

# La obra de Francisco Rizi «arrinconado» (1669-1677): producción artística y lazos sociales durante la regencia de Mariana de Austria

EDUARDO LAMAS DELGADO

*Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruselas*

**E**n el estado actual de nuestros conocimientos sobre la vida de Francisco Rizi (1614-1685)<sup>1</sup>, numerosos elementos justifican la hipótesis de que el artista sufrió una pérdida de posición en la Corte tras la muerte del rey Felipe IV (1605-1665), cuando la Reina Mariana de Austria (1634-1696) asumió la regencia debido a la minoría de edad de Carlos II (1661-1700)<sup>2</sup>. Hoy se acepta también que tal período de desfavor sólo habría durado unos años, puesto que la situación del artista en la Corte se afirmó a partir de 1677 con la llegada al poder de Don Juan José de Austria (1629-1679), de quien Rizi fue pintor de cámara<sup>3</sup>.

Este período de desfavor se habría abierto en 1669, cuando su compañero Juan Carreño de Miranda (1614-1685) fue nombrado pintor del Rey y ayuda de la furreria, y se cerraría en 1677, cuando Rizi recibió a su vez este último cargo. A partir de esa fecha la situación del artista en la Corte se habría afirmado de nuevo.

El presente artículo se propone reunir los datos que poseemos sobre este período con el fin de ofrecer una nueva lectura y tratar de obtener nuevas conclusiones. En un primer lugar, se repasa la historiografía sobre estos años de la vida de Rizi, y se trata de matizar algunos aspectos. A continuación se estudia el contexto de los diversos encargos recibidos entonces por Rizi, para tratar de establecer la incidencia que la eventual postergación del artista pudo tener en su actividad artística y en las relaciones con su clientela. Por último, se trata de definir las características formales de las obras realizadas por Rizi en esos años, que parecen presentar un cambio de estilo con respecto a sus trabajos anteriores.

---

<sup>1</sup> Para la biografía de Francisco Rizi: Pérez Sánchez (1986), pp. 57-90.

<sup>2</sup> Oliván Santaliestra (2006).

<sup>3</sup> González Asenjo (2005), p. 605; Lamas Delgado (2009).

## Rizi postergado: los límites de una hipótesis

La historiografía viene aceptando la hipótesis de la pérdida del favor real basándose en las quejas de Rizi que figuran en un memorial dirigido a la Reina Gobernadora en 1673. Tomando en consideración el memorial, Angulo admitió que, “al parecer, poco antes de mediar esa década, una nube de disfavor ennegrece [...] su horizonte palatino”, pero no pudo relacionar su contenido con otros aspectos conocidos de la biografía de Rizi<sup>4</sup>. Fue Pérez Sánchez el primero en desarrollar la hipótesis de una postergación de varios años, al poner en relación el memorial con la frecuencia de encargos realizados fuera de Madrid y con los pasos agigantados que daba Carreño en su carrera cortesana<sup>5</sup>. Se trata del período que denominó como “la crisis” en su biografía de Rizi de 1986<sup>6</sup>. Apoyada sobre argumentos sólidos, esta tesis sugerente ha sido retomada en adelante por cuantos historiadores han tratado sobre esta etapa de la vida y de la carrera artística de Rizi.

La hipótesis se inició con la publicación en 1945 de un artículo de José Simón que presentaba un título concluyente: “Rizi postergado”<sup>7</sup>. El artículo publicaba la transcripción de un informe fechado en Madrid el 18 de julio de 1673, en que se transmitía a la Reina el memorial de queja presentado por Rizi<sup>8</sup>. El autor del informe era el duque de Osuna, Don Gaspar Téllez-Girón (1625-1694), entonces camarero mayor de Carlos II y notario mayor del Reino de Castilla<sup>9</sup>. Según recogió el duque, Rizi se quejaba de “lo agraviado que se halla, assí por no ocupársie en las obras al seruiçio de [la Corona] como siempre lo ha estado”, como también “de las incomodidades que se le siguen de tenelle arrinconado” a pesar de sus antiguos y abundantes méritos.

Parece que Rizi habría albergado esperanzas de remplazar a Martínez del Mazo (ca 1611-1667) como pintor de cámara a la muerte de éste, cuando el puesto pasó a Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671). Eso es al menos lo que dejaba entender en otro escrito de 1669 donde ya se quejaba de “hallarse mas atrasado que otros muchos”<sup>10</sup>. Herrera era entonces casi un advenedizo en la Corte, pues si siguiera había ocupado antes el puesto de pintor del Rey, en que Rizi era el artista de mayor antigüedad después de Mazo<sup>11</sup>. Cuando en 1671 se eligió a Carreño para remplazar a Herrera Barnuevo, este segundo rechazo debió de causarle la evidente

<sup>4</sup> Angulo (1958), p. 91.

<sup>5</sup> Pérez Sánchez (2010), p. 284.

<sup>6</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 78.

<sup>7</sup> Simón (1945).

<sup>8</sup> Toledo, Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, CT.516, D.2.

<sup>9</sup> Núñez de Castro (1673), p. 2.

<sup>10</sup> Existe un informe sobre este memorial en el expediente personal de Sebastián Herrera Barnuevo, Madrid, Archivo General de Palacio, Caja 507, Expediente 4.

<sup>11</sup> Rizi fue pintor del Rey *ad honorem* desde 1655. Pérez Sánchez (2010), p. 283 y 284.

frustración que se deja ver en su memorial de 1673. Indudablemente, estos hechos dejaban a Rizi en una mala posición, “arrinconado”, sobre todo ante la ausencia de nuevos encargos de la Corona.

Además del propio memorial de 1673, la hipótesis se apoya sobre dos evidencias. Por un lado, se encuentra el hecho aparente de que durante esos años disminuye el número de encargos de Rizi destinados a la Corte, lo que habría provocado la elevación de su queja. Por otro lado, nos encontramos con que buena parte de los encargos que recibe en este periodo están destinados a lugares alejados de Madrid, que se han interpretado como otra consecuencia de la postergación del artista.

Por último, la hipótesis viene asimismo confortada por la constatación de la meteórica carrera cortesana de Carreño, su habitual colaborador. En efecto, Rizi vio cómo su compañero ascendía en muy poco tiempo en la carrera hasta adelantarlo. El 27 de septiembre de 1669, la Regente lo nombró pintor del Rey, y apenas tres meses después, el 17 de diciembre, le concedía la ayuda de la Furriera<sup>12</sup>. Sólo dos años más tarde, el 6 de abril de 1671, la Regente lo hizo también pintor de cámara. Pero es que además, el 16 de julio de 1672, la Reina le concedió el raro privilegio de conservar el salario de pintor del rey que ya recibía junto con el nuevo de pintor de cámara, “sin que lo embarace el ser dos gaxes por ocupación de un mismo género”, y esto a pesar de un informe desfavorable de la Junta de Obras y Bosques.

Este último dato parece demostrar que Carreño contaba con un claro apoyo de la Reina Gobernadora o de algún miembro de su entorno, idea que se refuerza por el hecho de que ya en 1667, Carreño tuviese la audacia de pretender a una suplencia al puesto de pintor de cámara en caso de enfermedad del titular, una acción sin precedentes, que fue rechazada por la Junta<sup>13</sup>.

Ante el ascenso imparable de Carreño, y el claro apoyo que le brindaba la Regente, Rizi no pudo menos que sentirse celoso, especialmente si tenemos en cuenta que hasta entonces Carreño sólo había trabajado para la Corona como su colaborador. El hecho de que no se respetase su antigüedad en el servicio de Palacio debió de agraviarlo, a pesar de que éste nunca fue un criterio para la elección del pintor de cámara, pues lo mismo ocurrió con la designación de Velázquez en 1623<sup>14</sup> o la de Herrera Barnuevo el 12 de febrero de 1667<sup>15</sup>.

Se ha argumentado también que el ascenso de Carreño habría enfriado sus relaciones con Rizi, pero lo cierto es que no tenemos ninguna certeza de que fuese

---

<sup>12</sup> Pérez Sánchez (1986), pp. 22-23.

<sup>13</sup> Se trata de la respuesta a un informe elevado a la Reina Gobernadora el 2 de marzo de 1667. Pérez Sánchez (1986), p. 22.

<sup>14</sup> Cruz Valdovinos (2008), p. 113.

<sup>15</sup> Díaz García (2010), p. 87.

así<sup>16</sup>. Si bien es cierto que desde entonces ya no volvieron a trabajar juntos, como solían, no lo es menos que ninguno de los dos recibió encargos susceptibles de ser compartidos, y que Carreño se vio particularmente ocupado con una nueva carrera de retratista. Aun así, después de la concesión de la Furriera a Carreño, los vemos trabajando juntos al menos en dos ocasiones. En septiembre de 1670 tasaron la colección de Luis de Velasco Rodríguez, canónigo magistral de Toledo y predicador real<sup>17</sup>, y en 1671, Carreño volvió a trabajar bajo la dirección de Rizi para las decoraciones organizadas en Toledo para celebrar la canonización de san Fernando en julio de ese año<sup>18</sup>.

Otro elemento que se ha presentado para apoyar la idea de la postergación es el rechazo de la candidatura de Rizi al puesto de conserje del Escorial, que hoy llamaríamos de conservador. El puesto había quedado vacante en 1669 a la muerte de Manuel de Herrera Barnuevo, hermano del pintor de cámara. El puesto de ayuda de la furriera que también ocupaba fue el que se concedió a Carreño el 17 de diciembre.

Rizi postuló para el puesto de conserje con el memorial de 1669 antes citado, en que presentaba sus méritos, e insistía en “que no a solicitado mas premio que el de su obediencia afin de adquirir meritos en la casa R[ea]l”, por lo que esperaba que esta vez se tuvieran en cuenta sus amplios servicios<sup>19</sup>. Sin embargo, la Junta de Obras y Bosques no preseleccionó su candidatura, de manera que cuando la Regente hubo de elegir un candidato el 15 de enero de 1670 Rizi no formaba parte de la terna que se le presentó. El puesto se concedió a Sebastián Herrera Barnuevo, quien como Carreño debía de contar con fuertes apoyos en el entorno de la Reina. De hecho, los Herrera Barnuevo se convirtieron en una dinastía que controló la conserjería del Escorial desde 1666, el año en que se nombró a su hermano, hasta 1738<sup>20</sup>.

En consecuencia, debemos concluir que el rechazo de Rizi al puesto de conserje, que Pérez Sánchez había propuesto interpretar como un ejemplo más de una pérdida de favor real<sup>21</sup>, no se puede atribuir directamente a una intervención de la Reina Madre, sino más bien a un triunfo de las influencias cortesanas de Herrera Barnuevo.

Ante el nuevo equilibrio de poderes que se creó en la Corte con el inicio de la Regencia, artistas como Barnuevo, Carreño y también el arquitecto José del Olmo (1638-1702) supieron aprovechar para abrirse una brecha, y ganarse el apoyo de

---

<sup>16</sup> Pérez Sánchez (1986), pp. 23 y 59.

<sup>17</sup> Revenga Domínguez (2002), p. 195. Sobre este personaje, véase: Álvarez y Baena (1790), p. 404.

<sup>18</sup> Revenga Domínguez (2002), p. 277.

<sup>19</sup> Madrid, AGP, Caja 507, Expediente 4.

<sup>20</sup> Bassegoda i Hugas (2002), p. 59.

<sup>21</sup> Pérez Sánchez (1986), pp. 59-60.

sus favoritos para acceder a los oficios cortesanos más codiciados. Su iniciativa, como es lógico, hubo de crear resquemores, como sabemos que ocurrió con Francisco Herrera el Mozo (1622-1685)<sup>22</sup>. De hecho, el memorial de Rizi de 1673 podría estar motivado en última instancia por el nombramiento de José del Olmo a la ayuda de la Furriera ese mismo año, debido al apoyo que le brindaba Fernando de Valenzuela, entonces valido de la Reina Gobernadora<sup>23</sup>.

El ascenso de estos dos artistas es lo que habría supuesto el *arrinconamiento* del que Rizi se quejaba en su memorial, pero esto no implica una caída en desgracia ante la Reina, quien por otra parte, y según veremos, procuró en adelante enmendar su situación.

### La Regente y el memorial de 1673

Hoy sabemos que Rizi obtuvo una respuesta positiva a su memorial de 1673, y que la Reina le concedió la ayuda económica que solicitaba<sup>24</sup>. El 18 de julio, el mismo día que recibió el informe del duque de Osuna, la Reina consultó sobre el asunto con quien era su mayordomo mayor desde 1670: el duque de Pastrana don Rodrigo de Silva y Mendoza (1614-1675)<sup>25</sup>. Éste le respondió el 2 de agosto ponderando el talento y el buen servicio de Rizi, y aconsejándole que “mande dar una de las ayudas de costa que por gastos secretos o por la Real Cámara de Vuestra Magestad se le hubieran dado otras veces”<sup>26</sup>. En su respuesta, la Reina decidió concederle “1.000 rs. de limosna” y prometió tenerlo en cuenta “en las ocasiones que se ofrecieren de su comodidad”. Poco después, el 28 de abril de 1675, la Reina le concedió otra ayuda similar<sup>27</sup>, y por las palabras del duque podemos entender que ya se le habían concedido ayudas similares “otras veces”.

Por otra parte, además de las quejas por considerarse desestimado en la carrera palaciega, otra de las principales motivaciones del memorial de 1673 hay que buscarla en la falta de encargos. Sin embargo, su ausencia se puede explicar por otras razones, y principalmente por la crisis económica que entonces atravesaba la Corona, un aspecto que quizá ha sido insuficientemente considerado para analizar la situación de Rizi durante la Regencia<sup>28</sup>. En efecto, la coyuntura económica fue

<sup>22</sup> González Asenjo (2005), p. 559.

<sup>23</sup> González Asenjo (2005), p. 558.

<sup>24</sup> Agulló Cobo (1996), pp. 82-83.

<sup>25</sup> Maura (1911), p. 109.

<sup>26</sup> Toledo, Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, CT.554, D.3. Transcrito en Agulló Cobo (1996), p. 97, Doc. n° 7.

<sup>27</sup> Sánchez Cantón (1915), p. 133.

<sup>28</sup> Angulo llegó a sugerirlo: Angulo (1958), p. 91.

desastrosa entonces, hasta el punto de que en 1666 la Junta de Obras y Bosques informaba a la Reina de que carecía de medios para hacer frente a los gastos de mantenimiento del propio Alcázar<sup>29</sup>. Ante la penuria del momento, la Corona se habría limitado durante esos años a encargar retratos del Rey y de su madre. Así, resulta significativo que el propio Carreño elevase también un memorial en 1677 solicitando el pago de lo que se le debía por las pinturas realizadas durante los seis años anteriores, esto es, desde su nombramiento como pintor de cámara en 1671<sup>30</sup>.

En su memorial, Rizi se quejaba “de lo agrabiado que se halla” porque no se dispusiese de sus servicios<sup>31</sup>, y de estar “con mucha neçesidad y enpeños<sup>32</sup>”. Por ello, es muy posible que sus quejas estuviesen motivadas también por el hecho de encontrarse acuciado por deudas, y agobiado por el habitual retraso en el pago de sus salarios y de las obras realizadas para la Corona en los años anteriores.

### La obra de Rizi en provincias

Tras los memoriales y el ascenso vertiginoso de Carreño, el tercer argumento en que se apoya la tesis del descrédito de Rizi en la Corte es el hecho de que a partir de 1670 trabajase casi exclusivamente para centros de segundo orden situados fuera de Madrid. En 1670 ó en 1672, Rizi pintó para Uclés, en la provincia de Cuenca; entre 1674 y 1676 se ocupaba de una serie de pinturas para Alba de Tormes y para Ávila. Entre 1674 y 1675 pintó una obra para la Villa de Burguillos, cercana a Toledo, y en 1678 una serie de pinturas para un convento de Plasencia, en Extremadura<sup>33</sup>.

Estas intervenciones en centros provinciales se han interpretado como la prueba de un cierto ostracismo<sup>34</sup>. Sin embargo, según mejora nuestro conocimiento sobre las obras realizadas por Rizi durante estos años, se va imponiendo la necesidad de matizar esta primera idea. En efecto, buena parte de estos encargos no se encontraban completamente desligados del mundo de la Corte, y algunos de ellos presentan incluso un claro vínculo con la Corona. Finalmente, se deben añadir las obras que siguió realizando para Madrid en esos años, así como los encargos que recibió para Toledo en tanto que pintor oficial de su catedral. Vamos a tratar de reunir aquí cuanto conocemos sobre ellos.

<sup>29</sup> Díaz González (2002), pp. 317-318.

<sup>30</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 24.

<sup>31</sup> Simón (1945), p. 309.

<sup>32</sup> Agulló Cobo (1996), p. 97.

<sup>33</sup> Hoy ha quedado confirmado que las pinturas del retablo de Orgaz son de 1656, y no de 1676 como se creyó a causa de una mala lectura de la fecha. Véase: Nicolau Castro (2007).

<sup>34</sup> Pérez Sánchez (2010), p. 284.

## Las carmelitas de Alba de Tormes y de Ávila

Entre los trabajos de Rizi para fuera de Madrid en el tiempo que estuvo “arrinconado” se incluyen las pinturas que realizó entre 1674 y 1676 para las carmelitas descalzas de Alba de Tormes. El convento de Alba fue fundado por santa Teresa (1515-1582) en 1571, y constituye uno de los santuarios más importantes de la orden por ser el lugar donde murió la fundadora y por la presencia allí de las reliquias de su brazo izquierdo, de su cuerpo y de su corazón. A partir de 1670, cuando estaba a punto de celebrarse el primer centenario del convento, se encargaron al arquitecto Juan de Lobera (†1681) una serie de reformas y ampliaciones que se conocen con el nombre de “Obra Real”, y que siguen un proyecto realizado en vida de Felipe IV<sup>35</sup>. Estos trabajos se llevaron a cabo entre 1670 y 1680 gracias a diversos donativos, entre los que destacaron los del obispo de Salamanca don Pedro de Salazar (1630-1706) y los de la Reina Mariana<sup>36</sup>. La obra consistió en la construcción de una nueva cabecera, y de un nuevo transepto para la iglesia, un conjunto que hubo de ser decorado con tres nuevos retablos.

En 1674 Rizi realizó cuatro pinturas para las pechinas de la cúpula del crucero, que, según consta en el libro de cuentas del convento, le fueron pagadas en agosto de ese año a través de Don Pedro Coloma, caballero de Santiago y secretario de la Reina Gobernadora<sup>37</sup>. La decoración de este convento hay que interpretarla entonces como la primera ocasión que se presentó a la Reina para tener en cuenta a Rizi, tal y como le había prometido en su respuesta al memorial del año anterior. Por tanto, las pinturas de Alba de Tormes tampoco pueden servir de argumento para la hipótesis de un alejamiento de la Corte.

En 1676, Rizi firmó otra serie de pinturas para este convento, en concreto para los dos retablos colaterales que se habían encargado al ensamblador Juan de Arenal el 28 de julio de 1675<sup>38</sup>. Con toda probabilidad, este encargo también debió de hacerse por mediación de la Reina Madre. No obstante, esta vez en el libro de gastos del convento sólo se recoge un pago de 1677 por “siete cuadros de los colaterales”, esta vez sin citar ni al artista ni al origen de los fondos<sup>39</sup>.

En 1674 y en 1676, se fechan también las pinturas que Rizi hizo para las carmelitas descalzas de Ávila. Ambos conventos se encontraban particularmente ligados entre sí al ser los principales centros de la devoción teresiana, donde se

<sup>35</sup> La primera piedra de la ampliación se colocó el 24 de septiembre de 1670. Casaseca (1979), p. 460.

<sup>36</sup> Sánchez Sánchez (1984), p.64.

<sup>37</sup> Alba de Tormes, Archivo Carmelita, *Libro de asiento y recibo y gasto de la obra y capilla que se hace para nuestra Madre Santa Teresa*, fol. 36, citado en: Casaseca (1979), p. 460. Sobre don Pedro Coloma y Escolano, marques de Canales, véase: Álvarez y Baena (1791), pp. 235-236.

<sup>38</sup> Casaseca (1979), p. 460.

<sup>39</sup> Alba de Tormes, Archivo Carmelita, *Libro de asiento...*, fol. 36 y 41v, citado en: Montaner López (1987), p. 185.

conservaban importantes reliquias de la santa. El de Ávila, que estaba dedicado a san José, era la Casa-Madre de la orden por ser el primero que la santa fundó, en 1562<sup>40</sup>. La iglesia actual fue proyectada a partir de 1607 por Francisco de Mora (ca 1533-1610), y fue terminada en 1615 por su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648)<sup>41</sup>. No obstante, el retablo mayor se empezó tan sólo a partir de 1674<sup>42</sup>, año en que también se fechan las siete pinturas de Rizi que lo decoran<sup>43</sup>. La iglesia del convento no estaba sometida al sistema de patronazgo, y había sido costeada gracias a abundantes limosnas recogidas en la Corte bajo el reinado de Felipe III<sup>44</sup>. Ahora bajo Carlos II, casi sesenta años después de terminada la iglesia, la obra de un nuevo retablo para la capilla mayor debió de financiarse de modo similar, a través de fondos procedentes sin duda de donaciones de fieles, y muy probablemente por devotos cortesanos, del mismo modo que hemos visto hacerse en el convento hermano de Alba de Tormes. ¿Intervino también aquí la Reina Gobernadora con sus donativos? No sería sorprendente, y de ser así el encargo de Alba se habría completado con éste con la intención de paliar la ausencia de encargos a Rizi en Madrid.

## El monasterio de Uclés

Hacia 1670, Rizi trabajó también para Uclés, una localidad situada a unos 90 km de Madrid. Allí se encontraba el Real Monasterio de Santiago, que había sido la cabeza de la orden de caballería durante parte de la Edad Media y que era en el siglo XVII la sede de uno de los dos prioratos en que estaba dividido su territorio<sup>45</sup>. La iglesia del monasterio constituía un santuario dedicado al apóstol, que poseía desde 1600 una reliquia de su brazo que había sido cedida por Felipe II en su testamento<sup>46</sup>. La primera piedra de la actual iglesia se puso en 1529, pero se hizo en su mayor parte según los planos de Francisco de Mora, maestro mayor de las Obras reales<sup>47</sup>. Si bien el chapitel de la cúpula se concluyó ya en 1598, el retablo de la capilla mayor no se hizo hasta el reinado de Carlos II<sup>48</sup>.

---

<sup>40</sup> Martín González (1979).

<sup>41</sup> Martín González (1979), p. 369.

<sup>42</sup> Martín González (1979), p. 371.

<sup>43</sup> Valdivieso (1975), p. 701.

<sup>44</sup> Jiménez Duque (1994), p. 102.

<sup>45</sup> Casado Sánchez (2002); Herrera Maldonado y Zapata Alarcón (2009).

<sup>46</sup> Pérez Ramírez (1954), p. 95.

<sup>47</sup> Quintero Atauri (1915), p. 66.

<sup>48</sup> Quintero Atauri (1904), p. 64.



El retablo se encargó en 1668, y fue decorado con doce lienzos de Rizi<sup>49</sup>, perdidos casi en su totalidad en el incendio de 1936<sup>50</sup>. El cuadro principal, que representa la aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo fue pintado según Ponz en 1670<sup>51</sup>, mientras que Ceán da la fecha de 1672<sup>52</sup>. En cualquier caso, sabemos que el cuadro fue realizado durante la regencia de Mariana, pues consta que fue bendecido a su llegada al monasterio por el prior Sebastián Arias Berengüillo (†1690), que lo fue entre 1669 y 1672<sup>53</sup>.

Al ser el rey de España el gran maestro de la orden, la construcción de la iglesia y del monasterio estuvo gestionada, además de por los priores, por la Corona y por el Consejo de órdenes, de manera que este encargo, aunque alejado de Madrid, tampoco puede considerarse como la prueba de una postergación de Rizi en la Corte.

## Oropesa

Las pinturas de Uclés se encargaron seguramente en 1668, fecha en que hemos visto que se encargaba también el retablo. Entre 1663 y 1669, la presidencia del Consejo de órdenes fue ocupada por Don Duarte Fernando Álvarez de Toledo (1620-1671), VII conde de Oropesa<sup>54</sup>, y debió de ser en esta ocasión cuando Rizi entró en contacto con él y con su familia. En efecto, Rizi realizó también un importante cuadro de altar en los años en que habría estado “arrinconado” para la capilla del Colegio de jesuitas de Oropesa, cuyo patronato pertenecía a los condes<sup>55</sup>.

Curiosamente, como en los casos de Uclés y de Ávila, se trataba una vez más de un vasto proyecto iniciado a principios del siglo por Francisco de Mora y que sólo ahora llegaba a su fin<sup>56</sup>. Fue precisamente el VII conde quien dio un empuje importante a las obras, y en 1666 encargó al arquitecto Melchor de Bueras (†1692) de terminar la iglesia<sup>57</sup>. No es casual que se designase a este arquitecto, quien se había ocupado de terminar la iglesia del Colegio Imperial en 1664<sup>58</sup> y de

<sup>49</sup> Angulo (1962), p. 96, fig. 1; Quintero Atauri (1904), p. 65.

<sup>50</sup> Salas Parrilla (2007), p. 86.

<sup>51</sup> Ponz (1787), p. 568.

<sup>52</sup> Ceán Bermúdez (1800), pp. 209-210.

<sup>53</sup> Horcajada Garrido (1982), p. 107.

<sup>54</sup> Garma y Durán (1751), p. 396.

<sup>55</sup> Lamas-Delgado (2013).

<sup>56</sup> Cervera Vera (1990).

<sup>57</sup> Marías (1983), p. 196; González Echegaray (1991), p. 101. Sobre este arquitecto, véase también: Blasco Esquivias (1991), Documento 1, p. 183.

<sup>58</sup> Simón Díaz (1992), p. 134.

realizar la torre de la del Noviciado de Madrid, dos templos jesuitas para los que también trabajó Rizi.

No obstante, dado que el cuadro de Rizi fue pintado probablemente en 1675, su comitente debió de ser el VIII conde de Oropesa, Don Manuel Joaquín García Álvarez de Toledo (1643-1707), quien costeó entre 1673 y 1677 toda una serie de obras en iglesias de que era patrón en sus estados<sup>59</sup>. Oropesa, que más tarde llegaría a ser primer ministro, ocupaba entonces puestos de primera importancia en la corte de Mariana. En 1674, ésta lo había nombrado capitán de la guardia Chamberga, y en otoño de ese mismo año, cuando se empezó a organizar la Casa de Carlos II en vistas a su mayoría de edad, lo nombró gentilhombre de la cámara del Rey con ejercicio<sup>60</sup>. Así, el cuadro de Oropesa, aunque destinado a un centro periférico, tampoco puede considerarse la obra de un artista postergado. Más bien al contrario, el lazo con Oropesa demuestra que Rizi va resituándose en el ambiente de la Corte en vistas a los cambios que no dejarán de presentarse con la asunción del gobierno por parte del joven rey.

Por otra parte, Rizi también debió de hacer intervenir aquí sus buenas relaciones con los jesuitas, bien situados en la Corte<sup>61</sup>, y que a juzgar por lo que dejan ver sus lecturas también debieron de ser estrechas en lo personal<sup>62</sup>. En cualquier caso, en 1675 Rizi acometió también un prestigioso encargo para la capilla del Cristo del Colegio Imperial en Madrid<sup>63</sup>.

## Las parroquias

Entre 1669 y 1677, los años en que se ha supuesto que Rizi habría perdido el favor real, el artista siguió recibiendo importantes encargos de parroquias de la Corte y de sus alrededores, lo que presenta una clara continuidad con el periodo anterior. El primero de estos encargos fue el de la iglesia parroquial de San Pedro *ad vincula* del antiguo lugar de Vallecas, próximo a Madrid, y que hoy se encuentra fusionado con su municipio<sup>64</sup>. Rizi realizó varias pinturas para el encargo de un nuevo retablo que debía sustituir otro anterior decorado con una pintura de Angelo Nardi (1584-1664)<sup>65</sup>. El contrato se firmó el 5 de septiembre de 1669, es decir,

<sup>59</sup> Nicolau Castro (1988), p. 444; García Sánchez (2007), pp. 854-858; Gómez Jara (2007).

<sup>60</sup> Kalnein (2001), p. 334. Sobre la función de los gentileshombres en la Corte madrileña: *Malcolm* (2001), p. 43.

<sup>61</sup> Lozano Navarro (2005), pp. 297-346.

<sup>62</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 61.

<sup>63</sup> Aterido (1998); Aterido (2008).

<sup>64</sup> Sobre este cuadro y su retablo, véase: Díaz Fernández (2004); Barrio Moya (2007).

<sup>65</sup> La idea ya había sido sugerida: Angulo y Pérez Sánchez (1969), p. 295, nº 120.

poco antes del nombramiento de Carreño como pintor del rey, y fue ratificado el 4 de febrero de 1670<sup>66</sup>. Díaz Fernández cree que los cuadros fueron terminados ese año, pero no habrían sido instalados hasta 1672<sup>67</sup>. Por ello, los considera las últimas pinturas de Rizi “antes de la postergación cortesana en que suelen incidir sus biógrafos”.

No obstante, otros dos nuevos contratos para otras dos parroquias muestran la ausencia de ruptura en su actividad durante estos años. Así, hacia 1671 Rizi recibe un encargo similar para la parroquia de San Ginés en Madrid, una de las más ricas y más importantes de la Corte<sup>68</sup>. Ese año se fecha el boceto preparatorio del cuadro, que se conserva aún en la iglesia, sin embargo el cuadro no llegó a instalarse en su altar hasta 1681<sup>69</sup>. Por Palomino sabemos que también se encargó del diseño de su retablo<sup>70</sup>, que fue realizado por el ensamblador Juan de Lobera<sup>71</sup>, con quien Rizi trabajó también poco después en Alba de Tormes.

Entre 1674 y 1675, mientras pintaba los lienzos de Ávila y de Alba, Rizi se ocupó también del enorme cuadro de altar de la iglesia parroquial de Burguillos, una población situada a poca distancia de Toledo<sup>72</sup>. El lienzo, que estaba fechado en 1675, fue destruido en 1936, pero conservamos un boceto preparatorio de Rizi firmado en 1674 que corresponde a la zona central de la composición<sup>73</sup>.

Aunque Vallecas y Burguillos eran localidades de menor importancia, sus cuadros no deben considerarse encargos secundarios con los que Rizi hubiese tenido que conformarse. Con anterioridad Rizi ya había satisfecho encargos similares para Fuente el Saz, Móstoles y Orgaz, como también lo hicieron antes otros pintores del Rey como Carducho, Cajés o Nardi, y lo harán más tarde artistas en boga como Claudio Coello y Ximénez Donoso. Son muchas las parroquias del arzobispado toledano que renuevan sus capillas mayores durante del siglo XVII, y que recurren para ello a los pintores más prestigiosos de Madrid. Se trataba de proyectos muy lucrativos para los artistas, que se hallaban sometidos al control del Consejo de Gobernación del arzobispado y el del propio arzobispo, de manera que estos trabajos de Rizi tampoco se pueden interpretar como pruebas de una pérdida de prestigio en la capital.

---

<sup>66</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (AHP), prot. 10.124, ff. 359-360. Para una transcripción del texto, véase: Díaz Fernández (2004), p. 154.

<sup>67</sup> Díaz Fernández (2004), p. 153-154.

<sup>68</sup> Basanta Reyes (2000); Montes y Quesada Valera (2009), p. 63.

<sup>69</sup> Basanta Reyes (2000), pp. 114 y 133.

<sup>70</sup> Palomino (1947), p. 1017.

<sup>71</sup> Barrio Moya (1981).

<sup>72</sup> Nicolau Castro (1987).

<sup>73</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 260.

## Toledo

En estos años Rizi siguió trabajando también para Toledo. Ya hemos dicho que para junio de 1671 Rizi y Carreño trabajaron juntos para la catedral en las decoraciones organizadas para la canonización de san Fernando. Pero además, ahora se culminaban una serie de proyectos decorativos para la catedral iniciados la década anterior, y que Rizi había emprendido también en colaboración con Carreño. En enero de 1671, ambos recibían los últimos pagos por la decoración del Ochavo<sup>74</sup>, y en 1670 y 1671 añadían nuevas pinturas al monumento de Semana Santa que se había inaugurado en 1669, y por el que reciben un último pago en 1672<sup>75</sup>.

Pero además de las labores como pintor oficial de la catedral, la actividad de Rizi en Toledo durante estos años también estuvo marcada por los encargos del Cardenal Pascual de Aragón (1626-1677), figura de primer orden en la Corte madrileña y de quien Rizi declara en 1680 haber sido su pintor de cámara<sup>76</sup>. Por orden del cardenal, Rizi realizó hacia 1671 una serie de pinturas para la iglesia de las Capuchinas de Toledo, convento del que el prelado era patrono y donde instaló su panteón<sup>77</sup>.

El cardenal era uno de los miembros más importantes de la Junta de Gobierno dispuesta por el testamento de Felipe IV para asistir a la Regente, y pertenecía a una de las familias más nobles de Aragón: los Folch de Cardona<sup>78</sup>. Además, Pascual de Aragón fue uno de los principales opositores de los dos validos de la Reina, Nithardt y Valenzuela<sup>79</sup>. Desde 1674, el cardenal mantuvo una abierta oposición a este último, hasta el punto de abandonar la Corte y exiliarse a su sede toledana<sup>80</sup>. Por esta razón desempeñó un papel importante en las conspiraciones que se produjeron durante la regencia, lo que le mantuvo en un contacto estrecho con Don Juan José<sup>81</sup>.

Don Juan José tomó a Rizi como pintor de cámara cuatro meses después de la muerte de Aragón el 28 de septiembre de 1677. Como Rizi formaba parte de la familia del cardenal, es posible que el futuro primer ministro entrase en contacto con él por esta vía, y que lo hiciera entrar en su servicio como una manera de ganarse sus deudos para su causa.

<sup>74</sup> Revenga Domínguez (2002), p. 274.

<sup>75</sup> Revenga Domínguez (2002), p. 277.

<sup>76</sup> Toledo, Archivo Municipal, *Cartas y varios*, 1680. Documento citado parcialmente en: Zapata Fernández de la Hoz y Martínez (1987).

<sup>77</sup> Nicolau Castro (1999); Hermoso Cuesta (2011).

<sup>78</sup> Sobre el cardenal, véase: Carrió-Invernizzi (2008).

<sup>79</sup> Maura (1915), p. 232; Contreras (2003), p. 129.

<sup>80</sup> Maura (1915), p. 214.

<sup>81</sup> Oliván Santaliciestra (2006), p. 242.

## Rizi y el ascenso al poder de Don Juan José de Austria: el “retorno” a la Corte

Pérez Sánchez ya había sugerido que la llegada de Don Juan José de Austria al gobierno de la Monarquía en 1677 habría supuesto para Rizi una mejora de su situación a la Corte<sup>82</sup>. Por ello proponía que la eventual pérdida del favor de la Reina Gobernadora se habría producido por el apoyo de Rizi a las aspiraciones políticas del príncipe, su principal opositor.

Aunque, según hemos visto, no se puede hablar de retorno a la Corte, resulta claro que los cambios producidos en ella con la caída de Valenzuela favorecieron la posición de Rizi. Con la llegada de Don Juan José al gobierno el 23 de enero de 1677, la Reina fue apartada del poder y recluida en Toledo, lo que trajo consigo la caída en desgracia de algunos artistas que habían sido favorecidos por el valido Valenzuela y por la propia Reina<sup>83</sup>. Tal y como ha demostrado González Asenjo, la nueva situación política fue claramente favorable para Rizi; el 29 de julio de 1677, el Rey, que ya ha asumido la mayoría de edad, concedía a Rizi la ayuda de la Furriera<sup>84</sup>, y el 17 de enero del año siguiente, el nuevo primer ministro lo nombraba su pintor de cámara<sup>85</sup>. Ese mismo año, recibía de él el encargo de la capilla del Milagro en las Descalzas Reales, y en el mes de julio Rizi inventariaba y tasaba para la Corona los cuadros de la galería de oriente del palacio del Escorial<sup>86</sup>, aquéllos que Carreño había instalado hacia el año anterior<sup>87</sup>.

Tras la muerte de Juan José de Austria el 17 de septiembre de 1679, la posición de Rizi en la Corte no sólo se mantuvo sino que continuó mejorando. A finales de ese año o en enero de 1680 Rizi fue nombrado segundo pintor de la cámara, probablemente *ad honorem*, esto es, sin gajes ni nombramiento oficial<sup>88</sup>. El primer encargo que Rizi habría recibido con su nuevo título habría sido el de realizar dos retratos ecuestres de Carlos II y su primera esposa para uno de los arcos de la entrada que hizo ésta en Madrid en febrero siguiente<sup>89</sup>. En cualquier caso, ese mismo año se encargó a Rizi y Carreño de una serie de ocupaciones que hubieron de realizar juntos probablemente en tanto que pintores de cámara. Se trata por un lado de tasar las pinturas y las esculturas realizadas para la entrada<sup>90</sup>; por otro, de

<sup>82</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 85.

<sup>83</sup> Blasco Esquivias (1991), p. 160; González Asenjo (2005), p. 607.

<sup>84</sup> Sánchez Cantón (1915), p. 133.

<sup>85</sup> González Asenjo (2005), p. 605.

<sup>86</sup> *Inventario y tasación de los cuadros del palacio del Escorial hecho por Francisco Rizi de Guevara: 16-VII-1678*. Citado en: Mediavilla Martín (2005), p. 78, nº 36.

<sup>87</sup> Bassegoda i Hugas (2002), pp. 55-57 y 258.

<sup>88</sup> Lamas Delgado (2009), p. 76.

<sup>89</sup> Pascual Chenel (2010), pp. 264-269.

<sup>90</sup> Zapata Fernández de la Hoz (2000), p. 55.

supervisar los retratos reales realizados por terceros artistas con el fin de evitar la difusión de efigies reales “poco respetuosas”<sup>91</sup>. En los años siguientes se le encargarán el *Auto de fe* y *El socorro de Viena* y el nuevo altar de la sacristía del Escorial, donde murió en 1685 dejando inacabado el lienzo de la *Sagrada Forma*.

### El estilo del Rizi arrinconado

Hasta ahora hemos analizado los principales argumentos de la hipótesis de la postergación de Rizi en la corte de Carlos II. Ahora pasaremos a tratar un último elemento sugerido por Pérez Sánchez en su biografía del artista de 1986: la cuestión del estilo<sup>92</sup>. En efecto, el historiador proponía que la probable pérdida de favor habría producido también su efecto en la evolución formal del artista, quien, desmotivado, se habría abandonado un tanto. En efecto, se puede apreciar la reutilización de composiciones para cuadros menores, algo que no era común antes, y a veces incluso un cierto descuido. Sea o no esto cierto, lo que resulta indudable tras el análisis de las obras de Rizi en estos años es un cambio de estilo con respecto a aquellas realizadas hasta entonces.

La manera que Rizi desarrolla durante esta etapa ha desconcertado a veces a quienes la han estudiado. Así, Angulo propuso la colaboración del taller para algunas de las obras de esta época, debido a supuestas debilidades técnicas<sup>93</sup>, y el propio Pérez Sánchez llegó a hablar de una cierta involución<sup>94</sup>. Angulo encontró particularmente débiles los cuadros de las pechinas de la cúpula de Alba de Tormes, que consideró obra secundaria, con una notable intervención del taller<sup>95</sup>, así como los de la Capilla del Cristo en el Colegio Imperial, que vio en mal estado<sup>96</sup>. La restauración de estas obras permite ahora apreciar sus calidades, como señaló Pérez Sánchez en el caso de los lienzos para los jesuitas<sup>97</sup>.

En estos años, el estilo de Rizi presenta en efecto novedades importantes en la mayor parte de sus obras, que como es lógico conviven aún con características del período anterior. En general, las figuras ganan en volumen y solidez debido al abandono del uso abundante de veladuras que caracteriza su técnica hasta este momento. Esto hace que su estilo se vuelva menos decorativo y menos efectista en la técnica y en el dibujo, pero no así en las composiciones y en el colorido, que

<sup>91</sup> Lafuente Ferrari (1941).

<sup>92</sup> Pérez Sánchez (1986), pp. 78-80.

<sup>93</sup> Angulo (1962).

<sup>94</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 78.

<sup>95</sup> Angulo (1962), p. 103.

<sup>96</sup> Angulo (1962), p. 112.

<sup>97</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 82.

en buena parte de sus cuadros se hace ahora más brillante y con una preferencia más marcada por los rosas, azules y amarillos que parecen acercarlo a la obra de Carreño. La comparación del cuadro de Santiago de Uclés (fig. 1) con el lienzo del mismo tema conservado en la iglesia de Santiago en Madrid, de 1652 (fig. 2), permite apreciar esta evolución del estilo de Rizi en los veinte años que los separan. El colorido algo más plano y el volumen de las figuras contrastan con el amplio empleo de veladuras y el carácter profundamente rubeniano de la técnica del segundo<sup>98</sup>.

Rizi muestra también una nueva preferencia por escenas más complejas, menos estructuradas por elementos arquitectónicos, y que aparecen invadidas de personajes en las más variadas actitudes. La multiplicación de ángeles y angelotes en obras de gran monumentalidad como la *Presentación en el templo* de 1674 (fig. 3), la *Magdalena* de Burguillos (fig. 4) y el *San Bernardo* de Oropesa (fig. 5), ambos de 1675, la cúpula del Milagro de 1678, y la *Inmaculada* de las Gaitanas, de 1680, muestra el triunfo de las apoteosis celestes típicas del barroco final.

No obstante, esta complicación formal en sus composiciones se acompaña de un nuevo gusto por la simetría, que se convierte en una de las grandes características de su estilo final, como ya había señalado Pérez Sánchez<sup>99</sup>. En estas pinturas, la espectacularidad de estas escenas y la muchedumbre de personajes justifican el recurso a la simetría, que parece obedecer a la voluntad de facilitar la lectura de la composición. Muchos de los cuadros realizados precisamente a partir de estos años presentan un retorno hacia los modelos de su maestro Vicente Carducho, tanto en ese gusto por la simetría, como también en la adopción de ciertas figuras, y particularmente las figuras de los ángeles mancebos que ahora son muy comunes en sus cuadros: en *La liberación de san Pedro* de Vallecas, de 1670, en el cuadro de San Ginés, de 1671 (fig. 6) o en el *Sueño de san José* del Museo de Minneapolis, que creemos debe fecharse por estos años<sup>100</sup>.

Este cambio de estilo muestra cómo Rizi se halla todavía, en plena madurez, entre los artistas que se encuentran a la cabeza de la introducción del barroco más arrebatado en la Villa y Corte, lo que corrobora su curiosidad y su particular sensibilidad a las novedades formales, como ya había demostrado en su juventud al ser de los primeros en pasar de los modelos heredados de su maestro a las nuevas formas del pleno barroco<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Lamas-Delgado (2011), pp. 186-190.

<sup>99</sup> Pérez Sánchez (1986), p. 88.

<sup>100</sup> Kasl (2009), p. 196.

<sup>101</sup> Angulo (1958), p. 93.

### Conclusión: uno más de los descontentos de la Regencia

La carrera cortesana de Rizi conoció una ascensión constante durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV. Por sus lazos clientelares, Rizi pertenecía a un mundo que ahora desaparecía, y no supo estar preparado para afrontar las nuevas circunstancias; los cambios producidos en el entorno informal de la Reina Gobernadora a la muerte del rey cambiaron su situación al perder los amparos que hasta entonces disponía en la jungla cortesana. Otros artistas, en cambio, supieron aprovechar el nuevo reparto de poderes en la Corte para medrar su situación. Así, Herrera Barnuevo y Carreño lograron ascender en el *cursus honorum* cortesano a expensas de la carrera de otros artistas de mayor antigüedad y abundantes méritos.

Durante la regencia, la indecisa política de gracias y mercedes desarrollada por la Reina Gobernadora, poco atenta al equilibrio entre grupos de poder, creó pronto un amplio número de cortesanos insatisfechos, de los que muchos estaban reunidos en facciones constituidas por individuos vinculados por redes de patronazgo y clientelaje<sup>102</sup>. Estas facciones de despechados de la Regencia se hallaban formadas tanto por miembros de la nobleza, como por clientes de menor consideración, entre los que podían encontrarse los artistas cortesanos. Rizi se encontraba indudablemente entre los descontentos, aquéllos que fueron dejados de lado en las promociones organizadas por los gobiernos de Nithardt y de Valenzuela, pero sin llegar a perder su lugar en la Corte.

Estas circunstancias, y no una postergación, son las que llevaron a Rizi a elevar a la Reina una protesta formal en al menos dos ocasiones: en 1669, de manera indirecta, y abiertamente ya en 1673. En respuesta a este segundo memorial, la Reina Gobernadora le envió varias ayudas de costa y obtuvo para él varios encargos para las Carmelitas de Alba de Tormes y probablemente también para las de Ávila.

La ausencia de encargos de la Corona en Madrid habría que buscarla en la situación de las arcas reales, y en un posible estancamiento de las construcciones religiosas de la ciudad. Debido a la penuria de aquellos años, la Reina le habría procurado tan sólo ciertos encargos que podríamos considerar de segunda categoría, pues eran de mucha menor visibilidad. Así, durante el periodo de diez años que abarca desde el nombramiento de Carreño como pintor del Rey en 1669 hasta el nombramiento de Rizi como segundo pintor de cámara en 1679 ó 1680, Rizi trabajó con frecuencia para lugares situados fuera de Madrid, combinando los encargos reales con los de otros patronos de la Corte, como el Cardenal Aragón y el conde de Oropesa, o de la Gobernación del arzobispado de Toledo. En conclusión, no es posible afirmar que existiese una postergación o un abandono de la

---

<sup>102</sup> Oliván Santalieu (2006), p. 237.



Corte. El distanciamiento, si realmente llegó a existir, fue tan sólo relativo, y enmarcado en la crisis política e institucional de la Regencia. Por tanto, las quejas elevadas por Rizi en 1669 y en 1673 no se debieron a una pérdida del favor real, sino al agravio sentido al verse “arrinconado” por el ascenso de otros artistas con menor experiencia en Palacio.

Por consiguiente, hablar de un retorno a la corte con la llegada de Don Juan José de Austria al poder en 1677 resulta excesivo, puesto que no se puede afirmar categóricamente que Rizi hubiese perdido el favor de la Reina, sino tan sólo que quedase reducido a un segundo plano. Lo más probable es que Rizi fuese un “juanista” de última hora como lo fue Carreño<sup>103</sup>. Como buenos cortesanos, ambos estarían entre aquellos que supieron acercarse a los nuevos astros ascendentes. El sistema de regencia y la regalía regia practicada por la Reina hicieron que cortesanos de intereses muy diferentes se aglutinasen en determinados momentos en torno a Don Juan, personaje catalizador del descontento de los “postergados”. Así, los duques de Osuna y de Pastrana, quienes gestionaron el memorial de Rizi de 1673, habían sido aliados de la Reina y de Valenzuela, pero acabaron inclinados del lado de Don Juan ante los excesos del *duende de Palacio*<sup>104</sup>. Como hemos visto, este fue también el caso del cardenal Aragón, quien pudo haber arrastrado con él a Rizi, uno de sus *familiares*.

Por su parte, una vez en el poder, Don Juan José debió de buscar reforzar su posición procurando ganarse el apoyo de los descontentos del régimen anterior con el fin de engrosar su clientela, tanto entre los grandes cortesanos como entre los secretarios y los pequeños servidores del Rey. La protección que el príncipe concedió a Rizi, un miembro respetado de las casas del Rey y del cardenal Aragón, debió de contar entre otros con estos motivos. En efecto, los pintores del Rey, y particularmente aquéllos que servían además en la ayuda de la Furriera, gozaban de un acceso a la persona del Monarca que los hacía alcanzar también un cierto peso en el juego de influencias de la vida cortesana, por insignificante que fuese<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> González Asenjo (2005), p. 608.

<sup>104</sup> Ruiz González (2007), p. 414.

<sup>105</sup> Malcolm (2001), p. 43; Aterido (2009), pp. 187-189.

## BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ COBO (1996)

AGULLÓ COBO, Mercedes, "Antonio y Francisco Rizzi", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1996, pp. 75-98.

ÁLVAREZ Y BAENA (1791)

ÁLVAREZ Y BAENA José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, III, Madrid, 1790.

ANGULO (1958)

ANGULO, Diego, "Francisco Rizzi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, 1958, pp. 89-115.

ANGULO (1962)

ANGULO, Diego, "Francisco Rizzi. Cuadros religiosos posteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 95-122.

ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ (1969)

ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

ATERIDO (1998)

ATERIDO, Ángel, "Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid", *Archivo Hispalense*, 81, 246, 1998, pp. 201-238.

ATERIDO (2008)

ATERIDO, Ángel, "Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas al culto de la Pasión", DE CARLOS, M. Cruz, CIVIL, Pierre et al. (ed.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, 2008, pp. 151-170.

ATERIDO (2009)

ATERIDO, Ángel "Pintura y pintores en la corte de Carlos II", RIBOT, Luis (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, 2009.

BARRIO MOYA (1981)

BARRIO MOYA, José Luis, "Dos desaparecidos retablos madrileños del siglo XVII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 9-10, 1981, pp. 52-63.

BARRIO MOYA (2007)

BARRIO MOYA, José Luis, "Francisco Rizi y el retablo de la iglesia de Vallecas (1669)", *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 475-478.

BASANTA REYES (2000)

BASANTA REYES, M. Belén, "La parroquia de San Ginés de Madrid. Datos histórico-artísticos", *Cuadernos de arte e iconografía*, 9, 17-18, 2000, p. 1-402.

BASSEGODA I HUGAS (2002)

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002.

BLASCO ESQUIVIAS (1991)

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, IV, 1991, pp. 159-194.

CARRIÓ-INVERNIZZI (2008)

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana, *El poder de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt am Main, 2008.

CASADO SÁNCHEZ (2002)

CASADO SÁNCHEZ, M. Ángeles, "La Real Casa de Santiago y convento de Uclés. Construcciones militares y monásticas", *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 20, 2002, pp. 513-526.

CASASECA (1979)

CASASECA, Antonio, "Los cuadros de las pechinas de la iglesia de las MM. Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca)", *Archivo Español de Arte*, 208, 1979, pp. 457-461.

CEÁN BERMÚDEZ (1800)

CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800.

CERVERA VERA (1990)

CERVERA VERA, Luis, "La iglesia de San Bernardo en Oropesa (Toledo)", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 199-218.

CONTRERAS (2003)

CONTRERAS, Jaime, *Carlos II el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, 2003.

CRUZ VALDOVINOS (2008)

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 111-140.

DÍAZ FERNÁNDEZ (2004)

DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, "El retablo mayor de la parroquial de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 17, 2004, pp. 149-172.

DÍAZ GARCÍA (2010)

DÍAZ GARCÍA, Abraham., "Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica", *Cuadernos de arte e iconografía*, XIX, 37, 2010, pp. 1-125.

DÍAZ GONZÁLEZ (2002)

DÍAZ GONZÁLEZ, Francisco Javier, *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid, 2002.

GARCÍA SÁNCHEZ (2007)

GARCÍA SÁNCHEZ, Julián, *El Señorío de Oropesa*, Lagartera, 2007.

GARMA Y DURÁN (1751)

GARMA Y DURÁN, Francisco Xavier de, *Theatro universal de España, descripción eclesiástica y secular de todos sus Reynos y Provincias, en general y en particular*, IV, Barcelona, 1751.

GÓMEZ JARA (2007)

GÓMEZ JARA, Jesús, "Dos pinturas de Claudio Coello en el convento de Agustinas Recoletas de La Calzada de Oropesa", *Anales toledanos*, 43, 2007, pp. 151-164.

GONZÁLEZ ASENJO (2005)

GONZÁLEZ ASENJO, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes: 1629-1679*, Madrid, 2005.

GONZÁLEZ ECHEGARAY (1991)

GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen *et al.*, *Artistas cántabros de la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, 1991.

HERMOSO CUESTA (2011)

HERMOSO CUESTA, Miguel, "Bocato di cardinale: algo más sobre Don Pascual Aragón y el convento de capuchinas de Toledo", CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coor.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular. XIX Simposium de San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*, II, San Lorenzo de El Escorial, 2011, pp. 807-826.

HERRERA MALDONADO y ZAPATA ALARCÓN (2009)

HERRERA MALDONADO, Enrique y ZAPATA ALARCÓN, Juan, “La construcción del convento de Uclés”, *Revista de las órdenes militares*, 5, 2009, pp. 141-185.

HORCAJADA GARRIDO (1982)

HORCAJADA GARRIDO, Ángel, *Priores santiaguistas de Uclés*, Cuenca, 1982.

JIMÉNEZ DUQUE (1994)

JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero, *San José: casa-madre del carmelo teresiano*, Ávila, 1994.

KALNEIN (2001)

KALNEIN, Albrecht von, *Juan José de Austria en la España de Carlos II: historia de una regencia*, Lleida, 2001.

KASL (2009)

KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain: art and belief in the Spanish world*, Indianapolis, 2009.

LAFUENTE FERRARI (1941)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “La inspección de retratos reales en el siglo XVII (con un autógrafo de Velázquez)”, *Correo erudito*, 1941, pp. 55-58.

LAMAS DELGADO (2009)

LAMAS DELGADO, Eduardo, “Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos del pintor Francisco Rizi”, *Archivo Español de Arte*, 325, 2009, pp. 73-78.

LAMAS-DELGADO (2011)

LAMAS-DELGADO, Eduardo, “‘Un autreRubens’: l’influence du rubénisme dans la peinture courtisane espagnole à travers l’exemple de l’œuvre de Francisco Rizi (1614-1685)”, *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art=Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LXXX, 1, 2011, pp. 179-196.

LAMAS-DELGADO (2013)

LAMAS-DELGADO, E., “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”, *ArsBilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 3, 2013.

LOZANO NAVARRO (2005)

LOZANO NAVARRO, Julián José, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, 2005.

MALCOLM (2001)

MALCOLM, Alistair, “La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso

a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV”, *Reales Sitios*, XXVIII, 147, 2001, pp. 38-48.

MARÍAS (1983)

MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ (1979)

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El convento de San José de Ávila (patronos y obras de arte)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1979, pp. 349-376.

MAURA (1911)

MAURA, Gabriel, *Carlos II y su Corte*, t. I, Madrid, 1911.

MAURA (1915)

MAURA, Gabriel, *Carlos II y su corte*, II, Madrid, 1915.

MEDIAVILLA MARTÍN (2005)

MEDIAVILLA MARTÍN, Benito, *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en su Real Biblioteca (1631-1882)*, San Lorenzo del Escorial, 2005.

MONTANER LÓPEZ (1987)

MONTANER LÓPEZ, Emilia, *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987.

MONTES y QUESADA (2009)

MONTES, José Luis y QUESADA, José M., *Real Parroquia de San Ginés. Guía del patrimonio cultural*, León, 2009.

NICOLAU CASTRO (1987)

NICOLAU CASTRO, Juan, “El retablo mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 21, 1987, pp. 193-204.

NICOLAU CASTRO (1988)

NICOLAU CASTRO, Juan, “El retablo mayor de la parroquia de Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1988, pp. 442-451.

NICOLAU CASTRO (1999)

NICOLAU CASTRO, Juan, “El Cardenal Virrey Don Pascual de Aragón y su Monasterio toledano de Madres Capuchinas”, *Ricerchesul 600'napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, 1999, pp. 77-89.

NICOLAU CASTRO (2007)

NICOLAU CASTRO, Juan, "El desaparecido retablo de la parroquial de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi", *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, p. 471-474.

NÚÑEZ DE CASTRO (1673)

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Vida de San Fernando el tercer rey de Castilla y León*, Madrid, 1673.

OLIVÁN SANTALIESTRA (2006)

OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por López-Cordón, M. V., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

PALOMINO (1947)

PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. 1947.

PASCUAL CHENEL (2010)

PASCUAL CHENEL, Álvaro, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, 2010.

PÉREZ RAMÍREZ (1954)

PÉREZ RAMÍREZ, Dimas, *Apuntes de historia de Uclés*, Tarancón, 1954.

PÉREZ SÁNCHEZ (1986)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ (2010)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 2010.

PONZ (1787)

PONZ, Antonio, *Viage a España*, Madrid, 1787.

QUINTERO ATAURI (1904)

QUINTERO ATAURI, Pelayo, *Uclés. Antigua residencia de la Orden de Santiago*, Madrid, 1904.

QUINTERO ATAURI (1915)

QUINTERO ATAURI, Pelayo, *Uclés: documentos inéditos y algunas noticias tomadas de sus archivos*, t. I, Cádiz, 1915.

- REVANGA DOMÍNGUEZ (2002)  
REVANGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, 2002.
- RUIZ RODRÍGUEZ (2007)  
RUIZ RODRÍGUEZ, Ignacio, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica. Entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, 2007.
- SALAS PARRILLA (2007)  
SALAS PARRILLA, M., *Uclés en la historia. Su fortaleza y monasterio*, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ CANTÓN (1915)  
SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Los pintores de cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXIV, 2, 1915, pp. 132-146.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ (1984)  
SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel, *Alba de Tormes: historia, artes, tradiciones*, Salamanca, 1984.
- SIMÓN (1945)  
SIMÓN, José, "Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 71, 1945, pp. 308-309.
- SIMÓN DÍAZ (1992)  
SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1992.
- VALDIVIESO (1975)  
VALDIVIESO, Enrique, "Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1975, pp. 701-706.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ (2000)  
ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y MARTÍNEZ (1987)  
ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, y MARTÍNEZ, F., "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi", *Carpetania*, 1, 1987, pp. 171-183.





Fig. 1. Francisco Rizi, *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*, óleo sobre lienzo, 454 x 267 cm, 1670-72, Uclés, Real Monasterio de Santiago.



Fig. 2. Francisco Rizi, *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*, óleo sobre lienzo, 1652, Madrid, Real iglesia parroquial de Santiago.



Fig. 3. Francisco Rizi, *Presentación en el templo*, óleo sobre lienzo, 200 x 250cm, « F RicpictRegiAnno D. 1674 », colección privada.



Fig. 4. Francisco Rizi, *Traslación de María Magdalena*, óleo sobre lienzo, 207 x 169 cm, firmado: « Rizi pictur Regis / fac. 1674 », colección particular



Fig. 5. Francisco Rizi, *Milagro de la lactación de san Bernardo*, óleo sobre lienzo, aprox. 600 x 250 cm, ca. 1675. Destruído.



Fig. 6. Francisco Rizi, *Martirio de san Ginés*, óleo sobre lienzo, 165 x 85 cm, « Rizi. Hisp. Reg. 1671 », Madrid, iglesia parroquial de San Ginés.

# Carlos II y el arte de su tiempo

*Director:*

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

*Coordinador:*

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO



FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA «MARQUÉS DE LOZOYA»  
Madrid, 2013