El pintor José Moreno (c. 1630/1637-1677): revisión de su vida y nuevas obras

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Una nueva lectura de los documentos conocidos sobre el pintor José Moreno (Madrid, hacia 1630/1637-Burgos, 1677) permite replantear los aspectos de su vida familiar y de su profesión. La revisión de la obra conocida dentro de este nuevo contexto y la aportación de nuevas pinturas sirven para entender mejor su papel dentro de la escuela madrileña del Barroco. La última etapa de su vida queda precisada en Burgos entre 1674 y 1677.

ABSTRACT

A new interpretation of the original documents about the painter José Moreno (Madrid, circa *1630/1637-Burgos, 1677) allow for a restatement of the image of his family life and profession. In this context, and with the addition of new paintings, this revision helps to better understand his role within the madrilenian school of Barroc. The last stage of his life remains set in Burgos between 1674 and 1677.*

La biografía sobre José Moreno se ha nutrido hasta hoy de las aportaciones de Palomino y de las fechas de sus obras, sin que en ella hayan tenido cabida algunos documentos publicados por el marqués de Saltillo hace ya media centuria y otros más recientes publicados por Agulló y Cobo, a partir de los cuales es posible plantear algunas cuestiones y dudas que afectan a la cronología del pintor, a su familia, a sus relaciones profesionales y a los motivos de su presencia en Burgos. Echando mano del *Parnaso Pintoresco y Laureado* de Palomino se ha escrito que José Moreno murió en Burgos hacia 1674 cuando contaba unos treinta años de edad, lo cual permitía deducir una fecha de nacimiento, también en Burgos, cercana a 1644. Aunque Palomino estaba por lo general bien informado, muchos de sus datos son aproximativos, especialmente en cuestiones de fechas, y muchas de sus opiniones son meras apreciaciones subjetivas. Esta breve vida se completaba con las lineas generales de su formación, que habría tenido lugar en la ciudad castellana, desde donde se trasladó a Madrid para completarla en el taller de Francisco de Solís, de quien adquirió un estilo con cierta semejanza y "de mejor gusto" que el de su maestro. Sin embargo, su obra fue escasa. Palomino no conocía ninguna obra suya colocada de cara al público que pregonara su estilo, lo que achaca a "su cortedad, y poca introducción", términos que han sido interpretados como timidez social, pero que quizá también pudieran referirse a su corta vida, pues según el biógrafo falleció en Burgos "siendo apenas de edad de treinta años... a (hace) pocos años por el de 1674"[1]. Ceán Bermúdez[2], Bosarte[3] y el conde de la Viñaza[4] no aportaron datos nuevos, aunque sí algunas obras. Angulo Iñiguez, que inició la recomposición de su catálogo de obras[5], se olvidó de los testimonios de Bosarte y de los datos documentales publicados por el marqués de Saltillo[6], sin los cuales su perfil de Moreno ha estado vigente hasta hoy, en que tampoco ha ha-

bido ocasión de asimilar los datos de Agulló y Cobo[7] para plantear con todo ello un nuevo panorama. Gracias al marqués de Saltillo conocemos algunos datos familiares nuevos de José Moreno y la pista para otros que él mismo despreció en el transcurso de su investigación, que ofrecen un panorama más rico y completo que el que nos transmitió[8]. Con motivo de la donación de una casa que José Moreno tenía en la Puerta del Sol a fray Alonso de Castro, general de los Franciscanos Mínimos, residente en el convento de la Victoria de Madrid, se procede a la averiguación de su propiedad legítima, remontandose a los abuelos de Moreno, incorporando escrituras de censo, la averiguación de los testamentos de su padre y de su madre, con varios codicilos, más el testamento del pintor con otro codicilio, la escritura de donación por duplicado, porque como se dice al comienzo de la primera copia una de ellas debía ser para él, que murió en el transcurso del procedimiento y por ello se unió al legajo, y las averiguaciones sobre las cargas que pesaban sobre la casa, de las cuales debía hacerse responsable el convento de la Victoria de Madrid.

De acuerdo con el marqués de Saltillo, José Moreno fue hijo de Felipe Moreno y de su segunda mujer Hipólita del Castillo. Felipe fue ensamblador y, conjuntamente con su hermano Pablo, heredó de su padre, de nombre también Felipe, las casas de la Puerta del Sol de Madrid. Los dos hermanos aún eran menores de edad, cuando sus curadores impusieron dos censos sobre dichas casas, uno de ellos a favor de la iglesia de San Ginés. Felipe hizo testamento en Madrid el 12 de octubre de 1652, ante Diego Carreño de Aldrete o Alderete, declarando que estaba enfermo de achaques, pero levantado, que era vecino de la ciudad, que deseaba ser enterrado en San Ginés en la sepultura de sus padres y fiaba en un primo suyo llamando Jusepe Hidalgo la localización de dicha sepultura. Nombró como testamentarios a su mujer Hipólita del Castillo y al "licenciado don Juan de Alfara *(sic)*"[9], y como herederos a sus tres hijos: Agustín, habido del primer matrimonio con María Franca, sobre el que se anota al margen *"38 / en flandes"*, y a Juan y José, hijos de su segunda mujer Hipólita del Castillo, anotándose al margen *"24 años / en barçelona"*. Estas anotaciones deben entenderse como la edad y el lugar en el que se encontraban los dos hijos mayores. En ese año Juan y José eran menores de veinticinco años, razón que le impulsaba a nombra como curadora a su madre con la circunstancia de relevarla de tener que dar fianzas[10].

Lo más curioso de este documento es la anotación del folio exterior en el que se establece la relación de la serie de con José Moreno, y dice: *"Testamento de Felipe / Moreno y codicilios / de su mujer / Tocan a Dn Joseph / Moreno pintor que / tomo el habito de / S. Bto en S. Po. de / Cardeña"*[11]. Quizá en esta anotación esté la razón del viaje de Moreno a Burgos.

Se deduce que Felipe Moreno había contraído matrimonio en dos ocasiones y que de esos dos matrimonios quedaban tres hijos. Dada la vinculación mostrada con la parroquia de San Ginés, y como se verá más abajo con su ayuda de San Luis, pensamos que sus archivos parroquiales debían proporcionarnos alguna información de carácter familiar. Pero no ha sido así, pues en sus libros sacramentales no hemos hallado ni actas de los dos matrimonios, que en principio se celebrarían en la parroquia de las novias, ni actas de defunción de Felipe Moreno o de sus dos esposas. Si constan algunos nacimientos como los de María y Agustín, bautizados respectivamente el 29 de abril de 1618 y el 13 de marzo de 1620, hijos del primer matrimonio, y el de Felipe Moreno Castillo, bautizado el 17 de noviembre de 1620[12]. Este último niño, hijo del segundo matrimonio que no llegó a la edad adulta, nació poco después de los nueve meses del último hijo del primero, por lo que es probable que Felipe Moreno enviudara tras el parto de su primera mujer y se uniera a Hipólita del Castillo o contrajera nupcias rápidamente. La anotación en el margen del testamento de su padre de 1652 dice que su hijo Juan tenía 24 años, por lo que habría nacido hacia 1628, y a José se le menciona como menor de edad, por lo que sería más joven que su hermano, pudiendose suponer que naciera después de 1629.

La partida de matrimonio de Felipe Moreno e Hipólita del Castillo no se encuentra entre los registros de San Ginés, como tampoco los bautismos de Juan y José Moreno que sobrevivieron a sus padres. Tampoco la partida de defunción de Hipólita del Castillo, madre del pintor, que falleció el 17 de febrero de 1665[13]. Había hecho testamento en Madrid el 9 de enero de 1656, ante Rodrigo Carreño de Aldrete. Declara en este documento que era viuda de Felipe Moreno y pedía ser sepultada junto al altar de N.ª S.ª de la O de la iglesia de San Luis o donde les pareciera a sus testamentarios, ser amortajada con el hábito de San Francisco y que su cuerpo fuera llevado por los *"hermanos de Antón Martín"*. Además del encargo de las misas, le condona a Lázaro de Sandoval, inquilino de las casas de la Puerta del Sol, la cantidad de 400 reales de ciertos alquileres *"por las molestias que reciue con algunas banderas que se le echan..."*. Nombraba testamentarios a *"Juan Montero, pintor, y a Gregorio, el grabador pintor y a Joseph Moreno, mi hijo"*. Así mismo nombró como herederos a sus dos hijos: Juan, de quien declara que hacia unos catorce años *"que se fue a serbir a Su Magd. y no se a donde está al presente..."* y a José[14]. Como resultado de los dos codicilos del 5 y del 10 de febrero de 1665, se realizaron en el testamento algunos añadidos laterales por los que sabemos que su hijo Juan fue a la guerra de Barcelona, infiriendose que esto ocurrió coincidiendo con la sublevación de Cataluña hacia 1642, y que a su hijo José se le debían dar de los bienes

que quedaran tras pagar todas las deudas la cantidad de 10.000 reales que había pagado[15].

Parece que fue este segundo codicilo el que utilizó el marqués de Saltillo: además de reducir las mandas de misas, declara que Agustín, hijo mayor del primer matrimonio de su marido, y Juan, hijo mayor suyo, estaban ausentes desde hacía más de treinta y dos años, sin saber y tener noticias de ellos, tiempo que se deberá aplicar a Agustín, pues la guerra de Cataluña a la que se dice que acudió Juan se desarrolló a comienzos de la década de 1640. Tanto interés en estos detalles de ausencia y falta de noticias se debe sin duda a que los tres hijos eran herederos a partes iguales de la herencia de las casas de la Puerta del Sol. En el último codicilo Hipólita encargaba a José el ajuste de las cuentas con el inquilino Lázaro de Sandoval *"que tiene bodegón en ellas"* y el disfrute de las casas en tanto no aparecieran sus hermanos. José Moreno había pagado de *"su dinero adquerido por su persona sin que la otorgante aja pagado cosa alguna..."* la cantidad de 10.000 reales que se le debían al tabernero Manuel Solana cuando murió su padre. La declaración es sin duda un acto de justicia y de protección de la madre hacia su hijo José de cara a los repartos finales de la herencia entre los tres hermanos[16].

Desde un punto de vista profesional, uno de los datos más interesantes que se extrae de estos documentos es que en el testamento y codicilos de Hipólita se nombra a los pintor Juan Montero de Rojas, al grabador Gregorio Fosmann y a Francisco de Monjartes, Monxartes o Monxarres, oficial de pintor[17], que vivía en la calle de Santa Brígida, en casas de Andrés Fuertes[18].

Apenas tenemos noticias sobre José Moreno para el periodo 1665-1674, que comprende desde la muerte de su madre hasta la a presencia de Moreno en Burgos, salvo las que corresponden a las firmas de algunos cuadros conservados como el de la *Anunciación*, fechada en 1668 (Madrid, Salesas Reales) y los dos lienzos de *San Juan Bautista* y *San Francisco de Asís*, fechados en 1669 (Zaragoza, Museo de Bellas Artes). Es fácil suponer que tras la muerte de su madre Moreno iniciara averiguaciones judiciales para saber el paradero de sus hermanos con los que compartía la herencia y que lograra saber algo o que la justicia los declarara muertos.

No habiendo hallado la partida de bautismo de José, debemos revisar la cronología de su nacimiento a través de los datos contenidos en las escrituras anteriores y de dos breves documentos publicados por Agulló y Cobo que corresponden a tasaciones de colecciones de pinturas. El 27 de enero de 1662 Moreno realizó la tasación de pinturas del contador Domingo Plaza. El 16 de noviembre de 1669 tasó las pinturas de don Francisco de Aguirre. En ninguno de los dos casos el tasador declara su edad. Cómo no se hace mención a ninguna situación de inferioridad ante la ley, es de suponer que en ese momento tuviera más de veinticinco años, la edad legal de la mayoría que emancipa y autoriza a formalizar documentos públicos sin necesitar tutor. Esto nos llevaría a calcular una fecha aproximada de nacimiento comprendida entre 1629 (su hermano Juan habría nacido hacia 1628) y 1637, año que se deduce de la tasación de 1662, en que como tasador debía ser mayor de edad. El hecho de que Felipe, primer hermano, naciera en 1620 y el intervalo de ocho años entre los dos hermanos que sobrevivieron a sus padres, permite suponer que José quizá fue el vástago menor de la familia, que tuvo entre medias otros que fallecieron[19].

A partir de 1674 el pintor se trasladó a Burgos, como dice Palomino o entabló relación con instituciones burgalesas, como el convento de los Dominicos de San Pablo, para cuya iglesia realizó una serie de cuatro lienzos firmados en ese año, y parece que reside en la ciudad hasta su muerte en 1677, ocurrida en el hospital de la Concepción a finales de ese año[20]. Las razones de esta presencia en la ciudad castellana no se conocen con claridad, pues la anotación en el reverso del testamento de su padre que indica que tomó el hábito de San Benito en San Pedro de Cardeña resulta algo enigmática. Quizá sólo lo intentó y falleció en el hospital de la Concepción antes de alcanzarlo, porque no hay constancia de ello en los libros de gradas benedictinos[21].

Los documentos de donación de la casa de la Puerta del Sol, correspondientes al año 1677, parecen destinados a dejar ordenados los asuntos del mundo, toda vez que no menciona en su testamento y codicilo a ningún pariente que a título de heredero pudiera beneficiarse de su bienes. El 30 de mayo de 1677 Moreno, vecino de Madrid y residente en Burgos, hacía donación de la casa de la Puerta del Sol a favor del Padre Provincial de los Franciscanos Mínimos de la Victoria de Madrid, fray Alonso de Castro, para que al final de sus días fuese para el convento. Mas allá de los formulismos, Moreno se sentía profundamente agradecido por los grandes favores que el convento le había hecho. La casa estaba cargada con varios censos, pero se daba libre de otras cargas, especialmente de una manda testamentaria que su madre había hecho en favor de su doncella María Clavera, condicionada a la venta de la casa. Los frailes de la Victoria se comprometían a dar vitaliciamente a Moreno una renta anual de 1200 reales, pagados en dos mitades, y después de su vida a fundar sobre ella una memoria de dos misas semanales que debía ser trasladada a donde viviese Moreno y donde el convento le diera sepultura[22]. La donación fue aceptada por el convento el 19 de septiembre de 1677[23]. Entre tanto, el 10 de junio Moreno hacía testamento[24]. Tras el protocolo de aceptación de la donación, ésta se hizo efectiva y el convento tomó posesión de la casa el 5 de julio de 1677, una vez averiguados los censos que pesaban sobre la casa[25].

Aunque el marqués de Saltillo afirma que José Moreno había muerto antes del 3 de noviembre de 1677, en realidad esta es la fecha de su codicilo, protocolizado en Burgos ante el escribano José Gutiérrez del Campo, en el que declara sus últimas voluntades. En lo relativo a sus bienes, manda a Francisco Pérez del Corral *"por los muchos agasajos recibidos"*, la tela para un jubón con su casaca, de paño de Segovia de color avellanado, que tenía que hacerle el sastre Pedro de Diego, que vivía en el barrio de Santa Dorotea, pagándole las hechuras. Tenía una espada *"en la casa donde posa"*. Y encarga al padre Alonso de Castro, del convento de la Victoria de Madrid, que vendiera los bienes que tenía en la casa de la Puerta del Sol para pagar sus deudas. Entre las mandas de carácter pictórico, que son las únicas que parcialmente le interesaron al marqués de Saltillo, Moreno dona la piedra de moler colores a Domingo Mansilla. Para José de Illana estaba haciendo un cuadro de la *Huida a Egipto*, a cuenta del cual había recibido cuatro reales de a ocho, mandando que se le entregase dicho cuadro tal y como estaba *"y que no pida cosa ninguna"*. A María García le manda un cuadro de la *Concepción*. Estaba haciendo dos cuadros para Antonio de Buitrago, vecino de Burgos, de quien tenía recibidos 100 reales de vellón, y manda que se le entreguen los bastidores tal y como estaban, descontando los 32 reales del coste de la tela (anjeo) que el pintor había puesto, y otros 68 reales en dinero. Declara una deuda con el vinatero Andrés de Romo, que ascendía a dos reales de a ocho de plata y manda que se le entreguen, así como seis bastidores que le había dado para que le hiciera otras tantas pinturas[26].

El último documento data del 3 de diciembre de 1677. Moreno daba poder al P. fray Alonso de Castro para cobrar de Gregorio López y de Toribio de Quintana, vecinos de Madrid, las rentas vencidas de la casa de la Puerta del Sol[27].

Aunque no sabemos en que momento falleció el pintor, el óbito debió ocurrir en diciembre de 1677, pues la diligencia del escribano José Gutiérrez del Campo, fechada el 27 de octubre de 1679, puesta delante de todo el expediente generado por la donación de la casa, dice que sucedió en el hospital de N.ª S.ª de la Concepción de Burgos *"el año pasado de 1677"* y que, siguiendo su voluntad, al haber fallecido en la ciudad castellana donde existía convento de la Victoria de Franciscanos Mínimos de San Francisco de Paula, fue enterrado bajo el púlpito en la capilla mayor de su iglesia[28]. A través de la escritura de donación y del codicilo se observa el profundo agradecimiento con que Moreno ejecuta sus actos, una bondad que puede estar en el trasfondo de la definición "de cortedad" Palomino y de la decisión final de retirarse al monasterio de Cardeña.

El biógrafo de los pintores españoles afirma que Moreno fue discípulo de Francisco de Solís (1620-1684), una

Fig. 1. *Moreno. Taller de Nazaret. Zaragoza, catedral del Salvador (La Seo).*

afirmación con más conocimiento de causa que otras, puesto que parece ser que Palomino se valió de un manuscrito de Solís en la redacción de su *Parnaso*[29]. Quizá hubiera algún parentesco entre ambos pintores, pues las madres de ambos llevaban el mismo apellido: Solís fue hijo del pintor Juan de Solís y de su primera mujer Isabel del Castillo y parroquiano de San Ginés[30], como parece que también lo fueron los padres de Moreno.

De las obras firmadas de José Moreno se deducen al menos dos estilos: uno, representado por el *Taller de Nazaret con San Juanito,* conservado en la catedral del Salvador de Zaragoza (Fig. 1) [31], con modelos aún no personales y empastes gruesos con pincelada suelta que desdibuja los contornos de las figuras; y otro, al que pertenece casi toda su obra, de dibujo preciso, con formas amplias, empastes planos dados como con espátula mas que con el pincel y tintas claras muy delicadas, abundando en lo decorativo a través de plegados minuciosos y el trazo acaracolado de las mejillas, las cabelleras, las nubes y los paños. Es en este segundo estilo en el que se aprecian modos formales semejantes a los de Solís y su conexión en la escuela madrileña con los de Sebastián Herrera Barnuevo y Alonso Cano.

Angulo Íñiguez fue el primero en plantear el trabajo de recopilación de las obras conocidas y citadas de José Moreno, reuniendo hasta seis obras conservadas y otras seis citas correspondientes a pinturas no localizadas o perdidas. Ibáñez Pérez localizó parte de los cuadros del convento de San Pablo de Burgos. Pero ambos autores utilizaron la información a través de la cita de segunda mano del conde de la Viñaza, por lo que parte de los datos publicados por Bosarte cayeron en el olvido. Este catálogo se ha visto incrementado con nuevas obras, habitualmente firmadas y fechadas, pero en todo caso de estilo identificable.

Fig. 2. *Moreno. Adoración de los Reyes Magos. Firmada en 1660. Colección particular.*

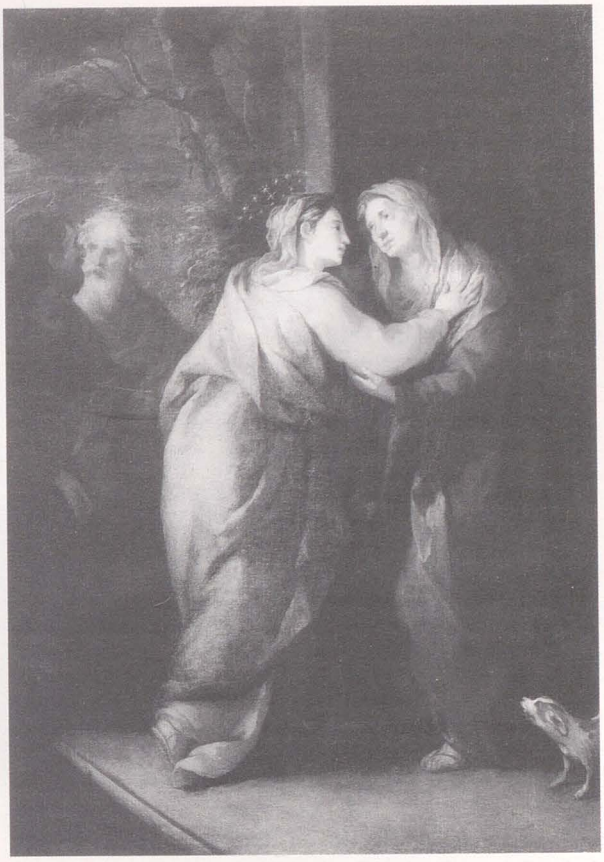

Fig. 3. *Moreno. Visitación. Firmada en 1662. Madrid, Museo Nacional del Prado.*

Fig. 4. *Moreno. Anunciación. Firmada en 1668. Madrid, monasterio de las Salesas Nuevas.*

OBRA

Una de las más antiguas pinturas de Moreno que ha llegado hasta nosotros es la *Adoración de los Reyes Magos* (colección particular), firmada y fechada en 1660 (Fig. 2), cuando el pintor había entrado ya en la veintena. Es una muestra fundamental del estilo que practicaba en las fechas más cercanas a la terminación de su formación[32]. Contiene alusiones claras al estilo de pintores consagrados como Francisco Rizi, Juan Carreño y Alonso Cano, así como al de su maestro Francisco Solís, pero también ofrece modelos completamente personales, especialmente los de la Virgen y el Niño. El colorido es más cálido, de pincelada más empastada y suelta, a manchas siguiendo la tradición veneciana arraigada en Madrid.

Por cronología se acerca a la *Visitación* firmada en 1662 (Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. n.º 2994)[33], la misma que Angulo Íñiguez creyó firmada en 1668 (Fig. 3)[34]. El colorido suave es ya una constante en la pintura de Moreno, especialmente destacable por el uso de tonos blancos marfileños, azules, rosados y verdes pálidos, que evocan a Cano, como también parece deuda del

maestro granadino la figura de San Joaquín, semejante en compostura y en el artificio de la barba partida al *San Pablo* (Dresde, Staatliche Gemäldegalerie), que Wethey fecha hacia 1645-1650[35]. Más madrileño y menos personal se muestra en el lienzo del *Taller de Nazaret* (Zaragoza, catedral del Salvador) (Fig. 1), que quizá deba ser tenida como su primer trabajo conservado, aun cuando Ansón Navarro la fecha hacia 1665-1670 y define su estilo de como de "pincelada amplia y moderadamente empastada", de cromatismo "limitado, dominando una entonación en general ocre y verdosa"[36]. En este contexto conviene mencionar que Poleró recogió la firma de una cuadro de Moreno, fechado en 1661, si bien no mencionó a qué cuadro se refería[37].

En el catálogo de la colección del rey Louis-Philippe se recoge en los inventarios de 1838 la existencia de un lienzo de *La Sagrada Familia*, que se dice firmado en 1667. En 1853, el lienzo fue puesto ala venta en Londres y adquirido por el hijo de Lord Hardinge. Con tal ocasión Richard Ford lo describió de la siguiente manera: *"El tema está concebido y pintado con mucha ternura. José, en su banco de carpintero, ofrece al Niño Jesús una pequeña cruz, mientras que María, presintiendo el futuro de su hijo, le mira tristemente"*[38]. Se trata de una obra no localizada, de iconografía desconocida en el breve catálogo de Moreno[39].

La *Anunciación* firmada en 1668 (Madrid, monasterio de las Salesas Reales)[40] es una obra plenamente personal (Fig. 4), por lo que puede afirmarse que en estos años Moreno alcanzó su estilo más característico, cargado de sutilezas cromáticas en las telas tiernas, quebradas en finos plegados que se irisan de perfiles centelleantes de luz blanca. Algunas semejanzas compositivas se encuentran entre esta composición y el mismo tema pintado por Cano para el retablo de Nuestra Señora de la Paz de la catedral de la Magdalena de Getafe[41], aunque Moreno ha acentuado lo barroco a través del mayor movimiento del ángel, de la riqueza arquitectónica del escenario, de las telas y de los ángeles, así como de los efectos de luz que inundan la estancia.

El dinamismo barroco alcanza aún mayor intensidad en otra *Anunciación* (Williams College, Willianston, Massachusetts, U.S.A.), pintura que hay que considerar igualmente como obra de José Moreno, dando por buena la prudente consideración de E. J. Sullivan (Fig. 5)[42]. La pintura es una de las obras maestras de Moreno por varias razones. La complejidad compositiva con el escenario arquitectónico en escorzo rematado por los telones a la manera veneciana y flamenca, la disposición escalonada de las dos figuras principales o la complejidad iconográfica de la representación de la Trinidad, con la segunda persona en forma de niño, semejante a los que aparecen en varias versiones de la *Huida a Egipto* (Madrid, colección privada; Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art). Destaca esta pintura por la iluminación oscura interrumpida por los resplandores de la gloria celestial y del ángel. La composición en su dinamismo recuerda a la *Anunciación* firmada por Claudio Coello en 1666 (Madrid colección particular)[43]. Los modelos son más corpulentos de lo que nos tiene habituados Moreno, pero tanto el ángel, como el Niño Jesús o la interpretación de la paloma del Espíritu Santo no dejan lugar a dudas sobre la autoría. El movimiento quiebra los paños de los ropajes. El colorido de tonos azules y blancos en las ropas de la Virgen, rosados y verdes bordados en oro de la túnica del ángel y de los cortinajes, los agrisados con tonos malvas de Dios Padre y los azafranados de la alfombra, componen una sinfonía de medias tintas zigzagueadas de toques y brillos blancos sobre los frágiles pliegues de las telas de seda. Por si quedaran dudas sobre la atribución, de nuevo la paloma del Espíritu Santo es como una firma de Moreno. Es probable que, desde un punto de vista cronológico esta *Anunciación* fuera realizada en a finales de la década de 1660-1670, y muestra la plena madurez del pintor.

En 1669 están fechados la pareja de lienzos de *San Francisco de Asís* y de *San Juan Juan Bautista* (Zaragoza, Museo de Bellas Artes) (Figs. 6 y 7), en los que ambos santos están representados de media figura, el franciscano recibiendo los estigmas y San Juan en medio de un frondoso desierto dando de beber al cordero con su concha[44]. El predominio de tonalidades pardas y verdosas se ve animado con los efectos de luz que iluminan intensamente partes de las figuras y reavivan los perfiles de las ramas, de las nubes y de las rocas. El estilo de Moreno parece haber alcanzado una madurez que se mantiene en el resto de su obra posterior.

Prácticamente inédita es una gran *Inmaculada Concepción*, que sólo conozco a través de fotografía en blanco y negro del Archivo Moreno, tomada probablemente en el transcurso de la guerra civil (Fig. 8). Consta que pertenecía entonces al conde de Toreno. En su ángulo inferior izquierdo se lee con toda claridad y buena caligrafía *"Josef Antolinez fat / año 1672"*[45]. Quiero suponer que, dada la frecuencia con la que José Moreno firmó sus cuadros, se trate de una firma que fue verdadera, pero que llegó dañada con el apellido incompleto y fue posteriormente manipulada, interpretando quien la restaurara los rasgos angulosos iniciales de la eme de Moreno por los de la Ant... de Antolinez. El año encaja en la cronología de Moreno, lo mismo que el estilo, completamente ajeno al personalísimo de Antolinez, quien a modo de ejemplo comparativo firmó en 1673 el *Tránsito de la Magdalena* del Museo de Bellas Artes de Sevilla[46]. En su iconografía Moreno siguió los esquemas habituales en el siglo XVII, entremezclando diversas fuentes del Génesis (*ipsa*), el Cantar de los Cantares (*Virgen tota pulchra*) y el Apocalipsis (*Mulier amicta sole*). La Virgen está representada sobre los resplandores del sol que trazan radialmente su

Fig. 5. *Moreno. Anunciación. Williamston, Williams College (Massachusetts, USA).*

luz y forman una oquedad profunda y luminosa de gloria. Se dispone lateralmente, como en avance suave, para recibir la gracia del Espíritu Santo, con las alas explayadas y el plumaje espeso y bien definido. Es un modelo joven, de rostro redondeado y muy característico del pintor, con los cabellos sueltos y coronada por las doce estrellas. Es de suponer que la túnica y el manto tengan el colorido habitual blanco y azul, con los correspondientes tonos pastel y brillos plateados. El contorno de la tela se complementa con nubes a contraluz y querubines dibujados con certeza de trazo, redondos, con gruesos mofletes y cabellos acaracolados. Las agrupaciones entorno a la peana de nubes del primer término son especialmente hermosas, con ángeles de cuerpo completo portadores de símbolos tomados del Cantar de los Cantares: espejo, lirio, rosa, palma, azucena, templo. Sorprende que no se halle la luna de la visión del Apocalipsis, quizá oculta por la peana de nubes, aunque si está arrastrándose en la tierra la serpiente del pecado del Génesis, recuerdo de la tentación de Eva y signo del triunfo de María.

Moreno interpretó en varias ocasiones el tema de la *Huida a Egipto*. Palomino mencionó una versión entre las pocas obras de su mano que fue capaz de recordar. El propio pintor estaba terminando en 1677 otra por encargo de José Illana. Bien pudiera ser que alguna de éstas coincida con alguna de las conservadas. La que se guarda en Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) está firmada y fechada, pero no son legibles las dos últimas cifras del año (Fig. 9). Se ha supuesto que se trate de 1662[47]; pero creo que su estilo encaja mejor en el de las obras posteriores a 1665. A modo de friso, la composición se desarrolla de izquierda a derecha en un plano casi único, precedida de un bello ángel bajo la sombra de las palmeras que parece jugar con los angeles niños. La Virgen va montada sobre el asno con el niño Jesús en su regazo, seguidos a pie por San José, con cayado y sombrero de viaje, que señala hacia el grupo de jinetes que se divisa en la lejanía. El colorido repleto de azules, rosados, amarillos, malvas y rojos se muestra con las sutilezas de tonalidad pastel, desplegados sobre los finos pliegues de todas las telas, como en la *Anunciación* de Williamston. La composición es semejante a una de las dos versiones del mismo tema que se que se conservan en el Museo del Prado, procedente del Museo de la Trinidad y depositada en el museo de Gerona (núm. inventario7489). Está concebida en formato vertical y se ha hecho desaparecer el grupo de los soldados que figura en la de Minneapolis[48]. Su estilo parece en cambio bastante seco, como si se tratara de una pintura inacabada (Fig. 10). La misma composición se repite en otra *Huida a Egipto* (colección particular)[49] dispuesta en una amplio

Fig. 6. *Moreno. San Juan Bautista. Firmado en 1669. Zaragoza, Museo de Bellas Artes.*

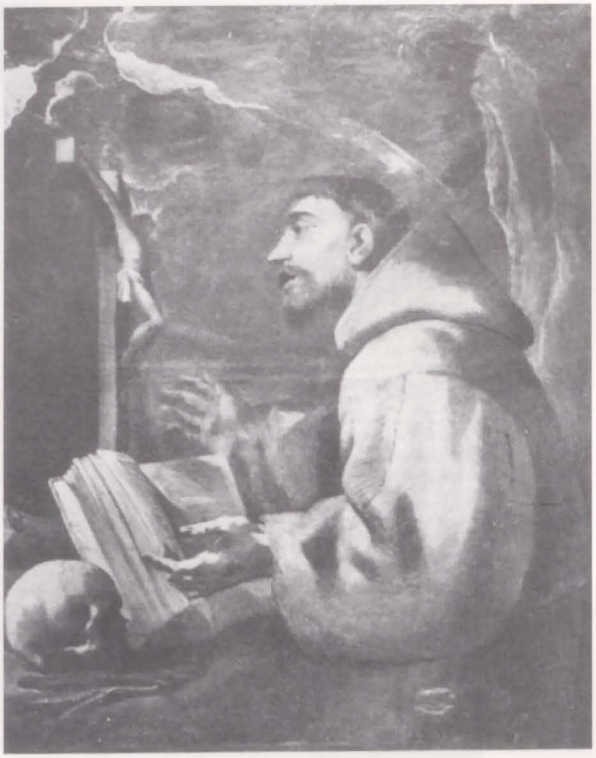

Fig. 7. *Moreno. San Francisco de Asís. Firmado en 1669. Zaragoza, Museo de Bellas Artes.*

paisaje con bellas arquitecturas de pilastras rústicas y arcos de triunfo en el lado derecho (Fig. 11). Los modelos de la Sagrada Familia con los mismos, pero la palmera del lado izquierdo adquiere mayor amplitud y un notable aire decorativo con sus hojas muy rizadas. Siendo obra cercana a Moreno, su técnica y su espíritu son diferentes y quizá estén más próximos a los de su maestro Francisco Solís.

La segunda versión que conserva el Museo Nacional del Prado (núm. inventario 2872) también procede del Museo de la Trinidad y se salvó en el incendio del Palacio de Justicia de Madrid (Fig. 12). Elías Tormo no logró leer las dos últimas cifras de la fecha, pero emitió un acertado juicio sobre el estilo de el cuadro, *"que si no la viera firmado, para atribuirlo a un Cerezo o a un Claudio Coello sería flojo, pero que es muy agradable de tono para ser de un ignoto José Moreno"*[50]. Según Angulo Iñiguez está fechada en 166(8), aunque los catálogos actuales del Museo no dan ninguna fecha[51]. Aun respetando la composición en friso, todas las figuras excepto las del burro y San José, cambian se tipo humano y de movimiento. El ángel guía es un joven corpulento y joven con la cabeza baja y el cabello rizado de color rubio pajizo que tira de los arreos de asno. La Virgen a lomos de la borriquilla adopta una postura más lateral y San José, menos agitado que en el lienzo de Minneapolis, juguetea dándole algo al Niño. En su línea habitual, el colorido ofrece una gama de tonos claros: rosas, azules, verdes y varias gamas de ocres en los ropajes de las figuras, que destacan luminosos sobre el fondo azulado y verdoso del paisaje.

La habilidad de Moreno con esta composición llega al extremo de invertirla por completo en otra versión (colección particular)[52], en la que el asno se dispone en oblicuo al plano del lienzo y baja la cabeza para morder alguna hierba, la Virgen lleva sombrero de viaje, el Niño juega con los ángeles del cielo y San José les sigue solícito. El ángel repite el modelo de la *Huida del Museo* del Prado (núm. inventario 2872), pero junto a él aparecen en esta ocasión unas arquitecturas en sustitución de las palmeras.

A estos ejemplares autógrafos de la *Huida* puede añadirse con ciertas precauciones otra pintura del mismo tema que podría corresponder a su producción más antigua, pues el modelo de San José recuerda a alguna de las figuras de la *Adoración de los Reyes Magos,* firmada en 1660. Presenta una composición inmersa en un frondoso paisaje de tono verdoso y claro, cuajado de verduras y de ángeles niños que revolotean en torno a la sagrada familia. La Virgen a lomos del asno lleva al Niño de pie y lo presenta frontalmente, con los rasgos estilísticos propios de José Moreno. La figura de San José sigue a la comitiva

Fig. 8. *Moreno. Inmaculada Concepción. Firmada en 1672. Colección particular.*

con el rostro afilado, elevado a lo alto y portando bajo su brazo el equipaje. El ángel, vuelto de espaldas al espectador, tira del ramal del animal. Quizá por este detalle que se asemeja compositivamente a algunos ángeles de las versiones del *Bautismo de Cristo* pintadas por Juan de Pareja, la pintura se presentó en la edición de Feriarte de 1992 como obra suya[53], aunque la composición, los modelos y el estilo coinciden con los conocidos de Moreno.

Las numerosas interpretaciones que Moreno realizó de la *Huida a Egipto* parecen haberlo convertido en un especialista en el tema y haber sido ejemplo o haber marcado una cierta influencia en otros pintores contemporáneos. Un ejemplo lo tenemos en la *Huida a Egipto* de la antigua colección del marqués de Casa-Torres (Madrid), que se reproduce en el catálogo de Lacoste con atribución a Claudio Coello[54]. Presenta modelos y composición que evocan claramente a las interpretaciones de Moreno, como puede verse en la cabellera rizada del ángel y en la composición en friso de las tres figuras. No obstante, los modelos humanos son más monumentales y amplios de rostros, cuerpos y vestiduras, recordando a la *Anunciación* del museo de arte del Williams College (Williamston, Massachusetts, U.S.A.). Otro ejemplo es el lienzo que ha pasado por el comercio de arte de Madrid, con atribución a José Moreno, pero que es obra posterior de un imitador que introduce algunas variaciones, las más nota-

Fig. 9. *Moreno. Huida a Egipto. Firmada y fechada ilegible. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.*

bles en las figuras del Niño Jesús y de San José[55]. Un tercer ejemplo tiene autor conocido: se trata de Antonio Castejón (Madrid, hacia 1634-1696), que firma la *Huida a Egipto*, conservada en el convento de las Úrsulas de Alcalá de Henares[56]. En este caso, aunque existen variaciones, las deudas compositivas respecto a Moreno son muy estrechas y se relacionan con el modelo de Minneapolis citado más arriba, especialmente la figura del ángel y de San José. Lo más personal de esta pintura de Castejón está en los cambios introducidos en la colocación de la palmera por detrás de San José y en el fondo de arquitecturas situado en el lateral derecho. Además la escena transcurre en un ambiente nocturno, distinto de las claridades de Moreno. Las pocas obras conocidas de Antonio Castejón revelan un estrecho contacto tanto con el estilo de Sebastián Herrera Barnuevo y de Francisco Solís, como con los modelos de José Moreno, según muestra una *Anunciación* (Madrid, colección particular)(Fig. 13)[57].

El *San Pedro de Alcántara* de las MM. Mercedarias de D. Juan de Alarcón (Madrid) presenta el estilo maduro de Moreno. Quizá sea el localizado en 1939. Angulo Íñiguez señala que estaba firmado *"Joseph Moreno fat"*, que era un lienzo que medía 1,47 x 1,27 metros y que no lo pudo identificar para incluirlo en su estudio ni siquiera con la ayuda de las monjas, quienes suponían que habría sido vendido con motivo de unas obras realizadas[58]. Pero la historia no parece haber sido así. En el reciente catálogo de pintura del convento se recoge en el Pasillo Alto un lienzo de la iconografía del santo alcantarino en acto de recibir la inspiración del Espíritu Santo para escribir, de formato vertical y medidas ligeramente distintas de aquel (Fig. 14), con la errónea atribución a José García Hidalgo[59]. Quizá no está firmado o no ha sido bien examinado. En todos sus rasgos el estilo es el de José Moreno, caracterizado por sus tonalidades suaves, su dibujo ondulante, las formas plenas de los rostros y la plasticidad del Espíritu Santo, casi una firma en aquellas obras que no la llevan visible, además del sentido acaracolado y dinámico de sus composiciones. En el caso de este *San Pedro de Alcántara* el predominio de las tonalidades ocres es absoluto en razón de la ambientación penitencial de la figura y de los hábitos pardos de la orden franciscana que viste el santo.

Fig. 10. *Moreno. Huida a Egipto. Gerona, Museo (Depósito del Museo Nacional del Prado, n.º inv. 7489).*

Entre las obras documentadas de Moreno, presumiblemente pintadas durante su periodo madrileño antes de trasladarse a Burgos en 1674, de las que no consta su paradero actual, hay que recordar los lienzos de *Santa Catalina*, de *San Antonio Abad* y de la *Huida a Egipto*[60]. Por la rareza del tema y la precisión con que se identifica a Moreno como autor llama la atención la existencia entre los cuadros de la testamentaría de don Luis Cermeño, caballero de Santiago y consejero de Castilla, Indias y Santa Cruzada, de una pintura de *"Las codornices de los hebreos, original de Joseph Moreno"* de 3 x 2 varas, con marco negro, tasada en 1699 por el pintor Manuel de Castro en 2.200 rs.[61]. El tema tiene sus fuentes literarias en el Antiguo Testamento (*Éxodo* 16, 13). Nada se sabe del curioso cuadro, probablemente una de las frecuentes alegorías eucarísticas del Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, que el pintor ejecutaría durante su periodo madrileño.

Fig. 11. *Moreno. Huida a Egipto. Colección particular.*

Fig. 12. *Moreno. Huida a Egipto. Madrid, Museo Nacional del Prado (n.º inv. 2872).*

Fig. 13. *Antonio Castejón. Anunciación. Madrid, colección particular.*

ETAPA BURGALESA: 1674-1677

Palomino sitúa la ausencia (y la muerte) de Moreno hacia 1674, coincidiendo con su traslado a Burgos. Los lienzos del convento de San Pablo están fechados precisamente en ese año y hasta su muerte en 1677 Moreno aparece vinculado a la ciudad de Burgos, a la que en verdad no se sabe en qué momento llegó. Respecto a los cuadros pintados para el convento de los Dominicos de San Pablo, dice Bosarte que vio allí dos cuadros firmados por Moreno, colocados en dos retablos: *"El uno representa a un Santo diciendo misa. En la parte superior del quadro, Jesucristo con acompañamiento de ángeles, y en la inferior un Purgatorio. El otro es un San Miguel sacando del purgatorio las almas. En el remate de estos dos altares hay quadros pequeños del mismo autor. En el de San Miguel un San Juan Evangelista, y en el otro una Concepción"*[62]. Salvo la de *San Juan Evangelista*, todas las demás pinturas se conservan en la parroquia de San Martín de Quintanadueñas (Burgos). Ibáñez Pérez, que las dio a conocer, sólo señala firmada y fechada en 1674 la de *San Miguel* (Fig. 15). Lo más sorprendente quizá sea su afirmación de que las tres pinturas localizadas son del mismo tamaño (unos 3 x 2 metros)[63], lo cual configuraría una estructura de retablo bastante extraña con cuerpo y ático casi iguales, pero adecuada a los entrepaños estrechos y altos de las capillas de un edificio gótico. Pero Bosarte aseguró que los de arriba eran *"quadros pequeños"*. De las tres pinturas localizadas, Ibáñez Pérez no comentó ni reprodujo la de la *Inmaculada*[64]. Recientemente Casillas García ha aclarado su ubicación en la capilla de las Ánimas, precisando que alguna de ellas fue seleccionada por Carderera para ser enviada a la Academia de San Fernando, aunque o bien no llegaron a ir a Madrid o bien fue devuelta, una vez que se supo que su propietaria era la citada cofradía de las Ánimas y no el convento desamortizado[65]. En las anotaciones de Carderera ya no se habla del *San Juan Evangelista*, por lo que quizá haya que suponer que había desaparecido antes de 1837.

A lo publicado hay que añadir que también el lienzo de la *Alegoría de las Misas Gregorianas* está firmado y fechado[66] y que en su iconografía, además de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden, arrodillado con el rosario en las manos, figura otro dominico, obispo y santo, que quizá deba ser identificado con San Alberto Magno, maestro de Santo Tomás de Aquino (Fig. 16). Respecto a los dos grandes lienzos que parecen haber formado el cuerpo del retablo, el lienzo de la *Inmaculada Concepción*, demasiado alto y sucio para ver si se halla firmado, es de medidas ligeramente menores que las de los otros lienzos[67].

A pesar de lo complejo de ambas composiciones, con oquedades resplandecientes cercadas de nubes a contraluz o con arquitecturas en perspectiva y visión celestial, las pinturas tienen un cierto aire plano, de figuras traídas a la superficie de la tela. El dibujo es continuo y preciso en su trazo ondulante que delimita cada una de las figuras, de los paños o de las nubes. Siguiendo el tono general de toda la obra conocida el colorido es claro a base de azules, rosas y nacarados de las carnaciones corporales de los desnudos. En la *Alegoría de las misas gregorianas con Santo Domingo de Guzmán y San Alberto Magno* el pintor tiene ocasión de aplicar el color verde sobre la casulla del sacerdote celebrante, animando la austera bicromía blanca y negra de los hábitos dominicanos. Da la impresión de que en estas pinturas tardías de Moreno su estilo aparece algo anquilosado y sin las sutilezas que alcanza en la *Anunciación* de Williamston.

Fig. 14. *Moreno. San Pedro de Alcántara. Madrid. MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 15. *Moreno. San Miguel y las ánimas del Purgatorio. Firmado en 1674. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.*

La *Inmaculada Concepción*, no reproducida hasta fecha reciente (Fig. 17), es un hallazgo de primer orden, tanto por su composición dentro de la escuela madrileña del siglo XVII, como por su iconografía, en la que quizá los Dominicos tuvieron algo que decir, dadas sus posturas contrarias respecto a la "pía opinión" que defendía la concepción inmaculada de la Virgen. Representa a la Virgen de frente en medio de un paisaje de espesas nubes agrisadas y con un horizonte marino al fondo. Viste túnica blanca y manto azul; va coronada de estrellas, sus párpados caen pesados y sus dos manos separadas se lanzan hacia su lado izquierdo. Los pies en fuerte contraposo descansan uno sobre el creciente lunar y el otro pisa la cabeza de la serpiente. Toda la composición se halla dibujada con extremada precisión. La masa oscura de las nubes en el primer término dota de mayor profundidad a la lejanía azulada, levemente dorada por la irrupción diagonal de la luz divina que ilumina María. La aplomada composición carece del impulso ascensional del tema de la asunción y del dinamismo con el que la pintura española del siglo XVII representó a la Inmaculada Concepción. No hay presencia de angeles, ni del Espíritu Santo, ni de símbolos marianos. Esta iconografía mariana tiene una impronta ajena a las tipologías más frecuentes de la época. Por la descripción del tema parece que el pintor ha optado por unir las alusiones que el Génesis y el Apocalipsis hacen a la Virgen. En el Génesis se relata el triunfo del linaje de la Virgen sobre el de la serpiente, de la redención a través de la encarnación de Jesús del pecado causado por Eva y la serpiente, fundamentando de paso el papel de María como corredentora *(ipsa)*: "*Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo; este (ipsa) te aplastará la cabeza, y tu le acecharás el calcañal*" (*Gen.* 3,15)[68]. En el Apocalipsis se relata la encarnación del Hijo de Dios y las encarnaciones del mal, que comienza con la señal grande de la aparición de "*una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas*" y la batalla en el cielo tras la cual "*fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada diablo y Satanás..., y fue precipitado en la tierra... Oí una gran voz en el cielo que decía. Ahora llega la salvación, el poder, el reino de nuestro Dios y la autoridad de su Cristo...*" (Apoc. 12,1-9).

Como ha demostrado Stratton, la configuración final de la iconografía de la Inmaculada Concepción en el arte español de los siglos XVI y XVII es el resultado de un largo proceso de ensayos, descartes y síntesis de otras ico-

Fig. 16. *Moreno. Alegoría de las misas gregorianas con Santo Domingo de Guzmán y San Alberto Magno. Firmado en 1674. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.*

Fig. 17. *Moreno. Inmaculada Concepción. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.*

nografías, como la de la Asunción de la Virgen, que en muchos casos no es posible clarificar de modo completamente satisfactorio por carecer de los oportunos contextos. Además, por otro lado, cuando existe el contexto de una determinada imagen o pintura suele prevalecer el tema de la Asunción, como ocurre en el caso del retablo de la capilla de don Martín de Ircio, realizado por Pedro de Arbulo en 1568 (Briones, La Rioja, iglesia parroquial). La iconografía de la Inmaculada Concepción, rodeada de las letanías, está más cercana de la *Virgen tota pulchra* del Cantar de los Cantares, y la Asunción está más próxima a la *Mulier amicta sole* del Génesis [69].

Para clarificar qué es lo que pintó Moreno es conveniente considerar el contexto de los dos retablos según los describe Bosarte, especialmente el hecho de que el otro lienzo del ático fuera un *San Juan Evangelista*. Sólo con este detalle tenemos evidencia y prueba de que el peso de la iconografía del Apocalipsis es superior al peso de la Inmaculada Concepción. Y se pueden aducir otros detalles, como el horizonte marino y el mar al que se alude en el relato apocalíptico[70]. Con todo, el gesto de pisar la cabeza de la serpiente, casi el único y exclusivo en la acción de la figura, incide en el papel de la Virgen como co-redentora en la historia de la Salvación, más que en el concepto de la concepción inmaculada. Desde este punto de vista, aunque puede que el encargo de los lienzos fuera obra de la cofradía de las Ánimas, cabría achacar a los frailes dominicos de San Pablo de Burgos alguna responsabilidad en la configuración teológica y plástica de la pintura.

Como es sabido, los Dominicos fueron los grandes defensores de las tesis "maculistas" frente a las tesis "inmaculistas" que sostuvieron casi todas las restantes órdenes religiosas españolas, defensoras de la proclamación de un dogma de la Inmaculada Concepción que, antes de ser definido en 1854, sólo contó con el decreto de la Inquisición General, confirmado por Paulo V (12 de septiembre de 1617) que imponían silencio a la defensa pública de las tesis contrarias a la "pía opinión". A partir de entonces las opiniones contrarias pasaban a ser de ámbito privado y esporádicamente provocaron algunos enfrentamientos. Todavía en 1662 los Dominicos de San Pablo de Burgos dieron lugar a alguno de estos enfrentamientos, a propósito de la proclamación de la *bula Sollitudo* de Alejandro VII (8 de diciembre de 1661). Con motivo de asistir el

Fig. 18. *Moreno. Santa Catalina de Alejandría. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, n.º 6106 F.*

Fig. 19. *Moreno. Ángel. Gijón, Instituto Jovellanos (destruido).*

Ayuntamiento de Burgos a la celebración de la fiesta de la Conversión de San Pablo en el convento de los Dominicos, el consistorio envió a un representante para que hablara con el Prior y le pidiera que el predicador del sermón hiciera algún elogio a la Concepción. Sin embargo el Prior no hizo caso de la sugerencia, diciendo que *"ni lo podía mandar, ni sus religiosos decir el elogio, por tener orden superior"*, a consecuencia de lo cual la ciudad cambió para siempre la celebración de la fiesta a la parroquia de San Gil y escribió comunicando lo ocurrido a la Real Junta de la Inmaculada[71]. No es fácil establecer un nexo entre la nada convencional *Inmaculada Concepción* de José Moreno y la actitud "maculadista" latente en el convento de San Pablo, aunque dicho nexo fuera posible directa o indirectamente[72].

Desde un punto de vista puramente formal, el grandioso perfil fusiforme con el manto recogido sobre el brazo y el hombro recuerda tanto a los modelos marianos de Carreño de Miranda, como a los de Alonso Cano. Sin embargo la actitud de las manos, movidas simultáneamente hacia su lado izquierdo, la relacionan con la *Inmaculada Concepción "de Leganés"* de Peter Paul Rubens (Madrid, Museo del Prado) y con la *Inmaculada Concepción* de Claudio Coello, conocida a través de dos ejemplares de hacia 1665-1667, uno en colección particular y otro, a modo de boceto en las Comendadoras de Santiago, ambos de Madrid[73]. El colorido es parco con predominio del azul y del blanco en las ropas de la Virgen, con hondos surcos de sombra que oscilan en los extremos del gris, proporcionándole un característico tomo madrileño. Un intenso gris humo entremezclado con ocres y grises define las espesas masas de nubes, mientras el horizonte azul se irisa con los tonos dorados de la luz celestial. La ejecución es de factura minuciosa y detallista, bien ceñida al dibujo y conformando amplios campos planos que tanto recuerdan

Fig. 20. *Moreno (atribuido). San José con el Niño. Madrid, Museo Nacional del Prado (F.D. 361).*

a la estética de Sebastián Herrera Barnuevo[74] y del propio Francisco de Solís.

Durante los tres años que pasó en Burgos José Moreno se dedicó a pintar, como demuestran las anotaciones de su codicilo del 3 de noviembre de 1677. Tenía con él su piedra de moler colores, que donaba a Domingo Mansilla, y una *Inmaculada Concepción* que mandaba a María García. Para José de Illana estaba pintando una *Huida a Egipto* y Moreno mandaba que se le entregase dicho cuadro tal y como estaba *"y que no pida cosa ninguna"*. Evidentemente vivía de su trabajo y en una situación comercial y económica que dista mucho de ser convencional al modo actual. En el compromiso con Antonio de Buitrago, que Moreno ya no podía cumplir, manda que se devolvieran los bastidores en los que había gastado cierta cantidad y el resto de la cantidad adelantada por el cliente para que le pintara dos cuadros. En el que tenía con Andrés de Romo, el propio cliente le había proporcionado seis bastidores para que le hiciera otras tantas pinturas. Ni de las pinturas identificadas por sus temas, ni mucho menos de las que no son identificadas conocemos rastro alguno.

DIBUJOS

Finalmente, quería hacer una anotación breve sobre los dibujos de José Moreno. En este proceloso campo del dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, donde concurren un elevado número de maestros consagrados y de jóvenes de dotes portentosas, cuyas vidas se truncaron demasiado pronto y antes aun que las de sus maestros, Moreno es conocido por dos dibujos: el de *Santa Catalina de Alejandría* (Florencia, Uffizi, n.º 6106 F), identificado con letra del siglo XVII como obra del pintor e hipotéticamente relacionado con una de las pinturas citadas por Palomino (Fig. 18) [75], y el *Esbozo de un Ángel* (Gijón, Instituto Jovellanos, n.º 386. Destruido), que lucía una atribución o firma (Fig.19)[76]. Yo creo que podría tomarse en consideración la atribución a Moreno de un *San José con el Niño* (Madrid, Museo del Prado, F.D. 361)[77], que por el tono general de la composición, aunque sin seguridad absoluta, fue atribuido por Pérez Sánchez a Juan Antonio Frías y Escalante (Fig. 20)[78]. Reproducido al lado de otro dibujo de Escalante que quizá representa a *Galatea*, con letrero o firma antigua que hace más fiable la autoría y con moldelos humanos comunes a los de algunas obras del pintor (Florencia, Uffizi, n.º inv 10152), se ve que se trata de técnicas diversas, lo cual por sí sólo no es una razón excluyente. Pero el *San José*, que tampoco es igual en técnica a la *Santa Catalina de Alejandría*, por el carácter general de la composición, así como por la monumentalidad, la corpulencia, la amplitud de los plegados de generosos campos planos es más parecido a la *Inmaculada Concepción*, estudiada más arriba que a cualquier obra de Escalante. En este caso se establece una conexión de Moreno y su maestro Solís con Sebastián Herrera Barnuevo.

Ninguno de los dos dibujos de la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Bernardo* y de la *Anunciación,* el primero atribuido a José Moreno y el segundo considerado de su círculo (Londres, colección Apeles), puestos en relación con las obras del pintor conservadas en colecciones de los norteamericanas[79], me parece que tengan que ver con su estilo, salvo en algunos aspectos genéricos y comunes a muchos otros pintores de la época.

NOTAS

1 Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, vida 143, p. 976.

2 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo III, pp. 196-197. Ceán Bermúdez transforma las palabras de Palomino en "la cortedad de su genio y sus pocos años", una interpretación errada y excesiva, más si se tiene en cuenta que no aporta al catálogo de José Moreno ni una sola obra de su cosecha.

3 Isidoro BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a que pertenece,* (1804), Madrid, edic. Turner, 1978, pp. 333-334. Bosarte, en su estilo característico, dio fe de la existencia de cuatro pinturas en el convento de San Pablo de Burgos, que representaban a *San Miguel sacando almas del purgatorio* y a un *Santo diciendo misa*, ambas firmadas y fechadas en 1674, un *San Juan Evangelista* y una *Inmaculada.* Menos el *San Juan Bautista* las restantes se conservan hoy en Quintanadueñas (Burgos) y fueron dadas a conocer por Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Obras del pintor José Moreno en Quintanadueñas (Burgos)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid), 1977, pp. 491- 494.

4 CONDE DE LA VIÑAZA, *Adicciones al Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid, 1894, tomo III, p. 110. El conde la Viñaza incrementó el catálogo de Moreno con los cuadros de *San Juan Bautista* y *San Francisco*, firmado en 1669, conservados en el Museo de Zaragoza, cuyo estilo le recordó al de Juan Martín Cabezalero. Además sugirió que un Juan Moreno, autor de una *Adoración de los Reyes*, firmada en 1636, que poseía Valentín Carderera, pudiera haber sido el padre de José Moreno.

5 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "José Moreno", en *Archivo Español de Arte*, 1956, pp. 67-70 y láminas I-IV.

6 MARQUÉS DE SALTILLO, "Artistas madrileños (1592-1850)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVIII, 1953, pp137-243, en especial las páginas 188-189.

7 Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII.* Madrid, 1981, pp. 147-148.

8 La información del marqués de Saltillo procede del Archivo Histórico Nacional, sección Clero, libro 7765, un largo documento de 177 folios del que utilizó algunas partes referidas al testamento de su madre y al del propio pintor. La lectura completa revela circunstancias familiares y personales, relaciones de la familia con otros pintores y artistas, deudas y deudores, así como algunos clientes del pintor.

9 AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero, libro 7765, fol. 3. En el documento se lee Alfara en vez de Alfaro. No hemos podido clarificar el apellido de este don Juan de Alfara, pues las escrituras originales del escribano Diego Carreño Alderete no se conservan en el Archivo de Protocolos de Madrid. De cualquier modo, no creo que pueda identificarse con el pintor Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), cuya primera estancia en Madrid se cifra entre 1660 y 1661, coincidiendo con la muerte de Velázquez. Véase José María PALENCIA CEREZO, "Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)", en *Goya*, núm. 283-284 (2001), pp. 240-253. Quizá se trate del padre del pintor, de igual nombre. El día 28 de mayo de 1661 Juan de Alfaro era aceptado como hermano en en la Hermandad del Refugio (Archivo de la Hermandad del Refugio, legajo 646, n.º 2036).

10 *Idem*, fols. 1-3vº.

11 *Idem*, fol. 5vº

12 Archivo Parroquial de San Ginés. Madrid. *Libro de Bautizados n.º 18*, fol. 294 y *Libro de Bautizados n.º 19*, fols. 163 y 259. Respecto a Agustín, en 1652 que tenía 38 años, por lo que habría nacido hacia 1614, y en 1665 que hacía 32 años que se encontraba ausente, es decir desde aproximadamente 1633, La diferencia de fechas nos proporciona una edad de 19 años, con los cuales quizá se enroló en los ejércitos de Flandes, donde se encontraba en 1652.

13 AHN, Clero, libro 7765. La anotación del escribano es confusa, pues escribe como año una cifra de cinco dígitos: "16658". He comprobado sin ningún resultado, si las actas sacramentales de los distintos miembros de la familia se hallaban registrados en la parroquia de Santa Cruz, pues ciertas partes de la Puerta del Sol estaban en su demarcación territorial.

14 *Idem*, fols. 6-6vº.

15 *Idem*, fols. 6-7vº. Los codicilos en Madrid, ante Jerónimo de la Peña. El 22 de agosto de 1665 se sacó copia de los testamentos. Una diligencia escrita en el reverso del documento del AHN de Madrid certifica el 22 de noviembre de 1667 la visita y el cumplimiento del testamento de Hipólita del Castillo (fol. 11vº).

16 *Idem*, fol. 10.

17 *Idem*, fol 8-8vº: codicilo del 5 de febrero de 1665.

18 *Idem*, fol. 10 vº: codicilo del 10 de febrero de 1665.

19 Aunque no conste que este Juan Moreno fuera pintor y los datos indican mas bien que fue soldado, en función de la cronología derivada del testamento y codicilo de la madre (1656 y 1665) vale la pena tener en cuenta su nombre por el dato que recoge Viñaza acerca de la existencia en la colección de Carderera de un cuadro firmado *"Joanes moreno Depinxit anno 1636"*, sobre el que plantea la conjetura de que pudiera ser el padre de José (*cfr.* CONDE DE LA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, pp. 110-111). Sabiendo ahora que se llamaba Felipe, lo conjetura hay que dirigirla hacia la posibilidad de que se trate de su hermano.

20 AHN, Clero, libro 7765, fol. 1, donde el escribano de Burgos José Gutiérrez del Campo certifica el 27 de octubre de 1679, que había fallecido a finales de 1677.

21 Así se deduce del trabajo de Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, "Libros de gradas de benedictinos profesos en monasterios burgaleses (1436-1833)", en *Studia Monástica* 31 (1989), vol. 1, fasc. 2, pp. 283-295, quien advierte del estado incompleto en el que estos documentos han llegado hasta nosotros. Del mismo autor, véase el "Abadologio de San Pedro de Cardeña", en *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 207, 1993.

22 AHN, Clero libro 7765, fols. 20. El proceso de la donación se inició en el convento de la Victoria de Burgos y la escritura se celebró ante José Gutiérrez del Campo. En ella figuran como testigos algunos artistas activos en la ciudad, como Francisco del Pontón, Pedro de Liermo y Antonio Crespo "estantes en la ciudad de Burgos y al presente en el convento". De la lectura atenta del conjunto de documentos se infiere lo parcial de su uso por el marqués del Saltillo.

23 *Idem*, fols. 16-40.

24 *Idem.*, fols. 48-50, en Burgos, ante José Gutiérrez del Campo.

25 *Idem,* fols. 80 y ss. De algunas de las escrituras de censo se extraen algunos datos referentes al abuelo y padre de José Moreno, al que se le menciona como entallador y mayor de 24 años el 27 de agosto de 1620 (fols. 176-177). Uno de los censos era a favor de doña Catalina de Salas, quien otorgó escritura de redención del mismo por valor de 7.500 reales el 17 de julio de 1678 en Madrid, ante Francisco Isidro de León (*Idem*, fols. 82-107). El otro era a favor de la iglesia de San Ginés y su importe de 200 ducados fue redimido el 15 de enero de 1668 en Madrid, ante Francisco García de Roa (*Idem,* fols. 110-117vº). Ambas escrituras van seguidas de los originales de imposición de dichos censos.

[26] *Idem*, fols 12-13. Se entiende que será Santa Dorotea de Burgos.

[27] *Idem*, fols. 14-15, en Burgos, ante José Gutiérrez del Campo

[28] *Idem*, fol. 1.

[29] PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1010-1012, que informa de que Solís fue parroquiano de San Ginés, que se mandó enterrar en el convento de la Victoria de Madrid y que tuvo academia abierta en su casa, aspectos que facilitarían el aprendizaje de Moreno con él. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca en España, 1600-1750.* Madrid, 1992, p. 303.

[30] Aurora MIRÓ, "Francisco Solís", en *Archivo Español de Arte* n.º 180, 1972, pp. 401-402

[31] Véase el texto redactado por Arturo ANSÓN NAVARRO a propósito de este cuadro en *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza.* Zaragoza, 1988, pp. 132-133, n.º 46. Es obra firmada, que el autor fecha hacia 1665- 1670 y define como de "pincelada amplia y moderadamente empastada",de cromatismo "limitado, dominando una entonación en general ocre y verdosa".

[32] Fue puesta a la venta por Sotheby´s de Madrid, el 11 de noviembre de 1997, lote n.º 12. Óleo sobre lienzo, 118 x 97 cm. Firmada *"Joseph / Moren / fcit año / 1660"*. Hay noticia de ella en *Archivo Español de Arte,* 282, 1998, p. 214, n.º 235.

[33] Véase el catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II. Exposición itinerante*, febrero 1996-mayo 1997, Madrid, 1996, n.º 21. Óleo sobre lienzo, 185 x 132 cm. Firmado *"Joseph Moreno faat, 1662"*. Esta *Anunciación* fue adquirida en 1956 (*Cfr. Museo del Parado. Inventario General de Pinturas III. Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*. Madrid, 1996, p.468, n.º 1817).

[34] ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 68 y lám III. Valdivieso da la misma fecha (véase Enrique VALDIVIESO, "José Moreno", en Jane TURNER (editor), *The Dictionary of Art*, 22, pp. 103-104. Desde 1986 está depositada en el Museo de Burgos.

[35] Harold E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 141, n.º 82. Su reproducción en *Alonso Cano y la modernidad del Siglo de Oro español*. Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, 1 abril-26 mayo, 2002, p. 36.

[36] ANSÓN NAVARRO, *op. cit.*, 1988, pp. 132-133, n.º 46. Firmada *"Josef Moreno, fit"*, pero no fechada. Óleo sobre lienzo, 139 x 179 cm.

[37] Vicente POLERÓ, "Firmas de pintores españoles", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1897-1898, tomo V, p. 21-23.

[38] Jeannine BATICLE y Cristina MARINAS. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848.* París, 1981, p. 109, n.º 147. Óleo sobre lienzo. Medía 121 x 159 cm. Se da con precisión firma y fecha en 1667.. En Londres llevó el n.º 472 de la venta y se remató en 101 libras. El texto de Ford apareció en *The Athenaeum*, 28 de mayo de 1853, p. 656.

[39] La cita Angulo Íñiguez, con la errata de haberse vendido en Londres en 1838 en vez de 1848, y supone que sea la misma que Siret (*Dictionnaire*) cita en París (*op. cit.*, 1956, p. 70).

[40] Óleo sobre lienzo. Mide 180 x 138 cm. Firmado y fechado *"Joseph Moreno Faat 1668"*. Para su bibliografía anterior, véase ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70 y nota 9.

[41] WETHEY, *op. cit.*, 1985, p. 121, n.º 28, lám. 63.

[42] Edward J. SULLIVAN and Nina A. MALLORY, *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, catálogo de la exposición celebrada en The Art Museum, Princeton University y The Detroit Institute of Arts, 1982, p. 55, n.º 1 y p. 115. La pintura procede de la colección del marqués de la Remisa fon Gaspar de Remisa y Miarons (Madrid, 1885) y pasó posteriormente por varias colecciones europeas hasta llegar al mercado americano.

[43] Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Novedades sobre Claudio Coello con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XV, 2003, pp. 125-145, fig. 6.

[44] Óleos sobre lienzo. El *San Francisco de Asís* mide 124 x 104 y está firmado *"Josef Moreno año 166."*, lo que Angulo Iñíguez interpreta como 1669, dado que el *San Juan Bautista* (125 x 104 cm) está firmado y fechado con claridad en ese año (ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, lámina IV, p. 69).

[45] Óleo sobre lienzo. Mide 206 x 150 cm. Instituto de Conservación de Bienes Culturales. Archivo Fotográfico Moreno, n.º 20.517/B. Se dio noticia de la obra como reflejo de otra composición anterior de Mateo Cerezo el Joven en el libro de J. Rogelio BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra de Mateo Cerezo el Joven (Burgos, 1637-Madrid, 1666)*. Burgos, 1986, p. 51, pp. 149-150, n.º 57.

En 1982 fue subastada en Madrid en la última o una de las últimas subastas de Berkowick, 11 de noviembre de 1982, lote n.º 194. Hay noticia de ella y reproducción en *Archivo Español de Arte*, n.º 220 (1982), pp. 427-428, n.º 150, fig. 2.

[46] Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. *José Antolínez*. Madrid, 1957, p. 13.

[47] SULLIVAN-MALLORY, *op. cit.*, 1982, p. 83, n.º 23 y p, 137. Óleo sobre lienzo, 165 x 249 cm. Firmado *"Joseph Moreno F 16(..)"*.

[48] *Museo del Prado. Inventario General de pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, p. 169, n.º 519 (inventario actualizado 7.489). Óleo sobre lienzo, 207 x 143 cm.

[49] Óleo sobre lienzo, 63 x 84,5 cm.

[50] Elías TORMO, "La galería de cuadros del Palacio de Justicia", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 23, 1915, pp. 175-176.

[51] *Museo del Prado. Inventario General de pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, p. 199, n.º 629 (invº actualizado 2.872). Óleo sobre lienzo, 209 x 250 cm. Para lo relativo a sus vicisitudes, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70. Reproducido en el catálogo de la exposición *San José en el arte español*, Madrid, enero-marzo, 1972, p. 112, n.º 68 y en color en *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. 1996.* Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 239, donde la firma sin fecha se transcribe en letras versales: "JOSEPH MORENO", frente a las cursivas del *Catálogo...* de 1985, p. 436.

[52] BUENDÍA-GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1986, pp. 101-102, reproducida sin comentario alguno

[53] Catálogo oficial de *Feriarte 1992*, p. 161. Estaba en el stand 76 (Nicolás Cortés) y se reprodujo en el catálogo en sentido inverso, como obra de Juan de Pareja, hacia 1670. Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm.

[54] *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura II. Colección del marqués de Casa- Torres*. Madrid, 1914, n.º 12.061. Mide 123 x 154 cm.

[55] Puesto a la venta en Alcalá Subastas, de Madrid, los días 23 y 24 de febrero de 2002, lote 447. Óleo lienzo, 149,5 x 210 cm. Vale la pena tomar en consideración la semejanza de sus modelos de ángeles con los que aparecen en un dibujo de la *Aparición de la Virgen a un Santo* cardenal, atribuido con interrogación a Juan Fernández de Laredo (Museo del Pardo, legado Fernández Durán 2076). Véase *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I. Dibujos Españoles siglos XV-XVII*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972, pp. 91-92, lámina XXXVII.

[56] Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.),* vol. III, 1991, p. 104, nota 22. Óleo sobre lienzo, 148 x 210 cm. Firmado. Lo reproducen Francisco Javier CABALLERO BERNABÉ, Carlos SÁNCHEZ GALINDO y OTROS, "Inventario Catálogo de la pintura de Alcalá de Henares", en *La Universidad de Alcalá II.* Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares, 1990, p. 320, figura 47.

[57] Óleo sobre lienzo, 104 x 205 cm. Firmado "CASTEXON".

58 ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70.

59 M.ª de los Angeles CURROS Y ARES, O.M. y Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura. Volumen II*. Madrid, 1998, pp. 204-205. Óleo sobre lienzo. Mide, ancho por alto, 1,20 x 1,85 metros, frente a la medida de, alto por ancho, 1,47 x 1,27 metros anotada por Angulo Íñiguez para el cuadro de localizado en 1939.

60 PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, p.

61 AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 58.

62 BOSARTE, *op. cit.*, 1804, p. 333.

63 Óleo sobre lienzo. Mide 235 x 270 cm. Firmado y fechado *"Joseph Moreno fat, año / 1674"*

64 IBÁÑEZ PÉREZ, *op. cit.*, 1977, pp. 491-494.

65 José Antonio CASILLAS GARCÍA, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*. Salamanca, 2003, pp. 422-424.

66 Debajo de la mitra del obispo: *"Joseph Moreno fact. / año 1674"*

67 Los lienzos de *San Miguel y las ánimas del purgatorio*, y de la *Alegoría de las misas gregorianas* miden, según Ibáñez Pérez unos 3 x 2 metros, y según Casillas García, 235 x 170cm. Es la misma medida que da para la *Inmaculada Concepción,* que sin embargo mide unos 210 x 164 cm aproximadamente.

68 La polémica entre católicos y protestantes sobre como debía leerse este pasaje del Génesis ha dado lugar a variaciones iconográficas en el arte del Barroco. El mundo católico, siguiendo el texto de San Jerónimo, lee *"Ipsa conteret caput tuum"* (*Biblia Vulgata*, edic. Colunga-Turrado, BAC, p. 4: Gén. 3, 15). Por el contrario el mundo protestante lee *"ipse"*, cediendo todo el protagonismo de la redención del género humano a Jesús. Véase la obra de Emile MÂLE, *L´Art religieux d´ápres le Concile de Trente*. París, 1932, p. 38 o su traducción española con el desafortunado título *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p. 53.

69 Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989, pp. 41-45.

70 *"¡Ay de la tierra y de la mar!, porque descendió el diablo a vosotras...*(12, 12). *"(El dragón) Se apostó sobre la playa del mar"* (12, 17). *"Vi como salía del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas"* (13, 1).

71 Lo cuenta el P. Camilo María ABAD, S.I., *El culto de la Inmaculada Concepción en la ciudad de Burgos*. Madrid,1905, pp. 119-120.

72 Un caso semejante de defensa de posturas personales es el del obispo de Segovia fray Iñigo de Brizuela, de la orden de Predicadores, quien se negó en su toma de posesión a jurar el voto de la Inmaculada que la catedral había aprobado en 1621, entrando en confrontación con el cabildo y provocando que el rey Felipe IV le buscara acomodo en la presidencia del Consejo de Flandes. Véase F(ernando) C(ollar) de C(áceres), "Inmaculada. Antonio de Herrera Barnuevo", en *Inmaculada,* catedral de la Almudena. Madrid, mayo-octubre de 2005, pp. 230-232

73 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, núm. 140-141, 1977, pp. 107-108. Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura madrileña del barroco*. Madrid, 1989, p. 173, n.º P16. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XV, 2003, p. 133, fig. 8, en donde se establece un paralelo compositivo con el modelo de la Virgen de la *Anunciación* de Francesco Albani, conservada en S. Bartolomeo de Bolonia y fechada en 1633.

74 Véase Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Notas sobre Sebastián Herrera Barnuevo, pintor", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XV, 2003, pp. 113-124, que incluye varias pinturas inéditas de la Inmaculada.

75 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra de disegni spagnoli*. Florencia, 1972, pp. 115-116, fig. 104.

76 J. MORENO VILLA. *Dibujos del Instituto de Gijón*. Gijón, 1990, p. 41. Con atribución o firma "Joh. Moreno". Lápiz compuesto, 19 x 10 cm.

77 *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I. Dibujos Españoles siglos XV-XVII*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972, p. 153, lám. LXII, como anónimo español del siglo XVII.

78 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 68, n.º 118, lám. LXXXVIII.

79 Zahira VÉLIZ. *The Apelles Collection. Dibujos españoles*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, del 4 julio al 1.º septiembre, 2002, pp. 92-99, núms. 21 y 22.