



“Pintaba entonces con gran crédito en aquella corte Francisco Rizi, a quien el mismo Palomino llamó *grandísimo arquitecto*, siendo así, que fue el autor del monumento que se coloca por Semana Santa en la catedral de Toledo, lleno de columnas salomónicas, de cartelones y follajes: ‘Obra portentosa y de todas maneras admirable’, como añade con su acostumbrada prodigalidad este elogiador (...) Este y otros pintores se apoderaron enteramente de la arquitectura en Madrid y dieron con ella de costillas, como se suele decir, en el reinado de Carlos II”¹. Juan Agustín Ceán Bermúdez anticipaba con este comentario sobre el viejo monumento pascual de la Catedral de Toledo, apuntado en 1804 en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, una interesante pugna estética que se mantendría entre ambos templos hasta bien entrado el siglo XIX. Muchos años después, Sixto Ramón Parro intentaría reconstruir, en *Toledo en la mano* (1857), la semblanza de esa gran estructura litúrgica para la Semana Santa, hoy desaparecida, que tuvo como responsables a dos artistas cuyo cuarto centenario también tuvo lugar el pasado 2014: Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda.

Fue en 1985-1986 cuando ambos pintores, considerados dos de los principales representantes de la escuela barroca madrileña, hermanados en las efemérides por haber nacido el mismo año pero también por morir los dos en 1685, al igual que Francisco de Herrera el Mozo, recibieron su mejor homenaje. El Museo del Prado organizó en el Palacio de Villahermosa, hoy sede del Museo Thyssen de Madrid, una exposición significativamente denominada *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, cuyo comisario fue Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Durante los treinta años que han transcurrido desde entonces se han publicado algunas investigaciones de interés para el conocimiento de ambos artistas, incluidas nuevas aproximaciones a su

producción toledana. La coincidencia de su aniversario con la conmemoración de la muerte del Greco junto con el recuerdo del centenario de 1985 no han permitido tener apenas repercusión a la efeméride², así que aprovecharemos este espacio para rendir un breve homenaje a la significativa producción de ambos que es posible contemplar en la ciudad de Toledo y su recuerdo en algunos municipios del entorno, como Orgaz, Oropesa y Burguillos.

1. CONSIDERACIONES INICIALES

La obra pictórica de Rizi y Carreño que se ha conservado en Toledo es relativamente amplia y posee mayor dimensión, por separado, que la colaboración conjunta de ambos artistas al servicio de la Catedral entre 1665 y 1671, cuando realizaron la decoración pictórica del Ochavo y del camarín de la Virgen del Sagrario, más el viejo monumento de Semana Santa y el aparato de arquitectura efímera para celebrar la canonización del rey Fernando III el Santo. Parte de esta producción realizada de manera independiente por ambos artistas fue elaborada en origen con destino a la ciudad y sus alrededores, como la semblanza del cardenal Moscoso para la Sala Capitular de la Catedral y la *Inmaculada* del altar mayor de las Agustinas Gaitanas, ambas de Francisco Rizi (cuya vinculación con Toledo fue más estrecha, especialmente tras ser nombrado pintor de la Catedral en 1653). Otra forma parte de museos y colecciones actuales, bien como depósito artístico sin conexión específica con el pasado toledano —aunque con presencia en la ciudad desde fecha tan antigua como comienzos del siglo XX, lo que sucede con varias obras de Carreño expuestas en el Museo del Greco desde su fundación—, bien como herencia de los bienes artísticos desamortizados que se incorporaron al antiguo Museo Provincial a mediados del XIX (como la serie de mártires franciscanos del Japón

< Juan Carreño de Miranda. Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650.

del Museo de Santa Cruz, los cuales aparecen citados ya en el catálogo provisional realizado cuando la colección se encontraba expuesta en el monasterio desamortizado de San Pedro Mártir³).

En ambos casos, la obra que se ha conservado en Toledo resulta representativa de toda su trayectoria, incluida producción tan temprana como la *Adoración de los Reyes* de Francisco Rizi (Catedral), una de las primeras obras de su catálogo, y el *San Antonio de Padua* de Carreño procedente de los Franciscanos Descalzos de Paracuellos de Jarama (Museo de Santa Cruz), ambos de 1645-1650. Es posible señalar, asimismo, varias identificaciones dudosas o atribuciones en falso (a veces cruzadas entre los dos artistas), algunas tan antiguas como para remontarse a las principales fuentes biográficas del siglo XVIII, Antonio Palomino y Ceán Bermúdez, a las que sería posible sumar a Antonio Ponz. Este último, por cierto, en su *Viage de España*, incluía a Rizi dentro del conjunto de pintores más destacables (con Vicente Carducho, «Dominico Greco» y Luis Tristán) que era posible contemplar «en las casas de Toledo»⁴. No disponemos de espacio suficiente como para extendernos en las características pormenorizadas de ambos artistas, de manera que nos limitaremos a ofrecer unas pautas y a destacar su bibliografía, especialmente las aportaciones más recientes y directamente relacionadas con la obra de Rizi y Carreño en tierras toledanas.

2. OBRA DE FRANCISCO RIZI DE GUEVARA

Hijo y sobrino, respectivamente, de los pintores italianos vinculados al Escorial Antonio y Juan Andrés Ricci, Francisco Ricci o Rizi fue alumno de Vicente Carducho (ha. 1576-1638), de quien adquirió desenvoltura tanto en la pintura al óleo como en el fresco. «Grandísimo arquitecto y perspectivista», en palabras de Antonio Palomino —su primer biógrafo junto con Lázaro Díaz del Valle—, Rizi tuvo una vinculación especial con Toledo desde el 4 de junio de 1653, cuando fue nombrado pintor de la Catedral tras la vacante de Antonio Rubio. Tres años más tarde obtuvo el cargo de pintor del rey, aunque no llegó a conseguir el nombramiento de pintor de cámara, con el que sin embargo sí sería honrado con gran celeridad Carreño en 1671. Artista de gran habilidad compositiva, manifestó una gran influencia de Rubens, común al resto de pintores madrileños de la época, para evolucionar de nuevo en la etapa final de su trayectoria —dentro de la cual destacó

la *Inmaculada* del convento de Gaitanas de Toledo— hacia referentes carduchescos.

Representado desde el siglo XVII en las principales biografías artísticas españolas, desde Lázaro Díaz del Valle en adelante, Francisco Rizi sería especialmente estudiado por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), director de la revista *Archivo Español de Arte*, que le dedicó varios artículos entre 1958 y 1974. Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1935-2010), continuador natural de las investigaciones de quien había sido su maestro, le incluyó, obviamente, en el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. El historiador del arte Juan Nicolau Castro le ha dedicado en fechas más recientes sendas investigaciones a sus pinturas desaparecidas durante la Guerra Civil en Orgaz y Burguillos, estudios que en nuestros días han sido complementados desde Bruselas por Eduardo Lamas Delgado (Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas), probablemente el especialista que mayor número de publicaciones ha realizado sobre Rizi a lo largo de la última década⁵.

El catálogo toledano del artista se inicia ocho años antes de su nombramiento como pintor de la Catedral. De 1645 es su espléndida *Adoración de los Reyes* que se con-



Adoración de los Reyes. Catedral de Toledo. 1645.



La duda de Santo Tomás y La Asunción. Parroquia de Orgaz. Desaparecidas. 1656.

servaba en la Sacristía, pintura que evidencia una fuerte influencia de Rubens, al igual que *El sueño de San José* y la *Anunciación* de la Antecapilla, atribuidos al pintor⁶. De 1653, el mismo año de su nombramiento, fue la representación de *Don Rodrigo Ximénez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo*, primera de las dos versiones de este tema que realizó junto a *San Fernando colocando la primera piedra de la Catedral* (1671, pintura que se conserva de la arquitectura efímera en honor a Fernando III e instalada en los últimos años en el muro interior de la Puerta del Reloj).

En 1656 contrató el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol de Orgaz, para el que se obligaba a realizar cuatro pinturas en un año. La morfología de este conjunto, que desapareció durante la Guerra Civil pero que es posible conocer a través de una fotografía y al análisis que Nicolau publicó en 2007, era similar con respecto al retablo para la iglesia de Fuente el Saz de Madrid. Como en aquel caso, coronaba la es-

tructura una *Asunción* bajo la que dominaba el retablo *La duda de Santo Tomás*, una pintura largamente atribuida a Carreño desde tiempos de Palomino pese a encontrarse firmada, según concluyó el conde de Cedillo, quien la examinó antes de su destrucción junto con otras dos escenas que completaban este conjunto, *Los desposorios de la Virgen María y San Joaquín y Santa Ana*⁷.

Pese a que Francisco Rizi no poseyó el talento como retratista que sí tuvo Carreño, sería posible destacar tres de sus representaciones en Toledo. La primera y mejor de ellas fue el *retrato del cardenal Baltasar de Moscoso* (1589-1665), pintado poco después del fallecimiento del prelado y firmado «Franciscus Ricci Pictor Regius». Se conserva en la Sala capitular de invierno de la Catedral, dentro de la conocida serie de arzobispos.

Durante esta etapa el pintor participó también en el ambicioso conjunto artístico instituido por el cardenal Pascual de Aragón (1626-1677) en el convento de Capuchinas de Toledo. Allí realizó los lienzos de *Santa Gertrudis*, *Santa Teresa*, *San Pascual Bailón* y *Santa María Egipciaca*. También plasmó en el cielo raso de la sacristía de este convento el escudo del cardenal, acompañado de cuatro medallones de temática franciscana⁸.

En 1675 representó la *Traslación de María Magdalena* para la iglesia parroquial de Burguillos, a escasos kilómetros de Toledo. Aunque también perdida durante la Guerra, esta enorme pintura (8,60 x 4,31 m.) fue asimismo incluida por el conde de Cedillo dentro de su *Catálogo monumental*. Su firma era «Rizi pictor Regi.s Fa.t/1675». Su aspecto se conocería tan solo por fotografías antiguas de no ser por una versión localizada a finales de los años setenta por Jesús Urrea en una colección particular palentina y sobre la cual escribiría también Nicolau en 1987⁹. Aproximadamente por las mismas fechas, Francisco Rizi realizó otro gran lienzo para el Colegio de la Compañía de Jesús en Oropesa presidido por la representación de *La lactación de San Bernardo*. Esta pintura, que Lamas Delgado ha relacionado muy recientemente con determinados personajes del lienzo de Burguillos y *Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* de la iglesia del antiguo Noviciado de la Compañía en Madrid, desapareció probablemente de su ubicación original antes de la Guerra debido a su mal estado de conservación, si bien se conserva un dibujo de taller de la misma en la Biblioteca Nacional. Otro de estos grandes lienzos de altar fue el de los Capuchinos de Toledo, convento próximo al Alcázar del que nada se



Lactación de San Bernardo. Dibujo anónimo a partir de la obra de Rizi para el Colegio de la Compañía en Oropesa (Biblioteca Nacional). Ha. 1675.

ha conservado. En él se representaba la *Prisión y muerte de Santa Leocadia*, pintura que a comienzos del XVIII destacó Palomino —«que como entonces trazaban los pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es madera»¹⁰— y a la que posteriormente harían referencia Antonio Ponz y Sixto Ramón Parro (el cual, por cierto, reconocía en 1857 haberlo conocido antes de que fuese trasladado al Museo de la Trinidad de Madrid¹¹)



Inmaculada. Convento de Agustinas Gaitanas de Toledo. 1680.

La *Inmaculada* del convento de las Gaitanas, realizada en 1680 (firmada y fechada en la zona inferior central, «Rizi, Hispaniar. Regis pint. F. 1680»), forma parte también de estos grandes cuadros de altar (3,80 x 7,50 m., los cuales dominan por completo el testero de la pequeña iglesia) característicos de la última etapa de su autor. Espléndida pintura, probablemente la mejor de las *Inmaculadas* que realizó su autor —de las cuales es posible destacar también la del Museo de Bellas Artes de Cádiz, depósito del Prado—, fue inteligentemente analizada por Diego Suárez Quevedo en 1989. Algunos años después, con motivo de la restauración de la pintura, impulsada por la Real Fundación de Toledo, el propio Pérez Sánchez encabezó la pequeña monografía



Retrato ecuestre de Carlos II. Ayuntamiento de Toledo. 1680.

publicada dentro de *Cuadernos de Restauración* en 1995¹².

Concluiremos este recorrido por la obra de Rizi con dos obras de calidad muy inferior a la de la *Inmaculada* de las Gaitanas: la pareja de retratos ecuestres de los reyes Carlos II y María Luisa de Orleans que se conservan, enfrentados —aunque su morfología indica que fueron pintados para estar situados uno junto al otro—, en la escalinata del Ayuntamiento. Fueron pintados a finales de la década de los setenta y llegaron a Toledo a comienzos de 1680, según la carta de donación al Cabildo municipal que recuperaron en el año 1987 María Teresa Zapata Fernández de la Hoz y Fernando Martínez Gil en un artículo publicado en la efímera revista *Carpetania*, editada por el Museo de Santa Cruz¹³. No obstante, ambas pinturas han sido recurrentemente atribuidas a Carreño de Miranda por los seguidores de Ceán Bermúdez.

No quisiéramos finalizar sin destacar algunas otras atribuciones, como la que durante años se realizó de la representación del *Auto de fe* conservada en el Museo del Greco y hoy considerada obra de taller pintada hacia 1656. Su vinculación con Francisco Rizi, obviamente, se fundamentaba en las semejanzas con respecto al *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid* que se conserva en el Museo del Prado y que el pintor realizaría muchos años



Retrato ecuestre de María Luisa de Orleans. Ayuntamiento de Toledo. 1680.



La Anunciación. Museo del Greco. Taller de Rizi.



La degollación de los inocentes. Catedral de Toledo (Capilla del Sepulcro). Con Escalante. 1662.



San Juan Bautista. Catedral de Toledo (Capilla del Sepulcro). Con Escalante. 1662.

más tarde, en 1683¹⁴. Sin abandonar el Museo del Greco, por otra parte, sería posible destacar también una pequeña *Anunciación* del taller de Rizi (n.º de inventario CE00105) que interpreta en pequeñas dimensiones el modelo realizado por el maestro para el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid. Más dudosa es la atribución, para terminar, de dos representaciones más que se conservan en la Catedral de Toledo, *La degollación de los inocentes* y *San Juan Bautista* (capilla del Sepulcro). Su autoría ha sido debatida durante las últimas décadas, por mucho que fuese a Rizi a quien le fueron pagadas en 1663, según Zarco del Valle¹⁵. Desde mediados del siglo XX, su autoría suele atribuirse al discípulo de Rizi Juan Antonio Frías Escalante (1633-1669), uno de los pintores que colaboraron en el monumento de Semana Santa de la Catedral¹⁶.



Prisión y muerte de Santa Leocadia (Depósito del Museo del Prado en los Jerónimos de Madrid; procedente del convento de Capuchinos de Toledo).

San Fernando colocando la primera piedra de la Catedral de Toledo (detalle).





Don Rodrigo Ximénez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo (detalle).

3. OBRA DE JUAN CARREÑO DE MIRANDA

Carreño destacó, como el resto de representantes de la escuela barroca madrileña, por su entidad compositiva e interés por el color, manifestando su pintura la influencia de Carducho y Velázquez —fue, como el pintor sevillano, un espléndido retratista—, así como la de Tiziano y Rubens. Si bien no fue nombrado pintor del rey hasta 1669, mucho después que Francisco Rizi, en apenas dos años obtuvo el ansiado título de pintor de cámara. Es en este contexto cuando se produjeron las principales colaboraciones toledanas entre ellos, todas alrededor de la Catedral. Este pintor ha gozado de varias monografías desde la que Daniel Berjano Escobar le dedicó en 1925, entre ellas la tesis doctoral de Rosemary A. Marzolf, discípula de Harold Wethey. El último volumen destacable sobre su trayectoria fue publicado en 2007 por Pilar López Vizcaíno y Mario Carreño, si bien en 2014 fue anunciado un nuevo estudio de Benito Navarrete relativo al catálogo de Carreño en el Museo de Bellas Artes de Asturias. La vinculación con Toledo de este pintor fue menos estrecha en comparación con la de



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650

Francisco Rizi, si bien es posible destacar una interesante representación de su obra repartida entre los museos del Greco y de Santa Cruz, así como en la Colección Ducal de Medinaceli, instalada en el Hospital de San Juan Bautista de Tavera⁷.

Iniciaremos el recorrido por el Museo de Santa Cruz, en donde se conserva un conjunto de cinco pinturas en las que Carreño representó a los mártires franciscanos del Japón. Recogidas por primera vez en el *Catálogo razonado* del Museo Provincial, en 1865¹⁸, ignoramos de qué monasterio o convento franciscano proceden, pero sin duda es posible destacar su temprana fecha de ejecución dentro de la producción del pintor (1655 para Marzolf; 1645-1650 para Pérez Sánchez). En este sentido, cabría relacionarlas con la primera de sus obras que ha llegado firmada hasta nosotros, el *San Antonio predicando a los peces* del Museo del Prado (1646). Las representaciones de la serie toledana son un tanto monótonas. Cuatro de las cinco pinturas muestran figuras individuales, mientras que la quinta está formada por tres religiosos. Los



santos sostienen palmas martiriales y las cruces con las lanzas con las que fueron atormentados en Nagasaki en 1597, treinta años antes de su canonización por el papa Urbano VIII. La línea del horizonte, bastante baja, aunque no tanto como para renunciar a pequeños paisajes, otorga monumentalidad a las figuras de los santos, recortadas contra los celajes.

Contemporánea de las anteriores era, para Pérez Sánchez, otra representación del Museo de Santa Cruz, *San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús*. Este lienzo dedicado al santo portugués también se encontraba ya en Toledo en 1865, siendo su origen el convento de Franciscanos Descalzos de Paracuellos de Jarama, lo mismo que el del *San Pascual Bailón* que hoy se encuentra en el monasterio de Yuste y que en 1865 estaba también en Toledo¹⁹. Ambas composiciones son más complejas que las de la serie de santos anterior. En el primer caso se muestra a San Antonio de perfil, arrodillado ante una mesa sobre la que hay un grupo de querubines en presen-



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650

cia del Niño Jesús. El conjunto destaca por su cromatismo, tanto por el intenso color rojo del mantel de la mesa y los cortinajes como por el delicado azul de la prenda que envuelve la anatomía del Niño.

Más endeble parece la vinculación con Toledo de *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, pintura que formaba parte de la antigua Colección Fórum Filatélico y que habría permanecido en el convento de Santo Domingo el Antiguo hasta el siglo XIX, momento en que habría sido sustituida por una copia del pintor José Aparicio²⁰. En 1920 apareció citada en el *Burlington Magazine*²¹, pasando a formar parte de diversos propietarios hasta su ingreso en la antigua Colección Fórum Filatélico, de la que forma parte desde 2004 sin que haya noticia de su venta en la reciente subasta de varias de sus obras celebrada en Sotheby's Londres a finales de 2013. Está firmada como «Juan.....1667»

En 1671, el mismo año en el que fue nombrado pintor de cámara -«J.CARREÑO PIC CAMERAE R: CAROLI II»-, Carreño realizó la representación de *La*

San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús. Museo de Santa Cruz. 1645-1650.



San Pascual Bailón. Monasterio de Yuste. 1645-1650.



Premio lácteo de la Virgen a San Bernardo. Ant. Colección Fórum Filatélico (Madrid). 1667.



La Virgen de Atocha en su altar. Museo del Greco. 1771 o posterior.

Virgen de Atocha en su altar. Esta obra forma parte del Museo del Greco desde 1910, cedida en depósito por el Museo del Prado, donde ingresó procedente del Museo de la Trinidad, en cuyo catálogo de Cruzada Villaamil (1865) aparecía ya. Tema inequívocamente madrileño —y en este caso directamente vinculado con las colecciones reales, pues el lienzo del Museo del Greco formó parte de ellas desde el inventario realizado a la muerte de Carlos II y durante todo el XVIII, salvo un breve lapso propiedad de los marqueses de Bedmar—, muestra a la Virgen de Atocha en clave devocional, situada encima de su trono, enmarcada por cortinajes y distintas luminarias.

Otra representación religiosa que conviene destacar es la *Inmaculada* que se conserva en el palacio del Castañar, la gran mansión de arquitectura historicista que a comienzos del siglo XX ordenó construir José Finat y Carvajal en una finca del pueblo toledano de Mazarambroz. La pintura sigue un conocido modelo de



Inmaculada. Palacio del Castañar (Mazarambroz). S/f.



Retrato de la reina madre doña Mariana de Austria. Hospital Tavera. S/f (ha. 1675)

Carreño, con antecedentes como el del convento de la Encarnación de Madrid.

Finalizaremos con tres retratos correspondientes a su etapa final. El primero de ellos representa a la reina viuda doña Mariana de Austria y se conserva en la Colección Ducal de Medinaceli, en el Hospital Tavera. Sus coordenadas responden a un modelo de retrato que no solamente Carreño abordó en varias ocasiones —y que resulta muy diferente en comparación de otros retratos femeninos del pintor, como los que la Colección Ducal de Medinaceli posee en el sevillano Palacio de Pilatos, los de la marquesa de Priego y una dama sin identificar—, sino también otros pintores como Martínez del Mazo, quien realizó uno muy parecido, aunque de mayores

coordenadas espaciales, que se conserva en el Museo del Greco. La viuda de Felipe IV se nos muestra enfrascada en las tareas de regencia, sentada en un austero sillón fraileroy frente a un escritorio, envuelto todo el conjunto por pesados y oscuros cortinajes.

También muy reconocible y estrechamente relacionada con la villa y corte, en donde permaneció durante más de dos siglos hasta ser cedida como depósito por el Museo del Prado al Museo del Greco en 1912, es la representación del monarca Carlos II en armadura. Está firmada y fechada como «IOANNES A CARRENO FACT.T PICTOR CAMERAE REGIAE M.S CAROLI II ANNO 1681» y forma parte de un modelo de retrato áulico que el pintor desarrolló asimismo en varias ocasiones, de las cuales es posible destacar precisamente esta. El monarca se nos muestra en pie, luciendo una media armadura cuyo yelmo y guanteletes aparecen depositados en la mesa posterior. Luce fajín y bengala, elementos que aluden a su condición de líder militar y que sin duda están relacionados con la escena militar en el mar representada a la derecha, más allá de la cortina.

Concluiremos este recorrido por la obra de Carreño de Miranda en Toledo con el retrato de un cardenal que se conserva en la Colección Ducal de Medinaceli. Aunque el cuadro está firmado en el pequeño papel que el personaje sostiene en la mano, «Ib... Jua Carreño», la identidad del retratado es difícil de precisar. Una de las hipótesis es que pudiera tratarse del cardenal Pascual de Aragón, si bien este había fallecido en 1677 y la autoría de la pintura suele retrasarse algunos años.

Como sucedía en el caso de Rizi, repasar la producción de Carreño incluye tener presentes diversas atribuciones. Algunas, como las de Ceán Bermúdez, se han señalado ya. Otras son tan significativas como la que realizó Antonio Ponz en su *Viaje de España* a propósito del altar mayor del desaparecido monasterio de Agustinos Recoletos de Toledo, cuya representación de *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* consideraba obra de Carreño. Hoy esta pintura, conservada en el Museo del Louvre tras abandonar Toledo en manos del mariscal Soult durante la Guerra de la Independencia, es considerada obra de Mateo Cerezo (1637-1666), otro destacado representante de la escuela barroca madrileña²². Un ejemplo más de atribución en falso es la que propuso Sixto Ramón Parro, ya a mediados del siglo XIX, de las alegorías de las Virtudes situadas en el techo de la sala capitular del Ayuntamiento toledano, escenas



Retrato del rey Carlos II en armadura. Museo del Greco. 1681.

que para este historiador eran obra de Carreño al igual que la pareja de retratos reales de la escalinata, obra de Rizi confundida desde tiempos de Ceán²³.



Retrato de un cardenal. Hospital Tavera. S/f (ha. 1683).

4. OBRA DE RIZI Y CARREÑO EN TOLEDO

Son fundamentalmente tres los proyectos que incluiremos en este apartado. El primero consistió en la decoración del Ochavo o capilla de las reliquias de la Catedral de Toledo, tarea que fue contratada en 1665 por 6.500 ducados, a realizar por ambos pintores en catorce meses y sin ayuda de oficiales. Aunque el proyecto inicial se refería solamente al Ochavo, los pagos sucedidos a partir de diciembre de 1667 mencionan también la decoración del vecino camarín de Nuestra Señora del Sagrario. Conocemos la labor de Rizi y Carreño en este espacio a través de Palomino y Ceán, así como en Zarco del Valle en el siglo XIX. El conjunto del Ochavo, sin embargo, no se ha conservado, pues sería cubierto en 1778-1779 por Mariano Salvador Maella, cuyos frescos son los que perduran en la actualidad. El programa iconográfico ha sido analizado por Diego Suárez Quevedo y antes por Angulo Íñiguez: introducía una gloria celestial con la Trinidad coronando a la Virgen y la representación del Espíritu Santo entre serafines en la linterna; en la parte inferior, patriarcas, apóstoles y antepasados de la Virgen²⁴. Sí ha llegado hasta nosotros, aunque muy parcialmente, una parte de las pinturas para el camarín, con una ornamentación a base de hornacinas entre jarrones con parejas de angelotes.

La colaboración entre los dos pintores continuó entre 1668 y 1669 en la construcción del antiguo monumento pascual de la Catedral, cuya «traza, idea y modelo», según Palomino, fueron obra de Rizi con la ayuda de «Carreño, [Dionisio] Mantuano y [Juan Antonio] Escalante»²⁵. Apenas se han conservado detalles sobre esta muestra de arquitectura efímera, la cual sería sustituida en 1807 por el popularmente denominado 'Monumento grande', obra del académico de San Fernando y arquitecto de la Catedral Ignacio Haan²⁶. Desde un punto de vista formal, Palomino —quien consideraba a Rizi «muy erudito, especialmente en letras humanas»— describía el monumento de 1668-1669 como «muy adornado de misterios alusivos (...) obra portentosa y de todas maneras admirable». Sixto Ramón Parro, más de un siglo después, criticaría estos «exagerados aplausos» del «entendido Palomino» y se referiría al conjunto creado por Rizi y Carreño como «un monumento de pasta y bastidores con lienzos y transparentes», una «máquina antigua que tenía algo de churrigueresca», según el testimonio de algunos ancianos que lo conocieron²⁷. Parro informaba



Decoración del Camarín de la Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo. 1669.

además del lugar en donde el antiguo monumento se instalaba en las festividades religiosas, «en lo último de la nave principal, junto a la Puerta del Perdón», posición que acabaría heredando la nueva estructura. Costes y sucesivos pagos de la estructura pueden conocerse a través de Zarco del Valle. Aunque Palomino y Parro precisaron la fecha de 1668 para su construcción (Rizi trabajaba en el proyecto desde al menos el 20 de junio), la escritura no sería firmada hasta el 19 de enero de 1669, comprometiéndose a tenerlo concluido para el Jueves Santo de ese año; no obstante, el monumento no sería rematado hasta algunos años después, ya que en aquellos momentos se produjo la intervención de Rizi y Carreño en otra construcción efímera mucho menos conocida, la erigida con motivo de la canonización de Fernando III el Santo en 1671. Por Zarco del Valle conocemos que el 16 de julio de ese mismo año se libraron a Carreño

4.566 reales por «las tres cabezas y maniqués del santo rey don Fernando, y del señor San Eugenio y señor San Ildefonso», más «300 reales del león con las pieles, 250 reales de otras cosillas y 2.200 reales del retrato del rey y la reina, y 166 reales que se han dado al armero del rey». A Rizi se le encomendaron «el arco y aparato que se hizo en la Puerta del Perdón para la fiesta que celebró esta santa iglesia a 7 de junio», recibiendo 17.700 reales en tres partidas (16 de mayo, 30 de mayo y 8 de julio de 1671) como parte de los 40.547 reales de vellón en los que quedó todo ajustado. Gracias a la misma fuente sabemos que el Cabildo no recibió con agrado los retrasos que esta obra había provocado en la construcción del monumento de Semana Santa.

NOTAS

1 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804, pp. 161-162.

2 La excepción fueron varias actividades organizadas por el Museo de Bellas Artes de Asturias y el Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés, las cuales estuvieron exclusivamente centradas en la obra de Carreño (lo mismo sucedió durante el centenario de 1985, cuando el Ayuntamiento avilesino dedicó al pintor la que hasta 2007 fue su última biografía y catálogo razonado, obra también de Pérez Sánchez). La publicación de una monografía sobre la obra de este pintor en el Museo de Bellas Artes de Asturias por parte de Benito Navarrete y el préstamo para su exposición temporal del retrato de Pedro Ivanowitz Potemkin (Museo del Prado) han sido los acontecimientos más destacables. Para 2015 está prevista la restauración, por parte del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), de las pinturas que ambos pintores realizaron en el templo de San Antonio de los Alemanes (Madrid). La intervención, sin embargo, no se producirá con motivo del aniversario de Rizi y de Carreño, sino por cumplirse el centenario de la Hermandad del Refugio.

3 *Catálogo razonado por orden numérico de las pinturas, esculturas y objetos arqueológicos que a cargo de la citada Comisión [de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Toledo] existen en el Museo de esta provincia*. Toledo: Imprenta de José de Cea, 1865, p. 9.

4 PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1772, vol. I, pp. 220-221. Uno de sus conocidos en la ciudad, por cierto, le indicó que un tal «canónigo Robles» poseía «una bella Nuestra Señora de Francisco Rizi».

5 DÍAZ DEL VALLE, L. *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la Pintura y Dibujo*. Madrid, 1659 (ed. de GARCÍA LÓPEZ, D. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 319-320). PALOMINO, A. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724, vol. III, pp. 409-411. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, vol. I, pp. 203-210. ANGULO, D. Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670. *Archivo Español de Arte* (en adelante, *AEA*), 1958, n.º 121, pp. 89-115; Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar. *AEA*, 1962, n.º 132, 95-122; Francisco Rizi. Cuadros de tema profano. *AEA*, 1971, n.º 175, pp. 357-382; y Francisco Rizi. Pinturas murales. *AEA*, 1974, n.º 188, pp. 361-382. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, especialmente las pp. 58-90. También sería necesario destacar algunos trabajos de José Luis Barrio Moya dedicados a este artista, entre ellos: Los bienes del pintor Francisco Rizi. *AEA*, 1983, n.º 221, pp. 39-46. NICOLAU CASTRO, J. El retablo mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi. *Toletum*, 1987, n.º 21, pp. 193-204; y El desaparecido retablo de la parroquia de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi. En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, pp. 471-474. LAMAS DELGADO, E. Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA)*, 2003, n.º 63; Un cuadro de Francisco Rizi en la Galería de Pintura del Palacio Real de Madrid. *Reales Sitios: Revista del*

Patrimonio Nacional, 2008, n.º 178, pp. 66-72; Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi. *AEA*, 2009, n.º 325, pp. 73-78; 'Un autre Rubens': l'influence du rubénisme dans la peinture courtoise espagnole à travers l'exemple de l'oeuvre de Francisco Rizi (1614-1685). *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2011, n.º 80, pp. 3-19; Les peintures de Carducho, Rizi et Carreño pour le couvent des capucins de Ségovie: nouvelles contributions sur un mécénat méconnu, un tableau d'autel oublié et un cycle pictural disparu. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2012, 2, pp. 223-238; Sebastian Muñoz, Ruiz de la Iglesia y Francisco Rizi: un nuevo ejemplo de la circulación de modelos en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid. *AEA*, 2013, n.º 344, pp. 356-362; La obra de Francisco Rizi 'arrinconado' (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria. En *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 521-547; Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685). En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro internacional de museos y colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 151-160; La *Lactación de san Bernardo* de Francisco Rizi (1614-1685) en el Colegio de la Compañía en Oropesa y sus últimos cuadros de altar: nuevas reflexiones sobre el estilo final del artista. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 2013, n.º 3, pp. 68-80.

6 REVUELTA TUBINO, M. *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada*. Madrid: Ministerio de Cultura, vol. I, pp. 316-317.

7 «Otro del mismo asunto [Asunción] está en la iglesia parroquial de la villa de Orgaz (cinco leguas de Toledo) con otra pintura de la Incredulidad de Santo Thomé, que uno y otro dicen ser de su mano». PALOMINO, *op. cit.*, vol. III, p. 418. LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO, J. (Conde de Cedillo). *Catálogo Monumental de la provincia de Toledo*, Madrid, 1919. En el *Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, disponible en la página [webhttp://goo.gl/dD4p1w](http://goo.gl/dD4p1w) [26/10/2014].

8 NICOLAU, J. *El cardenal Aragón y el Convenio de Capuchinas de Toledo*. Toledo: IV Centenario, 2014.

9 URREA, J. Una nueva obra de Francisco Rizi. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978, pp. 500-502.

10 PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, pp. 409-411.

11 Propiedad del Museo del Prado en la actualidad, se encuentra en depósito en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid. Ha pasado recientemente por los talleres de restauración del Museo del Prado.

12 SUÁREZ QUEVEDO, D. Consideraciones sobre el lienzo de Francisco Rizi (1680) en la iglesia de las Gaitanas de Toledo. *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, n.º 4, pp. 149-153. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et alii. *La Inmaculada Concepción de Francisco Rizi: Convento de las Gaitanas de Toledo*. Toledo: Real Fundación de Toledo, 1995.

13 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. y MARTÍNEZ GIL, F. Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi. *Carpetania*, 1987, n.º 1, pp. 171-183.

14 Al círculo del pintor Juan Ricci y no al de Francisco atribuyó esta pintura del Museo del Greco Victoria González de Caldas en: *Judíos o cristianos?* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 64, relacionándolo con el auto que tuvo lugar en Toledo en el año 1656.

15 ZARCO DEL VALLE, M. *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, 1916, vol. II, p. 375. Amador de los Ríos, que en 1845 reivindicaba «colocación más conveniente» para estos dos cuadros debido a la oscuridad de la Capilla del Sepulcro, los consideraba «dignos del aprecio de los inteligentes, particularmente la Degollación, en donde quiso imitar Ricci la manera del célebre Ticiano». AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Toledo pintoresca*. Madrid: Ignacio Boix, 1845, p. 39. Sixto Ramón Parro se hizo eco de este planteamiento casi con las mismas palabras. PARRO, S. R. *Toledo en la mano*. Toledo: Severiano López Fando, vol. I, p. 158.

16 Ismael Gutiérrez Pastor destacó en 1992 la dependencia del *San Juan Bautista* con respecto a Jordaens (*San Pablo y San Bernabé en Listra*, Academia de Viena), mientras que Natalia Delgado Martínez, mucho más recientemente, ha manifestado la influencia de Tintoretto, común a ambos pintores. GUTIÉRREZ PASTOR, I. Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma), 1992, n.º 45-46, pp. 231-237. DELGADO MARTÍNEZ, N. Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669). *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Fundación Universitaria Española), 2001, n.º 20.

17 DÍAZ DEL VALLE, L., *Origen e ilustración...*, pp. 315-319. PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, pp. 415-420. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, vol. I, pp. 261-271. BERJANO ESCOBAR, D. *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid, 1925. MARZOLF, R. A. *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Michigan (EE. UU.): University Microfilm International, 1961. LUNN, M. R. y ESPINOSA CARRIÓN, V. Los dibujos de Juan Carreño de Miranda. *AEA*, 1979, n.º 207, pp. 281-306. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento, 1985. *Carreño*,

Rizi, Herrera..., LÓPEZ VIZCAINO, P. y MARIO CARREÑO, A. *Juan Carreño Miranda. Vida y obra*. Madrid: Cajastur, 2007.

18 *Catálogo razonado...*, pp. 8-9 (n.º inv. 73 y 85-88). Posteriormente, fueron incluidos en los inventarios del Museo de Santa Cruz de Eduardo Aragonés (1957) y Matilde Revuelta (1987), ocupando en este último los números 4.186, 3.900, 3.722, 3.716 y 3.717.

19 *Catálogo razonado...*, p. 5 (n.º inv. 5; 13.880 en el de Revuelta). Ismael Gutiérrez Pastor ha señalado recientemente sus semejanzas con respecto al *San Pascual Bailón* de Yuste. GUTIÉRREZ PASTOR, I. Dos versiones de *San Pascual Bailón* por Carreño de Miranda. *AEA*, 2002, n.º 297, pp. 85-88.

20 MARZOLF, *The life and work...*, p. 130.

21 *Burlington Magazine*, 1920, n.º 37, p. 275.

22 PONZ, *Viaje de España*, pp. 182-183. El cuadro pasó a manos del anticuario La Caze en 1852, siendo donado al Museo del Louvre en 1869.

23 PARRO, *Toledo en la mano*, vol. II, p. 538. Estas representaciones, estudiadas por Paula Revenga en un artículo publicado en esta misma revista, fueron obra en realidad de José Jiménez Ángel y se realizaron varios años después de la muerte de Carreño, durante la reforma de las Casas Consistoriales que tuvo lugar entre 1695 y 1703. REVENGA, P. El ciclo de virtudes de la sala capitular del Ayuntamiento. *Archivo Secreto*, 2004, n.º 2, pp. 148-159.

24 SUÁREZ QUEVEDO, D. Instrucciones iconográficas documentales (1665) para los frescos de F. Rizi y Carreño en el Ochoavo de la catedral de Toledo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n.º 8, pp. 130-137.

25 PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, p. 410.

26 MINGO LORENTE, A. de. *El Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo*. Toledo: Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2012.

27 PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, p. 705.

Detalle de *la Inmaculada Concepción*, de Francisco Rizi. Convento de Agustinas Gaitanas de Toledo. 1680.

