relación del pintor con el último miembro de la dinastía de los Bassano Girolamo Daponte, más conocido como Gerolamo Bassano (1566-1621) [Cat. 18].

ofreciendo grandes aportaciones creativas, que van mucho más allá de sus populares series bíblicas, lo que ha llevado a lecturas ciertamente limitadas de su pintura. De hecho, creo que se puede decir que Orrente alcanza los mayores niveles de calidad en su obra cuanto más se aparta de los modelos bassanescos, en términos de hoy en día, podríamos decir cuando se permite salir de su “zona de confort”. Por ejemplo, Orrente es capaz de desarrollar una compleja línea artística donde experimentará con figuras monumentales –cuando se le ha criticado el empleo masivo de escenas de mediano tamaño pobladas de pequeños personajes- o igualmente presentará escenografías y esquemas compositivos que rezuman una originalidad desbordante, nada convencionales, y que debieron llamar poderosamente la atención de los espectadores contemporáneos (*Milagro de Santa Leocadia*, *Degollación del Bautista del Terra Sancta Museum de Jerusalén* o el *Martirio de Santiago el menor* del Museo de Bellas Artes de Valencia) la mayoría de las veces inspirados claramente en modelos escenográficos venecianos, elaborados principalmente por Veronés y Tintoretto, sustrato al que sumará las aportaciones del naturalismo caravagista de Borgianni y Saraceni.

Otro aspecto que no se ha subrayado suficientemente es su gran capacidad inventiva en la renovación de los repertorios iconográficos tradicionales, haciendo variar una misma composición temática, en múltiples versiones diferentes concebidas con gran originalidad. Si seleccionamos uno de sus temas favoritos, el *San Juan Bautista adolescente en el desierto*, nos encontramos hasta cuatro o cinco versiones totalmente distintas en cuanto a su concepción.

Además nuestro artista será capaz de presentar un registro interpretativo de gran amplitud, respecto a la manera de plantear el relato narrativo, consiguiendo abarcar desde escenas protagonizadas por personajes de gran belleza física, que derrochan una enorme sensualidad y vitalismo hedonista, caso del *San Sebastián* de la catedral valenciana o sus *Santos Juanes* interpretados como bellos adolescentes, hasta alcanzar las antípodas narrativas donde consigue recrear, con gran maestría igualmente, escenas de una extrema violencia pocas veces vista en el arte español de la época: estamos hablando de obras maestras como la *Degollación del Bautista* (Terra Sancta Museum, Jerusalén) o incluso llegando a rozar el arte *gore*, tan propio de nuestra estética contemporánea, en el caso del *Martirio de Santiago el menor* (Museo de Bellas Artes de Valencia) trayéndonos al primer plano visual del espectador los sesos y los chorreones sanguinolentos de la cabeza rota del santo. Seguramente en este interés, en parte de su obra, hacia la captación de la violencia innata al ser humano, debieron tener un papel importante las escenas martiriales del valenciano Ribera. Con respecto a la sensualidad y vitalismo señalados, es importante subrayar el interés del pintor por recrearse en el desnudo de la figura humana, tan poco habitual en nuestro siglo XVII, abarcando desde las espléndidas “academias” a la italiana que conforman el *San Sebastián* valenciano –pintura incomprendida por la viuda de Covarrubias por parecerle más un Hércules que un mártir cristiano- así como las numerosas figuras en “repousoir” que pueblan sus escenas narrativas, hasta recrearse en el esplendor de la anatomía femenina con figuras que nos muestran sus pechos desnudos como en el *Nacimiento de Adonis* (Museo del Prado) o en *Adonis socorriendo a Venus* [Cat. 19] (BNE), temas mitológicos ambos, cuya interpretación permitía alejarse del concepto de decoro tan característico de nuestra Contrarreforma. Siglos después, la sensualidad de Orrente seguiría provocando incompreensión y rechazo como cuando en 1909 el canónigo Sanchis y Sivera refiriéndose al *San Sebastián* valenciano indicaba que era un lienzo notable pero que “habla muy poco al alma”¹⁰.

Otra aportación novedosa al arte español sería haber llevado a las más altas cotas de calidad la pintura donde se recrean escenas nocturnas, un género que tendrá enorme éxito en el barroco y que se había generalizado en la Italia de finales

¹⁰ Véase Sanchis y Sivera 1909, p. 261.



Fig. 3. *Tobías y el ángel*.
Pedro Orrente.
Colección particular,
Madrid. Detalle.

del siglo XVI. Seguramente se pueda afirmar que Orrente fue el mejor intérprete del género de nocturnos en el barroco hispano.

También el artista fue un magnífico cultivador del género del paisaje, temática como sabemos poco tratada por los pintores de nuestro Seiscientos, pero en la cual el murciano se especializó y fue pionero en el panorama hispano, faceta que ya admiraron sus contemporáneos como Pacheco o Jusepe Martínez.

Para certificar la estima que suscitaba la obra del murciano entre sus colegas de profesión tenemos un dato revelador que ha sido escasamente citado. Me estoy refiriendo a la importante valoración económica que el mismo Velázquez asignó a algunas de las obras de Orrente. Cuando el sevillano redactó en 1627 las tasaciones del inventario de la colección de Juan de Fonseca, amigo personal del artista y coleccionista de su obra –poseía el célebre *Aguador de Sevilla*- la segunda tasación más elevada, después del *Aguador*, fue para las obras de nuestro artista¹¹.

Retomando su valoración historiográfica, un aspecto que destaca en esta es el escaso conocimiento que seguimos teniendo en los estudios sobre la importante –por duración cronológica- etapa murciana. El hecho de que su tierra natal haya perdido, por diversas circunstancias históricas, la mayor parte de las pinturas del maestro mencionadas en las fuentes antiguas, ha provocado que dichos años (1607-1626) queden realmente huérfanos de un contexto histórico-artístico preciso.

¹¹ Véase López Navío 1961, pp. 62 y 63.

En 1962 López Jiménez realizaba un interesante repaso a obras del pintor que entonces permanecían, o habían estado en el pasado reciente, en diversas colecciones murcianas¹².

Por otro lado, con respecto a la valoración historiográfica de la etapa toledana, en la mayoría de las ocasiones, esta se ha reducido a señalar el débito estilístico que tuvo el pintor con El Greco, llegando algunos autores a considerarlo como un mero satélite más del cretense. Esta falsa idea se remontaría a las mismas fuentes clásicas del arte español donde una autoridad tan prestigiosa como Ceán Bermúdez había señalado que “sus tintas y gusto de pintar nos hacen creer que haya estudiado con el Greco en Toledo, donde pasó algunos años de su mocedad”¹³. Estas palabras del crítico ilustrado llevarían a autores modernos a seguir con esta equívoca idea del discipulado directo con el cretense, aun cuando por la documentación sabemos que no hubo tal vínculo¹⁴.

Sería Wethey, el gran estudioso del Greco, quien ya situó al murciano en sus verdaderas coordenadas estilísticas al indicar que “Orrente es esencialmente un maestro del barroco inicial por su naturalismo, su empleo de la luz y la forma barroca. Los cuadros de Jacopo Bassano y la presencia de maestros italianos en El Escorial contribuyeron mucho a su evolución”¹⁵. La crítica siempre ha señalado lo que Toledo aportó al estilo del murciano pero, en cambio, apenas ha tratado la contribución del pintor al panorama pictórico de la Ciudad Imperial. En este sentido, creo que el pintor local más influido por el estilo orrentesco sería el toledano Luis Tristán (1580/1585-1624). Como se sabe, Tristán fue, este sí, discípulo “oficial” del Greco (1603-1606) y tras un viaje a Italia transformará su estilo incorporándose de lleno a la corriente del lenguaje naturalista, eso sí, siempre un naturalismo más riberesco que caravagiesco.¹⁶

No existen referencias documentales directas que unan a los dos artistas, pero sí indirectas, a través de la figura del pintor toledano Juan de Sevilla (Toledo, 1613 - ?) quien ingresaría como aprendiz en el taller de Orrente en 1627 y cuyo padre Juan García de Sevilla Villaquirán, ensamblador toledano y viudo, casaría en 1619 con Ana de Escamilla, también viuda, quien era la madre de Tristán¹⁷. Es obvio que ambos pintores llegaron a conocerse personalmente y entre ellos debió haber un fluido intercambio de ideas, con carácter recíproco, que enriqueció sus respectivos lenguajes pictóricos. Así en las composiciones orrentianas compuestas por grandes y monumentales figuras, creo que Tristán, y a través de él, Ribera y Borgianni, tuvo un papel muy importante. Volveremos a este punto al tratar sobre el influjo aportado por la corriente naturalista en la obra de nuestro pintor. De la misma manera, creo que en la producción del toledano se pueden detectar elementos estilísticos de procedencia orrentiana¹⁸. Habría que recordar aquí las palabras del propio Tristán destacando como obra favorita de su visita a la colección Borghese *La Última Cena* de Jacopo Bassano, lo cual es muy indicativo de una común pasión por lo bassanesco¹⁹.

¹² Véase López Jiménez 1962, pp. 60-64.

¹³ Véase Ceán Bermúdez 1800, p. 275.

¹⁴ Véase Stirling Maxwell 1848, vol. 1, p. 503; Cossío 1985, p. 105; García Rey 1929, p. 430; Lafuente Ferrari 1941, p. 505 o Camón Aznar 1950, vol. 2, p. 1249.

¹⁵ Véase Wethey 1967, vol. 1, p. 126, nota 20.

¹⁶ Para la transformación naturalista de Tristán véase Redondo Cuesta 2022, pp. 172-187 y Redondo Cuesta 2024a, pp. 79-108.

¹⁷ Véase Anexo documental, *Sobre la estancia de Orrente en Valencia*, Juan de Sevilla.

¹⁸ En uno de sus proyectos más ambiciosos, como es el retablo de San Benito Abad de Yepes (Toledo) de 1616, las escenas de las *Adoraciones de los pastores* y *de los Magos* están inspiradas en composiciones orrentescas –con claro trasfondo de los Bassano– con esas puestas en escena donde tienen un enorme protagonismo los corderos con sus lanas táctiles, también los caballos, las mulas, los niños a modo de pajes confiriendo a estas composiciones sagradas un claro carácter de anécdota popular, esencia misma de lo bassanesco-orrentesco.

¹⁹ Véase De Salas y Marías 1992, p. 142.

Por otro lado, cuando la crítica ha analizado su última etapa valenciana (1632-1645), ha ocurrido algo parecido a lo señalado respecto a la toledana. Igualmente, su figura ha quedado “diluida” dentro de la estela del gran maestro local del momento Francisco Ribalta (1565-1628). Fue determinante para esta visión la obra del historiador norteamericano David Martin Kowal, quien en 1981 publicaba su *The life and art of Francisco Ribalta (1565-1628)* donde nuestro pintor, aunque considerado como autor independiente, quedaría indirectamente asociado al mundo ribaltiano. En su edición española, *Ribalta y los ribaltescos*, se incorporaba al propio título el importante concepto historiográfico de “los ribaltescos”. Posteriormente Fernando Benito, al celebrar en 1987 en la Lonja de Valencia la exposición *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, presentaría una visión más generosa hacia nuestro pintor y, aun cuando este pasaba a tener un ensayo propio, sin embargo, el capítulo dedicado al murciano tenía similar, o incluso menor extensión, que la asignada a pintores mucho menos significativos como fueron Pablo Pontons, Vicente Castelló o Abdón Castañeda.

De nuevo, quedaba silenciada la auténtica importancia y singularidad de nuestro artista. Se da la paradoja de que es precisamente en el contexto de la pintura valenciana, para las décadas centrales del siglo, donde la relevancia de Orrente debería calificarse como verdaderamente excepcional debido a la influencia ejercida sobre el panorama pictórico local. Ya Pérez Sánchez había señalado que “es en Valencia donde en realidad se crea una “escuela de Orrente” con figuras de importancia”²⁰. Igualmente, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez destacarían la importancia capital del pintor para el desarrollo del dibujo valenciano²¹. De esta manera, si finalmente ha quedado consolidada en la historiografía del arte valenciano la idea de los pintores “ribaltescos”, creo que también se debería acuñar el término de “orrentescos” u “orrentianos”, como se prefiera, para referirse a toda esa generación de artistas cuyos tipos, temáticas y concepto pictórico derivarían de nuestro protagonista, y sin el cual no se podrían explicar sus respectivas producciones. Me refiero a pintores como Juan Ribalta, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Mateo Gilarte, Pablo Pontons, Esteban o Miguel March.

De hecho, Juan Ribalta es el prototipo de este aspecto que estamos indicando: hijo del gran patriarca Francisco, debió quedar deslumbrado por las novedades de las obras de Orrente que llegaban a Valencia. De hecho, si aquel es considerado tradicionalmente como el primero de los ribaltestos, así lo sitúa Kowal, creo que, de la misma manera, podría calificarse también como el primero de los orrentescos. Incluso el lenguaje orrentiano influiría en la pintura del propio Ribalta cuando el viejo patriarca de la pintura valenciana inicie su periodo de madurez creativa. La llegada en 1614 del *San Sebastián* de Orrente a Valencia, con su monumentalismo tan romano –con el héroe clásico Hércules lo llegará a comparar la viuda de Covarrubias– y su sensualidad plenamente veneciana, debió causar un impacto tremendo en el medio artístico local, pero también en el hispano²².

La dependencia estilística entre los dos grandes maestros, Ribalta y Orrente, ha sido discutida por la crítica, pero tradicionalmente los autores han apostado por primar la influencia del primero sobre el segundo. Así, Lafuente Ferrari, al hablar de las pinturas del retablo de Villarejo de Salvanés, veía en los ángeles de Orrente “recuerdos ribaltianos”²³. Angulo Íñiguez consideró que Orrente habría “tenido contacto muy intenso en la época de su formación con Ribalta, pues deja tan profunda huella en su paleta, que tal vez no le permita asimilar el colorido de los

²⁰ Véase Pérez Sánchez 1981, sin paginar.

²¹ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 9.

²² De hecho, se conservan numerosas copias de la misma por toda España. Véase Benito Doménech 1987, p. 262.

²³ Véase Lafuente Ferrari 1941, p. 506.



Fig. 4

Bassano²⁴. Camón Aznar llega a precisar que Orrente “giró en la órbita tenebrista, afín a Ribalta”²⁵. Kowal no cita influencias del murciano en Ribalta. Pérez Sánchez se mantendría más cauto al precisar que “una relación de dependencia con el viejo Francisco Ribalta es difícil de establecer”²⁶. Fernando Benito, en cambio, señalaría que sería Orrente el que influyera en el viejo Ribalta a la hora de tratar temas como, por ejemplo, los santos juanes adolescentes²⁷.

En nuestra opinión, habría elementos en Orrente que sí están inspirados claramente en modelos ribaltianos, por ejemplo, la figura de Cristo, dispuesta en riguroso perfil, que encontramos en el *Milagro de la piscina probática* (Museo Diocesano de Orihuela) procede literalmente de la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* (Iglesia del Corpus Christi, Valencia) que Francisco Ribalta había realizado en 1605 por encargo del Patriarca Ribera. Por otro lado, un tipo orrentiano que adoptará Francisco Ribalta en su madurez es el característico ángel adolescente de cabellos rubios acaracolados, con anatomías rotundas y llenos de sensualidad. De hecho, el tipo de ángel que utiliza Ribalta en sus obras más tempranas, como en la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* (Colegio del Patriarca, Valencia, 1605) o en el *Sueño de San José* (Colección privada, 1608-1610)²⁸, procede de modelos escurialenses con trasfondo toscano y, este es muy diferente, al tipo angelical que aparece en las obras de la última etapa de su carrera, en la década de 1620, como son los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis* (parroquia de San Esteban, Valencia), *San Francisco abrazando a Cristo crucificado* (Museo de Bellas Artes, Valencia) o en las dos versiones del *Ángel músico confortando a San Francisco* (Museo del Prado y The Wadsworth Atheneum de Hartford), en estas últimas composiciones los ángeles son completamente orrentianos.

²⁴ Véase Angulo Íñiguez 1958, p. 67.

²⁵ Véase Camón Aznar 1970, vol. 2, p. 1232.

²⁶ Véase Pérez Sánchez 1981, sin paginar.

²⁷ Véase Benito Doménech 1987, p. 121.

²⁸ Véase Felici Castell y Ortega Ferrer 2012, p. 216.



Fig. 5

Fig. 4. *Martirio de Santiago el menor*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle [Cat. 28].

Fig. 5. *Santo dominicano*. Orazio Borgianni. Antigua colección Díaz Cordobés. Madrid.

Pero si ampliamos el foco para tener una visión más general del panorama pictórico español de la época, creo que la vieja idea de ver en la paleta anaranjada de Orrente una influencia del mundo ribaltiano debería ser claramente cuestionada porque, en realidad, ese color tostado en las pieles de los personajes, como de terracota cocida, va a ser característico de buena parte de la generación de pintores que a principios del Seiscientos realizaron la transición del manierismo al primer naturalismo. Estamos hablando de figuras como la del romano Orazio Borgianni, -tan importante para la pintura española de esta época como ya señaló Longhi-, Luis Tristán, Francisco Ribalta, Angelo Nardi, el joven Velázquez y, como no, el propio Orrente. Esto provoca que las obras de estos autores parezcan tener un mismo aire de familia. Tan es así que Camón Aznar llegó a sugerir que en la formación de Ribalta, junto a su estancia escurialense, se podría haber dado una posible etapa toledana que explicaría la cercanía estilística a Tristán y Orrente²⁹. En todo este contexto no deja de resultar enormemente atractivo el comentario señalado por Longhi, en su artículo referencial para el naturalismo español publicado en 1927, al relacionar a Orrente con el romano Borgianni cuando se preguntaba “¿Quién dudará en reconocer aquí [está hablando de la obra *Los trescientos mártires cristianos* de Borgianni perteneciente a la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, ca. 1605-1608] todo el comienzo del estilo de Orrente, toda la razón de la renovación de Tristán?”³⁰. En este sentido, queremos recordar la confusión catalográfica³¹ que se produjo durante un tiempo respecto al *Martirio de San Lorenzo* de la Colegiata de Roncesvalles (Navarra) que fue publicada como supuesta obra de Orrente³² cuando en realidad se trata de una pintura del romano Borgianni³³. Es cierto que las versiones martiriales de Borgianni y de Orrente (Iglesia de San Esteban de Valencia y Museo de Santa Cruz, Toledo) [Cat. 25] y [Cat. 26] presentan ese aire familiar ya señalado en cuanto a concepto y gama cromática. También podría venir de Borgianni ese interés por representar algunas de sus figuras en una visión de gran picado donde el espectador parece situarse por debajo del nivel del suelo de la escena narrada, adoptando los personajes un monumentalismo de impacto. Una obra maestra suya como el *Martirio de Santiago el menor* creo que no se puede entender sin traer a colación composiciones de Borgianni como el *Santo Domingo* (ca. 1605) que en la década de 1970 se conservaba en la colección Díaz Cordobés de Madrid y hoy se encuentra en paradero desconocido (Fig. 5)³⁴.

Biografía del pintor

Pedro Orrente desarrolló una trayectoria artística nada común en la España de su tiempo. Según el teórico Jusepe Martínez habría sido “muy vario en mudar tierras”³⁵. El propio expediente inquisitorial incoado a raíz de la solicitud por parte del pintor del cargo de familiar del Santo Oficio de Murcia insiste en este carácter

²⁹ Véase Camón Aznar y Artola Tomás 1958, p. 48. Ribalta permanecería unos veinte años en Madrid (ca. 1582-1599), en este periodo, junto al círculo madrileño, debió tener también intensos contactos con el ambiente toledano. Por otro lado, Ludmila Kagané ha sugerido importantes débitos del Greco en las obras madrileñas de Ribalta. Véase Kagané 1999, pp. 57-67.

³⁰ Véase Longhi 1951, p. 122.

³¹ Véase García Gainza 1990, pp. 658-660.

³² Fue publicado como obra de Orrente por García Gainza 1990, pp. 658-660 y García Gainza 1992, pp. 330 y 331, lám. 30, fig. 338. La pintura ostentaba una inscripción, añadida posteriormente, compuesta por las siglas PFO, que esta autora identificó erróneamente con *Pedro fecit Orrente*.

³³ Vannugli precisó la correcta inscripción que porta la obra: las letras P y Q entrelazadas. Por ahora se desconoce su significado preciso. Por cuestiones estilísticas y coincidencias con los inventarios de Lezcano y Monterrey, Vannugli la atribuyó a Orazio Borgianni, atribución aceptada por toda la crítica. Véase Vannugli 1998, pp. 5-15; también Gallo 1998, p. 137, nota 1.

³⁴ Véase Papi 1993, p. 102, n° 9 y p. 155.

³⁵ Véase Carderera y Solano 1866, p. 154.

itinerante al indicarse: “y en esta ciudad [Murcia] entendemos que está muy de paso y que no perseverará en ella”³⁶. Sin duda alguna, como demuestra el volumen de su producción, Orrente constituyó uno de los obradores de mayor éxito comercial en el Seiscientos español. En este sentido la documentación muestra cómo los discípulos se trasladarán, siguiendo al maestro, al nuevo destino. Este sentido tan emprendedor debió basarse en el conocimiento del mercado veneciano de objetos de lujo, en el cual participó – aunque, por ahora, desconocemos el papel concreto jugado en el mismo– así como haber conocido personalmente desde dentro la dinámica de las grandes producciones seriadas de las *botteghe* italianas. Se puede afirmar, sin miedo a equivocarnos, que Orrente fue uno de los artistas que consiguió reunir mayor fortuna económica de todos los pintores del Barroco hispano. De hecho, la mayor parte de la documentación que le menciona, relativamente abundante, se refiere a sus negocios, siendo por desgracia más escasa la información alusiva a cuestiones artísticas. Jusepe Martínez señaló que “fue hombre de mucha estimación, tratóse con toda grandeza y ganó muchos ducados”³⁷. Seguramente la constante itinerancia pueda explicarse por la permanente búsqueda del mercado más rentable y donde pudiera darse menor competencia de otros pintores “estrellas” con los que tener que compartir clientela.

Hasta la fecha, la biografía más completa dedicada al pintor ha sido la compilada por Agüera Ros³⁸, redactada con carácter exhaustivo y enorme rigor documental, a la cual remitimos. Aquí vamos a enumerar los aspectos biográficos que consideramos más relevantes a partir de dicho estudio, aprovechando la ocasión para rectificar, actualizar o precisar aquellos datos novedosos facilitados por la posterior investigación documental. El pintor gozó de gran prestigio profesional ya entre sus contemporáneos. Así, en el expediente inquisitorial anteriormente citado se indica que “Pedro Orrente es eminentísimo en su arte de pintura, e por ello estimada su persona de los más graves”³⁹. El pintor nace en Murcia en 1580⁴⁰ siendo hijo de un mercader de origen francés llamado Jaime Orrente, nacido en Marsella, y de la murciana Isabel de Jumilla, los padres de esta procedían de la localidad de Comarja⁴¹. Desde su nacimiento no volvemos a saber nada de él hasta el año 1600. En esta fecha se sitúa la primera referencia documental en Toledo, cuando el tres de septiembre de dicho año, con veinte años, se le menciona con ocasión de la contratación de un retablo –no conservado– para la localidad de Guadarrama: “pedro oriente, pintor, vecino de toledo, por libre e fuera de curadoria”⁴² Es importante el matiz que especifica que era vecino de la ciudad castellana porque indica que no era una estancia temporal⁴³.

También, por ahora, se desconoce todo lo referente a su formación artística. Agüera Ros sugirió un aprendizaje en algún taller de Murcia. Tormo llegó a creer que se pudo formar en Castilla con Luis de Carvajal⁴⁴. Por ahora no conocemos obras anteriores a la estancia italiana, por lo que seguimos sin poder precisar su

³⁶ Véase Morales y Marín 1977, doc. n.º 3.

³⁷ Véase Carderera y Solano 1866, p. 154.

³⁸ Véase Agüera Ros 2002, pp. 85-105.

³⁹ Véase Morales y Marín 1977, doc. n.º 4.

⁴⁰ Véase López Jiménez 1962, p. 60.

⁴¹ En la documentación al padre se le define como *mercader* o *vendedor*, se dedicó al comercio de mercancias varias: telas, vinos o atún. Véase López Jiménez 1962, pp. 69 y 70 y Muñoz Barberán 1981, p. 4.

⁴² Véase García Rey 1929, p. 430, doc. I; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 250.

⁴³ En el documento del encargo Orrente aparece asociado con el pintor, vecino también de Toledo, Pedro Sánchez Delgado. Este artista, escasamente conocido, debió mantener una estrecha relación con el pintor Juan Sánchez Cotán, pues este lo menciona en su testamento de 1603, ya que Sánchez Delgado le adeudaba un dinero que le había prestado Cotán. Véase López Rey 1929, p. 432, doc. n.º 1, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 46 y Orozco Díaz 1993, p. 290.

⁴⁴ Véase Tormo y Monzó 1916, p. 236.

formación. En 1604 aparece documentado un Pedro “Cordente” pintor como vecino en la parroquia de San Bartolomé de Murcia⁴⁵. El 18 de diciembre de 1604 un Jerónimo Castro, de Murcia, se compromete a pagar al padre del pintor en febrero de 1605, 200 reales por un cuadro de *San Vidal* que Orrente le había pintado⁴⁶. Al ejercer el padre la representación del pintor, parece intuirse que este ya no se encontraba en la ciudad.

El 27 de agosto de 1605⁴⁷ se registra una referencia documental trascendental pues el pintor aparece citado en Venecia en un listado donde se enumeran comerciantes flamencos que residían en la ciudad lagunar. Aparte de certificar su presencia en la capital véneta, dicha información nos ofrece además dos datos de enorme relevancia: por un lado, su relación profesional con el importante empresario holandés Daniel Nijs y, en segundo lugar, el mantenimiento de tratos mercantiles con agentes residentes en Roma. Respecto al primer asunto, nos dice mucho de las ambiciones del personaje el hecho de que figure asociado al negociado de uno de los empresarios más importantes que operaban en la Serenísima a principios del siglo XVII como era Nijs, quien ejercería posteriormente de marchante artístico en la intermediación de la venta de la colección de los duques de Mantua al rey Carlos I de Inglaterra⁴⁸.

A la estancia documentada en Venecia debemos añadir la importante noticia que nos ofrece Jusepe Martínez en sus *Discursos* al indicar que Orrente “estuvo en Italia mucho tiempo y en Venecia, doctrinóse lo más con Leandro Basán, donde con sumo estudio cogió su manera de obrar”⁴⁹. Se refiere Martínez al segundo hijo del pintor Jacopo Bassano, de nombre Leandro Dalponte (1557-1622) cuya *bottega* a principios del siglo XVII se había convertido en una de las más prestigiosas de la ciudad. En torno al año de 1605, cuando el murciano se registra en la ciudad lagunar, Leandro había alcanzado su máximo prestigio social y artístico. Ya se ha indicado cómo gracias a las investigaciones de Del Pozo Maté ha sido documentada la relación del pintor con el último miembro de la dinastía dalpontiana Gerolamo Bassano [**Cat. 12**].

También es de sumo interés el dato que hemos adelantado que viene a relacionar al pintor con agentes comerciales asentados en Roma. Concretamente, residiendo en Venecia en el citado año nuestro protagonista daba poder a un tal Gasparo Manart, quien residía en la capital pontificia, para cobrar una carta de cambio fechada el 25 de octubre de 1602. Esta información ha servido para especular con un posible *soggiorno* romano, breve, en torno a 1602. Documentar una estancia en la ciudad Eterna podría arrojar algo de luz sobre las vías por las cuales

⁴⁵ Véase Muñoz Barberán 1981, p. 18.

⁴⁶ Véase López Jiménez 1962, p. 62.

⁴⁷ Esta es la mención completa: “Pietro Orente, peintre, natif de Murcia, identifié par Daniel de Nys, donne procuration à Gasparo Manart, Rome, pour recevoir de Ferrante Frigerio 73 écus 14 sous 6 deniers en vertu d'une lettre de change du 25 octobre 1602 de Giovanni Battista Paravicino d'Alicante”. Véase Brulez 1965, p. 558, n.º 1729. Esta importante referencia no fue asumida por la historiografía española hasta que Falomir la recogió en 2001. Según cuenta el propio investigador, fue el hispanista Jonathan Brown quien le dio a conocer el dato que había publicado Brulez. Véase Falomir Faus 2001, p. 40, nota 123.

⁴⁸ La fabricación y venta de objetos de lujo en Europa hacía tiempo que se había centralizado en Venecia debido al monopolio riguroso que esta ejercía, gracias a su potente armada naval, con los países de oriente. Al albur de este negocio de tan enormes ganancias, desde mediados del siglo XVI, se habían venido asentando en la ciudad agentes flamencos y holandeses. Precisamente una de estas familias empresariales, a principios del siglo XVII, era a la que pertenecía Daniel Nijs. Nacido en los Países Bajos, calvinista, había llegado a la ciudad lagunar en 1589, teniendo veintitrés, dedicándose a varias actividades comerciales y financieras. Se especializó en la comercialización de sedas, alfombras persas, palo santo del Brasil, arroz, canela y clavo de oriente. También participaría en el año 1602 en la primera suscripción de acciones de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Igualmente ejercería el negocio de prestamista. Nys terminaría siendo uno de los empresarios extranjeros más ricos de la capital véneta. Véase Anderson 2015, pp. 38- 53.

⁴⁹ Véase Carderera y Solano 1866, p. 154.

nuestro pintor pudo conocer el nuevo lenguaje naturalista. Volveremos más adelante a tratar este punto trascendental. De esta manera, con los datos objetivos actuales, la estancia italiana del pintor podría haber abarcado el periodo aproximado que va de 1602 a 1607 o también la etapa comprendida desde finales de 1604 a 1607, puesto que debemos recordar que la documentación menciona a un tal “Pedro Cordente, pintor con dos espadas”, residiendo en Murcia en 1604, aunque por ahora no hay certeza de que se trate de nuestro protagonista.

El 22 de septiembre de 1607 el pintor ya está de regreso en su Murcia natal cuando contrata como criada a una tal Lucía Hernández⁵⁰. Aquí se casará en 1612 con la murciana María de Matamoros. El matrimonio no tendrá descendencia⁵¹. Tras la estancia italiana y hasta diciembre del año 1626 tendrá radicado su obrador en esta ciudad, pero sin descuidar nunca la importante clientela de otros centros más relevantes como eran Valencia, Toledo o la propia corte madrileña a los cuales realizaría visitas puntuales. Por ejemplo, Díaz del Valle y Palomino mencionan estancias en Madrid que, por ahora, no han podido ser documentadas⁵². El pintor mostraría una gran habilidad social para, aun estando residiendo habitualmente en Murcia, mantenerse dentro de las más importantes redes de poder y mecenazgo de la monarquía hispánica.

Un aspecto equívoco que la crítica ha venido repitiendo hasta ahora, pero que tras una relectura de la documentación debemos revisar, tiene que ver con una supuesta estancia prolongada del pintor en Toledo en el año 1616 para la realización del *Milagro de Santa Leocadia*. El error surgió a partir del año 1929 cuando García Rey publica un artículo con importantes novedades respecto a la estadia castellana, indicando que Orrente: “Residió en Toledo, durante algún tiempo, y le encontramos como *vecino de la ciudad* en tres épocas: en 1600, 1616 y 1627-1631”⁵³. El equívoco se encuentra en la incorrecta lectura que este autor hizo del documento de pago del cuadro de *Santa Leocadia* fechado el 4 de noviembre de 1617⁵⁴. El investigador erró el año del documento –pues habla de 1616– y lo que resulta más paradójico, también confundió la vecindad del pintor en ese momento, puesto que el documento no deja lugar a dudas, era vecino de Murcia⁵⁵.

Enlazando con el punto anterior, otro aspecto importante que habría que revisar sería el del año de realización del propio cuadro del *Milagro de Santa Leocadia*. Tradicionalmente toda la crítica lo ha venido datando en 1617 conforme a la fecha de los documentos de pago de la obra. Pero, en realidad, el cuadro debió pintarse en 1616, así lo indica un documento –fechado el seis de enero de 1617– que ya publicó en 1981 Muñoz Barberán y que no deja lugar a dudas⁵⁶. Otra incógnita que se abre a continuación es saber dónde se realizó el cuadro. Por ahora no

⁵⁰ Véase Muñoz Barberán 1981, pp. 6 y 19.

⁵¹ Por las cartas dotes firmadas tras el casamiento (en 1612 y 1614), podemos comprobar el alto poder adquisitivo que tenía ya el joven matrimonio. Véase Muñoz Barberán 1981, p. 13.

⁵² Véase Sánchez Cantón 1933, pp. 367 y 368.

⁵³ Véase García García 1929, p. 430.

⁵⁴ “En 4 de noviembre de 1617, se libró a Pedro de orrente, pintor, vecino de murçia mill y quinientos rreales por un cuadro de santa leocadia”. Pérez Sedano y Zarco del Valle lo habían ya publicado. Véase Zarco del Valle 1916, p. 324, n° 697.

⁵⁵ García Rey, por el contrario, indica: “En el *Libro de Obra y Fábrica*, correspondiente al año de 1616, existente en el Archivo de la catedral, se escribió: En cuatro de noviembre se libró a Pedro de Orrente pintor, vecino de Murcia”. Véase García Rey 1929, p. 430.

⁵⁶ Se trata de un poder notarial, con fecha del seis de enero de 1617, dado por Orrente desde Murcia a Angelo Nardi: “Yo Pedro Orrente de Jumilla desta ciudad de Murcia pintor otorgo mi poder cumplido [...] a Angelo Nardi pintor florentino residente en corte de su Majestad Católica para que [...] reciba y cobre para mí los maravedís que a mí me deben y adeudan por razón de la hechura del cuadro que hice de Señora Santa Leocadia y señor San Ildefonso para la sacristía de la Santa Iglesia [...] que el dicho cuadro lo hice y lo acabé con la puntualidad que se me dio orden y está en la dicha ciudad de Toledo en poder de Gaspar Lopez a San Juste en Toledo”. Véase Muñoz Barberán 1981, p. 16.

tenemos referencias documentales relativas al pintor para el año 1616, tan solo sabemos por Orellana que pintó un *Martirio de San Vicente* hoy perdido. El obrador lo tenía instalado en Murcia, aunque viajara a Toledo temporalmente para presentar al arzobispo algún borrón o boceto de la *Santa Leocadia* para que el comitente diera el visto bueno a la composición, lo más seguro es que esta se pintara en el taller murciano.

En estos años, la relación de patronazgo más importante parece haber sido la mantenida con el arzobispo de Toledo Bernardo Sandoval y Rojas (1599-1618), quien pertenecía al poderoso linaje de los Sandoval, así como también con su más íntimo grupo de colaboradores. Sin duda alguna, quien debió acercarle al entorno del prelado sería el pintor cortesano Angelo Nardi, gran amigo y colaborador de Orrente, ya que el florentino ostentaría el cargo de pintor “oficial” del arzobispo, cuyos testamentarios, una vez fallecido este, le encargarían en 1619 la decoración del monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares, institución que había fundado Sandoval y Rojas en 1613. Este conjunto pictórico alcalaino, como veremos más adelante, influyó enormemente en nuestro pintor. La fuerte relación personal que debió mantener con el cardenal toledano quedaría reflejada en las circunstancias especiales que se detectan con respecto al encargo de la obra más ambiciosa de toda su carrera, el *Milagro de Santa Leocadia* [Cat. 22], puesto que esta sería resultado del capricho personal del prelado, que no del cabildo catedralicio que mostraría reticencias por no ver necesidad de dicho encargo⁵⁷.

Asimismo, también debió ser intensa la relación del pintor con los colaboradores más directos del arzobispo: sus secretarios y albaceas, ambos toledanos, Luis de Oviedo y Sebastián de la Huerta. El canónigo Luis de Oviedo (ca. 1585-1624) sería uno de los más estrechos colaboradores de Sandoval. Además, desempeñaría el cargo de agente político y artístico del arzobispo en Roma durante su periplo italiano (ca. 1607-1611). Este sería el compañero de viaje y estancia en los años romanos del pintor Luis Tristán. Oviedo llegaría a reunir una importante colección pictórica, iniciada con adquisiciones en los años italianos, y que heredaría su hermano Francisco. En el inventario de la colección de este último se citarían dos obras de Orrente⁵⁸.

Mayor interés tiene la figura del otro albacea del prelado, Sebastián García de Huerta (La Guardia, 1576 Madrid, 1644)⁵⁹ por quedar relacionado más estrechamente con el pintor. Este había entrado en 1607 al servicio del arzobispo como su secretario perpetuo de cámara, alcanzando posteriormente los cargos de racionero de la catedral primada y protonotario apostólico. Cuando el cardenal fue nombrado presidente del Supremo Tribunal de la Inquisición en 1616, nombró a su colaborador secretario del mismo. Tras la muerte del arzobispo en 1618, seguirá su carrera en la corte donde continuará en el cargo de secretario de la Suprema Inquisición y donde Felipe IV en 1629 terminará nombrándole secretario de Su Majestad, de hecho, Velázquez retrataría al personaje⁶⁰.

Sin duda alguna, la intervención de la figura de Sebastián de Huerta ocupando un cargo tan relevante en la estructura administrativa de la Suprema Inquisición, debió ser trascendental para que finalmente nuestro pintor consiguiera

⁵⁷ “En 4 de noviembre de 1617, se libro a Pedro de orrente, pintor, vecino de murçia mill y quinientos reales por un cuadro de santa leocadia, este quadro no quiso el señor obrero rreçevir ni librar por haverse hecho sin orden y no ser neçesario para la santa yglesia y assi rreplió a lo que el cardenal mi señor havia una vez mandado y todavia no obstante su rréplica, su señoria ilustrisima mandó que se le librasen los dichos mill y quinientos rreales [...]”. Véase Zarco del Valle 1916, p. 324, n° 697.

⁵⁸ “27. Dos quadros yguales el uno del castillo de emaus y el otro del pozo de Jacob de mano de P.º Orrente, 500 r.” Véase Barrio Moya 1979, p. 167, n° 27.

⁵⁹ Sobre la figura de Sebastián de Huerta, véase Campoy 1923, pp. 196-202 y Cedillo 1912-1914, pp. 142-144.

⁶⁰ Se documentan dos retratos de Sebastián de Huerta relacionados con Velázquez. Véase Garrido Pérez 2013, pp. 60 y 61.

la familiatura. Sebastián de Huerta fundó en 1628 en la parroquia de su localidad natal, La Guardia, la capilla de la Concepción como lugar de enterramiento familiar, que se inauguraría a finales de 1631 o principios de 1632. La decoración pictórica de este espacio fue comisionada a Nardi. También nuestro pintor participaría en la decoración de la capilla con el encargo de cuatro pinturas: *La Multiplicación de los panes y los peces*, *Las Bodas de Cana*, *Cena de Emaús* y *Labán recibiendo a Jacob*. Tormo en 1929 todavía citaba las cuatro obras en la sacristía de la capilla, pero en la actualidad solo se conservan las dos primeras⁶¹. De nuevo vemos cómo vuelven a unirse las personalidades de Nardi y Orrente en un mismo encargo y en una misma red clientelar⁶². Es muy probable que Huerta realizara más encargos al murciano, pero en este caso destinados al adorno de la casa familiar en La Guardia⁶³.

A partir de finales de 1626 Orrente se encuentra documentado en la ciudad toledana. Concretamente el 9 de diciembre aparece como albacea del pintor Alejandro de Loarte y en el documento se le menciona como “vecino desta dicha ciudad de Toledo”⁶⁴. Se inicia aquí una etapa de residencia permanente en la ciudad castellana que se prolongará hasta el mes de febrero del año 1632.

El 8 de junio de 1629 contrataba cinco pinturas para el retablo principal del convento franciscano de Yeste (Albacete), en el mismo contrato se le llega a citar como “pintor de su Magestad”⁶⁵. Del retablo han sobrevivido solo dos pinturas –*San José con el Niño* y la *Inmaculada*– ubicadas actualmente en el presbiterio de la parroquia de la localidad. Aquí también se conserva un segundo retablo, este completo, integrado por cuatro lienzos del artista, el retablo de la Epifanía por el lienzo principal que lo preside y que habría que datar hacia 1628. Ambos conjuntos yesteros fueron dados a conocer por López Jiménez en 1958⁶⁶.

El 10 de junio de 1630 Orrente contrataba junto con el pintor Eugenio Cajés, ambos figuran como pintores de su majestad y vecinos de Toledo, la realización de una reja para la capilla de Reyes Nuevos de la catedral⁶⁷. En estos años parece estrecharse la amistad y colaboración con este pintor cortesano. Palomino nos cuenta la colaboración de los dos autores en la decoración de la Capilla de Reyes Nuevos, para la cual Orrente realizó “un cuadro del Nacimiento de Cristo Señor nuestro en competencia de la Adoración de los Reyes, de Eugenio Cajés, en que (a la verdad) quedó muy ventajoso Orrente”⁶⁸. Las obras se conservan todavía in situ en dicho templo.

Una referencia documental novedosa que añadimos ahora a estos años toledanos es que el 11 de abril de 1631 el matrimonio otorgaba *carta de testamento*

⁶¹ Véase Tormo y Monzó 1929, p. 409. Las dos pinturas faltantes debieron venderse antes de 1960. En 1974 Eric Young proponía identificar la desaparecida *Cena de Emaús* con una versión conservada en una colección privada inglesa en esos años. Véase Young 1974, pp. 318 y 319.

⁶² El propio Nardi llegaría a tener en su colección artística, inventariada en 1623 con motivo de su casamiento, dos cuadros de Orrente: un Cristo y *El triunfo de la limosna*. Véase Orgaz Aranda 2018, p. 181.

⁶³ En 1839 a la muerte de don Serafín García de la Huerta, descendiente familiar de don Sebastián, se inventariaba parte de la colección familiar –más de mil cuadros– para una futura venta, entre los cuales figuraban cuatro pinturas de Orrente: “106. La comida del señor en la casa de Marta”, “780. Pais: el Señor caminando al castillo de Emaús”, “781. Pais: la huida a Egipto” y “911. Pais con figuras”. Véase Marqués del Saltillo 1951, p. 177; p. 201, n° 780 y n° 78 y p. 206, n° 911. Véase Anexo documental. *Orrente en los inventarios*.

⁶⁴ Véase Méndez Casal 1934, p. 191.

⁶⁵ Véase García Rey 1929, p. 434, doc. n° 4, 5 y 6. Hay que precisar que, en la documentación relativa a los pintores de corte, hasta ahora, no ha aparecido ninguna mención a nuestro pintor. Véase Vizcaíno Villanueva 2005 y Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2017.

⁶⁶ Véase López Jiménez 1958, p. 35.

⁶⁷ Véase Marías 1978, n° 204, p. 422.

⁶⁸ Véase Palomino 1986, p. 127. El autor vuelve a repetir esta “competencia” en la biografía de Eugenio Cajés, Véase Palomino 1986, p. 126.

y *última voluntad* ante notario en la ciudad castellana, donde en caso de fallecer alguno de los dos cónyuges se indicaba que heredaría el supérstite, pero por desgracia, dejando de lado las fórmulas jurídicas habituales, el documento testamentario apenas indica aspectos relativos a la cotidianidad del matrimonio en la ciudad toledana⁶⁹. Los dos datos más relevantes en este sentido son: por un lado, que al cuidado del matrimonio, sin hijos, estaba la cuñada del pintor “que nosotros tenemos en nuestra casa y compañía a D^a Isabel Casilda Matamoros, doncella, hermana de mi dicha D^a María de Matamoros y la habemos criado en ella a la cual habemos tenido e tenemos mucho amor e voluntad [...] se le den y paguen 1.500 ducados [...] para ayudar a su casamiento o para entrar en religión en convento privado o para otro cualquier estado”. El otro dato se relaciona con los testigos que comparecieron en la firma notarial y que nos informaría sobre los colaboradores más estrechos que tendría por entonces en el obrador toledano: se citan “Juan García de San Pedro, entallador y Juan de Sevilla y Antonio Serrano, pintores”. Por ejemplo, este *Jhoan García de San Pedro, entallador*, es el artesano con el que el pintor se asociaría para realizar el retablo mayor del convento de San Antonio de Padua de Toledo, cuyo contrato se firmaría el 23 de mayo de 1631⁷⁰.

A principios del año 1632 el pintor abandonaría de manera definitiva la residencia en tierras castellanas puesto que la documentación precisa que el 28 de febrero “Pedro Orrente, vecino y morador de esta ciudad de Valencia”, recibía como aprendiz, por un periodo de siete años, al joven Juan de Toledo⁷¹. El 28 de febrero de 1633 el pintor conseguiría, finalmente, el cargo de familiar del Santo Oficio de Murcia, tanto él como su mujer aparecen citados en este momento como vecinos de la localidad murciana de Espinardo⁷².

En la década de 1630 realiza una de las obras maestras de su producción, la *Imposición del collar a Santa Teresa* (Iglesia del Carmen, Corella, Navarra). Según Arrese el retablo que lo cobija se habría construido en 1639, aunque el lienzo podría haber sido traído del convento carmelita de Ávila por fray Alonso de San José para colocarlo en el hueco central del retablo principal del convento navarro⁷³. En los años valencianos su principal mecenas sería don Diego Vich y Mascó, Señor de la baronía de Llaurí, cuya familia venía ejerciendo patronazgo secular sobre el monasterio jerónimo de la Murta (Alzira)⁷⁴. En 1634 este noble le encargaba las pinturas del retablo mayor de la iglesia conventual que se perderían tras el proceso desamortizador. Aprovechamos la ocasión para publicar las capitulaciones del contrato del encargo, lo que nos permite conocer por primera vez el programa iconográfico completo que realizó Orrente siguiendo las instrucciones del comitente⁷⁵. En 1641 don Diego regalaría al convento su colección pictórica entre la cual se citan dos obras de Orrente⁷⁶: *Nuestra señora de los Ángeles* y *Tamar* y por estos mismos años

⁶⁹ Véase Anexo documental: *Carta de testamento y última voluntad* de 1631.

⁷⁰ Véase García Rey 1929, doc. n° 9.

⁷¹ Véase López Azorín 2006, p. 68.

⁷² Véase Morales y Marín 1977, doc. n° 8.

⁷³ Véase De Arrese 1989, pp. 334 y 335.

⁷⁴ Para completar la etapa valenciana véase Anexo documental, *Sobre la estancia de Orrente en Valencia*.

⁷⁵ Gracias a las capitulaciones podemos identificar, de manera clara, el conjunto pictórico completo. Orrente realizó un total de siete pinturas: dos para las puertas del Sagrario, otra para la puerta del tabernáculo y cuatro para los dos cuerpos que tuvo. Eran las siguientes: en las puertas del Sagrario: *Melquisedec con el pan y el vino* (lado evangelio) y *Abraham y Melquisedec* (lado epístola). En la puerta del tabernáculo una *Cena de Emaús*. En el primer cuerpo: *Nacimiento de la Virgen* (lado evangelio) y *Muerte de la Virgen* (lado epístola). En el segundo cuerpo, se especifica que los liezos eran más pequeños que los dos anteriores: *La Encarnación del Señor* (lado evangelio) y *La Visitación* (lado epístola). Véase Anexo documental. 1634. *Retablo de la Iglesia del Monasterio de la Murta* (Alzira).

⁷⁶ Véase Morera 2020, p. 64, n° 204. Entre las pinturas entregadas se mencionan dos cuadros de Bassano un “Nacimiento” y una “Historia de Raquel”. Arciniega propuso la hipótesis de que esta últi-

también entregaría un *Apostolado* del pintor –quizás traído de Madrid– para decorar la capilla mayor de la iglesia conventual⁷⁷. Serían también obra suya en esta fundación de la Murta la pintura del “retablo de Nuestro Padre Sant Gerónimo”, en la capilla homónima, encargado por Nicolás Truxa⁷⁸ y el cuadro de la *Última Cena* que presidió el espacio del refectorio⁷⁹.

El 17 de enero de 1645 el pintor otorgaba testamento, documento conservado solo parcialmente, muriendo el 19 de dicho mes⁸⁰. Como precisó Arciniega, corrigiendo la información aportada por Tramoyeres⁸¹, fue enterrado en el vestíbulo del trasagrario de la Iglesia del convento del Carmen de la ciudad valenciana. Como indica el autor, muy probablemente el pintor quiso reposar en este lugar siguiendo el modelo funerario que había ideado para sí mismo don Diego Vich de enterrarse en el trasagrario del monasterio de la Murta. El 10 de febrero de 1645 María Matamoros, en calidad de viuda y heredera del pintor, acordaba con la comunidad carmelita, donar a dicho espacio conventual la rica colección de reliquias familiar, reforzando el carácter sagrado del lugar⁸². Esta donación nos habla una vez más del altísimo nivel económico que había logrado alcanzar el matrimonio Orrente Matamoros.

El estilo orrentiano: maestros, corrientes estilísticas y referentes visuales que conformarían su lenguaje artístico

El lenguaje pictórico de Orrente sería el resultado de un ejercicio de síntesis personal a partir de diversos elementos estilísticos procedentes de lugares, corrientes y artistas muy diversos, ámbitos como Venecia, Toledo, la corte madrileña y Valencia conformarían los distintos escenarios en este largo proceso de aprendizaje. El elemento esencial que articulará todo su lenguaje es la influencia de la pintura veneciana, siendo esencial los débitos con respecto a la dinastía artística de los Bassano (Jacopo, Francesco, Leandro y Gerolamo Dalponte). La estancia italiana será trascendental para la configuración de su estilo. La temática y muchos de los tipos empleados proceden directamente del repertorio bassanesco. A este sustrato se sumará la fuerte influencia de otros dos pintores venecianos como son Paolo Veronese y Jacopo Tintoretto, en cuyas figuras y composiciones el pintor se inspirará cuando tenga que recrear escenografías más complejas. Otro componente fundamental en su lenguaje será la influencia de la corriente del naturalismo romano de origen caravagista (Cavarozzi, Borgianni, Saraceni, pero también los españoles Ribera, Ribalta, Tristán o Maíno). A raíz de su estancia en Toledo y sus visitas a la corte madrileña, Orrente incorporará a su lenguaje la influencia de dos pintores pertenecientes al ámbito castellano. Por un lado, en Toledo encontrará la importante personalidad de El Greco (fallecido en 1614) cuyas figuras de canon alargado y composiciones artificiosas dejarán ahora una importante huella en sus obras, así como también parece que el estudio de la pintura del cretense favoreció

ma obra pudiera haber servido de inspiración para composiciones bíblicas de Orrente, de temática homónima, como la conservada en la colección Lassala. Véase Arciniega García 1998, p. 47.

⁷⁷ Véase Arciniega García 1998, p. 46.

⁷⁸ “El señor M^o Nicolás Truxa [...], dexo en sus legados se hiciera un quadro y retablo de Nuestro Padre Sant Gerónimo, el quadro le hizo Pedro Horrente y así se hizo a su costa, que esta al lado de la capilla mayor”. Véase Arciniega 2006, p. 47, nota 42.

⁷⁹ Véase Ferrero Gómez 1953, p. 13 y Arciniega García 1998, p. 47, notas 41 y 42.

⁸⁰ Véase López Jiménez 1959, pp. 74-76.

⁸¹ Véase Tramoyeres Blasco 1916, pp. 85-93.

⁸² Véase Arciniega García 1998, pp. 48-50.

un aclaramiento cromático, al menos temporal, en su paleta. Igualmente, en estos años se manifiesta una gran influencia del pintor florentino asentado en la corte madrileña Angelo Nardi (1584-1664) adoptando algunos de sus tipos humanos y esquemas compositivos. El clasicismo severo de Cajés y de Carducho también tendrá eco en determinadas obras.

Asimismo, debe sumarse a esta miscelánea de autores y corrientes otro venero de creación artística más a la que nuestro pintor debió acudir masivamente en búsqueda de inspiración, el mundo de las estampas. Es muy probable que a través del mismo el pintor se aproximó también a la corriente del clasicismo boloñés, fundamentalmente al ámbito de los Carracci. Sirva este ensayo para exponer una serie de propuestas de posibles fuentes compositivas grabadas que pudo utilizar nuestro artista.

A continuación, vamos a exponer los principales referentes de inspiración sin tratar de agotar el proceso de identificación de los mismos –que sería ingente– pero sí ofreciendo una visión lo más amplia posible del asunto.

Pedro Orrente y lo bassanesco

Sin duda alguna, como se viene repitiendo tradicionalmente, la base estilística más importante sobre la que se construyó el lenguaje orrentiano fue el mundo pictórico de los Bassano. De hecho, en la historiografía antigua a Pedro Orrente se le suele citar con el sobrenombre del “Bassano español”⁸³. Aunque no lo tenemos documentado, lo más probable es que el pintor partiría para el viaje a Italia desde su estancia toledana. Sin duda alguna, la preferencia que mostraría por Bassano se explica mejor si el viaje formativo se analiza desde el contexto local de la ciudad castellana⁸⁴.

En los últimos años Gómez Frechina⁸⁵ y Baker-Bates⁸⁶ han dado a conocer una pintura inédita que supone una importantísima aportación al catálogo del pintor. Se trata de una monumental *Resurrección de Lázaro* perteneciente actualmente a la Spanisch Gallery de Bishop Auckland⁸⁷. A principios del siglo XX la obra se conservaba en la iglesia de Dawnside Abbey, en el Reino Unido, y durante décadas estuvo atribuida a Jacopo Bassano. Baker-Bates recoge la opinión de Gómez Frechina de que la pintura pertenecería a los años italianos del artista, opinión que compartimos dado el venecianismo tan intenso que presenta en todos sus elementos. La pintura se convierte, por lo tanto, en la obra más temprana conocida del pintor. En la composición vemos una síntesis perfecta de los tres artistas venecianos que más van a influir en el murciano. El grupo central integrado por el cadáver de Lázaro, ya vuelto a la vida al que dos hombres están retirando la mortaja, derivaría de las figuras en escorzo, y por ello habitualmente inestables, tan características del repertorio de Tintoretto. La composición general conforma un friso clásico, con un

⁸³ Garcia Hidalgo lo denominó “segundo Bazán”. Véase Sánchez Cantón 1934, p. 107. Stirling Maxwell indica “Orrente is the Bassano [...] of Spain”. Véase Stirling Maxwell 1848, p. 505.

⁸⁴ Un elemento fundamental en la pintura toledana será lo que podríamos denominar como moda “bassanesca”. Por ejemplo, en el inventario de bienes del pintor Juan Sánchez Cotán (1603) se mencionan varias pinturas del propio Cotán como “Un lienzo donde están bosquejadas unas cabezas de viejos y otras cosas del Vassano”. Lo mismo ocurre con el pintor Luis de Carvajal en cuyo inventario de 1607 figuraban dos cuadros propios “copiados del vasan”. Por otro lado, Luis Tristán también mostraría su personal veneración hacia estos pintores venecianos. Véase Orozco Díaz 1993, p. 292 y Barrio Moya 1982, p. 416.

⁸⁵ Véase Gómez Frechina 2021, p. 112.

⁸⁶ Véase Baker-Bates 2024, pp. 92-95.

⁸⁷ Se trata de un lienzo con las dimensiones de 147 x 234 cm.



Fig. 6. *Multiplicación de los panes y los peces*. Pedro Orrente. Iglesia Parroquial de la Guardia (Toledo). © David Blázquez.

grupo de figuras de espaldas a un lado contrarrestado por otra masa de personajes, de frente, en el otro extremo, dibujando un ritmo de perfecto equilibrio que es característico de los escenarios de Veronés. Por otro lado, gran parte de los tipos son bassanescos como las figuras de Marta y María Magdalena.

Aunque siempre se ha hablado del fuerte trasfondo bassanesco en el lenguaje del pintor, sin embargo, la crítica no ha profundizado demasiado en el análisis sobre los pormenores y la metodología que pudo emplear Orrente para adaptar este repertorio a su propio mundo creativo. Este aspecto resulta determinante para entender como pudo elaborar el taller tan numerosa producción seriada. Por desgracia, hasta ahora su obra apenas ha sido sometida a estudios técnicos (radiografías, reflectografías, análisis de pigmentos, etc.) como sí ha ocurrido con la obra de otros pintores españoles, investigación de laboratorio que sin duda alguna aportaría datos imprescindibles para llegar a comprender la metodología que pudo emplear en el proceso de replicado. En este sentido podemos considerar pionero el estudio técnico del *Calvario* que fue propiedad de la Galería Eguiguren (hoy perteneciente a una colección particular) realizado por el centro de restauración I & R de Madrid⁸⁸. Por ejemplo, es muy revelador que en dicho informe se precise que la imagen radiográfica de la obra, sin discusión un cuadro de carácter autógrafa, no detecte cambios compositivos. Esto quiere decir, como bien señala Gómez Frechina⁸⁹ que el pintor tuvo que utilizar necesariamente cartones para traspasar la composición inicial. En relación a este punto relativo a la mecánica de seriación, es importante destacar una singularización que se detecta cuando se analiza pormenorizadamente su obra. Se trata de la frecuente existencia de numerosas réplicas de carácter autógrafa de una misma composición. De la *Multiplicación de los panes y los peces* (Fig. 6) o del *San Juan Bautista en el desierto* [Cat. 36] y [Cat. 37] tenemos hasta tres versiones autógrafas. En este sentido, el proceso de seriación adoptado por el obrador sería muy diferente al que podemos detectar, por ejemplo, en el del Greco, donde es muy raro encontrar más de una versión autógrafa para cada una de las respectivas creaciones que ideaba el maestro⁹⁰. También se puede detectar cómo en el obrador se repetían unas mismas escenas en diversos formatos, así como en distintos soportes. Por ejemplo, la composición de la *Adoración de los magos* de Yeste (Fig. 7), que aquí sería elaborada en un formato monumental de retablo, se trasladará también a una pintura de tamaño mediano como vemos en la *Epifanía* conservada en la iglesia de San Esteban de Salamanca, así mismo esta sería reducida casi a formato de miniatura al reproducirse sobre soporte de lámina de cobre⁹¹. En relación con el proceso de seriación, hay algunas pinturas de Orrente –conocemos al menos dos (Fig. 8) y (Fig. 35)– que presentan una factura muy abocetada, con todos los elementos de la composición meramente planteados, casi sugeridos, quizás estas obras puedan interpretarse en la mecánica de trabajo que se desarrollaba en el obrador como auténticos *ricordi* que “archivaban” las escenas que iba creando el maestro ante la necesidad futura de los miembros del obrador de tener que replicarlas según demanda.

A la espera de que en un futuro próximo se pueda desarrollar un proyecto de análisis sistemático sobre las características técnicas de su obra, por ahora lo que podemos plantear al respecto son solo algunas hipótesis de partida. Con el análisis visual de su producción, tanto pictórica como gráfica, y teniendo muy presente el sistema de seriación que desarrolló el ámbito bassanesco –este sí estudiado y analizado⁹²– se podría intuir el *modus operandi* que nuestro pintor pudo implantar en su obrador. Es evidente que en muchas de sus temáticas Orrente siguió –fielmente– el modelo narrativo que había desarrollado la dinastía de pintores venecianos.

⁸⁸ El *Calvario* es un óleo sobre lienzo con dimensiones: 132 x 102 cm. Véase Gómez Frechina 2018b.

⁸⁹ Véase Gómez Frechina 2018b.

⁹⁰ Véase Redondo Cuesta 2016, pp. 235-258.

⁹¹ Véase Gómez Frechina 2018a, pp. 178-192 y Baker-Bates 2024, pp. 93-99.

⁹² Véase Samadelli y Scardellato 2009.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7. Retablo de la Epifanía. Lienzos de Pedro Orrente. Iglesia de la Asunción, Yeste (Albacete). © David Blázquez.

Fig 8. *Jacob en el pozo*. Pedro Orrente. Colección particular. Cortesía Fernando Durán.

Pero, no solo la temática en estas series es bassanesca, también muchos de los tipos empleados proceden directamente de este repertorio. Sin duda alguna, el pintor debió traer a España un rico material compuesto por dibujos, cuadernos, bocetos y grabados –especialmente los de la dinastía de los Sadeler⁹³– que copiaban los modelos dalpontianos. Este material, “archivado” en el obrador, sería empleado masivamente a lo largo de toda su carrera. Un perfecto ejemplo de este modo de trabajar lo podemos comprobar en un magnífico *Entierro de Cristo*⁹⁴ (Fig. 9), inédito para la crítica, donde Orrente se manifiesta profundamente bassanesco tanto en la composición como en el paisaje tan veneciano. En este caso se habrían unido, a partir del uso de diferentes cartones, dos grupos figurativos pertenecientes a dos obras independientes, de similar temática, salidas del repertorio dalpontiano. El grupo principal de los Santos Varones portando el cadáver de Cristo, así como el conjunto de mujeres de la izquierda, con la Magdalena de espaldas, está claramente inspirado en un *Entierro de Cristo* –no se conserva el original de Jacopo, pero sí versiones bassanescas– que sería llevado a la estampa por Pierre Scalberge en 1638⁹⁵ (Fig. 10). Mientras que el grupo de la Virgen María desmayada y asistida por las santas mujeres habría sido extraído de alguna versión que copiaría el célebre *Entierro de Cristo* realizado por Jacopo para la iglesia de Santa Maria in Vanzo, en Padua (1574) (Fig. 11).

El murciano debió incorporar en su sistema de trabajo el método de seriación que el patriarca Jacopo había impuesto a su nutrida *bottega*. Fue Bernard Aikema quien acuñó la expresión “dalpontiana methodus” para referirse a la metodología empleada en el taller para replicar las composiciones creadas por el *caposcuola*⁹⁶. Se empleaba un trabajo similar a la técnica de un *collage* o *puzzle*, insertando todo ese repertorio, a partir de la yuxtaposición de diversos cartones, en composiciones de diferentes temáticas⁹⁷. Otro punto esencial para llegar a comprender este método de seriación sería poder identificar el sistema de calco empleado. El estado de la cuestión sobre este aspecto lo ha planteado Angela Cerasuolo⁹⁸ al señalar el posible empleo de la técnica de “lucidare” o “carte lucide” (papeles traslúcidos), es decir, lo que en la España del siglo XVII se denominaba papeles “aceitados”⁹⁹.

Dejando de lado los aspectos técnicos, otra cuestión a tratar sería todo lo concerniente a las temáticas. En realidad, el comitente bassanesco no habría dado tanta importancia a la escena narrativa que encargaba –como se podría pensar a priori– sino más bien lo que buscaba era tener una obra característica del mundo creativo de esta dinastía veneciana, es decir, una escena que obligatoriamente debía reunir dos elementos protagónicos: por un lado, la comparecencia de una gran cantidad de animales de todo tipo y, por otro, la ambientación de interiores domésticos con todo lujo de detalles y todo ello recreado con un gran sentido naturalista.

⁹³ Véase Pan 1992.

⁹⁴ Se trata de un óleo sobre lienzo, de dimensiones 88 x 128,5 cm, que fue subastado en Sotheby's Florencia el 23/05/1988, lote n° 865. Ignoramos su ubicación actual.

⁹⁵ Véase Pan 1992, p. 58, n° 42.

⁹⁶ En clara referencia al concepto historiográfico de la “Manfrediana methodus” aplicado al movimiento caravagista. Véase Aikema 2011a, p.101. Este consistía en disponer de un repertorio de figuras, animales y objetos de mobiliario, diseñados por el patriarca Jacopo, que se iban repitiendo por los miembros del obrador en los sucesivos encargos.

⁹⁷ Es decir, el mismo personaje u objeto, en actitud y disposición idénticas, se insertaban –como en una cadena de montaje– en escenas narrativas de distinta temática: el mismo elemento figurativo podía protagonizar tanto una *Cena de Emaús*, una *Historia del Hijo pródigo* o una *Visita de Jesús a la casa de Marta y María*. Véase Rearick 1962, p. 530, Ballarin 1995, tomo 1, pp. 39-68 y Rearick 1987, p. 37.

⁹⁸ Véase Cerasuolo 2014, pp. 786-801.

⁹⁹ En el Toledo de principios del siglo XVII queda documentado el uso en los obradores de esta técnica de calco. En el inventario de bienes de Juan Sánchez Cotán, 1603, se mencionan asientos del tipo un “papel arrollado enazeitado” o “papeles enazeitados de pintura”. Véase Orozco Díaz 1993, p. 292.



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11

Fig. 9. *Entierro de Cristo*. Pedro Orrente. Ubicación desconocida.

Fig. 10. *Entierro de Cristo*. Estampa de Pierre Scalberge según composición bassanesca. 1638.

Fig. 11. *Entierro de Cristo*. Estampa de Cornelis Visscher según composición de Jacopo Bassano.



Fig. 12

La escasa importancia otorgada a las temáticas narrativas que se detecta en la “dalpontiana methodus” la podemos observar también en el *modus operandi* del murciano. Por ejemplo, Orrente reaprovechará el mismo esquema compositivo empleado en una obra de carácter sagrado como es la *Cena de Emaús* del Museo de Bellas Artes de Budapest para elaborar igualmente una escena de carácter profano como es *Juego de cartas* (colección particular)¹⁰⁰, si en la primera versión uno de los tres comensales adopta las facciones “clásicas” de Cristo, en la réplica laica el comensal divino se transmuta en un aldeano. En el primer plano de ambas composiciones encontramos el mismo “atrezo” de objetos y animales.

Siguiendo con este proceso de reproducción mecánica, en la obra orrentiana se podrían detectar varios niveles de “plagio” respecto al repertorio bassanesco. En este punto, el término plagio no lo debemos analizar con un sentido peyorativo, la inspiración o copia de modelos preexistentes fue la metodología de trabajo durante siglos para todos los artistas. Si se analizan pormenorizadamente las obras se detecta el uso de personajes y figuras directamente extraídas del repertorio bassanesco y que nuestro pintor los va introduciendo en lugares y roles diferentes, cambiando sus atuendos y actitudes –para introducir variedad en el proceso de seriación–, es decir, utilizando también la técnica dalpontiana del *collage* a partir del empleo de diversos cartones. Serían como esos eficaces actores secundarios que aparecen en todos los planos de una película pero que no restan protagonismo a los actores principales [Cat. 4].

Al igual que ocurre en la producción bassanesca, especialmente en las elaboradas –de manera puramente mecánica– por los últimos miembros de la dinastía como fueron Giambattista o Gerolamo Dalponte, también podemos observar en algunas de las creaciones de nuestro pintor una falta de coherencia y unidad narrativa entre los diversos elementos figurativos que se han yuxtapuesto forzosamente.

100 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 347 y 348, n° 387.



Fig. 13

Por ejemplo, esta incoherencia se puede apreciar muy bien en el *Labán buscando los ídolos* (Museo del Prado) donde en el primer plano visual vemos una sucesión de figuras y objetos conformando grupos autárquicos con nula interrelación entre ellos, adoleciendo la escena de uno de los fundamentos básicos en el arte de componer: el principio de unidad narrativa.

Con el repertorio animalístico se podría detectar la misma metodología. Si se analiza la escena de Jacopo Bassano de la *Curación del buen Samaritano* (Staaliche Museem, Berlín. Destruído en 1945) aparece entrando por el lado derecho de la composición una mula dibujada en riguroso perfil que viene acompañada por un perro. Francesco o Leandro Bassano realizarían su propia versión a partir de la del padre (Gemäldegalerie, Viena)¹⁰¹. Esta última composición sería llevada a la estampa por Dominicus Custos hacia 1600-1610 (Fig. 12). La misma pareja conformada por la mula (Fig. 13) –igualmente perfilada– y el perro es utilizada por Orrente para completar el lado derecho de la *Adoración de los pastores* [Cat. 17] del museo valenciano. Otro animal característico procedente del repertorio dalpontiano es el perro acurrucado sobre sí mismo. Este aparece en la estampa abierta por Raphael Sadeler hacia 1600 que reproduce la obra bassanesca de *La pequeña lechera*. Este perro acurrucado lo introduce Orrente en diversas composiciones como en el *Pozo de Jacob* del MNAC [Cat. 12] o en *La coronación de espinas* [Cat. 33] del Prado. En realidad, este can sería un elemento figurativo de origen tizianesco puesto que Jacopo lo habría tomado del que aparece a los pies de la célebre *Venus de Urbino* de los Uffizi.

Pedro Orrente y Paolo Caliari, el Veronés. Orrente y la corriente del clasicismo de los Carracci

Es evidente que, en muchas ocasiones, en las composiciones y los tipos orrentianos subyace un importante poso clásico que derivaría de muy diferentes fuentes y registros. Por este motivo, no resulta extraño que en el pasado, durante varios siglos, una de sus pinturas, el *Calvario* que en la actualidad se conserva en el High Museum of Art de Atlanta (EE.UU.) (Fig. 15) fuera considerado obra, nada más y nada menos, que del boloñés Annibale Carracci, el padre del clasicismo barroco. En el siglo XVIII la obra perteneció a la prestigiosa colección de los duques de Orleans y fue llevada a la estampa con la errónea atribución carracesca (Fig. 14). El error continuaría en el siglo XX¹⁰² hasta que en 1960 Longhi la atribuyó correctamente al murciano¹⁰³.

Al igual que en este *Calvario*, hay toda una serie de obras orrentianas en las que se puede detectar una especie de “tectónica” compositiva profundamente clásica. Una pintura como la *Multiplicación de los panes y los peces* (Fig. 6) de la parroquia de La Guardia (Toledo), representa uno de los ejemplos más paradigmáticos en este sentido. La composición está pensada con un ritmo casi de friso clásico buscando un permanente equilibrio entre los grupos de figuras, persiguiendo ese principio de armonía que es la esencia misma del clasicismo: buscar la variedad dentro de la más rigurosa unidad. Es frecuente que los extremos de estas composiciones se cierren disponiendo a las figuras en “repoussoir” adoptando audaces escorzos y mostrando actitudes contrapuestas. Pérez Sánchez interpretó estas singulares figuras como un posible “eco caravagesco” por influencia de Maino¹⁰⁴. No

Fig. 12. *La Curación del buen Samaritano*. Estampa de Dominicus Custos sobre composición bassanesca. Hacia 1600-1610.

Fig. 13. *Adoración de los pastores*. Pedro Orrente. Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle [Cat. 17].

101 Véase Arslan 1960, vol 2, n° 272.

102 De hecho, en 1915 la obra se expuso en una muestra de la Royal Academy de Londres con la atribución al boloñés (n° catálogo 305).

103 Véase Longhi 1960, p. 59.

104 Véase Pérez Sánchez 1973, sin paginar.

olvidemos que en el naturalismo del alcarreño hay un poso muy clásico, especialmente procedente de Annibale Carracci y Orazio Gentileschi. En algunos casos las figuras masculinas aparecen con el torso desnudo constituyendo auténticos ejercicios de academia, pareciendo querer recrear esos modelos vivos que posaban en las clases de dibujo anatómico o bien queriendo copiar la disposición de los vaciados de las esculturas antiguas. Se conservan varios dibujos de estas figuras que demuestran la importancia que el pintor otorgaba a estos personajes que le servían para cerrar, a modo de paréntesis, dichos frentes narrativos¹⁰⁵.

Junto a estas composiciones concebidas de manera tan armónica, el pintor asumirá también una serie de elementos igualmente pertenecientes a diferentes fuentes de clasicidad, desde italianas hasta de procedencia hispanas¹⁰⁶. Pero, sin duda alguna, los elementos clasicistas proceden especialmente del arte italiano. Tradicionalmente la crítica ha sugerido la posible influencia del boloñés Guido Reni (1575 -1642) en varias de las obras del murciano, especialmente en una obra tan importante como el *San Sebastián* [Cat. 20] de la catedral valenciana. También en relación con los débitos renianos, Fernando Benito¹⁰⁷ sugirió en su día la posible influencia del boloñés para los ángeles del murciano. En mi opinión, creo que los ángeles adolescentes tan característicos de Orrente derivarían, más bien, de los ángeles de Veronés, más adelante volveremos sobre este punto.

Tras lo bassanesco, seguramente el referente estilístico más importante en nuestro pintor sería el mundo veronesiano. Cuando se analiza esta otra fuente creativa, adquiere todo su sentido que el citado *Calvario* del museo de Atlanta se asociara en el pasado a Carracci, porque precisamente también los hermanos boloñeses mostrarían, tras su viaje a Venecia en 1580, un enorme entusiasmo por la obra de Caliari, superando incluso en interés a una figura mítica ya consagrada en la época como era Correggio¹⁰⁸. De hecho, Annibale tendría muy en cuenta a Veronés para elaborar su famoso *Calvario* (Staalliche Museum, Berlín). El grupo de las santas mujeres, tanto en la obra del boloñés, como en la producción de nuestro artista, vienen a tener la misma filiación: las crucifixiones de Paolo Caliari¹⁰⁹. Los Carracci, especialmente Agostino, con su actividad grabadora y su pasión por el mundo creativo de Caliari, serían los responsables de difundir por toda Europa la estética veronesiana.

Seguramente, a raíz del uso de estos grabados Orrente reforzaría el contacto con la corriente del clasicismo boloñés, aunque deberíamos precisar que en su obra se detecta que son más importantes los débitos con el ámbito carracesco que con el mundo reniano. De hecho, algunas de sus composiciones parecen detectar un conocimiento bastante profundo de la faceta de grabador de Agostino Carracci. Aunque Orrente debió conocer, y estudiar en directo con atención, la obra de Caliari en sus años venecianos – y también en la colección real-, seguramente este referente debió reforzarse ya en España con el empleo masivo de las estampas de Agostino. Por ejemplo, un elemento de procedencia veronesiana, y no tanto reniana como se ha indicado –que se convertiría en una nota distintiva de su repertorio– son los bellos ángeles mancebos de clara tradición clásica, que nos parecen claramente inspirados en tipos de Caliari (Fig. 16). Los ángeles en las apariciones celestiales como vemos en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* [Cat. 24] (Fundación Soliss, Toledo) (Fig. 17), el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Sigüenza o los escorizados ángeles del *San Sebastián* [Cat. 20] valenciano, parecen estar directamente

¹⁰⁵ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, n.º 297 y 298 o 299.

¹⁰⁶ Para las posibles fuentes clásicas hispanas véase en este mismo ensayo el epígrafe *Pedro Orrente y Angelo Nardi. Pedro Orrente y el clasicismo severo de Cajés y Carducho*.

¹⁰⁷ Véase Benito Doménech 1987, p. 264.

¹⁰⁸ Véase Degrazia 1984, p. 36.

¹⁰⁹ Véase Angulo Íñiguez 1971, p. 68 y Gómez Frechina 2018, pp. 60-89.



Fig. 14



Fig. 15

inspirados en composiciones de origen veronesiano con gran protagonismo angelical como *Los Desposorios místicos de Santa Catalina* datada hacia 1568-1570 (Gallerie dell'Accademia, Venecia. N.º inv. 1324) o el *Martirio de Santa Justina* (Iglesia de Santa Giustina, Padua. Ca. 1575), ambas escenas habían sido llevadas a la estampa por Agostino Carracci.

Otra composición que remitiría a modelos del clasicismo boloñés conocidos seguramente a través de la estampa es el *Tobías y el ángel* (Colección particular, Madrid) que podría estar inspirado en una pintura juvenil de Annibale Carracci, no conservada, pero difundida a través del grabado¹¹⁰.

Igualmente, para componer su *Cristo y la samaritana* (Fig. 18) (Colección particular) parece que se basó en la estampa del mismo asunto elaborada por Agostino Carracci (Fig. 19) (ca. 1579-1581) sobre otra estampa anterior de Cornelis Cort¹¹¹.

Otra obra donde proponemos la inspiración en un modelo elaborado por el clasicismo de los Carracci es la sensual *Magdalena penitente* [Cat. 30] del Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 20) que por la disposición general de la figura y, sobre todo, por la colocación de la cabeza echada fuertemente hacia atrás, provocando que las facciones del rostro adopten un singular escorzo, podría haberse inspirado en la célebre estampa de Annibale Carracci que representa a *san Jerónimo penitente en el desierto*¹¹² (Fig. 21). De hecho, esta exhibición tan marcada de los orificios nasales de sus personajes se convertirá en un recurso expresivo muy querido por el pintor. Lo volvemos a encontrar en la figura de Venus del *Adonis socorriendo a Venus* [Cat. 19] (BNE), un gesto especialmente asociado por el pintor al concepto de

Fig 14. *Calvario*. Estampa de Louis Desplaces sobre composición de Pedro Orrente. En el siglo XVIII se pensaba que la invención compositiva se debía a Annibale Carracci. Hacia 1742.

Fig 15. *Calvario*. Pedro Orrente. High Museum of Art, Atlanta, EE.UU.

¹¹⁰ Los estudios sobre las composiciones de los Carracci llevadas a la estampa recogen un *Tobías y el ángel* del artista francés Jean Langlois (1645/53 -1745) que reproduciría una composición pictórica, perdida, perteneciente al periodo juvenil de Annibale. Véase Borea-Mariani 1986, p. 262, n.º A6.

¹¹¹ Véase Degrazia 1984, p. 83, n.º catálogo 20.

¹¹² Véase Degrazia 1984, p. 234, n.º 13 [333].



Fig 16. Arcángel San Miguel. Paolo Caliari, il Veronese. Retablo Petrobelli. Hacia 1562-1564. Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE.UU. Detalle.

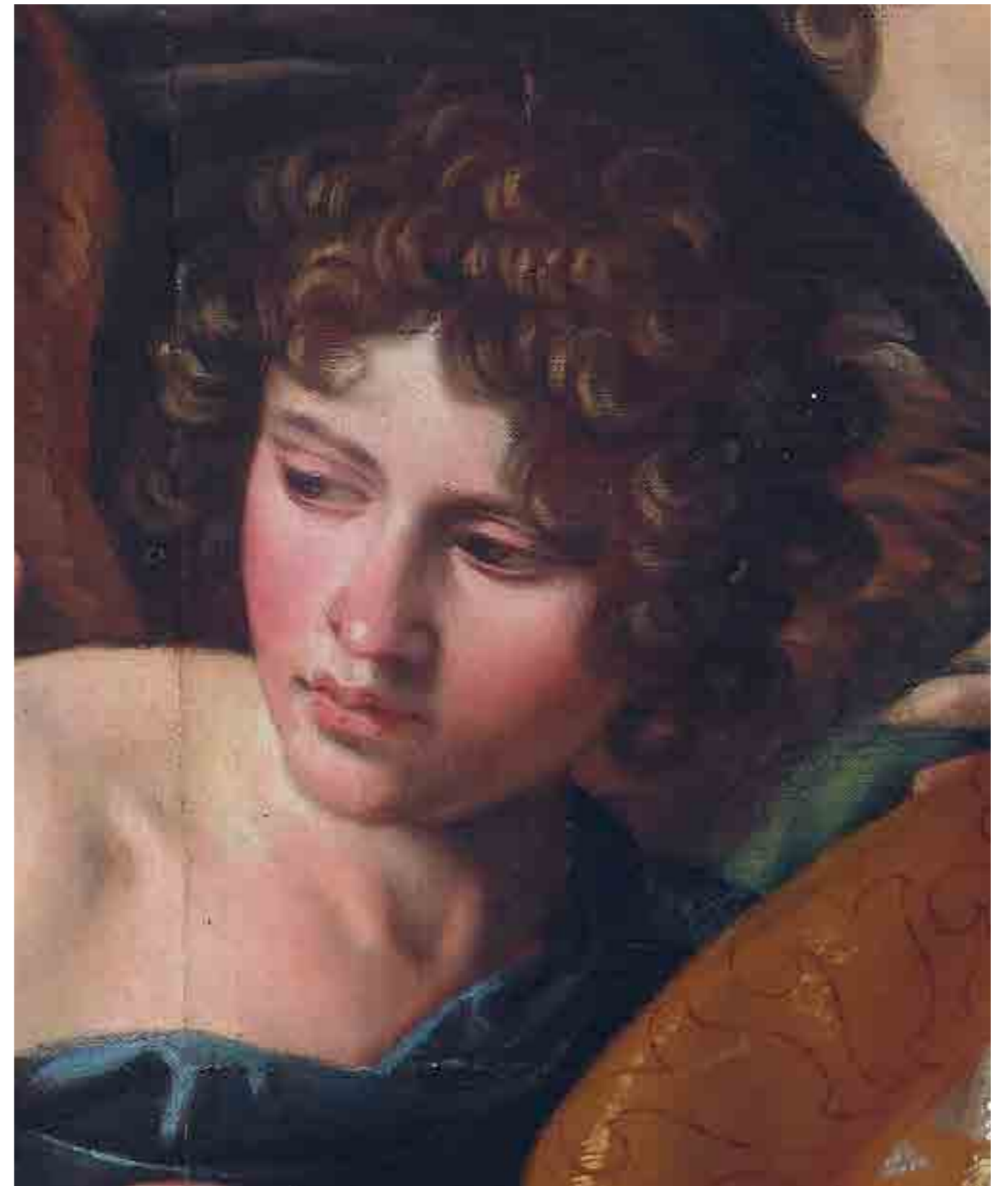


Fig 17. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Pedro Orrente. Década de 1620. Fundación Soliss. Toledo. Detalle [Cat. 24]. © David Blázquez.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

Fig. 18. *Jesús y la samaritana*.
Pedro Orrente. Colección particular.

Fig. 19. *Jesús y la samaritanana*.
Estampa de Agostino Carracci a partir
del grabado de Cornelis Cort. Hacia 1580.

Fig. 20. *Magdalena penitente*.
Pedro Orrente. Museo de Bellas Artes
de Valencia [Cat. 30].

Fig. 21. *San Jerónimo*. Annibale Carracci.
Hacia 1588-1593.

seducción femenina. Pero también lo podemos encontrar aplicado a figuras masculinas como, por ejemplo, el joven san Juan en la escena de la *Oración en el huerto* [Cat. 35] (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Por último, cuando Orrente tiene que representar grandes escenografías, la especialidad del Veronés, se inspira también en Caliari, el pintor veneciano más teatral de todo el Cinquecento. La composición de sus *Bodas de Caná* deriva directamente de los palaciegos banquetes de Caliari. De hecho, hasta el telón de fondo arquitectónico que adopta Orrente en esta temática parece palladiano.

Pedro Orrente y Jacopo Robusti, il Tintoretto

El tercer pintor veneciano que influye de manera importante en el estilo del pintor es Jacopo Robusti, il Tintoretto (Venecia, 1518/1519 – Venecia, 1594). Como se sabe, este es el más manierista de la escuela véneta [para profundizar en esta relación véase [Cat. 6].

Pedro Orrente y el naturalismo de origen caravagista

Es evidente que nuestro artista conoció y se interesó por la nueva corriente del naturalismo romano. Varias de sus obras, de las más ambiciosas compositivamente hablando, presentan claros débitos con la corriente nacida en Roma en torno a 1600. Aunque se debería precisar que más que una inspiración concreta en figuras o composiciones del Merisi, se detecta más bien un conocimiento de la obra de la primera generación de pintores caravagistas (Ribera, Cavarozzi, Saraceni, Borgianni, Maíno o Tristán) que le llevarían a introducir en sus códigos artísticos un interés por modelos tomados del natural y por una iluminación de claroscuro. Sin embargo, por ahora, es difícil precisar cuáles fueron las vías directas por las cuales pudo conocer la nueva estética propuesta desde Roma. En su etapa italiana solo está documentada, por ahora, el *soggiorno* veneciano. Ya se ha señalado su posible estancia en la ciudad de Roma hacia 1602, pero sobre este punto no hay nada seguro. También es cierto que si, como indica la documentación, en septiembre de 1607 ya se encontraba de regreso en España, de haber conocido el ambiente artístico de la capital pontificia este habría estado protagonizado principalmente por los dos padres del movimiento naturalista, Caravaggio y Ribera, pero sin darle tiempo a conocer a esa primera generación de *aderenti* o seguidores con los cuales su obra manifiesta claros débitos.

Por lo tanto, esta influencia del lenguaje naturalista se podría explicar de manera más coherente no acudiendo tanto a la hipótesis de la estancia romana como al estudio profundo que el pintor pudo realizar, ya en España, de las abundantes obras que de los primeros caravagistas iban llegando a nuestro país fruto del dinámico coleccionismo ibérico. En esta segunda opción, una vez más el contexto toledano –sumado al ofrecido por la corte–, más que el valenciano, debió tener un protagonismo principal en esta evolución estilística. El conocimiento del naturalismo romano en Valencia no dejaba de ser superficial y de segunda mano al estar basado en copias.

Sin embargo, en este sentido Toledo ofrecía un panorama muchísimo más enriquecedor respecto al temprano conocimiento de la nueva estética naturalista. La ciudad castellana en el primer tercio del siglo XVII, consolidará su posición de

vanguardia al ser el primer centro en nuestro país, junto con Sevilla, en conocer de manera directa la nueva corriente romana.

A través de dos vías diferentes se conocería la nueva estética romana en este foco castellano. Por un lado, a la ciudad llegaron tempranamente obras importadas por la élite local adquiridas en Roma y que seguían las nuevas modas. En este sentido, aunque seguimos conociendo mal el coleccionismo toledano de la época y la ruta comercial que lo sustentaba, debemos destacar –por su importancia– la llegada en 1614 de las pinturas del veneciano Carlo Saraceni para decorar la nueva capilla del Sagrario de la catedral¹¹³. Las pinturas de Saraceni habían sido encargadas por el arzobispo Sandoval y Rojas a través de su agente artístico en la Ciudad Eterna que no era otro que el citado canónigo Luis de Oviedo. Este sería una de las personalidades más relevantes en estas relaciones de ida y vuelta entre Roma y Toledo. Oviedo, aprovechando su estancia romana, llegó a reunir en su colección importantes cuadros de autores italianos pertenecientes a la vanguardia romana de principios del siglo XVII: Saraceni, Reni, Ribera y también se menciona en el inventario una copia de la *Virgen de Loreto* del “Carabacho”, siendo esta la de mayor tasación del listado¹¹⁴. Después de su amigo Tristán, el artista mejor representado en la colección era el pintor veneciano Carlo Saraceni (Venecia, 1579-Venecia, 1620), del cual Oviedo poseyó hasta seis pinturas, lo que nos hablaría del fuerte vínculo de amistad que debió establecerse entre ambos a raíz del encargo de las obras de la Capilla del Sagrario¹¹⁵. Tanto los Saraceni de la Primada como los reunidos por el canónigo Oviedo en su colección particular debieron ser estudiados con suma atención por nuestro protagonista y de ello vemos claros reflejos en algunas de sus obras. De hecho, uno de los cuadros de Saraceni que poseía Oviedo era una pintura con la temática de “Nuestra Señora haciendo labor, su hixo y unos angelitos jugando”, es decir, una *Sagrada Familia en el taller de San José*, composición que podemos conocer por la versión conservada hoy en el Wadsworth Atheneum de Hartford¹¹⁶ (ca. 1610), (Fig. 23) esquema compositivo que parece que nuestro artista tuvo en cuenta para la elaboración de su propio *Taller de Nazaret*, como podemos ver en la pintura, asignable al obrador del maestro, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid¹¹⁷ (Fig. 22). Igualmente, en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* [Cat. 24] y en el *Milagro de Santa Leocadia* [Cat. 22] manifiesta también claras influencias de Saraceni.

La segunda vía de recepción del naturalismo en la ciudad toledana, mucho más significativa para el aspecto que estamos tratando, sería el viaje formativo italiano emprendido por los dos pintores más importantes, dejando al margen al Greco, de su escuela local como fueron las figuras de Juan Bautista Maíno¹¹⁸ (1581-1649) y de Luis Tristán¹¹⁹ (ca. 1585-1624) –ambos influirán en Orrente– que aparecen documentados en Roma en la primera década del Seiscientos ejerciendo como auténticos pioneros en el conocimiento del naturalismo. De esta manera, en una fecha tan temprana como los años 1611/1612, se podían contemplar en Toledo obras

¹¹³ Véase Marías 2014, pp. 45-55 y Cavero de Carondelet 2020, pp. 55-79.

¹¹⁴ Véase Barrio Moya 1979, pp. 163-171; Buerke-Cherry 1997, tomo 2, p. 1162 y, con novedades, Cavero de Carondelet 2020, p. 67 y nota 45.

¹¹⁵ Se citan las siguientes obras de Saraceni: “Santa Susana, Nuestra Señora haciendo labor, su hixo y unos angelitos jugando, Tentacion con muchos angeles que sirven a nro. Señor, Judic con una biexa y la cabeza de olofernes y Adonis muerto con benus y cuatro ninfas en un carro, Nra. Sra. Poniendo la Casulla a S. Ildefonso [copia]”. Véase Barrio Moya 1979, pp. 166 y 167 y Burcke y Cherry 1997, vol. 2, p. 1162.

¹¹⁶ La autoría es discutida por la crítica, algunos autores la consideran obra de Saraceni y otros de su discípulo el francés Guy François. Véase Granata 2014, n° 19, pp. 200-202.

¹¹⁷ Óleo sobre lienzo, n° inv. 1523.

¹¹⁸ Maíno permanecerá en Roma entre ca. 1604 y 1611. Véase Vodret 2011, pp. 84-87 y notas 36-41 y Del Pozo Maté 2022, p. 179.

¹¹⁹ Tristán permanecerá en Italia en el periodo ca. 1607-1611. Véase Vodret 2011, pp. 87 y 88 y notas 44 y 45.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Fig. 22. *El taller de Nazaret*.
Taller de Pedro Orrente. Museo
Lázaro Galdiano, Madrid.

Fig. 23. *Taller de Nazaret*.
¿Carlo Saraceni?. Wadsworth
Atheneum de Hartford.

Fig. 24. *David y Goliat*.
Bartolomeo Cavarozzi.
Ubicación desconocida.

radicalmente vanguardistas que debieron sorprender a la ciudad por entonces dominada todavía por el estilo “Greco”.

En este sentido creo que un elemento naturalista de procedencia riberesca que se podría detectar –por ahora de manera indirecta– en la obra orrentiana sería la concepción que ofrecería el murciano de las series temáticas de los apóstoles. Las fuentes antiguas¹²⁰ y la documentación¹²¹ mencionan que Orrente realizó varios *Apostolados*, pero por ahora, no se han podido identificar ejemplares de los mismos. En cambio, si conservamos una serie apostólica –Museo del Prado, procedente del convento del Carmen calzado de Toledo– realizada por uno de sus más fieles discípulos, el conquense Cristobal García Salmerón¹²², cuyos personajes reflejan los tipos del maestro lo que, hace suponer, que la serie estaría inspirada en los *Apostolados* perdidos del murciano. Por ejemplo, el *San Juan evangelista* copia directamente el tipo del *San Sebastián* de la catedral valenciana o el modelo del *San Pedro* sigue literalmente al *San Pedro* orrentiano del banco del Retablo de *La Epifanía de Yeste* (Fig. 7). Las figuras de los apóstoles de García Salmerón que representan a *San Bartolomé*, *San Simón* y, especialmente, el magnífico *Santo Tomás* no las podemos entender sin acudir a los modelos apostólicos tempranos de Ribera. En este sentido, Tristán debió tener un papel importante en este “riberismo” en la obra de Orrente, puesto que el toledano había conocido personalmente al valenciano en sus años romanos, y, como hemos indicado en diversos estudios anteriores, los *Apostolados* del toledano habrían seguido el modelo de los elaborados en Roma por Ribera¹²³.

Orrente debió conocer a la perfección todo este panorama vanguardista que ofrecía la Ciudad Imperial. Una de las obras que más tempranamente reflejan el impacto de los caravagistas en su producción sería el *Sacrificio de Isaac* [Cat. 7] del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Otra composición derivada de la corriente del naturalismo es el *David con la cabeza decapitada de Goliat* [Cat. 57]. De nuevo, Orrente debió inspirarse en composiciones similares realizadas por los primeros naturalistas, entre estas, a las que más se aproxima por esquema y concepto, sería al *David y Goliat* de Bartolomeo Cavarozzi¹²⁴ (Fig. 24). Debemos recordar asimismo que las fuentes antiguas citan un original de Caravaggio que representaba “mezza figura di Davide” que había traído a la corte madrileña desde Nápoles en 1617 el segundo conde de Villamediana¹²⁵. También la versión de esta temática elaborada por José de Ribera (Colección Colomer. Madrid) pudo servirle de inspiración. Las composiciones del valenciano debieron ser conocidas y estudiadas atentamente por nuestro pintor. Ya se ha indicado la posible relación de Orrente con los *Apostolados* riberescos a través seguramente de la intermediación de los de Tristán. Por su parte, Del Pozo Maté ha señalado la posible influencia de una de las características escenas martiriales del valenciano en una composición del *Martirio de San Sebastián* ideada por nuestro pintor y que

¹²⁰ Las fuentes antiguas hablan de un *Apostolado* de Orrente en el presbiterio de la iglesia del convento de la Murta. Por su parte, Orellana señala: “En el Convento de San Agustín es de mano de Orrente el *Apostolado* que está en su refectori [...] como también lo es otro *Apostolado*, que está en el Aula Capitulare, del Convento de San Francisco”. Véase De Salas 1967, p. 549.

¹²¹ Sabemos que en 1641 el pintor realiza para el presbítero valenciano Josep Do de trece cuadros: doce apóstoles y Cristo. Véase Anexo documental. *Sobre la estancia de Orrente en Valencia*. Por su parte, en los inventarios de la colección real, en el siglo XVIII, se mencionan un *San Felipe* y un *San Bartolomé*, actualmente no identificados. Véase Anexo documental, *Cuadros de Pedro Orrente en las colecciones reales españolas*.

¹²² Aunque no esté documentado como tal, es evidente por su obra, que García Salmerón (Cuenca, 1603–Madrid, 1673) fue uno de los múltiples discípulos del pintor, así lo aseguró Palomino.

¹²³ Véase Redondo Cuesta 2017, pp. 112–115 y Redondo Cuesta 2024a, p. 111.

¹²⁴ Atribuido a Cavarozzi por Gianni Papi. El autor ha datado la obra hacia los años 1610–1611. Hoy se encuentra en paradero desconocido. Véase Papi 1999, p. 92.

¹²⁵ Véase Ainaud de Lasarte 1947, p. 382, n° 4.

conocemos por un dibujo preparatorio conservado en la BNE¹²⁶. Con respecto a la influencia riberesca y las posibles vías por las que pudo acceder a originales del xetabense, es interesante traer a colación dos referencias documentales relativas a la existencia de pinturas de Ribera en colecciones artísticas que muy probablemente conoció nuestro pintor. En la colección de Francisco de Oviedo figuraron dos *San Sebastianes* del artista¹²⁷. Por su parte, en la década de 1640 sabemos que uno de los comitentes valencianos del pintor, Nicolás Truxa¹²⁸, legó a su muerte en 1651 al monasterio de la Murta cuatro originales de Ribera, *de medio cuerpo*, que había traído de Italia¹²⁹. Estas referencias al contexto coleccionista, tanto en Toledo como en Valencia, me parece que son trascendentales para poder desentrañar las fuentes por las cuales nuestro pintor pudo acceder a las novedades venidas de Italia.

Una de las obras más importantes en la producción del pintor –por desgracia poco conocida por no haber figurado todavía en una muestra con su correcta adscripción orrentesca¹³⁰– es la *Degollación del Bautista* (**Fig. 25**) del Terra Sancta Museum de Jerusalén, obra que fue recogida con interrogante en el catálogo de Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez¹³¹ –la conocieron a partir de una deficiente fotografía– y que, posteriormente Pérez Sánchez aceptaría la autoría completamente¹³². En realidad, se trata no sólo de una de las obras maestras de toda su producción sino también un auténtico “capolavoro” del género de los nocturnos en el barroco español. Creo que por su temática y medidas la obra podría identificarse con una de las dos grandes pinturas de altar que citan Palomino, Ponz y Ceán decorando los dos retablos colaterales de la iglesia del convento –hoy desaparecido– de las Jerónimas de la Reina de Toledo, dice Palomino: “Y en el convento de la Reina, de religiosas Jerónimas, hay dos cuadros en los altares colaterales, que serán de tres varas de alto, el uno de la Degollación de San Juan Bautista, y el otro de San Juan Evangelista en la tina de aceite; uno y otro cosa superior¹³³. Nada sabemos, por ahora, de esta última pintura con la que quedaba confrontada. La iglesia de este convento toledano que era conocido popularmente con el nombre de las Jerónimas de la Reina estaba alhajada con una magnífica colección pictórica integrada por los lienzos del retablo mayor realizados por Luis Tristán¹³⁴ –que representaban las Cuatro Pascuas, hoy dispersos por museos y colecciones privadas–, en los testeros del crucero los retablos colaterales con las referidas pinturas orrentianas y a los pies del templo colgaba el magnífico *Crucificado con donantes* del Greco hoy en el Louvre. Sixto Ramón Parro, quien llegó a ver las obras en la iglesia antes de su salida, hace la apreciación de que las pinturas de Orrente “eran de más mérito” que los cuadros de Tristán del retablo. Como cuenta este autor, el conjunto pictórico se desmanteló con la

¹²⁶ Véase Del Pozo Maté 2021, pp. 446 y 447.

¹²⁷ Se mencionan un “11. Un san sebastian del natural atado a un árbol con dos flechas orixinal de Jusepe de Rivera” o “16. Una pintura de san sebastian de medio cuerpo de Jusepe de Ribera”. Véase Barrio Moya 1979, pp. 166 y 167.

¹²⁸ Véase nota 78.

¹²⁹ “Quando vino de Italia trajo 4 quadros de mano de Jusepe Ribera, llamado el Espanoleto, y que son Nuestro Padre Gerónimo a la penitencia, Nuestra Señora que contemplava el yerro de la lança, Sant Joan Bautista y Sant Bernard Martir, todas de medio cuerpo”. Véase Arciniega 1998, p. 47, nota 42.

¹³⁰ En 2013 figuró en la exposición *Trésor du Saint-Sépulcre*, celebrada en Chatenay-Malabry, Maison de Chateaubrian, p. 147, n° 19. Figuró como *Maitre anonyme*.

¹³¹ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 335, n° 339. Estos autores mencionan también que la pintura se mostró en la exposición de Tierra Santa del año 1954 como obra de Ribalta.

¹³² Véase Pérez Sánchez 1996, p. 70 y Gómez Frechina 2021, pp. 118 y 119.

¹³³ Palomino da unas dimensiones de *tres varas de alto* (unos 250 cm) para estas dos pinturas de altar, el cuadro del museo de Jerusalén mide 201,5 x 145,5 cm, como se ve, medidas muy similares. Véase Palomino 1986, p. 127. También son citadas por Ponz: “Dos en los altares colaterales, de Pedro Orrente, expresan el martyrio de San Juan Bautista y el de San Juan Evangelista”. Véase Ponz 1776-1788, p. 175, 41 y Ceán Bermúdez 1800, p. 276.

¹³⁴ Véase Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2001, pp. 198-201, n° 11-14.



Fig. 25. *Degollación del Bautista*. Terra Sancta Museum, Jerusalén. Hacia 1620.

desamortización¹³⁵. Algunas de las pinturas de Tristán que integraban el mencionado retablo principal llevan inscrita la fecha de 1620, fecha en la que debió rematarse la decoración del nuevo templo que había sido consagrado en 1592. Seguramente los retablos colaterales, con las dos pinturas de Orrente, fueron instalados también en torno a este año. La composición presenta una iluminación de gran complejidad y se consigue dotar a la escena de un intenso carácter dramático –una capacidad narrativa para la que el pintor manifiesta grandes dotes– haciendo especial hincapié en la crudeza del sicario verdugo. Para poder apreciar en su justa medida esta eficacia dramática que consigue el murciano, basta comparar la obra con otra pintura de la misma temática, que también estuvo en Toledo, como fue la *Degollación del Bautista* que Tristán realizó en 1616 para la iglesia de San Bartolomé de Sonsoles (perdida)¹³⁶, obra que adolece por completo de la carga emocional que desprende la obra aquí analizada. Pérez Sánchez relacionó la *Degollación del Bautista* con un lienzo de la misma temática de Antonio Campi¹³⁷. En esta obra vemos una perfecta síntesis de los diversos elementos estilísticos que conformaron su lenguaje. Los personajes masculinos que portan las luminarias artificiales y que flanquean al santo –uno de ellos con la característica gorra roja– proceden del habitual repertorio bassanesco. También lo es el personaje del fondo que sale apresurado de una puerta y lleva una antorcha. Figuras como ésta la encontramos en composiciones de Jacopo Bassano como la *Visión de San Joaquín* (Methuen Collection. Corsham Court), la *Alegoría del Agua* (Ringling Museum of Art) o el *Martirio de San Lorenzo* (Parroquia de Poggiana. Véneto). Pero, por otro lado, encontramos también el impacto causado en el artista por las obras, de intensa iluminación tenebrista, del naturalismo. Así, las figuras del sicario que decapita, sin miramientos, al santo o la vieja criada que porta la bandeja están claramente inspiradas en modelos del caravagismo.

Finalmente, otra obra maestra en el arte español barroco heredera de los códigos naturalistas sería el *Martirio de Santiago el menor* [Cat. 28] del museo valenciano perteneciente ya a su plena madurez.

Pedro Orrente y Angelo Nardi. Orrente y el clasicismo severo de Eugenio Cajés y Vicente Carducho

En ocasiones, el componente clásico en Orrente también tendría una procedencia hispana. En este sentido, un elemento estilístico muy importante en su lenguaje será la influencia que reciba de la obra de su amigo el pintor florentino, pero de formación veneciana, Angelo Nardi (Casa Razzo, 1584 – Madrid, 1664). Ambos artistas presentan parecidas inquietudes estéticas y hay una gran familiaridad de colorido entre sus respectivas obras. La documentación certifica, al menos desde 1612¹³⁸, el trato y la sincera amistad entre ambos. Nardi también se había formado

¹³⁵ Cuenta Ramón Parro: “Empero todas estas recomendables pinturas desaparecieron en la ex-claustración que sufrieron estas monjas en 1836 por no reunir suficiente número de ellas para formar comunidad, cerrándose el convento y pasando sus moradoras al de gerónimas de San Pablo (...).Después se llevó el retablo mayor á la iglesia de San Juan de los Reyes , pero sin las pinturas que probablemente irían á parar a Madrid; y los colaterales y el otro que estaba á los pies de la iglesia (cuyos cuadros también acompañarían á las cuatro Pascuas referidas) fueron quemados para aprovechar el oro de que sus maderas estaban cubiertas”. Véase Ramón Parro 1857, vol. 2, p. 165. Las pinturas nunca llegaron a Madrid para integrarse en el Museo de la Trinidad. Por la documentación francesa sabemos que las cuatro pinturas de Tristán que integraban el retablo y el *Crucificado* del Greco (Louvre) habían sido vendidas por la comunidad monástica en 1836, por 50.000 reales al barón Taylor. Véase Baticle y Marinas 1981, p. 176-179. Las dos pinturas de Orrente no se citan en esta documentación.

¹³⁶ Se conserva foto histórica en la fototeca del IPCE de Madrid. Véase Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2001, p. 237, nº 104, pp. 92 y 93.

¹³⁷ Véase Pérez Sánchez 1993, p. 70.

¹³⁸ El 29 de noviembre de 1612 Orrente, como vecino de Murcia, daba poder a Nardi para que este pudiera cobrar en la corte una pintura de *Santa Catalina* realizada por el murciano y que había

en Venecia, seguramente ambos autores pudieron conocerse en la ciudad italiana puesto que sus estancias coinciden en cronología¹³⁹. El florentino se convertirá en una especie de agente del pintor en Castilla cuando Orrente decida, tras su estancia italiana, regresar a España y asentarse en su tierra natal. Nardi aparece en varias ocasiones como representante notarial del pintor para que este cobrara los encargos realizados para comitentes castellanos¹⁴⁰. El que dejara en reiteradas ocasiones los asuntos monetarios en manos del florentino nos habla de la extrema confianza que sustentaba dicha relación. Además, ya indicamos que sería Nardi la persona que ejercería de introductor al murciano en las redes de poder y mecenazgo existentes en la corte y en Toledo. La influencia de Nardi en el murciano se debió intensificar a partir del año 1620 cuando el florentino concluyó el conjunto pictórico que, todavía a día de hoy, decora la iglesia del convento de las Bernardas de Alcalá de Henares. Orrente debió estudiar en profundidad las pinturas del convento alcalaíno porque en las obras elaboradas en la década de 1620 se detectan grandes influencias de estas. Por ejemplo, algunos de sus tipos característicos los vemos ahora asumidos por nuestro pintor. El modelo de San José, joven e idealizado, que vemos en el *San José y el niño Jesús* (Fig. 26) que formó parte del desaparecido retablo del convento de capuchinos de Yeste (Albacete), 1629, deriva directamente del ideal de belleza toscana de Nardi. La composición está inspirada en la pintura homónima del convento alcalaíno pintada nueve años antes por Nardi. También otra obra de este retablo, la *Inmaculada Concepción* –por desgracia en un estado de conservación deficiente al presentar importantes pérdidas de su capa pictórica– sigue el modelo inmaculista que Nardi había utilizado en Alcalá. Orrente lo que hace es simplificar la composición, eliminando los ángeles y concentrando toda la atención en la figura mariana. El tipo femenino y el modo de recrear los rayos solares están tomados directamente del florentino. También resulta un claro modelo clasicista el busto del *Santiago peregrino* (Fig. 27) que figura en el banco del retablo de *La Epifanía* de Yeste (Fig. 7).

En torno a 1630 parece detectarse en su producción un especial interés por esquemas y figuras más clásicas. Lo vemos en las dos citadas pinturas supervivientes del retablo de los franciscanos de Yeste (1629) y también en las obras de la Capilla de la Concepción de La Guardia (ca. 1631-1632). Junto al influjo de Nardi, debieron desempeñar un papel importante al respecto los también pintores cortesanos Eugenio Cajés y Vicente Carducho con su característico estilo al que podríamos denominar con el término de clasicismo severo. El pintor Eugenio Cajés (Madrid, 1575 – Madrid, 1634), como se ha indicado ya, aparece documentado en 1630 con Orrente realizando labores conjuntas en la catedral primada. Es muy probable que la solidez volumétrica que presenta la figura del *San José* de Yeste, con esos pliegues de paños casi cubistas, se deba a la influencia de obras de Cajés como la monumental *Santa Leocadia* (1616) realizada para el retablo mayor de la iglesia dedicada a la santa en Toledo. Un tercer artista de origen toscano que en estos años pudo influir en nuestro artista fue el gran teórico Vicente Carducho (Florencia, 1576 – Alcalá de Henares, 1638), así parece detectarse en su dibujo de *San Bruno y el duque de Calabria* [Cat. 53] (BNE) que indicaría que el murciano conoció la célebre serie que, en estos mismos años toledanos, estaba elaborando Carducho para el claustro de la Cartuja de El Paular (Madrid).

encargado el platero madrileño Pedro Pérez Carrión. Véase López Jiménez 1962, p. 62 y Agüera Ros 2002, p. 101.

¹³⁹ En 1600 Nardi se traslada a Venecia donde vive con un tío suyo y donde tenía un hermano fraile. Emprende el viaje a España en 1607. Véase Sánchez Cantón 1925, p. 225 y Pérez Sánchez 1964, pp. 25-41.

¹⁴⁰ Es significativo que sea Nardi quien perciba de la catedral en 1617, en dos ocasiones y en representación del murciano, los emolumentos por el encargo del *Milagro de Santa Leocadia*. Véase Zarco del Valle 1916, tomo 2, p. 324.



Fig. 26. *San José y el niño Jesús*. Procedente del retablo del convento franciscano de Yeste (Albacete). 1629. Actualmente en la iglesia parroquial de Yeste. © David Blázquez.

Pedro Orrente y El Greco

Aunque la documentación, por ahora no lo ha certificado, los dos pintores debieron conocerse personalmente en la ciudad toledana. Cuando Orrente llega a la urbe Imperial por primera vez, hacia 1600, el *griego de Toledo*, era uno de los pintores más famosos de España. Es evidente que el murciano mostraría un denodado interés por conocer al *extravagante* cretense que se había asentado en la ciudad castellana allá por 1577. Fallecido El Greco en 1614, el taller pasó a ser dirigido por su único hijo Jorge Manuel Theotokopoulos (1578-1631), heredando los *ricordi* y demás material creativo con el cual los miembros del obrador seguirían replicando los viejos modelos del maestro hasta avanzada la década de 1620, eso sí, con una calidad cada vez más degenerada¹⁴¹ (para profundizar en esta relación véase [Cat. 8] y [Cat. 9]).

Ilustrar la Historia Sagrada y profana: Las grandes series narrativas

Sin duda alguna el género pictórico más popular en la producción de Orrente, en los siglos pasados y también en la actualidad, son las series narrativas bíblicas. Los conjuntos compuestos por varias obras secuenciales basadas en los episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. Ya Palomino indicaba lo siguiente respecto al éxito popular-y comercial- de estos ciclos: “son tantas las pinturas, que hay suyas en templos y casas particulares, y especialmente de historias de la Escritura Sagrada, que es caso imposible el referirlas”¹⁴².

Jacopo Bassano en torno al año 1560, con obras como el *Viaje de Jacob* (Hampton Court Palace. Reino Unido) y *La parábola del sembrador* (Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid) había creado un nuevo género temático al que la crítica ha denominado con el término de *Pastoral bíblica*¹⁴³. En realidad, Bassano habría inventado el género a partir de una reflexión sobre las escenas de paisaje arcádico que Tiziano había elaborado en las décadas de 1520 y 1530 con obras como el *Pastor flautista y su rebaño*¹⁴⁴. La nueva temática bíblico-pastoral representaba episodios sagrados pero tratados como escenas de género y desarrollados en amplísimos paisajes elaborados con una paleta cromática de gran riqueza, lo religioso quedaba en un segundo plano. En una ciudad tan urbana y cosmopolita como Venecia, Jacopo desde su taller provinciano, ubicado en la pequeña localidad de Basano del Grappa, logró poner de moda entre la élite véneta una temática básicamente rural, y por ello suponemos que exótica¹⁴⁵.

¹⁴¹ Sobre el uso de los *ricordi* y el proceso de seriación en el taller del Greco véase Redondo Cuesta 2014, pp. 92-102 y Redondo Cuesta 2015, pp. 102-114.

¹⁴² Véase Palomino 1986, p. 127.

¹⁴³ Véase Romani 1992, p. 71; Ballarin 1995, tomo 2, pp. 269-291 y Ballarin 1995, tomo 2, pp. 365-376.

¹⁴⁴ Composición conocida por el dibujo de la Albertina de Viena y también por estampa. Véase Ballarin 1990, p. 134.

¹⁴⁵ En la aparición del género fue determinante el contexto artístico singular que ofrecía Venecia donde, debido a la fuerte presencia del componente flamenco, se produjo una permanente circulación de ideas y temas entre ambas latitudes, convirtiéndose la ciudad en un auténtico crisol cultural que explicaría las grandes afinidades temáticas –por ejemplo, las llamadas cocinas “religiosas”– entre pintores tan diferentes como Jacopo Bassano, Pieter Aertsen o Joachim Beuckelaer”. Véase Di Leonardo 2013, p. 57. También Orrente utilizó este concepto temático de las “cocinas religiosas” como en *Abraham y los tres ángeles* (antigua Colección Moreno, Segovia) o *Cristo en Emaús* (Colección particular, Madrid). Circularon varias estampas de los Sadeler (ca. 1593) que recreaban estas cocinas sacras reproduciendo escenas bassanescas como la *Parábola de Lázaro* o la *Cena de Emaús*, los mismos episodios que Orrente también ofrecerá en su repertorio temático. Véase Pan 1992, números 4, 5 y 6, pp. 24-27.



Fig. 27. Santiago peregrino. Retablo de *La Epifanía*. Iglesia parroquial de Yeste (Albacete), 1629. © David Blázquez.

Orrente importó tal cual este género de las pastorales a España y, al igual que había ocurrido en Venecia, tuvo un enorme éxito entre los coleccionistas ibéricos por lo novedoso del planteamiento narrativo. Sin duda alguna, como indican las fuentes antiguas, lo que más se admiraba en él era el “hiperrealismo” a la hora de representar los animales y ese ambiente rústico y campesino, así lo señalan Pacheco, Jusepe Martínez¹⁴⁶ o también Ceán Bermúdez al destacar: “Tuvo particular gracia y tino en los animales, por lo que representaba frecuentemente pasajes de la historia de los patriarcas de la ley antigua”¹⁴⁷. De hecho, hispanistas como Justi o Mayer llegaron a considerar que el murciano en la representación del mundo animal había llegado a superar, en cuanto a calidad, a los Bassano¹⁴⁸. En 1612 el pintor había ya definido las coordenadas estilísticas básicas con las cuales iba a acometer la hispanización de la pastoral veneciana, esa fecha es la que figura en la obra *Jacob y Esaú* que perteneció a la Colección Contini –Bonacossi de Florencia y hoy se conserva en el Palacio Pitti¹⁴⁹.

Una diferencia importante en la adaptación que hace nuestro pintor con respecto al modelo original es la elección de una gama cromática completamente distinta, apostando habitualmente por una paleta terrosa y apagada (característica de la evolución del estilo bassanesco de mano de Leandro y Gerolamo, el último descendiente de la dinastía) frente a los colores cálidos, brillantes y dorados con los que el patriarca había iniciado dicha temática. Un ejemplo de pastoral bíblica donde Orrente se acerca enormemente al concepto inicial de Jacopo – la recreación de una auténtica Arcadia clásica– es el *Jacob y Raquel en el pozo* de la Colección Lassala de Valencia [Cat. 13].

Siendo el género de más éxito comercial elaborado en el obrador, sin duda alguna, fue la temática más seriada por el mismo. Aquí sería aplicable lo indicado anteriormente sobre el uso de la técnica de *collage* a partir de la yuxtaposición de los distintos elementos figurativos. Sobre esta mecánica de replicado puede ser interesante un comentario técnico que desliza Pacheco en el capítulo dedicado a “Pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones” al indicar que para representar “tanta variedad de aves y animales (...) los cuales el diligente Maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos, para las ocasiones que se le pueden ofrecer; porque, por pintar un cordero no pinte, como algunos, un gato o un perro”¹⁵⁰. Quizás algunos de los lienzos más pequeños citados en los inventarios donde se describen solo animales fueran esos “pedazos de lienzos” que menciona Pacheco y que pudieran funcionar como una especie de *ricordi* guardados en el taller para que los discípulos los emplearan como modelos a replicar según demanda¹⁵¹. Esto se evidencia en que muchos de los animales en la producción orrentesca son iguales y se disponen de manera similar. Quizás parte de estos *ricordi* estuvieran tomados del natural dada la familiaridad del pintor con el mundo rural. La documentación abunda en noticias sobre sus múltiples negocios e inversiones que fueron dirigidos especialmente a la actividad agraria, llegando a convertirse en todo un terrateniente poseedor de fincas que le obligaría a un permanente y directo contacto con las comunidades de labriegos y pastores¹⁵².

¹⁴⁶ “y aunque el Bassano fue tan excelente y superior en hacer animales, no fue menos nuestro Pedro Orrente”. Véase Carderera y Solano 1866, p. 154.

¹⁴⁷ Véase Ceán Bermúdez 1800, p. 276.

¹⁴⁸ Véase Justi 1953, p. 83 y Mayer, 1947, p. 306.

¹⁴⁹ Véase Longhi y Mayer 1930, n° 52, pp. 32 y 33. La obra, aparte de estar fechada, también debió estar firmada con los habituales caracteres del murciano: P[edro] O[rrente], siglas que fueron manipuladas para convertirlas en la actual B (mayúscula) alusiva a Bassano, queriendo hacer pasar la pintura por un producto italiano.

¹⁵⁰ Véase Pacheco 1990, p. 517.

¹⁵¹ Por ejemplo, en la almoneda del marqués del Carpio en 1695, se cita una pintura de un “corderillo vendido a Isabel Firmento por 200 r.v.” Véase Marqués del Saltillo 1953, p. 237.

¹⁵² La documentación nos informa que en 1639 el pintor vendía a Pedro Perales, agricultor de Guadasuar, “dos mulas de pelo castaño” por 130 libras, lo que nos habla de esa familiaridad con el

Respecto al uso que se hizo en la España del Siglo de Oro de estas pastorales, las descripciones de época y los inventarios, básicamente lo que indican es que tuvieron una función decorativa desplegándose por las diferentes estancias palaciegas siguiendo, aunque no siempre, un relato narrativo, como se indica en muchas ocasiones con inscripciones en las propias telas del tipo “Gen.[esis]21”¹⁵³ o “Gen.[esis] 24”¹⁵⁴. Así lo cuenta un contemporáneo como Jusepe Martínez al indicar que: “hizo muchas obras, y en particular cuadros para adornos de piezas de grandes señores, como historias del Testamento Viejo y Nuevo”¹⁵⁵.

Tradicionalmente el género bíblico ha sido estudiado por la crítica atendiendo casi exclusivamente a las cuestiones formales, mostrando como principal objetivo el deslindar las versiones autógrafas de las seriadas por el taller, con todo, un trabajo que queda todavía pendiente de realización. Sin embargo, en los últimos años, gracias a las nuevas corrientes historiográficas, donde han adquirido importancia los esfuerzos por “descodificar” la cultura visual de una época –en este caso la del barroco– los especialistas han querido profundizar en el verdadero significado simbólico que para las élites intelectuales hispanas pudieron tener estos paisajes sagrados tratando de ir más allá de la mera función decorativa. Por ejemplo, Jeremy Roe ha analizado la colección pictórica de un importante personaje intelectual en la corte madrileña de la década de 1620 como fue Juan de Fonseca, quien ayudaría a Velázquez en su llegada a la corte¹⁵⁶. Este humanista, amigo de literatos como Lope de Vega, conseguiría reunir una importante colección pictórica especializada en la temática de escenas de santos que se mostraban inmersos en plena naturaleza, entre las obras se incluían “quatro historias de Jacob” de Orrente¹⁵⁷. Roe ha sugerido que estas *quadrerias* con paisajes a lo “sacro”, por parte de las élites intelectuales, pudieron estar relacionadas con el concepto literario y filosófico del *locus amoenus*, es decir, la búsqueda en la vida de un lugar idílico y agradable para el reposo espiritual frente a las fatigas y miserias de la vida cotidiana, ideal poético que se remontaba a la propia cultura clásica del mundo grecorromano. Todo ello estaría asociado a los movimientos neoestoicos influidos por el humanista flamenco Justo Lipsio (1547-1606) y su ideario de hacer compatible el estoicismo de la Antigüedad con la religión cristiana. Precisamente uno de los temas favoritos de los neoestoicos era el contraste entre la vida sencilla del campo frente a la complejidad y mezquindad de la vida cortesana, de hecho, se consideraba que los jardines conseguían aliviar las tensiones del hombre dedicado a la res pública. Por su parte, otros autores como Úbeda de los Cobos han relacionado la existencia de jardines, ermitas y programas decorativos basados en esta especialidad –caso de las series de paisajes encargadas por toda Europa para decorar el palacio real del Buen Retiro– con el mismo concepto neoestoico de retornar a un verdadero y primitivo cristianismo¹⁵⁸. Recordemos que la obra de Orrente estuvo muy presente en la decoración del palacio del Buen Retiro –con un numeroso conjunto integrado por 24 lienzos¹⁵⁹– y que la

mundo animalístico. Véase López Azorín 2006, p. 72.

¹⁵³ En el *Repudio de Agar* del Museo de Arte Antiga de Lisboa.

¹⁵⁴ En el *Eliezer y Rebeca* del Museo de Arte Antiga de Lisboa.

¹⁵⁵ Véase Carderera y Solano 1866, p. 154.

¹⁵⁶ Véase Roe 2014, pp. 15-36.

¹⁵⁷ El inventario fue realizado por el propio Velázquez, la colección estaba constituida por unos 153 cuadros, mostrando una clara especialización –72 obras del total– por el género del paisaje. El asiento relativo a los cuadros de Orrente indica: “Quatro lienzos de las historias de Jacob, de Pedro Orrente a zien reales cada uno”. La colección poseyó otra obra del murciano, una pintura grande del *Bautismo de Cristo*: “Un cristo y St. Juº en el bautismo, de Pº Orrente, 220 reales”, y se especifica que es “grande” este se vendió a un tal “Ju.º de guete, platero” en el precio en el que lo había tasado Velázquez “. Quizás esta pintura pueda identificarse con el *Bautismo* grande hoy conservado en la catedral de Sigüenza. Véase López Navio 1961, pp. 62 y 63 y Roe 2014.

¹⁵⁸ Véase Úbeda de los Cobos 2011, p. 77.

¹⁵⁹ Véase Anexo documental, *Cuadros de Pedro Orrente en las colecciones reales españolas*.

documentación antigua nos indica que el tema de los santos penitentes en el desierto fue ampliamente requerido por sus comitentes.

Otros autores han querido desentrañar las causas históricas y religiosas que pudieran explicar el protagonismo numérico tan relevante de la temática veterotestamentaria en la producción global del pintor. En concreto, autores como Fernando Marías¹⁶⁰ o Álvarez Seijo¹⁶¹ han lanzado la hipótesis –nada concluyente– de relacionar este interés específico del murciano, no compartido por ningún otro pintor español de la época, con aspectos concretos de su biografía como serían un posible origen converso de la madre del pintor, Isabel de Jumilla, así como el posterior desempeño del cargo de Familiar del Santo Oficio de Murcia y la necesidad de hacer ostentación pública de buen cristiano.

Por otro lado, también Orrente adoptó del repertorio bassanesco, utilizando el mismo esquema formal empleado en las pastorales bíblicas, las series alegóricas de carácter profano dedicadas a glosar conceptos como el de los *Meses del año*, las *Cuatro Estaciones* o los *Cuatro Elementos*¹⁶². Estas temáticas habían sido llevadas también a la estampa por los Sadeler, material que sin duda conoció el pintor¹⁶³. En la actualidad, de estos asuntos solo se han podido identificar versiones de taller y copias antiguas, careciendo por ahora de ejemplares autógrafos, aspecto que nos hablaría igualmente del enorme éxito comercial que también debieron tener estas series narrativas de carácter laico.

De igual modo Orrente trató en series narrativas asuntos extraídos de la mitología clásica y también, al parecer de la versión que de esta ofreció nuestro teatro del Siglo de Oro **[Cat. 18]** y **[Cat. 19]**.

La Santidad se hace noche: el género de los nocturnos

Uno de los géneros temáticos más característicos en la producción del pintor serán las escenas donde se recrean ambientes nocturnos en las cuales la dificultad plástica máxima radicaba en conseguir captar los efectos lumínicos teatrales que unas luminarias artificiales (velas, lámparas, faroles, antorchas, hogueras, etc.) provocaban en un escenario sumido en total oscuridad y el reflejo de estas en los objetos y los personajes. Por ello en la presente muestra se ha querido dedicar una pequeña sección a este singular género. La temática de nocturnos desarrollada por nuestro pintor tendrá básicamente dos fuentes inspiradoras: por un lado, el mundo bassanesco, tan estudiado y conocido por él, y, por otro, también debieron influirle poderosamente las pinturas de noche del genovés Luca Cambiaso.

Orrente, partiendo del estudio de las obras de estos dos ámbitos creativos, iniciaría un proceso de experimentación que le llevará a decantar las esencias del género tratando de crear, una vez más, una versión hispanizada del mismo, consiguiendo finalmente elaborar un producto enteramente personal. Este será un fruto más de su amplia inventiva, confiriéndole a su producción, cuando se analiza en el contexto hispano, un toque de gran originalidad. Asimismo, al igual que ha ocurrido con otras facetas de su talento, tampoco esta ha sido suficientemente valorada por la crítica.

¹⁶⁰ Véase Marías 2015, pp. 96 y 97.

¹⁶¹ Véase Álvarez Seijo 2021, p. 376.

¹⁶² Véase Anexo documental. *Orrente en los inventarios*.

¹⁶³ Véase Pan 1992, pp. 30-34, nº 9-12.

Aunque la tratadística española no relaciona al pintor, de manera específica, con el género, sin embargo, analizando el conjunto de la obra que nos ha llegado y, por otro lado, revisando las descripciones de los viejos inventarios, se puede concluir que Orrente debió gozar en el pasado de una gran fama y prestigio en la representación de pinturas que recreaban ambientes nocturnos. En varios inventarios se puede detectar el aprecio que sus redactores tuvieron por la especialidad. Veamos algunos ejemplos. En un documento del año 1631 relativo a una compraventa de bienes de Antonio Gutiérrez, contador del VII Conde de Béjar, destinados al palacio del duque de Béjar se señalan: “Ay otros 9 países con sus marcos dorados pésquelos del Maestro Rente. Son buenos. “La destrucción de Troya” pintada de noche muy buena”¹⁶⁴. El relato de la destrucción de Troya se había convertido en el barroco en uno de los temas favoritos de los pintores para exhibir sus dotes a la hora de recrear efectos luminosos especiales, así lo cuenta Pacheco: “También se hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra y en las naves, que requiere gran destreza y observancia, donde se ha de guardar el orden en las disminuciones y diferentes luces”¹⁶⁵.

También en la testamentaria del rey Carlos II, en 1701, en el Palacio del Buen Retiro, se mencionaba un *Triunfo de Gedeón* con la siguiente descripción: “660 [...] quando Jedeon triumpho de los medianitas con las Antorchas”¹⁶⁶. Recordemos que la antorcha era una de esas luminarias artificiales imprescindibles en las escenas de noche. En otro documento de 1707 donde se registra el inventario de bienes del marqués de Dos Aguas de Valencia, en uno de los entresuelos del palacio, se mencionaban “Doce cuadros de ermitaños pintats a la nit de Orrente”¹⁶⁷.

En la segunda mitad del siglo XVI había surgido en Italia un género pictórico de gran singularidad como fue la llamada “pittura a lume di notte” o pintura con luz nocturna. Los propios teóricos de finales del Cinquecento consideraron a Jacapo Bassano como uno de los pioneros del mismo. Así lo recoge el holandés Karel van Mander en la biografía dedicada a este pintor en su *Schilder-boeck*¹⁶⁸. Jacopo utilizaría especialmente para los nocturnos soportes de piedra oscura (pizarra o la denominada entonces *piedra de Verona*) donde el color natural pétreo se convertía en un recurso pictórico más para conseguir la ambientación nocturna. Por ahora, no podemos saber si Orrente, siguiendo el modelo bassanesco, experimentó también con la utilización de soportes pétreos, los inventarios no documentan posibles ejemplares y tampoco, por ahora, han podido localizarse obras con estas características técnicas¹⁶⁹.

A la corte española, fundamentalmente a la colección real – y de manera especial al Escorial– fueron llegando desde finales del XVI una gran cantidad de ejemplares de pinturas de ambiente nocturno producidas en Venecia por el ámbito bassanesco. De hecho, la tratadística hispana también pasaría a reconocer esta especialidad dalpontiana. Pacheco se hace eco de ello en su *Arte de la Pintura*, dentro del capítulo dedicado a la “Pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones y

¹⁶⁴ Archivo Histórico Nacional, Madrid. Osuna, C.241, D. 116-119. Véase Anexo documental. Orrente en los inventarios.

¹⁶⁵ Véase Pacheco 1990, p. 514.

¹⁶⁶ La pintura sufrió un gran deterioro en el propio siglo XVIII puesto que en el posterior inventario real de 1771 se le menciona entre “las arrolladas”. Véase Anexo documental. Pedro Orrente en las colecciones reales.

¹⁶⁷ Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia. Vicente Vázquez, nº 1 14.743). Agradezco a López Azorín el conocimiento de esta referencia documental.

¹⁶⁸ “yo recuerdo de haber visto en Roma, en manos de un anticuario, algunos cuadritos suyos con escenas de la Pasión, todas recreando la noche. Eran pinturas sobre soporte de pequeñas piedras negras” (traducción del autor). Véase Mander 1604, p. 180r.

¹⁶⁹ En la colección –de procedencia toledana– de Francisco de Oviedo, secretario de Felipe IV, se mencionan asientos del tipo: “111. otra pintura en una piedra negra de la oración del huerto” o “114. otra pintura del nacimiento en piedra pequeña”. Por desgracia no se indica el autor de las mismas. Véase Barrio Moya 1979, p. 170.

de los retratos” indicando que “También se deben celebrar las pinturas de noche, en que se esmeró el Basan”¹⁷⁰. Por su parte, Jusepe Martínez en sus *Discursos* se referirá a las “historias de noche”¹⁷¹. Así pues, entre la tratadística hispana al género se le denominó en la época con expresiones del tipo “pinturas de noche” o “historias de noche”. En los inventarios de las *quadrerías* italianas del barroco se utilizaría una expresión similar ya que se hablará de pinturas “finti di notte”¹⁷².

El otro gran protagonista en la difusión de la temática nocturna por Europa será el genovés Luca Cambiaso (1527-1585), quien como se sabe, tendrá un especial protagonismo en la corte española al ser llamado por Felipe II en 1583 para decorar el monasterio del Escorial. Precisamente la crítica moderna considera al genovés como uno de los máximos propagadores del género¹⁷³. Antes de venir a la corte madrileña, hacia 1570, el pintor había iniciado una fase de experimentación creativa elaborando escenas con fuertes efectos de claroscuro, considerándose una de las obras más importantes en esta especialidad su célebre *Cristo delante de Caifás* que, por sus originales efectos lumínicos, impresionó enormemente a los profesionales y a la comitencia de toda Europa¹⁷⁴. Esta admiración por las escenas nocturnas del genovés la tenemos documentada entre la clientela toledana, a raíz de la referencia que se extrae del inventario de bienes de Sánchez Cotán, 1603, donde se cita la elaboración de una copia, por parte del propio pintor toledano, de una “Horación del huerto del luqueto no acabado”¹⁷⁵.

La llegada de los nocturnos de Cambiaso y de los Bassano a España, fundamentalmente al Escorial, provocó el interés y la experimentación en el género por parte de los numerosos pintores españoles que se estaban formando artísticamente en la fundación filipina, por ejemplo, el importante *Martirio de San Lorenzo* de Navarrete el Mudo, conservado todavía in situ, sería resultado de esta experimentación creativa. En este sentido, tampoco debemos olvidar que ya existía en el monasterio un auténtico *capolavoro* como era el *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, auténtica obra referencial para la fundación del género.

La verdadera dificultad en esta especialidad, a nivel práctico, consistía en poder representar los diferentes niveles lumínicos que se podían producir a lo largo de la noche, pues no era lo mismo representar la casi impenetrable oscuridad, asociada a la plena noche cerrada, que la sutil e incipiente luz que comienza a surgir con el alba del amanecer. Por supuesto, en Italia a esta especulación intelectual se le dotó de trasfondo teórico, fundamentalmente este lo desarrolló, sobre todo, el pintor milanés Giovan Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'Arte della Pittura* (1584). Así Lomazzo hablará de la existencia de lo que denomina *Il Secondo lume Primario*: “se entiende por segunda luz primaria la que proviene [...] de diversas apariciones de ángeles y seres similares”¹⁷⁶. Por otro lado, distinguirá también un *Terzo lume primario* que sería la iluminación generada por objetos artificiales como los fuegos, las antorchas o velas que pasaban a tener su propia dinámica lumínica¹⁷⁷.

¹⁷⁰ Véase Pacheco 1990, p. 519.

¹⁷¹ Lo hace en la descripción de la decoración de las estancias vaticanas de Rafael: “Es de advertir que hay otras infinitas debajo de éstas, como se han obrado muchos tomando las luces tan vecinas, que han hecho con notables sombras sus pinturas [...] Este género de obras no es bueno sino para historias de noche o partes oscuras”. Véase Carderera y Solano 1866, p. 71.

¹⁷² Véase Corrain 1996, p. 50, nota 47.

¹⁷³ Véase Suida Manning 1952 y Zennaro 2018.

¹⁷⁴ Se conservan dos versiones de este tema: una en la Accademia Ligustica di Belle Arti de Génova y otra en colección particular en la misma ciudad. La obra alcanzó una enorme celebridad en toda Europa, difundiéndose a través de réplicas, versiones del taller y múltiples copias. Véase Zenaro 2018, pp. 14; 15; y 45.

¹⁷⁵ Véase Orozco Díaz 1993, p. 293.

¹⁷⁶ Véase Lomazzo 1584, Libro Cuarto, p. 218.

¹⁷⁷ Dice Lomazzo: “Esta tercera luz es la que nace de fuegos, lámparas, antorchas, hornos y similares y nace, mostrando en su entorno una cierta cantidad de luz a la gente, según la intensidad

El género nocturno será utilizado por el pintor –siguiendo el modelo italiano tal y como Lomazzo indica en su tratado– para representar escenas del ciclo pasionista de Cristo: la *Oración en el huerto*, el *Prendimiento* o la *Coronación de espinas*. Se trata de relatos evangélicos que exigían una elevada tensión dramática, recreándose ambientes de noche cerrada donde la propia oscuridad se convertía en un protagonista más de la tragedia vivida, llegando a erigirse casi en actor principal de la misma. Orrente consigue insuflar a estas narraciones un alto voltaje dramático, pero, a la vez, sus *historias de noche* desprenden un enorme grado de lirismo y poesía que las convierte en composiciones de enorme originalidad en el contexto de la pintura española del Seiscientos donde debieron causar un fuerte impacto. Como hemos visto, este se puede rastrear en los asientos de los inventarios.

En los nocturnos de Orrente encontramos, como en otros aspectos de su obra, un amplio abanico en cuanto al grado de originalidad en los planteamientos, así tenemos desde escenas que siguen literalmente los modelos bassanescos, como podemos ver en la *Oración en el huerto* [Cat. 35] (RABASF), un paso intermedio lo veríamos en *La coronación de espinas* [Cat. 33] (Museo del Prado), muy bassanesca en su concepción pero a la que el artista le dota de personalidad propia, hasta llegar a escenas donde muestra una total originalidad que le lleva a elaborar composiciones autónomas. Es el caso de la *Captura de Cristo* (Fig. 29) (Royal Collection Trust, Reino Unido), sin embargo, aquí, parece detectarse la influencia de los nocturnos de Cambiaso con ese interés especial por captar los brillos que provocan las luces artificiales en las piezas de metal de las armaduras de los soldados. La tela estaría cortada en su parte superior puesto que la antorcha que porta uno de los soldados aparece incompleta. En el primer plano visual se representa el episodio anecdótico de San Pedro cortando la oreja del criado Malco. El escorzo de esta última figura parece inspirado en el apóstol ubicado en el extremo inferior de la *Resurrección* del Greco (Museo del Prado). En *El sueño de los apóstoles en Getsemani* (Fig. 28) (Royal Collection Trust), una de sus obras más originales y poéticas, las figuras han quedado convertidas en meras siluetas lumínicas al desaparecer la visión de las fuentes de luz artificial. Pero sin duda alguna, la obra más ambiciosa de toda su carrera en ambientación nocturna es, como ya se ha indicado, la *Degollación del Bautista* (Fig. 25) del Terra Sancta Museum de Jerusalén. Presenta una complejidad escenográfica con varios niveles espaciales ocupados por diversas figuras que se asoman por la ventana enrejada de la cárcel o salen de una puerta con una antorcha para hacer frente a la oscuridad cerrada de la noche. El claroscuro característico del bassanismo y la experimentación tenebrista del primer naturalismo se dan la mano en esta ambiciosa composición.

El éxito comercial que debieron tener estas pinturas con ambientación nocturna hizo que el artista también versionara en este formato uno de sus temas favoritos, las composiciones con grandes figuras de santos penitentes en el desierto, recordemos que en el inventario de bienes de 1707 del marqués de Dos Aguas de Valencia se mencionaban “Doce cuadros de ermitaños a la nit de Orrente”¹⁷⁸.

Como se ha podido comprobar la personalidad artística de Pedro Orrente iría mucho más allá de ser un mero pintor de escenas pastoriles, su pintura reflejaría una evidente ambición creativa al apostar por experimentar con los nuevos géneros temáticos, las corrientes de vanguardia estilística o las experimentaciones compositivas que se proponían desde la nueva centuria, aspectos todos ellos no suficientemente valorados, hasta ahora, por la historiografía del arte español.

del fuego; como mostró Tiziano alrededor de la hoguera donde ardía San Lorenzo [...] Todas estas luces inciden brillantemente sobre los cuerpos, de modo que prácticamente solo dejan ver aquellas partes que son directamente iluminadas. Esto sucede en los metales y otros cuerpos brillantes y transparentes”, Lomazzo aconseja al pintor “leer la historia, para saber si el fuego es de día o de noche, y la cantidad del mismo, y si se está a la intemperie o techado”, y precisa que entre los temas que exigen una iluminación primaria de noche sería cuando “[Cristo] es llevado ante Herodes, Anas y Pilatos” (traducción del autor). Véase Lomazzo 1584, Libro Cuarto, p. 220.

¹⁷⁸ Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia. Vicente Vázquez, nº 1 14.743. Agradezco a López Azorín el conocimiento de esta referencia documental. Véase Anexo documental. *Orrente en los inventarios*.



Fig. 28



Fig. 29

Fig. 28. *El sueño de los apóstoles en Getsemani*. Pedro Orrente. Royal Collection Trust, Reino Unido.

Fig. 29. *La captura de Cristo o prendimiento*. Pedro Orrente. Royal Collection Trust, Reino Unido.

2

ENSAYO

*En torno a la relación entre pintura
y espiritualidad en algunas pinturas
de Pedro Orrente*



Yolanda Gil Saura
Universitat de València¹

*Pintura para rezar:
“no estaba tan devot como era raho”¹*

Uno de los episodios más citados a la hora de analizar la relación entre pintura y religiosidad en el denominado Siglo de Oro español tiene como escenario el monasterio de El Escorial y es narrado por fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden Jerónima*. En 1579 muere Juan Fernández de Navarrete “El Mudo” que tenía a su cargo una buena parte de las pinturas del templo y el rey hubo de recurrir a otros pintores. Entre ellos estaba el Greco, llegado desde Roma apenas dos años antes probablemente con la ambición de trabajar en el monasterio. Al Greco se le encargó la pintura de uno de los altares de la Basílica, el de san Mauricio, que entregó a finales de 1582. El rey hizo pagar generosamente la pintura, pero ésta nunca fue colocada en el altar correspondiente y se relegó a un espacio secundario. Dos años después Rómulo Cincinato realizaría una nueva versión que aún hoy puede contemplarse en la basílica.

Fue el padre Sigüenza en 1605 el que trasladó su versión sobre el rechazo de la obra, concluyendo: “Y tras esto (como decía en su manera de hablar, nuestro Mudo) los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser esta”. En los últimos tiempos Bassegoda ha rescatado la primera versión manuscrita del texto en la que el juicio es algo diferente: “Tambien en esto ay sus opiniones y sus gustos (...), solo digo que yo querria fuesen las imagines y pinturas de los sanctos de suerte que pusiesen ganas de rezar en ellas, y no pienso que esto estorva el arte, pues no es mas que un imitador de la naturaleza de las cosas”. Sigüenza sostiene el juicio como propio, admite la existencia de opiniones diversas y parece aludir a un debate abierto entre la finalidad devocional o artística de la obra que no deberían ser incompatibles². El propósito devocional de la pintura religiosa, el decoro dependiente del lugar al que estas pinturas estuviesen destinadas, la naturaleza del arte y su condición como imitación, no tanto de las cosas como de su naturaleza, son todos aspectos que veremos gravitar en los años subsiguientes.

El episodio relativo a la pintura del Greco en 1582 iba a tener un eco en 1615 en el conocido rechazo al San Sebastián que pintó Pedro Orrente para la capilla de los Covarrubias de la catedral de Valencia que fue dado a conocer por María José López Azorín³. En 1607 a la muerte de Diego de Covarrubias, vicescanciller del Consejo de Aragón, su esposa María Díez se encargó de la adecuación de la capilla que habían adquirido a los pies de la catedral⁴. Una vez modernizada desde el punto de vista arquitectónico y acomodados los sepulcros de mármol en los laterales debió llegar el momento de preocuparse por el lienzo que ocuparía el altar. En 1615 llegó desde Murcia una pintura de Pedro Orrente con destino a la capilla a través de un

¹ Este estudio forma parte del proyecto PID2021-126266NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

² Véase Bassegoda 2020.

³ Véase López Azorín 2007.

⁴ Véase Gómez-Ferrer 2021.

mercader apellidado Puig, la pintura fue expuesta al público en un pilar del exterior de la catedral⁵ pero a Doña María no le gustó⁶.

Doña María se reunió con el caballero Antonio de Padilla –procurador del duque de Segorbe– que le aconsejó consultar también con el pintor Juan Sariñena. Padilla señalaría más tarde que doña María “no estaba molt contenta” con el cuadro ya que “era molt corpulent y que mes li pareixia figura de Hercules que no de Sant Sebastia y que no movia a devocio que era lo que ella mes desitjava”⁷. Un santo corpulento que parecía más bien una pintura mitológica y sobre todo que no incitaba a la devoción. Al igual que el San Mauricio del Greco para el padre Sigüenza, para María Díez la pintura de Orrente no daba ganas de rezar.

Parece que fue el mismo Padilla el que propuso a Sariñena que retocase la pintura, a lo que él se negó–“no era cosa que s’acostumaria ni ell la faria, posar la ma en pintura de altra ma”– aunque se ofreció a realizar una nueva retando a otros pintores que quisieran participar en la oposición⁸. La ejecución de la pintura de Sariñena, iniciada en enero de 1615, fue supervisada por doña María que visitó su taller al menos en dos ocasiones y con ayuda de un modelo de cera eligió la postura que más le agradaba⁹.

Al mismo tiempo otros pintores debieron ofrecer sus servicios, al menos Vicente Mestre –que trabajaba también en la casa de doña María– y un religioso del convento de Santa María del Puig¹⁰ –con toda probabilidad fray Agustín Leonardo de Argensola–. Mestre lo hizo ayudado por Francisco Ribalta, que al parecer le proporcionó un modelo en pequeño tamaño,¹¹ y fue claramente favorecido por Doña María. Al parecer el taller de Sariñena era visitado por otros pintores que podían estar interesados en concurrir a la oposición mientras Doña María ampliaba el plazo esperando a que Mestre terminase su pintura. Probablemente por entonces la viuda ya había decidido rechazar la pintura de Sariñena, cuando en la fecha señalada se entregaron las pinturas de Sariñena y Mestre ésta consideró que la del primero estaba “mal plantada”¹². A partir de ese momento Sariñena solicitó una compensación económica que en principio doña María se negó a pagar y se inició un pleito, parcialmente publicado por María José López Azorín, a través del cual conocemos el episodio¹³.

⁵ El pintor Pere Sanchis declaró en mayo de 1616 que la pintura se colgó en el pilar “ahon se donen les bulles y que oi dir a la gent que estaba mirant que dix quadro lo havien portar de la ciutat de Murcia per a la dita Doña Maria Diez as”. Archivo del Reino de Valencia (ARV) Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836.

⁶ Según fray Hierony Cobos, de la orden del Remedio y la Trinidad “ha procurat de buscar un Sent Sebastia fet y pintat de bona ma y que havent fet portar un quadro desde Murcia a la present ciutat la dita doña Maria Diez deixa de prendre aquel per parexerli no estava tan devot com era raho”. Declaración de 22 de agosto. ARV Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836.

⁷ Declaración de Antonio de Padilla, caballero habitante en la calle de Morvedre, diciembre de 1615. ARV Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836.

⁸ ARV, Procesos Real Audiencia, Parte III, Apéndice, nº 1770.

⁹ “Doña Maria mana portar un espill per a veure dins de aquel mudant lo modelo de diferents postures la postura que mes li agradaria per conforme aquella fer pintar lo quadro que havia de fer lo dit Sarañena” y a principios de diciembre de 1615 Sariñena comenzó la ejecución de su pintura. ARV Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836.

¹⁰ ARV, Procesos Real Audiencia, Parte III, Apéndice, nº 1770.

¹¹ El 22 de agosto de 1616 Fray Jerónimo Cobos declara que “dit Ribalta ha tengut les mans en donar a Vicent Mestre opositor ab dit suplicant una figura de sent Sebastia pintada en quadro chich per que de aquella com a exemplar tragues lo sant Sebastia de dia opositio el qual lo dit Ribalta ha retocat”. ARV Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836. Esa es la razón por la que Sariñena rechaza que Ribalta actúe como perito en la competición entre las dos pinturas.

¹² “lo quadro del glorios sant sebastia que ha pintat lo dit Sariñena esta mal plantat y que conforme a preceptes del art es la major defecte que pot tenir una pintura”. ARV, Procesos Real Audiencia, Parte III, Apéndice, nº 1770.

¹³ Véase López Azorín 2007. Hemos releído y reinterpretado tanto el requerimiento como la ape-

Página anterior:

Martirio de San Sebastián.

Pedro Orrente. 1614.

Capilla de los Covarrubias,

Catedral de València.

Detalle [Cat. 20].

En noviembre de 1617 en la capilla permanecía la pintura de Vicente Mestre, la de Sariñena seguía su taller y la de Orrente, rechazada por doña María, había sido comprada por el virrey Luis Carrillo de Toledo, I marqués de Caracena, que había pagado por ella mil libras castellanas¹⁴. Ángel Campos-Perales publicó los inventarios del marqués de 1622 y 1626, ya instalado en la corte. En 1622 la primera de las entradas, tasada en 500 reales –la más cara del inventario– es “un quadro de san Sebastian grande con su marco” que se conservaba en el guardarropa y que se presenta junto a otras pinturas –retratos del Patriarca Ribera o el Padre Simó– procedentes de Valencia¹⁵. Existen pocas dudas de que esa era la pintura de Orrente que había sido enviada desde Murcia y que doña María rechazó.

La documentación que manejamos deja abierta la manera en que la pintura que conocemos –unánimemente considerada de Orrente¹⁶– llegó finalmente a la capilla. En el transcurso del pleito se repite una y otra vez que la pintura que se había vendido era mejor que la de Sariñena y a su vez ésta mejor que la de Mestre, así que probablemente en algún momento tras la muerte del marqués la pintura fue comprada e instalada en Valencia o se realizó una segunda versión que es la que conocemos (**Fig. 30**). También desconocemos el papel que en este relato ocupa la versión de la obra conservada en las Descalzas Reales y otras representaciones del santo que pudieron tener que ver con este episodio como la que atribuida a Ribalta se conserva en el Museo Cerralbo.

Nos encontramos ante uno de esos casos en los que la pintura se convierte en prueba pericial, pero lo que se dirime no es el valor devocional de la pintura –el pleito no lo interpone Orrente sino Sariñena– sino su calidad “estética”, la centralidad del objeto artístico. Lo que se cuestiona es si la pintura de Mestre está pintada con más “arte” que la de Sariñena, si está mejor plantada, mejor coloreada –“mes ben colorit”– y por tanto si tiene mayor perfección, si el cuadro de Sariñena está mal plantado “que conforme a preceptes del art es lo major deffecte que pot tenir una pintura”– y que si el cuadro que pintó Pedro Orrente era mucho mejor, más acabado, mejor coloreado, mejor plantado sin comparación que el de Sariñena. Y además se resalta el lugar público en el que va a ser mostrado: “lo quadro que ha de servir en dita capella ha de ser molt calificat ab molta satisfactio y aplauso de tot lo poble y señaladament de la gent principal porque lo dit quadro es lo que mes se ha de mostrar”.

En la dualidad planteada por el padre Sigüenza entre arte y devoción, los argumentos del pleito entre Sariñena y María Díez son artísticos pero los del rechazo de la pintura de Orrente son devocionales. Es importante resaltar que en este caso los argumentos no los formula un eclesiástico –Sigüenza, Paleotti o Federico Borromeo–, sino una mujer que probablemente tiene una cultura visual destacable,

lación y la sentencia. ARV, Procesos Real Audiencia, Parte III, Apéndice, nº 1770; ARV, Procesos Real Audiencia, Parte II, letra I/J, nº 8235; ARV Procesos Real Audiencia, Parte II, letra/J, nº 2836 y ARV, Sentencias Real Audiencia, Joan Daça, caja 228, nº 203. La resolución del pleito obligó a doña María en julio de 1618 a pagar a Sariñena 160 libras y un mes después pagaba 100 libras a Vicente Mestre tanto por el lienzo del San Sebastián como por otras pinturas que había realizado en su casa. Los dos documentos fueron publicados por López Azorín 2016. Véase López Azorín 2016 pp. 63 y 92.

¹⁴ Francesc Joan Romeu, procurador de Doña María Díez afirma que el cuadro fue realizado por Pedro Orrente para la capilla del vicecanciller y que era “molt millor en art y color que no lo quadro que se ha fet per Joan Sarinyena”, afirmando que “dit quadro es vengue al marques de Caracena per preu de mil reals castellans”. En las declaraciones de 1617, una parte de los testigos afirman no haber visto el cuadro de Orrente que ya se había vendido al virrey.

¹⁵ Vuelve a aparecer en el inventario post mortem de 1626 y en la posterior tasación, ya sin marco, en 60 ducados o 550 reales. Véase Campos-Perales 2022, pp. 614; 617; y 620.

¹⁶ El juicio del ojo descarta que la pintura conservada pueda atribuirse a Vicente Mestre y todas las fuentes atribuyeron la pintura conservada a Orrente. La visita pastoral del arzobispo Mayoral ACV. Libro 607. Inventario de la capilla de san Sebastián, pp. 128-131. Un retablo de piedras de colores y pomos de bronce “y en medio del primer cuerpo, un lienzo del glorioso San Sebastian pintado, que dicen ser pintura de Orrente. Y en el segundo cuerpo otro lienzo mediano del Salvador”. En la sacristía se conservaban “dos lienzos de Don Diego de Covarrubias obispo de Cuenca y el de Don Diego de Covarrubias Vice Canceler prolongados de dos y tres con guarniciones de madera”.

que expresa sus opiniones, que elige una postura a través de un modelo de cera y que rechaza con carácter decidido aquellas pinturas que no le satisfacen. Falomir Faus ha destacado la abundancia de estos argumentos -que se consideran propios de un “gusto hispano”- entre mujeres, pero pocos son tan claros -acertado o no como el de María Díez¹⁷.

Los peligros de la anatomía: “tan anatomizados los brazos, que parecen unos Hércules”.

El padre Sigüenza había afirmado que el sentido devocional de la pintura no debería ser incompatible con el arte “pues no es más que un imitador de la naturaleza de las cosas”, sin embargo, doña María Díez había sugerido que la figura del San Sebastián pintado por Pedro Orrente se asemejaba a una representación de Hércules planteando una peligrosa cercanía a la pintura profana o mitológica por la postura o por la ostentación de la anatomía.

El comentario de doña María nos remite a algunas de las consideraciones que realizaría años después otro pintor, José García Hidalgo, en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (ca. 1693) probablemente el primer texto impreso que hace alusión Orrente como autor de la pintura de la capilla. Hidalgo alude a los peligros de “engolfarse” en el estudio de la anatomía que parece ser contraproducente en la pintura religiosa, “pues a muchos en llegando a pintar imágenes, angeles y niños, se les ha conocido este defecto, y le han calumniado de imperfección, y vicio”

“Y en particular en el insigne Español Pedro Orente, que jamás pudo pintar un niño con blandura, y hermosura, ni un rostro de la Virgen, ni dar a un Ángel la blandura y terso que sus regalados, y perfectos miembros piden; pues despues de averlo notado en muchas de sus obras, lo manifiesta en especial en el admirable lienço de San Sebastián, que tiene en la Metropolitana(na) de Valencia, que pudiendo competir con obras de Ticiano, y con todas las mayores que hasta oy se han executado en el dibujo, en el colorido, y en el relieve; ay dos angeles, que baxan con laureola, y palma, tan anatomizados los brazos, que parecen unos Hércules”¹⁸.

Es dudoso que García Hidalgo conociese el comentario realizado por doña María, por eso es más significativo que ambos se refieran de manera peyorativa a la similitud con Hércules para la figura del San Sebastián o para los brazos de los ángeles. La preocupación anatómica -o la exhibición de conocimientos anatómicos- restaba “blandura” hace referencia a la “blandura de las carnes”, o “morbidez”, derivada de la *morbidezza* italiana¹⁹, y ello se relacionaba con una pérdida de cualidades devocionales. Falomir Faus ha analizado ese gusto por la “belleza mórbida” en España que sin embargo el Padre Sigüenza consideraba un vicio de los pintores²⁰. Fue sin duda esa falta de blandura y probablemente una exhibición anatómica demasiado evidente a ojos de una mujer lo que pudo ocasionar la censura.

¹⁷ Véase Falomir Faus 2022.

¹⁸ García Hidalgo, s/d, ca. 1693, p. 4.

¹⁹ “Un rostro de buenos colores y lleno de carne, y con lo que los pintores llaman morbidez, que es cierta blandura y suavidad”, Véase Interián de Ayala 1782, vol. 2, p. 126; Palomino define “morbidez” como “blandura, suavidad”, “en la pintura, las carnes, que parecen estar blandas y suaves, de suerte, que parece que si se tientan, se ha de hundir el dedo, como en las naturales”. Véase Palomino 1795, p. 351.

²⁰ Véase Falomir Faus 2022, p. 28.



Fig. 30. *Martirio de San Sebastián*. Pedro Orrente. 1614. Capilla de los Covarrubias, Catedral de València. Fotografía: J. Bérchez (2010).



Fig. 31. *Martirio de San Sebastián*. Pedro Orrente. 1614. Capilla de los Covarrubias, Catedral de València. Detalle [Cat. 20].

En ese rechazo no debió ser menor la evidente ruptura que suponía el modelo hoy presente en la capilla frente a algunas otras representaciones de San Sebastián que pudieron ser conocidas por doña María. Podemos remitirnos al San Sebastián de Yáñez hoy conservado en el Meadows y al parecer procedente de la capilla de san Cosme y Damián de la propia catedral o al de Juanes procedente de la cartuja de Vall de Crist hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 32), en ambos casos el santo asaetado reposa en una postura casi lánguida apoyado en el árbol con los brazos bajados sin mostrar sufrimiento y ello debía contrastar con la postura forzada del San Sebastián de Orrente, relacionable en su actitud con modelos como el del Greco de la catedral de Palencia (Fig. 34).

Los milagros “historiados”

En el episodio, todavía confuso en su conclusión, de la oposición de Juan Sariñena a la pintura de Orrente y la aparición de un tercer competidor en Vicente Mestre/Ribalta se baraja el importante tema de la pintura como herramienta para la oración, pero también trae a colación otro tema consustancial a toda la Pintura del Siglo de Oro, la emulación o si se quiere, la envidia entre pintores que tan bien ha analizado Javier Portús²¹.

Los años en que se desarrolla el pleito son los mismos en los que se pugna por la creación del Colegio de Pintores en Valencia, una iniciativa de la que participan Sariñena y Ribalta y que sin embargo cuenta con la oposición de un pintor como Mestre que recela de la posibilidad de impedir la práctica de la pintura a los pintores foráneos. La pugna debe ir más allá del simple proteccionismo de pintores que compiten por un mismo mercado, los participantes en el debate no eran precisamente pintores locales ajenos a una realidad más amplia. Juan Sariñena había habitado en Roma entre 1570 y 1575, Ribalta, procedente de Cataluña, lo había hecho en El Escorial entre 1585 y 1598 y Orrente había viajado a Italia a partir de 1602, había pasado por Roma y frecuentando en Venecia el taller de los Bassano antes de volver a España donde transitó por Murcia, Toledo, la Corte y Valencia.

De manera significativa, lo que perduró en la memoria de la ciudad y nos ha sido transmitido a través del testimonio de Orellana²² no fue la intervención de Sariñena sino una indudable rivalidad entre Orrente y Ribalta y sus diferentes maneras de representar el martirio. Una de las tradiciones señala que Orrente y Ribalta realizaron en competición respectivamente un San Sebastián y un San Lorenzo. La otra versión apunta que una vez Orrente había pintado el San Sebastián de la catedral se estableció una competencia entre ellos para representar un San Vicente y un San Lorenzo, ambos “historiados”²³. En esos relatos abunda la alusión despectiva a Orrente como “pintor de ovejas” y el reto a pintar un lienzo “historiado” que se suponía de mayor complejidad que la representación de una figura. Tanto Francisco Ribalta en 1582 como ya su hijo en 1615 habían pintado sendas versiones de los “Preparativos de la crucifixión” que habían firmado ostentosamente y que de alguna manera se habían convertido en carta de presentación para hacer valer su capacidad de pintar escenas con abundancia de figuras en diferentes posturas.

Pedro Orrente debió permanecer relativamente ajeno a la polémica que la pintura había desatado en Valencia. Mientras el pleito se dirimía en la audiencia

²¹ Véase Portús 2008.

²² Véase De Salas 1930.

²³ El San Lorenzo después de salir a la Corte habría sido recuperado por Pérez Bayer y restituido a la catedral de Valencia en 1784, pero se regaló a Carlos IV en 1802, el san Vicente Mártir formaba parte del patrimonio vinculado de la familia de los condes de Castilla. Véase De Salas 1930, pp. 116-119.

valenciana, en Toledo el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas mandaba le pagasen 1500 libras por el lienzo de Santa Leocadia pintado para la sacristía de la catedral, precisamente uno de esos lienzos “historiados” que se le retaba a realizar en Valencia. Por entonces Sandoval ocupaba también los cargos de canciller mayor de Castilla, miembro del consejo del Reino y sobre todo inquisidor general. En 1590 había celebrado sínodo en Pamplona y en 1601 lo hizo en Toledo. Las fuentes apuntan que también en esta ocasión existió cierta controversia, el cardenal al parecer encargó el lienzo al margen del cabildo, Cloe Caverro de Carondelet apunta que tal vez por indicación de Luis de Oviedo, canónigo de origen converso, agente del cardenal, con quien Orrente pudo coincidir en Roma²⁴.

Frente a una pintura como la del San Sebastián conservado hoy en la catedral con la figura del santo en primer término, el episodio con Santa Irene atendiendo al santo en segundo término y los ángeles portando las palmas del martirio en el ángulo superior izquierdo -en parte relacionado con la escena del Greco del Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana- el lienzo de Santa Leocadia representa el momento justo de advenimiento del milagro del velo y se presenta como una galería de reacciones al suceso que busca provocar similar implicación en el espectador.

Peter Cherry²⁵ ha estudiado la pintura en el contexto de la fabricación de la imagen de la santidad. La santa sale de su tumba, se dirige a San Ildefonso rodeada de testigos y Recesvinto tiende el cuchillo al santo que cortará un fragmento del velo, reliquias ambas veneradas en la catedral. A diferencia del San Sebastián, la función de la pintura toledana, aunque religiosa no era devocional en sentido estricto, no estaba destinada a un altar ni se esperaba que moviese a la oración. La pintura debía situarse sobre la puerta de entrada a la sacristía, frente a frente con el Expolio del Greco, en la monumental sacristía diseñada por Nicolás de Vergara el Mozo configurada casi como una galería de pinturas. Mientras salía de la sacristía hacia el ochavo, el espectador contemplaba sobre su cabeza la escena en la que la presencia de los testigos autentificaba el testimonio material, las reliquias de la Santa que habían llegado a Toledo en 1587. En ese recorrido de los capitulares, la contemplación de la narración del milagro precede a la veneración de las reliquias y los convierte también a ellos en testigos, en un mecanismo similar al que el Greco había practicado en el Entierro del conde de Orgaz.

Como ha remarcado Felipe Pereda en los últimos tiempos²⁶, la pintura se convierte en instrumento probatorio de verdad y Orrente prueba su capacidad para presentar pinturas historiadas, la captación del instante y las reacciones, los gestos, como hará en el Martirio de Santiago el Menor, firmado en 1639, el Sacrificio de Isaac o representaciones de martirio repletas de figuras como el de San Esteban conservado en la parroquia valenciana.

El retablo: escultura, pintura y color

Es bien sabido que en la última sesión del Concilio de Trento en diciembre de 1563 se promulgó el decreto sobre el culto y veneración de las imágenes sagradas que en el caso español desencadenó una serie de textos normativos²⁷. En el ámbito valenciano la idea del decoro emanada del concilio fue llevada a término por el Patriarca Juan de Ribera que gobernó el arzobispado durante cuarenta años.

²⁴ Véase Caverro de Carondelet 2020.

²⁵ Véase Cherry 2016.

²⁶ Véase Pereda 2017.

²⁷ Véase Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos 1984; González García, 2015; González García 2022.



Fig. 32. *San Sebastián*. Juan de Juanes. Ca. 1540. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 33. *San Sebastián*. Atribuido a Hernando Llanos. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 34. *San Sebastián*. El Greco. Catedral de Palencia. Hacia 1580.

Algunas de sus directrices se plasmaron en el sínodo de 1594 en el que se planteaba la excomunión a quienes pintasen santos “con belleza provocativa ni con trajes lascivos y deshonestos”²⁸, pero no sería hasta 1631 que el arzobispo Isidoro Aliaga tras la celebración del correspondiente sínodo hizo publicar unas *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos* que se convierten en uno de los textos más explícitos emanados de los decretos del concilio.

El sínodo del arzobispo Aliaga se pronunciaba sobre los retablos situados en el altar mayor, donde “las figuras e imagenes de el sean lo mejor que se pudiere en pintura, y escultura, y que mueva a devocion”, y “las historias de los santos que en dichos retablos se hizieren, no sean de figuras tan pequeñas y menudas, que no se puedan bien conocer, ni discernir por los que las miraren; sino de tal proporcion, que de algo lexos se pueda conocer lo que son, y lo que representan” y por ellos aconsejaba “para esto sera bien que solamente aya un quadro grande con la imagen, o figura del misterio, o santo titular”²⁹.

Al margen de la dicotomía entre altares de pala única -factibles en capillas como es el caso de la de los Covarrubias- o los grandes retablos compartimentados a la manera de El Escorial, interesa el papel que para el fiel tuvieron la combinación de retablo arquitectónico y esculturas de madera dorada y policromada, con pinturas. Orrente se había hecho cargo de retablos como los de Villarejo de Salvanes, el de la Purísima Concepción de Murcia (1622), o el de los franciscanos de Yeste (1629). En Valencia en 1634 contrató la pintura del retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Murta después de que en 1632 Juan Miguel Orliens se encargase de la escultura. El encargo provenía de un cliente tremendamente exquisito Diego Vich, y Orrente, como había hecho en otras ocasiones, no solamente hubo de encargarse de los tableros pintados, también de dorar, estofar y pintar el retablo fingiendo los brocados de las telas de oro “de modo que imiten quanto fuere posible el natural” y encarnando todas las figuras “como si se pintasen en tabla o lienzo”³⁰. En este caso el encargo a Orrente es el de las pinturas que sirven de marco narrativo a la antigua imagen que era objeto de veneración.

Las casas particulares

Tanto los decretos del concilio como las *Advertencias* de Aliaga se ceñían al uso de la pintura en el ámbito de los templos, solo uno año después ya había quien se lamentaba de la proliferación de imágenes mitológicas en las casas particulares y reclamaba una censura más enérgica por la Inquisición. Es el caso del mercedario Francisco Boyl, calificador del Santo Oficio en su *Historia de la Virgen del Puig*:

“Por eso, entre los descuidos de nuestra floja devocion, lucen mas las cenizas del mas humilde justo entre los impenetrables senos del olvido, que las mas fumosas imagenes vanas, a quien erige altares hoy día la idolatria, con color de curiosidad. O si reformasemos esto los verdaderos hijos de la Iglesia, con recelo de que los herejes y enemigos della todo lo miran. Dolamonos de ver poco a poco introducirse en España esta lamentable peste Romana, despues que se esfuerza la estimacion de la pintura. Apenas se precia de señor el que no tiene Galerias, o piezas grandes de originales profanos. Siendo mas decente a la grandeza de señor, a su parecer, el robo de Europa, la fuerza de Lucrecia (por no mentar otras figuras impiamente lascivas) en los mismos aposentos en que duermen, que las imagenes de Cristo y sus Santos. Como es Catolico el que retrata la atrocidad del otro torpe Romano que vestia la

²⁸ Véase Falomir, 1994, p. 88.

²⁹ Véase Pingarrón, 1995.

³⁰ El contrato transcrito en Campos-Perales 2022, pp. 639-641.

alcoba de espejos, para que viese en numero multiplicadas las figuras de su vicio detestable? Lamentable desperdicio en que debiera meterse el gobierno eclesiastico, abrasando por el santo Oficio las pinturas, y corrigiendo en los animos la devocion supersticiosa que della se tiene”³¹.

En otro momento deberemos volver a los tempranos juicios del exaltado Boyl atribuyendo a una moda llegada de Roma, a la “curiosidad”, el gusto de los nobles por la creación de galerías con pinturas profanas, un gusto tradicionalmente asociado a la monarquía pronto imitada por la nobleza³².

Boyl lamentaba la pasividad del Santo Oficio. El tribunal de la Inquisición en las reglas generales que acompañaban el índice de libros prohibidos hacía referencia a la prohibición de imágenes y estampas irreverentes, pero no sería hasta 1640 que se preocuparía también por la moralidad de las imágenes, evitando imágenes deshonestas y lascivas. Así lo recogerá García Hidalgo precisamente después de censurar los excesos anatómicos de Orrente. Como había hecho Boyl, el pintor señalaba la abundancia de figuras deshonestas en la pintura italiana de los siglos pasados, provocando “sensuales pensamientos”,

“Y reparado ya este error por los Catholicos, y Evangelicos Oradores, y prudentes Confesores, fue Dios servido de que se dejasen estos objetos lascivos y se reformasen los Principes en mandarlo, y los Artifices en ejecutarlo, de modo, que ha tiempo que solo se pintan Sagradas Historias, Imágenes devotissimas, y otras cosas, que no son objeto de descompostura”³³.

Para García Hidalgo habría sido la iglesia -a través de la predicación y la confesión- la que habría puesto freno al gusto por este tipo de pinturas entre príncipes y artifices, de manera que ya solo se pintaban historias sagradas e imágenes devotas. La censura representada por García Hidalgo sobre las figuras deshonestas se corresponde como él mismo remarca con su nombramiento como corrector y calificador de pinturas sagradas del Santo Oficio, pero los *Principios* no se publicarán hasta la última década del siglo XVII y esa censura no siempre había sido tan evidente.

La afirmación nos induce a hacer otra reflexión, la presencia de la historia sagrada en las colecciones nobiliarias y el papel de Orrente en este debate. Las casas nobiliarias, en sus galerías, salones, estaban pobladas de pinturas de historia sagrada, pinturas concebidas para un uso privado -no para templos ni oratorios- y por tanto alejadas de la finalidad estrictamente devocional, pinturas no destinadas ni para la veneración ni para el rezo. Es bien conocida la abundancia de las pinturas de Orrente y a la manera de Orrente en esos contextos -en la que no vamos a profundizar ahora-. Se trata sobre todo de las series de pinturas de temas del Antiguo Testamento, en las que Orrente gana su fama de “pintor de lanas”. En los últimos tiempos se ha hecho hincapié en el significado que los espectadores pudieron otorgar a esas pinturas en el contexto posterior a la expulsión de los moriscos, se ha especulado con la limpieza de sangre de Orrente³⁴ y con su interés -y dificultades- por ser nombrado familiar del Santo Oficio o enterrarse en el sagrario de un templo rodeado de reliquias³⁵. Todo ello deberá ser calibrado y analizado con cuidado. En este caso preferimos señalar la casi asimilación de estas series a pinturas de género o de paisaje y su realización en serie por un amplio taller a la

³¹ Véase Boyl 1631.

³² Como estudio general sigue siendo válido el de Morán Turina y Checa Cremades de 1985. Desde entonces todos los estudios han ido ampliando la importancia de la pintura mitológica en las colecciones españolas y el papel de los nobles españoles instalados en Italia como intermediarios. Véase Morán Turina y Checa Cremades 1985.

³³ Véase García Hidalgo, ca. 1593.

³⁴ Véase Marías 2016 y Álvarez Seijo 2021. Desde diferente perspectiva, véase Irigoyen-García 2014.

³⁵ Véase Arciniega 1998.

manera de los Bassano³⁶. En el Buen Retiro colgaron series de las vidas de Moisés y Jacob atribuidas a Orrente, unos años después el X almirante de Castilla, Gaspar Enríquez de Cabrera ordenaba su colección según una cuidada disposición en la que llegó a existir una “pieza de Orrente”, para entonces el nombre de Orrente era lo suficientemente importante para poseer un espacio propio -como lo tenían Ribera, los Bassano, Rubens, Tintoretto o Rafael en esa colección-. Volviendo al dilema entre arte y devoción, por entonces las cualidades por las que se juzgaba a estas pinturas eran artísticas y no devocionales por mucho que los temas pintados siguiesen siendo religiosos.

³⁶ Véase Falomir, 2001, pp. 40-44.

3

ENSAYO

Pedro Orrente dibujante

Ángel Rodríguez Rebollo
Universidad de Valladolid

Introducción

Pedro Orrente¹ falleció en Valencia el 19 de enero de 1645. El importante número de pinturas que han llegado hasta nosotros –y también las referencias documentales de aquellas perdidas– dejan claro que fue la cabeza de uno de los obradores más prolíficos de su tiempo, quizás solo comparable con el de Vicente Carducho en Madrid. Para poder hacer frente a la ingente demanda de cuadros tanto para el entorno de la corte madrileña como para el valenciano, el pintor debió tener perfectamente organizado el sistema de trabajo entre sus oficiales. Dentro de este engranaje sus dibujos debieron jugar un papel destacado. Desgraciadamente, el hecho de no haber hallado aún su inventario de bienes *post mortem* dificulta saber qué rol ocuparon en él. Con todo, las aportaciones de López Azorín en este catálogo plantean que parte de ese material de trabajo pudo acabar en poder del pintor valenciano Francisco Cosergues (1620-1689).

A día de hoy, el cuarto volumen del *Corpus of Spanish Drawings* de Angulo y Pérez Sánchez sigue siendo la publicación de referencia sobre su obra gráfica². Desde entonces no se ha vuelto a revisar a fondo su catálogo, aunque estudios como los de Espinós y García de la Torre, además de otros más recientes como los de Gómez Frechina y del Pozo Maté han sacado a la luz, con mayor o menor fortuna, nuevos dibujos³. Junto a ellos deben mencionarse los catálogos de las exposiciones monográficas de algunas colecciones de dibujos españoles extranjeras. De ellas ha de destacarse la del Gabinetto Disegni Stampe de los Uffizi⁴.

En las próximas líneas trataré de acercarme a la faceta de Orrente como dibujante, poniendo el foco en aspectos que se han abordado menos como el coleccionismo de estos desde fechas muy tempranas. Antes es necesario tener en cuenta una serie de factores. El primero tiene que ver con el número de ellos que ha llegado hasta nuestros días, una cifra en torno a los 60. Si los comparamos con los más de 300 cuadros que se presuponen suyos, nos daremos cuenta de que solo conocemos una pequeña parte de los que debieron quedar a su muerte.

¹ Este texto no habría sido posible sin el aprendizaje que todavía hoy me sigue brindando Isabel Clara García-Toraño Martínez. Su profundo conocimiento de los papeles y técnicas gráficas, gracias a sus años como responsable de la sección de dibujos de la Biblioteca Nacional de España, la convierten en una figura de referencia que debemos reivindicar quienes nos dedicamos al dibujo. Agradezco también a Gloria Solache (Museo Nacional del Prado) su constante disponibilidad, es muy loable en estos tiempos. A Benito Navarrete Prieto por su generosidad para darnos acceso a los dibujos de Orrente que forman parte de su colección y por supuesto, mi agradecimiento al comisario de esta muestra por su confianza.

² Véase Angulo y Pérez Sánchez 1988.

³ Véase respectivamente Espinós Díaz 1979 y 1987; Córdoba 1997; Gómez Frechina 2021; Del Pozo Maté 2021.

⁴ Véase Madrid 2016a. Este catálogo es una puesta al día de la exposición monográfica que en su día comisarió Pérez Sánchez en Florencia. Véase Pérez Sánchez 1972a.

Nuevas líneas de investigación: de la problemática sobre sus dibujos a las cuestiones técnicas

Las distintas calidades técnicas entre los que han sobrevivido nos hace preguntarnos si todos se deben a su mano o si debemos abrir la puerta a considerarlos realizados por algunos de sus oficiales, algo que ocurre igualmente con su corpus pictórico. De nuevo es Jusepe Martínez quien nos informa que entre sus colaboradores tuvo algunos “que aunque buenos, no llegaron á la raya que él llegó”⁵. Aunque a lo largo de este catálogo se hace referencia a ellos, no está de más recordar al toledano Juan de Sevilla, al madrileño Mateo Orozco, al conquense Cristóbal García Salmerón o al murciano Juan Suárez. También a los valencianos Pablo Pontons, Esteban March o Pedro Salvador, padre del también pintor Vicente Salvador Gómez⁶. Puesto que de March conocemos dibujos de gran calidad, debemos descartarlo de la ecuación.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta es que no conservamos ningún diseño relacionado con sus obras de mayor envergadura. Pienso en el *San Sebastián* de la catedral de Valencia (1614); en el *Milagro de Santa Leocadia* pintado en 1616 para la sacristía de la catedral de Toledo; en los retablos de Villarejo de Salvanés y Yeste (1629); la *Degollación de san Juan Bautista* del monasterio de San Juan de Tierra Santa; o en el *Martirio de Santiago el Menor* del Museo de Bellas Artes de Valencia (1639) por mencionar algunos.

Un último factor a valorar es el del empleo de cartones para las composiciones que alcanzaron una mayor demanda. A falta de análisis técnicos que lo confirmen, resulta evidente que, una vez estudiadas sus escenas, Orrente se sirvió de algún sistema de transferencia. A pesar de que hay indicios de la existencia de reducciones de taller –o acaso “ricordi” – al estilo de los que figuran en el obrador de El Greco (Fig. 35), no conocemos ni un solo boceto al óleo, ni hay noticia documental de su existencia por más que Palomino se refiera al *Martirio de San Sebastián* de las Descalzas Reales de Madrid [Cat. 21] como un “primer diseño, o borroncillo”⁷. Esto obliga a pensar en el uso de cartones sobre papel a escala 1-1, cuyo empleo continuado acabaría causando su rápido deterioro⁸.

Solo así podemos explicar la existencia de versiones autógrafas de dimensiones similares –no de réplicas de taller de calidad inferior– como las de la *Multiplicación de los panes y los peces*, de las que conocemos hasta tres ejemplares: el de la Capilla de la Concepción de La Guardia, el del Ermitage de San Petersburgo y el subastado en Viscontea Casa d’Aste el 2 de marzo de 2017, este último firmado⁹. Del *Ecce Homo* existen dos, una en The Bob Jones University Museum y otra en The

⁵ Véase Carderera y Solano 1866, p. 154. En este sentido es importante tener en cuenta la catalogación de los dibujos de Vicente Carducho, donde se realizó por primera vez un apartado específico sobre los que salieron del obrador y los que realizó el maestro. Véase Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, pp. 46-52 y 441-473. Sobre los obradores de la época véase también Vizcaino Villanueva 2005, pp. 99-192.

⁶ Así lo recuerda ya Juan Agustín Ceán Bermúdez. Véase Ceán Bermúdez 1800, vol. 3, pp. 275 y 276.

⁷ Véase Palomino y Velasco 1947, p. 864.

⁸ Al empleo de cartones como método de transferencia se refiere por ejemplo Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*. Véase Calvo Serraller 1979, pp. 385 y 386: “El dibujo es lo determinado, que tal vez se hacen tan grandes, como la misma obra, que llaman cartones”. Véase asimismo Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, pp. 49-51.

⁹ Tal vez se trate de la misma pintura subastada en Sotheby’s Londres en 1965 (véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 314, n° 253). Aunque Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 313, n° 251^a creen que el cuadro de San Petersburgo es el que en su día formó parte de las colecciones reales en el palacio del Buen Retiro (véase Anexo documental), considero que en realidad es el subastado en Londres el que fue sustraído del real sitio durante la Guerra de la Independencia (1808-1813).



Página anterior:
Camellero. Pedro Orrente. Detalle [Cat. 48].

Fig. 35. Escena pastoril. Pedro Orrente.
Colección particular. Cortesía Fernando Durán.



Fig. 36. Figuras. Pedro Orrente.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 37. Figuras. Pedro Orrente.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 38. El buen samaritano.
Pedro Orrente.
Ubicación desconocida.

Walters Art Museum. Aún podemos citar las dos versiones de la *Crucifixión*, la del Museo del Prado (P1016) y la que perteneció a la Colección Granados¹⁰.

La única evidencia clara del empleo de sistemas de transferencia en los dibujos de Orrente la encontramos en *David con la cabeza de Goliat* de la Biblioteca Nacional de Madrid (en adelante BNE, [Cat. 54]. Este estudio, de gran formato y perfectamente terminado, está cuadrículado a lápiz negro. Se conocen tres versiones al óleo de diferente formato –Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid e iglesia de Chelva– concebidas para distintas series de una galería de retratos denominada “Los Nueve de la Fama”¹¹. Un estadio previo de trabajo de este conjunto, sin terminar, ni cuadricular y ejecutado con una técnica distinta lo vemos en *Carlomagno* también de la BNE [Cat. 55].

Hablando de técnicas, cabe señalar que nuestro artista manejó con soltura los dos lápices (negro y sanguina), la pluma y el pincel para las aguadas pardas y las sanguinosas, medio este último con el que alcanzó un gran dominio¹². Para los reales empleó el pincel y el blanco de albayalde, de igual manera que lo hicieron la mayoría de los pintores madrileños de la primera mitad del siglo XVII. Este virtuosismo técnico lo convierte en uno de los artistas más hábiles de nuestro Siglo de Oro.

Para los dibujos de gran formato el medio habitual es la pluma a base de trazos en zig zag combinada con la aguada parda, como en el *Bautismo de Cristo* y *David con la cabeza de Goliat* de la BNE o la *Cena de Emaús* del Museo del Prado. Pero en ocasiones también emplea el lápiz y la aguada sanguinosa, como en el *Entierro de Cristo*, *Carlomagno* y *San Bruno y el duque de Calabria* de la BNE. La pluma también la emplea para realizar algunos rasguños rápidos como el *Camellero* y el *Estudio de figuras* del Prado o *Elías y el ángel* de los Uffizi¹³. Por fin, la sanguina es habitual en estudios aislados de figuras –algunas tomadas del natural– como las que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia; los *Estudios para la Crucifixión* y el *Estudio para la Serpiente de metal* que pertenecieron al Instituto Jovellanos¹⁴; o las dos hojas del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fig. 36) y (Fig. 37)¹⁵.

Otro factor al que ya he aludido es el gran tamaño de sus composiciones más acabadas. Están realizadas sobre papeles verjurados blancos de buena calidad, lo que denota que tenía un alto poder adquisitivo. Como la mayoría de ellos están actualmente pegados sobre soportes secundarios, no resulta sencillo localizar las filigranas¹⁶. Con todo, hemos identificar hasta tres marcas de agua distintas [Cat. 40], [Cat. 41], [Cat. 42] y [Cat. 48], entre ellas una de manufactura valenciana y otra relacionada con los molinos papeleros genoveses que muestran, aunque mínimamente, el amplio panorama del comercio papelerero y su empleo por nuestro artista. Para los estudios menores recurre también a papeles verjurados, pero de menor formato. Sólo en dos casos encontramos papeles de estraza azul: en la *Cena de Emaús* de los Uffizi (10303 S), un dibujo de compleja atribución que perteneció al pintor y erudito Francisco de Solís –sobre él hablaré más adelante–, quien

¹⁰ Véase Segovia 2011, p. 90, n° cat. 24.

¹¹ Sobre esta serie, de la que hablaremos en las fichas de catálogo correspondientes, véase Gómez Frechina 2012, pp. 57-59.

¹² Véase Pérez Sánchez 1986, pp. 196 y 197.

¹³ Sobre este último véase Madrid 2016a, p. 386, n° cat. 249. En la ficha correspondiente se recoge toda la bibliografía anterior.

¹⁴ Véase Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 417 y 418 y más recientemente Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2003, p. 381, n° 417 y 418. El segundo es preparatorio para un cuadro, hoy perdido, que formó parte de la decoración del Palacio del Buen Retiro (véase Anexo documental).

¹⁵ Véase Córdoba 1997, pp. 70-73. Atribuidos hasta ese año a Antonio Palomino, Fuensanta García de la Torre adivinó correctamente la mano de Orrente en todos ellos.

¹⁶ Agradezco a Gloria Solache la comunicación de las filigranas localizadas en dos de los dibujos del Museo del Prado, presentes además en esta exposición, y a Isabel Clara García-Toraño el haber podido identificarlas.

curiosamente lo consideró obra de Tintoretto¹⁷; y el *Muchacho partiendo una caña* de la Colección Benito Navarrete al que nos referiremos más adelante.

Modelos de inspiración: de Venecia al primer naturalismo romano

Pese a su formación veneciana, la técnica de Pedro Orrente nada tiene que ver con la de los dibujos de los Bassano, Tiziano y Tintoretto a los que tanto admiró. Por el contrario, su repertorio gráfico nos muestra a un artista más interesado en copiar sobre el papel detalles de algunas de sus pinturas más famosas de estos a fin de crear un repertorio con el que después construir sus propias composiciones. El caso más significativo es el del llamado *Buen samaritano* (Fig. 38)¹⁸. Realizado a pluma de tinta parda, se trata de una copia literal de dos de las figuras del primer término de *San Roque curando a las víctimas de la plaga* de Tintoretto¹⁹. El cuadro se inscribe dentro del gran ciclo realizado por el veneciano para la Scuola Grande di San Rocco, un conjunto que también dejó huella en Velázquez durante su primer viaje a Italia²⁰. Así las cosas, este dibujo se convierte en el más antiguo de los conservados de Orrente, pudiéndose fechar hacia 1605. Como ha demostrado Pozo Maté, sería empleado con variaciones para componer dos de las figuras de la *Curación del paralítico en Betseda* de Viena²¹. Pero aún hay más, en el cuadro de Tintoretto aparece una tercera figura de un muchacho en el ángulo inferior derecho que se reinterpreta en el dibujo del *Bautismo de Cristo* de la BNE en el muchacho que aparece calzándose.

Junto a Tintoretto, Tiziano fue otro de sus modelos de referencia. El *Entierro de Cristo* de la BNE [Cat. 40] es buen ejemplo de ello²². La composición parece inspirada en las pinturas que poseyó Felipe II en Aranjuez y El Escorial –lugar que necesariamente hubo de visitar como se expone en este catálogo–, aunque también pudo conocer composiciones similares en Venecia. El dibujo ha de considerarse ya realizado en España, quizás en fechas próximas a su regreso a tenor de lo depurado de la técnica y también por la composición que aparece en el verso, con *San José* y el *Niño Jesús dormido* rodeados de tres ángeles.

Con todo, la gran fuente de inspiración para Orrente fueron los Bassano. Así lo pusieron de manifiesto Díaz del Valle, Martínez y Palomino²³. Sus dibujos también dan testimonio de ello, hasta el punto de que algunos copian directamente cuadros suyos. Es el caso de la *Partida para Canaan* del Museo de Bellas Artes de

17 Véase Pérez Sánchez 1972a, p. 66, n° cat. 61 advierte la influencia veneciana en el dibujo, así como cierto acento caravaggista. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1983, n° 309 lo incluyen entre los dibujos de difícil atribución. Véase también Del Pozo Maté 2021, p. 451, nota 11.

18 Recogido por Angulo y Pérez Sánchez 1988, p. 59, n° cat. 286, compareció en Madrid en Durán Subastas los días 30 de enero-1 de febrero de 1973, lote 181. Desde entonces se desconoce su paradero.

19 Véase Del Pozo Maté 2021, pp. 441 y 442.

20 Recordemos que Velázquez copió allí la *Última Cena* de Tintoretto, cuadro que trajo consigo a España y que, después de formar parte de las colecciones reales, se conserva en la actualidad en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011.

21 Como indica Pozo Maté (véase Pozo Maté 2021), figuras como esta, con variaciones, aparecen en numerosos dibujos y pinturas de Orrente.

22 Véase Barcia 1906, pp. 30 y 31, n° 87; véase también Angulo y Pérez Sánchez 1983, n° 282, y Espinós 1987, p. 18.

23 Véase García López 2008, p. 280 y sobre todo Carderera y Solano 1866, p. 154 y Palomino 1947, p. 864. Fundamental para la relación entre los Bassano y Orrente es la recientísima tesis doctoral de Del Pozo Maté 2025.



Fig. 39. *Cristo conducido al suplicio*. Pedro Orrente. Biblioteca Nacional. Madrid. Detalle.



Fig. 40. *Preparativos para la Crucifixión*. Pedro Orrente. Instituto Jovellanos. Gijón.



Fig. 41. *San Sebastián curado por Santa Irene*. Pedro Orrente. Biblioteca Nacional. Madrid.

Valencia, que repite la pintura del mismo asunto de Jacopo Bassano de El Escorial²⁴. Otra copia literal es la de *Noé y los animales abandonando el arca* del Instituto Jovellanos, también perdido, si bien en este caso la atribución a Orrente debe ser puesta en cuarentena²⁵. La *Cena de Emaús* del Prado [Cat. 43], *Cristo conducido al suplicio* de la BNE (Fig. 39) o los estudios de figuras del Museo de Bellas Artes de Valencia, especialmente *Mujer con un recipiente* [Cat. 50] denotan una vez más el interés de nuestro artista por reinterpretar y repetir los modelos bassanescos. Con todo, no hay que olvidar que también manejó estampas como las editadas por los Sadeler en la década de 1590 y que tanta difusión tuvieron por Europa²⁶.

Pero Orrente no solo puso su mirada en los maestros de la centuria anterior, sino también en sus contemporáneos. Excepcional en este sentido es la desaparecida sanguina *Estudios para una crucifixión* del Instituto Jovellanos (Fig. 40)²⁷. Darby la relacionó con los *Preparativos para la crucifixión* de Francisco Ribalta (San Petersburgo, Museo del Ermitage), pintado en Madrid en 1582, aunque Pérez Sánchez señaló “un parecido demasiado genérico para poderlo aceptar”²⁸. Esa misma pintura acabó inspirando a su hijo Juan en el cuadro del mismo asunto de 1611 (Valencia, Museo de Bellas Artes), pero lo cierto es que para su ejecución este tomó a su vez como modelo a Caravaggio. No olvidemos que desde tiempos del Patriarca Juan de Ribera se conserva en el Colegio del Corpus Christi una copia del original caravaggiesco de su *Crucifixión de San Pedro* (1601. Roma, Santa María del Popolo)²⁹.

Parece plausible que Orrente conociese el original en Roma, tomando como base para ello su relación con Nys, un año después de que Caravaggio realizase su pintura. Por otro lado, están los *Preparativos para la crucifixión* de la iglesia de la Asunción de Torrente (ca. 1616), en los que Benito Doménech sí aprecia la influencia del menor de los Ribalta sobre Orrente³⁰, aunque quizás sea momento de plantear justo lo contrario³¹.

Sea como fuere, lo cierto es que el dibujo del Instituto Jovellanos bebe de todas esas fuentes, hasta el punto de que las dos figuras que aparecen de espaldas y arrodilladas parecen tomadas de la copia valenciana de Caravaggio. Lo importante es que Orrente supo reinterpretarlas y así las veremos, invertidas o en la misma posición, en otros dibujos como el mencionado *Cristo conducido al suplicio* (BNE, Dib/15/5/2); y en pinturas como la *Lapidación de San Esteban* (Colección particular) o alguna de las versiones de sus *Calvarios*, donde se convierten en los personajes que se juegan a los dados las vestiduras de Cristo.

Incluso podemos ir un poco más lejos. La figura del ángulo superior izquierdo, reclinada sobre una roca, es muy común en muchos de sus cuadros y debe

²⁴ Véase Espinós Díaz 1979, p. 92, n° 109 y también Valencia 1994, p. 54, n° cat. 9. El cuadro perteneció a Felipe II y fue entregado para la decoración de El Escorial en 1593. Véase Ruiz Manero 2011, pp. 64-67, n° 3FJ.

²⁵ El dibujo repite una pintura que perteneció a la colección Milo K. Winter en Providence (Estados Unidos). Véase Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 422, pues también lo considera copia más que original de Orrente.

²⁶ No en balde, en Madrid fueron copiadas algunas de ellas hacia 1629-1630 por el grabador Juan de Noort. De ellas se conservan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de España. Véase Blas, de Carlos Varona y Matilla 2011, pp. 476 y 477.

²⁷ Véase Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 417; véase también Angulo y Pérez Sánchez 1983, n° 282 y Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2003, p. 381, n° 417.

²⁸ Véase Darby 1938, p. 74 y Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 417.

²⁹ Véase Benito Doménech 1980, p. 254 y Nueva York 1988, pp. 112-114, n° cat. 28.

³⁰ Véase Nueva York 1988, p. 120, n° cat. 31.

³¹ Es posible que el intercambio de intereses fuese mutuo, aunque consideramos que Orrente debió ser modelo para Juan Ribalta. Sirva como ejemplo, como señala Marco (véase Marco 2021, p. 164), *Santa María Magdalena* de colección particular inglesa, pintura realizada hacia 1625 y en la que se hace evidente la influencia de nuestro artista.

conectarse con los modelos traídos a Toledo entre 1610 y 1611 por Maino y Tristán tras sus estancias de formación en Roma; una línea abierta esta hacia ese nuevo naturalismo que surge en la ciudad del Tíber en torno a Caravaggio y a un jovenísimo Ribera cuyos ecos permanecerán en la retina de Orrente hasta el final de su producción. No hay mejor ejemplo para ello que el ya mencionado *David con la cabeza de Goliat* de la BNE, que solo puede entenderse desde el conocimiento directo de alguno de los cuadros del “españolito” llegados a España a partir de la década de 1620.

Hacia un nuevo corpus de dibujos de Orrente

Como ya he indicado, desde la aparición del cuarto volumen del *Corpus* de Angulo y Pérez Sánchez no se ha vuelto a abordar en su conjunto el catálogo de dibujos de Pedro de Orrente. A pesar de ello ha habido aportaciones significativas que es preciso señalar a la espera de una nueva publicación en la que será necesario deslindar aquellos originales de los que fueron fruto del trabajo del obrador. No es este el lugar para profundizar, pero es importante aludir a ello aunque sea sucintamente.

Un repaso a sus grandes dibujos de composición permite apreciar claras diferencias técnicas entre unos y otros, y es ahí donde debe incluirse no solo los oficiales de su taller, sino también aquellos realizados por artistas próximos a su estilo. Uno de los ejemplos más claros es el de *San Roque* de la BNE (Dib/ 18/1/3854). Angulo y Pérez Sánchez ya dudaron sobre su autoría, pero Espinós lo consideró de su mano. Recientemente Víctor Marco ha demostrado que su autor es Pedro Salvador (ca. 1605-ca. 1678), seguramente a partir de un original orrentesco perdido³². Algo similar ocurre con *San Bruno y el duque de Calabria*, *San Pedro penitente* de la BNE [Cat. 53] y [Cat. 54] o con la *Historia de Susana* de los Uffizi (11158 S)³³. La aplicación de las aguadas pardas y sanguinosas es más dura, menos hábil, por lo que debe abrirse la puerta a incluirlos dentro del trabajo de su obrador.

Por lo que respecta a las incorporaciones más recientes a su corpus, hay que mencionar en primer lugar el *Muchacho partiendo una caña* que perteneció a la colección del conde de Ibarra (Colección Benito Navarrete)³⁴. Se trata de un delicado estudio realizado a lápiz negro con realces de clarión, seguramente tomado del natural, y guarda un evidente parecido en su concepción con *Pastor con ovejas* de la Albertina de Viena (inv. 13070). Con todo, hay que considerarlo preparatorio para una de las figuras de la *Coronación de espinas* [Cat. 33] del Museo del Prado.

Por su parte, del Pozo Maté ha atribuido a nuestro artista dos nuevas obras conservadas en la BNE³⁵. La primera, *San Sebastián curado por Santa Irene* (Fig. 41) está realizada a pluma y aguada de tinta parda. Su factura, rápida y nerviosa, puede compararse con *Elías y el ángel* de los Uffizi (10323 S). En ella se hace evidente además el conocimiento directo de la pintura de Ribera. Si en este caso la atribución parece convincente, encuentro ciertas dudas a la hora de aceptar el segundo dibujo, *San Antonio de Padua* (Dib/18/1/1699), por más que se haya vinculado con el encargo recibido por Orrente en 1631 para el altar del Convento de San Antonio de Padua en Toledo. El manejo de la pluma no es tan espontáneo y la figura del santo

³² Véase respectivamente: Angulo y Pérez Sánchez 1983, n° 291; Valencia 1994, p. 74, n° cat. 19; Marco 2006 y más recientemente Marco 2021, pp. 198 y 438, n° cat. 7.3. El cuadro, pintado en 1644, se conserva en Bocairente.

³³ Sobre este último véase Madrid 2016a, pp. 387 y 388, n° cat. 250.

³⁴ Lápiz negro y realces de clarión sobre papel azul, 275 x 187 mm. Véase Gómez Frechina 2021, p. 110, reproducido en p. 112.

³⁵ Véase Del Pozo Maté 2021, pp. 444-450.

muestra cierta rigidez, por lo que tal vez debería incluirse dentro del ámbito de su obrador, máxime cuando está cuadriculado a lápiz para ser transferido. Recuérdense en este sentido las palabras de Carducho cuando alude al trabajo de los oficiales: “El perito Pintor haze los rasguños, ó esquizios [...]. Este, y los demás dibujos entrega al oficial, y el pasa los perfiles, ó dibuja con cuadrícula sobre el lienzo [...]”³⁶.

Me referiré ahora *Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen*, un dibujo de gran formato realizado a pluma y aguada de tinta parda (Fig. 42). En la zona inferior central aparece la inscripción “Pedro Orente” que puede relacionarse con la colección de Francisco de Solís. El tema encaja bien dentro de la órbita valenciana, que lo representó en numerosas ocasiones a partir del siglo XVI (desde Rodrigo de Osona y Yáñez de la Almedina a Vicente Macip y Juan de Juanes)³⁷. El formato y la técnica con la que está realizado permiten a priori considerarlo autógrafa.

La última incorporación al corpus gráfico del murciano es una *Santa Cecilia* que presentamos en este texto (Fig. 43). En el ángulo inferior izquierdo del paspartú aparece una inscripción a lápiz que lo atribuía en su momento a Ribalta y en la derecha otra con referencia a Orrente. El tipo femenino de la santa es el habitual del artista y su interés radica en tratarse de una composición de la que tampoco hay referencias en inventarios. Es posible que para su realización alguna estampa de Anton Wierix o Zacharias Dolendo.

El coleccionismo de los dibujos de Orrente

Uno de los aspectos menos tratados hasta la fecha tiene que ver con el interés que suscitaron los dibujos de Orrente desde fechas muy tempranas. Era habitual que a la muerte de los artistas acudiesen a sus almonedas muchos de sus compañeros con el fin de hacerse con sus útiles de trabajo, para incorporarlos a sus propios obradores. En Madrid conocemos con detalle las de Vicente Carducho (1633) o Antonio de Puga³⁸.

Caso bien distinto es el que ahora nos interesa tratar, pues sabemos que un buen número de sus dibujos figuran en manos de artistas madrileños apenas unas décadas después. La mayoría de los que han llegado hasta la actualidad pertenecieron al pintor y coleccionista Francisco de Solís (1620-1684)³⁹ vinculados a su enseñanza teórica de la pintura y acaso también para ilustrar su “libro de aquellos eminentes pintores españoles” al que se refiere Antonio Palomino y que no es sino el precedente más directo de sus famosas *Vidas*⁴⁰. El tratadista aludió brevemente a su colección de dibujos. Más preciso fue Ceán Bermúdez, quien en su *Diccionario* incluye una alusión directa: “Dice Palomino que se apreció el estudio que había dexado Solís de libros, estampas y dibuxos en seis mil ducados, y no es extraño, porque son muchisimas las que se hallan entre los actuales profesores con su firma en señal de dominio”⁴¹.

³⁶ Véase Calvo Serraller 1979, p. 384.

³⁷ Sobre la versión en la que *Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen*, llamada *Primera Aparición*, véase Catalá Gorgues y Samper Embiz 1995.

³⁸ Véase Caturla 1952 (para la almoneda de Puga) y Pérez Sánchez 1986, pp. 92 y 93, así como Vizcaino Villanueva 2005, pp. 273-298 y más recientemente García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 109.

³⁹ Véase sobre Solís coleccionista los estudios fundamentales de Banner 2007, pp. 359-366 y García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, pp. 105-132.

⁴⁰ Véase Palomino 1947, pp. 1010-1012.

⁴¹ Véase Ceán Bermúdez 1800, vol. 4, pp. 384-387. También, véase de nuevo García-Toraño y Rodríguez Rebollo, 2021, p. 107.

El erudito contó con una especial sensibilidad que le impulsó a reunir una valiosa colección de dibujos, estampas y libros en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVII. A buen seguro estos dibujos fueron uno de los principales alicientes con los que contó en la academia artística que abrió en su casa⁴². Solís los marcó cuidadosamente con su apellido y con la atribución correspondiente. El caso de Orrente es especialmente significativo, pues es uno de los artistas mejor representados en su colección junto a los hermanos Carducho, Eugenio Cajés, Ribera y Alonso Cano⁴³.

Su interés por el murciano establece un interesante paralelismo con otro pintor contemporáneo, Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680). Al igual que Solís, Alfaro, que vivió a caballo entre su Córdoba natal y Madrid, venía de una familia de literatos y artistas. Fue también autor de unas biografías breves de los pintores Pablo de Céspedes, Gaspar Becerra y del propio Velázquez⁴⁴.

En el primero de sus testamentos, redactado en Córdoba el 30 de abril de 1680, se incluye entre las mandas la cesión a su hermano Melchor de un “libro de dibujos de Orrente”⁴⁵. Nada sabemos de su paradero a partir de entonces, pero como en el caso de Solís, hubo un interés intelectual y no mecánico por parte de ambos artistas.

De la centuria siguiente es importante traer a colación ahora a un interesantísimo coleccionista que marcó sus dibujos a lápiz negro con una numeración que va del 1 al 4. Este personaje, del que nada sabemos más allá de que debió vivir seguramente en Madrid a mediados del siglo XVIII, poseyó varios de los dibujos que en su día atesoró Solís⁴⁶. En el caso de Orrente, fue el propietario de *David con la cabeza de Goliath* [Cat. 54], *San Pedro penitente* [Cat. 44], *Venus y Adonis* [Cat. 19] y posiblemente también de *Paisaje con león* (BNE, Dib/13/1/14).

Quizás por esas mismas fechas pudieron ser adquiridos en España los diseños de Orrente que hoy forman parte de los Uffizi. El origen de su colección de dibujos españoles coincide con la presencia en Madrid en 1748 del comerciante y coleccionista Giovanni Filippo Michelozzi († 1779)⁴⁷. Una parte de su amplia colección ingresó en 1779 en la Real Galería de Florencia –el germen del museo–, mientras que la otra fue adquirida a sus hijos por Emilio Santarelli (1801-1889). Los de Orrente proceden de la donación realizada por Santarelli a los Uffizi en 1866.

Es fundamental tener en cuenta que otra de las vías de adquisición del italiano fue gracias a su relación con José de Madrazo (1781-1859)⁴⁸. No es dato baladí, pues prácticamente todos los dibujos de Orrente de la BNE proceden de la compra realizada por la institución a sus herederos en 1899⁴⁹. Se establece por tanto un nexo común entre las colecciones de Florencia y Madrid, teniendo más importancia si cabe esta última por ser la más abundante en cuanto a dibujos de Orrente; y también porque aglutina los que pertenecieron primero a Francisco de Solís y posteriormente al anónimo coleccionista del XVIII referido.

Otro caso interesante fuera de nuestras fronteras es el duque Alberto Casimiro de Sajonia-Teschen (1738-1822), fundador de la Albertina de Viena en 1776.

42 Dice Palomino 1947, p. 1012 que “dejó una librería, y estudio de pintura, que se estimó en seis mil ducados [...]. Tuvo muchos años academia en su casa, y esto le adelantó mucho [...]”.

43 Véase García-Toraño y Rodríguez Rebollo, 2021, pp. 112 y ss.

44 Véase Valverde Madrid 1974, p. 185.

45 Véase Valverde Madrid 1974, pp. 187 y 199. Véase también Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 238.

46 Véase García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 117 y Santiago Páez e Hidalgo Caldas 2020, p. 30.

47 Véase Madrid 2016a, pp. 14-18; García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, pp. 126 y 127.

48 Véase Pérez Sánchez 1972a, pp. 6 y 7.

49 Sobre la compra de la colección de Pedro de Madrazo véase Barcia 1906, p. 7 y más recientemente García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 128.



Fig. 42



Fig. 43

Este depositó en el edificio neoclásico la colección de arte que había formado en Bruselas, a la que se sumaron algunas donaciones como las del duque Giacomo Durazzo, embajador austriaco en Venecia. Alberto Sajonia poseyó *Pastor con ovejas* (inv. 13070)⁵⁰.

Debemos regresar al Madrid ilustrado de finales del XVIII para conocer a otro de nuestros aficionados dentro ya de la órbita de la Ilustración. Se trata de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), quien, aconsejado por sus amigos Antonio Ponz (1725-1792) y Ceán Bermúdez (1749-1829), reunió un nutrido conjunto que donó al Real Instituto Asturiano de Gijón en 1794⁵¹. De los cinco dibujos de Orrente que poseyó, cuatro procedían una vez más de la colección de Solís y el quinto, *Noé y los animales abandonando el arca*, tenía en el ángulo superior izquierdo una inscripción manuscrita que se corresponde con la letra de Ceán⁵².

Para ir concluyendo con este apartado retomamos a Ceán Bermúdez. En 1863 su hija Beatriz puso a la venta en Madrid su colección, que fue adquirida un año más tarde por el historiador francés Paul Lefort (1829-1904). Este conjunto permaneció en su poder hasta 1869, cuando salió a subasta en París⁵³. Algunos dibujos pasaron entonces a la colección de Pedro Fernández Durán (1846-1930). Gracias a su legado al Museo del Prado en 1931 la institución posee tres de sus cinco dibujos de Orrente.

Finalizamos con un último personaje, en este caso el británico William Stirling Maxwell (1818-1878). De sus viajes por la Península ibérica queda sus célebres *Annals of the Artists of Spain* (Londres, 1848) y su colección de arte español reunida en su residencia de Pollock House (Glasgow). Entre los dibujos de Orrente que poseyó se encuentran *Pastor del Museo del Prado* (D3736) y *Muchacho de espaldas* (Colección particular)⁵⁴.

Fig. 42. *Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen*. Pedro Orrente. Instituto Cean Bermúdez. Madrid.

Fig. 43. *Santa Cecilia*. Pedro Orrente. Colección Benito Navarrete. Madrid. © David Blázquez.

50 Véase Angulo y Pérez Sánchez 1988, p. 57, n° cat. 272.

51 Véase Pérez Sánchez 1969 y más recientemente García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 127.

52 Los cinco dibujos que pertenecieron a Orrente se estudian en Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 417-422. Sobre Ceán coleccionista y su relación con Jovellanos véase Hidalgo Caldas 2016, pp. 111-113.

53 Véase Hidalgo Caldas 2016, pp. 116-118 y García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 127.

54 Subastado en Christie's Londres el 9 de diciembre de 2015, lote 70. En este caso debe rechazarse su atribución a Orrente a pesar de la inscripción que aparece en el ángulo inferior izquierdo y que podría relacionarse con la letra de Solís.

4

ENSAYO

*Influencia de Orrente
en la pintura española*

Javier Portús
Museo Nacional del Prado

Junto con José de Ribera, Pedro Orrente es muy probablemente el artista local con mayor presencia en España durante el Siglo de Oro; aunque con la diferencia de que la carrera del valenciano transcurrió íntegramente en Italia, y la del murciano mayoritariamente en la Península Ibérica. En ambos casos esa “presencia” se tradujo en influencia, como no podía ser de otra manera, dada la originalidad temática y el nivel de calidad de los catálogos de ambos.

Aunque a lo largo de esta publicación el lector va a encontrar numerosa información y comentarios acerca de la manera como la persona y las obras de Orrente se hicieron presentes en el ecosistema artístico español de su época, creo que vale la pena sintetizarla aquí en unos párrafos que sirvan de preámbulo al estudio de la influencia que tuvo su pintura. En términos generales, esos medios fueron una trayectoria profesional que transcurrió en algunos de los principales focos de creación de la Península; una producción al mismo tiempo variada, versátil y atractiva, que creó una importante demanda de su obra; un sistema de trabajo capaz de satisfacer esa demanda; y una serie de discípulos que prolongaron en el tiempo ese sistema y actualizaron los parámetros estilísticos y temáticos en los que se movió su maestro.

De entre los pintores españoles de su tiempo Orrente es aquel que cambió con mayor frecuencia de escenario laboral, como se subraya desde el título mismo de esta exposición¹. Además de Italia, esos lugares fueron principalmente Toledo, Murcia y Valencia, que no se concibieron como lugares de estancia consecutivos, pues en alguno de ellos residió en varios momentos diferentes de su vida. También se ha especulado con una probable estancia en la corte, a la que aludió el generalmente bien informado Lázaro Díaz del Valle². Los cambios de escenario formaban parte de su memoria familiar, pues era hijo de un comerciante de origen francés, lo que permite enlazarlo con otros artistas importantes de su generación que también tenían ascendencia u origen extranjero, como Maíno, Vicente Carducho (nacido en Florencia), Juan Van der Hamen, Juan de la Corte o Roelas.

Paralelamente a esa especie de ubicuidad física se produjo un fenómeno en parte interrelacionado, como es la presencia de sus obras tanto en importantes instituciones religiosas de los lugares donde trabajó, como en numerosas colecciones particulares, algunas de ellas muy señaladas, y muchas ubicadas en ciudades de las que no existe constancia documental de que haya establecido allí su taller. Templos con una proyección pública tan notoria como las catedrales de Toledo y Valencia fueron destinatarios de obras suyas muy importantes y en las que el artista asumió notables riesgos narrativos, como *El milagro de santa Leocadia* (1616) o *San Sebastián* (1614). En cuanto a las colecciones, hay que señalar que Orrente fue un pintor español especialmente querido por los aficionados. En la recopilación

¹ La bibliografía que ha generado Orrente es muy numerosa, como corresponde al volumen e importancia de su obra y a la variedad de sus escenarios profesionales. En esta publicación el lector encontrará gran parte de la misma. Como punto de partida para la investigación contemporánea, véase como referencia a Angulo y Pérez Sánchez 1969, que incluyen un catálogo en ese momento exhaustivo; y más recientemente Agüera 2002 y López Azorín 2006, que recogen todas las noticias documentales publicadas hasta entonces.

² Afirma: “Estuvo en esta villa de Madrid y en ella hizo famosas obras” (Véase García López 2008, p. 279). El tratado de Díaz del Valle data de hacia 1657, y en él recoge, entre otras cosas, su experiencia en el medio artístico cortesano. Hay otros indicios de la estancia de Orrente en Madrid, véase Agüera 2002, pp. 88-89. Véase también Simal 2016, p. 158; aunque es un documento de interpretación ambigua.

de inventarios de colecciones madrileñas fechados entre 1600 y 1750, que hicieron Marcus Burke y Peter Cherry, sólo le supera Ribera (entre los españoles) en número de obras³; y sus pinturas se citan en algunas de las mejores colecciones, como las de Pedro de Arce, el marqués del Carpio, el marqués de Leganés o el Almirante de Castilla. Esta última ofrece un caso singular, pues reunía muchos de los cuadros en salas monográficas. De entre ellas las había temáticas y de autores; y hay que señalar que los dos únicos pintores españoles a cuyo nombre estaban dedicadas dos de estas salas eran Ribera y Orrente, del que se citan nueve obras, algunas de las cuales se encuentran actualmente en el Museo de Viena. Pero las obras de Orrente también fueron apreciadas por sus colegas, pues cuadros suyos figuran en las colecciones de Bartolomé González, Felipe Diricksen o Francisco Rizzi⁴

El pintor se hallaba también representado en la colección por excelencia, que era la del rey, y concretamente la que se reunió en el palacio del Buen Retiro, que tuvo como característica principal su “modernidad”, es decir, el hecho de que buena parte de sus obras procedían de autores vivos en la década de 1630, en muchos casos procedentes de encargos y en otros (como Orrente) de compras. Era una colección no sólo moderna sino también internacional, y en este sentido es significativo del aprecio en que se tenía al pintor la presencia allí de al menos 32 pinturas que se le atribuían⁵. Más allá de la Corte y de sus lugares de trabajo, encontramos obras de Orrente en colecciones situadas en ciudades variadas. La que poseía en 1662 Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca incluía “países” suyos y de otros autores, así como obras atribuidas a Durero, Ribera, Cambiaso, etc. Hay que señalar que Lastanosa además de coleccionista era una de las figuras principales de la erudición histórica en Aragón en el siglo XVII⁶. En esa misma línea de coleccionista refinado se incluye Nicolás de Omazur, el amigo de Murillo, que poseía “Dos cuadros grandes el uno el Nacimiento de Nuestro Señor y el otro la Adoración de los Santos Reyes”⁷. No fueron los únicos cuadros de Orrente que circularon por Sevilla, como atestiguan varios inventarios⁸.

La presencia de obras de Orrente en colecciones tan numerosas y en muchos casos tan principales las convirtieron en uno de los “objetos de coleccionista” por excelencia en el contexto de la pintura hecha en España, y tiene que ver con dos de sus características, además de un nivel medio de calidad más que suficiente: la productividad del pintor, y los temas y el tratamiento narrativo de sus pinturas.

Como se indica en otra parte de este catálogo, una etapa muy importante de la carrera de Orrente transcurrió en Italia, donde se documenta en Venecia en 1605⁹. En el Véneto entró en contacto con los sistemas de producción pictórica locales, caracterizados por la presencia de nutridos talleres, encabezados por maestros prestigiosos, cuyas obras generaban una notable cantidad de réplicas, versiones y copias¹⁰. Previamente a su viaje italiano, Orrente pudo conocer un sistema similar (aunque a otra escala) en Toledo, donde trabajaba El Greco. De vuelta a España, su producción se adaptó a estos patrones, a juzgar por el gran número de obras que se le atribuyen, la variedad de sus niveles de calidad, la abundancia de variantes de una misma composición, o la pervivencia de un número importante de copias.

³ Para la lista de las obras atribuidas a Orrente, véase Burke y Cherry 1997, pp. 1140-1142.

⁴ Véase Agüera 2002, p. 96.

⁵ Véase Brown y Elliott 2003, p. 143: citan el inventario realizado a la muerte de Carlos II.

⁶ Se describe la colección en “De lo que pasó a D. Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave”, véase Sánchez Cantón 1941, p. 297. Para una visión actualizada véase Huesca 2007.

⁷ Véase Kinkead 1989, p. 155.

⁸ Véase Kinkead 1989, nº 125 y p. 142.

⁹ 1602 y 1607 son las fechas marco para su estancia en Italia. Véase Baker-Bates 2024, p. 90.

¹⁰ Véase Falomir Faus 2001, p. 42.

Página anterior:
San Juan Bautista en el desierto.
 Pedro Orrente. Museo Conjunto
 Hospitalario de San Juan del Hospital
 de Valencia. Detalle [Cat. 37].

El mantenimiento de un sistema semejante dependía de la existencia de una clientela potencial capaz de absorber un volumen importante de producción. Como se ha dicho más arriba, Orrente diversificó la clientela, y mientras que a lo largo de su carrera atendió a numerosos encargos de instituciones eclesiásticas (algunos muy importantes), paralelamente supo crearse un mercado entre los coleccionistas locales, lo que sugiere que una parte importante de su producción se mantenía al margen de la dinámica del “encargo”. La fórmula, como se ha repetido insistentemente por toda la bibliografía sobre el pintor, la encontró en Venecia, donde entró en contacto estrecho con el taller de los Bassano, y del mismo, además de recursos lumínicos o estilísticos, adoptó el gusto por composiciones generalmente de mediano tamaño y tema bíblico o evangélico, que se desarrollan en el exterior, y en los que el paisaje adquiere tanta o mayor importancia que la “historia”. Estos “paisajes con figuras”, por su tamaño, su tema y su contenido, eran susceptibles de incorporarse a entornos privados, y de satisfacer las expectativas de los coleccionistas, pues en ellos se mezclaban narratividad y naturaleza en proporciones atractivas. En este sentido, hay que indicar que los Bassano figuraron entre los artistas extranjeros más apreciados por los coleccionistas españoles, un fenómeno que obedecía a las mismas causas que el interés por Orrente¹¹.

La elevada producción (que satisfacía una demanda expectante) y la notable dispersión de la obra de Orrente se tradujeron en visibilidad, por lo que fue uno de los artistas españoles de su tiempo en mejores condiciones para ejercer influencia entre sus colegas. Esta afectó fundamentalmente a dos dominios independientes: por un lado, al de las tipologías, y por otro a cuestiones de carácter estilístico.

El éxito de esas composiciones con historias sagradas desarrolladas a mediana o pequeña escala en entornos paisajísticos, a las que acabamos de hacer referencia, puede estudiarse en el contexto de la ampliación de géneros pictóricos que experimentó la pintura española desde principios del siglo XVII, y que se tradujo en la extensión de la “cultura del retrato” a una sección mayor de la sociedad, y en el desarrollo de nuevos temas de representación, especialmente los relacionados con lo que en España se denominó “bodegón”, tanto en su versión de simples mesas con objetos relacionados con la alimentación, como en la que incluía personajes, como vendedores, consumidores, etc.

El paisaje respondía a una inquietud representativa similar; aunque no se concebía a la manera actual de “retrato fiel” de un escenario natural, sino como marco que albergaba personajes o historias, o como descripción de un entorno urbano, en sí mismo lleno de contenido. En el caso de muchas de las obras de Orrente de este tipo, las escenas que se desarrollaban en esos paisajes tenían una naturaleza pastoril, pues describían el mundo de los patriarcas del Antiguo Testamento o escenas del Nuevo como adoraciones de los pastores, por lo que constituían una especie de alternativa sacra y campesina a las escenas urbanas que artistas como Velázquez o Loarte (amigo de Orrente) estaban desarrollando en Sevilla o Toledo.

El interés por el paisaje entre los artistas nacidos en torno a 1580 no fue único en Orrente. Ocupa un lugar importante en algunas obras de Tristán y Maíno, pintores que comparten con el murciano una experiencia profesional en Italia y un conocimiento del medio toledano, en el que previamente El Greco ya había explorado ese campo. La comparación de obras como *San Juan Evangelista en Patmos* [Cat. 38] o en el *Fray Juan Garín* [Cat. 39] de Orrente con los paisajes con figuras del retablo de las Cuatro Pascuas de Maíno (**Fig. 44**) (todos ellos en el Museo del Prado) muestra afinidades importantes en lo que se refiere a los personajes y su relación con el entorno, especialmente las que existen entre los dos san Juan Evangelista en Patmos. Igualmente, en varias de sus obras con el tema de la “Adoración de los pastores” ambos se recrean en las posibilidades que tiene el tema como pintura de género.

¹¹ Véase Falomir Faus 2001, pp. 19 y ss.



Fig. 44. *San Juan Evangelista en Patmos*. Fray Juan Bautista Maino. Óleo sobre lienzo, 74 x 163 cm. Museo del Prado (P003128). Madrid. © Museo Nacional del Prado.

Sin embargo, Orrente, como se ha indicado, dio un paso más allá al que supone la incorporación puntual de paisajes a escenas religiosas que lo propiciaban, y creó un elevado número de obras en las que el elemento paisajístico se sobrepone al narrativo. Dado que en general no están fechadas, y la documentación contemporánea que generaron es escasa, no es posible establecer una cronología, si bien su abundancia y su filiación bassanesca sugiere una dedicación al tema desde época temprana, tras su regreso de Italia, como sugiere el que *La bendición de Jacob* (Florenza, Pitti) esté firmada en 1612¹².

En estas páginas sobre la influencia del artista conviene destacar que estas obras, tan numerosas y con una personalidad tan marcada desde el punto de vista compositivo y narrativo, inauguraron una tradición temática muy importante en la historia de la pintura española del siglo XVII, pues a partir de entonces se multiplicaron (en diferentes focos de creación) los “paisajes con figuras” de fuerte contenido narrativo, importante presencia del escenario natural, y frecuentemente organizadas en series, al igual que muchas de las de Orrente. Las fuentes para el desarrollo de estas tipologías, por supuesto, no se limitaron al murciano, y no fueron exclusivamente locales: las colecciones españolas eran ricas en cuadros de los Bassano; también era conocida la obra de Paul Brill; y abundaban tanto las pinturas sobre cobre como las estampas, de origen frecuentemente flamenco, que difundieron modelos parecidos. Pero, en cierto sentido, se puede afirmar que con Orrente adquirió carta de naturaleza en la historia de la pintura española esta tipología

A partir de Orrente es posible trazar una línea importante de artistas españoles que utilizaron este tipo de recursos narrativos. Algunos, como veremos, lo hicieron esporádicamente; pero hubo otros en cuyos catálogos ocupan un lugar importante y, en cierto sentido, ofrecen un perfil profesional que tiene como inmediato antecedente español al murciano. Es el caso, en el medio cortesano, de Francisco Collantes (1599-1656) influido a la vez por modelos flamencos e italianos, y con una notable presencia en el Buen Retiro¹³. En Córdoba, Antonio del Castillo (1616-1668), aunque produjo preferentemente grandes composiciones religiosas, se interesó con frecuencia por el paisaje y el mundo pastoril, como demuestran varios de sus dibujos o series de gran calidad como la de la vida de José, donde se alcanza una de las mejores síntesis españolas entre paisaje y narración. Una parte de la producción de Castillo se compone de obras de este tipo, que sugieren que, al igual que en el caso de Orrente, el artista trabajó en ocasiones por iniciativa propia, haciendo obras que satisfacían las expectativas narrativas del mercado civil local¹⁴. En ese sentido, es posible equiparar las prácticas profesionales de algunos de estos artistas con la de los especialistas en bodegones, que en la mayor parte de los casos no dependían de encargos, sino de ventas a consumidores frecuentemente anónimos. En el caso de Orrente, encontramos un ejemplo coetáneo en Juan Van der Hamen que, como él, fue uno de los primeros pintores españoles que tuvo que buscar parte de su mercado al margen de la Corte y de las instituciones eclesiásticas¹⁵.

Uno de los principales centros de creación pictórica de España donde la fórmula tan difundida por Orrente alcanzó una mayor importancia durante las décadas centrales y finales del siglo XVII fue Sevilla¹⁶. Así lo atestigua la gran presencia de series de paisajes con temas religiosos en los inventarios de bienes. Perviven *in situ* algunos conjuntos de tamaño más que mediano, como la serie de Miguel Luna del Hospital de la Caridad, o la del Juan de Zamora del Palacio Arzobispal, que nos hablan de hasta qué punto la fórmula se consideraba ya eficaz para interiores

¹² Véase Angulo y Pérez Sánchez 1969, nº 155.

¹³ En el inventario de 1701 figuran 22 obras atribuidas a Collantes (véase Brown y Elliott 2003, p. 145). Para una visión de conjunto de Collantes, véase Angulo y Pérez Sánchez 1983, pp. 36-62.

¹⁴ Véase Taggard y Navarrete 2004, p. 33.

¹⁵ Véase Jordan 2005.

¹⁶ Sobre este tipo de obras en la pintura sevillana, véase Portús 2021.

religiosos. Pero, además, hubo varios artistas que se especializaron en este tipo de obras. Fue el caso de Francisco Antolínez, autor de numerosas series, Matías de Arteaga o Ignacio Iriarte, con quien el género dio un paso más allá, pues minimizó los contenidos narrativos.

Las fuentes del “paisajismo” sevillano fueron variadas. El techo de la Galería del Prelado del Palacio Arzobispal está decorado con una serie de inspiración bassanesca; y en los inventarios particulares se citan tanto obras de Orrente como de Collantes, de quien se han detectado rastros en la obra de Miguel Luna¹⁷.

Otro de los sevillanos que se hizo eco de este tipo de fórmulas fue Murillo, que las utilizó en varias ocasiones, entre ellas para crear una de sus series que alcanzaron mayor prestigio: la de la vida de Jacob, compuesta por cinco pinturas hoy dispersas y de gran tamaño (245x363 cm), concebidos para una estancia palaciega. En ellos predominan las escenas pastoriles, de gran interés descriptivo y costumbrista, y el paisaje se impone sobre la narración. Los tipos humanos son plenamente murillescos, sin rastros del vocabulario bassanesco de Orrente, aunque comparte con este la capacidad de construir escenas animadas, en las que existe una eficaz interrelación entre los numerosos personajes. La huella de Orrente puede advertirse en algunos de los paisajes; y así, se ha llamado la atención sobre el hecho de que la organización espacial de *Labán busca los ídolos del murciano* (Museo del Prado) es parecida a la de *Jacob pone las varas al rebaño de Labán* (Dallas, Meadows Museum) (Fig. 45), al igual que ocurre con las respectivas escenas de “La bendición de Jacob” (Florencia, Palazzo Pitti en el caso de Orrente; y San Petersburgo, Museo del Hermitage, en el de Murillo)¹⁸.

Esta y otras series de Murillo, con su alta calidad y su gran interés narrativo y formal, suponen una culminación del camino que, en la pintura española, emprendió Pedro de Orrente a principios de siglo. Independientemente de la posibilidad de encontrar deudas concretas en otros artistas desde el punto de vista compositivo, cromático o tipológico, hay que valorar lo que el murciano tuvo de pionero en un terreno fundamental a la hora de entender las prácticas artísticas y las expectativas del público en la España del Siglo de Oro.

La influencia de Orrente se extiende más allá de su condición de gran iniciador y difusor de estas tipologías en la pintura española. Afecta a cuestiones relacionadas con los lenguajes artísticos de las primeras décadas de siglo; y lo hace de dos maneras: en el marco general de la evolución de la pintura en España; y en el más particular de la huella que dejó en los lugares donde trabajó, que se tradujo en un intercambio activo con otros artistas coetáneos, y en la existencia de discípulos o seguidores, que extendieron las fórmulas del maestro hasta las décadas centrales de siglo.

Desde el punto de vista del desarrollo de los lenguajes pictóricos en España, el papel que jugó Orrente ha sido identificado desde hace tiempo: es uno de los artistas locales que contribuyeron de manera más decisiva a introducir el lenguaje naturalista, junto con Francisco Ribalta, Eugenio Cajés, Luis Tristán o Juan Bautista Maíno¹⁹. Varios de ellos tuvieron una experiencia italiana a principios de siglo, que les permitió asistir al desarrollo del caravaggismo. Sin embargo, las fuentes de las que se nutrió ese cambio en una dirección naturalista fueron más variadas, e incluyen el conocimiento de italianos que habían estado activos en España, como Luca Cambiaso, el contacto con la pintura veneciana, o la adopción de fórmulas estilísticas y tipológicas procedentes de clasicistas activos en Roma, como Guido Reni. Eso dio lugar a un naturalismo “atemperado” en el que convivían acentos muy diversos, pero que abonaría el terreno para la irrupción de fórmulas más radicales con la

¹⁷ Véase Valdivieso y Serrera 1980, pp. 44 y 45 y p. 48; véase también Valdivieso 1986, p. 242.

¹⁸ Véase Taggard 1992.

¹⁹ Véase Angulo y Pérez Sánchez 1969.

generación de Velázquez y Zurbarán. La experiencia veneciana de Orrente aportó en ese contexto no sólo el repertorio ya comentado de temas tratados como escenas de género, en términos de vida cotidiana, sino también una ampliación de las gamas y los contrastes cromáticos, y una mayor apertura lumínica. Orrente tuvo cierta facilidad para cambiar de registro en función del tema, el tamaño y el destinatario de sus obras, y así, en sus grandes composiciones, como *San Sebastián* (1614, Catedral de Valencia), *Milagro de santa Leocadia* (1616, Catedral de Toledo) o *Martirio de Santiago* (Valencia, Museo de Bellas Artes) se muestra extraordinariamente ecléctico en sus fuentes, aunque avanzando en una dirección naturalista.

En ese sentido, es singular el caso de *San Sebastián*, que realizó en Murcia con destino a Valencia²⁰. Dado el lugar tan público donde fue colocado (la capilla de los Covarrubias, a los pies de la Catedral), estaba llamado a ejercer influencia entre los artistas locales. La obra es una de las piezas capitales del naturalismo temprano en España, y su comparación con el Retablo de las Cuatro Pascuas de Maíno, que data de fechas muy parecidas, ilustra muy bien sobre la variedad de fórmulas entre los artistas que marcaban en España la senda naturalista. En ella, el elemento bassanesco se hace patente en el paisaje, por su organización, la presencia de una escena a pequeña escala o el colorido de su fondo. Pero las figuras del primer plano beben de otras fuentes. La posición del santo se ha relacionado con varios precedentes, como un cuadro de Pace Pace, de la Academia de Venecia, la *Alegoría con los santos Barnardo, Sebastián y Francisco* de Alonso Sánchez Coello (Madrid, Prado) o el famoso *Sansón* de Guido Reni²¹. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el detalle que más singulariza la figura, el brazo derecho levantado, es uno de los llamados “gestos de dolor” por excelencia, que se remontan a la tradición clásica, en obras como el *Laocoonte* o el grupo de los Nióbides, y cuyo uso y conocimiento se extendieron ampliamente por el arte occidental, por lo que este tipo de coincidencias no implica conocer los cuadros citados. Es un gesto, en cualquier caso, que permite a Orrente no solo enfatizar el dramatismo del martirio sino también desplegar más eficazmente la anatomía del santo, que aparece ligeramente girado, lo que facilita la descripción de su cuerpo en términos de bulto redondo. La obra es todo un alarde de Orrente en un campo (el desnudo) que se consideraba el más adecuado para demostrar la capacidad de un pintor. De hecho, se trata de uno de los mejores desnudos masculinos que nos ha dejado la pintura española en torno a 1615. Es un personaje que, además, participa plenamente de un ideario naturalista, como muestra la tipología facial del santo, o el hecho de que su cuerpo esté sabiamente modelado por la interacción de luces y sombras. El naturalismo no se acaba allí: los ángeles que irrumpen por el ángulo superior izquierdo tienen una filiación caravagesca, con antecedentes como el que aparece en *Las siete obras de Misericordia*.

La huella inmediata que dejó este cuadro en la pintura valenciana es muy probablemente advertible en el mejor pintor activo por entonces en la ciudad, Francisco Ribalta. Podemos hacernos una idea del concepto de desnudo masculino que tenía hasta entonces a través del espléndido *Calvario* (Valencia, Diputación Provincial) o de *El padre Simón contemplando a Cristo crucificado* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura), con figuras apolíneas en las que las transiciones formales y lumínicas son más bien suaves, y los contrastes se minimizan. En los desnudos que se sitúan en torno a la última década de su vida el modelado del cuerpo se hace más complejo. A la hora de contemplar esa evolución hay que tener en cuenta, por una parte, que su hijo Juan firmó en 1615 unos *Preparativos para la crucifixión* (Valencia, Museo de Bellas Artes) con un modelado anatómico más complejo (que se ha dicho procede de una copia de *La crucifixión de san Pedro*, de Caravaggio), que parece antecedente del que aparece en el cuadro de su padre *Abrazo de san Francisco al crucificado* (Valencia, Museo de Bellas Artes), cuyo paisaje tiene ecos orrentianos. En el espléndido *Abrazo de Cristo a san Bernardo* (Madrid, Museo del Prado), pervive la suavidad característica del desnudo de Francisco, pero combinada con zonas

²⁰ Véase López Azorín 2007.

²¹ Véase un resumen de estas fuentes en Agüera 2002, p. 91.



Fig. 45. *Jacob pone las varas al ganado de Labán*. Ca. 1665. Bartolomé E. Murillo. Óleo sobre lienzo, 223 x 360 cm. Meadows Museum, SMU, Dallas. Algur H. Meadows Collection, MM.67.27.



Fig. 46. *La Adoración de los pastores*. C. 1620. 2. Juan Ribalta. Óleo sobre cobre, 15 x 29,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Adquirido en 1926. N° inv. 69/205 © Arte Ederren Bilboko Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao.

de contraste lumínico, que crean una poderosa sensación tridimensional y que lo acercan más al equilibrio de *San Sebastián*.²²

La presencia de *San Sebastián* en Valencia supuso un hito en el desarrollo de la pintura en la ciudad, en la medida en que una obra de esa importancia era un estímulo para la adopción del lenguaje naturalista, y apuntalaba la dirección hacia la que los Ribalta (si bien en otros términos) dirigirían su arte²³. Aunque el pintor no se establecería en la ciudad hasta principios de la década de 1630, una vez que las muertes de Francisco y Juan Ribalta le hicieron más fácil encontrar mercado, antes de esa fecha siguió influyendo en el desarrollo del arte valenciano, adonde debieron de llegar sus composiciones más típicas, los paisajes pastoriles en los que se especializó. Su huella se ha advertido en algunos cuadros del citado Juan Ribalta, como el pequeño cobre con *La adoración de los pastores* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) (Fig. 46), o la *Adoración de los pastores* de la iglesia de Torrente²⁴, en los que utiliza motivos, escala y tipos humanos orrentianos, descritos con la pincelada nerviosa que le caracteriza. También en varias obras atribuidas Vicente Castelló (h 1580 - h. 1636), como la *Adoración de los pastores* y el *Martirio de Santa Eulalia* del Museo de Bilbao²⁵, donde encontramos similitudes no solo de tema y escala, sino también de algunos recursos, como los ángeles que irrumpen por la parte superior, emparentables con los del *San Sebastián*.

Las citadas muertes de los Ribalta hicieron que cuando se asentó Orrente en Valencia se convirtiera en el artista más importante y solicitado de la ciudad; lo que lo convirtió en punto de referencia para el desarrollo del barroco en la misma²⁶. Allí encontró a una generación ya activa, de maestros nacidos en torno a 1600, que habían tenido como punto de referencia principal a Francisco Ribalta, y que a esa influencia sumaron la del murciano. Uno de sus principales representantes fue Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-1667), coetáneo de Zurbarán y de Velázquez, y que, como estos en Sevilla, llevó al naturalismo a su madurez en Levante. Fue quien tomó el testigo de Orrente tras su muerte en 1645, y avanzó en ese estilo hasta la suya propia en 1660. Son varias las obras de Espinosa en las que se pueden identificar huellas del conocimiento de su colega, como las que integraban el retablo de san Pedro Mártir. En escenas de la predella, como *El nacimiento de la Virgen* y *El nacimiento de san Juan* (ambas en Valencia, San Nicolás) se aprecian en los tipos, las gamas cromáticas, la escala de las figuras o los valores descriptivos; y en el cuadro central, *Martirio de san Pedro Mártir* (Madrid, Museo del Prado) hay una asimilación de los recursos naturalistas (especialmente iluminación y técnica descriptiva) que aportó Orrente a la pintura valenciana²⁷.

Espinosa es uno de los artistas que resultó más influido no tanto por los “paisajes con figuras” de Orrente, como por composiciones ambiciosas, más cercanas al repertorio, la escala y a las soluciones compositivas más habituales entre otros artistas. En algunos casos se ha hablado de influencia mutua y de lenguaje común, y son varios los cuadros que se han catalogado alternativamente a uno y a otro, o las composiciones de las que se han detectado versiones realizadas por ambos. Es el caso de la *Magdalena penitente* de Espinosa (Fig. 47) y [Cat. 31], en el Museo del Prado, similar en su composición (aunque no en su modelado) a una obra de Orrente en el Museo de Bellas Artes de Valencia²⁸. Más de allá de los muchos préstamos concretos, Orrente, con la presencia primero de sus obras y después de su persona,

²² Véase Benito Doménech 1987, pp. 142; 160; 168; y 222.

²³ Sobre Orrente en el contexto de la pintura valenciana, véase el capítulo titulado “La llegada de Pedro Orrente a Valencia y la gestación del primer Barroco” en Marco 2021, pp. 179 y ss.

²⁴ Véase Benito Doménech 1987, pp. 234 y 228; véase también Cherry 2009.

²⁵ Véase Benito Doménech 1987, pp. 202-204.

²⁶ Véase Benito Doménech 1987, p. 258; véase también Marco 2021 p. 179.

²⁷ Véase Pérez Sánchez 2000, pp. 90-95.

²⁸ Véase Marco 2021, pp. 184-186.



Fig. 47. *Magdalena penitente*.
Pedro Orrente. Museo del Prado.
Madrid. © Museo Nacional del Prado.
Detalle [Cat. 31].

aparece como una influencia directa que precipitó la obra de Espinosa y otros artistas activos en Valencia a mediados de siglo, hacia una asunción plena de valores naturalistas, manifestados sobre todo en una técnica descriptiva apoyada en los contrastes lumínicos, en composiciones que llenan dramáticamente el primer plano del lienzo, en gamas cromáticas con fuerte presencia de los colores tierra y en un énfasis gestual. Otros artistas de esa generación en los que es posible hallar huellas orrentianas son Gregorio Bausá o el problemático Urbano Fos.

Pero Orrente, una vez establecido en Valencia, no solo tuvo oportunidad de influir en artistas activos en la ciudad, pues se le considera maestro de algunos de los que estaban dando sus primeros pasos en el oficio. Uno de los más interesantes fue Esteban March (h 1610-h 1668), que en 1631 estaba aprendiendo a pintar. Su vida y su carácter fueron aprovechados por Palomino para transmitir un perfil biográfico que le permitía asociar obra y temperamento, pues se especializó en pintura de batallas, algo acorde, según el biógrafo, con su humor belicoso. En sí misma, esa especialización facilita la vinculación con Orrente, en la medida en que la pintura de batallas propicia obras apaisadas, ambientadas en el exterior y con un fuerte protagonismo del paisaje. Además, sitúa a su autor al margen del mercado institucional y en relación con una clientela privada, como ocurrió con Orrente. Algunas de estas batallas eran de origen bíblico y se organizaban en series; y también se conocen otras obras aisladas o agrupadas extraídas de episodios (esta vez pacíficos) del Antiguo Testamento, como los cuatro pasajes de la historia de Jacob que le encargó en 1648 un mercader²⁹; o *El paso del Mar Rojo* (Madrid, Museo del Prado) (Fig. 48), una obra espléndida que explora las posibilidades de la pintura de Orrente: es orrentiano el tema, el formato, el paisaje, las tipologías, el interés por la variedad cromática; pero al mismo tiempo hay un movimiento y una tensión generalizados que suponen una ruptura frente al sosiego habitual en el murciano. Se le ha atribuido también un *Noé saliendo del Arca* (Museo del Prado, P5094), donde se aprecia como motivo claramente diferenciador respecto de la obra de Orrente una escritura más rápida y deshecha³⁰.

Esa misma dirección, a partir de la experiencia orrentiana se observa en la obra de Pablo Pontons, que en 1635 ingresó en el taller del pintor, donde estuvo siete años. Es el caso de la *Adoración de los Magos* de la basílica de Santa María de Morella, en la que un repertorio de figuras que guardan un gran aire de familia con las de su maestro, se arremolinan nerviosas alrededor del Niño. Ha desaparecido la calma, no hay una búsqueda de armonías tonales, y los colores vivos y las pinceladas nerviosas crean una escena tensa que por su fecha (hacia 1685) constituye uno de los epígonos de la tradición orrentiana en Valencia³¹.

Antes de establecerse en Valencia, Orrente trabajó en varias ciudades, donde fue dejando su huella. Durante un tiempo, se le supuso una estancia en Cuenca, dada la relación de las obras tempranas de Cristóbal García Salmerón, como los cuadros del retablo de *San Juan Bautista* de la Catedral³²; aunque últimamente se ha rebatido documentadamente esa influencia³³. En cuanto a Murcia (donde vivió intermitentemente) es la figura central de su barroco, y punto de referencia ineludible para entender el desarrollo de la pintura local, dejándose ver su impronta en obras de pintores como Lorenzo Suárez, Mateo Gilarte o Senén Vila³⁴.

A la hora de valorar la presencia de Orrente en la España del Siglo de Oro, y la influencia que ejerció entre sus contemporáneos, es necesario, en la medida

²⁹ Véase Marco 2021, p. 408.

³⁰ Véase Marco 2021, p. 210.

³¹ Véase Marco 2021, p. 213.

³² Véase Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 360.

³³ Véase Casal Valencia 2022.

³⁴ Véase Agüera 2002, pp. 98-100.

de lo posible, tratar de analizar los datos abstrayéndonos de las construcciones historiográficas que han modelado la idea de la pintura española desde finales del siglo XVIII, y que ha primado los artistas y episodios que se consideraban diferenciales respecto de otras tradiciones. Así, se fue señalando una línea de naturalistas radicales (Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán) a la que con el tiempo se añadieron "místicos" también radicales (El Greco) que conformaron una especie de columna vertebral de una supuesta tradición nacional. El método fue eficaz porque creó un marco propio que permitió la mejor reivindicación de ciertos artistas, pero tuvo un efecto profundamente reductor, en la medida en que desprotegía a aquellos cuya vida y cuya obra no servían para alimentar el argumentario principal, sino que, más bien, demostraban hasta qué punto la realidad del medio pictórico era amplia e irreductible. Solo con la profesionalización de la Historia del Arte y un mejor conocimiento documental ha sido posible valorar la obra de estos artistas, que en las últimas décadas están siendo objeto de importantes estudios monográficos y de exposiciones, como la presente.

A Orrente, su calificación tópica de "Bassano español" no le favoreció en ese contexto de búsqueda de una identidad pictórica nacional, y con frecuencia ha hecho olvidar dos cosas: por una parte su capacidad para reconvertir y naturalizar sus modelos venecianos, contribuyendo a crear una tradición tipológica de paisajes pastoriles y bíblicos con una fecunda presencia en la historia de nuestra pintura; y por otra, que fue autor de obras de gran empeño que ayudaron a poner al día los lenguajes pictóricos, y que, en Toledo, en Valencia o en Murcia, se convirtieron en modelo para los artistas activos en esas ciudades.



Fig. 48. *El paso del Mar Rojo*.
Esteban March. Óleo sobre lienzo,
129 x 176 cm. Museo del Prado (P883).
© Museo Nacional del Prado.



FICHAS CATALOGRÁFICAS

①

Configuración
de su lenguaje artístico:
entre Venecia, Toledo,
la corte madrileña
y Valencia

②

Las grandes series
narrativas

③

La experimentación
compositiva:
los grandes formatos
para retablos

④

La santidad según
el espíritu rigorista
de la Contrarreforma

⑤

La santidad se hace
noche. El género
de los nocturnos

⑥

La santidad
a la veneciana:
el interés por el
género del paisaje

⑦

Orrente dibujante

1

¿PEDRO ORRENTE?

(Murcia, 1580 – València, 1645)

1. ¿Autorretrato?

Óleo sobre lienzo

45 x 36 cm

Museo Nacional del Prado,
Madrid
Nº inv. P003242**Procedencia:**Galería Española del
Museo del Louvre 1838-1848
(nº 195); Colección duques
de Montpensier (1866). Ingresa
en el Museo del Prado en
1975 por donación de don
Basilio Alexiades Thymanakis.
Depositado por el Prado
en el Museo de Santa Cruz
de Toledo durante muchos años**Inscripciones:**parte superior del lienzo:
“PEDRO ORRENTE MURÇIANO”**Bibliografía:**Stirling Maxwell 1848, vol. 1,
p. 506 y vol. 4, lámina 12;
Catálogo de la colección de
los cuadros y esculturas [...] duques de Montpensier 1866,
p. 75, nº inv. 289; Angulo Íñiguez
y Pérez Sánchez 1972, p. 355,
nº 424, lámina 266; Salas Bosch
1976, pp. 349 y 351; Baticle
y Marinas 1981, p. 139, nº 199
(Orrente Pedro (atribuí à));
Revuelta Tubino 1987, tom. 2,
p. 22, nº 24; Portús 2005,
p. 260 (Orrente)**Exposiciones:**Murcia 1981, nº 1; Toledo 1982,
p. 179, nº 151; Ciudad Real 2005,
pp. 260 y 261, nº 61© Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado. Madrid

José Redondo Cuesta

Pintura controvertida en cuanto a su posible autoría así como respecto a la identificación del personaje retratado. Como se sabe, la obra aparece registrada por primera vez formando parte de la colección de la Galería española del rey Luis Felipe de Orleans depositada en el Museo del Louvre en la década de 1838-1848 (nº 195). Estando exhibida en el museo parisino, es recogida por William Stirling Maxwell en sus *Annals of the Artists of Spain* describiéndose de la siguiente manera: “Su retrato, pintado con un estilo enérgico y elegante por él mismo, cuelga en el Louvre, el rostro franco y afable”. Posteriormente, aunque se indica que la pintura fue vendida en Londres en 1853 con la venta de la colección Luis Felipe a Colnaghi por 19 libras (*Catalogue of paintings*, nº 35, p. 10), en realidad, seguramente quedó sin vender permaneciendo en la familia Orleans. El siguiente capítulo en la historia del cuadro tiene lugar ya en España, cuando el retrato se recoge en 1866 en el catálogo de la colección artística que poseían los duques de Montpensier, herederos de los Orleans, en el palacio sevillano de San Telmo, donde aparece citado como “Su retrato” de [ORRENTE, Pedro]. Se encontraba colgado en la llamada Galería Nueva de dicho palacio hispalense, apareciendo citado junto a otra pintura considerada entonces como retrato del pintor Alonso Cano (nº inv. 298).

La crítica moderna comenzó a ocuparse de la obra a partir de la década de 1970. En 1972 Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez al confeccionar el catálogo razonado del pintor la incluyeron por presentar “técnica muy próxima a la suya propia”, si bien añadieron un signo de interrogación en cuanto a su posible autoría (lámina 266). Tras su ingreso en 1975, por donación, en el Prado se ocupó de ella Xavier de Salas apreciando “tiene rasgos blandos, aunque esté duramente ejecutada”.

El problema que tenemos para valorar correctamente esta pintura es que no podemos realizar un ejercicio comparativo con obras de similar tipología porque no tenemos retratos individualizados seguros del pintor. Por la documentación que conservamos y los inventarios antiguos, Orrente no debió cultivar especialmente el género del retrato puesto que no se citan obras pertenecientes al mismo. En 2015 Gómez Frechina adscribía al pintor un magnífico retrato de anciano procedente de una colección particular valenciana y que hoy se conserva en la Spanish Gallery de Bishop, Auckland². Cotejados ambos, creo que hay una evidente diferencia de calidad entre ellos, apreciándose en este último una riqueza de empastes y una profundidad psicológica que no aparecen en el retrato del Prado. Sin duda alguna, una obra fundamental que nos puede servir de referencia, por estar perfectamente documentada, es el grupo de figuras representado en el *Milagro de Santa Leocadia* de la catedral toledana (1616). Aquí, gran parte de los personajes masculinos, en un claro ejercicio naturalista, están tratados como auténticos retratos [Cat. 22]. De nuevo, nos encontramos con cabezas magníficamente modeladas a partir del uso de ricos empastes, con sutiles toques de pasta claros para marcar las luces, y con tipos que denotan una clara personalidad psicológica y de auténtica vida interior. De nuevo, el retrato del Prado está lejos de estos estándares de calidad. La inscripción que acompaña a la pintura parece de época pero no tenemos fuentes antiguas con las cuales poder ratificar dicha identificación.

1 Véase Baticle y Marinas 1981, p. 139.

2 Gómez Frechina 2015, p. 140.



1

Atribuidos a FRANCESCO BASSANO
(Bassano del Grappa, 1549
- Venecia, 1592)

2. La coronación de espinas

3. La Cena de Emaús

Ca. 1575-1592

Óleo sobre lienzo

90 x 79,5 cm (sin marco)

Nºs invº 10014135-ICD008
y 10014135-ICD008

Procedencia:
Marqués del Carpio, colección
real (Carlos II)

Bibliografía:
Ruiz Manero 2011, pp. 131-139

Exposiciones:
Madrid 2000

Fotografías: Mario Sedeño.
Palacio de los Austrias,
Real Sitio de San Lorenzo
de El Escorial, Patrimonio
Nacional 10014134 / 10014135

Estos dos lienzos forman parte de una serie de seis pinturas sobre la Vida de Cristo. En origen se componía de dos lienzos más que pasaron a la colección de la reina Isabel de Farnesio y que se describen en su inventario de La Granja de 1746. Actualmente se conservan en el Museo Nacional del Prado y están firmados (*Huida a Egipto* y *Adoración de los Reyes Magos*). Proviene de la colección reunida por el marqués del Carpio a cuya muerte pasaron a la Real Hacienda por sus deudas contraídas con la corona.

Los cuatro que pasaron a la colección de Carlos II aún permanecen en el monasterio de El Escorial, donde ya se detectan a la muerte del último de los Austrias: *Noli me tangere* (número de inventario 10014133), en un fondo de paisaje, aparece en primer término a la izquierda Jesús hablando con María Magdalena que está arrodillada ante el sepulcro abierto y del otro lado se sitúan dos ángeles arrodillados. En *La adoración de los pastores* (nº de invº 10014136) ante un fondo de arquitectura encontramos en primer término el Niño Jesús, la Virgen arrodillada, San José y un pastor. Detrás del mismo aparece un buey. A su lado dos pastores y una cabra. Al fondo un personaje se asoma por una ventana llevando una vela encendida. En la parte superior un grupo de angelitos entre nubes. Esta última presenta un marco diferente dorado más moderno respecto a los marcos moldeados negros y dorados del resto.

La coronación de espinas es una escena de interior con un fondo de arquitectura. En el lado izquierdo Jesús desnudo de medio cuerpo y sentado es azotado por tres personajes. En el lado derecho otras tres figuras observan la escena. Entronca con las escenas nocturnas para acentuar el dramatismo que hizo famoso Jacopo Bassano y que siguieron sus hijos y taller. Aunque durante muchos años se atribuyó al patriarca de la saga, recientemente se ha sugerido la autoría de su hijo primogénito Francesco.

Existe un ejemplar similar en pizarra en las colecciones Reales, hoy en el Museo Nacional del Prado (P-041) que posiblemente fuera traído a España en 1589 por Pompeo Leoni a su regreso de Milán, donde estuvo trabajando en las esculturas del retablo mayor de la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. De estas pinturas de Bassano descritas en el inventario del alcázar de Madrid en 1598 y 1636 sólo ha llegado a nuestros días ésta atribuida a Leandro Bassano. Sin embargo, cabe pensar que estas pinturas de Bassano de la colección real pudieron tener una influencia sobre pintores españoles como Orrente ya en la siguiente centuria. También fueron frecuentes en algunas colecciones nobiliarias, especialmente en las de nobles con contactos con la Península Italiana. El uso de una piedra negra como la pizarra fue un recurso muy empleado por Jacopo Bassano y su taller para acentuar el dramatismo de las escenas nocturnas. Un ejemplo de la colección real es pequeño *Descendimiento* atribuido a Leandro Bassano (nº invº 10014906), también en El Escorial.

Presenta un número de inventario en blanco en el ángulo inferior izquierdo (382) que corresponde al catálogo de Poleró de 1857 cuando estos cuadros ya colgaban en las Salas Capitulares.

Respecto a *La Cena de Emaús* también se resuelve con una escena de interior con paisaje al fondo. A la derecha un anciano sentado es atendido por una joven que está arrodillada, a sus pies un gato y un perro. En segundo término, a la izquierda alrededor de una mesa están sentados Jesús y tres personajes. A la derecha otra joven en la cocina realiza tareas domésticas. Sus números nos informan de su historia: «386» en el ángulo inferior derecho (Poleró 1857, p. 99); «39» en una pegatina en el ángulo inferior izquierdo del marco (Bermejo 1820) y «2248» impreso en el canto del marco (Inventario de entrega



1

a la comunidad agustiniana. Por último, el «184» en óleo negro en la trasera del marco no se ha encontrado el inventario al que puede pertenecer.

En el inventario de los aposentos reales en el Real Monasterio redactado tras el fallecimiento de Carlos III estas pinturas religiosas se describen en el Ante-Oratorio.

El destino de esta serie al monasterio de El Escorial pudo estar condicionado porque desde fecha temprana decoraban el monasterio importantes series bassanescas, tanto en la Celda prioral, como en la Galería de la Infanta [Isabel Clara Eugenia].



1

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

4. Párrabola del pobre Lázaro y el rico Epulón

Probablemente antes de 1632

Óleo sobre lienzo

100 x 130 cm

Colección particular,
Valencia

Procedencia:

Al parecer la obra perteneció a un canónigo de la catedral de Toledo. Por herencia familiar, actualmente propiedad de los descendientes de aquel

Bibliografía:

Gómez Frechina 2012,
pp. 56 y 57

Exposiciones:

Se expone por primera vez

La obra fue dada a conocer por Gómez Frechina en 2012 siendo propiedad de una colección particular valenciana, pero su procedencia inicial habría que situarla en la ciudad de Toledo puesto que la familia propietaria tiene este origen. De hecho, entre las obras de arte que poseen, se encuentra una pintura antigua de la *Virgen del Sagrario*, la gran devoción mariana de la Ciudad Imperial. Por lo tanto, la datación más razonada para la misma sería situarla en fecha anterior al año 1632, cuando el pintor dejó Toledo para trasladarse definitivamente a Valencia.

Se trata de una importante incorporación al catálogo del pintor. La obra es un perfecto ejemplo de la asunción por parte del artista de los esquemas compositivos y de los tipos procedentes del ámbito de los Bassano pero consiguiendo elaborar al final un producto artístico personal. Es frecuente que Orrente simplifique la composición de estos, eliminando figuras y atrezzo, para resultar más eficaz desde un punto de vista narrativo.

La pintura es un perfecto compendio del uso reiterado que hará el murciano de los personajes extraídos del repertorio habitual dalpontiano. El más prototípico de estos “actores de reparto” venecianos, es un joven que lleva un singular gorro cónico sobre la cabeza, confeccionado en pelo de lana de un llamativo color rojo, personaje que había sido igualmente imprescindible en cualquier historia salida de la inventiva bassanesca. Aquí lo vemos en el rol de mozo de almacén sacando una garrafa, seguramente de vino, de una especie de fresquera o cueva subterránea para acompañar la comida del rico Epulón. En las escenas bassanescas de cocinas suelen aparecer estas cuevas-neveras excavadas en el suelo donde se disponen diversos objetos, pero lo que no es habitual es que los criados salgan de ellas de manera tan directa como vemos aquí, esta disposición seguramente nuestro pintor la adoptó recurriendo a estampas como la de las *Bodas de Caná* de Cornelis Cort, de 1576, a partir de composición de Lorenzo Sabbatini (**Fig. 1**). Con respecto al tocado rojo del personaje, puro exotismo, era de origen oriental usado especialmente por los otomanos y, como nos cuenta Cesare Vecellio, solía ser un sombrero habitual utilizado por el “*tvrco quando piove*”. No hay que olvidar el enorme cosmopolitismo de la rica sociedad veneciana. También podemos encontrar este característico casquete representado en las estampas flamencas de la época, especialmente en aquellas que aluden a temáticas relacionadas con el elemento del agua, con lo cual en la representación del singular sombrero en muchas ocasiones debió perseguirse un claro simbolismo alegórico². Otra cuestión interesante a resolver, sería de qué modo se recibiría al singular personaje en la sociedad hispana del barroco, incógnita para la cual, por ahora, no tenemos respuesta. Al igual que en el ámbito de la dinastía veneciana, en la producción de Orrente veremos a este exótico personaje ejerciendo de muchos roles:

¹ Cesare Vecellio en 1590 describía este singular tocado del siguiente modo: “Tienen los turcos un gran interés por el aseo, y por eso cuando van a caballo, y comienza a llover, siempre para no mojarse, o mancharse, llevan sobre la cabeza el Tulipante, el cual guardan con gran esmero, este es un sombrero de fieltro rojo que ordinariamente está fabricado con múltiples pliegues, abierto parece un paraguas” (traducción del autor). Véase Cesare Vecellio 1590, sin paginar.

² Por ejemplo, encontramos a varones que llevan este mismo sombrero en estampas flamencas, que reflejan escenas de mercado (pescaderías), escenas de pesca en el río (*Pescando carpas en un río*, atribuida al grabador Adriaen Collaert, publicada por Philips Galle o en escenas alegóricas, por ejemplo, representando uno de los *Cuatro Temperamentos* (*El Flemático*, con composición de Maarten de Vos, grabado por Pieter de Jode I.



Fig. 1

portando una vela que ilumina en *La coronación de espinas* [Cat. 33] (Museo del Prado) o como pastor en la *Adoración de los pastores* [Cat. 16] (Museo del Prado).

Otra figura extraída del repertorio dalpontiano que comparece en la escena es un joven con una singular boina roja –normalmente complementada con una pluma blanca– que aquí lo vemos en el papel de camarero sirviendo la mesa. En otras obras ejercerá asimismo funciones de mozo de almacén como en la *Bendición de Jacob* (Palacio Pitti, Florencia) o de sayón en las escenas de la *Crucifixión* (High Museum of Art, Atlanta). Otro de estos actores tomado del repertorio véneto es un orondo varón sentado – en riguroso perfil– en una silla. Aquí encarna a la figura del rico Epulón, pero otras veces se convierte en el dueño de la hostería donde se celebra la *Cena de Emaús*, en todas ellas siempre ejerce el rol de un tipo ufano y antipático. Además, siguiendo el modelo bassanesco [Cat. 3], Orrente también incorpora a los pies del personaje la figura de un gato ensimismado –al igual que lo está el propio dueño– elemento simbólico con el que se quiere subrayar el perfil psicológico que el personaje desarrolla en la narración: el egoísmo. Resulta también muy interesante, siguiendo con estas dobles lecturas, la velada alusión al tema de la prostitución que podemos detectar en una observación pormenorizada de la escena. En las versiones bassanescas homónimas suelen aparecer mujeres –en actitudes nada comprometidas – acompañando a la mesa al rico Epulón mientras unos músicos amenizan la velada. Nuestro pintor deja de lado toda sutileza y nos ofrece dos referencias visuales directas para informarnos que la mesonera ejerce también el oficio más antiguo del mundo. A la vez que prepara una copa de vino para el anfitrión, la mujer le está ofreciendo asimismo su voluptuoso y descubierto pecho. El espectador tiene que agudizar más su visión para que no se le escape un segundo “guiño” narrativo que subraya la intención verdadera que persigue la femenina: esta introduce su mano en el propio plato de la comida de Epulón, en el mismo, las manos de ambos personajes quedan entrelazadas. Gesto simbólico que aludiría a la probable unión íntima con la que terminará esta historia de seducción.

Fig. 1. *Las Bodas de Caná*. Estampa de Cornelis Cort sobre composición de Lorenzo Sabbatini. 1576.



1

CALIARI, PAOLO,
llamado **PAOLO VERONESE**
(Verona 1528 - Venecia 1588)

5. El Descendimiento

Entre 1570-1580

Óleo sobre lienzo

69 x 88 cm

Monasterio de San Lorenzo
de El Escorial, Patrimonio Nacional,
Madrid
Nº inv. 10014557

Procedencia:

Colección Marqués del Carpio 1691;
Colección Real (Carlos II)

Bibliografía:

Ruiz Manero 2000, pp.165-171

Exposiciones:

Alexandria (Louisiana) 2003,
p. 93

Fotografías: Palacio de los
Austrias, Real Sitio de
San Lorenzo de El Escorial,
Patrimonio Nacional,
10014557

En el centro de la composición el cuerpo de Jesús es sostenido por José de Arimatea, quien sostiene una sábana tendida, a su derecha la Virgen reflejando el dolor en su rostro es sujeta por una de las Marías y por san Juan. En el lado derecho bajo la cruz una mujer llorando y otra a los pies de Jesús con un pomo de esencias que podría identificarla con la Magdalena. Guarda gran similitud con otro lienzo de la misma iconografía de la Galería Doria Pamphili de Roma de tamaño semejante, aunque el ejemplar escurialense con una composición más lograda y equilibrada.

En el monasterio de El Escorial se conserva otro lienzo de la misma iconografía de su hijo Carletto en idéntico formato apaisado, pero de mayor tamaño (178,5 x 193 cm) y con tonalidades más grisáceas y con líneas más seguras en vez de la pincelada colorida y chispeante del padre (nº de inventario 10014567). Está firmado en letras capitales en el ángulo inferior (CARLO CALIARI/VERONESE). En un altar del Panteón de Infantes aún se conserva otro lienzo de formato vertical de la misma temática y autor (número de inventario 10045091).

Como señaló Ruiz Manero parece que el lienzo provenga de la colección del VII marqués de Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán, quien desempeñó importantes cargos en Italia, entre ellos el de embajador en Roma y Virrey en Nápoles. Asimismo tuvo contactos con el mercado del arte veneciano. Se podría identificar con una pintura que poseía en el Jardín de San Joaquín en 1686. Esta casa de recreo se encontraba cerca de la puerta madrileña de San Bernardino, en el camino del Pardo. Posteriormente a su fallecimiento se menciona entre los cuadros que pasaron a la colección real por sus deudas con la Real Hacienda en 1691. El primero en situarlo en las dependencias palaciegas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue Andrés Ximénez en 1764, quien lo describe en una pieccecita anterior a los Oratorios Reales, como sobrepuerta. Ponz también lo vio allí y también se recoge en el inventario de Carlos III en 1794 (Fernández-Miranda 1988, I, p. 385, nº 6). Tras ser confiscado durante la francesada, regresó al monasterio y tanto el cronista Bermejo en 1820 y el restaurador Vicente Poleró en el primer catálogo sistemático de las pinturas del monasterio elaborado en 1857 la sitúan ya en la Sacristía.

Los números de inventario pintados sobre el cuadro nos informan de parte de su historia. El nº 837 en el ángulo inferior izquierdo pintado sobre un "270" y en el derecho el nº 85 que corresponde al catálogo de Poleró de 1857. El nº 2257 impreso en una pegatina sobre el marco concuerda con la llegada al monasterio de la orden de san Agustín en 1885.

En el siglo XIX ya se señaló su mal estado de conservación con rotura del lienzo y numerosos repintes que eclipsaban las brillantes tonalidades del pintor. Éstas se recuperaron en la restauración de 2003 y recientemente se ha vuelto a retocar para esta exposición sobre Orrente, a quien tanto influyó.

Parece que en un tiempo indeterminado fue cortado por el lateral derecho, como parece indicar la figura masculina de la que sólo se ha conservado una pierna.



1

JACOPO ROBUSTI
(llamado **IL TINTORETTO**)
(Venezia, 1518 - 1594)
Inventor

AGOSTINO CARRACCI
(Bologna, 1557 - Parma, 1602)
Grabador

6. Tentaciones de San Antonio Abad

Estampa

50 x 35,7 cm

Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia

Bibliografía:

Degracia 1984, pp. 124 y 125

La crítica considera que esta sería una de las primeras estampas realizadas por Agostino Carracci (Bologna, 1557 - Parma, 1602) de una composición de un pintor veneciano tras el viaje que realizó el boloñés, junto a su hermano Annibale, a la ciudad lagunara en 1580. Reproduce la pintura conservada todavía en la iglesia veneciana de San Trovaso y que Tintoretto (Venecia, 1518 - Venecia, 1594) había realizado en 1577. La obra pertenece a la madurez del pintor y es prototípica del estilo artificioso de Robusti. Junto al naturalismo rústico de los Bassano y el clasicismo lujoso de Veronés, el estilo artificioso de Tintoretto también despertará el máximo interés en Orrente. Robusti es el más manierista de todos los grandes pintores vénéto del Cinquecento, y, precisamente, este aspecto es el que mayor atractivo va a despertar en el murciano. Son habituales en las composiciones de Robusti el despliegue de gran cantidad de figuras en escorzos acusados y mostrando posturas rebuscadas e inestables. Estos personajes los va a tomar Orrente cuando tenga que completar amplias escenografías como en las escenas evangélicas de la *Curación del paralítico* (Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela) o la *Curación del paralítico en la piscina de Betesda* (Royal Collection Trust, Reino Unido). Por ejemplo, Del Pozo ha podido identificar que el dibujo de Orrente *Victimas de la peste*, o también llamado el *Buen Samaritano*, -Ubicación desconocida- reproduce literalmente a dos de los personajes del cuadro de *San Roque curando a los apestados* realizado por Tintoretto para la decoración de la Scuola di San Rocco¹, dicha literalidad es la que hace pensar al investigador que el pintor habría realizado el dibujo in situ en la propia scuola. Es interesante recordar en este punto, que también para El Greco las pinturas de San Rocco fueron una importante fuente de inspiración, el cretense llegó a escribir en sus anotaciones manuscritas en el libro de las *Vite* de Vasari, refiriéndose a la monumental *Crucifixión* de esta scuola: “[...] que el cuadro de Tintoreto ha hecho para el hospital de San Roque es la mejor pintura que hay hoy en el mundo”². Precisamente, sería también Agostino Carracci quien llevaría a la estampa en 1589 la monumental *Crucifixión* de San Rocco³, estampa que es muy probable que tuviera nuestro artista formando parte del material de trabajo del obrador porque la figura a caballo, con armadura, que emplea en su *Martirio de San Lorenzo* [Cat. 25] y [Cat. 26] guarda enorme relación con el caballero ecuestre armado que aparece en el lado derecho de dicha estampa, lado izquierdo en la pintura de Tintoretto.

Otras figuras inspiradas en Tintoretto, como ha señalado Gómez Frechina, las encontramos en el *Calvario* del High Museum of Art, de Atlanta, en los dos sayones subidos a la escalera, apoyada sobre el madero de la cruz, para clavar el letrero con la preceptiva inscripción del INRI, pareja tomada de la *Crucifixión* de Tintoretto conservada en la iglesia de San Casiano de Venecia⁴. Como esta pintura no sería llevada a la estampa hasta mucho años más tarde⁵, es evidente que Orrente -como cualquier artista que llegaba a Italia- tuvo que ir tomando apuntes en algún *taccuino* o cuaderno con notas de todos aquellos detalles artísticos que le llamaban la atención en su visita a iglesias y colecciones venecianas. Por otro lado, la iluminación especial que a veces porta la figura de Cristo en diversas escenas, a modo de potente aureola luminica alrededor de la cabeza, caso del *Cristo curando a los enfermos* del Kunsthistorisches Museum de Viena, procede también de los modelos de Robusti.

Otro elemento de procedencia tintoretiana que asumirá nuestro pintor es el concepto de espacio escenográfico utilizado en muchas de sus composiciones corales, donde los edificios aparecen alineados dibujando fugas muy marcadas e incluso utilizando los típicos pavimentos de losas ajedrezadas -tan venecianos y que también utilizaría El Greco- que contribuyen a subrayar la lejanía. Las podemos ver en composiciones como la citada *Curación del paralítico* (Museo Diocesano de Orihuela). Al igual que Orrente dispuso de un repertorio figurativo de procedencia basanesca, también debió disponer de un material de origen tintoretiano.

¹ Véase Del Pozo 2021, p. 442.

² Véase De Salas y Mariás 1992, p. 103.

³ Véase Degracia 1984, pp. 153 y 154, nº 147.

⁴ Véase Gómez Frechina 2018b, p. 81.

⁵ Véase Ticozzi 1982.



1

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

7. Sacrificio de Isaac

Hacia 1616

Óleo sobre lienzo

133,5 x 167 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Donación de Luis Castells Tohá en memoria de su esposa, Carmen Bertendona en 1975
Nº inv. 82/3

Inscripciones:

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “POF” (la “o” lleva una cruz en la parte superior)

Procedencia:

A finales del siglo XVIII pertenecía a la Colección Bertendona en Sevilla. Esta familia permanecerá asentada en la ciudad hispalense hasta 1901 cuando se traslada a vivir a Barcelona. Donado al museo en 1975 por don Luis Castells-Tohá, en memoria de su esposa, doña Carmen de Bertendona

Bibliografía:

Pérez Sánchez 1973, sin paginar, nºs 7 y 67; Kowal 1977, pp. 429-432; Bengoechea 1978, p. 156; Benito Doménech 1980, p. 289; Pérez Sánchez 1980, p. 10; Pérez Sánchez 1992, p. 137; Benito Doménech 2005-2006, nº 50, pp. 222-225

Exposiciones: Barcelona 2005-2006; nº 50; Montpellier 2012, pp. 328-330; Madrid 2014, pp. 58-59, nº cat. 13

© Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao

José Redondo Cuesta

La presente pintura la dio a conocer Kowal en 1977 a raíz de su donación al museo bilbaíno. Al estar firmada se confirmaba la definitiva autoría de Orrente respecto a esta célebre composición. Porque aunque este original no se identificó hasta la década de 1970, la escena, en cambio, era una vieja conocida de la crítica, al menos desde finales del siglo XIX, por la existencia de numerosas copias existentes en museos, instituciones e iglesias, fundamentalmente en territorio valenciano. El barón de Alcahalí en 1897 atribuía a Orrente la versión de la composición conservada entonces en la Casa Consistorial valenciana (Museo de la Ciudad, Valencia)¹. Por su parte, Tormo a principios del siglo XX indicó al comentar la copia que conserva la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia –entonces sito en el convento del Carmen– lo siguiente: “Sacrificio de Isaac: de Esteban March o de Orrente?, pero es eco de cuadro de Caravaggio?”². Como veremos, el autor no iba nada desencaminado a la hora de tratar de identificar los antecedentes compositivos de la misma. Porque Orrente se inspiró para el esquema general de su obra en el *Sacrificio de Isaac* del caravagista Bartolomeo Cavarozzi (Viterbo, 1588/1590– Roma 1625). Este cuadro durante mucho tiempo estuvo catalogado como obra de Merisi, sin embargo hace años que hay unanimidad entre la crítica en asignarlo al pintor viterbés. Papi lo ha datado entre los años 1615-1616, elaborado en Roma –aunque no hay unanimidad al respecto entre los especialistas– cuando el pintor habría abandonado su formación manierista con Cristoforo Roncalli iniciando su “conversión” al caravagismo. Dicho autor considera también que esta pintura reflejaría la influencia de Ribera en el lenguaje del joven caravagista, la misma se manifestaría especialmente en el tipo de anciano adoptado para representar a Abraham³. Como se sabe, Cavarozzi vendría a España (1617-1619) de la mano de Giovanni Battista Crescenzi y también conocemos por la documentación que muchas de sus obras llegaron a nuestro país por estos mismos años gracias al dinamismo del coleccionismo ibérico⁴. El *Sacrificio de Isaac* fue una de estas pinturas y la misma debió tener un enorme impacto en el medio hispánico, porque se han contabilizado hasta quince copias en este ámbito. Precizando un poco más, es muy probable que el original estuviera algún tiempo en Toledo debido a la cantidad de copias con esta procedencia⁵. En este sentido, es interesante recordar que en la capilla de la Concepción de la parroquia de La Guardia (Toledo), su fundador Sebastián de Huerta –muy relacionado con Orrente⁶– entregó para su ornamento dos pinturas caravagistas que debió ver y estudiar atentamente el murciano: un *Sacrificio de Isaac* (copia de la obra de Cavarozzi) y una *Salomé presentando la cabeza cortada de san Juan al rey Herodes*⁷. También existe copia de la misma en la Colegiata de Torrijos (Toledo) (Fig. 1). Por lo tanto, es probable que Orrente conociera la composición del italiano en el contexto toledano, si bien, el comitente de la

1 Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí 1897, p. 232.

2 Tormo y Monzó 1932, p. 44.

3 Véase Papi 2013, p. 79 y Papi 2015, pp. 35 y 36.

4 Véase Bernstorff 2017-2018.

5 Bernstorff ha censado hasta diecinueve copias conocidas del *Sacrificio de Isaac* de Cavarozzi, de las cuales quince tendrían o habrían tenido un origen hispano. De estas últimas, cuatro habrían estado relacionadas con Toledo. Véase Bernstorff 2010, p. 159. Sobre este aspecto de las copias véase también Ainaud de Lasarte 1947, pp. 385-387; Pérez Sánchez 1973, sin paginar, nº 7 De Salas 1973, p. 32, nº 7.

6 Véase en este catálogo el ensayo Pedro Orrente. *Un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro*. Biografía del pintor.

7 Las dos pinturas desaparecieron en la guerra civil. Dimensiones: 115 x 163 cm. Son descritas por el Conde de Cedillo, véase Cedillo 1912-1919, pp. 198, 199.



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 3

pintura bilbaína debió ser valenciano debido a la enorme cantidad de copias que hay de la escena orrentesca en territorio levantino⁸.

Orrente tomó el esquema general de su composición de la pintura de Cavarozzi, pero readaptándolo a su propio lenguaje al incorporar importantes cambios escénicos y transformando a los protagonistas para introducir a sus tipos humanos característicos. Aunque las figuras ocupan casi toda la caja escénica –algo característico del lenguaje naturalista– sin embargo, Orrente introduce potentes elementos paisajísticos como el tronco de un árbol o un amplio cielo sobre el que se recortan los personajes, ya que en su producción es difícil encontrar escenas rigurosamente caravagistas donde se apueste por una abstracción imbuida en un total tenebrismo. El cambio más relevante tiene que ver con la posición de la figura de Isaac, que aquí pasa a apoyarse directamente en la piedra-altar del sacrificio. Esta misma actitud la encontramos en el *Sacrificio de Abraham* del propio Caravaggio en los Uffizi. En la figura del ángel el murciano adopta su característico canon ideal de belleza masculina identificado con un joven de cabellos rubios acaracolados y labios muy gruesos. Estos mismos labios tan sensuales se repiten en el rostro del joven Isaac, a lo que se une el fuerte protagonismo visual de los orificios nasales, elemento anatómico siempre potenciado por el murciano cuando quiere seducir al espectador. El carácter tan realista que otorgó al rostro del viejo Abraham debió causar un impacto enorme en el contexto valenciano porque el modelo será retomado por buena parte de los pintores del foco levantino (Juan Ribalta, Espinosa o los March). El trozo pictórico “hiperrealista” de situar una soga o tizón carbonizados en el ángulo inferior derecho de la composición lo encontramos también en la pintura de Cavarozzi.

Una comparativa que podemos utilizar para ilustrar visualmente el gran “viaje” estilístico que experimentará el artista desde las obras realizadas en esta década de 1610 con respecto a las pintadas en la década de 1620, ya en una plena madurez, pasaría por cotejar dos cabezas de personajes similares: el mismo tipo, anciano y calvo, procedente del repertorio naturalista. Así, tenemos la cabeza de este viejo Abraham (Fig. 3) elaborada a partir de una pincelada precisa y prieta –se aprecia especialmente en las arrugas de la frente– y donde la barba está compuesta por múltiples y finísimos pelos, cuyo trabajo recuerda casi al de un pintor miniaturista. Por el contrario, en la cabeza del *San Pedro* (Fig. 2) que se encuentra en el banco del retablo de la *Adoración de los Magos* de Yeste (Albacete), fechado en torno a 1628, la piel está elaborada con toques sueltos de empaste que definen las luces, mientras que ahora el cabello y la barba están contruidos a base de puras manchas de color.

8 Para este aspecto véase Benito Doménech 2005-2006, pp. 222-225.

Fig. 1. *Sacrificio de Isaac*. Copia de Cavarozzi. Colegiata de Torrijos (Toledo). © Jose María Benayas.

Fig. 2. *Retablo de la Epifanía*. Pedro Orrente. Iglesia parroquial de Yeste (Albacete). Detalle.

Fig. 3. *Sacrificio de Isaac*. Pedro Orrente. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Detalle.



1

TALLER DE EL GRECO

8. San Francisco y el hermano León

Antes de 1610

Óleo sobre lienzo

105 x 65 cm

Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia

Procedencia:

Adquirida por el Patriarca San Juan de Ribera antes de 1610. Colgaba en la casa que el prelado tenía en el camino que iba a Alboraya. Tras su muerte en 1611 ingresa con los bienes del arzobispo legados a su fundación. A finales del siglo XVIII Ponz lo vio colgado en la sacristía de la iglesia del colegio

Bibliografía:

Ponz 1776-1788, tomo 3, Carta última, p. 246, n° 17; Cossío 1908, n° 271; Legendre y Hartman 1937, p. 1372, n° 615; Wethey 1967, n° 228; Camón Aznar 1970, p. 1372; Benito Doménech 1980, p. 272, n° 97; Álvarez Lopera 1993, p. 289, n° 220; Redondo Cuesta 2016, pp. 242-250

La composición hagiográfica más famosa, y también la más comercial, salida de los pinceles del Greco (Candía/Heración, 1541 – Toledo, 1614) fue la escena que representaba a *San Francisco y el hermano León* meditando sobre la muerte. El Greco creó aquí una de las composiciones más impactantes y originales de todo el Siglo de Oro español. Pocas imágenes como esta alcanzan el grado de intensidad espiritual y consiguen acercarnos a lo trascendental del ser humano, con esa invitación que el artista hace al espectador –poniéndonos como modelo al santo de Asís– para que emprendamos un viaje de introspección espiritual que profundice en los misterios del alma. El sistema de seriación del taller grequiano y, por otro lado, el hecho de que la composición se siguiera elaborando tras la muerte del pintor, desembocó en una sobreexplotación masiva de este icono franciscano en todo el barroco. Precisamente la versión del Colegio del Patriarca es el mejor ejemplo de la fama alcanzada por el cretense a raíz de la invención de esta iconografía. Cuando en 1611, a la muerte del Patriarca Ribera, fue inventariada su colección, en la misma se recogieron 321 cuadros que el prelado legaba a su fundación seminario del Corpus Christi. En los asientos del inventario se describen los temas de las obras, pero, en ninguno de los bienes los redactores precisaron la autoría de las mismas, salvo cuando llegaron al *San Francisco con el hermano León* (que colgaba en la casa de recreo que el arzobispo tenía en el camino de Alboraya) que sí conocían al autor del mismo y, por ello, lo indicaron: “un quadro al olio de Sanct Francisco llamado del griego de quatro palmos de cayda y tres de ancho con una calavera en las manos”. En la época, utilizar simplemente el término *griego*, en un contexto artístico, equivalía a indicar el nombre, de difícil pronunciación para un castellano, de Domenikos Theotokopoulos.

La presente obra se ha querido incorporar al discurso expositivo para reseñar la importancia que la pintura del Greco tuvo en una etapa concreta en la carrera de Orrente. La relación estilística evidente entre ambos artistas ya fue explicada, sin rigor científico, por nuestra historiografía clásica. Así, Ceán Bermúdez llegará a decir que Orrente había sido discípulo oficial del Greco. Idea que sería recogida por buena parte de la crítica moderna². Hoy sabemos por la documentación que no hubo ningún vínculo contractual entre los dos artistas, simplemente el murciano se vería seducido por la singularidad de la propuesta pictórica planteada por el cretense, quien había muerto en 1614³.

En la segunda estancia vecinal del pintor en Toledo (diciembre de 1626 – febrero de 1632) la documentación nos informa de una estrecha amistad entre Orrente y Jorge Manuel Theotokopoulos, el hijo del Greco⁴. En el Toledo de la década de 1620 parece vivirse una etapa de cierto “revival” de las formas grequianas. Quien verdaderamente potencia esta nueva mirada hacia el viejo mundo creativo del cretense – que había sido superado por la revolución

¹ Benito Doménech 1980, n° 97, pp. 192 y 272.

² Véase el ensayo Pedro Orrente. *Un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro*.

³ Curiosamente, la historiografía española hasta principios del siglo XX creyó, sin fundamento alguno, que Orrente había sido enterrado en la ciudad de Toledo, en la parroquia de San Bartolomé, donde años antes –según estos mismos autores– había sido también sepultado El Greco. Fue Palomino quien popularizó esta falsa creencia, recogiénola posteriormente Ceán Bermúdez. Quizás venía a ser una “licencia poética” de nuestros autores clásicos para incidir en el supuesto discipulado del murciano con respecto al maestro Domenico. Véase Palomino 1986, p. 127 y Ceán Bermúdez 1800, tomo 3, p. 276.

⁴ En dos ocasiones, en los años 1627 y 1629, Orrente y su mujer, María Matamoros, serán padrinos de dos hijos de Jorge Manuel Theotokopoulos. Véase San Román 1910, pp. 224 y 225.



1

naturalista- es paradójicamente el propio Luis Tristán, pionero en la introducción de la misma, quien entrando en su etapa de madurez, había tenido que hacer frente entre los años 1619 y 1620, a la conclusión de todos los lienzos del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Titulcia (Madrid)- hoy dispersos entre varios museos y colecciones particulares-, que habían sido contratados por Jorge Manuel en 1607 y cuyo taller se había mostrado incapaz de concluir. Tristán tuvo que completar todos los lienzos asumiendo de nuevo los códigos del lenguaje grequiano con los cuales habían sido iniciados.

En la obra de Orrente la influencia grequiana la vemos fundamentalmente en la estilización con la que en estos años concibe a sus figuras [Cat. 9]. También otro aspecto de la producción del cretense que le debió interesar fueron sus complejas –y manieristas- composiciones, repletas de numerosos personajes que parecen querer salirse de la escena y cuyas manos presentan un característico lenguaje visual enormemente retórico y delicado. Donde mejor podemos observar esta influencia compositiva es en el desaparecido lienzo de la Pentecostés⁵ que formó parte del retablo de la parroquia de Villarejo de Salvanes (Madrid) –datado en la década de 1620- y también en la Asunción antiguamente conservada en la colección del marqués de Auñón (Madrid) y hoy perteneciente al Museo Nacional de Arte Occidental de Tokyo⁶. La Pentecostés que formó parte del conjunto de Villarejo de Salvanes está claramente inspirada en la homónima composición del Greco que formó parte del retablo de la iglesia del colegio de Doña María de Aragón de Madrid (Museo del Prado), conjunto realizado en los años 1596-1599, periodo en el que, recordemos, Orrente habría llegado a Toledo. Aunque también el murciano pudo ver el conjunto en alguna de sus numerosas visitas a la corte.

Se podría intuir que el influjo grequiano en la obra de Orrente fue disminuyendo conforme se iba acercando el final de la etapa toledana. En 1629 realiza varias pinturas para la localidad de Yeste (Albacete), entre ellas el retablo del convento de frailes franciscanos, y en estas obras no encontramos ya ningún recuerdo de la estética de aquel, más bien todo lo contrario, en obras como el magnífico *San José con el Niño Jesús* (Fig. 26) se exhibe una monumentalidad y solidez volumétrica que estaría en las antípodas de la estilización que perseguía Dominico Greco.

⁵ Fototeca IPCE, Archivo Moreno, Madrid, signatura 41877_B.

⁶ La obra pertenecía, desde el siglo XIX, a la colección del marqués de Auñón. En 2019 fue adquirida por el NMWA.

Fig. 1. *San Juan Bautista penitente*. Pedro Orrente. Década de 1620. Catedral Primada. Toledo. © David Blázquez.

Fig. 1



1

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

9. San Juan Bautista con el cordero

Década de 1620

Óleo sobre lienzo pegado a tabla de pino

86 x 68 cm

Colección particular, Madrid

Procedencia:
Desconocida

Bibliografía:
Gutiérrez Pastor 2007, nº 6, pp. 24, 2

Exposiciones:
Se expone por primera vez

Obra inédita hasta 2007 en que fue dada a conocer por Gutiérrez Pastor. El autor la asignó a los años toledanos de la madurez del pintor debido a la estilización con la cual concibe a la figura, sin duda alguna, un canon influenciado a partir del estudio de la producción del Greco. La pintura también manifestaría relación con el ambiente pictórico del naturalismo toledano representado por Luis Tristán (fallecido en 1624) y Alejandro de Loarte (fallecido en 1626), con los dos tuvo relación nuestro protagonista.

Este *San Juan Bautista* presenta el mismo tipo y similar factura pictórica que la figura del Precursor que aparece en las obras de Orrente con la temática del *Bautismo de Cristo*, tanto la de la catedral de Sigüenza como la perteneciente al retablo del convento de carmelitas de Toledo, así como también en el *San Juan Bautista penitente* de la catedral toledana. Precisamente, en todas estas obras la influencia grequiana la vemos no solo en la estilización señalada, sino también en el modo de componer la figura en el espacio, insertándolas ahora preferentemente en escenarios con una línea de horizonte muy baja, lo que provoca que los personajes se recorten limpiamente sobre una gran masa de cielo azul, adquiriendo así una presencia monumental. En la presente pintura se intuye el fondo agrisado, pero en los citados *San Juan Bautista* de la catedral toledana o los lienzos del convento carmelitano de Toledo –al ser figuras completas– vemos desarrollados estos cielos en todo su esplendor. Sin duda alguna, Orrente debió estudiar detenidamente las pinturas que El Greco había realizado para el monasterio de Santo Domingo el Antiguo –especialmente el personaje del San Juan Bautista– así como sus otras obras de santos aislados con línea de horizonte muy baja caso del también *San Juan Bautista penitente* cuyo original se conserva en el Fine Arts Museums de San Francisco (EE.UU). El *San Juan Bautista* de Santo Domingo el Antiguo (in situ) se convertiría en la década de 1620 en una especie de “icono” reverencial para los pintores del medio local toledano. Así, Tristán ofrecerá su propia versión (colección particular. Madrid)¹ como también lo haría Alejandro Loarte o su círculo (Museo del Prado, nsº inv. P001308 y P001309)². Hablando de cielos azulados, otro componente estilístico que vendría de esta reflexión personal en torno al Greco son ciertas novedades cromáticas que se detectan ahora como son la aparición de estos cielos de colores fríos –ajenos al repertorio tradicional de Orrente tendente a lo rojizo y tostado– contruidos a base de azules intensos y nubes agrisadas y que nos parecen ser reflexiones del murciano respecto a los santos que El Greco había elaborado en las décadas de 1580 y 1590 (caso del *Santo Domingo penitente*, Colección Arango. Madrid) anteriores a su madurez final³. Sin embargo, habría que precisar que el acercamiento de Orrente a la pintura de El Greco no dejó de ser una reflexión algo superficial, puesto que no llega a apreciarse una auténtica comprensión de su elaborada técnica de veladuras – tan veneciana pero tan compleja de imitar– que era la esencia misma del “estilo” Greco.

También la obra analizada presenta clara relación con otro pintor importante del contexto naturalista toledano de la década de 1620 como es el citado bodegonista Alejandro de Loarte⁴, con el cual está documentado que nuestro pintor tendrá contacto, y que al igual que Tristán, asume en estos años para sus figuras cierta crispación en los cuerpos que vendría más bien, no tanto del Greco en sí, sino de lo que alguna vez hemos denominado el mundo post-Greco, es decir la producción del taller grequiano dirigido por Jorge Manuel tras la muerte del maestro en 1614, ejemplificado en obras como la *Magdalena penitente* de la Colección Arango de Madrid⁵. También la *Magdalena penitente* del Museo del Patriarca [Cat. 29] es partícipe de este modelo de santidad crispada basada en el desasosiego.

¹ Véase Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2001, p. 236, nº 102.

² Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 219, nº 73 y p. 220, nº 81.

³ Véase Redondo Cuesta 2015, pp. 102-114.

⁴ Orrente figurará el nueve de diciembre de 1626 como albacea del testamento de Loarte, donde se le cita como “Pedro de Orrente, pintor, vecino de esta dicha ciudad de Toledo”. Véase Méndez Casal 1934, p. 191.

⁵ Véase Redondo Cuesta 2014a, pp. 238 y 239.



1

FRANCISCO RIBALTA

(Solsona, 1565 – Valencia, 1628)

10. Sueño de la madre de san Eloy

Ca. 1615-20

Óleo sobre tabla

115 x 94 cm

Valencia, Museo de Bellas Artes,
Nº inv. 538**Procedencia:**

Antiguo retablo de la capilla de san Eloy de la iglesia parroquial de santa Catalina (Valencia)

Bibliografía:

Teixidor 1895, I, p. 318; Rodríguez Roda 1944; Garín 1955, p. 165, nº 538; Albi 1979, I; Kowal 1985, p. 412; Benito Doménech 1987, p. 178; Samper 2020, pp. 42-51

El retablo de la capilla de San Eloy, de la iglesia de santa Catalina, fue contratado por Vicente Macip y Joan Macip en 1534. Cincuenta años más tarde un incendio violento afectó al interior de la iglesia destruyendo un gran número de retablos de diferentes capillas, entre ellas, la de san Eloy. Este fue el motivo por el que, en 1607, el gremio de plateros contrató con Francisco Ribalta la ejecución de un nuevo retablo. El texto íntegro del documento ofrece una muy completa información sobre el estado en el que quedaron las pinturas de Joanes y en él se concretaba aquellas tablas que Ribalta debía hacer de nuevo y las que debía retocar, respetando siempre los originales.

Sin duda, este encargo respondía a la habilidad que Ribalta había demostrado en emular las formas de Joan de Joanes en sus inicios en Valencia, hasta conseguir encargos más acordes a su formación cortesana en El Escorial, como la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* o la espléndida *Ultima Cena*, documentada en 1606, trabajos ambos encargados por el Patriarca Ribera para la iglesia del Real Colegio del Corpus Christi.

En 1751, se desmontó el retablo de Ribalta con el fin de renovarlo, lo que permitió la venta de sus pinturas a particulares para poder sufragar la nueva obra. Por esta razón muchas de estas pinturas han salido a la luz, incluso el original de Joanes y la copia de Ribalta (*Consagración de san Eloy como obispo de Noyon*, la tabla de Joanes en Tucson, y la de Ribalta, recientemente adquirida por el Museo de Bellas Artes de Valencia).

El *Sueño de la madre de San Eloy* perteneció a la colección del coronel Manuel Montesinos e ingresó en el museo en circunstancias todavía no bien conocidas, si bien tradicionalmente se ha vinculado a la donación Francisco Montesinos en 1941. Tanto Garín como Albi la consideran como arte de Macip. Benito Doménech es el primero que relaciona la iconografía de la tabla con la descripción que se hace en el inventario de la colección Montesinos y la atribuye de manera definitiva a Francisco Ribalta como procedente del retablo de san Eloy. Sin embargo, Vicente Samper ha cuestionado esta procedencia, no así la autoría, al analizar una serie de obras de Ribalta, procedentes de ese mismo retablo, y adquiridas por el Museo, concretamente: *Consagración de san Eloy como obispo de Noyon*, *san Eloy entregando la silla de oro al rey de Francia*, *el arcángel san Gabriel* y *la Virgen anunciada*, adquiridas en 2018.

Las figuras que componen esta tabla responden a un canon más pequeño del que habitualmente nos tiene acostumbrado Ribalta, más joanesco, seguramente ante la imposición del contrato de seguir el estilo de Joanes, en aquellas piezas que tuviera que rehacer o repintar del retablo de san Eloy. Aun así, en su pincelada también se observa ese gusto escurialense de su formación, y que define sus primeras obras en Valencia. No obstante, Ribalta también asume cierta influencia naturalista, sobre todo en el uso del claroscuro como recurso para potenciar el dramatismo y la profundidad visual, anticipando el tenebrismo, que en el caso de Orrente, lo emplea de forma más suave y menos contundente, lo que aporta a sus obras un efecto luminoso más equilibrado, pero igualmente expresivo.



1

JOAN RIBALTA

(Madrid, ca. 1596 – Valencia, 1628)

11. Adoración de los pastores

Ca. 1615-20

Óleo sobre lienzo

164 x 92 cm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 21/2023**Procedencia:**Antigua colección Lladró.
Adquirido por la Generalitat Valenciana (2022)**Bibliografía:**

De Cincourt 1838; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1969, p. 36, nº 36; Baticle y Marinas 1981, p.258, nº 436; Pérez Sánchez 2000, pp. 148-149, nº 38; Pérez Sánchez 2004, pp. 72-74, nº 19; López Contreras 2006, pp. 104-105; Gómez Frechina 2009-2010, pp. 172-173; Marco 2021, p. 432, nº 2; Martínez Leiva 2023, pp. 278, nº 18

Exposiciones:

Valencia 2000, p. 148, nº 38; Alicante 2006; pp. 52 y 53; Toledo 2006, pp. 104-105; Valencia 2009-2010, pp. 172 y 173, nº 9; Valencia 2015-2016; Valladolid 2016-2017; Granada, 2017

David Gimilio Sanz

Las atribuciones de esta obra han oscilado desde Bartolomé Carducho en el catálogo de venta de la colección de Luis Felipe, que apareció con el título de *Niño con los pastores en adoración*, a Jerónimo Jacinto de Espinosa, por Pérez Sánchez, tanto en su monografía sobre el artista de 1969, como en la posterior exposición que se hizo en el año 2000. El mismo historiador en el catálogo razonado de la colección Lladró corrigió su atribución, y la consideró como obra de Joan Ribalta.

El estilo de Joan Ribalta sigue sin tener una definición clara por varias razones: la falta de un corpus de obra más amplio; el hecho de que sus obras oscilen entre la influencia de su padre y la de Orrente y que apenas existan obras firmadas (exceptuando la juvenil *Preparativos para la Crucifixión*, de este museo y una *santa María Egipciaca* en colección particular inglesa). No obstante, en los últimos años se están dando a conocer nuevas obras del artista como *santa María Egipciaca*, la *Inmaculada Concepción* de Épila o el *Encuentro en la vía Dolorosa*, que permiten enriquecer la visión del artista. Quizás, el único comentario técnico que discierne entre la producción de los Ribalta es la de Palomino, casi 100 años después de la muerte de estos: «La manera del padre fue más definida; y la del hijo algo más suelta, y golpeada», sin embargo, esta característica no se aprecia en todas sus obras.

Como se ha comentado anteriormente, Joan oscila entre la influencia paterna de los primeros años como sucede con la magnífica *Preparativos para la crucifixión*, realizada con 19 años, muy influida por una composición similar de su padre, hoy en el Ermitage; y las obras más deudoras de Orrente, en las que el tono amable, de corte bassanesco impregna las composiciones religiosas más dulces como las natiuidades y escenas del Antiguo Testamento.

De esta *Adoración de los pastores*, lo primero que llama la atención es su composición vertical y apretada, en la que hasta cinco personajes (más cuatro animales) se disponen en torno al Niño Jesús. Aun así, todo resulta equilibrado y orgánico. La Virgen y el Niño en el centro con una luz límpida, uno de los pastores postrado ora ante el Niño, y parece confundirse con san José, mientras que este, de pie, invita a los otros dos alegres pastores a participar del nacimiento y que usa en otras composiciones en *Cuatro pícaros timando a un vendedor de queso mientras juegan a la apatusca*, de colección particular. Lejos de dejar huecos para que la composición respire, Joan Ribalta, embute al buey y a la mula que asoman sus cabezas mirando al espectador, y es capaz de incluir un cordero bocabajo en el ángulo inferior derecha como presente del pastor, sin que la pintura resulte incorrecta o incomoda, y donde ya se aprecia la huella de Orrente, en el apretado tratamiento del vellón.

El otro punto interesante de esta pieza es lo poco que tiene que ver con las atribuciones históricas del Museo de Bellas Artes de Valencia, del Prado o del Bellas Artes de Bilbao, donde el canon de los personajes resulta más pequeño, con un estudio de la anatomía más cercano al naturalismo de su padre, y donde la técnica más nerviosa y vibrante recuerda la cita de Palomino. Por el contrario, en la composición que nos ocupa las figuras son más robustas y sólidas, quizás por esta razón Pérez Sánchez la incluyera en el catálogo de obras de Espinosa en un primer momento.

Centrándonos en la figura de la Virgen y el Niño, recuerda tanto en postura como en las calidades de las telas del manto y de la toca, a la *Virgen de las guindas*, de Francisco Ribalta, incluso la figura del niño Jesús responde al mismo modelo rollizo y sonrosado, lo que invita a pensar que esta pintura estuviera todavía muy cercana a los tipos de su padre. Recientemente, Gómez Frechina ha dado a conocer una nueva obra de Joan Ribalta, *Encuentro en la Vía Dolorosa entre Jesús y su Madre* (colección particular), también de composición prieta, en la que los sayones se asemejan mucho a los pastores de la *Adoración de los pastores*. En ambos casos son tipos contruidos de manera sencilla, casi esquemática y a los que dota de una entonación rojiza, simulando una modulación de luz en distintas zonas y personajes que otorga una unidad compositiva tan solo alterada por la iluminación casi irreal de la escena principal que es la Virgen y el Niño.



2

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

12. El pozo de Jacob

Ca. 1639

Óleo sobre lienzo

90 x 125 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Nº inv. 113236-000Donación de Joan Prats Tomàs,
1973**Inscripciones:**

«Pº Orrente f(ecit)» en la parte inferior, bajo el pozo

Bibliografía:

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 258; Ainaud de Lasarte 1982, pp. 9 y 10; Buendía 1989, p. 39; Cuyàs 1997, p. 47; Buendía 2000, pp. 202 y 203

Exposiciones

Barcelona 1982; Barcelona 1989, pp.142-146; Barcelona 1989; Barcelona 1996; Girona 1987b; Palma de Mallorca 1998; Río de Janeiro 2000

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, año en curso

Las series pictóricas de personajes e historias del Antiguo Testamento suponen dentro de la producción de Orrente una de sus creaciones más populares y con las que de forma más evidente se ha asociado tradicionalmente la pintura del murciano. Su producción seriada fue un producto de éxito que se replicó de forma sistemática con la imprescindible intervención de ayudantes en todos los talleres que el pintor puso en funcionamiento a lo largo de su vida. Estas obras estaban orientadas a un mercado compuesto por una clientela que abarcaba desde importantes personajes de la nobleza española como el X Almirante de Castilla o el VII marqués del Carpio a pequeños comerciantes. La vasta fortuna de estas escenas religiosas, concebidas como postales de lo cotidiano, se demuestra en el hecho de que el pintor más representado en el Palacio del Buen Retiro fuese Pedro Orrente, principalmente a través de lienzos de esta naturaleza.

Este modo de abordar la pintura como una obra colectiva es la consecuencia directa de la presencia del murciano en el entramado productivo de los Bassano en Venecia entre 1605 y 1607, donde hubo de desempeñar la función de oficial, de forma específica en la *bottega* del menor de los hermanos, Gerolamo (del Pozo 2025). Allí aprendió una orientación marcadamente mercantilista de su oficio en base a una producción abundante gracias a una específica organización del taller. Esta fórmula es la que Orrente, a su vuelta a España, puso en marcha adaptando las temáticas al contexto español, dando como resultado composiciones como esta.

Dentro de esta tipología de series, los cuadros que tratan la historia de Jacob fueron particularmente conspicuos y exitosos. El ejemplar del MNAC es la mejor de todas las versiones conocidas de esta composición, en la cual, el pintor aúna dos momentos consecutivos del pasaje bíblico. Por un lado, al fondo a la izquierda, se representa el *Sueño de Jacob* (Génesis, 28: 12), con el ángel descendiendo por el halo de luz hasta el protagonista dormido, mientras que, en primer término, vemos el momento en el que Jacob llega al pozo y pregunta a los pastores por su tío, Labán (Génesis, 29: 1-6).

Formalmente la obra posee esa tonalidad tostada característica de Orrente, consecuencia de las preparaciones rojizas que emplea el murciano y que en ocasiones a través de la pincelada ligera y fluida sale a relucir a la superficie. En relación con la factura del cuadro resulta apreciable la influencia veneciana en el deshecho de la materia pictórica y la suavidad de los perfiles en las colinas, el celaje de tormenta y la luz crepuscular. Asimismo, el pintor hace también un guiño a Venecia en la figura de Jacob, que porta la inequívoca berreta roja procedente del imaginario figurativo de los Bassano. La técnica aplicada al paisaje contrasta, en cambio, con la minuciosidad en su representación de las figuras y animales, de excelente dibujo, así como en la tendencia claroscuro de la iluminación del primer término, deuda de Orrente con la tradición pictórica toledana y el naturalismo romano. Toda la escena está imbuida de rusticidad y un aire popular, camuflando tras una aparente reunión de pastores la naturaleza sacra del asunto tratado.

La obra, que formaba parte de la colección Prat Tomàs de Barcelona, fue donada por sus herederos una vez fallecido el propietario junto con el resto de su colección al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Existen réplicas de taller de esta pintura en el Museo del Prado y la colección Lassala (Valencia), así como copias antiguas en la colección Gil (Barcelona) y en una colección particular madrileña. Versiones con variantes compositivas encontramos en The Bowes Museum (Gran Bretaña) y en la colección D' Estoup (Murcia).



2

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

13. Jacob y Raquel en el pozo

Óleo sobre lienzo

110 x 190 cm

Colección Lassala,
Valencia

Procedencia:
Desconocida

Bibliografía:
Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez
1972, p. 288, nº 168 A

La obra es un perfecto ejemplo de la tipología de pastoral bíblica desarrollada por Orrente a partir de la adopción del modelo creado por Jacopo Bassano y que sería recreado posteriormente por el resto de los miembros de la dinastía dalpontiana. Hacia 1565 el maestro veneciano tratará en varias ocasiones, siguiendo un mismo esquema general, el tema del encuentro de *Raquel y Jacob en el pozo*¹ (**Fig. 1**). En estas obras Jacopo apuesta por una composición enormemente equilibrada y conceptualmente muy naturalista, donde los personajes principales quedan en el centro del escenario –pero en muy segundo plano, sin apenas protagonismo–, disponiendo unas figuras en los flancos laterales, tanto humanas como de animales, que a modo de paréntesis cierran la escena – conformando la lectura narrativa de un relieve clásico– y el resto del espacio escenográfico es rellenado por un numeroso rebaño de ovejas, cabras y otros animales, estos se convierten en los auténticos protagonistas de la pintura, junto con el enorme despliegue paisajístico. Orrente adopta este esquema general propuesto desde el ámbito bassanesco, pero introduciendo una diferencia sustancial, trae al primer plano visual a los protagonistas de la acción: Jacob, Raquel y el pozo ocupan el mismo eje central compositivo. El murciano apuesta también por una composición enormemente clásica cerrando los laterales de la caja escénica con armónicas y contrapuestas figuras en *reposoir* –pastores a la derecha y pastoras a la izquierda– que suelen asemejarse a modelos de academia posando para ser dibujados. Estas figuras en los márgenes compositivos serán especialmente cuidadas por el pintor y muy estudiadas en su elaboración previa como se detecta cuando se analiza su producción gráfica. Al igual que en el modelo veneciano, el resto de la escena es ocupado por los animales elaborados con un sentido enormemente naturalista, Orrente busca el hiperrealismo a la hora de recrear los vellones de lana de los corderos. La pintura de la colección Lassala mantiene también muchos paralelismos con otra obra de Jacopo como es el *Viaje de Jacob* (The Royal Collection. Hampton Court, nº inv. 103) destacando el protagonismo en ambas escenas de una bellísima figura femenina de espaldas que resulta, de nuevo, tan académica y, conceptualmente, tan italiana. Ambas obras pretender recrear una Arcadia rústica completamente bucólica.

La obra también es un ejemplo perfecto de la metodología de *collage* aprendida en el obrador bassanesco y que nuestro pintor va a emplear asiduamente en sus obras seriadas. Se trataba de reutilizar unos mismo motivos figurativos –extraídos la mayor parte del propio repertorio bassanesco–, archivados en el obrador y que serían empleados en diferentes temáticas. Por ejemplo, la figura del pastor sentado en el suelo y con la cabeza calada por un sombrero, en el lado derecho, está inspirada en escenas bassanescas como la citada *Jacob y Raquel en el pozo* o el *Anuncio a los pastores*, esta última grabada por Aegidius Sadeler. Otro ejemplo de dependencia que pasa prácticamente desapercibido es el detalle anecdótico de una cabra –a la derecha de la figura de Jacob– comiendo hojas de una rama seca, elemento figurativo tomado literalmente de la bassanesca *Alegoría de la Primavera* que sería llevada a la estampa por Raphael Sadeler (**Fig. 2**). Francisco Pacheco ya se dio cuenta en el siglo XVII del *modus operandi* que aplicaban los Bassano en su taller cuando señalaba: “el Basán, gran pintor [...]; todas sus figuras siguen un traje, y éste es moderno y sirve en todas las historias, como sirven también las figuras, porque el viejo, el mancebo, el niño, la mujer, es una figura mesma introducida en todos los actos de sus historias”. El suegro de Velázquez censurará esta metodología de trabajo al indicar, más adelante, “en lo cual no le habemos de seguir”². Con lo cual, se puede intuir, aunque no lo explicita, que Pacheco también rechazaría este mismo método de seriación impuesto por Orrente en su exitoso obrador.

¹ La crítica señala dos versiones autógrafas del mismo: Una se conserva en el Museo Cívico de Bassano del Grappa (nº inv. 17) y otra réplica pertenece a una colección particular de Turín (véase Brown y Marini 1992, p. 120, nº 43).

² Véase Pacheco 1990, p. 517.



Fig. 1

Fig. 2



Fig. 1 *Jacob y Raquel*. Jacopo Bassano. Colección particular. Turin.

Fig. 2 *La primavera*. Estampa de Raphael Sadeler I según composición de Jacopo Bassano. Hacia 1580.



2

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

14. La marcha de Jacob

Ca. 1639

Óleo sobre lienzo

90 x 125 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Nº inv. 113235-000Donación de Joan Prats i Tomàs,
Barcelona (1973)**Inscripciones:**Firmado: «Pº Orrente f(ecit)»
en la parte inferior izquierda,
junto al perro**Bibliografía:**Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972,
p. 285; Ainaud de Lasarte 1982,
pp. 9 y 10; Buendía 1989, p. 39; Cuyàs
1997, p. 47; Buendía 2000, pp. 202
y 203**Exposiciones:**Barcelona 1982; Barcelona 1989,
pp. 142-146; Barcelona 1989; Barcelona
1996; Girona 1987b; Palma de Mallorca
1998; Río de Janeiro 2000© Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Barcelona, año en curso

Pareja del lienzo el *Pozo de Jacob* [Cat. 12], procedente de la misma colección particular barcelonesa y hoy en el MNAC, la *Marcha de Jacob* representa un episodio posterior de la historia de este personaje bíblico. Como describe el pasaje del Génesis (31: 17), Jacob, tras levantarse, hizo montar a sus mujeres e hijos sobre los camellos para dirigirse a Canaán llevando consigo todo su ganado y lo adquirido en su paso por Padam Aram, patria de origen de Abraham y donde Jacob fue a ver a su tío Labán.

A pesar de tratarse de la representación de un tema del Antiguo Testamento, Orrente desposee a la escena de su carácter sacro creando una ambientación puramente pastoril, de vida cotidiana, en la cual, prácticamente sólo la insólita presencia de camellos parece remitir a su verdadero origen bíblico. Este lienzo es una excelente muestra de la capacidad de Orrente para representar animales de forma detallada y fidedigna, campo en el cual, Pacheco, le distinguía como el mejor de su tiempo. Resulta indudable que el paso por los talleres de los Bassano en Venecia le ayudó a perfeccionar la descripción precisa y naturalista de este tipo de figuras al participar activamente en la reproducción de obras de este índole. Asimismo, a imitación del proceso productivo de las factorías dalpontianas, vemos en la escena la presencia de diferentes figuras de repertorio que reutiliza permanentemente y de forma versátil en diferentes composiciones. Es el caso de la de Jacob, de espaldas a la izquierda del cuadro, la de la pareja de ovejas del medio de la parte baja, la del perro o la de la cabeza del burro asomando. El camellero, que porta la característica berreta roja, o el atuendo de la mujer con el niño, como ocurre en el caso del *Pozo de Jacob*, remiten al acervo pictórico de los Bassano.

A nivel compositivo Orrente recurre a su esquema clásico para composiciones de este tipo amontonando los personajes en cantidad y en altura en la parte derecha del lienzo, los cuales, van desfilando progresivamente hacia la parte opuesta de la escena. Si bien el cuadro es temática y formalmente fiel a la tradición bassanesca, técnicamente se diferencia de forma notable de las coloridas escenas de la familia Da Ponte. Orrente plantea el cuadro con sus habituales tonalidades ocres y terrosas, aplicadas con una factura prieta y dibujística que le aleja de la esponjosidad de la tradicional *maniera* veneciana pero que le emparenta con la obra de Leandro Bassano, la más diferente de todos los hermanos. En cuanto a la iluminación, el lienzo muestra conexiones con la pintura naturalista romana, con un tratamiento de la escena en función de una luz contrastada y dirigida.

La datación de este cuadro y su pareja, el hecho de que estén firmados y la calidad de ambos apunta a que plausiblemente el propietario primigenio de la serie sería un personaje destacado de la sociedad valenciana. Como en el caso del *Pozo de Jacob*, se trata de la mejor versión conocida de esta composición de la que existen réplicas con importante intervención de taller en el Ayuntamiento de Écija (depósito del Prado), el Colegio de San Antón (Madrid), la colección Lassala (Valencia) así como en diferentes versiones aparecidas en el mercado anticuario en el último medio siglo. Copias son las del Colegio del Corpus Christi (Valencia) y otra de colección particular, en la misma ciudad.



2

JACOPO DA PONTE
(JACOPO BASSANO)
 (Bassano del Grappa, c. 1510-1592)

FRANCESCO DA PONTE
(FRANCESCO BASSANO II)
 (Bassano del Grappa, 1549
 - Venecia, 1592)

15. Adoración de los magos

1575-1580

Óleo sobre lienzo

113,2 x 147,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya
 N° inv. 213463-000

Donación de Enrique Pedroso
 Muller (2005)

Bibliografía:
 Cuyàs 2008, pp. 153-159; Yeguas
 2025

© Museu Nacional d'Art
 de Catalunya, Barcelona,
 año en curso

Hay consenso entre los expertos que se han dedicado al estudio de los Bassano que esta obra se corresponde con un modelo que Jacopo creó en la década de los años setenta del siglo XVI, momento a partir del cual el patriarca elaboró y codificó la mayor parte del corpus de composiciones e iconografías que sus herederos replicarían con ayuda de sus talleres de forma exitosa durante casi un siglo y medio. En concreto, el modelo que marca las sucesivas reproducciones es la versión conservada en la Galleria Borghese de Roma, datada en torno a 1576. Resulta, pues, convincente la cronología propuesta para el lienzo del MNAC en una fecha entre 1575 y 1580. No obstante, algunas diferencias son patentes entre la versión romana y la barcelonesa, como es su formato, siendo esta réplica más apaisada, o la supresión de la figura del porteador en el lienzo que estamos tratando. Si bien Cuyàs apuntaba a que la réplica del MNAC estaba, a diferencia de la versión Borghese, ambientada como un nocturno, la limpieza del cuadro ha revelado que se trata, a pesar de los juegos lumínicos, de una escena concebida igualmente en pleno día.

Este tipo de pinturas eran realizadas por Jacopo en colaboración con sus hijos y el taller, resultando normalmente difícil identificar quién participó en cada una de ellas y definir el grado de intervención de uno u otro de los integrantes de la familia. Esto se debe a que en estas obras devocionales buscaban de forma deliberada la homogeneidad estilística, adecuándose las *maniere* particulares de los hijos en función del estilo paterno. En el caso de esta réplica de alta calidad de la *Adoración de los magos* se ha identificado la mano de Francesco como la que ayudó a Jacopo a ejecutar la pintura. El cuadro se enmarca en un momento determinante en la vida del primogénito, el más dotado de todos los hermanos. En estos años trabajaba muy activamente con su padre, y a pesar de ser ya un pintor plenamente formado y reconocido aún no se había emancipado del taller familiar para fundar su propia filial en Venecia, hecho que sucedería poco después, en 1578.

El episodio evangélico de la *Adoración de los Magos*, tema recurrente en la producción dalpontiana, se adapta perfectamente al lenguaje expresivo de los Bassano, basado en un profundo realismo y el despliegue narrativo de los temas. La obra muestra una armoniosa concatenación de movimientos de los distintos grupos de personajes, desde los protagonistas hasta los diversos figurantes de la procesión, pasando por los animales y sirvientes. La sabia aplicación de la luz y el color, principalmente en esta parte del cuadro, crea un juego de contrastes, brillos y claroscuros de gran fuerza plástica, propia del mejor estilo basanesco. La suntuosidad del cortejo difiere de la humilde puesta en escena del Niño, la Virgen y San José, cobijados entre unas ruinas alzadas con escalones a las cuales se encarama un niño, recursos ambos típicos del repertorio de los Bassano. La escena se dispone entre estas ruinas del portal y otras que vemos al fondo a la izquierda, simbolizando el final del paganismo después del nacimiento de Cristo. La presencia del pavo real encima del portal hace referencia a la resurrección y vida eterna en relación con la misión salvadora del recién nacido. Figuras como las de Melchor, Gaspar, el asno, las ruinas o el paje proceden del corpus figurativo habitual del taller, pudiéndolas encontrar, como en el caso del muchacho abrazado al pilar de piedra, en otras obras de estos años.

La profusión de animales y elementos anecdóticos confieren a esta escena sagrada un aire de cotidianidad que se entremezcla con el habitual lujo de las representaciones de la pintura veneciana del siglo XVI, en particular del Veronés. El fondo del cuadro recoge asimismo lo mejor de la tradición pictórica de la ciudad lacustre, en particular de Tiziano, con un vibrante y colorido paisaje en el que aparece representado una ciudad que se ha identificado con Bassano del Grappa, localidad de origen de la familia Da Ponte y que da nombre a esta célebre saga de pintores. También con Tiziano y su práctica pictórica del *non finito*, desplegada al final de su vida, conecta la manufactura



del cuadro. Este lenguaje que desde la mitad de los años setenta fue magistralmente adoptado por Jacopo Bassano se manifiesta en la obra en forma de ricas y jugosas pinceladas, transparencias y toques matéricos.

Hay constancia de al menos veinticinco réplicas, idénticas o con variantes, de este tema. En el caso de esta versión desconocemos la historia anterior de la pieza, la cual fue donada al MNAC por la familia Pedroso, quien la tuvo en su colección, al menos, durante tres generaciones.

2

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

16. Adoración de los pastores

¿Década de 1620?

Óleo sobre lienzo

111 x 162 cm

Museo Nacional del Prado,
Madrid

Nº inv. P001015

Inscripciones:en el ángulo inferior izquierdo
número 96 en color blanco
(registro del Inventario de 1857
del Real Museo de Pintura)**Procedencia:**Colección Real. Fue adquirido
por Carlos III en 1769 a la Casa
profesa de San Francisco de Borja
de Madrid**Bibliografía:**Ponz 1776-1788, tomo 6, p. 30
(Palacio Real de Madrid, *Cuarto del Rey*);
Ceán Bermúdez 1800, tomo 3, p. 278;
Musso y Valiente 18 26-1832, tomo 3, nº CLXXVIII;
Angulo Íñiguez 1971, p. 67 y fig. 59;
Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 302, nº 212**Exposiciones:**

Murcia 1999, nº 11, pp. 94 y 95

© Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado. Madrid

Sin duda alguna se trata de una de las obras de más calidad entre la numerosa colección de Orrentes que posee el Museo del Prado. También se da la circunstancia especial de que esta composición no participó del proceso de seriación que se aplicaba en el obrador, ya que no existen réplicas autógrafas de la misma -algo muy habitual en la mecánica de trabajo del pintor- ni tampoco versiones del taller. La pintura es una perfecta síntesis de las dos fuentes estilísticas habituales en las obras de la década de 1620. Por un lado, el habitual repertorio bassanesco omnipresente a lo largo de toda su carrera y, por otro, la influencia de los modelos del florentino Angelo Nardi. De hecho, esta *Adoración* presenta elementos procedentes de la *Adoración de los pastores* que Nardi había realizado en 1620 para el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares (**Fig. 1**). De ahí que la fecha de la presente pintura deba situarse en datación posterior a ese año. Por ejemplo, la figura de San José, joven y apuesto, procede de los tipos de Nardi y difiere claramente del modelo josefino, habitualmente anciano y calvo, en las *Adoraciones* bassanescas. También el personaje del pastor llevando el cordero sobre el hombro -no tan habitual en el mundo bassanesco- lo encontramos en la *Adoración* alcalaina. Por su parte, el pastor que en el centro de la composición, de pie, se quita el sombrero en señal de respeto al Niño, es un tipo habitual en las *Adoraciones* bassanescas (*Adoración de los pastores*, Jacopo Bassano, Gallerie Nazionali Barberini-Corsini, Roma, nº inv. 193), pero en estas es un tipo viejo, mientras que aquí se trata de un personaje joven que estaría de nuevo relacionado con los pastores de Nardi que aparecen en la citada pintura alcalaina integrando un grupo de pastores músicos que deleitan con su cancionero popular a la Sagrada Familia. Por su parte, la mitad izquierda de la composición remite a modelos bassanescos. En primer lugar, tenemos a una figura femenina, una lavandera, arrodillada y de espaldas al espectador, mostrándonos las plantas de los pies desnudos en un guiño claramente naturalista - elemento habitual en las escenas de los Bassano- y que habitualmente copia nuestro pintor. Este personaje femenino, arrodillado y dando la espalda al público, será utilizado ampliamente por Orrente a lo largo de toda su carrera, así, lo encontramos en la *Resurrección de Lázaro* de la Spanish Gallery de Bishop, Auckland, una obra de la etapa italiana, o en el *Noli me tângere* [**Cat. 34**] del Museo del Prado datado hacia 1635. Este modelo femenino procede del repertorio bassanesco, siendo utilizado por los venecianos habitualmente para encarnar a la *contadina* afanada en las tareas domésticas o del campo, o bien para representar en las escenas sacras a alguna de las santas mujeres, especialmente a María Magdalena. La vieja que cierra la composición por el lado izquierdo sigue también fielmente modelos dalpontianos, concretamente guarda estrechísima relación con el retrato de vieja, de Leandro Bassano, que conserva el Museo del Ermitage (**Fig. 2**). Esta literalidad, nos habla una vez más del abundante repertorio figurativo que debió recopilar nuestro pintor tomando apuntes y bosquejos en cuadernos de trabajo de los modelos bassanescos vistos en la estancia veneciana. Por último, también comparece aquí el personaje más dalpontiano de todos, el joven con el tocado oriental de flecos de color rojo que se muestra de espaldas portando una cesta de huevos y una vara apoyada en el hombro. Este conocido tipo, en similar disposición, lo podemos encontrar en composiciones como *Escena de caza* del Kunsthistorisches Museum de Viena, atribuida a Francesco Bassano y que sería llevada a la estampa ya en el siglo XVIII para la edición del *Theatrum Artis Pictoriae*.

La pintura fue litografiada por Luis Carlos Legrand para integrarse en la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*, editada por el Real Establecimiento Litográfico de Madrid (1832-1837), lo cual nos habla del prestigio que tenía ya entre las obras de la escuela española pertenecientes a la Colección Real. El redactor de la ficha catalográfica en este trabajo editorial fue José Musso y Valiente donde se hace mención del débito bassanesco de la obra. El hecho de que la misma colgara en tiempos de Carlos III en el Palacio Real, en un espacio palatino tan relevante como el *Cuarto del Rey* - como indica Ponz-, junto a obras de Bassano, Tiziano, Veronés o Tintoretto, solo hace que corroborar este prestigio.



Fig. 1. *Adoración de los pastores*. Angelo Nardi. Convento de las Bernardas. Alcalá de Henares. 1620.



Fig. 2. *Retrato de anciana*. Leandro Bassano. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Circa 1580.



2

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

17. Adoración de los pastores

Ca. 1620

Óleo sobre lienzo

110,5 x 160,5 cm

Museo de Bellas Artes
de Valencia
Nº inv. 80/2021

Procedencia:

Adquirido por la Generalitat
Valenciana (2021)

Bibliografía:

Falomir Faus 2001, p. 45

Exposiciones:

Se expone por primera vez

La presente *Adoración de los pastores* fue adquirida en Subastas Alcalá, procedente de una colección madrileña, en el año 2021. La obra responde a una composición horizontal, quizás más clásica, que permite la inclusión de determinados personajes y de un paisaje que oxigena la composición. La Virgen y el Niño es el centro visual, desplazado a la izquierda de la composición, mirándose mutuamente, san José se acerca por detrás para conocer a su hijo, mientras que con su mano izquierda sujeta a la mula, atada a la cuerda, en un gesto de inmediatez y cotidianeidad, como si lo hubiera tomado desprevenido. Tres figuras más aparecen: el omnipresente pastor con el cordero al cuello, el pastor de tez curtida, pies sucios, ropa raída, una talega y un machete que se postra ante el Niño Dios, y una figura femenina que arrodillada también se apoya en un cesto de mimbre. Y por descontado, los animales al margen del buey y la mula, un conejo y un perro, que parecen desviar la atención fuera del cuadro, evocando el gusto barroco por la ilusión. El Museo de Bellas Artes de Valencia conserva un dibujo a sanguina, que con el título *Mujer con recipiente*, también expuesto en la muestra [Cat. 50] responde a grandes rasgos a la figura femenina del lienzo. Obviamente, no se puede considerar un dibujo preparatorio, pero sí que nos remite a la reutilización de determinados dibujos o composiciones, necesarios para dar cierta originalidad a estas series, por parte del artista y de su taller.

Un lienzo idéntico a este se conserva en los almacenes de este museo (óleo sobre lienzo, 134,6 x 182,5 cm. Inv. 3368) procedente del monasterio jerónimo de san Miguel y de los Reyes de Valencia que ingresó supuestamente en el museo con la desamortización, si bien solo aparece en el inventario de 1847. Es una fiel réplica, sin llegar a la calidad del maestro, si bien la obra se encuentra en un estado de conservación regular, que impide apreciar las calidades, lo que hace suponer que sea del taller y nos habla del éxito de este modelo en la ciudad de Valencia. Este lienzo solo tiene una diferencia respecto al que aparece en la exposición, y es la inclusión a modo de grisalla, de un pequeño ángel en leve escorzo sobre volando el paisaje, en tono malva con leves toques blancos, que anuncia el nacimiento del Niño Dios. El hecho de que esta pequeña figura aparezca en este lienzo sugiere cierta originalidad en la seriación de la producción del taller de Orrente.

El origen de esta nueva manera de representar la adoración de los pastores procede del ámbito de los Bassano. Este modelo le supuso un éxito iconográfico y la introducción del naturalismo de corte veneciano, que influyó a su vez en diferentes escuelas pictóricas del barroco español, especialmente en la valenciana, en las figuras de Joan Ribalta e incluso de Vicente Castelló, como reflejan las pinturas homónimas del Museo de Bellas Artes de Bilbao.



2

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

18. Céfalo y Procris

Óleo sobre lienzo

98 x 124 cm

Museo de Bellas Artes
Murcia

Nº inv. 1992/8/1, CE060198

Inscripciones:

Según publicó Pérez Sánchez en 1980 la obra estaba firmada, con el monograma característico del pintor, en una roca ubicada en la parte inferior de la escena. Sin embargo, en la actualidad carece de firma

Procedencia:

Adquirido por el Ministerio de Cultura en 1992 a una colección particular de Valencia con destino al Museo de Bellas Artes de Murcia

Bibliografía:

Pérez Sánchez 1980, pp. 2 y 3;
Rodríguez Rebollo 2022b

José Redondo Cuesta
y Ángel Rodríguez Rebollo

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

**19. Adonis socorre a Venus
(antes Venus y Adonis)**Lápiz negro, pluma y aguada
de tinta parda sobre papel
verjurado

197 x 280 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional
de España,
Madrid

Nº inv. Dib/18/1/2000

Inscripciones y marcas:

“58”, a pluma de tinta parda,
ángulo inferior izquierdo; “2”,
a lápiz, zona superior derecha

Procedencia:

Madrid, coleccionista anónimo
del S. XVIII

Bibliografía:

Angulo y Pérez Sánchez 1988,
p. 62, nº cat. 308; Rodríguez
Rebollo 2022b

Una de las facetas más destacables en el lenguaje pictórico del artista será su gran capacidad para insuflar a las temáticas tratadas elevados grados de sensualismo –incluida la producción religiosa– aspecto aprendido, sin duda alguna, del estudio directo de la pintura veneciana. El sentido vital y de disfrute hedonista innato a la cosmovisión véneta, debió sorprender gratamente al artista en su estancia italiana y, esta opción interpretativa, sería reforzada ya en nuestro país con el conocimiento de las numerosas pinturas mitológicas que integraban la colección real española. Por los inventarios antiguos y las pinturas conservadas nuestro artista debió cultivar ampliamente la pintura de temática profana. Hasta donde sabemos, el marqués de Leganés fue el principal coleccionista de pinturas mitológicas de Orrente. Pérez Sánchez y sobre todo Pérez Preciado sacaron a la luz y estudiaron las dos series que poseyó el marqués, seguramente ese mismo “juego de fábulas, cosa excelente” al que se refería Palomino y que por entonces estaba ya en posesión del conde de Altamira¹.

La primera serie se describe como “ocho fabulas de mano de pedro Rente”. Con unas dimensiones aproximadas de 60 x 125 cm cada una, se entiende que se trataba de sobreventanas. De la documentación pueden sacarse algunos de los episodios reflejados, todos ellos en relación a las *Metamorfosis* de Ovidio: *lo convertida en Vaca*, *la Lucha musical entre Pan y Apolo*, *Apolo y Dafne* o *Cadmo liberando a Europa del dragón* (el único cuadro que conocemos por una vieja fotografía en blanco y negro y que en 1980 pertenecía a un coleccionista gallego). En cuanto a la segunda, estaba compuesta por cuatro pinturas, de las que sabemos el asunto de tres de ellas: *Apolo y Marsias*, *Latona y los campesinos* y el *Nacimiento de Adonis*, esta última adquirida por el Museo del Prado (P8449)².

A estos dos conjuntos se suman las dos obras que se estudian aquí y de las que apenas conocemos datos. La pintura de *Céfalo y Procris* fue dada a conocer por Pérez Sánchez en 1980 cuando pertenecía a una colección particular valenciana. Lo curioso es que este autor señaló que la obra estaba firmada, en una roca situada en la parte inferior de la composición, con el monograma característico del pintor (POF con la cruz sobre la O) pero actualmente dicha firma no aparece. El asunto procede de las *Metamorfosis* de Ovidio y es enormemente enrevesado desde el punto de vista narrativo. La enseñanza moral que se desprende indica que los celos terminan destruyendo cualquier historia de verdadero amor. Céfalo y Procris están casados y cada uno de ellos ha tenido actitudes de desconfianza hacia el otro. Cada mañana, cuando Céfalo sale a cazar, Procris se imagina a Eos, la Aurora, tentando a su marido y a éste cayendo rendido en sus brazos. Para salir de dudas, Procris decide espiar a su marido durante el ejercicio de la caza y para ello se esconde entre la maleza. Entonces Céfalo, armado con la lanza que le había regalado su propia esposa, oyendo ruido en un matorral, lanzará su jabalina contra el mismo, matando a Procris al creer que se trataba de un animal salvaje. La pintura carece de la sensualidad de otras representaciones mitológicas del pintor, como el *Nacimiento de Adonis* del Prado o el presente dibujo de *Venus y Adonis*, donde hay una clara exhibición, sin ningún pudor, del esplendor de la belleza femenina al mostrar los pechos al descubierto. En cambio, en *Céfalo y Procris* los personajes mitológicos se equiparan a cualquier figura sagrada protagonista del

¹ Véase respectivamente Palomino 1947, p. 864; Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 272, nº 114-125 y pp. 346-347, nº 381-386; y Pérez Preciado 2010, Vol. 1, pp. 794 y 795 y Vol. 2, pp. 76-80, nº 77-84.

² Previamente publicada por Marco 2021, pp. 109 y 110. Adquirido por el Estado a José Enrique de la Higuera González en 2023.

2

género de sus pastorales bíblicas. Seguramente para las escenas de temática mitológica el pintor debió tener muy presente las estampas de Antonio Tempesta dedicadas a las *Metamorfosis* de Ovidio (Fig. 1 y 2).

Con respecto al dibujo de la Biblioteca Nacional, gracias a la inscripción a lápiz con el número "2" sabemos que perteneció a un coleccionista anónimo que residió en Madrid a mediados del siglo XVIII (véase texto de Rodríguez Rebollo en este catálogo). Paradójicamente, se desconoce cuándo llegó a la institución, pues no aparece recogido en el volumen de Barcia de 1906 ni cuenta con ningún sello o marca que lo vincule con alguna de las tres principales vías de ingreso de la BNE: las colecciones de Valentín Carderera, José de Madrazo y Manuel Castellano.

Respecto al asunto representado, Angulo y Pérez Sánchez lo identificaron con Venus y Adonis seguramente por la presencia de Cupido dormido bajo el árbol y los dos perros. Sin embargo, no concuerda con la narración ovidiana el que sea Adonis quien sostenga a Venus desfallecida. En la literatura de la época era habitual la presencia de personajes mitológicos cuyas tramas se alejaban del relato canónico para dar lugar a interpretaciones morales sobre el amor o las pasiones. Un claro ejemplo es el de Pedro Calderón de la Barca, quien en *La púrpura de la rosa* (1660) trata precisamente de los amores de Venus y Adonis (algo que antes había hecho también Lope de Vega en su tragedia homónima).

La reelaboración del mito calderoniano arranca cuando la diosa, que está cazando en un bosque con sus ninfas, es embestida por un jabalí. Adonis escucha sus gritos, acude y la sostiene, desmayada, sobre sus brazos³. Esto es lo que parece estar representando Orrente sobre el papel, lo que indicaría que esta visión del pasaje clásico circulaba ya en la literatura hispana desde principios del XVII. Sea como fuere, el dibujo pasa por ser una de las pocas representaciones de un desnudo integral en el arte del Siglo de Oro, de ahí su importancia⁴.

³ Sobre el estudio de la obra calderoniana y sus fuentes véase Calderón de la Barca y Torrejón de Velasco 1990, pp. 78 y ss. Este a su vez manejó el célebre volumen *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620).

⁴ Sobre este asunto véase Rodríguez Rebollo 2022a.



Fig. 1 Venus y Adonis.
Antonio Tempesta,
1606.



Fig. 2 Cefalo y Procris,
Antonio Tempesta,
1606.



3

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

20. Martirio de San Sebastián

1614

Óleo sobre lienzo

306 x 219 cm

Catedral de Valencia.

Restaurado para esta exposición por el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació IVCR+i

Procedencia:

Realizado por el pintor en 1614 en su obrador murciano desconociéndose, por ahora, su posible destinatario inicial. Adquirido en Murcia por un agente comercial y traído a Valencia para presidir el retablo principal de la capilla funeraria de los Covarrubias en la seo valenciana. Por la documentación, sabemos que en un primer momento, la obra fue rechazada por la viuda de Covarrubias doña María Díez por ser una pintura que no incitaba a la devoción. Sin embargo, finalmente la obra terminará presidiendo dicho retablo

Bibliografía:

Ortí i Ballester 1659, p. 14; García Hidalgo 1923-1941 (véase Sánchez Cantón 1933, tomo 3, p. 111); Palomino 1986, p. 127; Ponz 1776-1788, tomo 4, carta segunda, pp. 26 y 27; Ceán Bermúdez 1800, tomo 3, p. 277; De Salas 1967, pp. 118-120 y pp. 547 y 548; Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí 1897, p. 232; Sanchís y Sivera 1909, p. 261; Tormo y Monzó 1916, pp. 234-236; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 256-258, nº 20-24; Pérez Sánchez 1981, sin paginar; Pérez Sánchez 1988b, p. 702; Pérez Sánchez 1993a, p. 110; Benito Doménech 1987, nº 74, pp. 262 y 263; Agüera Ros 2002, p. 87 López Azorín 2007, pp. 263-267

Exposiciones:

Barcelona 1929-1930, nº 20; Valencia 1987, nº 74, pp. 262 y 263

José Redondo Cuesta

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

21. Martirio de San Sebastián

¿1614?

Óleo sobre lienzo

163 x 124 cm

Patrimonio Nacional.

Monasterio de las Descalzas

Reales, Madrid

Procedencia:

A principios del siglo XVIII es citado por Palomino en el claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Se desconoce la procedencia anterior

Bibliografía:

Palomino 1986, p. 127; De Salas 1967 p. 547; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 257 (como *copia mediocre*); Benito Doménech 1987, p. 262; Schroth y Baer 2008, p. 218

Exposiciones:

Boston 2008, p. 218

Fotografía: Convento de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional, 00610693

A raíz de las fundamentales aportaciones documentales publicadas por López Azorín en 2007 ha quedado clarificada la datación exacta de la obra así como la de su contexto creativo –aunque solo muy parcialmente–, pues ahora sabemos que este *San Sebastián* valenciano fue pintado por el artista en su obrador murciano en 1614, y no como venía señalando la crítica en 1616 durante una supuesta estancia temporal valenciana del artista. Dicha documentación también ha venido a demostrar que es una invención la tradición literaria valenciana, de la que se hace eco Orellana, de considerar que la obra habría surgido de un *desafío de ingenio* entre los pintores Francisco Ribalta y el propio Orrente. Seguramente esta tradición mantenida viva en los mentideros artísticos valencianos traduzca la competencia real que debió existir entre los dos grandes pintores por hacerse con los mejores encargos pictóricos de la urbe, aun cuando Orrente trabajara desde su ciudad natal donde tenía ubicado su taller. En realidad, en la documentación aportada por López Azorín, el pintor Orrente y su monumental *San Sebastián*, son “convidados de piedra” en un proceso judicial que se entabla entre doña María Díez, viuda de don Diego de Covarrubias y Sans –Vicecanciller del Consejo de Aragón, fallecido en 1608–, y el pintor Joan Sariñena. Este proceso surge a raíz del rechazo de doña María de la pintura de Orrente –que había adquirido para presidir el retablo de la capilla familiar en la seo valenciana – por “que no movía a devocio”, lo que le llevó a establecer un acuerdo con otro pintor, Sariñena, quien se había comprometido a realizar un nuevo *San Sebastián* que debería ser mejor pintura que la obra venida de Murcia. Finalmente, los expertos llamados para valorar el *San sebastián* de Sariñena considerarán que este no superaba en calidad al de Orrente y, entonces, doña María se negará a retribuirselo, actitud que iniciará el conflicto. En todo este proceso –iniciado en 1615- la primera vez que se cita a nuestro pintor es en noviembre de 1617 cuando se menciona “Pedro Orrente de la ciutat de Murcia”. Por estos documentos, sabemos que la pintura había llegado a Valencia a finales de 1614 y, cuando fue expuesto al público en la ciudad, un testigo oyó decir a la gente que lo habían traído de Murcia para doña María.

Sin embargo, a pesar de la publicación de la documentación del proceso, sigue habiendo aspectos muy confusos sobre las circunstancias concretas de como la presente pintura llegó a presidir el retablo de la capilla de los Covarrubias. López Azorín señaló que el *San Sebastián* fue adquirido en Murcia por el marqués de Caracena y vendido en Valencia a la viuda de Covarrubias por mil reales castellanos. Gil Saura ha realizado una relectura de la documentación y ahora propone un contexto diferente¹. Indica que la pintura habría sido comprada en Murcia por un agente comercial y vendida en Valencia a doña María, sin embargo, al no gustarle, sería esta quien la vendería en 1617 a don Luis Carrillo de Toledo, I Marqués de Caracena (ca. 1564-1626). Gil Saura refuerza su interpretación recurriendo al contexto del coleccionismo valenciano en el reinado de Felipe III –estudiado especialmente por Campos-Perales- recordando el dato relevante de que en 1622 y 1626 en los inventarios de la colección del marqués de Caracena, realizado ya en Madrid tras su traslado a la corte, la primera obra que se recoge en el mismo es “un quadro de san Sebastián grande con su marco” procedente de Valencia, aunque no se especifica el nombre del autor. Esta es la pintura con la valoración económica –quinientos reales– más elevada de todas. Probablemente esta obra sería nuestro *San Sebastián*, pero entonces, ¿cuándo y en qué circunstancias la obra, que había sido rechazada por doña María Díez pasa de los Caracena de nuevo a la familia de los Covarrubias para presidir su panteón funerario familiar?,¿Pudo realizar Orrente otra versión de altar con la misma temática?. Por ahora, no tenemos respuestas a todas estas incógnitas. Lo que sí sabemos por la documentación es que en

¹ Véase el ensayo de Yolanda Gil Saura en este catálogo.

3

junio de 1618 en la capilla de los Covarrubias colgaba el *San Sebastián* realizado por el pintor Vicente Mestre, otro artista que había competido con Sariñena por ver quién realizaba un santo que superara en calidad al de Orrente.

Sea como fuere, la documentación del proceso judicial nos deja dos valoraciones artísticas, de enorme relevancia, sobre cómo los contemporáneos apreciaron las características estéticas del *San Sebastián* orrentiano. Por un lado tenemos el juicio negativo de doña María Diez que sabemos que “no estaba molt contenta” con la pintura, no tanto por cuestiones estéticas sino por motivos devocionales, porque el santo “era molt corpulent y que mes li pareixia figura de Hercules que no dè Sant Sebastia y que no movia a devocio que era lo que ella mes desitjava”. Estamos ante un ejemplo paradigmático de lo que la espiritualidad contrarreformista demandaba a las obras de carácter sacro, fundamentalmente que favorecieran rezar ante ellas. Sin embargo, los expertos en arte valoraron muy positivamente la innegable calidad pictórica de la obra. Así, los artistas locales que participaron como peritos en el juicio - para expertizar la pintura de Sariñena-, como fueron Abdón Castañeda por parte de doña María y Joan Badía por parte de Sariñena, consideraron que el lienzo de Orrente era mucho mejor que el de Sariñena por “estar mejor acabado, tener mejor colorido y estar mejor plantado”.

Por las fuentes antiguas sabemos que el retablo de la capilla de los Covarrubias no solo estaba integrado por el lienzo principal de *San Sebastián*, sino que este aparecía acompañado de otras cuatro pinturas del propio Orrente y de menor tamaño, así lo describía Ponz a finales del siglo XVIII: “Su altar consta de dos columnas de mármol de orden corintio, y el medio lo ocupa una pintura, que sin duda alguna es la mejor que he visto de Pedro Orrente [...]. En el remate del altar se vé otra pintura del mismo autor, que es el Salvador del Mundo dando la bendición; y también son suyas otras tres pequeñas colocadas en el basamento, que son la Anunciación, Visitación y Nacimiento”. Tanto Ceán Bermúdez en 1800, como el canónigo Sanchis y Sivera en 1909 o Tormo en 1916 describieron de similar manera el conjunto. Por ahora, no ha aparecido fotografía que documente el estado del retablo anterior a las pérdidas ocurridas durante la guerra civil². Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez precisan que el lienzo de *San Sebastián* fue retirado del retablo antes de 1923, para dedicar la capilla a la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, siendo llevado a otras dependencias de la catedral. Seguía desplazado de su contexto original cuando estos autores publicaron en 1972 el catálogo razonado del pintor. En el mismo, se indica que el resto de pinturas habían quedado en el retablo hasta los años de la guerra civil en que se perdieron.

Como se sabe, a finales del siglo XVII el discreto pintor y grabador José García Hidalgo (Villena (Alicante), 1646-Madrid, 1717) aludió a la supuesta escasa pericia de Orrente en la representación de personajes infantiles y adolescentes, poniendo como ejemplo los ángeles de esta obra: “Pedro Orrente, que jamás pudo pintar un niño con blandura y hermosura [...] lo manifiesta en especial en el admirable lienzo de San Sebastián, que tiene en la Metropolitana de Valencia, que pudiendo competir con obras de Ticiano y con todas las mayores que hasta hoy se han ejecutado en el dibujo, en el colorido y en el relieve, hay dos ángeles que bajan con laureola y palma, tan anatomizados los brazos que parecen unos Hércules”.

² Será Tormo en 1916 quien ordene, por primera vez, fotografiar en la catedral la pintura de *San Sebastián*. Por desgracia, en la documentación fotográfica no fue incluido el resto del retablo.



Fig. 1



Fig. 2

Orrente representa al santo en tamaño monumental y lo concibe con una enorme sensualidad –profundamente veneciana– al presentar un espléndido cuerpo masculino, semidesnudo, resuelto con un magnífico estudio anatómico. Por estos motivos, la pintura debió causar un enorme impacto en la Valencia de 1614 donde no se podía ver nada similar³. Una ciudad metida de lleno en el rigorismo de la espiritualidad contrarreformista, lo que explicaría que parte de la sociedad local –la propia doña María– no entendiera el espíritu hedonista con el que habitualmente el pintor presenta lo sagrado, algo habitual en Venecia. La crítica ha señalado reiteradamente la importancia del clasicismo boloñés de Guido Reni para la concepción de la figura. Fueron Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez⁴, y más tarde este último en solitario⁵, los que propusieron la idea de que Orrente se habría inspirado para concebir su santo en la silueta y el escorzo del *Sansón* monumental del pintor boloñés Guido Reni (Pinacoteca Nazionale. Bolonia). Según Pérez Sánchez, el murciano habría podido ver la obra reniana en su viaje italiano o bien pudo conocerla a través de alguna estampa, de hecho la pintura sería grabada por Flaminio Torre. La idea sería posteriormente recogida por Benito Doménech⁶ y más recientemente la ha

Fig. 1. *Martirio de San Sebastián*. Estampa de Jean Turpin sobre composición de Pieter de Jode I. 1599.

Fig. 2. *Fauno llevando al dios Baco sobre los hombros*. Estampa de Cornelis Cort. 1552-1578.

³ El impacto de la misma se refleja en la gran cantidad de copias que se hicieron por toda España, especialmente en la zona de Castilla y León. Sobre estas véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 257 y 258.

⁴ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 241.

⁵ Véase Pérez Sánchez 1981, sin paginar; Pérez Sánchez 1988, p. 702 y Pérez Sánchez 1988b, p. 110.

⁶ Véase Benito Doménech 2005-2006, p. 262, n° 74 y Benito Doménech 2005-2006, n° 50, p. 222.

recordado Portús⁷. Sin embargo, creo que en la actualidad, habiéndose fijado la realización de la obra valenciana en 1614 y atendiendo a la cronología actual que propone la crítica para el *Sansón* reniano -datado en los años 1617-1619⁸-, no se puede seguir manteniendo dicha relación de dependencia. En este sentido, me gustaría proponer otra posible fuente compositiva alternativa en la cual pudo inspirarse nuestro pintor. Se trataría del grabado que representa el *Martirio de San Sebastián* a partir de una composición creada por el pintor flamenco Pieter de Jode I (1570-1634) y llevada a la estampa por Jean Turpin (ca. 1551-ca. 1626) en Roma en 1599 (Fig. 1). En esta, la figura del santo presenta una disposición y escorzo bastante similar a nuestro San Sebastián y también existen ciertas coincidencias en el atrezo militar situado a sus pies. Por otro lado, otro aspecto que destaca en la obra es el evidente monumentalismo romano que desprende la figura del mártir, recordando a las grandes esculturas de mármol de la antigüedad - ya hemos visto como la viuda de Covarrubias y García Hidalgo lo llegarán a comparar con el héroe clásico Hércules- y quizás el pintor pudo acudir para recrear esa grandiosidad del espíritu antiguo a repertorios visuales de estampas similares a las realizadas por Cornelis Cort entre 1552 y 1570, dedicadas a la Roma antigua, con imágenes como el *Fauno llevando al dios Baco sobre los hombros* (Fig. 2).

El paisaje de la obra es típicamente bassanesco siguiendo el modelo de los miembros últimos de la dinastía dalpontiana como Leandro o Gerolamo. Al fondo del mismo, en el lado izquierdo, aparecen dos pequeñas figuras femeninas -meros borrones-, sin duda alguna, alusión a las santas mujeres, Irene, con alguna sirvienta, o incluso con Santa Lucina, citadas en los relatos hagiográficos indicando que curaron al santo tras el martirio y lo enterraron. Esta pareja de mujeres procede del repertorio bassanesco, de hecho, la fémina sentada, con el manto dispuesto suelto sobre la cabeza, está inspirada directamente en la figura de Tamar en la composición de *Judá y Tamar* creada por Jacopo y de la cual hoy tan solo conocemos versiones del taller bassanesco (Galleria dell'Accademia, Venecia, n° inv. 418). En este sentido, recordemos que el propio Orrente debió realizar una versión personal de esta misma temática, pues entre las pinturas donadas en 1641 al monasterio de la Murta por don Diego Vich, se mencionaban dos pinturas del murciano, una de las cuales era una *Tamar*⁹. Otro elemento en el paisaje, que pasa casi desapercibido para el espectador -pero que contiene un gran simbolismo- aparece en el ángulo inferior izquierdo y es una planta de liliium, lirios o azucena (símbolo de pureza), con flores rojas o rosadas, color relacionado directamente con el derramamiento de sangre a partir de la muerte de un inocente. Como trasfondo simbólico más lejano, tendríamos el famoso mito clásico con los amores de Apolo y Jacinto, y como el dios, tras la muerte accidental de Jacinto, crearía de su sangre derramada la flor roja del jacinto. Seguramente esta asociación de una flor con una escena martirial, Orrente la tomó del *Martirio de San Lorenzo* que Jacopo Bassano había realizado en 1571 para la catedral de Belluno, aquí la planta floreada aparece en el mismo centro de la composición.

Aunque en ocasiones, los dos ángeles que se introducen en la composición por el ángulo superior izquierdo, casi en vuelo "kamikaze", han sido interpretados como figuras caravagistas, nos parece que estarían más bien

⁷ Véase Portús 2023, p. 139.

⁸ Véase Pepper 1988, p. 243, n° 60 y Pericolo 2023, p. 43. Por su parte, Evelina Borea data la estampa de Flaminio Torre ca. 1650. Véase Borea 2009, vol. 3, capítulo XXX, n° 13.

⁹ Véase Arciniega García 1998, p. 46.



Fig. 3

relacionados -una vez más- con los tipos angelicales de Veronés, concretamente podemos ver dos figuras muy similares en la *Gloria de ángeles* del Caliari de la Abadía de Santa Maria Assunta en Praglia¹⁰ (Fig. 3).

Con respecto a la reducción de la obra conservada en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, la pintura fue citada por Palomino a principios del siglo XVIII -al referirse al *San Sebastián* valenciano- en el claustro alto del monasterio madrileño: "y también pintó...otro del Martirio de San Sebastián, que está en una capilla a los pies de la Seo de aquella ciudad [...]; cuyo primer diseño, o borroncillo, está en el claustro alto de las Señoras Descalzas de esta Corte"¹¹. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez consideraron esta obra -seguramente porque debía presentar entonces un pésimo estado de conservación- como "copia mediocre que hoy conserva el monasterio". Es evidente que se trata de una pintura de carácter autógrafa, y al presentarse perfectamente acabada, no entraría dentro de la tradicional definición de primer diseño o borroncillo -como la describe Palomino- más bien habría que interpretarla como una reducción elaborada por el maestro, a posteriori, de la elaboración de la pintura de altar. Por desgracia, la versión madrileña no se ha podido radiografiar para comprobar si presenta cambios compositivos. Las diferencias entre ambas obras son mínimas. Hay algún cambio en los regueros de sangre que salen de las heridas de las flechas. El principal cambio con respecto a la versión monumental, es que en la réplica madrileña no figura, en el extremo inferior izquierdo, las flores de liliium.

Fig. 3. *Gloria de ángeles*. Paolo Caliari, Il Veronese. Abadía de Santa Maria Assunta. Praglia.

¹⁰ Véase Ballarin 1995, p.131.

¹¹ Véase Palomino 1986, p. 127.



PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

22. Milagro de Santa Leocadia

1616

Óleo sobre lienzo

250 x 300 cm

Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo

Procedencia:

Realizado en 1616 por encargo del arzobispo Bernardo Sandoval y Rojas para la sacristía nueva de la catedral Primada. Desde entonces ha permanecido en dicho espacio, aunque no en la misma ubicación

Bibliografía:

Palomino 1986, p. 127; Ponz 1776 -1788 carta Segunda, p. 92; Ceán Bermúdez 1800, tomo 3, pp. 275 y 276; Ramón Parro 1857, tomo 1, pp. 542, 543; Mayer 1910, p. 199; Pérez Sedano 1914, p. 89; Zarco del Valle 1916, tomo 2, p. 324, n° 697; García Rey 1929, p. 430; Tormo y Monzó 1931, p. 440; Tormo y Monzó (*Museos de Toledo*), p. 42; Lafuente Ferrari 1953, p. 230; Angulo Íñiguez 1958, p. 67; Kubler y Soria 1959, p. 223; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 242; Pérez Sánchez 1973, sin paginar y ficha n° 76; Muñoz Barberán 1981, p. 16; Pérez Sánchez 1982, p. 186, n° 163; Marini 2010, p. 232; Revenga Domínguez 2010, p. 317; Cherry y Mayo 2016, pp. 1365 y 1366

Exposiciones:

Sevilla 1973, n° 76

Sin duda alguna estamos ante la obra maestra en la carrera del pintor. Además se da la feliz circunstancia de que la pintura nos ha llegado en un excelente estado de conservación. Su realización está directamente relacionada con la decoración de los nuevos espacios catedralicios de la Primada que habían comenzado a construirse en 1591, en tiempos del cardenal Quiroga, y que eran básicamente tres ámbitos: la Capilla del Sagrario, la capilla de reliquias u Ochavo y el gran salón de la nueva sacristía¹. Para este último espacio sería realizada la pintura. Las obras de la sacristía no comenzarían hasta 1605, iniciadas por el arquitecto Nicolás de Vergara el Mozo, tras el fallecimiento de este a partir de 1607, se haría cargo del proyecto el arquitecto Juan Bautista de Monegro. Aunque los trabajos no terminarían hasta 1617, sin duda alguna, el programa decorativo comenzaría a diseñarse mucho antes, en torno a 1611. Este quería ensalzar la antiquísima historia eclesiástica de Toledo, que se remontaba a tiempos romanos, poniendo como protagonistas a los principales santos patronos de la ciudad (Santa Leocadia, San Ildefonso, San Eugenio etc). La Primada, como su nombre indica, quería reivindicar su antigüedad y prestigio entre las sedes arzobispales de la Cristiandad. Sabemos que en 1611 el cardenal Sandoval y Rojas había encargado al pintor Juan Bautista Maíno- recién llegado de Italia- una obra con el tema de San Ildefonso. Ignoramos si esta llegó a realizarse o quedó sólo como proyecto, como precisa Ceán Bermúdez, porque unos años más tarde, encargaría una nueva pintura con similar temática a Orrente, que es la obra aquí analizada². La misma debió ser realizada en 1616, y no en 1617 como viene señalando la crítica desde siempre y además fue un encargo personal del arzobispo al pintor pues el cabildo catedralicio no vio necesidad del mismo³. La pintura representa uno de los milagros más célebres en la rica tradición hagiográfica local de la ciudad. Así lo cuenta Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum*, cuando el arzobispo San Ildefonso, en el siglo VI, fue a celebrar la festividad de Santa Leocadia a la basílica toledana donde la virgen y mártir local había sido enterrada en el siglo IV: “sucedió, que viniendo a celebrar su fiesta en su propio día el bienaventurado San Ildefonso Arzobispo de la misma ciudad de Toledo: y estando presente el rey Recesvinto, con mucha gente Ecclesiastica y seglar, la piedra del sepulcro de Santa Leocadia, con ser pesadísima, se levanto por sí misma, y pareció la gloriosa virgen, y habló con San Ildefonso, y le dixo, viéndolo, y oyéndolo todos los presentes, que estaban grandemente atonitos, por tal acaecimiento: Por ti, Ildefonso, permanece la honra de mi Señora. Dando a entender, que avia defendido su limpieza contra hereges, que ponían lengua sacrilega en ella. El santo por memoria deste milagro, visto que la santa se bolvia al sepulcro, asio del velo que tenia delante de su rostro, y con un cuchillo, que le dio el Rey, corto parte del: y el velo y el cuchillo se guardan en el Sagrario de la Santa Iglesia de Toledo”⁴.

Sin duda alguna, la pintura se pensó desde un principio para contemplarse en alto –el tradicional *sotto in su-* como indica su singular composición en la que el espectador se sitúa en un claro plano inferior a la acción desarrollada. En la disposición actual que ocupa en la sacristía no se entiende su perspectiva y los escorzos planteados por el pintor. Seguramente esta posición debió ser la sobrepuerta, por el lado interior, de la entrada principal al gran salón de la sacristía, aquí la ubican tanto Palomino como Ponz. El cordobés señaló: “que está encima de la puerta de la sacristía, por la parte de adentro”. Por

¹ Véase Marías 1986, tomo 3, pp. 195-205 y Marías 2010, pp. 248-251.

² Véase Ceán Bermúdez 1800, tom 3, p. 275.

³ Al respecto de estos dos asuntos, véase el ensayo *Pedro Orrente. Un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro. Biografía del pintor*.

⁴ Véase De Villegas 1608, p. 399.

su parte, Ponz, quien visitó la sacristía en 1762, indica: “Se vé sobre la puerta principal de esta Sacristía un quadro de gran tamaño, y de lo mas bien pintado de Pedro Orrente. Representa a Santa Leocadia, que sale del Sepulcro [...]”. Ramón Parro en 1857 ya la describe en su actual ubicación sobre una de las cajoneras de madera de la sacristía.

Se sabe que en torno a 1611 el arzobispo Sandoval y Rojas había planteado cambios en cuanto a la disposición decorativa de la sacristía nueva, decidiendo disponer en su segundo cuerpo decorativo –situado a más de siete metros de altura- cuadros y esculturas dispuestos alternativamente. En un dibujo que muestra la planta y el alzado de la nueva sacristía (Archivo de la catedral de Toledo, *Obra y Fábrica*, n° 65) se conserva una inscripción manuscrita- atribuida al maestro mayor de la catedral Juan Bautista Monegro- en el que se incluye un comentario sustancioso respecto a los requisitos que debían cumplir las pinturas que se pensaban colgar a tanta altura. Lo reproducimos, en parte, por su interés para entender el planteamiento compositivo ideado por el artista para la *Santa Leocadia*: “[...] las pinturas principales que ban en el segundo cuerpo entre los nichos donde ban las esculturas se allan en altura de veinte y quatro pies y medio [...] se mire que las figuras de Pintura y Escultura sean esbeltas por quanto se tiene experimentado si se guarda rigurosamente la medida parecen gofas y enanas y en este punto deben muy bien innovar los artífices así en la Pintura como en la Escultura en la forma que lo an de ejecutar para que en su sitio agan buen efecto [...] esta[s] pintura[s] y escultura[s] se pretende se aga lo mejor que fuere posible por estar en dha sacristía en el altar y Retablo de ella una pintura del natural ystoria del Despojo de Christo de mano de Dominico Greco lo mejor que yço”⁵. Es decir, que el cuadro de Orrente se encontraba situado justo enfrente del gran *Expolio* del Greco, cada uno ocupando los muros pequeños del gran salón rectangular que conformaba la sacristía.

La obra es un perfecto ejemplo del ejercicio de síntesis en que se basó el lenguaje del pintor, elaborando un estilo a partir de la suma de corrientes y códigos artísticos diferentes. Así, la compleja escena desde un punto de vista compositivo seguiría el modelo de los grandes ciclos murales de la pintura veneciana del *Cinquecento*. Más concretamente, adopta el esquema de friso narrativo, a manera de relieve clásico, visto en las teatrales escenas de Paolo Veronese. Un ejemplo de estos lo podemos ver en la parte alta del presbiterio de la iglesia de San Sebastiano de Venecia (todavía in situ) en escenas como, por ejemplo, la *Presentación del Niño en el templo*, realizada por Veronés entre 1558-1560. La composición sería llevada a la estampa por Agostino Carracci en 1597, pero el boloñés suprimiría el fondo celestial del original pictórico sustituyéndolo por un telón arquitectónico a la clásica (**Fig. 1**). Estampas como esta debieron figurar entre el material de trabajo utilizado por nuestro pintor para inspirarse a la hora de tener que idear complejos esquemas compositivos. Siguiendo el modelo espacial veronesiano, Orrente dispone todo un friso de figuras, situándolas en el primerísimo plano del espectador, sobre un escalón o pretil, elemento arquitectónico que le sirve para delimitar el espacio donde tiene lugar la acción pintada del espacio real del espectador. De hecho, el pintor juega con la confusión espacial –algo muy veneciano- al incluir tres elementos que forman parte de la narración pintada pero que están dibujados con una perspectiva tal que pretenden traspasar el espacio ficticio para meterse en el espacio real del espectador, estos elementos son: el extremo inferior del manto dorado del rey Recesvinto, el borlón que adorna la esquina del cojín de terciopelo rojo sobre el que reposa las rodillas del monarca y, en tercer lugar,

⁵ Véase Marías 1982, p. 60, n° 93.

3

la propia losa del sepulcro que ha removido Santa Leocadia en su resurrección temporal. El espectador –al igual que en los grandes ciclos pictóricos venecianos– queda situado muy por debajo del suelo donde tiene lugar la acción narrada, el pintor concibe a las figuras con una gran volumetría –para que no parezcan “gofas y enanas”– y hace que el telón arquitectónico tan teatral que sirve de fondo muestre una singular perspectiva en la cual vemos las bóvedas del templo. Algunos de los personajes también serían de procedencia veneciana, como las mujeres del lado derecho de la composición, que recuerdan en su “rusticidad” a las *contadine* de las composiciones bassanescas. Pero sin duda alguna, la figura más veneciana de todas, es el caballero barbado que aparece arrodillado en el extremo izquierdo, cuya silueta se recorta limpiamente sobre la pared de mármol, en el que Orrente sigue la tipología retratística de los potentados del patriciado veneciano que aparecían arrodillados como donantes en las palas sagradas de las iglesias como podemos ver en *La familia Vendramin* de Tiziano (The National Gallery, Londres) o la *Pala Giustiniani* (Iglesia de San Francesco de la Vigna, Venecia) de Veronés. Pero en la obra también hay importantes elementos procedentes del naturalismo caravagista. La tipología de las bóvedas y su claroscuro, así como el resto de los personajes que conforman una auténtica galería de retratos, recuerdan a modelos del veneciano Carlo Saraceni. Especialmente la figura de la propia santa muestra un enorme paralelismo con una de las figuras de la escena del *Nacimiento de la Virgen* en la decoración mural realizada por Saraceni en la capilla Ferrari de la iglesia romana de Santa María in Aquiro (1614-1617)⁶. Es evidente que Orrente no pudo conocer este ciclo mural, pero en cambio, sí pudo tener acceso a estas composiciones porque algunas de ellas serían replicadas por el propio Saraceni en pequeños cobres (Fig. 2)⁷. Es muy probable que Orrente tuviera acceso a obras de este tipo. Debemos recordar aquí la importante colección de pinturas de Saraceni que llegó a poseer el canónigo toledano Luis de Oviedo⁸. También se puede apreciar en la pintura una factura, especialmente en el modelado de las arrugas de los rostros, a base de ricos empastes que emparentan al pintor con Tristán y, a través de él, con el romano Borgianni.

Por último, no debemos olvidar la figura del Greco. Ya Mayer en 1910 señaló que Orrente habría tenido muy en cuenta al cretense –por la sucesión de cabezas– a la hora de componer su Santa Leocadia. Efectivamente, encontramos esa superposición de testas, algunas muy similares entre sí –copiando la isocefalia – tan característica del *Entierro del señor de Orgaz*. Recordemos como en el proyecto decorativo se ponía énfasis en que se debía tener muy prente que en el testero de la sacristía iba colgada la “ystoria del Despojo de Christo de mano de Dominico Greco lo mejor que yço” donde también se puede ver una superposición de cabezas.

⁶ Véase Amendola 2013, pp. 113-124.

⁷ El Museo del Louvre conserva uno de estos cobres con la escena del *Nacimiento de la Virgen* (Óleo sobre cobre, n.º inv. RF 1974 18, dimensiones: 56 x 42 cm). Recientemente en el mercado artístico español ha aparecido una nueva e inédita réplica de esta misma escena romana (Subastas Fernando Durán, Madrid: días 2 y 3 de abril, lot. 1072, dimensiones: 74 x 43 cm).

⁸ Véase el ensayo Pedro Orrente. *Un pintor itinerante en la España del siglo XVII*.



Fig. 1



Fig. 1. *Presentación del Niño en el templo*. Estampa de Agostino Carracci sobre composición de Paolo Caliari, Il Veronese. 1597.

Fig. 2. *Nacimiento de la Virgen*. Carlo Saraceni. Óleo sobre cobre. Colección particular. Circa 1614-1617. Detalle. Cortesía Fernando Durán.



3

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

23. Adoración de los pastores

Década de 1620

Óleo sobre lienzo

242 x 158 cm

Museo de Santa Cruz,
Toledo
Nº inv. 2.219**Procedencia:**

Donada al Estado Español por Mrs. Algur Hurtle Meadows (1899-1978), fundador del Meadows Museum de Dallas, con destino al Museo de Santa Cruz de Toledo (aceptada por O.M. de 9 de abril de 1963). Ingresó en el museo en 1964. Se desconoce con exactitud la procedencia anterior a esta fecha. Angulo Íñiguez-Pérez Sánchez plantearon la posibilidad de que la obra fuera la pintura de similar temática y dimensiones que había sido incautada durante la guerra civil en la ciudad de Barcelona, concretamente en el año 1939, con el nº de inv. 52.265

Bibliografía:

Ponz 1776-1788, tomo 3, carta sexta, p. 154, nº 13; Durán 1928, p. 154; Lafuente Ferrari 1941, pp. 505 y 506; López Jiménez 1962, p. 62 ; Revuelta Tubino 1966, p. 120, nº 771; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, 1972, nº 30-33, p. 259 y p. 300, nº 208; Revuelta Tubino 1987, tomo 2, nº 23, pp. 20-22; Jordan 1999, pp. 343-345; Redondo Cuesta 2025

José Redondo Cuesta

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

24. Imposición de la casulla a San Ildefonso

Década de 1620

Óleo sobre lienzo

240 x 160 cm

Fundación Soliss,
Toledo**Procedencia:**

Adquirida en la casa de subastas Ansorena (Madrid) el 11/07/2000, lote nº 371, p. 227 (como Pedro Orrente)

Bibliografía:

Ponz 1789, tomo 3, carta sexta, p. 154, nº 13; Durán 1928, p. 154; Lafuente Ferrari 1941, pp. 506 y 507; López Jiménez 1962, p. 62; Marías 2014, p. 51

Exposiciones:

Se expone por primera vez

Las dos pinturas son magníficos ejemplos de la madurez creativa que Orrente alcanza en la década de 1620, ambas muestran en su concepción un fuerte componente clásico muy característico de estos años. Son réplicas – con dimensiones muy parecidas y pequeñas variantes– de los lienzos de idéntica temática que formaron parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villarejo de Salvanés (Madrid), uno de los proyectos más ambiciosos de toda su carrera, pero que por desgracia sería desmantelado (y ¿destruido?) en el año 1936 con el inicio de la guerra civil. Del conjunto solo conservamos, en la Fototeca del IPCE de Madrid, una deficiente fotografía utilizada para ilustrar el artículo que escribiría en 1941 Lafuente Ferrari analizando el conjunto. En la historiografía se ha especulado mucho respecto al destino último de los lienzos tras la tragedia bélica, por ejemplo, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez precisan que “al parecer los cuadros fueron arrancados antes del incendio”, pero no dan más datos sobre esta información trascendental¹. Entre parte de la crítica siempre ha sobrevolado la idea de que los lienzos fueron salvados antes de la destrucción del retablo. A esta especulación, se añadió un equívoco, que persistiría en la historiografía, sobre la existencia de posibles réplicas del conjunto en Murcia². Más recientemente, Fernando Marías al citar la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Fundación Soliss, Toledo) ha afirmado que se trataría del lienzo procedente de Villarejo de Salvanés, opinión que no compartimos como más adelante precisaremos. Como se ve, el asunto relativo a la supervivencia de los originales de Villarejo de Salvanés y sus posibles réplicas, a día de hoy, sigue siendo confuso y necesita aclaración.

Por ahora no ha aparecido documentación relativa al encargo que nos permita datar el conjunto madrileño, por lo cual la cronología asignada es especulativa. Lafuente Ferrari dató el retablo en torno a los años 1616-1617, relacionándolo con la *Santa Leocadia* de la catedral toledana. En nuestra opinión debió ser realizado ya en la década de 1620, dada su clara relación estilística con las pinturas de Nardi del monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares, elaboradas en los años 1619-1620. Por lo tanto, la década de 1620 debería también asignarse a las réplicas aquí analizadas.

La *Adoración de los pastores* del Museo de Santa Cruz fue considerada por Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez “réplica de taller”. Este juicio sería recogido posteriormente por Martínez Revuelta. En mi opinión, restaurada la obra para la exposición, se trata de una pintura enteramente autógrafa, aun cuando su estado de conservación no es el más óptimo al presentar desgastes y falta de veladuras envolventes en los planos de luces (caso de la cara de la Virgen o de sus manos). Pero la obra presenta detalles magníficos como la cabeza de San José, la figura del pastor a punto de arrodillarse o el soberbio cordero que aparece en el suelo, clara alusión al concepto teológico del Agnus Dei, con el que se alude al futuro sacrificio del mesías en la cruz. Quizás el elemento más débil sea el coro angelical. La obra es una réplica con mínimas variantes de la composición desaparecida de Villarejo de Salvanés, que la conocemos por

¹ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 258 y 259, nº 30-33.

² En 1928 el arquitecto Miguel Durán al visitar la iglesia de Villarejo de Salvanés se equivocó en la descripción temática de los cuatro lienzos. Habló de una *Adoración de los Reyes*, la *Venida del Espíritu Santo*, *San Ildefonso* y la *Anunciación*. Indicando –por información ofrecida por Allende Salazar– que la familia Fontes de Murcia poseía réplicas de estas cuatro pinturas madrileñas. En realidad, la familia Fontes poseyó réplicas de las pinturas de Orrente del retablo de la Concepción de Murcia y no del de Villarejo de Salvanés. El equívoco sería repetido por López Jiménez en 1962.

3

documento fotográfico³. Del cotejo de ambos lienzos se podrían destacar dos diferencias principales: por un lado, en la obra madrileña la figura del pastor situado en el primer plano, adoptaba una apariencia más juvenil, mientras que en la versión aquí analizada se transforma en un hombre más avejentado al presentar la barba y el cabello canosos y, por otro, en el coro angelical también se detecta una pequeña variante puesto que en la versión toledana se ha suprimido a uno de los angelitos de cuerpo completo. La figura del pastor del primer plano –con cambios en su postura– y el cordero –traspasado literalmente mediante el uso de algún cartón– fueron reutilizados por el artista, en otra composición de similar temática conservada en el museo Mandet de Riom (Francia). En general, el esquema compositivo de la obra deriva del mundo bassanesco al que Orrente confiere una monumentalidad muy característica. A este proceso de monumentalización se refirió Jusepe Martínez cuando señalaba que: “el Basán se ejerció más en hacer figuras medianas, nuestro Orrente tomó la manera mayor”⁴. La mitad derecha de la escena es muy bassanesca, con dos personajes habituales de este repertorio como serían el hombre con sombrero rojo de ala ancha y la mujer con la cabeza girada. Junto al componente veneciano –tan presente siempre en su obra– en el grupo de la Sagrada Familia, por el contrario, destaca la fuerte influencia de los tipos clásicos utilizados por el pintor cortesano Angelo Nardi. Los modelos de la Virgen y San José obedecen a esta influencia, derivan de un canon de belleza idealizada de tradición toscana, a la cual pertenecía Nardi como florentino que era. Por el contrario, en el mundo bassanesco san José suele representarse como un hombre anciano y calvo y la Virgen María con una belleza más “rústica”. Por su parte, los ángeles putti tendrían ascendencia claramente reniana, estarían inspirados en alguna estampa boloñesa, recuerdan enormemente al grupo de ángeles llevados a la estampa por Guido Reni a partir de composición de Luca Cambiaso (grabado utilizado también por Tristán para sus ángeles-niños).

Con respecto a la pintura de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* la primera cuestión a dilucidar sería si se trata realmente de la versión –salvada– procedente del retablo de Villarejo de Salvanés, como ha señalado Fernando Marías, o se trataría de una réplica de esta, siguiendo el método habitual de trabajo en el obrador del pintor donde fue común la seriación de varias versiones autógrafas de una misma composición. Conservamos documento fotográfico de la réplica que formó parte del retablo madrileño⁵. Si cotejamos ambas obras, aunque son prácticamente similares, se podrían detectar dos pequeñas variantes. En la pintura aquí analizada falta una de las cabezas de querubines que decoran la nube que sirve de pedestal celestial a la Virgen (aunque quizás la zona esté repintada porque parece intuirse el dibujo de parte de un ala) y, otro detalle diferenciador, que creemos más determinante, sería la disposición del brazo del ángel que toca una viola o “vihuela de arco” detrás de la figura de la Virgen. Si en la pintura de Villarejo de Salvanés la mano del ángel, portando el arco de frotación instrumental, se situaba más arriba de la costura del hombro que presenta la vestimenta de la Virgen (**Fig. 2**), en la versión aquí analizada la mano se encuentra más abajo de la citada costura del hombro y además, no solo se muestra la mano, sino también parte del brazo (**Fig. 3**). Este elemento diferencial nos parece determinante para precisar que la presente obra sería una réplica diferente a la pintura que integró el retablo madrileño.



Fig. 1. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Grabado de Agostino Carracci sobre composición de Paolo Veronese.

³ Véase Fototeca IPCE, Archivo Moreno. Madrid, signatura 41881_B.

⁴ Véase Carderera y Solano 1866, p. 273.

⁵ Véase Fototeca IPCE, Archivo Moreno. Madrid, signatura 41875_B.



Fig. 2. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Pedro Orrente. Retablo de Villarejo de Salvanés. Archivo Moreno, 41875_B. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura. Detalle.



Fig. 3. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Pedro Orrente. Fundación Soliss. Toledo. Detalle.

En la disposición general de la escena tomó como esquema compositivo la pintura de similar temática que había realizado Carlo Saraceni –pintor caravagista que le influiría de manera importante⁶– en Roma (1613) para la capilla del Sagrario de la catedral toledana. El murciano simplificó la imagen, eliminando personajes secundarios y disminuyendo el peso visual del rompimiento de gloria. Por otro lado, Orrente introdujo un personaje fundamental en la narración barroca del milagro, que Saraceni no había contemplado en su versión –seguramente porque en la capital pontificia la tradición devocional toledana quedaba lejos–, se trata de la anciana que, con una vela encendida, asiste a la aparición sobrenatural. Sin duda alguna, la Imposición de la casulla al prelado representa el milagro más famoso de la hagiografía local. Según la tradición, San Ildefonso, arzobispo de la ciudad en el siglo VI, tuvo el honor –por su defensa acendrada en sus escritos de la condición virginal de María– de recibir de manos de la propia Madre de Dios una casulla celestial. La vieja, que portando una vela, asiste como espectadora a la aparición celestial es una adición incorporada a la tradición iconográfica del milagro procedente de los Autos teatrales⁷.

Al igual que la *Adoración de los pastores* ya analizada, el estilo de esta otra pintura muestra también un fuerte componente clásico. La Virgen sigue los modelos ideales de Nardi y los bellísimos ángeles adolescentes los tipos angelicales de Veronés. De hecho, una composición de Caliari que pudo inspirar a Orrente el esquema compositivo que aplica al grupo de ángeles que sujetan la casulla, la podríamos encontrar en los dos *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (Detroit Institute of Arts Museum, ca. 1550-1560, n° inv. 44.265 y Gallerie dell'Accademia. Venecia, ca. 1565-1570, n° inv. 1324) pintados por Veronés y que serían llevados a la estampa por Agostino Carracci en la década de 1580. En ambas escenas, en el extremo izquierdo, encontramos un grupo de ángeles músicos que recuerdan enormemente a los aquí pintados por Orrente y, en la segunda estampa, el parecido llega a ser máximo si, nos trasladamos al extremo derecho de la misma, y ponemos nuestra atención en el bellissimo ángel que sujeta el manto de Santa Catalina (**Fig. 1**). Los grabados salidos del ámbito creativo boloñés de los Carracci, recreando las composiciones venecianas, debieron ser ampliamente valorados por nuestro pintor.

⁶ Véase el ensayo Pedro Orrente. *Un artista itinerante en la España del Siglo de Oro*.

⁷ La anciana tendrá el privilegio de asistir a la aparición sobrenatural, pidiendo un cirio a unos de los ángeles del cortejo celestial, asistiendo con él encendido al milagro. Tras el mismo, se negará a devolver la vela, informando al ángel que quería “guardarla [...] para el tránsito triste de la muerte”. Véase López Torrijos 1978, p. 431.



3

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

25. Martirio de San Lorenzo

¿Década de 1620?

Óleo sobre lienzo

143 x 120 cm

Museo de Santa Cruz,
Toledo**Procedencia:**

A mediados del siglo XIX ingresa en el entonces Museo Provincial de Toledo formando parte de los fondos procedentes de la desamortización. Se desconoce el convento toledano al que habría pertenecido

Bibliografía:

Catálogo del Museo Provincial de Toledo de 1865 (n.º inv. 102, como Pedro Orrente); Cedillo 1890, p. 631; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 340 (como copia antigua o taller). No se recoge en las diversas guías del Museo de Santa Cruz elaboradas por Matilde Revuelta Tubino debido a que la obra no estaba expuesta en la colección permanente (ediciones de 1962, 1966 y 1987)

Exposiciones:

Se expone por primera vez

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

26. Martirio de San Lorenzo

Probablemente posterior a 1632

Óleo sobre lienzo

165 x 120 cm

Parroquia de San Esteban,
Valencia.

Restaurado para esta exposición por el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació IVCR+i

Procedencia:

Históricamente perteneciente a dicha parroquia aunque desconocemos la datación y circunstancias exactas de su llegada a la misma

Bibliografía:

Tormo y Monzó 1923, p. 100 (“Orrente (?) (y no Espinosa)”; Lafuente Ferrari 1941, p. 515; Camón Aznar y Artola Tomás 1958, p. 84; Angulo Íñiguez 1971, p. 67; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 340 y 341, n.º 358

Exposiciones:

Granada 1956a, n.º 52; Valencia 2009-2010, n.º 21

En los inicios del siglo XVII el célebre cuadro nocturno del *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano se había convertido en todo un referente visual para los pintores en Europa. El cadorino había realizado dos icónicos lienzos con esta temática: uno para la iglesia de los jesuitas de Venecia (1559. Todavía in situ) y otro para enviarlo a la corte española de Felipe II (1567. Real Monasterio de El Escorial). De hecho, desde finales del siglo XVI, en la propia Serenísima copiar esta obra maestra del arte véneto era uno de los ejercicios básicos de aprendizaje para los jóvenes que se iniciaban en el arte de la pintura, así está documentado, por ejemplo, para Palma el joven¹. En 1571 la célebre composición sería llevada a la estampa por Cornelis Cort, inspirándose en un dibujo perdido de Tiziano, y mezclando en el grabado elementos de los dos originales pictóricos.

También Orrente quiso dar su versión personalizada de la famosa temática y asumir este reto creativo. Probablemente debió elaborar ya la composición en los años toledanos de la década de 1620, en este periodo realizaría la primera versión conservada, hoy perteneciente al Museo toledano de Santa Cruz. Esta obra, durante décadas sucia y guardada en los almacenes del museo, no había despertado el interés de la crítica, de hecho, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez la llegaron a catalogar como “copia antigua o taller”. Por ello, con motivo de la exposición queremos reivindicar su calidad y también su más que probable prelación en la producción del artista. Posteriormente, ya en la etapa valenciana retomaría la temática y, sin duda alguna, a través del uso de cartones archivados en el obrador, replicaría la escena en la pintura hoy conservada en la parroquia valenciana de San Esteban. Para el posible origen y comitencia de esta última pintura véase [Cat. 27]. Ambas versiones son prácticamente iguales, tan solo se detectan pequeñas variantes, como que en la réplica toledana la palma martirial que porta el ángel llega a rozar la alta torre que preside el skyline urbanístico del fondo, mientras que en la pintura valenciana hay mayor distancia entre ambos elementos. Actualmente la pintura toledana es algo más pequeña, por haber sido cortada en su flanco superior, como demuestra que a la figura del ángel le falten parte de las piernas y de sus alas. Este planteamiento cronológico no deja de ser una hipótesis de partida puesto que ninguna de las dos versiones se encuentra documentada.

Lo primero que llama la atención en estas obras es que nuestro pintor, tan aficionado al género de los nocturnos, sin embargo, en este caso ha preferido trasladar la acción martirial a las horas diurnas, aun cuando el elemento noche era el componente esencial en la creación tizianesca y, sin duda alguna, el reto principal que debía asumir todo artista que se acercara al mismo. Encontramos el dominio de una gama cromática fría con ese protagonismo que tienen unos amplios cielos grises y azulados, colores característicos que el murciano asumirá preferentemente en su etapa toledana. Orrente para elaborar su escena parece unir, siguiendo su habitual modus operandi, fuentes compositivas diversas. Para fijar el esquema general debió partir de alguna de las estampas que reproducían la composición cadorina, bien del grabado de Cort – que mostraba la escena invertida- o, más probablemente la que elaboraría Martin Rota (**Fig. 1**), a partir de la de Cort, donde la composición recuperaba la misma dirección narrativa de los lienzos tizianescos. De esta última estampa, el murciano debió tomar la disposición de la parrilla con el cuerpo de San Lorenzo en el centro y dispuesto en escorzo –copiando la posición del brazo en alto del santo- así como también readaptó las figuras principales que se disponen alrededor del santo. A la izquierda comparece un sayón, en primerísimo plano, arrodillado y de espaldas al espectador, que en la composición

3

tizianesca se muestra avivando el fuego con más leña, mientras que el murciano lo convierte en un joven que echa puñados de sal al cuerpo del santo, sal contenida en un cesto de mimbre que tiene un gran protagonismo visual en el frente escénico. Esta acción singular -no aparece en los originales tizianescos y tampoco en otros martirios laurentinos de la época - sin duda alguna hace alusión al elemento antropófago que se incluye en el relato hagiográfico donde se cuenta que el propio santo increpaba a su verdugo al que informaba “que ya está asada una parte de mi cuerpo, buelvela, para que se ase la otra, y tu puedas comer de mis carnes sazonadas”². A la izquierda de la estampa aparece también un hombre que trae una brazada de leña, este mismo personaje lo reproduce Orrente, pero introduciendo cambios para darle un protagonismo muy especial: le pone una gorra roja -en la versión tizianesca del Escorial también lleva un tocado de este color- pero añadiéndole una pluma blanca convirtiéndolo así en un claro personaje bassanesco, sin embargo, la transformación más relevante consiste en que este figurante pasa a mirar fijamente al espectador -buscando su complicidad- siendo el único de la escena que lo hace. Por su parte, a la derecha, encontramos un sayón que con una larga pértiga de madera trata de dar la vuelta al cuerpo asado del santo, Orrente mantiene a este figurante aunque con cambios. Una novedad importante que se introduce en el primer plano visual es la aparición de un perro -este asoma también en el Tiziano escurialense- pero al que Orrente acompaña con un joven paje que le está acariciando su pelaje, sin duda, una pareja inspirada en composiciones de Veronés como podemos ver en su *Martirio de Santa Giustina* (Basílica de Santa Giustina, Padua) y que sería llevado a la estampa por Agostino Carracci en 1582. Este paje y su can tienen como finalidad restar solemnidad al momento, introduciendo un tono anecdótico más adecuado con la personalidad del pintor. La arquitectura del fondo, de tonos blancos y línea clásica, derivaría también de los modelos veronesianos inspirados en Palladio.

Por otra parte, también encontramos elementos extraídos del repertorio tintolettiano, como sería la figura ecuestre con armadura que representa al prefecto romano que dirige el castigo martirial (**Fig. 3**) y que parece inspirada en el militar a caballo que se muestra en la monumental *Crucifixión* de Tintoretto de la Scuola de San Rocco, composición grabada por Agostino Carracci en 1589 (**Fig. 2**). Estampa que debió de formar parte del material de trabajo habitual utilizado en el obrador.

Por las fuentes y la documentación sabemos que el artista trató este mismo tema en otras ocasiones, por ejemplo, tanto Ponz como Ceán Bermúdez, señalaron la existencia de un *Martirio de San Lorenzo* de Orrente conservado en la capilla de la Casa de Campo de Madrid³. También en la colección de González Castro se menciona otra versión⁴.

² Véase De Ribadeneyra 1734, tomo 2, p. 381.

³ Véase Ponz 1776-1778, tomo 6, p. 158 y Ceán Bermúdez 1800, tomo 3, p. 278.

⁴ Véase Anexo documental. *Pinturas de Orrente en los inventarios*.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 1. El martirio de san Lorenzo. Martín Rota. Estampa de Martín Rota partiendo del grabado de Cornelis Cort. Según composición de Tiziano.

Fig. 2. Crucifixión grabada por Agostino Carracci según composición de Jacopo Tintoretto. 1589.

Fig. 3. Martirio de San Lorenzo. Pedro Orrente. Museo de Santa Cruz, Toledo. Detalle.



3

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

27. Visión de la imposición del manto y collar a Santa Teresa

Probablemente posterior a 1632

Óleo sobre lienzo pegado a tabla

165 x 120 cm

Parroquia de San Esteban,
Valencia.Restaurado para esta exposición
por el Institut Valencià
de Conservació, Restauració
i Investigació IVCR+i**Procedencia:**

Históricamente ha pertenecido a dicha parroquia aunque se desconocen las circunstancias exactas de su llegada a la misma. A finales del siglo XVIII, Ponz en su visita a la iglesia, no cita ninguna de las dos pinturas de Orrente

Bibliografía:Tormo y Monzó 1923, p. 100 (“Orrente (?) (y no Espinosa”); Lafuente Ferrari 1941, p. 515 (como ¿Pedro Orrente?); Camón Aznar 1956, p. 25, n° 51 (como *Pedro Orrente*); Camón Aznar y Artola Tomás 1958, pp. 81 y 82 (como ¿Jerónimo Jacinto de Espinosa?); De Arrese 1989, pp. 334 y 335 (como *Orrente*); Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 242 y 243, Benito Doménech 1987, p. 279; Redondo Cuesta 1999, pp. 112 y 113; Gómez Frechina 2009, pp. 198 y 199, n° 22**Exposiciones:**

Granada 1956a, n° 51; Valencia 1999, n° 31; Valencia 2009-2010, n° 22

José Redondo Cuesta

Esta *Visión de la imposición del manto y collar a Santa Teresa* y el *Martirio de San Lorenzo* [Cat. 26] que actualmente se ubican, respectivamente, en los laterales del presbiterio de la parroquia valenciana de San Esteban son pinturas que no las tenemos documentadas. Se desconoce, por ahora, la datación exacta de las dos así como las circunstancias concretas de su llegada al templo. Quizás estén relacionadas con algún encargo del noble don Juan de Villarrasa y Castellsens -emparentado con los Vich y los Carroz-, quien tuvo relación con el pintor y consta documentalmente que llegó a tener capilla propia en la iglesia de San Esteban¹. Ambas se deberían datar a partir de febrero del año 1632 tras el traslado definitivo del pintor a Valencia. A finales del siglo XVIII Ponz no las cita en su visita a la parroquia². La ubicación que presentan en la actualidad, empotradas en los muros curvos del presbiterio, corresponde a la reforma neoclásica realizada alrededor de 1800 que afectó a todo el altar³. Los dos lienzos se encuentran pegados a soportes de tabla curvados, se trata de estructuras integradas por varios listones de madera unidos en sentido vertical, que más parecen trabajo de artesanos toneleros que de finos ebanistas. Estos rudimentarios soportes, con el paso del tiempo se han movido y abierto, originando la deformación de los lienzos e incluso, en pequeñas zonas, han llegado a romper la tela, todo ello ha provocado que las pinturas nos hayan llegado en un precario estado de conservación. Las dos obras han sido restauradas en el Ivacor por iniciativa del Consorci de Museos para participar en la presente exposición.

La pintura representa el episodio místico de la imposición del manto blanco y del collar a la santa abulense por parte de la Virgen y San José, momento narrado por la propia santa en el capítulo XXXIII de su autobiografía o *Libro de su vida*. La visión sucedió el día de la Asunción de 1561 en la iglesia dominica de Santo Tomás de Ávila: “Parecióme que me vestía con una ropa de mucha blancura y claridad, y al principio no veía a quien me la vestía, después vi a Nuestra Señora hacia el lado derecho y a mi padre San José al izquierdo, que me vestían aquella ropa. Dióseme a entender que estaba ya limpia de mis pecados [...] luego me pareció asirme de las manos de Nuestra Señora: díjome [...] que creyese, que lo que pretendía del monasterio se haría [...] que ya su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Pareciome haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor [...] parecióme que los veía subir al cielo con mucha multitud de ángeles” (*Vida*, 33, 14). La aparición sobrenatural tuvo lugar en un momento trascendental en la biografía de la santa, cuando esta había decidido emprender la ardua tarea de reformar la orden carmelita. La visión fue interpretada por la protagonista como el espaldarazo celestial al proyecto de reforma. Por ello, la escena se convertiría en un episodio imprescindible en el ciclo iconográfico carmelita.

Durante la primera mitad del siglo XX la crítica dudó respecto a la autoría de la obra, atribuyéndola indistintamente unas veces a Orrente y otras a Jerónimo Jacinto de Espinosa. En 1963 Arrese pondría fin a la especulación al publicar la pintura, con la misma temática, conservada en el convento de carmelitas de Corella (Navarra), obra firmada por el murciano (*P.Orrente f*), confirmando que era este el creador de la composición⁴. Efectivamente, la obra

¹ Véase Anexo documental. *Sobre la estancia de Orrente en Valencia*.

² Véase Ponz 1776-1788, tomo cuarto, carta Quarta, pp. 78 y 79.

³ Véase López Azorín 2009-2010, p. 149.

⁴ Sobre la versión de Corella véase De Arrese 1989, pp. 334 y 335 y Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 344, n° 372.

valenciana es una réplica más pequeña de la pintura monumental de Corella (250 x 328 cm). Sin duda alguna, la pintura navarra constituye una de las obras maestras en la producción del pintor, siendo la réplica valenciana de inferior calidad. Orrente debió crear esta composición teresiana en los primeros años de la década de 1630, cuando estaba reciente la estancia toledana, porque en su concepción creo que se manifiesta una clara influencia todavía del clasicismo severo, a base de figuras monumentales y esencializadas, que los pintores cortesanos Vicente Carducho y Eugenio Cajés habían introducido en la Ciudad Imperial, especialmente en sus trabajos para la catedral primada (Fig. 1). Recordemos que el murciano había realizado en 1630 trabajos conjuntos con Cajés para el principal templo toledano. Siguiendo los postulados clasicistas de este movimiento, la composición se basa en una rigurosa simetría y en cierto grado de frontalidad. Por su parte, los personajes sagrados de la Virgen y San José recuerdan a los tipos de belleza idealizada tan característicos del florentino Nardi. La escena sigue el modelo compositivo veneciano de situar a los personajes sobre una especie de plinto o tarima, del cual vemos su borde en escorzo porque, siguiendo esta concepción espacial, el espectador se sitúa muy por debajo del escenario donde tiene lugar la acción narrada. (Véase [Cat. 22] y [Cat. 28]). De hecho, en la pintura de Corella se introduce un claro efecto de trampantojo donde parte de los pliegues de los mantos simulan entrar en el espacio del espectador. La nota barroca se introduce con el luminoso rompimiento de gloria conformado por un grupo de ángeles músicos que una vez más parecen estar inspirados en las visiones celestiales de Veronés (Fig. 2). Por estos mismos años, también el escultor Gregorio Fernández realizaría un altorrelieve representando la misma visión mística para presidir el retablo de la iglesia de Santa Teresa de Ávila⁵. Ambas obras presentan enormes similitudes en cuanto al esquema compositivo, seguramente, las dos debieron estar inspiradas en alguna estampa -sugerida por la orden carmelita- editada para promocionar la canonización de la santa. En la década de 1640 el pintor Felipe Diriksen realizará una pintura para el convento de carmelitas de Tudela representando la misma visión mística y repitiendo el mismo esquema compositivo aunque simplificando el rompimiento de gloria.

⁵ Martín González data el grupo escultórico entre las obras finales en la carrera de Gregorio Fernández (fallecido en 1636) quien diseñaría la obra pero no la habría terminado. Véase Martín González 1991, p. 57.



Fig. 1. *Sagrada Familia*. Eugenio Cajés. 1616. Colección particular.



Fig. 2. Grabado, bóveda celestial, *Martirio de San Giustina*, parte superior, composición de Veronese, grabado por Agostino Carracci, 1567-1602.



PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

28. Martirio de Santiago el menor

1639

Óleo sobre lienzo

204,7 x 158,8 cm

Museo de Bellas Artes
de Valencia
Nº inv. 5/88

Procedencia:

Las fuentes historiográficas antiguas como Díaz del Valle y Palomino citan la pintura en la ciudad de Valencia pero sin especificar el comitente que la encargó y la ubicación primigenia que pudo tener. En la década de 1970 pertenecía a una colección particular de Granada. Adquirida en 1988 a esta por la Generalitat Valenciana

Inscripciones:

“Pedro Orrente/ 1639” (Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho)

Bibliografía:

Díaz del Valle (véase Sánchez Cantón 1933, vol. 2, p. 368); Palomino 1986, p. 127; De Salas 1967, p. 547; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 358, nº 441; Garín Llombart 1988, pp. 84 y 85; Benito Doménech 1997, pp. 78 y 79

Exposiciones:

Valencia 1996-1997, nº 31, pp. 78 y 79

José Redondo Cuesta

La pintura se encuentra firmada y fechada en 1639 y, por lo tanto, pertenece a la plena madurez creativa del artista desarrollada en la ciudad de Valencia. Las fuentes antiguas ya la mencionaron, así Díaz del Valle señaló “y también pintó en la ciudad de Valencia un martirio de Santiago el menor siguiendo la escuela veneciana imitando al Bassano”¹. Comentario que repetiría Palomino² y, posteriormente Orellana en el siglo XIX. Por desgracia, ninguno de estos autores especificaron el lugar exacto para el que fue realizado y el comitente que lo encargó, pero el hecho mismo de citarla entre “tantas pinturas que hay suyas en templos y casas particulares”, nos estaría indicando que la misma debió de gozar ya en el Seiscientos de gran celebridad. Para la crítica moderna la obra comparece por primera vez en 1972 cuando la citan Diego Angulo y Pérez Sánchez, conservándose por entonces en una colección particular granadina, los autores no llegaron a verla en directo -la conocieron por fotografía-, pero ya la asignaron al pintor aunque no lograron identificar el tema iconográfico representado citándola simplemente como *Escena bíblica*³. Los autores la relacionaron -al no conocer que estaba fechada- “por su composición y tipos” con la *Pentecostés* y la *Asunción* del perdido retablo de Villarejo de Salvanes. Adquirido por la Generalitat Valenciana en 1988, seguidamente sería publicada por Garín Llombart quien identificaría el asunto sagrado descrito. Este se trata del martirio del apóstol Santiago el menor. El pintor sigue fielmente la tradición iconográfica mantenida por la hagiografía coetánea como eran los *Flos Sanctorum* tanto de Alonso de Villegas como de Pedro de Ribadeneira, acervo que sería recogido también por Pacheco en sus instrucciones iconográficas⁴. Como podemos ver, la cabeza del santo reproduce las facciones tradicionales con las que históricamente se ha representado a Cristo y esto se debe a una secular creencia en el Cristianismo, así se refiere Ribadeneira al respecto: “Santiago el Menor (...) Le llamaban hermano de Cristo, porque en las facciones del rostro se le parecía en tanto grado, que después de la subida al cielo de Cristo, muchos cristianos venían a Jerusalén por ver a Santiago, porque viéndole les parecía ver a Jesucristo”, y más adelante indica también: “Andaba vestido de lino y no de lana y los pies descalzos”. Tras un primer acto martirial que consistió en arrojar al santo por una ventana del templo de Jerusalén, quedando muy maltrecho, los sacerdotes continuaron con la violencia sobre él, así narra Ribadeneira su asesinato final: “...perseverando en su maldad, le herían y golpeaban; y uno de ellos tomando un grueso palo, o pértiga, le dio con él en la cabeza, esparciendo los sesos por el suelo. Y con este martirio dio su bendita alma a Dios”⁵.

La pintura es de una calidad magnífica, el esquema compositivo es enormemente audaz y atractivo y, sobre todo, de la escena dimana una extraordinaria violencia dramática que llega a rozar la estética contemporánea de lo “gore” con esa recreación tan morbosa que se hace en la representación de los sesos y los chorreones sanguinolentos dispersos por el suelo. Prácticamente, sin temor a equivocarnos, podríamos calificar a esta pintura como una de las de mayor violencia y morbosidad en la pintura española de todo el Siglo de Oro. La composición está concebida con una audacia enorme desplazando al espectador a un plano muy inferior respecto a la escena pintada, con lo que dichas figuras adquieren proporciones monumentales y el cuerpo de la

¹ Véase Sánchez Cantón 1933, p. 368.

² Véase Palomino 1986, p. 127.

³ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 358, nº 441.

⁴ Véase Pacheco 1990, pp. 674 y 675.

⁵ Véase De Ribadeneira 1609, tomo 2, p. 4.

víctima, con los sesos desperdigados por el suelo -aspecto en el cual pone énfasis narrativo el relato hagiográfico-, quedan en el primer plano visual casi pudiéndolos tocar el espectador.

Tanto Díaz del Valle como Palomino interpretaron la pintura en la órbita de la escuela veneciana “imitando al Bassano”, y no les faltaba razón, aunque más que a este, Orrente debió tener en mente obras del entorno veronesiano similares al *Ecce Homo* del Museo del Prado (nº inv. P007033) con las cuales hay un total paralelismo (**Fig. 1**). El elemento más bassanesco sería el sa-yón ejecutor -con gorra roja- que lleva la porra de batanero, que sí procedería del repertorio dalpontiano. Pero este sustrato veneciano el pintor lo enriquece incorporando claros elementos estilísticos procedentes del naturalismo caravagista como sería la potente perspectiva en picado y el agudo escorzo de la figura del santo. Esta disposición, así como la concepción de los personajes con sus mantos anaranjados elaborados a partir de ricos empastes, o la tónica de textura “aterciopelada” de Santiago, creo que irremediamente nos aboca a ver una clara influencia del pintor italiano Orazio Borgianni (Roma, h. 1575 -Roma, 1616), uno de los primeros *adherenti* al Caravaggio. La perspectiva en picado no se puede entender sin tener en cuenta una pintura capital para el primer naturalismo español como fue el *Santo dominico* (**Fig. 5, pág. 22**) del citado Borgianni que en la década de 1970 pertenecía a la Colección Díez de Córdoba y que hoy se encuentra en paradero desconocido. Es difícil precisar si Borgianni y Orrente pudieron llegar a conocerse en los primeros años del siglo XVII. El romano aparece documentado en Toledo del 23 de octubre de 1603 a marzo de 1604, justo en el periodo en el que nuestro pintor partiría para Italia⁶. De cualquier manera, el Borgianni de estos años españoles es un pintor todavía manierista, la “conversión” al caravagismo se producirá después del regreso a su ciudad natal en 1606. Orrente retornará a España de su periplo italiano en 1607. Podrían haber coincidido en Roma en este breve período final. Otra opción, más factible, sería haber conocido este concepto pictórico de lo “borgiannesco” en Toledo y a través de Luis Tristán, el más fiel seguidor de Borgianni en el naturalismo hispano, adoptando su factura empastada y sus paños “aterciopelados” que pasarán a convertirse en emblemas del estilo tristanesco⁷. El apóstol *San Bartolomé* del pintor toledano (Museo de Santa Cruz. Toledo) sería también heredero directo de estos mismos códigos estilísticos. Lo curioso es detectar esta fuerte dependencia de lo borgiannesco en una fecha tan avanzada en la carrera del murciano como es 1639, en plena etapa valenciana, cuando suponemos que el ambiente toledano quedaba ya muy lejano en el tiempo. Por su trascendencia historiográfica para entender la concepción del naturalismo hispano traemos aquí la célebre frase de Roberto Longhi cuando en 1927 señalaba, al respecto de la relación de Borgianni con el inicio del naturalismo ibérico, lo siguiente: “¿Quién dudará en reconocer aquí [estaba hablando de la obra *Los trescientos mártires cristianos* de Borgianni perteneciente actualmente a la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, ca. 1605-1608] todo el comienzo del estilo de Orrente, toda la razón de la renovación de Tristán?”⁸.

Para finalizar, me gustaría relacionar esta obra, por sus evidentes paralelismos, con una interesante pintura conservada en la Colegiata de Torrijos (Toledo). Se trata de un cuadro que representa a *Los santos médicos Cosme y Damián* (**Fig. 2**) que ya fue relacionada con Orrente por Angulo Íñiguez y

⁶ Véase Gallo 1998, p. 16.

⁷ Sobre la dependencia estilística de Tristán respecto a Borgianni véase Redondo Cuesta 2022, pp. 172-187.

⁸ Véase Longhi 1951, p. 122.



Fig. 1



Fig. 2

Pérez Sánchez catalogándola como “de su círculo más inmediato”⁹. El esquema compositivo, con la perspectiva en picado y el cuerpo del joven tumbado –en gran escorzo– sobre un escalón, es similar al que presenta la obra aquí analizada. El tipo de adolescente es el mismo que vemos en la figura de Isaac en el *Sacrificio de Abraham* del museo bilbaíno. En la actualidad, en el museo de la Colegiata dicha obra está atribuido a Tristán –siendo claramente ajena al toledano–, analizada in situ creemos, como indicaban los citados autores, que estaría claramente relacionada con el murciano y que sería copia de un posible original perdido. La adscripción a Orrente de esta composición sería importante porque nos hablaría de la adopción, ya en los años toledanos, del modelo borgiannesco –lo que confiere mayor coherencia al asunto– sobre el que volvería a reflexionar en su etapa de madurez valenciana. En este sentido, recordemos como Orellana menciona que en Valencia don Pedro Camino tenía un cuadro de Orrente con los *Santos médicos*¹⁰.

⁹ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 331, n° 322.

¹⁰ Véase De Salas 1967, p. 550, nota 12.

Fig. 1. *Ecce Homo*. Anónimo veronesiano. Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

Fig. 2. *San Cosme y San Damián*. Probable copia de un original de Pedro Orrente. Colegiata de Torrijos (Toledo). © José María Benayas.



4

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

29. Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo

111 x 80 cm

Real Colegio y Seminario de Corpus Christi, Valencia

Procedencia:
Legado de Francisca Morales (1692)

Bibliografía:
Robres y Castell 1951, p. 44, nº 4; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 244 y 342, nº 36; Benito Doménech 1980, p. 288, nº 142

Exposiciones:
Madrid 1987;
Valencia 1996-1997

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

30. Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo

112 x 88 cm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 2350

Procedencia:
Desconocida

Bibliografía:
Benito Doménech 1987, p. 284, nº 79; Benito Doménech 1996, p.76; Pérez Sánchez 2000, p. 132

Exposiciones:
Madrid 1987;
Valencia 1996-1997

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

31. Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo

105 x 83 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid
Nº inv. P007621

Procedencia:
Antigua colección Louis Philippe.
Antigua colección Eric Young.
Adquirido por el Ministerio de Cultura (1992)

Bibliografía:
Baticle y Marinas 1981, p. 146; Posada Kubissa 1995; Museo Nacional del Prado 1990-1996; Pérez Sánchez 2000, p. 132; Portús 2001, p. 222

Exposiciones:
Se expone por primera vez

“Por su fuerte tenebrismo y por el magistral tratamiento de las calidades, tanto en las carnes como en la textura ósea de la calavera, puede situarse entre los lienzos más afortunados en la producción del pintor”. Con esta magnífica frase se atribuyó esta pieza recuperada de los almacenes en 1989, una vez restaurada, a Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667). Una frase que valdría igual para la atribución a Pedro Orrente en el año 2003, y que se ha mantenido hasta nuestros días. Aquellas formas espinosianas más tarde devenían orrentianas. Quizás, la clave sea aquilatar las diferencias entre Orrente y Espinosa. El primero asume unos postulados italianizantes dada su formación veneciana donde se podría encuadrar el erotismo y la sensualidad (también evidente en el *san Sebastián* de la catedral de Valencia) que respira esta Magdalena penitente y cuya caligrafía y modos nos lo recuerdan; mientras que el segundo asume un naturalismo barroco de corte ribaltesco al que va sumando otras influencias como la pintura italiana de las colecciones valencianas y los nuevos modos orrentianos.

En la exposición se encuentran tres magníficas versiones de *Magdalena penitente*, la del Museo de Bellas Artes de Valencia, la del Museo Nacional del Prado y la del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia. Iconográficamente, la *Magdalena penitente* del museo valenciano y la del Prado es representada, de medio cuerpo y sentada, con abundante y rizada cabellera cobriza, se muestra casi en éxtasis, con la mirada dirigida hacia lo alto en un momento de recogimiento espiritual. Sujeta entre las manos una calavera. A su lado, sobre una plataforma rocosa, el frasco de perfume y una pequeña cruz de madera en riguroso escorzo. De esta manera queda fijada su iconografía, el tarro de perfumes, que alude al episodio de la casa del fariseo y también a los ungüentos con los que acude a ungió el cuerpo de Cristo muerto el día de la Resurrección. La iluminación fuertemente contrastada destaca el rostro, el hombro y brazo derecho desnudo y musculado de la figura. El empleo de una paleta sobria y la modulación volumétrica de la anatomía enfatizan la corporeidad de la santa, mientras que la atmósfera oscura genera un espacio íntimo y meditativo, acorde con las ideas contrarreformistas. En el caso de la versión valenciana incluye en la parte inferior derecha un blasón de la familia Scala que atestigua, seguramente, que se trata de un lienzo de oratorio privado. Ambas pinturas están resueltas con un lenguaje tenebrista que manifiesta de forma magistral una espiritualidad no exenta de cierta carga sensual. Orrente no solo retrata a María Magdalena como a una santa, sino como a una heroína mística, en una hipotética triada de mujeres fuertes de la Biblia que completaría a los masculinos Nueve de la Fama.

En contraste, la *Magdalena* del Colegio del Corpus Christi se aleja de la paradójica singularidad de las otras dos. Ofrece una composición de formato vertical en la que la figura aparece en un entorno más iluminado y abierto, con referencias paisajísticas que evidencian la influencia italiana, particularmente veneciana, en la obra del pintor. Aquí, la santa es representada en actitud contemplativa, con un ligero gesto que sugiere arrepentimiento y penitencia, pero sin la intensidad dramática del claroscuro que domina las otras dos piezas. La presencia de elementos simbólicos, como el frasco de ungüento y la cruz, refuerzan la identificación iconográfica y una mayor carga devocional.

Tanto en la exposición como en el catálogo con las nuevas referencias documentales y bibliográficas se ha demostrado la labor de Orrente y de su taller por crear series, réplicas, variaciones y reducciones ante el éxito y la consecuente demanda de determinadas iconografías y composiciones, no solo de las escenas del Antiguo Testamento, de las Natividades o de los Nueve de la Fama, sino también de obras menores como el *san Juan Bautista* [Cat. 36] y

4

[Cat. 37], o la excepcional reducción del *san Sebastián* de la catedral de Valencia [Cat. 21]. Este también podría ser el caso de la dos *Magdalenas penitentes*, donde las similitudes estilísticas y de modelado son más profundas e indiscutibles que las aparentes diferencias entre una y otra, como puedan ser la ejecución del bote de ungüentos mucho más sumaria en la valenciana, o la calavera más amorfa en la madrileña. Desde el punto de vista estilístico, parecen un calco, quizás mejor conservada la del Prado, posiblemente al ser restaurada en su momento con criterios anglosajones, que permite contrastar las carnaciones de la tez, los mechones de cabello, así como los elementos iconográficos, frente a la del museo valenciano cuya figura parece sumergirse en la oscuridad del fondo, mientras que la piel de la santa parece haber sufrido un destello de luz que mitiga el modelado de su anatomía.

Por otra parte, estas sutiles diferencias resultan suficientes para que otros especialistas atribuyan cada una de las *Magdalenas* a sendos artistas. A Orrente la del museo valenciano y a Espinosa la del museo madrileño, subrayando la estrecha relación que tuvieron uno y otro en la Valencia de las primeras décadas del siglo XVII, como atestigua el documento en el que ambos tasan unos lienzos de Urbano Fos para el retablo del Sagrario de la iglesia de Santa María de Castellón en 1638. Hasta ahora se consideraba a Espinosa como el artista más influido por el arte de Orrente, en sus paisajes con figuras, en soluciones compositivas, y en modelos iconográficos como el *san Juan Bautista* del Prado que se hermana en disposición y carácter con las *Magdalenas penitentes*, sin embargo, en la actualidad se apuesta por un trabajo común, más participativo, a partir de haberse detectado versiones realizadas por ambos. Este argumento se evidencia con el *Sacrificio de Isaac* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (a Orrente), y el del Ayuntamiento de Valencia (a Espinosa), y siempre vinculando la de mejor calidad a Orrente. De ser así, la relación de Orrente y Espinosa tendría que ser especialmente estrecha, en la que uno visitara el obrador del otro, ante la literalidad de la copia, o que Espinosa copiara determinadas piezas una vez fallecido Orrente, en un intento por ampliar su hegemonía artística y comercial en la Valencia de la primera mitad del siglo XVII. No en vano, este modelo orrentiano fue copiado en una réplica similar, atribuida a Espinosa localizada en una colección particular en Lecce (Italia), y es que Orrente fue un creador de iconografías enormemente atractivas que influirán decisivamente en el contexto creativo de la pintura valenciana, sirviendo de inspiración a pintores como Joan Ribalta, Espinosa o al mismo Francisco Ribalta.





4

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

32. Última comunión de Santa María egipciaca

Óleo sobre lienzo

167,8 x 115 cm

Galería Caylus,
Madrid

Procedencia:

Colección Serrano, Madrid
en la década de 1930

Inscripciones:

con restos de inscripción en la
piedra del ángulo inferior derecho:
“O...”

Bibliografía:

Guinard 1967, p. 423, n° 274 (como
muy zurbaranesco); Gallego y Gudiol
1976, n° 538; Delenda 2010, p. 416
(como *Seguidor de Zurbarán*)

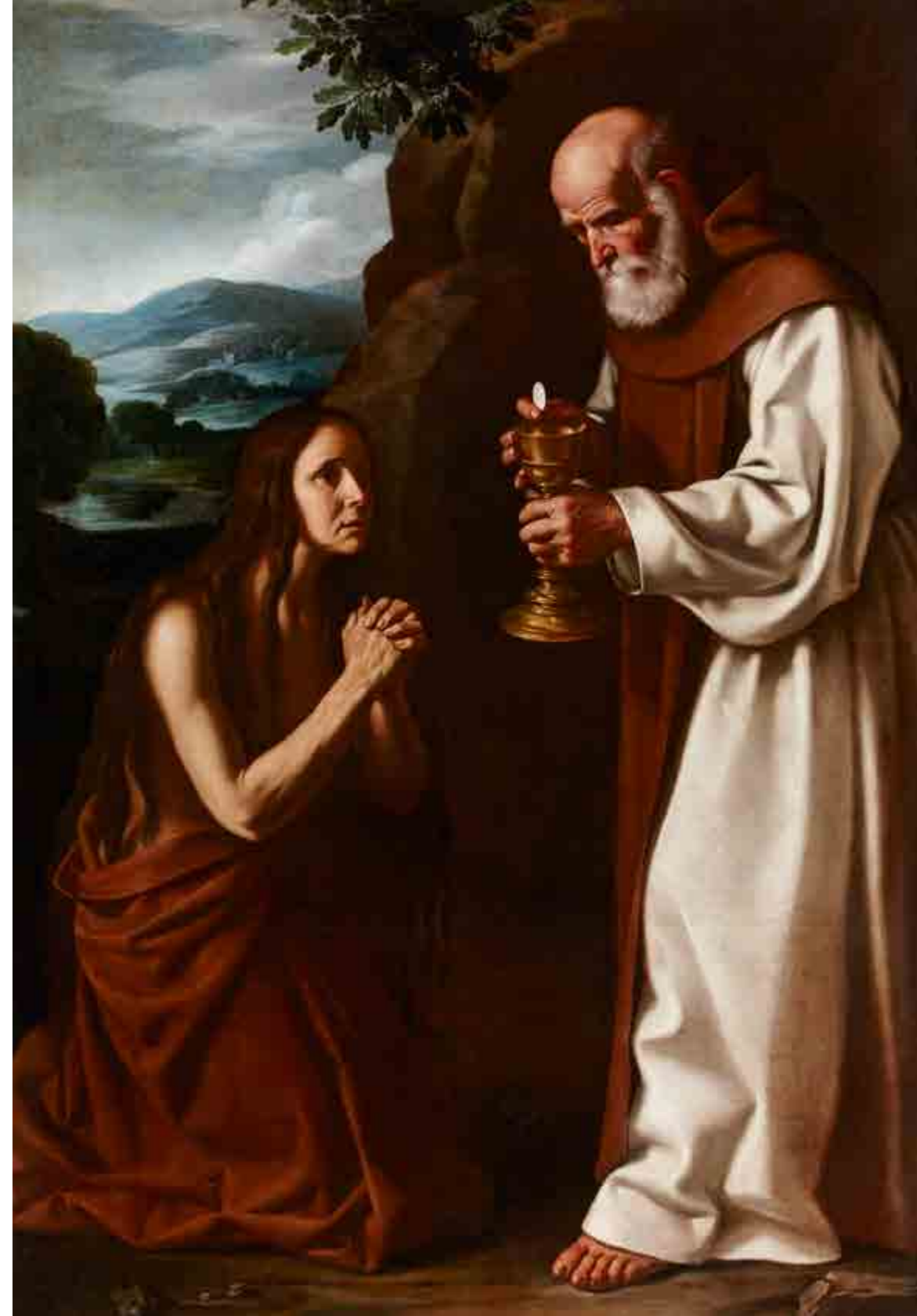
Como se sabe, la exaltación del Sacramento de la Eucaristía –ante el rechazo de este por la Europa protestante– fue uno de los temas más reivindicados por la iconografía católica de la Contrarreforma. De ahí la trascendencia que se va a dar ahora, en los relatos de las vidas de los santos, al episodio biográfico de sus últimas comuniones eucarísticas antes de entregar el alma a Dios. Será el caso de Santa María Magdalena, San Jerónimo o de Santa María egipciaca, esta última es la protagonista de la presente obra. La hagiografía cuenta que fue el monje San Zósimo de Palestina –aquí convertido en un fraile con hábito de la orden española de los jerónimos– quien habría suministrado la hostia sagrada a la santa en sus últimos momentos de vida. María de Egipto, apodada la egipciaca, había llevado una vida de lo más disoluta, viajó con unos peregrinos a Jerusalén y allí se produjo la conversión al cristianismo retirándose a vivir como una ermitaña en el desierto donde vivía desnuda en simbiosis con la naturaleza. En los inicios del cristianismo el modelo de santa más popular fueron mujeres jóvenes que se habían mantenido vírgenes y que serían perseguidas por elegir la castidad y dedicarse a Dios. Sin embargo, María de Egipto, anciana y con un pasado sexual activo, representó un rol de género en la santidad muy diferente.

Durante el siglo XX, la obra se relacionó con el ámbito zurbaranesco por la aparición de la figura del monje, concebido de manera tan volumétrica y cubista, que recordaba al pintor por excelencia del monacato en el barroco hispano como es Zurbarán. Sin embargo, el lenguaje estilístico de la pintura no tiene nada que ver con el extremeño.

Seguramente el pintor partió para componer su escena de la estampa con el mismo tema que había grabado Adriaent Collaert a partir de la composición de Marten de Vos, pues guarda una gran semejanza. El modelo de la santa recuerda a tipos ribaltescos tanto del patriarca Francisco, caso de la inédita *Magdalena penitente* (Fig. 1), recientemente aparecida en el mercado artístico madrileño¹, como a modelos de Juan Ribalta caso de la *Magdalena penitente*, firmada, que dio a conocer Víctor Marco².



Fig. 1. Santa María Magdalena.
Francisco Ribalta, colección particular.
Cortesía Ansorena.



¹ Óleo sobre lienzo, 105 x 91 cm, Casa Ansorena, Madrid. Subasta 28 y 29 de octubre de 2024 (lot. 625).

² Véase Marco 2021, p. 164.

5

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

33. La Coronación de espinas

Hacia 1635

Óleo sobre lienzo

102 x 103 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Nº inv. P000035

Inscripciones:

“2513” en naranja, en el ángulo inferior izquierdo (número del inventario de 1857 del Museo del Prado)

Procedencia:

Ingresó en la década de 1630 en la Colección Real formando parte del conjunto de obras de Orrente adquiridas para decorar el palacio del Buen Retiro. Citado en los sucesivos inventarios del Buen Retiro a lo largo de todo el siglo XVIII. Ingresó en el Museo del Prado. Depositado en 1970 en el Museo de Bellas Artes de Granada (OM de 27 de julio)

Bibliografía:

Testamentaria de Carlos II de 1701 (nº inv. 831 como Orrente); Inventario del palacio del Buen Retiro de 1771 (nº inv. 832. *Pinturas Apeadas y Almacenadas al cuidado del Conserje Guarda ropa*); Testamentaria de Carlos III de 1789 (nº inv. 975. *Palacio del Buen Retiro, Tribuna de Atocha. Como Basán*); Inventario Palacio del Buen Retiro de 1808 (nº inv. 975. Como *Basán*); Inventario Museo del Prado 1857 (“Bassano/ 2513”); Gaya Nuño 1954, p. 108 (como Francesco Bassano) Arslan 1960, vol. 1, p. 352 (como Escuela bassanesca), Checa Cremades 1994, p. 300, nº 138 (como Francesco Bassano); Ruiz Manero 2011, p. 368, nº 10B (como Escuela bassanesca); Gómez Frechina 2021, pp. 110-112 (como Pedro Orrente)

Exposiciones:

Se expone por primera vez

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid

José Redondo Cuesta



Fig. 1. Joven rompiendo una caña.
Pedro Orrente. Dibujo. Colección Benito Navarrete. Madrid. © David Blázquez.

La pintura formó parte del conjunto de cuadros de Orrente -un total de 24 obras- que adquirió el conde-duque de Olivares, hacia 1635, para decorar las estancias del nuevo palacio del Buen Retiro¹. Recogido en todos los inventarios de este palacio a lo largo del siglo XVIII. En la testamentaria de Carlos II en 1701 (nº inv. 831) ya se describe como *añadido*. Efectivamente muchas de las pinturas adquiridas para alhajar el Buen Retiro fueron ampliadas, por motivos decorativos, a su llegada a palacio. La franja de tela añadida en su parte superior se puede observar actualmente a simple vista. Sin duda alguna, hizo pareja con la también pintura de Orrente *Cristo entregando las llaves a San Pedro* (Museo del Prado, P3052), que presenta las mismas dimensiones y el mismo tipo de ampliación. La pintura se inventarió como obra de Orrente en la testamentaria de Carlos II en 1701, pero posteriormente la correcta autoría se perdería, figurando a partir de la testamentaria de Carlos III en 1789 como obra de Bassano. Con esta errónea atribución ingresará en el Real Museo de Pintura, con la catalogación simplemente de Bassano, sin más precisión, como se indicará en el inventario de 1857.

Con respecto a la crítica moderna, Gaya Nuño lo relacionó con Francesco Bassano. Sin embargo, la crítica especializada en el mundo bassanesco comenzó a rechazar la atribución a alguno de los miembros de esta dinastía, así Arslan en 1960 pasó a catalogarla como escuela bassanesca, atribución que continuó Ruiz Manero. Finalmente ha sido Gómez Frechina quien la ha devuelto a su autoría primigenia. Gracias al rastreo por los inventarios reales del siglo XVIII devolvemos a la pintura su certero título original de *Coronación de espinas*, sustituyendo al moderno de *Cristo en el pretorio*.

La obra ha sido restaurada para la muestra, pues se encontraba muy sucia y opacada, lo que imposibilitaba comprender los diferentes niveles espaciales. De esta manera se han podido recuperar todas las sutilezas de los efectos lumínicos convirtiéndose en un magnífico ejemplo de la gran calidad que alcanza el pintor en el género de la pintura de nocturnos. Orrente parte de la composición de la *Coronación de espinas* que había creado Jacopo Bassano en torno a 1568. Rearick señala como versión inicial de la misma la pintura perteneciente a la Galleria dell'Accademia de Venecia (nº inv. 242)². Se conserva dibujo preparatorio, uno de sus característicos “yesos coloreados” donde ya se encuentra esencializada la composición (National Gallery of Art de Washington, nº inv. 1980.3.1). Según hipótesis de Ballarin, la escena habría sido realizada por Jacopo para formar parte de un ciclo dedicado a la pasión de Cristo. Una década después, en torno a 1578, Jacopo, partiendo de la composición de la Accademia veneciana, realizaba una nueva versión, que sería la pintura conservada en el palacio Pitti de Florencia, donde se acentúa el carácter nocturno y la intensidad dramática. Según Rearick, Leandro Bassano habría tenido un papel relevante en convertir en escenas nocturnas composiciones diurnas de Jacopo³. La versión de la Galleria dell'Accademia de Venecia sería llevada a la estampa en 1614 por Crispin Van de Passe⁴. Como era habitual, la escena ideada por el patriarca de los Bassano sería replicada, con múltiples cambios compositivos, y en distintos soportes, también en pizarra, por el ámbito bassanesco.

¹ Véase Anexo documental. *Cuadros de Pedro Orrente en las colecciones reales*.

² Véase Rearick 1992, pp. 133 y 134.

³ Véase Rearick 1992, p. 167.

⁴ Véase Pan 1992, p. 54, cat. 38.

5

Orrente es muy fiel a los detalles de la narración evangélica, San Mateo cuenta así el momento del escarnio: “Entonces los soldados del gobernador llevaron a Jesús al Pretorio, y reunieron alrededor de Él a toda la tropa romana. Después de quitarle la ropa, le pusieron encima un manto escarlata. Y tejiendo una corona de espinas, la pusieron sobre su cabeza, y una caña en su mano derecha; y arrodillándose delante de Él, le hacían burla, diciendo: “¡Salve, Rey de los judíos!” Le escupían, y tomaban la caña y lo golpeaban en la cabeza” (Mateo 27. 27-31).

El pintor debió partir de alguna de las réplicas bassanescas, seguramente derivada de la pintura conservada en la Pitti, pero simplificará la escena original buscando una mayor eficacia narrativa para conmovir al fiel. Suprime elementos secundarios como el cortinaje rojo, los dos niveles espaciales o el joven que aparecía soplando una candela. Tanto el concepto espacial, como la figura de Cristo, los sayones o los dos espectadores que contemplan a Cristo proceden del repertorio bassanesco. El palacio del pretorio se ambienta mediante una arquitectura, en perspectiva, que adopta un lenguaje a la clásica a partir de esa columna sobre alto pedestal que figura en el primer plano visual de la escena, columna que refleja las sutiles sombras que dibujan los personajes. Esta columna le sirve al pintor para dotar de profundidad a la escena separando el espacio del espectador del escenario narrativo, de hecho, el perro que sitúa al pie de la misma pretende figurar en el espacio del primero. Ninguno de los tres sayones llevan elementos o ropajes de soldadesca, en realidad, vemos los típicos figurantes del repertorio dalpontiano, incluso uno de ellos porta la característica gorra roja. El grupo de Cristo y los sayones, junto con el perro, conforman dos perfectas diagonales que se entrecruzan y que tienen como punto de interconexión la misma cabeza de Cristo. Si en todas las versiones de esta temática salidas de la dinastía véneta el singular personaje con gorro cónico de pelo rojo aparece como espectador inmóvil frente a Cristo –contemplando en silencio el escarnio– Orrente introduce un cambio sustancial que trastoca por completo la acción narrativa: ahora el mismo pasa a ejercer de actor principal al sujetar una vela que es la única luminaria que rompe la oscuridad profunda de la noche, ejemplo perfecto de la tercera luz primaria que define Lomazzo en su tratado artístico⁵.

Gómez Frechina dio a conocer un dibujo del pintor –entonces en paradero desconocido– preparatorio para una de las figuras de los dos sayones, concretamente el que no lleva gorra, que aparecen rompiendo una caña. Aprovechamos la ocasión para publicar fotografía de calidad (**Fig. 1**) del dibujo tras haber podido localizarlo actualmente formando parte de la colección de Benito Navarrete de Madrid⁶. La obra es de enorme calidad y nos habla del proceso creativo tan cuidadoso que debió emplear el artista a la hora de elaborar la composición.

El pintor partiendo del esquema bassanesco, sin embargo, es capaz de crear una composición de gran originalidad que consigue provocar un fuerte impacto emocional en el espectador. Pinturas como esta debieron causar enorme asombro y admiración en la sociedad española del barroco.

⁵ Véase el ensayo Pedro Orrente, *Un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro. La santidad se hace noche: el género de los nocturnos*.

⁶ Agradezco a Benito Navarrete su generosidad para permitirnos poder estudiar la obra y fotografiarla.



5

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

34. Noli me tangere

Hacia 1635

Óleo sobre lienzo

64 x 143,5 cm

Museo Nacional del Prado,
Madrid

Nº inv. P001019

Inscripciones:Lado inferior izquierdo: “705”
(nº inv. del Palacio del Buen Retiro de 1771); “677”
(nº inventario del Palacio del Buen Retiro de 1808)**Procedencia:**

Colección Real. Palacio del Buen Retiro. Ingresó en el Museo del Prado en 1828 (nº inv. 113). Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada en 1970 (OM de 27 de julio)

Bibliografía:Inventario del Buen Retiro de 1701 (nº 704, como “Pedro Orrente”); Inventario del Buen Retiro 1771 (nº 705); 1789. Testamentaria de Carlos III (Buen Retiro, nº 677); Inventario 1808 del Buen Retiro (“nº 677, Pedro Orrente”); *Catálogo del Museo de Pinturas del Rey* de 1828 (nº 113); Ángulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 321 y 322; Barghahn 1986, p. 360**Exposiciones:**

Se expone por primera vez

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid

José Redondo Cuesta

La obra procede de la Colección Real siendo uno de los 24 cuadros del pintor, adquiridos en su mayor parte por don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, a instancias del conde-duque de Olivares, para la decoración de las estancias del Buen Retiro y que serían mencionados por Lázaro Díaz del Valle al indicar “y en el Buen Retiro hay muchas pinturas de su mano que se recogieron por orden del Conde-Duque de Olivares [...] para adorno de aquel palacio”. En la testamentaria de Carlos II de 1701 se cita como “sobrepuerta” y con la expresión singular de “Original maravilloso de Pedro Orrente”². La pintura ha sido restaurada para la exposición recuperando parte de sus efectos lumínicos originales. Por desgracia, como otras muchas pinturas procedentes de este Real Sitio, la obra no ha llegado en las mejores condiciones de conservación, mostrando pérdidas y erosiones de las veladuras y de las capas pictóricas más superficiales.

La pintura puede adscribirse al género de los nocturnos, siendo una de sus obras más poéticas. Frente a las escenas más pasionistas como la *Coronación de espinas* [Cat. 33] o la *Oración en el huerto* [Cat. 35], que el pintor las desarrolla ofreciendo nocturnos rigurosos con luminarias artificiales, en esta ocasión, el pasaje del *Noli me tangere*, transcurrido según el Evangelio en el momento del alba del primer día de la semana, le permitió experimentar con efectos lumínicos diferentes –objetivo prioritario en dicho género– abandonando las características del luminismo de fuertes contrastes que exigía la representación de una noche cerrada, optando ahora por las dificultades plásticas que suponía captar las sutiles luces doradas propias del amanecer. Efecto lumínico que vemos representado al fondo de la escena.

Aparentemente en esta composición parecería que el pintor se aleja de los modelos bassanescos, pero si analizamos la obra en detalle comprobamos que de nuevo el murciano hizo uso de este abundante repertorio figurativo que debió traer de Italia. Es evidente que para el personaje de Cristo tomó como modelo la figura de uno de los apóstoles del *Milagro de la pesca* de Jacopo Bassano (Fig. 1) (1545. National Gallery of Art, Washington. nº inv. 1997.21.1), un *unicum* en la producción del maestro puesto que no volvió a replicarla. Pero en realidad, el modelo de esta figura se remontaría incluso al pleno renacimiento, como en su día demostró Longhi³ y posteriormente ha tratado Claudia Caramanna⁴, precisando como Jacopo se habría inspirado directamente en la conocida composición de Rafael Sanzio de *La pesca milagrosa*, escena que formaba parte de la serie pictórica que el urbinés había realizado para ilustrar la tapicería que se colgaba en las grandes solemnidades en la Capilla Sixtina. Jacopo, en sus obras más tempranas, se inspiraría regularmente en modelos de Sanzio. El pintor veneciano modificó la figura rafaelesca añadiéndole un manto que pasa a tener una fuerte presencia escenográfica, desplegándose enteramente por el cielo, tras ser fuertemente agitado por la brisa marina. Orrente claramente se inspiró en la versión de Jacopo, pero modificó el color del manto transformándolo en un tejido blanco, sin duda alguna, por ser este el color del ciclo de la resurrección. Sabemos por el llamado *Libro secondo* –único de los libros de contabilidad del taller bassanesco que ha llegado hasta nosotros– que *La Pesca milagrosa* fue realizada para el noble veneciano Pietro

1 Véase Sánchez Cantón 1933, pp. 367 y 368.

2 Véase Anexo documental. *Cuadros de Pedro Orrente en las colecciones reales*.

3 Véase Longhi 1948, pp. 43-55.

4 La autora propone que Jacopo habría utilizado como fuente inspiradora la estampa realizada por Andrea Schiavone a partir del dibujo original de Rafael (Colección Real británica. Windsor). Véase Caramanna 2011, pp. 298 y 299.



Fig. 1

Fig. 1. *Milagro de la pesca*. Jacopo Bassano. National Gallery of Art., Washington. 1545.

Pizzamano. Orrente debió conocer la obra –que no fue llevada a la estampa– a partir de dibujos conservados en la *bottega* familiar bassanesca con los cuales elaboraría apuntes propios. La composición le debió interesar especialmente, porque en su faceta gráfica, encontramos un dibujo titulado *Estudio de figuras / Soldados* [Cat. 45] (Museo del Prado) compuesto por tanteos para diversos personajes, donde uno de ellos –ángulo superior izquierdo– parece recordar a uno de los dos pescadores de poderosas anatomías que, con sus torsos agachados, muestran el enorme esfuerzo físico empleado para poder extraer del mar las redes llenas de pescado. Por otro lado, volviendo a la pintura analizada, el personaje de la Magdalena arrodillada, con los brazos levantados y los pies descalzos, es una figura extraída una vez más del repertorio dalpontiano. Un personaje similar lo detectamos ya en una obra temprana (1546) de Jacopo como es el *Noli me tangere* conservado en la parroquia de Onara (Veneto) y también en el *Calvario* del MNAC de Barcelona. Precisamente sobre esta figura Rearick ha señalado que Jacopo se habría inspirado, a su vez, en la Magdalena arrodillada del *Noli me tangere* de Tiziano (National Gallery, Londres)⁵. Recordemos que Orrente había empleado ya esta Magdalena en la *Resurrección de Lázaro* de la Spanish Gallery de Auckland, perteneciente a los años italianos del pintor, pero aquí con una monumentalidad y solidez muy veronesiana. Precisamente la comparativa de estas dos Magdalenas, separadas por treinta años de carrera, mostraría el gran “viaje” estilístico protagonizado por nuestro pintor en la búsqueda de alcanzar un lenguaje artístico propio. Por su parte, el mismo formato de sepulcro de piedra que utiliza Orrente lo encontramos en el *Noli me tangere* de Jacopo Bassano conservado en la Galería de Dresde. El autor se permite una licencia narrativa al representar sobre el sepulcro un solo ángel cuando el evangelio de San Juan habla de “dos ángeles vestidos de blanco” sentados en el mismo.

5 Véase Rearick 1992, p. 83.



5

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

35. Oración en el huerto

Óleo sobre lienzo

82 x 103 cm

Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid
Nº inv. 0371**Bibliografía:**Tormo y Monzó 1929, p. 123, Pérez
Sánchez 1964, nº 371; Angulo Íñiguez
y Pérez Sánchez 1972, p. 317,
nº 265; Azcárate Ristori 1991,
p. 111

La obra deriva directamente de la composición homónima que había elaborado Jacopo Bassano, en torno a los años 1575-1580, y que podemos ver en ejemplares autógrafos como los conservados en la colección de Burghley House (Stamford. Reino Unido) o en el Museo Civico de Bassano del Grappa¹. La escena sería una de las de mayor éxito del repertorio temático de estos pintores venecianos. Ampliamente replicada por todos los miembros de la dinastía en diferentes formatos, unas veces con la acción desarrollada en sentido horizontal (Francesco Bassano, Colección Masaveu) y otras en vertical (Francesco Bassano, Museo Civico de Bassano, nº inv. 452 o el ejemplar del mismo autor del Rinling Museum of Art de Sarasota). Los elementos compositivos se repiten en todos ellos: en el primer plano visual las figuras de los tres apóstoles dormidos, en el plano espacial intermedio, se encuentran los protagonistas principales de la narración, que son Cristo recibiendo la aparición sobrenatural del ángel, precisamente el personaje celestial rompe la oscuridad de la noche con su luz divina –un ejemplo del *Secondo lume Primario* que señalaría Lomazzo en su tratado– y, en un tercer plano, al fondo a la derecha, se representa la llegada de la soldadesca que va a provocar el siguiente pasaje evangélico: el del prendimiento de Cristo. Este tercer plano espacial se ilumina de manera singular a partir de las antorchas que portan los soldados, así como por la tenue luz lunar. Sin duda alguna, la masiva seriación de esta temática se debió al extraordinario éxito comercial que el género de los nocturnos otorgó a esta dinastía pictórica.

La obra fue atribuida a Orrente por primera vez en 1929 por Tormo. Posteriormente, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez –con un juicio excesivamente severo– rechazaron dicha atribución al indicar lo siguiente: “Un estudio más atento no permite descubrir en el lienzo ningún rasgo personal de Orrente. Ha de considerarse copia antigua, anónima, de Francisco Bassano”. La pintura es claramente obra del murciano, lo vemos en su factura y se detecta especialmente en la figura del joven San Juan evangelista que representa un tipo muy característico de su repertorio, de hecho, es el mismo adolescente que utiliza para representar a *San Sebastián*. Precisamente, el joven personaje adopta uno de sus rasgos fisonómicos más peculiares: echar la cabeza hacia atrás, en acusado escorzo, mostrando los orificios nasales de manera ostensible al espectador, postura habitual que el murciano emplea para pintar a personajes en actitud de seducción.

La fidelidad que el murciano muestra en esta obra al esquema bassanesco, le hace un flaco favor a su figura cuando se quiere reivindicar una de sus facetas artísticas más singulares como era la de crear y variar composiciones, ya se ha indicado en otro lugar como el mejor Orrente surge cuanto más se aleja del repertorio de la dinastía dalpontiana.



6

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

36. San Juan Bautista penitente en el desierto

Óleo sobre lienzo

114 x 140 cm

Colección particular,
Barcelona**Procedencia:**

Desconocida

Bibliografía:Gómez Frechina 2021,
pp. 108, 109 y 118**Exposiciones:**

Se expone por primera vez

37. San Juan Bautista en el desierto

Óleo sobre lienzo

76,5 x 113 cm

Museo Conjunto Hospitalario
de San Juan del Hospital
de Valencia**Procedencia:**

Desconocida

Bibliografía:

Gómez Frechina 2012, p. 57

Exposiciones:

Se expone por primera vez

Las dos presentes obras han sido dadas a conocer por Gómez Frechina y han supuesto aportaciones fundamentales al catálogo del pintor dada la enorme calidad que ambas presentan. Sin duda alguna, se trata de una de las composiciones más bellas ideadas por el artista y de sus temas más queridos consistente en situar a la figura de un santo en medio de un espléndido paisaje. Dentro de esta tipología temática, esta escena en concreto, debió ser la de mayor éxito comercial dada la gran cantidad de versiones que nos han llegado: al menos se conocen tres réplicas autógrafas (las dos aquí analizadas más la pintura conservada en la Colección Lassala de Valencia), a lo que hay que sumar las numerosas versiones del taller (Colección particular. Valencia (**Fig. 1**)) así como las innumerables copias de época.

Orrente nos ofrece una versión singular del tema penitencial de San Juan Bautista sobreviviendo en el desierto. En su concepción une tres elementos estilísticos muy diferentes que él logra conjugar en una síntesis que resulta eficaz y enormemente atractiva. El primer elemento esencial que se percibe, como concepto general, es el venecianismo que rezuman las dos obras en cuanto a su técnica pictórica. El color es el auténtico protagonista y, sobre todo, sus múltiples matices y sutilezas. Más adelante, volveremos a tratar este aspecto. Por otro lado, el tema de representar a San Juan Bautista en edad adolescente, en su retiro como anacoreta en el desierto, obteniendo agua de una fuente por medio de una salvilla o una concha marina y comiendo bayas y frutos silvestres, fue un tema muy querido a principios del siglo XVII tanto por los *aderenti* a la corriente del naturalismo caravagista como también para los seguidores del clasicismo del ámbito boloñés. Ambos movimientos estéticos ofrecerán versiones muy diferentes del asunto. Ante esta disyuntiva, y en el caso de estas dos obras concretas, Orrente asumirá los elementos esenciales del formato ofrecido desde el clasicismo emiliano. Los naturalistas seguían el arquetipo que había ideado Caravaggio (como en el *San Juan Bautista penitente* de la Galleria Corsini de Roma), así lo hicieron, por ejemplo, caravagistas como Bartolomeo Cavarozzi (Catedral de Toledo) o Battistello Caracciolo (Colección particular) donde se representa al santo en figura monumental ocupando casi toda la caja escénica, ubicado en un ambiente sin apenas paisaje y con una fuerte iluminación tenebrista. El adolescente suele presentar cabellera morena y las facciones de su rostro aparecen indefinidas al estar elaboradas a partir de un sutilísimo claroscuro. Por el contrario, Orrente, partiendo de modelos del clasicismo boloñés, dispone al santo en un amplio paisaje de rocas con abundante iluminación. El santo es un bello adolescente con cabellos acaracolados y labios gruesos que representa muy bien el canon de belleza ideal masculina que desarrollará nuestro pintor. De hecho, para elaborar este tipo de composiciones el murciano debió tener acceso a pinturas del ámbito clasicista similares al *Narciso* y *Dafne*, que en el siglo XVIII se conservaba en la colección genovesa de Giuseppe Doria, obra entonces atribuida al boloñés Guido Reni. Esta sería llevada a la estampa en 1786 por el grabador ligur Luigi Gismondi (**Fig. 2**)¹. Es evidente que nuestro pintor no pudo conocer el grabado, pero la pintura fue muy copiada debido al prestigio que le confería su supuesta autoría reniana. El ideal de belleza que vemos en este *Narciso* y su postura recuerdan enormemente a nuestro San Juan adolescente. Recordemos como en esta predilección de Orrente por el modelo clasicista debió jugar un papel importante el alcarreño Juan Bautista Maino –figura fundamental para el foco toledano– puesto que sus *Magdalenas* y santos Juanes, de clara belleza idealizada, estaban basados en los modelos Carracciescos que el pintor había conocido en su estancia romana. El tercer elemento estilístico – junto al venecianismo y el clasicismo boloñés ya citados– esencial en la configuración de



Fig. 2



Fig. 1

esta composición procedería, en cambio, del lenguaje naturalista consistente en introducir en la escena una fuerte iluminación dirigida, aunque nunca tenebrista, que provoca ricos efectos de claroscuro.

No deja de resultar curioso cómo tanto en las versiones naturalistas de este tema penitencial como en las clasicistas encontramos una evidente morbosidad en el tipo de belleza y la actitud que adopta el santo adolescente –el joven pintado por Orrente participaría también plenamente de esta idea– donde se juega con una cierta ambigüedad sexual, consiguiendo unir dos conceptos muy característicos de la cultura visual del barroco: representar lo trascendente de lo sacro bajo un formato de gran sensualidad, mediante esta singular simbiosis el éxito de la imagen y su impacto en el público quedaban más que garantizados.

Ya se ha indicado que en cuanto a factura estas obras son típicamente venecianas, elaboradas con una pincelada deshecha, muy alejada de la técnica precisa y dibujística del clasicismo boloñés, incluido aquí a Maino. Es habitual en los paisajes de Orrente el protagonismo de poderosas estructuras rocasas que son elaboradas con una factura exquisita empleando una gradación cromática sutilísima, claramente inspirada en los roquedos coloristas de Veronés (caso de su *Magdalena penitente*. Colección particular. Las dos pinturas aquí analizadas son prácticamente idénticas en cuanto a los aspectos compositivos, las diferencias –dejando a un lado los cambios dimensionales– las encontramos fundamentalmente en las cuestiones cromáticas. En la pintura de colección particular la gama cromática es más cálida, con los característicos colores anaranjados y tostados, tan esenciales en la paleta del pintor, mientras que en la réplica conservada en la iglesia valenciana de San Juan del Hospital se introduce una tonalidad donde tienen gran protagonismo los colores fríos con exquisitas gradaciones de grises y azulados, estos parece que se incorporaron especialmente a su paleta durante la segunda estancia toledana, el contacto con la pintura del Greco resultaría fundamental en este sentido.

Fig. 1. *San Juan Bautista penitente en el desierto*. Taller de Pedro Orrente. Colección particular. Valencia.

Fig. 2. *Narciso y Dafne*. Grabado por Luigi Gismondi según composición atribuida a Guido Reni. 1786.



PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

38. San Juan Evangelista en la isla de Patmos

Óleo sobre lienzo

99,5 x 131,5 cm

Museo Nacional del Prado,
Madrid

Nº inv. P007634

Inscripciones:Firmado en el ángulo inferior izquierdo,
sobre las rocas: PT[cruz] O. F**Procedencia:**

A principios del siglo XIX pertenecía a la colección del canónigo Valcarce. Posteriormente adquirido por los hermanos Bravo (Antonio y Aniceto) en cuya colección sevillana aparece registrado en el inventario-catálogo de 1837. Madoz lo cita en 1849, en su *Diccionario*, cuando pertenecía a esta última colección. Subastado el 27 de octubre de 1992 en Edmund Peel & Asociados, Madrid (lote nº 4). Adquirido en esta subasta por el Museo del Prado con fondos del Legado de don Manuel Villaescusa

Bibliografía:

Madoz 1849, tomo XIV, p. 370; Pérez Sánchez 1980, pp. 13 y 14; Pérez Sánchez 1993a, pp. 66-69; Benito Doménech 2005-2006, p. 228, nº 52; Ruiz Gómez 2009, p. 36; Miquel Juan 2017, pp. 146-149, nº 7

Exposiciones:

Barcelona 2005-2006, p. 228, nº 52; Madrid 2009, p. 36; Valencia 2017-2018, pp. 146-149, nº 7

© Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado. Madrid

José Redondo Cuesta

Una de las aportaciones más importantes de Orrente al panorama de la pintura española es haber sido uno de los pioneros en el cultivo del nuevo género del paisaje en los inicios de nuestro Seiscientos. Esta capacidad para elaborar “paisajes” ya fue reconocida por teóricos de la época como Pacheco que comentaría al respecto: “usando valientes paisajes a lo italiano y muy naturales”.

El interés por este género lo materializaría eligiendo como uno de sus temas favoritos la representación de santos aislados –concebidos con gran monumentalidad– insertados en amplios paisajes cuya concepción pictórica deriva de la tradición veneciana. Obras de Jacopo Bassano como *el San Juan Bautista en el desierto* (Museo Civico, Bassano del Grappa) estarían en el antecedente de esta temática. En los paisajes de Orrente, al igual que en otras facetas de su pintura, podemos detectar variadas influencias. En la década de 1620, coincidiendo con los años de la segunda estancia toledana, parecen detectarse importantes novedades en su concepción paisajística. Ahora estos adoptan una estructura compositiva más clásica y una paleta cromática más intensa y de gama fría, apareciendo esplendidos cielos de un intensísimo azul como en la *Multiplicación de los panes y los peces*, de La Guardia, (Toledo). Perfecto ejemplo de estas novedades sería este *San Juan evangelista en Patmos*. Aquí debió ser importante tanto el impacto de los tonos azulados y grises del Greco como el contacto con los paisajes de Juan Bautista Maíno del retablo de *Las Cuatro Pascuas* (1612-1614) del convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo, con una fuerte influencia del clasicismo de Annibale Carracci. Seguramente también del contacto con la obra de Maíno vendría el interés del murciano por experimentar con el soporte de lámina de cobre, puesto que esta técnica pictórica sería una especialidad del fraile dominico. Se ha señalado que la postura del san Juan Evangelista cruzando las piernas, con los pies desnudos, derivaría del célebre *San Mateo* de Caravaggio de la capilla Contarelli (Museo de Berlín, destruido durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial), pero también nuestro pintor debió utilizar estampas como el *San Juan en Patmos* que reproducía la composición creada por Maarten de Vos, publicada por Anna van Hoeswinkel (1583-1600) y reestampada por Sadeler en 1617. En el grabado la relación del águila con el santo es muy similar a la adoptada por Orrente. De cualquier manera, es evidente que la figura del santo deriva de modelos naturalistas donde el artista busca individualizar sus facciones.

El contacto directo con la corte en estos años y su activa relación con el programa decorativo del palacio del Buen Retiro debió favorecer que el murciano conociera las corrientes más innovadoras del paisajismo europeo, género que, como se sabe, tendría un protagonismo excepcional en el alhajamiento del nuevo Real Sitio. También en la etapa final valenciana tendríamos documentado el contacto con el género paisajístico de otros ámbitos, por ejemplo, en la colección de don Diego Vich se mencionan la existencia de paisajes del flamenco Paul Bril (1554-1626)², paisajes que debió ver también en la colección real. Recordemos que entre los materiales artísticos inventariados a la muerte del pintor Francisco Cosergues se recogían dos libros “de estampas de paisajes de [Gabriel] Perelle”³.

Desde el punto de vista de la factura pictórica sus paisajes serán típicamente venecianos, con una pincelada deshecha, muy alejada de la técnica precisa y dibujística propia de Maíno y de la corriente clasicista. En los paisajes más logrados, como en este caso, son característicos el gran protagonismo que adquieren poderosas estructuras de rocas que el pintor elabora con un cuidado exquisito empleando una gradación cromática riquísima inspirada en Veronés.

1 Véase Pacheco 1990, p. 517.

2 Véase Arciniega 1998, p. 48.

3 Véase nota 9 en el ensayo *Pedro Orrente. Un pintor itinerante en la España del Siglo de Oro*.

Pascual Madoz recoge la obra, adscribiéndola a la *Escuela valenciana*, cuando formaba parte de la relevante colección Bravo de Sevilla. Esta colección poseyó otras pinturas de Orrente⁴. La localización sevillana de estas obras –al menos desde principios del siglo XIX– nos hace recordar el interesante comentario de Ceán Bermúdez al respecto de la importante cantidad de cuadros que de Orrente existían a finales del siglo XVIII en la capital andaluza, foco artístico que también conoció el crítico ilustrado. Este es el comentario: “[...] y si se atiende a su deseo de viajar, y á los muchos quadros grandes que hay de su mano en Sevilla, creemos que haya estado también en esta ciudad, donde pudo haberle tratado Pacheco, pues dixo, que Orrente se había formado una manera propia y peculiar suya por el natural”⁵.

⁴ “Un Nacimiento y cuatro cabañas, que contienen otros tantos pasajes del Antiguo Testamento, un San Juan bautizando al Salvador del mundo, y otro San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, pintados todos con mucho acierto y verdad, los cuales se hallan firmados”.

⁵ Véase Ceán Bermúdez 1800, p. 276.

6

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

39. Escena de la vida de Fray Juan Garín

Óleo sobre lienzo

110 x 128 cm

Museo Nacional del Prado,
Madrid

Nº inv. P007640

Procedencia:

Colección del VII Marqués del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán; Bruselas, perteneciente al Conde de Nieva; adquirido por el Museo Nacional del Prado en subasta pública celebrada por Ansorena el 10 de febrero de 1993 (lote 59) con fondos del Legado de don Manuel Villaescusa (O.M. 5712 de 11 de febrero de 1993, BOE 6524 de 1 de marzo de 1993)

Bibliografía:

Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 339, nº 352; Pérez Sánchez 1993b, pp. 70-73; Portús 2005b, p. 212, nº cat 44; Yusuke Kawase 2018, pp. 180 y 181, nº cat 38; Ruiz Gómez 2018, pp. 165 y 166, nº cat 38

Exposiciones:

Madrid 1993, pp. 70-73. Ciudad Real 2005-2006, p. 212, nº 44; Tokio 2018, pp. 180 y 181, nº cat 38; Kobe 2018, pp. 180 y 181, nº cat 38; Barcelona 2018-2019, pp. 165 y 166, nº cat 38

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid

Vicente Samper Embiz

Obra adquirida en 1993 por el Museo del Prado a través del Legado Villaescusa, siendo su director por entonces Felipe Garín, sin duda una de las más extraordinarias herencias obtenidas por el Museo hasta la fecha. No fue el único Orrente conseguido con dichos fondos, pues le acompañó el *San Juan Evangelista en la isla de Patmos* [Cat. 38], también presente en esta exposición.

Ambos lienzos son perfectos ejemplos del notable interés que nuestro pintor tuvo por el paisaje, perceptible en estos dos especialmente su probado ascendente veneciano. Da la sensación a veces, como aquí, que la presencia de personajes no es más que un pretexto para realmente desarrollar su fascinación por este género, poco habitual por otra parte en la pintura española del XVII. Las montañas abruptas, rocosas, conformadas por enormes moles de piedra, y de fondo, un magnífico cielo tormentoso por el que asoman unos pocos rayos de luz, recogen a los personajes en una escena de cierto aire teatral, en dos planos.

La pintura procede de la excelente colección del VII Marqués del Carpio y de Eliche, Duque de Montoro y Conde de Morente, don Gaspar de Haro y Guzmán, cuyo conocido anagrama “DGH” con su corona ducal podía verse en el dorso del lienzo. Fue identificado en 1972 por Angulo y Pérez Sánchez con el que, por una lectura errónea del asunto¹, habría sido inventariado por Ángel M. de Barcia² como “San Pablo, primer ermitaño, en el desierto”, junto a un “Martirio de San Esteban” y un “San Francisco en la Zarza”, “originales de Orrente”, y con medidas de “Tres lienzos de vara y media de ancho y cinco cuartas de alto”.

Sin embargo, el cuadro debe ser casado con “Un país pintado en el fr. Guarín cuando Los caçadores Le traparen entre Unas piedras Con los perros de mano de orrente de Vara y quarta y dos baras de ancho con su marco negro”, lienzo inventariado en el *Libro primero del menaje de la casa de exmo Sr Don Gaspar Mendez de haro y Guzman Marques de Eliche mi Sor Para la contaduría de la Cassa de S.E. Su Cont(ador) Don Carlos de Baracena*, de fecha 1 de junio de 1651, en el primer apartado de “Pinturas y láminas” con el número 201. De nuevo, el 1 de octubre de 1689 es catalogado en la *Tasación de Pinturas que (hicieron) Claudio Coello pintor de cámara del Rey nro señor y Josphed donosso Assi mismo pintor* como “179 otro Lienzo de fray Juan Guarín de Rodillas en Cueros con dos muchachos y dos perros original del dicho Pedro Orrente en mil y quinientos Rs 1500”³.

¹ “La semejante iconografía del santo penitente explicaría la confusión, pero la actitud de andar a cuatro pies es característico de San Juan Crisóstomo...”, en Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, 1972, p. 339, nº352.

También utilizado como *ex libris*, el anagrama DGH puede verse, entre otros muchos ejemplos, en Rodríguez Rebollo, 2019. Don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), también virrey de Nápoles, fue hijo primogénito de Luis Méndez de Haro, valido de Felipe IV, de quien heredó su pasión por el coleccionismo, y sobrino-nieto del Conde Duque de Olivares, de quien recibe su nombre. Destacaba entre sus obras la magnífica *Venus del espejo* de Diego Velázquez, desde 1906 en la National Gallery de Londres. Su importante colección comenzó a disgregarse tras su fallecimiento, al tener que vender su hija Catalina Méndez de Cordoba y Aragón, IV Marquesa del Carpio, gran parte como pago de las elevadas deudas contraídas por su padre, algunas de aquellas obras muy notables conservadas en el Museo del Prado procedentes de la colección real. Sobre Gaspar de Haro y entre otros aspectos su faceta como mecenas y coleccionista realmente apasionado por las artes, véase De Frutos 2009.

² Barcia, 1911, pp. 249-250, dentro del Apéndice I “Pinturas de la Casa de Alba” donde indica que “Entre algunos papeles relativos al pleito del Duque de Berwick con los herederos de la Duquesa de Alba D^a María Teresa Cayetana de Silva se encuentra una copia de una lista ó inventario de las pinturas que pertenecieron á D. Luis Méndez de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares, y á su hijo y sucesor D. Gaspar. Aparecen 708 cuadros; algunos de ellos parece que estén catalogados dos veces; pero aun teniendo esto en cuenta, se ve que pasarían de quinientas las pinturas que formaban aquella colección.”

³ Véase Burke y Cherry 1997, p. 475 y 840, respectivamente. El de 1689 realizado “En la Villa de Madrid a Treintta y Un dias del mes de De Octubre ano de mill seissientos y ochentta y nueve ante mi El scrivano parezieron Dn Claudio Cuello Pintor



Fig. 1

El caso es que en los mismos inventarios aparecen recogidas las otras dos obras que Barcia menciona, con las que formaría conjunto; en el de 1651, con el número “188 Una pintura en lienzo del martirio de san estevan de mano de orente de dos baras y media de ancho y Una y quarta de Cayda con su marco negro” (Fig. 1); la otra con el “195 Un lienzo de Un quadro de sn franco de la sarça con Un angel en el ayre que le ofreçe guirnalda y palma y Unos deablos en Una grupa de mano de orente de bara y quarta de Cayda y siete quartas de ancho con su marco negro”. En el segundo (1689), en esta ocasión consecutivos todos, “177 Un quadro de San fran.co en las zarzas Con Un Angel Vesttido de Colorado original de Pedro Orrentte En El techo en mill y quinientos Rs 1500” y “178 otro Lienzo de sn estevan quando le apedreaban original del dho Pedro Orrentte En el techo en mill y settecientos Rs 1700”.

Resultaba bastante atractiva la posibilidad recogida por Pérez Sánchez⁴, según opinión del “P. Goiffer d’Hestroy”, de que el personaje principal de nuestro lienzo fuese “Fray Garín”. Lo que sí es evidente es que Orrente cogió el modelo de nuestro personaje de la estampa de Durero *La penitencia de Juan Crisóstomo*, como de Rafael Sadeler según composición de Martín de Vos o del *Filis y Aristóteles* de Hans Baldung Grien⁵. Sin embargo, pensamos que esto tal vez no fuese suficiente como para identificar a nuestro personaje con este santo, tan nada habitual por otra parte en la historia del arte español.

Fray Juan Garín es un personaje legendario del siglo IX, anacoreta ermitaño de las montañas de Montserrat, en catalán Fra Garí, vinculado al hallazgo de la ya posterior imagen de la Virgen de Montserrat y a la fundación de la abadía benedictina de Montserrat (Barcelona). La leyenda, al parecer de origen oriental, vinculada a la del héroe Barsisa, muy semejante a la de Jacobo de Palestina “el eremita” y a la de Juan Crisóstomo -creada en el siglo XV y popularizada ya en el XVI-, fue elaborada por los benedictinos de Santa María de Ripoll en el medievo⁶.

de Camara del Rey nuestro señor y Dn Joseph Donosso Maesttro mayor de la santa Yglesia de Toledo y su pintor Vezinos de esta Villa personas Nombradas para Tassar Lo ttocante a Su Arte de las alajas que quedaron Por fin y muerte del Excelentissimo señor Don Caspar de haro y guzman Marques del Carpio Duque de Monttoro Los quales devaxo de Juramentto q hizieron a Dios y Una Cruz en forma de derecho Declararon haver echo La ttassazion de las pinturas que avaxo hiran Expresa das en la forma siguiente”.

⁴ Véase Pérez Sánchez 1993b, p.70, sin más mención. Se trata de Baudoin de Gaiffier D’Hestroy (1898-1984), jesuita belga especializado en hagiografía española y su relación con el arte que fue profesor en el Institut catholique de Paris, miembro además de la *Société des Bollandistes*, sociedad académica fundada en 1630 por Jean Bolland dedicada al estudio de los santos y sus cultos.

Consultado el asunto con dicha *Société*, me informa amablemente M. Robert Godding que P. de Gaiffier publicó en la revista *Analecta Bolandiana* (nº 62, 1944, pp. 283-284), una reseña sobre el libro de Ramón Miquel y Planas *La leyenda de Fray Juan Garín. Ermitaño de Montserrat. Estudio sobre sus orígenes y formación* (Ed. Orbis, Barcelona, 1940). Es muy probable que le diese dicha información a Pérez Sánchez, bien por carta o bien de palabra.

⁵ Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez 1972 y Fernández Paradas y Sánchez Guzmán 2011, pp. 487 y 488. Sobre la presencia de estampas de Durero y otros autores en la que muy probablemente fue la biblioteca de Pedro Orrente, véase de López Azorín 2006, pp. 34-40.

⁶ Su primera mención al parecer data de 1239, según leyenda habida en un retable que existió en la abadía de Montserrat, destruido en 1811 durante el asedio al Monasterio de las tropas napoleónicas durante la ocupación francesa, pero de la que se conservan varias transcripciones, una de ellas anotada con el año 1439. En la literatura medieval, destacan las obras de Pedro de Burgos *Libro de la Historia y milagros hechos a invocación de Nuestra Señora de Monserrate*, de 1514, una anónima *Historia de fray Juan Garín* impresa en 1527, las de Pedro de Medina (1548) o Pere Antoni Beuter (1551), otra anónima de 1561, la de Alonso de Villegas (1586) y la de Cristóbal de Virués (1587). El tema fue también más tarde llevado al teatro por Cristóbal de Morales en 1658 y a la ópera por Tomás Bretón (1892), siendo rescatado por autores de la Renaixença catalana. Sobre el asunto,

Fig. 1. Martirio de San Esteban. Pedro Orrente. Colección particular. Archivo Moreno, 35678_B. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

La leyenda no se cuenta exactamente de igual forma en todos los textos literarios, escogiendo de entre todos ellos en esta ocasión la versión del poeta y dramaturgo valenciano Cristóbal de Virués (1550-h.1614) en su poema *El Monserrate*, publicado en 1587 y reeditado en varias ocasiones e idiomas, librado por cierto de la hoguera en *El Quijote* junto a otras obras.

A través de 20 cantos, resumiéndolo mucho, Virués cuenta la historia de cómo, tras cohabitar Fray Juan Garín durante nueve días en una cueva con la hija del Conde Barcelona Don Jofré, quien se la había confiado para ser liberada del demonio, tras ser Garín también poseído por el diablo, es violada y asesinada por éste *Rendido todo al infernal engaño, Roba la castidad, roba el sosiego A la noble doncella el ermitaño, Y mal aconsejado, dando al fuego... Mata á la dama*. Tras múltiples aventuras en su viaje hasta Roma, arrepentido, le cuenta al Papa "sacro Leon Quarto" su pecado, ordenándole éste "Para que vuestras culpas criminales Os perdone, Garin, el Rey Eterno, Y goceis los asientos celestiales Como andan los terrestres animales A quatro pies por natural gobierno, Asi habéis de ir desde esta santa tierra Hasta vuestra morada en vuestra sierra". Tras varios años de larga penitencia, Garín logró llegar a Monserrate, cual bestia humana, encontrándose con el Conde por el monte de cacería, que lo tuvo por tal. "Buscando de las fieras las estanzas, Hallaron una angosta cueva En todo á todos admirable y nueva. Forma de hombre tenia, bien mirada La extraña fiera, en lo que ser podía Con atención y discreción juzgada, Aunque en la tierra a quatro pies yacía: De un vello espeso y largo cobijada Con gran monstruosidad la piel tenía... Espantados los perros aullando Sin abocar la fiera se quedaron, Confusos los monteros recelando Calados los venablos se pararon; Y pláticos la fiera rodeando Al Conde y caballeros convocaron; Con furor esparciendo por el viento Con los sonantes cuernos al aliento. Tras esto, después de varios sucesos y un hecho milagroso, logró el perdón del Conde pues "También perdono yo a quien Dios perdona... solicitándole Dixo: Dios quiere ya que se levante... Que ya tu penitencia es acabada, Y tu culpa perdonada.../ En recompensa solo aquí se elija Que me digáis á donde está mi hija ... Al lugar llegan donde la inocente Dama venturosísima se esconde, Mira el sitio Garín en la espesura, Y señala después la sepultura... aparece la doncella con vida Mas ó Gran Dios en todo poderoso! No cuerpo allí es hallado de esta suerte, Sino vivo, fresquísimo, y hermoso

El texto describe perfectamente la escena, con Juan Garín penitente, de "aguileña nariz y enxuta cara" como lo describe Virués, de pelo y barba larga y espesa, señalando "a cuatro patas" el lugar donde estaba la doncella. Tras un arbusto, los cazadores, sorprendidos, parecen haber encontrado el cuerpo, uno portando un venablo y el otro haciendo sonar su cornetín, a la vez que una paloma, como Espíritu Santo, baja en picado hacia el lugar, mientras los perros de caza, confusos, contemplan a la extraña criatura.

Al mismo piloso personaje lo encontramos repetido por Orrente, esta vez como *San Onofre*, en un lienzo localizado en 1972 en la colección Alfonso Moreno de Segovia, de la que existe una versión en colección particular alicantina⁷. Existe otro magnífico *San Onofre* en el interior de una cueva que conocemos por fotografía y que aquí atribuimos a nuestro pintor, de cuerpo entero, sentado y portando una cruz, con una calavera en primer término, en pa-radero desconocido.

Dispersada la colección del Duque de Haro, tanto el presente lienzo como el *Martirio de San Esteban* fueron incautados en junio de 1937 por la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. Custodiados en el Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid, ahí fueron fotografiados por Vicente Salgado entre abril y mayo de 1940 (IPCE, Archivo Arbaiza), siendo después provisionalmente depositados en el Museo del Prado. En 1972 estaban el primero en Bruselas y el segundo en propiedad particular de Barcelona, subastándose en Sotheby's en diciembre de 2008 tras ser concedido el pertinente permiso de exportación⁸. Del *San Francisco en la zarza*, al menos hasta la fecha nada sabemos.

véase por ejemplo, Alarcón Román 2007, Oria de Rueda Molins 2019 y Mahiques Climent 2022. Entre las representaciones artísticas, mencionamos un "Fra Garí", anónima talla de madera datada en el siglo XVI, conservada en el Museu d'Història de Barcelona (MUHBA). También lo vemos presente en el interior de una cueva, en una figurilla arrodillada con policromía dorada, bajo letras también en dorado con su nombre "Juan Garí", en la *Virgen de Montserrat*, talla de alabastro de Francesc Grau i Torres (1638-1693) conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia procedente del Convento de Nuestra Señora de la Merced, escultura de la que se conocen otras dos versiones, una de ellas en el Victoria & Albert Museum (Londres). Quedo agradecido a Joan Yeguas por esta información. De este autor véase 2013, pp. 638-639, n° cat. 163.

⁷ Véase Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 342, n° 364 y Gómez Frechina 2021.

⁸ Agradezco el dato a José Redondo.



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

40. Entierro de Cristo

(recto)

41. San José con el Niño rodeado de ángeles

(verso)

Lápiz negro, sanguina, pincel, tinta de aguadas sanguinosas y realces de albayalde sobre papel verjurado (recto)

Sanguina, pincel, tinta de aguadas sanguinosas y realces de albayalde sobre papel verjurado (verso)

237 x 335 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid
Nº inv. Dib/13/1/10

Inscripciones:

“Solís”, pluma de tinta parda, zona inferior izquierda; “de orrente”, pluma de tinta parda, zona inferior central; Sello de la Biblioteca Nacional [L398], ángulo superior derecho (recto); “4 Rs”, pluma de tinta parda, zona izquierda. “¿4? Rs”, pluma de tinta parda, zona inferior central, cortada (verso)

Filigrana:

círculo con entrelazado en su parte superior, inscritas las letras: ¿LA?

Procedencia:

Madrid, colección Francisco de Solís (1620–1684); Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699); Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Bibliografía:

Barcia 1906, pp. 31 y 32, nº 87 y 88; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Espinós Díaz 1987, p. 18, nº 237; Angulo y Pérez Sánchez 1988, p. 58, nº cat. 283; García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, pp. 120 y 121 y 128, fig. 9

Ángel Rodríguez Rebollo

El *Entierro de Cristo* es posiblemente, junto con *David con la cabeza Goliat* [**Cat. 54**], uno de los mejores dibujos de Pedro Orrente que han sobrevivido hasta la actualidad. Pese a ello es la primera vez que se expone y que puede verse también el verso, donde aparece representado *San José con el Niño rodeado de ángeles*. Además, es uno de los escasísimos pliegos de papel en el que puede detectarse una filigrana. Todo ello lo convierte en uno de los puntales para estudiar la obra gráfica del pintor murciano.

La escena del recto está bosquejada a lápiz negro. Se aprecian numerosas modificaciones que muestran el intenso trabajo del artista hasta encajar la composición. Una vez terminada, repasó los perfiles a pincel con aguada sanguinosa para construir los volúmenes y posteriormente dio cuidadosamente las luces con aguadas de albayalde que en algunas zonas se han oxidado. No conservamos ningún cuadro de asunto similar ni referencias documentales, aunque debe mencionarse la pintura que se le atribuyó y fue subastada en Sotheby's en Florencia el 23 de mayo de 1988 (lote 865).

Esta vinculación con lo italiano es desde luego evidente y ya Barcia indicó su relación con la obra de Tiziano. Si así fuera habría que fechar el dibujo dentro de su etapa de formación veneciana (la lectura correcta de la filigrana ayudaría a saber si se trata de un papel genovés o de algún molino papelerero español). Sea como fuere, los modelos tizianescos, de los Bassano y Veronés [**Cat. 2**], [**Cat. 3**] y [**Cat. 5**] están más que presentes.

No sucede lo mismo con el dibujo del verso, de una iconografía netamente hispana, aunque en todo caso podría pensarse en un papel reutilizado posteriormente por detrás. Los ángeles músicos que acompañan a San José, también exquisitamente dibujados a base de aguadas sanguinosas y albayalde, están muy próximos a los de de las dos versiones de la *Visión de Santa Teresa* (Corella y Valencia, véase [**Cat. 27**], así como a los del cuadro del mismo asunto del retablo mayor del convento de San Francisco de Yeste contratado en Toledo en 1629. Aquí son además evidentes los ecos de la *Inmaculada* pintada por Angelo Nardi para las Bernardas de Alcalá de Henares¹. Además, hay que tener en cuenta que para ese mismo retablo Orrente contrató otro retablo colateral precisamente con San José con el Niño.

Francisco de Solís, el primer propietario del dibujo, estampó cuidadosamente sobre el papel tanto su marca de pertenencia como la atribución a Orrente con su característico “de” antecediendo al nombre del pintor. Es importante señalar cómo los cuatro ángulos del papel están cortados, por lo que seguramente el papel estuvo agujereado. Esto indicaría que la obra pudo estar colgada para su posible exposición en su academia madrileña, algo que también encontramos en otros dibujos que le pertenecieron². Esto se ratifica si tenemos en cuenta que en el inventario de Manuel de Porras, que fue albacea testamentario de Solís y se hizo con buena parte de su colección, algunos de sus dibujos se describen enmarcados con cristal protector y otros pegados sobre bastidores o cartones³.

¹ Véase Angulo y Pérez Sánchez 1972, p. 260, nº cat. 39 y 40 así como el texto de Redondo Cuesta en este catálogo.

² Es el caso de *Jarro ornado de esculturas* de Perino del Vaga (Dib/15/13/20) o *San Jerónimo* atribuido por Solís a Annibale Carracci (Dib/13/8/38), ambos en la Biblioteca Nacional. Véase García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 123.

³ Véase Agulló y Cobo 2003, p. 247 y García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, p. 123.



7

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 – València, 1645)

42. Lot y sus hijas abandonando Sodoma

Sanguina sobre papel verjurado

194 x 167 mm

Museo Nacional del Prado, Madrid
Nº inv. D6248

Inscripciones:

“Orrente”, pluma de tinta parda, zona superior izquierda; “3 Rs”, pluma de tinta parda, zona izquierda central; “Solis”, zona inferior central

Filigrana:

Cruz inscrita en un corazón y debajo las letras BF (38 x 21 mm, HW-949)

Procedencia:

Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684); Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699); Madrid, colección José Sabater; Madrid, Galería Guillermo de Osmá. Adquirido por el museo en 1995

Bibliografía:

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 56, nº cat. 268

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid

OBRADOR DE PEDRO ORRENTE

43. Cena de Emaús

Después de 1629

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado. Trazos de lápiz negro. Línea de encuadre, cortada, a pluma de tinta parda

210 x 311 mm

Museo Nacional del Prado, Madrid
Nº inv. D158

Inscripciones:

en la trasera, sobre el papel secundario: “bueno”, a lápiz, zona superior central; “162”, a lápiz, zona inferior central; “P. Orrente”, a lápiz, ángulo inferior derecho

Procedencia:

París, colección Paul Lefort (1829-1904); Madrid, colección Pedro Fernández Durán (1846-1930). Legado al museo en 1931

Bibliografía:

Lefort 1869, p. 44, lote 162; Sánchez Cantón 1930, CLXVII; Du Gué 1941, p. 23; Pérez Sánchez 1972, p. 108; Pérez Sánchez 1986, p. 196; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, pp. 58 y 59, nº cat. 284

Exposiciones:

París 1991, p. 240, nº cat. 124

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid



Fig. 1. *Cena de Emaús*. Estampa de Juan de Noort según composición de Jacopo Bassano. 1629.

Estos dos dibujos que custodia el Museo del Prado son el ejemplo perfecto para entender la concepción teórica del dibujo en la España del siglo XVII. En el octavo de los *Diálogos* de Vicente Carducho, titulado “De lo práctico del Arte [...] y estado que oi tiene en la Corte de España”, el maestro instruye a su discípulo con las siguientes palabras: “El rasguño, ó esquicio, es la primera intencion. El dibujo es lo determinado, que tal vez se hazen tan grandes, como la misma obra, que llaman cartones. Tambien se hazen borroncillos de colores, que es todo el concepto”. Y continúa en el siguiente párrafo: “El Pintor estudia, medita, discurre, raciona, hace conceptos e ideas imágenes [...], inventa, pinta, copia [...]”².

Lot y sus hijas abandonando Sodoma, que perteneció a Francisco de Solís, corresponde a esa primera categoría de “rasguños o esquicios”. Se trata de uno de los papeles de menor tamaño de Orrente³ y en él compone la escena exclusivamente con unos pocos trazos del lápiz rojo o sanguina; un breve apunte sin apenas definición ni concepción espacial más allá de los trazos en zigzag a la derecha con los que pretende dar un atisbo de sombra. Este mismo concepto de “primera idea” lo encontramos en *Estudio de dos figuras masculinas* del Museo de Córdoba, con el que comparte técnica y dimensiones (Fig. 37)⁴ y sobre todo en la trasera de los *Estudios de figuras* [Cat. 45].

En el lado opuesto está la *Cena de Emaús*, un dibujo perfectamente acabado que no es sino una simplificación de la estampa del mismo asunto abierta en Madrid en 1629 por Juan de Noort (Fig. 1) según composición de Jacopo Bassano⁵. Se aprecia hasta la línea de encuadre de la escena, que todavía se conserva en la zona inferior del papel. A esta categoría, que entra dentro del trabajo de aprendizaje de los oficiales en el obrador, habría que sumar otros esbozos como el *Repudio de Agar* de colección particular neoyorquina o *Esau vende su primogenitura Noé* y *Los animales saliendo del Arca* (destruidos, antes Instituto Jovellanos)⁶. Por lo demás, cabe señalar que fue un pasaje muy demandado a tenor de las múltiples versiones –originales, copias y referencias documentales– que conocemos, de ahí la necesidad del artista de crear diferentes composiciones con las que dar salida a los encargos⁷.

La obra procede de la colección del historiador del arte y crítico francés Paul Lefort. En el catálogo de la subasta de sus dibujos que tuvo lugar en el Hotel des Commissaires-Priseurs de París los días 28 y 29 de enero de 1869 se recoge con el número de lote 162, junto a un segundo dibujo de Orrente que se denomina “L’Invasion”⁸. Se desconoce el paradero de este último y por ello hay que poner en cuarentena la atribución al murciano, pero si fuera suyo habría que pensar en alguna escena relacionada con el pasaje bíblico de Gedeón. Recordemos que en el Buen Retiro hubo dos pinturas con este asunto (véase Anexo documental) de la que solo conservamos las *Tropas de Gedeón* (P1135). Además, hay que relacionarlo también con la trasera de *Estudios de figuras* del Prado arriba mencionado, donde aparecen tres figuras de soldados en distintas actitudes.

¹ Véase Calvo Serraller 1979, p. 385.

² Véase Calvo Serraller 1979, p. 386.

³ La filigrana del papel, formada por una cruz inscrita en un corazón y debajo las letras BF, es recogida por Edward Heawood con el número HW-949, coincide con la del papel empleado en el libro de J. Bleda, *Crónica de los moros en España*, publicado en Valencia en 1618. Agradezco la información a Isabel Clara García-Toraño Martínez.

⁴ Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba 1997, pp. 70-73. Pese a su simplicidad, *El estudio para una figura de Jacob*, también a sanguina y de parejas dimensiones (132 x 175 mm), está más acabado y cabe considerarlo dentro de la categoría de los estudios del Museo de Bellas Artes de Valencia (véase Cats. 50, 51 y 52).

⁵ La estampa pertenece a un conjunto de cuatro con la *Primavera*, el *Verano* y el *Invierno*. La *Cena de Emaús* repite, a la inversa, otra estampa similar de Raphael Sadeler según composición de Jacopo Bassano fechada en 1593. Véase Blas, de Carlos Varona y Matilla 2011, pp. 476 y 477, nº cat. 640-643.

⁶ Véase respectivamente Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, pp. 57, nº cat. 264, 266 y 271.

⁷ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 322 y 323, nº cat. 287-295.

⁸ Véase París 1869, p. 44, lote 163. Pluma y aguada de tinta parda, 190 x 230 mm. No recogido en el volumen de Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988.

Oriente



Lot y sus hijas abandonando Sodoma / Cena de Emaús



7

OBRADOR DE PEDRO ORRENTE

44. San Pedro penitente

Hacia 1620

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado

290 x 420 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España,
Madrid
Nº inv. Dib/13/1/13**Inscripciones y marcas:**

“Orrente”, ángulo inferior izquierdo, a pluma de tinta parda; “8 Rs”, zona inferior central, a pluma de tinta parda; “Solis”, zona inferior derecha, a pluma de tinta parda; “2”, a lápiz, zona inferior derecha; Sello de la Biblioteca Nacional [L398], ángulo inferior izquierdo

Procedencia:

Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684); Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699); Madrid, coleccionista anónimo del S. XVIII; Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Bibliografía:

Barcia 1906, p. 33, nº 92; Mayer 1915, lám. 32; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 59, nº cat. 290; Banner 2007, pp. 359-366; García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, pp. 105-132; Du Gué 1941, p. 23, fig. 17

Exposiciones:

Madrid 1934, nº cat. 21; Madrid-Hamburgo 1966, p. 24, nº cat. 178; Valencia 1994, p. 70, nº cat. 17

Este dibujo y su compañero, *Paisaje con un león* (BNE, Dib/13/1/14) han sido considerados sin reservas como autógrafos de Orrente desde que Francisco de Solís los marcara a mediados del siglo XVII. A mi juicio, ambos abren un interesante debate sobre el papel y la participación de los oficiales en el obrador del artista. Su calidad técnica, con una factura más seca en el manejo de la pluma o en la aplicación de las aguadas con el pincel, difiere de la destreza habitual del murciano. En este sentido, podríamos considerarlos réplicas de originales para “hacer mano” en el proceso de aprendizaje del dibujo por parte de sus ayudantes. Este método ya lo postuló Leonardo da Vinci a finales del siglo XV y se generalizó en la mayoría de los tratados teóricos de las siguientes centurias¹. Así lo recoge Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633), donde postula además cómo los oficiales retocaban, recomponían y repasaban los dibujos del maestro².

No cabe duda de que ambos fueron concebidos para formar pareja, bien para pinturas destinadas a una predela a tenor de su formato marcadamente horizontal (como en el caso del retablo de Yeste); bien destinados a alguna serie de santos penitentes de la que no tenemos noticia. Como ya indicó Barcia, la presencia del león en el segundo dibujo aludiría a la presencia de San Jerónimo en el cuadro definitivo³.

El amplísimo paisaje en el que se insertan las figuras de San Pedro y el león respectivamente los relaciona con los santos de los bancos inferior y superior del retablo mayor de San Pedro Mártir de Toledo, pintado por Juan Bautista Maíno entre 1612-1614. A mi entender, ambos dibujos no se entienden sin el conocimiento directo de las pinturas de Maíno. Esto se evidencia de nuevo en *Fray Juan Garín* [Cat. 39] y *San Juan Evangelista en Patmos* del Museo del Prado [Cat. 38] o en *San Juan Bautista* del Museo de Santa Cruz de Toledo, con los que debe compartir cronología. En todos ellos predomina un amplio paisaje rocoso tras el cual se desarrolla un amplio paisaje natural creado a base de unos característicos árboles que en el caso de los dibujos se construyen mediante trazos zigzagueantes con la pluma. Con todo, no creo que se trate de “auténticos estudios tomados directamente del natural” como aventuró Espinós⁴, sino de composiciones muy trabajadas en el taller.

Procedente de la colección reunida por Francisco de Solís a mediados del XVII, es interesante relacionar *San Pedro penitente* con otras obras reunidas por el pintor y erudito en el entorno de su academia madrileña. En este sentido cabe señalar el atribuido por Solís a Pietro da Cortona con la fábula de *Polifemo* y *Galatea* (BNE, Dib/13/11/3)⁵. En ambos dibujos es común el paisaje realizado a base de trazos rápidos con la pluma.

¹ Véase Bambach 1999, p. 128 y Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, p. 48.

² Véase Calvo Serraller 1979, p. 384.

³ Véase Barcia 1906, p. 33, nº 93.

⁴ Véase Valencia 1974, p. 70.

⁵ Véase García-Toraño y Rodríguez Rebollo 2021, pp. 110-111, fig. 1. El pasaje clásico era por otro lado muy conocido en la España del XVII. Sirva como ejemplo el poema que le dedicó en 1612 Luis de Góngora y que conecta buena parte de las pinturas mitológicas españolas del Siglo de Oro con las interpretaciones morales de la época. Véase en este sentido la ficha correspondiente a *Céfalo* y *Procris* y *Adonis socorre a Venus* (Cats. 18 y 19).



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

45. Estudio de figuras

(recto)

46. Tres soldados

(verso)

¿Ca. 1624?

Recto: Pluma de tinta parda y trazos de sanguina sobre papel verjurado

Verso: Sanguina

220 x 315 mm (medida máxima)

Museo Nacional del Prado,
Madrid
Nº inv. D157**Inscripciones:**

Recto: firma de Orrente con el monograma “P+O”, ángulo inferior izquierdo, a pluma de tinta parda; “Orente”, pluma de tinta parda, ángulo inferior derecho. Verso: “1172” y sello de Pedro Fernández Durán [L747b], zona inferior derecha

Procedencia:

Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684); Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699); Madrid, colección Pedro Fernández Durán (1846-1930). Legado al museo en 1931

Bibliografía:

Pérez Sánchez 1972, pp. 108 y 109; Pérez Sánchez 1986, p. 196; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 61, nº cat. 303

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid

Ángel Rodríguez Rebollo

Resulta llamativo que este dibujo cuente con apenas dos referencias bibliográficas, en primer lugar porque es el único marcado con la rúbrica del propio artista; y segundo porque hasta la fecha no se ha reproducido el verso de la hoja a pesar de que hay varios estudios de figuras en ella. El estado de conservación en el que ha llegado hasta la actualidad –afortunadamente acaba de ser restaurado–, con roturas del papel y evidencias de haber estado clavado con alfileres, demuestra su uso continuado como repertorio de imágenes a las que acudir para realizar distintas composiciones.

Comienzo por el anagrama, realizado con la misma tinta que el resto del dibujo y por tanto autógrafo. Como ya he señalado, lo convierte en el único firmado por Orrente, aunque cabe preguntarse si se trata de algún tipo de prueba por parte del artista antes de reflejarla en el lienzo. El murciano empleó dos tipos de firmas, la que desarrolla su nombre y la que nos ocupa, que aparece por ejemplo en *San Juan Evangelista en Patmos* [Cat. 38]. Además, la recoge Ceán Bermúdez en su *Diccionario*: “Volvió á Murcia, y pintó allí muchas obras públicas y los ocho quadros de la historia del Génesis, marcados con esta cifra ‘P+O, F’ que están vinculados en la casa del vizconde de Huertas”². Por la presencia de la cruz y a modo de hipótesis, cabe preguntarse si pudiera tener relación con su solicitud en 1624 para ser admitido como Familiar del Santo Oficio.

Por su tipología, la hoja estrechamente relacionada con los *Preparativos para la crucifixión* del Instituto Jovellanos: se trata de una obra muy gastada en la que se estudian distintas figuras, aunque aquí la sanguina ha sido sustituida en el recto por la pluma de tinta parda, realizada con una gran soltura y una sorprendente habilidad en los distintos tipos de acabado, que van desde personajes muy definidos hasta otros apenas tirados con un par de trazos. Dentro de ellos podemos distinguir hasta cuatro grupos diferentes, de los que destacamos tres: el primero está compuesto por las figuras desnudas en torno a un caballo que ha caído al suelo, que bien podría identificarse con la conversión de San Pablo o con una escena bélica. Recordemos para este segundo caso los cuadros de la historia de Gedeón del Buen Retiro (véase Anexo documental)³, con los que también parecen estar relacionadas las figuras del verso.

El segundo aparece arrodillado en la zona superior. Angulo y Pérez Sánchez lo identificaron con San Jerónimo, pudiéndose relacionar con el cuadro que perteneció a la colección Aranaza y con otras representaciones del anacoreta de las que solo se tiene referencia documental⁴. Como acostumbra Orrente, también pudo servirle de él para componer otras representaciones de santos penitentes como el *San Onofre* que compareció recientemente en el mercado madrileño⁵. Apunto, también por sus similitudes, un cuadro inédito,

¹ También en el *San Juan Bautista* del Museo de Santa Cruz de Toledo. Sobre esta pintura véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 337, nº cat. 348.

² Véase Ceán Bermúdez 1800, vol. 3, p. 275.

³ Véase también Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 281, nº cat. 149 y 150.

⁴ El cuadro, referenciado por Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 334, nº cat. 336, fue subastado en Ansorena en septiembre de 2022 (lote 678). Además de este, en el inventario de Pedro de Arce de 1664 se consigna otro y hay además referencias de otros tantos. Véase de nuevo Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 334 y 335, nº cat. 336-338.

⁵ Subastado en Fernando Durán, Madrid, el 11 de abril de 2024 (lote 631).



Fig. 1.

el *Anuncio a San Joaquín* que perteneció a la colección Suárez de Madrid y que conocemos gracias a una vieja fotografía (Fig. 1)⁶.

Por fin y como señala José Redondo en su texto en este catálogo [Cat. 34], la figura agachada en la zona superior derecha parece tomada de uno de los personajes de *La pesca milagrosa* de Rafael de la tapicería de los Hechos de los Apóstoles. Esta se difundió a través de estampas, pero cabe recordar que desde tiempos de Felipe II se conserva en las colecciones reales españolas una serie que decoró la Capilla Real del Alcázar y que bien pudo ver el murciano⁷.

Orrente dibujo en el verso tres figuras de soldados con unos ligerísimos trazos de sanguina y en distintas posiciones y actitudes. Uno de ellos aparece agachado y al otro lo vemos desnudo, casi como un apunte del natural, aunque la espada y la bandera que porta no ofrecen dudas sobre su fin. Como ya he indicado, la relación con la Historia de Gedeón parece innegable.

Fig. 1. Escena mística. San Joaquín. Pedro Orrente. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido (antes Madrid, Colección Suárez). Archivo Moreno, 01342_D. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

⁶ IPCE, Archivo Moreno, 01342_D. Es importante señalar que junto a este cuadro se consigna, en la misma colección, un boceto de Claudio Coello para el *Martirio de San Esteban* del convento homónimo de Salamanca.

⁷ Sobre la historia de esta tapicería véase Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, Apéndice documental, p. 881, nº cat. 37. En ella se recoge la bibliografía esencial.



7

OBRADOR DE PEDRO ORRENTE

47. Inmaculada Concepción

Ca. 1629

Aguada de tinta sanguinosa sobre papel verjurado

298 x 186 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid
Nº inv. Dib/18/1/1642**Inscripciones:**

"84", ángulo superior derecho, a lápiz. En el verso, sello de la Biblioteca Nacional [L4112]

Procedencia:

¿Colección Valentín Carderera (1796-1880)? Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1867

Bibliografía:

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 57, nº cat. 275

Exposiciones:

Valencia 1994, p. 64, nº cat. 14

Ángel María Barcia reunió en su *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1906) un total de 9953 dibujos. A pesar de esta monumental tarea, cientos de ellos quedaron sin inventariar y fueron agrupados en lo que se conoce como "adiciones a Barcia" bajo la signatura Dib/18/1. Un alto porcentaje carece además de sellos o inscripciones que permitan conocer su procedencia, como en el caso de esta *Inmaculada Concepción*. De ella se aprecia al trasluz en la trasera el sello recogido en la base de datos Firts Lugt (París, Fondation Custodia) L4112, que fue empleado por la institución a partir de 1931 bajo la dirección de Enrique Lafuente Ferrari. Un número importante de los dibujos y estampas marcados con él proceden de la colección de Valentín Carderera, por lo que cabe proponer este mismo origen para la obra que aquí se estudia.

Angulo y Pérez Sánchez y posteriormente Espinós Díaz lo consideraron preparatorio para el cuadro del mismo asunto contratado en Toledo en 1629 con Juan Serrano y García Martínez de Tauste para el retablo mayor del convento de San Francisco de Yeste (Albacete)¹. Aunque las similitudes entre dibujo y pintura son evidentes y es factible vincularlos, es importante atender también a otras variantes a tenor de la técnica con la que está realizado.

En el trazo del pincel para aplicar las aguadas no hay nada de espontáneo o expresivo. Es más, nos encontramos ante un dibujo perfectamente acabado y delimitado en sus más mínimos detalles, sin correcciones ni referencias externas –ángeles, paisaje o nubes, incluso detalles ornamentales de la vestimenta– más allá de la figura mariana. A mi juicio se trata de un modelo copiado por algún oficial del obrador, bien como ejercicio de aprendizaje, bien para contar con un repertorio al que acudir en caso necesidad. No olvidemos que, además de la pintura de Yeste, hay constancia de otra *Concepción* que vio Ponz en la Sala Capitular de la catedral de Badajoz. A ella habría que sumar el "borrón" descrito en 1724 en el inventario del murciano Diego Arcayna Rojas². Y tampoco dejemos de lado cuadros como *San Juan Evangelista en Patmos* del Prado [Cat. 38], donde también aparece representada la mujer apocalíptica.

¹ Sobre el retablo véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 260, nº cat. 38-42.

² Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 327, nº cat. 300 y 301. El segundo figura junto a un San Francisco, por lo que cabría relacionar ambos con los retablos de Yeste.



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

48. CamelleroPluma y aguada de tinta parda
sobre papel verjurado

195 x 145 mm

Museo Nacional del Prado,
Madrid

Nº inv. D3817

Inscripciones:“31”, pluma de tinta parda, ángulo
superior derecho**Filigrana:**Triple círculo de influencia
genovesa con las letras CD**Procedencia:**París, colección Paul Lefort (1829-1904);
Madrid, colección Pedro Fernández
Durán (1846-1930). Legado al museo
en 1931**Bibliografía:**Sánchez Cantón 1930, Vol. 3,
CCLXXXII (como Antonio del
Castillo); Du Gué 1941, p. 12
(como Antonio; del Castillo);
Müller 1963, p. 287 (como círculo
de Orrente); Sánchez Cantón 1965,
lám. 50; Pérez Sánchez 1972, p. 109
(como Pedro Orrente); Angulo Íñiguez
y Pérez Sánchez 1972, p. 277 Pérez
Sánchez 1986, p. 197; Angulo y Pérez
Sánchez 1988, p. 61, nº cat. 302**Exposiciones:**Madrid-Hamburgo 1966, nº cat. 80;
Madrid 1980, nº cat. 187; Valencia 1994,
p. 56, nº cat. 10; París 1869, p. 28, lote 89
(como Jerónimo Jacinto Espinosa);
París 1991, p. 242, nº cat. 125© Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado. Madrid

Ángel Rodríguez Rebollo

Nos encontramos ante uno de los dibujos más interesantes de Orrente por las atribuciones con las que ha contado hasta su correcta adscripción al murciano y también por la bibliografía que ha generado. La primera referencia documental la encontramos en el catálogo de la venta parisina de la colección Lefort en 1869. Como acertó a ver Pérez Sánchez, en él figura como obra de Jerónimo Jacinto Espinosa¹. Sánchez Cantón tuvo ocasión de contemplarlo cuando aún se encontraba en la colección Fernández Durán y lo catalogó como obra de Antonio del Castillo, sin duda por lo suelto de la técnica y por lo habitual de la presencia de animales en el repertorio gráfico y pictórico del cordobés.

Hubo que esperar hasta 1963 para que Priscila Müller rechazara la propuesta de Castillo al estudiar su catálogo razonado de dibujos en su tesis doctoral. Fue ella quien sugirió el nombre de Orrente, propuesta que fue ratificada una década después por Pérez Sánchez al señalar cómo “el trazo zigzagueante, las sombras de aguada, e incluso el carácter mismo del personaje y los animales recuerdan muy fuertemente sus lienzos bíblicos”². En efecto y salvando las diferencias propias del material empleado, el tipo del camellero, de rostro redondeado y nariz picuda, es similar al de los personajes del recto y verso del *Estudio de figuras* que también se estudia en este catálogo [Cat. 45].

Sea como fuere, resulta desde luego un dibujo enigmático por el expresionismo y la ligereza del trazo que alcanza Orrente en el manejo de la pluma y en lo alargado del canon de las figuras. No es de extrañar por tanto que en algún momento se asociase a Antonio del Castillo, tal vez por la fuente común para ambos sea alguna estampa de Abraham Bloemaert a las que era tan aficionado el cordobés³.

Se ha querido ver en esta hoja un estudio previo para el lienzo titulado *Abraham envía a Eliezer a buscar esposa para Isaac* que en 1972 se encontraba en la Colección Moreno de Segovia. Debió ser una composición exitosa –está firmado con el anagrama “P+O”–, pues parece la cabeza de serie de toda una serie de réplicas y copias de taller a las que se refieren Angulo y Pérez Sánchez⁴. No deja de ser llamativa la coincidencia aquí de la firma de Orrente con la que aparece en el mencionado *Estudio de figuras* del Prado, pues la figura que aparece a la derecha, que parece tirar de un animal, podría plantearse también como un estudio previo de otro de los camelleros que aparecen en el cuadro segoviano.

¹ Véase Madrid 1980, p. 90, nº cat. 187.

² Véase Pérez Sánchez 1972, p. 109.

³ Véase Navarrete Prieto 1998, pp. 163-180.

⁴ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 277, nº cat. 136.



7

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 - València, 1645)

49. Moisés descalzándose

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado

250 x 375 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid
Nº inv. Dib/13/2/29/1

Procedencia:

Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859).
Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Bibliografía:

Barcia 1906, p. 140, nº 120;
Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 56, nº cat. 269

Exposiciones:

Valencia 1994, p. 62, nº cat. 13

Moisés descalzándose pertenece a un conjunto de dibujos orrentescos de gran formato realizados exclusivamente a pluma y aguada de tinta parda como el *Bautismo de Cristo* [Cat. 58]. Al igual que sucede en ese caso, que estudiamos junto a su correspondiente pintura, creemos que en esta hoja de la Biblioteca Nacional solo está representado lo esencial de la composición, dejando el amplio paisaje en el que esta estaría inscrita la escena para el cuadro final.

Barcia lo incluyó entre los dibujos anónimos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional, si bien lo relacionó con Orrente. Fueron Angulo y Pérez Sánchez quienes ratificaron su autoría y lo relacionaron con el pasaje del Antiguo Testamento de Moisés y la zarza ardiente. Un cuadro de similar asunto, considerado de mano de un seguidor del murciano, se conserva en el Museo de Guadalajara (nº inv. 27). En él aparece Moisés descalzándose, aunque en una posición distinta a la de nuestra obra. También ha de mencionarse el lienzo referido por Waagen en 1857 la colección Bankes (Kingston Lacy) y el que estuvo en el Buen Retiro (véase Anexo documental)¹.

La concepción del paisaje es la habitual de nuestro artista, que inserta a sus personajes en amplios fondos rocosos de los que surge la vegetación. La soltura con la que están realizados las líneas a base de trazos rápidos con la pluma y de aguadas que en ocasiones superan los contornos nos hablan de la maestría alcanzada por Orrente en el campo del dibujo.

Desconocemos su procedencia más allá de su pertenencia a la colección Madrazo, aunque el deterioro que presenta, con diversas faltas, bien podría esconder alguna marca que nos indicase su paradero anterior. Cuando ingresó en la Biblioteca Nacional estaba adherido a un segundo dibujo sobre papel azul, muy deteriorado, con una *Academia* de Juan Antonio Conchillos Falcó (Dib/13/2/29/2). En esta institución se conservan otras cinco academias de este pintor valenciano (1641-1711), aunque curiosamente todas ellas proceden de la colección de Valentín Carderera. Con todo, resulta interesante la vinculación de ambos dibujos dentro del ámbito de las academias artísticas del XVII.



¹ Sobre todos ellos véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 294-295, nº cat. 180, 181 y 184. Estas mismas conclusiones las expone Espinós Díaz en *Dibujos italianos del siglo XVII* 1994, p. 62, nº cat. 13.

7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

50. Mujer con recipiente

Ca. 1630

Sanguina sobre papel verjurado

125 x 180 mm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 115**Procedencia:**

¿Madrid, colección Francisco de Solís?; Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Inscripciones:

“de Pedro de Orente”, pluma de tinta parda, zona inferior izquierda; sello de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, zona inferior central

Bibliografía:

Espinós Díaz 1975, p. 78, nº 46; Espinós Díaz 1979, pp. 93–ss, nº cat. 115; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Espinós Díaz 1987, pp. 18 y 19; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 60, nº cat. 298; Banner 2007, p. 363

Exposiciones:

Madrid-Hamburgo 1966, p. 26; Dallas 2003; Valencia 1994, p. 82, nº cat. 23

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

51. Muchacho transportando cántaros

Ca. 1630

Sanguina sobre papel verjurado

195 x 145 mm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 113**Procedencia:**

¿Madrid, colección Francisco de Solís?; Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Inscripciones:

“de Pedro Orente”, pluma de tinta parda, zona central izquierda; “85”, pluma de tinta parda, ángulo inferior izquierdo; sello de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, zona inferior central

Bibliografía:

Mayer 1915, lám. 33; Tramoyeres Blasco 1916, p. 86; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 312; Espinós Díaz 1975, p. 77, nº 44; Espinós Díaz 1979, p. 93, nº cat. 113; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Espinós Díaz 1987, pp. 18 y 19; Angulo y Pérez Sánchez 1988, p. 61, nº cat. 301; Spanische Master Drawings 2003, p. 26; Banner 2007, p. 363

Exposiciones:

Madrid 1980, p. 91, nº cat. 89; Roma 1986, nº cat. 15; Valencia 1994, p. 76, nº cat. 20; París 1991, nº cat. 59

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

52. Muchacho con cuchillo

Ca. 1630

Sanguina sobre papel verjurado

190 x 132 mm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 114**Procedencia:**

¿Madrid, colección Francisco de Solís?; Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Inscripciones:

“de Pedro / Orente”, pluma de tinta parda, zona inferior; “206”, pluma de tinta parda, ángulo inferior izquierdo

Bibliografía:

Espinós Díaz 1975, p. 78, nº 45; Espinós Díaz 1979, p. 92, nº cat. 114; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Espinós Díaz 1987, pp. 18 y 19; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, pp. 60 y 61, nº cat. 30; Spanische Master Drawings 2003, p. 26; Banner 2007, p. 363

Exposiciones:

Madrid 1980, p. 91, nº cat. 190; Roma 1986, nº cat. 16; Valencia 1994, p. 78, cat. 21

Estos tres dibujos, su compañero *Muchacho sentado* (nº inv. 112) también del museo valenciano, y *Muchacho desnudo sentado* del Boijmans van Veuningen de Rotterdam¹ comparten técnica, formato, dimensiones y procedencia. Aunque no hay que descartar del todo su pertenencia a Francisco de Solís, la grafía y la tinta no terminan de encajar con la de sus dibujos marcados². Más bien habría que inclinarse a indicaciones sobre una atribución al pintor murciano en alguna de las múltiples almonedas de la época en la que pudieron comparecer sus dibujos. Puesto que no aparecen valoraciones económicas, otra opción –tal vez la más plausible– pasaría por considerar que todos ellos formaron parte de algún cuaderno como el que poseyó Juan de Alfaro³. Así se explicaría las numeraciones que aparecen en los ángulos en *Muchacho transportando cántaros* (“85”) y *Muchacho con cuchillo* (“206”) de Valencia o en *Muchacho sentado* de Rotterdam (“1” y “29”).

Sea como fuere, todos ellos ejemplifican el proceso creativo que seguía Orrente a la hora de realizar sus composiciones: estudiar y preparar estudios de figuras aisladas que luego él o sus oficiales incluirían en sus cuadros, adaptándolos y modificándolos según las necesidades. Este sistema aparece perfectamente descrito en la tratadística de la época y así lo recoge Vicente Carducho en el octavo de sus *Diálogos de la pintura* (1633): “El perito Pintor haze los rasguños, ó los esquicios, y estudia cada parte de por si, que despues lo junta todo en dibujo, o carton acabado, y compuesto científicamente. Este, y los demas dibujos entrega al oficial, y el pasa los perfiles, ó dibuja con cuadrícula sobre el lienzo [...] y mete de colores, que llaman acabar, ó empastar, acudiendo el Maestro cuidadoso a ver, y corregir [...] cuando no se ajunta con lo dibujado [...]”⁴.

Muchacho transportando cántaros es preparatorio para la figura del mismo asunto de las *Bodas de Canáa*, escena de la que se conocen al menos dos versiones autógrafas, la de La Guardia (**Fig. 6**) y la que estuvo en el Palacio del Buen Retiro (véase Anexo documental), además de otras tantas de las que no sabemos si fueron originales o réplicas de taller⁵. De *Muchacho con cuchillo* no se ha encontrado similitud, si bien por su actitud, como ya señaló Espinós, puede relacionarse con uno de los personajes que aparecen a la izquierda de la composición de Abraham y los tres ángeles de la antigua Colección Moreno de Segovia⁶. Pasa lo mismo con *Mujer con recipiente*, un bellissimo dibujo que podría relacionarse con el pasaje bíblico de Jacob y Raquel –del que se conocen numerosas versiones⁷– o con el de Moisés salvado de las aguas, del que por cierto no hay referencias en las fuentes

¹ Sanguina, 200 x 130 mm. “de Pedro Orete”. Sobre este dibujo véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 60, nº cat. 297; Banner 2007, p. 363 y Spanische Master Drawings 2003, p. 26, nº cat. 3. Este dibujo fue empleado por Orrente, invertido, para cerrar por la derecha el friso de personajes de la *Multiplificación de los panes y los peces* de La Guardia, por lo que está estrechamente relacionado con *Muchacho transportando cántaros*. Como señala Redondo Cuesta en su texto, en él se aprecia el influjo clasicista de los Carracci en la producción orrentiana.

² Así lo señalan también Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, pp. 60 y 61, para quienes la grafía es del XVIII. Comparto dicha opinión e incluso por comparación es posible vincularla con la letra de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Agradezco esta sugerencia a Isabel Clara García-Toraño Martínez.

³ Recordemos que en su testamento de 1680 Alfaro dejó a su hermano un “libro de dibujos de Orrente”. Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 238, así como el texto de Rodríguez Rebollo en este catálogo.

⁴ Véase Calvo Serraller 1979, p. 384.

⁵ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 311 y 312, nºs 242-246.

⁶ Véase Valencia 1994, p. 78, nº cat. 21.

⁷ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 287 y 288, nºs 163-168.



documentales. Con todo, debe destacarse de este último dibujo la delicadeza con la que está realizado lo que parece el pecho desnudo de la figura.

A los dibujos anteriormente citados habría que añadir, con las mismas características, *Hombre quitándose el sombrero* del Instituto Jovellanos (destruido)⁸, este sí perteneciente a la colección de Solís; y, aunque sus dimensiones sean mayores, *Pastor* del Museo del Prado (D3736), preparatorio para la figura de la *Adoración de los pastores* de la catedral de Toledo y que también vemos, aunque invertida, en la pintura del mismo asunto del Museo del Prado (P1015).

Este *modus operandi* de estudios de figuras aisladas en distintas poses los vamos a encontrar en otros artistas valencianos coetáneos como Jerónimo Jacinto Espinosa. Los cuatro estudios de muchachos realizados a lápiz que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia, una *rara avis* dentro de su producción gráfica, plantean desde luego una sugerente dependencia de Espinosa sobre Orrente que merece ser tenida en cuenta⁹, máxime cuando sabemos que entre ellos hubo contacto profesional¹⁰.

⁸ Sanguina, 200 x 140 mm. "Orrente". Sobre este dibujo véase Pérez Sánchez 1969, p. 97, n° 419 y Angulo y Pérez Sánchez 1988, p. 60, n° cat. 295.

⁹ Sobre estos dibujos véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 32, n° cat. 107-110. Valencia 1994, p. 106. n° cat. 34-37.

¹⁰ Como se indica en el Anexo documental, en 1638 ambos tasaron unos lienzos realizados por Urbano Fos para el sagrario de la iglesia de Santa María de Castellón.



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

53. Encuentro de San Bruno con el conde de Sicilia y Calabria

Después de 1632

Píncel, tinta y aguada de sanguina sobre papel verjurado. Preparado a lápiz negro

398 x 286 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España,

Madrid

Nº inv. Dib/13/1/11

Procedencia:

¿Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684)?; ¿Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699)?; Madrid, coleccionista anónimo del S. XVIII; Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Inscripciones: “4”, lápiz negro, zona inferior central; “8 Rs”, pluma de tinta parda, zona inferior central; “de Pº. Orrente”, pluma de tinta parda, zona inferior derecha; sello de la Biblioteca Nacional [L398], ángulo inferior izquierdo

Bibliografía:

Barcia 1906, p. 32, nº 89; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 59, nº cat. 297

Exposiciones:

Valencia 1994, p. 68, nº cat. 16

Pese a tratarse de uno de sus dibujos más interesantes, el *Encuentro de San Bruno con el conde de Sicilia y Calabria* no ha recibido toda la atención que merece. De él se ha señalado su relación con el cuadro del mismo asunto pintado entre 1626 y 1632 por Vicente Carducho para la cartuja de El Paular, en las mismas fechas en las que Orrente era vecino de Toledo. La cercanía a la corte y el prestigio del gran ciclo cartujano desde sus orígenes¹ pudieron propiciar una visita del murciano a la cartuja o incluso al obrador de Carducho.

Además, en Madrid pudo ver la réplica que perteneció a “un devoto y afecto a nuestra Santa Religión” que sería adquirida en 1653 por la cartuja de Vall de Crist de Altura (Alicante)². Tal vez este dato sea la clave y pueda plantearse un hipotético encargo por parte de la comunidad alicantina a Orrente de un ciclo sobre la vida de San Bruno que no se llegó a materializar más allá de este dibujo por la complejidad que entrañaba su ejecución.

Más allá de la similitud del tema, Orrente se enfrentó al pasaje de forma diferente a Carducho, siguiendo ambos el relato incluido tanto en el *Flos Sanctorum* de Villegas como en la hagiografía publicada en 1596 por Juan de Madariaga. Lo más significativo del dibujo es la inserción de la escena en un entorno rocoso muy propio de la producción del murciano. Puede comprobarse en este catálogo en buena parte de sus pinturas y también en sus dibujos. Además, la figura del conde de Calabria recuerda en su vestimenta a algunos de los personajes de la serie de los “Nueve de la Fama” como Godofredo de Bouillón o el propio rey David. La datación del dibujo debería proponerse por tanto en torno a esas mismas fechas, coincidiendo además con la finalización del ciclo cartujado de Carducho.

También es significativa la técnica con la que está realizado, pues se empleó el lápiz negro como base para construir las figuras principales. Sobre él el artista aplicó con el píncel las aguadas sanguinosas hasta dar forma a los volúmenes de los personajes y del paisaje. Llama la atención lo concluido del dibujo, con pinceladas algo secas y donde no se aprecian modificaciones. Esto sugiere que se trata posiblemente del resultado final de un largo proceso de estudio compositivo a base de numerosos dibujos previos que hemos de dar por perdidos.

Angulo y Pérez Sánchez consideraron del siglo XVII la grafía de la inscripción “Pº. Orrente”, aunque no la relacionaron con la letra de Francisco de Solís. Por su parte, Espinós Díaz la creyó similar a la de los estudios de figuras del Museo de Bellas Artes de Valencia [Cat. 50], [Cat. 51] y [Cat. 52]. De ser así, habría que retrasarla hasta el XVIII. Lo cierto es que el número “4” a lápiz ha pasado desapercibido a todos los que se han acercado al dibujo y es la clave, pues pertenece al mismo coleccionista madrileño de *San Pedro penitente* [Cat. 44], dibujo que como sabemos poseyó Solís e ingresó en la Biblioteca Nacional a través de la colección Madrazo.

¹ A ella se refieren con grandes elogios Carderera y Solano 1866, p. 112 y Palomino 1947, p. 852.

² Véase Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, p. 337, nota 1. El ciclo se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Castellón.



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

54. David con la cabeza de Goliat

1632-1645

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado. Cuadrícula a lápiz negro

355 x 295 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Nº inv. Dib/13/1/16

Procedencia:

Madrid, coleccionista anónimo del S. XVIII; Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Inscripciones:

“4”, lápiz negro, zona inferior derecha; sello de la Biblioteca Nacional [L398], zona inferior izquierda

Bibliografía:

Barcia 1906, p. 33, nº 95; Pérez Sánchez 1986, p. 197; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 280; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 57, nº cat. 274

Exposiciones:

Valencia 1994, p. 60, nº cat. 12

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

55. Carlomagno

1632-1645

Aguadas sanguinosas y realces de albayalde sobre papel verjurado.

Lápiz negro en el rostro (tal vez por Valentín Carderera)

393 x 277 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Nº inv. Dib/18/1/3853

Procedencia:

Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684); Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699); Madrid, colección Valentín Carderera (1796-1880). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1867

Inscripciones:

“12 Rs”, tachado, pluma de tinta parda, zona inferior izquierda; “6 Rs”, pluma de tinta parda, zona inferior izquierda; “Solís”, pluma de tinta parda, zona inferior central.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 63, nº cat. 316 (entre los dudosos); Madrid 2019

Exposiciones:

Madrid 2019

Orrente realizó durante sus últimos años valencianos varias series de pinturas con héroes del mundo pagano, personajes bíblicos y defensores de la cristiandad. Esta agrupación de los llamados “Nueve de la fama” tuvo su origen en el francés Jacques de Longuyon, quien en 1312 escribió su cantar *Les voeux du paon*. Su rápida difusión queda reflejada ya en el siglo XVI en nuestro país con la publicación de la *Chronica llamada del Triumpho de los Nueve* por Antonio Rodríguez Portugal (Alcalá de Henares, 1585) y, también, con la cita que hace el propio Cervantes en *El Quijote*.

Como ya indicara Gómez Frechina, el murciano pintó, ayudado por los oficiales de su taller, varios conjuntos de diferentes dimensiones destinados a residencias nobiliarias valencianas¹. A las pinturas ya conocidas, algunas de ellas dadas a conocer por Angulo y Pérez Sánchez en 1972, hay que sumar las efigies de *Carlomagno* y *Godofredo de Bouillon* identificadas por Gómez Frechina entre los fondos procedentes de la desamortización del Museo de Bellas Artes de Valencia, así como la versión del *David y Goliat* adquirida por este mismo centro en 2022.

Sin entrar en más detalles, ya que se analizan en la ficha correspondiente a *Carlomagno* [Cat. 56], cabe señalar la fortuna de haberse conservado hasta dos dibujos preparatorios para los mismos. Paradójicamente, ambos son muy diferentes técnicamente hablando. Además, muestran distintas fases de acabado, hecho que les confiere un gran interés para saber cómo concebía Orrente sus cuadros. *David con la cabeza de Goliat* es un dibujo completamente terminado, listo para ser transferido al lienzo pues está doblemente cuadrículado a lápiz. En esta hoja, a mi juicio una de las más impactantes y bellas del artista, se aprecia perfectamente el esmero a la hora de realizar cada uno de los detalles del joven rey. Desde el rostro hasta los pliegues de los ropajes o los contrastes de luces y sombras, todo está perfectamente calculado. Se advierte la maestría a la hora de conseguir las luces, que salen del color del papel frente a las sombras obtenidas con aguadas pardas. El pliego de papel original, de gran formato, está pegado a un soporte secundario ya que todos los márgenes tienen importantes pérdidas de material, señal de que fue un dibujo muy usado.

El empleo de la aguada sanguinosa para la construcción de *Carlomagno* responde a un criterio completamente distinto. Esta técnica, combinada con la aplicación de realces blancos de albayalde con el pincel –en algunas zonas oxidado, de ahí ese color oscuro que en origen no existía–, sirven para sacar las luces de la armadura, la pelliza o la corona. El rostro, dibujado sutilmente a lápiz, podría llevarnos a error, pues pudo haber sido perfectamente realizado por Valentín Carderera, quien acostumbraba a “retocar” algunos de los dibujos y estampas de su colección². La última diferencia estriba en el acabado: no hay rastro de cuadrícula para su transposición y faltan multitud de detalles que sí vemos en el cuadro final, amén de su calidad técnica, sin duda inferior a la de *David con la cabeza de Goliat*.

Los modelos que Orrente empleó como inspiración son también diversos. Mientras en *Carlomagno* los ecos de las estampas de Sadeler II sobre los emperadores de Tiziano son evidentes, en *David con la cabeza de Goliat* la fuente tiene que ver con el naturalismo romano. Merece la pena rescatar en este sentido las palabras de Barcia, que vio “algo de italiano en el dibujo, así en los tipos de ambas cabezas como en parte del

¹ Véase Gómez Frechina 2012, pp. 57-59.

² Casos similares los encontramos por ejemplo en el *Arcángel san Miguel* de Vicente Carducho de la Biblioteca Nacional de España (Dib/13/1/62), donde la figura del demonio está redibujada por Carderera, o en una de las estampas de *Angélica y Medoro* de Raffaello Morghen (Invent/6098), en la que opto por cubrir el cuerpo femenino, en origen desnudo, para “adecentarlo”. Véase respectivamente Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, pp. 274-281, nº cat. 58 y Madrid 2019, pp. 304 y 305, nº cat. 104-106.

7

traje³. En efecto, los ecos de Caravaggio y de un joven Ribera, especialmente en la potente cabeza de Goliat, no pueden pasarse por alto y ponen sobre la palestra si pudo existir un hipotético paso por Roma antes de recalar en Venecia en 1605. Con todo, no hay que descartar que la contemplación de algún original o copia de ambos artistas se hubiese producido en Madrid o Valencia en fechas próximas a la ejecución de los dibujos, pues en ambas ciudades hubo coleccionistas destacados en el caso de las pinturas de Ribera.

Para finalizar me referiré a las manos por las que pasaron los dibujos antes de recalar en la Biblioteca Nacional de España. *David con la cabeza de Goliat* perteneció al anónimo coleccionista del siglo XVIII, pues aparece marcado con el "4" a lápiz característico que al que ya me he referido tanto en el ensayo como en algunas fichas de dibujos. Recaló en la institución madrileña a través de los Madrazo. En cambio, *Carlomagno* pasa por ser el único esbozo de Orrente que perteneció a Valentín Carderera. Con anterioridad fue de Francisco de Solís, a quien debemos la fortuna de haber conservado tantos dibujos del murciano gracias a sus marcas manuscritas.



Detalle

³ Véase Barcia 1906, p. 33, n° 95.



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

56. Retrato del rey Carlomagno

1632-1645

Óleo sobre lienzo

160 x 115 cm

Museo de Bellas Artes de Valencia
Nº inv. 3566**Inscripciones:**Parte superior: «GALLORVM
CAROLVS MAGNVS REX INCLYTVS
ARMIS / IUSTITIA CONSTANS
RELLIGIONE PIVS»**Procedencia:**Ingreso en fecha desconocida al
Museo de Bellas Artes de Valencia**Bibliografía:**Inventario 1842, sala de juntas, 85;
Catálogo, 1863, nº 896; Catálogo,
1867, nº 868; Tormo y Monzó 1932,
nº 616; Gómez Frechina 2019,
pp. 115-135**Exposiciones:**

Valencia 2022, p. 302

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

57. David con la cabeza de Goliath

1632-1645

Óleo sobre lienzo

150 x 110 cm

Iglesia parroquial Nuestra Señora
de los Angeles,
Chelva (Valencia)**Inscripciones:**Parte superior: «BELLA PVERGESSIT
DAVID, CANVSQUE SVB EGET /
MATER SENEX IUVENEM, MARTE
GIGANTA PUER»**Bibliografía:**Gómez Frechina 2019,
pp. 115-135**Exposiciones:**

Valencia 2022, p. 302

Enfrentarse a la serie de los Nueve de la Fama, de Pedro Orrente, resulta complejo, pese al artículo iconográfico de Gómez Frechina que los da a conocer, donde ofrece otros ejemplares en diferentes colecciones públicas y privadas, y sobre todo establece “ese feliz maridaje entre la literatura y la pintura” que se retrotrae al romance de Jacques de Longuyon, aproximadamente hacia 1312, pero que se mantuvo presente en tapices, pinturas y novelas como un repertorio alegórico y moral en las que reflejarse el príncipe medieval, del Renacimiento y del Barroco.

Este tipo de retrato imaginario de los Nueve de la Fama de Orrente, tiene como referente formal, los retratos de los filósofos de la Antigüedad, de José de Ribera (1591-1652). Son retratos de medio cuerpo o de tres cuartos, sobre fondo negro con algún objeto (libro, compás, planos, etc.) que ayuda a identificarlo, y con rasgos fisonómicos propios del modelo de las calles napolitanas, captados con gran fidelidad, despojándoles por un lado del aura de grandeza y sabiduría de aquellos personajes míticos, y subrayando ese mundo doméstico y callejero del sur de Italia. Todo lo contrario que hará Orrente, mucho más normativo y cercano a la tradición del retrato áulico.

Partiendo de este referente, Orrente experimentó con este formato de tres cuartos, con una atención naturalista evidente en el tratamiento de los rostros, poses variadas que permiten una diversidad de plegados y de gestos, tez rojiza, y con el que consiguió cierto éxito al ser copiado o reinterpretado por otros artistas españoles. Es el caso de Cristóbal García Salmerón (1603-1673), quien asume rasgos, colorido y composición en algunas de las figuras de santos-apóstoles. O el de Gregorio Bausà (1590-ca. 1656), discípulo de Francisco Ribalta, pero que asume ciertas enseñanzas aprendidas de Orrente. En definitiva, el murciano es un creador de iconografías enormemente atractivas, con un gran impacto visual que tendrá una gran influencia en el contexto creativo de la pintura hispana, especialmente en el ámbito valenciano.

El relato de los Nueve de la fama es una evocación de héroes históricos o legendarios que encarnaban a la perfección los ideales de la caballería y de la aristocracia en el contexto socio-cultural de la Guerra de los Cien Años, clasificándolos en tres triadas: una pagana (Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César), otra judía (Josué, el rey David y Judas macabeo), y la última cristiana (el rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon).

El Museo de Bellas Artes de Valencia custodia tres de los personajes de esta serie. *Carlomagno*, *Godofredo de Bouillon* y *David con la cabeza de Goliath*. Los dos primeros forman parte de la colección del museo posiblemente desde la desamortización, si bien, solo aparecen identificados en el inventario de 1842, y siempre han estado expuestos en espacios privados del museo hasta que se depositaron en la delegación del Gobierno en 1970, retornando al museo el 2010. En ese mismo año se procede a su restauración, si bien se presentan en mayo de 2022, al dedicarle una sala al pintor.

Orrente en esta serie representa a los personajes de tres cuartos (como también había hecho Ribera), sobre fondo oscuro y con un rico tratamiento del detalle en los objetos y un elegante contraluz, creando unas figuras grandiosas de noble porte. Carlomagno ostenta la vestimenta y símbolos que usaron los emperadores del Sacro Imperio en sus ceremonias de coronación con el cetro, el orbe, la corona imperial cuajada de gemas y perlas con una cruz en la cúspide, las pieles de armiño y el manto azul con los bordados de la flor de lis. De esta composición se conoce un dibujo dado a conocer por Angulo y Pérez Sánchez, procedente de la Biblioteca Nacional que también se expone junto a la pintura [Cat. 55]. En cuanto a Godofredo de Bouillon que no ha sido

7

seleccionado para la muestra, es caracterizado como un jefe militar que cubre su cabeza con un elegante sombrero con pluma y viste con coraza y cota de malla, luciendo la cruz de Jerusalén potenziada.

El tercero de esta serie de héroes es *David con la cabeza de Goliath*, fue adquirido en 2023. En la muestra se expone otra versión de esta composición, la conservada en la iglesia parroquial de Chelva (Valencia), con el dibujo preparatorio procedente de la Biblioteca Nacional [Cat. 54]. Orrente representar a David en el momento victorioso tras el combate con el gigante Goliath que ya ha finalizado, vestido de pastor, con la honda encinchada, la espada limpia y brillante en su mano derecha. La mano izquierda descansa en la cabeza recién cortada de Goliath, en un gesto de indiferencia, una cabeza inerte, macilenta, con un soberbio juego de luces y sombras. El lienzo de *David con la cabeza de Goliath* del museo fue adquirido como escuela napolitana en Setdart (2023) y es igual al de la parroquial de Chelva que se muestra en la exposición. Gómez Frechina cita más ejemplares autógrafos del maestro, como es el del Museo Nacional de Artes Decorativas y el de una colección particular madrileña (óleo sobre lienzo, 160 x 114,5 cm.), así como dos obras más atribuidas al taller.

Tradicionalmente la galería genealógica es el gran referente del ámbito de la retratística, en ella se buscaba la mayor antigüedad de los antepasados que consolidara el poder del representante actual, que fuera un espacio de memoria en el que las generaciones presentes y futuras pudieran conocer y valorar a sus ancestros. A este núcleo se incorporaban retratos de filósofos y de emperadores, de literatos, científicos y estudiosos más o menos contemporáneos en salones y bibliotecas con el fin de tener un referente educativo y moral en el que reflejarse.

Hasta ahora se desconoce el comitente de este ciclo pictórico que tiene un sentido claramente decorativo y alegórico, correspondiente a un hombre culto y refinado, con una educación esmerada y cosmopolita. De la misma manera que recientemente se ha vinculado los retratos de la Casa Real de Aragón, procedentes del monasterio de San Miguel y de los Reyes de Valencia, a Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto y virrey de Valencia entre 1652 y 1659, o el papel de la nobleza valenciana del siglo XVII como los Castelví, los condes de Parcent, y los condes de Cervellón, seguramente debió de existir algún mecenas con cierto poder político y cultural que se embarcara en el encargo de una serie como esta.



ALIORVM CAROLVS MAGNVS REX INCLYTVS ARMIS
TANTISSIMA CONSTANS RELIGIONE PIVS.



DELLA PVERGESSIT DAVID, CANVS QVT SVBIECI
MARTI SENEX IVVENEM, MARTI GIGANTA PVEL



7

PEDRO ORRENTE

(Murcia, 1580 – València, 1645)

58. Bautismo de Cristo

Ca. 1640

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado

280 x 404 mm (medida máxima)

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Nº inv. Dib/13/3/12

Inscripciones:

¿“Solis”?, parcialmente perdido, zona inferior central.

Procedencia:

¿Madrid, colección Francisco de Solís (1620-1684)?; ¿Madrid, colección Manuel de Porras (ca. 1638-1699)?; Madrid, colección José de Madrazo (1871-1859). Ingresó en la Biblioteca Nacional en 1899

Bibliografía:

Barcia 1906, pp. 108-110, n° 515 (como anónimo); Madrid 1987, p. 261; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1988, p. 58, n° cat. 279

Exposiciones:

Madrid 1980, p. 89, n° cat. 183; Roma 1986, n° cat. 17; Valencia 1994, p. 66, n° cat. 15

Uno de los alicientes las exposiciones temporales reside en la posibilidad de contemplar en un mismo espacio un cuadro junto a su dibujo preparatorio. De su comparación en vivo se pueden extraer interesantes conclusiones sobre el proceso de creación de Pedro Orrente. Lo primero que llama la atención es la diferencia que existe entre la composición final al óleo y el estudio previo sobre el papel, ya que en este último solo se recoge la escena religiosa, mientras que el paisaje apenas está sugerido. En efecto, el Bautismo solo ocupa un cuarto de la composición final, compuesto por un total de seis figuras.

Las reminiscencias venecianas en los personajes están muy presentes, casi diríamos a modo de collage: el hombre tocado con un gorro cónico de lana roja en la cabeza remite directamente al mundo bassanesco –véase a este respecto el ensayo del comisario de la muestra–, mientras que a Tintoretto se le percibe en el muchacho que se quita la sandalia o en el propio Bautismo. De hecho, es importante remarcar este aspecto, ya que por lo general Orrente suele recurrir a los modelos de El Greco en las pinturas de este pasaje evangélico concreto. Las fuentes de inspiración no solo habría que verlas en sus apuntes italianos de su juventud, sino también en las numerosas estampas o en las pinturas existentes en las colecciones reales, como las del propio Tintoretto que decoraban la Ermita de San Juan del Buen Retiro¹. La conexión con el real sitio no parece baladí como ahora comprobaremos.

Se ha especulado mucho con las posibles referencias que pudo tener el murciano a la hora de pintar sus paisajes. En este caso concreto, más allá del mundo veneciano o del ambiente romano de los Carracci, hay que señalar otros modelos más próximos en el tiempo. En efecto, al mismo tiempo que se adquirían sus cuadros para la decoración del Buen Retiro, se enviaron desde Roma y Nápoles a finales de la década de 1630 toda una serie de paisajes con escenas religiosas realizados por Gaspar Dughet, Claudio de Lorena o Herman van Swanewelt². También hay documentados cuadros similares en colecciones valencianas por esos mismos años. Desde luego, el formato se ajusta bien, con las escenas a un lado de la composición insertas en amplios escenarios naturales.

Nada sabemos de la procedencia del cuadro antes de su publicación por parte de Fernando Benito Doménech en 1987³. A diferencia de las otras pinturas conocidas –a saber, catedral de Sigüenza y Carmelitas de Toledo– aquí el formato es horizontal. Por todo lo dicho en los párrafos anteriores debería fecharse en fechas próximas a 1640, una vez asentado definitivamente en Valencia. Este origen valenciano es también aplicable a su dibujo preparatorio, que como en el caso de *Moisés descalzándose* [Cat. 49], estuvo pegado a un papel secundario del siglo XVIII en el que aparece representado un estudio de academia. No obstante, en la zona inferior central se perciben restos de una inscripción que coinciden bastante bien con la grafía de Francisco de Solís, a quien habría pertenecido en origen.

Centrémonos ahora en la hoja de la Biblioteca Nacional. A priori llaman la atención tres aspectos: primero, su gran formato, que se acerca casi a la escala real de las figuras del lienzo. Lo segundo es su estado de conservación, pues el papel está muy gastado y presenta numerosas faltas en todos sus

¹ Así se consigna por ejemplo en la testamentaria de Carlos II “Una Pintura de principal del retablo de tres Uaras de alto y dos de ancho con Vn San Juan Baptista en el desierto original de Jacobo tintoretto tasada en doscientos Doblones”. Véase en Fernández Bayton 1981, p. 346, n° 869.

² Sobre los paisajes para el Buen Retiro véase Capitelli 2005, pp. 241-261.

³ Véase Madrid 1987, p. 261.



márgenes, indicios que prueban que fue una hoja con mucho uso. Por último está lo acabado del dibujo: no existen tanteos previos a lápiz ni correcciones sobre la pluma. Además, la composición está completamente acabada. Esto indica, más allá de su excelente calidad técnica, con vigorosos trazos paralelos y entrecruzados y rápidos giros de la pluma en la conformación del paisaje, su concepción como modelo listo para transferir del papel al lienzo. No existe cuadrícula –como sí vemos en *David y Goliat* [Cat. 54]– ni tampoco hay evidencias de haberse pasado las líneas con punzón⁴, por lo que debemos considerarlo dentro de lo que Vicente Carducho viene a calificar en sus *Diálogos de la pintura* como “carton acabado [...] compuesto científicamente”⁵. La consecución del paisaje que lo enmarca quedaría entonces plasmada en algún otro dibujo previo o sería realizado directamente sobre el lienzo, acaso por alguno de sus oficiales.

⁴ Además de su delicado estado de conservación, el hecho de estar pegado a un soporte secundario nos priva de conocer a través de la trasera algún otro medio de transferencia.

⁵ Véase Calvo Serraller 1979, p. 384.

7

PEDRO ORRENTE
(Murcia, 1580 - València, 1645)

59. Bautismo de Cristo

Ca. 1640

Óleo sobre lienzo

82 x 108 cm

Museo de Bellas Artes
de Valencia
Nº inv. 1/2009

Procedencia:

Adquirido por el Ministerio
de Cultura (2009)

Bibliografía:

Benito Doménech 1987, p. 261;
Espinós Díaz 1994, p. 66

Exposiciones:

Se expone por primera vez

Esta obra fue dada a conocer en 1987 por Fernando Benito Doménech, quien ya entonces la relacionó con el dibujo preparatorio conservado en la Biblioteca Nacional que felizmente se muestra junto a la pintura en esta exposición [Cat. 58]. Probablemente por esta conexión, y siendo director del museo, el propio Benito Doménech gestionó su adquisición en 2009 en la sala Ansorena (27 de enero, lote 163). No obstante, según consta en la documentación del museo, la pintura ya había sido sometida a un proceso de restauración en 2004 cuando perteneció a una colección particular de Xàtiva (Valencia).

Se trata de una composición de formato apaisado en la que Orrente desplaza el episodio del bautismo hacia el ángulo inferior derecho, otorgando al paisaje un papel dominante dentro de la escena. Esta elección no solo obedece a una cuestión formal, sino también a la atención minuciosa con la que el pintor desarrolla el entorno natural puesto que al pintor se le ha de considerar como uno de los introductores del paisaje en la pintura barroca española.

En el lienzo definitivo, dicho paisaje aparece plenamente articulado, a diferencia del dibujo preparatorio de la Biblioteca Nacional que se centra exclusivamente en las figuras. Su resolución pudo haber sido ejecutada directamente sobre el lienzo por Orrente o por ayudantes de su taller, en consonancia con los procedimientos habituales en los talleres del barroco hispánico.

La pintura de Orrente se nutre de influencias tanto del naturalismo como de la tradición veneciana, aspectos que se reflejan en la organización compositiva y en la forma en que trata la luz en esta escena bíblica. El momento del bautismo de Cristo es representado con un realismo sobrio, en el que destaca la solidez anatómica de las figuras, ejecutadas con una observación precisa del modelo humano. Esta fidelidad al natural no está exenta de intención expresiva, como subraya Sánchez Morales, quien interpreta el naturalismo de Orrente como una vía para transmitir una dimensión espiritual más profunda, más allá de la apariencia física.

En lugar de recurrir al dramatismo extremo característico del tenebrismo, Orrente prefiere una iluminación más atenuada, que modela las formas de manera delicada sin romper el equilibrio compositivo. Este tratamiento lumínico favorece una atmósfera serena, en sintonía con el carácter contemplativo que la pintura religiosa exigía tras la Contrarreforma.



Carta de testamento y última voluntad de Pedro Orrente y María Matamoros, ratificada en la ciudad de Toledo, ante notario, el 11 de abril de 1631

José Redondo Cuesta¹

NOTA ACLARATORIA

En 1934 el investigador toledano Francisco de Borja San Román, por entonces Jefe del Museo Arqueológico de Toledo, publicaba la obra *Los protocolos de los antiguos escribanos de la Ciudad Imperial*. En la misma, se incluía un listado con referencias a notarios y breves descripciones documentales respecto a artistas que habían trabajado en la ciudad toledana. El investigador citaba la existencia entre los fondos del Archivo Histórico Provincial de Toledo –que había abierto sus puerteas en 1933- de un testamento firmado por el pintor Pedro Orrente. Concretamente la referencia documental completa en dicha publicación al artista era la siguiente: “Pedro Orrente, pintor (P. Ordoñez, 1627, folio 122). Su testamento (B. Hurtado, 1628, fol. 222)”². La primera referencia, la datada en el año 1627, se relaciona con el contrato de aprendizaje del joven Juan de Sevilla en el obrador toledano de Orrente, contrato que sería publicado en 1929 por García Rey³. Con respecto al testamento, la historiografía posterior no volvió hacerse eco de la existencia de este otro documento perteneciente a los años toledanos del artista. El motivo del olvido parece obvio, Borja San Román se confundió a la hora de compilar la fecha del testamento que lo dató en 1628 cuando en realidad su fecha exacta de redacción es la de 1631. Sabedores de la profesionalidad de Borja San Román quisimos comprobar la existencia de dicho documento testamentario. Gracias a la ayuda inestimable de doña María Eugenia Alguacil Martín, técnico del Archivo Histórico Provincial de Toledo, hemos podido localizar dicho documento. Actualmente tiene la signatura AHPT 30900 (antigua signatura P-02273).

A continuación transcribimos el documento testamentario:

Carta de testamento

Carta de testamento y última voluntad de Pedro Orrente y María Matamoros, redactado y firmado en Toledo el 11 de abril de 1631

Pedro Orrente

“Pedro Orrente pintor, natural de la ciudad de Murcia, hijo de Jaime Orrente y de Isabel Jumilla, su mujer, sus padres difuntos; y Doña María de Matamoros, su mujer natural, de la dicha ciudad de Murcia, hija de Esteban García Matamoros y de Isabel Martínez, su mujer, difuntos. Residentes en esta ciudad de Toledo, estando sanos de nuestros cuerpos, por la bondad de Dios nuestro Señor, y en nuestro buen seso [...] juez e entendimiento natural, creemos e confesamos [fórmulas protocolarias...]

-Primeramente encomendamos nuestras almas a Dios nuestro Señor que la hizo e crió a su imagen y semejanza

-Así mismo mandamos que cuando Dios sea servido de llamarnos a cualesquiera de nuestros cuerpos sean enterrados en la parte y lugar y con el acompañamiento, en la forma y manera que le pareciere al que quede vivo [...] y que los albaceas dispongan de nuestros bienes como si por nosotros fueren administrados.

-Al tiempo del fallecimiento de cada uno se lleve el día de nuestro enterramiento, si fuera por la mañana y sino otro día luego siguiente, se diga por el alma de cada uno de nos en la iglesia o monasterio donde de cada uno de nosotros fuera enterrado una misa cantada de difuntos con diáconos e responso, cantado sobre la sepultura e pida por el alma de cada uno de nos una bula de difuntos de la Santa Cruzada.

Pedro Orrente

¹ Agradezco al profesor Miguel Fernando Gómez Vozmediano (UCLM) la ayuda en el proceso de transcripción del documento.

² Véase San Román y Fernández 1934, p. 52

³ Véase García Rey 1929, p. 431

Pedro Orrente

Pedro Orrente

Pedro Orrente

-Más por el alma de cada uno de nos mil misas rezadas diciéndose en la iglesia donde cada uno de nos fuese parroquiano al tiempo de nuestra muerte y todas las demás se digan en la iglesia y monasterios en la que vivamos al tiempo del fallecimiento. Diciéndose cincuenta misas del alma en los altares privilegiados por cada uno de nos y al tiempo del fallecimiento del que nos a la postre falleciere se han de decir las dichas mil misas diciéndose en la parroquia a la parte que le tocara e las demás donde le parecieren a nuestros albaceas que por nos serán nombrados.

-Mas por el alma de cada uno de nos e por las almas de nuestros padres y abuelos y por las de nuestros difuntos y por las almas a quien podemos ser en algún cargo que de presente no nos acordemos e por las animas del purgatorio que mas necesidad tuvieren de su afligimiento se digan quinientas misas al tiempo del fallecimiento de cada uno de nos.

-Cada uno de nos manda las cinco mandas acostumbradas a cada una de las décimas o bien dos y cientos reales de cobre y que lo tenga en cuenta los albaceas y lo tomen de los bienes legados.

-Item ambos a dos marido y mujer de una acuerdan y en verdad decimos y declaramos que nosotros tenemos en nuestra casa y compañía a dona Isabel Casilda Matamoros, doncella, hermana de mi la dicha dona María de Matamoros y la habemos criado en ella a la cual habemos tenido e tenemos mucho amor e voluntad. En remuneración de lo que de nuestros propios y libre voluntad e para que mejor tenga con que tomar estado le dejamos e mandamos se le den y paguen mil y quinientos ducados de a once reales cada ducado de nuestros bienes e hacienda para ayudar a su casamiento o para entrar en religión en convento privado o para otro cualquier estado que quisiere tomar aunque sea de toca [beata] de mujer honesta y los dichos mil y quinientos ducados se le ha de pagar a la dicha dona Isabel e a quien por ella los obiere de a ver después e de los días e vida de ambos a dos marido e mujer y no antes. Porque el que nos que vivo quedare los a de proveer e goçar mientras viviere y esta después de los días e vida de ambos a dos los a de donar a dona Isabel que no los puede pedir ni cobrar ni pedir redictos [intereses] de ellos ni manifestar ninguna cosa contra nos ni nuestros bienes e lo contrario haciendo no se atienda. Y si nosotros o cualquiera de nosotros en nuestra vida pusieremos en estado a la dicha dona Isabel Casilda de Matamoros sea visto a bien cumplido nuestro mandado y nuestra voluntad.

-Declaramos que si al tiempo de la fin e fallecimiento de cada uno de nos que cualquiera de nos dexare fecho algun memorial firmado de mi el dicho Pedro Orrente o de cualquier de nuestros confesores que al presente tenemos o tuviéremos al presente de nuestra mente e cada uno de nos e por el dicho memoriales hiciéremos algunas mandas o legados o dispusieremos e mandaremos otras cualesquiera cosas que queremos e es nuestra voluntad que lo contenido e declarado en los dichos memoriales se queden e cumplan como se a quien la letra fuera inserto e incorporado lo contenido en ellos.

-E cumplido e pagado e executado este nuestro testamento e mandas de el en el remanente que quedare e fincare de todos nuestros bienes y hacienda se den en cada año e cada uno de nosotros lo que nos pertenezca y sean nuestros legítimos y universales herederos el uno del otro y el otro al otro (...)

-Y para cumplir y pagar y executar este nuestro testamento e mandas del dexamos e nombramos por nuestros albaceas e testamentarios y executores del uno de nos al otro y del otro al otro (...) que este testamento sea efectivo una vez que ambos esten muertos en tanto que sea nuestra ultima voluntad y que por tal se quede e cumpla.

Pedro Orrente

Otorgado en la ciudad de Toledo a once días del mes de abril del 1631 que fueron presentes Juan de Alcocer y Juan García de San Pedro, entallador, y Juan de Sevilla y Antonio Serrano, pintores y José Gutierrez, todos presentes firman con sus nombres

Rúbricas: Pedro Orrente; testigo: Juan de Alcocer

Escribano público: la firma es ilegible.

Al margen aparece la siguiente aclaración, por ser María de Matamoros analfabeta: “...el dicho Pedro Orrente a ruego de la dicha su mujer que dixo no saber escribir lo fio uno de los testigos”

Son escasos los documentos de D^a María en su etapa valenciana ya que, aunque su marido la nombra procuradora en sus ausencias, no ejerció. Pero es de destacar que, a escasos días del fallecimiento de éste, el 10 de febrero de 1645, realiza como su heredera una rica donación de relicarios ya en peanas, bustos de santos o pirámides más doseles y esculturas al convento del Carmen de Valencia, donde Orrente había sido enterrado en el vestíbulo del sagrario de dicha iglesia, para dotarla como capilla funeraria de reliquias²⁷. Disponía que en tal lugar solo se pudieran enterrar ella y su hermana Isabel y que si acaso se quitaran éstas, debían pasar al Colegio del Corpus Christi de Valencia. De testigos actúan el notario Joan Fita y el pintor Francisco Cosergues.

Así sabemos que Orrente otorgó testamento ante Fita el 17 de enero de 1645 y se publicó el día 22 del mismo mes y año. De tal acto conocemos una pequeña parte conservada en el Archivo General de la Región de Murcia como “Legado hecho por Pedro Orrente pintor sacado del último testamento de aquel”, y que afecta solo a las tres casas que poseía en su ciudad natal, dos en la plaza de Vidrieros y otra en la plaza Mayor, a repartir entre sus sobrinos, hijos de sus hermanos ya fallecidos Patricio y Juana²⁸.

Este extracto enviado a Murcia con fecha de 14 de agosto de 1645, solo comprende desde los folios 19 al 21. El folio 22 contiene un anexo con la petición hecha en diciembre de ese año por su cuñada Isabel Rabadán, como madre y tutora de algunos sobrinos, ante la Audiencia de Murcia para que se traduzca en lengua castellana este documento²⁹.

La inexistencia de los 18 folios anteriores, al igual que los protocolos de Fita durante los últimos años del vida del pintor y, en especial el de 1645, impiden conocer una extensa y esclarecedora información socio-económica de sus últimas voluntades a través de sus cláusulas, ceremonial de entierro, legados, reparto de bienes, obras pías, deudas, sus albaceas y otras disposiciones³⁰.

Es interesante la presencia del pintor Cosergues, (1620-1689), como testigo de confianza de su viuda por ser una figura apenas documentada en la historiografía valenciana y desconocerse cualquier relación con Orrente. Ahora, a la luz de los datos recogidos, su relevancia parece discurrir por una estrecha confianza y colaboración en su taller. Así este nexa, que

se puede establecer a modo de hipótesis al carecer de documentación que lo avale, parece apuntar a que al igual que en su reciente viudez D^a María se desprende de su extensa colección de reliquias domésticas, bien pudo ocurrir con el taller y la biblioteca del pintor y que quizá vendió, donó o traspasó a Cosergues quien los conservó hasta su muerte. Sabemos que D^a María como era bastante usual, no sabía leer ni escribir³¹. Ya viuda, sin hijos y ajena al mundo artístico, pudo optar por desembarazarse de la extensa biblioteca y del abundante material artístico, tales como decenas de cuadros de devoción, todos afines a la producción orrentiana.

Tal teoría se basa en el inventario de bienes que deja al fallecer en 1689, en especial en su biblioteca³², inusual en un pintor de su escasa relevancia y en el medio artístico valenciano (y que ya atrajo la atención por su excepcionalidad del profesor A. E. Pérez Sánchez), si hacemos salvedad de la riquísima biblioteca que Alonso Cano dejó en la valenciana Cartuja de Portaceli en 1645 y que adquirió el pintor Vicente Salvador Gómez en 1673³³.

La almoneda tuvo un extraordinario poder de convocatoria. Se realizó en el obrador y domicilio del difunto en la calle de las Barcas, y no en la plaza de la Almoina. Allí se concentró la plana mayor de pintores, arquitectos y escultores de la ciudad como Dionís Vidal, Juan Conchillos, Gaspar de la Huerta, Pablo Pontons, Gaspar Asensi, Bautista Bayuco, Roque Benedito, el arquitecto Francisco Padilla, los escultores Julio y Leonardo Capuz entre otros, quienes se apresuraron a comprarla.

En 1654 años D^a María ya está casada con el capitán Pere Antoni Primo³⁴, arrendador de la villa de Rellu, y aparece en algunos actos relativos a su condición de heredera de Orrente, reclamando como tal pagos a agricultores de Meliana y Alboraya. En 1657 está casada en terceras nupcias con el notario Pedro Guzmán³⁵ y residen la alquería de Guzmán en la huerta de Alboraya.

En enero de 1658, ya fallecida, se ejecuta por Real Provisión la almoneda de sus bienes en la plaza de la Almoina en presencia de su viudo y de su albacea, Eximenis Pérez de Argent, canónigo de la Seo de Valencia. Junto a un discreto ajuar doméstico integrado por sillas, cortinas, cojines, baúles, colchas, cama o toallas, constan 18 cuadros: Diez de la vida de Cristo; dos de la historia de Jacob y otros seis del mismo tema, de los que solo se venden cuatro de la H^a de Jacob a un ropavejero por 21 libras y 4 sueldos³⁶, obras que fueron el último nexa de su vida con Pedro Orrente.

27 Véase Arciniega García 1998, pp. 41-50.

28 Véase López Jiménez 1959, pp. 74-75.

29 Archivo General de la Región de Murcia. Protocolo de Juan Hidalgo Ferrer, libro 1350 (1646-1647) fol. 22.

30 Tramoyeres Blasco 1916, p. 85-93. En escuetos documentos del archivo parroquial de San Martín, ya desaparecidos, se registra su muerte el 19 de enero, que el velatorio y misa de Requiem fue en dicha parroquia acompañado de numerosos presbíteros, que destinó 200 libras para gastos y entierro y como albacea figura solo el miembro de la Inquisición Juan Casteldases. Al transcribir como que “soterrarem en lo carne al cos de Pedro Orrente pintor ab 30 presbíteros ...”, entendiendo “carne” como “carnero”, en vez de Carme/Carmen, dio por hecho que fue enterrado en la parroquia de San Martín, error que se corrigió en la citada publicación de Arciniega, ver pie de página n° 30.

31 Véase Muñoz Barberán 1981, p. 15.

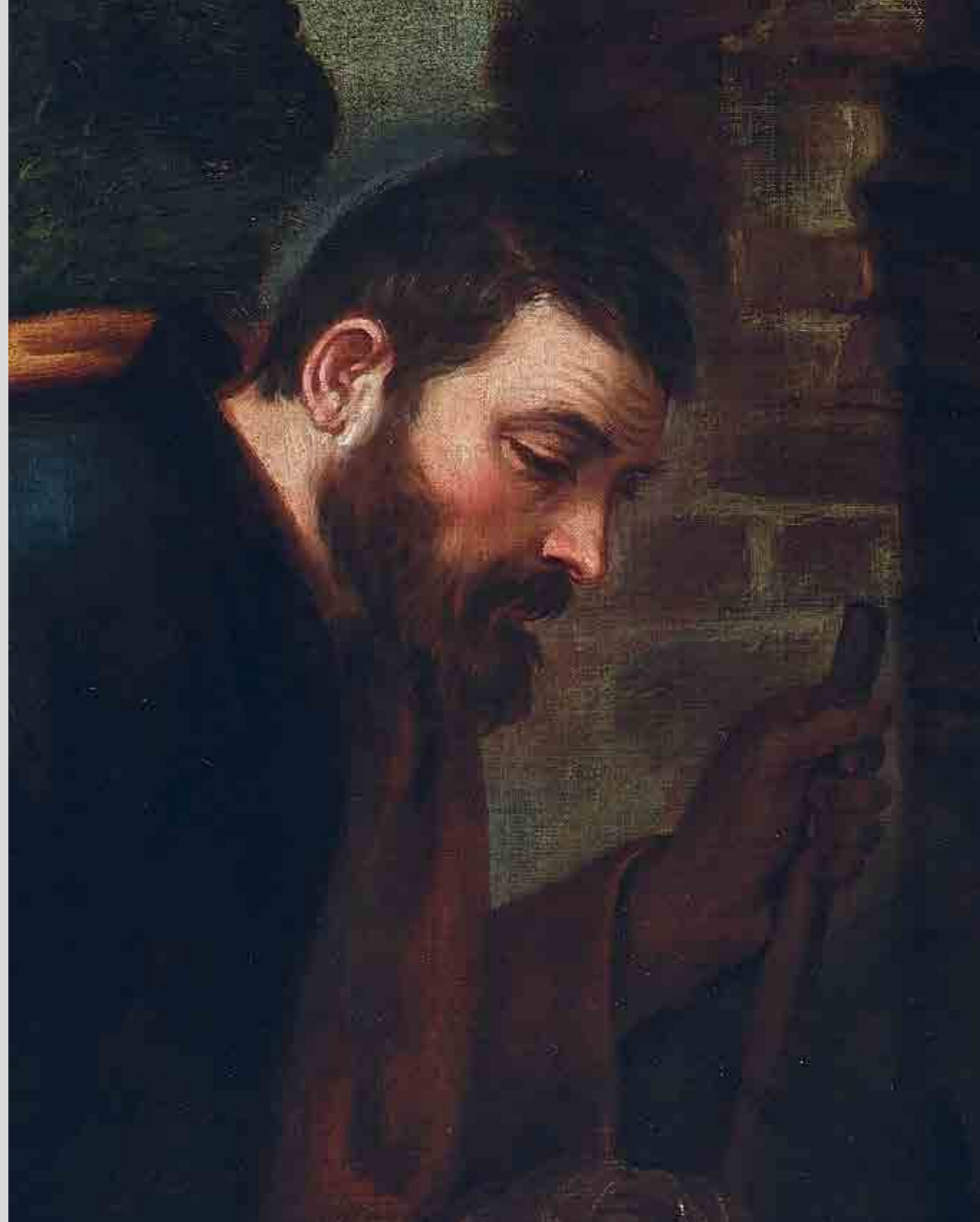
32 Véase López Azorín 2006, pp. 34-40. Véase también la nota 5 del ensayo de José Redondo Cuesta en este catálogo

33 Véase López Azorín, Navarrete Prieto y Salort Pons 2001, pp. 393-424.

34 Véase López Azorín 2006, p. 72

35 Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia. Protocolos de Pere Guzmán n° 25428, 24 de junio de 1657

36 APPV. Protocolos de Cristóbal Çamora n° 13.508, 18 de enero de 1658



1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “208. Otra con el milagro de Pan y Pezes: original de Orrente, de vara y media de largo y cinco quartas de alto”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “208. Otra de Horrente. El Milagro de Pan y Pezes; de vara y media de largo y cinco quartas de alto con marco dorado... 1.000”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “208. X Otra de Horrente, con el milagro de Pan y Pezes, de vara y media de largo y cinco quartas de alto, con marco dorado... 1.000”.

Parábola de la cizaña, ó/1, 100 x 140 cm, P2421¹⁰.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “658. Ottra Pinttura del mismo tamaño marco y auttur de Una Parabola del euanjelio quando el deminio sembro la Zizaña tasada en seis doblones... 360”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Pieza de Audiencia: “659. Un Pastor dormiendo que es Paravola del Evangelio”.

1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “196. Otra de una Parabola del evangelio; quando el Demonio sembro la zizaña: Original de Horrente; de vara y media de largo, y cinco quartas de alto”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “196. Otra de Horrente: Una Parabola del Evangelio quando el demonio sembró la Cizaña: de vara y media de largo y cinco quartas de alto con marco dorado... 300”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “196. X Otra de Horrente, de una Parábola del Evangelio q^{do} el Demonio sembró la cizaña, de vara y media de largo y cinco quartas de alto, con marco dorado... 300”.

Tropas de Gedeón, ó/1, 115 x 208 cm, P1135, “556” / “660.”, ángulo inferior izquierdo¹¹.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “659. Ottra de dos Uaras y dos tercias de largo y Uara y media de alto de la histtoria de Jedeon quando escojio los trescientos soldados que Ueuieron Agua en el rio Copia de orrentte tasada en diez y seis Doblones... 960”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Antecámara del Príncipe: “660. Pais de Tropa viendo Historia de Jedeon”.

1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “556. Otra de la Historia de Jedeon quando escogió los trescientos soldados que vevieron agua del Río: copia de Horrente, de dos varas y dos tercias de largo, y vara y media de alto”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “556. Otra, Copia de Horrente, con la hist.a de Fedeon quando escogió los 300 Soldados que vevieron agua del rio, de dos varas y dos tercias de largo, y vara y media de alto, con marco dorado... 400”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “556. X Otra copia de Horrente, con la historia de Jedeón q^{do} escogió los 300 soldados que vevieron agua del Río, de dos varas y dos tercias de largo y vara y media de alto, con marco dorado... 400”.

Triunfo de Gedeón, ó/1, 115 x 210 cm aprox. Perdida¹².

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “660. Ottra del mismo tamaño y calidades quando Jedeon triumpho de los medianitas con las Antorchas tasada en diez doblones... 600”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Antecámara del Príncipe: “661. Triunfo de Jedeon.... En las arrolladas”.

Arca de Noé, ó/1, 110 x 200 cm aprox. Perdida¹³.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “663. Una Pinttura de dos Uaras y media de largo y Uara y ttercia de Alto con el Arca de noe Original de Orrentte Con marco negro tasada en Zien Doblones... 6.000”.

1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “[dorar] 512. Otra con el Arca de Noé: Autor original Horrente: de dos varas y media de largo y vara y tercia de alto”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “512. Otra de Orrente con el arca de Noé, de dos varas y media de largo, y vara y tercia de alto, marco dorado... 600”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “512. X Otra de Horrente, con el Arca de Noe, de dos varas y media de largo y vara y tercia de alto, con marco dorado... 600”.

Labán busca los ídolos, ó/1, 116 x 209 cm, P1017, “205” zona inferior izquierda¹⁴.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “664. Ottra Pinttura del mismo tamaño y calidades con el pueblo de Dios quando yban a ejipto Con Uarios Camellos y Un Cauallo blanco y adrezo negro tassada en Zien doblones... 6.000”.

1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “205. Otra con el Pueblo de Dios quando van á Egipto con varios camellos, y un cavallo blanco y aderezo negro. 1 v^a. y 3^a. alto y 2 y m^a. ancho”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “205. Otra de Horrente: El Pueblo de Dios quando hiba a Egipto con varios Camellos y un Cavallo blanco con aderezo negro: de vara y tercia de alto y dos y media de ancho con marco dorado... 1.000”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “205. X Otra de Horrente, con el Pueblo de Dios quando ivan a Egipto, con varios Camellos y un Cavallo blanco y aderezo negro, de vara y tercia de alto y dos y media de ancho, con marco dorado ... 1.000”.

Paso del Mar Rojo, ó/1, 115 x 210 cm aprox. Perdida¹⁵.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “665. Ottra del mismo tamaño y calidades quando Moises ynundo a faraon en el mar tassada en Zien doblones... 6.000”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Antecámara del Príncipe: “666. La division de las aguas de Moyses”.

12 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 281, n^o cat. 149.

13 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 296–297, n^o cat. 196.

14 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 293, n^o cat. 179.

15 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p.287, n^o cat. 186.

1787. Palacio del Buen Retiro, Pinturas escogidas para los cuartos de las R^s. Personas por el Pintor de Camara Dn. Mariano Maella, entre todas las que existen en este R^l. Sitio: “1164. Yd. [de Orrente] compostura y marco”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro, Tribuna de Atocha: “1164. Otra de Horrente: quando Moises inundó a Faraon en el mar Bermejo, de dos varas y media de largo y vara y tercia de alto, muy maltratada... 400”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “1164. X Otra de Horrente, de quando Moyses inundo a Faraón con el Mar Bermejo, de dos varas y media de largo y vara y tercia de alto, maltratado... 400”.

Jacob y Raquel en el pozo, ó/1, 115 x 210 cm aprox. Perdida¹⁶.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “666. Ottra del mismo tamaño y calidades de Job y raquel quando descubrio el pozo para que beuieran los ganados tasada en Zien doblones... 6.000”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Antecámara del Príncipe: “667. Bazan un tpo del año o cosa de la ss^{ra}”.

1787. Palacio del Buen Retiro, Pinturas escogidas para los cuartos de las R^s. Personas por el Pintor de Camara Dn. Mariano Maella, entre todas las que existen en este R^l. Sitio: “1162. de Orrente: compost^a. y marco”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro, Tribuna de Atocha: “1162. Otra de Horrente con Jacob y Raquel quando descubrió el Pozo para que vevieran los ganados, de dos varas y media de largo, y vara y tercia de alto... 400”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “1162. X Otra de Horrente, con Jacob y Raqué cuando descubrió el Pozo para que vevieran los Ganados, de dos varas y media de largo y vara y tercia de alto... 500”.

Bodas de Canaá, ó/1, 110 x 145 cm aprox. Subastada en Sotheby's Londres el 24 de febrero de 1965 (lote 55)¹⁷.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “667. Ottra de Uara y media de largo y cinco quartas de alto de las Bodas de Canar y Galilea del mismo auttur y marco tasada en cinquenta Doblones... 3.000”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Pieza del Despacho del Rey: “668. Bodas de cana”.

1787. Palacio del Buen Retiro, Pinturas escogidas para los cuartos de las R^s. Personas por el Pintor de Camara Dn. Mariano Maella, entre todas las que existen en este R^l. Sitio: “1006. de Antonio Basan: dorar el m^{co}”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro, Tribuna de Atocha: “1006. Otra de Horrente, con las Bodas de Caná y Galilea, de bara y media de largo y cinco quartas de alto, marco dorado... 1.000”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “1006. X Otra de Horrente, de las Bodas de Canan y Galilea, de vara y media de largo y cinco q^{as} de alto, con marco dorado... 1.000”.

16 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 287, n^o cat. 164.

17 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 312, n^o cat. 246. La identificación con el cuadro de Sotheby's en la tesis doctoral de quien aquí escribe.

Noli me tangere, ó/1, 64 x 143,5 cm, P1019, “172.”, ángulo inferior izquierdo¹⁸.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “704. Una sobrepuerta de vara y quartta de largo y Una tercia de alto Con la Magdalena y xrispto de Jardinero en el noli me ttanjete Original marauilloso de Pedro Orrentte Con marco negro tasada en ocho doblones... 480”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Quarto del S^r Ynfante Dⁿ Francisco Jauier, Alcova: “705. Una sobrepuerta con figuras que es la Mag^{na} y Christo dejar^a en el Nolime tangere”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “677. Otra de Pedro Orrente; con la Magdalena y Cristo jardinero en el Noli me tangere: de vara y quarta de largo y tercia de alto, con marco dorado... 140”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “677. X Otra de Pedro Horrente, con la Magdalena y Christo Jardinero en el Nolimetangere, sobre p^a, de vara y q^a de largo y una tercia de alto, con marco dorado... 140”.

San Lucas pintando a la Virgen, ó/1, 147 x 105 cm aprox. Perdida¹⁹.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “778. Una Pinttura de siete quartas de largo y cinco de alto de san Lucas euangelista Con Vna imagen de nuestra señora en Vn libro de mano de Orrente Con marco negro tassada en Doze Doblones... 720”.

1771. Duplicado y razon simple de Pinturas del Retiro, Pieza en que esta el Oratorio: “779. S^a Lucas”.

1787. Borradores de la nueva enumerazⁿ. de Pinturas. Palacio del Buen Retiro: “176. Otra de Sⁿ. Lucas evangelista con una Ymagen de Nra. S^{na}. en un libro: Autor Horrente, de siete quartas de largo, y cinco de alto”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio del Buen Retiro: “176. Otra de Horrente: Sⁿ Lucas Evangelista con una Ymagen de Nra. Señora en un libro: de 7 quartas de largo y cinco de alto con marco dorado... 900”.

1808. Palacio del Buen Retiro: “176. X Otra de Horrente, con Sⁿ Lucas Evangelista con una Ymagen de Nra S^r en un Libro, de siete q^{as} de largo y cinco de alto, con marco dorado... 900”.

San Bartolomé, ó/1, 170 x 86 cm aprox. Perdida²⁰.

1701. Testamentaria de Carlos II. Palacio del Buen Retiro: “825. Ottra de dos Uaras de alto y Uara de ancho con Vn San Bartholome Aposttol de Pedro Horrente con marco dorado y moldado tasada en Veinte y cinco doblones... 1.500”.

1772. Palacio Real de Madrid, Orat^o. del S^r. Ynfante Dⁿ. Gabriel: “Retiro. 826 y 827. Dos iguales, uno de Sⁿ. Barth^{me}., y otro de Sⁿ. Phelipe Apostoles, de siete quartas de alto y tres de ancho, escuela de Orrente”.

1789. Testamentaria de Carlos III. Palacio Real de Madrid, Oratorio reservado: “826 y 827. Dos quadros de siete quartas de alto y tres y media de ancho S.n Bartolomé y otro Apostol á mil reales cada uno. Pedro Orrente... 2.000”.

18 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 322, n^o cat. 286.

19 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 341, n^o cat. 360.

20 Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 330, n^o cat. 318.

¹⁰ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, pp. 324–325, n^o cat. 298.

¹¹ Véase Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972, p. 281, n^o cat. 150.

Orrente en los inventarios, antiguos catálogos de museos y en otras referencias:

María José López Azorín

— **1612-1622**. Cobra 200 ducados por un solo cuadro en Murcia y en 1622 por el retablo de la Concepción, 800 ducados.

(Agüero, 1994, p. 208)

— **1614**. Llega a Valencia desde Murcia el cuadro de San Sebastián comprado al marqués de Caracena por 1000 libras, para presidir la capilla de los Covarrubias en la Catedral.

(López Azorin 2007, pp. 263-287)

— **1625**. Bienes dotales del pintor Angelo Nardi con motivo de su matrimonio: Dos cuadros de Pedro Orrente, “Cristo” y “El Triunfo de la limosna”.

(Orgaz Aranda 2018, p. 181)

— **1627**. Inventario y tasación de los cuadros de don Juan de Fonseca por Velázquez: “Cuatro lienzos de historias de Jacob” de Pedro Orrente a 100 reales cada uno “ Un Cristo y san Juan en el bautismo” de Pedro Orrente, a 220 reales

(López Navío, 1961, pp. 62-63)

— **1631**. Compraventa de bienes de Antonio Gutierrez, para el palacio del VII Duque de Béjar:

Fol. 6 “Ay otros 9 países con sus marcos dorados pequeños del Maestro Rente (sic). Son buenos”.

“La destrucción de Troya” pintada de noche, muy buena. Los países a 50 reales cada uno”.

(AHN.OSUNA, C.241, D.116-119)

— **1655**. Inventario de pinturas del marqués de Leganés:

“Ocho fábulas de mano de Pedro Orrente de 1 y 1/2 de ancho”, inventariadas en Morata. (Poleró y Tomás 1898, p. 122-134)

— **1657**. Tasación de bienes por muerte de D. Atanasio Jiménez de Arellano, caballero del hábito de Calatrava y del Consejo de Su Majestad:

“La Historia de Raquel” copia de Pedro Orrente de 2 varas, 900 reales

“La Historia de Valam”, id, de dos varas, 200 reales

Lienzo del “Mes de Septiembre”, id, de vara y media, con su moldura, 150 reales (Agulló y Cobo 2006, III p. 193)

— **1658**. Almoneda de bienes de Dª María Matamoros, vda de Pedro Orrente:

Cuatro cuadros de la Historia de Jacob; diez cuadros de la vida de Cristo; dos cuadros de la Historia de Jacob y seis cuadros de la misma temática. Total 21 libras y 4 sueldos

(Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia, (en adelante, APPV). Protocolos de Cristobal Çamora nº 13.508, 18 de enero de 1658)

— **1666-1706**. Bienes en Murcia de D. Sebastian de Rueda y otros:

Se citan cuatro de sus obras “Huida a Egipto”; “La Presentación”; “Emaús” y “La calle de la Amargura”. Del capellán Silvestre Martinez, un cuadro grande “El hijo pródigo” y en poder de Dª

Francisca Saavedra y Barrionuevo “Un Nacimiento”.

En 1706 entre la rica pinacoteca de D. Gaspar Antonio de Oca y Zúñiga, se hallan de Orrente “Un bautismo de Cristo” de 6 x 4 palmos, “Historia de Jacob” de 6 x 5 palmos, junto a Nacimiento, Adoración, Desposorios de Santa Teresa y San Ildefonso, todos de 8 x 6 palmos.

(López Jiménez 1959, pp. 72-74)

—**1668**.Inventario de bienes de D. Francisco de Oviedo, secretario del rey Felipe IV:

“Dos cuadro iguales, el uno del Castillo de Emaus y el otro del Pozo de Jacob de mano de Pº Orrente”, valorados en 500 reales

(Barrio Moya, 1979, p. 167)

— **1669**. Inventario de bienes por muerte de Dª María de Lezama:

Dos cuadros pequeños originales de Pedro Orrente, “Elías” y “Tobías”

(Agulló y Cobo 2006. p. 360)

— **1679**. Bienes de D. Juan Díaz de Chavarría:

“Santo Cristo en el monte Calvario con Nuestra Señora, las Marías y los ladrones”, de vara y media de alto y vara y cuarto de ancho, tasado en 600 reales

“El pozo de Jacob” de dos varas de largo y cuarta de alto, tasado en 800 reales “Seis cuadros de lugares del Testamento Viejo” de vara y media de largo cada uno tasados en total en 2.640 reales.

(Barrio Moya 2009, pp. 69-73)

— **1680**. Inventario y tasación de pinturas de D. Felipe Dirsen, arquero de la Noble Guardia de Corps de S. M., hecha por Juan Carreño, pintor de Cámara de S. M.:

Cuatro cuadros grandes de “Los cuatro tiempos”, de Orrente

Otros cuatro del mismo autor de la “Historia de Jacob” de siete cuartas de ancho y Cuadro de vara y media de alto y cinco cuartas de ancho del “Juicio del hombre” de Orrese (sic)

(Agulló y Cobo 1978, p. 61)

— **1691**. Carta de pago de Dª Mariana Vicente de Breda a favor de su nieta:

Cuatro pinturas de “Los cuatro tiempos del año”, de siete cuartas de largo y vara y media de alto, copias de Orrente.

Tres pinturas de “La historia de Jacob” y una del “Castillo de Emaús”, id, del mismo tamaño. Una pintura del “Sacrificio de Abraham”, copia de Orrente de dos varas de largo y vara y tercia de alto en 350 reales.

(Agulló y Cobo 2006, p. 369)

— **1693**. Colección de D. Pedro Ignacio de Arce, Caballero de Santiago, tasada por Palomino:

Una pintura de S. Juan Bautista de vara y media y un cuarto de alto, copia de Horrente, 120 rs Dos pinturas de la historia de Abraham copias de Horrente de vara y cuarto de largo y vara de alto, en 440 rs

Una pintura de S. Antonio de Padua copia de Horrente de dos varas de alto y vara y tercia de ancho en 200 rs

Una pintura de la historia de Jacob copia de Horrente de vara y media de largo y tres cuartas de alto en 80 rs

(Barrio Moya 2000, pp. 487-494)

— **1695**. Almonedas del V marqués de Carpio: “Un corderillo”, de Pedro Orrente vendido a Isabel Firmento por 200 reales.

(Marqués del Saltillo 1953, p. 237)

— **1700**. Tasación de bienes por muerte de Dª María de Velasco:

“San Gerónimo” de dos varas de largo y una de ancho, copia de Pedro Orrente, 150 reales.

“Un país de unos pastores guardando ovejas” de vara y media de alto y una de ancho.

(Agulló y Cobo 1978, pp. 216-217)

— **1701**. Administración de la herencia de D. Francisco Luis Fenollet y Boyl, Deán y canónigo catedral de Valencia:

A mosén Jaume Blasco, magister de dicha Seo le lega: “Dos lamines ochavadas ab son peu de nogal en les cuales están pintats les dos Joanes, Baptiste y Evangeliste, que son pintura de Orrente”

(APPV. Protocolos de Joan Domenech, nº 1897, 4 de junio de 1701)

— **1701**. Palacio del Buen Retiro, inventario de pinturas :

Treinta y tres pinturas de Pedro Orrente por orden del Conde-duque de Olivares (Morán, p. 264)

— **1705**. Bienes de Francisco de la Dehesa, mercader de lonja, Madrid: “Una gitanilla ordeñando una cabra” con su marco negro, de tres cuartas.

(Agulló y Cobo 2006, p. 102)

Pedro Orrente

Inventarios, antiguos catálogos de museos y otras referencias

279

— **1707**. Inventario marqués de Dos Aguas, Valencia:

En uno de losentresuelos: Doce cuadros de ermitaños pintats a la nit de Orrente, de 5 y 7 palmos con guarnición.

Un cuadro de un ermitaño de 2 x 3 palmos. En la sala gran, sobre la puerta: Un ejercicio de pastores de 9 x 6 palmos

(APPV. Protocolos de Vicente Vazquez, nº 14.743, 20 de julio de 1707).

— **1708**. Bienes de Dª Francisca Rodriquez de los Rios tasados por Palomino:

“Doce países iguales de la historia de Jacob de la escuela de Orrente” de vara y media de caída y dos de ancho con marcos negros a 150 reales de vellón que hacen 1800 reales”
“Una pintura de Nuestro Señor y santo Tomás registrando la llaga del costado copia de Orrente” de más de una vara de caída y vara y media de ancho. Se tasa en 300 reales”

(Barrio Moya 1986, pp. 147-152)

— **1713**. Bienes de D. Manuel Coloma, II marqués de Canales tasados por García Hidalgo:

“Nacimiento de Cristo” de Orrente, de vara y cuarto de alto y una de ancho, valor 1000 reales.

(Barrio Moya 1996, p. 61-75)

—**1726 a 1864**. Inventario de bienes de la Casa de Altamira:

Doctº 1:

P. 796. Diez sobreventanas de 3/4 de alto y 2 y cuarto de ancho y valoradas en 4.000 reales de “Adonis y Venus”; “Mercurio y Arcus”; “Narciso”; “Marsias y Apolo”; “Atalanta y Milagro”;

“Latona cuando transforma villanos en ranas”“Júpiter y forma de Diana”; “Adonis y muerte”;

“Prodis y Sefalous”; “Teseus” y “Latona cuando transforma villanos en ranas”.

P. 800. Siete pinturas de una vara de alto, más, menos y 3/4 de ancho de las metáforas de Ovidio,

“ Vulcano y Venus”, “Rapto de los centauros”, valoradas en 2.800 reales.

p. 852. En la galería seis pinturas de fábulas de Pedro Rente del mismo tamaño.

Doctº 14. Año 1726, pp. 886-898:

“Un país por sobreventana de una fábula de Ovidio de mano de Horrente de 3/4 de alto y dos varas de ancho. Otra sobrepuerta de idénticas medidas de mano de Horrente de “una fábula donde ai un dragón con tres hombres”

Doctº 15. Año 1753. p. 898 .:“Una jaula de merrusa (sic) en un árbol pariendo, de vara y tercia de alto y casi de ancho, de mano de Pedro Orrente.

Fol. 32. Doctº 16, p. 912: Un cuadro de Orrente que representa a Dafne convertida en árbol con distintas ninfas, de vara y cuarta, se valoró en marzo de 1807 en 400 rs

Fol. 199, nº 399, “Unos pastores con ganado”, original de Orrente, de alto 2 pies y 3 pulgadas y ancho 5-6 con marco, 800 reales.

Fol. 219, nº 400: “Contienda del sátiro Marsias con Apolo”, escuela de Orrente, de alto 2-8 y 5-7 de ancho, 800 reales.

Fol. 220, nº 414, “Nacimiento de Adonis” estilo de Orrente, alto 3 pies y 7 pulgadas y media y ancho 3-11, con marco dorado en 2000 reales.

Fol. 225, nº 402, “Latona reclama la piedad de unos segadores para ella y sus hijos lo que en pena de su dureza son convertidos en ranas”, escuela de Orrente, alto 2-7 y ancho 5 y 3 pulgadas y media, marco dorado, en 600 reales.

Fol. 227, nº 482, “Pais con unas pastores que huyen despavoridos de un monstruo” escuela de Orrente. Alto 2-7 y ancho 6-3 y media pulgadas en 1200 reales.

(AHN. BAENA, C.291.D.1-12).

— **1738**. Tasación bienes de los herederos de D. Blas de la Riva Palacio y esposa, por el P. Fr. Matías de Irala:

“San Agapito”, de mano de Orrente, original, con marco negro y perfiles dorados, de 5 cuartas de alto y lo correspondiente de ancho, 500 reales.

“San Agustín”, compañera de la antecedente, en 400 reales.

(Agulló y Cobo 1978, p. 211)

— **1795**. Colección de Pedro Alonso Ó Crouley: “Una cabaña”; “La oración del huerto” y “Las varas que Jacob puso a las ovejas”. (Sánchez Cantón 1942, p. 223)

— **1800**. Inventario del V conde de Parcent: “Moises en el desierto” de P. Orrente

(García Martínez 2016. pp. 43-60)

— **1800**. Palacio Real del Retiro: “El arca de Noé”, obra de Orrente

(Ceán Bermúdez 1880, p. 218)

— **1809**. Obras de Orrente expoliadas duran te la guerra de la Independencia: “Nacimiento” y la Traición de Judas”

(Hempol Lipschutz 1961 pp. 263 y 266)

— **1817**. Inventario de pinturas del marqués de Astorga:

“Una oración del Huerto” de vara escasa y más de media de alto por tercia de ancho, original de Horrente, valorada en 1000 reales.

(AHN, NOBLEZA, Astorga, C.2, d.2)

— **1828**. *Catálogo del Museo de pinturas del Rey*, Madrid, Museo del Prado:

Nº 59 “El Calvario: Nuestro Señor muerto crucificado entre dos ladrones, llorado por la Virgen, san Juan y las Marías”

Nº 84 “Un pastor con ovejas, cabras, etc”

Nº 95 “Un pastor con su mujer, gallinas y vacas”

Nº 113 “Después de la resurrección, Nuestro Señor vestido de jardinero se aparece a la Magdalena”

Nº 114, “La adoración de los pastores”

— **1834**. Inventario del Real Museo del Pradohecho a la muerte de Fernando VII:

Nº 59, “Calvario” de Orrente, de 5 y media por 5 y uno, valorado en 6000 reales de vellón
Nº 84, “Pastor con ovejas, cabras etc” de Orrente, 2 y 5 y media por 3 y 7, valorado en 3000

Nº 95, “Pastor con su mujer, gallinas y vacas” de Orrente, 2 y 5 por 3 y 6, valorado en 3000

Nº 114, “Adoración de los Pastores” de 4 y 7 por 5 y 5 y media, valorado en 8000

— **1840**. Inventario pinturas de Serafín García de la Huerta:

“Comida del Señor en casa de Marta”, 5 cuartas de alto por 7 de ancho, valorado en 1.100 reales

“El Señor yendo al castillo de Emaus”, de 4 y media cuarta de ancho por 5 de alto, en 2.000 reales

“La huida a Egipto”, de iguales medidas y precio

“Pais con figuras” de 2 cuartas de alto por 2 cuartas de ancho, en 700 reales

(Marqués del Saltillo 1951, pp. 170-210)

— **1847-1857**. Palacio Real de Madrid. Adquisición de pinturas de D. José Salamanca a cambio de acciones del FF.CC. Madrid-Aranjuez. Tasación por D. Vicente López, Rivera, Cerdá y Brú, pintores de S. M. Obras de Orrente:

“El Señor en el monte Tabor” y “La Anunciación”, ambas de 6 pies y 6 palmos de alto y 4 pies y 2 palmos de ancho y valoradas cada una en 2.500 reales de vellón

(Archivo del Palacio Real. Administración de Bellas Artes, caja 39, expediente 38)

— **1848**. Subasta en Londres de la colección de pinturas de monsieur Joinville:

“Cristo y los discipulos de Emaús”, de Pedro Orrente.

(García Martínez 2018, pp. 728-744)

— **1848**. Bienes de Dª Concepción Castellvi y Cardona. Valencia:

Lienzo de Orrente con un paisaje de la Historia Antigua en que un ganado de corderos negro se transforma en blanco, valorado en 1600 reales.

Lienzo de Pastores y ganados de Orrente, en 800 reales.

(Archivo del Reino de Valencia (ARV). Protocolos de Juan Genovés nº 8896, 7 de febrero, 1848)

— **1858**. Subasta de bienes del pintor D. Diego Monroy y Aguilera, Córdoba:

Entre la extensa relación y con los números 121 a 124, se hallan cuatro cuadros originales de Pedro Orrente de idénticas dimensiones, 5 pies y una pulgada de alto y 3 pies y 9 pulgadas de ancho, y valoración, 2. 200 reales, y que son: “El bautismo del Señor y San Juan Bautista”.

“La cena del Señor con los Apóstoles”; “El Señor caído en la calle de la Amargura” y “El Señor llevado al sepulcro”.

(Diario de Córdoba, Córdoba, nº 2236, 21 de febrero de 1858, p. 2)

- **1867** “Catálogo de cuadros que existen en el museo de pinturas de esta capital, Valencia, Imp. J. Domenech, 1867:

2ª Galería:

“La Virgen dando la casulla a San Ildefonso”, escuela de Orrente

“San Juan Bautista con el cordero”, copia de Orrente

“San Jerónimo, escuela de Orrente

“Pais con dos figuras”, escuela de Orrente

4ª Galería:

“San Jerónimo”, lienzo, de Orrente

“Lapidación en presencia de una Santa”, estilo de Orrente

“El hijo pródigo”, escuela de Orrente

“Un Apóstol”, escuela de Orrente

“Milagro de Santo Domingo resucitando un muerto”, de Pedro Orrente

“La degollación de San Juan” de Pedro Orrente

“San Juan en el martirio de la tina”, de Pedro Orrente

“Un Apóstol”, escuela de Orrente

“San Pedro”, escuela de Orrente

- **1868**. Catálogo exposición de BB. AA. y retrospectiva de las Artes Suntuarias, Murcia:

Nº 298 y 299, “Una Cabaña” y “Un Salvador” de Orrente, de D. Antonio Hernández Amores.

Nº 308 a 315, Ocho bocetos de asuntos bíblicos de Orrente, de D. Frco Melgarejo Nº 1624,

“Una cabaña” de Orrente , de la Vda de D. Manuel Estor.

Nº 1643, “El Nacimiento del Señor”, id.

Nª 2229 y 2230: Dos cuadros de la Virgen y Jesús, propiedad de la Casa Provincial.

- **1869**. Inventario de los bienes de la Casa de Altamira:

Fol. 32, Un cuadro de Orrente que representa a Dafne convertida en árbol con distintas ninfas, de vara y cuarta, se valoró en marzo de 1807 en 400 rs

Fol. 199, nº 399: “Unos pastores con ganado”, original de Orrente, de alto 2 pies y 3 pulgadas y ancho 5-6 con marco, 800 reales

Fol. 219, nº 400: “Contienda del sátiro Marsias con Apolo”, escuela de Orrente, de alto 2-8 y 5-7 de ancho, 800 rs.

Fol. 220, nº 414, “Nacimiento de Adonis” estilo de Orrente, alto 3 pies y 7 pulgadas y media y ancho 3-11, con marco dorado en 2000 reales

Fol. 225, nº 402, “Latona reclama la piedad de unos segadores para ella y sus hijos lo que en pena de su dureza son convertidos en ranas”, escuela de Orrente, alto 2-7 y ancho 5 y 3 pulgadas y media, marco dorado, en 600 rs

Fol. 227, nº 482, “Pais con unas pastores que huyen despavoridos de un monstruo” escuela de Orrente. Alto 2-7 y ancho 6-tres y media pulgada, en 1200 reales

(AHN. BAENA,C.219, D.1-12)

- **1871**. Cuadros de Orrente existentes en el Real Museo de Pinturas y Esculturas de Su Majestad:

“Adoración de los pastores”

“El Calvario”

“Un pastor conduciendo su ganado al prisco”

“Pastor con su mujeres su cortijo a la entrada hay una vaca una gallina con sus polluelos”

“Aparición de Jesús a la Magdalena después de su resurrección”

“Un país con árboles y un pastor dormido con su perro”

“Descanso de la familia de Abraham camino a las tierras de Canan”

(Archivo Histórico Nacional, (AHNa): DIVERSOS-TITULOS_FAMILIAS, 3527, L.7l)

- **1892**. Exposición Histórico-Europea, 1892-1893, Madrid:

En la Colección Albertina de S. A. I. el Archiduque Alberto, de Pedro Orrente:

Nº 532, s/p: “Pastor dando de beber a dos ovejas”

Sala 27, nº 64: “Una cabaña”, óleo de 35 x 60 cms.

- **1900**. Colección cuadros de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz:

Nº 749 y 750: Pedro Orrente: Dos composiciones de la vida de Jacob, magnificas y “El cordero Pascual”

(Pérez de Guzmán 1900, pp. 95-126)

-**1957**. Colección Noguera, Museo de Bellas Artes de Murcia:

“Adoración de los Reyes Magos”

- **1964**. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, pinturas de Pedro Orrente:

“Salida de los hebreos de Egipto”, 1´20 x 2´14 cm

“Jacob y Labán con los rebaños”, 1´18 x 2´14 cm

“Oración del huerto”, 0´82 x 1´03 cm

(Pérez Sánchez 1964, pp.11 y 39)

Inventario y tasación de objetos de plata, cuadros y piezas escultóricas. Sin fecha ni procedencia:

“Jesucristo crucificado” original de Orrente, valorado en 4000 rls

(AHN. TORENO, C.43, D. 178-179)

Inventario de pinturas que se adjudican al duque de Sessa y su valor estimado, siglo XIX:

“Unos pastores con ganado” original de Orrente, de 2-3 alto y 5-6 ancho, tasada en 800 reales.

“Castigo de Pan por su competencia con Apolo”, escuela de Orrente, 2-8 alto y 5-7 ancho, tasada en 500 reales

“Contienda del sátiro Marcias con Apolo”, escuela de Orrente, 2-8 alto y 5-7 alto, tasada en 700 reales

(AHN. BAENA,C.386, D,22-24)

Colección del palacio Colina de Lanestosa (Vizcaya), siglo XIX:

“Pozo de Jacob”, 79 x 118 cm

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA NOBLEZA (AHN)

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHNa)

ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (ARV)

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL PATRIARCA; VALENCIA (APPV)

1634. Retablo de la Iglesia del Monasterio de la Murta, (Alzira):

Cláusulas firmadas entre D. Diego Vich y Mascó y Pedro Orrente alusivas a las siete tablas para el retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Murta, en Alzira:
María José López Azorín

I. Por cuanto D. Diego Vich y Mascó en servicio de nuestro Señor Jesucristo y de su Santísima madre Señora nuestra concebida sin mácula de pecado original ha hecho hacer por su cuenta un retablo para la capilla mayor de la iglesia del convento y monasterio de Nuestra Señora de la Murta de frailes Jerónimos, en el término de la villa de Alzira el cual está ya asentado en dicha capilla y ahora desea dorar y pintar aquel con toda perfección, lo que se ha ofrecido hacer el dicho Pedro de Orrente y así después de algunos trasteos y vistas de dicho retablo con asistencia de personas inteligentes en la materia, ha deliberado y resuelto que lo dore y pinte el dicho Pedro de Orrente según aquel se ha ofrecido en el modo y forma y por el precio abajo escritos.

Así el dicho se obliga a desarmar todo el retablo para dorarle, estofarle y pintarle para evitar con esto el peligro que corre su asiento (si pretendiese dorar lo más oculto de el) y que el desarmarlo y armarlo corra por cuenta de dicho Pedro de Orrente sin que por este trabajo y otras cosas pueda pretender más precio.

II. (...)

XI. Se haya de pintar siete tableros, a saber: las dos puertas del Sagrario; cuatro del Pedestal y una del Tabernáculo en esta forma:

En la puerta del Sagrario la parte del Evangelio, Melchisedech en hábito de sacerdote de la ley de naturaleza y con corona de Rey en la cabeza o a los pies porque era Rey, con pan y vino en las manos como que lo ofrece en sacrificio.

En la puerta del lado de la Epístola se ha de pintar a Abraham en hábito de Capitán vencedor como volvió, desbaratados los Reyes y recogidos los despojos, en hábito de quien ofrece a Melchisedech las décimas de lo que había ganado al enemigo y debe de estar mirando a Melchisedech.

XII. En el Pedestal parte del Evangelio en el tablero mayor se haya de pintar el Nacimiento de la Virgen y en el mismo lado menor la Anunciación del Ángel y Encarnación del verbo eterno. XIII. En la parte contraria, en el tablero menor, La Visitación a Santa Isabel y en el mayor la Muerte de la Virgen con los Apóstoles que por ser el retablo dedicado a la Virgen parece conveniente que todas las historias sean de su vida.

XIII. En la puerta del Tabernáculo se haya de pintar un Castillo de Emaús y Cristo que bendice el pan y lo reparte a los dos discípulos (que es figura del Santísimo Sacramento). Sería del cuidado de tan buen pintor que estas historias por estar muy a la vista serán dignas de su autor.

XV. Este retablo ha de estar a contento de la personaje D. Diego de Vich señalase con toda la perfección que requiere el arte así en el aparejo como en el dorado y estofado y en pintura.

XVI. Toda dicha obra acabada con toda perfección y cuidado la haya de dar el dicho Pedro de Orrente dentro de un año a contar desde el día 1º de enero del corriente año de 1634 y que no pueda pretender para la ejecución, el acabado y perfeccionamiento de toda la obra y de los gastos otra cosa ni interés, solo la cantidad abajo escrita en que se ha concretado dicha obra. XVII. Por la obra de desarmar y armar el retablo, aparejarle, dorarle y estofarle y pintarle comprendiendo en él, el tabernáculo, el sagrario reservado al Santísimo Sacramento y todo lo demás, haya de dar D. Diego Vich al dicho Pedro de Orrente, 2.000 libras valencianas. A saber, las 500 recibe de contado y confiesa recibir Pedro de Orrente con el presente, y las restantes 1.500 libradas las pagas de ellas en la renta de los molinos de Cullera, propios de D. Diego Vich y que consigna contra Sebastian Vila, Bayle de dicha villa de Cullera y Diego Donau, administrador de dichos molinos, de forma que pagaran cada año los dichos a Pedro de Orrente 300 libras valencianas en dos iguales pagas en los meses de agosto y febrero, comenzando la primera en agosto de 1635 y la segunda en febrero de 1636 y las demás en los mismos plazos hasta las 1.500 libras.

Los presentes capitulos y cada uno de ellos sean ejecutorios (...) so pena de 20 sueldos pagadores por la parte inobediente a la obediente.

Quibus quidem dictas capítulos lectis (...)

Testes, Michael Aguilar, mercator y Jacinto de la Torre, notario de Valencia

(Inédito. APPV. Protocolos de Vicent Gaçull nº 2531, 5 de enero de 1634)

Garín Llombart, Felipe Vicente (1988), "Un nuevo cuadro de Pedro Orrente en el museo de Valencia, Archivo de Arte Valenciano, nº 69, pp. 84 y 85.

Garín Ortiz de Taranco, Felipe María (1955), *Catálogo guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia.

Garrido Pérez, María del Carmen (2013), “Velázquez y el inquisidor”, *Ars Magazine*, nº 17, pp. 56-68.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1954). “Notas al catálogo del Museo del Prado (El Prado disperso e inédito)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 58, pp. 101-142.

Gómez Frechina, José (2009), “Protagonistas del barroco en Valencia: De Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa”, en Garín Llombart, Felipe Vicente y Pons Alós, Vicente, *La gloria del Barroco*, Generalitat Valenciana.

Gómez Frechina, José (2012), “In memoriam. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech”, *Ars Longa*, nº 21, pp. 37-70.

Gómez Frechina, José (2015), “Descubierto en Valencia un nuevo retrato de Pedro Orrente”, *Ars Magazine*, nº 28, p. 140.

Gómez Frechina, José (2018a), “Pedro Orrente, the Spanish Bassano, as a painter on copper”, *Colnaghi Studies*, march, pp. 178-192.

Gómez Frechina, José (2018b), “Pedro Orrente (Murcia, 1580-Valencia, 1645). Calvary. Circa 1620”, *Spanish old master paintings*. 1500-1700, Jaime Eguiguren. Arts & Antiques, Buenos Aires.

Gómez Frechina, José (2019), “Pedro Orrente and the Nine Worthies”, *Colnaghi. Foundation*, nº march, pp. 115-135.

Gómez Frechina, José (2021), “Hacia un nuevo Orrente”, *Ars Magazine*, nº 52, pp. 108-119.

Gómez-Ferrer, Mercedes (2021), “Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semeria”, en Gómez-Ferrer, Mercedes y Gil Saura, Yolanda, *Geografías de la movilidad artística*. Valencia en época moderna, pp. 81-106.

González García, Juan Luis (2015), “Spanish Religious Imagery and Post-Tridentine Theory”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 16, nº 5, pp. 441-455.

González García, Juan Luis (2022), “Arte español y ‘estilo trentino’: historia de una mistificación”, en Riello, José y Marías, Fernando, *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, pp. 315-339.

Granata, Belinda (2014), “19. *Sacra Famiglia nella bottega di San Giuseppe*”, en Palazzo di Venezia, Carlo Saraceni. 1579-1620, pp. 200-202.

Guinard, Paul (1967), *Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique*, Editorial Du Temps, Paris.

Gutierrez García-Brazales, Manuel (1982), *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Obra Cultural Caja de Ahorros Provincial de Toledo, Toledo.

Gudiérrez Pastor, Ismael (2007), “San Juan Bautista con el cordero”, en Coll & Cortés (Gallery), El tiempo de la pintura: maestros españoles de los siglos XVI al XIX, pp. 24 y 25.

Hidalgo Caldas, Beatriz (2016), “Ceán, ‘verdadero aficionado’ y coleccionista de dibujos”, en Santiago Páez, Elena, *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, pp. 109-135.

Interián de Ayala, Juan (1730), *Pictor Christianus eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effigendas Sacras Imagines: Libri octo cum appendice...*

Interián de Ayala, Juan (1782), El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, Joachin Ibarra, Madrid.

Irigoyen-García, Javier (2014), *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse and Ethnicity in Early Modern Spain*, University of Toronto, Toronto.

Jordan, William B. (1999), “Algur Meadows: un recuerdo personal”, *Goya: Revista de arte*, nº 273.

Justi, Carl (1953), *Velázquez y su siglo*, Espasa Calpe, Madrid.

Kagané, Ludmila (1999), “Las obras tempranas de Francisco Ribalta en el Ermitage”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, vol. 17, nº 35, pp. 57-67.

Kinkead, Duncan (1989), “Artistic Inventories in Séville, 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, nº 17, pp. 117-178.

Kowal, David M. (1977), “El Sacrificio de Isaac: una obra inédita de Pedro Orrente”, *Archivo Español de Arte*, tomo 50, nº 200, pp. 429-433.

Kowal, David M. (1985), *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia.

Kubler, George y Soria, Martín (1959), *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth.

Lafuente Ferrari, Enrique (1941), “Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés”, *Archivo Español de Arte*, tomo 14, nº 48, pp. 503-516.

Lafuente Ferrari, Enrique (1953), *Breve historia de la pintura española*, Tecnos, Madrid.

Legendre, M. y Hartmann, A. (1937), Domenico Theotocopouli dit *El Greco*, Editions Hyperion, Paris.

Lomazzo, Giovanni Paolo (1584), *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano.

Longhi, Roberto (1948), “Calepino veneziano. XIV. Suggestimenti per Jacopo Bassano”, *Arte Veneta*, nº 2, pp. 43-55.

Longhi, Roberto (1951), “Un ‘Santo Tomás de Velázquez’ y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII”, *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. 9 pp. 105-129.

Longhi, Roberto (1960), “Uno sguardo alle fotografie della Mostra:

'Italian Art and Britain alla Royal Academy di Londra”, Paragone, vol. 125, pp. 59-61.

Longhi, Roberto, y Mayer, August Liebmann (1930), *Los antiguos pintores españoles de la Colección Contini-Bonacossi, catálogo critico redactado por Roberto Longhi y Augusto L- Mayer*, Fondazione Contini Bonacossi, Roma.

López Azorín, María José (2006), *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

López Azorín, María José (2007), “En defensa de los acuerdos artísticos: un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Joan Sariñena”, *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, pp. 263-267.

López Azorín, María José, Navarrete Prieto, Benito y Salort Pons, Salvador (2001), “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, tomo 74, nº 296, pp. 393-424.

López Contreras, J. (2006), Fichas catalográficas, en *Luces del Barroco*. Pintura española del siglo XVII, Caja Castilla-La Mancha. Obra Social y Cultural, pp. 104 y 105.

López Jiménez, José Crisanto (1959), “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente”, *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 62-76.

López Jiménez, José Crisanto (1962), “Pedro de Orrente. Noticias de mis últimas investigaciones acerca de su vida y obra”, *Revista de Arte Español*, pp. 58-64.

López Navío, José (1961), “Velázquez tasa los cuadros de su protector don Juan de Fonseca”, *Archivo Español de Arte*, tomo 34, nº 133, pp. 53-84.

López Torrijos, Rosa (1978), “Influencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso”, *Archivo Español de Arte*, tomo 51, nº 204, pp. 430-437.

Madoz, Pascual (1849), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 14, Madrid.

Mahiques Climent, Joan (2022), “La llegendra de fra Joan Gari al segle XVI: Estudi i Edició acarada de dues versions castellanés basades en un text català antic”, *Itaca. Revista de Filologia*, pp. 61-100.

Mancini, Matteo (1998), *Tiziano e le Corti d'Ausburgo*, Istituto Veneto di Scienze, Venezia.

Mander, Karel van (1604), *Het Schilder-Boeck*, Haarlem.

Mander, Karel van (1604), *Het Schilder-Boeck*, Haarlem.

Mayer, August Liebmann (1910), Toledo, E.A. Seemann, Leipzig.

Mayer, August Liebmann (1915), *Handzeichnungen Spanischer Meister*. 150 Skitzzen und Entwürfe von 16 bis 19 jahrhunderts, The Hispanic Society of America y Hiersemann, Leipzig.

Mayer, August Liebmann (1947), Historia de la pintura española, Espasa Calpe, Madrid.

Méndez Casal, Antonio (1934), “El pintor Alejandro de Loarte”, *Revista Española de Arte*, vol. 3, nº 4, pp. 187-202.

Millicua, José (2005), “Juan Bautista Maino. *San Pedro arrepentido* en Museo Nacional d'Art de Catalunya, Caravaggio y la pintura realista europea, nº 43, pp. 198-201.

Millicua, José (2009), “12. San Pedro arrepentido”, en Museo Nacional del

Pedro Orrente, "San Juan Bautista con el cordero", 1620, Museo de Bellas Artes de Valencia, España.

Marías, Fernando (2014), “Saraceni e la Spagna” en Aurigemma, Maria Giulia, *Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa*. 1579-1620, Palazzo di Venezia, De Luca Editori d'Arte.

Marías, Fernando (2015), “Arte y arquitectura en la Toledo del Greco: artistas y clientes conversos”, en Schölz-hänsel, Michael y Sánchez Cano, David, *Spanische Kunst von El Greco bis Dali/ Arte Español del Greco hasta Dalí*, Frank & Timme.

Marías, Fernando (2016), “Sobre los problemas de los artistas conversos en los siglos de Oro”, *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo* (ss. XIV-XVIII), pp. 425-447.

Marías, Fernando y de Salas Bosch, Xavier (1992), *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Toledo.

Marini, Maurizio (2010), “La luce del Caravaggio e la natura di Spagna”, en Zuccari, Alessandro, *I Caravaggeschi Percorsi e protagonisti*, Skira, vol. 1, pp. 215-243.

Martín González, Juan José (1991), *Escultura barroca en España*. 1600-1770, Cátedra, Madrid.

Martín González, Juan José (1998), *Escultura barroca en España*. 1600-1770, Cátedra, Madrid.

Marqués del Saltillo (1951), “Colecciones madrileñas de pintura. La de D. Serafin Garcia de la Huerta”, *Revista de Arte Español*, tomo 18, pp. 170-212.

Marqués del Saltillo (1953), “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 57, pp. 137-244.

Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel (2011), “La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto”, *Archivo Español de Arte*, nº 336, pp. 313-336.

Martínez Leiva, Gloria (2023), “Adoración de los pastores”, en González Tornel, Pablo, *De la Foscor a la Llum*, Museu de Belles Arts de València, pp. 276-279.

Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel (2015), *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666*. Felipe IV y su colección artística, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Polifemo, Madrid.

Mayer, August Liebmann (1910), Toledo, E.A. Seemann, Leipzig.

Mayer, August Liebmann (1915), *Handzeichnungen Spanischer Meister*. 150 Skitzzen und Entwürfe von 16 bis 19 jahrhunderts, The Hispanic Society of America y Hiersemann, Leipzig.

Mayer, August Liebmann (1947), Historia de la pintura española, Espasa Calpe, Madrid.

Méndez Casal, Antonio (1934), “El pintor Alejandro de Loarte”, *Revista Española de Arte*, vol. 3, nº 4, pp. 187-202.

Millicua, José (2005), “Juan Bautista Maino. *San Pedro arrepentido* en Museo Nacional d'Art de Catalunya, Caravaggio y la pintura realista europea, nº 43, pp. 198-201.

Millicua, José (2009), “12. San Pedro arrepentido”, en Museo Nacional del

Pedro Orrente, "San Juan Bautista con el cordero", 1620, Museo de Bellas Artes de Valencia, España.

Prado, *Juan Bautista Maino (1581-1649*, pp. 106-109.

Miquel Juan, Matilde (2017), “Pedro Orrente. San Juan Evangelista en Patmos”, *Intacta Maria. Política y religiosidad en la España Barroca*, nº 7, pp. 146-149.

Morales y Marín, José Luis (1977), *El pintor Pedro Orrente, familiar del Santo Oficio*, Aula Universitaria, Madrid.

Morán Turina, José Miguel y Checa Cremades, Fernando (1985), *El coleccionismo en España de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid.

Morera, Juan Bautista (2020), *Historia de la Fundación del monasterio del Valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Sabtissima Ymagen de Ntra. Sra. De la Murta*, Ayuntamiento de Alzira.

Müller, Priscilla E. (1963), *The Drawings of Antonio del Castillo Saavedra*, New York University, New York.

Muñoz Barberán, Manuel (1981), *Pedro Orrente (Nuevos documentos murcianos)*, Belmar, Murcia.

Muraro, Michelangelo (1957), “The Jacopo Bassano exhibition”, *The Burlington Magazine*, vol. 99, nº 654, pp. 291-299.

Museo Nacional del Prado (1990-1996), *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, tomo 3, Museo del Prado y Espasa Calpe, Madrid.

Museo Nacional del Prado (2001), *Pintura barroca española: guía*, Museo Nacional del Prado y Aldeasa, Madrid.

Nancarrow Taggard, Mindy (1992), *Murillo's allegories of salvation and triumph: the parable*, University of Misouri Press, Columbia.

Nancarrow Taggard, Mindy, y Navarrete Prieto, Benito (2004), *Antonio del Castillo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

Navarrete Prieto, Benito (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación Historia del Arte Hispano, Madrid.

Olucha Montins, Ferrán (1987), *Dos siglos de actividad artística en la Villa de Castellón*. 1500-1700, Diputación Provincial de Castellón, Castellón.

Orgaz Aranda, Paloma (2018), “Nuevas noticias acerca del pintor Angelo Nardi en la corte de Felipe IV”, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, nº 58, pp. 169-187.

Oria de Rueda Molins, Marta Cristina (2019), “El Montserrat de Cristóbal de Virués: la presencia de lo maravilloso en la épica hispánica”, en Induráin, Carlos Mata y Santa Aguilár, Sara, *Ars longa*. Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018), pp. 279-297.

Orozco Diaz, Emilio (1993), *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Universidad de Granada, Granada.

Ortí i Ballester, Marc Antoni (1659), *Solemnidad festiua, con que en la (...) ciudad de Valencia se celebró la feliz nueua de la canonización de su milagroso arçobispo Santo Tomas de Villanueva (...)*, publicado por Geronimo Vilagrasa, Valencia.

Pacheco, Francisco (1990), El arte de la pintura, Cátedra, Madrid.

Palomino, Antonio (1795), *El Museo Pictórico y Escala Óptica, Teórica de la pintura*, vols. 1 y 2, Imprenta de Sancha, Madrid.

Palomino, Antonio (1947), *Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, Editorial Aguilar, Madrid.

Palomino, Antonio (1986), *Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, Editorial Alianza, Madrid.

Pan, Enrica, Jacopo Bassano e l'incisione (1992), Museo Civico Bassano del Grappa y Ghedina & Tassotti Editori, Bassano del Grappa.

Papi, Gianni (1999), “Riflessioni sus percorso caravaggesco di Bartolomeo Cavarozzi”, *Paragone*, vols. 5-7, pp. 85-96.

Papi, Gianni (2013), “Gli anni oscuri di Bartolomeo Cavarozzi”, *Storia dell'arte*, nº 135, pp. 77-88.

Papi, Gianni (2015), *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Papi, Gianni (2020), “Orazio Borgianni, ‘huomo libero’”, en Orazio Borgianni. *Un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, Gallerie Nazionali Barberini Corsini y Skira, pp. 13-53.

Pascual Chenel, Álvaro y Rodríguez Rebollo, Ángel (2015), *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*, Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.

Pascual Chenel, Álvaro y Rodríguez Rebollo, Ángel (2017), “¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos a la sombra de Felipe IV”, en Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel, *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. Arte, coleccionismo y sitios reales, tomo 3, vol. 4, pp. 2643-2730.

Pepper, Stephen (1988), *Guido Reni. Lopera completa*, Instituto Geográfico de Agostini, Novara.

Pereda, Felipe (2017), *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid.

Pérez de Tudela, Almudena (2001), “Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI”, en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, *El Monasterio del Escorial y la pintura*, pp. 467-490.

Pérez de Tudela, Almudena (2008), “La educación artística y la imagen del príncipe Felipe (III)”, en José Martínez Millán y María Antonietta Viscegli, *La monarquía de Felipe III: La corte*, vol. 3, pp. 108-146.

Pérez de Tudela, Almudena (2018), “Algunas copias de pinturas de la colección de Felipe II para el Monasterio de El Escorial”, *Revista Serie W*, nº 7, pp. 32-45, Universidad de NOVA de Lisboa.

Pérez Giménez, Juan Ignacio (2018), “La munificencia de un canónigo del siglo XVII. A propósito de la reforma barroca de la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Valencia”, en Callado Estela, Emilio, *La catedral barroca: iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, pp. 121-140.

Pedro Orrente, "San Juan Bautista con el cordero", 1620, Museo de Bellas Artes de Valencia, España.

Pérez Martín, José María (1936), “Pinturas y pintores en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecristo (Altura, Castellón)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo 12, nº 36, pp. 255-257.

Pérez Preciado, José Juan (2010), *El marqués de Leganés y las artes*, Universidad Complutense, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1964), *Borgianni, Cavarozzi y Nardi*, en España, Instituto Diego Velázquez y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1972a), *Catálogo de Dibujos*. Vol. I. Dibujos españoles siglos XV-XVII, Museo del Prado, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1972b), *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Instituto Diego Velázquez y Consejo Superior de Investigaciónes Científicas, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1973), *Caravaggio y el naturalismo español*, Comisaría General de Exposiciones y Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1980), “En el centenario de Orrente. Addenda a su catálogo”, *Archivo Español de Arte*, tomo 53, nº 209, pp. 1-18.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1981), “Pedro Orrente. 1580-1645”, *Contraparada 2*, Murcia.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1982), “La pintura toledana contemporánea de El Greco”, en El Toledo de *El Greco*, Hospital de Tavera /Iglesia de San Pedro Mártir, pp. 131-210.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986), *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1988a), “Veronese e la Spagna nel Seicento”, en Gemin, Massimo, *Novvi studi su Paolo Veronese. Convegno internazionale di studi*, pp. 1-15.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1988b), “Reni e la Spagna”, en *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, Nuova Alfa, Credito Romagnolo, pp. 690-708, Bolonia.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1992), *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1993a), *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza Forma, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1993b), “Pedro Orrente. San Juan Crisóstomo”, *Un Mecenas Póstumo. El legado Villaescusa*. Adquisiciones 1992-1993, pp. 70-73.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2000), *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Museo de Belles Arts de València, Valencia.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2004), *La colección Lladró*, Tavernes Blanques, Valencia.

Pedro Orrente, "San Juan Bautista con el cordero", 1620, Museo de Bellas Artes de Valencia, España.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2006), “31. Juan Bautista Maino. *San Pedro penitente*”, en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Navarrete Prieto, Benito, *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Fundación Focus-Abengoa, pp. 192-194.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2010), *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Manuel Pita Andrade, José (1982), *El Greco de Toledo*. Hospital de Tavera / Iglesia de San Pedro Mártir, Toledo.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Navarrete Prieto, Benito (2001), *Luis Tristán*, Real Fundación de Toledo, Toledo.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Navarrete Prieto, Benito (2003), *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón y KRK Ediciones, Gijón.

Pérez Sedano, Francisco (1914), *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

Pericolo, Lorenzo (2

Copia de un retrato de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

Rearick, Roger William (1968), “Jacopo Bassano's later Genre paintings”, *The Burlington Magazine*, vol. 110, nº 782, pp. 241-249.

Rearick, Roger William (1987), “Jacopo Bassano e Paolo Veronese”, *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, vols. 3-6, pp. 31-40.

Rearick, Roger William (1992), “Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, c. 1510-1592”, en Brown, Beverly Louise y Marini, Paola, *Jacopo Bassano*, c. 1510-1592, Museo Civico Bassano del Grappa y Kimbell Art Museum, Fort Worth y Nuova Alfa Editoriale, Texas.

Redondo Cuesta, José (1999), “Visión del collar de Santa Teresa”, en *La luz de las Imágenes*, Generalitat Valenciana y el Arzobispado de Valencia, Valencia, pp. 112 y 113.

Redondo Cuesta, José (2014), “Una propuesta sobre los ‘originales’ del taller del Greco”, *Ars Magazine*, nº 22, pp. 92-102.

Redondo Cuesta, José (2015), “El taller desvelado”, *Ars Magazine*, nº 26, pp. 102-112.

Redondo Cuesta, José (2016), “Una nueva propuesta catálográfica para la producción seriada del Greco: principios teóricos para un nuevo catálogo razonado”, en Martínez-Burgos, Palma, *El Greco en su IV Centenario*. 2014: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural, nº 151, pp. 235-258.

Redondo Cuesta, José (2017a), “Tristán en Italia”, *Ars Magazine*, nº 33, pp. 108-118.

Redondo Cuesta, José (2017b), “Luis Tristán. San Jerónimo penitente”, en Gimilio Sanz, David y Gómez Frechina, José, *La Colección Delgado*, pp. 52-55.

Redondo Cuesta, José (2019), “Los años dorados de Tristán”, *Ars Magazine*, nº 43, pp. 110-118.

Redondo Cuesta, José (2022), “Luis Tristán, Borgianni, Ribera e Italia”, en Papi, Gianni y Primarosa, Yuri, *Orazio Borgianni. Bilanci e nuovi orizzonti*, pp. 172-187, Officina Libraria Barberini-Corsini.

Redondo Cuesta, José (2024a), “Reflexiones en torno al Tristán más naturalista en el cuarto centenario de la muerte del pintor (1624-2024)”, en Moraleda Moraleda, Jaime, *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (siglos XVI-XVIII)*, pp. 79-108.

Redondo Cuesta, José (2024b), “Tristán, un aniversario olvidado”, *Ars Magazine*, nº 64, pp. 106-118.

Redondo Cuesta, José (2025), “El Siglo de Oro español en la colección pictórica del Museo de Santa Cruz”, *Tesoros del Museo de Santa Cruz*, Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha (en prensa).

Revenga Domínguez, Paula (2010), “Pintura mural y mueble”, en González Ruiz, Ramón, *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, capítulo 4, pp. 300-321.

Reuelta Tubino, Matilde (1966), *Museo de Santa Cruz de Toledo*. Guía, vol. 1, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

Reuelta Tubino, Matilde (1987), *Museo de Santa Cruz de Toledo*. Guía,

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

vols. 1 y 2, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

De Ribadeneyra, Pedro (1734), *Flos Sanctorum en que se contienen las vidas de los santos*.

Ridolfi, Carlo (2006), *Le meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, tomo 2, Elibron Classics, Padova.

Ríos Lloret, Rosa Elena y Vilaplana Sanchis, Susana (1998), “El retrato de Doña Anna Vich, del Museo de Bellas Artes de Valencia, y las joyas femeninas del siglo XVI”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 79, pp. 22-36.

Robres Lluch, Ramón y Castell Maiques, Vicente (1951), *Catálogo artístico lustrado del Real Colegio y Seminario del Corpus Christi de Valencia*, Ediciones Corpus Christi, Valencia.

Rodríguez Rebollo (2022a), “Una mirada a la pintura mitológica española de los Siglos de Oro”, *Ars Magazine*.

Rodríguez Rebollo (2022b), “Orrente, pintor de fábulas ovidianas”, *Ars Magazine*.

Rodríguez Roda, Francisco Ramón (1944), “Los retablos de la capilla del gremio de plateros de Valencia”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 2, fascículo 14, pp. 327-344.

Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1984), “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the History of Art*, vol. 13, pp. 153-159.

Roë, Jeremy (2014), “The hermit's Locus Amoenus: ‘El Arte y moral Philofofia’ of landscape painting collections in early seventeenth century in Madrid”, *Matèria. Revista internacional d'Art*, nº 8, pp. 15-36.

Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí (1897), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia.

Ruiz Gómez, Leticia (2009), *Juan Bautista Maino: 1581-1649*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ruiz Gómez, Leticia (2018), “Pedro de Orrente. Sant Joan Crisòstom”, *Velázquez i el Segle dOr*, nº 38, pp. 165 y 166.

Ruiz Manero, José María (2000), «Un ‘Descendimiento’ de Pablo Veronés y dos de su hijo Carletto en El Escorial», *Archivo español de arte*, tomo 73, nº 290, pp. 165-171.

Ruiz Manero, José María (2011), *Los Bassano en España*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Salvagni, Isabella (2008), “Gli ‘aderenti al Caravaggio’ e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)”, en Fratarcangeli, Margherita, *Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna*, pp. 41-74, Campisano.

Samadelli, Donata y Scardellato, Chiara (2009), *I Bassano a raggi X. Jacopo dal Ponte e la bottega attraverso la diagnostica per immagini*, Silvana Editoriale, Milano.

Samper Embiz, Vicente (2020), “Retablo de san Eloy”, *Más Museo*. Últimas adquisiciones del Museo de

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

Bellas Artes de Valencia (2010-2020), pp. 42-51

Schroth Sarah y Baer, Ronni (2008), “Religious Institutions and private patrons”, en Schroth, Sarah y Baer, Ronni, *El Greco to Velázquez art during the reign of Philip III*, Museum of Fine Arts, Boston y Nasher Museum of Art at Duke University, pp. 214-233.

San Román y Fernández, Francisco de Borja (1910), *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, Librería general de Victoriano Suárez, Madrid.

San Román y Fernández, Francisco de Borja (1934), *Los protocolos de los antiguos escribanos de la Ciudad Imperial*, Imprenta Góngora, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1925), “Angelo Nardi, pintor florentino”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1, pp. 225 y 226.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1930), *Dibujos Españoles*. II. Siglo XVI y primer tercio del XVII, Hauser y Menet, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1934), *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, vol. 3, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1941), *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, vol. 5, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1965), *Spanish Drawings From the 10th To the 19th Century*, Studio Vista, London.

Sanchis y Sivera, José (1909), *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia.

Santiago Páez, Helena e Hidalgo Caldas, Beatriz (2020), “Provenienza dei disegni spagnoli e italiani del Cinquecento conservati nella Biblioteca Nacional de España. Alcuni contributi”, en Navarrete Prieto, Benito y Redin Michaus, Gonzalo, *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, pp. 21-34.

Sapienza, Valentina (2013), “Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri (...): riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento”, en Corsato, Carlo y Aikema, Bernard, *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, pp. 22-37, Zel Edizioni, Treviso.

Simal, Mercedes (2016), “Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)”, en García, Bernardo, *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, pp. 137-178.

Stirling Maxwell, William (1848), *The Annals of Artists of Spain*, vols. 1-4, printed by T. Brettell, London.

Suida Manning, Bertina (1952), “The nocturnes of Luca Cambiaso”, *The Art*

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

quarterly, nº 15, pp. 197-220.
Teixidor, José (1895), *Antigüedades de Valencia* observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo fien fundado, vols. 1-2, Librerías Paris-Valencia, Valencia.

Ticozzi, Paolo (1982), *Immagini dal Tintoretto stampe dal XVI al XIX secolo*, De Luca Editore, Roma.

Tormo y Monzó, Elías (1916), “Álbum de lo inédito”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 24, nº 1, pp. 234-236.

Tormo y Monzó, Elías (1917), “Pedro Orrente. Pintor murciano”, *Polytechnicum*, año X, nº 112, pp. 1-10.

Tormo y Monzó, Elías (1923), Levante (provincias valencianas y murcianas), Espasa Calpe, Madrid.

Tormo y Monzó, Elías (1929), “De Madrid a Valencia: de las guías del Centro de España, inédita, y de Levante”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 94, nº 2, pp. 399-440.

Tormo y Monzó, Elías, Toledo: Tesoro y Museos, Patronato Nacional del Turismo, Madrid.

Tormo y Monzó, Elías (1931), “A Toledo, por las tardes: el Museo catedralicio: notas para viajes en auto”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 99, nº 2, pp. 415-458

Tormo y Monzó, Elías (1932), *Valencia, los museos guías-catálogos*, Gráficas Marinas, Madrid.

Tramoyeres Blasco, Luis (1916), “El pintor Pedro Orrente ¿murió en Toledo o en Valencia?”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 2, fascículo 3, pp. 85-93.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2011), “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, *Roma. Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, pp. 69-77.

Valdivieso, Enrique y Serrera, Juan Miguel (1980), *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla.

Valdivieso, Enrique (1986), *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Guadalquivir, Sevilla.

Valverde Madrid, José (1974), “El pintor Juan de Alfaro”, *Estudios de Arte Español*, pp. 181-205.

Vannugli, Antonio (1998), “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a ‘Martyrdom of St. Lawrence’ at Roncesvalles”, *Burlington Magazine*, vol. 140, nº 1138, pp. 5-15.

Vecellio, Cesare (1590), *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Imprenta Damian Zenaro, Venezia.

Verci, Giambattista (1975), *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Forni Editore, Venezia.

Vidales del Castillo, Felipe (2016), *El VII Marqués del Carpio y las letras*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

Vizcaino Villanueva, María Ángeles (2005), *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

Cedillo Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Conde de Cedillo y Vizconde de Palazuelos (1890), *Toledo. Guía artístico-práctica*, Toledo.

Cedillo Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Conde de Cedillo y Vizconde de Palazuelos (1912-1919), *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*.

Vodret, Rosella (2011), “Notes on Caravaggio's early followers recorded in Roman parish registers from 1600 to 1630”, *Caravaggio & his followers in Rome*, pp. 72-101, Yale University.

Waagen, Gustav Friedrich (1857), *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, London.

Wethey, Harold E. (1967), *El Greco y su escuela*, Ediciones Guadarrama, Madrid.

Yeguas, Joan (2013), “163. Virgen de Montserrat”, en *La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri*, Valencia, pp.638 y 639.

Yeguas, Joan (2025), “Els vestigis catalans de la collecció pictòrica de Charles Macalester (1798-1873) a Filadèlfia”, en MNAC, *V Jornada de Colleccionistes que han fet Museus*. 2024, Barcelona.

Young, Eric (1974), “Aportaciones al estudio de versiones de unas obras de Pedro Orrente”, *Archivo Español de Arte*, nº 187, pp. 317-319.

Kawase, Yusuke (2018), “Pedro Orrente. San Juan Crisóstomo”, en Hyogo Prefectural Museum of Art, *Velazquez and the Celebration of Painting: The Golden Age in the Museo del Prado*, pp. 180-181, nº cat. 38.

Zamora Pérez, Mario y Rodríguez Rebollo, Ángel (2023), “Inspired in Ink: The First Drawing by Juan Bautista Maino”, *Master Drawings*, vol. 61, nº 4, pp. 467-478.

Zarco del Valle, Manuel R. (1916), *Datos documentales para la historia del arte español*. Documentos de la Catedral de Toledo coleccionados por Don Manuel R. Zarco del Valle, Centro de Estudios Históricos, vol. 2, Madrid

Zennaro, Tiziana (2018), “Cristo davanti a Caifa: due ‘notturni’ di Luca Cambiaso a confronto”, en Sommariva, Giulio y Zennaro, Tiziana, *A lume di candela. Cristo davanti a Caifa di Luca Cambiaso, due notturni a confronto*, pp.13-53, Sagrep Editori.

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

EXPOSICIONES

Alexandria (Louisiana. 2003). *The heart of Spain: a rare exhibition of Spain's religious art, antiquities and icons*. The Alexandria Museum of Art.
Alicante (2006). *Obras maestras de la colección pictórica Lladró. La esencia del color*. Museo de Bellas Artes Gravina.

Barcelona (1929-1930). *El Arte en España*. Palacio Nacional.

Barcelona (1982). *Donació Joan Prats i Tomàs*. Palau de la Virreina.

Barcelona (1989). *Tresors del Museu d'Art de Catalunya. L'època dels genis. Renaixement-Barroc*. Palau de la Virreina. Comisariada por Joan Sureda y Pere Freixas.

Barcelona (1996). *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Comisariada por Maria Margaritá Cuyàs.

Barcelona (2005-2006). *Caravaggio y la pintura realista europea*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Barcelona (2018-2019). *Velázquez y el Siglo de Oro*. CaixaForum. Comisariada por Javier Portús.

Ciudad Real (2005- 2006). *El arte en la España de El Quijote*. Instituto de Enseñanza Secundaria Nuestra Señora de Alarcos. Comisariada por Javier Portús.

Córdoba (1997). *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Comisariada por Fuensanta García de la Torre.

Dallas (2003). *Spanish Master Drawings from Dutch Collections (1500-1900)*. The Meadows Museum.

Florescia (1972). *Mostra Di Disegni Spagnoli*. Galleria degli Uffizi.

Madrid (2016b). *Ceán Bermúdez: historiador de arte y coleccionista ilustrado*. Biblioteca Nacional de España. Comisariada por Elena María Santiago Páez.

Girona (1987a). *L'època dels genis: renaixement, barroc*. Museu d' Història de la Ciutat.

Girona (1987b). *Tresors del Museu d'Art de Catalunya. L'època dels genis. Renaixement-Barroc*. Museu d'Historia de la Ciutat. Comisariada por Joan Sureda y Pere Freixas.

Granada (1956a). *Exposición Ribalta y la Escuela Valenciana*. Dirección General de Bellas Artes.

Granada (1956b). *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): La pasión de saber*. Diputación Provincial de Huesca, Centro Cultural Ibercaja. Comisariada por Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau.

Granada (2017). *Maestros de la Pintura en la Colección Lladró*. Caja Granada.

Kobe (2018). *Velázquez and the Celebration of Painting: the Golden Age in the Museo del Prado*. The Hyogo Prefectural Museum of Art. Comisariada por Javier Portús y Yusuke Kawase.

Madrid (1934). *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional*. Museo de Arte Moderno.

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

Madrid (1980). *El Dibujo Español de los Siglos de Oro*. Biblioteca Nacional de España. Comisariada por Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

Madrid (1987). *Los Ribalta y la pintura de su tiempo*. Museo del Prado. Comisariada por Fernando Benito Doménech.

Madrid (1998-1999). *Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II*. Museo Nacional del Prado. Comisariada por Miguel Falomir Faus.

Madrid (1993). *Un Mecenás Póstumo. El legado Villaeusa*. Adquisiciones 1992-1993. Museo del Prado.

Madrid (2000). *En torno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Patrimonio Nacional y Fundación La Caixa. Comisariadá por –José Gabriel Moya Valgañón.

Madrid (2001). *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. Comisariada por Miguel Falomir Faus.

Madrid (2005a). *El Palacio del Rey Planeta*. Felipe IV y el Buen Retiro. Museo Nacional del Prado.

Comisariada por Andrés Úbeda de los Cobos.

Madrid (2005b). *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Patrimonio Nacional. Comisariada por William B. Jordan.

Madrid (2009). *Juan Bautista Maino.1581-1649*.Museo Nacional del Prado.

Madrid (2014). *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. Centro Cultural de la Villa.

Madrid (2016a). *I segni nel tempo*. Dibujos españoles de los Uffizi. Fundación Mapfre Comisariada por Benito Navarrete Prieto.

Madrid (2016b). *Ceán Bermúdez: historiador de arte y coleccionista ilustrado*. Biblioteca Nacional de España. Comisariada por Elena María Santiago Páez.

Madrid (2019). *Valentín Carderera (1796-1880)*. Dibujante, coleccionista y viajero romántico. Biblioteca Nacional de España. Comisariada por José María Lanzarote Guiral.

Madrid (2021). *El Hijo pródigo de Murillo y el arte de narrar en el Barroco andaluz*. Museo Nacional del Prado. Comisariada por Leticia Ruiz Gómez.

Madrid (2025). *Darse la mano: Escultura y color en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. Comisariada por Leticia Ruiz Gómez y David García Cueto.

Murcia (1981). *El legado de la escultura*. Murcia 1243- 1811. Ayuntamiento de Murcia. Comisariada por Martin Paez Burruezo.

Montpellier (2012). *Corps et ombres: Caravage et le caravagisme en Europe*. Musée Fabre.

Nueva York (1998). *The Paintings of Ribalta*. 1565/1628. The Spanish Institute. Comisariada por Fernando Doménech Benito.

Palma de Mallorca (1998).

Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Llotja.

París (1869). *Catalogue de la collection de dessins anciens des maîtres*

Retrato de un hombre, de Jacopo Bassano, Museo de Bellas Artes de Madrid.

espagnols, flamands, français et italiens. Pièces rares de l'œuvre de Goya composant le cabinet de M. Paul Lefort. Hôtel Drouot. Comisariada por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Lizzie Boublil y Claudie Ressort.

París (1991). *Dessins espagnols: Maîtres des XVIe et XVIIe siècles*. Musée du Louvre.

Río de Janeiro (2000). *Esplendores de Espanha: de El Greco a Velázquez*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Roma (1986). *Valencia in Roma: Disegni dal XVI al XVIII e la Madonna delle Febbri*. Generalitat Valenciana y Real Academia de España.

Rotterdam (2003). *Spanish Master Drawings from Dutch Public Collections (1500-1900)*. Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen. Comisariada por Sandra Tatsakis.

Segovia (2011). *Semblantes. Colección Granados*. Caja Segovia, Obra Social y Cultural.

Sevilla (1973). *Caravaggio y el naturalismo español*. Sala de Armas de los Reales Alcázares. Comisariada por Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

Tokyo (2018). *Velázquez and the Celebration of Painting: the Golden Age in the Museo del Prado*. The National Museum of Western Art. Comisariada por Javier Portús y Yusuke Kawase.

Toledo (1982). *El Greco de Toledo*. Hospital de Tavera/Iglesia de San Pedro Mártir. Comisariada por Alfonso Emilio Pérez Sánchez y José Manuel Pita Andrade.

Toledo (2006). *Luces del Barroco. Pintura española del siglo XVII*. Caja Castilla-La Mancha. Obra Social y Cultural.

Roma (1986). *Valencia in Roma: disegni dal XVI al XVIII e la Madonna delle Febbri*. Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes.

Valencia (198

*Este libro se terminó de imprimir
coincidiendo con el 380 aniversario
del fallecimiento de Pedro Orrente*

†
POF