

# La natura morta in Spagna nel suo rapporto con le Fiandre e l'Italia

Eduardo Lamas-Delgado

Nell'Europa del XVII secolo, il genere pittorico della natura morta ebbe grande successo. A partire dagli anni 1590, la sua emergenza in quanto genere a sé stante avvenne in modo più o meno spontaneo nelle Fiandre e poi nell'Italia del Nord e in Spagna<sup>1</sup>. Per spiegare la simultaneità con cui uno stesso fenomeno ha avuto diversi epicentri, sono state avanzate molteplici possibili teorie<sup>2</sup>. In primo luogo, occorre segnalare la rinascita dell'Antichità osservata nella letteratura artistica del Rinascimento con il *topos* dell'imitazione della realtà. Sempre in relazione con l'Antico, lo sviluppo della natura morta sarebbe stato favorito anche dalla riscoperta delle grottesche<sup>3</sup>, come d'altronde ipotizza Francisco Pacheco (1564-1644) nella sua opera *El arte de la pintura*, terminata nel 1638<sup>4</sup>. In effetti i festoni di frutta in *trompe-l'œil* dipinti da Giovanni da Udine (1487-1564) verso il 1519 nelle Logge Vaticane hanno avuto largo seguito. I suoi collaboratori, i pittori Julio de Aquiles (?-1556) e Alejandro Mayner (?-ca. 1545), hanno realizzato in Spagna diversi *ensemble* di grottesche, introducendo a Granada quelli che probabilmente sono i primi esempi di nature morte della Penisola<sup>5</sup>. I festoni che compaiono nei quadri fiamminghi del XVII secolo, e subito adottati dagli Spagnoli, risalgono a questo genere pittorico<sup>6</sup>.

Ma il vero debutto della natura morta in Spagna si colloca a Toledo alla fine del XVI secolo, dove fu praticata dal pittore Blas de Prado (ca. 1546-1600)<sup>7</sup>. Nella sua opera, Pacheco attesta l'attività di Prado e il suo talento per il genere, rimandando a tele di nature morte con frutti che aveva visto a Siviglia<sup>8</sup>. Lungo la strada verso il Maghreb, Prado aveva portato quei quadri come possibili doni diplomatici per il sultano del Marocco, al quale avrebbe prestato la sua opera per conto del duca di Medina Sidonia che aveva grossi interessi nella regione<sup>9</sup>.

Pacheco fa di Prado il pioniere della natura morta in Spagna. La collezione della fondazione Santamarca a Madrid possiede una coppia di quadri anonimi di piccolo formato che ritraggono nature morte – la cui datazione si aggirerebbe intorno al 1600 – e che, generalmente, vengono rapportati alla produzione attestata di Blas de Prado<sup>10</sup>. Ciò nonostante, l'esempio più antico documentato in Spagna è l'opera del suo discepolo, il pittore Juan Sánchez Cotán (1560-1627), un quadro firmato e datato nel 1602<sup>11</sup>.

Fede Galizia (1578-1630),  
*Natura morta con pesche e  
prugne*, 1610 ca., olio su  
tavola, 30 x 42 cm. Campione,  
collezione Silvano Lodi.



Sul volgere del XVI secolo, il modello di queste nature morte, che raffiguravano frutta disposta in un recipiente su uno sfondo neutro, è passato dalle Fiandre alla Lombardia per diffondersi in Spagna poco dopo, come testimoniano i due quadri della collezione Santamarca di Madrid. Il confronto fra queste due pitture con gli esempi noti di nature morte realizzate in Italia nello stesso periodo offre analogie sorprendenti, in particolare con la produzione dei pittori lombardi di Ambrogio Figino (1553-1608) e Fede Galizia (1578-1630)<sup>12</sup>. Generalmente i loro quadri raffigurano, vista dall'alto, una tavola inclinata verso l'osservatore, sulla quale sono disposti gli oggetti. La medesima inquadratura ravvicinata è usata nei due quadri spagnoli. Questo genere di composizione deriva in primo luogo dalle opere realizzate in Italia da Jan Brueghel de Velour (1568-1625) durante il suo soggiorno milanese – e anche altrove in Italia all'incirca tra il 1590 e il 1596 – influenzate a sua volta dai pittori italiani. Tipologie analoghe si ritrovano presso altri pittori contemporanei del Nord, come Georg Flegel (1566-1638), Ambroise Bosschaert I (1570-1621) e Roland Savery (1576-1639)<sup>13</sup>. I loro ritratti floreali presentano una soluzione spaziale simile: il vaso è collocato in primo piano e in posizione centrale e lascia intravedere uno sfondo scuro e neutro che, per contrasto, esalta la varietà cromatica dei fiori. Questo schema generale, ma applicato alla frutta, sembra essere stato prevalente in Spagna nella stessa epoca, il che suggerisce l'idea di un processo di diffusione e adozione di mode

Giulio Aquili (?-1556) e  
Alexander Mayner (?-1545 ca.),  
Dettaglio del soffitto a cassettoni  
della Sala della frutta, 1535-37 ca.  
Granada, Palazzo di Carlo V.



a cui hanno partecipato sia gli artisti del Nord sia quelli del Sud<sup>14</sup>. Pacheco mette in luce l'influenza esercitata nell'ambito della natura morta in Spagna da una serie di pannelli che mostrano frutti dipinti in *trompe-l'œil* su fondo scuro e neutro, realizzati da Aquiles e Mayner verso il 1535-37<sup>15</sup>. Inseriti nel soffitto a cassettoni di uno dei saloni del Palazzo di Carlo V a Granada<sup>16</sup>, non rispondono esattamente alla definizione di quadri, ma la loro composizione, concepita con una prospettiva da *sotto in su*, rimanda per l'inquadratura a quella dei quadri sopra menzionati. I dipinti di Granada, che senza dubbio offrono l'esempio più antico di questo genere di composizione in Spagna, sono stati realizzati proprio da un italiano e un fiammingo formatosi in Italia. Un esempio analogo esiste nella galleria principale del Palazzo dell'Arcivescovo di Siviglia, dove dei dipinti di nature morte con pere e uva in *trompe-l'œil*, realizzati in stile naturalista, sono iscritti in ornamenti a grottesca; l'ensemble è stato datato intorno al 1604<sup>17</sup>. Che queste due decorazioni abbiano influito sulla creazione della natura morta come genere pittorico in Spagna è confermato da Pacheco, che osserva l'influenza esercitata da Aquili e Mayner sui pittori di nature morte Blas de Ledesma (fl. 1602-1614) e Antonio Mohedano (ca. 1561-1626). Quest'ultimo si specializzò soprattutto nelle decorazioni a grottesca<sup>18</sup>. Al momento non sono state identificate nature morte di Mohedano, ma un inventario del 1637 riporta la presenza, nella collezione del terzo Duca d'Alcalá a Siviglia, di un

gruppo di 14 tavole di sua mano che rappresentano cesti di frutta<sup>19</sup>. I quadri sarebbero stati realizzati prima del 1610, data in cui il pittore lasciò Siviglia. Alcuni autori, d'altronde, hanno proposto di attribuirgli i dipinti della galleria dell'Arcivescovo di Siviglia<sup>20</sup>.

Inizialmente l'influenza della natura morta lombarda si diffuse in Spagna tramite le opere presentate nelle collezioni spagnole. È questo il caso, ad esempio, di un'opera del cremonese Panfilo Nuvolone (1581-1651), parte della collezione del Marchese di Leganés a Madrid nel 1655<sup>21</sup>. Quest'ultimo aveva probabilmente acquistato il quadro in Lombardia nel periodo in cui era stato governatore del Ducato di Milano in nome del re di Spagna, tra il 1635 e il 1641<sup>22</sup>. È, tuttavia, possibile che l'opera fosse giunta in Spagna prima e che Leganés l'abbia acquistata a Madrid dal marchese di Hinojosa, anch'egli governatore del Ducato di Milano, tra il 1612 e il 1615. Nella sua collezione è menzionato un quadro la cui descrizione corrisponde nei dettagli a quello di Leganés<sup>23</sup>.

Il legame privilegiato tra Spagna e Lombardia creato dai governatori spagnoli del Ducato di Milano viene confermato più tardi da Malvasia. Lo storico segnala, in effetti, alcuni governatori rientrati in Spagna portando con loro delle nature morte di Carlo Antonio Procaccini (1571-ca. 1630) per farne dono al re<sup>24</sup>. Baldinucci, poi, osserva anche che le nature morte del pittore erano molto ricercate in Spagna<sup>25</sup>.

Nonostante l'influenza accertata di questi modelli fiamminghi e lombardi alla fine del XVI secolo, in Spagna doveva svilupparsi una tipologia originale di natura morta nell'opera di Juan Sánchez Cotán (1560-1627), discepolo di Blas de Prado<sup>26</sup>. Le nature morte di questo pittore minore, operante a Toledo e a Granada, sono tra le realizzazioni oggi più ammirate dalla critica dell'arte. Sembrano tutte collocarsi tra il 1593 e il 1603<sup>27</sup>.

I modelli di Sánchez Cotán erano destinati a influenzare le nature morte realizzate in Castiglia e presso la corte durante il primo trentennio del XVIII secolo. In seguito, durante gli anni 1620, la produzione di nature morte a Madrid sarebbe stata dominata dal pittore di origine fiamminga Juan van der Hamen (1596-1631)<sup>28</sup>. Con lui si produce quello che è stato definito un adattamento dei modelli creati da Cotán all'arte di corte: vengono introdotti oggetti sontuosi, bouquet sofisticati e dolciumi raffinati. In questo processo si ritrova ancora una volta l'influenza sia dei pittori lombardi sia dei maestri fiamminghi, come Osias Beert I (ca. 1580-1624), Clara Peeters (fl. 1607-1621) e Frans Sniijders (1579-1657)<sup>29</sup>.

Accanto alle rappresentazioni delle nature morte a sé stanti, altri artisti integrano nelle loro composizioni anche figure umane. Si tratta del fenomeno che, all'epoca, Pacheco e Carducho chiamarono *bodegones*, termine oggi utilizzato in lingua spagnola in riferimento alle nature morte che rappresentano cibi, per differenziarle dai *floreros*, le nature morte con fiori. Questo genere di nature morte con figure, denigrate da Carducho<sup>30</sup>, è stato la specialità del

giovane Velázquez a Siviglia<sup>31</sup>. Tale tema ricorrente della sua produzione sembra trasmettersi ai suoi discepoli che, numerosi, si consacrano a questo genere: Francisco Burgos Mantilla (1612-1672)<sup>32</sup>, Francisco Palacios (1640-1676), forse Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1611-1667)<sup>33</sup> e Francisco López Caro (1598-1661), suo condiscipolo presso l'atelier di Pacheco a Siviglia<sup>34</sup>. In questo campo, l'influenza dei pittori del Nord come Pieter Aertsen (1508-1575) e Frans Snyders fu molto rilevante<sup>35</sup>, proprio come i modelli del lombardo Vincenzo Campi (1536-1591) e soprattutto come le opere della famiglia Bassano, il cui successo in Spagna fu clamoroso<sup>36</sup>. In merito al trionfo dei *bodegones* in Spagna, alla frontiera tra la natura morta e la pittura di genere, occorre anche sottolineare il ruolo svolto da taluni mecenati fiamminghi, come il Duca d'Aarschot a Madrid, o il circolo dei mercanti a Siviglia<sup>37</sup>.

Un altro artista italiano svolse un ruolo fondamentale nell'evoluzione della natura morta in Spagna; si tratta dell'aristocratico romano Giovan Battista Crescenzi (1577-1635), che fu architetto e pittore di nature morte<sup>38</sup>. Baglione ci parla della prima opera realizzata da Crescenzi in Spagna, una natura morta oggi scomparsa che il pittore aveva offerto al re Filippo III<sup>39</sup>. A Roma, Crescenzi sarebbe intervenuto sullo scenario artistico locale in veste di imprenditore, alla guida di un atelier dedicato alla produzione di nature morte, sebbene altri autori preferiscano parlare di un'Accademia, un luogo di scambi, di incentivazione e di produzione stimolati dal pittore<sup>40</sup>. In ogni caso è fuori dubbio che abbia riunito presso di sé una serie di giovani pittori ai quali insegnò l'imitazione della natura attraverso la riproduzione di nature morte che rappresentavano frutta<sup>41</sup>. Fra questi si ritrovano Bartolomeo Cavarozzi (1587-1625) e Pietro Paolo Bonzi (1576-1636)<sup>42</sup>. Entrambi assimilarono e svilupparono modelli di composizione derivati da nature morte spagnole presenti dal Crescenzi, a dimostrare una volta di più che i rapporti di influenza furono bilaterali e ripetuti<sup>43</sup>.

Qualcuno ha ipotizzato che Bartolomeo Cavarozzi fosse identificabile con il pittore di nature morte noto con il nome di "Maestro della natura morta di Acquavella"<sup>44</sup>; il suo stile, d'altra parte, è molto vicino alla produzione madrilena della prima metà del secolo<sup>45</sup>. Il suo arrivo a Madrid nel 1617 in compagnia di Crescenzi, al seguito del cardinale Zapata che rientrava in Spagna dopo un soggiorno a Roma<sup>46</sup>, offre una nuova occasione di scambi di influenze. Ma se realizzò delle nature morte in Spagna, nessuna è stata ancora identificata.

Una volta giunto in Spagna, Crescenzi avrebbe richiamato attorno a sé un gruppo molto attivo di pittori che si specializzarono nella natura morta e avrebbe inoltre ripreso le sue attività commerciali<sup>47</sup>. Nel 1630, l'aristocratico pittore propose al re Carlo I d'Inghilterra l'acquisto di una serie di quattro nature con uva del suo protetto, *El Labrador*<sup>48</sup>. Queste facevano parte di un lotto ben più vasto, proveniente dalla sua collezione. Nel 1634, Crescenzi vendette al re di Spagna dodici quadri di fiori e una natura morta con frutta e pesce che erano di sua

proprietà<sup>49</sup>. L'iniziativa del Crescenzi, di formare dei giovani alla pittura imitativa della natura, appare come un fattore essenziale per lo sviluppo del genere in una linea caravaggista, tanto a Roma quanto a Madrid, com'è testimoniato dalle opere di El Labrador e dai primi esempi noti di Antonio de Pereda<sup>50</sup>. Ciò nonostante, l'influenza di Crescenzi va oltre questi artisti "a pensione", probabilmente dimostrando che anche altri pittori di nature morte a Madrid erano in contatto con lui e la sua accademia, forse anche presenziando ad alcune sedute di lavoro. È ciò che lasciano supporre alcuni quadri di Alejandro Loarte (ca. 1590/1600-1626)<sup>51</sup> e di Van der Hamen<sup>52</sup>. L'influenza del Crescenzi è rafforzata dalla sua posizione privilegiata alla corte di Madrid; qui ebbe un ruolo innegabile in quanto fulcro della serrata relazione artistica fra la natura morta in Italia e in Spagna.

In questo contesto, il maggiore successo di Crescenzi a Madrid fu probabilmente la scoperta del pittore di nature morte El Labrador (fl. 1630-1639), artista che conquistò già in vita una reputazione internazionale<sup>53</sup>. Oggi se ne conosce con certezza il vero nome, cioè Juan Fernández, ma i contorni della sua personalità restano molto vaghi<sup>54</sup>. Il soprannome "El Labrador" nacque in parte dalle sue origini paesane e contadine e dall'altra dal carattere molto umile della sua produzione, consacrata esclusivamente ai prodotti della terra. D'altra parte la convinzione che dipingesse i prodotti che coltivava personalmente contribuì alla sua fama<sup>55</sup>. Abitava, in effetti, in campagna, nei pressi di Madrid, dove dipingeva quadri che vendeva poi a corte, ai collezionisti locali e anche ai clienti inglesi<sup>56</sup>. La sua attività nota si è sviluppata a Madrid negli anni 1630, ovvero prima che lasciasse la città per ritornare in provincia, probabilmente nell'Estremadura. Il rifiuto della via urbana creò un mito intorno alla sua persona, in un'epoca in cui l'apologia della vita semplice e rurale, di origine classica, conobbe grande diffusione in letteratura, e questo fu uno dei motivi chiave del suo successo<sup>57</sup>.

Le nature morte di El Labrador testimoniano una conoscenza della pittura caravaggesca romana che il pittore aveva acquisito tramite Crescenzi. Ma svelano anche una concezione molto personale, soprattutto al livello delle composizioni, che nella maggior parte ritraggono motivi isolati a grandezza naturale su un fondo buio, quasi sistematicamente uva.

Altri due *protégé* dell'Accademia di Crescenzi a Madrid erano Antonio de Pereda (1611-1678), uno dei pittori di nature morte più brillanti della Spagna, e suo fratello José (1615-ca. 1648)<sup>58</sup>. Verso il 1656, Díaz del Valle menziona due giovani, più o meno diciottenni, installatisi dal Crescenzi poco prima del 1629<sup>59</sup>. È a quest'epoca che risale la *Natura morta con noci* firmata e datata da Antonio nel 1634, la quale dimostra l'apprendimento della tecnica naturalista e di osservazione del reale appresa dal nobile romano, la stessa che può ammirarsi nell'opera di El Labrador. Ciò nonostante, come ha sottolineato Cherry, quest'opera di Pereda lascia

indovinare anche lo studio delle nature morte fiamminghe e olandesi, presenti nelle collezioni madrilene di artisti come Osias Beert I<sup>60</sup>.

Le opere di Juan van der Hamen avevano provocato a Madrid ciò che Cherry ha definito un vero e proprio *boom* commerciale per la natura morta, aprendogli un ricco mercato fra i piccoli e medi cortigiani<sup>61</sup>. Diversi pittori finirono, quindi, per consacrare a questo genere una parte della loro produzione, con l'obiettivo di rimpinguare le loro finanze. Un esempio è la produzione di Antonio de Pereda<sup>62</sup>. I suoi quadri con oggetti di cucina realizzati negli anni 1650 sembrano essere stati di ispirazione per artisti più giovani a Madrid. Questa influenza si sarebbe prodotta tanto a livello di soggetti quanto a livello di tecnica, contribuendo ad accrescere il gusto per dettagli pittorici estremamente curati e la ricchezza dei colori, sviluppato grazie allo studio dei maestri veneziani. Non occorre nondimeno trascurare il ruolo svolto dalle nature morte italiane e fiamminghe presentate nella Penisola, che avrebbero offerto alla nuova generazione un'alternativa alla tecnica curata e alle composizioni sagge, proprie dello stile di Van der Hamen fino ad allora preminente.

A Madrid, val bene sottolineare anche l'attività di Juan de Espinosa (fl. 1628-1659), altro pittore importante, specializzato nella nature morte<sup>63</sup>. Era in amicizia con il pittore spagnolo di formazione italiana Pedro Núñez del Valle e con il pittore di nature morte Francisco Burgos Mantilla<sup>64</sup>; nel 1646, il pittore napoletano Juan Bautista Santolus, operante a Madrid, possedeva un quadro di sua mano<sup>65</sup>. Espinosa, erede della tradizione di Crescenzi, si distingue in particolare per il suo talento nel rappresentare l'uva, un frutto quasi sempre presente nelle sue opere. Come riferito da Cherry, è possibile che Espinosa abbia approfittato del successo commerciale creato dalle rappresentazioni di questi frutti dipinti da El Labrador<sup>66</sup>. In generale i suoi quadri si caratterizzano per la precisione del disegno e la modulazione accurata dei colori, che conferiscono agli oggetti contorni molto marcati, prolungando la tradizione madrilena di pittori come Van der Hamen e Antonio Ponce. Altri esempi, come la *Natura morta con vaso di fiori circondato da una ghirlanda di fiori ed uva*, opera firmata e oggi custodita in una collezione privata, mostrano al contrario l'influenza di opere che presentano un inquadramento in *trompe-l'œil*, similmente a Jan Brueghel (I) e Daniel Seghers (1590-1621), conosciute e apprezzate in Spagna all'epoca<sup>67</sup>.

Verso la metà del secolo, in Europa sono comparsi nuovi modelli. A Roma e a Napoli, le composizioni si complicano e la fattura si fa più pesante, perdendo in precisione ma guadagnando in espressione, come avviene nelle opere del napoletano Giovanni Battista Recco (1615-1660). Il suo stile è, di fatto, analogo a quello delle nature morte del Pereda degli anni 1650<sup>68</sup> o a quello di Luca Forte (ca. 1610-ca. 1670), la cui influenza si fa sentire d'altronde anche in Juan de Zurbarán (1620-1649)<sup>69</sup>. Fra gli altri fiamminghi vanno menzionati i nomi

di Alexander Adriaenssen (1587-1661), Jan Fijt (1611-1661) e Frans Sniijders, largamente rappresentati nelle collezioni alla corte di Madrid<sup>70</sup>. Ciò nonostante, occorre tener conto anche dell'eventuale ruolo svolto in questo senso da Francisco Herrera II (1622-1685)<sup>71</sup>. Il pittore giunse a Madrid nel 1653 e a Siviglia nel 1654, dopo un soggiorno a Roma durante il quale avrebbe conquistato una certa fama in quanto pittore di nature morte con pesci, al punto di guadagnarsi il soprannome di "lo spagnolo dei pesci".

Fra questi giovani pittori divenuti portavoce del nuovo stile, si può citare Mateo Cerezo (1637-1666), le cui composizioni dominate dalla diagonale si collocano già in pieno stile barocco spagnolo<sup>72</sup>. A Siviglia ritroviamo Cornelis Schut II (ca. 1629-1685), nipote dell'omonimo di Anveras<sup>73</sup> e Francisco Barranco (fl. 1640-1649)<sup>74</sup>, altro pittore di talento molto vicino a questo stile. Riguardo a quest'ultimo, considerata la sua preferenza per i supporti in legno – fatto eccezionale tra i pittori spagnoli – e la presenza di frutti di mare in talune sue composizioni, si è anche supposto che potesse avere origini fiamminghe<sup>75</sup>.

Anche i soggetti floreali sono molto presenti in Spagna, con Van der Hamen a fare da pioniere e Juan de Arellano (1614-1676), Tomás Hiepes (ca. 1610-1674) e Bartolomé Pérez (1634-1698) i suoi principali rappresentanti<sup>76</sup>. Questa volta i modelli provengono soprattutto dal Nord: Jan Brueghel I, Bosschaert e Seghers, già citati<sup>77</sup>, anche se non è trascurabile l'influenza di italiani come Mario Nuzzi (1603-1673)<sup>78</sup>. I quadri fiamminghi di festoni che racchiudono scene mitologiche, allegoriche o religiose conosceranno adattamenti brillanti, sia in Arellano che in Pérez, Antonio Ponce (1608-1677) e nell'ispanico-fiammingo Gabriel de la Corte (1648-1694), spesso in collaborazione con pittori figurativi. Gli specialisti erano molto richiesti: oltre ai quadri, alcuni hanno inserito nelle loro composizioni ornamenti murali realizzati a corte, seguendo i modelli presentati a Madrid da Agostino Mitelli (1609-1660)<sup>79</sup>.

Concluderemo menzionando il sottogenere delle *vanitas*, di cui Antonio de Pereda ha offerto alcuni degli esempi più brillanti del secolo<sup>80</sup>. In Spagna le fonti parlano di *desengaños*, *emblemáticas* o *jeroglíficos* per riferirsi a queste nature morte che simboleggiano il carattere illusorio degli affari mondani, in cui il peso della tradizione fiamminga è ancora fondamentale<sup>81</sup>. Il termine latino *vanitas* si sarebbe imposto solo in un secondo momento.

Le influenze intessute con Italia, Fiandre e, in minor misura, Francia e Germania, hanno contribuito alla ricchezza del fenomeno della natura morta in Spagna. Eppure, ciò nonostante, questo sviluppo molto fertile in passato è stato a volte relegato al quadro teorico di quelle che, tradizionalmente, si chiamavano scuole nazionali, scuole in cui il genere della natura morta avrebbe presentato caratteristiche proprie e specifiche<sup>82</sup>. Oggi, invece, non sussistono dubbi: la natura morta del XVII secolo fu frutto di una creazione europea.



- <sup>1</sup> Per la natura morta spagnola del XVII secolo, vedere specificamente: Jordan 1985; Pérez Sánchez 1987; Jordan, Cherry 1995; Cherry 1999a; Romero Asenjo 2009; Cherry 2010, pp. 68-117; Alcolea, Aterido, Romero 2014. *Oppermann 2017.*
- <sup>2</sup> Bryson 1990, p. 60.
- <sup>3</sup> Morel 1997, pp. 103-105.
- <sup>4</sup> Pacheco 1990, p. 113.
- <sup>5</sup> Pacheco 1990, p. 461. Su Aquili e Mayner, vedere: Ruiz Fuentes 1992; López Torrijos 2000.
- <sup>6</sup> López Torrijos 1986; Jordan, Cherry 1995, p. 15.
- <sup>7</sup> Jordan, Cherry 1995, pp. 13 e 28.
- <sup>8</sup> Pacheco 1990, p. 511; Cherry 2000, p. 244.
- <sup>9</sup> Miguel Serrera 1986.
- <sup>10</sup> Aterido 2002, p. 31.
- <sup>11</sup> Jordan, Cherry 1995, p. 31.
- <sup>12</sup> Gregori 2003, fig. p. 82.
- <sup>13</sup> Su questi artisti e la nascita di questa nuova tipologia, vedere: De Clippel, Van der Linden 2015-2016.
- <sup>14</sup> Paliaga 2003, p. 81.
- <sup>15</sup> Pacheco 1990, p. 461.
- <sup>16</sup> Jordan, Cherry 1995, p. 16.
- <sup>17</sup> Per questi dipinti, vedere Valdivieso 2003, p. 197.
- <sup>18</sup> Pacheco 1990, p. 461; Jordan, Cherry 1995, p. 16.
- <sup>19</sup> Brown, Kagan 1987, pp. 238, 251.
- <sup>20</sup> Pérez Sánchez 1983, pp. 70, 79-82. Vedere anche Jordan, Cherry 1995, p. 16.
- <sup>21</sup> Pérez Preciado 2010, p. 711.
- <sup>22</sup> Spike 1983, p. 34, n. 3.
- <sup>23</sup> Burke, Cherry 1997, vol. 1, pp. 265-267.
- <sup>24</sup> Malvasia 1678 (1841), vol. 1, p. 220.
- <sup>25</sup> Balducci 1681-1728 (1845-1847), vol. 3, pp. 384-385.
- <sup>26</sup> Cherry 2000.
- <sup>27</sup> Cherry 2000, p. 242.
- <sup>28</sup> Jordan 2005; Cherry 2010, pp. 77-81; Ripollés 2016.
- <sup>29</sup> Jordan 2005, p. 75. Su Peeters, vedere: Vergara 2017.
- <sup>30</sup> Carducho 1633 (1865), p. 253.
- <sup>31</sup> Cherry 1999a, pp. 107-143.
- <sup>32</sup> Cherry 1999a, pp. 230-231, 246 e 529-532.
- <sup>33</sup> Doval Trueba 2003.
- <sup>34</sup> Malo Lara 2005.
- <sup>35</sup> Kloek 2009.
- <sup>36</sup> Falomir 2001.
- <sup>37</sup> Hervás 2017. Per i pittori del genere di Murillo e i suoi seguaci a Siviglia, vedere Brook, Cherry 2001.
- <sup>38</sup> Su Crescenzi in Spagna, vedere: Val Moreno 2017.
- <sup>39</sup> Baglione 1642, p. 365.
- <sup>40</sup> Spezzaferro 1985; Cottino 2003, p. 127; Gregori 2003, p. 50.
- <sup>41</sup> Baglione 1642, p. 365. Val Moreno 2017, pp. 133-138.
- <sup>42</sup> Marini 1981, pp. 127-132, qui 127; Cottino 2003, p. 127.
- <sup>43</sup> Cottino 1992, pp. 132-133; Gregori 2003, p. 50.
- <sup>44</sup> Sulla presenza di Cavarozzi in Spagna, vedere: Baglione 1642, p. 287; Sanguineti 2005.
- <sup>45</sup> Gregori 2003, pp. 34-36, 466.
- <sup>46</sup> Baglione 1642, p. 365; Cherry 2010, p. 83.
- <sup>47</sup> Harris 1980, p. 563; Gregori 2003, p. 52; Val Moreno 2017, pp. 120-125.
- <sup>48</sup> Cherry 1999a, pp. 215, 244, n. 49.
- <sup>49</sup> Harris 1980, p. 564; Cherry 1999a, p. 215.
- <sup>50</sup> Val Moreno 2017, pp. 613-624.
- <sup>51</sup> Gregori 2003, p. 52 e fig. 2.
- <sup>52</sup> Non è attestata una relazione di mecenatismo tra i due, ma è possibile che Crescenzi abbia posseduto due nature morte di Van der Hamen. Vedere Cherry 1999a, pp. 215 e 243, n. 45.
- <sup>53</sup> Cherry 1999a, p. 215; Cherry 2010, p. 84.
- <sup>54</sup> Aterido 2013. Sul legame tra Crescenzi ed El Labrador: Val Moreno 2017, pp. 620-624.
- <sup>55</sup> Palomino 1715-1724 (1947), p. 812.
- <sup>56</sup> Sulla clientela inglese di El Labrador, vedere: Val Moreno 2017, pp. 621-623.
- <sup>57</sup> Cherry 1999a, p. 214.
- <sup>58</sup> Aterido 1997; Cherry 1999a, pp. 215-216; Val Moreno 2017, pp. 615-620.
- <sup>59</sup> García López 2008, pp. 304-305.
- <sup>60</sup> Cherry 2010, p. 83.
- <sup>61</sup> Cherry 2010, p. 81.
- <sup>62</sup> Cherry 1999a, pp. 20-30.
- <sup>63</sup> Cherry 2010, pp. 87-89.
- <sup>64</sup> Cherry 1999a, pp. 509-510.
- <sup>65</sup> Agulló 1978, p. 156.
- <sup>66</sup> Cherry 1999a, p. 209.
- <sup>67</sup> Cherry 1999a, p. 211.
- <sup>68</sup> Cherry 2010, pp. 91, 114, n. 75.
- <sup>69</sup> Jordan 1985, pp. 250-252. Su questo pittore, vedere: Cano Rivero 2014, pp. 125-133.
- <sup>70</sup> Díaz Padrón 1996; Pérez Preciado 2007.
- <sup>71</sup> Palomino 1715-1724 (1947), p. 1020.
- <sup>72</sup> Romero Asenjo 2009, pp. 368-377; Cherry 2010, pp. 91, 114, n. 72.
- <sup>73</sup> Cherry 2010, p. 82.
- <sup>74</sup> Valdivieso 2003, pp. 384-388.
- <sup>75</sup> Romero Asenjo 2009, pp. 195-200; Cherry 2010, p. 114, n. 74.
- <sup>76</sup> Cherry 2010, pp. 99-107; Scheffler, Ramón-Laca 2005.
- <sup>77</sup> Merriam 2012; De Clippel, Van der Linden 2015-2016.
- <sup>78</sup> Cherry 2010, p. 101.
- <sup>79</sup> García Cueto 2016.
- <sup>80</sup> Per il quadro delle vanità, vedere: Vives-Ferrándiz 2011; Ramón Marcaida 2014, pp. 260-277.
- <sup>81</sup> Aterido 2002, p. 113.
- <sup>82</sup> Jordan, Cherry 1995, p. 11.

# Il silenzio sulla tela

**Natura morta spagnola  
da Sánchez Cotán a Goya**

*a cura di Ángel Aterido*

ALCOLEA 2014

Santiago Alcolea, Ángel Aterido, Rafael Romero Asenjo, *La colección Rosendo Naseiro*, s.l., 2014.

AGULLÓ 1978

Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.

ATERIDO 1997

Ángel Aterido, « Mecenaz y fortuna del pintor Antonio de Pereda », dans *Archivo Español de Arte*, 279, 1997, pp. 271-284.

ATERIDO 2002

Ángel Aterido, *El bodegón en la España del siglo de oro*, Madrid, 2002.

ATERIDO 2013

Ángel Aterido, *Juan Fernández el Labrador: naturalezas muertas*, cat. expo., Madrid, 2013.

BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, Roma, 1642.

BALDINUCCI 1681

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728 (éd. 1845-1847).

BROOK & CHERRY 2001

Xanthe Brook et Peter Cherry, *Murillo: scenes of childhood*, cat. expo., London, 2001.

BROWN & KAGAN 1987

Jonathan Brown & Richard L. Kagan, « The Duke of Alcalá: his collection and its evolution », *The Art Bulletin*, 69, 1987, pp. 231-255.

BRYSON 1990

Norman Bryson, *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*, London, 1990.

CARDUCHO 1633

Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633 (éd. 1865).

CHERRY 1999

Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.

CHERRY 2000

Peter Cherry, « El ojo hambriento: los bodegones de Sánchez Cotán », *El bodegón*, Madrid, 2000, pp. 241-258.

CHERRY 2010

Peter Cherry, « The golden age of still-life painting in Spain and Italy », *In the presence of things: four centuries of European still-life painting*, Lisbon, 2010, pp. 68-117.

COTTINO 2003

Alberto Cottino, « La natura morta a Roma: il naturalismo caravaggesco », Mina Gregori, (dir.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Firenze, 2003, pp. 122-131.

DE CLIPPEL & VAN DER LINDEN 2015

Karolien De Clippel et David van der Linden, « The genesis of the Netherlandish flower piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the Art History*, 38/1-2, 2015-2016, pp. 73-86.

DÍAS PADRÓN 1996

Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, 1996.

DOVAL TRUEBA 2003

Mar Doval Trueba, « Enigmas de una colección : dos bodegones atribuidos a Martínez del Mazo », *Goya*, 297, 2003, pp. 377-379.

FALOMIR 2001

Miguel Falomir, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, cat. expo., Madrid, 2001.

GARCÍA CUETO 2016

David García Cueto, « Deux vies pour l'ornement : les décorations murales d'Angelo Michele Colonna et d'Agostino Mitelli », *Les Cahiers de l'Ornement*, 2, 2016, pp. 115-124.

GARCÍA LÓPEZ 2008

David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, 2008.

GREGORI 2003

Mina Gregori, « Due partenze in Lombardia per la natura morta », Mina Gregori, (dir.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Firenze, 2003, pp. 21-44.

GREGORI 2003

Mina Gregori, « Le botteghe romane e l'accademia di Giovanni Battista Crescenzi », Gregori (dir.), *La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Firenze, 2003, pp. 49-52.

HARRIS 1980

Enriqueta Harris, « G. B. Crescenzi, Velázquez and the Italian landscapes in the Buen Retiro », *The Burlington Magazine*, 122, 1980, pp. 562-564.

HERVÁS 2017

Gonzalo Hervás, « Antonio Puga y el Pseudo-Puga: pintura de género, bodegones y la 'serie de los oficios' del duque de Aarschot », *Goya*, 360, 2017, pp. 202-215.

JORDAN 1985

William Jordan, *Spanish still life in the Golden Age*, cat. expo., Fort-Worth, 1985.

JORDAN 2005

William Jordan, *Juan van der Hamen y León*, New Haven, 2005.

JORDAN & CHERRY 1995

William B. Jordan & Peter Cherry, *Spanish still life from Velázquez to Goya*, London, 1995.

KLOEK 2009

Wouter Kloek, « Pieter Aertsen: el artista y su impacto », *La senda de los artistas flamencos*, Madrid, 2009, pp. 265-285.

LÓPEZ TORRIJOS 1986

Rosa López Torrijos, « La escuela de Rafael y el bodegón español », *Archivo Español de Arte*, 233, 1986, pp. 33-52.

LÓPEZ TORRIJOS 2000

Rosa López Torrijos, « Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador », *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, pp. 107-129.

MALO LARA 2005

Lina Malo Lara, « Aportación documental al catálogo del pintor Francisco López Caro: cuarenta bodegones para Juan Martínez Montañés », *Laboratorio de arte*, 18, 2005, pp. 311-318.

MALVASIA 1678

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678 (éd. 1841).

MARCAIDA 2014

José Ramón Marcaida, *Arte y ciencia en el barroco español*, Madrid, 2014.

MARINI 1981

Maurizio Marini, « Del Signor Giovanni Battista Crescentij, pittore », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 9, 1981, pp. 127-132.

MERRIAM 2012

Susan Merriam, *Seventeenth-century Flemish garland paintings: still life, vision, and the devotional image*, Farnham, 2012.

MOREL 1997

Philippe Morel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.

OPPERMAN 2007

Ira Oppenman, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert: vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*, Berlin, 2007.

PACHECO 1990

Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, éd. Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990.

PALIAGA 2003

Franco Paliaga, « Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone », Mina Gregori, (dir.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Firenze, 2003, pp. 79-106.

PALOMINO 1715

Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715-1724 (éd. 1947).

PÉREZ PRECIADO 2007

Juan José Pérez Preciado, « Los bodegones de Alexander Adriaenssen de la colección de Felipe IV y su primer poseedor: el archero real Jan Wymberg », *In sapientia libertas: escritos en homenaje al Pr. Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 392-401.

PÉREZ PRECIADO 2010

Juan José Pérez Preciado, *El Marqués de Leganés y las artes*, thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

PÉREZ SÁNCHEZ 1987

Alfonso E. Pérez Sánchez, *La nature morte espagnole du 17e siècle à Goya*, Fribourg, 1987.

RIPOLLÉS 2016

Carmén Ripollés, « Fictions of abundance in early modern Madrid: hospitality, consumption, and artistic identity in the work of Juan van der Hamen y Leon », *Renaissance Quarterly*, 69, 2016, pp. 155-199.

Rafael Romero Asenjo, *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid, 2009.

RUIZ 1992

Vicente Ruiz Fuentes, « El pintor Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra », *Cuadernos de Arte*, 23, 1992.

SANGUINETI 2005

Daniele Sanguineti, « Bartolomeo Cavarozzi e le sacre famiglie: trace per una congiuntura caravaggesca tra Genova e la Spagna », *Bartolomeo Cavarozzi: Sacre Famiglie a confronto*, Milano, 2005, pp. 13-39.

SCHFFLER & RAMÓN-LACA 2005

Felix Scheffler et Luis Ramón-Laca, « The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the "Offering to Flora" by Juan van der Hamen », *Garden History*, 33, 2005, pp. 135-145.

SERRERA 1986

Juan Miguel Serrera, « El viaje a Marruecos de Blas de Prado: constatación documental », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 25, 1986, pp. 23-26.

SPEZZAFERRO 1985

Luigi Spezzaferro, « Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 26, 1985, pp. 50-74.

SPIKE 1983

J. T. Spike, *Italian still-life paintings from three centuries*, cat. expo., Florence, 1983.

*The art of Clara Peeters*, cat. expo., Antwerp, 2016.

VAL 2017

Gloria del Val Moreno, *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Enrique Valdivieso, « Problemática sobre la introducción de la pintura caravaggista en Sevilla », *Nicolas Tournier et la peinture caravagiste en Italie, France et Espagne*, Toulouse, 2003, pp. 195-200.

VIVES-FERRÁNDIZ 2011

Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, 2011.

*Zurbarán*, cat. exp., Bruxelles, 2014.