

## MÁS PINTURAS DE CEREZO “EL JOVEN” (\*)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA

**RESUMEN:** *El presente estudio analiza dos nuevas pinturas de Mateo Cerezo Delgado (1637-1666): una Natividad firmada por el pintor, y citada por Antonio Palomino en sus Vidas (1724), y un San Agustín que atribuimos ahora, con ciertas reservas. Además, añadimos varias consideraciones sobre otros lienzos asignados al mismo artista.*

**PALABRAS CLAVE:** Pintura barroca, siglo XVII, Madrid, Burgos, Mateo Cerezo Delgado.

**ABSTRACT:** *This study analyses two new paintings of Mateo Cerezo Delgado (1637-1666): a Nativity signed by the painter, and quoted by Antonio Palomino in his Vidas (1724), and a Saint Augustine newly attributed, with certain reservations. Besides, we add several considerations about other paintings attributed to the same artist.*

**KEY WORDS:** Baroque painting, 17th century, Madrid, Burgos, Mateo Cerezo Delgado.

*Ars longa, vita brevis.*

Hipócrates-Séneca

La vida y la obra del pintor burgalés Mateo Cerezo Delgado (1637-1666), más conocido por Mateo Cerezo “el Joven”, fue objeto de estudio hace ya un cuarto de siglo en la monografía escrita por Rogelio

---

(\*) Estudio realizado en el marco del proyecto de investigación titulado “Permanencias y cambios en la sociedad del Antiguo Régimen, ss. XVI-XIX. Una perspectiva desde Madrid” (ref. HAR2011-27898-C02-02), del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación. Investigador principal: Dr. Fernando Andrés Robres.

Buendía e Ismael Gutiérrez, siendo esta publicación referente inexcusable para cualquier investigación que se emprenda sobre el artista (1). Desde entonces han aparecido de manera esporádica diversos artículos que han dado a conocer nuevas obras, descartado algunas atribuciones o incidido en aspectos menos conocidos de su producción (2); según tenemos noticia, el último de ellos es el publicado por quien suscribe el presente trabajo, estudio que ha restituido una *Inmaculada* al artista, además de dar a conocer un nuevo *Cristo de Burgos* firmado por su padre (3).

Aunque han sido muchos los avances realizados en torno a esta importante figura, creemos que aún son bastantes las pinturas de su mano que permanecen inéditas, pese a la reiterada afirmación de que Cerezo no dejó mucha obra por haber fallecido muy joven. Claro ejemplo de nuestra opinión son los dos lienzos que estudiamos seguidamente, al menos el primero, que aparece firmado y referido en la antigua literatura artística. Por otro lado, consideramos que se hace necesaria la revisión de algunas atribuciones a varios artífices madri-

(1) Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986.

(2) Podemos citar los siguientes: Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: "Sobre Mateo Cerezo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIII (1987), págs. 402-404; Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: "Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente", *Archivo Español de Arte*, LX, n° 239 (1987), págs. 281-297; José Manuel ARNAIZ: "Cuadros inéditos del siglo XVII español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 3 (1991), págs. 109-124; Ludmila KAGANÉ: "Tres pinturas españolas en Rusia: los retratos de Juan de Austria de Alonso Sánchez Coello, de Camilo Astalli Pamphili del taller de Velázquez y la «Inmaculada Concepción» de Mateo Cerezo", en *Archivo Español de Arte*, LXVII, n° 267 (1994), págs. 269-275; Álvaro PIEDRA ADARVES: "Mateo Cerezo dibujante", *Archivo Español de Arte*, LXXIII, n° 290 (2000), págs. 97-115; Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003), págs. 125-145; Ramón RIBERA GASSOL: "Una Inmaculada Concepción de Mateo Cerezo «el Joven»", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XCVIII (2006), págs. 411-418; Ellen PROKOP: "Fray Juan Ricci, Mateo Cerezo the Younger, and the Commission to Complete the Retrochoir of the Cathedral of Burgos", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 8, n° 5 (2007), págs. 409-423; Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL: "La Magdalena Penitente de Mateo Cerezo, perteneciente a la colección de Aureliano de Beruete, localizada de nuevo en una colección madrileña", *Boletín de Arte*, n° 29 (2008), págs. 159-171.

(3) Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: "Mateo Cerezo «el Joven» y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia", en: Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular*, tomo II, Sevilla, 2011, págs. 1026-1046.

leños contemporáneos de Cerezo, particularmente ciertas pinturas asignadas a Claudio Coello (1642-1693), pues el estilo y los modelos de éste se han confundido en muchas ocasiones con los modos del burgalés. Qué duda cabe de que el hallazgo de nuevos documentos sobre este último –por desgracia no muy abundantes– permitiría trazar mucho mejor la trayectoria del exquisito pintor que fue Cerezo “el Joven”.

“EXCELENTE GUSTO Y CAPRICHOSO CONCEPTO”:  
UNA NATIVIDAD DE CEREZO DESCUBIERTA

Hace poco tiempo tuvimos noticia de una pintura de la *Natividad* que está a la venta en la galería londinense de Derek Johns (4). La firma autógrafa de Cerezo aparece en el centro de la parte inferior; “Matheo zereço.”, con una pequeña rúbrica sobre el apellido, tal y como se presenta en otros lienzos; junto a su estilo, que analizaremos con pormenores, esta inscripción ha permitido conocer su verdadera autoría, pues a principios del siglo XX fue subastada en dos ocasiones como obra de Murillo (1617-1682) (5). Al observar su indiscutible calidad artística y su rara iconografía, en seguida recordamos un pasaje de las *Vidas* de Antonio A. Palomino (1655-1726) referido al pintor de Burgos:

“Poco más tenía de veinte años, cuando salió de la escuela de su maestro [Juan Carreño de Miranda] a adquirir grandes créditos con las maravillosas obras que hacía, así de Concepciones, como de otros asuntos devotos para personas particulares; en especial un pensamiento de la Huida a Egipto, cosa caprichosísima, y de gran gusto, de que hay entre los pintores algunas copias. *Como también de otro misteriosísimo pensamiento de la Natividad de Cristo Señor nuestro con el Padre Eterno y el Espíritu Santo y algunos ángeles con la Cruz, y otros instrumentos de la Pasión; aludiendo a aquel texto de San Juan: Sic Deus dilexit mundum etc. Todo colocado con excelente gusto, y caprichoso concepto*” (6).

(4) Es un óleo sobre lienzo de 140 x 120 cm.

(5) Salió a subasta pública en Christie’s, Londres, el 22 de mayo de 1914, lote 107; se vendió, pasando a la colección de J. J. Morgan, del Reino Unido. Más tarde fue subastada en Christie’s, Londres, el 23 de abril de 1917, lote 31; se vendió a una familia de la aristocracia belga. Agradecemos al actual propietario del lienzo, don Derek Johns, su generosidad al proporcionarnos estas informaciones, así como su permiso para reproducir la pieza.

(6) Antonio A. PALOMINO: *Museo pictórico y escala óptica*, tercera parte: “El Parnaso Español Pintoresco Laureado”, Madrid, 1724, 145<sup>a</sup> (citamos por la edición



*Mateo Cerezo Delgado. Natividad. Galería Derek Johns Ltd. (Londres).  
Fotografía por cortesía de esta galería*

Sin duda, el lienzo reaparecido en Londres puede identificarse perfectamente con el que recoge el pintor y biógrafo español (7). En efecto, la pintura representa a la Virgen con el Niño Jesús en el regazo y, al otro lado del pesebre, a San José y al buey; en la escena hacen su aparición la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre, acompañados de una corte angélica con diferentes instrumentos de la Pasión de Cristo (cruz, clavos, corona de espinas y lanza); a la izquierda de la composición se vislumbra parte de una arquitectura clásica.

de Nina Ayala Mallory, de: Madrid, 1986, pág. 239; transcribimos en cursiva el pasaje alusivo al lienzo que nos ocupa).

(7) La cita es recogida por Elías TORMO: "Mateo Cerezo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 8 (1927), pág. 116, nota 9, y por Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, pág. 174, A-33, quienes desconocían la obra que ahora analizamos. No obstante, su actual propietario nos ha informado de que recientemente dio a conocer una fotografía de la pintura al profesor Gutiérrez Pastor.

Nos encontramos ante una creación en la que Cerezo "el Joven" se revela, una vez más, como un artista sobresaliente. Experimentó con los efectos lumínicos, concibiendo una escena nocturna iluminada por las tres figuras protagonistas (Jesús, el Espíritu Santo y el Padre Eterno), cuya naturaleza sobrenatural es desvelada, ante todo, por la luz que irradian. Resulta de todo ello una atmósfera de fuertes contrastes, quedando buena parte de las figuras en penumbra.



Mateo Cerezo Delgado. *Natividad (detalle)*.  
Galería Derek Johns Ltd. (Londres)

Por otra parte, el artista burgalés mostró gran interés por la expresión de las emociones de los personajes. En la narración, lo que en principio comenzaría como una escena intimista y contemplativa se transforma en un espectáculo muy efectista, casi triunfal, con la irrupción sobrenatural de Dios Padre, la paloma espiritual y los ángeles. Se introduce, por tanto, la tensión dramática necesaria para desencadenar los *affetti* de los padres terrenales del Niño (José ob-

serva asombrado a la brillante paloma, mientras María alza su mirada hacia el Padre Eterno) y del resto de personajes (sus miradas convergen en el Hijo de Dios). Este juego de miradas y gestos ayuda a crear, en torno a la parte central del lienzo, el foco de atención principal de la escena.

El empleo de la luz y la expresión emocional que venimos comentando se imbrican con la estructura compositiva. Como hemos apuntado, los personajes conforman un espacio circular en torno a la figura de Jesús, en los brazos de su Madre, subrayando su protagonismo. Además, existen dos diagonales compositivas que se cruzan, idealmente, en el centro de la escena, allí donde el pintor colocó a la paloma del Espíritu Santo. Merece especial alabanza la figura de Dios Padre, que gravita en el espacio elegantemente; su evanescente y fulgúrea presencia, ejecutada de un modo soberbio, otorga dinamismo a la representación. Por otro lado, el movimiento escorzado de este anciano encuentra su paralelismo y, a la vez, su contrapunto en la figura infantil del angelillo que flota a la izquierda.

Uno de los aspectos que más llaman la atención del cuadro es la maestría técnica con que está resuelto. Se observan pinceladas enérgicas, vibrantes, de gran libertad y seguridad en los trazos, además de un sentido colorista excelentemente desarrollado. Podría relacionarse con la llamada corriente “neoveneciana” que inundó la pintura española durante segunda mitad del siglo XVII –asunto tantas veces repetido–, aunque creemos que dichas soluciones técnicas entroncan más directamente con las enseñanzas de su maestro Juan Carreño de Miranda (1614-1685), con Francisco de Herrera “el Mozo” (1627-1685), con quien colaboró Cerezo en la decoración de la cúpula de Nuestra Señora de Atocha (Madrid) (8), y acaso también con el mismísimo Velázquez (1599-1660), en lo que se refiere a la soltura de su pincelada (9).

Hay que destacar asimismo la gran riqueza semántica que ofrece la iconografía de esta pintura. A la Natividad representada se suman

---

(8) Antonio A. PALOMINO: *Op. cit.*, 145<sup>a</sup> (págs. 240-241). La intervención en la iglesia de Atocha, cuyos frescos desaparecieron, se cree que tuvo lugar con posterioridad a 1660 o 1661. En la *Natividad* de Cerezo observamos una iluminación y ciertas soluciones compositivas de enorme teatralidad, acaso por influjo de Herrera “el Mozo”; no obstante, el ímpetu desbordante y las deslumbrantes luces del pintor sevillano en Cerezo aparecen atemperados, resueltos de un modo más equilibrado, en línea con su estilo particular.

(9) *Vid.* Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: “Art. cit.”, págs. 1041-1042, nota 49.

la teofanía trinitaria, ordenada en una diagonal compositiva muy enfática, y el mensaje premonitorio, materializado en los símbolos de la Pasión. El sentido último de esta invención que ilustra el nacimiento y evoca la muerte del Mesías se hallaría en la idea de Salvación del género humano, piedra angular del cristianismo.

En definitiva, Mateo Cerezo supo conjugar con gran talento sus excelentes dotes en el manejo del pincel, su inventiva personal y los recursos narrativos propios de la pintura religiosa del Barroco español de su tiempo, "todo colocado con excelente gusto, y caprichoso concepto", en palabras de Palomino, quien supo apreciar la singularidad del cuadro.

Llegados a este punto, convendría buscar los precedentes de esta representación, a fin de tratar de discernir entre los elementos tomados de la cultura visual de su autor y las aportaciones de su propia cosecha. Particularmente sugestivo nos parece el hipotético influjo de El Greco (1541-1614) en la concepción general de la obra. La *Adoración de los pastores* realizada para el Colegio de doña María de Aragón, hoy en el Museo Nacional de Arte de Rumanía (Bucarest), o la versión del mismo asunto que El Greco pintó para su tumba en Santo Domingo el Antiguo (Toledo), hoy en el Museo del Prado, podrían haber servido de fuente de inspiración de esta escena nocturna, en la que la apariencia espectral del rostro de la Virgen y las figuras de primer plano a contraluz parecen evocar las figuras creadas por el artista candiota. Esta hipótesis resulta difícilmente demostrable, aunque sabemos que Cerezo copió al menos en una ocasión una pintura de Theotokópoulos (10), además de ser permeable a su arte, aspecto señalado en diversas ocasiones (11). Desde luego, sería una más de las influencias que participarían en el proceso creativo de la obra, no la única.

No hay que olvidar que el joven Cerezo fraguó su corta carrera a mediados del Seiscientos, y la huella de la pintura madrileña de este momento está muy presente en su *Natividad*. Hemos comentado brevemente el magisterio de Carreño en lo que concierne al manejo del pincel y el posible influjo de Herrera "el Mozo" en referencia a su

---

(10) Se trata de un *Cristo crucificado* firmado que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires; Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, págs. 130 y 132, n° cat. 30.

(11) Véanse, por ejemplo, las apreciaciones de *Ibid.*, *ad indicem*.



Mateo Cerezo Delgado. *Natividad (detalle)*.  
Galería Derek Johns Ltd. (Londres)

interés por los efectos dramáticos (12). El uso de arquitecturas clásicas, en este caso una columna, fue muy común durante la segunda mitad del siglo XVII para las composiciones de varias figuras, y Cerezo lo utilizó en diversas ocasiones. Por cierto, la figura del angelillo con los clavos y la corona de Cristo aparece, con variaciones, en numerosas obras de su mano (13).

Con todo, es muy probable que el burgalés quisiera demostrar con este tipo de pinturas su capacidad de invención –hoy diríamos originalidad o creatividad–, en el afán de superar a sus contemporáneos madrileños. Tal vez sea éste uno de los motivos por los que es difícil encontrar copias y citas más o menos literales entre su producción y, a

(12) *Vid. supra*, nota 8.

(13) Es similar al ángel con espejo que analizamos en Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: "Art. cit.", pág. 1037.



la vez, se advierte cierto carácter ecléctico en su arte. Un "eclecticismo", si se nos permite el término, que, lejos de resultar una característica negativa –como ocurre en el caso de otros artistas–, fue utilizado con extraordinario talento y sutileza por parte de nuestro pintor.

Es una incógnita, por ahora, la identidad de la persona para quien fue pintado este "misteriosísimo pensamiento de la *Natividad*". Sospechamos que pudiera tratarse de un comitente de un gusto artístico avanzado para su tiempo, acaso algún miembro de la aristocracia madrileña que hubiera realizado el encargo para su devoción privada. Tampoco sería raro que el lienzo hubiera pertenecido a un personaje de distinta condición social. Recordemos que el tasador de joyas madrileño José de Lezana (+ 1681) tuvo seis pinturas de Mateo Cerezo, entre ellas un "Nacimiento de Nuestro Señor de siete quartas de alto y dos baras de ancho" (14) que se tasó a su muerte en 500 reales, cantidad muy superior al resto de tasaciones de pinturas que figuran en el inventario (15); en este documento se precisa que dicho *Nacimiento*

(14) Aproximadamente 140 x 166 cm. Si las medidas son correctas, se acercan bastante a las del lienzo londinense (coinciden en la altura), si bien la pintura inventariada era algo más ancha y, por tanto, de formato ligeramente apaisado. Sería interesante analizar si el lienzo conservado pudiera haber sido recortado en sus laterales, por si pudiera identificarse con el referido en el documento. No obstante, aunque fueran obras distintas, atendiendo a distintas informaciones de que disponemos (asunto, dimensiones, factura y valoración), a nuestro juicio sería necesario relacionarlas.

(15) José de Lezana falleció en Madrid el 6 de enero de 1681. Al día siguiente se hizo inventario de sus bienes, entre los que figuraban: "– Otra pintura del Nacimiento de Nuestro Señor de siete quartas de alto y dos baras de ancho original de Matheo Zerezo sin acavar con marco de pino negro." (...) "– Otra pintura borrón de Nuestra Señora con el Niño en los brazos de poco más de media bara de alto sin marco." (...) // "– Otra pintura sin acavar de Matheo Zerezo de Nuestro Señor difunto y un ángel que le sostiene de tres quartas de largo sin marco. – Otra pintura de la Circunziçión del Señor por acavar de Matheo Zerezo de poco más de media bara de alto y tres quartas de ancho sin marco. – Otra pintura de una borriquilla de Matheo Zerezo del mismo tamaño sin marco. – Otra pintura de la Visitación de Nuestra Señora y Santa Ysabel de tres quartas de alto y bara de ancho sin marco." (...) "– Otra pintura sin acavar de San Francisco y Nuestra Señora con el Niño en los brazos de Matheo Çerezo de tres quartas de alto sin marco." Tres días más tarde, el 10 de enero, se realizó la tasación de estas obras a cargo del pintor Felipe de Silva; esta tasación fue transcrita y publicada por M. Burke y P. Cherry, y a ella remitimos. Y el 28 de enero se vendieron en pública almoneda, entre otros bienes, todos los cuadros de Cerezo excepto el más caro, el *Nacimiento* tasado en 500 reales; así lo refiere el documento: "Otra pintura en borrón de Matheo Cerezo de la Visitación de Nuestra Señora // y Santa Ysabel. = Y más otra pintura borrón de Matheo Cerezo de Nuestra Señora de la Asunción. = Y otros tres quadros borrones de Matheo Cerezo todos en cinquenta y quatro reales". El comprador fue don Pedro de Larrea, quien las obtuvo por un precio muy inferior

estaba “sin acabar”, expresión que también se utiliza para los otros cinco cuadros de Cerezo, lo cual indicaría el carácter abocetado de los mismos (16). Por otra parte, desconocemos la fecha exacta de la ejecución, que, sin duda, ha de establecerse entre 1660 y 1666.

### UN SAN AGUSTÍN DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO, ¿NUEVA PINTURA DE CEREZO “EL JOVEN”?

La segunda obra que centra nuestra atención es un *San Agustín* que custodian las Comendadoras de Santiago de Madrid (17). En nuestra tesis doctoral la consideramos como obra de Carreño o de su círculo más cercano (18). Hoy día, tras el estudio más reposado

---

al de su tasación (54 reales en total). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 8.181, fols. 17 (inventario), 28 (tasación), 39 v.-40 r. (almoneda). Marcus BURKE y Peter CHERRY: *Spanish inventories 1. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Michigan, 1997, Part. 1, págs. 706-707.

Adviértase que en el primer inventario no se cita a Cerezo como autor de la *Virgen con el Niño* y de la *Visitación*, y sí se le considera autor de “Nuestro Señor difunto y un ángel”. En cambio, la tasación efectuada por Felipe de Silva, tal vez más precisa, ya menciona a Cerezo en los seis cuadros y, sin embargo, cambia la autoría del *Cristo muerto sostenido por un ángel*, asignándoselo a Cano. La “Asunción” que aparece en la almoneda ha de ser la Virgen con el Niño “poco más de media vara de alto” que refieren el inventario y la tasación.

(16) Se emplean indistintamente la expresión “sin acabar” y el término “borrón”; *vid. supra*. La interpretación de estas palabras entraña cierta dificultad, pues no es fácil discernir si se refieren a un rasgo estilístico propio del pintor o a que se tratara realmente de piezas inacabadas, si eran bocetos para cuadros de mayor tamaño (en este caso, acaso se podría relacionar el “San Francisco y Nuestra Señora con el Niño en los brazos” con sus homónimos del Museo Lázaro Galdiano y de la antigua colección del Marqués de Martorell) o si habían sido concebidas como obras finales. Pensamos que estos cuadros tal vez pudieran ofrecer una ejecución similar a la *Inmaculada* pequeña que conservan las Comendadoras de Santiago de Madrid. Añadieremos que Palomino emplea en otra ocasión aquella expresión, “está por acabar”, en referencia a una pintura de la Virgen con el Niño, San José y Adán y Eva que estaba en el convento de San Bartolomé de Valladolid; A. PALOMINO: *Op. cit.*, 145<sup>a</sup> (pág. 240).

(17) Óleo sobre lienzo de 77,5 x 58,5 cm. Su estado de conservación es bastante regular. Fue restaurado en 2003 por José Luis Pelegrín; entonces se le colocó un marco nuevo de madera pintada de verde con filetes dorados, de 100 x 82 cm. Emplazamiento actual: clausura, galería alta del claustro (al menos desde 2004); en 2003 estaba en la sala capitular; y durante el siglo XX pudo encontrarse colgado en la iglesia.

(18) Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, vol. 2, Madrid, 2010, Pc-90, págs. 838-842 (tesis doctoral presentada el 11 de febrero de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid).

de la producción de Mateo Cerezo, nos inclinamos a pensar que pudo ser él quien la realizara (19), sin desechar taxativamente otras atribuciones de la órbita referida.

San Agustín aparece de cuerpo entero, de pie, con el hábito negro y la camisa blanca de la orden religiosa que le tiene por titular. Sujeta con la mano derecha una pluma, atributo alusivo a su condición de escritor y teólogo; sobre la mano contraria sostiene un libro cerrado, para subrayar la actividad de este Doctor de la Iglesia latina, y, sobre él, la maqueta de una iglesia (20), símbolo de su condición como Obispo de Hipona; la cruz que cuelga de su cuello también ha de ser un distintivo episcopal (21). Los rasgos fisonómicos son los convencionales para su representación: hombre maduro con corte de pelo fraileesco y larga barba de color oscuro. Tiene la cabeza levemente girada hacia su lado izquierdo, con la mirada elevada, dirigida hacia el cielo. Desde este lugar irrumpen un haz luminoso que señala al santo. Por detrás se divisa un paisaje con la línea del horizonte baja; se atisban pequeñas rocas, vegetación menuda y colinas.

No resulta extraña la presencia de esta representación en el convento, habida cuenta de que la regla santiaguista fue inspirada por la que regía la Orden de San Agustín desde fechas tempranas. De hecho, en la iglesia aún permanece una talla de tamaño natural del santo, con una iconografía muy similar a la de esta pintura (22).

La pintura ha perdido buena parte de las calidades que hubo de tener en origen. Esto es particularmente visible en los ropajes, que han adquirido un aspecto uniforme de color negro. La imprimación rojiza de la tela se ve en la mayor parte del fondo, dando un aspecto más dramático al paisaje; aunque el pintor jugase con este efecto de veladura,

---

(19) De hecho, el único nombre que nos atrevimos a aventurar como alternativa a Carreño fue el del pintor de Burgos.

(20) Parece de planta central, con vanos adintelados, pilastras y frontones triangulares; la cúpula remata en cruz. La cubierta, con chapitel y linterna, recuerda a las cúpulas encamionadas que se prodigaron en los templos madrileños del siglo XVII.

(21) Es en forma de cruz latina, de oro y piedras engastadas; pende de una cinta de tono violáceo. Su diseño barroco se corresponde con el de otras piezas de la época en que fue realizada la pintura.

(22) Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: *Op. cit.*, vol. 1, E-20, págs. 522-524. Aunque su iconografía es bastante convencional, no resultaría improbable que el artífice de esta escultura, obra del siglo XVIII, se hubiese inspirado en el modelo pictórico que analizamos ahora.

creemos que la preponderancia de esta tonalidad rojiza también puede deberse a un deficiente estado de conservación de la capa pictórica. Se observan algunos arrepentimientos a simple vista (p. ej., en la pluma, en la mano diestra o en el contorno del hábito).

A pesar de su estado de conservación, puede afirmarse que se trata de una obra de indudable calidad artística. Demuestra una gran soltura y seguridad en la ejecución. El pintor trabajó mediante veladuras, dejando algunas zonas apenas sin tocar; otras, en cambio, están resueltas con capas densas de pigmentos. Aun con su pequeño tamaño y su mala conservación, la figura respira una vivacidad enorme, tanto en la expresión del rostro como en el cuerpo, que describe un ligero *contrapposto*. El paisaje está ejecutado con rapidez, apenas sugerido.



Atribuido a Mateo Cerezo Delgado. San Agustín. Monasterio de las Comendadoras de Santiago (Madrid)

Todo ello nos lleva a sopesar detenidamente su autoría. La factura y el aspecto del modelo humano recuerdan el estilo de Juan Carreño de Miranda. La elegancia y el equilibrio de la figura, la pincelada algo deshecha y la luz vibrante son rasgos característicos de su etapa madura; también lo son los pequeños toques de pincel, muy sueltos y empastados para realzar el brillo de algunos elementos (los ojos, la nariz, la cruz o la hebilla del cinturón) (23). En lo que concierne al personaje representado, el único ejemplo conocido de Carreño que podemos traer a colación es una versión más temprana de *San Agustín* firmada y fechada en 1647, la que ocupa el ático del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Gracia, en Madrigal de las Altas Torres (Ávila) (24); las diferencias entre ésta y la obra que estudiamos son notables, comenzando por la misma entidad del encargo; además, sin duda, la pieza de las Comendadoras es más tardía.

Las características descritas anteriormente podrían atribuirse, en términos generales, a Cerezo "el Joven". Y, a este respecto, resulta muy esclarecedor el juicio de Palomino, quien afirmaba que "es menester mucho para distinguir sus obras [de Cerezo] de las de Carreño" (25). Sin embargo, un estudio más reposado permite atisbar ciertas diferencias entre el estilo personal del maestro y el del discípulo. El rostro de *San Agustín*, de bellas facciones y mirada extasiada, remite a modelos cerecescos; también el trabajo esponjoso y somero de la barba recuerda su técnica. Por otra parte, las tonalidades mortecinas del cielo y el tratamiento del paisaje, dejando asomar parte de una imprimación rojiza y oscura, se acercan muchísimo a la técnica del burgalés en alguna de sus obras seguras (26). De este

(23) Por ejemplo, compárese la insignia que luce sobre el pecho de *Don Juan José de Austria* (Staatliche Museen, Berlín); Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARRERÑO: *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*, Asturias, 2007, págs. 350-351; también véase otra versión del mismo retrato en *Ibid.*, págs. 352-353.

(24) *Ibid.*, págs. 152-153. Fue expuesta en la galería madrileña Coll & Cortés; Catálogo de la exposición *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid, 2007, págs. 125-129 (ficha a cargo de Ismael Gutiérrez Pastor). Poco después se señaló como fuente de inspiración de la composición una estampa de Pieter de Jode (1606-h. 1674) que reproduce la *Visión de San Agustín* pintada por Van Dyck para los agustinos de Amberes; Benito NAVARRETE PRIETO, Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y Antonio MARTÍNEZ RIPOLL: *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, 2008, págs. 73-75.

(25) Antonio A. PALOMINO: *Op. cit.*, 145ª (pág. 239).

(26) Por ejemplo, compárese el celaje con el de la *Estigmatización de San Francisco de Asís* (Elvehjem Museum of Art, Wisconsin), de ejecución muy similar. Obra estudiada y reproducida por Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, págs. 46 y 141-142, n° cat. 43.

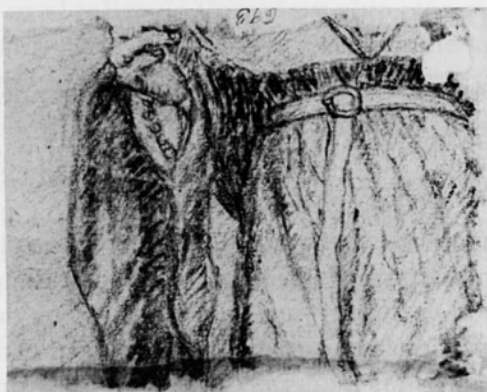
pintor sólo conocemos una representación de San Agustín, la que conserva el Museo del Prado, aunque su diversa iconografía no resulta de mucha ayuda a la hora de establecer vínculos (27).

Un elemento que relaciona la tela con Carreño y, por extensión, con su discípulo Cerezo, es un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid). Según nuestro análisis, dicho dibujo, que se halla dividido en dos pedazos de papel (28), podría ser el boceto preparatorio de la pintura, hecho que, además, enriquecería el conocimiento de esta obra inédita. En aquél aparece el lado izquierdo superior de la figura, desde la cabeza hasta el muslo; se ve la cabeza nimbada, la mano derecha con la pluma, la cruz y el hábito agustino con su correa característica. La pintura repite casi literalmente el esquema del dibujo; incluso un pequeño detalle como son los marcados pómulos del santo ya estaba, de algún modo, previsto en el boceto, donde hay un pequeño sombreado para resaltar ese rasgo. Y, por si no resultara suficiente, observamos que algunas partes rectificadas sobre la tela tuvieron, en un primer momento, un aspecto muy similar al que se observa sobre el papel (p. ej., la posición y la longitud de la pluma, el contorno de la cabeza y la capucha y, acaso, la aureola). El estilo de este boceto recuerda a otros estudios atribuidos a Carreño (29). Pero también podría emparentarse con algunos de los di-

(27) Cfr. *Ibid.*, págs. 47 y 141, n° cat. 42.

(28) En origen, el dibujo fue realizado en un solo pliego de papel agarbanzado, que, posteriormente, fue cortado. Se conservan dos fragmentos de este dibujo (BN, Dib./13/3/56 v. y Dib./13/3/57 v.), aunque, si hubiera sido realizada la figura entera, el papel original podría haberse dividido en ocho pedazos de dimensiones similares. Los dos fragmentos conservados estaban pegados por detrás de otros dos dibujos. Uno de ellos se representan dos manos juntas en disposición de rezar y un bonete sujeto por otra mano (BN, Dib./13/3/56). En el otro dibujo aparecen cuatro manos en ademanes diversos y una cabeza de varón tonsurado vista por detrás (BN, Dib./13/3/57). Han de ser diversos estudios para una pintura que representara a uno o varios clérigos. Están realizados con lápiz negro y graso; su estilo también pudiera entroncarse con el de Carreño o el de su discípulo burgalés: la seguridad en la ejecución, la riqueza de matices y los largos trazos paralelos para sombrear así parecen sugerirlo. Son citados en Ángel M. de BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, pág. 137, n° cat. 692 y 693.

(29) El rostro está ejecutado de modo similar al estudio de un *Clérigo* que conserva la Biblioteca Nacional (BN, Dib./13/2/95) y al *San Francisco arrodillado* (Museo del Prado, F.A. 72), y algo similar puede decirse del trabajo de las ropas. Otros ejemplos custodiados en la Biblioteca Nacional (un *Fraile sentado* y un *Apunte para retrato de un eclesiástico*) guardan características muy similares. El tema de los dibujos de Carreño fue abordado de manera sistemática por Margaret R. LUNN y Virginia ESPINOSA-CARRIÓN: "Los dibujos de Juan Carreño de Miranda", *Archivo Español de Arte*, LII, n° 207 (1979), págs. 281-306, quienes citaban todos estos casos.



Mateo Cerezo Delgado (?). Dos fragmentos de un dibujo de San Agustín. Biblioteca Nacional (Madrid).

bujos de Cerezo, cuya técnica y rasgos distintivos encuentran más puntos en común, si cabe, con dicho boceto (30).

De ser, efectivamente, pintura de la mano del joven Cerezo, sería la tercera que conservan en su monasterio las Comendadoras, junto con dos bellísimas Inmaculadas. Y, como curiosidad, añadiremos que el mismo cenobio custodia una Concepción más que es una copia medio-

---

La recopilación más reciente, con algunas atribuciones nuevas, se encuentra en Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARREÑO: *Op. cit.*, págs. 461-557 (los casos citados en las págs. 479, 481, 497 y 510, con la bibliografía precedente).

(30) Cfr. Álvaro PIEDRA ADARVES: "Mateo Cerezo dibujante", *Archivo Español de Arte*, nº 290 (2000), págs. 97-115. También recomendamos la comparación con los dibujos D-7 y D-8r.º, de atribución prácticamente unánime, reproducidos en la monografía de Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, págs. 208-209.

cre, tal vez a través de la estampa de Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), del cuadro que perteneció a don Baltasar de la Puente y que hoy se encuentra en el Museo del Ermitage (San Petersburgo) (31). La huella que el artista burgalés dejó en la pintura barroca española fue más profunda de lo que a primera vista pudiera parecer, a pesar de su temprana muerte. Lo atestiguan las numerosas copias y versiones de sus Inmaculadas, de sus Magdalenas (32) u otros asuntos religiosos, así como el influjo ejercido sobre otros pintores de su generación como Francisco de Solís (1620-1684), José Moreno (+ 1674) o Claudio Coello, y a lo largo de todo el siglo XVIII (33).

### CONSIDERACIONES SOBRE OTRAS PINTURAS

Tras examinar una parte de la producción de nuestro pintor, y a la luz de las nuevas obras conocidas, queremos ofrecer una serie de apuntes y precisiones acerca de otros cuadros cuya autoría se ha discutido en alguna ocasión.

En primer lugar, consideramos de Mateo Cerezo la *Santa María Egipciaca* perteneciente a la antigua colección del Banco Central Hispano. Díaz Padrón ya subrayó en su día la relación de esta obra con la pintura del burgalés, si bien matizó que, en función de su pincelada, estaba más cercana a las maneras de José Moreno, también oriundo de Burgos, o de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704) (34). A nuestro juicio, esta elegante figura de la santa alejandrina, hermosamente iluminada, se corresponde perfectamente con el arte de Cerezo. La simple comparación de su rostro o de sus manos con la figura

---

(31) Para el lienzo de las Comendadoras, para otras copias y versiones, así como para los principales estudios del original conservado en el Ermitage, remitimos a Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA: *Op. cit.*, vol. 2, Pc-73, págs. 812-814.

(32) A las copias compiladas por Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: "Art. cit.", págs. 288-289, y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL: "Art. cit.", añadiremos una miniatura de Cástor González Velázquez propiedad del Museo del Prado; *cfr. Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I, La Colección Real*, Madrid, 1991, pág. 771, n° cat. 2.950 (inventario actualizado: n° 3.591).

(33) Véase al respecto lo escrito por Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, en especial págs. 101-108.

(34) *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, Madrid, 1996 (vol. 1 del catálogo de la colección), págs. 74-75 (ficha de Matías Díaz Padrón).



de la Virgen que aparece en la *Natividad* de Londres que hemos presentado nos resulta bastante elocuente para establecer su paternidad.

Del mismo modo, creemos que sería conveniente revisar ciertas atribuciones rechazadas a Cerezo, como la del llamado *Cristo de la sangre* que hoy guarda el Museo de Burgos. Este lienzo fue incluido en la monografía de Buendía y Gutiérrez Pastor como obra segura de aquél. Sin embargo, años más tarde este último autor se retractó de su opinión, considerándolo de Claudio Coello. No resulta tan convincente, según nuestro criterio, esta atribución al pintor madrileño. Hemos podido comprobar en reiteradas ocasiones que el estilo y los modelos empleados por Coello en la década de 1660 y parte de la siguiente son deudores, en buena medida, de las obras de Cerezo, discípulo suyo en el taller de Carreño y algo más mayor que aquél. Creemos que habría que reconsiderar nuevamente la autoría de este *Cristo de la sangre*, pues su estilo y su factura nos recuerdan más a la pintura del burgalés que a la de su compañero de oficio. Añadiremos que, a los modelos precedentes que se han citado para este *Cristo* (de Tiziano y Velázquez) (35), podría sumarse el *Calvario* representado en la escalera principal del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, obra atribuida a Antonio de Pereda (1611-1678), cuya resonancia iconográfica habla por sí sola.

Finalmente, quisiéramos volver a considerar la hipotética huella de El Greco en algunas creaciones de Cerezo. La crítica ha señalado de manera reiterada el influjo del candiota en la elaboración del llamado *Cristo de la Agonía* (en sus dos versiones, de la catedral de Burgos y del Staatliche Museen de Berlín) (36). Una opinión que Pérez Sánchez estimaba errónea, argumentándolo con las siguientes palabras: "nada liga al noble y casi apolíneo cuerpo del Cristo de Cerezo con los distorsionados y ahilados Crucificados de El Greco, salvo su remota dependencia del dibujo de Miguel Ángel; y el cálido y vandickiano tono del lienzo burgalés nada tienen en común con los lívidos celajes con que el cretense envolvía sus interpretaciones del Calvario" (37). Suscribimos las palabras de este autor y, sin em-

(35) Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: "Art. cit.", pág. 140.

(36) Vid. Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, págs. 54, 140-141 y 158-159, n.º cat. 41 y 66.

(37) Catálogo de la exposición *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1996, pág. 84 (ficha n.º 25 referida al *Cristo crucificado* de la catedral, a cargo de Alfonso E. Pérez Sánchez).

bargo, aún nos queda la duda de si el joven Cerezo pudo tomar como lejana fuente de inspiración alguno de los modelos de Theotokópoulos. El que difiera el estilo de ambos –pues, sin duda, Cerezo está más cercano a los modos y modelos de Van Dyck (1599-1641)– no anula la posibilidad de que durante el proceso creativo interviniera, de algún modo, el conocimiento –y hasta la admiración– que el burgalés podía tener hacia la obra grequiiana. El expresivo rostro de Cristo en los cuadros de Burgos y Berlín podría evocar los modelos del candiota y, *mutatis mutandi*, la Jerusalén representada bien pudiera ser un trasunto fantástico de los paisajes de la ciudad de Toledo que figuran en diversas pinturas de El Greco. De hecho, la impronta del pintor manierista, en cierto sentido, parece bastante probada: ya hemos citado el *Cristo crucificado* (Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires) que firmó Mateo Cerezo al copiar una obra de aquél; y ciertos prototipos grequiianos se han ligado, no sin razón en muchas ocasiones, con las representaciones de Cristo y de santos debidas al burgalés (38).

Dicho de otro modo, ¿Cerezo podría haber empleado ciertas pinturas de El Greco en su proceso creativo, hibridándolas con otras influencias y con su estilo particular y, en definitiva, modernizándolas o renovándolas al calor del gusto barroco de la segunda mitad del Seiscientos? Sea como fuere, éste resulta un tema espinoso, de difícil y compleja resolución, derivado de las múltiples lecturas que suscitan las creaciones del Cerezo más maduro.

---

(38 ) Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Op. cit.*, *ad indicem*.