50th
ANNIVERSARY
EL PASO
MUSEUM
OF ART
ISBN 978-0-9785353-4-7
9 780978 538347
European Treasures · Tesoros Europeos
El Paso Museum of Art
European Treasures
Tesoros Europeos
El Paso Museum of Art

50th
ANNIVERSARY

EL PASO
MUSEUM
OF ART

European Treasures · Tesoros Europeos

El Paso Museum of Art

European Treasures
Tesoros Europeos

El Paso Museum of Art

European Treasures

International Gothic
through Realism

Tesoros Europeos

Gótico Internacional
Hasta el Realismo

El Paso Museum of Art

Edited by Molly Huber

Designed by Anne M. Giangiulio

Translated by Amanda Reta-Cabezut and Nanette E. Girón

Photographed by Marty Snortum Studios

Published on the occasion of the El Paso Museum of Art's 50th anniversary, this book is made possible in part by the generous support of the Samuel H. Kress Foundation, the National Endowment for the Arts, the El Paso Museum of Art Foundation and the City of El Paso.

ISBN 0-9785383-4-X

© The El Paso Museum of Art Foundation

Published in 2010 by the El Paso Museum of Art Foundation

All rights reserved. No part of the contents of this book may be reproduced without the written permission of the authors and the publisher.

Printed and bound by Taylor Publishing Company, Dallas, TX.

Cover: Canaletto (Giovanni Antonio Canal) (Italian, 1697-1768)
View of the Molo, c. 1730-35

Page 4: Sano Di Pietro (Italian, 1405–1481), *Madonna and Child with Saint John the Baptist, Saint Bartholomew, and Four Angels*, detail, c. 1460s–70s

Page 6: Follower of Giovanni Antonio Boltraffio (Italian, active 16th Century), *Madonna and Child*, detail, first quarter of the 16th century

Page 9: Circle of Pedro Berruguete, School of Castile (Spanish, c. 1450–1503), *Christ at the Column with Saints Jerome, Peter, Paul and James*, detail, c. 1500

Page 12: Lorenzo Tiepolo (Italian, 1736-1776) *Young Woman with a Parrot*, detail, c. 1761

Pages 18–19: Martino di Bartolomeo (Italian, active 1384–1434), *The Crucifixion*, detail, c. 1410

Pages 46–47: Master of the Osservanza (Italian, active 15th Century), *Adoration of the Shepherds, Saint John the Baptist, Saint Bartholomew*, detail, c. 1440

Pages 174–175: Domenico Fiasella (Italian, 1589-1669), *Joseph's Brothers Bringing His Bloody Coat to Jacob*, detail, late 1640s

Pages 232–233: Jean-Baptiste Pater (French, 1695-1736), *Harlequin and Columbine*, detail, c. 1721-1736

Pages 294–295: Gustave Jean Jacquet French, 1846-1909, *Untitled*, detail, 1878

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS

50th ANNIVERSARY
EL PASO MUSEUM OF ART

THE CITY OF EL PASO — TEXAS

Contents / Contenido

HISTORY OF THE EL PASO MUSEUM OF ART /
HISTORIA DEL MUSEO DE ARTE DE EL PASO, Mayor John Cook 6

DIRECTOR'S PREFACE /
PREFACIO DEL DIRECTOR, Michael A. Tomor 12

INTERNATIONAL GOTHIC / GÓTICO INTERNACIONAL 18

Artists / Artistas	*Authors / Autores*	
Adriobyzantine Master.	Rachel Zimmerman	20
Jacopo del Casentino	Eliot Rowlands.	24
Ambrogio Lorenzetti (attributed to)	Virginia Brilliant.	30
Emilian Master	Rachel Zimmerman	34
Starnina (Gherardo di Jacopo Neri)	Alberto Lenza	38
Martino di Bartolomeo.	Rachel Zimmerman	42

RENAISSANCE / RENACIMIENTO 46

Master of the Osservanza	Diana Dwyer Modestini	48
Giovanni Bellini (workshop of)	Rachel Zimmerman	52
Giovanni de Paolo	Virginia Brilliant.	56
Niccolo di Giovanni Fiorentino (workshop/follower of)	Jon Seydl	60
Benedetto Bonfigli	Rachel Zimmerman	66
Sano di Pietro	Virginia Brilliant.	70
Carlo Crivelli	Virginia Brilliant.	74
Pietro di Francesco degli Orioli	Eliot Rowlands.	78
Vittore Crivelli	Rachel Zimmerman	86
Jacopo del Sellaio	Eliot Rowlands.	90
Sandro Botticelli (workshop of)	Barbara Deimling	96
Filippino Lippi	Rachel Zimmerman	100
Pedro Berruguete (circle of, School of Castille)	Michael A. Tomor	104
Macrino d'Alba	Rachel Zimmerman	110
Giovanni Agostino da Lodi	Rachel Zimmerman	114
Andrea Previtali	Meredith Hale	118
Palma Vechio (and assistant)	Rachel Zimmerman	122
Battista Dossi	Richard Aste	126
Vincenzo Catena	Rachel Zimmerman	130
Giovanni Antonio Boltraffio (follower of)	Rachel Zimmerman	134
Lorenzo Lotto	Meredith Hale	138
Il Garofalo (Benvenuto Tisi)	Richard Aste	144
Girolamo da Carpi (attributed to)	Rachel Zimmerman	148
Lambert Sustri	Ben Couilleaux.	152
Lavinia Fontana	Caroline P. Murphy	156
Domenico Tintoretto	Frederick Ilchman.	162
Jacopo Tintoretto (follower of, probably Giovanni Galizzi).	Frederick Ilchman.	168

BAROQUE / BARROCO 174

Sir Anthony Van Dyck	Dennis Weller	176
Flemish School (17th Century)	Christian J. Gerstheimer	180
Artemisia Gentileschi (and studio)	Jon Seydl	184
Lorenzo Garbieri (Attributed to)	Babette Bohn	190
Bernardo Strozzi	Richard Aste	196
Salvatore Castiglione	Jon Seydl	200
Domenico Fiasella	Jon Seydl	206
Jusepe Ribera	Michael A. Tomor	212
Francisco Zurbaran	Michael A. Tomor	216
Juan de Valdes Leal.	Michael A. Tomor	220
Bartolome Esteban Murillo	Michael A. Tomor	224
Francisco Antolinez y Sarabia	Michael A. Tomor	228

ROCOCO / ROCOCÓ 232

Giuseppe Maria Crespi.	John T. Spike	234
Hyacinthe Rigaud.	Sarah J. Lippert	240
Alexis-Simon Belle	Alan Wintermute	248
Jean-Baptiste Pater	Meredith Hale	256
Alessandro Magnasco	John T. Spike	260
Canaletto (Giovanni Antonio Canal)	George T. M. Shackleford.	264
Pietro Antonio Rotari	Katherine E. Smith	270
Francesco Zuccarelli	Christian J. Gerstheimer	274
Bernardo Bellotto	David Steel	280
Lorenzo Tiepolo	Andria Derstine	284
Jean-Michel Moreau (Circle of)	Michael A. Tomor	290

19TH CENTURY REALISM / REALISMO DEL SIGLO XIX 294

Gustave Jean Jacquet	Christian J. Gerstheimer	296
Vincenzo G. Stiepevich	Christian J. Gerstheimer	300

ESSAY NOTES AND REFERENCES / NOTAS Y REFERENCIAS DE ENSAYOS 304

City of El Paso

Mayor
John Cook

City Council Represenatives
Ann Morgan Lilly
Susannah M. Byrd
Emma Acosta
Carl L. Robinson
Rachel Quintana
Eddie Holguin Jr.
Steve Ortega
Beto O'Rourke

City Manager
Joyce Wilson

Community Services Department Director
Deborah Hamlyn

Museums and Cultural Affairs Department
Sean P. McGlynn, Director

El Paso Museum of Art
Michael A. Tomor, Ph.D., Director
Nanette E. Girón, Executive Assistant to the Director
Christian Gerstheimer, Curator
Nicholas Muñoz, Preparator
Sylvia G. Ortiz, Administrative Assistant
Michelle Villa, Registrar
Jeffrey Romney, Head of Development
Lilia Fiero, Event Coordinator
Barbara Read, Museum Marketing Assistant
Emma Garcia, Museum Development Assistant
Tracey Fontenot, Head of Education
Laura Zamarripa, Assistant Education Curator
Claudia Davila, Museum School Coordinator
Nora Wilson, Assistant to Education Department
Norma Geller, Museum Store Manager
Evelina (Evy) Martinez, Store Clerk
James M. Jamison, Facilities and Maintenance Supervisor
William Beck, Operations Assistant
William H. Bolte, Service & Security Worker
Mundo Bueno, Service & Security Worker
Pete Campos, Museum Operations Assistant
Bernardino Contreras, Museum Operations Assistant
Marco Forti, Service & Security Worker
Jesus Garcia, Museum Operations Assistant
Sara Garza, Service & Security Worker
Esteban Lopez, Service & Security Worker
Arthur Magallanez, Service & Security Worker
Arturo Vargas, Museum Operations Assistant

History of the El Paso Museum of Art

On behalf of the City of El Paso, it is with great honor and pleasure to extend my warmest and sincerest appreciation to all of the people and organizations, past and present, whose contributions these past five decades have elevated the El Paso Museum of Art to standards of high reverence, with an art collection so encompassing it is valued as one of the best among cities across the United States.

The museum's history is deeply rooted like a desert tree in our arid land. The El Paso Museum of Art, as we know it today, evolved from a seed planted at the turn of the century by the Woman's Club of El Paso who commenced their first art exhibition on April 25, 1900 in Chopin Hall, a small building in downtown El Paso. During that era, these pioneers offered art classes to children at local schools and educated the community about the Arts. During the next 26 years the seed became a seedling and inspiration nurtured the idea of a possible city museum. At a Woman's Club meeting in 1926, the suggestion was pitched and discussion eventually evolved into a committee. This group of art enthusiasts received input from various organizations in town which led to the pursuit of this dream. Four years later, in 1930 the El Paso International Museum was incorporated and given an official State Charter in 1932. Thereafter, the museum association needed a suitable building to house and exhibit its collections, so they began a Building Campaign to raise funds to acquire a facility. An opportunity arose in 1940 and the El Paso International Museum Association pursued the acquisition of the mansion of the late State Senator W.W. Turney, who had passed away the previous year.

The Mansion, a two story, colonial style home, was designed by nationally renowned architect Henry C. Trost in 1907. His architectural designs and buildings are iconic fixtures in the southwest area and his name is etched on cornerstones of more than 200 buildings. His unique architecture is a blend of Chicago style intertwined with regional Pueblo and Spanish elements. Trost's mentors included prominent architects, Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright from the Windy City.

Through the exchange of $5,000, the association purchased Ida Turney's interest in the mansion and obtained title to the property. To ensure municipality ownership and operation, the museum released the title to the city setting up tax foreclosure proceedings of the property and ensuring the conversion of the property into a municipal museum. To complete the transaction the city and county purchased the Turney Mansion for $11,860 at a tax auction. The Turney Mansion at 1200 Montana Avenue has been the center piece for art in the City of El Paso since it officially opened its doors to the public in 1947. For the first seven years of its occupancy at the Turney Mansion, the museum utilized the second floor of the home to catalog and safeguard its small but diverse art collection. It shared the building with the Bundles for Britain and Bundles for America projects who used the first floor. In these early years the museum was characterized as a historical museum and cultural center, but the decade of the 1950s changed the ambiance of the museum with the acquisition of various, outstanding art compositions from prominent Santa Fe artists from northern New Mexico.

The seedling museum was now maturing into a tree with its branches extending beyond our city, state and national borders. The museum's fame grew in 1957, as the city was presented the opportunity to own a major collection of European Art owned by Samuel H. Kress, a wealthy, national businessman who owned Kress Five & Dime Shopping Stores throughout the United States.

He was also a philanthropist and established a foundation in 1929, and through this venue he amassed an enormous collection of valuable and historical art from all over the world. His most profound gift, however, was sharing his precious treasures with others all throughout our great country. (*Details about the prestigious Kress Collection can be researched at the Kress Foundation website, www.kressfoundation.org.*)

To properly house and exhibit El Paso's fraction of the Kress Collection, the Turney Mansion was expanded in 1960 with two additional wings. This expansion was funded by the city along with its future operational costs. The Kress Collection sprouted a new leaf on that settled desert tree, our museum. It would no longer be considered an International Museum; it was now owned by a municipality, the City of El Paso and to reflect that ownership it was renamed the El Paso Museum of Art.

The Kress Collection arrived on April 20, 1961 with 57 paintings and two sculptures. Although the earliest work of that collection is from c. 1200, the collection features three primary time periods of art history: International Gothic–Early Renaissance 1200-1500, High Renaissance 1500-1600 and Baroque-Rococo 1600-1800. It was said at the time that the Kress Collection in El Paso was surpassed in quality only by the art gifted by Kress in the National Art Gallery in Washington.

The Kress Collection has become the focal point of the museum but it has branched out like a mature, aged desert tree, providing shelter for other noteworthy artists and their most inspiring art pieces. These include renderings from Peter Hurd, Charles M. Russell, and Tom Lea. The Museum has gained from individuals and organizations other valuable pieces, some recognized others anonymous. These collections include Colonial Mexican art paintings, retablos and sculptures. In addition, American Collections have been garnered over the years through singular gifts, donations, bequeaths and purchases.

The establishment of the El Paso Art Museum Association in 1964 had been instrumental in assisting our museum Directors throughout the years in preserving the integrity of the museum and its pieces. Today, the collections are housed in a state-of-the-art facility located in downtown El Paso, in the mecca of our Cultural District, with 104,000 square feet of building. Construction began in 1996 and it was ready for occupancy two years later at a cost of eight million dollars, amassed through contributions by the City of El Paso, foundations, corporations and individuals. The amenities of the museum include a well-equipped auditorium, reference library, classrooms, storage facilities, and 30,000 square feet of exhibition space; this includes permanent galleries and additional space for temporary and traveling exhibits. The museum has more than 6,000 pieces in its collection, and it continues to flourish and expand.

In celebrating its 50th anniversary, I would like every El Pasoan to take the time to enjoy the priceless gifts that we have to offer at the El Paso Museum of Art. Decade after decade the museum has transformed into a special place of significance and history. The desert tree, the museum, has reached enormous heights; its branches, artists of all periods, are full of leaves, more than 6,000 art pieces, and so thick not a ray of light pierces its canopy, a museum so full that only 10% of its collection is displayed at any one time. I would like to acknowledge all those, past and present, for their commitment, contributions, innovation, motivation, dreams, desires and dedication.

The El Paso Museum of Art is and will always be El Paso Pride from its essence and early beginnings to its present and future stature. Congratulations to all, on behalf of our citizens, our City of El Paso administration and staff and yours truly,

Mayor John Cook

Historia del Museo de Arte de El Paso

En nombre de la ciudad de El Paso me es un placer y honor ofrecer mis más sinceras felicitaciones a todas las personas y organizaciones, presentes y pasadas, quienes durante estas cinco décadas han contribuido a elevar el Museo de Arte de El Paso a niveles de alta reverencia con una colección de arte tan diversa que es valorada como una de las mejores de las ciudades en los Estados Unidos.

La historia del museo tiene raíces tan profundas como las de un árbol del desierto en nuestra árida tierra. El Museo de Arte de El Paso como lo conocemos hoy, se desarrolló a partir de una semilla que se plantó, durante el cambio del siglo por el grupo *Woman's Club of El Paso*, cuyos miembros iniciaron su primera exposición de arte el 25 de abril de 1900 en el Chopin Hall, un pequeño edificio localizado en el centro de la ciudad de El Paso. Durante esa era, estos pioneros ofrecieron clases de arte a niños en las escuelas locales y educaron a la comunidad respecto a las artes. Durante los siguientes 26 años, la semilla se convirtió en una planta y la inspiración alimentó la idea de un museo para la ciudad. En una reunión del *Woman's Club*, que tuvo lugar en 1926, se sugirió y dio inició a la consideración de esta idea, lo cual con el tiempo llevó a la formación de un comité. Este grupo de entusiastas del arte recibió sugerencias e información de varias organizaciones locales, lo cual incremento el deseo de la búsqueda de su sueño. En 1930, cuatro años más tarde, *El Paso International Museum* fue incorporado y se le otorgó el estado de la carta oficial en 1932. Entonces, la Asociación del museo precisaba de un edificio adecuado para albergar y exhibir sus colecciones, así que inició una campaña de construcción para recaudar fondos para la adquisición de unas instalaciones. En 1940 surgió una oportunidad y *El Paso International Museum* se movilizó para adquirir la mansión del senador estadista W.W. Turney, quien había fallecido al año anterior.

La mansión, de dos pisos, estilo colonial, fue diseñada en 1907 por Henry C. Trost, un reconocido arquitecto a nivel nacional. Sus diseños arquitectónicos y edificios son iconos en el área del Suroeste y su nombre está grabado en las piedras angulares de más de 200 edificios. Su estilo arquitectónico único, es una mezcla del estilo de Chicago entrelazado con el estilo regional Pueblo y elementos españoles. Los mentores que guiaron a Trost eran prominentes arquitectos de la talla de Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright, provenientes de la "ciudad de los vientos."

A través de un intercambio de $5,000.00, la Asociación compró los intereses de la mansión de Ida Turney y obtuvo el título de propiedad. Para asegurar su administración y derecho de propiedad del municipio, el museo liberó el titulo a la ciudad, estableciendo los procedimientos de exclusión de impuestos sobre la propiedad y asegurando su apropiación como un museo municipal. Para completar la negociación, la ciudad y el condado compraron la mansión Turney por la cantidad de $11,860.00 en una subasta de impuestos. La Mansión Turney, localizad en el numero 1200 de Montana Avenue, ha sido el centro del arte en la ciudad de El Paso desde que oficialmente abrió sus puertas al público en 1947. Durante los primeros siete años en operación dentro de la Mansion Turney, el museo utilizó el segundo piso de la casa para catalogar y salvaguardar su pequeña pero variada colección de arte. Compartió el edificio con *Bundles for Britain and Bundles for America*, quien ocupaba el primer piso. En estos primeros años el museo se caracterizó como un museo histórico y centro cultural, pero en la década de los años 1950, el ambiente del museo cambió con la adquisición de varias, extraordinarias composiciones artísticas de prominentes artistas de Santa Fe, del norte de Nuevo México.

El museo, habiéndose convertido en una planta, estaba madurando en un árbol con sus ramas extendiéndose más allá de los confines de la ciudad, el estado, y las fronteras del país. La fama del museo aumento en 1957, cuando la ciudad tuvo la oportunidad de tomar posesión de la colección más grande de Arte Europeo perteneciente a Samuel H. Kress, un acaudalado negociante, dueño de los establecimientos comerciales, *Kress Five & Dime Shopping Stores*, localizados a través de los Estados Unidos. Siendo el Sr. Kress un filántropo, también estableció la Fundación Kress en 1929, ya que a través de este medio reunió una enorme y valiosa colección de obras de arte históricas provenientes de toda partes del mundo. Su obsequio más invaluable fue compartir sus preciosos tesoros con otros a lo largo de nuestro gran país. (*Detalles sobre la prestigiosa Colección Kress pueden ser vistos en el sitio Internet del Kress Foundation, www.kressfoundation.org.*)

Para poder albergar y exhibir la porción adquirida de la Colección Kress de El Paso, en 1960 la Mansión Turney amplió su edificio con dos alas adicionales. Esta extensión fue sufragada por la ciudad, al igual que sus futuros gastos de operación. La Colección Kress hizo que brotara una nueva hoja de ese asentado árbol en el desierto, nuestro museo. Ya no se le conocería como el *International Museum*; ahora era propiedad del municipio, la Ciudad de El Paso y para demostrar ese derecho de propiedad, se le otorgó un nuevo nombre: *El Paso Museum of Art* (Museo de Arte de El Paso).

La Colección Kress llegó a El Paso el 20 de abril de 1961 con 57 pinturas y dos esculturas. Aunque la obra más temprana de esta colección es de alrededor del año 1200, la colección presenta tres periodos primarios de la historia del arte: Gótico Internacional-Primer Renacimiento 1200-1500, Segundo Renacimiento 1500-1600 y Barroco-Rococó 1600-1800. En esa época se decía que la Colección Kress en El Paso era superada en calidad solo por el arte donado por Kress, en el *National Gallery Art* en Washington.

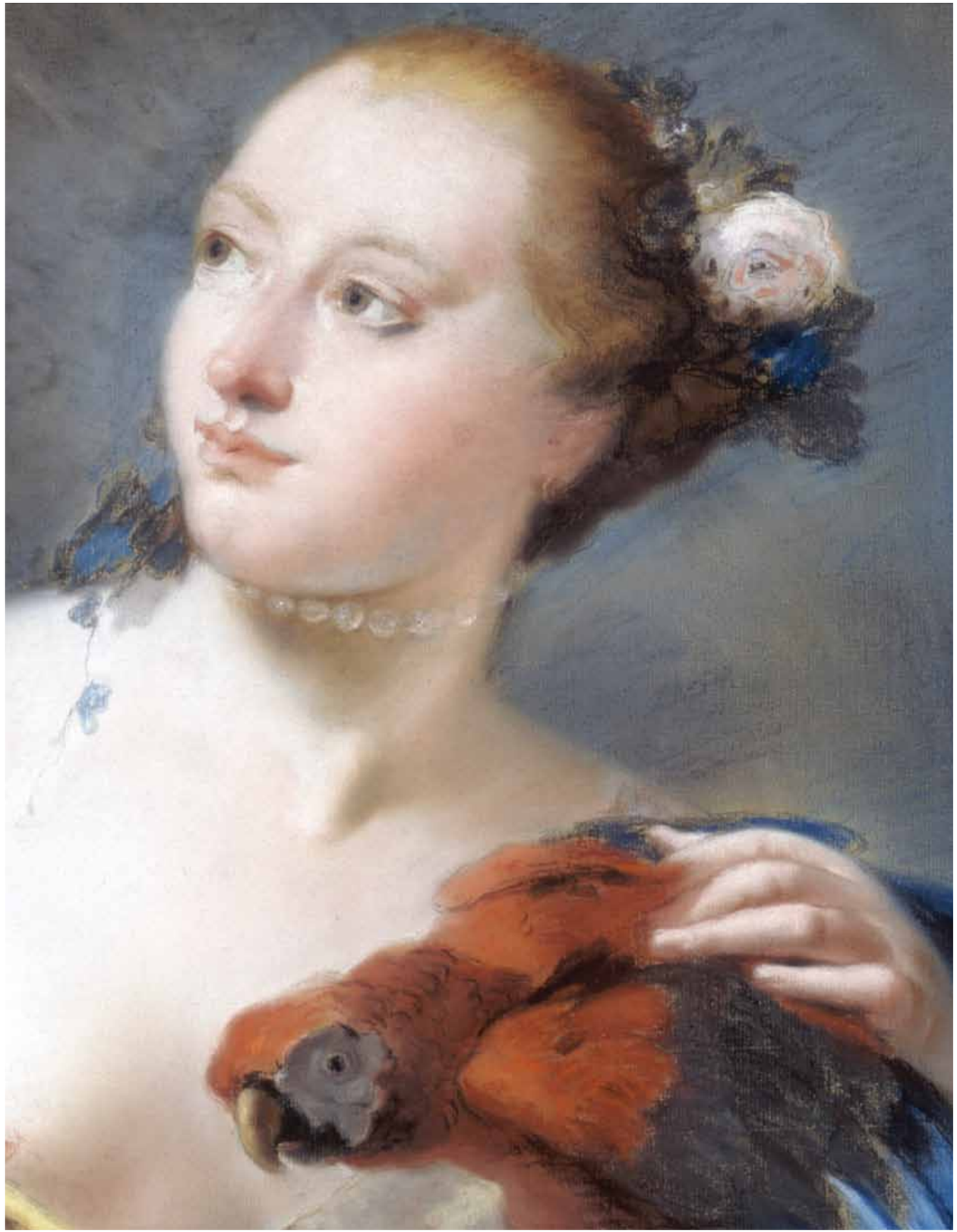
La Colección Kress se ha convertido en el punto focal del museo, pero se ha ramificado como un árbol maduro del desierto dando albergue a otros artistas dignos de ser mencionados así como sus inspiradoras obras de arte. Estos incluyen interpretaciones de Peter Hurd, Charles M. Russell y Tom Lea. El Museo también ha obtenido otras obras valiosas, algunas de reconocimiento y otras anónimas. Estas colecciones incluyen pinturas del arte Colonial Mexicano, retablos y esculturas. Adicionalmente, Colecciones Americanas se han adquirido a través de los años mediante obsequios singulares, donaciones, legados, y compras.

El establecimiento de la Asociación del Museo de Arte de El Paso en 1964, ha sido de gran apoyo a los Directores del Museo a través de los años al preservar la integridad del museo y sus obras. Hoy día, las colecciones se albergan en un edificio vanguardista, ubicado en el centro de El Paso, la Meca de nuestro distrito cultural, que cuenta con 104,000 pies cuadrados. La construcción del edificio se inició en 1996 y estuvo completado para su uso dos años más tarde, a un costo de $8 millones de dólares, reunidos a través de contribuciones de parte de la Ciudad de El Paso, fundaciones, corporaciones, e individuos. Las instalaciones del Museo incluyen un auditorio completamente equipado, una biblioteca de referencia, salones de clase, bodegas, y 30,000 pies cuadrados de espacio para exposiciones; esto incluye galerías permanentes y espacio adicional para exposiciones temporales y ambulantes. El museo tiene más de 6,000 obras en sus colecciones las cuales siguen floreciendo y acrecentando.

En celebración del 50 aniversario del Museo, quisiera que cada habitante de El Paso tome tiempo en disfrutar los incalculables regalos que se ofrecen en el Museo de Arte de El Paso. Década tras década el museo se ha transformado en un lugar especial, pleno en importancia e historia.

El árbol del desierto, el museo, ha llegado a grandes alturas, sus ramas, artistas de todos los periodos, están llenas de hojas, más de 6,000 obras de arte, y tan frondoso que ni un rayo de luz traspasa su cubierta frondosa, un museo tan pleno que solo una décima parte de sus colecciones se exponen a la vez. Quiero extender un reconocimiento a todos aquellos pasados y presentes por su compromiso, contribuciones, innovación, motivación, sueños, deseos, y dedicación. El Museo de Arte de El Paso es y por siempre será el orgullo de El Paso, desde su esencia y tiernos comienzos, hasta el presente y su futuro mérito. Felicidades a todos, en nombre de nuestros ciudadanos, la administración y personal de la Ciudad de El Paso, y atentamente de mi parte,

Alcalde John Cook



Director's Preface

European Treasures at the El Paso Museum of Art is a 50th Anniversary project, celebrating both the arrival of the Samuel H. Kress European Collection to El Paso and the opening of the El Paso Museum of Art. This collection and the book will forever be of great significance to the regional community and to the national and international community of scholars and art historians. *European Treasures at the El Paso Museum of Art* represents the first step in the Museum's commitment to research and publication of the most significant collection of International Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo, and European Realism paintings and sculpture in the desert Southwest.

The El Paso Museum of Art and its collection of European art developed simultaneously. Indeed, had there not been a proposed gift of European art to the City of El Paso in 1957 from the Samuel H. Kress Foundation, the City of El Paso would not have opened its own museum of art in 1960. Philanthropy, and the dedication of Robert E. McKee to liaison with the Kress Foundation, not only provided the citizens of this region with an opportunity to view masterpieces created over seven centuries, it also allowed our children to be transported to histories beyond text books and their imagination, to countries beyond their border with Mexico.

The Kress gift to the community of fifty-seven European paintings and two sculptures, including works by Sandro Botticelli, Lorenzo Lotto, Artemisia Gentileschi, Jusepe Ribera, Esteban Murillo, Sir Anthony van Dyck, and Canaletto, set the stage for the construction of a space and the development of a City of El Paso Department of Museums, to which the El Paso Museum of Art remained its only division for over ten years. Special recognition therefore, is given to the Samuel H. Kress Foundation and the City of El Paso for having the courage to see beyond the familiar and expected and in turn, catapult a cultural shift in this community.

The Kress gift and the development of a municipal museum sparked the growth of the El Paso Museum of Art Association. As a membership organization with community philanthropists, the Association, for thirty years, raised programming and conservation funds, purchased artwork, and advocated for the further development of the collections, art classes, and exhibition programs that could augment the highest of collecting standards.

Through the European Collection the El Paso Museum of Art, unlike other fledgling museums, was positioned to collect and exhibit some of the most important examples of the world's art history. That history also needed to reflect our own surroundings and include examples from Mexico, as well as, the United States. The European Collection gave confidence to the community to collect important works by artists of Mexico from the 17th through the 19th Centuries; in particular, 18th Century works by Antonio de Torres, Juan Sanchez Salmeron, Nicolas Enriquez, and Miguel Cabrera highlight this collection today. The Mexican Collection numbers over 600 works from a time when Spain dominated this region. The European Collection simultaneously inspired the purchasing for the permanent collection, masterpieces by founding artists of our country, now including among others Rembrandt Peale, Thomas Sully, Gilbert Stuart, William Hunt, William Merritt Chase, and Frederic Remington. That important collection now makes up over four-thousand works by artists of the United States, spanning over three centuries.

As the collection grew, so did the El Paso Museum of Art. From an expanded historic home to a 104,000 square foot building on a 2.75 acre area, the El Paso Museum of Art and its collections are now housed in a state-of-the-art facility, prepared to allow up to quadruple its holdings. What was lacking over this history was the capacity to dedicate the hours of research needed to keep our scholarship current, and the financial means to publish those collections in a meaningful tome.

Until 2006, when the Museum published *Texas 100: Selections from the El Paso Museum of Art,* the only published document of the permanent collection was the 1961 publication of the Museum's European holdings at the time, those gifted by the Samuel H. Kress Foundation. Long since out of publication and copies too few to even find for sale, the publication went into obscurity and most of the scholarship remained dated to the mid-20th Century. Brief essays on several of the European works peppered larger publications dedicated to North American collections, but none in particular furthered and focused research on the El Paso Museum of Art permanent collection. This publication now stands as the most current, updated scholarship on the European holdings. Although only a fragment of the full collection, this publication rests on new research primarily conducted on the paintings and sculptures of the collection. More work is needed on the European print collection, which currently contains over one-thousand works of art.

In 2007, funds were raised to begin this book project. Through the financial commitment of the El Paso Museum of Art Foundation, the National Endowment for the Arts, and the Samuel H. Kress Foundation, this publication became a reality. Scholars from the United States and Europe, and members of the curatorial staff at the El Paso Museum of Art, content specialists on periods and artists, were engaged to conduct new research on the European Collections. Many came to the Museum and delivered lectures through the Hidden Masterpieces Scholar Lecture Series. The results of their research are published in this book, a testimony to the collection's importance among the great collections around the world. Our gratitude is extended to the funders and to the scholars for their contributions to this project.

Projects such as these require great dedication that extends beyond the traditional commitments to a job. The El Paso Museum of Art is fortunate to have such talented individuals working in the field and dedicated to the arts far beyond their commitment to position. El Paso Museum of Art Curator Christian Gerstheimer, former Assistant Curator Katherine Smith, Executive Assistant Nanette Girón, Administrative Assistant Sylvia Ortiz, and Registrar Michelle Villa, each spent countless hours on this book. The book was beautifully designed by University of Texas at El Paso Art Professor Anne M. Giangiulio, printed by Taylor Publishing in Dallas, Texas and edited by Molly Huber of Minneapolis, Minnesota. As the first bilingual catalogue published on our collection, in order to provide access to our diverse community, our gratitude is also extended to our translators Amanda Reta-Cabezut and Nanette Girón. Each is to be commended on their contributions to bring this book to life and to the elevation of the European arts for the betterment of the El Paso Museum of Art, the city of El Paso, and the art world.

As a municipal museum in the City of El Paso, specific recognition is to be shared with Mayor John Cook and City Council Representatives, City Manager Joyce Wilson, Community Services Department Director Deborah Hamlyn and Director of the Museums and Cultural Affairs Department, Sean McGlynn, for their continued support of enriching the quality of life for the citizens of our community, and their role in advocating for the importance of this Museum in that objective.

Members of the El Paso Museum of Art Foundation Board, volunteers who tirelessly work to raise awareness and funds for an endowment to support the Museums education, exhibition, and conservation projects are also commended for their financial support. Over two years, the El Paso Museum of Art Foundation funded scholars to conduct research and present their findings about the European Collection to the El Paso community. Each should be commended for their enthusiasm and philanthropy.

Without the dedication of the entire community, this project would not have gained so much momentum and support. My gratitude is therefore extended to you, who have taken the time to participate in this project by simply reading this book and becoming more familiar with the European Collections of the El Paso Museum of Art.

Michael A. Tomor, Ph.D.

Director, El Paso Museum of Art

Prefacio del Director

Tesoros Europeos en el Museo de Arte de El Paso es un proyecto que marca el 50 Aniversario del Museo, celebrando tanto la llegada a El Paso de la Colección Europea, como la apertura del Museo de Arte de El Paso. Esta colección y el libro revestirán por siempre una gran importancia en la comunidad y en la comunidad nacional e internacional de eruditos e historiadores de arte. *Tesoros Europeos en el Museo de Arte de El Paso* representa el primer paso del compromiso del Museo en la investigación y publicación de la más significativa colección de pinturas, esculturas y grabados del arte Internacional Gótico, Renacentista, Barroco, Rococó y del Realismo europeo en las desérticas tierras del suroeste.

El Museo de Arte de El Paso y su colección Europea evolucionaron simultáneamente. Ciertamente, si no hubiera existido la propuesta por parte de la Fundación Samuel H. Kress de obsequiar la colección de arte europeo a la ciudad de El Paso en 1957, la ciudad de El Paso no habría abierto su propio museo de arte en 1960. Acciones filantrópicas y la dedicación de Robert E. McKee, quien sirvió de enlace con la Fundación Kress, no solo proveyó a los ciudadanos de esta región la oportunidad de admirar obras de arte creadas a través de siete siglos, sino también permitió que nuestros niños se transportaran hacia historias más allá de los libros de texto y su imaginación a países más allá de su frontera con México.

El obsequio de la Fundación Kress a la comunidad, consistente en cincuenta y siete pinturas y dos esculturas, el cual incluye obras de Sandro Botticelli, Lorenzo Lotto, Artemisia Gentileschi, Jusepe Ribera, Esteban Murillo, Sir Anthony van Dyck, y Canaletto, montó el escenario para la construcción de un espacio y el desarrollo del Departamento de Museos de la Ciudad de El Paso, del cual el Museo de Arte de El Paso fue su única división por más de diez años. Por lo tanto, se hace un especial reconocimiento a la Fundación Samuel H. Kress y a la Ciudad de El Paso por haber tenido el valor de ver más allá de lo ordinario y cotidiano, y así catapultar un cambio cultural en esta comunidad.

El obsequio de la Fundación Kress y el desarrollo de un museo municipal promovieron el crecimiento de la Asociación del Museo de Arte de El Paso. Siendo una organización de membresía de filántropos de la comunidad, la Asociación ya por treinta años ha obtenido fondos para los programas y la conservación misma del museo, compras de obras de arte, y abogando por un mayor desarrollo de las colecciones, clases de arte, y programas de exhibición que aumentaría los estándares de colección más elevados.

A través de la Colección Europea, el Museo de Arte de El Paso, a diferencia de otros museos novatos, se sitúo para coleccionar y exhibir algunos de los ejemplos más importantes de la historia del arte mundial. Esa historia también necesitaba reflejar nuestros propios alrededores e incluir ejemplos de México, así como de los Estados Unidos. La Colección Europea brindó confianza en la comunidad para coleccionar importantes obras de artistas de México desde los siglos dieciséis y diecisiete y hasta el diecinueve; en particular obras del siglo dieciocho, obras como las de Antonio de Torres, Juan Sánchez Salmerón, Nicolás Enríquez y Miguel Cabrera, las cuales realzan esta colección, hoy día. La colección mexicana cuenta con más de 600 obras desde los tiempos en que España dominaba esta región. La Colección Europea simultáneamente inspiró la compra de la colección permanente, obras maestras por los artistas fundadores de nuestro país, los cuales incluyen entre otros a Rembrandt Peale, Tomás Sully, Gilbert Stuart, William Hunt, William Merritt Chase y Frederic Remington. Esa importante colección ahora suma más de cuatro

mil obras de artistas de los Estados Unidos que abarcan más de tres siglos.

Según fue creciendo la colección, así mismo crecía el Museo de Arte. De una histórica casa ampliada, a una edificación de 110,000 pies cuadrados, colocada en 2.75 acres, el Museo de Arte de El Paso y sus colecciones se albergan ahora en un local de los últimos adelantos, el cual está diseñado con la capacidad de cuadruplicar sus pertenencias. Lo que faltaba de esta historia era la habilidad de dedicar las horas de investigación requeridas para mantener nuestra erudición al día y los medios económicos para hacer llegar al público estas colecciones en un tomo significativo.

Hasta el 2006, cuando el Museo publicó *Texas 100: Selecciones del Museo de Arte de El Paso*, la única publicación documentada de la colección permanente era la publicación de 1961, de las colecciones Europeas del Museo existentes en ese tiempo, aquellas obsequiadas por la Fundación Samuel H. Kress. Ya por largo tiempo fuera de publicación y las copias siendo tan escasas que ni siquiera estaban a la venta, la publicación queda en la obscuridad y la erudición databa de mediados del siglo veinte. Algunos ensayos, que aparecieron en algunas de las obras europeas, pasaron desapercibidas en publicaciones más extensas dedicadas a las colecciones de arte de Norte América, pero ninguna en particular avanzó o enfocó la investigación sobre la colección permanente de El Museo de Arte de El Paso. Esta publicación es ahora la más actualizada erudición de los acervos europeos. Aunque es solo un fragmento de la colección completa, esta publicación se basa en investigación reciente y actualizada, efectuada principalmente en las pinturas y esculturas de la colección. Se requiere aun más trabajo en la colección de grabados europeos, la cual actualmente contiene más de mil obras de arte.

En 2007, se recabaron fondos para dar inicio a la recopilación de este libro. Mediante el compromiso financiero que asumieron: El Paso Museum of Art Foundation, National Endowment for the Arts y Samuel H. Kress Foundation, esta publicación se convirtió en una realidad. Eruditos de los Estados Unidos y Europa y miembros del personal curatorial del Museo de Arte de El Paso, así como especialistas de contenido en periodos y artistas, se dedicaron a llevar a cabo una nueva investigación sobre las Colecciones Europeas. Muchos de ellos vinieron al Museo y dictaron conferencias a través de las *Serie de Conferencias Académicas de las Obras Maestras Ocultas*. Los resultados de sus investigaciones están publicados en este libro, un testimonio de la importancia de la colección entre las grandes colecciones de alrededor del mundo. Nuestra gratitud se extiende a aquellos que nos apoyaron con el financiamiento y a los eruditos por sus contribuciones a este proyecto.

Proyectos como éste requieren una gran dedicación que va más allá de los compromisos tradicionales del trabajo ordinario. El Museo de Arte de El Paso tiene la fortuna de contar con un personal de gran talento, trabajando en el área y dedicados a las artes mucho más allá del compromiso que exige su puesto. El Curador del Museo de Arte de El Paso Christian Gerstheimer, la ex-Asistente del Curador Katherine Smith, la Asistente Ejecutiva del Director Nanette Girón, la Asistente Administrativa Sylvia Ortiz y Michelle Villa a cargo del archivo, cada uno de ellos, pasó innumerables horas trabajando en este libro. El libro fue bellamente diseñado por la profesora de Arte de La Universidad de Texas en El Paso, Anne M. Giangiulio, impreso por Taylor Publishing en Dallas, Texas, y editado por Molly Huber de Minneapolis, Minnesota. Siendo este es el primer catálogo bilingüe publicado sobre nuestra colección, y así haciéndolo accesible a nuestra comunidad tan diversa, extendemos nuestro agradecimiento a nuestras traductoras Amanda Reta-Cabezut y Nanette Girón. A cada uno se le felicita por su contribución en hacer que este libro surgiera y para el encumbramiento de las artes europeas en mejoramiento del Museo de Arte de El Paso, de la ciudad de El Paso y del arte del mundo.

Como museo municipal de la ciudad de El Paso, compartimos un reconocimiento especial hacia el Alcalde John Cook y el Consejo de Representantes de la ciudad, la Directora de la Ciudad Joyce Wilson, la Directora del Departamento de Servicios Comunitarios, Deborah Hamlyn, y el Director del Departamento de Museos y Asuntos Culturales, Sean McGlynn, por su apoyo constante para enriquecer la calidad de vida de los ciudadanos de nuestra comunidad y su desempeño en promulgar la importancia de este Museo, persiguiendo a este objetivo.

También felicitamos a los Miembros de la Fundación Directiva del Museo de Arte de El Paso, los voluntarios quienes han trabajado incansablemente para crear conciencia, recabar fondos y obtener donaciones en apoyo de la educación, exhibición y conservación de los proyectos del Museo. Durante dos años, El Paso Museum of Art Foundation financió a un grupo de eruditos para llevar a cabo la investigación y presentar sus resultados sobre la Colección Europea a la comunidad de El Paso. Cada uno de ellos debe ser encomiado por su entusiasmo y filantropía.

Sin el esmero de la comunidad entera, este proyecto no habría tenido tanto impulso y apoyo. Por ello, mi agradecimiento se extiende, a ustedes, quienes han tomado el tiempo en participar en este proyecto con el simple hecho de leer este libro y familiarizarse mejor con las Colecciones Europeas del Museo de Arte de El Paso.

Michael A. Tomor, Ph.D.

Director, Museo de Arte de El Paso

International
Gothic

Adriobyzantine Master

Adriatic, active 13th century

Madonna and Child, second half of 13th century
Tempera and gold on panel
46 ½ x 30 ¾ inches (118.1 x 78.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.1/K1715

This painting was originally attributed to an anonymous Lucchese master active around 1200.[1] This attribution probably resulted from the similarity to a painting of the *Madonna and Child* in the Metropolitan Museum of Art, New York by Berlinghiero Berlinghieri from the first quarter of the thirteenth century. Berlinghieri and his sons are credited with intensifying the use of Byzantine iconography in Lucchese painting[2] and Byzantine-inspired paintings were spread from Lucca throughout the Italian peninsula in the thirteenth century.[3] Italian artists and patrons admired and emulated Byzantine icons due to their religious significance, and, from that iconography, chose imagery relevant to Italian religious practice.[4] Unlike Lucchese paintings, in which the Byzantine iconography was adapted to western conventions, this painting has kept some specifically eastern details intact and is, therefore, unlikely to have originated in Lucca.

This painting of the *Madonna and Child* can be distinguished from other Italian images by the sign of blessing made by the child. In western iconography, the thumb touches both the third and fourth fingers, but, as can be seen here, the child's thumb only reaches the third finger which is the norm in Byzantine art.[5] The composition of the mother grasping the child with both hands is extremely rare,[6] but Ivo Petricioli has found certain other images with this arrangement. Two Apulian paintings, in the church of Saint Maria de Pulsano and in the Cathedral of Andria, are compositionally and iconographically remarkably similar to our painting except for the child's tunic. Rather than a tailored tunic, the Apulian paintings depict the child wearing classical robes. Petricioli has, however, also identified a painting from the Hvar Cathedral which replicates even this detail. Iconographically, the Hvar painting is identical to our painting, therefore, all four of these versions of the theme were probably painted after the same Byzantine icon.[7]

Ivo Petricioli offers extensive information on the movement of the El Paso *Madonna and Child* around Zadar. The painting was reportedly brought to the church of Saint Domenico, east of Zadar, by Pietro di Cottopagna in 1214. Extensive archives remain from the church, but do not mention Pietro di Cottopagna or the icon. Nevertheless, various members of the Cottopagna family are documented throughout the thirteenth and beginning of the fourteenth century. When the church was destroyed in the sixteenth century, the painting was moved to the church of St. John, which, in honor of the revered image, was renamed St. Domenico. The Soppe family, whose coat of arms is painted on the frame, were the patrons of this church. The Soppe family owned a castle in Bribinj which housed a chapel constructed in the middle of the 16th century. The painting was housed in the family chapel until 1808. C. F. Bianchi had written in 1879 that the painting was brought to the Castellani residence in Bribinj; however, Petricioli has demonstrated that the name Castellani, Kaštelanići in Croatian, may have come from the Croatian word for castle, kaštelu, and might have been used by the Bribinj villagers in reference to the Soppe family, who resided in the castle.[8]

Maestro Adriobyzantino Adriatico, activo siglo trece

Madona y Niño, segunda mitad del siglo trece
Tempera y oro en panel
46 ½ por 30 ¾ pulgadas (118.1 por 78.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.1/K 1715

Esta pintura originalmente fue atribuida a un maestro anónimo Lucchese, activo, alrededor de 1200.[1] Esta atribución hecha por Berlinghiero Berlinghieri en la primera cuarta parte del siglo trece, probablemente fue el resultado de la semejanza con una pintura de la *Madona y Niño* en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York. A Berlinghieri y a sus hijos se les da el crédito de haber intensificado el uso de la iconografía bizantina en la pintura en Lucchese[2] y las pinturas inspiradas en el bizantino fueron diseminadas por Lucca a través de la península Itálica en el siglo trece.[3] Los artistas y clientes italianos admiraban y copiaban los iconos bizantinos por su importancia religiosa y de esta iconografía escogían símbolos relevantes a las practicas religiosas italianas.[4] A diferencia de a las pinturas de Lucchese, en donde la iconografía bizantina fue adaptada a los acuerdos occidentales, esta pintura ha mantenido algunos detalles específicos orientales de manera intacta, por lo tanto, es remoto que se hubiese originado en Lucca.

Esta pintura de la *Madona y Niño* se puede distinguir de otras imágenes Italianas por el signo de la bendición hecha por el niño. En la iconografía occidental, el dedo pulgar toca tanto el tercer y cuarto dedos, pero como se puede ver aquí, el pulgar del niño solo llega al tercer dedo lo cual es la norma en el arte Bizantino.[5] La composición de la madre abrazando al niño con las dos manos es extremadamente rara,[6] pero Ivo Petricioli ha encontrado ciertas imágenes con esta configuración. Dos pinturas Pugliesas, en la Iglesia de Santa María de Pulsano y en la Catedral de Andria, son sorprendentemente similares en cuanto a la composición y la iconografía, a la pintura de El Paso, excepto por la túnica del niño. En lugar de una túnica bien ajustada, a su medida, las pinturas Pugliesas representan al niño portando túnicas clásicas. Sin embargo, Petricioli también identifico una pintura de la Catedral de Hvar la cual imita aun este detalle. Desde el punto de vista iconográfico la pintura de Hvar es idéntica a la de El Paso, por lo tanto, las cuatro versiones del tema fueron probablemente pintadas partiendo del mismo icono Bizantino.[7]

Ivo Petricioli ofrece extensa información en el movimiento de la Madona y Niño de El Paso cerca de Zadar. La pintura supuestamente fue llevada por Pietro di Cottopagna a la Iglesia de San Domenico, al este de Zadar, en 1214. Existen numerosos archivos de la iglesia, pero en ellos no se menciona a Pietro di Cottopagna o al icono. Sin embargo, miembros de la familia Cottopagna están documentados a través del siglo trece, y principios del siglo catorce. Cuando la iglesia fue destruida en el siglo dieciséis, la pintura fue llevada a la Iglesia de San Juan, a la cual en honor a la venerada imagen, le fue cambiado el nombre a Iglesia de San Domenico. La familia Soppe, cuyo escudo de armas está pintado en el marco, eran feligreses de esa iglesia. La familia Soppe poseía un castillo en Bribinj el cual tenía una capilla, construida a la mitad del siglo dieciséis. La pintura fue alojada en la capilla familiar hasta el año 1808. En 1879, C.F. Bianchi escribió que la pintura había sido llevada a la residencia Castellani en Bribinj, sin embargo, Petricioli ha demostrado que el nombre Castellani, KaštelaniÐi en croata, pudo haber provenido de la palabra croata para castillo, kaštelu, y pudo haber sido usado por los habitantes de Bribinj refiriéndose a la familia Soppe cuyos miembros vivían en el castillo.[8]

Jacopo del Casentino Italian, active c. 1320—d. 1349

Saint John the Baptist, c. 1330
Tempera and gold leaf on (cradled) panel
21 x 15 5/8 inches (53.3 x 39.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.2/K1296
Inscribed: EGO VO / X CLAM / ATIS I / N DES / ER[TO] (on banderole, from John 1: 23)
and S. JOHS BATTISTA (on frame, below)

Saint Lucy, c. 1330
Tempera and gold leaf on (cradled) panel
21 1/8 x 15 ½ inches (53.7 x 39.4 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.3/K1297
Inscribed on frame, below: SCA LVCIA

Jacopo del Casentino—to whom the Museum's two panels have been usually assigned—was a prominent member of the official world of painters in early fourteenth-century Florence; accordingly, he received several important commissions there. Although his name implies that he came from the Casentino region, which begins some twenty miles southeast of the city, the style of his early output would suggest that he probably trained in Florence, most likely with the Master of the Saint Cecilia Altarpiece. An eclectic painter, he later came under the influence of Giotto and, occasionally, another possible pupil of the Saint Cecilia Master, Bernardo Daddi.

The Baptist's gesture and the leftward glance of Saint Lucy would imply that these two panels accompanied a third panel originally set between them. That work (as discussed below) can be identified as the *Presentation of the Christ Child in the Temple*, inscribed 1330, in the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, which is del Casentino's earliest dated picture. In addition, the El Paso panels have stylistic points in common with other, key pictures by del Casentino. Thus, the Baptist figure is almost the double of that in the *Madonna and Child with Two Saints and Angels*, a work of c. 1330 that is set in a tabernacle attached to the Palazzo dell'Arte della Lana, Florence. And the winsome, beautifully colored angels perched on each panel's spandrels call to mind the lively figures illustrating the legend of Saint Minias in a large panel (San Miniato al Monte, Florence) dating from the mid-1320s.

It was Roberto Longhi, in November 1939, who ventured that the Museum's *Saint John the Baptist* and *Saint Lucy* originally flanked del Casentino's *Presentation of the Christ Child* of 1330, "owing to the strict correspondence of style, inscriptions, ornamental patterns, design of halos, etc...." This view was dismissed, however, by later scholars, especially Richard Offner, who noted that no known examples of narrative scenes flanked by half-length saints existed in Florentine painting. Nevertheless, detailed technical analysis of all three panels, outlined by the present author in 1996, actually confirm Longhi's thesis. X-radiographs taken before the panel support of the two El Paso panels and that in Kansas City was planed down and cradled indicate that all three compositions were painted on two horizontal planks of wood, the grain pattern of which matches and is contiguous. (The join between these planks has been found to run in a line from a point marked by the lower nostril of each of the El Paso figures across [in the *Presentation of the Christ Child*] the point marked by Joseph's mouth and halfway up the Virgin Mary's nose.)

To be sure, the appearance of this proposed reconstruction is somewhat hard to imagine given the present state of all three panels' framing. Almost all of the outer elements of the Nelson-Atkins picture, for instance, are later fabrications. Moreover, old Reali photographs of the *Baptist* and *Saint Lucy* reveal that those parts of the topmost frame that originally abutted the *Presentation of the Christ Child* (that at the right in the *Baptist* panel and at the left in the *Saint Lucy*) are likewise modern additions. Minus these accretions, Jacopo's original ensemble would have been such that the top of the El Paso paintings "would have been flush with the lateral molding that abuts the springing arch of the Nelson-Atkins *Presentation*." The latter painting, it also turns out, has been truncated along the sides that would have joined up with the El Paso panels. Perhaps originally, at a point where the modern day spandrels exist, there were matching angels like those in the El Paso panels. This sequence of heavenly creatures would have complemented nicely the seraphim and cherubim in the central panel above.

Jacopo del Casentino Italiano, activo c. 1320–d. 1349

San Juan el Bautista, c. 1330
Tempera en hoja de oro sobre tabla (acunado)
21 por 15 5/8 pulgadas (53.3 por 39.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.2/K1296
Con inscripción: EGO VO / X CLAM / ATIS I / N DES / ER[TO] (en el mango, de Juan 1: 23) y S. JOHS BATTISTA (en marco, abajo)

Santa Lucía, c. 1330
Tempera en hoja de oro sobre tabla (acunado)
21 1/8 por 15 ½ pulgadas (53.7 por 39.4 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.3/K1297
Con inscripción en el marco, abajo: SCA LVCIA

Jacopo del Casentino—a quien los dos paneles del Museo ha sido generalmente atribuidos—era un prominente miembro del mundo oficial de los pintores a principios de siglo catorce en Florencia; por esto mismo, recibió varias comisiones importantes allí. A pesar de que su nombre implica que es de la región de Casentino, la cual se localiza a aproximadamente veinte millas al sureste de la ciudad, el estilo de sus contribuciones tempranas sugeriría que probablemente se adiestró en Florencia, probablemente con el Maestro del Retablo de Santa Cecilia. Como un pintor ecléctico, más tarde fue influenciado por Giotto, y en ocasiones, otro posible discípulo del Maestro de Santa Cecilia, Bernardo Daddi.

El gesto del Bautista y la mirada de Santa Lucia hacia la izquierda podrían implicar que estos dos paneles acompañaban originalmente a un tercero colocado en medio de estos dos. Esta obra (discutida abajo), puede ser identificada como la *Presentación del Cristo Niño en el Templo*, registrada 1330 en el Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, la cual es la pintura con fecha mas temprana de del Casentino. Agregado a esto, los paneles en El Paso tienen puntos estilísticos comunes con otras pinturas clave hechas por del Casentino. Por lo tanto la figura del Bautista es casi el doble de la que está en la *Madona y el Niño con Dos Santos y Ángeles,* una obra que data de c. 1330 que se sitúa en un tabernáculo anexado al Palazzo dell'Arte della Lana, Florencia. Y los atractivos ángeles de hermosos colores situados en lo alto del espacio entre los dos arcos paralelos de cada panel recuerdan las vívidas figuras que ilustran la leyenda de San Minia en un gran panel (San Miniato al Monte, Florencia) fechando desde los mediados de los años 1320.

Fue Roberto Longhi, en noviembre de 1939, quien planteó que el *San Juan el Bautista* y la *Santa Lucía* del Museo originalmente flanqueaban la *Presentación del Niño* de 1330 de del Casentino, "gracias a la estricta coincidencia de estilo, inscripciones, patrones ornamentales, diseño de los halos, etc..." Sin embargo, esta opinión fue descartada mas tarde por eruditos, especialmente por Richard Offner, quien destacó que no se conocían ejemplos existentes de escenas narrativas flanqueadas por santos de medio cuerpo en la pintura de Florencia. Aun sin embargo, detallados análisis técnicos de los tres paneles, en bosquejos por el presente autor en 1996, confirman la tesis de Longhi. Radiografías que fueron tomadas antes de que el panel de sostén de los dos paneles de El Paso y del que está en Kansas City, fuera cepillado y mecido indican que las tres composiciones fueron pintadas en dos tablones horizontales de madera, en los cuales la veta es contigua y se empareja en ambos. (Se ha encontrado que la unión entre estos dos tablones corre en línea desde un punto marcado en el orificio de la nariz de cada una de las figuras de El Paso [en la *Presentación del Cristo Niño en el Templo*] hasta el punto marcado en la boca de José y hacia la parte media superior de la nariz de la Virgen María).

Para aseverar, la apariencia de la reconstrucción propuesta es difícil de imaginar dado la presente condición de los marcos de los tres paneles. Casi todos los elementos en la parte exterior de la pintura de Nelson-Atkins, por ejemplo son adiciones posteriores. Por si fuera poco, fotografías de Reali de el *Bautista* y *Santa Lucia,* revelan que esas partes del extremo superior del marco que originalmente remataban la *Presentación del Cristo Niño* (la que esta a la derecha en el panel del *Bautista* y a la izquierda

en el *Santa Lucia*) son también adiciones modernas. Sin estos aumentos, el conjunto original de Jacopo habría sido tal, que la parte superior de las pinturas de El Paso, "habrían estado bien provistas con la moldura lateral que remata el arco que emana en la *Presentación* de Nelson-Atkins." Esta ultima pintura, resulta que también ha sido recortada a lo largo de los lados que habrían estado unidas a los paneles existentes en El Paso. Quizá originalmente, en el lugar donde existen dos arcos paralelos, había ángeles que coincidían como aquellos en los paneles de El Paso. Esta secuencia de criaturas celestiales habrían sido un agradable complemento del serafín y el querubín en la parte superior del panel central.

Attributed to Ambrogio Lorenzetti

Italian, active 1319–1348

Madonna and Child, c. 1335–40
Tempera and gold on panel
20 ¾ x 13 7/8 inches (52.7 x 35.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.5/K1354

At the time of its first publication in 1920, the present painting was celebrated as one of the only authentic works by Ambrogio Lorenzetti in America and assigned a date of about 1335–40. This date correlates well with the richly gilded, geometrically patterned embellishments of the Virgin's dress and the edge of her mantle—such decorative splendor was characteristic of Ambrogio's work in this period, which looked closely at the ornate style of Simone Martini. When Philip Lehman purchased the panel from a Florentine paintings restorer in 1912, it was attributed to Simone's close collaborator Lippo Memmi, a testament to the work's affinity with those in Simone's oeuvre. Moreover, the figures of the Madonna and Child, their pose and dress, are close in form and style to those of the Madonna and Child in the *Maestà* Ambrogio probably painted for the church of San Pietro all'Orto in Massa Marittima.[1] One of his most important works, this was painted around 1335.

The painting's autograph status and date were endorsed until 1958, when the work was discussed by George Rowley in his monograph on Pietro and Ambrogio Lorenzetti. Rowley ascribed the painting to an anonymous follower of Ambrogio active in the second half of the fourteenth century, who he called the Pompana Master, on account of the fact that the other work that he attributed to the Master came from the small parish church of Pompana. Also depicting the Madonna and Child, this painting once belonged to George and Florence Blumenthal and is now in the Metropolitan Museum of Art in New York.[2] The parity of the Met and El Paso panels had been noted once before, by Raimond van Marle, in 1934.[3] In 1980, Federico Zeri reattributed the Met panel, in spite of its poor condition and modern interventions,[4] to Ambrogio.

In 1960, Richard Offner stated that Rowley's attribution of the El Paso panel to the Pompana Master was unconvincing, but did not offer an identity for the painter. Enzo Carli, in 1971, returned to the attribution to Ambrogio, and noted that the fervent Child, cheek to cheek with the Madonna and grasping the maternal bosom, is in keeping not only with Ambrogio's *Maestà* but also with the central panel of his altarpiece for the church of Santa Petronilla in Siena (now Pinacoteca, Siena).[5] In this respect, Carli notes, the panel can be compared with one in the Museum of Fine Arts in Boston. This comparison is perhaps more compelling than that to the Met panel.

The state of the panel makes it difficult, if not impossible, to attribute it to Ambrogio or indeed any other painter with any real degree of certainty. The Madonna does not seem to possess quite the bulk or heft of many of Ambrogio's Madonna figures, and the face seems be quite flat also, perhaps indicating that it was painted by a later follower of Ambrogio. However, given the loss of its craquelure,[6] the panel might instead be a fanciful repainting of an original by Ambrogio himself (perhaps in the nineteenth or early twentieth century). It is impossible to determine which is the case at this time.

The painting was cleaned in 1955, and according to Mario Modestini, the frame is original.[7] Its dimensions and rectangular format suggest that it was made as an independent devotional image, possibly for use in private rituals and prayer.

Atribuida a Ambrogio Lorenzetti Italiano, activo 1319–1348

Madona y Niño, c. 1335–40
Tempera y oro en panel
20 ¾ por 13 7/8 pulgadas (52.7 por 35.2 cm)
Obsequio de la fundación Samuel H. Kress, 1961.1.5/K1354

Cuando esta pintura fue expuesta por primera vez en 1920, se conmemoró como una de las únicas obras autenticas de Ambrogio Lorenzetti en America y le fue asignada la fecha de alrededor de 1335–40. Esta fecha colabora bien con el vestido de la Virgen ricamente decorado con adornos dorados, en patrones geométricos, así como la cenefa de su manto–este esplendor en decoración era característico de la obra de Ambrogio en este periodo, el cual tiene gran semejanza con el estilo ornamentado de Simone Martini. Cuando Philip Lehman compró el panel a un restaurador de pinturas Florentino en 1912, el panel se atribuyó a los cercanos colaboradores de Simone, Lippo Memmi, un testamento de la afinidad de la obra, con aquella de Simone. Además, en las figuras de la Madona y el Niño, sus poses y vestimentas, se asemejan en forma y estilo a las de la Madona y el Niño en la *Maestà* que Ambrogio probablemente pinto para la Iglesia de San Pietro all'Orto in Massa Marittima.[1] Una de sus más importantes obras, esta última pintada alrededor de 1335.

El estatus de la firma y la fecha fueron avaladas hasta 1958, cuando la obra fue tratada por George Rowley en su monografía sobre Pietro y Ambrogio Lorenzetti. Rowley asignó la pintura a un seguidor anónimo de Ambrogio activo en la segunda mitad del siglo catorce, a quien él llamaba Maestro Pompana, por el hecho de que otra obra que el atribuía al Maestro provenía de una pequeña parroquia de Pompana. También representando a la Madona y el Niño, ésta pintura en un tiempo perteneció a George y Florence Blumenthal y se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York.[2] La paridad del panel en el Met y el de El Paso ha sido destacada con anterioridad, por Raimond van Marle, en 1934.[3] En 1980, Federico Zeri volvió a atribuir el panel del Met a Ambrogio, a pesar de su precaria condición e intervenciones modernas.[4]

En 1960, Richard Offner declaró que la atribución hecha por Rowley en el panel de El Paso al Pompana Maestro no era convincente, pero no ofreció una identidad del pintor. Enzo Carli, en 1971, retornó la atribución a Ambrogio y destacó que el ferviente Niño, mejilla con mejilla con la Madona y asido al seno materno, va de acuerdo no solo con *Maestà* de Ambrogio, sino también con el panel central del retablo para la Iglesia de Santa Petronilla en Siena (ahora, la Pinacoteca, Siena).[5] Respecto a esto, Carli destaca que el panel puede ser comparado con uno que hay en el Museum of Fine Arts en Boston. Esta comparación es quizá más convincente que la del panel del Met.

La condición del panel hace difícil, si no es que imposible, atribuirlo a Ambrogio o ciertamente a otro pintor con algún grado de certeza. La Madona parece no poseer el volumen o el peso de muchas de las figuras de Madona de Ambrogio, y la cara parece demasiada plana también, quizá indicando que fue pintada mas tarde por algún seguidor de Ambrogio. Sin embargo, dada la pérdida de la craquelure[6], el panel puede ser una repintura elegante de una original del mismo Ambrogio, (quizá en el siglo diecinueve o principios del siglo veinte). Por el momento, es imposible determinar cual es el caso.

La pintura fue limpiada en 1955 y según Mario Mosdestini, el marco es el original.[7] Sus dimensiones y el formato rectangular sugieren que la pintura fue hecha como una imagen devocional independiente, posiblemente para uso en rituales privados y oraciones.

Emilian Master

Italian, active end of 14th and beginning of 15th centuries

Madonna and Child, c. 1400
Tempera and gold on panel
17 3/8 x 12 ¼ inches (44.1 x 31.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.4/K1747

In this painting, the Christ Child embraces his mother, looks at the viewer and raises his hand in the sign of blessing, while the Madonna gently holds him and lowers her gaze introspectively. Both are clothed richly, with the Virgin wearing a blue mantle with fur lining and gold trim over a red dress, while the child is dressed in a brilliant red tunic tied at the waist. The artist has created a fantastic sense of volume and weight not only in the flesh but also in the drapery, hanging in fluid and graceful curves. The background is gilded and the two figures are crowned with punched haloes. Dr. Joost-Gaugier noted the lack of craquelure in the painting, indicating that the painting has been greatly retouched by restorers. The painting's shape has also been modified; it was originally oval and the bottom corners have been added.[1]

Fern Rusk Shapley and Robert Manning have suggested Nicolo da Voltri's authorship for this work based on comparisons with photographs, and emphasize the influence of Barnaba da Modena on the artist.[2] This attribution to Voltri has been rejected by Federico Zeri and Colette Dufour,[3] and Zeri suggests the origin of the artist as around Modena, Ferrara or Verona.[4] However, Roberto Longhi attributed the panel to an anonymous Emilian c. 1370-80, either from Modena or Ferrara, and found similarities with the work of Barnaba da Modena.[5]

Neither the use of color nor the drawing of the figures suggest Nicolo da Voltri's authorship. The figures are drawn in rotund and volumetric forms in comparison to the more elongated and flat forms of that artist. The Christ Child here appears stout compared to typical renditions of the child by da Voltri, and the Madonna's facial features are not as slender. The three-dimensional molding of the surfaces of skin blends smoothly from bluish shadows to nearly white highlights, while the flesh tones are cool whites, blues and pinks instead of the warmer yellowish tones used by Nicolo da Voltri.

The commonly noted features reminiscent of Barnaba da Modena can be seen in a comparison to paintings such as the *Lactant Madonna* in the Louvre, Paris, which exhibits similar blue undertones of the flesh, the plump child, and the loose, fluid curves of the drapery. The drawing of the child here, with a round face and small, childlike nose, is similar to Taddeo di Bartolo's altarpiece of the *Madonna and Child, Saint John the Baptist and Saint Andrew* of c. 1395 in the Museum of Fine Arts, Budapest. The shape of the Madonna's eyes is noticeably less narrow, but can be likened to several paintings by Taddeo di Bartolo.

The shape of the eyes and the fludity of the drapery may also indicate a familiarity with the work of Tomaso da Modena in Siena. The proportions of Tomaso's figures correspond more closely to the figures in our panel as compared to the elongated forms of Siena. The panels of the *Madonna Reading, Feeding the Child, and Knitting* in the triptych at the Pinacoteca Nazionale, Bologna display a variety of these rounder forms. All of these painters traveled extensively spreading their styles and adapting their techniques. The artist of this panel may have been trained around Emilia, possibly Modena, and probably knew the work of foreign artists such as these as well.

Maestro Emiliano Italiano, activo fin del siglo catorce y principio del siglo quince

Madona y Niño, c. 1400
Tempera y oro en panel
17 3/8 por 12 ¼ pulgadas (44.1 por 31.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.4/K1747

En esta pintura, el Cristo Niño abraza a su madre, mirando al espectador y elevando su mano en señal de bendición, mientras que la Madona gentilmente lo sostiene y baja su mirada introspectivamente. Ambos están ricamente ataviados, con la Virgen portando un manto azul forrado de pieles y con orilla dorada sobre un vestido rojo, mientras que el niño va vestido con una brillante túnica roja, amarrada a la cintura. El artista ha creado un fantástico sentido de volumen y peso, no solo en la piel sino también a la vestimenta drapeada con fluidas y graciosas ondas. El fondo es dorado y las dos figuras están coronadas con halos perforados. El Dr. Joost-Gaugier destacó la ausencia de craqueado en la pintura, lo que indica que la pintura ha sido retocada en gran medida por restauradores. La forma de la pintura también ha sido modificada; originalmente era ovalada y se le han añadido las esquinas de la parte inferior.[1]

Fern Rusk Shapley y Robert Manning han sugerido la autoría de Nicolo da Voltri de esta obra basándose en comparaciones con fotografías, y enfatizan la influencia de Barnaba de Modena en el artista. Esta atribución a Voltri ha sido rechazada por Federico Zeri y Colette Dufour,[2] y Zeri sugiere el origen[3] del artista es como de alrededor de Modena, Ferrara o Verona.[4] Sin embargo Roberto Longhi atribuye el panel a un anónimo Emiliano c. 1370–80, ya sea de Modena o Ferrara, y encontró semejanzas con el trabajo de Barnaba de Modena.[5]

Ni el uso del color ni el dibujo de las figuras sugiere la autoría de Nicolo da Voltri. Las figuras están dibujadas en formas rotundas y volumétricas en comparación con las formas alargadas y planas de ese artista. El Cristo Niño aquí aparece robusto comparado con las típicas interpretaciones del niño por da Voltri, y las características faciales de la Madona no son tan delgadas. El moldeado tridimensional de las superficies de la piel se fusionan suavemente desde sombras azules a casi reflejos blancos, mientras que los tonos de la piel son blancos calmados, azules y rosados en lugar de los mas cálidos tonos amarillentos usados por Nicolo da Voltri.

Las características comúnmente destacables a semejanza de Barnaba de Modena, pueden verse en una comparación con pinturas tales como la *Madona Amamantando* en el Louvre en Paris, el cual exhibe similares tonos bajos azuleados de la piel, el regordete niño y las sueltas, fluidas ondas de la vestimenta drapeada. El dibujo del niño aquí, con la cara redonda y pequeña, nariz infantil, es similar al retablo de Taddeo di Bartolo de la *Madona y Niño, San Juan el Bautista y San Andrés* de c. 1395 en el Museo de Bellas Artes, en Budapest. La forma de los ojos de la Madona es notablemente menos angosta, pero puede ser comparada con varias pinturas de Taddeo di Bartolo.

La forma de los ojos y la fluidez del drapeado también pueden indicar una familiaridad con la obra de Tomaso da Modena en Siena. Las proporciones de las figuras de Tomaso corresponden más de cerca a las figuras en nuestro panel comparadas con las formas alargadas de Siena. Los paneles de *Madona Leyendo, Alimentando al Niño, y Tejiendo*, en el tríptico de la Pinacoteca Nazionale, en Bologna muestran una variedad de estas formas más redondeadas. Todos estos pintores viajaron extensamente di fundiendo sus estilos y adaptando sus técnicas. El artista de este panel pudo haber sido entrenado alrededor de Emilia, posiblemente Modena, y probablemente conocía la obra de artistas extranjeros tales como estos también.

Gherardo di Jacopo Neri (called Starnina) Italian, before 1387–1412

Saint Nicholas of Bari, early 15th century
Tempera and gold on panel
25 x 12 inches (63.5 x 30.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.12/K525

Gherardo di Jacopo Neri, called Starnina, together with Lorenzo Monaco, was the major exponent of the International Gothic style in Florentine painting. His work for a long time was known under the conventional name of "Master of Bambino Vispo" coined in 1904 by Osvalkd Sirén; but was recognized as Starnina by Luciano Bellosi (1966), Jeanne van Waadenoijen (1974) and Cornelia Syre (1979). The first mention of the painter is his enrollment in the Florentine Guild of Saint Luke in 1387. Then, between 1393 and 1401, he is documented in Spain where he worked in Toledo and Valencia and obtained important commissions. In 1402 Starnina came back to Florence, where in 1404 he completed a cycle of frescoes, now in a fragmentary state, in the Saint Jerome chapel of the Carmine Church. The artist's experience of Spanish art, with its brilliant colours, intricate drapery design and the vivacity of gestures and expressions, was highly influential in Florence, where his paintings played a fundamental role in the development of the International Gothic style. From 1404 to 1407 he made an altarpiece, now disassembled and in various collections, for Cardinal Acciaioli's chapel in the Certosa of Galluzzo, and shortly after April 1405 he illuminated Dante's *Divina Commedia* (Biblioteca Trivulziana, Milan). During that same time period, in 1406 the city of Florence commissioned to him a fresco representing Saint Dionigi, now lost, for the façade of the Palace of Parte Guelfa[1] and in 1409 he was paid for a cycle of wall paintings in San Stefano church in Empoli, only two fragments of which survive. He died during the summer of 1412.

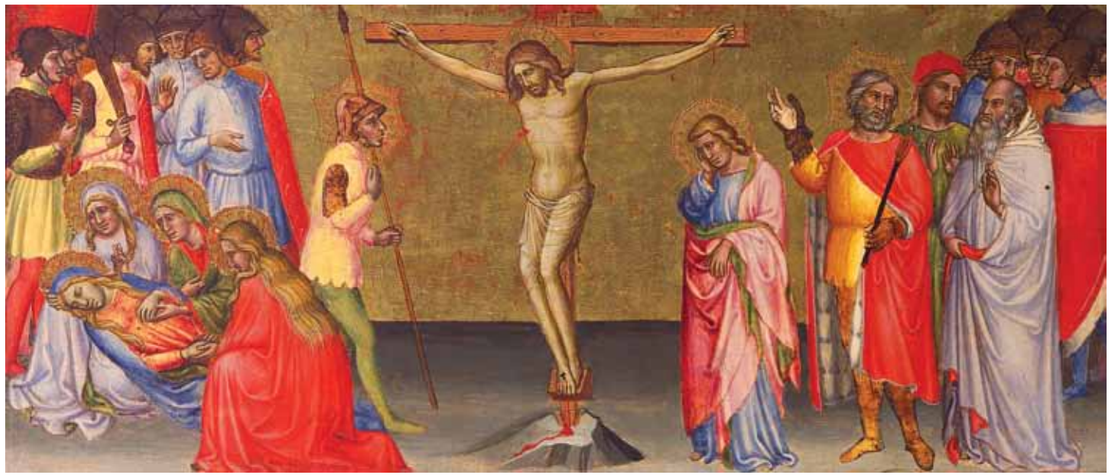
In the El Paso painting, Saint Nicolas is represented as a bishop holding three golden balls, his traditional attributes, in his left hand. The painting was probably the left wing of a triptych of which the other known element is the *Saint Anthony the Abbot* of the Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam. The elongated shape of the figure and the soft chiaroscuro of the molding, with the *Virgin and Child between Saint Nicolas and Stephen* (formerly Luzern, Kofler-Truniger collection), probably painted in 1407 for the marriage of Antonio di Filippo Lorini and Agnola di Jacopo di Francesco Venturi, suggest an execution shortly before that work. The tendency of a more accentuated Gothicism characterizes his later production. Referred by Bernard Berenson, Giuseppe Fiocco, Frederick Mason Perkins, Wilhelm Suida and Adolfo Venturi to Rossello di Jacopo Franchi[2], the panel was attributed to the Master of Bambino Vispo, now known to be Starnina, by Roberto Longhi in 1940.[3] Bernard Berenson identified it as the companion of the Rotterdam painting in 1963.[4]

Gherardo di Jacopo Neri (llamado Starnina) Italiano, antes de 1387–1412

San Nicolás de Bari, principios del siglo quince
Tempera y oro en panel
25 por 12 pulgadas (63.5 por 30.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.12/K525

Gherardo di Jacopo Neri, llamado Starnina, junto con Lorenzo Monaco, fue el mayor exponente del estilo Gótico Internacional en la pintura Florentina. Su obra fue conocida, durante largo tiempo por el nombre convencional de "Maestro de Bambino Vispo" acuñado en 1904 por Osvalkd Sirén; pero fue reconocido como Starnina por Luciano Bellosi (1966), Jeanne van Waadenoijen (1974) y Cornelia Syre (1979). La primera mención del pintor es su inscripción en el Gremio Florentino de San Lucas en 1387. Después, entre 1393 y 1401, esta documentado en España, en donde trabajó en Toledo y en Valencia y obtuvo importantes comisiones. En 1402 Starnina regresó a Florencia, en donde en 1404 completó una serie de frescos, hoy en estado fragmentado, en la capilla de San Jerónimo de la Iglesia Carmina. La experiencia del artista en arte español, con sus brillantes colores, intrincado diseño drapeado y vivacidad de los gestos y expresiones, tuvo una gran influencia en Florencia, en donde sus pinturas jugaron un papel fundamental en el desarrollo del estilo Gótico Internacional. De 1404 a 1407 hizo un retablo, ahora desarmado y en diversas colecciones, para la capilla del Cardenal Acciaioli en Certosa de Galluzzo, y poco después de abril de 1405, iluminó la *Divina Commedia* de Dante (Biblioteca Trivulziana, Milán). Durante ese mismo periodo, en 1406 la ciudad de Florencia lo comisionó para hacer un fresco representando a San Dionigi, ahora extraviado, para la fachada del Palacio de Parte Guelfa[1] y en 1409 recibió un pago por una serie de pinturas en las paredes de la iglesia en San Stefano en Empoli, solo dos fragmentos de los cuales sobreviven. Murió durante el verano de 1412.

En la pintura de El Paso, San Nicolás es representado como un obispo sosteniendo tres bolas doradas, sus atributos tradicionales, en su mano izquierda. La pintura probablemente fue el ala izquierda de un tríptico del cual el otro elemento conocido es el *San Antonio el Abad* del Museo Boymans-Van Beuningen en Rotterdam. La forma alargada de la figura y el suave claroscuro de la moldura, con la *Virgen y el Niño entre San Nicolás y Esteban* (anteriormente Luzern, Kofler-Truniger colección), probablemente pintada en 1407 para el enlace matrimonial de Antonio di Filippo Lorini y Angola di Jacopo di Francesco Venturi, sugiere una ejecución poco antes de esa obra. La tendencia de un estilo Gótico mas acentuado caracteriza sus producciones posteriores. Referido por Bernard Berenson, Giuseppe Fiocco, Frederick Mason Perkins, Wilhelm Suida y Adolfo Venturi a Rossello di Jacopo Franchi, [2] el panel fue atribuido al Maestro Bambino Vispo, ahora conocido como Starnina, aseverado por Roberto Longhi en 1940[3]. En 1963, Bernard Berenson lo identificó como el que acompaña la pintura que esta en Rotterdam.



Martino di Bartolomeo Italian, active 1384–1434

The Crucifixion, c. 1410
Tempera and gold on panel
9 ¼ x 20 ¾ inches (23.5 x 52.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.7/K110

In this painting, Christ is depicted on the cross with bleeding wounds. Saint Longinus, who stands to the left, gazes empathetically at Christ. In the left foreground, Virgin Mary has fainted and three female saints attend to her. Two groups of men in armor, presumably Romans, watch the scene from the sides.

This painting was the central panel of a predella, the other four panels of which are located in the Philadelphia Museum of Art and were sold in the same auction from the Volpi Collection. In 1951 George Kaftal identified the subjects of the panels as *Saint Barnabas Donating his Wealth to the Apostles John the Evangelist, James the Less, and Peter*; *Saint Barnabas Preaching*; *Saint Barnabas Curing a Cripple and a Possessed Woman*; and *Saint Barnabas Being Brought to the Stake*. Analysis of the wood indicates that the entire predella was painted on one long panel which was cut apart when the altarpiece was dismantled.[1] The wood grain corresponds to Kaftal's ordering of the panels according to the life of Barnabas with the crucifixion at the center.

The predella belongs to the altarpiece of the *Madonna and Child Enthroned with Saints Barnabas, Lawrence, Ansanus, and Augustine* in the Pinacoteca Nazionale, Siena.[2] The identification of the panels and the altarpiece has relied on the presence of the bearded, elderly man in light blue and rose robes, identified as Saint Barnabas, in all of the panels. This figure is absent in the crucifixion scene as Saint Barnabas was not present at the crucifixion. Nevertheless, the style and scale of the crucifixion perfectly corresponds to the rest of the altarpiece.

Although Elia Volpi attributed the predella panels to Spinello Aretino and thought they initially belonged to an altarpiece in the Fogg Art Museum, Cambridge[3], the panels were first attributed to Martino di Bartolomeo by Bernard Berenson in 1930.[4] Martino di Bartolomeo was a member of the painting guild of Siena. Early in his career, he worked in Pisa and Lucca until his return to Siena c. 1405. His father was a goldsmith, and Martino was not only prolific in panel painting, but also worked in polychrome sculpture, murals, manuscript illumination, and gilding as well as serving in politics. Comparisons with the frescoes in the Sala di Balia in the Palazzo Pubblico, Siena of 1407, and panel paintings in the Palazzo Pubblico of 1408 suggest a date around 1410 for this altarpiece.[5]

Saint Barnabas is rarely depicted with the olive branch outside of Florence. The olive branch may relate to the Florentine defeat of Colle di Val d'Elsa in 1269 and the victory at the battle of Compaldino in 1289. These battles were won on Saint Barnabas' feast day, June 11th.[6] The olive branch may, therefore, indicate that this was a Florentine altarpiece. However, since Martino di Bartolomeo was Sienese and the altarpiece is found in the Pinacoteca of Siena, the olive branch in these paintings may have other connotations. Gertrude Coor notes the olive branch's association with peace since antiquity.[7] Nevertheless, Carl Strehlke suggests that the altarpiece may have been located in a region such as Colle di Val d'Elsa, which was conquered by Florence, where Saint Barnabas' presence would allude to the victory on his feast day. These regions were returned to Sienese rule and the artworks commonly moved to the Pinacoteca of Siena.[8]

Martino di Bartolomeo Italiano, activo 1384–1434

La Crucifixión, c. 1410
Tempera y oro en panel
9 ¼ por 20 ¾ pulgadas (23.5 por 52.7 cm)
Obsequio de la Fundacion Samuel H. Kress, 1961.1.7/K110

En esta pintura Cristo es representado en la cruz con heridas sangrantes. San Longinus está de pie a la izquierda, mirando fijamente a Cristo con empatía. En el fondo a la izquierda, la Virgen María se ha desmayado y tres mujeres santas le ministran. Dos grupos de hombres portando armaduras, supuestamente romanos, observan la escena desde los lados.

Esta pintura era el panel central de una predella, los otros cuatro paneles que están en el Philadelphia Museum of Art y fueron vendidos en la misma subasta de la Colección Volpi. En 1951 George Kaftal identificó a los personajes de los paneles como *San Barnabas Donando su Riqueza a los Apóstoles Juan el Evangelista, Santiago el Menor, y Pedro; San Barnabas Predicando; San Barnabas Curando a un Lisiado y a una Mujer Poseída*; y *San Barnabas Llevado al Madero*. El análisis de la madera indica que la predella entera fue pintada en un panel largo el cual fue cortado cuando el retablo fue desmantelado.[1] La veta de la madera corresponde al orden de los paneles en que Kaftal los coloca de acuerdo con la vida de Barnabas con la crucifixión al centro.

La predella pertenece al retablo de la *Madona y el Nino Entronizado con los Santos Barnabas, Lorenzo, Ansanus y Agustín* en la Pinacoteca Nazionale en Siena.[2] La identificación de los paneles y del retablo se basa en la presencia del anciano, barbado, con túnicas de azul claro y rosada, identificado como San Barnabas en todos los paneles. Esta figura está ausente en la escena de la crucifixión puesto que San Barnabas no estuvo presente en la crucifixión. Sin embargo, el estilo y la escala de la crucifixión corresponden perfectamente al resto del retablo.

Aunque Elia Volpi atribuyó los paneles de la predella a Spinello Aretino y pensó que originalmente pertenecían al retablo en el Fogg Art Museum de Cambridge[3], los paneles primero fueron atribuidos a Martino di Bartolomeo por Bernard Berenson en 1930.[4] Martino di Bartolomeo era miembro del gremio de pintores en Siena. Temprano en su carrera, trabajó en Pisa y Lucca hasta su regreso a Siena, c. 1405. Su padre era orfebre, y Martino no solo era prolífico en pintura en panel, sino también trabajó en escultura policromática, murales, iluminación de manuscritos, y dorado en arte, al igual que participó en la política. Comparaciones hechas de los frescos en la Sala di Balia en el Palazzo Pubblico en Siena, de 1407, con pinturas en panel en el Palazzo Pubblico de 1408 sugieren una fecha de alrededor de 1410 para este retablo.[5]

San Barnabas rara vez es representado con la rama de olivo fuera de Florencia. La rama de olivo puede relacionarse con la derrota Florentina de Colle di Val d'Elsa en 1269 y la victoria en la batalla de Compaldino en 1289. Estas batallas fueron ganadas el día de la celebración de San Barnabas, el 11 de junio.[6] De esta manera, la rama de olivo puede indicar que esta fue un retablo Florentino. Sin embargo, como Martino di Bartolomeo era de Siena y el retablo fue encontrado en la Pinacoteca de Siena, la rama de olivo en estas pinturas puede tener otras connotaciones. Gertrude Coor destaca la asociación de la rama de olivo con la paz, desde tiempos inmemoriales.[7] Sin embargo, Carl Strehlke sugiere que el retablo puede haber sido ubicado en una región como Colle di Val d'Elsa la cual fue conquistada por Florencia, en donde la presencia de San Barnabas aludiría a la victoria en el día de su celebración. Estas regiones regresaron al regir de las reglas de Siena y las obras de arte comúnmente trasladadas a la Pinacoteca de Siena.[8]

Renaissance

Master of the Osservanza Italian, active 15th Century

Adoration of the Shepherds, Saint John the Baptist, Saint Bartholomew, c. 1440
Egg tempera and gold on panel
24 5/8 x 19 ¾ inches (62.5 x 50.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.6/K1434

Among the Sienese works in the El Paso Museum of Art's collection is an ornate portable triptych, which had over the years been attributed to Sassetta, the Osservanza Master, Giovanni di Paolo, Pellegrino di Mariano, and Sano di Pietro.[1] With this lack of consensus, it was finally catalogued simply as Sienese School, circa 1440, exhibited at the National Gallery of Art from 1951 to 1956 and ultimately given to El Paso.

Attributions to the Master of the Osservanza provoke the most contentious arguments[2] in the study of fifteenth-century Sienese painting. The intricate and often contradictory art historical vicissitudes of this artist or group of painters, first identified by Roberto Graziani in 1948 following a suggestion of Roberto Longhi,[3] and named after a tripartite altarpiece in the Church of the Osservanza near Siena, arise not only from the total lack of documentation about this gifted painter but also from inconsistencies in the body of work assigned to him.

The El Paso triptych is mentioned only a few times in the literature on Sassetta and the Master of the Osservanza. Its location is often incorrectly described, and it has not been illustrated in any publication about Sassetta or his followers.[4] In 1999, Professor Mina Gregori attributed it to the Osservanza Master.[5] In addition, Cecilia Alessi and Pietro Scapecchi have unequivocally attributed the El Paso triptych to the Osservanza Master.

The subject of the central panel of this triptych is a complex scene representing the Adoration of the Shepherds and the Annunciation to the Shepherds set in a fully developed landscape that recalls the one around San Leonardo al Lago, while the buildings on the island in the lake are similar to those depicted in the Lehman *Saint Anthony* with a slight resemblance to the hermitage itself.[6] In the foreground the Madonna sits in front of the manger with Saint Joseph behind and to her right. Over the newborn Child, Christ's "xp" monogram hovers accompanied by six cherubim with the Holy Spirit below. The ox and ass are represented on the far left, and a saddle and a double pouch of linen decorated with red embroidery rest on the ground. Three shepherds stand to the right of Saint Joseph, accompanied by a small white sheepdog. At the extreme right behind the shepherds is a city gate. On the hillside beyond, on a smaller scale, the same three shepherds and their sleeping dog gather around the comfort of a fire fashioned of painted and sgrafittoed gold leaf, gazing towards the heavens at an angel in a golden nimbus wrought, like the fire, in gold leaf, painted and sgrafittoed. Black and white sheep occupy a pen enclosed by white lattice. A crane looms large in contrast to the small trees. A red bridge crosses a stream, and the dark blue sky is streaked with white clouds over the distant hills. It is a composition of infinite refinement.

The upper compartment is unique to this triptych. This unusual element depicts a miniature Last Judgment complete with trumpeting angels, souls rising from their graves, and vicious devils prodding the damned into their ghastly realm. The figure of Christ would seem to derive from Sassetta's *Last Supper*, part of the dismembered *Arte della Lana* altarpiece. The pose of the Virgin of the Annunciation is a direct quote—with the exception of the position of the hands—from the *Pala dell'Osservanza*, but set into rose and white marble domestic architecture with a plaid bed cover and a glimpse of a garden in the distance. The angel is a new variation from those in other triptychs and occupies the ample space with great conviction. The robes are elaborately worked in sgrafittoed brocade; the pricked fabric, which also comes from Sassetta, and a charming detail of a gilded vase with flowers fills an empty corner.

Maestro de la Osservanza Italiano, activo, siglo quince

Adoración de los pastores, san Juan el Bautista, san Bartolomé, c. 1440
Tempera al huevo y oro en panel
24 5/8 por 19 ¾ pulgadas (62.5 por 50.2 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.6/K1434

Entre las obras de Siena de la colección en el Museo de Arte de El Paso hay un tríptico adornado, portátil, el cual durante muchos años ha sido atribuido a Sassetta, el Maestro de la Osservanza, Giovanni di Paolo, Pellegrino di Mariano, y Sano di Pietro.[1] A falta de consenso, por fin fue catalogado simplemente como de la Escuela de Siena, circa 1440, exhibido en la National Gallery of Art de 1951 a 1956 y finalmente fue obsequiada a El Paso.

Las atribuciones al Maestro de la Osservanza provocan los argumentos más contenciosos[2] en el estudio de la pintura de Siena del siglo quince. Las intrincadas y frecuentemente contradictorias vicisitudes en el arte histórico de este artista o grupo de pintores, primero identificado por Roberto Graziani en 1948, atendiendo a una sugerencia de Roberto Longhi[3] e intitulado en honor a un retablo tripartita en la Iglesia de la Osservanza cerca de Siena, surge no solo de la total falta de documentación acerca de este dotado pintor, sino también de las inconsistencias en el conjunto de obras que le fueron asignadas.

El tríptico de El Paso se menciona contadas veces en la literatura en Sassetta y en el Maestro de la Osservanza. Su ubicación frecuentemente se describe incorrectamente y no ha sido ilustrada en publicación alguna sobre Sassetta y sus seguidores.[4] En 1999, la Profesora Mina Gregori lo atribuyó al Maestro de la Osservanza.[5] Adicionalmente, Cecilia Alessi y Pietro Scapecchi inequívocamente han atribuido el tríptico de El Paso al Maestro de la Osservanza. Adicionalmente, Cecilia Alessi y Pietro Scapecchi han atribuido inequívocamente el tríptico al Maestro de la Osservanza.

El tema del panel central de este tríptico es una compleja escena que representa la Adoración de los Pastores y la Anunciación a los Pastores colocados en un paisaje totalmente desarrollado que hace recordar el de San Leonardo al Lago, mientras que los edificios en la isla en el lago son similares a aquellos representados en el *San Antonio* de Lehman con una ligera semejanza al ermita mismo.[6] En el fondo, la Madona esta sentada enfrente del pesebre con San José atrás de ella a su derecha. El monograma de Cristo "xp" revolotea sobre el Niño recién nacido, acompañado por seis querubines con el Espíritu Santo debajo. El buey y el asno son representados en el extremo izquierdo y una montura y una doble bolsa de lino decorada con bordado rojo descansan en el suelo. Tres pastores están de pie a la derecha de San José, acompañados por un pequeño perro ovejero. En la extrema derecha atrás de los pastores se encuentran las puertas de la ciudad. En la ladera al fondo, a menor escala, los mismos tres pastores y su perro dormido se reúnen alrededor de la comodidad de una hoguera diseñada y trabajada con la técnica sgrafitto en hoja de oro. Los pastores dirigen su mirada hacia arriba, hacia un ángel en una nube forjada, como el fuego, en hoja de oro, pintada y decorada con la técnica sgrafitto. Ovejas blancas y negras están en un corral rodeado de enrejado blanco. Una agobiante grulla se ve enorme en contraste con los pequeños árboles. Un puente rojo atraviesa el arroyo y el cielo azul obscuro aparece veteado con blancas nubes sobre el la ladera lejana. Es esta una composición de infinito refinamiento.

El compartimiento superior es único en este tríptico. Este elemento inusual representa un Juicio Final en miniatura completo con los ángeles tocando las trompetas, las almas saliendo de sus tumbas, y los depravados demonios aguijoneando a los condenados en sus espantosos dominios. La figura de Cristo parecería que se deriva de la *Ultima Cena* de Sasseta, parte del retablos desmembrado *Arte della Lana*. La pose de la Virgen de la Anunciación es una cita directa—con la excepción de la posición de las manos—de la *Palla dell'Osservanza*, pero colocada en una domestica arquitectura en mármol rosa y blanco con una manta de cuadros y un atisbo de un jardín en la distancia. El ángel es un nuevo variante de la de los otros trípticos y ocupa el espacio amplio con gran convicción. Los ropajes están trabajados de manera muy elaborada y con brocado en sgrafitto, la tela fruncida, que también proviene de Sassetta, y el encantador detalle de un florero dorado con flores que llena el rincón vacío.

Workshop of Giovanni Bellini

Italian, active second half of the 15th century

Saint Luke and Saint Albert of Sicily, second half of the 15th century
Tempera on panel
32 x 16 inches (81.3 x 40.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.28/K389

In this painting, Saint Luke and Saint Albert of Sicily stand close together on a low marble platform in front of a parapet. Saint Luke appears to be speaking and indicating a direction using his gaze and the gesture of his hand. He holds a book inscribed with his name to his chest. Saint Albert of Sicily holds a book and crucifix while directing his attention toward Saint Luke. Both saints are crowned in gilded haloes ringed in red. The background is blue sky.

Although the painting was originally signed "Gio Buonconigli Fecit," this signature not only did not resemble those on autograph works by Buonconsiglio, but also vanished with cleaning and was therefore a later addition.[1] Nevertheless, the painting was attributed by Fern Rusk Shapley to Giovanni Buonconsiglio in 1961. As Mauro Lucco explains, this attribution may have been due to the misconception that Buonconsiglio exhibited belliniesque traits in his early paintings.[2] The attribution to Buonconsiglio was also supported by the possibility that the Carmelite Saint depicted was Saint Peter Thomas who was only venerated after 1509.[3] This late date would prevent Bellini's authorship and place the painting within the period of Buonconsiglio's activity.

However, the Carmelite Saint may also be Saint Albert of Siciliy who was canonized in 1457,[4] which would allow the panel to have been executed prior to Buonconsiglio's career. Lucco examines the iconography surrounding Saint Albert of Sicily, and verifies the likelihood that he is here represented by the figure holding the book and crucifix. The crucifix occasionally took the place of the lily which was his more common attribute.[5] This painting is possibly the image described by Giovan Battista da Persico which he saw in 1821 in the Giusti collection in Verona. The panel is described as a Saint Luke and a Carmelite Saint Albert with the inscription "Jo. Bonconsili fecit".[6] Lucco and dal Pozzolo accept the possibility that this description refers to the painting at hand.

The attribution of the panel to Giovanni Bellini's youth was made as early as 1927 by Roberto Longhi[7] and was followed by William Suida,[8] Burton B. Fredericksen and Federico Zeri.[9] Mauro Lucco's thorough examination resolved the attribution of the panel to Bellini's workshop.[10] Enrico dal Pozzolo also rejects the attribution to Buonconsiglio.[11]

The El Paso painting is the left panel of a triptych for which the central panel is missing. Mauro Lucco has identified the right panel as *Saint Jerome and Saint Louis of Toulouse* in a private collection in Bassano del Grappa.[12] The two panels are of identical size and shape, agree in style and both exhibit the unusual spotted marble on the floor and parapet.[13] Further, the translucent and warm light illuminates both panels.[14] Although the central panel has not been identified, Lucco supposes that it probably represented the Virgin and Child enthroned and may have contained an image of the donor to whom Saint Luke appears to gesture. Due to the relatively small size of the altarpiece and the presence of saints from both the Franciscan and Carmelite orders, Lucco suggests that the altarpiece was probably originally located in a small private chapel.[15]

Taller de Giovanni Bellini

Italiano, activo segunda mitad del siglo quince

San Lucas y san Alberto de Sicilia, segunda mitad del siglo quince
Tempera en panel
32 por 16 pulgadas (81.3 por 40.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.28/K389

En esta pintura, San Lucas y San Alberto de Sicilia están de pie en una plataforma baja de mármol enfrente de un parapeto. San Lucas aparece como si estuviera hablando e indicando una dirección usando su mirada y el gesto de su mano. Sostiene sobre su pecho un libro inscrito con su nombre. San Alberto de Sicilia sostiene un libro y un crucifijo a la vez que dirige su atención hacia San Lucas. Ambos santos están coronados con halos dorados con bordes en rojo alrededor. El fondo es cielo azul.

A pesar de que la pintura estaba originalmente firmada "Gio Buonconigli Fecit", esta firma no solo no se parece a aquellas en las obras firmadas por Buonconsiglio, sino que también desaparecieron al ser limpiadas y por lo tanto fue un agregado tiempo después.[1] Sin embargo, la pintura fue atribuida por Fern Rusk Shapley a Giovanni Buonconsiglio en 1961. Como explica Mauro Lucco, esta atribución pudo deberse al concepto erróneo de que Buonconsiglio mostraba características bellinescas en sus primeros trabajos[2] La atribución a Buonconsiglio también fue apoyada por la posibilidad de que el Santo Carmelita representado fuera San Pedro Tomas quien solo fue venerado después de 1509.[3] Esta tardía fecha podría prevenir la autoría de Bellini y colocaría la pintura dentro del periodo de la actividad de Buonconsiglio.

Sin embargo, el Santo Carmelita podría ser también San Alberto de Sicilia quien fue canonizado en 1457[4], lo cual podría permitir que el panel fuese ejecutado antes de la carrera de Buonconsiglio. Lucco examina la iconografía que rodea a San Alberto de Sicilia y verifica la posibilidad de que sea él quien esta representado en la figura sosteniendo el libro y el crucifijo. El crucifijo ocasionalmente substituía el lirio que era su atributo mas común.[5] Esta pintura es posiblemente la imagen descrita por Giovan Battista da Persico, la cual vio en 1821 en la colección Giusti en Verona. El panel se describe como San Lucas y un Carmelita San Alberto con la inscripción " Jo. Bonconsili fecit".[6] Lucco y dal Pozzolo aceptan la posibilidad de que esta descripción se refiera a la pintura que tenemos aquí.

La atribución del panel al joven Giovanni Bellini fue hecha tan temprano como 1927 por Roberto Longhi[7] y seguida por William Suida[8], Burton B. Federicksen y Federico Zeri.[9] El concienzudo examen de Mauro Lucco resolvió la atribución del panel al taller de Bellini.[10] Enrico dal Pozzolo también rechaza la atribución a Buonconsiglio.[11]

La pintura de El Paso es el panel izquierdo de un tríptico del cual falta el panel central. Mauro Lucco ha identificado el panel de la derecha como *San Jerónimo y San Louis de Toulouse* que esta en una colección privada en Bassano del Grappa.[12] Los dos paneles son de idéntico tamaño y forma, concuerdan en estilo y ambos exhiben el inusual mármol moteado en el piso y en el parapeto.[13] Aun mas, la luz cálida y translucida ilumina ambos paneles.[14] A pesar de que el panel central no ha sido identificado, Lucco supone que probablemente representa a la Virgen y el Niño entronizados y puede haber contenido una imagen del donante a quien San Lucas parece señalar. Dado que el retablo es relativamente pequeño en tamaño y la presencia de santos tanto de las órdenes de Franciscanos como de Carmelitas, Lucco sugiere que el retablo probablemente estaba colocado en alguna capilla privada.[15]

Giovanni Di Paolo Italian, active 1417—died 1482

Saint John the Evangelist, The Assumption of the Virgin, and Saint Ansanus, c. 1455
Tempera and gold on panel
7 3/8 x 19 inches (18.7 x 48.3 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.9/K500

Giovanni di Paolo was one of fifteenth-century Siena's leading painters. Preserving the previous century's gold backgrounds and Gothic altarpiece formats when his Florentine contemporaries were experimenting with the more naturalistic idioms that now characterize the Renaissance, he is often called conservative. He is, however, renowned for his iconographical inventiveness, as well as for painting in style all his own, creating pictorial worlds out of idiosyncratic imaginings. His panoramic chessboard landscapes and fragile fairytale architectural confections burst with captivatingly charming, delicately delineated details, and eccentrically elegant figures.

The present panel comes from the predella of what must once have been one of Giovanni di Paolo's most elegant altarpieces. At the left, Saint John the Evangelist, shown three-quarter length and set upon a gold ground, turns to his right. Blond and youthfully beardless, he wears a green tunic beneath a pink cloak. His hands are joined before his breast in prayer, and his head inclines forwards. In the center, the Virgin Mary rises from her green- and pink-veined white marble tomb and is borne aloft to heaven on a few wispy white clouds by six seraphim, identifiable by the red tips of their golden wings. Her hands in a similar gesture of prayer, the Virgin wears a white mantle embroidered in gold and lined in green over a pink under-dress. In the background, straight and narrow rocky roads run through a hilly landscape set against a blue sky. A walled city with a high tower at it center is poised upon the hill in the distance at the left. To the right of the central scene, Saint Ansanus, shown three-quarter length and set upon a gold ground, appears turned to the left. Blond and shown beardless like the Evangelist, Ansanus wears an orange tunic beneath a pink cloak. He holds a martyr's palm in his left hand, and, in his right, a staff bearing the black and white striped flag belonging to the city of Siena, of which he is a patron saint.

The altarpiece to which this painting belonged was convincingly reconstructed in 1987 by John Pope-Hennessy.[1] The structure included three further panels. *The Coronation of the Virgin* (Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York) was the altarpiece's main panel, while the predella also included *Saint Bartholomew, The Entombment of the Virgin, and The Mourning Virgin* (Fitzwilliam Museum, Cambridge)[2] and *Christ as the Man of Sorrows* (Private collection, New York,).[3] Thus the narrative begins with the Entombment and Assumption in the predella and culminates in the Coronation in the main panel; the Evangelist in the present panel and the Virgin in the Cambridge panel together mourn the dead Christ in the private collection panel. Pilasters, perhaps adorned with images of Saints, probably supported and completed the altarpiece. A tabernacle for the sacrament may have been located below the Coronation and, appropriately, just above the Man of Sorrows.

Rich in its surfaces and details and drawn with great precision, this lavish altarpiece was executed at the height of Giovanni di Paolo's artistic career, and stands as a testament to the painter at his best. Such a splendid work must have been made for an important location and a prominent patron in the artist's native Siena, two of whose patron saints figure prominently in the predella. These coordinates, however, remain unknown.

The Entombment, Assumption, and Coronation of the Virgin were standard images in the iconographical repertoire of Siena, the city famously dedicated to Mary, which also celebrates the festival of the Assumption on August 15th with particular fervor. Scenes of the Assumption and Coronation enjoyed renewed popularity and veneration in mid-fifteenth-century Siena, likely owing to the promotion of traditional images of the Virgin by San Bernardino, a prominent local preacher of the Franciscan order. The altarpiece of which the present panel once formed a part was probably a product of this burgeoning interest in these themes, and the small hilltop town which appears both in the present panel and the Fitzwilliam one, very like Siena in its general aspect, may allude to the city's dedication to the Virgin and to its celebration of her most important feast.

Giovanni Di Paolo Italiano, activo 1417–murió 1482

San Juan el Evangelista, la asunción de la Virgen, y san Ansano, c. 1455
Tempera y oro en panel
7 3/8 por 19 pulgadas (18.7 por 48.3 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.9/K500

Giovanni di Paolo fue uno de los mas destacados pintores de Siena en el siglo quince. Conservando los fondos en oro del siglo anterior y los formatos de los retablos Góticos cuando sus contemporáneos florentinos estaban experimentando con léxicos más naturalistas que ahora caracterizan al Renacimiento, a él con frecuencia se le llama conservador. El es, sin embargo, reconocido por su inventiva iconográfica, así como por pintar con un estilo muy propio, creando mundos pictóricos fuera de la imaginación idiosincrática. Sus panorámicos paisajes, como tableros de ajedrez y frágiles manufacturas arquitectónicas de cuentos de hadas, despliegan cautivadores y encantadores detalles, delicadamente delineados, así como figuras excéntricamente elegantes.

Este panel viene de la pradella de lo que alguna vez ha de haber sido uno de los retablos mas elegantes de Giovanni di Paolo. A la izquierda, San Juan el Evangelista, mostrado de una altura de tres cuartos, y colocado en suelo dorado, voltea hacia la derecha. Rubio y sin barba, va vestido con una túnica verde debajo de una capa rosada. Sus manos están unidas sobre su pecho en oración y su cabeza se inclina hacia el frente. En el centro, la Virgen María surge de su blanca tumba de mármol en la que se destaca la vena verde y rosada del mármol y es elevada al cielo sobre etéreas nubes blancas sostenida por seis serafines, que pueden ser identificados por las puntas rojas de sus alas doradas. Sus manos están en posición similar de oración, la Virgen lleva una capa blanca bordada en oro y forrada en verde, que porta sobre un vestido rosado. En el fondo de la pintura, veredas rectas y angostas cubiertas de empedrado fluyen hacia un paisaje de lomerío localizado frente a un cielo azul. Una ciudad amurallada con una torre alta en el centro esta colocada sobre la ladera en la distancia a la izquierda. A la derecha de la escena central, San Ansano, mostrado de una altura de tres cuartos y colocado sobre suelo dorado, parece que volteara hacia la izquierda. Rubio y sin barba como el evangelista, Ansano porta una túnica naranja debajo de una capa rosada. Lleva en la mano izquierda una palmera de mártir, y en la mano derecha, un báculo con la bandera de rayas negras y blancas que es la bandera de Siena, de la cual Ansano es el santo patrón.

El retablo al cual pertenecía esta pintura fue definitivamente reconstruido en 1987 por John Pope-Hennessy.[1] La estructura incluía otros tres paneles. *La Coronación de la Virgen* (Colección Lehman, Metropolitan Museum of Art, Nueva York) era el panel principal del retablo, mientras que la predella también incluía a *San Bartolomé, El Entierro de la Virgen, y La Virgen de Luto,* (Fitzwilliam Museum, Cambridge),[2] y *Cristo como el Hombre de la Aflicción* (Colección Privada , New York).[3] Por lo tanto la narrativa empieza con el Entierro y la Asunción en la predella y culmina con la Coronación en el panel principal; el Evangelista en este panel y la Virgen en el panel de Cambridge, juntos, están de luto por la muerte de Cristo en el panel de la colección privada. Pilastras, quizá adornadas con imágenes de santos, probablemente servían de apoyo y completaban el retablo. Un altar para el sacramento puede haber estado localizado bajo la Coronación y muy apropiadamente, justo arriba del Hombre de la Aflicción.

Rico en sus superficies y detalles y dibujado con gran precisión, este fastuoso retablo fue ejecutado en la cumbre de la carrera artística de Giovanni di Paolo, y perdura como un testimonio del pintor en su apogeo. Una obra tan esplendida debió de haberse hecho para una ubicación importante y un prominente cliente en el pueblo natal del artista, Siena, dos de cuyos santos patronos figuran de manera prominente en la predella. Estas coordinaciones, sin embargo aun se desconocen.

El Entierro, la Asunción, y la Coronación de la Virgen eran imágenes estándar en el repertorio iconográfico de Siena, la ciudad famosamente dedicada a María, la cual también celebra el festival de la Asunción el 15 de agosto con especial fervor. Escenas de la Asunción y de la Coronación tenían una renovada popularidad y veneración a mediados del siglo quince en Siena, quizá debido a la promoción de las imágenes tradicionales de la Virgen de San Bernardino, un prominente predicador local de la Orden Franciscana. El panel, que alguna vez formó parte del retablo, fue probablemente un producto de este floreciente interés en estos temas, y el pequeño pueblo en la cima de la ladera que aparece tanto en este panel como en el que está en el Fitzwilliam, muy similares a Siena en su aspecto general, es posible que haga alusión a la dedicatoria de la ciudad a la Virgen, y a la celebración de su festividad mas importante.

Workshop of Niccolò di Giovanni Fiorentino

Italian, active 1465–98

Temperance, mid-1460s
Marble
30 x 11 x 6 inches (76.2 x 27.9 x 15.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.24/K1918

Follower of Niccolò di Giovanni Fiorentino

Charity, mid-1400s
Marble
31 x 12 x 9 inches (78.7 x 30.5 x 22.9 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.25/K1917

These two sculptures came from the tomb of Orsato Giustiniani (died 1464), a major Venetian admiral. The free-standing structure, an unusual tomb format for this early date, stood in the Venetian church of Sant'Andrea della Certosa, until its suppression during the Napoleonic era, at which point the monument was separated and sold, probably in 1806-07.[1]

Anne Markham Schultz has reconstructed the tomb, based on a 1754 drawing of one side of the monument. The El Paso sculptures constituted two of six figures, on semicircular bases, surrounding a sarcophagus, on top of which lay a full-length depiction of Giustiniani. *Charity* stood in one corner, accompanied by *Hope* and a now-lost figure of *Justice*. The other virtues would have appeared on the other side: *Temperance*, *Fortitude*, and another virtue, whose identity has been lost.

Temperance was the first figure to reemerge, recorded in 1910 in the collection of Carlo Zuber in Venice, while Bruno Kern in Vienna acquired *Charity* by 1924. By 1935 Paul Drey owned both works, selling them to the Kress Foundation in 1952. *Hope* entered the Metropolitan Museum of Art in 1956, while two others, *Fortitude*, and another figure without an attribute, survive in the collections of the Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo in Padua, first identified in 1951.

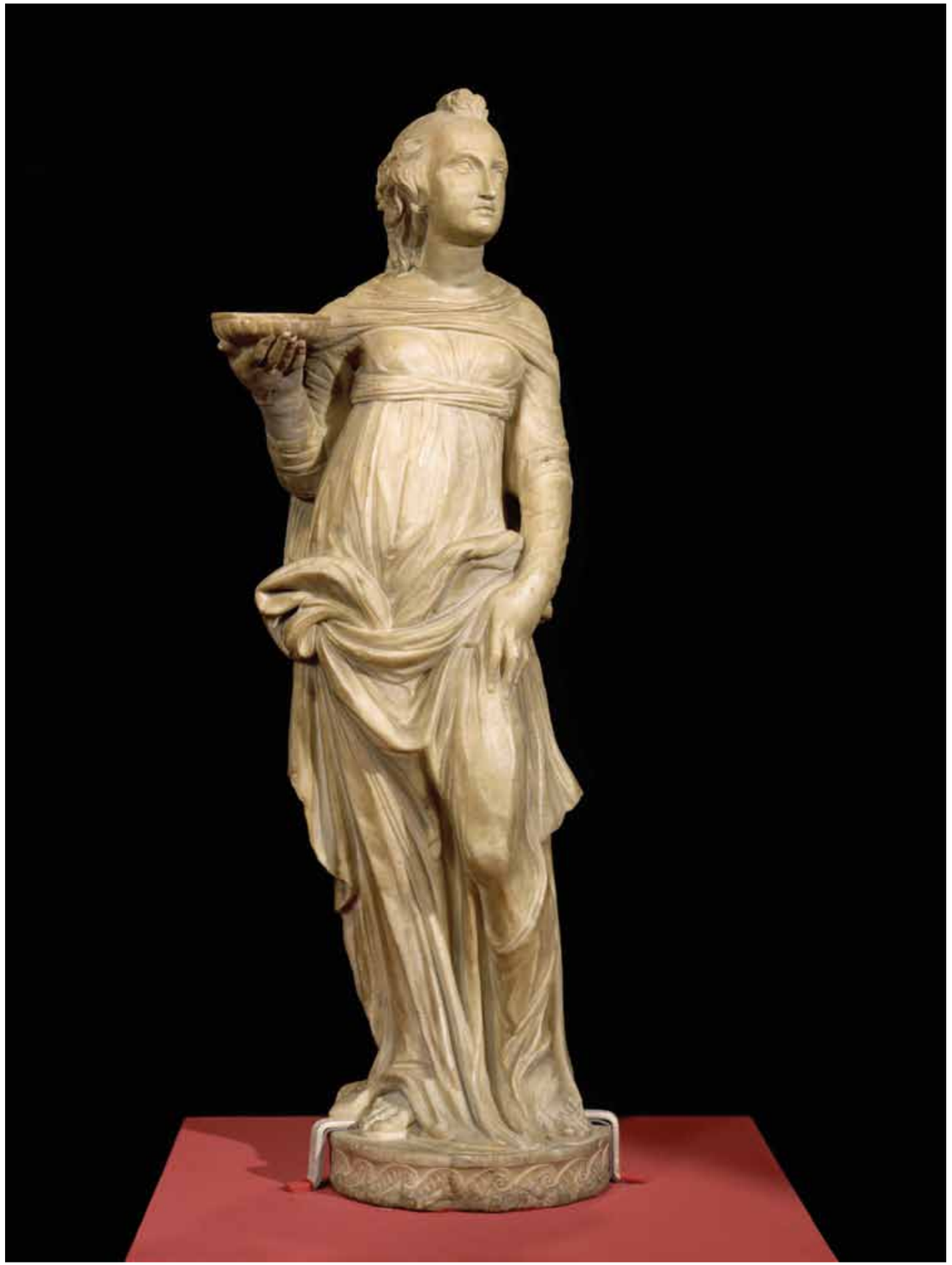
Although the proportions of the works in El Paso, especially the extremely long legs, are similar to one another, the sculptures appear to be by distinct craftsmen. *Temperance* looks down, stepping forward with a tentative contrapposto stance. The sculptor of *Charity* is less interested or aware of mid-fifteenth-century developments in Venetian sculpture. In contrast to *Temperance*'s tentative classicism, *Charity* retains a medievalizing Gothic sway, and her garments—despite the more tightly cinched waist—reveal less anatomy underneath the robe, and the artist has created a distinctive and idiosyncratic fold—seen in none of the other known figures—across her pelvis. The bases, compared to those recorded in the eighteenth-century drawings, were probably recut at a later date, and they reflect the general distinction between the works, with *Temperance* resting on a fluted, classicizing drum while *Charity* stands on a higher cylinder with tracery.

Well-known attributes from the late medieval period identify the figures as virtues. *Temperance*, one of the four cardinal virtues, carries a vase, meant for watering down wine. *Charity*, one of the three theological virtues, offers the beholder a bowl, which, according to the eighteenth-century drawing, once held flowers and/or fruit.

Both sculptures have been restored. *Temperance* has relatively minor interventions, with repairs to the nose, right eye, and ear, and there are significant losses to the vase and the folds surrounding it. *Charity* has undergone much heavier restoration. The right wrist and head are modern replacements, and heavy

retouching appears along the throat, explaining at least in part the divergent facial types of the two works.[2]

Ulrich Middeldorf and Markham Schultz have traced the complex history of attributions for these works. In short, Francesco Sansovino's 1581 guidebooks established an attribution to Antonio Dentone, which held until the late nineteenth century. In 1893 Pietro Paoletti first proposed Antonio Rizzo (before 1440–1499 or later), whose oeuvre was only beginning to come into focus. The sculptures entered the El Paso collection with this attribution, although Ulrich Middeldorf—reflecting the evolving state of research on Renaissance Venetian sculpture at the time—catalogued the works more broadly as Venetian School, suggesting Dentone (now understood to be the same artist as Rizzo) and Andrea Bregno (1418–1503) as possibilities, in addition to Antonio Rizzo. Markham Schultz convincingly rejected the monument as the work of Rizzo, and she instead connected the works to a group of other sculptures, related in style, which she attributed to Niccolò di Giovanni Fiorentino (died 1505), who plausibly could have been commissioned to begin the tomb between Giustiniani's death in 1464 and the sculptor's 1468 move to Dalmatia. As she noted, no extant components of this tomb demonstrate the refinement or ability to convey different materials of Niccolò di Giovanni Fiorentino himself: *Temperance* is closest to the artist, while the other figures are more removed. She concluded that the group had been planned by the artist, but executed by local, lesser sculptors in the workshop. Proposed is further distinguishing *Temperance* from the author of *Charity*, since the latter work rejects inroads into a more progressive Renaissance mode, and should be catalogued as a more distant Venetian sculptor of the mid-1400s, while *Temperance* is more clearly a production of the workshop of Niccolò di Giovanni Fiorentino.



Taller de Niccolo di Giovanni Fiorentino

Italiano, activo 1465–98

Templanza, mitad de 1460
Mármol
30 por 11 por 6 pulgadas (76.2 por 27.9 por 15.2 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.24/K1918

Seguidores de Niccolo di Giovanni Fiorentino

Caridad, mitad de 1400
Mármol
31 por 12 por 9 pulgadas (78.7 por 30.5 por 22.9 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.25/K1917

Esta dos esculturas provinieron de la tumba de Orsato Giustiniani (murió en 1464) un importante almirante veneciano. La estructura independiente, un formato de tumba inusual para esta fecha temprana, se erguía en la Iglesia Veneciana de Santi Andrea della Certosa, hasta la represión durante la era Napoleónica, momento en el cual el monumento fue separado y vendido, probablemente en 1806–07.[1]

Anne Markham Schultz reconstruyó la tumba, basada en un dibujo de 1754 que se encontraba en un lado del monumento. Las esculturas de El Paso constituían dos de seis figuras en bases semicirculares, circulando un sarcófago, en cuya parte superior yacía una figura de cuerpo entero que representaba a Giustiniani. *Caridad* estaba en la esquina, acompañada de *Esperanza* y una figura, ahora desaparecida, *Justicia*. Las otras virtudes habrían aparecido al otro lado: *Templanza*, *Fortaleza* y otra virtud cuya identidad se perdió.

Templanza fue la primera figura que resurgió, registrada en 1910 en la colección de Carlo Zuber en Venecia, mientras que Bruno Kern en Viena había adquirido a *Caridad* hacia 1924. Para 1935 Paul Drey poseía las dos obras, vendiéndolas después a la Fundación Kress en 1952. *Esperanza* ingreso al Metropolitan Museum of Art en 1956, mientras que las otras dos, Fortaleza y otra figura sin un atributo sobreviven en las colecciones de Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo en Padua, por primera vez identificadas en 1951.

A pesar de que las proporciones de las obras en El Paso, especialmente las extremadamente largas piernas, son similares una a la otra, las esculturas parece ser que fueran de distintos artesanos. *Templanza* mira hacia abajo, inclinándose hacia enfrente en una posición contrapposto. El escultor de *Caridad* esta menos interesado o no se da cuenta del desarrollo de la escultura veneciana hacia la mitad del siglo quince. En contraste con el clasicismo tentativo de *Templanza*, *Caridad* mantiene una influencia del medievalismo Gótica, y sus vestiduras—a pesar del la cintura ceñida—revela menos anatomía debajo de la túnica, y el artista ha creado un distintivo e idiosincrático doblez—no visto en ninguna de sus figuras conocidas—a lo ancho de la pelvis. Las bases, comparadas con las registradas de los dibujos del siglo dieciocho, probablemente fueron cortadas en fecha posterior y reflejan la diferencia entre las obras, con *Templanza* descansando en un acanalado tonel estilo clásico, mientras que *Caridad* posa en un cilindro con tracería, más alto.

Atributos bien conocidos del periodo final del medievo identifican como virtudes a la *Templanza*, una de las cuatro virtudes cardinales, que lleva un jarrón, con el propósito de rebajar el vino. *Caridad*, una de las tres virtudes teológicas, ofrece al espectador un tazón, el cual, de acuerdo al dibujo del siglo dieciocho, en un tiempo contuvo frutas o flores.

Ambas esculturas han sido restauradas. *Templanza* ha registrado intervenciones menores, con reparaciones a la nariz, el ojo derecho y oreja y presenta perdidas significativas en el jarrón y en los dobleces que la rodean. *Caridad* se ha sometido a restauraciones más profundas. La muñeca derecha y la cabeza son sustituciones modernas y retoques profundos que se han hecho a la garganta, lo cual explica al menos en parte la divergencia de los tipos faciales de las dos obras.[2]

Ulrich Middeldorf y Markham Schultz han rastreado la compleja historia de las atribuciones de estas obras. Resumiendo, los libros guía de Francesco Sansovino de 1581 establecieron una atribución a Antonio Dentone, la cual se mantuvo hasta finales del siglo diecinueve. En 1893 Pietro Paoletti primero propuso a Antonio Rizzo (antes de 1440–1499 o más tarde), cuya obra apenas empezaba a llamar la atención. Las esculturas ingresaron a la colección de El Paso con esta atribución, aunque Ulrich Middeldorf—reflexionando en la evolución de la investigación de la escultura veneciana del Renacimiento en ese tiempo—catalogó las obras mas ampliamente como de la Escuela Veneciana sugiriendo a Dentone (que ahora se sabe, es el mismo artista que Rizzo) y Andrea Bregno (1418-1503) como posibilidades, aparte de Antonio Rizzo. Markham Schultz convincentemente rechazó que el monumento fuera de Rizzo, y en lugar de eso, conectó el trabajo a otro grupo de otras esculturas, relacionadas en estilo, lo cual ella atribuyó a Niccolò di Giovanni Fiorentino (murió en 1505), quien plausiblemente pudo haber estado comisionado para empezar la tumba entre la muerte de Giustiniani en 1464 y la mudanza del escultor a Dalmacia en 1468. Como ella destaca, no existen componentes de esta tumba para demostrar el refinamiento o la habilidad para llevar diferente material de Niccolò di Giovanni Florentino mismo: *Templanza* es más cercano al artista, mientras que otras figuras están más alejadas. Ella concluyó que el grupo había sido planeado por el artista, pero ejecutado en el taller por escultores locales y con menos habilidad. Se propone distinguir *Templanza* del autor de *Caridad*, puesto la obra ultima rechaza una invasión a una modalidad Renacentista mas avanzada, así como debería de ser catalogada como una escultura Veneciana a mediados de los años 1400, mientras que *Templanza* se muestra como una producción mas clara del taller de Niccolò di Giovanni Fiorentino.

Benedetto Bonfigli Italian, c. 1418–1496

Madonna and Child, c. 1467
Tempera on panel
46 ¾ x 20 1/8 inches (118.7 x 51.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.16/K1313

This painting was originally the central panel of a triptych which was probably dismantled in Rome early in 1920, since Belisario sent a photograph of the entire altarpiece to Marcet, the abbot of Montserrat, at the end of 1919 or beginning of 1920.[1] The two lateral panels, *Saints Sebastion and Fabian*[2] on the left and *Saints Bernard of Siena and Anthony Abbot* on the right, are in the Museum of the Abbey of Montserrat, Barcelona. According to Mancini, the triptych was probably originally located in a minorite church of Saint Bernard of Siena around Perugia, since the Saints Anthony Abbot and Sebastian are characteristic of this region.[3]

The painting depicts a tender and intimate relationship between the mother and child. The Virgin wears a high-waisted, red brocade dress with a blue mantle. Inscribed in the Madonna's collar are the words *Noli me tangere*, "Do not touch me", the words spoken to Mary of Magdalene by Christ after his resurrection. The child is partially enveloped in the Virgin's mantle as she gently supports him on her knee. The Madonna is seated on an ornamented cushion in a flowering meadow in front of a hedge of pomegranate trees, a symbol of the church and the resurrection. The upper half of the background is gold. The painting has been described as a Madonna Enthroned, although her placement on a cushion rather than a throne and the outdoor setting suggest that this image represents the Madonna of Humility.[4]

This panel has been attributed to Benedetto Bonfigli by Raimond van Marle,[5] Bernard Berenson, William Suida, W. R. Valentiner, and Lionello Venturi,[6] and the attribution has been accepted by F. F. Mancini[7] and Josep Laplana.[8] Benedetto Bonfigli was likely born around 1418,[9] to Giovanni and Fiona, who must have been in her forties at the time of his birth. Despite Fiona's advanced age, evidence suggests that Bonfigli was not born illegitimately to another woman.[10] Except for a brief intermission in Rome to work in the Vatican, the artist seems to have remained active solely in Umbria, and he spent most of his carrier working on a large fresco cycle in the Palazzo dei Priori in Perugia. Along with panel painting and fresco, Bonfigli painted processional banners for the confraternities of Perugia.

Bonfigli adhered to his decorative and colorful style throughout his long life, making a clear chronology difficult to establish. This painting has been attributed to dates ranging from early in the painter's career to late in his life. While Francesco Mancini dates the piece as one of Bonfigli's earliest known works at 1440-45,[11] Pepe suggests a date between 1450 and 1465 which correlates to Todini's attribution. Santi, like Fern Rusk Shapley, remarked on the similarity with the *Madonna and Child with Angels* of about 1467 in the Galleria Nazionale, Umbria, but suggests a simultaneous, rather than a later, date.[12] A date around 1467 seems the most reasonable, since the drawing and style of the two panels are nearly identical.

Benedetto Bonfigli Italiano, c. 1418–1496

Madona y Niño, c. 1467
Tempera en panel
46 ¾ por 20 1/8 pulgadas (118.7 por 51.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.16/K1313

Esta pintura era originalmente el panel central de un tríptico el cual probablemente fue desmantelado en Roma a principios de 1920, puesto que Belisario envió una fotografía del entero altar a Marcet, el abad de Montserrat a fines de 1919 o principios de 1920.[1] Los dos paneles laterales, *Santos Sebastian y Fabián*[2] a la izquierda y *Santos Bernardo de Siena y Antonio Abad* a la derecha están en el Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona. Según Mancini el tríptico probablemente fue ubicado en una iglesia menor de San Bernardo de Siena cercano a Perugia puesto que los Santos Antonio Abad y Sebastian son característicos de esta región.[3]

La pintura representa una tierna e intima relación entre la madre y el niño. La Virgen lleva un vestido de brocado rojo de cintura alta con un manto azul. Inscrito en el cuello del vestido de la Madona están las palabras *Noli me tangere*, "No me toques," las palabras dichas por Cristo a María Magdalena después de su resurrección. El niño esta parcialmente envuelto con el manto de la Virgen al tiempo que ella gentilmente lo sostiene sobre su rodilla. La Madona está sentada sobre un ornamentado almohadón, en un florido prado enfrente de una valla de árboles de granada, un símbolo de la iglesia y la resurrección. La parte superior del fondo es dorado. La pintura ha sido descrita como una Madona entronizada, aunque su colocación en el almohadón en lugar de en un trono y la escena al aire libre sugiere que esta imagen representa a la Madona de la Humildad.[4]

Este panel ha sido atribuido a Benedetto Bonfigli por Raimond van Marle,[5] Bernard Berenson, William Suida, W. R. Valentiner y Lionello Venturi[6] y la atribución ha sido aceptada por F. F. Mancini[7] y Josep Laplana.[8] Es probable que Benedetto Bonfigli haya nacido alrededor de 1418,[9] hijo de Giovanni y Fiona, quien ha de haber estado en sus años cuarenta cuando nació su hijo. A pesar de la avanzada edad de Fiona, la evidencia sugiere que Bonfigli no nació ilegítimamente de otra mujer.[10] Excepto por una breve intromisión en Roma para trabajar en el Vaticano, el artista parece ser que permaneció activo únicamente en Umbria y que pasó la mayor parte de su carrera trabajando en un largo ciclo de pintura de frescos en el Palazzo dei Priori en Perugia. Junto con pintura en panel y frescos, Bonfigli pintó estandartes para procesiones para las confraternidades de Perugia.

Bonfigli se apegó a su estilo decorativo y colorido a través de su larga vida, la cual dificulta el poder establecer una clara cronología. Esta pintura ha sido atribuida a fechas que van desde los principios de la carrera del pintor hasta los últimos años de su vida. Mientras Francesco Mancini data la obra como una de las primeras obras conocidas de Bonfigli en 1440–45,[11] Pepe sugiere una fecha entre 1450 y 1465 lo cual se correlaciona con la atribución de Todini. Santi, al igual que Fern Rusk Shapley destacaron en la semejanza con la *Madona y el Niño con Ángeles* de alrededor de 1467 en la Galleria Nazionale, Umbria, pero sugiere una fecha simultanea en lugar de un fecha mas tardía.[12] Una fecha alrededor de 1467 parece ser más razonable, puesto que el dibujo y el estilo de ambos paneles son casi idénticos.

Sano Di Pietro Italian, 1405–1481

Madonna and Child with Saint John the Baptist, Saint Bartholomew, and Four Angels, c. 1460s–70s
Tempera and gold on panel
25 x 18 inches (63.5 x 45.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.8/K522

Sano di Pietro was one of fifteenth-century Siena's most prolific and successful painters, and ran one of the city's largest, busiest, and most successful workshops. Together with his assistants he produced (one might even say mass produced) altarpieces, smaller devotional panels, and manuscripts both for Siena's religious institutions and private clients. Catering to the Sienese taste for luxury and ornament, his works are typically high in quality, bright in color, lavish in their use of gold, and rich in decorative effects such as punchwork.

In the present panel, the Virgin holds the Christ Child, who grasps his mother's thumb tenderly with his right hand and holds a goldfinch, a symbol of his future suffering on the cross as well as of the soul and the Resurrection, in his left. The Virgin is shown half-length, while the Child is full-length. The Virgin's halo is inscribed: AVE*GRATIA*PLENA*DO[MINUS TECUM] ("Hail, full of grace, the Lord is with thee," from Luke 1:28). Saints John the Baptist and Bartholomew and four angels flank the central group. The Baptist, whose arm was donated to the Cathedral of Siena by Pope Pius II in 1464 and became one of the city's most important relics, wears a hair shirt, a reference to his ascetic life in the desert. He points with the index finger of his right hand towards the Christ Child, a gestural reference to his words in John 1:29, "Ecce Agnus Dei…" ("Behold the Lamb of God that taketh away the sin of the world"). Bartholomew, a patron saint of Siena, holds the knife of his martyrdom and a book. The angels wear crowns of flowers or olive leaves in their hair; the olive leaves are symbols of peace, while the flowers are associated with the Virgin.

Sano painted numerous versions of this composition, dated as a group to ca. 1460-70.[1] Yet the present work has a feature which renders it unique among known examples of this type. On its reverse we find the HIS monogram (a symbol of Christ, derived from the first three letters of the Greek name of Jesus, iota-eta-sigma) set on a background of sky and the blazing sun. This is surrounded by two red seraphim and two blue cherubim and the inscription: INOMINE YHS ONNE GENUM FLETATUR CELESTIUM TERESTRIUM INFERNORUM ("That at the name of Jesus every knee should bow, of things in heaven, and things in earth, and things under the earth," from Philippians 2:10). Taken together, these elements comprise the emblem of the enormously popular Sienese preacher of the Observant Franciscan order, San Bernardino (1380-1444), who was greatly devoted to the Holy Name of Jesus.

While many panels of this type were likely used in private devotional practices, Émile Gaillard suggested in 1923 that this panel instead served as a processional standard for the confraternity of San Bernardino in Siena.[2] Indeed, documents of 1467 and 1469 record payments to Sano from the confraternity for a standard and other works.[3] Even if the present piece is not the standard referred to in the document, its prominent display of Bernardino's emblem indicates that it must have belonged to a Sienese institution or individual devoted to the saint.

The juxtaposition of the iconic image of the Virgin and Bernardino's emblem also underscores a special connection between painter and preacher. Sano was an avid devotee of Bernardino. He painted more individual portraits of the local saint than did any other artist, and Bernardino appears more often than any other saint in Sano's oeuvre.[4] Sano also must have witnessed Bernardino preaching in the Campo, Siena's central public square, and recorded these sermons and their large and lively audiences in his paintings.[5] Bernardino was, through his preaching, responsible for injecting renewed fervor into the cult of the Virgin in mid-fifteenth-century Siena. Sano was certainly influenced by the preacher in creating his Marian imagery and Bernardino's preaching undoubtedly encouraged the demand for such pictures.

Sano Di Pietro Italiano, 1405–1481

Madona y Niño con san Juan el Bautista, san Bartolomé, y cuatro ángeles, c. 1460–70
Tempera y oro en panel
25 por 18 pulgadas (63.5 por 45.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.8/K522

Sano di Pietro fue uno de los mas prolíficos y exitosos pintores del siglo quince en Siena, y tuvo uno de los talleres mas grandes, activos y exitosos de la ciudad. Junto con sus asistentes, él produjo (casi se podría decir producción en masa) retablos, paneles devocionales pequeños y manuscritos, tanto para las instituciones religiosas de Siena como para clientes privados. Atendiendo el gusto lujoso y ornamentado de los habitantes de Siena, sus obras son típicamente de alta calidad, vivadas en color, esplendidas en el uso del oro y ricas en efectos decorativos tales como obras con punzón.

En este panel, la Virgen sostiene a Cristo Niño, quien toma con dulzura el pulgar de su madre con su mano derecha y sostiene en su mano izquierda a un jilguero, símbolo de su futuro sufrimiento en la cruz así como el sufrimiento del alma y de la resurrección. La Virgen se muestra de medio cuerpo, mientras que el Niño se muestra de cuerpo entero. El halo de la Virgen tiene una inscripción: AVE * GRATIA * PLEANA * DO[MINUS TECUM] ("Salve, llena de gracia, el Señor es contigo" de Lucas 1:28). Los Santos Juan el Bautista y Bartolomé y cuatro ángeles flanquean al grupo central. El Bautista, cuyo brazo fue donado a la Catedral de Siena por el Papa Pio II en 1464 y se convirtió en una de las reliquias más importantes, porta un cubre pelo en la cabeza, lo cual es una referencia a su austera vida en el desierto. Apunta con el dedo índice de su mano derecha hacia el Cristo Niño, una referencia de un gesto a sus palabras en Juan 1:29, "Ecce Agnus Dei…" ("He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo"). Bartolomé, el santo patrono de Siena, sostiene el cuchillo de su martirio y un libro. Los ángeles llevan coronas de flores o coronas de hojas de olivo en su cabeza; las hojas de olivo son símbolos de paz, mientras que las flores se asocian con la Virgen.

Sano pintó numerosas versiones de esta composición, que datan en grupo ca. 1460-70.[1] No obstante, esta obra tiene una característica que la brinda como única entre ejemplos conocidos de este tipo. En el anverso encontramos el monograma HIS (un símbolo de Cristo, proveniente de las primeras tres letras del nombre en griego de Jesús, iota-eta-sigma) colocado en un fondo de cielo y un sol enardecedor. Esto está rodeado por dos serafines rojos y dos querubines azules y la inscripción: INOMINE YHS ONNE GENUM FLETATUR CELESTIUM TERESTRIUM INFERNORUM ("Para que al nombre de Jesús doble la rodilla todo cuanto hay en los cielos, en la tierra y en las regiones subterráneas," de Filipenses 2:10). Puestos juntos, estos elementos forman el emblema del enormemente popular predicador de la orden Observante Franciscana de Siena, San Bernardino (1380-1444), quien era un gran devoto del Santo Nombre de Jesús.

Mientras que este tipo de paneles seguramente fueron usados en prácticas devocionales privadas, Emile Gaillard sugirió en 1923 que este panel mas bien sirvió como un estandarte procesional para la confraternidad de San Bernardino en Siena.[2] Ciertamente, documentos de 1467 y 1469 registran pagos a Sano hechos por la confraternidad para el estandarte y otras obras.[3] Aun si esta pieza no es el estandarte referido en el documento, su despliegue prominente del emblema de Bernardino indica que debe de haber pertenecido a una institución de Siena o a un individuo devoto al santo.

La yuxtaposición de la icónica imagen de la Virgen y del emblema de Bernardino también subraya una especial conexión entre el pintor y el predicador. Sano era un ávido devoto de Bernardino. Pintó más retratos individuales del santo local que cualquier otro artista haya pintado, y Bernardino aparece con mayor frecuencia que ningún otro santo en la obra de Sano.[4] Sano también debe haber sido testigo de la predicación de Bernardino en la plaza publica central de Campo, en Siena, registrando estos sermones y su numeroso y animado auditorio en sus pinturas.[5] Bernardino fue, a través de su predicación, responsable de inyectar renovado fervor al culto de la Virgen en Siena a mediados del siglo quince. Sano con seguridad fue influenciado por el predicador al crear sus simbolismos marianos y por las predicaciones de Bernardino, que sin duda, motivaron la demanda de pinturas como estas.

Carlo Crivelli Italian, c.1430–35—before September 3, 1495

Christ Blessing, 1482
Tempera on panel
11 ¾ x 10 ¼ inches (29.8 x 26 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.26/K336

Since it came to the attention of scholars in the 1930s, this painting has been assigned to three different altarpiece structures. It was first believed to have belonged to an altarpiece painted by Carlo Crivelli around 1471-73 for the church of San Francesco in Montefiore dell'Aso;[1] later, it was included in reconstructions of an altarpiece made for San Domenico in Fermo, signed by Crivelli alongside the date 1472.[2] Most recently, and convincingly, in 2004, Ronald Lightbown argued that the present panel was part of the predella of Crivelli's altarpiece triptych for the church of San Francesco in Force. The predella of this altarpiece, according to Lightbown, also included *Saint James Major* (Formerly Collection of Mrs. Lore Heinemann, New York), *Saint Peter* (Yale University Art Museum, New Haven), *Saint Bartholomew* and *Saint John the Evangelist* (Castello Sforzesco, Milan), and *Saint Andrew* (Private Collection, formerly Proehl Collection, Amsterdam)—these last three had also once been assigned to San Domenico in Fermo altarpiece. The central panel of this structure is its only other surviving piece, and depicts the *Virgin and Child Enthroned with a Franciscan in Prayer* (Pinacoteca Vaticana, Rome). Crivelli signed this panel, and inscribed it with the date 1482. There is no record of the saints which once flanked the Virgin, but Lightbown notes that Saint Francis would have been obligatory as the work was made for a Franciscan house, and suggests that since the convent of San Francesco was founded on lands belonging to the great Benedictine abbey of Farfa, Saint Benedict may have also made an appearance.

Lightbown assigned the present panel to the San Francesco altarpiece on the basis of stylistic evidence, in particular, Christ's stylized spiral curls, which may be associated with Crivelli's work in the 1480s. Moreover, in 1827 or 1828, Ignazio Cantalamessa of Ascoli, then a university student, bought a number of paintings by Crivelli from churches in Ascoli, Fermo, Camerino, and Force and then sold them in Rome.[3] Lightbown associates the present panel with a Christ mentioned in Cantalamessa's lists as having been bought in Force from Canonico Diletti. Cantalamessa noted when Christ was represented dead or in the form of a Pietà, but does not make this specification for the panel he bought in Force. A panel depicting the Blessing Christ, as in the present piece, is thus a good match for the listed work.

The altarpiece triptych was made for the high altar of San Francesco in Force, a large and important Conventual Franciscan convent founded in 1276, although its church was only consecrated in 1368. The convent is located in the Marches, about fifteen kilometers northwest of Ascoli, under whose secular jurisdiction it was placed; yet spiritually, it was attached to the diocese of Fermo. The convent was remarkable as a place of learning—in the third quarter of the fifteenth century, when this altarpiece was completed, it produced two Masters of Theology who became Inquisitors of Florence. It also owned several important relics, including one of the True Cross given by Pope Nicholas IV, the fervent veneration of which focused popular attention and devotion on the site. Lightbown suggested that the Franciscan portrayed in the altarpiece's main panel may be Fra Francesco da Force, who was *custode* of the Franciscan mother house of San Francesco at Assisi ten times between 1466 and 1486, and was named *vicario* of the Conventuals in the Marches in 1486, the year he also died. However, his relations with his first convent at Force are undocumented, although the provincial chapter of the Conventuals was held there in 1486.

Christ is shown here half-length, dressed in a pinkish-red tunic over which a green-lined blue mantle edged in gold is draped. His beard and hair are golden in hue, and his hair falls in large, tightly wound ringlets over is shoulders. His head is haloed. His eyes do not meet the viewer's, but rather his glance is aimed sideways. He raises his right hand in a blessing gesture, and in his left, he holds an orb surmounted with a cross. Such an orb carries imperial connotations, proclaiming Christ as both King of Heaven and *Imperator Mundi*.[4] These associations echo the papacy's claims to both worldly, temporal dominance and spiritual authority. Christ here is humanity's Judge and Savior, ruler, retribution, and reward.

Carlo Crivelli Italiano, c. 1430–35—antes de septiembre 3, 1495

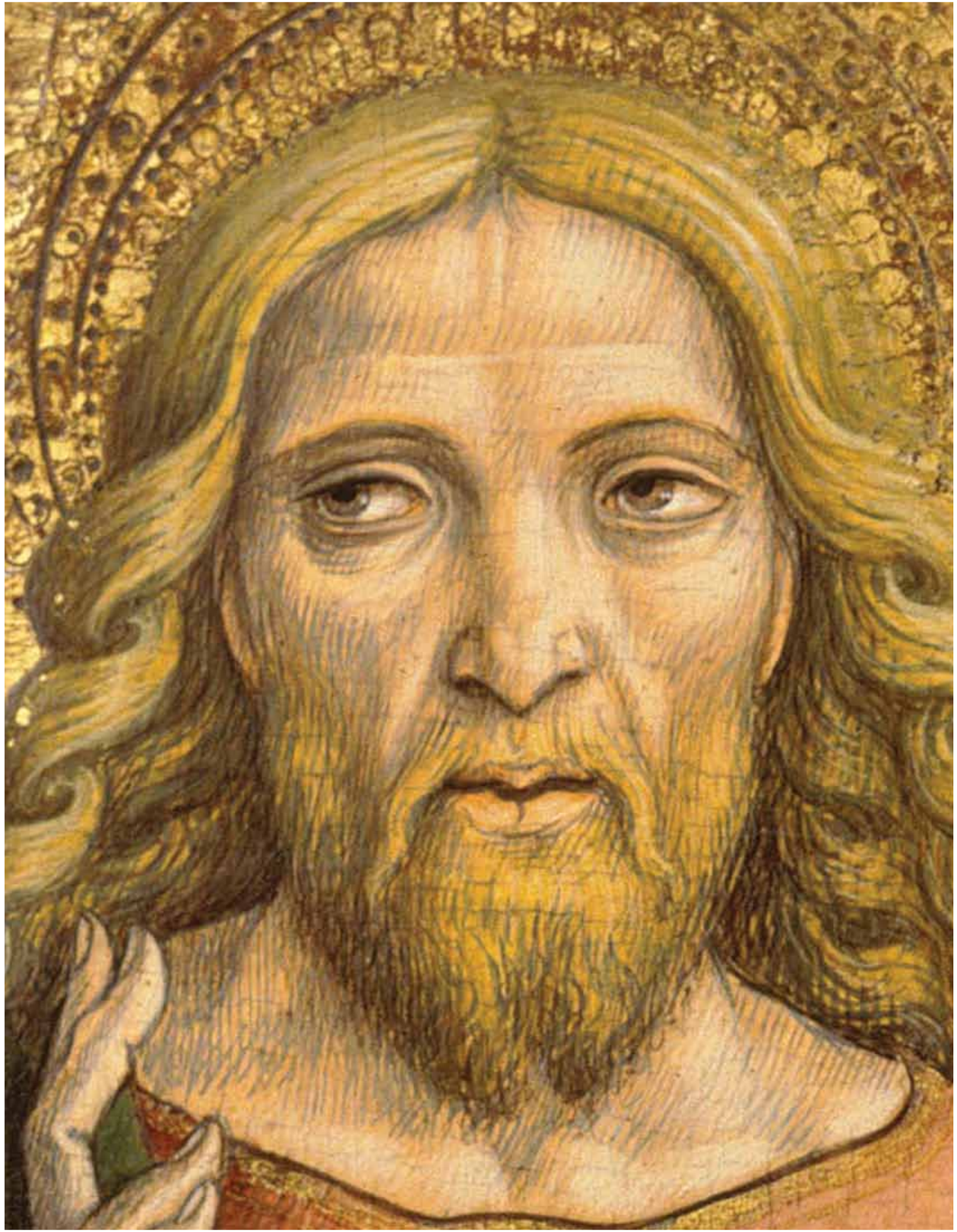
Cristo bendiciendo, 1482
Tempera en panel
11 ¾ por 10 ¼ pulgadas (29.8 por 26 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.26/K336

Desde que llego a la atención de los eruditos alrededor de 1930, esta pintura ha sido asignada a las estructuras de tres retablos diferentes. Al principio se creía que había pertenecido a un retablo pintado por Carlo Crivelli alrededor de 1471-73 para la Iglesia de San Francisco en Montefiore dell'Aso,[1] mas tarde fue incluida en reconstrucciones de un retablo hecho por San Domenico en Fermo, firmado por Crivelli, junto con la fecha de 1472.[2] En fecha más reciente y mas convincente, en 2004, Ronald Lightbown argumentó que el panel era parte de la *predella* del tríptico del retablo de Crivelli hecho para la Iglesia de San Francisco en Force. La *predella* del retablo, según Lightbown también incluía a *Santiago el Mayor* (Anteriormente de la Colección de la Sra. Lore Heinemann, New York), *San Pedro* (Yale University Art Museum, New Haven), *San Bartoloméo* y *San Juan el Evangelista* (Castello Sfrozesco, Milán) y *San Andrés* (Colección Privada anteriormente Proehl Collection, Amsterdam)—estos tres últimos también fueron en un tiempo asignados a San Domenico en el retablo de Fermo. El panel central de esta estructura es la única pieza que ha sobrevivido y representa a la *Virgen y el Niño Entronizados con un Franciscano en Oración* (Pinacoteca Vaticana, Roma). Crivelli firmó este panel e inscribió la fecha de 1482. No hay registro de los santos que flanquean a la Virgen, pero Lightbown destaca que *San Francisco* pudo haber sido obligatorio puesto que la obra fue hecha para un convento Franciscano y sugiere que puesto que el convento de San Francisco fue fundado en tierras que pertenecían a la gran abadía Benedictina en Farfa, San Benedicto puede haber hecho su aparición en la obra.

Lightbown asignó este panel al retablo de San Francisco en base a evidencia del estilo, en particular, los rizos de Cristo en espiral, lo cual puede ser relacionado con la obra de Crivelli de 1480. Aparte de esto, en 1827 ó 1828, Ignazio Cantalamessa de Ascoli, que era entonces un estudiante universitario, compró un buen número de pinturas de Crivelli a las Iglesias de Ascoli, Fermo, Camerino y Force y después las vendió a Roma.[3] Lightbown relaciona este panel con un Cristo mencionado en las listas de Cantalamessa que había sido comprado en Force al Canónico Diletti. Cantalamessa notó cuándo Cristo es representado muerto o en la forma en la que está en la Pieta, pero no hace esta especificación para el panel que compró en Force. Un panel representando el Cristo bendiciendo, como en esta pieza, se puede por lo tanto relacionar con la obra en la lista.

El retablo en tríptico fue hecho para el altar principal de San Francisco en Force, un convento Conventual Franciscano muy grande e importante fundado en 1276, a pesar de que su iglesia fue consagrada hasta 1368. El convento esta localizado en Marches, alrededor de quince kilómetros al noroeste de Ascoli, bajo cuya jurisdicción secular fue asignado y sin embargo desde el punto de vista espiritual, estaba adjunto a la diócesis de Fermo. El convento era notable como lugar para el aprendizaje—en la tercera parte del siglo quince, cuando este retablo se terminó, el convento produjo dos Maestros en Teología quienes se convirtieron en Inquisidores de Florencia. También poseía importantes reliquias, incluyendo una de la Verdadera Cruz otorgada por el Papa Nicolás IV, la ferviente veneración de la cual, enfocó la atención popular y la devoción a ese lugar. Lightbown sugirió que el Franciscano representado en el panel principal del retablo puede ser San Francisco de Force, quien fuera custodio de la casa madre de los Franciscanos de San Francisco en Asís, en diez ocasiones, entre 1466 y 1486, y quien fue nombrado *vicario* de los Conventuales en Marches en 1486, el mismo año en que murió. Sin embargo, sus relaciones con el primer convento en Force no están documentadas, aunque la reunión provincial de los Conventuales se llevó a cabo allí en 1486.

Aquí se muestra a Cristo de medio cuerpo, vestido con una túnica rosada-roja, sobre la cual lleva una capa azul forrada en verde con drapeados, con una cenefa en dorado. Su barba y cabello son de una tonalidad dorada, y su cabello cae en largos y apretados rizos sobre sus hombros. Su cabeza esta rodeada por un halo. Sus ojos no cruzan la mirada con el espectador sino mas bien su mirada se dirige hacia un lado. Levanta su mano derecha en un ademán para dar la bendición, y en su mano izquierda, sostiene un orbe rodeada con una cruz. Este orbe lleva consigo connotaciones imperiales, proclamando a Cristo tanto como Rey de los Cielos, como *Imperator Mundi*.[4] Estas relaciones hacen eco a las afirmaciones papales del dominio tanto mundano y temporal y autoridad espiritual. Cristo es aquí Juez y Salvador de la humanidad, soberano, retribución, y recompensa.



Pietro di Francesco degli Orioli Italian, 1458–1496

Angel Musicians (two panels from an Assumption of the Virgin), c. 1485
Tempera with oil on panel
14 x 17 ¼ inches (35.5 x 43.8 cm) each
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.10/K1329, 1961.1.11/K1330

As has been long recognized, the present two panels are fragments of an *Assumption of the Virgin*, whose main element was a narrow, vertical panel of the Virgin Mary borne heavenwards and accompanied by seven seraphim.[1] (The current location of the latter picture, sold from the estate of Sir John Pope-Hennessy in 1996,[2] remains unknown.) In first associating these works in her 1965 article in the Gazette des Beaux Arts, Gertrude Coor included a fourth element, *An Angel Playing a Lute* (in the Baltimore Museum of Art since 1962), in which the top of a crozier, the attribute of a missing bishop saint, appears below. Two years later in the same journal, Luisa Vertova[3] introduced two additional fragments depicting four figures each, seen half-length and on clouds: *Saint John the Baptist with Three Unidentified Male Saints*, then in the Judge James A. Murnaghan collection, Dublin,[4] and *David, Moses and Two Unidentified Prophets*, belonging to Anthony Post, London.[5] Two other painted sections, each depicting a bust-length angel and overlooked in the literature on Orioli and Giacomo Pacchiarotto (to whom almost the entire output of Orioli was once attributed),[6] can also be added to this Quattrocento puzzle.[7] The one depicting an angel in dark robes would have originally joined up with the cropped arm visible along the extreme left edge of 1961.1.10, whereas the other angel would have been just to the left of 1961.1.11.

A convincing reconstruction of Orioli's undocumented *Assumption of the Virgin* has been recently proposed by Laurence B. Kanter.[8] Whereas the direction of the wood grain in the ex-Pope-Hennessy and Baltimore panels is vertical, that in both El Paso fragments, as indicated by their crackle pattern and the splits in each panel, are set askew in the present framing, at approximately 30° off the vertical—in opposite directions to each other,[9] which is impossible for the construction of an Italian Renaissance altarpiece [writes Kanter]. The same is true of the two sets of bust-length prophets, and it must be concluded that all four of these panels were not originally oriented as they are now, but were tilted upwards at their "outer" edges. In this orientation, the figures would have appeared to be moving in towards the center and forward, and they would have described more strongly foreshortened arcs in space around the central figure.

As Kanter proposes, the two panels depicting saints and prophets must have originally existed above the Virgin. Proof of this relationship is a second set of rays along the top of the ex-Post/Feigen panel that must have emanated from an abbreviated (lost) figure of Christ, who in the original composition would have appeared above, receiving His mother into Heaven. Consequently, the El Paso *Angels* would have figured below, at about the height of the Virgin's waist. This supposition is confirmed by two elements at the upper right of the left hand El Paso panel. The red wing there would have completed the cropped seraph figure at the center left of the ex-Pope-Hennessy *Virgin* panel, and the rest of the violin in the same El Paso fragment can just be made out below the figure of the same, above-mentioned seraph. The *Angel Playing a Lute* in Baltimore is unique in being the only surviving fragment of the lower portion of Orioli's altarpiece.[10] *Pace* by Luisa Vertova,[11] the predella for this important work remains unidentified.

The Assumption of the Virgin was an important subject in the history of Sienese painting. The feast day has been celebrated in Siena since 1200, and relics associated with that miracle were housed in the Ospedale di Santa Maria della Scala located opposite the cathedral, which was itself dedicated to the Virgin's Assumption.[12] Orioli's rendering of this theme follows an iconography more or less fixed by the mid-fifteenth century, with the key difference that in his altarpiece the Virgin Mary, clothed in white, stands rather than sits. [13]

Orioli achieved fame in his brief lifetime. At his burial in August 1496 (according to a later source) "it looked as if the whole city was in mourning."[14] Until only recently, however, he had become an accidental casualty in the history of Sienese painting, with all of his accepted oeuvre assigned instead to a younger and more *retardataire* artist, Giacomo Pacchiarotto (1474–c.1540), of whom no signed paintings exist. Thanks to the pioneering research of Alessandro Angelini,[15] a fresco clearly belonging to this same "Pacchiarotto" group—the *Christ Washing the Apostles' Feet*, dated 1489, in the Siena Baptistery—turned out to be a documented work by Orioli. That painting evidences a progressive interest in linear perspective and Renaissance architectural detail, one that places Orioli among Siena's artistic avant-garde, along with Francesco di Giorgio, with whom he sometimes collaborated. On the other hand, the figural types in Orioli's early paintings (i.e. those from the late 1470s) reveal the preponderant influence of Matteo di Giovanni, with whom he probably trained. Such a work is the *Madonna and Child with Four Saints* (Santi Pietro e Paolo, Buonconvento), which is usually considered his earliest known painting.[16]

Orioli's disassembled *Assumption of the Virgin* can be assigned a date of roughly ten years later.[17] Essentially the same Virgin type in the ex-Pope-Hennessy panel, with its frontal pose and identical headdress, reoccurs in Orioli's *Madonna and Child between SS. Onophrius and Bartholomew* (Pinacoteca Nazionale, Siena), as do similar seraphim. That altarpiece has been plausibly dated on stylistic evidence to c. 1485.[18] There, too, the angel just to the left of St. Onophrius recalls that playing the cymbals in 1961.1.10. Moreover, St. Onophrius's pose and physiognomy recalls those of the Baptist in the ex-Murnaghan *Four Male Saints*.

Much of Orioli's *Assumption of the Virgin* has been lost, including a row of standing or kneeling saints that no doubt marked its bottom segment. Yet comparisons have often been made with the artist's *Ascension of Christ* (Pinacoteca Nazionale, Siena), which was done for the Osservanza basilica outside Siena, Orioli's final resting place.[19] A comparison of the principal figure in each composition, though, indicates that the *Ascension of Christ* must be considerably later,[20] given the mannered treatment of Christ's robes and the tense, kinetic energy that seemingly electrifies all of the scene's participants.

Pietro di Francesco degli Orioli Italiano, 1458–1496

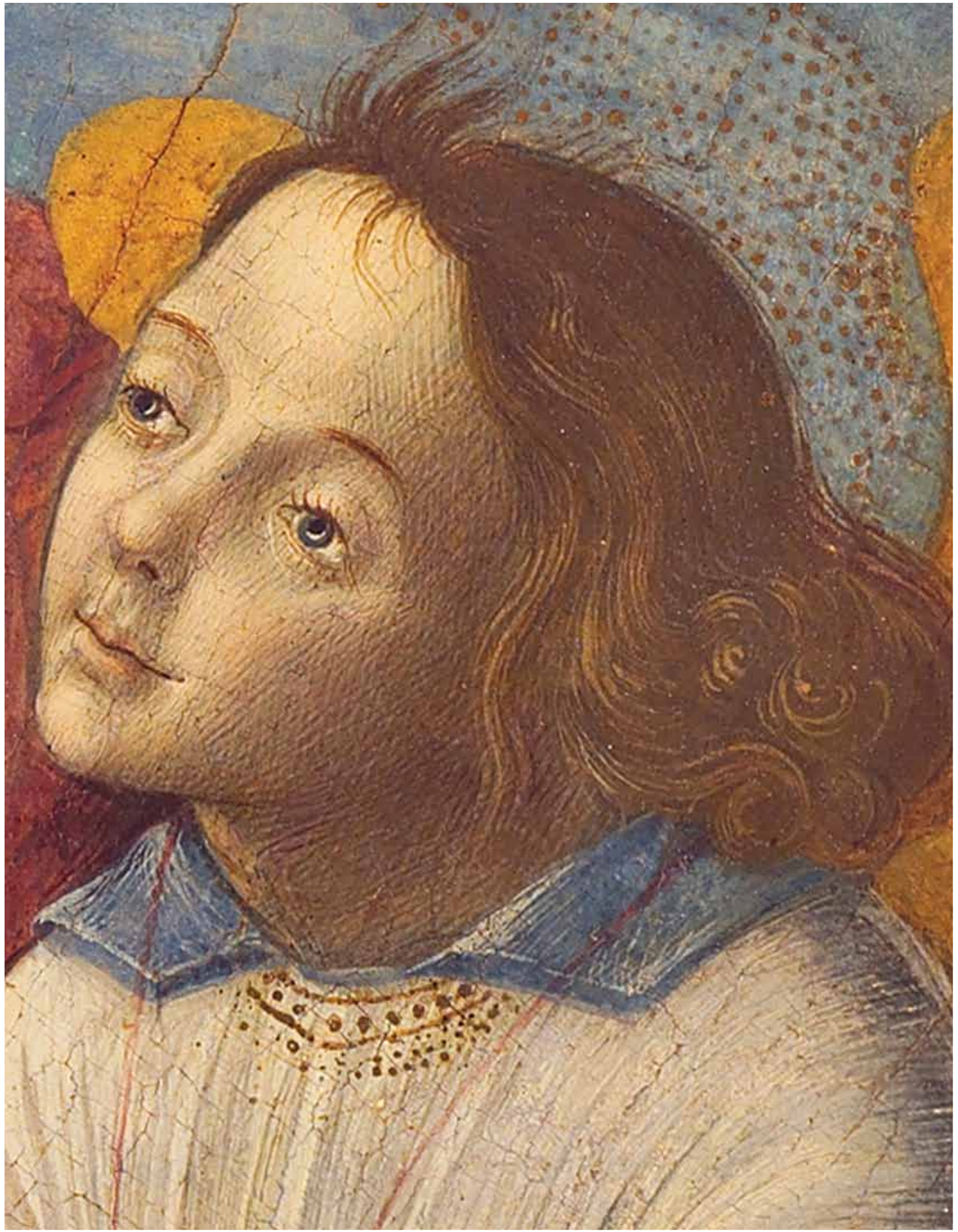
Músicos angelicales (dos paneles de una Asunción de la Virgen), c. 1485
Tempera con oleo en panel
14 por 17 ¼ pulgadas (35.5 por 43.8 cm) cada uno
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.10/K 1329, 1961.1.11/K1330

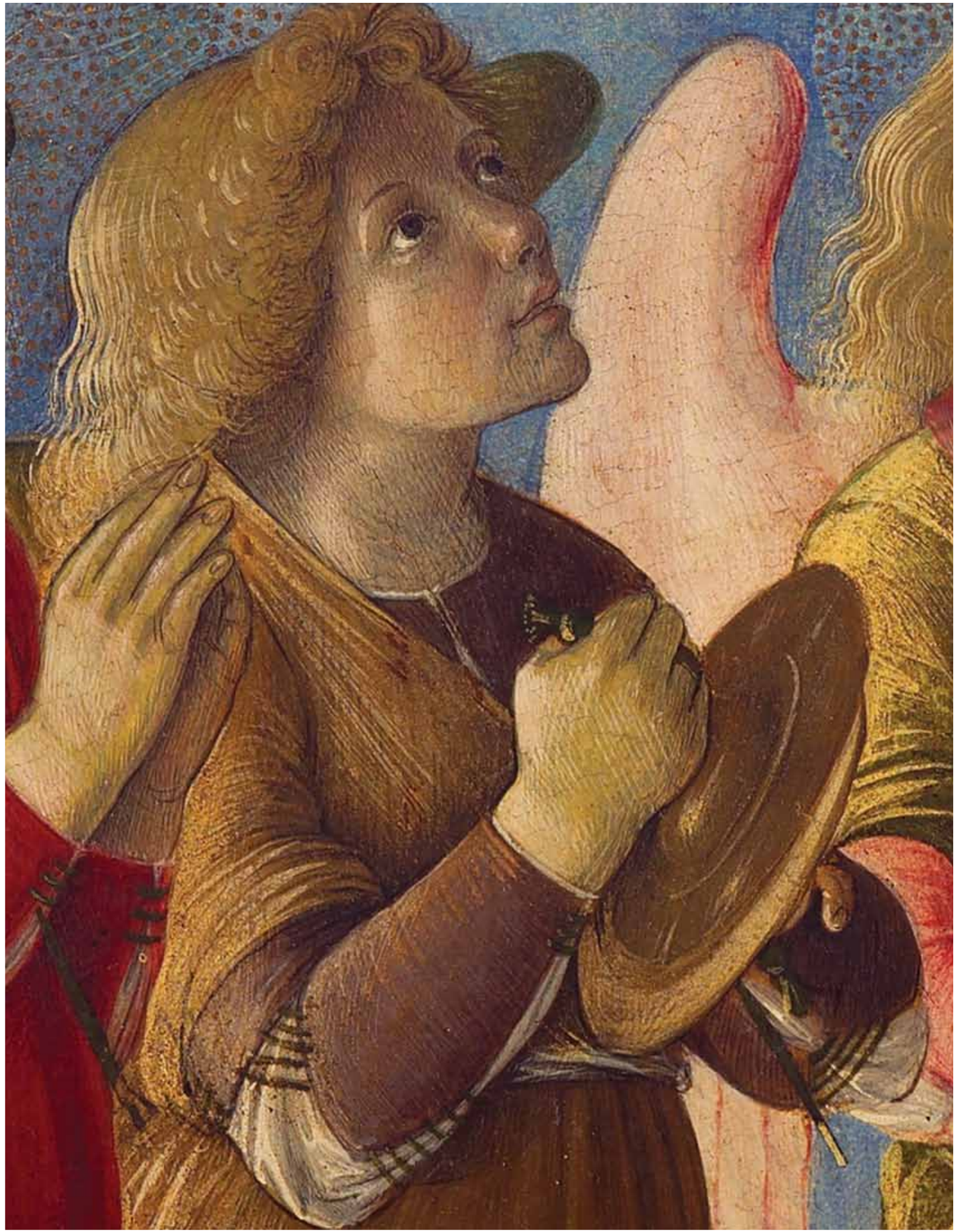
Como ha sido reconocido desde hace tiempo, los dos paneles actuales son fragmentos de la *Asunción de la Virgen* cuyo elemento principal era un panel vertical de angostas dimensiones, de la Virgen María siendo ascendida al cielo y acompañada de siete serafines.[1] (La ubicación de la pintura mencionada, desde que fue vendida a Sir John Pope-Hennessy en 1996[2] es desconocida). Gertrude Coor en su primera asociación de esta obra, en su articulo de 1965 en la Gazette des Beaux Arts, incluye un cuarto elemento, *Ángel tocando el Laúd* (en el Baltimore Museum of Art desde 1962), en la que falta la parte superior del báculo pastoral, que aparece abajo y que es el atributo de un desaparecido obispo santo. Dos años mas tarde en la misma publicación, Luisa Vertova[3] introdujo dos fragmentos adicionales representando cada una de las cuatro figuras, que se aprecian de medio cuerpo y sobre nubes: *San Juan el Bautista con Tres Santos Varones No-identificados* que se encontraba en la colección del Juez James A. Murnaghan en Dublín[4] y *David, Moisés y Dos Profetas No-identificados,* pertenecientes a Anthony Post de Londres.[5] Otras dos secciones de pinturas, cada una representando el busto de un ángel, lo cual fue pasado por alto en la literatura sobre Orioli y Giacomo Pacchiarotto (a quien fue atribuida casi toda la producción de Orioli),[6] también pueden ser agregadas a este acertijo del Quattrocento.[7] El que representa a un ángel con vestimentas obscuras pudo haber estado originalmente unido al recortado brazo visible a lo largo de la orilla del extremo izquierdo de 1961.1.10, mientras que el otro ángel podría haber estado justamente a la izquierda de la pintura de 1961.1.11.

Una convincente reconstrucción de la *Asunción de la Virgen* de Orioli, no documentada, ha sido propuesta recientemente por Laurence B. Kanter.[8] Puesto que la veta de la madera en los paneles de ex-Pope-Hennessy y Baltimore es vertical, como en los dos fragmentos de El Paso, como lo indica el resquebrajado patrón y las rajadura en cada panel, están colocados al sesgo en el enmarcado actual, a aproximadamente 30° fuera de la vertical —en dirección contraria una de la otra,[9] lo cual es imposible para la construcción de los retablos del Renacimiento italiano [escribe Kanter]. Lo mismo se aplica a los dos juegos de medio-cuerpo de los profetas, así que se debe concluir que los cuatro paneles no estaban originalmente orientados como están ahora, sino que estaban inclinados hacia arriba en sus bordes "exteriores". Con esta orientación, las figuras habrían parecido estar moviéndose hacia el centro y hacia enfrente, y habrían descrito unos arcos reduciendo considerablemente la perspectiva en el espacio alrededor de la figura central.

Como Kanter propone, los dos paneles representando santos y profetas deben de haber existido originalmente en la parte superior de la figura de la Virgen. Prueba de esta relación es el segundo juego de rayos a lo largo de la parte superior de el panel de ex-Post/Feigen que debe de haber emanado de una figura abreviada (perdida) de Cristo, quien en la composición original habría aparecido arriba, recibiendo a su madre en el cielo. Consecuentemente, los *Ángeles* de El Paso, habrían estado en la parte baja, aproximadamente a la altura de la cintura de la Virgen. Esta suposición se confirma por medio de dos elementos en la parte superior a la derecha del panel a la izquierda de El Paso. El ala roja habría completado la figura recortada del serafín en el centro a la izquierda del panel *Virgen* del ex-Pope-Hennessy, y el resto del violín en el mismo fragmento de El Paso apenas se puede distinguir debajo de la misma figura del serafín ya mencionado. El *Ángel Tocando el Laúd* de Baltimore es insustituible por ser el único fragmento que existe de la parte baja del retablo de Orioli.[10] *Pace* de Luisa Vertova, [11] la predella de esta importante obra sigue sin ser identificada.

La Asunción de la Virgen fue un importante tema en la historia de la pintura Sienés. El día de la festividad ha sido celebrado en Siena desde 1200, y las reliquias asociadas a ese milagro están





resguardadas en el Ospedale di Santa Maria della Scala situado enfrente de la catedral, la cual en sí, fue dedicada a la Asunción de la Virgen.[12] La producción pictórica de Orioli de este tema se apega a la iconografía mas o menos constante para la mitad del siglo quince, con la marcada diferencia de que en el retablo de la Virgen María, con vestiduras blancas, ella está de pie en lugar de estar sentada.[13]

Orioli alcanzó la fama en su corta vida. En su funeral en agosto de 1496 (de acuerdo a una fuente de información después de su muerte) "parecía que toda la ciudad estaba de luto".[14] Solo hasta recientemente, sin embargo, había llegado a ser una casualidad accidental en la historia de la pintura Sienés, con todas sus obras reconocidas y asignadas en su lugar a un artista mas joven y *retardataire,* Giacomo Pacchiarotto (1474-c. 1540), de quien no existen pinturas firmadas. Gracias a la investigación inicial de Alessandro Angelini,[15] un fresco claramente perteneciente al mismo grupo "Pacchiarotto"—el *Cristo Lavando los Pies de los Apóstoles*, fechada 1489, en el Bautisterio de Siena—resultó ser una obra documentada de Orioli. Esa pintura es evidencia de un interés progresivo en perspectiva en línea recta y el Renacimiento del detalle arquitectónico, el cual coloca a Orioli entre los artistas avant-garde de Siena, junto con Francesco di Giorgio, con quien el colaboraba en ocasiones. Por otra parte, los tipos de figuras de las primeras pinturas de Orioli (por ejemplo aquellos de finales de los años 1470) revelan la influencia preponderante de Matteo di Giovanni, con quien probablemente se adiestró. Una obra como esta es *La Madona y el Niño con Cuatro Santos* (Santi Pietro e Paolo, Buonconvento), la cual es generalmente considerada su pintura más temprana conocida.[16]

A la obra desmontada de Orioli *Asunción de la Virgen* se le puede asignar una fecha posterior de aproximadamente diez años.[17] En esencia el mismo tipo de Virgen en el panel de ex-Pope-Hennesy, con su pose frontal y tocado idéntico, vuelve a aparecer en la obra de Orioli *Madona y Niño entre SS. Onofrio y Bartolomeo* (Pinacoteca Nazionale, Siena), al igual que serafines similares. El retablo ha sido fechado admisiblemente, basado en evidencia de estilo a c. 1485.[18] Allí, también, el ángel justamente a la izquierda de San Onofrio hace recordar a aquel tocando los platillos en 1961.1.10. Mas allá, la pose y fisonomía de San Onofrio trae a mente aquella del Bautista en los *Cuatro Santos Varones* de ex-Murnaghan.

Gran parte de la Asunción de la Virgen de Orioli se ha perdido, incluyendo un fila de santos de pie o arrodillados que sin duda marcaban el segmento inferior. Sin embargo con frecuencia se han hecho comparaciones con la *Ascensión de Cristo* del mismo artista (Pinacoteca Nazionale, Siena), las cuales fueron hechas por la Osservanza basílica en las afueras de Siena, el lugar de descanso final de Orioli.[19] Una comparación de la figura principal en cada composición, sin embargo, indica que la *Ascensión de Cristo* debe ser considerablemente tardía,[20] dado el manejo del tratamiento de las túnicas de Cristo y la tensa, energía cinética que aparentemente electrifica todos los participantes de la escena.

Vittore Crivelli

Italian, active late 15th and early 16th centuries

Saint Francis, c. 1490
Tempera on panel
45 5/8 x 15 3/8 inches (115.9 x 39.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.27/K377

Born to a wealthy merchant family, Saint Francis led a life of wealth and sin until God spoke to him. At that moment, he renounced his wealth and stripped himself of all earthly belongings. Saint Francis founded the Franciscan Order and lived as a beggar and preacher. During a period of fasting, he prayed to be able to feel the pain of Christ. At this time, he had a vision of Christ on the cross and miraculously received the stigmata on his own body.

Saint Francis is depicted dressed in a simple robe which is tied by a rope with three knots which represent chastity, obedience and poverty. He stands on a platform in front of a marble parapet on which rest a book and a scourge. With a sorrowful and pained expression the saint looks at the crucifix in his hand. Gold lines radiate from the figure of Christ toward the hands, feet and chest of Saint Francis, indicating the stigmata on the saint's body.

This painting was sold at a 1929 auction along with a panel of *Saint Louis of Toulouse*, now in Nashville, Tennessee. The notes from this sale state that the two panels belonged to a triptych,[1] although in both panels the saints are directed toward the left, which indicates that these probably belonged to a larger polyptych. According to the auction catalog, the predella was signed and dated as the work of Carlo Crivelli in 1483, and a fifteenth-century sheet of music was attached to the back of the panel of Saint Francis, although this has been lost.[2] Since the rest of the altarpiece has also been lost, the authenticity of the inscription and the authorship of the other panels are unknown. The panels of Saint Louis of Toulouse and Saint Francis are, however, by Vittore Crivelli rather than his brother Carlo.[3]

Vittore Crivelli was born between 1435 and 1445 in Venice, and both his older brother Carlo and his father Jacopo were painters.[4] Vittore seemingly trained with his brother and the two painters maintained an amicable relationship. Carlo and Vittore may have moved to Zara, Dalmatia together, and although Vittore remained in Zara for about twelve years after his brother had left,[5] Vittore rejoined Carlo in Fermo thereafter. Early scholars frequently confused the two brothers and the inscription marking the predella as the work of Carlo is likely to have been a mistaken later addition. The signature may, however, be authentic since Vittore and Carlo seem to have collaborated on at least one commission, the altarpiece of San Martino at Monte San Martino. Ronald Lightbown believes the altar of San Martino may have begun solely as the work of Carlo, possibly c. 1482–3, but due to an abundance of commissions, was completed by Vittore later in the decade.[6] This altarpiece may be the result of a similar interaction between the two artists. *Saint Francis* has been attributed to a date around 1490 due to the similarity of style with the image of the saint in the polyptych in Sant'Elpidio a Mare.[7]

Vittore Crivelli Italiano, activo fines del siglo quince y principios de siglo dieciséis

San Francisco, c. 1490
Tempera en panel
45 5/8 por 15 3/8 pulgadas (115.9 por 39.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.27/K377

Habiendo nacido en el seno de una familia acaudalada, San Francisco llevó una vida de riquezas y pecado hasta que oyó la voz de Dios. En ese momento, renunció a su riqueza y se deshizo de todas sus pertenencias terrenales. San Francisco fundó la Orden Franciscana y vivió como pordiosero y predicador. Durante un periodo de ayuno, hizo oración para poder sentir los sufrimientos de Cristo. En esa ocasión tuvo una visión de Cristo en la cruz y milagrosamente recibió los estigmas en su propio cuerpo.

San Francisco es representado vestido con una sencilla túnica la cual está sujeta a su cuerpo con un mecate con tres nudos los cuales representan la castidad, la obediencia y la pobreza. Esta de pie sobre una plataforma enfrente de un parapeto de mármol sobre el cual se encuentran un libro y un flagelo. Con una expresión de pena y dolor el santo dirige la mirada a un crucifijo que sostiene en su mano. Unas líneas doradas irradian de la figura de Cristo hacia las manos, los pies y el pecho de San Francisco, indicando los estigmas en el cuerpo del santo.

Esta pintura fue vendida en una subasta en 1929 junto con un panel de *San Luis de Toulouse*, que se encuentra ahora en Nashville, Tennessee. Las notas de esta venta estipulan que los dos paneles eran parte de un tríptico,[1] a pesar de que en ambos paneles los santos tienen dirección hacia la izquierda, lo cual indica que estos paneles probablemente pertenecían a un políptico. Según el catalogo de la subasta, la *predella* estaba firmada y fechada como obra de Carlo Crivelli en 1483, y una hoja de música del siglo quince estaba pegada en la parte posterior del panel de San Francisco, sin embargo esta se ha perdido.[2] Puesto que el resto del retablo también ha desaparecido, se desconoce la autenticidad de la inscripción y la autoría de los otros paneles. Los paneles de San Louis de Toulouse y de San Francisco son, sin embargo, obras de Vittore Crivelli más no de su hermano Carlo.[3]

Vittore Crivelli nació entre 1435 y 1445 en Venecia, y tanto su hermano mayor Carlo, así como su padre Jacopo eran pintores.[4] Vittore aparentemente se entrenó con su hermano y los dos pintores mantuvieron una relación amistosa. Es posible que Carlo y Vittore se hayan mudado a Zara, Dalmacia, juntos, y aunque Vittore permaneció en Zara por casi doce años después de que su hermano se había mudado,[5] Vittore se reunió de nuevo con Carlo en Fermo. Eruditos más tempranos confundían a los dos hermanos y la inscripción marcada en la *predella* como obra de Carlo puede haber sido un agregado erróneo hecho más tarde. La firma puede, sin embargo ser autentica puesto que Vittore y Carlo parecen haber colaborado en por lo menos en una comisión, el retablo de San Martino en Monte San Martino. Ronald Lightbown cree que el altar de San Martino puede haber iniciado solo como una obra de Carlo, posiblemente c. 1482–3, pero debido al gran número de comisiones, fue completada por Vittore mas tarde en la década.[6] Este retablo puede ser el resultado de una interacción similar entre los dos artistas. *San Francisco* ha sido atribuido a una fecha de alrededor de 1490, debido a las semejanza de estilo con la imagen del santo en el políptico en Sant'Elpidio a Mare.[7]

Jacopo del Sellaio Italian, c. 1441–1493

The Penitent Saint Jerome with Saint Francis in Landscape, c. 1490
Tempera on panel
16 x 11 3/8 inches (40.6 x 28.9 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.14/K1158

During the Italian Renaissance, artists addressed a growing demand for independent images of the Latin Church Father Saint Jerome (c. 345–419/20), either as the scholarly translator of the Bible into Latin, seated in his study, or as a penitential figure prostrate before a crucifix in the out-of-doors.[1] The El Paso panel depicts this second theme, which has as its source a letter from Jerome to his disciple Saint Eustochium describing his self-prescribed, four years of deprivation in the wilderness:

> My face was pale with fasting…I used to fling myself at Jesus' feet; I watered them with my tears, I wiped them with my hair; and if my flesh still rebelled I subdued it by weeks of fasting…I remember that often I joined night to day with my wailings and ceased not from beating my breast till tranquility returned to me at the Lord's behest.[2]

The small painting is rich in details, pertaining mostly to the iconography of Saint Jerome. At left is a recumbent lion, a reference to the animal he once tamed;[3] this feature is present in about three-fifths of the known representations of the penitent saint.[4] A red cardinal's hat at Jerome's feet refers to his supposed membership in the College of Cardinals, which in actuality had not yet been founded. Vipers in the foreground symbolize his temptations and torments; and in the middle distance is a pair of deer drinking, a common enough detail in late medieval depictions, referring to Psalm 42, 1: "As the hart panteth after the water brooks, so panteth my soul after thee, O God." Finally, behind the saint occurs the stigmatization of Saint Francis, a miracle that took place on the rocky slopes of La Verna on September 14, 1223.

The penitent Saint Jerome became the subject of independent devotional panels in Tuscany as early as c. 1420,[5] and an image painted c. 1450–55 by Jacopo del Sellaio's teacher (according to Giorgio Vasari), Fra Filippo Lippi, may have actually belonged to the Medici family of Florence.[6] Lippi, like Jacopo, was an accomplished landscapist, and in panel paintings of the Adoration of the Christ Child and frescoed scenes of St. John the Baptist, the original penitent saint, in the wilderness—dating variously from the mid-to-late 1450s—he developed a distinctive "penitential landscape" type.[7] This setting became standard in Jacopo's depictions of the penitent Saint Jerome, of which seventeen are known, forming the largest group of such representations by any artist in Tuscan Renaissance art.[8] Incidentally, the Saint Jerome figure type seen here seems to derive from one of Jacopo's earliest, few documented works, the *Pietà with Saints Fredianus and Jerome*.[9] That altarpiece, commissioned in 1484, was finally completed after the painter's death by his son, Arcangelo di Jacopo (who has now been identified as the artistic personality, the Master of the Miller Tondo),[10] in 1506.

The growing number of images in Tuscany depicting the penitent Saint Jerome has been traced to the influence of one figure, the Blessed Carlo Guidi da Montegranelli (c. 1330–1417), who retired in 1360 to a hermitage in Fiesole, just north of Florence, "for a life of meditation, prayer and mortification of the flesh."[11] In time he established the Hieronymite Order, which was confirmed by papal decree in 1415. In honor of Beato Carlo, who was a Tertiary, or lay, member of the Franciscan Order, it followed the strict rule of Saint Francis and its members wore the gray tunic and leather belt of the Franciscan Tertiaries. As the figure of Saint Francis in the El Paso panel is so attired, it would seem logical to conclude that the patron of Jacopo del Sellaio's panel was a member of the Hieronymite Order, which had forty recorded monasteries throughout Italy in 1472.[12]

Alternatively, the original owner of the Museum's panel may

have belonged to the confraternity known as the Buca di San Girolamo (or Santa Maria della Pietà), which was established in Fiesole[13] in 1410, but moved some two years later to an oratory attached to the Ospedale di San Matteo in Florence (the site of today's Accademia di Belle Arti).[14] Still in existence and retaining its own archive, this penitential confraternity counted among its earlier members Saints Antoninus and Bernardino of Siena, and artists such as Luca della Robbia and Paolo Uccello. No records, unfortunately, associate Jacopo del Sellaio with this community, either as a member or as a provider of devotional works of art.[15] Yet among the objects documented at the "Buca's" headquarters was "una testa d' un Salvatore" said to be by Albrecht Dürer; one scholar has even proposed that that image may have served as the prototype for the several paintings of the Man of Sorrows by Jacopo and his workshop.[16]

None of Jacopo's depictions of this theme are documented, nor are any of the original patrons of such works a matter of record. However, Jacopo often depicted unrelated episodes in the lives of various penitent saints all in the same composition.[17] He also included miniature scenes of St. Jerome kneeling and chastising himself in the background of at least three paintings of the Virgin adoring the Christ Child,[18] as well as in the *Crucifixion with Saints* in Tokyo.[19]

Jacopo del Sellaio Italiano, c. 1441–1493

El penitente san Jerónimo con san Francisco en un paisaje, c. 1490
Tempera en panel
16 por 11 3/8 de pulgada (40.6 por 28.9 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.14/K1158

Durante el Renacimiento italiano, había una gran demanda para los artistas de imágenes independientes del Padre de la Iglesia Latina San Jerónimo (c. 345-419/20) se representa, ya sea como el erudito traductor de la Biblia al latín, sentado en su estudio, o como una figura penitente postrada ante un crucifijo al aire libre.[1] El panel en El Paso representa este segundo tema, el cual toma como fuente una carta de Jerónimo al discípulo San Eustoquio en la que describe sus auto-impuestos cuatro años de privaciones en el desierto:

Mi cara estaba pálida debido al ayuno…Solía postrarme a los pies de Jesús, y los lavaba con mis lagrimas, los secaba con mi cabello y si algo de mi carne aun se rebelaba, la sometía con semanas de ayuno…Recuerdo que con frecuencia unía las noches con los días con mis lamentos y no cesaba de golpear mi pecho hasta que la tranquilidad volvía a mí con la complacencia del Señor.[2]

La pintura de pequeñas dimensiones es rica en detalles, pertenecientes la mayoría a la iconografía de San Jerónimo. A la izquierda esta un león recostado, haciendo referencia al animal que él una vez había domado;[3] este detalle se presenta en casi tres quintas partes de las representaciones conocidas del santo penitente.[4] Un sombrero cardenalicio rojo a los pies de Jerónimo hace referencia a su supuesta membresía al Colegio Cardenalicio, el cual realmente no había sido aún fundado. Culebras en el frente de la pintura simbolizan las tentaciones y los tormentos, y hacia la mitad de la obra hay un par de ciervos bebiendo, un detalle muy común en las representaciones del medioeval tardío refiriéndose al Salmo 42,1: "Como anhela la cierva las corrientes de las aguas, así te anhela mi alma, o Dios." Finalmente atrás del santo tiene lugar la estigmatización de San Francisco, acontecimiento milagroso que ocurre en las rocosas laderas de La Verna en septiembre 14, 1223.

El penitente San Jerónimo se hizo tema de paneles devocionales independientes en Toscana en los albores de 1420,[5] y una imagen pintada c. 1450–55 por el maestro de Jacopo del Sellaio (según Giorgio Vasari), Fray Filippo Lippi, es probable que perteneciera a la familia Medici de Florencia.[6] Lippi, al igual que Jacopo, era un gran paisajista, y en pinturas en paneles de la Adoración del Niño Jesús y escenas al fresco de San Juan el Bautista, el original santo penitente, en el desierto—con fecha variando desde la mitad a finales del 1450—desarrolló un tipo distintivo de "penitente de paisaje".[7] Este escenario se convirtió en algo estandarizado en las representaciones del penitente San Jerónimo, de las cuales se conocen diecisiete, constituyendo el más numeroso grupo de representaciones como ésta por algún otro artista en el arte renacentista toscana.[8] Incidentalmente el tipo de figura de San Jerónimo que se ve aquí, parece que se deriva de una de las primeras obras de Jacopo no documentadas, la *Pietá con Santos Fredianus y Jerome*.[9] Este retablo, comisionado en 1484, fue finalmente terminado por su hijo, Arcangelo di Jacopo (quien ha sido identificado como la personalidad artística, Maestro de Miller Tondo)[10] en 1506, después de la muerte del pintor.

El creciente número de imágenes en Toscana representando al penitente San Jerónimo ha sido trazado hacia la influencia de una figura, el Bendito Carlo Guidi de Montegranelli (c. 1330–1417), quien se retiró en 1360 al monasterio en Fiesole, justo al norte de Florencia, "a una vida de meditación, oración y mortificación de la carne".[11] Después de un tiempo estableció la Orden de los Jerónimos, la cual fue confirmada por Decreto Papal en 1415. En honor al Beato Carlo, quien era Terciario, laico, miembro de la Orden Franciscana, siguió la estricta regla de San Francisco y sus miembros que portaban una túnica gris y el cinturón de cuero de los Franciscanos Terciarios. Como la figura de San Francisco en el panel de El Paso porta esa vestidura, sería lógico concluir que el cliente para quien se hizo el panel de Jacopo del Sellaio era miembro de la Orden de los Jerónimos, la cual contaba con cuarenta monasterios registrados a todo lo largo de Italia en 1472.[12]

Por otra parte, el dueño original del panel del museo ha de haber pertenecido a la confraternidad conocida como la Buca di San Girolamo (o *Santa María della Pietá*), la cual fue establecida en Fiesole[13] en 1410, pero llevado dos años mas tarde a un oratorio anexo al Ospedale di San Matteo en Florencia (el sitio que ocupa hoy en día la Accademia di Belle Arti).[14] Aún en existencia y guardando su propio archivo, esta confraternidad penitencial contaba en sus albores con miembros como los Santos Antoninus y Bernardino de Siena, y artistas tales como Luca della Robbia y Paolo Uccello. Desafortunadamente no hay documentos que asocien a Jacopo del Sellaio con esta comunidad, ni como miembro, ni como proveedor de obras de arte devocionales.[15] Sin embargo en los objetos documentados en las oficinas centrales de la "Buca" había "una testa d'un Salvatore" que se decía que era una obra hecha por Albercht Dürer; al grado que un erudito ha propuesto que esa imagen podría haber servido como prototipo para las varias pinturas del Hombre de los Lamentos de Jacopo y su taller.[16]

Ninguna de las representaciones de Jacopo sobre este tema está documentada, ni se tiene registro de los clientes originales de estas obras. Sin embargo, Jacopo con frecuencia representaba episodios sin relación alguna de las vidas de varios santos penitentes en la misma composición.[17] También incluía escenas en miniatura des San Jerónimo arrodillándose y flagelándose en el fondo de la pintura, al menos en tres de ellas, las de la Virgen adorando al Cristo Nino,[18] así como en la *Crucifixión con Santos* en Tokio.[19]

Sandro Botticelli workshop (Alessandro di Mariano Filipepi)

Italian, c. 1445–1510

Madonna and Child, 1490s
Tempera on panel
33 ¼ inches diameter, (84.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.13/K1240

This painting is one of the few extant *tondi* from Botticelli and his workshop that shows only the Madonna and the Christ Child, with no accompanying saints. The focused composition requires the viewer to concentrate on the tender relationship of mother and child, encouraging a contemplative view of the image. The imposing throne does not distract from this view, especially because the background is held dark. In other, related, images the left and right sides open up to imaginary landscapes.

The original form of the panel as a *tondo* was questioned by Fern Rusk Shapley, who suggested that the painting was rectangular, then cut down to a round form at an unknown point in time. The painting was thus excluded by scholars who studied *tondi* that were produced by Botticelli and his workshop. However, a restoration executed in 1992 (the report of which has remained unpublished) shows that this hypothesis is almost certainly incorrect, as the original boards were placed diagonally, with the joints of the boards running diagonally across the composition. Such a placement of the panels indicates that the painting was conceived as a *tondo*, and not as a rectangular image.

The *tondi* format, popular in Florence in the second half of the 1400s, was used, in most cases, for paintings placed in a domestic context, and nearly all include the Virgin Mary with the Christ Child. As such, the paintings aided the viewer to contemplate on the divine figures as a path to heaven, especially as the Virgin Mary herself was often described as the window or gate to heaven. The Christ Child looks at the beholder, seeking direct eye-contact and inviting him or her to approach the sacred scene. The Virgin's melancholic gaze is not designed to engage the viewer; rather, it seems to focus inward, as if to contemplate the Christ Child's sacrifice, thus foreshadowing her own suffering. In this pensive mode, Mary serves as an *exemplum* to the viewer, inviting the beholder as well to contemplate Christ's sacrifice, which is further suggested by the lavender/blue color of Christ's garment. This color recalls the Eucharistic wine, while the child's robust body alludes to the sacrificial bread.

Botticelli was one of the most prolific painters of *tondi* in Renaissance Florence, as noted by Giorgio Vasari in 1550. As we know through studies on workshop practice, many of these *tondi* were produced in large numbers to satisfy the ever increasing market demand. Most were executed by the painter's workshop, as variations on themes elaborated by the master himself; only a few *tondi* can be attributed to Botticelli himself in design and execution. The El Paso painting presents a unique variation on a theme developed in Botticelli's workshop in the 1490s, showing the Madonna and Christ Child, usually accompanied by various saints and/or angels. Close examples include the *tondi* in the Cleveland Museum of Art; the Sterling and Francine Clark Institute (Willamstown); the Galleria Palatina (Florence); and the Bob Jones University Art Gallery (Greenville). Each of these images evoke the close relationship of Mother and Child, with the Virgin tightly holding the vigorous and robust Christ Child.

Sandro Botticelli Taller de trabajo (Alessandro di Mariano Filipepi)

Italiano, c. 1445–1510

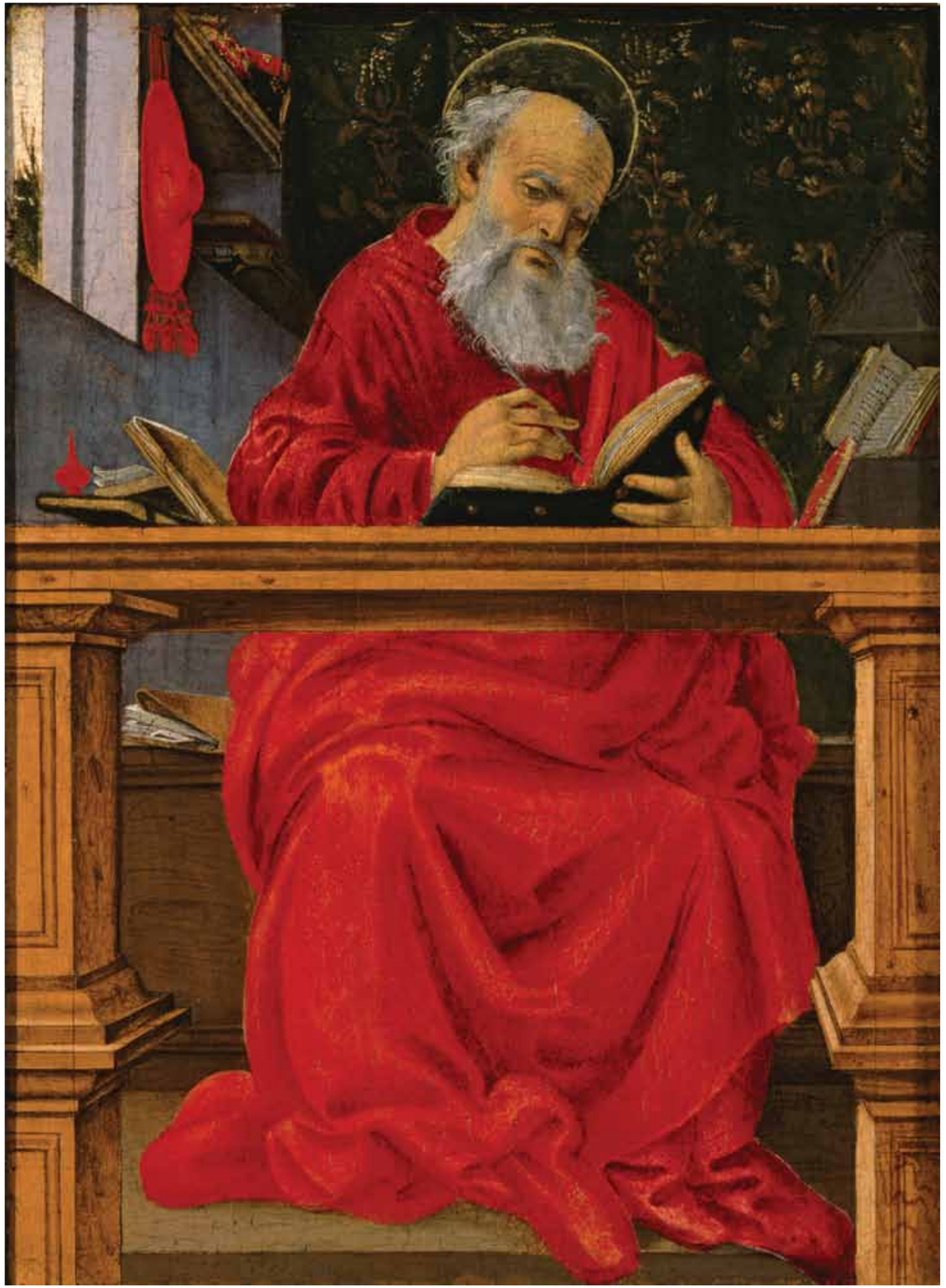
Maddona y Niño, 1490s
Tempera en panel
33 ¼ pulgadas de diámetro, (84.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.13/K1240

Esta pintura es una de las pocas existentes en forma *tondi* de Botticelli y su taller, que muestra solo a la Madona y a Cristo Niño, sin santos acompañantes. La composición bien enfocada, requiere que el espectador se concentre en la tierna relación de madre e hijo, animando a una visión contemplativa de la imagen. El imponente trono no distrae de este tipo de contemplación, especialmente porque el fondo se mantiene obscuro. En otras imágenes relacionadas, las imágenes de los lados derecho e izquierdo, dan cabida a paisajes imaginarios.

La forma original del panel como un *tondo*, fue cuestionada por Fern Rusk Shapley, quien sugirió que la pintura era rectangular, y después cortada a una forma redonda en algún momento desconocido. La pintura fue, por lo tanto, excluida por los eruditos quienes estudiaron *tondi* producidos por Botticelli y su taller. Sin embargo, una restauración llevada a cabo en 1992, (cuyo reporte no se ha publicado aun) muestra que la hipótesis es casi incorrecta, ya que las tablas fueron colocadas diagonalmente, con las junturas de las maderas siguiendo la línea diagonal en toda la composición. Esta colocación de los paneles indica que la pintura fue concebida como *tondo* y no como una imagen rectangular.

El formato *tondi*, popular en Florencia en la segunda mitad de los años 1400 fue usado, en la mayoría de los casos, para pinturas colocadas en contextos domésticos, y casi todas incluyen a la Virgen María con el Cristo Niño. Siendo así, que las pinturas contribuían para que los espectadores contemplaran las figuras divinas como un medio para alcanzar el cielo. La Virgen María misma con frecuencia fue descrita como la ventana o portan hacia el cielo. El Cristo Niño mira al espectador, en búsqueda directa de contacto visual e invitándolo a acercarse a la sagrada escena. La melancólica mirada de la Virgen no está diseñada para controlar al espectador, al contrario, parece que busca el enfoque hacia lo interno, como si incitara a contemplar el sacrificio del Cristo Niño y con esto presagiara su propio sufrimiento. En este estado de ánimo pensativo, María sirve como un *exemplum* para el espectador, invitándolo también a contemplar el sacrificio de Cristo, lo cual se sugiere mas adelante por el color lavanda/azul de la vestimenta de Cristo. Este color recuerda el vino Eucarístico, mientras que el cuerpo robusto del niño hace alusión al pan que se usa en el Sacrificio Eucarístico.

Botticelli fue uno de los más prolíficos pintores de *tondi* en el Renacimiento florentino, como destaca Giorgio Vasari en 1550. Como podemos saber a través de estudios en la práctica en los talleres, muchos de estos *tondi* fueron producidos en grandes cantidades para satisfacer la marcada y notable demanda. La mayoría fueron hechos por los artistas del taller, así como variaciones en los temas hechos por el Maestro mismo, solo unos cuantos *tondi* pueden ser atribuidos al mismo Botticelli en diseño y ejecución. La pintura en El Paso presenta una variación única en el tema desarrollada en el taller de Botticelli en los años 1490 y siguientes, mostrando a la Madona y el Cristo Niño generalmente acompañados de varios santos y/o ángeles. Ejemplos similares de esto incluyen el *tondi* en el Cleveland Museum of Art, el Sterling and Francine Clark Institute (Williamstown), la Galleria Palatina (Florencia), y Bob Jones University Art Gallery (Greenville). Cada una de estas imágenes evoca la estrecha relación de madre e hijo, con la Virgen sosteniendo firmemente al vigoroso y robusto Cristo Niño.



Filippino Lippi Italian, c.1457—1504

Saint Jerome in his Study, mid-1490s
Tempera on panel
19 ¼ x 14 inches (48.9 x 35.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.15/K1727

Saint Jerome, one of the Doctors of the Church, is best known for his translation of the bible into Latin, known as the Vulgate. He was a priest and spent some of his life in Syria living as a hermit. He is usually depicted in the red dress of a cardinal or as a famished hermit. He is often accompanied by a lion, from whose foot Saint Jerome removed a thorn.

In this painting, Saint Jerome is shown in classical red robes, and his cardinal's hat hangs on the wall. He writes in a book which is presumably the bible. In the fifteenth century, the depiction of Saints in their studies was quite common,[1] and evoked the humanistic and intellectual aspects of these figures of devotion.[2] The low vantage point with the desk and saint seen from below indicates that the painting was to be place above a desk.[3] As Jonathan Nelson points out, Ugolino Verino may have commissioned this type of image from Filippino Lippi and this painting may have been meant for a Florentine scholar.[4]

A drawing in the Cleveland Museum of Art depicts the same composition.[5] The drawing is significantly smaller than the painting and could, therefore, not have been used as a cartoon for it, although the drawing is pricked for transfer along the figure of the saint and desk.[6] Compared to the painting, the drawing extends the composition to the right and bottom, and includes the lion. The painting, on the other hand, places greater prominence on the figure of the saint.[7] According to Nelson, the drawing is a workshop copy based on the painting created due to the success of the composition.[8]

Filippino Lippi was born in Prato to the renowned painter Fra Filippo Lippi and the nun Lucrezia Buti. Vasari gave 1457 as the year of Filippino's birth, but Vasari is not the most reliable source and the documentary evidence is extremely vague. If Filippino was, in fact, born at this time, he must have been a remarkable child prodigy.[9] Filippino began his artistic training with his father in Spoleto. At Filippo's death in 1469, his assistant Fra Diamante became Filippino's guardian. Probably due to a financial dispute, Filippino left Fra Diamante's studio and joined the workshop of Fra Filippo's most successful student, Sandro Botticelli. After the conclusion of Filippino's apprenticeship, he continued to collaborate with Botticelli.

Filippino Lippi worked in Rome from 1488 to 1493 which introduced Roman decorative elements into his works and heightened the emotional resonance of his figures.[10] Nevertheless, he often adapted his style to the needs of the client, producing more calm and restrained paintings throughout his career.[11] Nelson compares the drapery and figure style of this painting to paintings in the Strozzi Chapel of 1493 to 1495.[12] This date roughly corresponds to the date of 1490 assigned to this work by Fern Rusk Shapley due to the resemblance with the frescoes in the Caraffa Chapel in Santa Maria sopra Minerva in Rome.[13] The painting certainly exhibits the mature style which Filippino developed in Rome and was probably created after his return to Milan in 1493.

Filippino Lippi Italiano, c. 1457–1504

San Jerónimo en su estudio, mitad de los años 1490
Tempera en panel
19 ¼ por 14 pulgadas (48.9 por 35.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.15/K1727

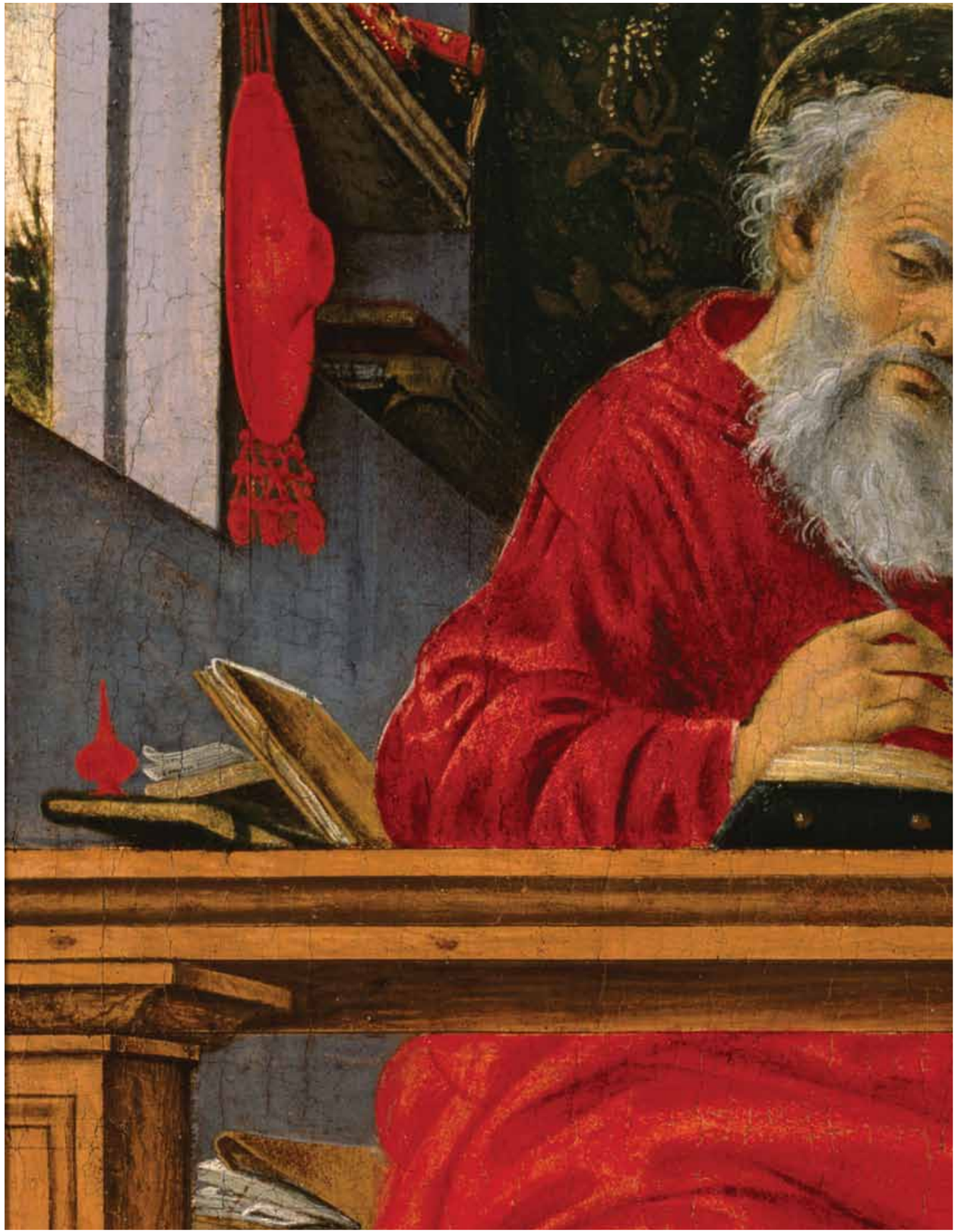
San Jerónimo, uno de los Doctores de la Iglesia, es mejor conocido por su traducción de la Biblia al latín, conocida como la Vulgata. El era sacerdote, pasó una parte de su vida en Siria, viviendo como ermitaño. Con frecuencia se le representa con la casaca roja de cardenal, o como un hambriento ermitaño. Generalmente está acompañado de un león de cuya pata, San Jerónimo arrancó una espina.

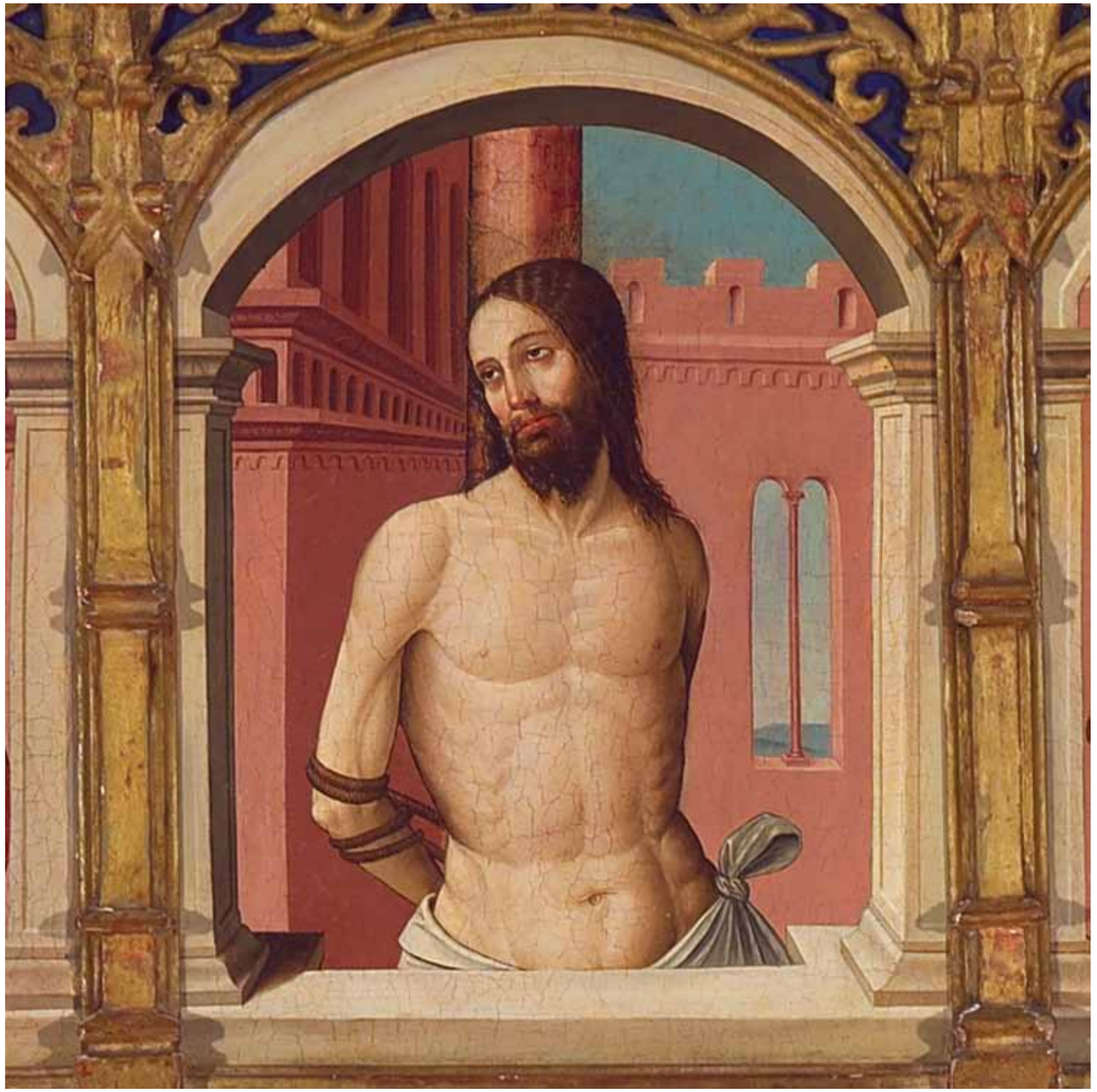
En esta pintura, San Jerónimo es mostrado con la clásica vestimenta roja y su sombrero cardenalicio cuelga de la pared. Escribe en un libro el cual presuntamente es la Biblia. En el siglo quince, la representación de santos en sus estudios es muy común[1] y evoca el aspecto humanístico e intelectual de estos personajes de devoción.[2] La baja posición del escritorio y del santo vistos desde abajo indican que la pintura iba a ser colocada por encima del escritorio.[3] Como observa Jonathan Nelson, Ugolino Verino ha de haber comisionado este tipo de imagen a Filippino Lippi y esta pintura ha de haber tenido como destinatario a un erudito florentino.[4]

Un dibujo en el Cleveland Museum of Art representa la misma composición.[5] El dibujo es bastante más pequeño que la pintura y podría, por lo tanto no haber sido usada como bosquejo a pesar de que la pintura ha sido pinchada alrededor de la figura del santo y del escritorio,[6] para ser transferidas mas tarde. Comparado con la pintura, el dibujo extiende la composición hacia la derecha y la parte inferior incluyendo al león. La pintura, por otro lado, le brinda un lugar muy prominente a la figura del santo.[7] De acuerdo con Nelson, el dibujo es una copia de trabajo de taller con base a la pintura creada, gracias al éxito de la composición.[8]

Filippino Lippi nació en Prato, hijo del reconocido pintor Fray Filippo Lippi y la monja Lucrezia Buti. Vasari pone 1457 como el año de nacimiento de Filippino, pero Vasari no es la fuente más confiable y la documentación de la evidencia es extremadamente incierta. Si Filippino hubiera, de hecho, nacido en esta época, ha de haber sido un notable niño prodigio.[9] Filippino inicio su formación artística con su padre en Spoleto. A la muerte de Filippo en 1469 su asistente Fray Diamante se convirtió en el guardián de Filippino. Probablemente por un pleito de dinero Filippino dejó el estudio de Fray Diamante y se unió al taller del más exitoso discípulo de Fray Filippo, Sandro Botticelli. Después de que terminó su aprendizaje, continuó colaborando con Botticelli.

Filippino Lippi trabajó en Roma de 1488 a 1493 y fue entonces que introdujo elementos decorativos romanos en sus obras y aumentó la resonancia emocional de sus figuras.[10] Sin embargo, con frecuencia adaptaba su estilo a las necesidades del cliente produciendo pinturas más tranquilas y mesuradas a lo largo de su carrera.[11] Nelson compara los drapeados y el estilo de la figura de esta pintura con las pinturas de 1493 a 1495 como la que esta en la Capilla Strozzi. [12] Esta fecha apenas corresponde con la fecha de 1490 asignada a esta obra por Fern Rusk Shapley, debido a la semejanza con los frescos en la Capilla Caraffa en Santa María sopra Minerva en Roma.[13] La pintura ciertamente exhibe el estilo maduro que Filippino desarrolló en Roma y que fue probablemente creado después de su regreso a Milán en 1493.





Circle of Pedro Berruguete, School of Castile

Spanish, c. 1450–1503

Christ at the Column with Saints Jerome, Peter, Paul and James, c. 1500
Oil on five panels
18 1/8 x 13 5/8 inches each (46 x 34.6 cm each)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.51/K1584

The combination of painting styles appearing in this stunning predella of *Christ at the Column with Saints Jerome, Peter, Paul and James* for an as of yet identified altarpiece, is created by such an unique vocabulary it has challenged scholars from its first appearance. In the Samuel H. Kress archives the painting is attributed to the style or Circle of Juan de Borgona, then later to the Milanese Ambroise Borgognone, Fernando del Rincon, Juan de Borgona, and then to The School of Castile.[1] Regular overtures to the artist Pedro Berruguete suggest that he may have participated in the completion of the work.[2] Indeed, this inability to secure authorship is due to regular stylistic references to central-Italian quattrocento painting in the use of architectural space and landscape detail (in particular in the Saint Jerome panel to the far left), and suggests more than the exposure and copy of Italian examples in Spain. The Italian influences do not completely overshadow the Flemish antecedents seen in the rendering of human anatomy and facial expressions and gestures, especially in the central figure of Christ, and are part of the artist's mature vocabulary. Both references are solid and well integrated.

Without specific historical reference to its creation and original purpose, no firm attribution has been left to the academic community. It is, however, this unique combination of both the Flemish and Italian references that can be seen in Berruguete's early panel paintings and form the basis of the artist's mature style until his death in Avila in 1503.[3] This predella has all the hallmarks of Pedro Berruguete's signature style.

In the absence of secure authorship, new visual analysis leads one to believe the work is indeed the School of Castile, but more specifically Circle of Pedro Berrugeuete. Pedro Berruguete, considered by most to be the first great Renaissance painter in Spain, was born in Paredes de Nava and died in Avila, Castile. Although little is known of his early career and training, he is considered a disciple of Fernando Gallego in the 1460s and colleague of Jorge Manrique, a contemporary who was also born in Paredes de Nava, but in 1440. Access to learning directly from art produced in Flanders and Naples, particularly in the work of the Italian painter Niccolo Antonio Colantonio, active there around 1465, is also apparent in Berruguete's early career. Like Colantonio, Berruguete's paintings show the mingling of several cultures, as artists from Iberia, Burgundy, Provence, and Flanders were synthesized to create his own style.[4] His portraits and commissions in the 1470s for Federico de Montefeltro, Duke of Urbino and the most successful condottieri of the Italian Renaissance, are well documented and suggest his presence in Italy.[5] His principal patron in Avila, where he spent the majority of his career, was the Dominican Monastery of Santo Tomas.[6]

The El Paso *Christ at the Column with Saints* predella is beautifully painted and contains standard Catholic iconography: to the far left is Saint Jerome, in cardinal's dress and shown in three quarter view, holding his attribute the Church; Saint Peter clutches his keys and book; Christ is shown tied to the column of the Flagellation in the courtyard of Pilate's palace; Saint Paul in profile holds his sword and points to Christ with his right hand; in pilgrim's dress and holding a staff, Saint James is found at the extreme right. He turns towards the left and holds a rosary in his left hand. These Saints are seen through a five part arcade against a continuous background that connects each figure to one another and the central theme of the Flagellation. Brocade is hanging behind each Saint and the central three panels are united by the architecture of the palace of Pilate.

The work is an incredible iconographic and stylistic example of painting in the early Renaissance in Spain. It without question illustrates the stylistic and cultural cross-currents of Castile from c. 1500.

Circulo de Pedro Berruguete, Escuela de Castilla

Español, c. 1450–1503

Cristo en la columna con santos Jerónimo, Pedro, Pablo y Santiago, c. 1500
Oleo en cinco paneles
18 1/8 por 13 5/8 pulgadas cada uno (46 por 34.6 cm cada uno)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.51/K1584

La combinación de estilos pictóricos que se presentan en esta sorprendente *predella* de *Cristo en la Columna con San Jerónimo*, *San Pedro*, *San Pablo* y *Santiago* del ya identificado retablo, es creada con un léxico tan original que ha retado a los eruditos desde su primera aparición. En los archivos Samuel H. Kress la pintura ha sido atribuida al estilo o Circulo de Juan de Borgoña, después al milanés Ambrosie Borgognone, Fernando del Rincón, Juan de Borgoña, y después a la Escuela de Castilla.[1] Con regularidad se han hecho propuestas para el artista Pedro Berruguete que sugieren que el puede haber participado en la terminación de la obra.[2] Ciertamente, esta incompetencia para asegurar autoría se debe a las referencias de estilo de la pintura central-italiana del quattrocento hechas con regularidad, sobre el uso del espacio arquitectónico y el detalle del paisaje (en particular en el panel de San Jerónimo en el extremo izquierdo), y sugiere mas que la exposición y copia de muestras italianas en España. Las influencias italianas no opacan por completo los antecedentes flamencos que se ven al mostrar la anatomía humana y las expresiones faciales y gestos, especialmente en la figura central de Cristo, y que son parte del léxico mas maduro del artista. Ambas referencias son sólidas y están bien integradas.

Sin una referencia histórica especifica para la fecha en la que fue creada y su propósito original, la comunidad académica no ha podido determinar con firmeza una atribución a esta obra. Es, sin embargo, esta única combinación de ambas, las referencias flamenca e italiana que pueden verse en las tempranas pinturas del panel de Berruguete, la base del estilo maduro del artista hasta su muerte en Ávila en 1503.[3] Esta predella tiene todos los sellos del estilo de Pedro Berruguete.

En ausencia de certeza en la autoría, un nuevo análisis visual condujo a la creencia de que la obra es ciertamente de la Escuela de Castilla, pero más específicamente del Círculo de Pedro Berruguete. Pedro Berruguete, considerado por la mayoría, como el primer gran pintor renacentista en España, nació en Paredes de Nava y murió en Ávila, Castilla. Aunque poco se sabe de los inicios de su carrera y adiestramiento, es considerado discípulo de Fernando Gallego en 1460 y años siguientes, y fue colega de Jorge Manrique, un contemporáneo suyo quien también nació en Paredes de Nava, pero en 1440. Parece ser que a principios de su carrera, Berruguete tuvo acceso directo al aprendizaje del arte producido en Flandes y Nápoles, en particular en la obra del pintor Italiano Niccolo Antonio Colantonio, activo allí alrededor de 1465. Como Colantonio, las pinturas de Berruguete muestran una mezcla de varias culturas, ya que las obras de los artistas de Iberia, Burgundy, Provence, y Flandes fueron resumidas por el artista para crear su propio estilo.[4] Sus retratos y comisiones en los años 1470 y siguientes de Federico de Montefeltro, Duque de Urbino y los mas exitosos condottieri del Renacimiento Italiano, están bien documentados y sugieren su presencia en Italia.[5] Su cliente principal en Ávila, en donde pasó la mayor parte de su carrera fue el Monasterio Dominico de Santo Tomas.[6]

La presella de El Paso del *Cristo en la Columna con Santos,* está bellamente pintada y contiene la iconografía Católica estándar: en el extremo izquierdo está San Jerónimo, con vestimenta cardenalicia mostrado en cuerpo de tres cuartos, sosteniendo su atributo, la Iglesia; San Pedro sujeta con fuerza sus llaves y un libro; Cristo se muestra atado a la columna de la flagelación en el patio del palacio de Pilato; San Pablo de perfil, sostiene la espada y apunta a Cristo con su mano derecha; vestido de peregrino y

llevando su báculo, Santiago se encuentra en el extremo derecho. Está volteando a su izquierda y porta un rosario en su mano izquierda. Estos santos se pueden ver a través de una arquería de cinco partes sobre un fondo continuo que conecta cada figura una a la otra y al tema central, la flagelación. Piezas de brocado cuelgan detrás de cada santo y los tres paneles centrales están unidos por la arquitectura del palacio de Pilato.

La obra es un ejemplo increíble de iconografía y estilo pictórico de principios del renacimiento en España. Sin lugar a dudas esta obra ilustra las corrientes estilísticas y culturales de Castilla, alrededor del año 1500.

Macrino D'Alba (Macrino de Alladio) Italian, active 1490–1528

The Adoration of the Shepherds, c. 1502
Tempera on panel
45 x 27 inches (114.3 x 68.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.17/K1776

This painting depicts the Christ Child lying on a cloth on the floor looking curiously at the viewer. Virgin Mary kneels to the left in deep blue robes and Saint Joseph stands behind her, while the shepherds dressed in rags kneel above Jesus. Behind them is a crumbling brick wall which separates the scene of veneration from a landscape of decrepit ruins. The rendition of the Christ Child, Virgin Mary and Saint Joseph here is extremely similar to two other paintings by Macrino d'Alba: *The Adoration of Christ with Angels, Saints and a Donor* of 1505 in the Galleria Sabauda, Turin, and *The Adoration of Christ with Angels and Saints* of 1508 in the church of San Giovanni Battista, Alba. Fern Rusk Shapley and William Suida placed this painting within Macrino's last phase,[1] but Edoardo Villata dates it to 1502. According to Villata, the brilliant color and the accuracy of the drawing seen in this painting are characteristic of Macrino d'Alba's paintings of 1499 to 1501, thereby making 1502 seem reasonable for the piece. He goes on to state that the two versions of the Adoration noted above, which he considers later, are painted in a more simplified and impasto technique.[2] There are several earlier *sacra conversazione* scenes by Macrino d'Alba in existance which do not use the figural types seen in the El Paso painting. In contrast to these and the later two adoration paintings, this painting focuses solely on the adoration of the shepherds rather than the more complex scenes of angels, saints and donors. Villata hypothesizes that this composition for the child, Virgin and Saint Joseph was developed to specifically portray the adoration of the shepherds, and due to its success was later adapted and reused in the *sacre conversazione* scenes.[3]

Macrino d'Alba was most likely born in Alba around 1470 based on the dates of his earliest known works.[4] Documentation of his familial background is vague and several members of the Alladio family have been suggested as possible fathers.[5] Macrino had the opportunity to study in Rome probably due to the friendship between Cardinal Domenico della Rovere and the Paleologi court.[6] While there, he was trained in the Umbrian styles of Perugino and Pinturicchio, and was most likely a member of Pinturicchio's workshop.[7] His penchant for painting Roman ruins derives from his Roman training. On his return to Piedmont, probably in 1493,[8] Macrino received many important commissions although he never acted as Paleologi court painter.[9]

Infrared and X-ray examinations of the painting indicate that the shape of the piece has been greatly modified. The painting was originally narrower and probably was in the shape of a tall arch, the top of which has been removed. Narrow panels have been added on the right and left sides of the composition which are visible in the unnecessary and disproportionate extensions of the right shepherd's shoulder and Saint Joseph's left shoulder as well as the cropped arch in the background which does not correspond to the first arch in form or condition.[10]

Macrino D'Alba (Macrino de Alladio) Italiano, activo 1490–1528

La adoración de los pastores, c. 1502
Tempera en panel
45 por 27 pulgadas (114.3 por 68.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.17/K1776

Esta pintura representa al Cristo Niño recostado sobre una tela en el piso mirando curiosamente al espectador. La Virgen María esta arrodillada a la izquierda portando túnicas en azul obscuro y San José esta de pie detrás de ella, mientras que los pastores vestidos con harapos se arrodillan cerca de Jesús. Detrás de ellos hay una derruida pared de ladrillo la cual separa la escena de veneración del paisaje de ruinas decrepitas. La interpretación del Cristo Niño, la Virgen María y San José aquí, es extremadamente semejante a las otras dos pinturas por Macrino d'Alba: *La Adoración de Cristo con Ángeles*, *Santos y un Donante* de 1505 en la Gallería Sabauda, en Turin, y la *Adoración de Cristo con Ángeles y Santos* de 1508 en la iglesia de San Giovanni Battista, Alba. Fern Rusk Shapley y William Suida ubicaron esta pintura dentro de la última fase de Macrino,[1] pero Edoardo Villata da un fechado al año 1502. Según Villata, el color brillante y la exactitud del dibujo que se aprecia en esta pintura son característicos de las pinturas de Macrino d'Alba de 1499 a 1501, haciendo que 1502 sea una fecha razonable para esta pieza. Pasa a declarar que las dos versiones de la Adoración mencionadas anteriormente, las cuales el considera después, fueron pintadas con una técnica de empaste mas simplificada.[2] Hay varias tempranas *sacra conversazione* escenas, por Macrino d'Alba en existencia en las que no usa los tipos figurativos que se observan en la pintura de El Paso. En contraste con estas y las dos pinturas de la adoración mas tardías, esta pintura se enfoca solamente en la adoración de los pastores que en las escenas mas complicadas de los ángeles, santos, y donantes.

Villalta hace la hipótesis que esta composición para el Niño, la Virgen y San José fue desarrollada para retratar específicamente la adoración de los pastores, y dado su éxito fue posteriormente adaptada y reutilizada en las escenas *sacre conversazion.*[3]

Es mas probable que Macrino d'Alba haya nacido en Alba alrededor de 1470 basado en las fechas de sus primeros trabajos conocidos.[4] La documentación sobre su genealogía es vaga y varios miembros de la familia de Alladio han sido sugeridos como sus posibles padres.[5] Macrino tuvo la oportunidad de estudiar en Roma probablemente por la amistad entre el Cardenal Domenico della Rovere y la corte Paleologi.[6] Mientras estuvo allí fue entrenado en los estilos de Umbria de Perugino y Pinturicchio, siendo muy probable un miembro del taller de Pinturicchio.[7] Su inclinación hacia pintar ruinas Romanas proviene de su entrenamiento romano. A su regreso a Piedmont, probablemente en 1493,[8] Macrino recibió muchas comisiones importantes a pesar de que el nunca fue pintor de la corte Paleologi.[9]

Exámenes con rayos infra-rojos y rayos X de la pintura indican que la forma de la obra ha sido modificada en gran medida. La pintura era originalmente mas angosta y probablemente tenia la forma de un alto arco, del cual la parte superior ha sido removida. Se le han agregado paneles angostos al lado derecho e izquierdo de la composición, los cuales son visibles en unas extensiones innecesarias y desproporcionadas del hombro, del pastor a la derecha y en el hombro izquierdo de San José, así como el arco recortado al fondo que no corresponde al primer arco en cuanto a forma o condición.[10]

Giovanni Agostino da Lodi Italian, active c. 1467–1524

Saint Matthew the Evangelist, c. 1500–10
Tempera on panel
20 ½ x 7 7/8 inches (52.1 x 20 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.18/K9

Saint John the Evangelist, c. 1500–10
Tempera on panel
20 ¼ x 8 ¼ inches (51.4 x 21 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.19/K8

These panels were previously attributed to an anonymous artist known as Pseudo-Boccaccino, because many of his works were mistakenly attributed to Boccaccio Boccaccino. Giovanni Agostino da Lodi has been identified as the author of most of the Pseudo-Boccaccino paintings and drawings including these evangelist portraits. The first suggestion of Lodi as the Pseudo-Boccaccino came in 1912 by Malaguzzi Valeri due to Lodi's signature on a painting of *Saints Peter and John the Baptist* in the Brera Museum, but this attribution was rejected by William Suida in 1929. Bernard Berenson accepted the attribution of the painting to Lodi in 1968, and further evidence for Lodi's activity was found in the record for a payment made to the master painter. His signature was found on a drawing of Prudence[1] and further documents record his activity in Milan.

As his signature suggests, he was most likely born in Lodi, possibly around 1470,[2] but he traveled between Milan and Venice. With his travels, Giovanni Agostino constantly modified his artistic approach and maintained an experimental eclecticism. He trained in Milan and completed several works there. Lodi worked in Venice from around 1495 to at least 1504.[3] Albrecht Dürer visited Venice during this time,[4] and elements of Northern European painting are found in Lodi's work, as was common in Venetian art of the time.[5]

Lodi's eclectic, experimental style was more appreciated in Venice by private patrons who requested small paintings rather than large altarpieces.[6] Nevertheless, he painted a small altarpiece while in Venice, which is, remarkably, still in its original location and frame at the church of San Niccolo in Bribano.[7]

Lodi is documented in Milan from 1510 to 1511.[8] On returning to Milan, he received more public commissions for altarpieces.[9] He collaborated with Marco d'Oggiono on several panels, now in Brera, from the altar of the Church of Santa Maria della Pace in Milan.[10] He may have not only studied with Leonardo's followers, but also may have been in close contact with Leonardo himself.[11] Many artists died in the plague which hit Milan in 1524 which may have also killed Giovanni Agostino since no further record of his activity has been found.[12]

In the El Paso painting, Saint Matthew is shown as an old man in a brilliant orange mantle holding a book and gazing pensively into space. An angel, the saint's attribute, floats in a cloud and points downward toward the book which emphasizes that St. Matthew wrote the gospel. Saint John is depicted as a young man in a red mantle holding a golden chalice. Beside him stands his attribute, the eagle, and a blue book lies on the ground. Both saints stand within a Venetian landscape. The brilliant, enamel colors, particularly in Saint Matthew's robe, are reminiscent of Northern painting. The modeling of the leonardesque figures and drapery, exhibit the artist's later concern with volume. These panels were probably produced after the dated *Washing of the Feet* of 1500 in which the intense colors make their appearance.

Giovanni Agostino da Lodi

Italiano, activo c. 1467–1524

San Mateo el Evangelista c. 1500–10
Tempera en panel
20 ½ por 7 7/8 pulgadas (52.1 por 20 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.18/K9

San Juan el Evangelista, c. 1500–10
Tempera en panel
20 ¼ por 8 ¼ pulgadas (51.4 por 21 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.19/K8

Estos paneles fueron previamente atribuidos a un artista anónimo conocido como Pseudo-Bocaccino, porque muchas de sus obras eran erróneamente atribuidas a Boccaccio Boccaccino. Giovanni Agostino da Lodi ha sido identificado como el autor de la mayoría de las pinturas y los dibujos de Pseudo-Boccaccino incluyendo estos retratos del Evangelista. La primera sugerencia de que Lodi fuera el Pseudo-Boccaccino la hizo, en 1912 Malaguzzi Valieri debido a que la firma de Lodi se encuentra en una pintura de San Pedro y San Juan el Bautista en el Museo Brera, pero esta atribución fue rechazada por William Suida en 1929. Bernard Berenson aceptó que la pintura fuera atribuida a da Lodi en 1968 y posterior evidencia de las actividades de da Lodi fue encontrada en el registro de un pago hecho al maestro pintor. Su firma se encontró en los dibujos de *Prudence* y posteriormente en otro registro de documentos de sus actividades en Milán.

Como lo sugiere su firma, es muy probable que haya nacido en Lodi, posiblemente alrededor de 1470, pero viajó entre Milán y Venecia. Con sus viajes, Giovanni Agostino constantemente modificaba su enfoque artístico y mantenía un eclecticismo experimental. Practicaba en Milán y completó varias obras allí. Da Lodi trabajó en Venecia desde alrededor de 1495 hasta al menos, 1504. Albrech Dürer visitó Venecia en esta época y elementos de la pintura Europea del Norte se encuentran en la obra de da Lodi, como era común en el arte Veneciano de esos tiempos.

El estilo ecléctico, experimental de da Lodi era más apreciado en Venecia por clientes privados quienes solicitaban pequeñas pinturas, que grandes retablos. Sin embargo, pintó un pequeño retablo mientras estaba en Venecia, el cuál, sorprendentemente, está aun en su ubicación original y tiene también el marco original. Se encuentra en la Iglesia de San Niccolo en Bribano.

Da Lodi esta documentado en Milán de 1510 a 1511. A su regreso a Milán recibió mas comisiones publicas para retablos. Colaboró con Marco d'Oggiono en varios paneles, ahora en Brera, en el altar de la Iglesia de Santa María della Pace en Milán. Es posible que no solo haya estudiado con los seguidores de Leonardo, sino también haya estado en contacto con Leonardo mismo. Muchos artistas murieron a causa de la plaga que atacó Milán en 1524, la cual también puede haber sido la causa de la muerte de Giovanni Agostino, puesto que no se ha encontrado registro alguno de sus actividades a partir de esa fecha.

En la pintura de El Paso, San Mateo se muestra como un hombre de edad madura, con una brillante capa naranja, sosteniendo un libro y con la mirada perdida en el espacio. Un ángel, atributo del Santo, flota en una nube y señala hacia abajo, hacia el libro, lo cual enfatiza que San Mateo escribió el Evangelio. San Juan es representado como un hombre joven con una capa roja sosteniendo un cáliz dorado. A su lado, de pie, se encuentra su atributo, el águila, y un libro azul yace en el suelo. Los dos Santos están en un paisaje Veneciano. Los brillantes colores, particularmente en la túnica de San Mateo, recuerdan la pintura del Norte. La postura de las figuras y los drapeados muestran preocupación por el volumen (para este artista) y las figuras son leonardescas. Estos paneles fueron probablemente producidos después de que se asignó la fecha de 1500 al *Lavatorio de los Pies,* en la cual hacen su aparición intensos colores.

Andrea Previtali Italian, c. 1480–1528

Madonna and Child, c. 1512–15
Tempera on panel
31 x 24 7/8 inches (78.7 x 63.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.29/K2139

Madonna and Child is a good example of Andrea Previtali's *oeuvre*, positioned as it is between the Venetian school of painting and painting in Bergamo during the first decades of the sixteenth century. Elements of the composition, such as the three-quarter-length format, the self contained figure of the Virgin, and the brocade along the edges of the pillow, show a clear debt to Previtali's teacher, Giovanni Bellini (active c. 1459-1516), while the bright palette and busy landscape background reveal his interest in the work of artists his own age such as Lorenzo Lotto (c. 1480-1556/7).

It is unclear when Previtali left his native Bergamo to join Giovanni Bellini's studio in Venice but in his inscription on *The Virgin and Child with Saints* (National Gallery, London), he identified himself as a 'disciple of Bellini' as late as 1504.[1] The painting itself serves as a kind of homage to Bellini, with its placement of the figure group behind a marble ledge in an atmospheric landscape, the artist's signature on a *trompe l'oeil* paper attached to the ledge, and his explicit borrowing of the figure of Saint John the Baptist from Bellini's *Sacra Conversazione* (Accademia, Venice).[2]

Previtali seems to have produced paintings for patrons outside of Venice from around 1502 but it was not until 1511 that he left Venice to return to Bergamo, establishing himself as the most important painter in the city, a position he shared with Lotto upon the latter's arrival in 1513. Previtali's contact with Lotto resulted in a dramatic shift in his palette, an intensification of colour and interest in visual contrast that can be clearly seen when comparing the El Paso painting, which can be dated to c. 1512-1515 with the London *Virgin and Child with Saints* painted eight to ten years earlier. The prominence of the red curtain in the El Paso painting and Previtali's use of it to separate the space of the Virgin from that of the landscape contrasts with the easy integration of the figures and landscape in the London painting. While the landscape elements are clearly secondary in the London painting, the larger scale of the tree and its darker, denser foliage in the El Paso painting compete for the viewer's attention and recall the shady and mysterious wooded landscapes of Titian and Giorgione.

Andrea Previtali was born in Berbenno near Bergamo around 1480 and is first recorded as a painter in 1502 when he signed *The Virgin and Child with Donor* (Museo Civico, Padua). The majority of Previtali's *oeuvre* is comprised of religious scenes in landscape settings but he also painted portraits in the mode of Bellini. Previtali's alteration of his signature during the course of his career has caused some confusion among scholars about the size and scope of his output. Irene Kunze determined that his signatures depended on his location: in Venice he signed "Andreas Bergomensis" to indicate his Bergamesque origins whereas after settling in Bergamo in 1511 he used his family name, Previtali. He also used the name "Cordelle Agi" in the London *Virgin and Child with Saints* of 1504 and "Agi" in other undated works.[3] From 1518 the quality of Previtali's works became uneven largely due to workshop participation.

Andrea Previtali Italiano, c. 1480–1528

Madona y Niño, c. 1512–15
Tempera en panel
31 por 24 7/8 pulgadas (78.7 por 63.2 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.29/K2139

Madona y Niño es un buen ejemplo de la obra de Andrea Previtali, posicionada entre la escuela veneciana de pintura y la pintura en Bergamo durante las primeras décadas del siglo dieciséis. Elementos en la composición tales como el formato tres cuartos en longitud, la figura autosuficiente de la Virgen, y el brocado alrededor de las orillas de la almohada, muestran una clara deuda al maestro de Previtali, Giovanni Bellini (activo c. 1459–1516), mientras que su gama de brillantes colores paisajes con gran actividad en el fondo revelan el interés en la obra de artista de su misma edad como Lorenzo Lotto (c. 1480–1556/7).

Hay incertidumbre sobre cuando Previtali dejó su nativa Bergamo para unirse al estudio de Giovanni Bellini en Venecia pero en su inscripción en *La Virgen y el Niño con Santos* (National Gallery, Londres), se identificó a si mismo como un discípulo de Bellini tan tarde como 1504.[1] La pintura en si misma sirve de algo como un homenaje a Bellini, con su colocación de un grupo de figuras atrás de una cornisa de mármol en un paisaje con gran atmosfera, la firma del artista en un *trompe l'oeil* papel pegado en la cornisa, y su explicito calcado de la figura de San Juan el Bautista de *Sacra Conversazione* de Bellini. (Accademia Venezia).[2]

Parece que Previtali produjo pinturas para clientes fuera de Venecia alrededor de 1502 pero no fue sino hasta 1511 que dejó Venecia para regresar a Bergamo, estableciéndose como el pintor más importante de la ciudad, posición que compartía con Lotto una vez que este ultimo llego en 1513. El contacto de Previtali con Lotto resulto en un dramático cambio en su gama de colores, una intensificación de color e interés en el contraste visual que puede verse claramente cuando se compara la pintura de El Paso, la cual data c. 1512-1515, *La Virgen el Niño con Santos* en Londres pintada ocho a diez años antes. La prominencia de la cortina roja en la pintura de El Paso y el uso que hace Previtali de ella para separar el espacio de la Virgen con la del paisaje contrasta con la fácil integración de las figuras y el paisaje en la pintura de Londres. Mientras que los elementos del paisaje claramente son secundarios en la pintura que está en Londres, la escala superior del árbol y su follaje mas obscuro y denso en la pintura de El Paso compite por mantener la atención del espectador y hacen recordar los sombreados y misteriosos paisajes de los bosques de Titian y Giorgione.

Andrea Previtali nació en Berbenno cerca de Bergamo alrededor de 1480 y el primer registro que se tiene de él como pintor es de 1502 cuando firmó *La Virgen y el Niño con Donante* (Museo Cívico, Padua). La mayor parte de las obras de Previtali esta compuesta de escenas religiosas en escenarios de paisajes, pero el también pintó retratos al estilo de Bellini. La alteración de la firma de Previtali durante el curso de su carrera ha causado alguna confusión entre los eruditos acerca del tamaño y el alcance de sus producciones. Irene Kunze decidida que sus firmas dependían de su ubicación: en Venecia firmo "Andreas Bergomensis" para indicar sus orígenes de Bergamo, mientras que después de establecerse en Bergamo en 1511 usaba el nombre de su familia, Previtali. También usó el nombre "Cordelle Agi" en *La Virgen y el Niño con Santos* de 1504 en Londres, y "Agi" en otras obras no fechadas.[3] Desde 1518, la calidad de las obras de Previtali empezó a ser irregular, en gran medida debido a su participación en talleres.

Palma Vecchio and Assistant (Jacopo d'Antonio Negretti)

Italian, c. 1480–1528

Portrait of a Woman, c. 1520s
Tempera on panel
29 ½ x 24 ¼ inches (74.9 x 61.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.33/K2140

Palma Vecchio carried out many portraits of idealized, voluptuous women for a variety of patrons. Due to the popularity of the theme, he frequently reused and readapted successful renditions.[1] In most of his paintings, he remained true to an ideal type of woman with light, translucent skin, blonde hair, a straight nose, and a small, bowed mouth. This painting depicts such a woman behind a parapet holding a flower in her hand. She wears a chemise which falls off one shoulder and burgundy satin drapery flows across her torso. Her loose hair gently touches her shoulders in blonde curls. The position of her head, direction of her gaze, the falling chemise and the position of her arms are similar to Titian's *Flora* in the Galleria degli Uffizi, Florence of 1515-1520 which must have influenced this painting.

The flower in the woman's hand alludes to the nymph Flora, suggesting a mythological theme, but often these types of paintings are interpreted as depicting courtesans. While Paola Tinagli mentioned the contemporary chemise, replacing classical dress, as an indication that these women are not mythological figures in her discussion of Titian's *Flora*,[2] Philip Rylands has pointed out that in sixteenth-century theater, actresses playing nymphs wore chemises.[3] However, an erotic reading of this painting is not diminished by the allusion to Flora; Flora not only represented the goddess of flowers and fertility but also the patroness of courtesans. This interpretation resulted from Giovanni Boccaccio's *De claris mulieribus* of 1361 in which he writes of Flora-Meretrix. The image of Flora was particularly eroticized by Leonardo and his circle.[4] This painting clearly has erotic appeal with the woman's luscious skin exposed by the falling chemise and her long, extended neck. The meaning and purpose of such paintings has been much debated, but it is almost certain that this is not meant to represent a specific, named woman.

Palma Vecchio was born in Serina to a Venetian merchant in the fifteenth century, although the exact date of his birth is not documented. According to Vasari, Palma was forty-eight years of age at the time of his death, which is recorded in 1528. If Vasari's account is accurate, Palma was born around 1480.[5] He lived and worked for most of his life in Venice. Little is known of his personal life except that he became the guardian of his deceased brother's children and widow, but does not appear to have had a family of his own.[6] By 1513 he was a master painter working on important commissions.[7] His paintings reveal the influence of Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Giorgione and Vittore Carpaccio.[8]

Although Rylands assigns this painting to the slightly younger Venetian painter Bernardino Licinio,[9] he provides no explanation for this change of attribution. The soft and subtle style of the painting and physique of the woman much more closely resemble other portraits by Palma than by Licinio. Rylands himself describes Licinio's style as "idiosyncratic" making his connection to Palma Vecchio unclear.[10] Rylands discusses the lack of evidence for Palma running a workshop, but younger artists were certainly influenced by him.[11] Although the composition is a bit generic for Palma Vecchio's later portraits, it seems unlikely that any of his followers would so closely match his style without his assistance, although it remains possible that this painting is a workshop piece of high quality.

Palma Vecchio y el Asistente (Jacopo D'Antonio Negretti)

Italiano, c. 1480–1528

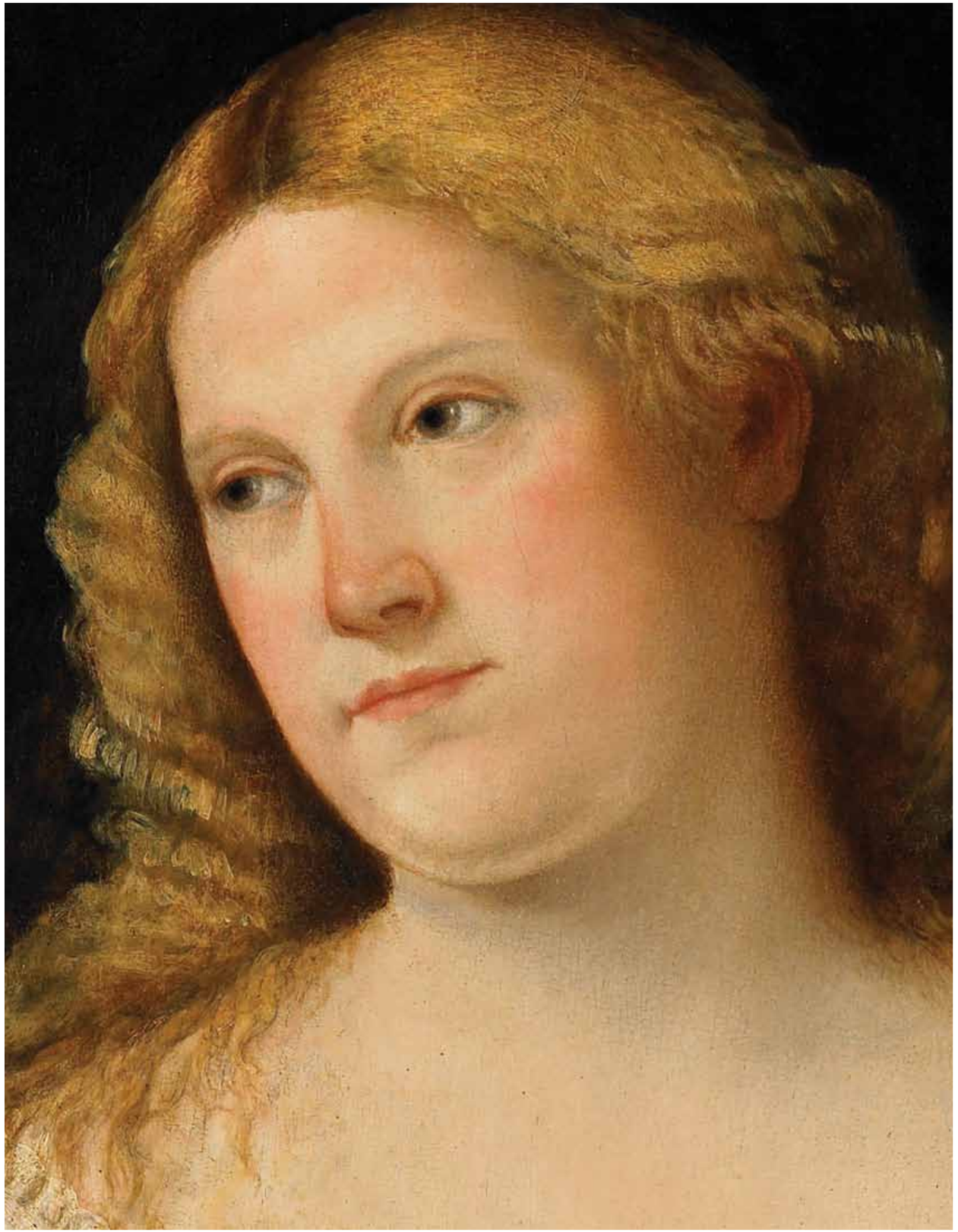
Retrato de una mujer, c. 1520s
Tempera en panel
29 ½ por 24 ¼ pulgadas (74.9 por 61.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.33/K2140

Palma Vecchio realizó muchos retratos de mujeres idealizadas y voluptuosas para una variedad de clientes. Dada la popularidad del tema, con frecuencia reutilizaba y readaptaba interpretaciones exitosas.[1] En la mayoría de sus pinturas, permanecía fiel a un tipo ideal de mujer con piel clara y traslúcida, cabellos rubios, nariz recta, y boca pequeña arqueada. Estas pinturas representan mujeres como ésta detrás de un parapeto sosteniendo una flor en su mano. Lleva puesta una camisa que cae un poco de un hombro y ropajes de satín guinda que caen suavemente sobre su torso. El cabello suelto gentilmente toca sus hombros en rubios rizos. La posición de su cabeza, la dirección de su mirada, la vestimenta que cae y la posición de sus brazos son similares a *Flora* de Titian en la Gallería degli Uffizi, en Florencia, de 1515–1520, la cual debe de haber influenciado esta pintura.

La flor en la mano de la mujer alude a la ninfa Flora, sugiriendo un tema mitológico, pero con frecuencia estos tipos de pinturas son interpretados como representaciones de cortesanas. Mientras que Paola Tinagli mencionó la camisa contemporánea, reemplazando el clásico vestido, como un indicador de que estas mujeres no pertenecen a figuras mitológicas en su tratado de *Flora* de Titian,[2] Philip Rylands ha destacado que en el teatro del siglo dieciséis, las actrices haciendo el papel de ninfas llevaban camisas.[3] Sin embargo, una lectura erótica de esta pintura no se ve disminuida por la alusión a Flora; Flora no solo representaba a la diosa de las flores y la fertilidad sino que también a la directriz de las cortesanas. Esta interpretación surge de *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio de 1361 en el cual escribe sobre Flora-Meretrix. La imagen de Flora fue especialmente erotizada por Leonardo y su círculo.[4] Esta pintura claramente tiene un aspecto erótico con la piel sensual de la mujer, expuesta por la caída de la camisa y su largo y extendido cuello. El significado y propósito de tales pinturas han sido motivo de muchos debates, pero es casi cierto que este no fue hecho con el propósito de representar a una mujer en particular y conocida.

Palma Vecchio nació en Serina hijo de un mercader veneciano en el siglo quince, aunque la fecha exacta de su nacimiento no esta documentada. Según Vasari, Palma tenía cuarenta y ocho años de edad cuando murió, lo cual esta registrado en 1528. Si las cuentas de Vasari son exactas, Palma nació alrededor de 1480.[5] Vivió y trabajó la mayor parte de su vida en Venecia. Se sabe poco de su vida personal excepto que se convirtió en el guardián de los hijos y la viuda de su hermano fallecido, pero no aparenta que él haya tenido familia propia.[6] Para 1513 era maestro pintor trabajando en comisiones importantes.[7] Sus pinturas revelan la influencia de Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Giorgione y Vittore Carpaccio.[8]

A pesar de que Rylands asigna esta pintura a un pintor veneciano un poco mas joven, Bernardino Licinio,[9] no da explicación para este cambio en la atribución. El suave y sutil estilo de la pintura y el físico de la mujer se asemejan más de cerca a otras pinturas por Palma que por Licinio. Rylands mismo describe el estilo de Licinio como "idiosincrático" haciendo la relación con Palma Vecchio poco clara.[10] Rylands discute la falta de evidencia de que Palma tuviera un taller, pero artistas mas jóvenes ciertamente fueron influenciados por el.[11] Aunque la composición es un poco genérica a las pinturas posteriores de Palma Vecchio, es poco probable que algunos de sus seguidores pudiera copiar su estilo con tanta exactitud sin su ayuda, aunque cabe la posibilidad de que esta pintura sea una obra de taller de alta calidad.



Battista Dossi Italian, 1490–1548

The Hunt of the Calydonian Boar, after 1520
Oil on panel
15 3/8 x 31 inches (39.1 x 78.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.22/K1749

The story of the Calydonian Boar Hunt as told by Ovid in his *Metamorphoses* is fraught with pride, misogyny, and bloodshed. The vengeful goddess Diana, upon seeing her altar slighted by the king of Calydon, sent a wild boar to terrorize his kingdom, represented here through fantastic buildings in the distance. A band of youths united under Meleager (seen swaying in a plumed beret directly behind the boar's head) defended Calydon, slaying the beast in "a dense forest that past ages had never touched with the axe, rising from the plain and looking out on the downward-sloping fields." The climax of Ovid's passage unfolds in the foreground of the El Paso painting, where, surrounding the Calydonian Boar, the huntress Atalanta shoots an arrow that remains lodged near the boar's right eye. Up next, in simultaneous and successive narrative, the Arcadian braggart Ancaeus raises a two-headed axe and cries out, "Learn now, O youths, how far a man's weapon surpasses a girl's; and leave this task to me." Finally, Meleager delivers the fatal blow: a spear that pierces the boar's back and shoulder.

In the hands of the Ferrarese court painter Battista Dossi, however, Ovid's harrowing tale is transformed into an elegant Cinquecento hunt filled with fashionably dressed figures frolicking in lambent light. In the early sixteenth century Ferrara was one of the most celebrated courts in Italy.[1] Thanks to the munificence of the Este family, poets, writers, and artists thrived in the city's cultural and intellectual milieu, which placed a premium on a modern style defined by a fusion of classical sources and the local Ferrarese tradition. Battista Dossi benefited from this patronage of the arts. The court poet Ludovico Ariosto, in the 1532 edition of *Orlando Furioso* (xxxiii, 2), an epic poem glorifying the Este name, cited Battista and his older brother Dosso among the leading exponents of the modern age. Battista entered the service of the court in 1517 and in 1520 perfected the new *all'antica* manner in Rome in the celebrated workshop of Raphael.[2] Four months after Raphael's death, he was documented back in Ferrara working along with Dosso almost exclusively at the court of Alfonso and later Ercole d'Este.

The Hunt of the Calydonian Boar was first attributed to Battista by Roberto Longhi, who dated the panel around 1520 following Battista's Roman sojourn.[3] Art historians have almost unanimously followed Longhi's attribution,[4] with the exception of Mauro Lucco, who recently noted at best a perfunctory nod to Dosso's—not Battista's—landscapes executed between 1517 and 1520. On the basis of stylistic affinities with a small *Judgment of Solomon* formerly attributed to Dosso (Private collection, Rome), Lucco has attributed the El Paso panel to Sebastiano Filippi (d. Ferrara c. 1528), a painter working in the circle of Dosso.[5] However, the additive landscape that frames *The Hunt of the Calydonian Boar*, in particular the device of a detached foreground platform that yields abruptly at right to a broad Netherlandish panorama, appears elsewhere in Battista's *Flight into Egypt* (Coral Gables, Lowe Art Museum), recently attributed to the younger Dossi by Peter Humfrey.[6]

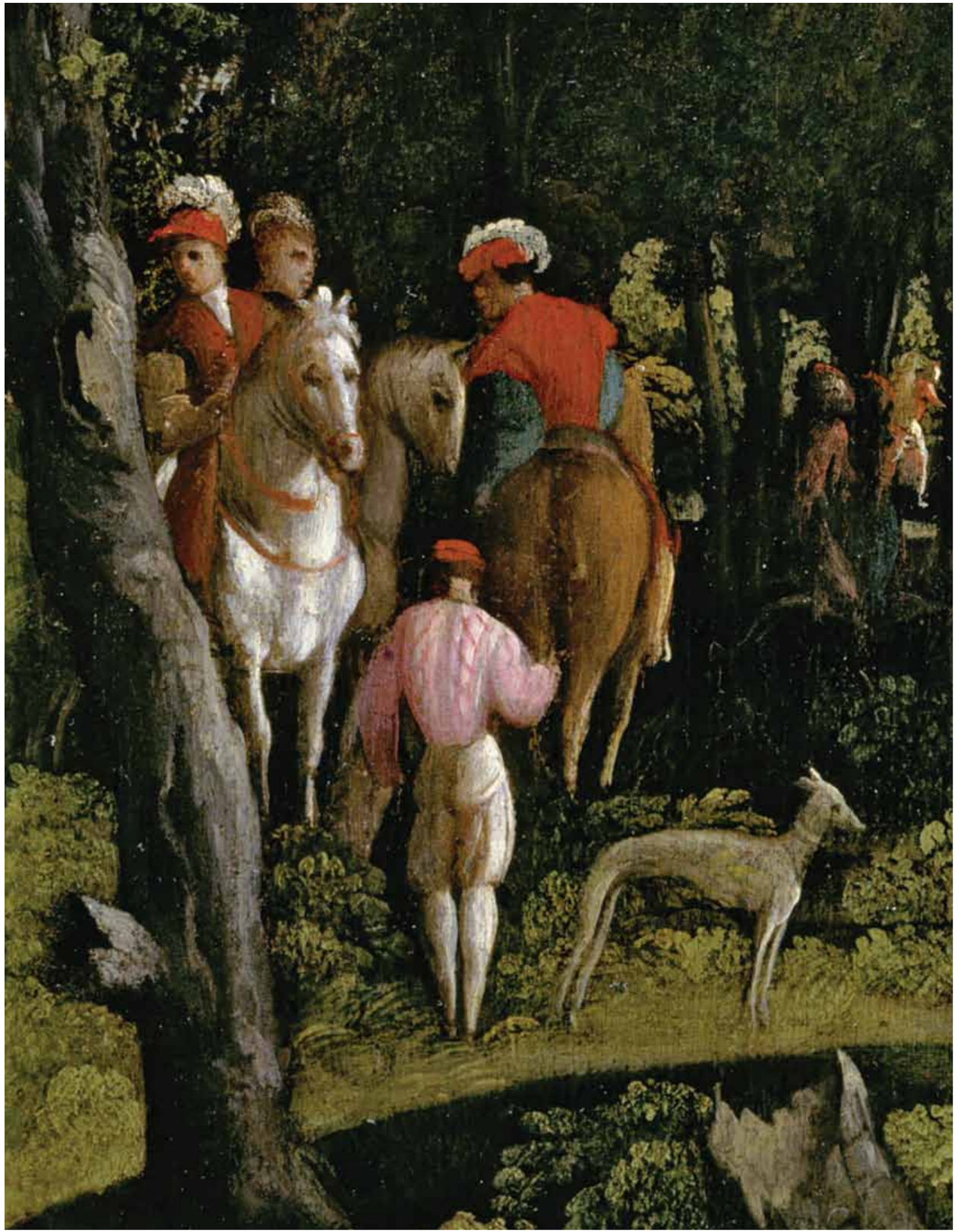
Battista Dossi Italiano 1490–1548

La cacería del jabalí de Caledonia, después de 1520
Oleo en panel
15 3/8 por 31 pulgadas (39.1 por 78.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.22/K1749

La historia de la cacería del jabalí de Caledonia según Ovidio en su *Metamorfosis* abunda en orgullo, misoginia y derramamiento de sangre. La vengativa diosa Diana cuando vio su altar despreciado por el rey de Caledonia, mandó un jabalí salvaje a aterrorizar su reino, representado aquí por fantasiosas edificaciones en la distancia. Un grupo de jóvenes unidos bajo el mando de Meleager (el cual se ve, bamboleándose, portando una boina con plumas, directamente atrás de la cabeza del jabalí), defendieron Caledonia, matando a la bestia en "un denso bosque que nadie antes había tocado con un hacha, el cual se elevaba por sobre la planicie y dominaba los campos que descendían en el valle". El punto culminante de la narración de Ovidio se desarrolla en el primer plano de la pintura de El Paso, en donde, acorralando al jabalí de Caledonia, la cazadora, Atlanta dispara una flecha que se queda alojada en el ojo derecho del jabalí. Después, en narrativa simultanea y sucesiva, el Arcadio jactancioso, Ancaeus, levanta un hacha de dos cabezas y grita: "Aprendan ahora, o jóvenes qué tanto el arma del hombre supera la de una mujer joven; y dejen esta tarea a mi". Finalmente Meleager da el golpe mortal: una lanza que perfora el lomo y el hombro del jabalí.

En las manos de la corte Ferrarese, el pintor Battista Dossi, sin embargo, transforma la desagradable narración de Ovidio en una elegante cacería del Cinquecento, plena en personajes portando vestimentas de moda, retozando bajo una suave luz. A principios del siglo dieciséis Ferrara era una de las cortes mas celebres de Italia.[1] Gracias a la generosidad de la familia Este, los poetas, escritores y artistas circulaban en los medios culturales e intelectuales de la ciudad, lo cual agregaba valor en un estilo moderno determinado por la fusión de las fuentes clásicas y la tradición Ferrarese local. Battista Dossi se benefició de este patrocinio de las artes. El poeta de la corte Ludovico Ariosto, en la edición de 1532 de *Orlando Furioso* (xxxiii, 2), un poema épico en el que se glorifica el nombre de Este, cita a Battista y a su hermano mayor Dosso entre los exponentes lideres de la era moderna. Battista entró al servicio de la corte en 1517 y en 1520 perfeccionó la nueva *all'antica* moda en Roma en el reconocido taller de Raphael.[2] Cuatro meses después de la muerte de Raphael, se documenta a Battista de regreso en Ferrara trabajando con Dosso casi exclusivamente en la corte de Alfonso y mas tarde en Ercole d'Este.

La Cacería del Jabalí de Caledonia fue primero atribuida a Battista por Roberto Longhi, quien fechó el panel alrededor de 1520, después del tiempo que Battista pasó en Roma.[3] Los historiadores del arte, casi por unanimidad han aceptado la atribución de Longhi[4] con la excepción de Mauro Lucco, quien recientemente destacó una mejor aceptación—como mejor opción—para Dosso, no para Battista—de paisajes pintados entre 1517 y 1520. Basándose en las semejanzas de estilo con un pequeño *Juicio de Salomón* anteriormente adjudicado a Dosso (Colección Privada, Roma), Lucco ha atribuido el panel en El Paso a Sebastiano Filippi (d. Ferrara c. 1528), un pintor que trabajaba en el círculo de Dosso.[5] Sin embargo, el paisaje adicionado que enmarca *La Cacería del Jabalí de Caledonia*, en especial el artificio de una plataforma separada en el primer plano que cede abruptamente a la derecha un amplio panorama de estilo holandés, aparece en otras lugares en la obra de Battista, *Huida a Egipto* (Coral Gables, Lowe Art Museum), recientemente atribuido al joven Dossi por Peter Humfrey.[6]



Vincenzo Catena Italian, c. 1480–1531

Portrait of a Woman, c. 1520–1525
Tempera on panel
21 ½ x 17 ½ inches (54.6 x 44.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.31/K87

This painting depicts a half-length woman dressed in luxurious velvet and fur. She wears an elegant hairstyle with pearls and a blue headpiece accentuating her gold curls. Her sweet face looks directly at the viewer in a flirtatious manner and she touches a golden ornament on her chest. The woman's face is nearly identical to the central figure in Vincenzo Catena's two versions of *Christ Delivering the Keys to St. Peter* in Prado and Boston. This similarity suggests a corresponding date of 1520-1525 for our painting.[1] Giles Robertson proposed that the painting was a later pastiche, but acknowledged his inability to accurately evaluate the attribution based on his examination of a photograph.[2] Analysis of the paint quality and condition indicate that the painting is authentic and of the period.[3] Based on Catena's early works, Berenson suggested a date of birth around 1480[4] which is a reasonable estimate. Catena's relationship to Giorgione appears to have been both personal and professional which may indicate that they were near the same age.[5] Records indicate that Catena probably died between September 10th and September 29th 1531.[6]

At the end of the fifteenth century, Italian artists began to portray women with an emphasis not only on fine dress, but also on individual personality. While portraits of men aimed to show their many virtues and character, women were only expected to possess one virtue—that of chastity.[7] Chastity was reflected in the woman's status, honor and loyalty as indicated through valuable, stylish jewelry and clothing. Portraits acted as valued gifts, signs of endearment, and as vehicles for the memory of loved ones, not only after death, but also over long distances.[8] This type of portrait remained less popular in Venice, where artists preferred to paint ideals rather than individuals.[9]

Paintings of idealized women abounded in Venice at the beginning of the sixteenth century. Although some of these paintings may represent specific women, the identity of the women depicted usually cannot be identified and debates centered on the role of these women as allegory have resulted in contradictory interpretations.[10] Poetry from this period frequently stressed the ideal beauty of women and these paintings may have similarly celebrated this poetic ideal.[11] The obvious sensuality in many of the images and the frequent exposure of flesh, particularly of the breast, have led many scholars to interpret these images as portraits of prostitutes or courtesans. Prostitution was a prominent institution in sixteenth-century Venice and greatly affected the social position of women.[12] The allure to the viewer has, however, also been interpreted as the display of a wife's fidelity to her husband for whom the image was presumably produced.[13]

Unlike many other Venetian portraits, the woman in this painting is fully dressed. She, nevertheless, exerts an undeniable erotic appeal. Not only the woman's flesh, but also the luxurious attire attracts the viewer, and the soft fur and velvet invite the desire to touch.[14] The playful glance is rather seductive and coquettish, and may allude to the frequent description in poetry of the communication of love through the eyes.[15] This woman's identity will probably never be known, and her role as a personification of poetic beauty, an erotic enticement, or a loyal wife will continue to be the subject of debate.

Vincenzo Catena Italiano, c. 1480–1531

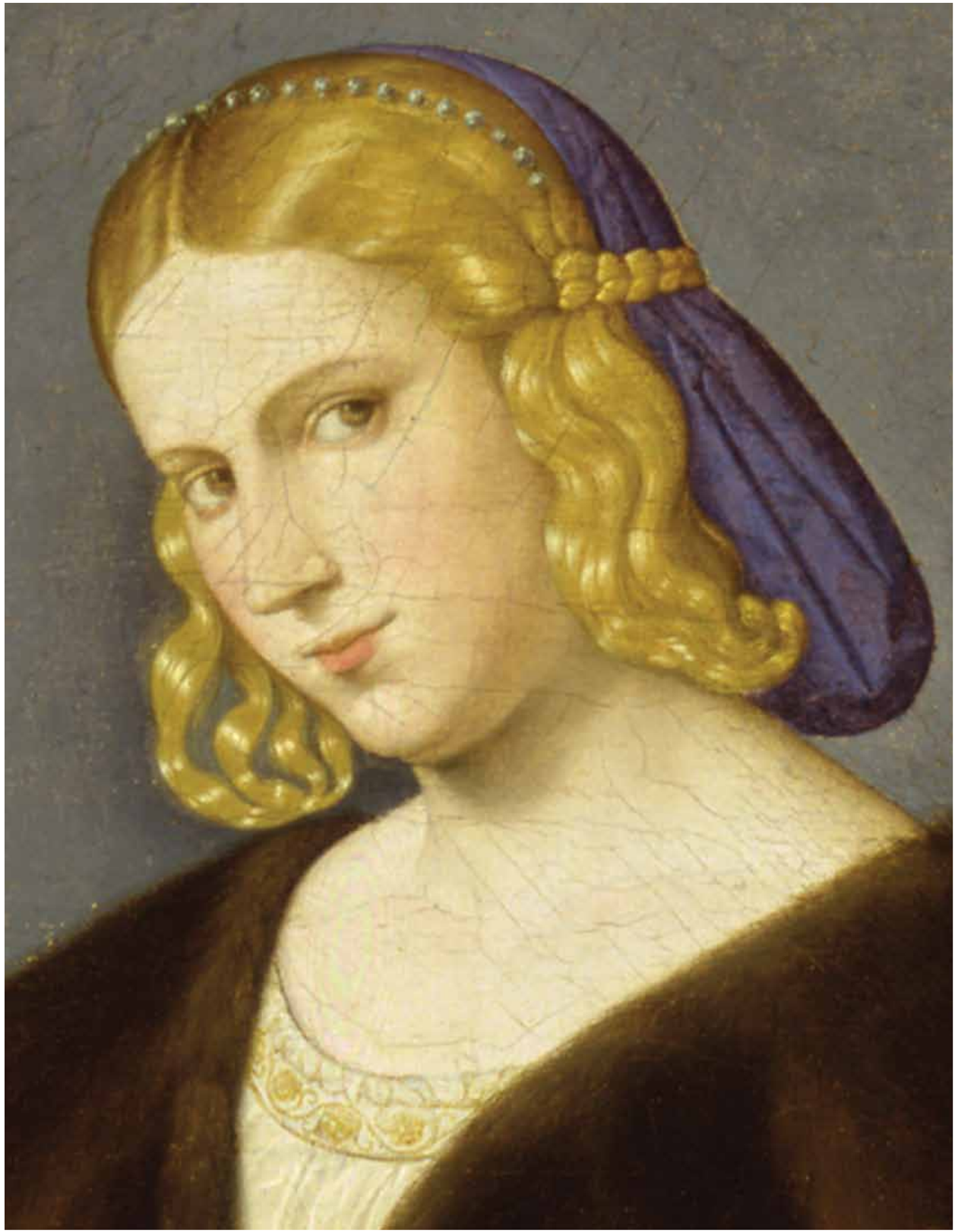
Retrato de una mujer, c. 1520–1525
Tempera en panel
21 ½ por 17 ½ pulgadas (54.6 por 44.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.31/K87

Esta pintura representa a una mujer a dimensión medio cuerpo, vestida en lujoso terciopelo y pieles. Lleva un elegante estilo de cabello con perla y una banda para el cabello en color azul acentuando sus rubios rizos. Su dulce semblante ve directamente al espectador de una manera coqueta y está tocando un ornamento dorado que lleva en su pecho. La cara de la mujer es casi idéntica a la de la figura central en las dos versiones de Vincenzo Catena, *Cristo Entregando las Llaves a San Pedro* en el Prado y en Boston. La semejanza sugiere una fecha correspondiente de 1520–1525 para nuestra pintura.[1] Giles Robertson propuso que la pintura era un plagio, pero reconoció que no tenía la habilidad para evaluar con exactitud la atribución, basado en su examen de la fotografía.[2] El análisis de la calidad de la pintura y la condición de la misma indican que la pintura es autentica y de ese periodo.[3] En base a las primeras obras de Catena, Berenson sugirió una fecha de nacimiento para Catena, de alrededor de 1480,[4] lo cual es un calculo razonable. Parece que la relación de Catena con Giorgione puede haber sido tanto personal como profesional lo que puede indicar que ellos eran casi de la misma edad.[5] Los registros indican que Catena probablemente murió entre septiembre 10 y septiembre 29 de 1531.[6]

A fines del siglo quince, los artistas Italianos empezaron a hacer retratos de mujeres con énfasis no solo en las finas vestimentas, sino también en la personalidad individual. Mientras que los retratos de hombres tenían como objetivo mostrar sus muchas virtudes y carácter, las mujeres solo esperaban poseer una virtud—la de la castidad.[7] La castidad reflejaba en la mujer posición, honor y lealtad como lo indicaban a través de valiosa joyería y de estilo, así como de los trajes que vestían. Los retratos hacían el papel de valiosos regalos, signos de afecto y se usaban como medio para recordar a los seres queridos no solo después de la muerte, sino también a través de largas distancias.[8] Este tipo de retrato fue menos popular en Venecia, en donde los artistas preferían pintar ideales más que individuos.[9]

Abundaban los pintores de mujeres idealizadas en Venencia al principio del siglo dieciséis. Aunque estas pinturas podían representar mujeres especificas, la identidad de las mujeres representadas generalmente no puede ser identificada y los debates centrados en el papel de estas mujeres como alegorías han dado como resultado interpretaciones contradictorias.[10] La poesía de este periodo con frecuencia enfatizaba la belleza ideal en las mujeres y estas pinturas pueden haber celebrado de la misma manera este poético ideal.[11] La obvia sensualidad en muchas de las imágenes y la exposición frecuente de la piel, particularmente del pecho, ha hecho que muchos eruditos interpreten estas imágenes como retratos de prostitutas y cortesanas. La prostitución era una institución prominente en la Venecia del siglo dieciséis lo cual afectaba en gran medida la posición social de la mujer.[12] La seducción al espectador sin embargo, también ha sido interpretada como una demostración de la fidelidad de una esposa a su marido para quien la imagen presuntamente era producida.[13]

A diferencia de muchos otros retratos venecianos, la mujer en esta pintura esta completamente vestida. Ella, sin embargo, ejerce un innegable atractivo erótico. No solo la piel de la mujer, sino el lujoso atuendo atrae al espectador, y las suaves pieles y el terciopelo que viste invitan al deseo de tocar.[14] La juguetona mirada es más bien seductora y un tanto coqueta lo cual puede aludir a la frecuente descripción en poesía de la comunicación del amor a través de los ojos.[15] Probablemente la identidad de esta mujer nunca se descubra y su papel en la personificación de la belleza poética, una erótica seducción o una esposa fiel, será el tema de un debate continuo.



Follower of Giovanni Antonio Boltraffio

Italian, active 16th century

Madonna and Child, first quarter of the 16th century
Tempera on panel
18 ¼ x 13 ¼ inches (46.4 x 33.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.20/K1183

Suida attributed this painting to the fictional artist known as Pseudo-Boltraffio to whom were assigned numerous paintings, which are more or less similar in style to Giovanni Antonio Boltraffio's work.[1] These paintings demonstrate great diversity in terms of quality, style and technique and cannot possibly be the work of one artist. In order to dispel the idea of a cohesive group of paintings, Shapley, Frederickson, Zeri, and Fiorio have assigned the painting to an anonymous follower of Boltraffio.[2]

Boltraffio appears to have been one of Leonardo's first students; he remained in Leonardo's workshop for many years and he most accurately incorporated Leonardo's teachings into his work.[3] In this painting the leonardesque emphasis on human psychology and interaction between figures is reflected in the tender connection between Mother and Child. Compared to paintings by Leonardo and Boltraffio, the chiaroscuro exhibits less depth of shadow and the contours are not as obscured in smoky darkness.

The child is shown seated on a table with the Madonna standing behind him. He curiously touches the columbine, a symbol of the Holy Spirit due to the dove-shaped flowers, which his mother holds. The child holds an apple, which is an allusion to Adam and original sin, which Christ takes upon himself for the salvation of humanity. Under the Madonna's hand lies a sealed book, which is one of her symbols. Many similar paintings by followers of Boltraffio are known which portray this theme or the Madonna lactant. Despite the flat drapery and awkward placement of the virgin's hands, this painting is one of the most well-drawn and naturalistic handlings of the subject within this group.

Among the many paintings depicting variations of this theme, several contain a nearly identical drawing of the child as in this painting. The Loeser Madonna in the National Gallery, London, and Virgin and Child paintings in the Gemäldegallerie in Berlin, the Learmont Collection in Montreal and a version originally in the Crespi collection all utilize the same composition for the child but reflected to the right. Fiorio suggests that the common elements of these paintings may have derived from drawings by Leonardo which were circulated among his followers as a basis for their paintings.[4] Fiorio also notes that the Loeser Madonna may have been a copy of an unknown painting by Boltraffio,[5] which implies that the other versions may also be based on such a painting. Although the figure of the Madonna in our painting does not resemble the Virgin in these comparative pieces, her clothing corresponds especially to those on the Loeser Madonna. The Virgin's face is a variant of the leonardesque type such as in the *Virgin of the Rocks* and many other paintings by Leonardo and Boltraffio.

In 1524 Milan was struck by a plague that killed many of Leonardo's followers[6] and seems to have disbursed and disrupted this artistic community. This painting was most likely produced before this time, and the plague may have led to the obscurity of the artists surrounding these Pseudo-Boltraffio paintings.

Seguidor de Giovanni Antonio Boltraffio

Italiano, activo siglo dieciseis

Madona y Niño, primera cuarta parte del siglo dieciseis
Tempera en panel
18 ¼ por 13 ¼ pulgadas (46.4 por 33.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.20/K1183

Suida atribuyó esta pintura al artista ficticio conocido como Pseudo-Boltraffio, a quien le fueron asignadas numerosas pinturas, las cuales son más o menos similares en estilo a las obras de Giovanni Antonio Boltraffio.[1] Estas pinturas muestran gran diversidad en términos de calidad, estilo y técnica, y por lo tanto no es posible que sean obra de un solo artista. Para disipar la idea de un grupo cohesivo de pinturas, Shapley, Frederickson, Zeri y Fiorio han asignado las pinturas a un adepto anónimo de Boltraffio.[2]

Parece ser que Boltraffio fue uno de los primeros estudiantes de Leonardo; permaneció en el taller de Leonardo por muchos años y estando más cerca de él, incorporó las enseñanzas de Leonardo a su obra.[3] En esta pintura el énfasis leonardesco en la psicología humana y la interacción entre las figuras se refleja en la tierna conexión entre la madre y el niño. Comparado con pinturas de Leonardo y Boltraffio, el claro-oscuro muestra menor profundidad de sombras y los contornos no son disipados en nebulosa oscuridad.

El niño se muestra sentado en una mesa con la Madona de pie detrás de el. El niño, con curiosidad toca la aguileña, un símbolo del Espíritu Santo, por las flores en forma de palomas, que su madre sostiene. El niño sostiene una manzana, que es una alusión a Adán y el pecado original, el cual Cristo toma sobre si para la salvación de la humanidad. Debajo de la mano de la Madona, se encuentra un libro sellado, el cual es uno de sus símbolos. Se conocen muchas pinturas similares hechas por los seguidores de Boltraffio en las cuales se representa este tema o a la Madona amamantando. A pesar de los drapeados simples y la inusual colocación de las manos de la Virgen, esta pintura es una de las mejor dibujadas y en la que mejor se maneja el aspecto natural de estos personajes dentro de este grupo.

Entre las muchas pinturas representando variaciones de este tema, algunas contienen un dibujo casi idéntico del niño al de esta pintura. La Madona Loeser en la National Gallery en Londres y la pintura de la Virgen y el niño en el Gemäldegallerie en Berlin, la Colección Learmont en Montreal y una versión originalmente en la Colección Crespi utilizan la misma composición para el niño, pero colocado hacia la derecha. Fiorio sugiere que los elementos comunes de estas pinturas pueden haberse derivado de dibujos hechos por Leonardo los cuales circulaban entre sus seguidores como una base para sus pinturas.[4] Fiorio también destaca que la Madona Loeser puede haber sido una copia de una pintura desconocida de Boltraffio,[5] lo cual implica que las otras versiones pueden también haber tomado como base esa pintura. A pesar de que la figura de la Madona en nuestra pintura no se parece a la Virgen en estas piezas comparativas, su vestidura corresponde especialmente a aquellas de la Madona Loeser. La cara de la Virgen es una variante del tipo leonardesco, así como en *La Virgen de las Rocas* y muchas otras pinturas de Leonardo y Boltraffio.

En 1524 Milán fue azotado por la plaga que mató a muchos de los adeptos de Leonardo[6] y parece haber dispersado e interrumpido esta comunidad artística. Esta pintura probablemente fue producida antes de este tiempo y la plaga puede haber llevado a la oscuridad de los artistas asociados con estas pinturas del Pseudo-Boltraffio.

Lorenzo Lotto Italian, c. 1480–1556

Portrait of a Man with Allegorical Symbols, (possibly Marcello Framberti), early to mid-1540s
Oil on canvas
39 ¾ x 31 ½ inches (101 x 80 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.30/K2075

Lorenzo Lotto painted some of the most compelling portraits produced in sixteenth-century Venice, works that alongside those of Titian and Giorgione effected nothing less than a revolution in the genre.[1] Lotto's portraits can be divided into distinct chronological phases, from his early portraits inspired by Giovanni Bellini to such famous works of the 1520s and 30s as *Portrait of Andrea Odoni* (Royal Collection, Hampton Court Palace, England). There are more than forty portraits by Lotto known today and *Portrait of a Man with Allegorical Symbols* belongs among Lotto's works of the early to mid 1540s, in which sitters are placed against dark backgrounds most often in a vertical format, the limited palette and expressive gestures creating visual drama.[2]

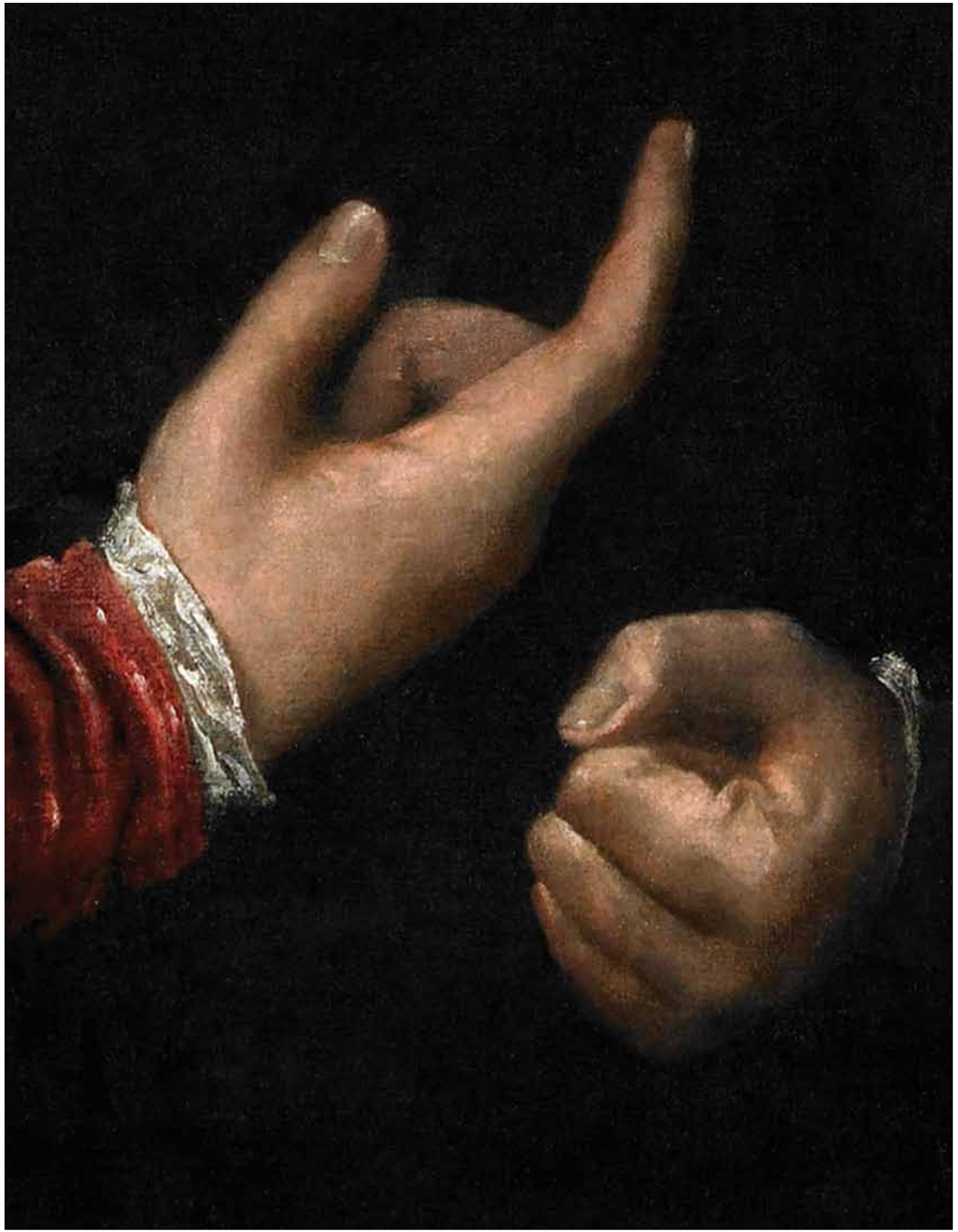
Throughout his career as a portraitist Lotto's interest was consistently trained on aspects of the sitter that identified him or her as an individual, whether through allusive elements within the composition, the specificity of the setting, or the sitter's interaction with the viewer that suggests a particular moment in time. While the sitter in *Portrait of a Man with Allegorical Symbols* occupies an undefined space, his direct engagement of the viewer's attention and his indication of the unusual garland hanging behind him suggest an iconographic program that is uniquely significant to him.

The meaning of the esoteric objects that hang from the garland has been the subject of speculation for at least a century and, while we have a better sense of how such an iconographic program may have functioned, its specific message has yet to be definitively interpreted. Both Herbert Cook (1910) and Bernard Berenson (1956) agreed with the interpretation suggested by one of the painting's former owners, who identified the objects from left to right as: a half-blown bladder signifying poverty; a pearl and a sapphire signifying wealth; the head of an ox indicating work; an armillary sphere representing worldly renown; crossed palm branches indicating fame; and a full-blown bladder representing empty fame.[3] In this view the objects form a kind of pictorial biography, recounting the various stages through which the sitter has passed during the course of his life. William Suida argued that the garland represented a variant of the *Hercules at the Crossroads* theme, the three emblems on the left referring to worldly or material wealth and those on the right representing spiritual assets.[4] The sitter's gesture, in Suida's view, indicates his choice of the latter. More recently Mauro Zanchi (1999) has argued that *Portrait of a Man with Allegorical Symbols* depicts an alchemist and that the objects in the background are either instruments used by the alchemist to discover 'universal truths' and the secrets of nature or symbols of planetary and astral influence.[5]

In a new study of Lotto's portraits painted between 1542 and 1545, Elsa Dezuanni (2005) proposes a specific identification of the sitter as Marcello Framberti, a physicist and doctor who is mentioned in contemporary documents in both Treviso and Mantua.[6] In Lotto's detailed notebook, known as *Il Libro di spese diverse*, the artist records having painted a portrait of "misser Marcello Framberti mantuano" in 1543.[7] Through an analysis of documents relating to Framberti's family history and a new interpretation of the objects hanging from the garland, Dezuanni makes a compelling case in favor of identifying the sitter in the El Paso painting as Marcello Framberti. Given Lotto's penchant for word play and obscure symbol systems, Dezuanni reasons, as have others mentioned above, that each of the objects included in *Portrait of a Man with Allegorical Symbols* must refer to the sitter's identity or profession and in keeping with Framberti's status in the medical and scientific realms, several of the objects can, indeed, be seen in a medical context. The bladder, for example, was used by doctors as a container for fluids and pearls and sapphires were traditionally considered to be cures for, among other ailments, melancholy, epilepsy, and eye problems. The armillary sphere

was an instrument used by physicists and the crossed palm leaves, Dezuanni argues, appear in the context of personifications of Medicine and can also signify equilibrium between the celestial and earthly spheres. Other elements in the composition, such as the miniature cow's head, she relates specifically to the Framberti family's status and location in Mantua, evidence that when considered as a whole makes for a plausible case in favour of her identification of the sitter.[8]

If these interpretations seem somewhat obscure, that is almost certainly what Lotto intended. Such iconography was not meant to be intelligible to those outside of a learned community and, in the case of this painting, perhaps not even to those outside of the sitter's immediate circle. Indeed, the series of objects hanging from the garland can perhaps best be understood in the context of Renaissance hieroglyphic, a pictorial language derived from the Egyptians that was thought to convey universal truths to the knowledgeable few while concealing it from the ignorant multitude.[9] When applied in a private context, this kind of imagery, known as an impresa, expressed the virtue or ambition of its bearer and usually required biographical knowledge of its possessor in order to be understood.[10] Such metaphorical pictorial language was akin to the kind of imagery that appeared on a personal standard or heraldic device and while the meaning of the objects in *Portrait of a Man with Allegorical Symbols* remains elusive for the modern viewer, there is no question that they held specific meaning for Lotto's sitter and his circle.



Lorenzo Lotto Italiano c., 1480–1556

Retrato de un hombre con símbolos alegóricos (posiblemente Marcello Framberti), principios a mediados de 1540
Oleo en lienzo
39 ¾ por 31 ½ pulgadas (101 por 80 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H Kress, 1961.1.30/K2075

Lorenzo Lotto pintó algunos de los más apasionantes retratos producidos en la Venecia del siglo dieciséis, obras que junto con las de Titian y Giorgione tuvieron un efecto tan grande en la revolución del género.[1] Los retratos de Lotto se pueden dividir en distintas fases cronológicas, desde sus primeros retratos inspirados por Giovanni Bellini hasta las famosas obras de los años 1520 y 30 como *Retrato de Andrea Odoni* (Royal Collection, Hampton Court, Inglaterra). Se conocen mas de cuarenta retratos de Lotto hoy en día y el *Retrato de un Hombre con Símbolos Alegóricos* pertenece a una de las obras de Lotto de principios a mediados de 1540, en el cual los modelos eran colocados contra un fondo obscuro, la mayor parte de las veces en un formato vertical, creando un drama visual debido a los limitados colores y los expresivos gestos.[2]

A lo largo de su carrera como retratista, el interés de Lotto fue consistentemente basado en aspectos del modelo que lo identificaba a el o a ella como individuo, ya sea a través de elementos alusivos dentro de la composición, el escenario especifico o la interacción del modelo con el espectador que sugiere un momento particular en el tiempo. Mientras que el modelo en *Retrato de Un Hombre con Símbolos Alegóricos* ocupa un espacio indefinido, su encuentro directo con la atención del espectador y su indicador de la inusual guirnalda colgando a sus espaldas, sugieren un programa iconográfico que es particularmente importante para el.

El significado de los objetos esotéricos que cuelgan de la guirnalda han sido el tema de especulación durante al menos un siglo, y mientras se encuentre algo que tenga mas sentido en cuanto a cómo tal programa iconográfico puede haber funcionado, su mensaje especifico aun está por interpretarse definitivamente. Tanto Herbert Cook (1910) como Bernard Berenson (1956) estuvieron de acuerdo con las interpretaciones sugeridas por uno de los anteriores propietarios de la pintura, quien identificó los objetos de izquierda a derecha como: un vejiga medio llena que significa la pobreza; una perla y un zafiro que representan la riqueza; la cabeza de un buey que indica trabajo; una esfera armilar que representa prestigio mundano; ramas de palma cruzadas que indican fama; y una vejiga completamente llena que representa fama vacía.[3] En esta visión los objetos forman una especie de biografía pictórica, relatando las varias etapas a través de las cuales el modelo ha pasado durante el curso de su vida. William Suida sostenía que la guirnalda representaba una variante de el tema de *Hércules en la Encrucijada*, los tres emblemas a la izquierda refiriéndose a la riqueza mundana o material y los de la derecha representando los valores espirituales.[4] El gesto del modelo, desde el punto de vista de Suida, indica su elección por estos últimos. Mas recientemente Mauro Zanchi (1999) ha sostenido que el *Retrato de un Hombre con Símbolos Alegóricos* representa a un alquimista y que los objetos en el fondo son, ya sea instrumentos usados por el alquimista para descubrir verdades universales y los secretos de la naturaleza o símbolos con influencias planetarias y astrales.[5]

En un nuevo estudio de los retratos de Lotto pintados entre 1542 y 1545, Elsa Dezuanni (2005) propone una identificación específica del modelo como Marcello Framberti, un físico y doctor quien se menciona en documentos contemporáneos tanto en Treviso como en Mantua.[6] En el cuaderno detallado de Lotto, conocido como *Il Libro di spese diverse*, el artista registra haber pintado el retrato de "misser Marcello Framberti mantuano" en 1543.[7] A través de un análisis de documentos relacionados con la historia de la familia de Framberti y a una nueva interpretación de los objetos colgando de la guirnalda, Dezuanni hace un caso convincente a favor de la identificación del modelo en la pintura de El Paso como Marcello Framberti. Dada la inclinación de Lotto por el juego de palabras y los obscuros sistemas de símbolos, Dezuanni razona, como otros lo han mencionado antes, que cada uno de los objetos incluidos en *Retrato de un Hombre con Símbolos Alegóricos* debe referirse a la identidad del modelo o a la profesión y de acuerdo al estatus de su profesión en los ámbitos médicos y científicos, algunos de los objetos pueden, ciertamente, ser considerados en el contexto medico. La vejiga, por ejemplo, era usada por los doctores como un contenedor para fluidos y las perlas y zafiros eran tradicionalmente considerados como curas para, entre otras enfermedades, la melancolía, la epilepsia, y problemas de los ojos. La esfera armilar era un instrumento usado por los físicos así como las hojas de palma cruzadas. Dezuanni sostiene que todo esto aparece en el contexto de la personificación de la Medicina y puede también significar un equilibrio entre las esferas celestiales y terrenales. Otros elementos en la composición, como la cabeza de vaca en miniatura, ella la relaciona específicamente al estatus de la familia Framberti y su ubicación en Mantua, esto como evidencia de que cuando se considera en su totalidad es un caso plausible a favor de su identificación del modelo.[8]

Si estas interpretaciones parecen algo obscuras, eso es ciertamente lo que Lotto deseaba. Este tipo de iconografía no iba dirigido para ser comprendido por aquellos fuera de la comunidad instruida, y en el caso de esta pintura, quizá ni siquiera para aquellos fuera del círculo inmediato del modelo. Ciertamente, la serie de objetos que cuelgan de la guirnalda pueden quizá ser comprendidos de mejor manera en el contexto del los jeroglíficos del renacimiento, un lenguaje pictórico derivado de los egipcios que se creía transmitía verdades universales a los pocos conocedores mientras que los ocultaba de la multitud ignorante.[9] Cuando se aplica en un contexto privado, este tipo de simbolismos, conocido como una gestión, expresaba la virtud o ambición de quien la portaba y generalmente requería conocimiento biográfico de su poseedor para poder ser comprendido.[10] Este metafórico lenguaje pictórico era comparable a los simbolismos que aparecen en el estandarte personal o aparejo de heráldica, y mientras que el significado de los objetos en *Retrato de un Hombre con Símbolos Alegóricos* permanece evasivo, no hay duda de que tenían un sentido especifico para el modelo y para el circulo de Lotto.

Benvenuto Tisi (il Garofalo) Italian, 1481–1559

The Circumcision, c.1550
Tempera on panel
19 ¼ x 23 7/8 inches (48.9 x 60.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.21/K2143

The Circumcision of Christ is told in the Gospel according to Saint Luke (2:21): "And when eight days were accomplished for the circumcising of the child, his name was called JESUS, which was so named of the angel before he was conceived in the womb." Here, in a refined conflation of pagan and Christian imagery, the Ferrarese court painter Benvenuto Tisi (il Garofalo) depicts the operation required by Mosaic Law stemming from God's covenant with Abraham, the covenant in the flesh (Genesis 17:13). Within the Temple, along the picture's central axis, the Virgin Mary suspends a Herculean Christ Child above a marble altar adorned with fauns and griffins. Her husband Joseph stands attentively at her side, directing the viewer back to the foreground where a bearded priest takes a knife from a gold tray proffered by a young acolyte. On this shallow, frieze-like stage defined by a classical Roman backdrop, Church Doctors debate and, if within close proximity, seek physical proof of the first moment the Redeemer's blood is shed.

The El Paso *The Circumcision* is perhaps Garofalo's last painting, executed in Ferrara with workshop assistance shortly before 1550, the year the artist lost his eyesight.[1] Garofalo painted the Circumcision of Christ at least six times, recycling here from an earlier version (Bargellesi Collection) the *all'antica* altar and statue in a niche overhead.[2] For the figure of Christ, Garofalo departed from the stiff, wooden attitude of the Bargellesi version, looking instead to a more dynamic and compositionally successful solution in Michelangelo's marble *Taddei Tondo* (Royal Academy of Arts), quoted here in reverse.[3] The lively debate that dominates the El Paso painting ultimately derives from Raphael's *School of Athens* (Stanza della Segnatura, Vatican), which Garofalo saw expressly, along with Michelangelo's Sistine Chapel frescoes, on his second trip to Rome around 1512.

Despite its debt to High Renaissance classicism, the present work is the most jewel-like and Mannerist of Garofalo's *Circumcisions*, revealing the influence of Giulio Romano and Parmigianino (the latter by way of Girolamo da Carpi) on the aging artist. Garofalo collaborated with Girolamo da Carpi in 1536–37 on a *Pentecost* for the church of San Francesco at Rovigo, and the grisaille bas-relief support within that painting featuring the *Doubting of Saint Thomas* is the figural prototype for the El Paso *The Circumcision*.[4] In addition, the Temple, which frames and evenly divides the Church Doctors in nearly all versions, is here derailed from its vertical axis, adding to the compositional tension of Garofalo's late painting. Indeed, by shifting the viewer's vantage point abruptly to the left, Garofalo accommodates only one statue—here of Moses—in a niche. Thanks to this oblique perspective, the viewer is offered a glimpse of a gold mosaic apse dimly lit in the distance. A final Mannerist thumb at High Renaissance equilibrium, noted by Fern Rusk Shapley in 1961,[5] appears in the composition's focal point, the figure of Christ. In quoting Michelangelo's marble *tondo*, Garofalo has quite consciously concealed the profile of the Virgin, who figures prominently—and completely—in all earlier versions.

Benvenuto Tisi (il Garofalo) Italiano, 1481–1559

La circuncisión, c. 1550
Tempera en panel
19 ¼ por 23 7/8 pulgadas (48.9 por 60.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.21/K2143

La Circuncisión de Cristo se narra en el Evangelio según San Lucas (2:21): "Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al niño, le dieron el nombre de JESÚS impuesto por el ángel antes de ser concebido en la matriz". Aquí, en una refinada combinación de las imágenes paganas y las Cristianas, el pintor de la corte Ferrarese, Benvenutto Tisi (il Garofalo), representa la operación requerida por la Ley Mosaica, generada por el convenio entre Dios y Abraham, el convenio de la carne (Génesis 17:13). Dentro del Templo, en el eje central de la pintura la Virgen María sostiene a un Cristo Niño herculano sobre un altar de mármol adornado con faunos y águilas agrifadas. Su esposo José está de pie atento a su lado, dirigiendo la mirada del espectador hacia el fondo en donde un sacerdote barbado toma un cuchillo de una charola dorada, que le es ofrecida por un joven acólito. En el escenario, como un friso con poca profundidad, con un telón de fondo clásico romano, los Doctores de la Iglesia debaten, como si en la proximidad buscaran prueba física del primer momento en que se derrama la sangre del Redentor.

La Circuncisión que está en El Paso es quizá la última pintura de Garofalo, pintada en Ferrara con ayuda de los asistentes en el taller, poco antes de 1550, el año en que el artista perdió la vista.[1] Garofalo pintó la circuncisión de Cristo por lo menos seis veces reciclando aquí la versión inicial (Colección Bargellesi) del altar y la estatua *all'antica* en un nicho superior.[2] Para la figura de Cristo, Garofalo partió de la actitud rígida en madera de la versión de Bargellesi, buscando una solución mas dinámica y una composición mas adecuada como en la escultura de mármol de Michel Ángelo, *Taddei Tondo* (Real Academia de las Artes) citada aquí a la inversa.[3]

El animado debate que domina la pintura de El Paso, surge, al final de cuentas, de *Escuela de Atenas* de Raphael (Stanza della Signatura , Vaticano), la cual Garofalo vio con esa intención, a la vez que con los frescos de la Capilla Sixtina de Michel Ángelo, en su segundo viaje a Roma, alrededor de 1512.

A pesar del hecho que esta obra contiene clasicismo de segundo renacimiento, esta obra es la mas preciada y manierista de las *Circuncisiones* de Garafalo revelando la influencia de Giulio Romano y Parmigianino (este ultimo por vía de Girolamo da Carpi) en el ya anciano artista. Garofalo colaboró con Girolamo de Carpi en 1536–37 en un *Pentecostés* para la Iglesia de San Francisco en Rovigo y el soporte bajo-relieve "grisaille" de esa pintura, que escenifica *Las Dudas de Santo Tomas* es el prototipo de las figuras de *La Circuncisión* de El Paso.[4] Adicionalmente, el Templo, que enmarca y divide equitativamente a los Doctores de la Iglesia en casi todas las versiones, está aquí descuadrado de su eje vertical, añadiéndole tensión composicional de la pintura mas tardía de Garofalo. Ciertamente cambiando de manera abrupta el punto de ventaja del espectador hacia la izquierda, Garofalo sitúa solo una estatua—aquí de Moisés—en un nicho. Gracias a esta perspectiva oblicua, se le ofrece al espectador entrever un ábside de mosaico dorado débilmente iluminado en la distancia. Un ataque final manierista hacia el equilibrio del segundo renacimiento, destacado por Fern Rusk Shapley en 1961,[5] se encuentra en el punto focal de la composición, la figura de Cristo. Para citar el *tondo* en mármol de Michel Ángelo, Garofalo deliberadamente ha escondido el perfil de la Virgen, quien figura de manera prominente—y completa—en todas las versiones más tempranas.

Attributed to Girolamo da Carpi Italian, 1501–1556

Ruggiero Saving Angelica, c. 1530–56
Tempera on panel
16 7/8 x 13 5/8 inches (42.9 x 34.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.23/K1202

The scene is taken from Ludovico Ariosto's epic comedy, *Orlando Furioso,* which was written in honor of the Este dynasty in the early sixteenth century and was extremely popular in Italy.[1] The characters Ruggiero and Bradmant are the legendary founders of the Este family, who ruled Ferrara. In the scene depicted, Ruggiero once again forgets Bradmant due to the sight of the beautiful, nude Angelica chained to a rock as a sacrifice to the orc, a mythical sea creature. In a parody of the myth of Perseus rescuing Andromeda, Ruggiero's swordsmanship fails to subdue the orc and he must use a magic shield to temporarily stun the beast. After her rescue, Angelica flees, leaving Ruggiero cursing her ingratitude.

Except for some fresco cycles, few sixteenth-century paintings of scenes from *Orlando Furioso* are known outside of book illustrations. The plot is dispersed into many rapid scenes and interactions between a variety of characters, and although the scenes are lavished with detailed imagery, the fleeting action has not inspired much visual interpretation.[2] This painting depicts Ruggiero in armor brandishing his sword and holding a shield atop the hippogriff, a temperamental horse-eagle hybrid. The large orc snarls at Ruggiero as it advances toward Angelica who is chained to the rock in the lower corner. The iconography has been adapted from the myriad images of Perseus and Andromeda and can only be distinguished by the hippogriff.[3]

Due to the small scale and the sketchy brushwork, stylistic analysis has resulted in tentative attributions to Lelio Orsi,[4] Maso da San Friano,[5] Girolamo da Carpi[6] and Giuseppe Cesari d'Arpino.[7] Amalia Mezzetti attributes the painting to da Carpi while acknowledging the uncertainty of the attribution.[8] However, the strong connections of this theme to Ferrara and the Este family encourage the attribution to da Carpi, who worked frequently for various members of the Estes and resided in Ferrara. Stylistically, the enigmatic landscape has been likened to da Carpi's *Apparition of the Virgin* in the National Gallery, Washington.[9]

Ariosto's tale was popular throughout Italy and several frescoes are found in palaces not associated with his city. John Moffit suggests a print published in 1557, the year after da Carpi's death, as the source for the orc[10], thus making it impossible for da Carpi to have painted it. However, the rendition of the orc complies with the sixteenth-century conception of mythical beings found in a plethora of drawings, paintings and prints, including several drawings in the artist's own sketchbooks. The variations of sea creatures seen on folios R 6, R 33, R 43 and R 47[11] share similarities to the orc's canine snout, tuft of hair on the chin, three-pronged tail and tapering claws.

Moffit goes on to attribute the painting to Giuseppe Cesari d'Arpino proposing a date in the beginning of the seventeenth century for its creation due to the similarity with d'Arpino's *Perseus Rescuing Andromeda* in the Museum of Art in Providence, Rhode Island.[12] Although the sea creature in Providence corresponds in several details to the orc, the open mouth is an awkward gaping hole compared to the more naturalistic rendering in the El Paso panel. Further, despite the enlarged size of that painting, d'Arpino exhibits less concern with anatomical detail in the soft and calm Andromeda as compared to the elongated, contorted forms of the distraught Angelica. D'Arpino's rendition of water and landscape is also smoother and less sketchy.

Atribuido a Girolamo da Carpi Italiano, 1501–1556

Ruggiero salvando Angélica, c. 1530–56
Tempera en panel
16 7/8 por 13 5/8 pulgadas (42.9 por 34.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.23/K1202

Esta escena está tomada de la comedia épica de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso,* la cual fue escrita en honor de la dinastía Este a principios del siglo dieciséis y así mismo muy popular en Italia.[1] Los personajes Ruggiero y Bradmant fueron los legendarios fundadores de la familia Este, quien gobernaba Ferrara. En la escena representada, Ruggiero una vez mas se olvida de Bradmant debido a que ve a la hermosa Angélica desnuda encadenada a la roca como sacrificio a *"orc",* una criatura marina mitológica. En una parodia del mito de Perseo rescatando a Andrómeda, la habilidad en la esgrima de Ruggerio falla al tratar de someter a la "orc" y debe entonces usar un escudo mágico para detener temporalmente a la bestia. Después de su rescate, Angélica huye, dejando a Ruggiero maldiciendo su ingratitud.

Excepto por algunos ciclos al fresco, muy pocas pinturas del siglo dieciséis con escenas de *Orlando Furioso* se conocen, fuera de las ilustraciones en los libros. La trama se dispersa en muchas escenas rápidas e interacciones entre la variedad de personajes y a pesar de que las escenas son adornadas con imaginaciones muy al detalle, la acción de la huída no inspira mucha interpretación visual.[2] Esta pintura representa a Ruggiero vestido en armadura, blandiendo su espada y sosteniendo su escudo por encima del "hippogriff", un temperamental híbrido caballo-águila. La gran "orc" gruñe a Ruggiero cuando va avanzando hacia Angélica, quien está encadenada a la roca en el extremo inferior izquierdo. La iconografía ha sido adaptada de la miríada de imágenes de Perseo y Andrómeda y solamente puede diferenciarse por la presencia del "hippogriff".[3]

Puesto que la obra está a pequeña escala y debido a las pinceladas de los bosquejos, el análisis del estilo a dado como resultado, las atribuciones a Lelio Orsi,[4] Maso de San Friano,[5] Girolano da Carpi,[6] y Giuseppe Cesari d'Arpino.[7] Amalia Mezzetti atribuye la pintura a da Carpi reconociendo, la duda de la atribución.[8] Sin embargo las notorias conexiones de este tema con Ferrara y con la familia Este inclinan la atribución a da Carpi quien trabajó con frecuencia para varios de los miembros de la familia Este quien residía en Ferrara. Según el estilo, el enigmático paisaje ha sido relacionado con La *Aparición de la Virgen* de da Carpi, la cual se encuentra en la National Gallery en Washington.[9]

El cuento de Ariosto fue muy popular a través de Italia y varios de los frescos encontrados en algunos palacios, no están relacionados con su ciudad. John Moffit sugiere que un grabado publicado en 1557, el año posterior a la muerte de Carpi, es la fuente de donde surge la "orc",[10] lo cual hace imposible que da Carpi lo haya pintado. Sin embargo, la rendición de la "orc" va de acuerdo con la concepción que se tenía en el siglo dieciséis de los seres mitológicos que se encuentran en gran cantidad, en dibujos, pinturas y grabados, incluyendo varios dibujos en los cuadernos de bosquejos del propio artista. Las variaciones de las criaturas marinas que se pueden ver en los folios R6, R33, R43 y R47[11] comparten semejanzas con el hocico de canino de la "orc", la mata de pelo en la barbilla, la cola de tridente y las afiladas garras.

Moffit continua, atribuyendo la pintura a Giuseppe Cesari d'Arpino proponiendo como fecha principios del siglo diecisiete para su creación, debido a la semejanza con la obra de d'Arpino *Perseo Rescatando a Andrómeda* en el Museum of Art en Providence, Rhode Island.[12] A pesar de que la criatura marina en Providence corresponde en varios detalles a la "orc", la boca abierta es un extraño hueco comparado con el más natural, del que está en el panel de El Paso. Aun mas, a pesar de la ampliada dimensión de esta pintura, d'Arpino muestra menos preocupación por el detalle anatómico en la suave y tranquila Andrómeda comparada con las formas alargadas y rebuscadas de la afligida Angélica. La manifestación del agua y paisaje d'Arpino es también mas suave y con mayor precisión.

Lambert Sustris Dutch, circa 1515/1520–after 1568

The Education of Cupid, c. 1540–45
Oil on canvas
71½ x 46 inches (181.6 x 116.8 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.32/K1694

Thanks to the archives, the painting's history can be traced back to the beginning of the seventeenth century, so probably shortly after the work's execution. The picture passed into the hands of prestigious collectors throughout Europe, due to its Titianesque style and attribution; indeed, several genuine Titian works have followed a similar route during the modern times[1]. Although nineteenth century connoisseurship questioned this traditional attribution, first with Joseph Crowe and Giovanni Cavalcaselle relating it to Schiavone in style, a still hardly divided opinion among scholars maintained an ascription to Titian himself as late as the 1950s[2]. After the picture joined the Samuel H. Kress collection, its autography was constantly challenged, from a generic location in Titian's circle to a precise identification of Lambert Sustris's hand, which is now the prevailing opinion, first posted by Federico Zeri and Rodolfo Pallucchini.

Lambert Sustris was born in the Netherlands, about 1515/1520. Trained in his native country by Jan van Scorel, he moved to Italy, definitively after 1536, except for a few trips in Germany between 1548 and 1553. First working in Rome, he quickly came to Veneto, especially in Venice, as a Titian collaborator at the end of the 1530s, and then went to Padova where he spent most of his career in the 1540s. His final production has still to be defined, all the more so since we are unaware of when Sustris died[3]. Besides their nearly Venetian style, his works were also inspired by North and Central Italian Mannerism, mixed with a naturalistic approach for nature, deriving from his native culture.

The Education of Cupid presents such influences. Its formal composition, gathering naked Venus and Mercury around Cupid learning to read, is clearly drawn from the Correggio work, *Venus with Mercury and Cupid*, also known as *The School of Love*[4]. Correggio's inspiration remains unique in Sustris, who was usually influenced, among Parma painters, by Parmigianino. Yet, this *unicum* is not so astonishing; critics have pointed out the debt Correggio owed Giulio Romano for this composition; he was the Mantua court artist between 1524 and 1546, whose impressive style equally inspired Sustris. Obvious differences, however, can be found between both paintings; compared to its prototype, *The Education of Cupid* adds symbolic elements, like Mercury's caduceus behind the god or the quiver and bow lying on the ground near Cupid[5]. Furthermore, Sustris developed a sinuous, elegant outline, associated with a typically Venetian blending touch, which creates a fine harmony between figures and nature. Color subtlety should also be noted, with a special carnation for each god, such as the sketch-like but virtuous rendering of Venus's face. Such characteristics occur in Sustris works such as *Flore with an Amorino in a Landscape*[6], *The Mystic Mariage of Saint Catherine*[7] and the frescoes in the Villa dei Vescovi at Luvigliano[8]: all share the same female types with *The Education of Cupid*, which must be dated in a near period, namely the early 1540s.

The iconography itself is quite characteristic of Sustris. Among Venus's lovers, ancient texts deal with Mercury, who could be Cupid's father according to some authors. This mythological version is interpreted by Sustris in our work, like in others by the same artist, by showing Venus lying on a bed and waiting for her divine partner[9].

Lambert Sustris Holandés, circa 1515/1520–después de 1568

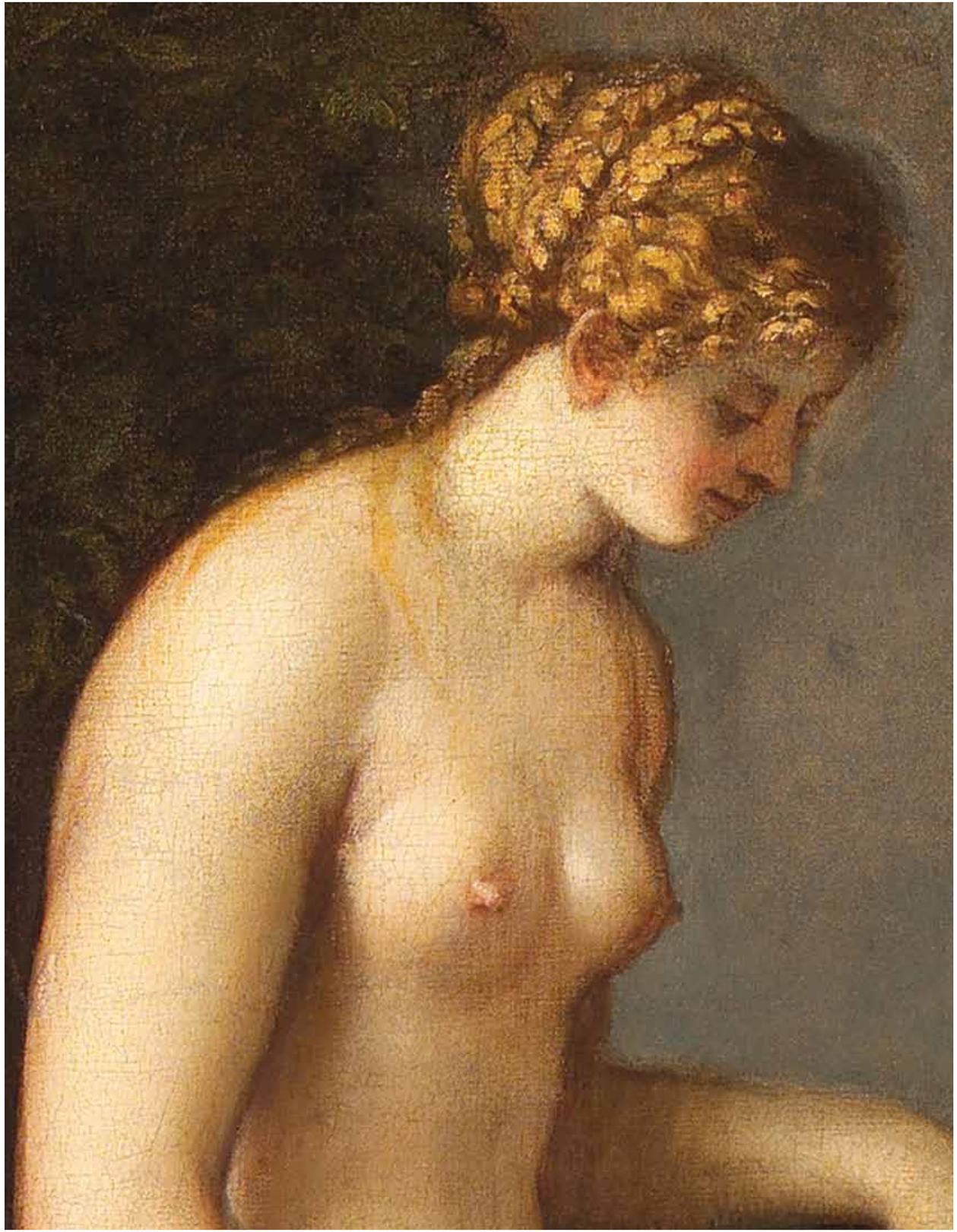
La educación de Cupido, c. 1540–45
Oleo en lienzo
71 ½ por 46 pulgadas (181.6 por 116.8 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.32/K1694

Gracias a los archivos, la historia de esta pintura se remonta hasta principios del siglo diecisiete, probablemente un corto tiempo después de la ejecución de la obra. La pintura pasó por las manos de prestigiados coleccionistas a través de Europa, debido a su estilo Titiánico y su atribución; ciertamente algunas obras genuinas de Titian siguieron la misma travesía durante los tiempos modernos.[1] A pesar de que los conocedores del siglo diecinueve tenían dudas sobre esta atribución tradicional, primero con Joseph Crowe y Giovanni Cavalcaselle relacionándolo con el estilo de Schiavone, la mayoría de los eruditos seguían atribuyéndola al mismo Titian hasta finales de los años 1950.[2] Después de que la pintura vino a formar parte de la colección Samuel H. Kress, su autoría seguía siendo cuestionada constantemente, desde una genérica ubicación del circulo de Titian hasta una identificación precisa de la mano de Lambert Sustris, lo cual es ahora la opinión que prevalece, propuesto primero por Federico Zeri y Rodolfo Pallucchini.

Lambert Sustris nació en los Países Bajos, alrededor de 1515/1520. Capacitado en su país nativo por Jan van Scorel, se mudó a Italia, definitivamente después de 1536, excepto por unos cuantos viajes a Alemania entre 1548 y 1553. Primero estuvo trabajando en Roma, muy pronto fue a Veneto, especialmente a Venecia, como colaborador de Titian a finales de los años 1530 y después fue a Padua en donde pasó la mayor parte del tiempo de su carrera, alrededor de los años de 1540. Su producción final aun esta por definirse, sobre todo porque no sabemos cuando murió.[3] Aparte de que sus obras de estilo casi Veneciano también fueron inspiradas por el Manierismo Italiano de la región del Norte y Central, mezcladas con un enfoque naturalista hacia la naturaleza, procedente de su cultura natal.

La Educación de Cupido presenta tales influencias. Su composición formal, reuniendo a Venus desnuda y a Mercurio alrededor de Cupido, aprendiendo a leer, está claramente extraído de la obra de Correggio, *Venus con Mercurio y Cupido*, también conocido como *La Escuela del Amor*.[4] La inspiración de Correggio sigue siendo única en Sustris, quien era generalmente influenciado entre los pintores de Parma, por Parmigianino. Aunque este *unicum* no es tan sorprendente; los críticos han destacado la deuda que Correggio tenia con Giulio Romano por esta composición; el era el artista de la corte de Mantua entre 1524 y 1546, cuyo impresionante estilo inspiró igualmente a Sustris. Sin embargo, se pueden encontrar obvias diferencias entre ambas pinturas comparadas con su prototipo, *La Educación de Cupido,* que agrega elementos simbólicos, como el caduceo de Mercurio atrás del dios o la aljaba y el arco en el suelo cerca de Cupido.[5] Además, Sustris desarrolló un trazo sinuoso y elegante relacionado con el típico toque de matiz Veneciano, lo cual crea una fina armonía entre las figuras y la naturaleza. La sutileza del color también debe ser destacada, con una característica especial para cada dios, como el dibujo al trazo, pero virtuosa presentación, de la cara de Venus. Características como estas se dan en las obras de Sustris, como *Flore con un Amante en Paisaje,*[6] *La Boda Mística de Santa Catalina*[7] y el fresco en la Villa dei Vescovi en Luvigliano:[8] todos comparten los mismos tipos femeninos con los de *La Educación de Cupido*, el cual debe de datar en fecha cercana a este periodo, principios de los años 1540.

La iconografía en si es marcadamente característica de Sustris. Entre los amantes de Venus, textos antiguos hablan de Mercurio, quien pudo haber sido el padre de Cupido según algunos autores. Esta versión mitológica es interpretada por Sustris en nuestra obra, como en otras por el mismo artista, mostrando a Venus acostada en la cama esperando a su divino compañero.[9]



Lavinia Fontana Italian, 1552–1614

Christ with the Symbols of the Passion, 1576
Oil on panel
15 ¾ x 11 7/8 inches (40 x 30.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.36/K1402
Signed, "Lavinia Fontana Virgo", Dated, 1576

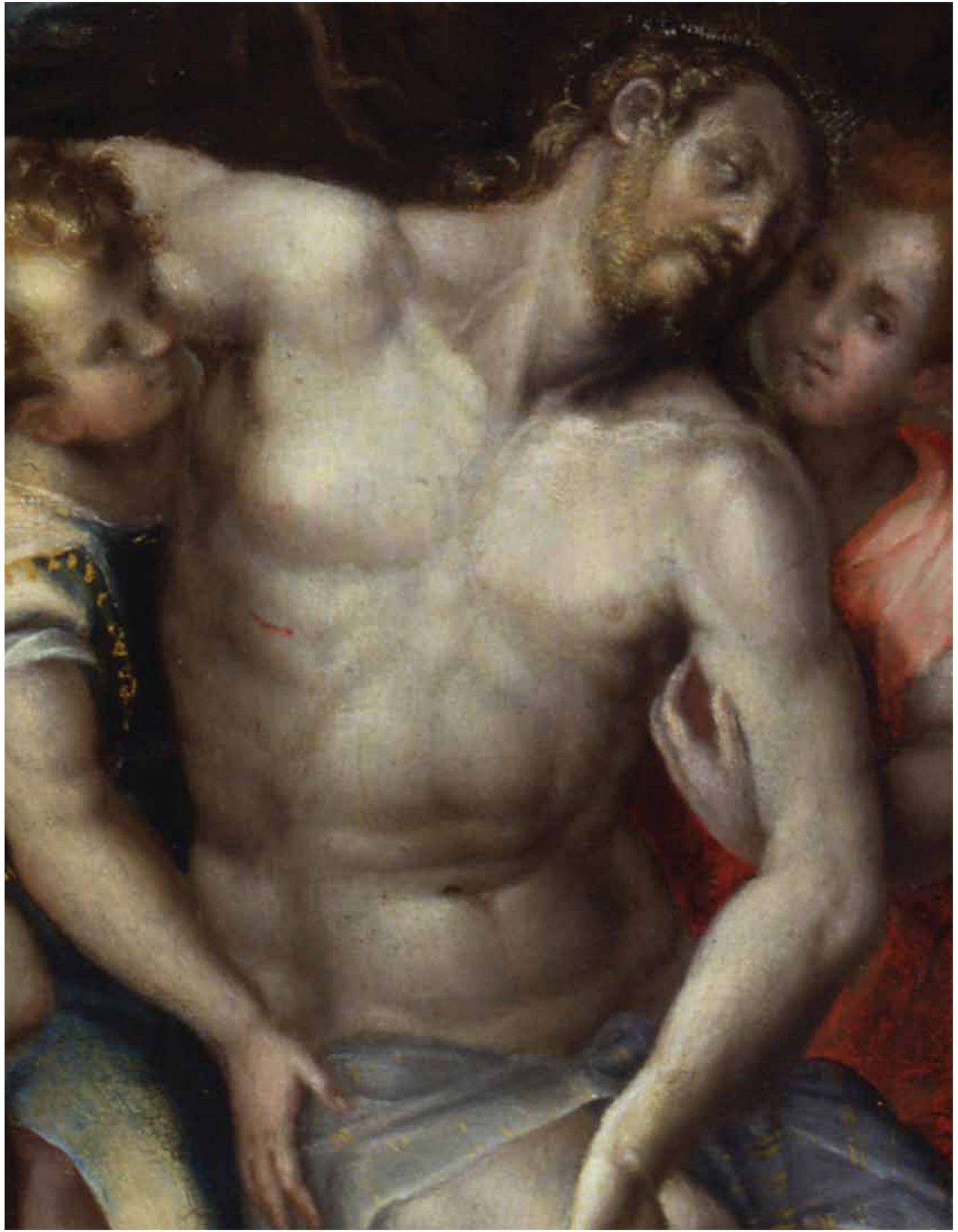
The painting came to the Kress Collection in 1945 from the New York dealer Julius Weitzner, and was then exhibited at the National Gallery of Art, Washington DC until 1961 when it was transferred to the El Paso Museum of Art. In 1954, it was exhibited in "Pontormo to Greco: The Age of Mannerism" at the John Heron Art Museum in Indianapolis. Despite its relatively small size, it is a highly significant painting in the oeuvre of the Bolognese painter Lavinia Fontana, who can be understood as the first female artist in early modern Europe to have a successful career in the open market place, beyond the enclosure of a convent, or a court. It is only her second extant signed and dated painting, the first being a *Portrait of a Small Boy* of 1575, whose current whereabouts are unknown. As such, *Christ with the Symbols of the Passion* is particularly useful in tracing the artist's developing career, the signature "Lavinia Fontana Virgo" being of particular interest in that it underscores her virginal status appropriate to her unmarried identity. She would marry Gian Paolo Zappi from neighbouring Imola the following year, signing herself afterwards as "Lavinia Fontana de Zappis." With the exception of the aforementioned *Portrait of a Small Boy,* all of Fontana's surviving early works, like this one, are small paintings intended for private devotion, displayed in the home, most likely in the bed chamber. They answer directly to the new prescriptions in Catholic Europe for making religious pictures, as a response to the Protestant condemnation of religious art as idolatrous, in the wake of the reforms of the Council of Trent which concluded in 1563. Gabriele Paleotti, Bologna's bishop, and personal friend to Fontana and her artist father Prospero's family, was at the forefront of promoting painting as a tool for prayer and spiritual enlightenment. Paleotti underscored the need for holy pictures to be clear in their representation of subject matter, constructed to allow the viewer/worshipper a personal response that would bring them closer to God and His saints. Fontana's *Christ with the Symbols of the Passion* is in terms of composition and subject matter a variance on a theme, "Dead Christ with Angels," in which the body of the dead Christ is supported by a pair of angels, that first became popular with Veneto artists in the late fifteenth and early sixteenth centuries. The theme was later taken up by Taddeo Zuccari, a colleague of Prospero Fontana (Galleria Borghese, Rome) and a contemporary example to that of Fontana's from Bologna has been attributed to Lorenzo Sabatini (Pinacoteca Nazionale, Bologna). Lavinia Fontana's work shares common stylistic ground with this latter two with some evident debt to the work of Francesco Mazzola, more commonly known as Parmigianino.

Where Fontana's painting departs from these other examples, is the way in which she extends the narrative possibilities of the subject. By incorporating the symbols of the Passion—the devices which tortured Christ up to and including his crucifixion—into the narrative, the painting comes to have a much more forceful didactic value, as well as being more resonant with pathos. Two little angels attempt to bear the weight of Christ's body, seated on the shroud that covers his tomb. Two more of their companions attempt to maneuver the column to which he was tied while enduring the flagellation (the whip of the flagellation and the crown of thorns mockingly pressed to his skull lie in the foreground). One of the angels is clutching the nails from the cross. Another pair struggle with the cross itself. The disproportionate burdens of these little figures serve to remind the viewer of the burdens of the sins of humankind borne by Christ, and the viewer's own need to pray for the atonement of sin.

Other key aspects of Fontana's style to be found in this painting include the picture's jewel-like color, the pinks, blues and greens of the angels' robes against the surfaces of white skin and details such as the pearl-studded girdle cinching the tunic of the angel on the near left. That the angels are clothed in such a fashion, rather

than left naked as would the more likely norm is an indication of Fontana's adherence to Paleotti's strictures to avoid any kind of spiritual ambiguity—naked forms would render the childish angels too Cupid-like and therefore profane rather than holy. The bluish-green, hilly background is to be found in a number of Fontana's religious paintings, as are the carefully rendered plants in the foreground; she was a visitor to the botanical collection of the Bolognese naturalist Ulisse Aldrovandi. The original owner of *Christ with the Symbols of the Passion* is unknown, but given its early date, it was probably a local acquaintance of the Fontana's.

Her father Prospero was close to various members of the nobility, as well as clerics and scholars from the university. Moreover, it is likely that the painting was shown to others and admired as another version of it is in existence (Rollins College, Winter Park, FL), rendered somewhat ambiguous by the signature "Lavinia Fontana Virgo" which is contradicted by the date, 1581, four years after she had been married. It is possible Fontana chose to use her maiden name here, to indicate she had originally conceived the subject matter during her formative years as a virgin painter, when she produced the original painting in 1576.



Lavinia Fontana Italiana, 1552–1614

Cristo con los símbolos de la Pasión, 1576
Oleo en panel
15 ¾ por 11 7/8 pulgadas (40 por 30.2 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.36/K1402
Firmado, "Lavinia Vontana Virgo", Fechada, 1576

La pintura vino a formar parte de la Colección Kress en 1945, proviniendo de un comerciante de Nueva York, Julius Weitzner, y fue entonces exhibida en la National Gallery of Art en Washington, D.C. hasta 1961 cuando fue transferida a El Paso Museum of Art. En 1954, se exhibió en "Pontormo al Greco: La Edad del Manierismo," en John Heron Art Museum en Indianápolis. A pesar de sus pequeñas dimensiones, es una pintura muy importante en la obra de la boloñesa Lavinia Fontana, a quien se puede considerar la primera artista femenina a principios de la época moderna en Europa y quien tuvo una exitosa carrera en el mercado abierto, más allá de los límites de un convento o una corte. Es la segunda única obra existente que esta firmada y fechada, la primera es *Retrato de un Pequeño Niño* de 1575, cuyo paradero se desconoce al presente. Como tal, *Cristo con los Símbolos de la Pasión* es en particular muy útil para seguir el desarrollo de la carrera del artista, siendo la firma "Lavinia Fontana Virgo," de particular interés puesto que subraya su estado virginal, apropiado para su identidad de soltera. Luego se casaría con Gian Paolo Zappi del pueblo vecino de Imola, el siguiente año, por lo cual firmaría a partir de entonces como "Lavinia Fontana de Zappis." Con la excepción del mencionado *Retrato de un Pequeño Niño,* todas las obras existentes de la obra inicial de Fontana, como ésta, son pequeñas pinturas intencionadas a devociones privadas, expuestas en los hogares, muy probable dentro de las recamaras. Es una reacción directa a las disposiciones de la Europa Católica, de producir pinturas religiosas, como respuesta a la condena protestante que consideraba el arte religioso como idolatría, en los albores de las reformas del concilio de Trento que concluyó en 1563. Gabriele Paleotti, el obispo de Bolonia y amigo personal de Fontana y la familia de su padre Prospero, también artista, estaba a la cabeza de la promoción de la pintura como un medio para llegar a la oración y a la iluminación espiritual. Paleotti subrayó la necesidad de que las pinturas religiosas fueran claras en el tema, encaminadas para permitir al espectador o al devoto una respuesta personal que lo acercaría a Dios y a sus santos. *Cristo con los Símbolos de la Pasión* de Fontana, es en términos de composición y tema una variante del tema "Cristo Muerto con Ángeles," en el cual el cuerpo de Cristo ya muerto es sostenido por un par de ángeles, obra que se hizo popular en sus inicios con los artistas de Veneto en la ultima parte del siglo quince y principios del dieciséis. El tema fue posteriormente tomado por Taddeo Zuccari, colega de Prospero Fontana (Galería Borghese, Roma) y un ejemplo contemporáneo del de Fontana de Bolonia ha sido atribuido a Lorenzo Sabatini (Pinacoteca Nazionale, Bolonia). La obra de Lavinia Fontana comparte estilo con los dos últimos con algo de evidencia de la obra de Francesco Mazzola, mejor conocido como Parmigianino.

Fontana difiere de estos otros ejemplos, es la manera que extiende las posibilidades narrativas del tema. Al incorporar los símbolos de la pasión—los instrumentos con los que se torturó a Cristo, e incluyendo su crucifixión—en la narrativa, la pintura viene a tener mucho mas valor en la fuerza didáctica, así como una mayor resonancia patética. Dos pequeños ángeles intentan sostener el peso del cuerpo de Cristo, sentado en la mortaja que cubre su tumba. Dos mas de sus compañeros intentan maniobrar la columna a la cual estuvo atado mientras soportaba la flagelación, (el látigo de la flagelación y la corona de espinas burlonamente presionada en su cabeza, yacen en el primer plano de la pintura). Uno de los ángeles está asiendo fuertemente los clavos de la cruz. Otro par de ángeles luchan con la cruz misma. Las desproporcionadas labores de estas pequeñas figuras sirven para recordar al espectador el peso de los pecados de la humanidad soportado por Cristo, y la necesidad misma del espectador de rezar por la redención de los pecados.

Otros aspectos clave del estilo de Fontana se encuentran en esta pintura. Estos incluyen el color como de joyas, los rosados, azules y verdes en las túnicas de los ángeles contrastando con la piel blanca y detalles tales como la faja con incrustaciones de perlas, rodeando la cintura del ángel colocado en el lado izquierdo. El que los ángeles estén vestidos así, en lugar de que estén desnudos, que seria lo normal, es una indicación de Fontana de que se adhiere a las disposiciones de Paleotti, para evitar cualquier clase de ambigüedad espiritual—ángeles desnudos se hubieran parecido a las figuras infantiles de cupido y por lo tanto parecerían mas profanos que santos. El fondo una ladera azul-verde se encontrará en numerosas pinturas religiosas de Fontana, así como las cuidadosamente representadas plantas en el primer plano: ella observaba la colección botánica del naturalista boloñés Ulisse Aldrovandi. Se desconoce quien era el propietario original de *Cristo con los Símbolos de la Pasión,* pero dada la temprana fecha, es probable que fuera un conocido de los Fontana. Su padre, Prospero, tenia relación cercana con los miembros de la nobleza, así como con clérigos y eruditos de la universidad. Si esto no fuera suficiente, es probable que la pintura fuera mostrada a otras personas y admirada como otra versión de su existencia. Rollins College, (Winter Park, Florida), interpretó como ambigua la firma "Lavinia Fontana Virgo", lo cual contradice la fecha 1581, cuatro años después de haberse casado. Es posible que Fontana hubiese elegido usar su nombre de soltera aquí, para indicar que había concebido originalmente el tema durante sus años de formación como pintora siendo aun virgen, cuando produjo la pintura original en 1576.

Attributed to Giovanni Galizzi Italian, active 1540–65

The Adoration of the Shepherds, c.1555–60
Oil on canvas
37 ¼ x 59 5/8 inches (94.6 x 151.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.35/K2049

Jacopo Tintoretto dominated Venetian painting in the second half of the sixteenth century, astonishing Venetians and foreigners alike with his volume of production. Giorgio Vasari, who visited Venice in 1566, expressed amazement at Tintoretto's productivity: "He has painted almost every kind of picture in fresco and in oils, with portraits from life, and at every price, insomuch that with these methods he has executed, as he still does, the greater part of the pictures painted in Venice."[1] By the late 1540s, Tintoretto had developed a distinctive style of muscular figures rendered with strong contours, typically in dynamic poses, that he taught to his workshop, which included three of his children (two sons and a daughter) and many other assistants.

In this large canvas, three shepherds and a shepherdess approach and bow earnestly before the infant Christ. The Virgin Mary and Joseph recline against the straw that covers a two-tiered manger. In the background, a verdant landscape slopes down toward the left edge, where an angel hovers in a blaze of orange light; in the center, above the head of the standing shepherd, three shepherds learn of the birth of Christ. In the Gospel of Luke (2:8–17), the story of the Adoration of the Shepherds immediately follows that of the Annunciation to the Shepherds, and before the mid-sixteenth century, the Annunciation was often included in the background of Italian depictions of the Adoration. A number of subsidiary details within the painting are sensitively treated, notably the hilly landscape, the animals, and the pale heavenly light that illuminates the faces of the distant shepherds, leaving their backs in shadow.[2] The El Paso *Adoration* has long been assigned to Tintoretto or his workshop. The present picture presents some similarities with Jacopo's style, particularly in the broad zigzag strokes that define the drapery folds, the rustic mood, and some facial types. For example, the older shepherd's visage is very similar to that of Tintoretto's *Christ* of 1560 (Uffizi Gallery, Florence, Italy).[3] Yet autograph treatments of the *Adoration of the Shepherds*, such as Jacopo's early version in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and a late one in the Scuola Grande di San Rocco, exhibit solidly constructed figures, powerful poses, and a coherent composition—qualities lacking here.[4] Instead, the bodies of these figures are spindly (especially the boneless Joseph), and the composition is slack, exhibiting little of the dynamism that animates Jacopo's own works. Although published as autograph Jacopo Tintoretto as late as 1957 by Bernard Berenson, doubts as to Jacopo's authorship were registered by the 1960s, and soon the painting was assigned partially or entirely to his son Domenico.[5]

While allocating the picture to Domenico has the advantage of removing it from Jacopo's oeuvre, that proposal is not satisfactory. Indeed, Domenico's paintings, including the altarpiece of the *Adoration of the Shepherds* in the Escorial (1583), show volumetric figures with broad shoulders and swinging poses, absent in the El Paso picture. Instead, Robert Echols has recently proposed that the El Paso picture is by Giovanni Galizzi, a Tintoretto follower or associate active in Venice who imitated Jacopo's compositions and types in a naive and decorative style. Echols notes that the figure of Joseph is very similar to that of Saint James in Galizzi's signed and dated altarpiece in Santa Maria Assunta, Vertova, as well as figures in works previously attributed to Tintoretto but now increasingly accepted as being by Giovanni Galizzi.[6] The overall palette, skinny figures, and confused composition in the El Paso painting also resemble those found in works by Galizzi, such as the *Crucifixion* in Padua.[7] Although the individual followers and assistants of Tintoretto await further clarification, the El Paso picture can tentatively be attributed to Galizzi. Moreover, a date in the second half of the 1550s might be proposed, given that the distinctive tonalities of orange-red and green in the landscape resemble the *Crucifixion*'s background, which Echols has credited to Marten de Vos, who worked in Venice in the mid-1550s, with

another point of comparison being the aforementioned Tintoretto *Christ* of 1560 to the kneeling shepherd in the *Adoration*.[8]

Since Galizzi may have worked in Tintoretto's studio as a semi-independent contractor, as Echols has speculated, the El Paso painting may have some basis to be a "Tintoretto," even if Jacopo himself never laid eyes nor brush upon the canvas. In any case, by inspiring so many painters like the author of this work, Tintoretto justified Vasari's claim to have created "the greater part of the pictures painted in Venice."

Atribuido a Giovanni Galizzi Italiano, activo 1540–1565

La adoración de los pastores, c. 1555–60
Oleo en lienzo
37 ¼ por 59 5/8 pulgadas (94.6 por 151.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.35/K2049

Jacopo Tintoretto dominó la pintura veneciana en la segunda mitad del siglo dieciséis, sorprendiendo tanto a venecianos como a extranjeros por el volumen de su producción. Giorgio Vasari, quien visitó Venecia en 1566, quedó sumamente sorprendido por la habilidad de producción de Tintoretto: "Ha pintado casi todo tipo de pintura al fresco y en oleos, con retratos en vivo, y de todos precios, tanto que con estos métodos ha ejecutado, y aun lo hace, la mayor parte de las pinturas pintadas en Venecia".[1] Para fines de 1540, Tintoretto ha desarrollado un estilo distintivo de figuras musculosas presentadas con contornos de gran fuerza, típicamente en dinámicas poses, las cuales él enseñó en su taller, el cual incluía a tres de sus hijos (dos hijos y una hija) y muchos otros ayudantes.

En este gran lienzo, tres pastores y una pastora se acercan y hacen una reverencia ante el bebe Cristo. La Virgen María y José se reclinan en la paja que cubre el pesebre de dos niveles. En el fondo hay un frondoso paisaje que se desliza hacia abajo en dirección del lado izquierdo en donde un ángel sobrevuela en una llamarada de luz naranja, en el centro sobre la cabeza del pastor que esta de pie, tres pastores se enteran del nacimiento de Cristo. En el Evangelio de Lucas (2:8–17), el relato de la adoración a los pastores se presenta inmediatamente después de la anunciación a los pastores, y antes de la mitad del siglo dieciséis, la Anunciación era frecuentemente incluida en el fondo de las representaciones italianas de la adoración. Un buen número de detalles adicionales dentro de la pintura son tratados con gran sensibilidad, notablemente el paisaje de la ladera, los animales, y la pálida luz del cielo que ilumina las caras de los pastores a la distancia, dejando sus espaldas en la sombra.[2]

La *Adoración* de El Paso desde hace mucho ha sido asignada a Tintoretto o a su taller. La pintura aquí presenta algunas semejanzas con el estilo de Jacopo, particularmente en los amplios trazos en forma de "z" que definen los dobleces de los cortinajes, en el ambiente rustico y en algunos tipos de expresiones faciales. Por ejemplo, la cara del pastor de más edad es muy similar a la de *Cristo* de 1560 de Tintoretto, (Uffizi Gallery Florencia, Italia).[3] Sin embargo, efectos que determinan la firma de la *Adoración de los Pastores*, tales como la versión inicial de Jacopo que está en el Fitzwilliam Museum, en Cambridge, y uno posterior en la Scoula Grande di San Rocco, exhiben figuras solidamente construidas, poses poderosas, y una coherente composición—cualidades que faltan aquí.[4] En lugar de esto, aquí los cuerpos de estas figuras son larguiruchos (especialmente José que no muestra osamenta), y la composición es floja, exhibiendo muy poco del dinamismo que anima la obra del propio Jacopo. A pesar de haber sido publicada como de Jacopo Tintoretto hasta 1957 por Bernard Berenson, se registraron dudas respecto a la autoría en 1960 y de inmediato la pintura fue asignada parcial o enteramente a su hijo Domenico.[5]

Mientras que asignando la pintura a Domenico tiene la ventaja de retirarla de la obra de Jacopo, ésta propuesta no es satisfactoria. Ciertamente las pinturas de Domenico, incluyendo el retablo de la *Adoración de los Pastores* en el Escorial (1583) muestran figuras con volumen, hombros anchos y oscilantes poses, careciente en la pintura de El Paso. En lugar de otorgar esta autoría, Robert Echols recientemente ha propuesto que la pintura de El Paso es de Giovanni Galizzi, un discípulo de Tintoretto o socio activo en Venecia, quien imitaba las composiciones y los tipos de Jacopo en un estilo ingenuo y decorativo. Echols destaca que la figura de José es muy similar a la de Santiago en el retablo firmado y fechado de Galizzi en Santa Maria Assunta en Vertova, así como las figuras en obras previamente atribuidas a Tintoretto pero últimamente aceptadas como de Giovanni Galizzi.[6] Los coloridos en general, las figuras delgadas, y la confusa composición de la pintura en El Paso también se asemeja a aquellas que se encuentran en las obras de Galizzi, tales como la *Crucifixión* en Padua.[7] Aunque los seguidores y discípulos, así como asistentes de Tintoretto esperan futura clarificación, la pintura de El Paso puede tentativamente ser atribuida a Galizzi. Aun mas, una fecha en la segunda mitad de los años 1550 puede ser propuesta, dado que las tonalidades características de naranja-rojo y verde en el paisaje se asemejan al fondo de la *Crucifixión*, lo cual Echols a acreditado a Marten de Vos, quien ha trabajado en Venecia hacia la mitad de los años 1550, con otro punto de comparación siendo el antes mencionado *Cristo* de Tintoretto de 1560, con el pastor arrodillado en la *Adoración*.[8]

Puesto que Galizzi pudo haber trabajado en el estudio de Tintoretto como un contratista semi-independiente, como Echols ha especulado, la pintura de El Paso puedo haber tenido las bases para ser un Tintoretto, aun cuando Jacopo mismo nunca puso sus ojos o su pincel en el lienzo. En todo caso, al haber inspirado a tantos pintores como el autor de esta obra, Tintoretto justificó la afirmación de Vasari de haber sido el creador "de la mayor parte de la pinturas pintadas en Venecia".

Domenico Tintoretto Italian, 1560–1635

Portrait of a Young Man, about 1590
Oil on canvas
40 7/8 x 30 ½ inches (103.9 x 77.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.34/K2138
Inscribed upper left: AETATIS…X…TORETO

Giorgio Vasari (1511-1574), the Tuscan art critic and biographer, was often tepid in his praise of Venetian painters, but he admired wholeheartedly the Venetian enthusiasm for portraits: "…in all the houses of Venice there are many portraits, and in many gentlemen's houses one may see their fathers and grandfathers, up to the fourth generation, and in some of the more noble they go still farther back—a fashion which has ever been truly worthy of the greatest praise, and existed even among the ancients."[1] Vasari made clear that Venetians were dedicated patrons of the genre; at the same time, many sitters came from the Venetian mainland or further afield to take advantage of this artistic specialty. The astonishing numbers of portraits produced in sixteenth-century Venice that survive are testimony not only to their popularity with patrons but also to the efficiency of Venetian painters' workshops. The largest of these, that of Jacopo Tintoretto, was "almost industrial in its size and working method," according to Miguel Falomir.[2] Domenico Tintoretto, Jacopo's son and most trusted assistant, garnered special praise for his portraiture and executed many portraits both during his father's lifetime and after his death. Indeed, as Carlo Ridolfi wrote in 1642, all kinds of worthies had their portraits painted by Domenico (including Ridolfi himself): "In short, it seemed that every worthy subject and every lady of consequence of the time wanted to be made famous by Domenico's brush."[3]

In this portrait, a handsome bearded man stands in an interior, facing to the viewer's left. He poses beside a table covered with a green cloth and before a wall made of stone or dark wood.[4] To the left rises the lower portion of a column with a stepped base. In an appealing passage of brushwork, a curtain of a brighter green color with a border of golden stripes and fringe hangs behind the sitter at the right. The young man wears a tight black doublet, ornamented with five bulbous buttons at the neck and four at the visible cuff; his white lace cuffs are particularly delicate, his collar voluminous. His left hand is posed as if he were holding something, but no object is present. Below his left forearm appears a bit of trim, which may be part of a purse. The young man's confident gaze and his gesturing right hand engage the viewer. On his left little finger he sports a gold ring with a square, dark stone. Although the sitter remains unidentified, he is clearly a man of means. His age was once inscribed on the column in white (and his right hand gestures toward the remains of this inscription), but the Roman numerals are now mostly effaced. His costume and blond hair leave open the possibility that he is not Venetian but perhaps a foreigner.

Although the El Paso portrait is certainly Venetian in origin, and the fragmentary inscription includes the letters "TORETO," the attribution to Jacopo himself is not convincing, since his portraits display a great variety of brushwork within a face, absent here. Fern Rusk Shapley was correct to see this as a Tintoretto studio work which possibly included the assistance of "younger members of his family."[5] But she might have been more specific. The assistant in question is likely to have been Domenico, whose portraits are often characterized by smooth and tightly rendered faces contrasting with loosely, even sloppily painted costumes and drapery. At its best, such as his likeness of a young man in Kassel dated 1586, Domenico's portraiture is self-assured, with elegant faces carefully painted, and bold and efficient brushwork depicting costume and setting.[6] While the El Paso portrait does not achieve this level of quality, the abbreviated handling of facial features and clothing is comparable. The treatment of the face in the El Paso portrait seems particularly close to that of many of the faces in two large group portraits now in the Gallerie dell'Accademia portraying the officers and important members of the Scuola dei Mercanti, a charitable confraternity. Documents make clear that Domenico was responsible for the Scuola dei Mercanti portraits, signing a contract in October of 1591.[7] The

consistency of the physiognomy in the thirty-six heads in the Mercanti portraits cannot be explained by family resemblance. The uniform faces are rather the result of Domenico's polished if occasionally uninspired portrait formula, also evident in the El Paso *Young Man*. Although Domenico's portraiture deserves further study—and the chronology of his oeuvre still has few fixed points—the El Paso portrait can be attributed to Domenico with some confidence given the current understanding of his style.

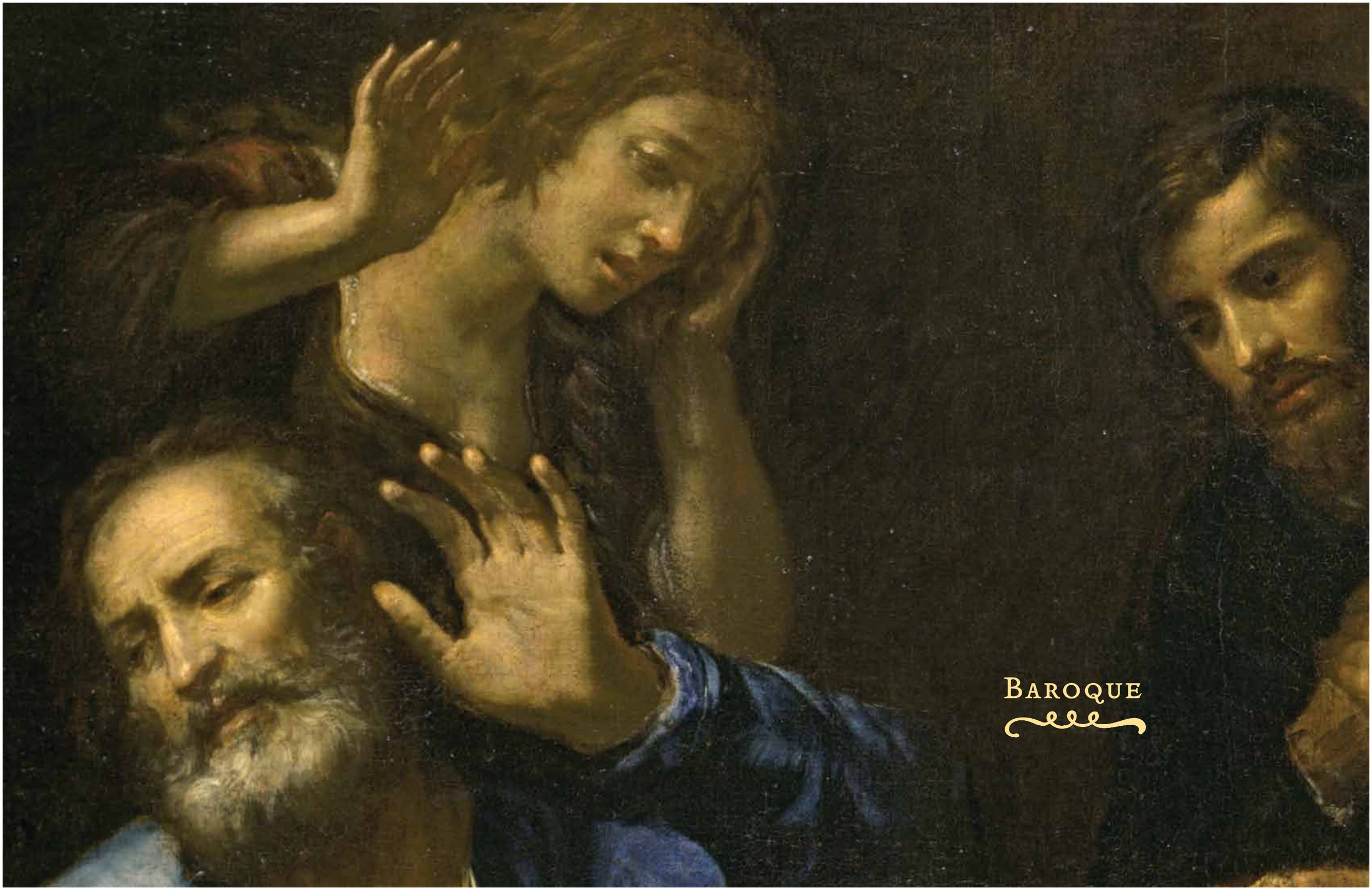
Domenico Tintoretto Italiano, 1560–1635

Retrato de un hombre joven, c. 1590
Oleo en lienzo
40 7/8 por 30 ½ pulgadas (103.9 por 77.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.34/K2138
Inscripción en la parte superior izquierda: AETATIS…X…TORETO

Giorgio Vasari (1511–1574), critico de arte y biógrafo toscano con frecuencia mostraba poco entusiasmo en sus elogio a los pintores venecianos, pero admiraba de todo corazón el entusiasmo por los retratos: "…en todas las casas de Venecia hay muchos retratos, en las casas de muchos caballeros uno puede ver a sus padres y a sus abuelos, hasta la cuarta generación, y en algunas de las mas nobles van aun mas atrás—una moda que por siempre ha sido digna de grandes elogios y ha existido aun entre los mas antiguos".[1] Vasari dejó muy claro que los venecianos eran dedicados clientes de este género, al mismo tiempo que muchos modelos venían de la Venecia continental o de más lejos, para aprovechar esta especialidad artística. La sorprendente cantidad de retratos producidos en la Venecia del siglo dieciséis que sobreviven, son testimonio no solo de su popularidad con los clientes, sino también por la eficiencia de los talleres de los pintores venecianos. El mas grande de estos, el de Jacopo Tintoretto, era "casi industrial en tamaño y método de trabajo", según Miguel Falomir.[2] Domenico Tintoretto, el hijo de Jacopo y su más confiable colaborador, se ganaron especial elogio por su arte del retrato ejecutando muchos retratos tanto durante la vida de su padre, así como aun después de la muerte de este. Ciertamente, como escribió Carlo Ridolfi en 1642, toda clase de personalidades tenían sus retratos pintados por Domenico (incluyendo a Ridolfi mismo): "En pocas palabras parecía que todo sujeto digno y cada dama de consecuencia para la época quería hacerse famoso por medio del pincel de Domenico".[3]

En este retrato, un apuesto hombre barbado se presenta en un interior, dando la cara hacia la izquierda del espectador. Posa al lado de una mesa cubierta con un lienzo verde, y ante una pared de piedra o de madera obscura.[4] Hacia la izquierda se eleva la parte inferior de una columna con base escalonada. Con una atractiva pincelada, cuelga una cortina verde mas brillante con orilla de rayas doradas y flequillo, la cual esta atrás del modelo a la derecha. El hombre joven porta una ceñida casaca negra, ornamentada con cinco abultados botones en el cuello y cuatro en el visible puño, sus puños son de encaje particularmente delicado, su cuello es voluminoso. Su mano izquierda esta colocada como si estuviera sosteniendo algo, pero no existe objeto alguno. Debajo de su antebrazo aparece un poco de ribeteado, que puede ser parte de una bolsa. La mirada del joven caballero es confiada y su mano derecha gesticula, llamando la atención al espectador. En su dedo meñique izquierdo lleva un anillo de oro con una piedra negra cuadrada. A pesar de que el modelo aun no está identificado, claramente se observa que es un hombre con recursos. Su edad estuvo alguna vez inscrita en la columna en blanco (y su mano derecha señala hacia los restos de esta inscripción), pero los números romanos están ahora casi borrados. Sus vestimentas y su rubio cabello dejan abierta la posibilidad de pensar que no es veneciano, sino quizá un extranjero.

Aunque el retrato de El Paso es ciertamente de origen veneciano, y la inscripción fragmentada incluye las letras "TORETO", la atribución a Jacopo mismo no es muy convincente, puesto que sus retratos muestran una gran variedad de pinceladas en los rostros y esto no se aprecia aquí. Fern Rusk Shapley estaba en lo correcto al ver esto como una obra-estudio de Tintoretto la cual posiblemente incluyó la colaboración de "miembro jóvenes de su familia".[4] Pero ella pudo haber sido mas especifica. El colaborador en cuestión es muy probable que haya sido Domenico, cuyos retratos son con frecuencia caracterizados por los suaves rostros dibujados con exactitud, contrastando con las vestimentas y cortinajes pintados de manera mas suelta y hasta torpe. En su mejor momento tal como lo es el parecido del joven en Kassel, fechado 1586, el arte del retrato de Domenico muestra una gran seguridad en si mismo, con elegantes rostros cuidadosamente pintados y eficientes y marcadas pinceladas representando vestimentas y escenario.[5] Mientras que el retrato de El Paso no alcanza el mismo nivel de calidad, el manejo abreviado de las facciones faciales y las vestimentas son comparables. El manejo de la cara en el retrato de El Paso se asemeja en gran medida a la de las muchas caras en dos grandes retratos en grupo que están ahora en la Gallerie dell'Accademia, la cual retrata a los oficiales y miembros importantes de la Scuola dei Mercanti, una confraternidad de caridad. Existen documentos que dejan claro que Domenico era responsable de los retratos de la Scoula dei Mercanti, habiendo firmado un contrato en octubre de 1591.[6] La consistencia de la fisonomía de las treinta y seis cabezas en los retratos Mercanti, no puede ser explicada solo por medio de un parecido de familia. Los rostros son uniformes y son mas bien el resultado de la pulida formula, de Domenico, aunque a veces sin inspiración, también evidente en el *Hombre Joven* de El Paso. Aunque el arte del retrato de Domenico merece más investigación—y la cronología de su obra aun necesita afinar algunos detalles—el retrato de El Paso puede ser atribuido a Domenico con suficiente confianza, puesto que hoy en día se comprende bien su estilo.


Baroque

Sir Anthony van Dyck Flemish, 1599–1641

Portrait of a Lady, c. 1620–21
Oil on canvas
47 x 36 ¼ inches (119.5 x 92 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.57/K1858

Anthony van Dyck painted the *Portrait of a Lady* near the end of his first Antwerp period, about 1620-21. Scholars have been unanimous in assigning the portrait to the artist, as this compelling image is an exemplar of the refined and sophisticated manner that marks his genius. The identity of the three-quarter length sitter has, however, remained a mystery. Similarly, and dating back to the time it formed part of the Princes of Liechtenstein collection, the pendent portrait depicting her husband has also eluded researchers and is presumably lost. In capturing the woman's beauty, the work offers ample evidence as to why van Dyck became one of the era's most important and influential portraitists. Extremely precocious as an artist, and filled with a restlessness, he would greatly impact English portrait tradition towards the end of his short life.[1]

Within the narrow confines of her setting, the fashionably dressed woman stands next to a 'Spanish' chair identified by its leather back, brass tacks, and lion-head finials. The simple architectural backdrop behind her includes a blue sky seen through an opening and a red curtain pulled to the left. She models an expensive black dress with large shoulder wings, a stiff gold brocade *stomacher*, lace cuffs, and a millstone collar. A jeweled fillet with pearls holds a cap covering her drawn back hair, and she is shown with pearl drop earrings, matching bracelets and a wedding ring on her right hand.[2] Completing her ensemble is the gold chain and a branch she holds. At least one scholar has suggested the chain and branch were emblematic of hope, love and marriage.[3]

Although single-figure portraits of women standing next to chairs rather than seated are rare in Van Dyck's early oeuvre, they do reveal his willingness to experiment with compositions. He employed a similar pose in his *Portrait of a Flemish Woman* (c. 1618, National Gallery of Art, Washington D.C.). Here, however, the limited palette and dark background show a greater reserve, and his technique lacks the refinement found in the later *Portrait of a Lady*.[4]

Another van Dyck in Washington, *Isabella Brant* (1621, National Gallery of Art, Washington D.C.) comes closer in style and date to the *Portrait of a Lady*.[5] Seated rather than standing, this portrait of Rubens' first wife incorporates a similar red curtain drawn to the left, architectural elements, and a cloudy blue sky. Reflecting van Dyck's increasing abilities as a portraitist, the sitter was provided a gentle demeanor. She, like the unidentified woman in the El Paso portrait, appears natural and relaxed, and the painting suggests an understanding of her inner life.

In spite of its visual charm, *Portrait of a Lady* displays areas of abrasion and thinly applied paints throughout. These problems are especially acute in the background, but extend to the chair and clothing. Nevertheless, the woman's flesh and some of her accessories still reveal a rich surface texture characteristic of Van Dyck's technique of using rapid brushwork to build up highlights over more thinly applied paints.[6]

Sir Anthony van Dyck Flamenco, 1599–1641

Retrato de una dama, c.1620–21
Oleo en lienzo
47 por 36 ¼ pulgadas (119.5 por 92 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.57/K1858

Anthony van Dyck pintó *Retrato de una Dama* cerca del final de su primer periodo Amberes, alrededor de 1620–21. Los eruditos han estado en unánime acuerdo al asignar el retrato al artista, ya que esta convincente imagen es un ejemplo de la refinada y sofisticada manera que marca su genialidad. La identidad del modelo, de dimensión tres cuartos, sin embargo ha permanecido un misterio. De igual manera, y remontando al tiempo en el que la pintura formó parte de la colección de los Principes de Liechtenstein, el retrato colgante que representa a su esposo también ha eludido a los investigadores y se presume desaparecido. Al captar la belleza de la mujer, la obra ofrece extensa evidencia de porque van Dyck se convirtió en uno de los mas importantes e influyentes retratistas de la era. Extremadamente precoz como artista, y lleno de inquietudes, tuvo un gran impacto en la tradición del retrato inglés hacia el final de su corta vida.[1]

Dentro de los estrechos limites de su ambientación, la mujer ataviada a la moda, aparece de pie junto a una silla española, ésta ultima identificada por su respaldo en piel, los remaches de bronce y los extremos con cabezas de león. El sencillo telón arquitectónico de fondo, atrás de ella incluye un cielo azul que se ve a través de una abertura y una cortina roja recorrida hacia la izquierda. Ella porta un caro vestido negro con grandes alas en los hombros, un ajustado *stomacher* dorado, puños de encaje, y un cuello al estilo de piedra de molino. Una enjoyada banda con perlas sostiene su gorra que cubre el cabello peinado hacia atrás, y se muestra con unos aretes con perla colgante, pulseras a juego y anillo de bodas en su mano derecha.[2] Completando su atuendo sostiene una cadena de oro y una rama. Al menos un erudito ha sugerido que la cadena y la rama eran emblemas de esperanza, amor y matrimonio.[3]

A pesar de que los retratos de la figura sola de una mujer de pie al lado alguna silla en lugar de sentada no son frecuentes en la obra inicial de van Dyck esto revela su disposición para experimentar con las composiciones. Empleó una pose similar en su *Retrato de una Mujer Flamenca* (c. 1618, National Gallery of Art, Washington, D.C.). Aquí, sin embargo, el limitado color y el fondo obscuro muestran gran reserva, y a su técnica le falta el refinamiento que posteriormente se encuentra en *Retrato de una Dama*.[4]

Otra obra de van Dyck en Washington, D.C., *Isabella Brant* (1621, National Gallery of Art, Washington, D.C.) se acerca en estilo y fecha a *Retrato de una Dama*.[5] Sentada en vez de estar de pie, este retrato de la primera esposa de Rubens incorpora una similar cortina roja retirada hacia la izquierda, elementos arquitectónicos, y un nebuloso cielo azul. Demostrando las crecientes habilidades de van Dyck como retratista, le proveyó a la modelo una gentil apariencia. Ella, al igual que la mujer desconocida del retrato de El Paso, aparece natural y relajada, y la pintura sugiere comprensión de su vida interior.

A pesar del encanto visual, *Retrato de una Dama* muestra áreas con fricciones y ligeras aplicaciones de pintura a través de toda la obra. Estos problemas son especialmente agudos en el fondo de la pintura, pero se extienden hasta la silla y la vestimenta. Aun así, la piel de la mujer y algunos de sus accesorios revelan una rica superficie, característica de la técnica de van Dyck, en el uso de rápidas pinceladas para realzar detalles sobre aplicaciones de pintura más ligeras.[6]

Flemish School 17th Century

Untitled (Pigs' Knuckles on a Pewter Plate with Oysters and Wine Glasses on a Draped Table), c. 1630s
Oil on panel
11 ½ x 15 inches (29.2 x 38.1 cm)
Members' Choice Purchase with funds provided by
the Robert U. and Mabel O. Lipscomb Foundation Endowment, 2007.16

Identifying the artist of this painting and thereby a more accurate date of creation is of primary importance to this work's scholarship because currently two names are given as possible artists: Jacob van Hulsdonck (Flemish, 1582–1647) and the Circle of Jacob van Es (Flemish, 1582–1642).[1] Of secondary importance is the investigation of possible meaning for the image and the reason behind the juxtaposition of subject matter. By investigating similar works by van Hulsdonck and by van Es several conclusions can be drawn. These conclusions are then considered to formulate possible meanings for the painting.

Stylistic and image similarities are the reasons for identifying the two artists mentioned as the possible authors of this work. The Flemish painter, Jacob van Es of Antwerp's oil on panel painting titled *Breakfast with Oysters* of 1645-50 in the collection of The Hermitage, has numerous similarities with El Paso's painting: a limited, almost monochromatic palette, a gently sloping, wooden table draped with a cloth and a plateful of opened oysters. A second work by van Es, a signed still life with oysters, a langoustine, a half lemon, a bowl of olives and a half-filled Roemer, is even more striking in its similarity to the El Paso painting because of the simplicity of its composition, its contrast filled lighting and the added exception that its two oysters are placed directly on the table.[2] Although close by comparison, the van Es paintings lack the distinctive pigs' knuckles. These are found in the paintings of another Flemish, still-life painter, also of Antwerp, Jacob van Hulsdonck. In van Hulsdonck's 1615 *Still-life with Pig's Knuckles* the meat has been stripped off the bones and the pig's knuckles rest on a pewter plate in much the same manner as in the El Paso painting. However, the perspective is higher, the lighting brighter and van Hulsdonck's composition includes many more food items. That no specific artist can be conclusively identified reinforces the fact that at this time this painting should not be attributed to either van Es or van Hulsdonck.

The noted scholar Fred G. Meier "knows of no other example of a Dutch or Flemish still life that features pigs' knuckles."[3] However, a precedent exists for the subjects of El Paso's painting in the work of the sixteenth century Dutch artist Pieter Aersten (1508-1575), specifically his 1551 painting *The Butcher's Stall*.[4] Aersten became known for his monumental, paintings which combined still-life elements in the foreground with small religious scenes in the background. In his most well-known work, *The Butcher's Stall*, Aersten stresses the higher importance of the sacred scene with the secular scene of a shopkeeper going about his business in his abundant shop which includes pigs' knuckles among its contents and even, coincidentally, opened oysters on the ground in the yard beyond. Aersten lived in Antwerp from 1535 to about 1555 and his work had a significant influence on later Flemish artists. Therefore, it is worth considering that the artist of this painting knew of and was influenced by Aersten's masterpiece.

In Dutch life of the early Seventeenth Century oysters were abundant and were often eaten for breakfast, such as in van Es' *Breakfast with Oysters*. For this reason, it would not be much of a stretch to identify the painting under discussion as an *ontbijt* or "little breakfast" piece; a still life painting representing simple food and drink eaten anytime of the day.[5] A "little breakfast" piece did not necessarily need to have meaning beyond being aesthetically pleasing, however the earlier in the seventeenth century that this work was completed the more likely it is that the artist felt obliged to also give the image symbolic meaning. The wine glasses, the pigs' knuckles and the oysters can all be considered allusions to human frailty and the passage of time, on one hand.[6] On another, it has been suggested that in El Paso's painting the image was intended to convey a moralizing message of "the confrontation of temperance versus opulence, the pewter plate and the pigs' knuckles symbolizing temperance, the oysters and wine glasses gluttony."[7]

Escuela Flamenca SIGLO DIECISIETE

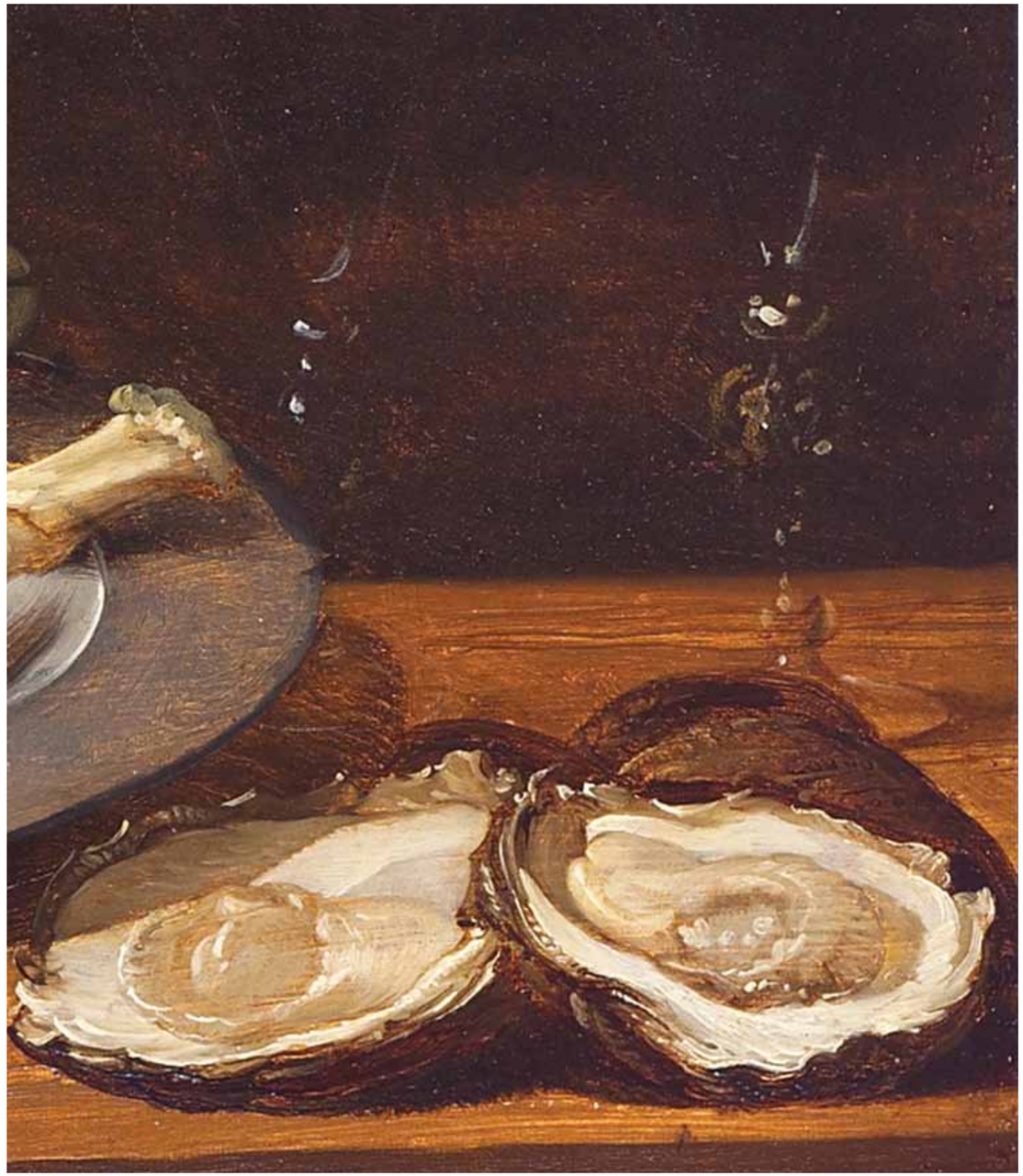
Sin titulo (nudillos de puerco en un platón de peltre con ostiones y copas de vino en una mesa drapeada), c. 1630s
Oleo en panel
11 ½ por 15 pulgadas (29.2 por 38.1 cm)
Compra por Selección de los Miembros, con fondos otorgados por la Fundación Robert U. y Mabel O. Lipscomb, 2007.16

La identificación del artista de esta pintura y por consiguiente una fecha más exacta de su creación es de primordial importancia para la adjudicación de esta obra porque por el momento se han dado dos nombres de los posibles artistas: Jacobo van Hulsdonck (Flamenco 1582–1647) y el Círculo de Jacob van Es (Flamenco 1582–1642.)[1] Le sigue en importancia la investigación de los posibles significados de la imagen y la razón detrás de la yuxtaposición de los elementos del tema. Al investigar obras similares de van Hulsdonck y de van Es se pueden sacar varias conclusiones. Estas conclusiones son entonces consideradas para formular el posible significado de la pintura.

Las semejanzas en el estilo y en la imagen son las razones que identifican a estos dos artistas mencionados como los posibles autores de esta obra. La pintura al oleo, de Amberes, del pintor flamenco, Jacob van Es titulado *Desayuno con Ostras,* de 1645–50, en la colección del Hermitage, tiene muchas semejanzas con la pintura de El Paso: un colorido limitado, casi monocromático, un suave declive en la mesa de madera drapeada con un mantel y un platón lleno de ostras abiertas. Una segunda obra de van Es, una naturaleza muerta firmada, con ostras, un langostino, medio limón, un tazón de aceitunas y un *Roemer* medio lleno, es aun mas impactante en su semejanza con la pintura de El Paso por la sencillez de su composición, la luminosidad llena de contraste, y la excepción que se puede agregar de que tiene dos ostras colocadas directamente sobre la mesa.[2] Aunque muy cercanas al compararlas, las pinturas de van Es carecen de los característicos nudillos de puerco. Estos se encuentran en las pinturas de otro pintor flamenco, de naturalezas muertas, también de Amberes, Jacob van Hulsdonck. En *Naturaleza Muerta con Nudillos de Puerco*, de van Hulsdonck, de 1615 la carne ha sido separada de los huesos y los nudillos están en el plato de peltre muy similar a la forma en las que están en la pintura de El Paso. Sin embargo, la perspectiva es mas alta, la luz mas brillante, y la composición de van Hulsdonck incluye muchos mas elementos comestibles. Ya que ningún artista específico puede ser concretamente identificado refuerza el hecho de que por lo pronto esta pintura no debe ser atribuida a ninguno de los dos: van Es o van Hulsdonck.

El destacado erudito Fred G. Meier "no sabe de ningún otro ejemplo holandés o flamenco de naturaleza muerta que tenga nudillos de puerco".[3] Sin embargo, existe un precedente para los temas de la pintura de El Paso en la obra del artista holandés del siglo dieciséis Pieter Aersten (1508–1575), específicamente su pintura de 1551 *El Puesto del Carnicero.*[4] Aersten llegó a ser conocido por sus pinturas monumentales que combinaban elementos de naturaleza muerta en el primer plano con pequeñas escenas religiosas en el fondo. En su obra mas conocida, *El Puesto del Carnicero*, Aersten enfatiza la gran importancia de la sagrada escena con la escena secular del dueño de una tienda que esta ocupado en su negocio, en su rica tienda que incluye nudillos de cerdo entre su contenido de mercancía, y aun, coincidentemente, ostras abiertas en el piso mas allá en el jardín. Aersten vivió en Amberes de 1535 hasta alrededor de 1555 y su obra tuvo una importante influencia en artistas flamencos años mas tarde. Por lo tanto vale la pena considerar que el artista de esta pintura conocía la obra maestra de Aersten y fue influenciado por ella.

En el diario vivir holandés de principios del siglo diecisiete, abundaban las ostras y se comían en el desayuno, como en la pintura de van Es, *Desayuno con Ostras*. Por esto no seria remoto identificar la pintura en cuestión como un *ontbijt* o pieza de "pequeño desayuno"; una pintura de naturaleza muerta, que representa la comida y bebida sencillas, que se puede comer a cualquier hora del día.[5] La pieza, "un pequeño desayuno" no necesariamente tiene que tener significado mas allá de ser estéticamente agradable, sin embargo, entre mas temprano en el siglo diecisiete en que esta obra fuese completada, lo mas probable que el artista se sintiera obligado a dar a la imagen un significado simbólico. Las copas de vino, los nudillos de puerco y las ostras pueden ser consideradas como alusiones a la fragilidad humana y al paso del tiempo.[6] Por otro lado, se ha sugerido que en la pintura de El Paso, la imagen tenía la intención de llevar un mensaje moralizador de "la confrontación de la templanza contra la opulencia, el plato de peltre y los nudillos de puerco simbolizan la templanza, las ostras y las copas de vino simbolizan la glotonería."[7]



Artemisia Gentileschi and Studio Italian, 1593–1652/1653

Saint Catherine of Alexandria, c. 1630–35
Oil on canvas
38 ½ x 29 ½ inches (97.8 x 74.9 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.37/K2153

The scant documentation of Saint Catherine of Alexandria casts doubt on whether the early fourth-century virgin-martyr ever existed, but her devotion was widespread from the middle ages through the eighteenth century, and the cult enjoyed particular favor in Central Italy. The daughter of the Roman governor of Alexandria, Egypt, Catherine converted to Christianity, experienced a mystical marriage to Christ, then traveled to Rome as a missionary. Although she won over many key figures in the Imperial Roman court, including the emperor's wife, she drew the ire of the throne. The first attempt to kill her, on a spiked wheel that became her emblem, failed when the device broke upon touching her body. Eventually, she was stabbed to death, after which angels are said to have transported her body to the site on Mount Sinai where her cult is still worshipped today.

This painting reemerged in 1927 in the period when Artemisia Gentileschi began to be isolated as an independent voice, and it has had a varied history in studies of the artist, with the dating and attribution both matters of continuing disagreement. In this work, a sumptuously clad Saint Catherine stands at three-quarter length before a dark background. The artist pulls the saint to the front of the picture plane, irradiating her with a strong light coming from the right. Catherine's right arm leans on her attribute, a large spiked wheel, while she holds a martyr's palm, which points directly upwards, grazing the upper edge of the canvas. With her left hand she clutches her mantle, in rich red and blue, covering a brocaded goldenrod dress; the dramatic folds of her garments overwhelm the contours of her body and take on an independent life. A golden belt with enameling and large, dangling pearls cinch Saint Catherine's waist and activate vertical folds across her chest and abdomen, while a jeweled crown—either a later addition or aggressively painted over an earlier crown—uncomfortably crests her head.[1]

Hermann Voss and Vitale Bloch first presented the work as Artemisia Gentileschi in 1927, and subsequent scholars accepted the attribution until R. Ward Bissell questioned the authorship—an opinion later echoed by Mary Garrard, Roberto Contini, and Erich Schleier—largely on account of the composition, which Bissell considered unimaginative, and the drapery, which he characterized as flat and repetitive. Yet, in the broadest terms, the subject matter is characteristic of Artemisia's work. Single, monumental figures before dark backgrounds appear commonly in her oeuvre, and Saint Catherine of Alexandria—a courageous, educated, independent woman—would have particularly appealed to the artist, who emphasized female heroes throughout her career.[2] Artemisia certainly executed at least one version of the subject, described in a letter from 1635. Several other paintings of Saint Catherine have also been attributed to the artist, although only one canvas, now in the Uffizi, is generally accepted as autograph.[3]

Certainly, the handling in the El Paso picture is inconsistent. On the one hand, the head and neck have been painted with great skill, capturing the spirituality, purity, interiority, and intelligence demanded by the subject. However, the rendering of the hands demonstrates significantly less control. The drapery is likewise more awkward, although the elaborate garments and jewelry reveal an ambitious artist intent on enlivening the image and conveying the saint's social status and wealth through costume.

For these unusual disjunctures, Bissell considered dating the picture to the earliest part of Artemisia's career, perhaps even as a collaboration between Artemisia and her father Orazio. Contini does not attribute the work outright to Artemisia Gentileschi, but he has also drawn connections between the El Paso painting and other works from Artemisia's early career,

based on specific drapery patterns in works such as the *Judith and Abra* in the Nasjonalgalleriet in Oslo and the *Judith Holding the Head of Holofernes* in the Lemme collection in Rome, which Contini considers examples of Artemisia's pre-Florentine work.[4] However, since it is unlikely those two pictures are by Artemisia, making a clear argument about the dating of the El Paso painting around these comparanda is not possible. Fern Rusk Shapley instead connected the El Paso painting to works from Artemisia's Florentine period, based on the correspondence of St. Catherine's head with the languid, rounded faces in *The Penitent Magdalene* in the Palazzo Pitti and *Inclination* from the Casa Buonarotti ceiling. And indeed, Saint Catherine's face—the most advanced part of the El Paso picture—connects the picture to her work from the middle of the second decade of the 1600s forward.

In Naples, collaboration became a hallmark of Artemisia Gentileschi's late work, particularly in the large history and religious paintings following her 1630 arrival in Naples, most notably in the Columbus Museum of Art *Bathsheba*, for which Domenico Gargiulo and Vincenzo Codazzi executed parts of the background.[5] It is also worth remembering that collaboration played a key role in the genesis of Artemisia's very early work, as she and her father worked together to establish her position as a painter, especially with *Susanna and the Elders* in Pommersfelden.[6]

In light of this interest in collaboration, the El Paso painting opens up the possibility of two hands working on the same canvas, most likely Artemisia with one of her daughters, as Bissell first noted in 1999. Artemisia, like her father, trained her own daughters as artists and promoted their careers. In a notable example, Artemisia wrote on December 11, 1635, to her primary contact at the Florentine court, Andrea Cioli, that she would send "…along with [a painting of Saint Catherine] a youthful work by my daughter. As she is a young woman, please don't make fun of her…"[7] This comment demonstrates how intensely Artemisia advocated for her daughter and promoted her work, and, in my view, it is most reasonable to see Artemisia Gentileschi as the author of the head and neck, leaving the rest to her studio. A collaboration of mother and daughter is the most convincing attribution, since it explains the disjunctures in handling across the picture as well as the qualities of the work that touch on multiple parts of Artemisia's career. The face and the wispy hair link most closely to her Florentine work of the 1620s, but the big puffed sleeves and highly activated drapery only emerge in her work during her years in Naples, beginning in 1630. No imitator of Artemisia Gentileschi outside the family is likely to have borrowed aspects from multiple phases of her career across Italy.

Artemisia Gentileschi y Estudio Italiana, 1593–1652/1653

Santa Catalina de Alejandría, c. 1630–35
Oleo en lienzo
38 ½ por 29 ½ pulgadas (97.8 por 74.9 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.37/K2153

La escasa documentación de Santa Catalina de Alejandría pone en duda la existencia de la virgen y mártir del siglo cuarto, pero su devoción se ha extendido desde la Edad Media hasta el siglo dieciocho, y su culto fue favorito en la Italia central. Hija del gobernador romano de Alejandría, Egipto, Catalina se convirtió al cristianismo, experimentó un matrimonio místico con Cristo, y después viajó a Roma como misionera. A pesar de que se ganó el aprecio de muchos personajes clave en la corte del Imperio Romano, incluyendo a la esposa del emperador, se ganó también la ira del trono. El primer intento de matarla, en una rueda con picos de metal adicionados, que luego se convirtió en su emblema, falló cuando el aparato se quebró en cuanto hizo contacto con su cuerpo. Finalmente fue apuñaleada hasta morir, después de lo cual se dice que unos ángeles transportaron su cuerpo al Monte Sinaí donde aun hoy en día se le rinde culto.

Esta pintura resurgió en 1927 en la época en la que Artemisia Gentileschi empezó a ser reconocida como una voz independiente, teniendo una variada historia a través de estudios sobre la artista, con la fecha y autoría ambas asuntos de continuo desacuerdo. En esta obra, Santa Catalina, suntuosamente vestida, esta de pie con vista de tres cuartos de su cuerpo ante un fondo obscuro. La artista coloca a la santa hacia la parte delantera de la pintura, irradiándola con una fuerte luz que emerge desde el lado derecho. El brazo derecho de Catalina, se apoya en su atributo, una grande rueda de picos, mientras sostiene la palmera de los mártires, la cual apunta directamente hacia arriba, tocando con delicadeza el extremo superior del lienzo. Con su mano izquierda sostiene su capa, en ricos colores rojos y azules, la cual cubre un vestido de brocado dorado; los dramáticos drapeados de su vestimenta hacen que sobresalgan los contornos de su cuerpo y los cuales asumen una existencia independiente. Un cinturón dorado con esmaltes y grandes perlas colgantes rodean la cintura de Catalina y destacando los dobleces de los ropajes sobre su pecho y abdomen, mientras que una corona adornada con piedras preciosas—ya sea una adición hecha tiempo después o pintada agresivamente sobre una corona anterior—corona su cabeza de una manera incómoda.[1]

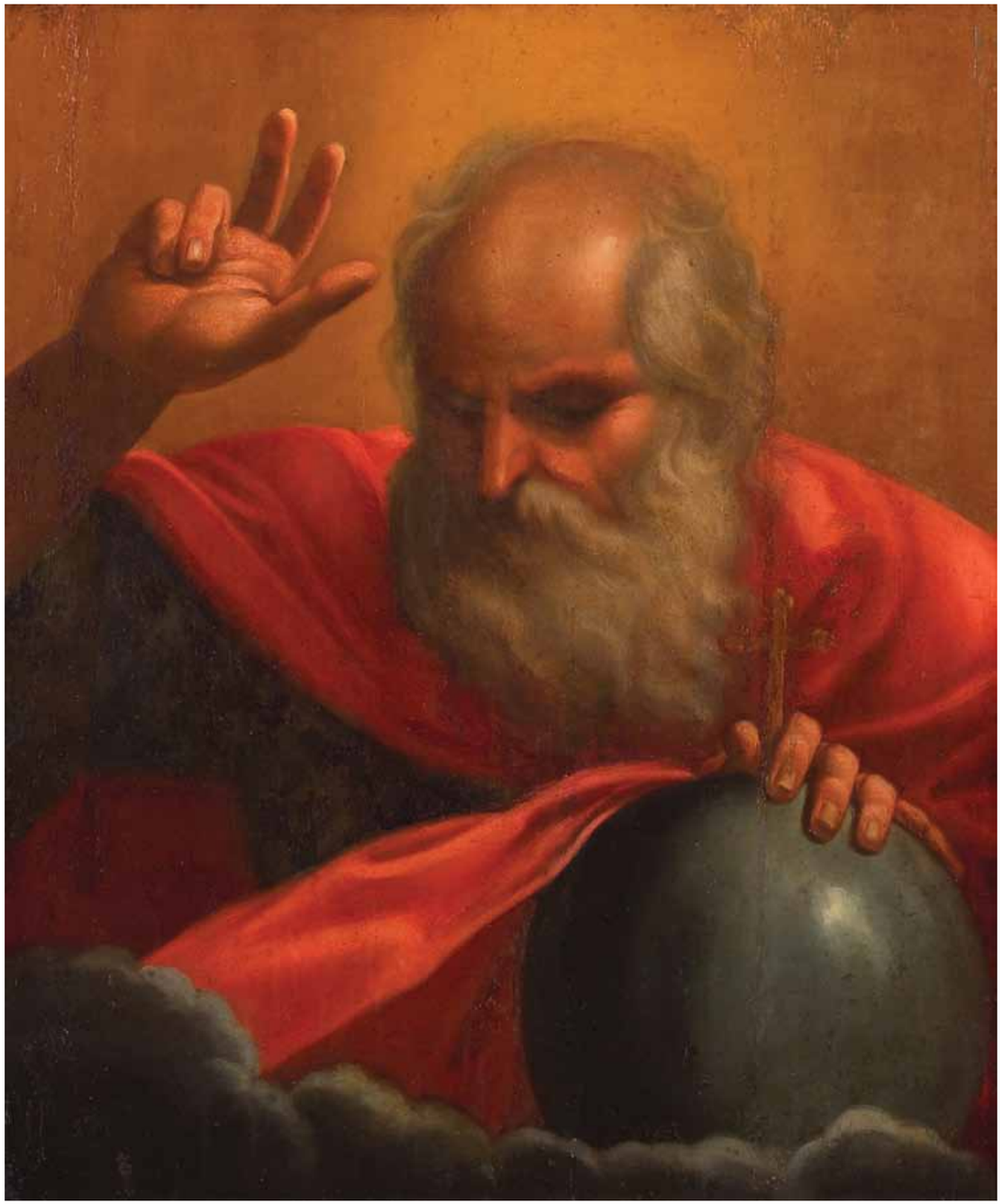
Hermann Voss y Vitale Bloch primero presentaron esta obra como de Artemisia Gentileschi en 1927, y eruditos subsecuentes aceptaron esta autoría, hasta que R. Ward Bissell lo puso en tela de duda—opinión que luego fue secundada por Mary Garrard, Roberto Contini, y Erich Schleier—mayormente a causa de la composición que Bissell consideró poco imaginativa, y por los drapeados que él caracterizó de planos y repetitivos. Sin embargo, en términos mayores, el tema es característico de la obra de Artemisia. Figuras monumentales, individuales ante un fondo obscuro aparecen con frecuencia en su obra y Santa Catalina de Alejandría—una valerosa, culta e independiente mujer—habría particularmente reclamado lo contrario a la artista, quien enfatizaba las heroínas femeninas a lo largo de su carrera.[2] Artemisia ciertamente hizo al menos una versión sobre el tema, descrita en una carta de 1635. Algunas otras pinturas de Santa Catalina han sido atribuidas a la artista, aunque solo un lienzo, que está ahora en la Galería Uffizi, es generalmente aceptada como su autoría.[3]

Ciertamente, el manejo de la pintura de El Paso es inconsistente. Por un lado, la cabeza y el cuello fueron pintados con gran habilidad, captando la espiritualidad, pureza, vida interior e inteligencia que se espera del tema. Sin embargo, la postura de las manos demuestra significativamente menos control. Los cortinajes también son más torpes, aunque las elaboradas vestimentas y la joyería revelan el ambicioso intento del artista por dar vida a la imagen tratando de proyectar la posición social y la riqueza de la Santa a través de su arreglo personal.

Por estas inusuales contradicciones, Bissell consideró fechar la pintura en la primera parte de la carrera de Artemisia, quizá como una colaboración entre Artemisia y su padre Orazio. Contini no atribuye la obra a Artemisa Gentileschi, pero también ha hecho conexiones entre la pintura de El Paso, y otras obras de Artemisia a principios de su carrera, basado en patrones básicos de los cortinajes en obras tales como *Judith y Abra,* en la Nasjonalgalleriet en Oslo, y *Judith Sosteniendo la Cabeza de Holofernes* en la colección Lemme en Roma, las cuales Contini considera ejemplos de las obras pre-florentinas de Artemisia.[4] Sin embargo, puesto que es remoto que estas dos pinturas sean de Artemisia, no es posible coincidir en una fecha para la que está en El Paso. Fern Rusk Shapley, por el contrario, conecta la pintura que está en El Paso con las obras de Artemisia del periodo florentino, basada en la coincidencia de la cabeza de Santa Catalina con las caras lánguidas y redondeadas en *La Magdalena Penitente* en el Palazzo Pitti y la *Inclinación* en el cielo raso de la Casa Buonarotti. Acertadamente, la cara de Santa Catalina—la parte mas avanzada de la pintura de El Paso—coincide el retrato de su obra desde la mitad de la segunda década de los años 1600 en adelante.

En Nápoles, el trabajo en colaboración se convirtió en un sello distintivo de las ultimas obras de Artemisia Gentileschi, especialmente en la larga historia y pinturas religiosas desde su llegada a Nápoles en 1630, siendo la obra mas notable *Batseba* en el Columbus Museum para la cual Domenico Gargiulo y Vincenzo Codazzi pintaron partes del fondo.[5] También es digno de recordar que la colaboración desempeño un papel importante en la creación de la obra inicial de Artemisia, ya que ella y su padre trabajaron juntos en establecer su posición como pintora, especialmente con *Susana y los Ancianos* en Pommersfelden.[6]

En vista del interés en la colaboración, la pintura en El Paso permite la posibilidad de dos manos trabajando en el mismo lienzo, muy probable Artemisia trabajando con una de sus hijas, tal como Bissell primero observó en 1999. Artemisia, al igual que su padre, instruyó a sus propias hijas en el arte y promovió sus carreras artísticas. En un ejemplo destacable, en diciembre 11 de 1635, Artemisia escribió, a su contacto mas allegado en la corte florentina, Andrea Cioli, que mandaría "…junto con [una pintura de Santa Catalina] una juvenil obra de mi hija. Ya que es una joven mujer, por favor no te burles de ella…"[7] Este comentario demuestra con cuánta intensidad Artemisia abogaba por su hija y promovía sus obras, por lo cual, en mi parecer, es razonable aceptar a Artemisia Gentileschi como la autora de la cabeza y el cuello, dejando el resto de la obra a el personal de su estudio. Una colaboración de madre e hija es la atribución más convincente, puesto que explica las disyuntivas en el manejo de esta pintura, así como las características de la obra que se relacionan a múltiples aspectos de la carrera de Artemisia. La cara y los mechones de cabello se relacionan muy de cerca con su obra florentina de los años 1620, pero las grandes mangas abullonadas, y los altamente elaborados cortinajes solo aparecen en su obra durante sus años en Nápoles, iniciando en el año1630. No es probable que algún imitador, que no perteneciera a su círculo familiar, haya copiado aspectos de las múltiples fases de la carrera de Artemisia Gentileschi a través de Italia.



Attributed to Lorenzo Garbieri Italian, 1580–1654

God the Father Blessing, c. 1635–1654
Oil on panel
29 ½ x 24 ½ inches (74.9 x 62.2 cm)
Gift of the Summerlee Foundation, 1997.27.1

The early provenance of this picture is unknown, and there is no record of earlier scholarship. The work was donated to the museum in 1997, with an attribution to the School of Ludovico Carracci c. 1600. It will be suggested here that the painting is indeed by a member of the Carracci school, although it appears to be later than 1600, and specific proposals for authorship will be suggested. Moreover, the subject and medium of the picture provide clues as to the work's original function.

The painting represents God the Father in the clouds, blessing with his right hand and holding a globe surmounted by a cross in his left, a traditional iconography signifying the dominance of Christianity over the world. Many such pictures were produced by the Bolognese school. One example by Ludovico Carracci (1555–1619) provides the crowning feature for an altarpiece in the Church of Santi Gregorio e Siro, Bologna, where it surmounts Carracci's *Saint Michael Archangel, Saint George, and the Princess*, both painted ca. 1598–1600.[1] Ludovico's conception of God is too different from the El Paso picture to have provided a specific model: he is portrayed more frontally, holds a tiny globe and no cross, and is accompanied by small angels. The picture, however, illustrates a common placement for this subject, above altarpieces, and it is significant that unlike the altarpiece below, which is on canvas, Carracci's God is painted on a wooden panel.

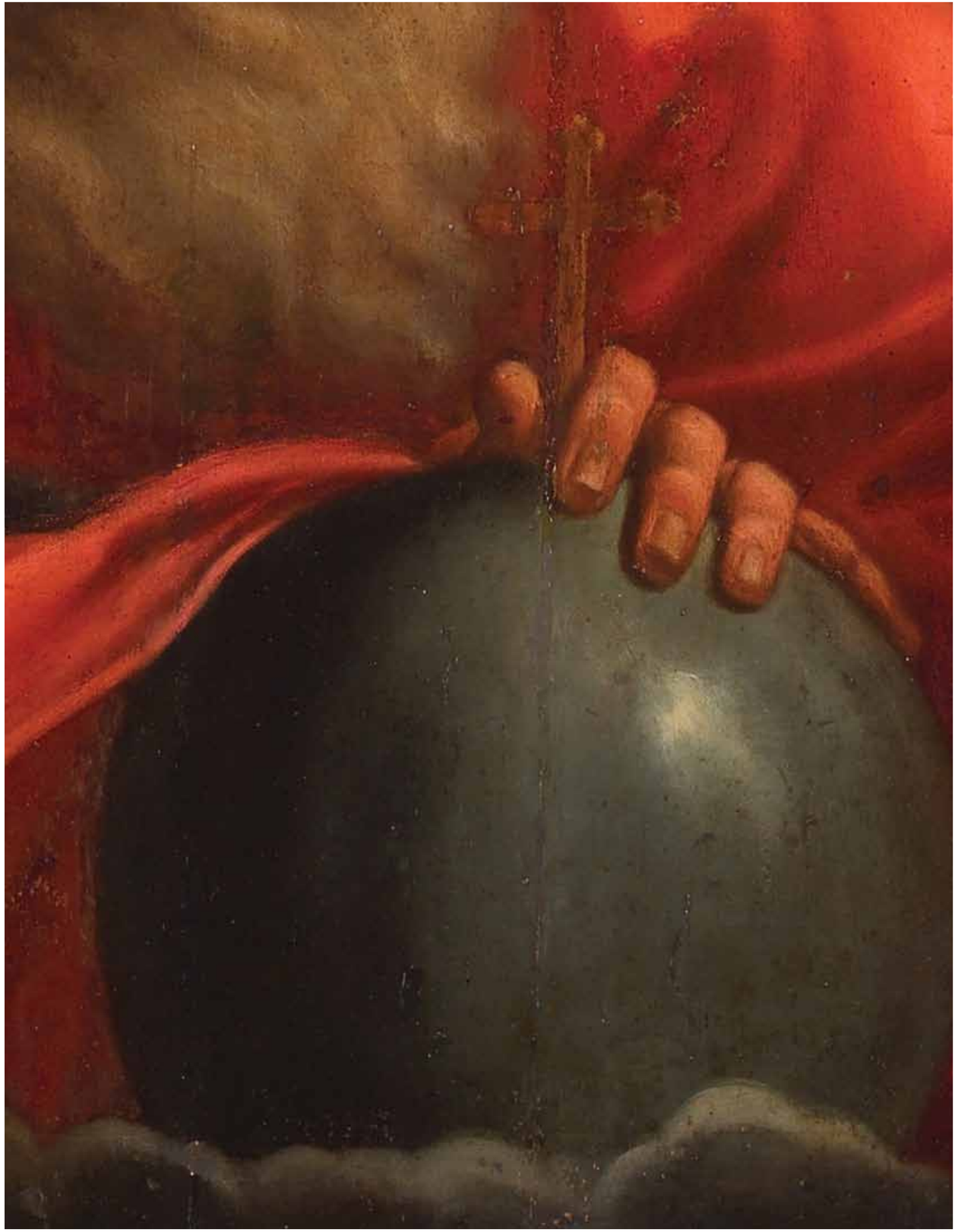
Ludovico Carracci was a founder of the Bolognese school of painting. He and his two cousins, Annibale and Agostino Carracci, established an art academy concerned with drawing the figure from life and reviving naturalism in painting. The Carracci academy trained dozens of young Bolognese painters, many of whom enjoyed successful careers during the seventeenth century. Ludovico was principally a religious painter, although he also produced some secular narratives and portraits. Working in one of the principal cities of the Papal States, the Carracci family were attuned to the concerns of the Catholic Church regarding religious painting after the Protestant Reformation. Their devotional pictures exemplify the new principles for religious art during this period, such as iconographic clarity and accuracy and emotionally engaging works that provided a stimulus to piety. The El Paso picture, although not by Ludovico, shares this approach. The significance of the cross and globe, the blessing gesture, and the bearded elderly man would all have been unambiguous to the seventeenth-century viewer, and the dramatic lighting and strong color produce a sense of immediacy and emotion.

The style of the picture precludes Ludovico Carracci's authorship. The description of hair lacks subtlety and detail, the handling of paint is somewhat flat, and some of the anatomical particulars are unconvincing. But it does have some similarities with Ludovico's paintings. God's features are individualized, with his partially bald head and aquiline nose suggesting an inception in drawing from life. The artist was attentive to the fall of light, which comes from the right, illuminating the left shoulder and head of God and leaving his right side in shadow. These features suggest that the picture was made by a Bolognese artist who was influenced by Ludovico's works.

Another key influence was a painting by Guido Reni (1575–1642), the most famous of the Carraccis' students. Reni's altarpiece of the *Virgin and Child with Saints Thomas and Jerome* (Vatican Museum) was originally in the Cathedral of Pesaro, where it was surmounted by a painting of *God the Father Blessing* (now Musée des Beaux-Arts, Dijon).[2] Reni's *God the Father* corresponds closely to the El Paso painting, although Reni's figure is somewhat more frontal. One of these works clearly influenced

the other, and since Reni was arguably the most famous artist in Italy by this date, his painting of ca. 1634 probably provided a model for our picture, which therefore dates from after 1635.

If the picture was painted after 1635 by a Bolognese artist influenced by Reni and Carracci, the most likely candidates are Lorenzo Garbieri (1580-1654) and Giacomo Cavedone (1577-1660), both Ludovico's students.[3] The Ludovichian head, dramatic lighting, and handling of paint are analogous with such works as Garbieri's *Visitation* (San Bartolomeo, Modena, ca. 1620) and Cavedone's *Adoration of the Magi* (San Paolo Maggiore, Bologna, 1614). Cavedone, who like Ludovico was principally active as a religious painter, was strongly influenced by Carracci in his early works but later responded, like most Bolognese painters, to Guido Reni. Since Cavedone was evidently inactive as a painter after 1630, when his wife and children died from the plague, Garbieri's authorship is more likely. Garbieri's works were influenced throughout his career by the figure style, compositional principles, lighting, and coloring of Ludovico Carracci, and some of Garbieri's pictures have been mistakenly ascribed to the older master. Given the poor condition of the painting today, it is impossible to determine the author conclusively, but Garbieri is the most likely contender.



Atribuido a Lorenzo Garbieri Italiano, 1580–1654

Bendición de Dios Padre, 1635–1654
Oleo en panel
29 ½ por 24 ½ pulgadas (74.9 por 62.2 cm)
Obsequio de la Fundación Summerlee, 1997.27.1

Se desconoce la procedencia de esta pintura y no existe registro alguno de erudición más temprana. La obra fue donada al museo en 1997, con una atribución a la escuela de Ludovico Carracci, c. 1600. Se sugerirá aquí que la pintura acertadamente es de un miembro de la escuela Carracci, aunque parece ser que es posterior a 1600, propuestas específicas de autoría serán sugeridas. Además, el tema y los medios de la pintura dan claves para determinar el funcionamiento original de la obra.

La pintura representa a Dios Padre en las nubes, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo un globo terráqueo coronado por una cruz en su mano izquierda, una tradicional iconografía del significado del dominio del cristianismo en el mundo. Muchas de tales imágenes como esta fueron producidas por la escuela boloñesa. Un ejemplo de esto, de Ludovico Carracci (1555–1619) proporciona el elemento cumbre del retablo en la iglesia de San Gregorio y Siro, en Bolonia, donde supera el *San Miguel Arcángel*, *San Jorge y la Princesa* de Carracci, ambos pintados c. 1598–1600.[1] La percepción de Dios de Ludovico difiere en gran medida con la pintura de El Paso, para haber provisto un modelo especifico: aquí se representa mas de frente, sostiene un pequeño globo sin cruz, y es acompañado de pequeños ángeles. La pintura, sin embargo ilustra una colocación generalizada para este tema, sobre retablos, y es importante destacar que opuesto al retablo de abajo, el cual esta en lienzo, el Dios de Carracci está pintado en un panel de madera.

Ludovico Carracci fue fundador de la escuela de pintura boloñesa. El y sus dos primos, Annibale y Agostino Carracci, establecieron una academia de arte que se concentraba en el dibujo de la figura en vivo y en revivir el naturalismo en la pintura. La academia Carracci adiestró a docenas de jóvenes pintores boloñeses, muchos de los cuales disfrutaron exitosas carreras durante el siglo diecisiete. Ludovico era principalmente un pintor de escenas religiosas, aunque también produjo algunas narrativas seculares y retratos. El hecho de trabajar en una de las principales ciudades del Estado Vaticano, la familia Carracci armonizaba con la preocupación de la iglesia Católica respecto a la pintura religiosa después de la Reforma Protestante. Las pinturas devocionales ejemplificaban los nuevos principios del arte religioso durante este periodo, tales como claridad iconográfica y exactitud, así como obras que comprometían emocionalmente siendo por ende estímulos para la piedad. La pintura de El Paso, aunque no es de Ludovico, comparte este enfoque. La importancia de la cruz y el globo, el gesto de bendición, y el hombre mayor barbado, habrían sido todos inequívocos para el espectador del siglo diecisiete, y la dramática iluminación y fuertes colores producen un sentido de proximidad y emoción.

El estilo de la pintura excluye la autoría de Ludovico Carracci. A la descripción del cabello le falta sutileza y detalle, el manejo de material de pintura es liso y algunos detalles anatómicos no convencen. Pero si tiene algunas semejanzas con las pinturas de Ludovico. Las facciones de Dios son muy distintivas, con su cabeza parcialmente calva y la nariz aguileña, sugiriendo un principio del dibujo en vivo. El artista estuvo atento a la caída de la luz, la cual viene de la derecha, iluminando el hombro izquierdo y la cabeza de Dios, dejando su lado derecho en la sombra. Estas características sugieren que la pintura fue hecha por un artista boloñés quien tuvo la influencia de las obras de Ludovico.

Otra influencia clave fue una pintura de Guido Reni (1575–1642), el más famoso de los discípulos de Carracci. El retablo de Reni *Virgen y el Niño con los Santos Tomas y Jerónimo* (Vatican Museum) estaba originalmente en la catedral de Pesaro, en donde fue coronada por la pintura *Dios Padre dando la Bendición* (ahora en el Musée des Beaux-Arts, en Dijon).[2] *Dios el Padre*, de Reni coincide muy de cerca con la pintura en El Paso, aunque la figura de Reni esta algo más en posición frontal. Una de estas obras es clara influencia de la otra y aunque Reni era discutiblemente el artista mas famoso de Italia en estas fechas, su pintura, c. 1634 probablemente proporcionó el modelo de nuestra pintura, la cual por lo tanto, fecha después del año 1635.

Si la pintura fue hecha después de 1635 por un artista boloñés influenciado por Reni y Carracci, los candidatos para la autoría más probables son Lorenzo Garbieri (1580–1654) y Giacomo Cavedone (1577–1660), ambos discípulos de Ludovico.[3] La cabeza Luvodiquiana, la dramática iluminación y el manejo del material de pintura son análogos a obras tales como *Visitación* de Garbieri (San Bartolomeo, Modena, c. 1620) y la *Adoración de los Magos* de Cavedone (San Paolo Maggiore, Bolonia, 1614). Cavedone, quien como Ludovico era principalmente un pintor religioso activo, tuvo una fuerte influencia de Carracci en sus primeras obras, pero posteriormente reaccionó, como la mayoría de los pintores boloñeses hacia Guido Reni. Puesto que Cavedone estuvo evidentemente inactivo como pintor después de 1630, cuando su esposa y sus hijos murieron a causa de la plaga, es más factible que la autoría sea de Garbieri. Las obras de Garbieri fueron influenciadas, a través de su carrera, por el estilo de la figura, los principios composicionales, la iluminación y los colores de Ludovico Carracci y algunas de las pinturas de Garbieri han sido equivocadamente atribuidas al maestro mayor. Dada la mala condición de la pintura hoy, es imposible determinar al autor con certeza, pero Garbieri es el favorecido.

Bernardo Strozzi Italian, 1581–1644

Queen Berenice of Egypt, c. 1640
Oil on canvas
38 1/8 x 30 1/8 inches (96.8 x 76.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.38/K1879

At the height of his career, one of seventeenth-century Venice's most celebrated painters, Bernardo Strozzi, returned possibly for the last time to a favorite early subject: Queen Berenice of Egypt. As he had done on eight previous occasions, Strozzi portrayed the ancient sovereign in mid-sacrifice, gazing upward with mouth agape to Mount Olympus. Here, as she presses a lock of her auburn hair up against the picture plane, Berenice begins to close a pair of scissors on her imminent offering. Determined and resolute, she stands three-quarter length between her husband's discarded armor—a plumed helmet, shield, and sword—and a deep blue curtain, from which she emerges radiant and richly attired in white lace and red velvet.

Berenice (267/66–221 BCE) was the daughter of the king of Libya and the second wife of King Ptolemy III Euergetes of Egypt, whom she married in 245. The ancient queen became the marital muse of poets and playwrights from Catullus to Racine for her sacrifice: a lock of her hair to the goddess Aphrodite in return for her husband's safety. When Ptolemy returned from Syria triumphant and unharmed (confirmed here by Strozzi through the still life detail in the left foreground), the unwavering Berenice upheld her vow. The queen's lock was later stolen from Aphrodite's temple and, according to Ptolemy's astronomer, Conon of Samos, carried by the winds to heaven, where it was transformed into the constellation *Coma Berenices* (Berenice's hair). Tragically, Berenice, a paragon of virtue and devotion, was murdered in 221 by her son Ptolemy IV, Egypt's newly appointed pharaoh.

Luisa Mortari securely dates the El Paso *Berenice* well into Strozzi's Venetian period.[1] Unlike the best known version painted in his native Genoa around 1615 (today Milan, Castello Sforzesco), the present work has all the opulence, theatrical staging, and warm atmosphere of Venetian art, in particular the color of Veronese and the facture of Domenico Fetti and Johann Liss. Even the figure's eroticized *carnosità*, scarcely concealed by Strozzi with a falling lace-trimmed chemise, is indebted to Venetian courtesan portraits by Titian and Palma Vecchio.

Strozzi moved to Venice sometime after 1630[2] in order to escape the artistic limitations of the Capuchin monastery he had joined at age seventeen, hence his nickname "il Cappuccino." Once permanently installed in the lagoon, the Genoese painter's impasto grew richer, his forms softened, and his colors brightened. In just two years Strozzi was granted the title of *Monsignor* and counted among his patrons doges and members of the Corner and Grimani families.

Prior to entering the Samuel H. Kress Collection and, subsequently, the El Paso Museum of Art, Strozzi's *Queen Berenice of Egypt* formed part of the New York inventory of the art dealer Julius H. Weitzner, the largest U.S. supplier of Italian Baroque paintings in the mid-twentieth century. Among Weitzner's clients competing with Kress for pictures by Strozzi were Dr. Bob Jones Jr., Walter Chrysler Jr., and Luis A. Ferré, all of whom went on to found major Italian Baroque public collections that featured iconic examples by the Genoese master.[3]

Bernardo Strozzi Italiano, 1581–1644

La Reina Berenice de Egipto, c. 1640
Oleo en lienzo
38 1/8 por 30 1/8 pulgadas (96.8 por 76.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.38/K1879

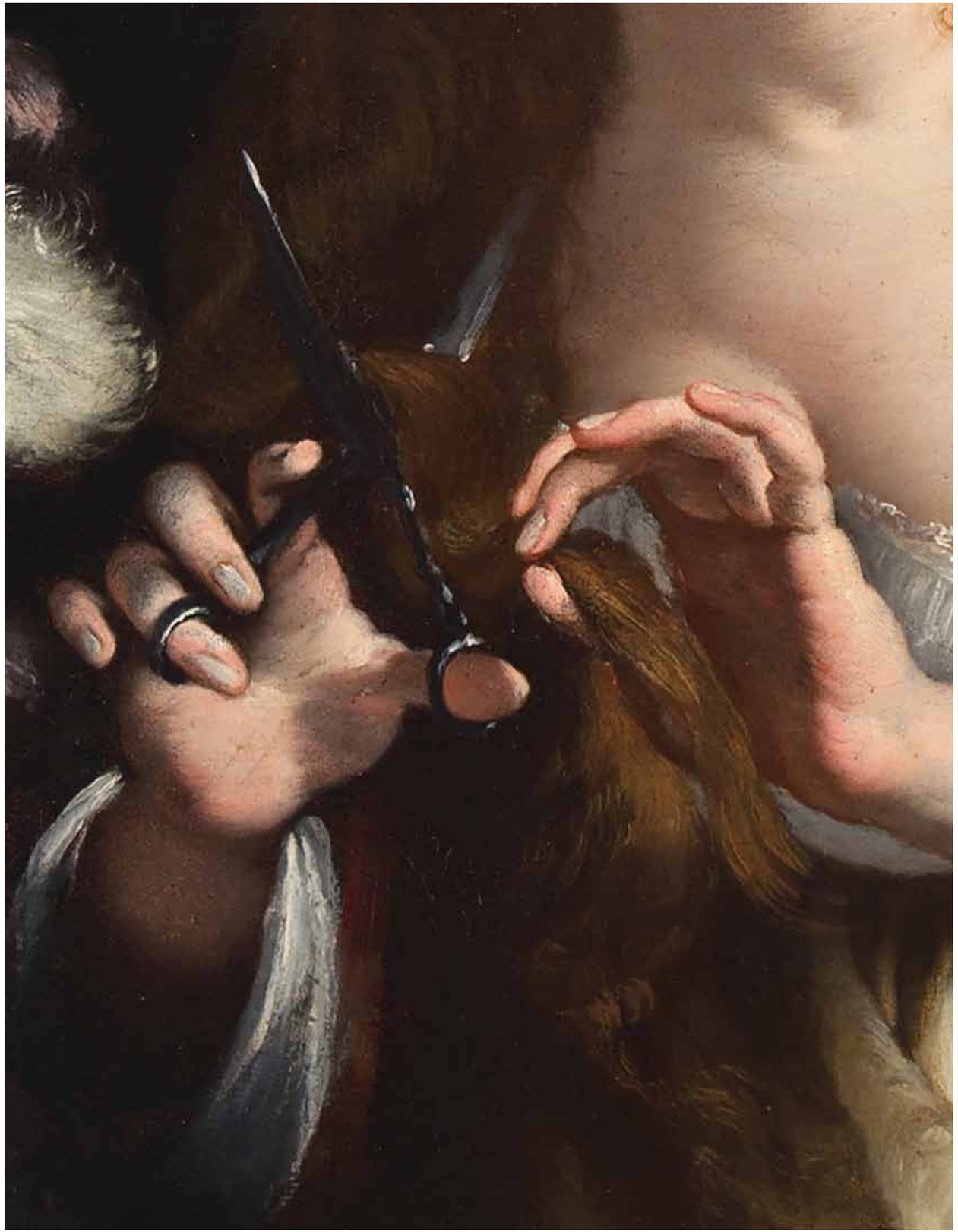
En la cúspide de su carrera, uno de los pintores mas celebres de Venecia del siglo diecisiete, Bernardo Strozzi, regresó posiblemente por última vez a su tema favorito: la reina Berenice de Egipto. Como ya lo había hecho en ocho ocasiones anteriores, Strozzi retrató a la antigua soberana a mitad del sacrificio, con la mirada hacia arriba, con la boca abierta hacia el Monte Olimpo. Aquí, a la vez que presiona un mechón de su cabello castaño hacia el plano del retrato, Berenice empieza a cerrar las tijeras en su inminente ofrenda. Decidida y resuelta, esta de pie, en dimensión tres cuartos, entre la armadura de su esposo, tirada a la ligera, consistente en—un casco emplumado, escudo y espada—y una cortina azul obscuro, de la cual emerge radiante y ricamente ataviada en encaje blanco y terciopelo rojo.

Berenice (267/66-221 A.C.) era la hija del rey de Libia y segunda esposa del Rey Tolomeo III Euergetes de Egipto, con quien se casó en el año 245. La antigua reina se convirtió en musa matrimonial de poetas y autores, desde Catullus hasta Racine por su sacrificio: un mechón de su cabello para la diosa Afrodita en pago por la seguridad de su esposo. Cuando Tolomeo regresó de Siria triunfante y sano (confirmado aquí por Strozzi a través del detalle de la naturaleza muerta en el frente izquierdo), la inquebrantable Berenice mantuvo su promesa. El mechón de cabello de la reina fue luego robado del templo de Afrodita y según el astrónomo de Tolomeo, Conon de Samos, este fue llevado por los vientos al cielo, en donde fue transformado en la constelación *Coma Berenices* (Cabello de Berenice). Berenice el parragón de la virtud y la devoción, fue trágicamente asesinada en el año 221 por su hijo Tolomeo IV, el recién asignado faraón de Egipto.

Luisa Mortari ubica con plena certeza la *Berenice* de El Paso, en el periodo veneciano de Strozzi.[1] A diferencia de la bien conocida versión pintada en su nativa Genova alrededor de 1615 (hoy, Castello Sforzesco, Milán), la presente obra tiene toda la opulencia, dramatismo teatral y cálida atmosfera del arte veneciano, en particular el color de Veronese y la hechura de Domenico Fetti y de Johann Liss. Aun la erotizada *carnosità* de la figura apenas cubierta por Strozzi con una camisa adornada de encaje que se desliza, se debe a los retratos de las cortesanas venecianas de Titian y Palma Vecchio.

Strozzi se mudó a Venecia en algún momento después de 1630[2] para escapar de las limitaciones artísticas del monasterio Capuchino, en donde había ingresado a la edad de diecisiete años, de aquí surge el sobrenombre “il Cappuccino”. Una vez instalado en la laguna de forma permanente, el empaste del pintor genoves se enriqueció, sus formas se suavizaron, y sus colores tomaron mas brillo. En solo dos años se le concedió el titulo de *Monsignor* y contado entre sus clientes a duques y miembros de las familias Corner y Grimani.

Antes de formar parte de la Colección Samuel H. Kress y consecuentemente, de El Paso Museum of Art, *La reina Berenice de Egipto* de Strozzi formaba parte del inventario de Nueva York del comerciante en arte Julius H. Weitzner, el proveedor más grande en Estados Unidos de pinturas del barroco italiano de la mitad del siglo veinte. Entre los clientes de Weitzner compitiendo con Kress por pinturas de Strozzi estaban el Dr. Bob Jones Jr., Walter Chrysler, Jr. y Luis A. Ferré, todos ellos fundadores de las más grandes colecciones publicas del barroco italiano que exhibían icónicos ejemplos del maestro Genovés.[3]



Attributed to Salvatore Castiglione Italian, 1620—by 1676

The Offering of Noah, possibly 1640s
Oil on canvas
38 ½ x 48 ¼ inches (97.8 x 122.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.40/K1705

In a narrative originating in Genesis 8:20-9:17, Noah burns a lamb on a crude stone altar, an offering to God for allowing his family to survive the great flood, the waters receding in a mountainous landscape. God emerges from behind the smoke, his robes billowing behind him in a form ultimately derived from Michelangelo's Sistine Chapel ceiling. Noah's family has disembarked from the stranded ark, looming at right, and his wife gestures up toward the heavenly form, while an older, bearded man—possibly the eldest son, Shem—looks up dumfounded, gripping a golden ewer. Noah's daughters kneel before him: two gaze up beatifically while the girl closest to us—with her shoulders sensuously bared—kneels respectfully. Two bare-chested young men, presumably Noah's sons, Ham and Japheth, also kneel before God, turning their muscular backs to the viewer, one having dropped his vessel, looking up in awe, while the other cradles his head in his hands. As a sign of the convent God made with Noah never to destroy humanity again by deluge, a rainbow rises in the distance.[1]

Fern Rusk Shapley published the painting in 1961 with an attribution to Giovanni Benedetto Castiglione, following Roberto Longhi's 1945 opinion. In 1971, Ann Percy proposed a tentative attribution to Francesco Castiglione, Giovanni Benedetto's son and student. Carlo Ratti's 1769 biography gives the first substantial account of Francesco, indicating that he hewed closely to his father's mode, remaining in the studio of the Duke of Mantua after his father died in 1664, leading to considerable difficulties in attributing his work already by the eighteenth century. Two paintings, known from photographs, establish Francesco's close reliance on his father's compositions, but executed with stumpier figures, blunter facial expressions, and a thick application of paint. Percy included the El Paso picture among this group.[2]

However, the attribution to Francesco Castiglione can no longer be maintained. The figures in the El Paso picture have a solidity not seen in other works given to this artist. The painter has likewise avoided animals almost entirely, normally one of the subject's hallmarks, and a key element in Francesco's other works. Nonetheless, the El Paso painting clearly comes out of the ambit of the Castiglione family. Giovanni Benedetto treated the Sacrifice of Noah multiple times, and the El Paso composition adapts the pose of Noah, the daughters, and the eldest son, and the placement of the altar and God from a painting by Giovanni Benedetto now in a private Genoese collection.[3] However, the elder Castiglione paints the landscape elements with more vigor and drama, and he emphasizes animals and still-life. In the El Paso work, a solidity, clarity, and bluntness supplant Giovanni Benedetto's characteristically brushy paint handling, subtle color harmonies, and complex layering of figures. Both pictures notably derive from a lost work by Nicolas Poussin, now known only from a 1746 print by Johann Jakob Frey I.[4] None of the interpretations connected to Giovanni Benedetto (including the many preliminary drawings associated with the subject) come as close to the print, however, than the El Paso painting, which follows the print's orientation, and includes the two men kneeling in the foreground—while creating a more compact and less perspectival composition.[5]

This distinctive style has led Timothy Standring to propose Salvatore Castiglione, the brother of Giovanni Benedetto Castiglione, as the painting's author.[6] Better known from documents than works of art, Salvatore was recorded in Rome early in his career, then in the courts of Savoy and Mantua.[7] Newcome Schleier has identified only two securely documented works by the artist, a drawing and a print of *The Resurrection of Lazarus*. However, Standring has grouped a number of paintings, including the El Paso work, as Salvatore, a distinct body of work from that of Giovanni Francesco. Several of the Salvatore

pictures have Giovanni Benedetto Castiglione signatures, which Standring interprets as a tactic to present all of the works were by his more famous brother, including *Flight into Egypt*, in a Genoese private collection and *Moses Striking the Rock*, Chrysler Museum, Norfolk;[8] *An Allegory*, in the Wadsworth Atheneum, Hartford;[9] and *Tobit Burying the Dead in Defiance of the Orders of Sebbacherib*, in a Genoese private collection.[10]

Atribuido a Salvatore Castiglione Italiano, 1620—hasta 1676

La ofrenda de Noé, posiblemente de los años 1640
Oleo en lienzo
38 ½ por 48 ¼ pulgadas (97.8 x 122.6 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.40/K1705

En una narrativa que se origina en Génesis 8:20-9:17, Noé inmola un cordero en un altar de piedra, como una ofrenda a Dios por permitir a su familia sobrevivir la gran inundación, las aguas retrocediendo en un paisaje montañoso. Dios surge detrás del humo, sus ropajes ondulantes detrás de El en una forma derivada del techo de la capilla Sixtina de Miguel Ángel. La familia de Noé ha desembarcado de la encallada Arca, asomándose en el lado derecho, su esposa mira hacia arriba, hacia la forma celestial, mientras un hombre mayor con barba—posiblemente el hijo mayor, Sem—mira hacia arriba sorprendido, asiendo un jarra dorada. Las hijas de Noé se arrodillan ante el: dos miran hacia arriba con mirada beatífica mientras que la joven mas cerca a nosotros—con sus hombros sensualmente desnudos—se arrodilla respetuosamente. Dos jóvenes con los torsos desnudos, presuntamente hijos de Noé, Cam y Jafet, también se arrodillan ante Dios, con sus espaldas musculares hacia el espectador, uno de ellos habiendo dejado caer su vasija, mirando hacia arriba con gran asombro, mientras que el otro se toma la cabeza entre sus manos. Como una señal del convenio que Dios hizo con Noé de nunca destruir la humanidad de nuevo por un diluvio, un arco iris asciende en la distancia.[1]

Fern Rusk Shapley publicó la pintura en 1961 con una atribución de Giovanni Benedetto Castiglione, siguiendo la opinión de Roberto Longhi en 1945. En 1971, Ann Percy propuso una atribución tentativa a Francesco Castiglione, hijo y discípulo de Giovanni Benedetto. La biografía de 1769 de Carlo Ratti da el primer recuento sustancial de Francesco indicando que el se apegó muy de cerca al estilo de su padre, permaneciendo en el estudio del Duque de Mantua después de que su padre muriera en 1664, lo cual causó grandes dificultades para atribuir su obra ya para el siglo dieciocho. Dos pinturas, conocidas a través de fotografías, establece la cercana relación de Francesco con las composiciones de su padre, pero realizadas con figuras de mas baja estatura, expresiones faciales mas rudas y una aplicación de pintura gruesa. Percy incluyó la pintura en El Paso en este grupo.[2]

Sin embargo, la atribución a Francesco Castiglione ya no puede ser sostenida. Las figuras de la pintura de El Paso tienen una solidez que no se ve en otras obras de este artista. El pintor, también ha evitado animales casi por completo, normalmente uno de los sellos de sus temas, y el elemento clave de otras obras de Francesco. Sin embargo la pintura de El Paso, proviene, claramente del ámbito de la familia Castiglione. Giovanni Benedetto trató el Sacrificio de Noé múltiples veces, y la composición de El Paso adapta la pose de Noé, las hijas y el hijo mayor y la colocación del altar y Dios de una pintura de Giovanni Benedetto ahora en una colección privada Genovesa.[3] Sin embargo, Castiglione padre pinta los elementos del paisaje con mayor fuerza y drama, y enfatiza los animales y las naturalezas muertas. En la obra de El Paso, una marcada solidez, claridad y franqueza suplantan la obra característica de Giovanni Benedetto, de pintura de pinceladas, armonías de color sutiles, y una compleja colocación en niveles de las figuras. Notablemente, las dos pinturas provienen de una obra de Nicolás Poussin de la cual se desconoce su ubicación presente y conocida ahora solo por un grabado de 1746 de Johann Jakob Frey I.[4] Ninguna de las interpretaciones conectadas a Giovanni Benedetto (incluyendo los muchos dibujos preliminares asociados con el tema) se acercan tanto al grabado, sin embargo como la pintura de El Paso, la cual sigue la orientación del grabado e incluye a dos hombres arrodillados en el primer plano—a la vez creando una composición mas compacta y con menos perspectiva.[5]

Este estilo distintivo ha inclinado a Timothy Strandring a proponer a Salvatore Castiglione, el hermano de Giovanni Benedetto Castiglione, como el autor de la obra.[6] Mejor conocido por la documentación que por las obras de arte, Salvatore fue registrado mas tarde en Roma, durante los inicios de su carrera, luego en las cortes de Savoy y Mantua.[7] Newcome Schleier ha identificado solo dos obras firmemente documentadas por el artista, un dibujo y un grabado de *La Resurrección de Lázaro*. Sin embargo, Strandring ha agrupado un número de pinturas, incluyendo la obra de El Paso como de Salvatore, un grupo distinto de obras de las de Giovanni y Francesco. Algunas de las pinturas de Salvatore tienen la firma de Giovanni Benedetto Castiglione, lo cual Strandring interpreta como una táctica para presentar todas las obras como si fueran de su hermano que era mas famoso, incluyendo *Huida a Egipto*, en una colección privada genovesa, y *Moisés Golpeando la Roca,* Chrysler Museum, Norfolk,[8] *Una Alegoría*, Wadsworth Atheneum, Hartford,[9] y *Tobías Sepultando a los Muertos en el Reto a las Ordenes de Sebbacherib,* que se encuentra en una colección privada Genovesa.[10]

Domenico Fiasella Italian, 1589–1669

Joseph's Brothers Bringing His Bloody Coat to Jacob, late 1640s
Oil on canvas
45 7/8 x 53 1/8 inches (116.5 x 135.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.39/K1530

This narrative originates in Genesis 37:31-33. Joseph, Jacob's favorite son, inspired such jealousy among his brothers that they came to kill him while tending the family flock. While Joseph dissuaded his siblings from murdering him, they stripped him of his coat, dumped him into a well, and eventually sold him into slavery. To give the illusion that a wild animal had mauled their brother, they dipped his coat in goat's blood and presented the garment to their father as evidence of Joseph's death, provoking the shocked, despairing response depicted in the painting.

To intensify the story, the painter filled the canvas with figures, pulled to the front of the picture plane and placed before a wall blocking access to the background: the emotional confrontation therefore is propelled into the beholder's space. The brothers enter Jacob's dwelling en masse at right, pressing toward their father. The patriarch turns away, raising one hand to block the sight of the blood-stained cloth, the other weakly clutches the armrest of his chair. Behind Jacob, a younger woman—perhaps a daughter or one of his concubines—likewise reacts with horror; their spiraling forms torque in counterweight to the brothers' heavy mass, intensifying their explosive response. The painter clad Jacob and the brother closest to the viewer in saturated blue, purple-red (this color has now mostly been abraded) and goldenrod, emphasizing their forms and framing the bright scarlet of the bloody coat.[1]

Although the Kress Foundation acquired the unsigned work as that of an anonymous seventeenth-century Italian painter, Mario Modestini verbally attributed the work to Giovanni Andrea de Ferrari, evidently by comparing it to a work, by the painter of the same subject, now in the Palazzo Barberini in Rome (however, despite some similarities in the massing of the figures—that work has a larger, full length format, and the handling, facial expressions, and treatment of drapery differ quite significantly from the El Paso canvas).[2] Fern Rusk Shapley affirmed this attribution in 1962 and 1973, further noting de Ferrari's long-standing interest in the life of Joseph, and she proposed a date of about 1640.[3]

Two voices have dissented, the first in 1959, when Andreina Griseri proposed Orazio Ferrari (1605-1657 as the painter), while in 1971, Gian Vittorio Castelnovi placed the work in the oeuvre of Domenico Fiasella. This reattribution however was not taken up in any of the subsequent literature on Fiasella, and in 1986 and 1987 the painting was returned to the oeuvre of Giovanni Andrea de Ferrari.

However, the growing literature on Fiasella demonstrates that he is in fact the author of the El Paso painting, a conclusion supported by Mary Newcome Schleier and Anna Orlando.[4] Although the hands, with the expressive, slender fingers and strong rhetorical gesture, as well as the passages of saturated color, do verge on de Ferrari, particularly in the combination of taut and flaccid hands, seen in both figures to the left, other aspects indicate Fiasella's hand. The compact and solid grouping of figures in the El Paso painting does not have the elegance and traces of sfumato associated with de Ferrari, recalling his early training with Strozzi. Moreover, de Ferrari generally preferred to layer figures in more complex patterns, often deploying multiple points of interest, and the picture likewise lacks the small heads and delicate facial features that characterize his work.

Fiasella initially studied in Genoa, and then around 1607 went to Rome for about a decade. Returning to Liguria, his work initially demonstrated the impact of the Roman avant-garde, adapting Caravaggesque and Carraccesque elements into his work, although he slowly moved away from this manner,

gradually absorbing ideas from Giovanni Battista Carlone as well as Rubens and van Dyck. By the 1630s, Fiasella had become the dominant painter in Genoa and a dedicated instructor with a large studio. The work of Piero Donati and Mary Newcome Schleier has clarified Fiasella's development considerably, but his variability makes him a difficult artist to pin down, and his work occasionally veered close to Giovanni Andrea de Ferrari, as noted above, particularly in their solidity of form and handling and powerful contrasts of light and dark. However, Fiasella generally avoided the more nervous folds and softer handling of highlights characteristic of de Ferrari; the flattened hands with highlights on fingertips, the spindly, spread fingers, and the suspended, formalized moment of the narrative, distinguish the work of Fiasella. Specific motifs in the El Paso painting also connect directly to various works by the artist: the gesture of the distressed woman pressing her hand to head appears in *The Capture of Samson* (Private collection, Milan) and *Abraham Rebukes Hagar* (Private collection, Genoa); the primary colors grouped at the center of the canvas, especially the goldenrod, appear in *The Calling of Saints James and John* (Museo Diocescano, Sarzana) and in a collaboration with Giovanni Battista Casoni, *The Madona and Child with Saints* (Casale Monferrato, Santa Maria del Tempio); Jacob's raised palm recalls that of Isaiah in *Isaiah and King Hezekiah* (Palazzo Bianco, Genoa); while the shadowed, truncated observers in the background connect to *The Capture of Samson* and *St. Thomas of Villanova Distributing Alms* (Chiesa della Consolazione, Genoa). For all these reasons, the work must be reattributed to Domenico Fiasella.

Domenico Fiasella Italiano, 1589–1669

Los hermanos de José llevando su túnica ensangrentada a Jacob, Finales de los años 1640
Oleo en lienzo
45 7/8 por 53 1/8 pulgadas (116.5 por 135.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.39/K1530

Esta narrativa se origina en Génesis 37:31–33. José, el hijo preferido de Jacob inspiraba tantos celos en sus hermanos que estos vinieron a matarlo mientras cuidaba los rebaños de la familia. Mientras José disuadía a sus hermanos de matarlo, le quitaron su tunica, lo lanzaron en un pozo, y finalmente lo vendieron como esclavo. Para dar la ilusión de que un animal salvaje había matado a su hermano, tiñeron su túnica con sangre de cabra y presentaron la prenda a su padre como evidencia de la muerte de José, provocando la traumática y desesperanzada reacción que se representa en la pintura.

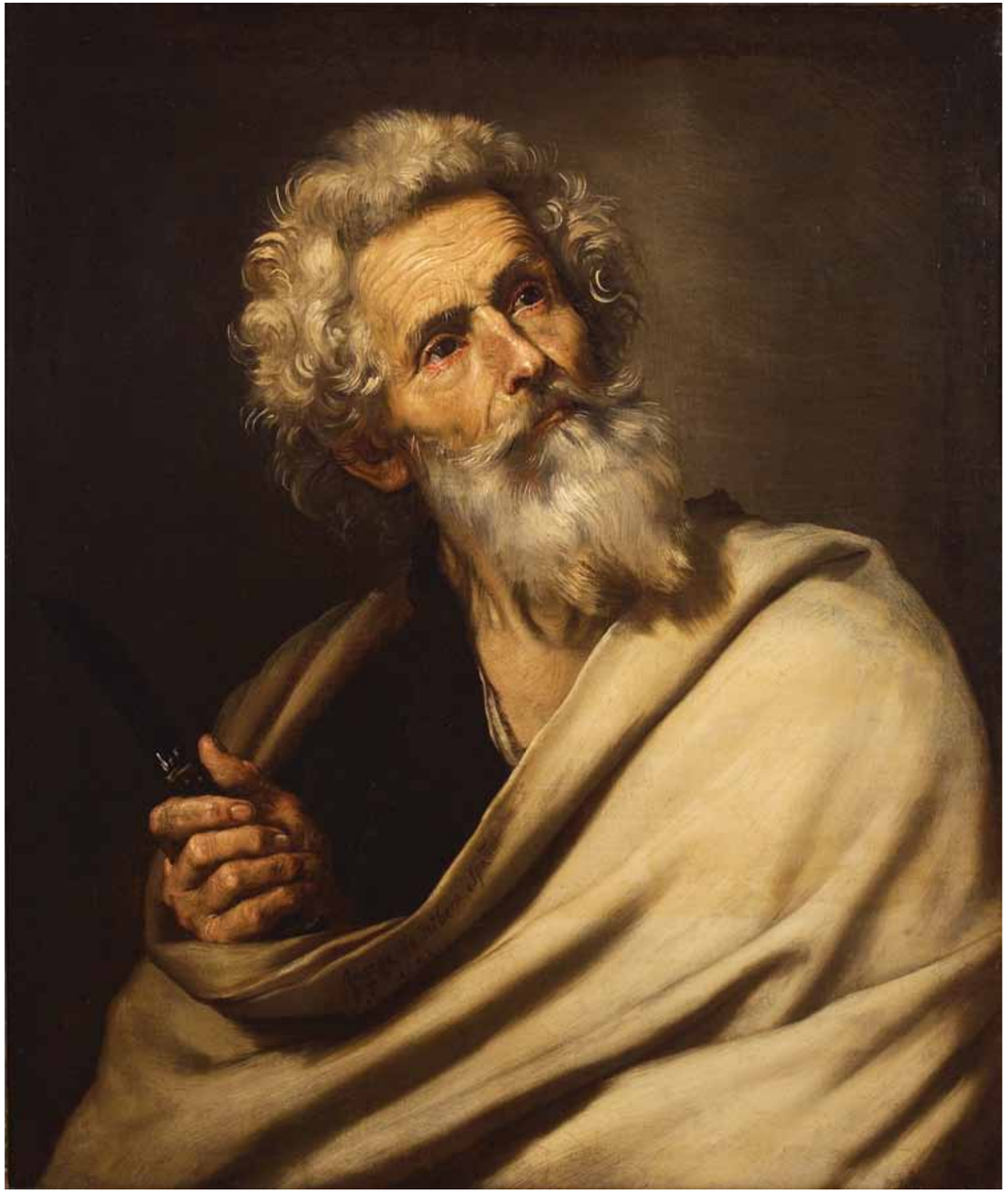
Para intensificar la historia, el pintor plasmó el lienzo con figuras, trayéndolas hacia el plano frontal y las colocó ante una pared que bloquea el acceso al fondo: la confrontación emocional por lo tanto, es lanzada hacia el espacio del espectador. Los hermanos entran al hogar de Jacob amontonados hacia la derecha, presionando hacia su padre. El patriarca mira hacia el otro lado, levantando una mano para evitar ver la tela manchada en sangre, con la otra asía débilmente el brazo de su silla. Atrás de Jacob, una mujer mas joven—quizá una hija o una de las concubinas—reacciona igualmente con horror; sus formas en movimiento en espiral torciéndose en sentido contrario al de la masa que forman los hermanos, intensificando su explosiva reacción. El pintor planta a Jacob y al hermano mas cerca del espectador en azules intensos, púrpura-rojo (este color casi ha sido desgastado) y dorados, enfatizando sus formas y enmarcando el brillante escarlata de la túnica ensangrentada.[1]

A pesar de que la Fundación Kress adquirió la obra sin firma como la de un pintor Italiano anónimo del siglo diecisiete, Mario Modestini verbalmente atribuyó la obra a Giovanni Andrea de Ferrari, evidentemente comparándola con una obra hecha por este pintor con el mismo tema que se encuentra ahora en el Palazzo Barberini en Roma (sin embargo, a pesar de algunas semejanzas en la colocación masiva de las figuras—esa obra tiene un formato mas grande, de tamaño completo y el manejo de las expresiones faciales y de los cortinajes difieren en gran medida, del lienzo en El Paso).[2] Fern Russ Shapley confirmó esta atribución en 1962 y 1973, destacando mas allá el continuo interés de Ferrari en la vida de José y propuso una fecha de aproximadamente el año 1640.[3]

Dos voces han estado en desacuerdo, la primera en 1959, cuando Andreina Griseri propuso a Orazio Ferrari (1605–1657) como el pintor, mientras que en 1971, Gian Vittorio Castelnovi colocó la obra entre las obras de Domenico Fiasella. Esta re-atribución sin embargo no ocupó lugar alguno en la literatura subsecuente sobre Fiasella, y en 1986 y 1987 la autoría de la pintura fue regresada a la obra de Giovanni Andrea de Ferrari.

Sin embargo según la creciente literatura sobre Fiasella demuestra que él es, de hecho, el autor de la pintura de El Paso, una conclusión apoyada por Mary Newcome Schleier y Anna Orlando.[4] A pesar de que las manos, con los expresivos, delgados dedos y la fuerte retórica expresión, así como los pasajes saturados de color, recaen en de Ferrari, especialmente en la combinación de manos tensas y flácidas, que se aprecian en las dos figuras de la izquierda, otros aspectos son indicativos de la mano de Fiasella. El agrupamiento sólido y compacto de las figuras en la pintura de El Paso no tiene la elegancia y los trazos de "sfumato" asociados con de Ferrari, lo cual recuerda su entrenamiento inicial con Strozzi. Por si fuera poco, de Ferrari generalmente prefería colocar las figuras en niveles, en patrones más complejos, con frecuencia proporcionando múltiples puntos de interés, y a la pintura igualmente le faltan las pequeñas cabezas y delicados detalles faciales que caracterizan sus obras.

Fiasella inicialmente estudió en Génova y después alrededor del año 1607 fue a Roma en donde permaneció casi una década. Luego regresó a Liguria, su obra en sus principios demostraba el impacto de los estilos romanos muy avanzados de elementos caravaglescos y carrasccesco, a pesar de que lentamente se alejó de estas formas, gradualmente absorbiendo las ideas de Giovanni Battista Carlone así como de Rubens y van Dyck. Para los años 1630, Fiasella se había convertido en el pintor dominante en Génova y era entonces un dedicado instructor en un gran estudio. El trabajo de Piero Donati y Mary Newcome Schleier ha esclarecido el desarrollo de Fiasella a mayor grado, pero sus variantes lo hacen un pintor difícil de ubicar, ya que su trabajo ocasionalmente cambiaba de rumbo y se acercaba a la obra de Giovanni Andrea de Ferrari, como se destaca, en especial en la solidez de forma y dominio y los poderosos contrastes de luces y sombras. Sin embargo, Fiasella generalmente evitaba los dobleces nerviosos y mas suaves maniobras de reflejos mas claros característicos de Ferrari; las manos planas, con detalles en las puntas de los dedos; estos, delgados y separados y el momento formalizado de la narrativa, distinguen la obra de Fiasella. Algunos motivos específicos en la pintura en El Paso también relacionan directamente las diversas obras del artista: el gesto de la afligida mujer que presiona su cabeza con la mano aparecen en *La Captura de Sansón* (Colección privada, Milán) y *Abraham amonestando a Agar* (Colección privada, Génova); los colores primarios agrupados en el centro del lienzo, especialmente, el callado dorado aparecen en *El Llamado de los Santos Santiago y Juan* (Museo Diocescano, Sarzana) y en una obra en colaboración con Giovanni Battista Casoni, *La Madona y el Niño con Santos,* (Casale Monferrato, Santa María del Tempio); la palma sostenida hacia arriba de Jacob recuerda aquella de Isaías en *Isaías y el Rey Ezequías* (Palazzo Bianco, Génova); mientras que los truncados observadores en las sombras en el fondo conectan la obra con *La Captura de Sansón* y *Santo Tomas de Villanova Distribuyendo Limosnas* (Chiesa de la Consolazione, Génova). Por todas estas razones la obra debe de ser reatribuida una vez más a Domenico Fiasella.



Jusepe de Ribera Spanish, 1591/92–1652

Saint Bartholomew, 1643
Oil on canvas
30 5/8 x 25 5/8 inches (77.8 x 65.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.52/K1698

Considered as one of the most important Spanish Baroque naturalists of the seventeenth century, Jusepe de Ribera was born in Jativa near Valencia, moved to Italy around 1613-1614, and remained in Naples, a viceroyalty of Spain, until his death in 1652.[1] From early career citations in Rome, Parma and Naples, we know that Ribera's paintings were received with great acclaim, however, we see very little of Ribera in Spain in these early years when the artist was in his twenties.[2] Because of his proximity to Valencia, Ribera's early artistic influences probably developed out of the works of Francisco Ribalta, Juan de Juanes, Juan de Sarinena and Bartolome Matarana, artists of this greater metropolitan region. Soon after his arrival in Rome, he became a champion of the naturalism and chiaroscuro of Caravaggio.

Ribera's adherence to this new direction in painting introduced by Caravaggio was a style in keeping with guidelines for painting established by the Council of Trent and the Catholic Church, which dictated that artworks should be clear, depicting an intelligible subject, and realistically interpreted in order to stimulate piety. These guidelines were well known, and in 1617 Sevillian painter and officer of the Holy Inquisition, Francisco Pacheco, reiterated these codes in *Arte de la Pintura*, published posthumously in 1649.[3]

Ribera's reputation grew quickly. His patrons included Don Fernando Afan de Ribera, Duke of Alcala (1629-1631),[4] the Count of Monterrey (1631-1637),[5] and Don Ramiro Nunez de Guzman, Duke of Medina de las Torres (1637-1644).[6] His works hung in the Certosa de San Martino,[7] Collegiate Church in Osuna,[8] the Convent Church of Las Agustinas Descalzas in Salamanca,[9] the Escorial,[10] the Buen Retiro,[11] and the Alcazar in Madrid.[12]

This painting of Saint Bartholomew is signed by the artist along the Saint's mantle, running up from the left to the right hand side, *Jusepe de Ribera espanol F. 1643*. The work is not as well known as Ribera's other image types and representations of the narrative of Saint Bartholomew, which focus of the flaying itself, as seen in examples from 1634 at Osuna Collection in Seville and at the National Museum in Stockholm. However, it is formulaic and reminiscent of the popular half-length portraits of saints the artist was best known for throughout his career.

Ribera's Saint Bartholomew can be identified by the instrument of his martyrdom, the butcher knife, which was used by the Romans to flay him alive for political transgressions. As the story is told, Bartholomew was flayed at the order of King Astrages of Armenia, who had attempted to make the apostle worship the monarch's gods. The brandishing of the knife in Saint Bartholomew's hand was a reminder to audiences of Spain, that sacrifice for one's faith was the greatest of all gifts one can give to the survival of the Church. Subjects such as this increased in popularity and significance during the Counter Reformation, when church members were sometimes called upon to suffer for their beliefs.

Jusepe de Ribera Español, 1591/92–1652

San Bartolomé, 1643
Oleo en lienzo
30 5/8 por 25 5/8 pulgadas (77.8 por 65.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.52/K1698

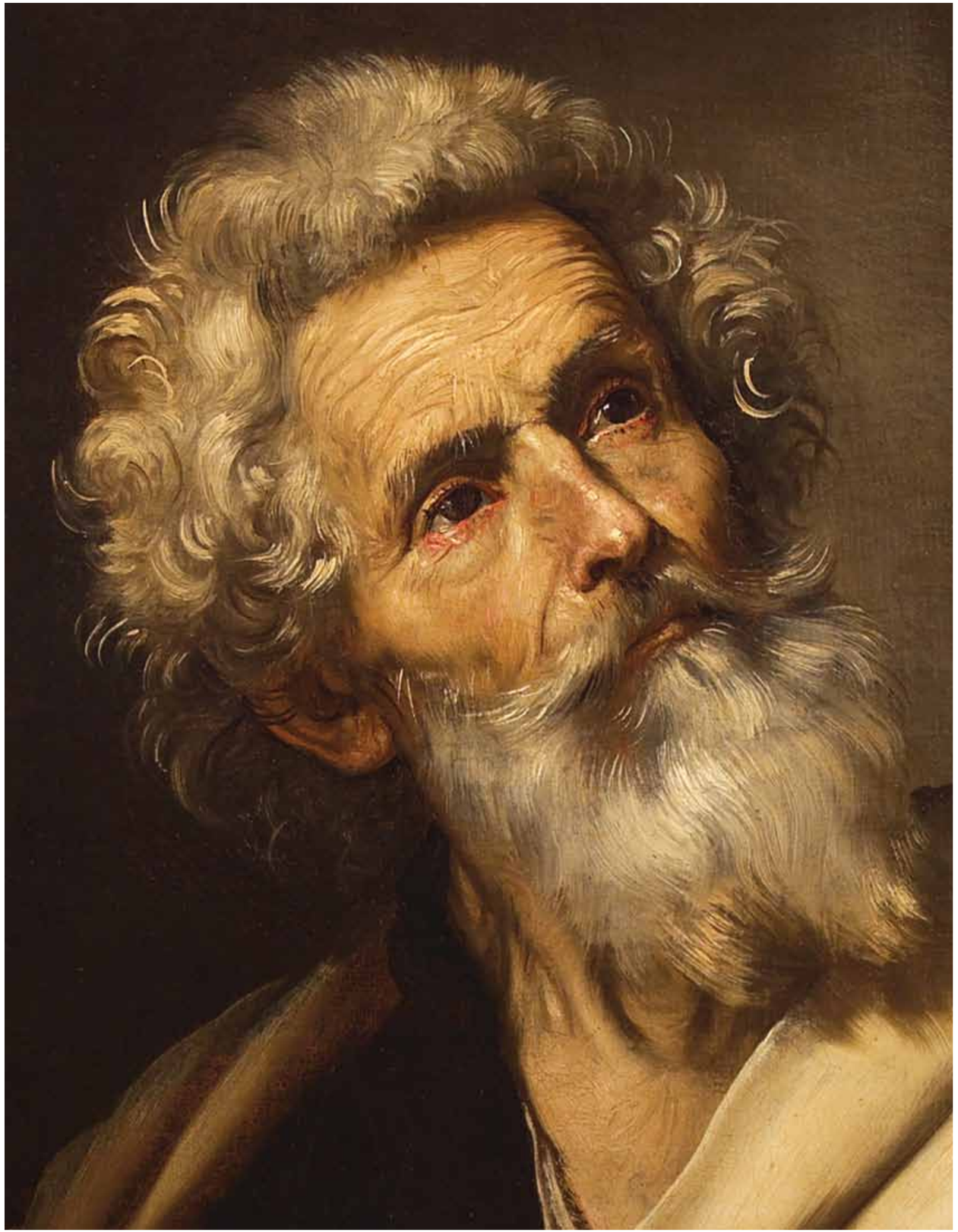
Considerado como uno de los más importantes naturalistas del barroco español del siglo diecisiete, Jusepe de Ribera nació en Jativa cerca de Valencia, se mudó a Italia alrededor de 1613–1614 y permaneció en Nápoles, un virreinato de España, hasta su muerte en 1652.[1] Por citas de principios de su carrera en Roma, Parma y Nápoles, se sabe que las pinturas de Ribera fueron recibidas con grandes ovaciones, sin embargo, se ve muy poca obra de Ribera en España en estos años tempranos cuando el artista tenia alrededor de veinte años.[2] Debido a su cercanía con Valencia, las primeras influencias artísticas de Ribera probablemente se desarrollaron de las obras de Francisco Ribalta, Juan de Juanes, Juan de Sarinena y Bartolomé Matarana, todos ellos artistas de la región metropolitana. Pronto después de su llegada a Roma, Ribera comenzó a defender el naturalismo y el claroscuro de Caravaggio.

La adhesión de Ribera a esta nueva dirección en pintura, introducida por Caravaggio era un estilo que se amoldaba a las directrices para la pintura establecidas por del Concilio de Trento y la Iglesia Católica, las cuales dictaban que las obras de arte debían de ser claras, representando un tema inteligible, e interpretado con realismo para que estimulara a la piedad. Estos lineamientos eran bien conocidos, y en 1617 el pintor sevillano y oficial de la Santa Inquisición, Francisco Pacheco, reiteró estas reglas en *Arte de la Pintura,* en publicación póstuma en 1649.[3]

La reputación de Ribera creció aceleradamente. Sus clientes incluían a Don Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá (1629–1631),[4] el Conde de Monterrey (1631–1637),[5] y Don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres (1637–1644).[6] Sus obras lucían en la Certosa de San Martino,[7] en la iglesia Colegial en Osuna,[8] de Las Agustinas Descalzas en Salamanca,[9] en el Escorial,[10] en el Buen Retiro[11] y en el Alcázar en Madrid.[12]

Esta pintura de San Bartolomé esta firmada por el artista a un lado del manto del santo que corre de la izquierda a la derecha, *Jusepe de Ribera español F. 1643.* La obra no es tan conocida como algunos otros tipos de imágenes y representaciones de Ribera de la narrativa de San Bartolomé, las cuales se enfocan en la flagelación misma, como se ve en los ejemplos de 1634 en la colección Osuna en Sevilla y en el National Museum en Estocolmo. Sin embargo, es formulista y hace recordar los populares retratos de medio cuerpo de santos por los cuales el artista es reconocido a través de su carrera.

El San Bartolomé de Ribera puede ser identificado por el instrumento de su martirio, el cuchillo de carnicero, el cual era usado por los Romanos para flagelarlo vivo por transgresiones políticas. Según dice la historia, Bartolomé fue flagelado por orden del Rey Astrages de Armenia, quien había intentado hacer que el apóstol adorara los dioses del monarca. El cuchillo que San Bartolomé esgrime en la mano era para recordar a los espectadores de España, que el sacrificio por la fe de uno mismo era el mas grande de los dones una persona podía dar para la sobrevivencia de la Iglesia. Temas como estos se hicieron populares y fueron muy importantes durante la Contrarreforma, cuando los miembros de la Iglesia eran seleccionados para sufrir por sus creencias.



Francisco de Zurbaran Spanish, 1598–1664

The Immaculate Conception, c. 1661
Oil on canvas
49 ¾ x 37 7/8 inches (126.4 x 96.2 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.53/K2119

Francisco de Zurbaran was born in Extremadura in 1598 and arrived in Seville around 1614, when he began his apprenticeship under Pedro Diaz de Villanueva. He returned to his native city of Extremadura in 1617 and in 1625 is documented in Seville as a painter of series of monastic narratives. In 1634 he traveled to Madrid with the Count Duke of Olivares, perhaps at the request of Diego Velazquez, to participate in the decoration of the Salon de Reinos at the Buen Retiro. Soon after returning to Seville Zurbaran came into direct competition with Esteban Murillo, who would eventually overshadow the other painters of the second half of seventeenth-century Seville. Zurbaran is best known for having merged severe naturalism with intense spirituality of forms, the results of which captivated the attention of different monastic orders throughout Seville. Zurbaran's ecstatic yet calming vision of religious life was expressed in terms of silent conventional devotion that led to supernatural horizons. The new naturalism, hallmarked in some cases by dramatic contrasts of dark shadows and raking light, was merged with sentimental and soft images towards the end of his career. These softer more ethereal works earmark many of the paintings executed in the late 1650s and 1660s, the proposed time period of the El Paso Museum of Art *The Immaculate Conception*. Zurburan's melodramatic disposition of gestures and composition was the direct result of Murillo's influence on the stylistic direction of art in Seville post 1650.[1]

The El Paso Museum of Art *The Immaculate Conception* by Zurbaran illustrates the traditional format of the Virgin cloaked in blue, looking heavenward, and standing atop a gathering of cherubs surrounding a transluscent moon. The combinations of these fundamental Marian symbols designate the Virgin's purity and are known to represent the immunity of Mary from original sin in the first moment of the creation of her soul. Added to these symbols, she wears a twelve star halo and towers above a harbor view below including a fortified tower, a spire, and a sailboat seen through the moon. All additional symbols in this work reflect tightly prescribed criteria for such representations as espoused by Gospels and enforced by the great artist/inquisitor of Seville, Francisco Pacheco. Each object has a specific reference from the scriptures.[2] The ship refers to the legend involving the Immaculate Conception and the description of the Woman on the Apocalypse in Revelation 12:1: clothed with the sun and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars. The sun at Mary's feet refers to the *electa ut sol* and the moon to *pulchra ut luna* (Song of Solomon 6:9); the fortified tower is a reference to Song of Solomon 4:4.[3]

After centuries of controversy over the establishing the Immaculate Conception of Mary as church dogma, it was Pope Alexander VII who promulgated on December 8, 1661 the famous constitution "Sollicitudo omnium Ecclesiarum", defining the true sense of the word *conceptio*, and forbidding all further discussion against the common and pious sentiment of the Church to celebrate the purity of Mary. He declared that the immunity of Mary from original sin in the first moment of the creation of her soul and its infusion into the body was the object of the feast day.

This Feast of the Immaculate Conception is commonly celebrated even today. Perhaps there is little coincidence that the Immaculate Conception as a subject for artists should flourish thereafter and find a long lasting popularity from the middle of the seventeenth century through the early eighteenth century.

Francisco de Zurbarán Español, 1598–1664

La Inmaculada Concepción, c. 1661
Oleo en lienzo
49 ¾ por 37 7/8 pulgadas (126.4 por 96.2 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.53/K2119

Francisco de Zurbarán nació en Extremadura en 1598 y llegó a Sevilla alrededor de 1614, cuando inició su aprendizaje bajo Pedro Díaz de Villanueva. Regresó a su ciudad natal de Extremadura en 1617 y en 1625 esta documentado en Sevilla como un pintor de series de narrativas monásticas. En 1634 viajó a Madrid con el Conde Duque de Olivares, quizá a la petición de Diego Velazquez para participar en la decoración del Salón de Reinos en el Buen Retiro. Poco después de regresar a Sevilla, Zurbarán entró en competencia directa con Estaban Murillo, quien eventualmente opacaría a otros pintores de la segunda mitad del siglo diecisiete en Sevilla. Zurbarán es mejor conocido por haber fusionado el naturalismo severo con intensa espiritualidad de formas, cuyos resultados atrajeron la atención de diferentes ordenes monásticas a través de Sevilla. La visión extasiada, pero a la vez tranquila, de la vida religiosa de Zurbarán fue expresada en términos de devoción convencional silente que llevó a horizontes sobrenaturales. El nuevo naturalismo, impreso algunas veces por contrastes dramáticos de sombras obscuras y luces escalonadas, fue fusionado con imágenes sentimentales y suaves hacia el final de su carrera. Estas obras mas suaves y etéreas marcan muchas de las pinturas ejecutadas a fines de los años 1650 y 1660, la fecha sugerida por El Paso Museum of Art para *La Inmaculada Concepción.* La melodramática disposición de los gestos y la composición de Zurbarán fueron el resultado directo de la influencia de Murillo en la dirección estilística del arte en Sevilla después del año 1650.[1]

La Inmaculada Concepción de El Paso Museum of Art por Zurbarán, ilustra el formato tradicional de la Virgen ataviada en azul, mirando hacia el cielo y parada sobre un grupo de querubines rodeando una luna transluciente. La combinación de estos fundamentales símbolos marianos designa la pureza de la Virgen y se sabe que representan la inmunidad de María al pecado original en el primer momento de la creación de su alma. Aunado a estos símbolos, ella lleva un halo de doce estrellas y descollando por encima una vista de un puerto y hacia abajo incluye una torre fortificada, un capitel y un velero que se ven a través de la luna. Todos los símbolos adicionales en esta obra reflejan los criterios estrictamente establecidos para tales representaciones, adoptadas por los Evangelios e impuestas por el gran artista/inquisidor de Sevilla, Francisco Pacheco. Cada objeto tiene una específica referencia de las Sagradas Escrituras.[2] El barco se refiere a la leyenda sobre la Inmaculada Concepción y la descripción de la mujer en el Apocalipsis en el libro de Revelación 12:1: vestida de sol y la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. El sol a los pies de María hace referencia a la *electa ut sol* y la luna a *pulchra ut luna* (Cantar de Salomón 6:9); la torre fortificada es una referencia al Cantar de Salomón 4:4.[3]

Después de muchos siglos de controversia sobre el tema de institucionalizar la Inmaculada Concepción como dogma de la Iglesia, fue el Papa Alejandro VII quien promulgó, en diciembre 8 de 1661, la famosa constitución *"sollicitudo omnium Ecclesiarum",* definiendo el verdadero significado de la palabra *conceptio,* y prohibiendo cualquier otra futura discusión en contra del sentimiento común y piadoso de la Iglesia en celebrar la pureza de María. El declaró que la inmunidad de María del pecado original en el primer momento de la creación de su alma y su infusión en el cuerpo era objeto de un día festivo.

Esta fiesta de la Inmaculada Concepción es comúnmente celebrada aun hoy en día. Quizá sea una pequeña coincidencia que la Inmaculada Concepción, como tema de artistas viniera a prosperar tiempo después y encontrara popularidad que ha perdurado desde la mitad del siglo diecisiete y a través de principios del siglo dieciocho.

Juan de Valdes Leal Spanish, 1622–1690

Saint Thomas of Villanueva Giving Alms to the Poor, c. 1660–70
Oil on panel
11 ¼ x 17 ¼ inches (28.6 x 43.8 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.56/K1700
Inscribed on the base of the newel post: JvDE BALDES F.

Juan de Valdes Leal, Esteban Murillo's greatest rival and champion of the Spanish High Baroque, was born in Seville in 1622.[1] His early works are reminiscent of Juan de las Roelas and Francisco Herrera the Elder, a pupil of Francisco Pacheco's and also a native of Seville. Valdes Leal's earliest documented work, still *in situ*, was painted in 1647 for the church of San Francisco in Cordoba.[2] From 1650–1654 he is documented painting a series of canvases on the history of Saint Clare in Carmona, a small village near Seville, where Valdes Leal received his first major commission from the Convent of Santa Clara.[3] He went back to Cordoba during the following year and painted *Elijah in the Chariot of Fire*, perhaps one on his most celebrated works, for the church of the Shod Carmelites.[4] In 1656 Valdes Leal returned to Seville where he began work on six episodes in the life of Saint Jerome, inspired by Zurbaran's version in Guadalupe for the Monastery of San Jeronimo de Buenavista. His reputation grew, and he and Murillo became two of the most sought after artists of Seville.

In 1660, after establishing the Academy of Seville, Seville's first drawing school, with Murillo and Francisco Herrera, the younger Valdes Leal traveled to Madrid where he was exposed to the collections of the Royal Palaces and the Escorial.[5] In 1663, Valdes Leal was elected president of the Academy in Seville and remained in that post until 1666.[6] While in Seville, Valdes Leal also worked for La Caridad and the church of the Venerable Sacerdotes. Many later works were collaborative efforts with his son Lucas, and his career ended due to poor health in 1689, the year before his death.

The subject of the El Paso painting is of Saint Thomas of Villanueva, called the Almsgiver or the "Almoner." Thomas of Villanueva was appointed bishop of Valencia in 1544 and his beatification took place in 1618. The Bishop's canonization in 1658 by Alexander VII took place during Valdes Leal's lifetime and perhaps sets a *terminus post quem* for this work. One may even speculate the work was commissioned to honor the occasion. Thomas of Villanueva's canonization marked a country-wide celebration and numerous depictions of the Spanish saint were made around that time. It remained a popular subject for Spanish artists in the following years, and in 1668, Murillo painted the same subject on a monumental scale for the church nave of the Convento de Capuchinos de Sevilla. Because of the date of canonization of Saint Thomas of Villanueva and the popularity of the subject in Spain in the 1660s, a proposed date of c. 1660-1670 is given to the El Paso painting.

Tomas Garcia Martinez, the Saint's given name, was born in the city of Villanueva de los Infantes. He is best known for sharing and giving to his community, especially the younger members, and providing them the opportunity for self-advancement. Thomas of Villanueva used the income of his affluent archdiocese to set up social programs on behalf of the poor and the rejected, established boarding schools and high schools, and provided a place for the homeless to sleep. This generosity is illustrated in the El Paso painting, where the central subject is Saint Thomas distributing alms to the poor, disabled and to orphaned children. To the right is a parishioner distributing bread to the hungry, inspired by the saint's actions.

Juan de Valdés Leal Español, 1622–1690

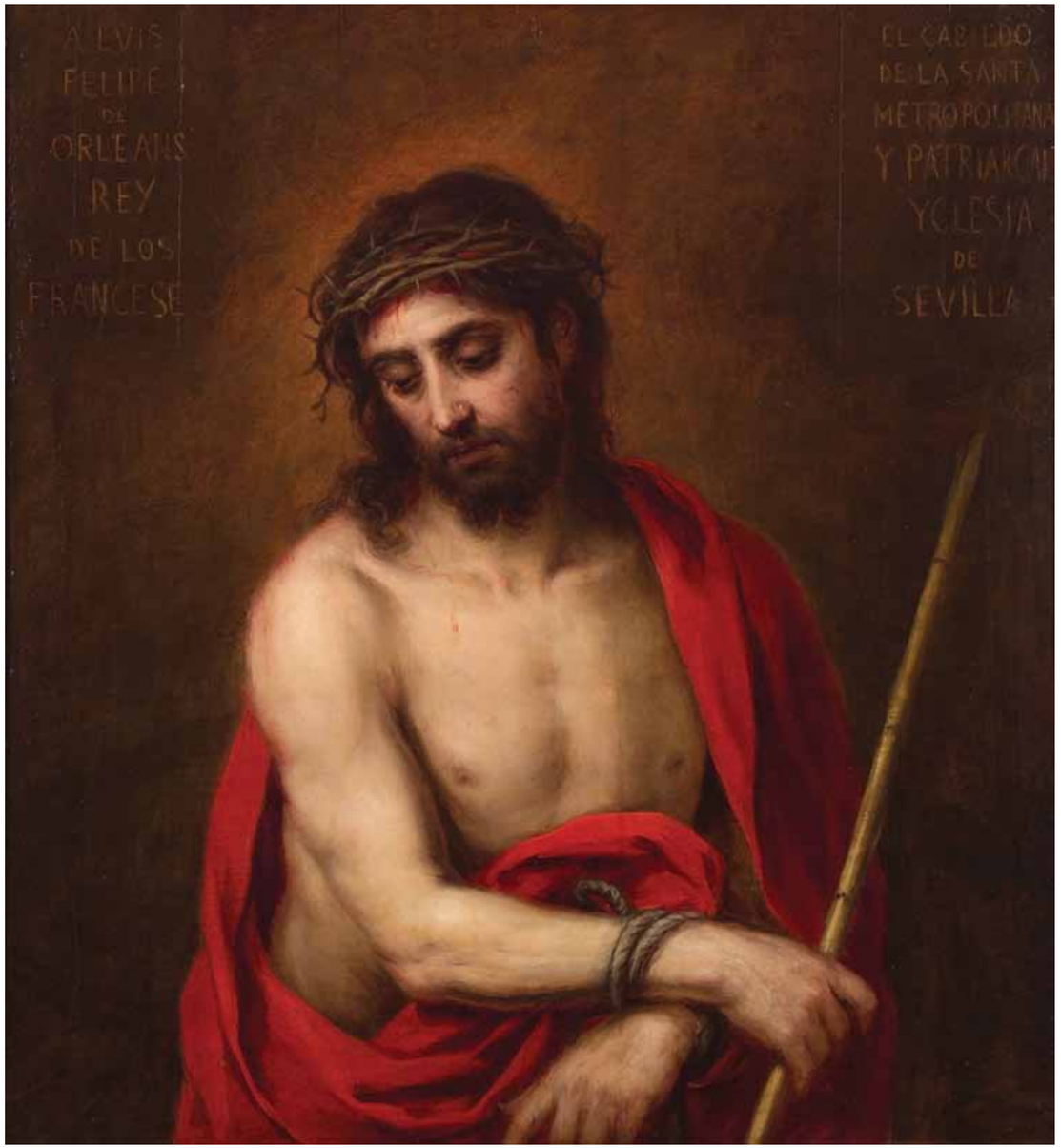
Santo Tomas de Villanueva dando limosna a los pobres, c. 1660–70
Oleo en panel
11 ¼ por 17 ¼ pulgadas (28.6 por 43.8 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.56/K1700
Inscrito en la base del poste de la escalera: JvDe Baldes F.

Juan de Valdés Leal, el más grande rival de Esteban Murillo y el mejor artista del barroco español exaltado y expresivo, nació en Sevilla en 1622.[1] Sus primeras obras recordaban las de Juan de las Róelas y las de Francisco Herrera el Anciano, discípulo de Francisco Pacheco y también originario de Sevilla. La obra mas temprana de Valdés Leal, de la cual se tiene documentación, aún *in situ,* fue pintada en 1647 para la Iglesia de San Francisco en Córdoba.[2] De 1650 a 1654 se tiene documentada obra en pintura de una serie de lienzos con la historia de Santa Clara en Carmona, un pequeño pueblo cerca de Sevilla, en donde Valdés Leal recibió su primera y más importante comisión del Convento de Santa Clara.[3] Regresó a Córdoba el siguiente año y pintó *Elías en el Carro de Fuego,* quizá una de sus obras mas notables, para la iglesia de las Carmelitas Descalzas.[4] En 1656 Valdés Leal regresó a Sevilla en donde empezó una obra en seis episodios en la vida de San Jerónimo, inspirado por la versión de Zurbarán en Guadalupe, para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Su reputación creció, y él y Murillo se convirtieron en los artistas mas cotizados de Sevilla.

En 1660, después de haber fundado la Academia de Sevilla, la primera escuela de dibujo en Sevilla, con Murillo y Francisco Herrera el joven, Valdés Leal viajó a Madrid en donde fue expuesto a las colecciones de los Palacios Reales y en el Escorial.[5] En 1663. Valdés Leal fue electo presidente de la Academia en Sevilla y permaneció en ese puesto hasta 1666.[6] Mientras estuvo en Sevilla, Valdés Leal también trabajó en La Caridad y en la iglesia de los Venerables Sacerdotes. Muchas obras posteriores fueron obras en colaboración con su hijo Lucas y debido a su mal estado de salud, su carrera terminó en 1689, un año antes de su muerte.

El personaje de la pintura en El Paso, es de Santo Tomas de Villanueva, llamado el Caritativo, o "El Limosnero". Tomas de Villanueva fue asignado obispo de Valencia en 1544 y su beatificación se llevó a cabo en 1618. La canonización del obispo en 1658 por Alejandro VII, se llevó a cabo durante la vida de Valdés Leal, probablemente determinó un *términus post quem* para su obra. Cualquiera podría pensar que la obra fue comisionada en honor a la ocasión. La canonización de Tomas de Villanueva constituyó una fiesta nacional y numerosas representaciones del santo español se hicieron en ese tiempo. La canonización siguió siendo un tema popular para los artistas españoles en los años siguientes y en 1668, Murillo pintó el mismo tema a escala monumental para la nave de la iglesia del Convento de los Capuchinos en Sevilla. En base a la fecha y canonización de Santo Tomas de Villanueva y la popularidad de este personaje en España en 1660, se propone una fecha de c. 1660–1670 para la pintura en El Paso.

Tomas García Martínez, nombre de pila del santo, nació en la ciudad de Villanueva de los Infantes. Se le conoce por su generosidad al compartir y dar de si a su comunidad, especialmente a los miembros jóvenes y por darles la oportunidad de avanzar en la vida. Tomas de Villanueva dio uso de sus ingresos en su opulenta arquidiócesis para establecer programas sociales en beneficio de los pobres y los rechazados, estableciendo internados y escuelas secundarias, proporcionando así también un lugar para dormir a todos aquellos sin hogar. Esta generosidad se ilustra en la pintura que está en El Paso en donde el principal personaje es Santo Tomas distribuyendo limosnas a los pobres, a los desvalidos y a los niños huérfanos. A la derecha está un feligrés dando pan a los hambrientos, inspirado por las acciones del santo.



Bartolome Esteban Murillo Spanish, 1617–1682

Ecce Homo, c. 1672–78
Oil on panel
33 ¾ x 31 inches (85.7 x 78.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.54/K2108

Bartolome Esteban Murillo, regarded as the most famous and influential artist to emerge in the second half of seventeenth century Spain, was born in Seville. Between 1633 and 1638 he apprenticed to Juan del Castillo (1584–1640), a native of Seville and a distant cousin. His earliest works date to 1639–1646 and reflect the style of Juan de las Roelas, Francisco Herrera the Elder, Francisco Zurbaran, and Diego Velazquez, an anthology of seventeenth-century Sevillian painters.[1] From 1642–1644 Murillo is documented at the court in Madrid, where he accessed the collections of the Royal Palace, the Escorial, and other private palaces, and was inspired by the works of Sir Anthony van Dyck, Titian, and Rubens. Murillo was to return to Madrid for a brief stay in 1658. Outside of these two short trips, Murillo is not documented leaving Seville.[2]

By 1660, however, Murillo had established a reputation in Spain that was to supersede that of Juan de Valdes Leal, his greatest rival in Seville at the time. In the same year, Murillo, along with Francisco Herrera the Younger, founded an academy of drawing there.[3] He enjoyed praise from his native city and this reputation granted him major commissions from Santa Maria la Blanca of Seville, work for the principal altar for the Marquis of Villamanrique, the chapel for the lay confraternity of the Brotherhood of Charity, La Caridad, and later commissions for the Capuchins of Cadiz.[4]

Ecce Homo is the Latin reference used by Pontius Pilate in presenting a scourged Jesus Christ as a mock King, crowned with thorns and holding a reed scepter, to a hostile crowd shortly before his crucifixion. A typical iconographic presentation of the narrative, Murillo presents a contemplative messiah cloaked in red robes. The more painterly, free flowing brush work, what has been called Murillo's "late vaporous style," is exemplified in this painting and two other notable and comparable versions created by the artist at the same time. The *Ecce Homo* formerly in the collection of Sir Frederick Cook Richmond, England, is similar to that in El Paso with regard to mood, overall composition, and the way in which the red mantle is draped under Christ's arms, while the version at the Museum of Cadiz is almost identical in style, iconography, and composition to the one in El Paso.[5]

Murillo painted the El Paso *Ecce Homo* for the Chapter House of the Cathedral in Seville. Inscriptions on the upper right and left, designating the work as gifted to King Louis-Philippe d'Orléans, King of France from the Chapter of the Holy Metropolitan and Patriarchal Church of Seville, date after 1842, the year of the Prince's rise to the throne. It is possible the gift paid homage to Louis-Philippe d'Orléans's 1864 marriage to Infanta Isabelle of Spain, who was born in Seville. Works by Murillo in the Louvre, which were there as a result of the Napoleonic wars, were highly admired in mid-nineteenth century France and are often cited as primary inspiration of Salon style painting that dominated the European market in the third quarter of the nineteenth century. This painting would have found great admiration in the court of France at this time in history.

Bartolomé Esteban Murillo Español, 1617–1682

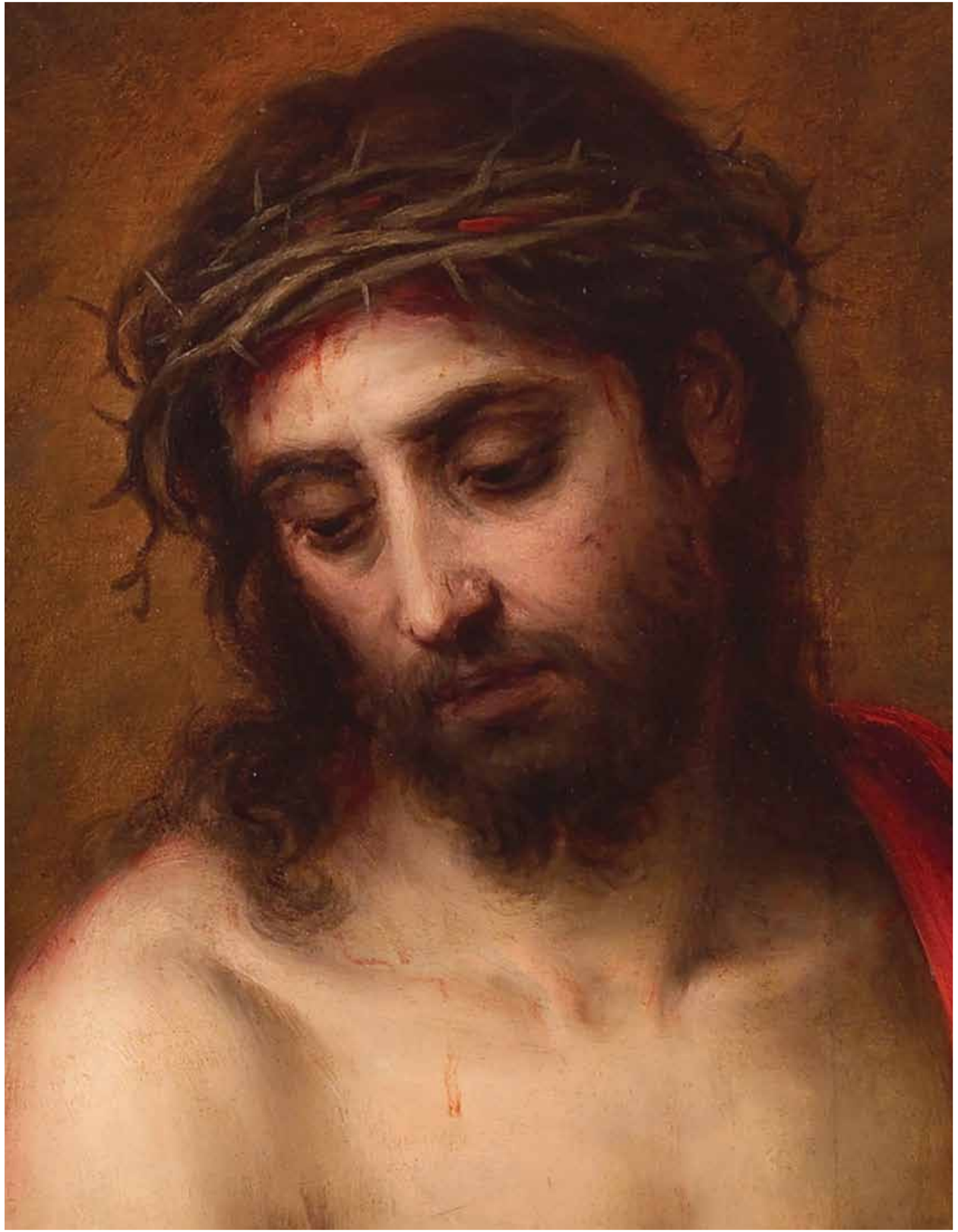
Ecce Homo, c. 1672–78
Oleo en panel
33 ¾ por 31 pulgadas (85.7 por 78.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.54/K2108

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla, considerado como el más famoso artista y el de mayor influencia en el arte que ha surgido en la segunda mitad del siglo dieciséis en España. Entre 1633 y 1638 fue aprendiz de Juan del Castillo (1584–1640) nativo de Sevilla y primo distante de Murillo. Sus primeros trabajos datan de 1639 a 1646 y reflejan el estilo de Juan de las Roelas, Francisco Herrera el Mayor, Francisco Zurbarán y Diego Velázquez una antología de pintores Sevillanos del siglo diecisiete.[1] De 1642 a 1644 Murillo esta documentado como presente en la corte en Madrid, en donde tuvo acceso a las colecciones del Palacio Real, el Escorial y otros palacios privados, y se inspiró en las obras de Sir Anthony van Dyck, Titian y Rubens. Murillo regresaría a Madrid por una breve estancia en 1658. Excepto por estos dos cortos viajes, no se documenta a Murillo saliendo de Sevilla.[2]

Para 1660, sin embargo Murillo había establecido una reputación en España que superaría la de Juan de Valdes Leal, su gran rival en Sevilla en ese tiempo. Ese mismo año Murillo junto con Francisco Herrera el Joven, fundó una academia de dibujo en esa ciudad.[3] Disfrutaba de las alabanzas de su ciudad natal y su reputación le permitió conseguir grandes comisiones como la de Santa María la Blanca de Sevilla, trabajó para el altar principal del marques de Villamanrique, la capilla de la confraternidad laica de la Hermandad de la Caridad, y posteriormente comisiones para los Capuchinos de Cádiz.[4]

Ecce Homo es la referencia en latín usada por Poncio Pilato al presentar al flagelado Jesucristo como un rey del que se burlaban, coronado con una corona de espinas y portando un cetro de bejuco ante la multitud hostil un poco antes de la crucifixión. En una presentación iconográfica típica de la narrativa, Murillo presenta un Mesías contemplativo vestido con ropajes rojos. La característica más prominente del pintor, pinceladas que fluyen en completa libertad, a lo que se ha llamado, "el vaporoso estilo tardío" de Murillo, es ejemplificado en esta pintura y en otras dos notables y comparables versiones creadas por el artista al mismo tiempo. El *Ecce Homo* anteriormente en la colección de Sir Frederick Cook Richmond, Inglaterra, es similar a la de El Paso respecto a la tesitura general de la composición y a la manera en la que el manto rojo esta drapeado debajo de los brazos de Cristo, mientras que la versión en el Museo de Cádiz es casi idéntica en estilo, iconografía y composición a la de El Paso.[5]

Murillo pintó el *Ecce Homo* de El Paso para la casa sucursal de la catedral en Sevilla. Tiene inscripciones en los extremos superiores derecho y izquierdo designando la obra como regalo al Rey Louis-Phillipe d'Orléans, Rey de Francia a la sucursal de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla, con fecha de después de 1842, el año en que el príncipe ascendió al trono. Es posible que el obsequio rindiera homenaje a las nupcias de Louis-Philippe d'Orléans con la Infanta Isabel de España en 1864, quien nació en Sevilla. Obras de Murillo en el Louvre, que estaban allí como resultado de las guerras napoleónicas, eran muy admiradas en la Francia a mediados del siglo diecinueve y se citan a menudo como la inspiración primaria del estilo de pintura salón que dominaba el mercado europeo en el tercer cuarto del siglo diecinueve. Esta pintura habría causado gran admiración en la corte de Francia en esta época de la historia.



Francisco Antolínez y Sarabia

(Don Francisco Ochoa de Meruelos y Antolínez) Spanish, 1644–1700

Jacob and Rachel at the Well, c. mid-1670s
Oil on canvas
19 ¼ x 29 inches (48 x 73.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.55/K484

Francisco Antolínez y Sarabia is a Sevillian landscapist of the pleno Baroque and follower of Bartolome Esteban Murillo.[1] In 1666, Antolínez is listed as a member of the Academia de Pintura in Seville, and it was there that he most likely received his training under Murillo, one of the founding members.[2] According to Antonio Palomino, the great biographer of Spanish painters, Antolínez left Seville in 1672 for Madrid, and was best known for his "little" paintings of the Life of Christ and the Virgin and in stories of Abraham, Isaac, and Jacob in landscape settings painted in sets of six, eight, or twelve.[3] His compositions and palette were stylistically inspired by the work of Murillo, but his work has also been related to that of the Sevillian painter Ignacio de Iriarte (1620-1685). All three artists' works have been confused by eighteenth and nineteenth century artists' biographers.

This painting of *Jacob and Rachel at the Well* documents Antolínez y Sarabia's contributions to the execution of Old Testament themes, specifically related to the Life of Jacob in the second half of the seventeenth century. This painting is based upon Genesis 29: 10-12 which recounts Jacob's journey to the house of Bethuel in Mesopotamia in search of his uncle Laban and a wife. He is told Laban's daughter, Rachel, goes to the well daily, and it is there that Jacob announces his arrival to her.

In this painting, Jacob and Rachel are standing at the well. In the middle ground among the sheep is Leah, Jacob's first wife and the eldest of Laban's daughters, walking away from her sister Rachel. Two shepherds are in the field, one of whom is perhaps Laban. In the foreground rests the stone removed by Jacob when Rachel arrives with her sheep to be watered. In the background is an ethereal walled city.

This painting illustrates this meeting of Jacob and Rachel at the well, but it also characterizes his relationship with Leah; in this context, the story is less of an announcement of his arrival, and more of the announcement of salvation. In Siglo de Oro, Spain, this episode in the Life of Jacob has long been seen by the Church as a prefiguration of the choice of the Church (Rachel) over the Synagogue (Leah). According to Saint Ambrose, who wrote apologetics on the lives of the Church fathers in his *De Iacob et vita beata*, the unification of Christ and the Church is specifically prefigured in the relationship born out of Jacob and Rachel's meeting at the well. The well represents the fountain of faith and devotion, and the fountain of the human race. Saint Ambrose reiterates this, in that Jacob found his wife Rachel by the well.[4] The city in the distance is seen as the Heavenly City of Jerusalem, emblematic of the New Church, and Jacob's journey for a wife is interpreted as Christ's pilgrimage in leaving his parents to build His church among the Gentiles.[5]

Francisco Antolínez y Sarabia

(Don Francisco Ochoa de Meruelos y Antolínez) Español, 1644–1700

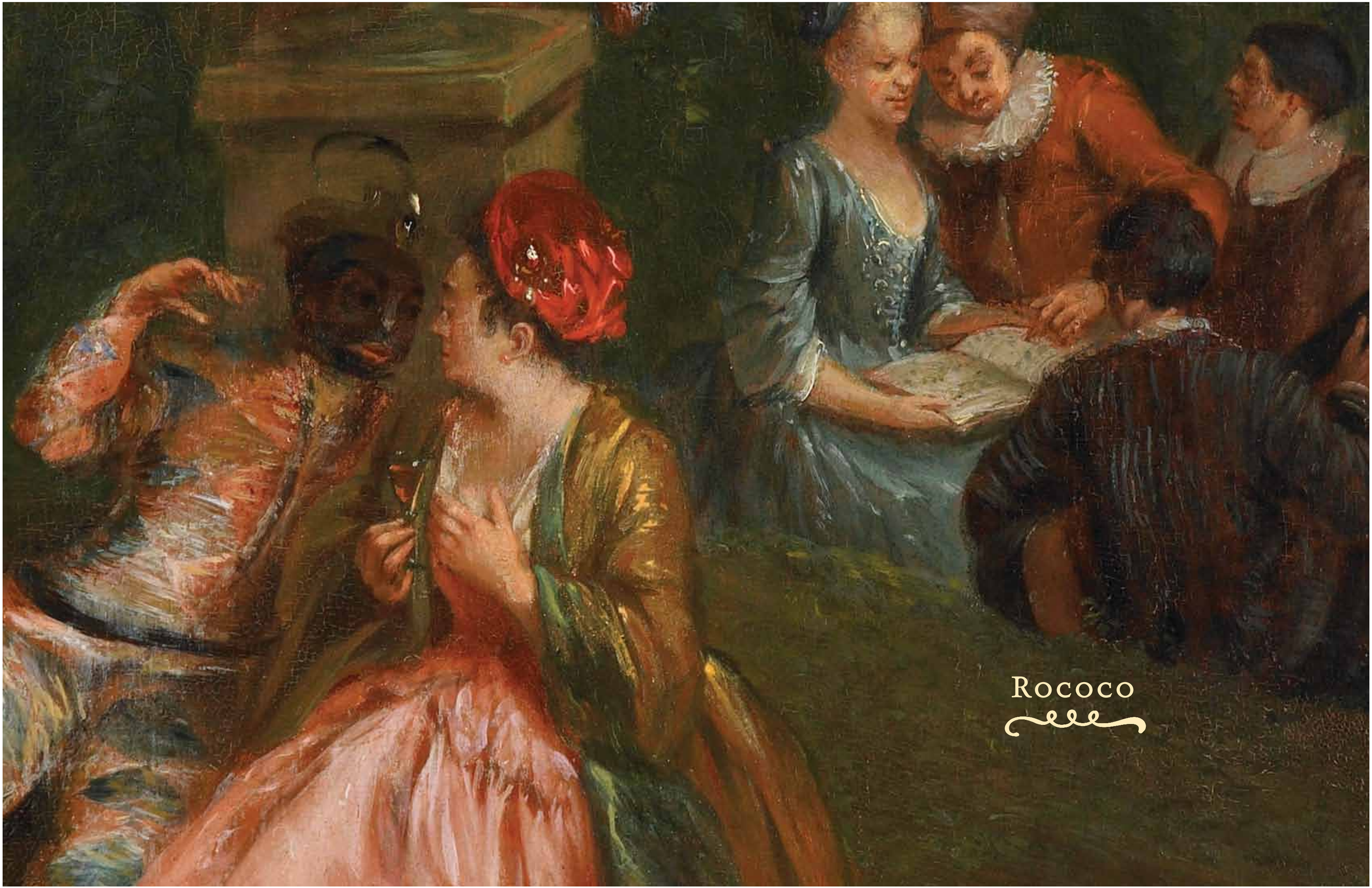
Jacob y Raquel en el pozo, c. mitad 1670s
Oleo en lienzo
19 ¼ por 29 pulgadas (48 por 73.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.55/K484

Francisco Antolinez y Sarabia es un paisajista Sevillano del *pleno* Barroco y adepto de Bartolomé Esteban Murillo.[1] En 1666, Antolínez es enumerado como miembro de la Academia de Pintura en Sevilla, y fue allí donde es muy probable que recibiera su adiestramiento bajo Murillo, uno de los miembros fundadores.[2] Según Antonio Palomino, el gran biógrafo de los pintores españoles, Antolinez dejó Sevilla en 1672 y partió hacia Madrid y fue mejor conocido por sus "pequeñas" pinturas de la Vida de Cristo y de la Virgen, y por historias sobre Abrahán, Isaac, y Jacob en escenas de paisajes pintadas en juegos de seis, ocho o doce pinturas.[3] Sus composiciones y tonalidades fueron estilísticamente inspirados por la obra de Murillo, pero su obra también ha sido relacionada con la del pintor Sevillano Ignacio de Iriarte (1620–1685). Las obras de los tres artistas han causado confusión en los biógrafos de los artistas de los siglos dieciocho y diecinueve.

Esta pintura *Jacob y Raquel en el Pozo* documenta las contribuciones de Antolinez y Sarabia en la ejecución de los temas del Antiguo Testamento, específicamente relacionados con la Vida de Jacob, en la segunda mitad del siglo diecisiete. Esta pintura está basada en Génesis 29:10-12 en donde se relata el viaje de Jacob a la casa de Betuel en Mesopotamia en búsqueda de su tío Laban y una esposa. Le dicen que la hija de Laban, Raquel va al pozo todos los días, y es allí donde Jacob le anuncia su llegada.

En esta pintura, Jacob y Raquel están de pie frente al pozo. En el centro de la pintura, entre los corderos, está Lea, la primera esposa de Jacob y la mayor de las hijas de Laban, alejándose de su hermana Raquel. Dos pastores están en el campo, uno de ellos quizá es Laban. En el primer plano yace la roca que Jacob quitó cuando Raquel llega con sus corderos para que beban agua. En el fondo esta una etérea ciudad amurallada.

Esta pintura ilustra este encuentro de Jacob y Raquel en el pozo, pero también caracteriza su relación con Lea; en este contexto, la historia es menos que un anuncio de su llegada y mas un anuncio de salvación. En el Siglo de Oro, España, este episodio en al Vida de Jacob ha sido contemplado por la Iglesia como una prefiguración de la elección de la Iglesia (Raquel) sobre la Sinagoga (Lea). Según San Ambrosio, quien escribió obras apologéticas en las vidas de los padres de la Iglesia en su *De Iacob et vita beata,* la unificación de Cristo y la Iglesia es específicamente prefigurada en la relación generada del encuentro de Jacob con Raquel en el pozo. El pozo representa la fuente de la fe y la devoción, y la fuente del género humano. San Ambrosio reitera esto, en el hecho de que Jacob encontró a su esposa Raquel en el pozo.[4] La ciudad en la distancia se contempla como la Celestial Ciudad de Jerusalén, emblemática de la Nueva Iglesia, y el viaje de Jacob para encontrarse una esposa, es interpretado como el peregrinaje de Cristo al dejar a sus padres para construir Su iglesia entre los Gentiles.[5]


Rococo

Giuseppe Maria Crespi Italian, 1665–1747

Putti Frolicking with Lambs, c. 1700–10
Oil on copper, mounted on panel
12 1/8 x 17 3/8 inches (30.8 x 44.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.43/K464

Putti Frolicking with Birds, c. 1700–10
Oil on copper, mounted on panel
12 1/8 x 17 3/8 inches (30.8 x 44.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.44/K465

Giuseppe Maria Crespi's two scenes of *Putti Frolicking*, exquisitely rendered on these well preserved sheets of copper, are significant variations on one of the artist's favorite themes. Painting sylvan landscapes with playful nymphs and cupids afforded Crespi the opportunity to indulge his irrepressible sense of humor. The El Paso pendants are unique, so far as we know, for their omission of the nymphs (and sometimes pretty shepherdesses) who usually populate Crespi's paintings of this type. There is even some question as to whether the putti, the young children in these compositions, are meant to be identified as cupids, as has always been assumed, since they display none of the traditional attributes—bows, arrows, torches, or wings—of the classical Roman *erotes,* the winged gods of love. The difference is underscored, perhaps intentionally, by showing one of the putti fully from the back, and another kneeling with his back almost fully visible, making it obvious that they lack the wings that identify the cupids in Crespi's other paintings, for example, the *Cupids with Sleeping Nymphs* in the National Gallery of Art in Washington, D.C.

The two compositions are closely matched, leaving no doubt that they were intended to comprise a pair. In each work, the grassy foreground of a vaporous landscape is the stage for a pleasantly jumbled row of romping, teasing putti. Their softly luminous bodies are immersed in an enveloping penumbra that lends a dreamy mood to the imaginary scene. The deeply shaded terrain is articulated by lightly forested hills with no signs of habitation that gradually recede into the horizon and a few fading streaks of light. The two panels differ most noticeably in the number of putti represented: nine and seven, respectively. Even granting the similarities of chubby babies, the children appear to be different in each picture and never repeated.

In the more crowded of the pair, Crespi shows nine naked putti playfully draping floral garlands over a trio of fluffy white lambs. Two of the infants embrace white doves; a few rabbits sit placidly by. In the center a lamb patiently accepts the tug of a putto attempting to climb on its back, while another putto has just toppled over backwards. The shadows in the pendant panel of seven putti are darker, as though the game is taking place later in the day. Again, the players are arrayed in a row with a strong central accent, this time two putti who appear to be wrestling with the flower garlands. At right, four putti are occupied with little birds that they have taken from a large round wicker cage. A lamb and a rabbit are shown on the left side of the painting.

The meaning of these charming scenes is elusive, which is a characteristic of putto-imagery since its origins. The discovery of the physical appeal and symbolic applications of infant children dates back to the classical world, when the Greek god Eros (Cupid) was first represented as a child in Hellenistic art. By Roman times the infancy of Cupid had completely replaced his portrayal as an older adolescent. The Romans multiplied the figure into two, three, four or more infants who were attendant to Venus, Cupid's mythological mother. These putti appear in countless roles in Roman art, usually as a personification of love, but in funerary art as embodiments of the soul and in countless other roles of service to the gods. Putti shouldering lush garlands of fruit and flowers are one of the most common decorations on classical sarcophagi. Their presence invoked fertility, prosperity and health. Christian art assimilated the polyvalent iconography of this much loved motif. Beginning in the Renaissance, putti figure often in mythological subjects as diminutive cupids. Their resemblance to cherubim (angels traditionally depicted as winged heads of babies) imbued them with qualities of innocence and spiritual purity unknown to their pagan ancestors.

By the seventeenth century, putti became frequent attendants to the Holy Family at the Nativity. In other Christian contexts, the soul is symbolized by an infant.

In the absence of any attributes related to either cupids or shepherds, Crespi's putti inhabit an allegorical realm that remains to be identified. Their joyful play unfolds in an imaginary idyllic paradise. The sole companions of these blissful children are gentle animals that happen to be Christian symbols John the Baptist called out to Jesus, "Behold the Lamb of God," (John 1:29 and 36) and the scriptures develop that theme. But a flock of sheep, especially in the first centuries of Christian art, was used to signify a congregation of the faithful. The white dove is the traditional symbol for the Holy Spirit, and birds are used as emblems of the soul. Only the rabbits, animals of notorious association with fertility and sexuality, would seem to be out of place in this respectable company. On the other hand, there were influential precedents, such as Titian's *Madona and Child with the Rabbit*, for depicting a white rabbit to express chastity and purity.

Mira Merriman has written about Crespi's pastoral paintings of nymphs and cupids in terms that apply as well to these *Putti Frolicking*.

> These small pictures are important indications of the fluid and experimental frame of Crespi's mind in the last decade of the century in regard to categories of subject matter. Crespi's Arcadian and pastoral paintings are a product of his own imagination and a variety of pictorial traditions. [In particular, Francesco Albani] These works have much in common with an exactly contemporary literary movement known as *L'Arcadia*. The poets of the modern Arcadia produced many volumes of small pastoral poems of which the great majority deal lightly, often wittily, with the theme of love. This poetry sought to treat the pleasant aspects of life and the tender sensibilities with simplicity and ingenious grace in exquisitely wrought small poems.[1]

If we accept Merriman's connection between Crespi's nymphs and cupids and contemporary Arcadian poetry, then these putti with their doves, lambs, and rabbits would be the flesh and blood equivalent of Arcadian Christian verses.

One of Crespi's pastoral paintings of a shepherdess sleeping is reportedly dated 1698.[2] Crespi's contemporary biographer, G. P. Zanotti records that he painted nymphs and cupids before 1701 for the Marshal Caprara in Vienna.[3] On the basis of this documentation, Crespi's Arcadian comedies are generally assumed to be executed during the 1690s, although he returned to such subjects at the end of his career. The two paintings catalogued here are painted with a delicate touch that seems typically early in date. Merriman suggested that they were executed shortly before 1700. A slightly advanced date—into the next decade—is here proposed, since the putti's faces are more typical of Crespi's mature style.

Giuseppe María Crespi Italiano, 1665–1747

Putti retozando con corderos, c. 1700–10
Oleo en cobre, montado en panel
12 1/8 por 17 3/8 pulgadas (30.8 por 44.1 cm)
Obsequio de la fundación Samuel H. Kress, 1961.1.43/K464

Putti retozando con pájaros, c. 1700–10
Oleo en cobre, montado en panel
12 1/8 por 17 3/8 pulgadas (30.8 por 44.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.44/K465

Las dos escenas de Giuseppe María Crespi de *Putti Retozando*, exquisitamente presentadas en éstas bien conservadas hojas de cobre, son importantes variaciones sobre uno de los temas favoritos del artista. Pintar paisajes silvestres con juguetones ninfas y cupidos le dio a Crespi la oportunidad de satisfacer su irreprensible sentido del humor. El par de pinturas en El Paso son únicas, hasta donde lo sabemos, por la omisión de las ninfas (y algunas veces hermosas pastorcillas) que generalmente pueblan las pinturas de Crespi de este tipo. Existe la duda si es que los *putti*, los chiquillos en estas composiciones, deberían ser identificados como cupidos, lo cual siempre se ha asumido, debido a que no muestran ninguno de los atributos tradicionales—arcos, flechas, antorchas, o alas—de los clásicos *erotes* romanos, los alados dioses del amor. La diferencia se subraya, quizás intencionalmente, al mostrar a uno de los *putti* de su espalda, y otro arrodillándose con su espalda casi visible por entero, haciendo obvio el hecho de que les faltan alas que identifican a los cupidos en otras pinturas de Crespi, por ejemplo, *Cupidos con Ninfas Durmiendo,* en la National Gallery of Art en Washington, D.C.

Las dos composiciones se combinan muy de cerca entre si, dejando sin lugar a dudas de que se hicieron con la intención de que fueran un par. En cada obra, el primer plano cubierto de pasto en un vaporoso paisaje es el escenario para un agradable, alborotado línea de juguetones y burlones *putti.* Sus suaves y luminosos cuerpos están inmersos en una envolvente penumbra que incita a un estado de ánimo soñoliento a la escena imaginaria. El terreno profundamente sombreado esta articulada por una ladera ligeramente cubierto de bosque sin señales de habitantes, gradualmente retrocediendo en el horizonte con unos cuantos rayos de luz que suavemente se desvanecen. La diferencia entre los dos paneles es el numero de *putti* representados: nueve y siete, respectivamente. Aun coincidiendo en las semejanzas de bebes regordetes, los niños parecen ser diferentes en cada pintura y nunca se repiten.

En el más poblado de los paneles, Crespi representa nueve *putti* desnudos, juguetonamente colocando guirnaldas de flores sobre corderos esponjosos blancos. Dos de los infantes abrazan blancas palomas, unos conejos están plácidamente sentados en la cercanía. En el centro, un cordero pacientemente acepta el jalón de un *putto* por subir a su lomo, mientras que otro *putto* ha caído de espaldas. Las sombras en el otro panel de siete *putti* son más obscuras, como si el juego se estuviera llevando a cabo mas tarde en el día. Una vez más, los jugadores son agrupados en fila, con un fuerte acento central, esta vez con dos *putti* que parecen estar luchando con las guirnaldas de flores. A la derecha cuatro *putti* están ocupados con unos pajarillos que han tomado de dentro de una jaula redonda grande hecha de mimbre. Un cordero y un conejo se muestran hacia el lado izquierdo de la pintura.

Se escapa el significado de estas encantadoras escenas, lo cual es una característica de *putto*-imaginería desde sus orígenes. El descubrimiento del atractivo físico y aplicaciones simbólicas de niños infantes se remonta al mundo clásico, cuando el dios griego, Eros (Cupido) por primera vez fue representado como un infante en el arte Helénico. Para la época romana, la infancia de Cupido había sido completamente reemplazada por un adolescente de más edad. Los romanos multiplicaron la figura en dos, tres, cuatro y más infantes quienes asistían a Venus, la madre mitológica de Cupido. Estos *putti* aparecen en incontables caracterizaciones en el arte romano, generalmente como personificación del amor, pero también en arte funerario, como encarnación del alma y en numerosas otras caracterizaciones al servicio de los dioses. *Putti* portando sobre los hombros exuberantes guirnaldas de frutas y flores era una de las decoraciones más comunes en los sarcófagos clásicos. Su presencia invocaba a la fertilidad, prosperidad y salud. El arte cristiano asimiló la polivalente iconografía de este estilo tan apreciado. Al principio del renacimiento los *putti* figuran con frecuencia en temas mitológicos como diminutos cupidos. Su semejanza con los querubines (ángeles tradicionalmente representados como cabezas de bebé aladas) impregnados con cualidades de inocencia y pureza espiritual desconocidas para sus ancestros paganos. Para el siglo diecisiete, los *putti* eran ya asiduos asistentes de la Sagrada Familia en la Natividad. En otros contextos cristianos, el alma es simbolizada por un infante.

Ante la ausencia de cualquier atributo relacionado ya sea con los cupidos o los pastores, los *putti* de Crespi habitan un dominio alegórico que aun no ha sido identificado. Sus alegres juegos se despliegan en un paraíso idílico imaginario. La única compañía de estos bienaventurados niños son animales gentiles que coincidentemente son símbolos cristianos. Juan el Bautista clamó a Jesús diciéndole, "He aquí el Cordero de Dios," (Juan 1:29 y 36) y las Escrituras desarrollaron ese tema. Pero un rebaño de carneros, especialmente en los primeros siglos del arte cristiano, se usaba para representar una congregación de los fieles. La paloma blanca es el tradicional símbolo del Espíritu Santo, y los pájaros se usan como emblemas del alma. Solo los conejos, animales notablemente relacionados con la fertilidad y la sexualidad, parecerían estar fuera de lugar en esta respetable compañía. Por otro lado, hay precedentes que tienen cierta influencia, tales como *la Madona y el Niño con el Conejo*, de Titian, que utilizaba un conejo blanco para expresar la castidad y la pureza.

Mira Merriman ha escrito acerca de las pinturas pastorales de Crespi sobre ninfas y cupidos en términos que aplican también a estos *Putti Retozando.*

> Estas pinturas de pequeñas son importantes indicaciones del marco fluido y experimental de la mente de Crespi en la última década del siglo, con respecto a las categorías de los temas. Las pinturas arcadianos y pastorales de Crespi son un producto de su propia imaginación y una variedad de las tradiciones pictóricas. [En particular Francesco Albani] Estas obras tienen mucho en común, de manera exacta, con el movimiento contemporáneo literario conocido como *L'Arcadia*. Los poetas de la Arcadia moderna produjeron muchos volúmenes de cortos poemas pastorales de los cuales la gran mayoría tratan de manera ligera, con frecuencia ingeniosa, el tema del amor. Esta poesía buscaba tratar los aspectos placenteros de la vida y las tiernas sensibilidades con sencillez e ingeniosa gracia en poemas cortos exquisitamente configurados.[1]

Si aceptamos la conexión que Merriman hace entre las ninfas y los Putti de Crespi con la poesía contemporánea de Arcadio, entonces estos *putti* con sus palomas, corderos y conejos serian la médula equivalente a los versos cristianos de Arcadio.

Una de las pinturas pastorales de Crespi de una pastora dormida, supuestamente esta fechada en 1698.[2] El biógrafo contemporáneo de Crespi, G.P. Zanotti, registra que Crespi pintó las ninfas y los Putti antes de 1701 para Marshal Caprara en Viena.[3] En base a esta documentación, las comedias arcadianas de Crespi se supone fueron hechas durante los años 1690, aunque él regresó a temas como éste al final de su carrera. Las dos pinturas catalogadas aquí, se pintaron con un delicado toque que parece típicamente temprano para la fecha. Merriman sugirió hechos un poco antes de año 1700. Una fecha avanzada—adentrando a la próxima década—se propone aquí, puesto que las caras de los *putti* son más típicas de un estilo maduro de Crespi.

Hyacinthe Rigaud French, 1659–1743

A French Magistrate of Requests, c. 1702
Oil on canvas
54 1/8 x 41 inches (137.5 x 104.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.58/K1393

The curious thing about a portrait is that even though it depicts a specific individual, who is usually the patron, it also reflects the artist and the viewer. To explain this phenomenon, and the degree to which it was perfected in the eighteenth century, we can look to Hyacinthe Rigaud's *A French Magistrate of Requests* (c. 1702). This work is one of a number of portraits in the Kress collection at the El Paso Museum of Art; the *Magistrate* is displayed at eye level, alongside Nicolas Largillière's *Portrait of a Man* (c. 1717), which is appropriate, since the talents of these friends and colleagues have been so often compared.[1]

The *Magistrate* is a significant component of the collection, due to its exemplary status in both the career of its maker, and the tradition of portraiture in eighteenth-century France. The painter's career began as a student of the *École des beaux-arts*, which was the official education venue for the arts in France, and those hoping to join the *Académie Royale*; but, Rigaud declined the *École's Prix de Rome* in 1682, which he had won with his history painting *Caïn bâtissant la ville d'Énoch* (1685), having already developed a strong clientele as a portraitist early in his career.[2]

While Rigaud is often upheld in typical art historical scholarship as a quintessential expert in traditional official portraiture, the innovative and daring aspects of his life and work are often overlooked. Recent scholarship, such as the book by Stephan Perreau, shows that Rigaud was an exception in the academic system. He held the unique status of being the only painter who was simultaneously granted two titles upon acceptance to the *Académie*.[3] Although his colleagues anticipated that he would seek portrait painter status, he actually submitted a history painting as his official acceptance piece, and consequently succeeded in achieving the highest status within the hierarchy of artistic genres in the *Académie*: that of history painter.[4] Being unwilling to give up his success as a portraitist, Rigaud endeavoured to imbue his portraits with the intellectual complexity and technically challenging features that were typically seen in history painting, or, as Myra Nan Rosenfeld calls it, Rigaud created 'historiated portraiture.'[5]

Being given two titles, Rigaud shrewdly held the most desirable positions in the French art world. As a history painter, he held the greatest academic privileges; however, it was as a portraitist that he secured more lucrative commissions. Following some fortuitous commissions to paint the king's brother, and other members in the court, Rigaud landed the opportunity to paint Louis XIV himself, and henceforth would frequent such splendid places as Versailles, with the most elite and illustrious members of society.[6] As such, he became one of the most celebrated portraitists of his day. Significantly, the *Magistrate* was painted as Rigaud's star was rising, having just completed one of the most famous royal portraits in history: that of *Louis XIV* (1701).[7] Being so pleased with Rigaud's accomplishments, the king even granted Rigaud noble status, by confirming his nomination to nobility from his home town of Perpignan, and in 1727, Louis XV made him a *Chevalier* in the Order of Saint Michael.[8] Additionally, Rigaud went on to become one of the few portrait painters to be made a Director of the Academy, as these positions usually went to history painters.[9]

It is in light of these exceptional circumstances that the *Magistrate* should be interpreted, as it stands as a microcosm of Rigaud's artistic objectives. This commission, like so many others, was from a professional patron, whose intellectual pursuits as a magistrate were central to both the artist and sitter's identities. André-Pierre Hébert (b. 1637) held the title of *Seigneur du Buc et de Villiers*, conseiller au parlement de Paris, maître des requêtes, and he was representative of the parade of dukes, kings, queens, cardinals, and magistrates who patronised

Rigaud.[10] Like purchasing an outfit by a designer to the stars, many patrons hoped to elevate their own prestige by employing a painter who was favoured by the king. As a result, Rigaud never completely relinquished the bourgeois patrons he had relied upon early in his career.[11] When called upon to depict a sitter of Hébert's rank, Rigaud opted for a 'middle of the road' formality; it is more intimate than royal portraits, but still dignifies the sitter as a nobleman and governmental official.[12] The portrait's formality is established through undulating waves of luxurious, shimmering fabric, the quiet environ of a private study, the generous and expensive wig, the well-manicured hands of the upper class, and the formal robes.

Yet the *Magistrate* primarily dazzles with its virtuoso technique. Hébert's portrait is a manifesto of tactility and attention to detail. The variety of textures: the hair, skin, and fabric, as well as the crispness of the paint's application, are evidence of the artist's complete control over his medium, and his penchant to seize the opportunity to ambitiously turn the straightforward genre of portraiture into a delight for the senses. Actually, the *Magistrate* shows us how expertly a variety of textures can itself generate compositional structure, since the canvas is built up through the play of varied surfaces. In this regard, Rigaud's works illustrate his keen interest in the northern Baroque tradition, and the works of artists such as Anthony van Dyck and Rembrandt van Rijn, who were renowned for their overwhelming realism.[13] Both Rigaud and Largillière prepared their works by using models in the studio and oil sketches, (rather than drawings), to capture the realism and colour of the northern masters, who also worked in this way, and which they both strove to imitate.[14] However, Rigaud's approach set him apart, due to his portrayal of the figure with mirror-like accuracy, and a sense of vitality, charisma, or dignity, the combination of which made patrons willing to be portrayed with such unforgiving realism.[15] In comparison with Largillière's *Portrait of a Man*, (also in this catalogue), the competitive nature of Rigaud's working methods is made clear. The former's figure lacks the twinkle in the eye and breathable presence that we see in Rigaud's.[16] Moreover, Rigaud's painting is worked up over the entire surface in overwhelming detail, while his colleague's portrait limits the heightened realism to the figure's clothing and face.[17]

Rigaud's strategic superior use of colour is also evident in the *Magistrate*. Interplay between dark fabrics and spaces, with the illuminated passages of hair and skin, creates a threedimensionality that thrusts the figure's face into our focus, and adds to the perspectival illusion. As part of Rigaud's reputation for mastering nature, he was exceptionally famous for his triumph over the human hand.[18] Since the Renaissance, it had been acknowledged that hands were, perhaps, the most challenging piece of anatomy to depict. Theorists, such as Leon Battista Alberti, wrote that painters must use their figures' physicality, such as gestures and postures, to create believable and legible narratives in history painting.[19] Leonardo da Vinci's figures, who exhibit famously unique gestures, also illustrate this trend. Perhaps as a way to rival this technique in history painting, Rigaud's figures sport distinctive and enlivened hand gestures, which, just as they did in the works of the Renaissance masters, bespeak his figures' personality, gentility, and charisma. In works like the *Magistrate*, the hands are individualised to create a sense of psychology and personality.

One of the greatest objectives of the Renaissance and Baroque masters was to create artworks that included the viewer in the subject, such as by using perspective to make the viewer feel as if he/she is *in* the art work. Rigaud captivates viewers by relying on a conversational style, when appropriate, which balances the intensity of his painterly technique. His figures look at the viewer, and are often depicted in an illusionistically specific, believable, and invitingly intimate setting. Moreover, Rigaud's figures often gesture to the viewer, or part their lips as if about to speak. Here, the finger in the book, and the library revealed behind the drapery, imply that Hébert is educated, and is working away in his study pondering important theories—we have interrupted him in a candid moment, but he happily meets our gaze, and he invites us into his library to join him, perhaps for a theoretical discussion of politics in France.

To conclude, Hébert's representation exemplifies all that made Rigaud fashionable, successful, and popular in Baroque portraiture. Hébert's countenance is enlivened, yet dignified. We become captivated by the minutiae of detail, and can read the sources of inspiration that defined Rigaud's style. Above all, we see that even though it belonged to a lesser genre in the hierarchy of the arts, portraiture elevated both the artist and his subject to nobility. Nonetheless, coming face to face with such a realistic depiction forces the viewer to consider, like the artist who also stood before the same individual, his/her own social status. No matter how approachable the figure may appear, your willingness to join him/her, and to imagine walking into the illusionistic space, depends upon how you feel about your own place in the world. The life-size figure makes us self-conscious; as we read the iconography of his status, we are reminded of our own. And for Rigaud, his portraits were a mirror of his own identity as a portrait painter, providing both the economic means and social connections to raise his status as an artist—as his patrons' status changed, so too did his own.

Hyacinthe Rigaud Francés, 1659–1743

Un magistrado de requisiciones francés, c. 1702
Oleo en lienzo
54 1/8 por 41 pulgadas (137.5 por 104.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.58/K1393

Lo más curioso de un retrato es que aunque representa a un individuo especifico, que es generalmente el cliente, también refleja al artista y al espectador. Para explicar este fenómeno y el grado en fue perfeccionado en el siglo dieciocho, podemos ver *Un Magistrado de Requisiciones Francés* de Hyacinthe Rigaud (c. 1702). Esta obra es una de un sinnúmero de retratos en la colección Kress de El Paso Museum of Art; el *Magistrado* está expuesto a nivel de la vista, junto con *Retrato de un Hombre* (c. 1717), de Nicolás Largillière, lo cual es muy apropiado puesto que los talentos de estos dos amigos y colegas han sido comparados con frecuencia.[1]

El *Magistrado* es un componente significativo de la colección, por su ejemplar estatus tanto en la carrera de su ejecutor como en la tradición de los retratistas en la Francia del siglo dieciocho. La carrera del pintor inició siendo el estudiante en la *Ècole des beaux-arts*, que era el lugar oficial para la educación en las artes en Francia, y para aquellos que anhelaban unirse a la *Academie Royale;* pero Rigaud rechazó la *Ècole's Prix de Rome* en 1682, lo cual había ganado con su pintura histórica *Cain batissant la ville d'Enoch* (1685) habiendo ya para este tiempo acumulado una fuerte clientela como retratista desde los inicios de su carrera.[2]

Mientras que Rigaud generalmente es considerado dentro de la erudición típica del arte histórico como el experto en la esencia en el tradicional y oficial arte del retrato, los aspectos innovadores y atrevidos de su vida y su obra con frecuencia pasan desapercibidos. Erudición reciente, como el libro de Stephan Perreau, muestra que Rigaud era una excepción en el sistema académico. Rigaud, ostentaba la singular condición de ser el único pintor a quien simultáneamente se le concedieron dos títulos al ser aceptado en la *Academie.*[3] A pesar de que sus colegas anticiparon que el buscaría la posición de pintor de retratos, él realmente presentó una pintura histórica, como su pieza oficial de aceptación, y consecuentemente tuvo éxito al obtener la posición mas alta dentro de la jerarquía de los géneros artísticos en la *Academie:* la de pintor histórico.[4] Ya que no estaba dispuesto a ceder en su éxito como retratista, Rigaud se empeñó en imbuir a sus retratos la complejidad intelectual y aspectos técnicamente desafiantes que eran típicamente observados en la pintura histórica, o como Myra Nan Rosenfeld lo llama, Rigaud creaba la "pintura de retratos historicos".[5]

Habiéndosele otorgado dos títulos, Rigaud astutamente conservó las posiciones mas codiciadas en el mundo del arte francés. Como pintor histórico, tenía los más altos privilegios académicos, sin embargo, fue como retratista que aseguró comisiones lucrativas. Después vinieron algunas comisiones fortuitas como pintar al hermano del rey, y a otros miembros de la corte, Rigaud logró tener la oportunidad de pintar al propio Luis XIV y a partir de entonces frecuentaba lugares tan esplendidos como Versalles, con los mas escogidos e ilustres miembros de la sociedad.[6] Como tal, se convirtió en uno de los más destacados retratistas de su época. De manera significativa, el *Magistrado* fue pintado cuando la fama de Rigaud estaba en su apogeo, habiendo justamente terminado uno de los mas famosos retratos de nobleza en la historia: el retrato de *Luis XIV*, (1701).[7] El rey estaba tan complacido con el logro de Rigaud que hasta le concedió titulo de nobleza, confirmando su nominación desde su pueblo natal de Perpignan, y en 1727, Luis XV lo hizo *Chevalier* de la Orden de San Miguel.[8] Adicionalmente, Rigaud fue uno de los pocos pintores retratistas que fue nombrado director de la Academia, el cual puesto generalmente se daba a pintores históricos.[9]

Es a la luz de estas circunstancias excepcionales con las que el *Magistrado* debe ser interpretado, ya que representa un microcosmo de los objetivos artísticos de Rigaud. Esta comisión, como muchas otras, provenía de un cliente profesional, cuyos objetivos intelectuales como magistrado eran importantes para

la identidad de tanto, el artista como el modelo. André-Pierre Hébert (nacido 1637) tenia el titulo de *Seigneur du Buc et de Villiers*, *conseiller au parlement de Paris, maître des requêtes*, y representaba el séquito de duques, reyes, reinas, cardenales y magistrados quienes eran clientes de Rigaud.[10] Como comprar un traje de un diseñador de los famosos, muchos clientes tenían la esperanza de elevar su propio prestigio empleando al pintor que había sido favorecido por el rey. Como resultado, Rigaud nunca abandonó a sus clientes burgueses en quienes había confiado al principio de su carrera.[11] Cuando fue llamado a representar a un modelo del rango de Hébert, Rigaud optó por una formalidad moderada; es mas intimo que los retratos de nobleza, pero dignifica al modelo como un hombre noble y oficial gubernamental.[12] La formalidad del retrato se establece mediante telas ondulantes lujosas y relucientes, el silencio y la calma de un estudio privado, la peluca abundante en tamaño y costosa, las uñas de las manos bien arregladas de la alta sociedad, y las capas formales.

Sin embargo, el *Magistrado* ante todo deslumbra con su técnica virtuosa. El retrato de Hébert es una manifestación de tacto y atención al detalle. La variedad de texturas: el cabello, la piel, y las telas, así como la frescura en la aplicación de la pintura son evidencia del absoluto control que tiene el artista de sus medios y su tendencia a captar la oportunidad, ambiciosamente convirtiendo el genero del retrato en un verdadero deleite de los sentidos. En realidad, el *Magistrado* nos muestra la manera especialista en que la variedad de texturas pueden en si mismas generar una estructura composicional, puesto que el lienzo se desarrolla a través del uso de variadas superficies. A este respecto, las obras de Rigaud ilustran su marcado interés en la tradición barroca del norte, y las obras de artistas tales como Anthony van Dyck y Rembrandt van Rijn, quienes eran reconocidos por su sorprendente realismo.[13] Tanto Rigaud como Largillière preparaban sus obras usando modelos en el estudio y bosquejos en oleo, (en lugar de dibujos), para captar el realismo y el color de los maestros del Norte, quienes también trabajaban de esta manera, y cuyas técnicas se esforzaban por imitar.[14] Sin embargo, el enfoque de Rigaud lo coloca aparte, debido a su retrato de la figura con exactitud tal como el reflejo de un espejo, y un sentido de vitalidad, carisma o dignidad, la combinación que hizo que los clientes estuvieran dispuestos a ser retratados con tan impecable realismo.[15] En comparación con *Retrato de un Hombre* de Largillière, (también en este catalogo), la naturaleza competitiva de los métodos de trabajo de Rigaud se hacen patentes. A la figura antedicha le falta el brillo en los ojos y la presencia viva que vemos en la pintura de Rigaud.[16] Por otra parte, la pintura de Rigaud muestra sorprendente detalle sobre su entera superficie, mientras que el retrato de su colega limita el sobresaliente realismo a las vestimentas y cara de la figura.[17]

El superior y estratégico uso del color de Rigaud, se hace evidente también en el *Magistrado*. La habilidad de interrelacionar las telas obscuras y los espacios, con los pasajes iluminados de cabello y de piel, crean una visión tridimensional que enfoca la cara de la figura, el cual sobresalta la cara a nuestro enfoque y añade a la ilusión de la perspectiva. Como parte de la reputación de Rigaud de dominio de la naturaleza, el era excepcionalmente famoso por su manera exitosa de representar la mano humana.[18] Desde el renacimiento se había reconocido que las manos eran la parte del cuerpo humano, más difíciles de representar. Reconocidos teóricos, como León Battista Alberti, escribieron que los pintores deben usar la física de sus figuras, tales como gestos y posturas para crear narrativas creíbles y legibles en la pintura histórica.[19] Las figuras de Leonardo da Vinci, quienes exhibían gestos únicos famosos, también ilustra esta tendencia. Quizá como una manera de rivalizar esta técnica de pintura histórica, las figuras de Rigaud muestran movimientos distintivos y vivificantes de las manos, así como lo hicieron en sus obras los maestros del renacimiento, muestran las personalidades, gentileza, y carisma de sus figuras. En obras como la del *Magistrado,* las manos se individualizan para crear un sentido de psicología y personalidad.

Uno de los grandes objetivos de los maestros del renacimiento y barroco fue crear obras de arte que incluyeran al espectador en el tema, en métodos tales como el uso de la perspectiva para hacer sentir al espectador que el o ella está en la obra de arte. Rigaud cautiva sus espectadores apoyándose en un estilo conversacional, cuando es apropiado, el cual brinda equilibrio a la intensidad de su técnica de pinceladas. Sus figuras miran al espectador y con frecuencia son representadas en un ambiente de ilusión específica, creíble e íntimamente incitante. Además, las figuras de Rigaud generalmente gesticulan al espectador, o entreabren sus labios como si estuvieran a punto de hablar. Aquí, el dedo en el libro, y la biblioteca que se aprecia detrás de los cortinajes implican que Hébert tiene educación académica formal y esta trabajando en su estudio alejado de todo lo demás, reflexionando sobre teorías importantes—lo hemos interrumpido en un momento inesperado, pero él con alegría nos dirige la mirada y nos invita a su biblioteca a unirnos a él, quizá para una discusión teorética de la política en Francia.

Para concluir, la representación de Hébert ejemplifica todo lo que hizo que Rigaud se pusiera en boga, fuera exitoso y popular en el retrato estilo barroco. El semblante de Hébert es animado y sin embargo, con gran dignidad. El espectador queda cautivado con el minucioso detalle, y puede percatarse de las fuentes de inspiración que definen el estilo de Rigaud. Sobre todo, es claro que a pesar de que el arte del retrato se consideraba a un nivel inferior en la jerarquía del arte, el retrato elevaba, tanto al artista como al sujeto del retrato a niveles de nobleza. Sin embargo, el estar cara a cara con una representación tan realista, fuerza al espectador a considerar su posición social, al igual que el artista quien también esta frente al mismo individuo. Sin importar que tan accesible pueda parecer la figura, el deseo del espectador a unírsele y a imaginar ir caminando en el espacio de la ilusión, depende de cómo el o ella se siente con respecto a su propio lugar en el mundo. La figura de tamaño real nos concientiza; al ir leyendo la iconografía de su posición, nos recuerda la nuestra. En cuanto a Rigaud, sus retratos eran un espejo de propia identidad como pintor de retratos, brindándole los recursos tanto económicos, como de relaciones sociales que elevaban su posición como artista—según cambiaba la posición de sus clientes, también la de él cambiaba.

Alexis-Simon Belle French, 1674–1734

Portrait of a Man (possibly Sir David Nairne), c. 1718–early 1720s
Oil on finely woven canvas
52 7/8 x 40 ¾ inches (134 x 103.5 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.59/K116

Since it was first acquired by Samuel H. Kress from the Contini Bonacossi collection in Rome in 1930, the *Portrait of a Man* has been attributed to the celebrated Parisian portraitist, Nicolas de Largillierre (1656-1756). Masterfully painted, powerfully characterized, and richly colored, the portrait seems to reflect the warmth and naturalism that Largillierre developed during his early training in Flanders and the "adroit fusion of Baroque splendor and Gallic scrutiny" that were the hallmarks of his mature art[1]. And yet, the El Paso portrait has never entered the copious literature on the artist and doubts about its authorship were raised as early as 1968, when Pierre Rosenberg placed it closer to the orbit of Largillierre's Toulousian contemporary, François de Troy (1645-1730).[2]

Indeed, the dark background, spare surroundings and Rembrandtesque lighting effects find closer parallels in works by de Troy and his pupils than in those of Largillierre. Despite similarities between the El Paso painting and certain portraits of men by de Troy from the mid-1720s, notably several of the portraits of stern-faced aldermen, with their broadly brushed silk coats,[3] other possible authors in de Troy's circle have at one time or another been posited, including Robert Levrac-Tournières (1668-1752) and de Troy's celebrated son, the history painter and occasional portraitist Jean-François de Troy (1679-1752).[4]

Fabienne Camus offered the most convincing solution to this puzzle in 1990, when she first identified the *Portrait of a Man* as a late work by Alexis-Simon Belle (1674-1734), an attribution recently confirmed by Dominique Brême.[5] Although obscure today, Belle was a well-regarded practitioner of portraiture, a distinguished student of François de Troy, admired by his contemporaries as the "Painter of three courts, that of the French, that of King Stanislas of Poland, and that of James III of England… [who] excelled in portraits and through the delicacy of his brush added to the softness of his strokes a perfect likeness."[6]

Alexis-Simon Belle was born on January 12th, 1674 in the rue de Bac, Paris, and baptized five days later at St. Sulpice, the only son of Jean Belle (1636/41 – 1703), a minor portrait painter of Scottish origin, and Anne Malguy (d. 1705).[7] Although he first trained with his father, the young Belle was apprenticed in the early 1690s to François de Troy, whose artistic influence would strongly mark Belle's work throughout his career. By 1698, de Troy was the last of the painters still employed by the court of the exiled British king, James II at St. Germain-en-Laye. To be able to satisfy the demand for royal commissions, de Troy invited Belle, his most able assistant, to help him execute replicas of his popular painting of the ten-year-old Prince of Wales and other portraits that were ordered by the king's loyalists (almost two dozen of these official copies are known today). The years from 1698 to 1701 were a period of peace between France and England and Jacobites could freely cross the Channel carrying portraits of the Prince (who upon his father's death in 1701 became the Jacobite claimant to the British throne) and his sister Princess Louisa Maria. So well-employed was Belle at this time that although his painting *Joseph Recognized by his Brothers* won the coveted Prix de Rome on August 28th, 1700 in competition at the Académie Royale, which carried with it a stipend to study at the Académie de France in Rome, he nevertheless preferred to remain working in St. Germain with de Troy (and building up a Parisian clientele) to traveling to Italy. On 12 November 1701, when he married the miniaturist Anne Chéron (c.1663-1718), he described himself in the court records as *peintre ordinaire du Roy d'Angleterre* ("Painter in Ordinary to the King of England"), a reference to the former Prince of Wales, who upon the death of his father just a few weeks earlier, had been proclaimed king of England, Scotland and Wales by Louis XIV.

As war was renewed between France and England in 1702, following the ascension to the throne of Queen Anne, and contact between the Stuart court and England was significantly reduced, de Troy withdrew his services, with Belle replacing him as principal painter to the court-in-exile. Belle and his wife settled permanently in St. Germain-en-Laye and fully integrated into the British community there. For the better part of the next twenty years Belle worked principally for British patrons and those connected to the Jacobite court. He concentrated on producing portraits of James Stuart and his sister, many of them copied in miniature by his wife, to be smuggled back into Britain. Belle's most famous portrait of James Stuart, wearing military uniform inside a tent, was painted in 1712 during negotiations for the Treaty of Utrecht (Government Art Collection, England), immediately before James was forced to leave St. Germain for Lorraine; it became the standard image of the exiled king – popularized by a widely circulated engraving – and Belle copied it many times, often paired with his portrait of Louisa Maria (Sizergh Castle, National Trust, Cumbria).

Despite the departure of James Stuart, Belle remained in St. Germain painting portraits of the diplomats who negotiated the Treaty of Utrecht, then joined the king in Bar-le-Duc (Lorraine), where James had briefly relocated his court in 1714. Even after James Stuart moved to Italy in 1717, Belle's well-established reputation continued to attract English and Scottish patrons to his studio, and he maintained his ties to the Stuart court until the end of his life: in 1724, he painted James Stuart's sister-inlaw, Marie-Charlotte Sobieska (Walters Art Gallery, Baltimore); in 1727, he was engaged to make copies of a portrait of the king's Polish-born wife, Maria-Clementina Sobieska; and in 1731, he made two copies each of portraits of James Stuart's two sons.

Although the members of the Stuart court in exile were, throughout his career, Belle's most consistent and devoted patrons, he always cultivated French clients as well. On August 4th, 1703 he was received into the Académie Royale de Peinture et Sculpture on the presentation of three portraits, including those of his teacher *François de Troy* and the sculptors *Pierre Mazeline* and *Louis Lerambert* (all in the Musée Nationale du Château de Versailles, France). He exhibited for the first time in the Paris Salon the next year, with nine portraits (five of which depicted members of the Stuart court), and then again in 1725, when the Salon was reinstated.

His first employment by the French court came in 1722, when Belle painted portraits of members of the nobility who attended the coronation of Louis XV in Rheims. He was commissioned to paint the coronation picture of the king and is recorded as having been paid 700 *livres* by the crown for the effort (Musée National du Château de Versailles); dated 1723, this opulent, full-length composition closely derives from Hyacinthe Rigaud's 1717 portrait of the boy monarch.[8] Belle's success in vividly conveying the grandeur and dignity of the king soon won him other royal commissions, including a 1725 portrait of Maria-Anna-Victoria, Infanta of Spain (who was, briefly, Louis XV's fiancée), as well as several portraits of Louis XV's queen, Maria Leczinska, who in turn ordered a portrait of her father Stanislav I Leszczynski, King of Poland in May 1730, and of her son, the dauphin (all in the Musée Nationale du Château de Versailles, France). Naturally, his success with the royal family led to numerous commissions from courtiers and members of the nobility, including the enchanting double portrait of the children *Mademoiselle de Béthisy and her Brother Eugène-Eléonore de Béthisy* (Musée Nationale du Château de Versailles, France), the *Duchess de Lorraine with her Son* of 1722 (Private collection, Paris) and the double portrait of *Madame de la Sablonnnière and her Daughter* of 1724 (Musée des Beaux-Arts, Pau)[9]. Belle's most distinguished pupil, Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766), assisted in the master's studio throughout the 1720s.

After the death of his first wife in April 1718, Belle married the engraver Marie-Nicolle Horthemels (1689-1745) on 12 January 1722, and the couple had two sons (born in 1722 and 1726) and a daughter (born in 1730); his eldest son became a distinguished history painter and academician, Clément-Louis Belle (1722-1806). The elder Belle continued to live with the Jacobite community in St. Germain, and died following a prolonged illness at his townhouse in the rue du Four, Paris, on 21 November 1734; he was buried the next day in St. Sulpice. Though of modest birth, Belle left a substantial fortune of as much as 120,000 *livres* at the time of his death; he owned three properties, and parish registers described him as "painter to the King…comptroller of clergy stipends and comptroller of poultry," indicating the profitable offices he had acquired.[10]

The El Paso *Portrait of a Man* appears, to judge from the sitter's informal clothing and his comparatively short wig, which sits high on the head, to date from c. 1718-20.[11] Dominique Brême has drawn comparison between the painting and Belle's bust-length *Portrait of David Nairne* (Marquess of Landsdowne Collection, Meikleour House, Perthshire), which the artist reproduced in several versions that probably date from 1714 to 1718.[12] Indeed, the similarities in style and execution between the two portraits are striking and convincing: the soft, smooth, pudgy hands with their same rounded fingernails and the velvety textured silk robes (with their thick, boldly rendered highlights) that appear in both pictures are the most obvious points of comparison.[13] And the association between the two paintings may well be even closer, as Brême has observed: the face of David Nairne is remarkably similar to that of the anonymous sitter in the El Paso painting. The El Paso painting could represent a more informal, second portrait of Nairne, made by Belle a few years after the first.

David, first baronet Nairne (1655-1740) was one of the most prominent figures in the Stuart court at St. Germain, and an obvious subject for Belle's brush. Born in Sandford, Fife, he studied law in Leiden and Utrecht before settling in Paris in 1676.[14] He seems to have had no permanent employment before the winter of 1688-9, when James II was forced into exile at St. Germain by William of Orange, and the king's secretary of state recruited Nairne to be his under-secretary. Nairne quickly succeeded in winning the confidence of the king and queen, who entrusted him with their secret correspondence. When the king died in 1701, Nairne arranged and copied his papers and helped supervise the writing and publication of his biography. With the succession of James Stuart as James III, Nairne was given the title of secretary of the closet for the king's private letters and dispatches; he played an important role in advising the young king during negotiations for a possible restoration in 1714, the probable year of Belle's securely identified portrait. He remained James III's most trusted advisor throughout the decade, traveling with him wherever the court moved and carrying out his secretarial duties. He retired in 1729, returning to live in Paris in 1733.

If the El Paso *Portrait of a Man* also represents Sir David Nairne, he would have been approximately 65 years old when Belle painted him, as he indeed appears. He would be presented informally, not as a courtier and diplomat, but as an intellectual and *philosophe*, an appropriate guise for Nairne, who was a man of wide culture, a talented musician, and whose collected papers remain an important source for historians of the Jacobite court.[15] While the resemblance between Nairne and the subject of the El Paso canvas is striking, the sitter in the Texas painting would be unique in his casual presentation among Belle's Jacobite subjects, all of whom are posed stiffly and dressed formally. In both attitude and costume, the El Paso portrait resembles the likeness of the *Comte de Ruet* (signed and dated 1723; Musée des Arts Decoratifs, Strasbourg), with his open collar and loose-fitting robe, and other Parisian subjects depicted by Belle in the early 1720s.[16] A curious piece of evidence, revealed by radiographs, may yet prove illuminating in securely identifying the subject: beneath the painted surface is the portrait of a woman, abandoned and overpainted, but quite fully worked up.[17] She seems unrelated to any compositions by Belle thus far discovered: we wonder if she might have been connected to Nairne, another member of the Jacobite circle, or a French client who patronized the artist.

As Fabienne Camus observed, in the El Paso canvas we see a greater sophistication than is found in Belle's earlier portraits; his style has evolved from one of rigidity and decorum to one that is freer in conception, more intimate and psychologically penetrating, and more decorative as well.[18] Other, greater painters of his day—Largillierre and Rigaud, notably—were more ambitious and more seductive in their technique, but Belle had a gift for capturing faces and rendering them with probity and objectivity, no small talent in a portraitist. In the words of Antoine Schnapper, "his self-effacing personality tended to defer to those of his sitters."[19]

Alexis-Simon Belle Francés, 1674–1734

Retrato de un hombre (posiblemente Sir David Nairne), c.1718—a principios de 1720
Oleo en lienzo de tejido muy fino
52 7/8 por 40 ¾ pulgadas (134 por 103.5 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.59/K116

Desde que Samuel H. Kress primero adquirió el cuadro *Retrato de un Hombre,* de la Colección Contini Bonacossi en Roma en 1930, éste ha sido atribuida al famoso retratista parisino, Nicolás de Largillièrre (1656–1756). Magistralmente pintada, poderosamente caracterizada, y de ricos colores, la pintura parece reflejar la cálida naturaleza que Largillièrre desarrolló durante los inicios de su adiestramiento en Flandes y la "diestra fusión del esplendor barroco y el escudriño galica" que eran el sello de su arte ya desarrollada.[1] Y sin embargo, el retrato de El Paso nunca ha sido introducido en la copiosa literatura sobre el artista y dudas sobre su autoría surgieron a principios de 1968, cuando Pierre Rosenberg lo colocó cerca de la órbita de Françios de Troy (1645–1730), quien era contemporáneo de Largillièrre, originario de Toulouse.[2]

Ciertamente, su fondo oscuro, escasos datos y efectos de luz Rembrandtescos encuentran mas paralelismo en las obras de de Troy y sus discípulos que en aquellos de Largillièrre. A pesar de las semejanzas entre la pintura de El Paso y ciertos retratos de hombres hechos por de Troy que datan de la mitad de los años 1720, sobre todo algunos de los retratos de regidores de adustas caras, con sus amplios y sedosos abrigos,[3] otros artistas en el circulo de de Troy, en algún momento han sido situadas, incluyendo a Robert Levarc-Tournières (1698–1752) y el famoso hijo de de Troy, el pintor de escenas históricas y el ocasionalmente retratista Jean- Françios de Troy (1679–1752).[4]

Fabienne Camus ofreció la solución mas convincente a este acertijo en el año 1990, cuando ella identificó el *Retrato de un Hombre* como una obra tardía de Alexis-Simon Belle (1674–1734), una atribución recientemente confirmada por Dominique Brême.[5] Aunque hoy en día, no se tiene precisa información, Belle fue considerado un buen practicante de retratista, un distinguido discípulo de François de Troy, admirado por sus contemporáneos como "El Pintor de tres cortes, la de los Franceses, la del Rey Stanislas de Polonia, y la de Jaime III de Inglaterra…[quien se] destacó como retratista y a través de la delicadeza de su pincel agregó a la suavidad de sus pinceladas, un parecido perfecto".[6]

Alexis-Simon Belle nació en enero 12, de 1674 en la calle de Bac en Paris, y fue bautizado cinco días después en St. Sulpice, el único hijo de Jean Belle (1636/41–1703), un retratista menor de origen escocés, siendo su madre Anne Malguy (fallecida 1705).[7] Aunque recibió su primera formación con su padre, el joven Belle fue aprendiz a principios de los años 1690 de François de Troy, cuya influencia artística marcaría poderosamente la obra de Belle a lo largo de su carrera. Para 1698, de Troy era el ultimo de los pintores aun empleado por la corte del monarca británico en exilio, Jaime II en St. Germain-en-Laye. Para poder satisfacer la demanda de las comisiones reales, de Troy invitó a Belle, el mas hábil de sus asistentes, para ayudarlo a llevar a cabo replicas de su pintura popular del Príncipe de Gales, quien tenía diez años de edad, y otros retratos que fueron ordenados por los fieles al rey (hoy día se conocen casi dos docenas de estas copias oficiales). Los años de 1698 a 1701 fueron un periodo de paz entre Francia e Inglaterra y los Jacobinos podían libremente cruzar el Canal llevando retratos del Príncipe (quien a la muerte de su padre en 1701 se convirtió en el Jacobino que reclamaba el trono Británico) y de su hermana la Princesa Louisa María. Belle tenia tantas comisiones y éxito en su trabajo en este tiempo que a pesar de que su pintura *José Reconocido por sus Hermanos* ganó del codiciado Prix de Roma en agosto 28 de 1700 en una competencia de la Académie Royale, el cual incluida un premio para estudiar en la Académie de Francia en Roma, él, sin embargo prefirió permanecer trabajando en St. Germain con de Troy (y edificando una clientela Parisina) que irse a Italia. El 12 de noviembre de 1701, cuando se casó con la miniaturista Anne Chéron (c. 1663–1718), se describió a si mismo en los registros de la corte como un *peintre ordinaire du Roy d'Angleterre* (ordinario pintor del Rey de Inglaterra), a quien antes había sido el Príncipe de Gales, y quien a la muerte de su padre solo unas semanas antes, había sido proclamado Rey de Inglaterra, Escocia y Gales por Luis XIV.

Cuando la guerra entre Francia e Inglaterra fue reanudada en 1702, de que la Reina Ana subiese al trono, y el contacto entre la corte Stuart e Inglaterra fuera reducido de manera considerable, de Troy retiró sus servicios, siendo Belle su reemplazo como el pintor principal de la corte en el exilio. Belle y su esposa se establecieron permanentemente en St. Germain-en-Laye integrándose totalmente a la comunidad Británica allí. La mayor parte del tiempo de los siguientes veinte años Belle trabajó principalmente para clientes Británicos y aquellos conectados con la corte Jacobina. El se concentró en producir retratos de James Stuart y su hermana, muchos de los cuales fueron copiados en miniaturas por su esposa, para luego ser introducidos, de contrabando de regreso a Inglaterra. El retrato mas famoso de Belle, de James Stuart, portando el uniforme militar dentro de una tienda de campaña, fue pintado en 1712 durante las negociaciones del Tratado de Utrecht (Government Art Collection, Inglaterra), justo antes de que James fuera forzado a dejar St. Germain e irse a Lorraine; y se convirtió en la imagen estándar del rey en el exilio—popularizado por grabados que circularon profusamente por todas partes—y Belle lo copió muchas veces, apareado con su retrato de Louisa María (Sizergh Castle, National Trust, Cumbria).

A pesar de la partida de James Stuart, Belle permaneció en St. Germain pintando retratos de los diplomáticos quienes negociaron el Tratado de Utrecht, para después unirse al rey en Bar-le-Duc (Lorraine), en donde James brevemente reubicó su corte en el año 1714. Aun cuando James Stuart se mudó a Italia en 1717, la bien establecida reputación de Belle continuaba atrayendo clientes ingleses y escoceses a su estudio, y mantuvo sus relaciones con la corte Stuart hasta el fin de su vida: en 1724 pintó a la cuñada de James Stuart, Marie Charlotte Sobieska (Walters Art Gallery, Baltimore); en 1727 fue contratado para hacer copias del retrato de la esposa del rey, la cual había nacido en Polonia, María-Clementina Sobieska; y en 1731, hizo dos copias de cado uno de los retratos de los dos hijos de James Stuart.

Aunque los miembros de la corte Stuart en el exilio fueron, a través de su carrera, los más consistentes y devotos clientes de Belle, él siempre cultivó sus clientes franceses también. En agosto 4 de 1703 fue recibido en la Academie Royale de Peinture et Sculpture en la presentación de tres retratos, incluyendo los de su maestro, *François de Troy* y los escultores *Pierre Mazeline* y *Louis Lerambert* (todos en el Musée Nationale du Château de Versailles, Francia). Montó una exposición, por primera vez en el Salón Paris el siguiente año con nueve retratos (cinco de los cuales representaban a miembros de la corte Stuart), y de nuevo en 1725, cuando el salón fue restablecido.

Su primera comisión con la corte Francesa surgió en 1722, cuando Belle pintó retratos de los miembros de la nobleza que asistieron a la coronación de Louis XV en Rheims. Fue comisionado a pintar la escena de la coronación del rey y está registrado le pagó 700 *"livres"* la corona. Por el esfuerzo (Musée Nationale du Château de Versailles); fechado 1723, esta opulenta composición de tamaño completo se deriva en detalle del retrato del monarca cuando era niño, obra de Hyacinthe Rigaud, de 1717.[8] El éxito de Belle en proyectar vívidamente la grandeza y dignidad del rey pronto le ganaron mas comisiones reales, incluyendo un retrato de 1725 de María-Anna-Victoria, Infanta de España (quien por un breve tiempo fue la prometida de Louis XV), así como varios retratos de la reina de Louis XV, María Leczinska, quien a su vez ordenó el retrato de su padre Stanislav I Leszczynski, Rey de Polonia en mayo de 1730, y de su hijo, el Delfín (todos en el Musée Nationale du Château de Versailles, Francia). Naturalmente su éxito con la familia real lo llevó a obtener numerosas comisiones de personajes de la corte y miembros de la nobleza, incluyendo el encantador doble retrato de los niños *Mademoiselle de Béthisy y su hermano Eugène-Eléonore de Béthisy* (Musée Nationale du Château de Versailles, Francia), la *Duquesa de Lorraine con su hijo* de 1722 (Colección Privada, Paris) y el retrato doble de *Madame de la Sablonnière y su Hija* de 1724, (Musée des Beaux-Arts, Pau).[9] El mas distinguido discípulo de Belle, Jacques-André-Joseph Aved (1702–1766,) ayudo en el estudio del maestro durante los años de los 1720.

Después de la muerte de su primera esposa en abril de 1718, Belle se casó con la litógrafa Marie-Nicolle Horthemels (1689–1745) el

12 de enero de 1722, y la pareja tuvo dos hijos (nacidos en 1722 y 1726) y una hija (nacida en 1730); su hijo mayor, Clément-Louis Belle, fue un distinguido académico y pintor de temas históricos (1722–1806). El mayor de los Belle siguió viviendo en la comunidad Jacobina en St. Germain, y murió después de una larga enfermedad en su hogar en la rue du Four, Paris, el 21 de noviembre de 1734; fue enterrado al día siguiente en St. Sulpice. A pesar de su nacimiento, Belle dejo una sustancial fortuna de hasta 120,000 *"livres"* en el momento de su muerte; poseía tres propiedades, y los registros de su parroquia lo describían como "pintor del Rey…contador de los estipendios del clero *y* contador de pollos*",* lo cual indicaba cuan lucrativos eran los oficios que había desempeñado.[10]

A juzgar por las vestimentas informales de los modelos y lo corto de la peluca, la cual esta colocada en la punta de la cabeza, el *Retrato de un Hombre* que está en El Paso parece ser que data de c.1718–20.[11] Dominique Brême ha hecho comparaciones entre la pintura y el cuadro de busto *Retrato de David Nairne* de Belle (Colección del Marques de Landsdowne, Meikleour House, Perthshire), el cual el artista reprodujo en varias versiones que probablemente datan de 1714 a 1718.[12] Ciertamente, las semejanzas en estilo y ejecución entre los dos retratos son contundentes y convincentes: las suaves , tersas y regordetas manos con sus mismas uñas redondeadas y los trajes de seda con textura aterciopelada (con sus abundantes y audaces toques de luz) que aparecen en ambas pinturas son los mas obvios puntos de comparación.[13] Y la asociación entre las dos pinturas muy bien puede ser mas cercana como Brême ha observado: la cara de David Nairne es notablemente similar a la del modelo anónimo en la pintura de El Paso. Podría ser que la pintura de El Paso representara un segundo retrato de Nairne, más informal, hecho por Belle unos años después de que hizo el primero.

David, primer Barón de Nairne (1655–1740) era una de las figuras mas prominentes en la corte Stuart en St. Germain, y un tema obvio para el pincel de Belle. Nacido en Sandford, Fife, estudió leyes en Leiden y en Utrecht antes de establecerse en Paris en 1676.[14] Parece que no hubiese tenido un empleo permanente antes del verano de 1688–9, cuando Jaime II fue forzado al exilio por Guillermo de Naranja en St. Germain, y el secretario de estado del rey reclutó a Nairne para que fuera su sub-secretario. Nairne rápidamente logro ganarse la confianza del rey y de la reina, quienes le confiaron su correspondencia secreta. Cuando el rey murió en 1701, Nairne arregló y copió sus papeles y ayudó en la supervisión de los escritos y publicación de su biografía. Con la sucesión de Jaime Stuart como Jaime III, Nairne fue nombrado secretario del despacho para las cartas privadas del rey y los envíos; el desempeño un papel muy importante como consejero del rey durante las negociaciones para una posible restauración en 1714, el año en que probablemente el retrato de Belle es identificado. El siguió siendo el consejero de confianza de Jaime III durante la década, viajando con él a donde la corte se mudara y siempre llevando a cabo sus deberes secretariales. Se retiró en 1729, regresando a vivir a Paris en 1733.

Si el *Retrato de un Hombre* de El Paso también representa a Sir David Nairne, éste habría tenido aproximadamente 65 años cuando Belle lo pintó que de hecho así aparece en la pintura. Se habría presentado informalmente, no como un miembro de la corte o diplomático, sino como un intelectual y *philosophe,* una apropiada identidad para Nairne, quien era un hombre de muy amplia cultura, un talentoso músico, y cuyos papeles que se han coleccionado de él, son una importante fuente de información para los historiadores de la corte Jacobina.[15] Mientras que el parecido entre Nairne y el tema del lienzo de El Paso es espectacular, el modelo en la pintura de Texas habría sido único en esta casual presentación entre los temas Jacobinos de Belle, todos ellos en poses rígidas y con vestidos formalmente. Tanto en actitud como en vestimentas, el retrato de El Paso se asemeja al *Conte de Ruet* (firmado y fechado 1723; Musée des Arts Decoratifs, Estrasburgo), con sus cuellos abiertos y holgada capa, y otros temas Parisinos representados por Belle a principios de 1720.[16] Una curiosa evidencia, revelada por radiografías, puede aun arrojar luz sobre la identificación del tema: debajo de la superficie pintada se encuentra el retrato de una mujer, abandonada y pintada por encima, pero casi completada.[17] Parece no estar relacionada con ninguna de las composiciones de Belle hasta ahora descubiertas: nos preguntamos si pudo haber tenido alguna relación con Nairne, otro miembro del circulo Jacobino, o un cliente francés quien patrociaba artista.

Como observo Fabienne Camus, en el lienzo de El Paso vemos una mayor sofisticación que se puede observar en los retratos de Belle en sus inicios; su estilo ha evolucionado de la rigidez y el decoro a un estilo que es mas libre en su concepción, mas intimo y psicológicamente penetrante, y mas decorativo también.[18] Otros grandes pintores en su tiempo—Largillierre y Rigaud, notablemente—eran mas ambiciosos y mas seductores en su técnica, pero Belle teniá el don de capturar las caras y proyectarlas con probidad y objetividad, talento que se requiere en un gran retratista. Como dijo Antonie Schnapper, "su personalidad humilde tendía a deferir a la de sus modelos".[19]

Jean-Baptiste Pater French, 1695–1736

Harlequin and Columbine, c. 1721–1736
Oil on panel
20 x 16 ¼ inches (50.8 x 41.9 cm)
Gift of Josephine Clardy Fox, 1959.5.1

Jean-Baptiste Pater's *Harlequin and Columbine* belongs to the genre of the fête galante, characterized by open-air scenes of elegant young men and women who flirt and seduce in lush pastoral settings. Away from the politics of the court and the distractions of the city, they inhabit a timeless world of youth and beauty that has been associated with nostalgia for a lost utopia.[1] In the center of the scene Harlequin, the agile, lustful and meddlesome character from the commedia dell'arte, leans rakishly towards Columbine, the clever wife of the naïve Pierrot and the primary object of his affection.[2] His overtly theatrical costume contrasts with her more contemporary dress, introducing an element of ambiguity that features prominently in the genre. In this idyllic rural setting these protagonists from the Italian theatre mix with a more generalized repertory of lovers who enjoy the titillating theatricality and fantasy of seduction.

Harlequin and Columbine is based on Antoine Watteau's painting of the same name of c. 1715-1717 in the Wallace Collection, London.[3] Copied from a print after Watteau's artwork, Pater reproduced the composition in reverse, shifting its orientation from upper left to lower right to lower left to upper right. Pater's palette is characteristically brighter than that of Watteau, creating a greater visual contrast between the figures and the landscape, and he has made several changes to the composition, among them replacing the herm in Watteau's painting with a giant urn and adding the pair of cavorting dogs at the lovers' feet. Pater would have known the print after Watteau's painting through his involvement with Jean de Jullienne's efforts to commission and publish a set of prints reproducing Watteau's oeuvre.[4] A friend of Watteau and an avid collector of his paintings, Jullienne undertook the *Oeuvre gravé*, also known as the *Recueil Jullienne*, shortly after the artist's death in 1721 and asked Pater to copy some of the master's works for the engravings that would preserve the artist's memory and ensure his fame. It was one of the first great sets of prints recording the oeuvre of a single artist and Jullienne published it in 1739.

Pater was the sole documented pupil of Watteau and was his most successful follower. After his initial training with the local Valenciennes artist, Jean-Baptiste Guidé, he began his studies with Watteau in Paris in late 1710 or early 1711. According to Watteau's biographers, one of whom was the Parisian dealer Edmé-François Gersaint, Pater was the only student that the notoriously difficult master could tolerate.[5] Their arrangement was nonetheless short lived and Pater returned to Valenciennes in 1715 or 1716.[6] After failing to work independently of the city's St. Luke's Guild, Pater returned to Paris in 1718 and found work with several of Watteau's clients, among them Jullienne and the dealers Pierre Sirois and Gersaint. Pater and Watteau were almost certainly in contact during these years and in 1721 Pater spent a month studying with the dying Watteau at Nogent-sur-Marne. After Watteau's death Pater completed his teacher's unfinished paintings for an eager clientele that competed for the master's work before his death.[7] While Pater is known primarily as a disciple of Watteau, he was also successful in his own right. Frederick the Great owned more than forty of his works and he received a royal commission to paint a tiger hunt for one of the dining rooms at Versailles where it hung alongside hunt scenes by François Boucher, Jean-François de Troy and Nicolas Lancret.

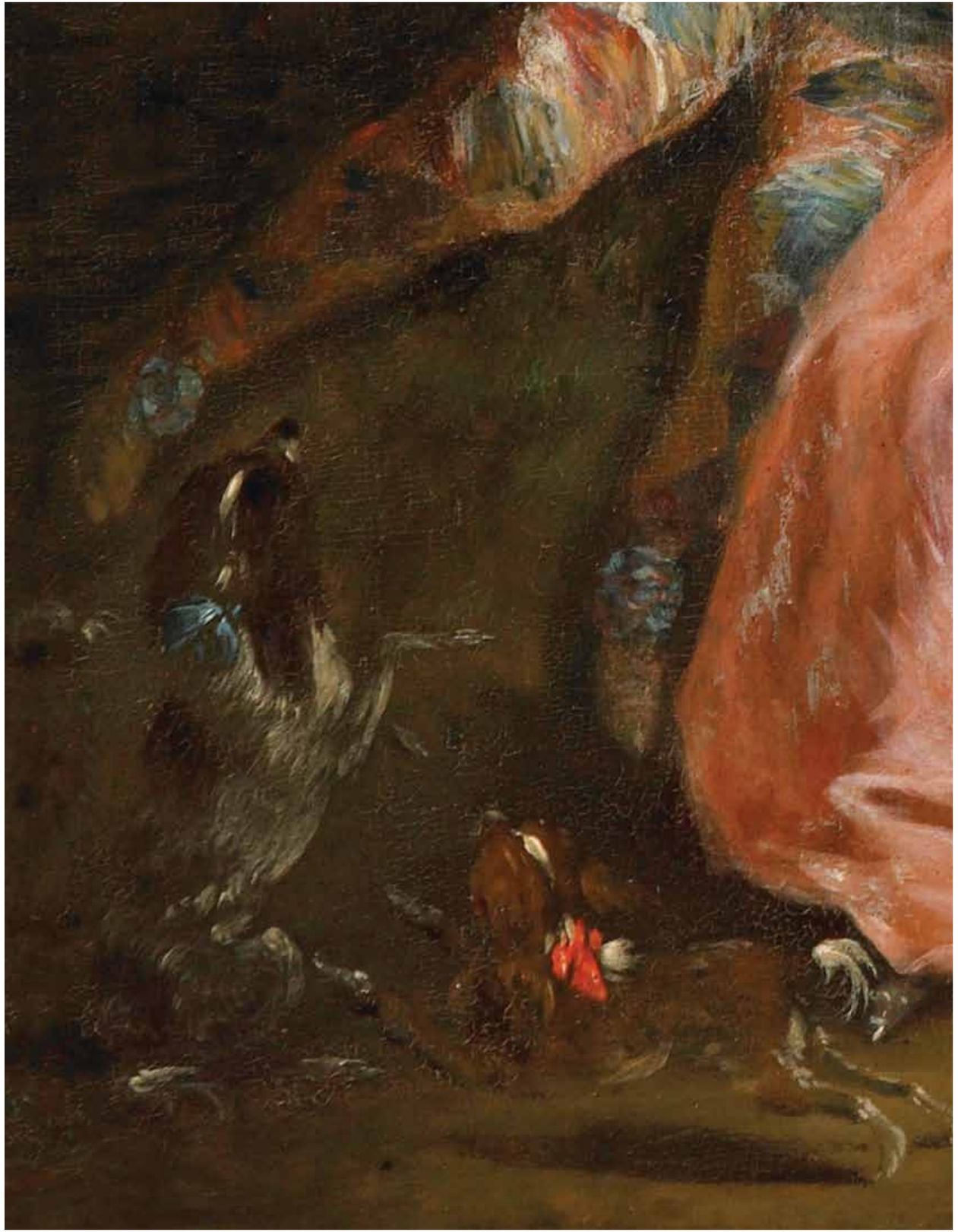
Jean-Baptiste Pater Francés, 1695–1736

Arlequín y Columbina, c. 1721–1736
Oleo en panel
20 por 16 ¼ pulgadas (50.8 por 41.9 cm)
Obsequio de Josephine Clardy Fox, 1959.5.1

Arlequín y Columbina de Jean-Baptiste Pater pertenece al género de fête galante caracterizado por escenas al aire libre de elegantes jóvenes caballeros y damas quienes coquetean y seducen en lozanos escenarios pastorales. Lejos de la política de las cortes y de las distracciones de la ciudad, este genero muestra un mundo sin tiempo, de juventud y belleza que ha sido asociado a la nostalgia de una utopía perdida.[1] En el centro de la escena Arlequín, el ágil y lujurioso curioso personaje procedente de la comedia dell'arte, se inclina, en forma disoluta, hacia Columbina, la inteligente esposa del ingenuo Pierrot, y el prioritario objeto de sus afectos.[2] Sus abiertamente vestimentas teatrales contrastan con el vestido mas contemporáneo de la dama, introduciendo un elemento de ambigüedad lo cual es más notorio en este genero. En este idílico escenario rural, estos protagonistas del teatro italiano se mezclan con un repertorio mas generalizado de amantes quienes disfrutan de la titilante dramatización teatral y la fantasía de la seducción.

Arlequín y Columbina esta basada en la pintura de Antoine Watteau que lleva el mismo nombre, c. 1715–1717 en la Wallace Collection, en Londres.[3] Copiada de un grabado de la obra de arte de Watteau, Pater reprodujo la composición a la inversa, cambiando su orientación de izquierda superior a derecha inferior hacia la izquierda inferior a la derecha superior. La gama de colores de Pater es característicamente más brillante que la de Watteau, creando un mayor contraste visual entre las figuras y el paisaje, al cual hace varios cambios a la composición, entre ellos, reemplazando el *herm* (una escultura con la cabeza y el torso sobre una base cuadrada) en la pintura de Watteau por una gigantesca urna y agregando un par de saltarines perros a los pies de los amantes. Pater habría conocido el grabado que basado en la pintura de Watteau, a través de su envolvimiento con los esfuerzos de Jean de Jullienne en comisionar y publicar un juego de grabados reproduciendo la obra de Watteau.[4] Jullienne, amigo de Watteau y ávido coleccionista de las obras de Watteau se encargó de la *Oeuvre gravé*, conocida también como *Recueil Jullienne,* un poco después de la muerte del artista en 1721 y le pidió a Pater que copiara algunas de las obras del maestro para que fuesen grabadas para preservar la memoria del artista y garantizar su fama. Esto fue uno de los primeros grandes juegos de grabados que registraron la obra de un solo artista la cual Jullienne publicó en 1739.

Pater es el único discípulo documentado de Watteau y fue su más exitoso adepto. Después de su adiestramiento inicial con el artista, originario de Valenciennes, Jean-Baptiste Guidé, empezó luego sus estudios con Watteau en Paris a fines de 1710 o principios de 1711. Según los biógrafos de Watteau, uno de los cuales era un comerciante en arte parisino Edme-François Gersaint, Pater era el único discípulo al que el maestro de carácter notablemente difícil podía tolerar.[5] Su relación fue, sin embargo muy corta, ya que Pater regresó a Valenciennes en 1715 o 1716.[6] Después de su fracaso en trabajar independientemente en el gremio de la ciudad de San Lucas, Pater regresó a Paris en 1718 y encontró trabajo con algunos de los clientes de Watteau, entre ellos Jullienne y los comerciantes en arte Pierre Sirois y Gersaint. Con certidumbre, Pater y Watteau mantuvieron contacto durante estos años y en 1721 Pater pasó un mes estudiando con Watteau, quién estaba en lecho de muerte, en Nogent-sur Marne. Después de la muerte de Watteau, Pater completó las pinturas inconclusas de su maestro para la ansiosa clientela que competía por las obras del maestro antes de su muerte.[7] Mientras Pater es conocido principalmente como discípulo de Watteau, también fue exitoso por su merito propio. Federico el Grande poseía más de cuarenta obras de Pater y éste recibió la comisión real de pintar la cacería de un tigre para uno de los comedores en Versalles, en donde la obra, lucía colgada al lado de las escenas de François Boucher, Jean-François de Troy y Nicolas Lancret.



Alessandro Magnasco Italian, 1667–1749

Consecration of a Franciscan Friar, c. 1730
Oil on oval canvas
18 5/8 x 14 5/8 inches (47.3 x 37.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.42/K1192

Burial of a Franciscan Friar, c. 1730
Oil on oval canvas
18 5/8 x 14 5/8 inches (47.3 x 37.1 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.41/K1222

The private life and sacred rituals of monastics fascinated Alessandro Magnasco, and excited his fervid imagination. These two small paintings on oval canvases are excellent examples of his approach, which makes no attempt to persuade us that the dour Franciscans and their gloomy convent have been observed from life. The friars' beards and brown hooded robes identify them as Capuchins of the Franciscan order, or, as they were known to Magnasco, *Frati minori cappuccini*. In the *Consecration of a Franciscan Friar*, a young novice kneels obediently before his bearded abbot, who is seated on a raised dais. The frail old man leans forward and places his fingers on the apprentice's tonsured head. The gesture of consecration, which marks the young man's entrance into the monastic life is observed and assisted by a circle of attendant friars. In the *Burial of a Franciscan Friar* the body of a deceased brother is lifted off of his simple, wooden bier by two other friars. At left a young crucifer begins the procession out of the mortuary chapel to the place of interment. Thus Magnasco describes the opening and closing days of an anonymous friar's vocation.

Oval canvases became popular in the 18th century for their appealing shapes, but only Magnasco endeavored to make decorative paintings of such somber subjects. That he possessed an unusual sense of humor is undeniable, as is the aesthetic value of his brilliant, slashing brushwork. On the other hand, there is something hallucinatory about his claustrophobic interiors inhabited by ghostly men who live removed from the outside world. And it is surely odd that no matter the differences in their settings, his actors are virtually indistinguishable, elongated, angular, and visually gripped by some interior passion. Magnasco never varies his technique or inscrutable expression in accordance to his subjects, which include, in addition to Franciscans, cloistered nuns, white-robed Camaldolese monks, Quaker meetinghouses and even Jewish synagogues.

Critics and collectors have always been divided as to whether Magnasco's attitude towards religious life was satirical or sympathetic. Carlo Giuseppe Ratti, an astute observer of the 18th century, assumed that what Ratti called the *bizzarrie e caprici*—the contorted figures and curious subjects—of his religious paintings were amusing flights of fancy.[1] Many modern writers, whose views are usefully summarized by Oscar Mandel, assume that he painted for a circle of anticlerical aristocrats. Our knowledge of Magnasco's patronage remains fragmentary. Fern Rusk Shapley, who has written most extensively about the El Paso pictures, rightly observed the respectful mood in these two scenes. The painter Émile Bernard, who shared his friend Paul Cézanne's enthusiasm for Baroque painting at a time when it was undervalued, enthused over Magnasco's monks who "withdrawn from the storms of life, so as better to hear those of their hearts, pray for souls that are deaf to the divine clamor."[2]

Giuseppe Delogu, a prominent Italian art historian, once wrote, "I don't know any other example in the entire history of Italian painting of a master's work that has received so many diverse opinions as well as continuous shifts of consideration and judgment."[3] Perhaps Benno Geiger, the greatest Magnasco authority, summed it up best, "Magnasco was neither a jesting atheist, nor a Catholic bigot, nor an arid Protestant, but something better, that is to say, having taken up painting, he was above everything else a painter. Magnasco neither praises nor condemns but he indisputably lavishes all his skill on the delineation of their bony frames."[4]

Alessandro Magnasco Italiano, 1667–1749

Consagración de un fraile franciscano, c. 1730
Oleo en lienzo ovalado
18 5/8 por 14 5/8 pulgadas (47.3 por 37.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.42/K1192

Entierro de un fraile franciscano, c.1730
Oleo en lienzo ovalado
18 5/8 por 14 5/8 pulgadas (47.3 por 37.1 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.41/K1222

La vida privada y los rituales sagrados de los monasterios fascinaban a Alessandro Magnasco, y estimulaban su fervorosa imaginación. Estas dos pequeñas pinturas en lienzos ovalados son ejemplos excelentes de su método, el cual no intenta persuadir al espectador de que el artista estuviera físicamente en el convento al pintar esta escena de los austeros franciscanos y su lúgubre convento. Las barbas de los frailes y sus túnicas cafés con capucha los identifican como capuchinos de la orden franciscana, o como eran conocidos por Magnasco, *Frati minori cappucchini*. En la *Consagración de un Fraile Franciscano,* un joven novicio, se arrodilla obedientemente ante el barbado abad, quien esta sentado en un elevado dosel. El frágil anciano se inclina hacia adelante y coloca sus dedos en la parcialmente calva cabeza del aprendiz. El gesto de consagración, el cual indica la entrada del joven a la vida monástica es observado y asistido por un círculo de frailes asistentes. En el *Entierro de un Fraile Franciscano* el cuerpo del difunto hermano es levantado de su sencillo féretro de madera por otros dos frailes. A la izquierda un joven que lleva el Crucifijo inicia la procesión fuera de la capilla mortuoria hacia el lugar del entierro. De esta manera Magnasco describe la apertura y clausura de los días de la vocación de un fraile anónimo.

Los lienzos ovalados se hicieron populares en el siglo dieciocho por sus atractivas formas, pero solo Magnasco intentó hacer pinturas decorativas de temas tan sombríos. No se puede negar que poseía un inusual sentido del humor como lo es el valor estético de sus brillantes y oblicuas pinceladas. Por otro lado, hay algo alucinante en sus interiores claustrofóbicos habitados por hombres fantasmales quienes vivían alejados del mundo exterior. Y ciertamente es extraño que sin importar las diferencias de sus escenarios, sus actores son virtualmente indistinguibles, alargados, angulares y visualmente controlados por alguna pasión interior. Magnasco nunca varía su técnica o inescrutable expresión de acuerdo a sus temas, los cuales incluyen, además de a los franciscanos, a monjas enclaustradas, monjes camaldoleses con blancas túnicas, casas de reunión de cuáqueros y hasta sinagogas judías.

Críticos y coleccionistas siempre han estado divididos en cuanto a que si la actitud de Magnasco hacia la vida religiosa era satírica o simpatizaba con ella. Carlo Guiseppe Ratti, un astuto observador del siglo dieciocho, supuso que lo que Ratti llamaba *bizzarrie e caprici*—las figuras contorsionadas y temas curiosos—de sus pinturas religiosas eran escapes humorísticos de su imaginación.[1] Muchos escritores modernos, cuyas opiniones se resumen, de manera útil por Oscar Mandel, supone que Magnasco pintó para un círculo de aristócratas anticlericales. Nuestro conocimiento del patrocinio de Magnasco permanece aun muy fragmentado. Fern Rusk Shapley, quien ha escrito extensamente sobre las pinturas de El Paso, acertadamente observó el humor de estas dos escenas. El pintor Émile Bernard, quien compartió el entusiasmo de su amigo Paul Cézanne por la pintura barroco en una época en que se subestimada su valor, entusiasmado por los monjes de Magnasco quienes "alejados de las tormentas de la vida, para mejor escuchar aquellos de su corazón, rezar por las almas sordas al clamor divino." [2]

Guiseppe Delogu, un prominente historiador del arte Italiano, una vez escribió: "No conozco algún otro ejemplo, en toda la historia de la pintura Italiana de una obra maestra que haya recibido tantas opiniones diversas así como continuos cambios de consideración y juicio".[3] Quizá Benno Geiger, la gran autoridad en Magnasco, lo resumió mejor: "Magnasco no era ni un ateo bromista, ni un católico fanático, tampoco un árido protestante, sino algo mejor, es decir, habiendo escogido la pintura, él era por encima de todo un pintor. Magnasco ni alaba ni condena, pero indiscutiblemente es esplendido en sus habilidades al delinear sus cuerpos huesudos."[4]

Giovanni Antonio Canal (called Canaletto) Italian, 1697–1768

View of the Molo, c. 1730–35
Oil on canvas
44 ½ x 63 ¼ inches (113 x 160.7 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.49/K2174

Canaletto, the greatest view painter in the history of European art, will forever be identified with his native city, Venice.[1] He was born there in 1697, the son of Bernardo Canal, who was an important designer and painter of scenery for operas. The young Canal, who soon began to distinguish himself by using the diminutive Canaletto, collaborated with his father in his early years – they painted scenery together in Rome in 1719 – but by the first half of the 1720s had established himself as an independent painter of city views, or *vedute*. A number of paintings (four formerly in the Liechtenstein Collection and three now in Dresden) are thought to date from around 1723.[2] Canaletto's first securely dated commission, however, came from a textile merchant, Stefano Conti, who in 1725 ordered at first two, and then two more views, including three vistas of the Grand Canal and one of the church of Santi Giovanni e Paolo and the Scuola di San Marco.[3] By the next year, Canaletto had been approached by Owen McSwinney, an Irishman, who was the first to introduce his art to the English collectors who were to become his most important patrons.

In the late 1720s the critical elements of Canaletto's style became apparent. He possessed an unprecedented talent for rendering the effects of the soft light of Venice on its complex architecture. His scenes of the Piazza San Marco and of the churches and palaces that lined the Grand Canal were suffused with atmosphere, yet were clear and distinct. He was able to use his imagination to vary even the most often-repeated views and was also able to depict consciously inaccurate relationships between architectural elements, or to assume unattainable points of view, without giving his paintings any hint of falsity. On the contrary, as contemporaries remarked, "he paints with such accuracy and cunning that the eye is deceived and truly believes that it is the real thing it sees, not a painting."[4]

The novelty of Canaletto's vision brought him to the attention of critics and patrons by the end of his first decade as a painter. Canaletto seems to have met Joseph Smith, later British Consul to the Serene Republic, around 1730. Smith, an important collector in his own right, became Canaletto's principal agent, selling the artist's paintings to English clients and marketing the works by distributing elaborate collections of engraved reproductions. During the 1730s Canaletto was extremely busy meeting the commissions he received and set up a studio of painters, including his nephew Bernardo Bellotto, to meet the demand. The works coming from his studio at this time sometimes reveal a mechanical quality in the treatment of buildings or figures. But his profitable relationship with Smith—not by any means exclusive, since many collectors approached Canaletto directly—lasted for more than fifteen years, until demand for Canaletto's work began to slacken in the 1740s.

For a time Canaletto busied himself making etchings, dedicated to Smith when they were published. By May of 1746, however, he had arrived in London, where he was to remain for the next decade, except for a brief interlude in Venice in 1751. The Englishmen who had purchased Canaletto's Venetian views engaged him to paint or draw prospects of London or of their country seats. He also found a market for decorative imaginary landscapes on Italianate themes.

Canaletto returned to Italy around 1755, although little is certainly known of his activities in the last years of his life. Elected to the Accademia Venezianna di Pittura e Scultura in 1763, eight years after its founding, Canaletto died five years later and was buried in the parish of his birth.

The majestic view of Venice shown here was dated by W. G. Constable to the early 1730s.[5] It is thought to have been purchased

by or commissioned for an eighteenth-century English patron, George Proctor, who in 1742 bought a property, Langley Park, in Norfolk, where a number of Canaletto views were documented in the early nineteenth century and where this painting remained until 1947.[6]

The view is familiar to admirers of Canaletto's art and was repeated with many permutations of architectural detail and point of view. At least four very similar examples exist in which the Ducal Palace looms on the right, with the perspective focused on the Fonteghetto della Farina, the small building with an off-center arched entry at the end of the quay.[7] The Molo views range widely in scale, from the earliest, a painting on copper of about 1725-27 measuring only 17 x 23 inches, to the largest, which at 51 x 66 inches is even larger than the El Paso example.

Frequently such paintings, in which the Molo recedes into space with a strong movement to the left, were paired with views in which the movement is predominantly to the right. Most often these pendants were views of the Molo from its other extremity.[8] In the Kress pair, however, the artist or his patron chose a rather unlikely pendant (not shown here and now in the Memphis Brooks Museum of Art) to the perspective of the Molo – a view of the Grand Canal seen from the Campo San Vio, just above the church of Santa Maria della Salute.[9] This wide and relatively uneventful stretch of the Grand Canal is in fact the most often repeated motif in Canaletto's repertory.

The El Paso painting includes many telling details drawn from Canaletto's observation of the daily life of his city. Some of the figures in the composition are depicted in the act of watching the passing scene: the procurators on the balcony of the Doge's Palace, or the fashionably dressed couple on the Molo. They see around them the bustling activity of the city, such as a *gondolieri* plying the waters of the Lagoon, beggars, exotic travelers, or pet dogs. All of these are painted assuredly, and often with humor, and they give life and breath to the broad expanses of pavement and water in the painter's view.

Giovanni Antonio Canal (llamado Canaletto) Italiano, 1697–1768

Vista del Molo, c.1730–35
Oleo en lienzo
44 ½ por 63 ¼ pulgadas (113 por 160.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.49/K2174

Canaletto, el mas renombrado pintor de panorámica en la historia del arte europeo, siempre será relacionado con su ciudad natal, Venecia.[1] Nació allí en 1697, hijo de Bernardo Canal, un diseñador importante y pintor de escenografías para la opera. El joven Canal, quien pronto empezó a destacarse al usar el diminutivo de Canaletto, colaboraba con su padre desde su temprana edad—juntos pintaron escenarios en Roma en 1719—pero hacia la primera mitad de la década de 1720 ya se había establecido por su propia cuenta, como pintor independiente de panorámicas de la ciudad o *vedute*. Se cree que un numero de pinturas (cuatro anteriormente en la Colección Liechtenstein y tres hoy en día en Dresden) datan de alrededor de 1723.[2] La primera comisión de Canaletto con fecha acertada, sin embargo, provino de un mercader de telas, Stefano Conti, quien en 1725 ordenó, primero dos y después dos mas panorámicas, incluyendo tres vistas del Gran Canal y una de la iglesia de Santi Giovanni e Pablo y la Scoula di San Marco.[3] Para el año siguiente, Canaletto fue abordado por Owen McSwinney, un irlandés, quién fue el primero en introducir su arte a los coleccionistas Ingleses, quienes se constituirían en sus clientes más importantes.

Hacia finales de los años 1720 los elementos críticos del estilo de Canaletto se hicieron evidentes. Poseía un talento sin precedente para lograr los efectos de la luz suave de Venecia sobre la compleja arquitectura. Sus escenas de la Piazza San Marco y de las iglesias y palacios que delineaban el Gran Canal eran bañados con ambiente, y sin embargo eran claras y distintas. Tenía la habilidad de usar su imaginación para variar aun las vistas mas comúnmente repetidas y pudo representar conscientemente relaciones inexactas entre elementas de arquitectura, o asumir puntos de vistas inalcanzables, sin darle a sus pinturas un aspecto de falsedad. Al contrario, como comentaron sus contemporáneos, "el pinta con tal exactitud y astucia que logra engañar la vista y hacer creer que es lo auténtico, no una pintura".[4]

La novedad de la visión de Canaletto atrajo la atención de los críticos y de los clientes, hacia finales de su primera década como pintor. Al parecer, Canaletto conoció a Joseph Smith, ultimo Cónsul Británico de la República Serena, alrededor de 1730. Smith, un importante coleccionista por derecho propio, se convirtió en el agente principal de Canaletto, vendiendo las pinturas del artista a los clientes ingleses y comercializando sus obras y distribuyendo colecciones elaboradas de reproducciones de grabados. Durante los años de los 1730, Canaletto estuvo muy ocupado cumpliendo con las comisiones encomendadas y organizó un estudio de pintores, incluido su sobrino Bernardo Bellotto, para poder cumplir con las peticiones. Las obras provenientes de esta época algunas veces revelan una calidad mecánica en el trato de edificios o figuras. Pero su relación tan productiva con Smith—de ninguna manera exclusiva, puesto que muchos coleccionistas trataban directamente con Canaletto—duró más de quince años, hasta que la demanda por las obras de Canaletto se debilitó en los años de los 1740.

Durante un tiempo Canaletto se afanó en hacer bosquejos, los cuales fueron dedicados a Smith cuando se publicaron. Para mayo de 1746, sin embargo ya había llegado a Londres, en donde permaneció por la próxima década, excepto por un lapso corto en Venecia en 1751. Los ingleses quienes habían comprado las panorámicas de Venecia de Canaletto, lo contrataron para que pintara o dibujara panorámicas de Londres o de sus fincas. También encontró compradores de paisajes decorativos imaginarios de paisajes o temas italianos.

Canaletto regresó a Italia alrededor de 1755, sin embargo poco se sabe de sus actividades en los últimos años de su vida. Elegido a la Accademia Venezianna di Pittura e Scultura en 1763, ocho años después de su fundación, Canaletto murió cinco años después y fue enterrado en la parroquia de su ciudad natal.

La majestuosa panorámica de Venecia que se muestra aquí fue fechada por W.G. Constable hacia principios de los años 1730.[5] Se cree que fue comprada o comisionada en el siglo dieciocho por el cliente ingles George Proctor, quien en 1742 compró una propiedad, Langley Park, en Norfolk, en donde un numero considerable de panorámicas de Canaletto están documentadas a principios del siglo diecinueve, en donde esta obra permaneció hasta 1947.[6]

La panorámica es muy conocida por los admiradores del arte de Canaletto y fue repetida con muchas permutaciones en los detalles arquitectónicos y puntos de vista. Existen al menos cuatro ejemplos muy similares en los cuales el Palacio Ducal aparece amenazante a la derecha, con la perspectiva enfocada en el Fonteghetto della Farina, el pequeño edificio con una entrada no centrada, en forma de arco, al final del muelle.[7] Las panorámicas del Molo, varían ampliamente en escala, desde la mas temprana, una pintura sobre cobre de alrededor de 1725–27 que mide solamente 17 por 23 pulgadas, hasta la mas grande, la cual con 51 por 66 pulgadas es aun mas grande que la del ejemplo de El Paso.

Con frecuencia estas pinturas, en las cuales el Molo retrocede en el espacio con fuerte movimiento hacia la izquierda, fueron apareadas con panorámicas en las cuales el movimiento predomina hacia la derecha. Con mucha frecuencia estas pinturas que colgaban en un par, eran panorámicos del Molo desde su otro extremo.[8] Sin embargo, en el par de la colección Kress, el artista o su cliente escogió un par de pinturas no muy usual (el cual no se muestra aquí, y que esta ahora en el Memphis Brooks Museum of Art) para la perspectiva del Molo—una vista del Gran Canal, vista desde el Campo San Vio, justamente sobre la iglesia de Santa María della Salute.[9] Esta extensión amplia y relativamente incidental del Gran Canal es de hecho, el estilo que mas se repite en el repertorio de Canaletto.

La pintura de El Paso incluye muchos detalles característicos derivados de las observaciones de Canaletto sobre la vida diaria de su ciudad. Algunas de las figuras en su composición son representadas mirando lo que sucede en la escena: los procuradores en el balcón del Palacio Doge o la pareja vestida a la última moda en el Molo. Ven a su alrededor la bulliciosa actividad de la ciudad, como son los *gondolieri* navegando las aguas del la laguna, pordioseros, viajeros exóticos, o perros mascotas. Todos estos son pintados con seguridad y frecuentemente con humor, dando vida y aliento a las expansiones grandes del pavimento y agua a la vista del pintor.

Pietro Antonio Rotari Italian, 1707–1762

A Girl in a Red Dress, after 1756
Oil on canvas
17 1/4 x 13 1/4 inches (43.8 x 33.7 cm)
Gift of Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.45/K391

A Girl in a Blue Dress, after 1756
Oil on canvas
17 1/4 x 13 1/4 inches (43.8 x 33.7 cm)
Gift of Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.46/K392

Pietro Antonio Rotari epitomizes the itinerant artist of the 18th century. Born of Italian nobility in Verona, Rotari displayed a penchant for art at an early age. His father encouraged his interest by sending him to study with the Flemish engraver Robert van Anden Aert and later he finished his studies under Antonio Balestra, who greatly influenced Rotari's style in history painting. He then went to Rome and Naples where he studied under Francesco Trevisani and Francesco Solimena, respectively, and in 1734 he returned native city where he opened a school of painting. In Verona he received moderate success when his works were sought after for commissions of churches, monasteries, and palaces. His work was later recognized for its merits in 1749 with the title of *Conte dal Senato Veneto*.[1] Shortly thereafter he went to Vienna and was appointed by Empress Maria Theresa of Hapsburg, who at the time controlled the Austrian throne, to create mythological and religious paintings and portraits of the aristocracy. In Vienna, he was impressed by the work of Jean-Etienne Liotard (1702–1789), a Swiss miniature painter, whose work is known for its clear, cool colors, porcelain surfaces, and smooth handling a style that embodies the Rococo period.[2] King Augustus III later brought Rotari to Dresden where he did numerous portraits of members of the Saxon court. There, he developed the style that he would become most known: half-length portraits of young women. Finally, he left Dresden to become the court painter for Empress Elizabeth of Russia in 1756, where he spent the remainder of this life painting for the Imperial family and other Russian aristocracy.

His time spent in Russia is his most significant in terms of artistic production. In the style of portraits belonging to El Paso Museum of Art, he produced hundreds of other whimsical depictions of young women displaying superficial psychological and emotional states.[3] Often, the ladies depicted have a coy or coquettish expressions on their face and therefore are seen by some as nothing more than vacuous images of beauties.[4] The El Paso Museum of Art's *A Girl in a Red Dress* and *A Girl in a Blue Dress* are engaged with something or someone outside the picture plane, which in turn makes the viewer question what captures their interest. The portraits are rendered using a cool palette and smooth brushstrokes; typical of the Rococo period, yet the simplicity of the compositions is of another influence, presumably the eighteenth century Italian artist Benedetto Lutti (1666- 1724).[5] It is argued that most of these portraits are of anonymous Russian townswomen, and so the majority of their individual identities remain unknown. Judging from the facial features in El Paso Museum of Art's two Rotari paintings, both may be of the same model.

After Rotari's death, Catherine the Great of Russia bought three-hundred and forty of his portraits to be displayed, and they covered the salon of Peterhof almost in entirety.[6] The pictures that Catherine did not buy were returned to Rotari's family in Verona, where they remained in the possession of his descendants until the late 19th century.

Pietro Antonio Rotari Italiano, 1707–1762

Una joven con vestido rojo, después de 1756
Oleo en lienzo
17 ¼ por 13 ¼ pulgadas (43.8 por 33.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.45/K391

Una Joven con vestido azul, después de 1756
Oleo en lienzo
17 ¼ por 13 ¼ pulgadas (43.8 por 33.7 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.46/K392

Pietro Antonio Rotari personifica al itinerante artista del siglo dieciocho. Nacido de familia noble en Verona, Rotari mostró una inclinación por el arte a muy temprana edad. Su padre alentó su interés enviándolo a estudiar con el grabador flamenco Robert van Anden Aert y mas tarde terminó sus estudios bajo Antonio Balestra, quien tuvo gran influencia en el estilo de Rotari en la pintura histórica. Después fue a Roma y a Nápoles en donde estudió bajo Francesco Trevisani y Francesco Solimena, respectivamente y en 1734 regresó a su ciudad natal en donde abrió una escuela de pintura. En Verona obtuvo éxito moderado cuando sus obras fueron buscadas para comisiones de iglesias, monasterios y palacios. Su obra fue reconocida mas tarde por sus meritos en 1749 otorgándosele el titulo de *Conte dal Senato Veneto.*[1] Poco después de esto fue a Viena y fue asignado por la Emperatriz Maria Teresa de Habsburgo, quien en ese tiempo controlaba el trono Austriaco, para crear pinturas mitológicas y religiosos así como retratos de la aristocracia. En Viena, Rotari estuvo muy impresionado con la obra de Jean-Etienne Liotard (1702–1789), un pintor suizo de miniaturas, cuyo trabajo es conocido por sus claros, frescos colores, superficies de porcelana, y suave manejo un estilo que encarna el periodo rococó.[2] Posteriormente el Rey Augusto III trajo Rotari a Dresden en donde hizo numerosos retratos de miembros de la corte Sajona. Allí desarrollo el estilo por el cual mas se le conocería: retratos de medio cuerpo de mujeres jóvenes. Finalmente, dejó Dresden para convertirse en el pintor de la corte de la Emperatriz Elizabeth de Rusia en 1756, en donde pasó el resto de su vida pintando para la familia Imperial y otros personajes de la aristocracia rusa.

El tiempo que pasó en Rusia es el más importante en términos de producción artística. En el estilo de retratos pertenecientes al Museo de Arte de El Paso, produjo cientos de otras representaciones caprichosas de mujeres jóvenes mostrando estados psicológicos y emocionales superficiales.[3] Con frecuencia las damas representadas tienen expresiones tímidas y coquetas en sus rostros y por lo tanto son consideradas por algunas personas nada mas como vacuas imágenes de belleza.[4] En las pinturas en el Museo de Arte de el Paso, *Una Joven con Vestido Rojo,* y *Una Joven con Vestido Azul,* las jóvenes son atraídas por algo o alguien fuera del plano de la pintura, lo cual en su momento hace que el espectador se pregunte qué es lo que capta su interés. Los retratos están logrados con una gama de colores frescos y de suaves pinceladas; típicas del periodo rococó, sin embargo, la simplicidad de las composiciones viene de otra influencia, presuntamente del artista italiano del siglo dieciocho, Benedetto Lutti (1666–1724).[5] Se argumenta que la mayoría de estos retratos son de mujeres anónimas rusas del pueblo y por lo tanto, la mayoría de sus identidades individuales son desconocidas. Juzgando por las características faciales de las dos pinturas de Rotari en el Museo de Arte de El Paso, ambas pudieran ser la misma modelo.

Después de la muerte de Rotari, Catalina la Grande de Rusia compró trescientos cuarenta de sus retratos para exponerlos, tapizando con ellos el salón de Peterhof casi en su totalidad.[6] Las pinturas que Catalina no compró fueron regresadas a la familia de Rotari en Verona, en donde permanecieron en la posesión de sus descendientes hasta finales del siglo diecinueve.

Francesco Zuccarelli Italian, 1702–1788

Untitled Pastoral Scene, c. 1760s–70s
Oil on canvas
24 ¼ x 29 inches (61.6 x 73.7 cm)
Gift of the A. P. Coles Estate, 1957.2.1

Untitled Pastoral Scene, c. 1760s–70s
Oil on canvas
24 1/8 x 29 1/8 (61.3 x 74 cm)
Gift of the A. P. Coles Estate, 1957.2.2

The two *Pastoral Scenes* under discussion are typical of Francesco Zuccarelli's generalized Italianate landscapes known for their even lighting, relatively small figures, farm animals and always pleasant weather; however each has unique elements worthy of further investigation. In the first *Pastoral Scene,* with the large tree, left off-center, a man wearing a hat reclines on the ground and may be sketching, writing or reading. Including approximately eleven figures calmly going about their daily activities, this painting invites the viewer's eye to peacefully traverse the picturesque landscape by meandering down a dirt path starting at the work's lower frame. The second *Pastoral Scene*, with the bridge, situates the viewer on a riverbank in the proximity of a standing washerwoman, a fisherman whose face is hidden and another washerwoman sitting on a rock at the river's edge. In the background a shepherd guides his cattle over a bridge and further beyond two women and a child walk in the direction of another more distant fisherman.

The meaning of these two Arcadian landscapes, which may have been painted as a pair, can be found in the fact that nothing dramatic happens. Like other pastoral scenes painted by Zuccarelli, these two were in the words of Michael Levey, "… part of the longing for peaceful refuge: a blending of the pastoral with the classical (itself never far away in Italy)."[1] It should also be noted that rather than the religious or classical themes of the Baroque each of these paintings has as its subject the Rococo concept of the pursuit of happiness as well as a more enlightened theme of man existing in harmony with nature. The landscape in these paintings is therefore not literal, but rather a caprice of the artist's imagination, depicting a non-specific location where the ramshackle architecture is insignificant. In both, the artist's compositional strategy is similar; a gently rising landscape with a horizon line two-thirds up, bubbling streams with waterfalls gently cascading outward and a central, standing female figure with a male figure at her feet, nearest to the viewer. Further, both feature a favored compositional motif of Zuccarelli's; a shepherd or shepherdess and cattle moving across the picture plane, often in an upward, arched line either over a bridge or a hill. Zuccarelli was influenced by his predecessor of landscape painting in Venice, Marco Ricci (1676-1730), and by earlier Italian artists from outside Venice such as Salvator Rosa (1615-1673).[2] Zuccarelli, a contemporary of Canaletto in Venice, did not attempt to become a painter of architectural *vedute*. Zuccarelli's aversion to painting architecture did not diminish his interest in approaching perspectival accuracy and he is among the artists of the baroque and rococo who are known to have used the camera obscura to render a panorama of the countryside.[3]

As an artist Zuccarelli received his first training in Florence and Rome where he painted religious subjects and portraits.[4] By the early 1730s he was in Venice painting landscapes and soon found several significant patrons, such as Count Francesco Algarotti, art agent for the Elector of Saxony; the Pisani family; and most importantly, the English Consul and art collector Joseph Smith who resided in Venice and patronized other Venetian artists such as Canaletto. By 1742 Zuccarelli was collaboratively painting with Canaletto's nephew Bernardo Bellotto in the execution of a series of Roman architectural *capriccio*. Zuccarelli painted the figures and Bellotto the architecture.[5] In 1746 Consul Joseph Smith commissioned Zuccarelli and the architect and engraver Antonio Visentini (1688-1782) to collaborate on a series of eleven caprice landscape paintings. In this series, Zuccarelli painted the landscapes and the figures while Visentini added the English Palladian buildings. In 1751 Zuccarelli became acquainted with the Welsh portrait painter Richard Wilson (1713-1782), later to become known as the "father of British landscape." Wilson reportedly painted Zuccarelli's portrait at this time in exchange for a landscape painting. Zuccarelli's first visit to England, where

his work was much desired, lasted from 1752 to 1762. He was elected to the Venetian Academy in 1763 and in 1765 journeyed to England for a second time. In 1768 Zuccarelli became a founding member of the British Royal Academy of Art. He returned to Venice in 1771, and shortly thereafter, in 1772, was elected President of the Venetian Academy. The 1770s are the date given for El Paso's two idyllic landscapes, but perhaps this date should be questioned because it is late in the artist's career and if it is correct would have been after the artist's second and final return from England.[6] The artist retired to Florence in 1782, where he died in 1788.

Zuccarelli was a favorite painter of King George III, who commissioned work from him and bought many of his paintings from the collection of Consul Joseph Smith. His appreciation by the British royalty is further shown by the room named after him at *Queen's State Drawing Room* at Windsor Castle.[7] To be sure, Zuccarelli placed more importance on lyricism in his work than on realistic details and greatly influenced English landscape painting with his blend of reality and fantasy. His work corresponds entirely to the 18th century notion of beauty in poetry. Indeed, his *capricci* are the visual equivalent of a beautiful piece of verse.

Francesco Zuccarelli Italiano, 1702–1788

Escena pastoral sin titulo, c. 1760s–70s
Oleo en lienzo
24 ¼ por 29 pulgadas (61.6 por 73.7 cm)
Obsequio del Legado de A.P. Coles, 1957.2.1

Escena pastoral sin titulo, c. 1760s–70s
Oleo en lienzo
24 1/8 por 29 1/8 (61.3 por 74 cm)
Obsequio del Legado de A.P. Coles, 1957.2.2

Las dos *Escenas Pastorales* que se tratan aquí son típicas de los paisajes generalizados e italianizados de Francesco Zuccarelli conocidos por su uniforme luminosidad, sus figuras relativamente pequeñas, sus animales de granja y el siempre agradable clima; sin embargo, cada uno tiene elementos únicos merecedores de más investigación. En la primera *Escena pastoral*, con un gran árbol, a un costado del centro a la izquierda, un hombre que lleva puesto un sombrero se reclina sobre la tierra y posiblemente dibujando, escribiendo o leyendo. Esta pintura que incluye aproximadamente once figuras que tranquilamente llevan a cabo sus actividades diarias, invita al ojo del espectador a recorrer con tranquilidad el pintoresco paisaje serpenteando por una vereda de terracería la cual inicia en el marco inferior de la obra. La segunda *Escena pastoral*, con el puente, sitúa al espectador en la ribera del río cerca de una lavandera, un pescador cuya cara esta oculta, y otra lavandera sentada en un piedra a la orilla del río. En el fondo un pastor guía su ganado por el puente y más a lo lejos dos mujeres y un niño caminan en dirección de un pescador que se encuentra aun más distante.

El significado de estos dos paisajes al estilo arcadio, que pueda que hayan sido pintados como un par, se deja ver por el hecho de que nada dramático esta sucediendo. Como otras escenas pastorales pintadas por Zuccarelli, estas dos eran en palabras de Michael Levey, "…parte del anhelo de un refugio pacifico: una fusión de lo pastoral con lo clásico (en si, nunca lejos de Italia)".[1] Debe destacarse que en vez de los temas clásicos o religiosos del barroco cada una de estas pinturas tiene como tema el tema rococó, la búsqueda de la felicidad así como un tema mas informado, del hombre existiendo en armonía con la naturaleza. El paisaje en estas pinturas no es por lo tanto literal, sino mas bien un capricho de la imaginación del artista, representando un lugar no especificado, en el cual la arquitectura destartalada es insignificante. En ambas pinturas, la estrategia composicional del artista es similar; un paisaje elevándose suavemente, con una línea de horizonte a dos tercios hacia arriba, burbujeantes arroyos con cascadas cuya agua fluye suavemente hacia afuera y un figura femenina al centro, de pie con una figura masculina a sus pies, mas cercano al espectador. Aunado a esto, ambas presentan un tema favorable al estilo de composición de Zuccarelli; un pastor o pastora y un rebaño moviéndose a través del plano de la pintura, con frecuencia en línea hacia arriba, en arco, ya sea sobre un puente o en una ladera. Zuccarelli fue influenciado por su predecesor de pintura de paisaje en Venecia, Marco Ricci (1676–1730), y por artistas italianos más tempranos, fuera de Venecia, como Salvator Rosa (1615–1673).[2] Zuccarelli, un contemporáneo de Canaletto en Venecia, no intento convertirse en un pintor *vedute* arquitectural. La aversión de Zuccarelli de pintar arquitectura no disminuyo su interés en llegar a la exactitud de la perspectiva y es uno de entre los artistas del barroco y del rococó más conocido en el uso de la *camera obscura* para suministrar un panorama de la vida campestre.[3]

Como artista Zuccarelli recibió su primer entrenamiento en Florencia y en Roma en donde pintó temas religiosos y retratos.[4] Para principios de los años 1730, él estaba en Venecia pintando paisajes y pronto encontró algunos clientes importantes, tales como el Conde Francesco Algarotti, un agente en arte para el elector de Sajonia; la familia Pisani; y de mas importancia, el cónsul ingles y coleccionista de arte Joseph Smith quien residía en Venecia y patrocinaba a otros artistas Venecianos como Canaletto. Para 1742 Zuccarelli estaba pintando en colaboración con el sobrino de Canaletto, Bernardo Bellotto en la ejecución de una serie de la arquitectura Romana *capriccio*. Zuccarelli pintó las figuras y Bellotto la arquitectura.[5] En 1746 el Cónsul Joseph Smith comisionó a Zuccarelli y el arquitecto y grabador Antonio Visentini (1688–1782) a colaborar en una serie de once *caprice* pinturas de paisajes. En esta serie, Zuccarelli pintó los paisajes y las figuras mientras de Visentini agregó los edificios palatino ingleses. En 1751 Zuccarelli conoció al pintor retratista Galés Richard Wilson (1713–1782), quien tiempo después llegó a ser conocido como "el padre del paisaje ingles." Según se afirma, Wilson pintó el retrato de Zuccarelli en este tiempo a cambio de una pintura de paisaje. La primera visita de Zuccarelli a Inglaterra, en donde su trabajo era muy cotizado, permaneció allí desde 1752 a 1762. Fue electo para la Academia Veneciana en 1763 y en 1765 viajó a Inglaterra por segunda vez. En 1768 Zuccarelli llego a ser un miembro fundador de la British Royal Academy of Art. Regresó a Venecia en 1771 y un poco después en 1772, fue electo Presidente de la Academia Veneciana. Los años de los 1770 es la fecha dada para esos dos idílicos paisajes de El Paso, pero quizá esta fecha debería cuestionarse porque es tarde en la carrera del artista y si es correcta, habría sido después del segundo viaje y retorno final del artista de Inglaterra.[6] El artista se retiró a Florencia en 1782, en donde murió en 1788.

Zuccarelli era el pintor favorito del Rey Jorge III, quien le comisionó obras y compró muchas de sus pinturas de la colección del Cónsul Joseph Smith. Su aprecio por la realeza inglesa se demuestra aun mas por la sala que lleva su nombre en el *Cuarto de recepción estatal de la reina* en el Castillo de Windsor.[7] Sin lugar a dudas, Zuccarelli le dio mas importancia a lo lírico en su obra, que a los detalles realistas grandemente influenciando en la pintura del paisaje ingles con su mezcla de realidad y fantasía. Su obra corresponde enteramente a la noción del siglo dieciocho de la belleza en poesía. Ciertamente, sus *capricci* eran el equivalente visual a una bella pieza de poesía.

Bernardo Bellotto Italian, 1721–1780

Entrance to a Palace or *Architectural Capriccio with a Portrait of Voivod Franciszek Salezy Potocki*, c. 1762–65
Oil on canvas
60 ½ x 44 ¾ inches (153.6 x 113.6 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.50/K1691
Signed at lower right: Bernard, BELLOTTO. DE. CANALETTO.

One of the finest paintings by Bernardo Bellotto in the United States, this impressive view of a palace is part of a group of ideal views, or *vedute ideate*, dating from the artist's second stay in Dresden between 1761 and 1767. The view combines an imaginary palace courtyard in the Baroque style with relatively large genre figures in the foreground, closely observed and depicted with a straightforward realism in stark contrast to the almost bombastic grandeur of the architectural setting.

Because of the Polish dress of the moustached man standing at left, scholars had long assumed that the painting dated from Bellotto's years in Warsaw (1767–80). In both style and format, however, the *Entrance to a Palace* is close to other imaginary architectural compositions, one of which contains a fanciful self-portrait of Bellotto in the costume of a Venetian procurator the other a depiction of Christ driving the money changers from the temple.[1]

Three richly dressed figures stand at left—two men and an adolescent boy. Two of these have been identified as the wealthy Polish landowner Voivod Franciszck Salezy Potocki and his son Stanislaw Szczesny. The third figure, a man wearing a high fur hat, is presumably a retainer.[2] It is now generally thought that the combination *capriccio*-portrait must have been painted while the Potockis were in Dresden, where the family held large estates and where Potocki had ties to Count Brühl, Bellotto's patron during his first period of residence in Saxony.[3]

The painting is a rare instance of Bellotto's interest in the portrayal of human character through gesture and expression. He seems in fact to insist on the striking contrast between the Potockis, the presumed patrons of the *capriccio*-portrait, and the other figures in the composition. The richly dressed father and son, whose feet hold the same elegant pose, are grouped at left with their servant, but they are flanked by the humblest of figures; a blind beggar at the far left, whose outstretched hand seems to echo the youthful Potocki's genteel gesture, and another boy and his father, a peddler, at right. Yet another family appears in the middle ground, a poor father who stands beside his wife and child, who are seated on the steps that descend to the palace courtyard.

Bellotto conceives the facial expression of each figure independently, but there is among them a solemnity and an enigmatic gravity that is disconcerting to the modern viewer of the painting. Equally disconcerting, indeed almost surreal, is Bellotto's repeated juxtaposition of the human visages with the carved stone masks that silently punctuate the foreground.

Bernardo Bellotto Italiano 1721–1780

Entrada al palacio o capriccio arquitectónico con retrato de Voivod Franciszek Salezy Potocki, c. 1762–65
Oleo en lienzo
60 ½ por 44 ¾ pulgadas (153.6 por 113.6 cm)
Obsequio de la fundación Samuel H, Kress, 1961.1.50/K1691
Firmado en el extremo inferior derecho: Bernard, BELLOTTO. DE. CANALETTO.

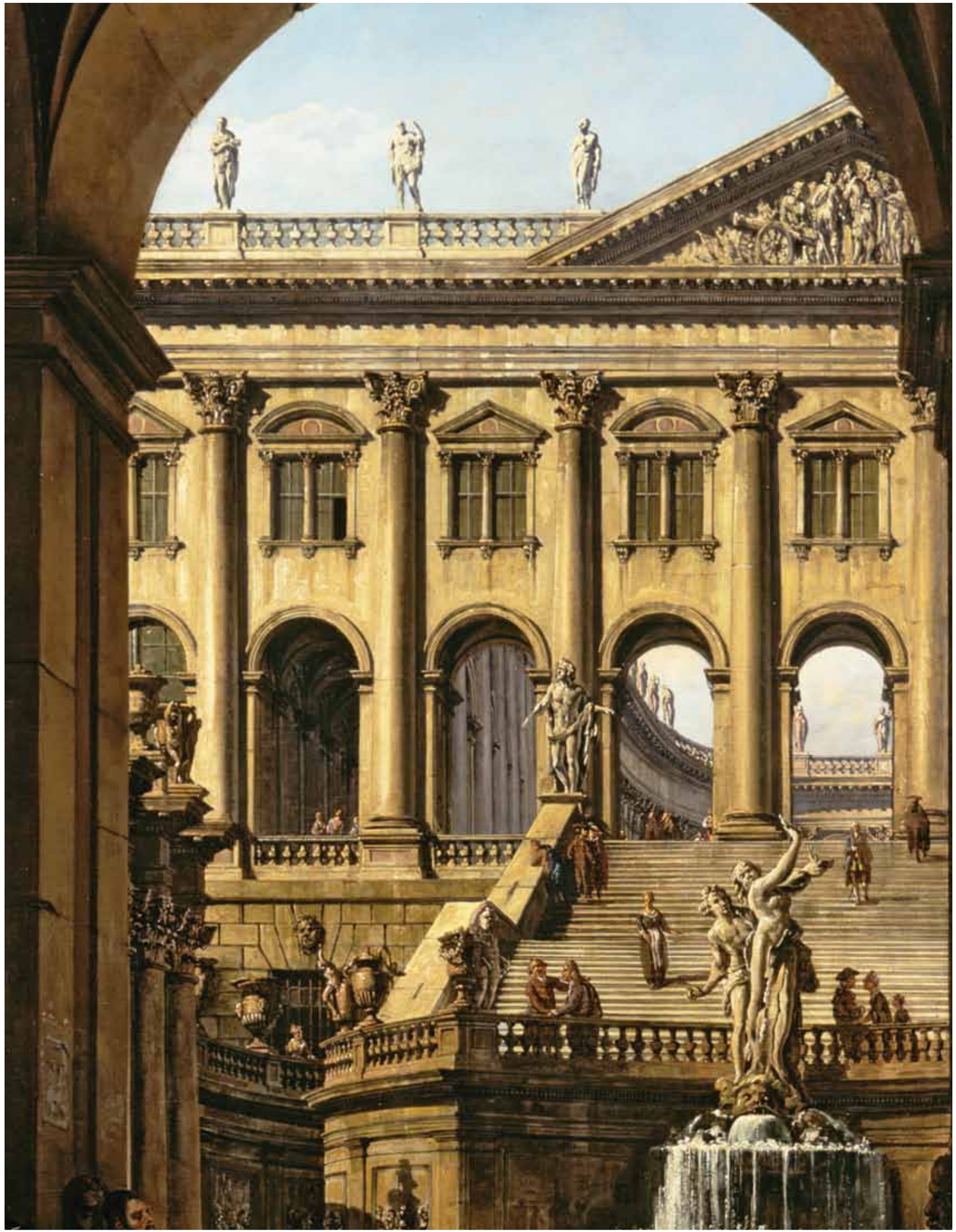
Una de las mejores pinturas de Bernardo Bellotto en los Estados Unidos, esta impresionante vista de un palacio es parte de un grupo de vistas ideales, o *vedute ideate*, que data de la segunda estancia del artista en Dresden entre 1761 y 1767. La vista combina el patio de un palacio imaginario en estilo Barroco con figuras relativamente grandes en el primer plano, observadas cuidadosamente y representadas con un realismo directo en severo contraste con la casi pomposa grandeza del escenario arquitectónico.

Debido a la vestimenta de origen polaco del hombre del bigote parado a la izquierda, los eruditos por largo tiempo supusieron, que esta pintura databa de los años en que Bellotto estuvo en Varsovia (1767–80). Tanto en estilo como en formato, sin embargo, la *Entrada al palacio* se parece a otras composiciones arquitectónicas imaginarias, una de las cuales contiene un rebuscado autorretrato de Bellotto portando la vestimenta de un procurador veneciano, la otra una representación de la escena de Cristo corriendo a los mercaderes y usureros del templo.[1]

Tres figuras ricamente ataviadas están de pie a la izquierda—dos hombres y un joven adolescente. Dos de estos han sido identificados como los ricos hacendados polacos, Voivod Franciszck Salezy Potocki y su hijo Stanislaw Szczesny. La tercera figura, un hombre portando un sombrero alto hecho de piel, se presume que es un criado de muchos años de servicio a la familia.[2] Hoy en día generalmente se cree que la combinación retrato-*capriccio* debe haberse pintado cuando los Potockis residían en Dresden, en donde la familia tenía grandes fincas y en donde Potocki tenía lazos con el Conde Brühl, cliente de Bellotto durante su primer periodo de residencia en Saxonia.[3]

La pintura es un raro ejemplo del interés de Bellotto en el retrato del carácter humano a través de gestos y expresiones. Parece, de hecho, que insiste en marcar un contraste entre los Potocki, los supuestos clientes del retrato-*capriccio,* y las otras figuras en la composición. Los ricamente ataviados padre e hijo, cuyos pies tienen la misma pose elegante, están agrupados a la izquierda con su sirviente, pero ellos están flanqueados por la mas humilde de las figuras, un pordiosero ciego hacia el extremo izquierdo, cuya mano extendida parece hacer eco al gentil gesto del joven Potocki, y otro joven y su padre, un vendedor ambulante, a la derecha. Aun mas, otra familia aparece en el área central, un padre pobre quien está de pie al lado de su esposa e hijo, quienes están sentados en los escalones que descienden al patio del palacio.

Bellotto concibe la expresión facial de cada figura de manera independiente, pero hay entre ellos una solemnidad y enigmática seriedad que desconcierta al espectador moderno de esta pintura. De igual manera desconcertante, ciertamente casi surrealista, es la repetida yuxtaposición de Bellotto en los semblantes humanos con las mascaras labradas en piedra que silenciosamente acentúan el primer plano de la pintura.



Lorenzo Tiepolo Italian, 1736–1776

Allegory of Winter, c. 1761
Pastel on paper
26 x 20 ½ inches (66 x 52 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.47/K150

Young Woman with a Parrot, c. 1761
Pastel on paper
26 x 20 ½ inches (66 x 52 cm)
Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.1.48/K151

Lorenzo Baldissera Tiepolo, the younger son of Giambattista Tiepolo (1696-1770) and brother of Giandomenico Tiepolo (1727-1804), was born in Venice and trained with his father and brother. In 1750, at the age of fourteen, he traveled with them from Venice to Würzburg and assisted on frescoes for the Residenz. The Tiepolos returned to Venice in 1753, and in 1761 Lorenzo was accepted as a member of the Venetian painters' guild. In 1762, he accompanied his father and brother to Madrid, where he again assisted them and created his own works, including many pastel portraits. He remained there until his death in 1776.

Giambattista, whose work heavily influenced that of his sons, created several half-length paintings of female figures, including the *Young Woman with a Parrot* in the Ashmolean Museum that is the prime version of the El Paso pastel, and the *Woman with a Mandolin* at the Detroit Institute of Arts. Both of these were likely painted around 1760-61, when he was working on a series of half-length female figures for the Empress Elizabeth Petrovna of Russia.[1] Paintings such as these, or similar ones, likely inspired Lorenzo to create these two pastels,[2] probably between the period around December 1760 when Giambattista was working on the paintings for Moscow, and March 31, 1762 when the family left for Madrid. That they were in the possession of a descendant of the Labia family – whose Venetian palazzo Tiepolo frescoed c. 1746-47 – in Milan in the early 20th century also tends to indicate that they were created before the move to Spain.

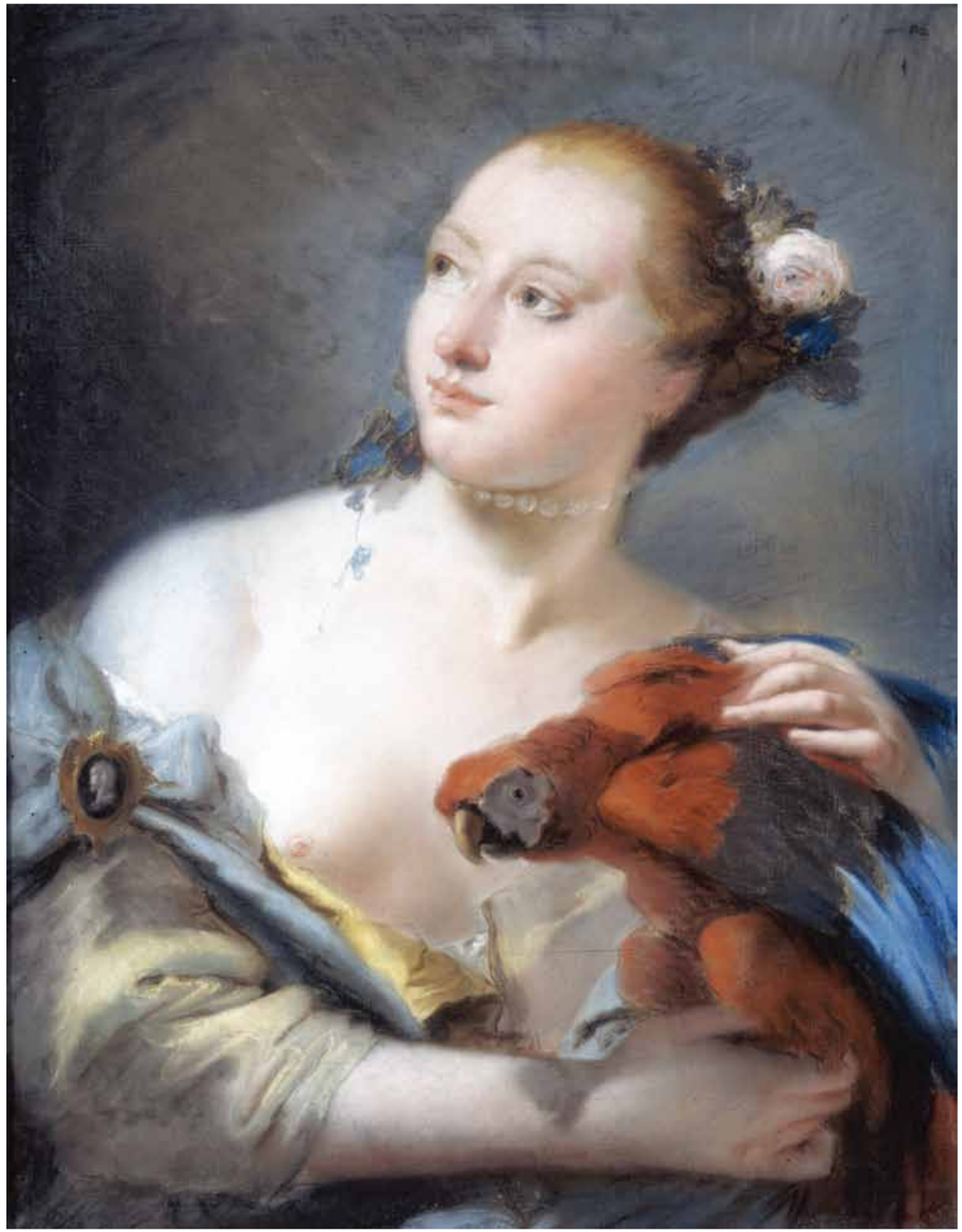
The pastels by Lorenzo, and paintings by Giambattista from which they derive, are not traditional portraits, despite the attempts of late nineteenth and mid-twentieth century scholars to find in them the likenesses of Giambattista's wife, daughters, or the gondolier's daughter Cristina, once considered the painter's mistress.[3] They were, however, certainly inspired by a particular model; the pastels, the Ashmolean and Detroit paintings, and figures depicted in the frescoes at Villa Valmarana (1757) appear all to show the same woman, as does a painting, *Flora*, which appeared at auction in London in December 2008. In all of these works the woman has one breast bared, and is to be understood in the context of a lover or courtesan.

Giambattista's women are known for their rather haughty mien, and are often shown with an upright posture and head turned to one side. They derive from women in the works of Veronese and Titian, and in particular in the current instances from women such as Titian's *Woman with a Fur Garment* (Kunsthistorisches Museum, Vienna), as well as from the half-length pastels of Rosalba Carriera from the earlier eighteenth century, including *Courtesan with a Parrot* (Art Institute of Chicago) and *Allegory of Winter* (Royal Collection, Windsor). Giambattista's half-length female figures were not necessarily all part of a single related series with a common theme (such as the seasons, or senses), however, and have varying dimensions.[4] Attributes of courtesans, such as the bared breast, roses, pearls, the color yellow, musical instruments, and the parrot (symbolic of luxury, as is the fur) show them to be thematically related, while not necessarily all created for the same patron.[5]

Both of the El Paso pastels were first attributed to Rosalba Carriera, and then to Giambattista Tiepolo.[6] Antonio Morassi in 1943 considered them however as copies after Tiepolo, possibly by Rosalba, and in 1962 attributed them to Lorenzo.[7] In 1956, K. T. Parker of the Ashmolean had already speculated that the works were by Lorenzo.[8] Lorenzo was proficient with pastel by 1757. On July 1 of that year he sent a pastel of St. Francis to the Prince-Bishop of Würzburg, and in the same year signed and dated a superb pastel portrait of his mother, Cecilia Guardi Tiepolo.[9] His

later Madrid pastels are also magnificent likenesses, but are more Mengsian, without the painterly lightness of his copies after Giambattista and other works made before his trip to Spain.

Questions have arisen as to whether there may be a second version of each of the pastels. Hugh Macandrew, writing in 1980 about a drawing in the Ashmolean of a woman with a parrot (of a different composition than the Ashmolean oil painting and the El Paso pastel) noted that "a pastel attributed to Rosalba Carriera exactly corresponding to the one in the Kress Collection was noted by Parker as belonging to Lady Crewe." These comments must refer to handwritten notes by K.T. Parker, long the keeper of the Ashmolean, in his copy of his 1956 catalogue of Ashmolean drawings.[10] The existence of a possible second pastel version of the *Allegory of Winter* was signaled by Neil Jeffares in 2006, due to differences between the photograph of the El Paso work and that published in 1927, but given other similarities between the images this now appears unlikely.[11]



Lorenzo Tiepolo Italiano, 1736–1776

Alegoría de invierno, c. 1761
Pastel en papel
26 por 20 ½ pulgadas (66 por 52 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.47/K150

Mujer joven con un perico, c. 1761
Pastel en papel
26 por 20 ½ pulgadas (66 por 52 cm)
Obsequio de la Fundación Samuel H. Kress, 1961.1.48/K151

Lorenzo Baldissera Tiepolo, el hijo menor de Giambattista Tiepolo (1696–1770) y hermano de Giandomenico Tiepolo (1727–1804) nació en Venecia y fue instruido en el arte por su padre y su hermano. En 1750, a la edad de catorce años, viajó con ellos de Venecia a Würzburg y colaboró en la pintura de frescos para la Residenz. Los Tiepolo regresaron a Venecia en 1753, y en 1761 Lorenzo fue aceptado como miembro del gremio de los pintores venecianos. En 1762, acompañó a su padre y a su hermano a Madrid, en donde una vez mas colaboró con ellos y creó sus propias obras, incluyendo un buen numero de retratos de pintura al pastel. Permaneció allí hasta su muerte en 1776.

Giambattista, cuyas obras influyeron grandemente en las de sus hijos, creó varias pinturas de dimensión medio cuerpo de figuras femeninas, incluyendo la *Mujer joven con un perico* en el Ashmolean Museum que es de la principal versión al de la pintura al pastel de El Paso, y al de *Mujer con una mandolina* en el Detroit Institute of Arts. Es posible que ambas pinturas hayan sido ejecutadas alrededor de 1760–61, cuando estaba trabajando en una serie de figuras femeninas de dimensión de medio cuerpo para la Emperatriz Petrovna de Rusia.[1] Es muy probable que pinturas como estas o similares hayan inspirado a Lorenzo a crear estas dos pinturas al pastel,[2] probablemente entre el periodo alrededor de diciembre de 1760, cuando Giambattista estaba trabajando en las pinturas para Moscú, y marzo 31 de 1762 cuando la familia partió hacia Madrid. El hecho de que estuvieran en la posesión de un descendiente de la familia Labia—en cuyo palazzo veneciano Tiepolo pintara unos frescos, c. 1746–47—en Milán, a principios del siglo veinte, también tiende a indicar que fueron pintados antes de que se mudara a España.

Las pinturas al pastel de Lorenzo y pinturas de Giambattista, de donde se derivan, no son retratos tradicionales, a pesar de los intentos de los eruditos de finales del siglo diecinueve y mediados del siglo veinte, de encontrar en ellos parecido con la esposa de Giambattista, sus hijas o la hija del gondolero Cristina, en un tiempo considerada amante del pintor.[3] Sin embargo, con certeza fueron inspirados por una modelo en particular; las pinturas al pastel, las pinturas en Ashmolean y Detroit y las figuras representadas en los frescos de Villa Valmarana (1757) parecen todas mostrar la misma mujer, así tal como en la pintura *Flora*, la cual apareció en una subasta en Londres en diciembre de 2008. En todas estas obras la mujer tiene un pecho al descubierto, lo cual se entiende en el contexto de una amante o cortesana.

A las mujeres de Giambattista se les conoce por sus semblantes un poco arrogantes, y con frecuencia se muestran con una postura erguida y la cabeza volteada hacia un lado. Se derivan de las obras de Veronese y Titian, y en particular en el caso presente, de mujeres como la de Titian en *Mujer con vestimenta de pieles* (Kunsthistorisches Museum, Viena), así como de las pinturas al pastel de dimensión medio cuerpo de Rosalba Carriera de principios del siglo dieciocho, incluyendo *Cortesana con un perico* (Art Institute of Chicago), y *Alegoría de invierno* (Royal Collection, Windsor). La figuras femeninas de tamaño medio cuerpo de Giambattista no eran necesariamente todas parte de una serie única relacionada con un tema común (tales como las estaciones o los sentidos) sin embargo, tienen variadas dimensiones.[4] Características de cortesanas, como el pecho al descubierto, rosas, perlas, el color amarillo, instrumentos musicales y el perico (simbólico del lujo, así como las preciadas pieles), muestran que están relacionadas a un tema, aunque no necesariamente todas ejecutadas para el mismo cliente.[5]

Ambas pinturas al pastel de El Paso, fueron en un principio atribuidas a Rosalba Carriera, y después a Giambattista Tiepolo.[6] En 1943, Antonio Morassi las consideró sin embargo como copias de la obra de Tiepolo, posiblemente hechas por Rosalba, y en 1962 se las atribuyó a Lorenzo.[7] En 1956, K.T. Parker del Ashmolean, ya había especulado sobre estas obras como hechas por Lorenzo.[8] Lorenzo era muy hábil con la pintura al pastel ya para 1757. En julio 1 de año mandó una pintura al pastel de San Francisco al Príncipe-Obispo de Würzburg, y en el mismo año firmó y puso fecha a una magnífica pintura al pastel, de su madre, Cecilia Guardi Tiepolo.[9] Sus posteriores pinturas al pastel, del Madrid también tienen imponentes semejanzas, pero son mas al estilo del artista Anton Raphael Mengs, sin la ligereza pictórica de sus copias al estilo Giambattista y otras obras hechas antes de su viaje a España.

Han surgido preguntas con respecto a que si es posible que exista una segunda versión de cada una de las pinturas al pastel. Hugh Macandrew, escribiendo en 1980 sobre un dibujo en el Ashmolean acerca de una mujer con un perico (en una composición diferente al oleo en el Ashmolean y a la pintura al pastel de El Paso), destacó que "una pintura al pastel atribuida a Rosalba Carriera, correspondiendo exactamente a la de la colección Kress, fue notado por Parker como perteneciente a Lady Crewe." Estos comentarios deben referirse a las notas escritas a mano por K.T. Parker, por largo tiempo a cargo del Ashmolean, en su copia del catalogo de 1956 de los dibujos del Ashmolean.[10] La existencia de una posible segunda versión al pastel de *Alegoría de Invierno*, fue señalada por Neil Jeffares en 2006, debido a las diferencias entre la fotografía de la obra de El Paso y la que fue publicada en 1927, pero dadas otras semejanzas entre las imágenes esto ahora parece improbable.[11]

Circle of Jean-Michel Moreau

(Moreau le Jeune or Moreau the Younger) French, 1741–1814

L'entre a l'opera (late 18th century)
Presenatation d'une danseuse a l'opera (late 18th century)
Oil on canvas
16 x 12 ½ inches (40.6 x 31.8 cm) each
Gift of Mrs. John W. Bell, Mrs. W. Lackey Stephens,
Mrs. L.M. Veazey, and Mrs. Leo J. Farrell, Jr., 1972.40.1–.2

Jean-Michele Moreau, born in Paris, France, of modest beginnings to the son of a wigmaker, was the pupil of the painter and engraver Louis-Joseph Le Lorrain, with whom he went to St. Petersburg in 1758.[1] Le Lorrain was appointed as first director of the Academy of Fine Arts in Russia and Moreau became a professor of drawing there. In 1759 Moreau returned to Paris and entered the workshop of the engraver Jacques-Philippe Lebas, producing drawings for engravers to work from after such contemporary artists as Francois Boucher, Jean-Baptiste Greuze, and Rembrandt. During the 1760s he also provided drawings to be engraved for the Caylus's *Recueil d'antiquites* and for Diderot and d'Albert's *Encyclopedie* and collaborated as an engraver with Boucher, Francois Eisen, Hubert-Francois Gravelot and Charles Monnet on the illustrations for an edition of Ovid's *Metamorphoses*.[2] In 1774, Moreau became Chief Designer to King Louis XVI and then appointed Chief Designer and Engraver to the King in 1780, at which time he moved his lodgings to the Palace of the Louvre.[3]

It was during his time as Chief Designer to King Louis XVI that Moreau illustrated *Monuments de costume physique et morale*, first illustrated in 1777 and published in 1789,[4] the direct source of or inspiration for the El Paso Museum of Art's paintings, *L'entre a l'opera* (engraved and printed in 1777 as *Les Adieux*) and *Presentation d'une danseuse a l'opera* (engraved and printed in 1777 *Les Loges de l'opera*). Identical to the paintings, both prints are published in *Monuments de costume physique et morale*.

Monuments illustrates French fashions and furnishings in the Ancien Regime with the scenes revealing the manners and mores of the aristocratic class of the time. As a single project, the tome records a life of leisure and excesses.[5] *Les Loges de l'opera* illustrates the duplicitous nature of upper class romance in the Ancien Regime, with three men courting one beautiful Madame. *Les Adieux* is accompanied by an essay in which the author presents the complex lives and events of the principal figures before they attend the theatre. Depicted is a gentleman kissing Madame's hand and the narration shares the gossipy story of sexual conquest involving villagers and soldiers stationed in the town. By the time it was published, eleven years after the creation of the images, the *Monuments* faced criticism because it was seen as supporting, rather than sensationalizing, a lifestyle already passé because of its corrupt nature.

In the absence of secure authorship of any existing painting by the Jean-Michel Moreau le Jeune (it has been assumed the artist abandoned painting upon his return to Paris from St. Petersburg), and in the absence of forensic investigation of these two works, there is question of whether these works were painted by the artist and, if so, whether they preceded or followed the drawings and prints. Although the authorship is in question, it is without doubt stylistically and compositionally faithful to the late 18th century and finds itself in good company among the works of Boucher in France rather than among the Neo-Classicists and Romanticists of the 19th century. Consequently, the paintings are currently assigned to Circle of Jean-Michel Moreau le Jeune, fourth quarter of the 18th century.

Círculo de Jean-Michel Moreau

(Moreau le Jeune o Moreau el Joven) Francés, 1741–1814

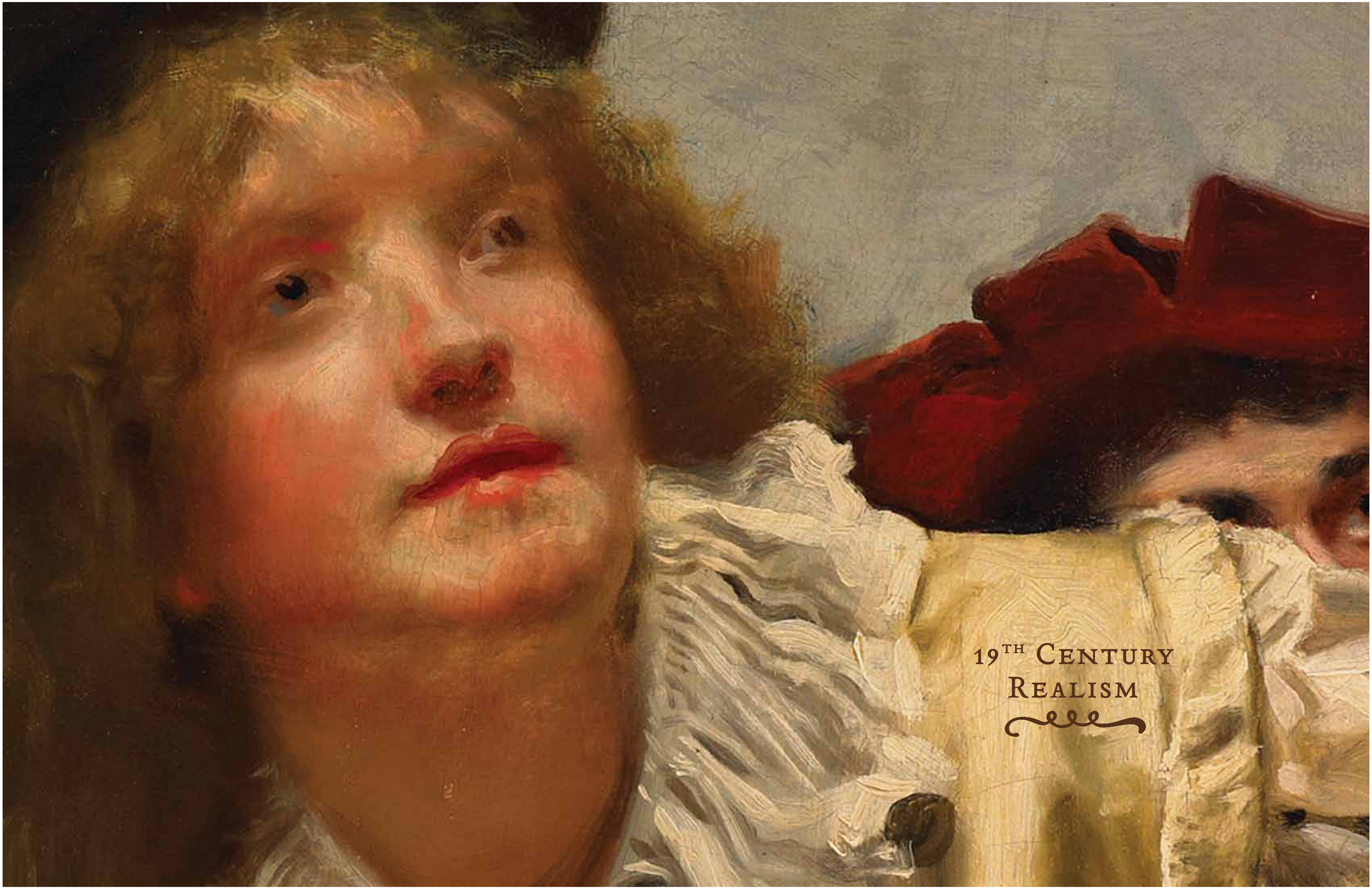
L'entre a l'opera (finales del siglo dieciocho)
Presentation d'une danseuse a l'opera (finales del siglo dieciocho)
Oleo en lienzo
16 por 12 ½ pulgadas (40.6 por 31.8 cm) cada uno
Obsequio de la Sra. John W. Bell, Sra. W. Lackey Stephens,
Sra. L.M.Veazey y Sra. Leo J. Farrel Jr., 1972.40.1–.2

Jean-Michel Moreau, nacido en Paris, Francia, de origen modesto, hijo de un fabricante de pelucas, fue discípulo del pintor y grabador Louis-Joseph Le Lorrain, con quien fue a San Petesburgo en 1758.[1] Le Lorrain fue asignado como el primer director de la Academia de las Bellas Artes en Rusia y allí Moreau se convirtió en profesor de dibujo. En 1759 Moreau regresó a Paris y entró al taller del grabador Jacques-Philippe Lebas, produciendo dibujos para que los grabadores trabajaran de ellos, siguiendo los modelos de artistas contemporáneos, como Francois Boucher, Jean-Baptiste Greuze y Rembrandt. Durante los años 1760 también produjo dibujos para ser grabados para el *Recueil d'antiquites* de Caylus y para la *Encyclopedie* de Diderot y d'Albert, y colaboró como grabador con Boucher, Francois Eisen, Hubert-Francois Gravelot y Charles Monnet en las ilustraciones para una edición de *Metamorfosis* de Ovidio.[2] En 1774, Moreau fue designado Diseñador en Jefe del Rey Louis XVI y después fue designado Diseñador en Jefe y Grabador para el Rey en 1780, en cual tiempo se mudó a vivir al palacio de Louvre.[3]

Fue en este tiempo, como Diseñador en Jefe del Rey Luis XVI que Moreau ilustró *Monuments de costume physique et morale,* por primera vez ilustrado en 1777 y publicado en 1789,[4] la fuente directa de inspiración para las pinturas de El Paso Museum of Art, *L'entre a l'opera* (grabada e impresa en 1777 como *Les Adieux*) y *Presentation d'une danseuse a l'opera* (grabada e impresa en 1777 *Les Loges de l'opera*). Ambos grabados, idénticos a las pinturas, están publicados en *Monuments de costume physique et morale.*

Monuments ilustra la moda francesa y mobiliario del Ancien Regime con escenas que revelan los modales y costumbres de la clase aristócrata de la época. Como proyecto único, el tomo registra una vida de ocio y excesos.[5] *Les Loges de l'opera* ilustra la naturaleza duplicita del romance de la clase alta en el Ancien Regime, con tres hombres cortejando a una bella madame. *Les Adieux* está acompañada por un escrito en el cual el autor presenta la compleja vida y eventos de los principales protagonistas antes de asistir al teatro. Se representa a un caballero besando la mano de madame y la narración comparte las habladurías de la historia de conquista sexual que involucra a los habitantes del pueblo y los soldados allí acuartelados. Al tiempo de ser publicada, once años después de la creación de las imágenes, *Monumentos* fue objeto de críticas porque se contemplaba como dando apoyo, en vez de crear una crónica sensacionalista, a un estilo de vida ya pasado de moda por su naturaleza corrupta.

Ante la ausencia de autoría asegurada en alguna pintura existente de Jean-Michel Moreau le Jeune (se supone que el artista abandonó la pintura cuando regresó de San Petesburgo a Paris) y en ausencia de investigación forense de estas dos obras, surge la pregunta si estas obras fueron pintadas por el artista y en caso afirmativo, si es que fueron antes o después de los dibujos y grabados. A pesar de que la autoría esta en tela de juicio, es indudable que el estilo y la composición son fieles a la parte tardía del siglo dieciocho y se encuentran en buena compañía entre las obras de Boucher en Francia, más que entre el neoclacicismo y del romanticismo del siglo diecinueve. En consecuencia, al presente las pinturas son atribuidas al Círculo de Jean-Michel Moreau le Jeune, cuarta parte del siglo dieciocho.


19TH CENTURY
REALISM

Gustave Jean Jacquet French, 1846–1909

Untitled, 1878
Oil on canvas
18 x 25 inches (45.7 x 63.5 cm)
Gift of Stanley and Thelma Schein, 1978.38.8

Gustave Jean Jacquet was a Paris-born, academic artist who studied at the École des Beaux-arts in Paris with the wellknown academic painter William Adolphe Bouguereau. Like his instructor Jacquet had a preference for young female subjects and the achievement of a high degree of finish and realistic detail in his work. After Jacquet debuted at the Paris Salon in 1865, at the age of nineteen, he devoted himself to academic realism and classical realism and became part of the established, tradition-bound status quo. For the next forty-four years he exhibited annually at the Paris Salon with the exception of only nine years. This record of exhibitions indicates that his work was more appreciated at the time than artists such as Edouard Manet's, if only by a conservative jury and clientele.

In 1868, Jacquet was honored with a third class medal for a highly detailed military painting set in the sixteenth century. He was further recognized with a first class medal in 1875. Three years later, in 1878, Jacquet exhibited the painting *Joan of Arc* at the *Exposition Universelle* and in recognition of his success was decorated as a *Chevalier of the Légion d'honneur*. In a favorable review of his work at the *Exposition* the American art historian Edward Strahan wrote,

> "He steals from the Venetians the splendor of flesh and the beauty of tissues. He takes from the Spaniards the firmness of line and the warmth of their tone. He bears off from the gallant painters of the eighteenth century their melting shapes, their graceful light and flowery color. Every master can teach him something, down to Bouguereau, in whose atelier he received his education...."[1]

Jacquet soon became known as a painter of genre scenes, alluring nudes and portraits. He painted numerous, notable, contemporary figures such as the composers Charles-Camille Saint-Saëns and Augusta Mary Anne Holmès, the Duchesse of Uzès, the French explorer Gabriel Bonvalot and historic figures such as Saint Joan of Arc. Patrons of Jacquet's art were such notable figures as Princess Mathilde Bonaparte (1820- 1904) who actively sought to recognize future masters early in their careers.

Jacquet's work is characterized by an emphasis on meeting stylistic standards, a continuous attempt to idealize his images down to the smallest detail and a natural use of color. In his larger, multi-figure works Jacquet stressed historical accuracy in terms of the fashions depicted. The central figure in this painting may be identified as a *chevalier*, or cavalier, a courtly gentleman of the French aristocracy. Jacquet's cavalier has obvious similarities to and may have been inspired by Frans Hals' illustrious 1624 *Laughing Cavalier*.[2] The clothing and hair-styles depicted place this group in the seventeenth or eighteenth century. Visually, the viewer instantly notices the delicate, adept hand that painted the image, the realistic sheen of the satin fabric, the naturally ruffled collars, the soft, gently-modeled tones of the youthful skin and poses of the figures. With anticipation the viewer seeks to decipher the reason why all three figures seem to be observing an action outside the picture to their left. Because of this fact, this painting may have been a study for a larger, multiple-figure genre scene a type the artist was widely known for by 1878.

Jacquet's work, like that of Bouguereau's, has been overshadowed throughout the twentieth century by the success of his contemporaries, the French Impressionists. Jacquet's artwork was probably derisively categorized as *L'art pompier* by more avant-garde artists such as Edgar Degas and Claude Monet because of its historic and allegoric subjects, sentimentality and its perpetuation of the values of the bourgeoisie.

Gustave Jean Jacquet Francés, 1846–1909

Sin titulo, 1878
Oleo en lienzo
18 por 25 pulgadas (45.7 por 63.5 cm)
Obsequio de Stanley y Thelma Schein, 1978.38.8

Gustave Jean Jacquet nacido en París, fue un artista académico quien estudió en la École des Beaux-Arts en París con el muy conocido pintor académico William Adolphe Bouguereau. Al igual que su instructor, Jacquet tenía preferencia por los temas de mujeres jóvenes y por lograr un alto grado de detalle final y detalle realista en su trabajo. Después de que Jacquet hizo su debut en el París Salon en 1865 a la edad de diecinueve años, se dedicó al realismo académico y al realismo clásico y llego a formar parte del ya establecido, apego tradicional status quo. Por los siguientes cuarenta y cuatro años exhibió anualmente en el París Salon con la excepción de solo nueve años. Este record de exhibiciones indica que su trabajo era más apreciado en la época que otros artistas como Edouard Manet, aunque solo fuera por un jurado y clientela conservador.

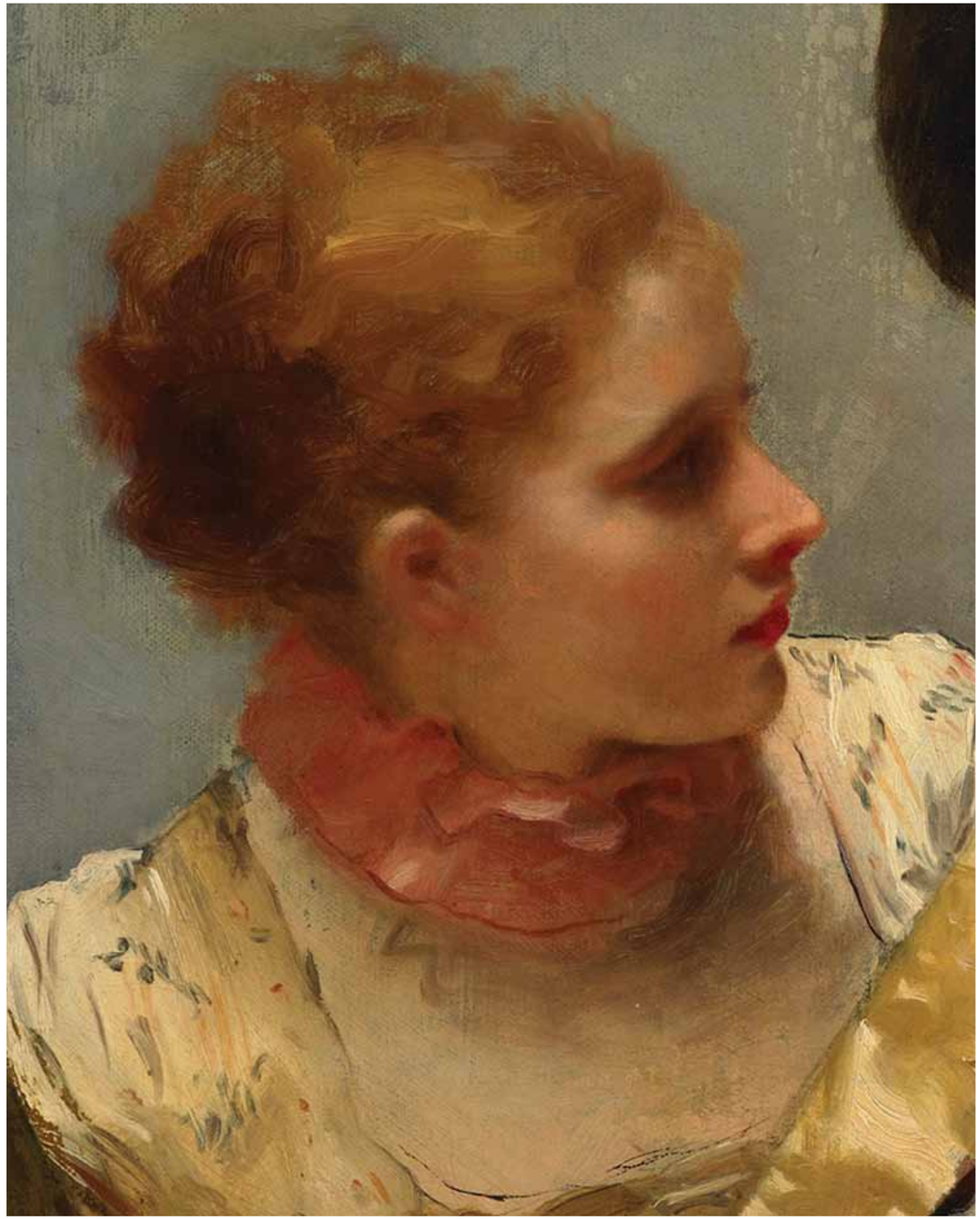
En 1868, Jacquet fue honrado con una medalla de tercera clase por la altamente detallada pintura militar situada en el siglo dieciséis. Mas tarde recibió otro reconocimiento con una medalla de primer lugar en 1875. Tres años más tarde, en 1878 Jacquet exhibió la pintura *Juana de Arco* en la *Exposición Universal* y en reconocimiento de su éxito fue condecorado con el nombramiento de *Caballero de la Legión de honor*. En un favorable repaso de su trabajo, en la *Exposición*, el historiador en arte americano Edward Strahan escribió,

"El roba de los venecianos el esplendor de la piel y la belleza de los tejidos. Coge de los españoles la firmeza de la línea y la calidez de su tonalidad. Aprovecha de los galantes pintores del siglo dieciocho sus figuras en fusión, su agraciada luz y su florido color. Cualquier maestro puede enseñarle algo, hasta Bouguereau, en cuyo taller recibió su educación...."[1]

Jacquet pronto se caracterizo como pintor de escenas de género, desnudos seductores y retratos. Pintó a numerosas y destacadas figuras contemporáneas tales como los compositores Charles-Camille Saint-Saëns y Augusta Mary Ann Holmès, la duquesa de Uzès, el explorador Frances Gabriel Bonvalot y figuras históricas como santa Juana de Arco. Los clientes del arte de Jacquet eran figuras tan destacadas como la princesa Mathilde Bonaparte (1820–1904) quien activamente busco reconocer futuros maestros en los inicios de sus carreras.

La obra de Jacquet se caracteriza por el énfasis que ponía en encontrar estándares estilísticos, un intento continuo para idealizar sus imágenes hasta el último detalle y el uso natural del color. En sus obras de mayores dimensiones, de múltiples figuras, Jacquet hizo énfasis a la exactitud histórica en cuanto a las modas representadas. La figura central en esta pintura puede ser identificada como un *chevalier*, o *cavalier,* un distinguido caballero de la aristocracia francesa. El caballero de Jacquet tiene evidentes similitudes y pudo haber obtenido su inspiración del ilustre *Caballero que Ríe* de 1624 por Frans Hals.[2] Las vestimentas y los estilos de peinados representados colocan a este grupo en el siglo diecisiete o dieciocho. Visualmente, el espectador instantáneamente nota la delicada, apta mano que pintó la imagen, el brillo realista de la tela de satín, los cuellos naturalmente enriscados, los suaves, gentilmente modelados frescos tonos de la piel juvenil y las poses de las figuras. El espectador busca con gran expectativa descifrar la razón por la que todas las tres figuras parecen estar observando algo que sucede fuera de la escena hacia su izquierda. Debido a este hecho, es posible que esta pintura haya sido un estudio para una pintura más grande, del género de figuras múltiples, un tipo de pintura por la cual el artista era ampliamente conocido para el año 1878.

La obra de Jacquet, así como la de Bouguereau ha sido opacada en el siglo veinte por el éxito de sus contemporáneos, los impresionistas franceses. La obra de arte de Jacquet probablemente fue catalogada, de manera burlona, como *L'art pompier* por artistas mas *avant-garde* como Edgar Degas y Claude Monet a causa de sus temas históricos y alegóricos, sentimentalmente y por la conservación de los valores de la burguesía.



Vincenzo G. Stiepevich Italian, 1841–1910

Untitled (Woman on Couch with Tiger Rug), c. 1870s–90s
Oil on canvas
18 x 24 inches (45.7 x 61 cm)
Gift of Stanley and Thelma Shein, 1978.38.7

Vincenzo Stiepevich was born in Venice and educated at the Venice Academy in watercolor and oil painting.[1] His early style is very close to that of his Nazarene influenced, Austrian instructor, Carl von Blaas, minus the religious mission. By 1868 Stiepevich's career had brought him to Milan where the same year he became a member of the Royal Academy. Stiepevich first visited the United States in 1872 to complete a commission in the grand hall of the St. Louis Chamber of Commerce. Six years later, in 1878, the artist emigrated from Italy and settled in Brooklyn, NY. Stiepevich became well known for interior, genre scenes of Orientalist subjects as well as portraiture. The tiger rug, the samovar, the pillowed chaise upon which the woman reclines and other objects depicted were all part of artist's studio props which he, historically accurate or not, frequently included with slight variations in his work. Stiepevich exhibited his work at the National Academy of Design, the Boston Art Club, The Brooklyn Artists Academy, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, and The Art Institute of Chicago. He joined the Artists Fund Society and his work is in the collection of the Metropolitan Museum of Art.

El Paso's *Untitled (Woman on a Couch with Tiger Rug)* is visually close to a detail of the undated, Vincent Stiepevich painting titled *Dolce Far Niente (Sweet Doing Nothing)* depicted in the 1895 *Monthly Illustrator* article "The School of Venice."[2] *Dolce Far Niente* is a characteristic example of the more elaborate compositions for which this artist became known, but the El Paso painting under discussion, excludes the Moorish arch in favor of a close-up rendering of the reclining harem maiden, an odalisque.

The image of the odalisque is based on what Edward Said refers to as "Romantic representations of the Orient as exotic locale," and what in Stiepevich's time was referred to as an Orientalist subject, something many European artists traveled to the Middle East to experience and paint.[3] The pose of the unidentified woman is very much in the tradition of Stiepevich's Venetian predecessor Titian and his well-known 1538 *Venus of Urbino*, but in Stiepevich's case the generous clothing reveals more about the genteel, conservative society for which it was painted than the woman depicted. The viewer should question the meaning of this artwork. It definitely is about voyeurism. Stiepevich's subject knows that she is being watched—and demurely looks at the viewer, making the work, on a basic level, about the fantasies of the reclining maiden as well as the viewer.[4]

It remains unknown whether El Paso's *Untitled* painting was created in Europe or the United States, but without a doubt, Stiepevich's Venetian heritage, "characterized by an oriental voluptuousness of color," informed his work.[5] An understanding of eastern opulence was natural for "As early as the dawn of Venetian painting, color was a clearly identifiable part of the tradition handed down from the Orient."[6] Titles of works by Stiepevich such as *In the Harem*, *Harem Song, A Harem Beauty* and *Odalisque with Her Maid* indicate that the artist preferred to portray life in the harem, but other titles such as *Near the Public Gardens, Venice, Italian Woman in Oriental Costume* and *Venetian Carnival* reveal the artist's connection to and knowledge of his native city's aesthetic and cultural embrace of a legacy of Byzantium.

Vincenzo G. Stiepevich Italiano, 1841–1910

Sin título (mujer sobre un diván con tapete de tigre), c. 1870s–90s
Oleo en lienzo
18 por 24 pulgadas (45.7 por 61 cm)
Obsequio de Stanley y Thelma Shein, 1978.38.7

Vincenzo Stiepevich nació en Venecia y recibió su educación en la Academia de Venecia en pintura al oleo y acuarela.[1] Su estilo inicial que lleva influencia nazarena es muy parecido al de su instructor austriaco, Carl von Blaas, excepto por la misión religiosa. Para 1868 la carrera de Stiepevich le había llevado a Milán en donde el mismo año se hizo miembro de la Academia Real. Stiepevich visitó los Estados Unidos por primera vez en 1872 para cumplir una comisión en el gran vestíbulo de la Cámara de Comercio de San Luis. Seis años más tarde, en 1878, el artista emigró de Italia y se estableció en Brooklyn, Nueva York. Stiepevich se dio a conocer por sus escenas interiores de escenas del género de personajes orientales así como también pinturas de retrato. El tapete de tigre, el samovar, el sofá con almohadones sobre el cual la mujer esta reclinada y otros objetos allí representados eran todos parte de los escenarios que el artista tenia en su estudio, los cuales, fueran históricamente exactos o no, el artista con frecuencia los incluía en sus obras, con ligeras variantes. Stiepevich exhibió sus obras en la Academia Nacional de Diseño, el Club de Arte de Boston, La Academia de Artistas de Brooklyn, la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, y el Instituto de Arte de Chicago. Se ingresó a la Sociedad del Fondo de Artistas y sus obras se encuentran en la colección del Museo Metropolitano de Arte.

La obra en El Paso, *Sin título (mujer sobre un diván con tapete de tigre),* visualmente es muy parecida en detalle a la pintura, no fechada, de Vincent Stiepevich, titulada *Dolce Far Niente (Lo dulce de no hacer nada),* representada en 1895 en el articulo "La Escuela de Venecia"[2] en el *Monthly Illustrator*. *Dolce Far Niente* es un ejemplo característico de las composiciones mas elaboradas por las cuales este artista se dio a conocer, pero la pintura de El Paso, a la que nos referimos, excluye el arco morisco en favor de una rendición más de cerca que muestra a la doncella del harem reclinada, una odalisca.

La imagen de la odalisca se basa en lo que Edward Said se refiere como una "representación romántica del oriente como local exótico," y a lo que en tiempos de Stiepevich se refiere a un personaje oriental, por lo cual muchos artistas europeos viajaron al Oriente Medio para experimentar en carne propia y poder pintar.[3] La pose de la mujer no identificada es común en la tradición del predecesor veneciano de Stiepevich, Titian y su muy conocida *Venus de Urbino*, de 1538, pero en el caso de Stiepevich la generosa vestidura, revela mas acerca de la gentil y conservadora sociedad para la cual fue pintada que la mujer representada. El espectador deberá preguntarse el significado de esta obra de arte. Definitivamente tiene que ver con el "voyeurism". El personaje de Stiepevich sabe que esta siendo observada—y tímidamente dirige su mirada al espectador, haciendo de la obra, a un nivel básico, un tema de las fantasías, tanto de la doncella reclinada, como del espectador.[4]

Aun se desconoce si la pintura de El Paso *Sin titulo* fue ejecutada en Europa o en los Estados Unidos, pero sin duda, la herencia Veneciana de Stiepevich, "caracterizada por una voluptuosidad oriental en color," hace evidente su obra.[5] Una comprensión de la opulencia oriental era natural, "Tan temprano como los albores de la pintura Veneciana, el color era una parte claramente identificada de la tradición heredada del Oriente."[6] Títulos de obras por Stiepevich, tales como *En el harem, Canción del harem, Una belleza del harem, y Odalisca con su criada*, indican que el artista prefería representar la vida en el harem, pero otros títulos tales como *Cerca de los jardines públicos, Venecia, Mujer italiana con vestimentas orientales* y *Carnaval veneciano* revelan la conexión del artista con su ciudad natal y sus conocimientos de la estética así como la aceptación cultural con un legado de bizancio.

Essay Notes and References

Adriobyzantine Master

Provenance

Possibly brought to Zadar, Dalmatia by Pietro di Cottopagna, 1214; Altar of Church of St. Domenico, east of Zadar; Church of St. Domenico, Zadar; Soppe family chapel, Bribinj;9 Inherited by Mariano Rovaro Brizzi;10 Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Petricioli, I. "Zadarska Ikona u Texasu," Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti 27, (2003): 26–34.

Shapley, F. R. The Samuel H. Kress Collection. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.

Stubblebine, J. H. "Byzantine Influence in Thirteenth Century Italian Panel Painting," Dumbarton Oaks Papers 20, (1966): 85–101.

Wixom, W. D. "Byzantine Art and the Latin West." In Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D 843-1261. ed. by Helen C. Evans and William D. Wixom. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

Endnotes

1 F. R. Shapley, The Kress Collection, 1961, n. 1.
2 W. D. Wixom, "Byzantine Art and the Latin West", 1997, 486.
3 Wixom, 486.
4 Wixom, 486.
5 J.H. Stubblebine, "Byzantine Influence", 1966, 89.
6 I. Petricioli, "Zadarska Iona u Texasu", 2003, 31.
7 Petricioli, 29–31.
8 This provenance of the painter is found in Petricioli, 31–32.
9 Petricioli, 31–2.
10 A history of the painting's provenance is found in V. Brunelli, Storia della citta di Zara: Dai tempi piu remoti sino al MDCCCXV. (Venice: Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1913), 257.

Jacopo del Casentino

Provenance

Contessa Righini, San Giovanni Valdarno, Italy; Count Alessandro Contini-Bonacossi (1878-1955), Florence; Samuel H. Kress Collection, 1939; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941-1951; Honolulu Academy of Arts, Hawaii, 1952-1960.

References

Berenson, B. Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School, London: Phaidon, 1963.

Fredericksen, B.B. and Zeri, F. Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Ladis, A. "Jacopo del Casentino," in The Dictionary of Art ed. Jane Turner. London: Grove's Dictionaries, 1996, 818, 839.

National Gallery of Art. "Number 516, Number 517." National Gallery of Art: Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture. Washington, D.C.: National Gallery of Art 1941, 101-102, (*as Jacopo del Casentino*).

Offner, R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Sect. 3, Vol. VII. Glückstadt: 1957.

-----. "A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting," Sect. 3, Vol. IX, in The Painters of the Miniaturist Tendency ed.by M. Boskovits. Florence: Giunti Barbèra 1984, 57.

-----. and Steinweg, K. "A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting," Sect. 3, Vol. II, Elder Contemporaries of Bernardo Daddi ed. by M. Boskovits. Florence: Giunti Barbèra, 1987, 389, 428.

Rowlands, E.W. The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art: Italian Paintings, 1300-1800. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, in association with the University of Washington Press, 1996.

Shapley, F.R. El Paso Museum of Art: The Samuel H. Kress Collection, El Paso,TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Shapley, F.R. Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XIII-XV Century. London: Phaidon, 1966.

Skaug, E.S. Punch Marks, from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting, with Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430. Oslo: IIC, Nordic Group, the Norwegian section, 1994.

Suida, W.E. Catalogue of The Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures: The William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, Missouri. Kansas City: The William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, 1952.

Suida, W.E. The Samuel H. Kress Collection: The Honolulu Academy of Arts. Honolulu: 1952.

Endnotes

1 For Jacopo del Casentino, see R. Offner Painters of Miniaturist Tendency, 1984, 56–60, 296–316; R. Offner, Elder Contemporaries of Bernardo Daddi, 1987, 381-551; and the entry by A. Ladis, The Dictionary of Art, 1996, 818–19.
2 Kress Archives, 446. For the Nelson-Atkins painting, see E.W. Rowlands, Nelson-Atkins Italian Paintings, 1996 40–46.
3 Written communication to the Samuel H. Kress Foundation, as cited in F.R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1966, 25, notes 2 and 3.
4 As quoted in E.W. Rowlands, Nelson-Atkins Italian Paintings, 1996,45.
5 R. Offner, Corpus of Florentine Painting, 1957,. 100, note 4.
6 In 1939 and 1957 respectively.
7 For illus., see R. Offner, Corpus of Florentine Painting, 1957, pls. XXXVa and b.
8 E.W. Rowlands, Nelson-Atkins Italian Paintings, 1996, 45.
9 This is presumably the American opera singer Ella Russell (b. Cleveland 1864–d. Florence 1935), who in private life was known as Countess Righini (see O. Thompson, The American Singer. A Hundred Years of Success in Opera, New York, 1937, 374).

Attributed to Ambrogio Lorenzetti

Provenance

Philip Lehman (1861-1947) New York (acquired 1912 from a picture restorer in Florence as Lippo Memmi); Samuel H. Kress Collection, 1943; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Collection of Medieval and Renaissance Paintings, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., 1927; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1945–57.

References

Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and their Works; with an Index of Places*. London: Clarendon Press, 1932 (*as Ambrogio Lorenzetti*)

Carli, E. *La pittura senese*. Milan: Electa, 1955 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

------. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Milan: Silvana, 1971, (*as Ambrogio Lorenzetti*)

Edgell, G.H. *A History of Sienese Painting*. New York: Dial Press, 1932 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

Fogg Art Museum, *Collection of mediaeval and Renaissance paintings*. Cambridge, MA: Fogg Art Museum, 1927.

Fredericksen, B. B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972 (*as Ambrogio Lorenzetti*)

Laclotte, M. "Observations on some polyptychs and *altaroli* by Ambrogio Lorenzetti." *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*. National Gallery of Art, Washington ed. by. Victor M. Schmidt. New Haven: distributed by Yale University Press, 2002, 189.

Norman, D. *Siena and the Virgin*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Offner, R. "Reflexions on Ambrogio Lorenzetti." *Gazette des Beaux-Arts* 10 (1960): 235–38.

Perkins, F. M.. "Some Sienese Paintings in American Collections." *Art in America* (1920): 207, 209, 210 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

Péter, A.. *Rivista d'Arte* 13 (1931): 24. (*as Ambrogio Lorenzetti*).

Rowley, G. *Ambrogio Lorenzetti*. Princeton: Princeton University Press, 1958 (*as the Pompana Master*).

Shapley, F. R.. *The Samuel H. Kress Collection: El Paso Museum of Art*. (El Paso, TX: El Paso Art Museum Association, 1961 (*attributed to Ambrogio Lorenzetti*).

Sinibaldi, G. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike biz zur Gegenwart*, vol. 23, edited by Ulrich Thieme and Felix Becker. Leipzig: W.H. Engelmann, 1929, , 186, (*as Ambrogio Lorenzetti*).

------. *I Lorenzetti*. Siena: Istituto comunale d'arte e di storia, 1933 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

van Marle, R. *Le scuole della pittura italiana. Volume 2: La scuola senese del XIV secolo*. L'Aja: M. Nijhoff, 1924.

------. *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume 2: The Sienese School of the 14th Century*. The Hague: M. Nijhoff, 1924(*as Ambrogio Lorenzetti*).

Weigelt C. H.. *Die Sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Pantheon, 1930 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

Venturi, L. *Italian Paintings in America. Volume I: Fourteenth Century*. New York: E. Weyhe, 1933 (*as Ambrogio Lorenzetti*).

Zeri, F. and E. Gardner. *Italian paintings: a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art, Sienese and Central Italian schools*. Vicenza: distributed by New York Graphic Society, 1980.

Endnotes

1 D. Norman. Siena and the Virgin, 1999, 121-123, makes a strong case for the painting having been made for San Pietro all'Orto rather than Sant'Agostino.
2 No. 41.190.26. See F. Zeri and E. Gardner. Italian paintings, 1980, 29-30.
3 R. van Marle. Scuole della pittura italiana, 1924, 413.
4 For the later interventions, see Mojmír S. Frinta. "The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention: Restorations and Forgeries in Italian Panel Painting." *Art Bulletin* 58 (March 1978): 7, 10, 14, 19, 23.
5 There is a note of confusion, as Carli states that the panel was in the Lehman collection, but also states, erroneously, that it was, in 1971, in the National Gallery in Washington. Since the present, ex-Lehman, panel did in fact reside there between 1945 and 1957, it seems almost certain that it is the present panel to which he refers.
6 El Paso Museum of Art, Curatorial File.
7 F. R. Shapley, Samuel H. Kress Collection, 1961, no. 4.

Emilian Master

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Dufour, C. B. and others (names?). *La Pittura a Genova e in Liguria: Dagli Inizi al Cinquecento*. Genoa: Sagep, 1970.

Shapley, F. R.. *The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.

Federico Zeri, "Early Italian Pictures in the Kress Collection," *The Burlington Magazine*, 109, no 773 (Aug., 1967): 474.

Endnotes

1 Dr. Joost-Gaugier, "Pre-Renaissance Paintings in the Kress Gallery El Paso Museum of Art," El Paso Museum of Art archives, 1981.
2 F. R. Shapley, The Kress Collection, 1961, n. 3.
3 F. Zeri, "Early Italian Pictures", 1967,: 474 note to fig. 29; C.B. Dufour, La Pittura a Genova, 74.
4 F. Zeri, "Early Italian Pictures", 1967, 474, note to fig. 29.
5 Written statement in Kress Foundation archives.

Gherardo di Jacopo Neri

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1938; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, MO, 1952–1960.

References

Bellosi, L. *La pittura tardogotica in toscana*, "I Maestri del colore", N° 239, Milano: Fabbri 1966 (Maestri del Colore was a series of books published by Fabbri)

Berenson, B. *Florentine School*. Vol. 1 of *Italian Pictures of the Renaissance*. London: Phaidon 1963.

De Vries, A. *Opere e giorni: alcune considerazioni sulla produzione e sul funzionamento della bottega di Gherardo Starnina* in "Intorno a Lorenzo Monaco: Nuovi studi sulla pittura tardogotica" edited by D. Parenti and A. Tartuferi. Livorno: Sillabe, 2007, 56 – 65

Fredericksen B. B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Paintings in North America Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1972.

Frinta, M. *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*. Prague: Maxdorf, 1998.

Longhi, R. "Fatti di Masolino e di Masaccio." C.A., XXV – XVI (luglio – dicembre 1940): 145 – 191.

Lurie, A. T. "In Search of a Valencian Madonna by Starnina" *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* LXXVI (November 1989): 314 – 373.

Shapley, F. R. *Paintings from the Kress Collection, Italian Schools, XII – XV century*, London: Phaidon 1966.

------. *The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.

Syre, C. *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*. Bonn: Habelt, 1979.

van Os, H.W. and M. Prakken, *The Florentine Paintings in Holland 1300 – 1500*. Maarssen, Netherlands: G. Schwartz, 1974.

van Waadenoijen, J. "A Proposal for Starnina: Exit the Master del Bambino Vispo?" in *B.M.*1, CXVI (1974): 82 – 91.

Vasari, G. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*. Vol. 2. ed. by G. Milanesi, Firenze: G. C. Sansoni 1878

Museum Boymans-Van Beuningen. *Italiaanse schilderijen 1300 – 1500. Italian paintings 1300 – 1500*. Rotterdam: Museum Boymans-Van Beuningen, 1993.

William Rockhill Nelson Gallery of Art. *The Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures*. Kansas City: The William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts 1952.

Endnotes

1 cf. Vasari 1878, p. 9.
2 cf. Shapley 1961, N° 10.
3 cf. Longhi 1940, p. 184 n. 20.
4 cf. Berenson 1963, pp. 139, 140.

Martino di Bartolomeo

Provenance

Elia Volpi, Davanzati Palace, Florence; Sold, American Art Association, New York, 1927; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Rome; Samuel H. Kress Collection, 1930; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941-52; Finch College, New York, 1959.

References

Berenson, B. "Quadri Senza Casa: Il Trecento Senese, I" *Dedalo* 11 (1930–31): 283.

Coor, G. "A Note on Some Predella Paintings by Martino di Bartolommeo, *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 56, no. 268 (Winter, 1961): 56–60.

Molten, C. M.. *The Sienese Painter Martino di Bartolomeo*. Ph.D. diss. Indiana University, 1992.

Shapley, F. R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV Century*. London: Phaidon Press, 1966.

Strehlke, C. B. *Italian Paintings 1250-1450: In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2004.

Volpi, E. "Gothic and Renaissance Italian Works of Art." *The Collection of Professor Comm. Elia Volpi,* New York, American Art Associaton, March 31-April 2, 1927: 200–2.

Endnotes

1 C. B Strehlke, Italian Paintings, 2004, 246.
2 The identification of the altarpiece was made by Gertrude Coor (1961) and has been confirmed by further inspection of the size of the panels.
3 Elia Volpi, Gothic and Renaissance Italian Works of Art. The Collection of Professor Comm. Elia Volpi, (New York, American Art Associaton, March 31-April 2, 1927): 200-2.
4 B. Berenson, "Quadri Senza Casa," 1930–31, 281.
5 G. Coor, "Predella Paintings," Winter, 1961, 60; C.B. Strehlke, Italian Paintings, 2004, 246.
6 C.B. Strehlke, Italian Paintings, 2004, 246.
7 G. Coor, "Predella Paintings," Winter, 1961, 60.
8 Strehlke, 246.

Master of the Osservanza

Provenance

Max Chabrières-Arles, Lyon, early 19th century; Harold I. Pratt, New York, 1917; Samuel H. Kress Collection, 1947; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Loan Exhibition of Italian Primitives, Kleinberger Galleries, New York, 1917, no. 51; *Masterpieces of Art*, World's Fair, New York, 1939, no. 350; *Italian Paintings*, Wildstein's, New York, no. 24; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1951-56.

References

Alessi, C. and P. Scapecchi. "Il Maestro dell'Osservanza: Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo." *Prospettiva*, No. 42, July, 1985: 13 – 37.

Berensen, B. *Italian Pictures of the Renaissance; a List of the Principal Artists and their Works, with an Index of Places*. Oxford: Clarendon, 1932.

------. *Sassetta: Un Pittore Senese della Leggenda Francescana*. Milan: Electa, 1946: 51 – 2.

Carli, E. *Il Sassetta e il Maestro dell'Osservanza*. Milan: Aldo Martelli, 1957: 89 – 121.

Christiansen, K., L. Kanter, L. and C.B. Strehlke. *Painting in Renaissance Siena, 1420 – 1500*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1988.

Graziani, A. "Il Maestro dell'Osservanza," *Proporzioni*, II. Florence: Sansoni, 1948: 75 – 88.

Longhi, R. "Fatti di Masaccio e Masolino," *Critica d'Arte* v. Florence: Sansoni, 1940: 145 – 91.

------. "Fatti di Masaccio e Masolino," *Opere Complete di Roberto Longhi*, VIII. Milan: Sansoni, 1975.

Loseries, W. "La Pala di San Giorgio nella Chiesa di San Cristoforo a Siena: Sano di Pietro o il 'Maestro dell'Osservanza'?" *Prospettiva*, No. 49 April, 1987: 61 – 74.

Pope-Hennessy, J. *Sassetta*. London: Chatto and Windus, 1939.

------. "Review of *Quattrocentisti Senesi* by C. Brandi," *Art Bulletin* XXXI – II, 1951: 141 – 3.

------. "Rethinking Sassetta," *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956: 164 – 70.

------. *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*. Princeton, NJ: Metropolitan Museum of Art, 1987.

Roberts, P. L., and A. Ladis. "Master of Osservanza Triptych." *Corpus of Early Italian Paintings in North American Public Collections*. Vol. 1. Athens, GA: Georgia Museum of Art, the University of Georgia. 2009: 264–65.

Shapley, F. R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Vol I: Italian Schools, XIII – XV Century*. London: Phaidon, 1966.

------. *The Samuel H. Kress Collection, El Paso Museum of Art*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961

Siren, O. *Loan Exhibition of Italian Primitives*. New York: Kleinberger Galleries, 1917.

Turner, J. ed. *The Dictionary of Art*. Vol. 20. New York: Grove Press, 1998.

Van Marle, R. *The Development of the Italian Schools of Painting*. The Hague: M. Nijhoff, 1927.

Volpe, C. *Arte Antica e Moderna*. Bologna: Zanichelli, 1958.

Zeri, F. "Il Maestro dell'Osservanza: una crocefissione," *Paragone*, 1954: Vol. 49 43 – 4.

Endnotes

1 According to F.R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1966, the portable altarpiece should be dated probably after 1440. It has been attributed to Sassetta (O.Siren, Italian Primitives, 1917, R. Van Marlé, Italian Schools of Painting, 1927); follower of Sassetta, the Vatican Master, or Vico di Luca (J. Pope-Hennessy, "Rethinking Sassetta", 1956); early Giovanni di Paolo (B. Berenson, Italian Pictures, 1932); Master of Pienza (E. Carli, Sassetta, 1957 and F. Zeri, "Maestro dell' Osservanza" 1954; the latter identifies this painter as the Pseudo Pellegrino di Mariano); Sano di Pietro (C. Volpe, Arte Antica, 1958, comparing it to an Assumption in the Siena Pinacoteca; and Berenson in 1947, verbally, to Wildenstein); Master of the Osservanza (C. Alessi and P. Scapecchi, Maestro dell' Osservanza, 1985); Master of Pienza (K. Christiansen, Painting in Renaissance Siena, 1988).
2 That the problem is still controversial one only has to read Kanter's note in his review of the London National Gallery's new catalogue of fifteenth-century Italian paintings in the February 2004 issue of *The Burlington Magazine*, p. 107: "NG 5114: This panel of the *Birth of the Virgin* (fig. 34) is by Sano di Pietro, not the Osservanza Master. Confusion between these two painters still allows for their identity as a single hand to be entertained as a serious possibility, but is ruled out by their having worked side by side and in distinctive styles and techniques on the St. Anthony Abbot series."
3 F. Longhi, Fatti di Massachio,1975, 60.
4 *Kress Acquisitions*, 1951 – 1956, National Gallery of Art, Washington; F. R. Shapley, The Kress Collection, 1961, no. 5; F.R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1966. All three illustrations are mediocre quality black and white overall shots.
5 Verbal communication based on her observations in front of the original.
6 C. Alessi and P. Scapecchi, Maestro dell' Osservanza, 1985.

Workshop of Giovanni Bellini

Provenance

J. Annan Bryce, sold Samuel Wallrock and Co., London, 1923; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1935; El Paso Museum of Art, 1961.

exhibitions

Early Venetian Pictures, Burlington Fine Arts Club, London, 1912, no. 22; *The Samuel H. Kress Collection*, Honolulu Academy of Arts, Hawaii, 1952-c. 1961.

References

Beck, E. In *The Burlington Magazine*, vol. XX. London: Burlington Magazine Publications, 1912, 228.

Fredricksen, B.B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press,1972.

Lucco, M. "Contributo alla Ricostruzione di un Trittico Belliniano," *Paragone* 29, no 335 (Jan., 1978): 78-86.

Dal Pozzolo, E. M. *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco: L'Opera Completa*. Milan: Silvana, 1998.

Longhi, R. "Terbrugghen e la parte nostra." In *Vita Artistica*, 2. Rome: La Voce, 1927, 134.

Puppi, L.. *Bartolomeo Montagna*. Milan: Fabbri, 1964–5.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. XV-XVI Century*. London: Phaidon, 1968.

Suida, W.E. *Catalogue of the Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures*. Kansas City, MO: The William Rockhill Nelson Gallery of Art and the Mary Atkins Museum of Fine Arts,1952, 24.

Endnotes

1 E. M. dal Pozzolo, Giovanni Bonconsiglio, 205.
2 M. Lucco, "Contributo alla Ricostruzione" 82.
3 F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, 1968, 58.
4 E. Beck, in *Burlington Magazine*, 1912, 228–9.
5 M. Lucco, "Contributo alla Ricostruzione", 80-1.
6 Ibid., 80.
7 R. Longhi, "Terbrugghen e la parte nostra", 1927, 134.
8 W. Suida, *Catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, 1952.
9 B.B. Fredericksen and F. Zeri, short title1972, 22.
10 M. Lucco "Contributo alla Ricostruzione", 81.
11 E.M. Dal Pozzolo, Giovanni Bonconsiglio 205–6.
12 M. Lucco, "Contributo alla Ricostruzione", 81.
13 L. Puppi, Bortolomeo Montagna, 316–7; M. Lucco, "Contributo alla Ricostruzione", 81–2.
14 M. Lucco 82.
15 Ibid., 81.

Giovanni Di Paolo

Provenance

Acquired in Siena by Johann Anton Ramboux, Cologne, about 1818 (with the Fitzwilliam *Entombment*); Johann Anton Ramboux sale, Cologne, J.M. Heberle, May 23, 1867 (Lot 128, with the Fitzwilliam *Entombment*, Lot 127); Bought by Professor Dr. Alexander Schnütgen, Cologne (with the Fitzwilliam *Entombment*); By his foundation gift, to the Schnütgen Museum, Cologne, 1906; Passed to the Wallraf-Richartz Museum, Cologne (with the Fitzwilliam *Entombment*); Sold to A.S. Drey, Munich, by 1920s; Paul Brenwieser, Berlin; Durlacher's, New York; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1937; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington D.C., 1941-1954; Finch College, New York, December 18, 1959-April 20, 1960; *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Metropolitan Museum of Art, New York, December 20, 1988-March 19, 1989.

References

Brandi, C. *Giovanni di Paolo*. Florence: F. Le Monnier, 1947.

------. "Giovanni di Paolo," *Le Arti*, 3 (1941): 333.

Christiansen, K, L. B. Kanter, and C. B. Strehlke, ed. *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1988.

Coor-Achenbach, G. "Quattrocento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux," *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 21 (1959): 85-86.

Dussler, L. "Some unpublished works by Giovanni di Paolo," *The Burlington Magazine* 50/51 (1927); 36.

Fredericksen, B.B. and Federico Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Goodison, J.W. and G.H. Robinson. *Catalogue of Paintings in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Volume II: Italian Schools*. Cambridge: Printed for the Syndics of the Fitzwilliam Museum, 1967.

Ramboux, J.A. *Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221-1640) in der Sammlung des Conservator J. A. Ramboux*. Cologne, 1862 (*as Fechietta*).

Gordon, Dilliam. *Early Italian Paintings and Works of Art, 1300-1480*. London: Matthiesen Fine Art Ltd., 1983.

Pope-Hennessy, J. *Giovanni di Paolo*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1988.

------. *Giovanni di Paolo: 1403-1483*. London: Chatto and Windus, 1937.

------. *The Robert Lehman Collection. Volume I: Italian Paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press, 1987.

Romea, V. "Nuove opere di Giovanni di Paolo," *Rassegna d'arte Senese* 18 (1926): 72-73 (*as Giovanni di Paolo*).

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Volume I: Italian Schools XIII-XV Century*. London: Phaidon, 1966.

------. *The Samuel H. Kress Collection: El Paso Museum of Art*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Van Marle, R. *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume 9: Late Gothic Painting in Tuscany*. The Hague: M. Nijhoff, 1927.

Endnotes

1 J. Pope-Hennessy, Lehman Collection, 1987.
2 J.W. Goodison and G.H. Robertson, Catalogue of Fitzwilliam Museum, 1967, 67-68.
3 D. Gordon, Early Italian Paintings, 1983, no. 34.

Workshop of Niccolò di Giovanni Fiorentino

Provenance

Temperance
Originally installed in Santa Eufemia, in Sant'Andrea della Certosa,Venice, Italy; Dismantled and dispersed, probably between 1806–1807; Carlo Zuber,Venice, Italy; Grigorif Stroganoff, 1829–1910, Rome, Italy, by 1910, upon his death, held in trust by the estate; Estate of Gregorif Stroganoff, until at least 1912; Camillo Castiglione, 1879–1957, Vienna, Austria, by 1924–1932; Paul Drey, New York, by 1935; Samuel H. Kress Collection, 1952; El Paso Museum of Art, 1961.
Charity
Originally installed in Santa Eufemia, in Sant'Andrea della Certosa, Venice, Italy; Dismantled and dispersed, probably between 1806–1807; Bruno Kern, Vienna, Austria; Paul Drey, New York, by 1935; Samuel H. Kress Collection, 1952; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Sezession, Vienna, 1924; A.S. Drey Galleries, New York, 1935; Brooklyn Museum, 1936; Detroit Institute of Arts, 1938; *The Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculpture*, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1952-53; William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, 1953-1961.

References

Markham Schulz, A. *Antonio Rizzo: Sculptor and Architect*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

------. *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York: 1978.

Middeldorf, U. *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools, XIV-XIX Century*. London: Phaidon Press, 1976.

Shapley, F. R. *El Paso Museum of Art: The Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art,by whom? 1961.

Endnotes

1 For the history of the building on the island of Certosa, see John McAndrew, "Sant'Andrea della Certosa." *Art Bulletin* 51 (March 1969): 15-28.
2 Unsigned conservation report, April 1961, curatorial files.

Benedetto Bonfigli

Provenance

Rome, 1920; Baron Michele Lazzaroni Collection, Rome, 1927; Duveen Brothers, New York; Samuel H. Kress Collection, 1942; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1945–1956.

References

Bury, M. "Perugia: Benedetto Bonfigli e Perugia," in *Burlington Magazine* 139, (1997): 349-350.

Laplana, J de C. *Les Colleccions de Pintura de L'Abadia de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

Mancini, F. F. *Benedetto Bonfigli*. Perugia: Electa Editori Umbri, 1992.

Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.

van Marle, R. *The Development of the Italian Schools of Painting* 14. The Hague: M. Nijhoff, 1933.

Endnotes

1 J. Laplana, Les Colleccions de Pintura, 43.
2 In earlier publications this panel is given as Saint Sebastian and a Bishop Saint, but the Bishop is identified as Saint Fabian in Laplana, 38.
3 F. F. Mancini, Benedetto Bonfigli, 43.
4 Shapley, F.R., *Kress Collection* , 14.
5 R. van Marle, *Italian Schools of Painting*, 122.
6 Written statements found in the Kress Foundation archives.
7 Mancini, Benedetto Bonfigli, 43.
8 Laplana, Les Colleccions de Pintura, 38.
9 M. Bury, Bonfigli e Perugia, 349.
10 Mancini, Benedetto Bonfigli 33.
11 Ibid., 42.
12 Ibid., 43.

Sano Di Pietro

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1938; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Honolulu Academy of Arts, Hawaii, 1952-1960.

References

Boskovits, M. and D. A. Brown. *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2003.

Fredericksen, B.B. and F Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*.Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Gaillard, É. *Sano di Pietro: un peintre siennois au XVe siècle, 1406-1481*. Chambéry: M. Dardel, 1923.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Volume I: Italian Schools XIII- XV Century*.London: Phaidon, 1966.

------. *The Samuel H. Kress Collection: El Paso Museum of Art*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Strehlke, C.B. *Italian Paintings, 1250-1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2004.

Suida, W.E. *The Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts*. Honolulu: 1952.

Endnotes

1 M. Boskovits and D.A. Brown, Italian Paintings, 2003, 619.
2 E. Gaillard, Sano di Pietro, 1923, 85 and F.R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1966, 146.
3 E. Gaillard, Sano di Pietro, 1923, 85 and F.R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1966, 146.
4 C.B. Strehlke, Italian Paintings, 1250-1450, 2004, 178.
5 An example may be found in the Museo dell'Opera del Duomo in Siena.

Carlo Crivelli

Provenance

San Francesco, Force, 1482-1820s; Sold in 1827-28 by Canonico Diletti, Force;[1] Ignazio Cantalamessa, Ascoli; Sold in Rome after 1827-28, along with several other paintings by Crivelli; Cavaliere Enrico Marinucci, Rome (as late as 1934);[2] Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1935; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Honolulu Academy of Arts, Hawaii, 1952-1960; *Carlo Crivelli e i Crivelleschi*, Palazzo Ducale, Venice, June 10- October 10, 1961.

References

Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and their Works; with an Index of Places*. vol. 1 London: Phaidon, 1957.

Fredericksen, B.B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Lightbown, R. *Carlo Crivelli*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Volume I: Italian Schools XIII- XV Century*. London: Phaidon, 1966.

------. *The Samuel H. Kress Collection: El Paso Museum of Art* El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Suida, W. "Italian Primitives in the Marinucci Collection in Rome" *Apollo* 20 (1934): 119-124.

------. *The Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts*. Honolulu, 1952.

Venturi, L. *Italian Paintings in America. Volume II: Fifteenth Century Renaissance*. New York: E. Weyhe, 1933.

Zampetti, P. *Carlo Crivelli*. Milan: A. Martello, 1961.

------, ed. *Carlo Crivelli e i Crivelleschi: catalogo della mostra*. Venice: Edizioni Alfieri, 1961.

------. *Pittura nelle Marche*. Florence: Nardini, 1988.

Zeri, F. "Cinque schede per Carlo Crivelli." *Arte antica e moderna* (1961): 160–162.

Endnotes

1 Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Raimond van Marle, and Adolfo Venturi offered manuscript opinions to this effect. See F.R. Shapley Paintings from the Kress Collection, 1966, 36. For the most recent commentary on this altarpiece, see R. Lightbown, Carlo Crivelli, 2004, 185-202.
2 For this structure, see R. Lightbown, Carlo Crivelli, 2004, 127-41.
3 See above, note 1.
4 R. Lightbown, Carlo Crivelli, 2004, 202.
5 For Cantalamessa, see Giannino Gagliardi. *L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli*. Where: Ascoli Piceno, 1996, 3-6. R. Lightbown, Carlo Crivelli, 2004, 302-304, made the link between the painting of Christ which Cantalamessa bought in Force.

Pietro di Francesco degli Orioli

Provenance

Dr. Paul Mersh, Paris (a son-in-law of the Paris art dealer Charles Sedelmeyer, is said to have brought both paintings to the United States c. 1885); Blakeslee Galleries, New York; Solomon Solis Carvalho, Plainfield, New Jersey, 1915; M. Knoedler & Co., New York; Samuel H

Kanter, L.B. *Early Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection.* New Haven: Yale University Press, 2010.
-----. "Number 32." In Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection ed.by L.B. Kanter and J. Marciari. New Haven: Yale University Art Gallery, 2010, 104–108.
-----. *Painting in Renaissance Siena, 1420–1500* ed. by K. Christiansen and C.B. Strehlke. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988–1989.
Marshall, Mr and Mrs. F.L. *Exhibition of the Marshall Collection, Which Will Be Sold by Auction by Sotheby & Co.in Several Parts During 1974* London: Sotheby & Co., December 31, 1973–January 8, 1974, 62, cited lot 85.
National Gallery of Art. Washington, D.C., National Gallery of Art, *Paintings and Sculpture from the Kress Collection*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1945.
National Gallery of Art. Washington, D.C., National Gallery of Art, *Recent Additions to the Kress Collection*. published by National Gallery of Art, Smithsonian Institution (February 2, 1946), n.p., nos. 730–31 (*as Melozzo da Forlì*)
Ragghianti, C.L. "Collezioni Americane...La Collezione Kress nella National Gallery di Washington." *La Critica d'arte* series 3, VIII, (May 1949): 81(*as Melozzo da Forlì [?]*).
Rosenthal, G. "Giacomo Pacchiarotto, *Angel Playing a Lute*," in *Italian Paintings, XIV-XVIIIth Centuries, from the Collection of the Baltimore Museum of Art*, ed by G. Rosenthal. Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1981: 121–123.
Shapley, F.R. *El Paso Museum of Art: The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.
-----. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XV-XVI Century*. London: Phaidon Press, 1969. 74
Strehlke, C.B. "Carpentry and Connoisseurship: The Disassembly of Altarpieces and the Rise in Interest in Early Italian Art," in *Rediscovering Fra Angelico: A Fragmentary History*. New Haven: Yale University Art Gallery, 2001, 41–58.
Suida, W.E. "Mantegna and Melozzo." *Art in America*, XXXIV (April 1946):72 (*as Melozzo da Forlì*).
Syson, L., ed. *Renaissance Siena: Art for a City*. London: The National Gallery, 2007–2008.
Vertova, L. "On Pacchiarotto's Dismembered Assumption and a Cut Up Altarpiece by Andrea di Niccolò." *Gazette des Beaux-Arts* series 6, LXIX, (March 1967):159, 161.

Endnotes

1 Tempera with oil on panel, 56 ⅛ x 18 inches (144.2 x 45.7 cm.). For this association, see G. Coor, Two Sienese Altarpieces 1965. Federico Zeri would appear to have arrived independently at the same hypothesis; see his letter of August 10, 1964 (Kress Archives), in which he mentions a fragmentary *Assumption of the Virgin* without indicating its location or ownership.
2 The earliest record of the *Virgin* fragment is the estate sale catalogue of the Sir W.W. Burrell collection (London, Christie's, June 12, 1897, lot 10, with an attribution to Ambrogio Bergognone.) In 1983, it was acquired from Colnaghi's by Pope-Hennessy; for additional provenance and complete literature, see Christie's, Collections of Wyndham-Pope-Hennessey 1996 , where Orioli's altarpiece is dated too late, i.e. c. 1490–96.
3 L. Vertova, Pacchiarotto's Assumption, 1967.
4 Christie's, The Murnaghan Collection, October 14, 1999. Tempera and oil on panel, 16 x 14 ¼ inches (40.7 x 36.8 cm.). The painting now belongs to Fabrizio Moretti, Florence (information kindly provided by Laurence B. Kanter).
5 Tempera and oil on panel, 16 x 14 5/8 inches (40.8 x 36.6 cm.). As of 2009, the ex-Post painting belonged to Richard L. Feigen, New York.
6 See discussion, below.
7 See Mr. and Mrs. F.L. Marshall, The Marshall Collection, 1971–1974; and Bonham's, The Marshall Collection,1974. Both of these references associate the two Marshall collection fragments with the other extant ones described above.
8 L.B. Kanter, 2010. My thanks to Dr. Kanter for providing me with a copy of his catalogue entry.
9 The diagonal wood grain is apparent, too, in the x-radiograph of 1961-6/9 a (Kress Archives).
10 Another portion of this lower section may be a fragment described (in a ms. note by Bernard Berenson) as "St. Onuphrius Kneeling in a Landscape," as L. Vertova, Pacchiarotto's Assumption,1967, 162, tentatively suggests. That panel, like the *David, Moses and Two Unidentified Prophets*, had previously belonged to Sir Kenneth Muir Mackenzie, yet no indication of its location, size and, indeed, appearance is known.
11 A series of predella panels depicting scenes from the Infancy and Passion of Christ (dispersed among various museums and private collections) was associated with Orioli's fragmentary *Assumption of the Virgin* by L. Vertova, Pacchiarotto's Assumption 1967, 161–62. Given the main panel's subject matter, however, that of the proposed predella would more likely have been Marian scenes.
12 See anonymous essay in L. Syson, ed., Renaissance Siena: Art for a City, 2007–2008, 80.
13 For another instance of this iconographical detail, M. Folchi, Francesco di Giorgio 1993, no. 105.
14 See L. Syson, *Renaissance Siena*, 2007–2008 357
15 A. Angelini, Pacchiarotto a Orioli, April1982, 72–78 and Pietro Orioli July 1982, 30–43. On Orioli in general, see also the same author's biographical account in L. Bellosi, Francesco di Giorgio, 1993, 527–28; L.B. Kanter *Painting in Renaissance Siena*, 1988–1989, 33; *Le "gentilissime tavole:" una proposta per Pietro Orioli*, Milan: Pinacoteca di Brera, ed. by M. Ceriana, 2006–2007.
16 For an illus., see L. Bellosi, Francesco di Giorgio, 1993364, fig. 1.
17 On the cutting up and dispersal of Italian altarpieces, beginning with Duccio's *Maestà* in 1771, see the essay by C.B. Strehlke, "Carpentry and Connoisseurship2001, 41–58.
18 See A. Angelini, in L. Bellosi, Francesco di Giorgio, 1991 no. 76, illus. p. 369 (color).
19 For this work, see A. Angelini in L. Bellosi, Francesco di Giorgio, 1993., no. 101, illus. 457 (color). For the comparison with Orioli's fragmentary *Assumption of the Virgin*, see, for instance, G. Coor, *Two Sienese Altarpieces*, 1965, 133–34; and Christie's, *Collections of Wyndham-Pope-Hennessey*, 1996.
20 As stated by A. Angelini in L. Bellosi, Francesco di Giorgio, 1993, 456.

Vittore Crivelli

Provenance

Franciscan convent of Amandola;[1] Sir A. Buchan-Hepburn Collection, London, purchased in Rome 1845, sold 1929; Samuel H. Kress Collection, 1935; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibited

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941–51.

References

Lightbown, R. *Carlo Crivelli*. New Haven: Yale University Press, 2004.
Puttick and Simpson. *Sale Catalogue*. London, 1929.
Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection.* El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.
Zampetti, P. and others who?. *Vittore Crivelli: E la Pittura del suo Tempo nel Fermano*. Milan: Federico Motta Editore, 1997.

Endnotes

1 Puttick & Simpson, Sale Catalogue 1929, in El Paso Museum of Art archives.
2 Ibid.; F. R. Shapley, The Kress Collection, 1961, n. 23.
3 The two panels have been attributed to Vittore Crivelli by Berenson, Fiocco, Longhi, Perkins and Suida whose written attributions are found in the Kress Foundation archives. They are more recently attributed to Vittore by Pietro Zampetti (1997).
4 P. Zampetti, Vittore Crivelli, 91.
5 Vittore bought a house in Zara in 1476, but must have been in Fermo before September 1479. R. Lightbown, Carlo Crivelli, 313.
6 Ibid., 313–16.
7 P. Zampetti, Vittore Crivelli, 246.
8 According to Puttick and Simpson, Sale Catalogue, 1929, in El Paso Museum of Art archives.

Jacopo del Sellaio

Provenance

Count Grigorij Sergeevich Stroganoff, Rome;[1] Count Alessandro Contini-Bonacossi , Florence; Samuel H. Kress Collection, 1938; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Baskins, C.L.. "Jacopo del Sellaio's *Pietà* in San Frediano," *Burlington Magazine*, CXXXI (July 1989): 474–78.
Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*. London: Phaidon Press, 1963.
da Voragine, J. *The Golden Legend*. ed. by G. Ryan and H. Ripperger. New York: Harper & Row, 1969
Fredericksen, B.B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
Friedmann, H. *A Bestiary for St. Jerome: Animal Symbolism in European Religious Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.
Kanter, L.B. *Fra Angelico*. ed. by L.B. Kanter and P. Paladino. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005–2006.
Lillie, A. "Fiesole: *locus amoenus* or Penitential Landscape," *I Tatti Studies*, XI, (2007): 23–24.
Meiss, M. "Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome." *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York: Harper & Row, 1976: 189–202.
Pons, N. "Arcangelo di Jacopo del Sellaio," *Arte cristiana* 84 (September–October 1994): 374–83
-----. "Jacopo del Sellaio e le confraternite." In *Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte: convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena: 5–8 novembre 1992*. ed. by L. Beschi, Pisa: Pacini, 1996.
----- "Una provenienza per Jacopo del Sellaio," *Antichità viva*, XXXIII, (March–June 1994): 16–19.
Rice, E.F. *St. Jerome in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
Ridderbos, B. *Saint and Symbol: Images of Saint Jerome in Early Italian Art*. Trans. by P. de Waard–Dekking.. Groningen, Netherlands: Bouma's Boekhuis, 1984.
Ruda, J. *Fra Filippo Lippi: Life and Work, with a Complete Catalogue*. London: Phaidon, 1993.
Russo, D. *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe–XVe siècle)*. Paris: Découverte, 1987.
Sebregondi, L. *Tre confraternite fiorentine: Santa Maria della Pietà, detta "Buca"di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*. Florence: Salimbeni, 1991.
Shapley, F.R. *El Paso Museum of Art: The Samuel H. Kress Collection* El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.
-----. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XIII–XV Century*, London: Phaidon, 1966.

Endnotes

1 See M. Meiss, "Scholarship and Penitence,"; 1976, 189–202 [a revised ed. of the original, which appeared in *Pantheon*, XXXII, 1974, pp. 134–140]; E.F. Rice, St. Jerome, 1985, p1c; B. Ridderbos, Saint and Symbol,1984, and D. Russo, Saint Jérôme en Italie by Decouverte, 1987.
2 See B. Ridderbos, Saint and Symbol, 1984, 85. This text was also quoted in the preeminent late medieval source for the saints' lives: J. da Voragine, The Golden Legend, 1969, 588–89.
3 For this episode, see J. da Voragine, The GoldenLegend 1969, 589–90.
4 H. Friedmann, Bestiary for St. Jerome, 1980, 48, 229–52.
5 See the panel, attributed to Fra Angelico and an unknown Florentine painter, at the Princeton University Art Museum. Also published in' L.B.Kanter. *Fra Angelico*. 2005–2006, no. 9; and a double depiction of the Agony in the Garden and the Penitent St. Jerome fromc. 1426; now in Staatliches Lindenau Museum, Altenberg, probably based on a design by Masaccio (see P. Joannides, *Masaccio and Masolino: A Complete Catalogue*, New York: distributed by H.N. Abrams, 1993, 274–75, no. 1.
6 Staatliches Lindenau Museum, Altenberg. For this painting,and other early examples of the theme in M. Meiss, "Scholarship and Penitence", 1976,. 198, note 11,see J. Ruda, Fra Filippo Lippi, 1993,. 73–80; 382–84, cat. 15, although he incorrectly dates the painting some twenty years too early). For other images of St. Jerome belonging to the family of Lorenzo de Medici, see A. Lillie, "Fiesole," 2007, 23–24. For Jacopo del Sellaio, see E. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XII, The Hague, 1931, pp. 374–415; the entry by E.W. Rowlands in *The Dictionary of Art*, London, 1996, XVI, pp. 146–47; and the penetrating studies of Nicoletta Pons: "La pala del Sellaio per il Carmine: un ritrovamento," *Antichità viva*, XXIX, Nos. 2/3. 1990, pp. 5–10; "Una predella e altre cose di Jacopo del Sellaio," *Paragone*, No. 487, September 1990, pp. 46–52; "Una provenienza per Jacopo del Sellaio," *Antichità viva*, XXXIII, March–June 1994, pp. 16–19; and "Jacopo del Sellaio e le confraternite," in *Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte: convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena: 5–8 novembre 1992* (ed. by L. Beschi et al.), Pisa, 1996, I, pp. 287–95.
7 J. Ruda, Fra Filippo Lippi,1993, 169–73, 218–33.
8 N. Pons, "Una Provenienza", 1994,18–19. For these works, several of which show evidence of participation by Jacopo's workshop, see B. Berenson, Italian Pictures, 1963,. 196–99. A similar landscape informs Jacopo's independent panel depicting the Baptist. For that work, from c. 1480, see E. Luciano, *Italian Paintings of the Fifteenth Century [The Collections of the National Gallery of Art: Systematic Catalogue].*ed. by M. Boskovits and D.A. Brown New York: distributed by Oxford University Press, 2003, 612–16.
9 Formerly Kaiser-Friedrich Museum, Berlin, and destroyed 1945. For this work, see C.L. Baskins, "Jacopo del Sellaio's *Pietà*" July 1989, 474–78.
10 For this identification, see N. Pons, "Arcangelo di del Sellaio," September–October 1994, 374–81.
11 M. Meiss, Scholarship and Penitence, 1976, 191–92.
12 B. Ridderbos, Saint and Symbol, 1984, 74. For examples of Hieronymite commissions for altarpieces in Florence and vicinity during this time and earlier, see ibid., 74–75, and M. Meiss, Scholarship and Penitence, 1976, 191.
13 For Fiesole itself as a "penitential landscape" as well as the locus of related Medici family patronage, see A. Lillie, "Fiesole", 200711–55.
14 For the "Buca," so named for the cave that served as the confraternity's original meeting place, see M. Meiss, Scholarship and Penitence, 1976, 194; B. Ridderbos, Saint and Symbol, 1984, xi–xii, 71–84; Are all of these needed? L. Sebregondi, "Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities," in K. Eisenbichler, ed., *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Kalamazoo, Michigan, 1991, pp. 142–44; *idem*, *Tre confraternite fiorentine: Santa Maria della Pietà, detta "Buca"di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*, Florence, 1991, pp. 3–23; and J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, New York and Oxford, 1994, p. 458 and *ad indicem*.
15 For artist members, see the partial list in L. Sebregondi, Tre confraternite,1991, 189–191; for artists who worked for the "Buca," see ibid., 177–88; and for works of art belonging to the confraternity or originating there, see ibid., 121–40. On the latter subject, see also J. Henderson, "Penitence and the Laity in Fifteenth-Century Florence." In *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*. ed. by T. Verdon and J. Henderson. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1990, 236–37, who illustrates an illuminated initial from the "Buca's" 1508 statutes that depicts the penitent St. Jerome.
16 N. Pons, "Jacopo del Sellaio", 1996, 292.
17 For this tendency, see N. Pons, "Una provenienza", 1994, 18–19.
18 Examples at the Museo Bandini, Fiesole, inv. no. 11, 4; Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence, inv. no. 364; and the John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inv. no. 52; for those works, see B. Berenson, Italian Pictures, 1963, 197, 199.
19 On this painting, a relatively new discovery, see N. Pons, "Una provenienza", 1994, 16–19.
20 For Count Stroganoff's collection, which was mostly dispersed by his heirs after 1923, see V. Kalpakchan, "Appendix: Duccio's *Madonna and Child* and the Collection of Count Grigorij Sergeevich Stroganoff," *Metropolitan Museum Bulletin*, LXVI, (Summer 2008): 56–59.

Sandro Botticelli

Provenance

Comte de Sarty, Paris; Baron de Vandeuvre, Paris; Grasset Collection, Paris; Kleinberger Gallery, 1907; Duveen Brothers, New York and Paris, 1924; Samuel H. Kress Collection, 1940; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Exposition des Alsaciens-Lorrains, Palais de la Présidence du Corps Législatifs, Paris, 1874; *Old Masters*, Detroit Institute of Art, 1926; *Old and Modern Masters*, Detroit Institute of Art, 1927; *Primitives*, Knoedler Galleries, New York, 1929; *Italian Paintings from the XIV to XVI Century*, Detroit Institute of Art, 1933; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941–58.

References

Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and their Works, with an Index of Places*. New York: Phaidon, 1963.
Chastel, A. *Botticelli*. Milan: Silvana, 1957.
Duveen Brothers. Duveen Pictures in Public Collections of America: A Catalogue Raisonné with Three Hundred Illustrations of Paintings by the Great Masters, which Have Passed through the House of Duveen. New York: William Bradford Press, 1941.
Fredericksen, B. B. and Zeri, F. *Census of Pre-Nineteenth Century Paintings in North American Public Collections.* Cambridge: Harvard University Press, 1972.
Gamba, C. *Botticelli*. Milan: Hoepli, 1936
Lightbown, R. *Sandro Botticelli*, vol. II, *Complete Catalogue*. Berkeley: University of California Press, 1978.
Mandel, G. *L'opera completa del Botticelli*. Milan: Rizzoli, 1978.
Olson, R. J. M. *The Florentine Tondo*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Pons, N. *Botticelli. Catalogo completo*. Milan: Rizzoli, 1989.
Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XIII–XV Century*. London: Phaidon, 1966.
Salvini, R. *Tutta la pittura del Botticelli*. Milan: Rizzoli, 1958.
van Marle, R. *Development of the Italian Schools of Painting*. The Hague: Nijhoff, 1931.
Venturi, A. *Botticelli*. Rome: Casa Editrice d'Arte "Valori Plastici", 1925.
-----, "Sandro Botticelli", *L'Arte* XXVII (1924): pp. 194–96.

Filippino Lippi

Provenance

Marchese Bernardo Patrizi (sold through Giuseppe Grassi, Rome, 1949–50); Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1951–54; *Art Treasures for America*, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1961–62.

References

Arasse, D., P. de Vecchi, and J. K. Nelson. *Botticelli and Filippino: Passion and Grace in Fifteenth-Century Florentine Painting*. Milan: Skira, 2004.
Dalli Regoli, G. "Disegni e incisioni: Alcune ipotesi per Raffaellino del Garbo." *Critica d'Arte* 62, no. 3 (1999): 60–72.
Goldner, G. R. and others. *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
Olszewki, E. J. *The Draftsman's Eye: Late Italian Renaissance Schools and Styles*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1981.
Shapley, F. R. *The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.
Zambrano, P. and J.K. Nelson. *Filippino Lippi*. Milan: Electa, 2004.

Endnotes

1 E.J. Olszewki, The Draftsman's Eye, 1981, 44.
2 G. Dalli Regoli, Raffaellino del Garbo, 1999, 65; P. Zambrano and J.K Nelson, Filippino Lippi, 2004, 57.
3 Zambrano and Nelson, 57, 591.
4 Zambrano and Nelson, 57, 591.
5 The Cleveland Museum of Art also holds an engraving of unknown authorship which is clearly a copy of the drawing. The engraving is listed as anonymous in Zambrano and Nelson,, 411, and as Florentine in G. Dalli Regoli, Raffaellino del Garbo, 1999, 66.
6 "Some Notes on Filippino Lippi's *St. Jerome in his Study*, and on Renaissance Drawing and Painting," El Paso Museum of Art archives.
7 E.J. Olszewki, The Draftsman's Eye, 1981, 44..
8 P. Zambrano and J.K Nelson, Filippino Lippi, 2004, 409, 411.
9 For a thorough examination of the sources surrounding Filippino's birth see Zambrano and Nelson, , 13–6.
10 D. Arasse, P. de Vecchi and J.K. Nelson, Botticelli and Filippino, 2004, 94; G.R. Goldner,, Drawings of Filippino Lippi, 1997, 12.
11 Arasse, de Vecchi and J.K. Nelson, 98.
12 P. Zambrano and J.K Nelson, Filippino Lippi, 2004, 591.
13 F.R. Shapley, Samuel Kress Collection, 1961, 13.

School of Castile, Circle of Pedro Berruguete

Provenance

Madrazzo Collection, Madrid; Baron Raoul de Kuffner, Diosgeghy, Hungary; Paul Drey, New York; Samuel H. Kress Collection, 1948; El Paso Musuem of Art, 1961.

References

Brown, J. *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven: Yale University Press, 1991.
Eisler, C. *Paintings from the Samuel Kress Collection, (Spanish School: XV–XVII)*. London: Phaidon Press, 1988?.
Nieto, V. and J. Perez de Ayala. *Pedro Berruguete, el Renacimiento italiano en la pintura castellana*. Madrid: Los Genios de la Pintura Espanola, 1990.
Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection at the El Paso Museum of Art*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Endnotes

1 F. R. Shapley, The Kress Collection, 1961, 42–44, notes 1 and 2.; C. Eisler, Paintings from the Kress Collection.
2 F.R. Shapley, The Kress Collection, 1961, 44.
3 J. Brown, Golden Age of Painting, 1991, 12.
4 V. Nieto and J. Perez de Ayala, Pedro Berruguete, 1990, 74.
5 Ibid., 74–75.
6 J. Brown, Golden Age of Painting, 1991, 13–14.

Macrino d'Alba

Provenance

Certosa, Pavia, c. 1502; Count Alessandro Contini-Boncossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

The Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, MO., 1952–1960.

References

Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection*, El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.
Strehlke, C. B. "Alba: Macrino d'Alba," *Burlington Magazine* 144, no. 1187 (Feb. 2002): 124–6.
Suida, W. *Catalogue of the Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and SculpturesThe William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts*. Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art, 1952.
Villata, E.. *Macrino D'Alba*. Savigliano, Italy: Editrice Artistica Piemontese, 2000.

Endnotes

1 Suida dates the piece to 1508; whereas Shapley places it around 1501–9 due to the inaccurate dating of the other two Adoration panels. F. R. Shapley, The. Kress Collection, 1961, n. 15.
2 E. Villata, Macrino D' Alba, 2000, 159.
3 Ibid.
4 Ibid., 45.
5 Details on Macrino's possible parentage can be found in Ibid., 39–44.
6 C.B. Strehlke, "Alba," February 2002, 124.
7 E. Villata, Macrino D' Alba, 2000, 53.
8 Ibid., 52.
9 C.B. Strehlke, "Alba," February 2002, 125.
10 NYU Conservation Center of the Institute of Fine Arts, Reasons *Why not to Restore Old Additions*?, 2001, El Paso Museum of Art archives.

Giovanni Agostino da Lodi

Provenance

Antonio Grandi, Milan (as Cima da Conegliano); Count Alessandro Contini-Bonacossi, Rome; Samuel H. Kress Collection, 1927; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941–51; *The Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts*, Hawaii, 1952–60.

References

Bora, G. "Giovanni Agostino da Lodi." In *The Legacy of Leonardo* edited by Giulio Bora and others. New York: Skira, 1998.
Moro, F. "Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: Appunti per un Percorso," *Paragone* 40 (July 1989): 23–61.
Walcher Casotti, M. "Un Episodio Controverso del Soggiorno di Dürer a Venezia: Il Vaggio a Bologna," *Arte Veneta* 61 (2004): 187–98.

Endnotes

1 Sold at Sotheby's, New York, 16 January 1986, Lot 36.
2 Moro deduces this date from the dates of his earliest works, F. Moro, Giovanni Agostino da Lodi, 1989, 28.
3 G. Bora, Giovanni Agostino da Lodi, 1998, 49.
4 Casotti has suggested that Lodi was the Milanese artist mentioned in some documents as having taught perspective to Albrecht Dürer. As Bora discusses, this is unlikely, since Lodi's work does not reveal a concern for mathematical perspective or foreshortening; Bora, 1998, 252.
5 Bora, 1998, 254, 261; M. Walcher Casotti, Un Episodio Controverso a Venezia, 2004, 190–1
6 Bora, 1998, 272.
7 Ibid., 262.
8 Ibid., 252.
9 Ibid., 272.
10 Ibid., 273.
11 Ibid., 259–60.
12 Ibid., 58.

Andrea Previtali

Provenance

Robert A.D. Fleming, Bigadon, Buckfastleigh, South Devon; Sold Christie's, London, July 13, 1928, no. 131; Arthur L. Nicholson, Llandaff House, Weybridge–on-Thames, Surrey; American Art Association, New York, May 18, 1931, no. 42; Ehrich Galleries, New York; R.M. Wyatts, London; Sold Christie's, London, April 9, 1954, no. 126; David M. Koetser Gallery, London; Salocchi, Florence; International Financing Company, Panama City, Panama; Samuel H. Kress Collection, 1956; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Heinemann, F. *Giovanni Bellini e I belliniani* vol. 1. Venezia: N. Pozza, 1962.
Kunze, I. "A Re-Discovered Picture by Andrea Cordeliaghi," *The Burlington Magazine*, vol. 71/no. 417 (December 1937): 261–67.
Shapley, F.R. *El Paso Museum of Art. The Samuel H Kress Collection*. El Paso. TX: El Paso Museum of Art, 1961.

Endnotes

1 The inscription reads: "1504 Andreas Cordelle agy dissipulus iovanis bellini pinxit 24."
2 For an example of a typical landscape by Bellini see *Madonna of the Meadow*, c. 1500, in the National Gallery, London.
3 For a discussion of the complexity surrounding Previtali's signatures and an early reconstruction of his *oeuvre*, see I. Kunze, "A Re-Discovered Picture," December 1937, 261–67.

Palma Vecchio

Provenance

Contessa Falieri, Castelfranco Veneto; Heldring, Amsterdam, 1932; International Financing Co., Panama City, Panama; Samuel H. Kress Collection, 1957; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Milesi, S. *Moroni e il Primo Cinquecento Bergamasco: Lotto, Previtali, Cariani, Palma il Vecchio, Licinio*. Bergamo: Corponove, 1991.
Rylands, P. *Palma Vecchio*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
Tinagli, P. *Women in Italian Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Endnotes

1 P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art*, 103.
2 Tinagli, 101.
3 Rylands, *Palma Vecchio*, 91.
4 For a discussion of the ideology surrounding Flora, see Rylands, 91.
5 S. Milesi, *Moroni e il Primo*, 39.
6 Rylands, *Palma Vecchio*, 16.
7 Rylands, 15.
8 Milesi, *Moroni e il Primo*, 39.
9 Rylands, *Palma Vecchio*, 107, n. 8.
10 Rylands, 111.
11 Rylands, 67, 111.

Battista Dossi

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

The Samuel H. Kress Collection at the Museum of Fine Arts at Houston, 1953–58; Philbrook Art Center, Tulsa, 1960–61.

References

Campori, G. *Notizie inedited di Raffaello d'Urbino*. Modena: 1863.
Gibbons, F. *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara.* Princeton: Princeton University Press, 1968.
Gundersheimer, W.L. *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
Humfrey, P. "Two Moments in Dosso's Career as a Landscape Painter," in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed. by Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow, and Salvatore Settis. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, 210–13.
Lucco, M. "Battista Dossi and Sebastiano Filippi," in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed. by Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow, and Salvatore Settis. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, 270–80

Endnotes

1 For court culture in Renaissance Ferrara, see W.L. Gundersheimer, *Ferrara: Style of a Renaissance Despotism*, 1973, and F. Gibbons, Dosso and Battista Dossi1968, 3–21.
2 A letter dated January 1520 from Alfonso d'Este's agent in Rome to the duke describes Battista in Raphael's Roman workshop. See G. Campori, Notizie di Raffaello d'Urbino1863, 29.
3 Longhi in a letter dated 20 March 1950 described the El Paso panel as an "extremely brilliant painting....a characteristic work by Battista Dossi, in a less 'Roman' period than is usual with him; indeed, it closely follows the manner of his elder brother [Dosso] as we know it from paintings like the famous *Legend of the Argonauts* in the Kress collection."
4 For a critical history of this painting, see Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi: La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, I, 121, no. 400.
5 M. Lucco, *Dosso's Fate*, 1998, 270–80.
6 P. Humfrey, *Dosso's Fate*, 1998, 210–13.

Vincenzo Catena

Provenance

Clark Collection, London, 1929; Contessa Giustiniani, Genoa; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Rome; Samuel H. Kress Collection, 1930; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941–59.

References

Dwyer, D. *Report on the Condition of the Paintings in the Samuel H. Kress Collection at the El Paso Museum of Art*. El Paso, Texas: El Paso Museum of Art Association, 1988.
Guidoni, E. *Vincenzo Catena: Giornata di Studi*. Studi Giorgioneschi, 3 (1999). Rome: Fratelli Palombi, 2000.
Junkerman, A. C. "The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's *Laura*," *Oxford Art Journal* 16, no 1 (1993): 49–58.
Robertson, G.. *Vicenzo Catena*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1954.
Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*. London: Phaidon Press, 1968.
Tinagli, P. *Women in Italian Renaissance Art*. New York: Manchester University Press, 1997.

Endnotes

1 F. R. Shapley, Samuel H. Kress Collection, 1968, 157.
2 G. Robertson, Vicenzo Catena, 1954, 75.
3 D. Dwyer, Condition of the Paintings, 1988.
4 E. Guidoni, Vincenzo Catena, 7.
5 E. Guidoni, 7.
6 E. Guidoni, 8.
7 A.C. Junkerman, "Lady and the Laurel", 49.
8 P. Tinagli, Women in Italian Art, 84.
9 P. Tinagli, 103.
10 A.C.Junkerman,, "Lady and the Laurel", 49.
11 P. Tinagli, Women in Italian Art, 103.
12 A.C.Junkerman,, "Lady and the Laurel"56.
13 A.C.Junkerman, 50–51.
14 P. Tinagli, Women in Italian Art 103.
15 P. Tinagli, 89.

Follower of Giovanni Antonio Boltraffio

Provenance

Antonio Grandi, Milan; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1939; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1941–52.

References

Bora, G., M. T. Fiorio, P. C. Mariani and J. Shell. *The Legacy of Leonardo*. New York: Skira, 1998.
Fiorio, M. T.. *Giovanni Antonio Boltraffio: Un Pittore Milanese nel Lume di Leonardo*. Milan: Jandi Sapi, 2000.

Endnotes

1 Suida first introduces Pseudo-Boltraffio in Wilhelm Suida, "Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand," *Monatshefte fur Kunstwissenschaft* 13, (1920): 44. He examines the attributed works of Pseudo-Boltraffio in Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis*, (Munich: F. Bruckmann, 1929), 194–7. Suida's attribution of this painting to Pseudo-Boltraffio in 1940 is found in the Kress Foundation archives.
2 F. R. Shapley (1968), 133; B. B. Fredericksen and Zeri (1972) 30, 663; M.T. Fiorio, Giovanni Antonio Boltraffio, 2000, 183.
3 G. Bora, M.T. Fiorio, P.C.Mariani and J. Shell, Legacy of Leonardo, 1998, 132.
4 M.T. Fiorio, Giovanni Antonio Boltraffio, 2000, 184.
5 Fiorio,, 184.
6 G. Bora, M.T. Fiorio, P.C.Mariani and J. Shell, Legacy of Leonardo, 1998, 58.

Lorenzo Lotto

Provenance

Sir J. Charles Robinson, Swanage, England, 1910; A.W. Spender, Vevey, Switzerland, 1940; Private collection, Milan; Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1954; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Four Centuries of Venetian Painting, Toledo Museum of Art, Ohio, 1940.

References

Banti, A. and A. Boschetto. *Lorenzo Lotto*. Florence: Sansoni, 1953.
Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian school*. Vol. 1 London: Phaidon, 1957.
-----. *Lorenzo Lotto*. London: Phaidon, 1956.
Bianconi, P. *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*. Milan: Rizzoli, 1955.
Brown, D.A. et al. *Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1997
Coletti, L. *Lotto*. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1953.
Cook, H. "Venetian Portraits, and some problems," *The Burlington Magazine* vol. XVI (1910): 333.
Dezuanni, E. *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542–1545*. Treviso: Matteo, 2005.
Galis, D. "Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie," *The Art Bulletin*, vol. 62, no. 3 (September 1980): 364–66
Humfrey. P. *Lorenzo Lotto*. New Haven: Yale University Press, 1997.
Mariani Canova, G. *L'opera completa del Lotto*. Milan: Rizzoli, 1974.
Shapley, F.R. *El Paso Museum of Art. The Samuel H Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.
Tietze, H. *Four Centuries of Venetian Painting*. Toledo: Toledo Museum of Art, 1940.
Zanchi, M. *L'Opera Ermetica de Lorenzo Lotto*. Bergamo: Fer

Endnotes

1 G. Vasari, Le vite de' pittori, ed. P. Barocchi, Florence, 1966–87, 5, 413: "l'anno 1550, essendo già vecchio, ritornatogli il suo male degli occhi, rimase cieco del tutto, e così visse 9 anni." For a critical history of the El Paso *Circumcision*, see A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*,1993, 265, no. 192, who attributes the panel to Garofalo and workshop.

2 The other extant versions are in the Palazzo Chigi, Rome; the Museo Nazionale di Capodimonte, Naples; the Palazzo dei Conservatori, Rome; and formerly with Richard L. Feigen & Co., Inc., New York.

3 Garofalo's *Deposition* (Pinacoteca di Brera, Milan, 1527) and *Raising of Lazarus*, (Pinacoteca Nazionale, Ferrara, 1534) reveal the influence of Michelangelo in his oeuvre early on.

4 For the Rovigo *Pentecost*, see A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi: l'opera pittorica*, Milan: Silvana, 1977, 101, no. 138, figs. 28–30.

5 F.R. Shapley, The Kress Collection, 1961, no. 18.

Attributed to Girolamo da Carpi

Provenance

Private Collection, Ferrara; Count Alessandro Contini-Bonacossi , Florence; Samuel H. Kress Collection, 1939; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1945.

References

Antal, F. "Observations on Girolamo da Carpi," in *The Art Bulletin* 30, no 2 (Jun., 1948): 102, n. 127.

Lee, R. "Adventures of Angelica: Early Frescoes Illustrating the *Orlando Furioso*," in *The Art Bulletin* 59, no. 1 (1977): 30–46.

Mezzetti, A. *Girolamo da Ferrara Detto da Carpi: L'Opera Pittorica*. Milan: SilvanaEditoriale d'Arte, 1977.

Moffit, J. "An Airborne Rescuer from the North in El Paso: 'Ruggiero' or 'Perseus'? 'Hippogriff' or 'Horse'?" in *Journal of the Rocky Mountain Medieval & Renaissance Association* 11 (1990): 79–99.

Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection.* El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961.

Endnotes

1 The tale was revised and republished three times with the first edition in 1618; G. Waldman, "Introduction to Ludovico Ariosto", *Orlando Furioso*, trans. by Guido Waldman, Oxford: Oxford University Press, 2008, xiii.

2 R. Lee, Adventures of Angelica, 1977, 39.

3 Perseus is either depicted flying on his own with the aid of winged sandals, as described by Ovid, or riding the winged horse Pegasus.

4 Written attributions to Lelio Orsi by Bernard Berenson and Adolfo Venturi in Kress Archives.

5 Attributed to Maso da San Friano in F. Antal, "Observations on Girolamo da Carpi, 1948, 102, n. 127.

6 Written attributions to Girolamo da Carpi by Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, F. Mason Perkins and William Suida in Kress Archives; attributed to Girolamo da Carpi in Fern Rusk Shapley, Kress Collection, 1961, n. 20.

7 J. Moffit, *Airborne Rescuer*, 1990, 88–9.

8 Ibid., 97.

9 F.R. Shapley, Kress Collection, 1961, n. 20.

10 J. Moffit, *Airborne Rescuer*, 1990, 85.

11 Reproductions in Canedy, N. W. *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*. London: Warburg Institute, 1976, and Dauner, G. *Drawn Together: Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi*. Philadelphia: Rosenbach Museum & Library, 2005.

12 J. Moffit, Airborne Rescuer, 1990, 88–9.

Lambert Sustris

Provenance

Emperor Rudolf II, Prague (died 1621); Looted from Prague by the Swedish army, 1648; Queen Cristina of Sweden, Stockholm and Rome; Inherited by Cardinal Decio Azzolini, 1689, along with the rest of the Queen's great collection; Marchese Pompeo Azzolini, nephew of preceding; Sold to Don Livio Odescalchi, Duca di Bracciano, 1696; Left at his death to his nephews, 1713; Sold by them to Philippe, Duke of Orléans, Regent of France, 1721; Passed to Louis, Duke of Orléans and Louis Philippe "Egalité"; Sold to Walkners, Brussels, Laborde de Méréville, in 1791, who took it to London, 1792; Jeremiah Harman, London; Earl Gower, Marquis of Stafford and, later, First Duke of Sutherland, Stafford House, in whose family it remained until sold, shortly before 1918, by the Fourth Duke of Sutherland; A. L. Nicholson, London; Dr. Paul Drey, New York; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

The Age of Titian, The Columbus Gallery of Fine Arts, 1946 (cat. 23); *The Samuel H. Kress Collection*, Philadelphia Museum of Art, 1950 (cat. 8). *Fine Old Master Picturer*, Christie's, London, 19 April 1991, lot 8.

References

Ancient and Modern Pictures. Christie's, London, 11 July 1913, 17, lot 89. (*Titian*)

Cagli, C. and F. Valcanover. *L'opera completa di Tiziano*, Milan: Rizzoli Editore, 1969.

Campori, G. *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori…dal secolo XV al secolo XIX*. Bologna: Arnaldo Forni, 1975 [original edition : Modena, C. Vicenzi, 1870]. (*Titian*)

Crowe, J.A. and G. B. Cavalcaselle. *Titian, his life and times, with some account of his family*. vol. 2. London: J. Murray, 1877. , (*Schiavone*)

Dal Pozzolo, E.M. "La 'bottega' di Tiziano: sistema solare et buco nero." *Studi tizianeschi Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*, IV, 2006. (*Lambert Sustris; " . . .not for nothing long ascribed to Titian"*)

Du Bois De Saint-Gelais, L. F. *Description des tableaux du Palais Royal* […], Paris: d'Houry, 1727.(*Titian*)

Ekserdjian, D. *Correggio*. New Haven: Yale University Press, 1997. ("*a painting in the El Paso Museum of Art traditionally given to the School of Titian, and more recently attributed to Lambert Sustris*")

Fredricksen, B.B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972. (*attributed to Titian*)

Galerie du Palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent […] *Tome second*, Paris: Couché et Laporte, 1808.12 ("*Tableau de Titien Vecellis": painting by Titian Vecellio ; engraved by Bouillard*)

Galerie du Palais Royal Tome I, Paris: Couché et Laporte, 1786. (*Titian*)

Lyceum Catalogue of the Orleans's Italian Pictures, London: The Lyceum, 26 December 1798, p. 10, lot 211 ("*Titian Vecelli-The Education of Cupid*")

Malone, L.H.B. "Essay1" in *The Age of Titian* Columbus, The Columbus Gallery of Fine Arts, 1946. (*Titian ; "the face of Venus is thought to have been repainted by Romney"*)

-----. *Titiano Vecellio*. Florence: G. C. Sansoni Editore, 1969. ("*I estimate as a Sustris masterpiece The Education of Cupid, once attributed to Titian*")

-----. *Titiano Volume II lezioni tenute alla Facoltà di lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1952-53*. Bologna: Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, 1954. (*Titian*)

Shapley, F.R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection Italian Schools XV-XVI^th Century*, London: Phaidon Press, 1968. (*studio of Titian*)

-----. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection Italian Schools XVI-XVIII Century*. London: Phaidon Press, 1973. (*studio of Titian ; "The attribution of K1694 to Lambert Sustris […] is persuasive"*)

-----. *The Samuel H. Kress Collection El Paso Museum of Art*, El Paso,TX: El Paso Museum Association, 1961. (*studio of Titian*)

Stryjenski, C. *La Galerie du régent Philippe, duc d'Orléans*. Paris; Goupil & Cie, 1913. (*Titian*)

Suida, W.E. "Correggio and Tiziano", *Cristopoli* III, 1935. (*Titian, around 1540*)

-----. "Miscellanea tizianesca." *Arte Veneta* VI (1952) 27–41 (*Titian, shortly after his return from Rome, about 1546*)

-----. "The Samuel H. Kress Collection", *Philadelphia Museum Bulletin*, vol. XLVI No. 227, (Autumn 1950): 11-12 no. 8 (*Titian's style, late 1540's*)

-----. *Tiziano*, Rome: Valori plastici, 1933.(*Titian, in the 1530s*)

Valcanover, F. *Tutta la pittura di Tiziano volume secondo 1546-1576*. Milan: Rizzoli Editore, 1960. (*attributed to Titian*)

Wethey, H.E. *The Paintings of Titian: Vol. III. The Mythological and Historical Paintings*. London: Phaidon Press, 1975 (*Follower of Titian (Lambert Sustris), about 1560 ; "The attribution to Lambert Sustris […] is understandable"*)

Waagen, G. F. *Treasures of art in Great Britain*. vol. 2. London: John Murray, 1854. (*Titian ; "not one of the important productions of the master"*)

Zeri, F. "The Second Volume of the Kress Catalogue", *The Burlington Magazine* vol. CXI(July 1969) no. 796, 455–456 ("*In spite of the formidable pedigree in favour of Titian, the picture has all the characteristics of an autograph Lambert Sustris*")

Zimmermann, H. "Das Inventar der Prager Schats und Kunstkammer vom 6 dezember 1621 nach akten des K. und K. Reichfinanzarchivs in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*. Band XXV (1905) helft 6, p. XIII-LXXV [p. XL, n°952]. (*Titian*)

Endnotes

1 For instance, *Penna Anadyomene*, now in the National Gallery of Scotland at Edinburgh (on loan from the Duke of Sutherland), which once belonged to Christina of Sweden, Prince Odescalchi and the Duke of Orléans.

2 Beside opinions mentioned in the References, we may quote Oscar Fischel identifying *The Education of Cupid* as "an authentic work by Titian from the 1540's" (unpublished document), and Mario Modestini who believed "that the canvas may have been left unfinished in Titian's studio and completed by another artist, possibly Lambert Sustris" (reported in Dianne Dwyer notes).

3 As Vasari briefly talks about Lambert Sustris as a living artist in the second edition of his *Vite* by 1568, we can therefore consider his death happened somewhere between this year and the end of the sixteenth century.

4 Actually, several versions of this picture are known. One of which was first recorded in the collection of the Count Nicola Maffei, a close associate of Federico Gonzaga, Duke of Mantua. In the posthumous Maffei inventory by 1589, *Venus with Mercury and Cupid* is associated to another Correggio, *Venus with a Satyr* (now in the Louvre), which has still been considered as a pendant. Only the Maffei *Venus with Mercury and Cupid*, now in the National Gallery, London and dated about 1525, is still generally considered a genuine work. Besides, it must be pointed out that, in the eighteenth century, the Duke of Orléans owned both a literal copy of Correggio *Venus with Mercury and Cupid* and its interpretation by Sustris.

5 Sustris did remove some common attributes, like Venus's wings. Moreover, the goddess is displayed in profile, looking to Hermes whereas, in Correggio's work, Venus faces the spectator, and Hermes points down his gaze to Cupid.

6 Ca'Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini, Venice, around 1544–1545 (Filippo Pedrocco, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca'Rezzonico*, Venice: Marsilio Editore, 2002, 286–287, cat. 217).

7 Brukenthal National Museum, Sibiu, , around 1540–1545 (Maria Olimpia Tudoran in *Da Antonello da Messina a Rembrandt Capolavori d'arte europea dal Museo nazionale d'Art di Romania, Bucarest e dal Museo nazionale Brukenthal, Sibiu* Milan: Electa, 1996, 182–183, cat. 75).

8 Giuseppe Pavanello and Vincenzo Mancini*Gli affreschi nelle ville venete II Cinquecento*, Venice: Marsilio, 2008, 294–304. Within the frescoes' cycle, the most obvious comparison can be established with the so-called *Sleeping Ariana* from the upper frieze in the Sala delle Figure all'antica (*op. cit.*, p. 54), which displays an analogous design of body, with its firm contour and slender canon, that Venus in *The Education of Cupid*.

9 Seen in similar paintings kept in St. Petersburg (Irina Artemieva in *Florence and Venice Italian Renaissance Paintings and Sculpture from the State Hermitage Museum*. Tokyo: The National Museum of Western Art, 1999, 184–185, 295, cat. 48 and Pommersfelden Johan Rudolf Bys, *Fürtrefflicher Gemählde- und Bilderschatz : die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*. ed. by Katharina Bott, Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswiss, 1997 [original edition : Bamberg, 1719], 96, cat. 320, fig. 320); and formerly Venice, Brass collection (Egidio Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX^e secolo*. Rimini: Stefano Patacconi Editore, 1992. 76, fig. 52. Perhaps, this specific iconography has to be connected with *Le Imagini de I Dei e de gli Antichi*, published by Vincenzo Cartari in Venice by 1551 (cfr. modern edition, Vicenza, Neri Pozza, 1996, 474): "*Oltre alle Grazie e agli Amori, scrive Plutarco che solevani gli antichi mettere con la statoa di Venere quella di Mercurio ancora, volendo in questa guisa dare ad intendere che gli amorosi congiungimenti hanno bisogno di trattenimenti dolci e suavi e di parole piacevoli, perchè queste fanno spesso nascere e conservano amore fra le persone.*": In addition to the Graces and Cupids, Plutarch wrote, the Ancients also used to put the Mercury statue beside the Venius one, aiming by this way to make the viewer understand love relationships need pleasant and sweet expressions and nice words, for these often foster and sustain love among people (author's translation).

Lavinia Fontana

Provenance

Julius Weitzner, New York; Samuel H. Kress Collection, 1945; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

National Gallery of Art, Washington, D.C. 1945–51; *Pontormo to Greco: The Age of Mannerism*, John Herron Art Museum, Indianapolis, Indiana, 1954; *A Gift to America: Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection*, North Carolina Museum of Art, Raleigh, 1994.

References

Cantaro, M.T. *Lavinia Fontana Bolognese "pittora singolare" 1552–1614*. Milano: Jandi Sapi, 1989.

Murphy, C.P. *Lavinia Fontana; A Painter and Her Patroni in Sixteenth-Century Bologna*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Nochlin, L. and A. S. Harris, *Women Artists, 1550-1950*. New York: distributed by Random House, 1977.

Pietrantonio, V.F., *Pittura Bolognse del Cinquecento*. vol.II, Bologna: Grafis, 1986.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII to XVII Centuries*. London: Phaidon Press, 1973.

John Herron Art Institute. *Pontormo to Greco: The Age of Mannerism*. Indianpolis: 1954.

Domenico Tintoretto

Provenance

Otto Beit (b. 1865 – d. 1930), London and Tewin Water, Welwyn, Hertfordshire, by 1913; Mrs. Arthur Bull; Tewin Water, October 25, 1946, lot 66 of Mrs. Arthur Bull (Beit Collection) and others, Christie's, London, lot 44, to Tumer; International Financing Company, Panama City, Panama, 1956; Samuel H. Kress Collection, 1956; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Falomir, M. "Tintoretto's Portraiture" In *Tintoretto*. ed. Miguel Falomir Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

Nepi Scirè, G. *The Quadreria Guide*. Venice: Marsilio, 1996.

Ridolfi, C. *The Life of Tintoretto and of his children Domenico and Marietta*. trans. Catherine Enggass and Robert Enggass. University Park: Pennsylvania State University Press, 1984.

Rossi, P. "Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto," *Arte Veneta* 22 (1968): 60-71.

-----. *Jacopo Tintoretto: I ritratti* Venice: Alfieri, 1974.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Volume III: Italian Schools XVI-XVII Century* London: Phaidon Press, 1973.

Endnotes

1 Vasari's praise of the Venetian tradition of portraiture appears in his biography of Jacopo, Giovanni, and Gentile Bellini. For this quotation, see Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors, and Architects*, transl. Gaston du C. de Vere, (New York, 1996), vol. I, p. 495.

2 M. Falomir, "Tintoretto's Portraiture," 2007, 110.

3 C. Ridolfi, Life of Tintoretto, trans. Catherine Enggass and Robert Enggass, 1984, 92.

4 F. R. Shapley, Paintings from the Kress Collection, 1973 58. Shapley implied the date of the portrait, argued on the basis of the costume, as 1560–70, which seems far too early, and would seemingly preclude the assistance of Tintoretto's children. Moreover, her comparison of the El Paso portrait's style to that of a group portrait of members of the Pellegrini family, once in the Smith-Barry Collection, is unconvincing. That group portrait has little resemblance to either the present painting or Jacopo Tintoretto's work. For earlier opinions on the group portrait, see Hans Tietze, *Tintoretto*, London: Phaidon, 1948, fig. 150 and p. 351, and P. Rossi, Jacopo Tintoretto, 1974, fig. 168 and 68.

5 M. Falomir, "Tintoretto's Portraiture," 2007, fig. 53 and p. 112.

6 For the Scuola dei Mercanti portraits, see Rossi, *Tintoretto: I ritratti*, p. 80 and figs. 250-1, and especially Giovanna Nepi Scirè, *The Quadreria Guide* (Venice, 1996), pp. 85–88, cats. 44–45. A further comparison to the El Paso portrait would be the portrait of a young man in the Museum of Fine Arts, Boston (no. 27.862), with a similar high collar, treatment of lips, nose, eyebrows, and so on. The Boston portrait is also likely by Domenico.

Follower of Jacopo Tintoretto

Provenance

Sold from the Manfrin Collection, Venice, 1857; Charles Eliot Norton (1827-1908) Cambridge, MA; by descent to his daughters, Sara Norton (1864–1922) and Elizabeth Gaskell Norton (1866-?), who still owned it in 1919; Wildenstein and Co., New York, by 1947; Sold by Wildenstein to the Samuel H. Kress Collection, 1954; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Art in New England: the Arts and Crafts of New England and a Survey of the Taste of its People, Museum of Fine Arts, Boston, June 9–September 10, 1939, cat. 130, p. 85, pl. 43; *Italian Paintings*, Wildenstein's, New York, 1947, cat. 34.

References

Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance; a list of the principal artists and their works with an index of places: Venetian School*. New York: Phaidon, 1957

Echols, R. "Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto," *Artibus et Historiae*, vol. 16, no. 31 (Vienna, 1995): 69-110.

-----, and F. Ilchman. "Toward a new Tintoretto Catalogue, with a Checklist of revised Attributions and a new Chronology." In *Jacopo Tintoretto: actas del congreso*. ed. Miguel Falomir Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, 91–150.

Falomir, M., ed. *Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

Palluchini, R. and P. Rossi. *Tintoretto: le opere sacre e profane*. 2 vols. Milan: Electa, 1982.

Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Volume III: Italian Schools XVI-XVII Century*. London: Phaidon, 1973.

Vasari, G. *Lives of the Painters, Sculptors, and Architects*. trans. by Gaston du C. de Vere. New York: Alfred A. Knopf, 1996.

Endnotes

1 Vasari's vivid but mostly unsympathetic account of Tintoretto at mid-career is embedded within the biography of another painter, that of Battista Franco. For this quotation, see G. Vasari, Lives of the Painters, 1996, vol. II, 509–514. The quotation above was taken from 509–510.

2 Some elements in the El Paso picture – such as the pair of tree trunks at left that support the roof, the ruined barn with a cloth hanging over a crossbar, and a similar dog at the left – also appear in a larger painting of the *Adoration of the Shepherds* (formerly church of Saint-Honoré d'Eylau, Paris) given by some scholars to Tintoretto himself, but actually by his studio. For this picture, see R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982,cat. 181, and R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009, cat. 512. The El Paso painting also resembles a destroyed painting of the *Nativity*, formerly Castle Howard (R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982, A20) which while difficult to judge from a murky photograph, is definitely not by Domenico Tintoretto.

3 This *Christ*, a fragment the organ shutters of San Benedetto, is discussed by R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982, A20, cat. 185, and R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009, cat. 83. The documentation of the dating is based on Benjamin Paul, "Jacopo Tintoretto and the Church of San Benedetto in Venice." *Mitteilungen des Kunsthistoriches Institutes in Florenz*, 49 (2005): 385.

4 The *Adoration* in the Fitzwilliam Museum dates from the late 1540s or early 1550s, and that in the Scuola Grande di San Rocco dates from 1578–81. See R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982,, cats. 121, 347 and R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009, cats. 43 and 225.

5 B. Berenson. Italian Pictures, 1957, 176. Among others, Pierluigi De Vecchi excluded this work from the autograph section of his 1970 monograph, *L'opera completa del Tintoretto* Milan: Rizzoli, 1970, cat.A4. Fern Rusk Shapley argued that this picture should "be more convincingly classified as a studio work, with considerable participation of Jacopo's son Domenico." F.R.Shapley, *Paintings from the Kress Collection*, 1973,p. 59. Finally, Paola Rossi assigned the painting entirely to Domenico in the catalogue she coauthored with Palluchini, *Le opere*, cat. A38, p. 244, dating the painting to the late 1580s or early 1590s.

6 Oral communication to the author, August 2010. The fundamental study on Galizzi is R. Echols, "Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto," *Artibus et Historiae*, vol. 16, no. 31 (1995): 69–110. For more on Galizzi's potential role within the Tintoretto studio, see R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009,95–6. One of the key paintings long assumed to be by the young Tintoretto but more likely by Galizzi is the *Christ and the Magdalen in the House of Simon* (Credito Romagnolo, Bologna). See R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982, cat. 118, R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009, cat. C61, and R. Echols, "Giovanni Galizzi," 1995, 95–7. Echols also noted that Joseph's distinctive pose in the El Paso painting, with his head resting on his hand, appears in several paintings associated with the Venetian painter Polidoro da Lanciano, including two paintings of the *Holy Family with the Infant Baptist* (Louvre, inv. 745 and Walker Art Gallery, Liverpool). For these examples, see Harold E. Wethey, The Paintings of Titian (London, 1969), I, cat x-14 and also Wethey, "Polidoro Lanzani, Problems of Titanesque Attributions," *Pantheon* 34 (1976): 190–199, fig. 11. Echols in "Giovanni Galizzi," 86 and *passim*, proposed that some kind of working relationship or subcontracting existed among Polidoro and Galizzi, and possibly the young Tintoretto as well.

7 For the large *Crucifixion* in the Museo Civico, Padua, see R. Palluchini and P. Rossi, Le opere sacre, 1982, cat. 90, R. Echols and F. Ilchman, "Toward a new Tintoretto Catalogue," 2009, cat. C38, and R. Echols, "Giovanni Galizzi," 1995 70–2.

8 For Marten de Vos and Tintoretto, see R. Echols, "Giovanni Galizzi," esp. pp. 71–2.

Sir Anthony van Dyck

Provenance

Prince Johann Adam Andreas of Liechtenstein (1657–1712), Vienna, as early as 1712; By descent through the Princes of Liechtenstein, Vienna and later Vaduz (removed from Vienna during World War II), until at least 1948; Frederick Mont, New York; Samuel H. Kress Collection, 1951; El Paso Museum of Art, in 1961 .

Exhibitions

Exhibition of Art Treasures for America, National Gallery of Art, Washington DC, December 10, 1961 to February, 4 1962, cat. 21.

References

Baldass, L. "Some Notes on the Development of van Dyck's Portrait Style," *Gazette des Beaux-Arts* 6me sér., L, (1957): 251-270.

Barnes, S., N. De Poorter, O. Millar, and H. Vey. *Van Dyck - A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Cust, L.. *Anthony van Dyck*. London: G. Bell and Sons, 1900.

Eisler, C. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, European Schools excluding Italian*. vol. 4. London: Phaidon Press, 1977.

Emerson, G. "The Kress Collection, A Gift to the Nation," *National Geographic* (December 1961): 823–865.

Guiffrey, J. *Antoine van Dyck, Sa Vie et Son Oeuvre*. Paris: A. Quantin, 1882.

Glück, G. *Van Dyck*. Stuttgart: Klassiker der Kunst, 1931.

Haydon, H. "Essay1" In *Great Art Treasures in America's Smaller Museums*.ed. by Michael P. Dineen. New York: Putnam, 1967.

Imbourg, P. *Van Dyck*. Munich: French and European Publications, 1949.

Knackfuss, H. *Van Dyck*. Bielefeld: Velhagen and Klasing, 1896.

Kronfeld, A. *Führer durch die fürstlich liechtensteinischen Gemäldegalerie in Wien*. Vienna: Kuntsverlag Wolfrum, 1925.

-----. *Führer durch die fürstlich liechtensteinischen Gemäldegalerie in Wien*. Vienna: Kuntsverlag Wolfrum, 1931.

Larsen, E. "Some new Van Dyck Materials and Problems," *Raggi* vol. 7, no. 1 (1967): 1-14, ill. 9.

-----. *The Paintings of Anthony Van Dyck*. vol 2. Freren, Germany: Luca Verlag 1988.

Liechtenstein, *Katalog der fürstlich liechtensteinischen Bildergallerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Vienna: by whom?, 1873.

Liechtenstein, *Katalog der fürstlich liechtensteinischen Bildergallerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Vienna, 1885, no.76.

Preyer, D. C. *The Art of the Vienna Galleries*. Boston: L.C. Page and Company, 1911.

Rosenbaum, H. *Der junge Van Dyck (1615-21)*. Ph.D. diss., Ludwig-Maximilian University, Munich, 1928.

Schaeffer, E. *Van Dyck*. Stuttgart: Klassiker der Kunst, 1909.

Shapley, F. R. *The Samuel H. Kress Collection at the El Paso Museum of Art*. El Paso, Texas: El Paso Museum of Art Association, 1961.

Strohmer, E. V. *Die Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein in Wien*. Vienna: W. Braumüller,1943.

von Bode, W. "Antoon van Dyck in der Liechtenstein-Galerie." in *Die Graphischen Künste* vol 12. 1889, 44, 46.

Waagen, G. F. *Die vornehmsten Kunstdenkmäler*. vol. 1 Vienna: 1866-1867.

Endnotes

1 The career of Van Dyck falls roughly into four periods of activity: the first Antwerp period (until 1621); the Italian period (1622–1627); the second Antwerp period (1627–1632); and his influential English period (1632–1641).

2 In addition to the wedding ring on her right hand, the format of the portrait with the woman turning to the viewer's left and supposedly towards her husband, suggests her portrait was originally paired with a portrait of her husband. Typically, her portrait would have hung to the right of his as is suggested in this example.

3 C. Eisler, Samuel Kress Collection, 1977, 114. Susan Barnes (Barnes et al., Van Dyck, 2004, 112) found this conclusion "perhaps far-fetched."

4 In 1618, the year he joined the Antwerp guild of St. Luke, Van Dyck was active in the workshop of Peter Paul Rubens. Portraits by Rubens exerted a strong influence on the development of Van Dyck's portrait style.

5 Interestingly, the sitters for the two portraits also seem to share a number of facial features, especially their long sharp nose, high cheekbones, and small mouth with full lower lip. While it is tempting to identify the sitter in the El Paso portrait as Isabella Brant, research into another of Van Dyck's early paintings challenges such a conclusion. The woman in his *Suffer Little Children to Come unto Me* (ca. 1620–21, Ottawa, National Gallery of Canada) shows features similar to the sitter in *Portrait of a Lady*. She, too, was thought to be a portrait of Isabella Brant, but Susan Barnes (Barnes et al., Van Dyck, 2004, p. 31) correctly argued against this identification.

6 This rapid technique differs from the one employed by Rubens, who typically incorporated successive layers of glazes to define his forms.

Flemish School

Provenance

Private collection, Boston, Massachusetts; Lawrence Steigrad Fine Arts, New York; El Paso Museum of Art, 2007.

Exhibitions

Lawrence Steigrad Fine Arts, New York, 2007.

References

Bergstrom, I. *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Hacker Art Books, 1983.

Kelly III, R. J. *To be, or not to be Four Hundred Years of Vanitas Painting.*

Flint, MI: Flint Institute of Arts, 2006.

Rose, P. G. "Dutch Foodways: An American Connection." *Matters of Taste, Food and Drink in Seventeenth-Century Dutch Art and Life*. Albany, New York: Albany Institute of History & Art, 2002.

Lawrence Steigrad Fine Arts. *Recent Acquisitions*. New York, 2008.

Endnotes

1 Lawrence Steigrad Fine Arts, *Recent Acquisitions*, New York, NY, 2007, entry 4, non-paginated. According to Fred G. Meijer, of the Rijksbureau Kunsthistorisches Documentatie, this painting could be attributed to the circle of Jacob van Es or to Jacob van Hulsdonck.

2 The painting referred to was sold by Sotheby's, London, sale L02114, session 2 on Thursday December 12th, 2002 in lot 159. (Accessed on September 7th, 2010 at http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=3XJP6).

3 Lawrence Steigrad Fine Arts, Recent Acquisitions, 2007..

4 I. Bergstrom, Dutch Still-life Painting, 1983, 19, fig. 15.

5 Ibid., 98.

6 R.J. Kelly, III, Types of Vanitas Symbols, 2006, 25-26.

7 P.G. Rose, Dutch Foodways, 2002, 20.

Artemisia Gentileschi and Studio

Provenance

Dr. Benno Hallauer, Berlin, by 1927; Dr. M. Schmid-Paganini, Basel (sold at Galerie Fischer, Lucerne, 1946); Otto Schweitzer, Switzerland; International Financing Co., Panama City, Panama; Samuel H. Kress Collection, 1956; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Italienische Malerei, 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin, 1927.

References

Bissell, R. W. "Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology." *Art Bulletin* 50, no. 2 (June 1968), 167.

-----. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999.

Bloch, V. "La pittura italiana a Berlino." *Vita Artistica* II, nos. 8-9 (1927): 176.

Cavazzini, P. In *Orazio and Artemisia Gentileschi*, edited by K. Christiansen and J. W. Mann. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2001, 298.

Contini, R. In *Orazio and Artemisia Gentileschi*, edited by K. Christiansen and J. W. Mann. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2001, 330.

Contini, R. In *Artemisia*. Edited by R. Contini and G. Papi. Rome: Leonardo-De Luca, 1991, 149.

Garrard, M. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Gregori, M. "Su due quadri caravaggeschi a Burghley House." In *Festschrift Ulrich Middeldorf*, edited by A. Kosegarten and P. Tigler. Vol. I. Berlin: De Gruyter, 1968

-----. In *Civiltà del Seicento a Napoli*. Vol. I. Naples: Electa, 1984, 147.

Schleier, E. "An Unknown *St. Catherine of Alexandria* by (or after?) Orazio Gentileschi." *Gazette des Beaux-Arts* ser. 6, 135 (February 2000), 167–68.

Shapley, F. R.. *El Paso Museum of Art: The Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art Association,1961.

Shapley, F. R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XVI-XVIII Century*. London: Phaidon Press, 1973.

Voss, H. *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Austellung aus Berliner Besitz*. Berlin: Wertheim, 1927.

Endnotes

1 Conservation report, object files, El Paso Museum of Art.

2 For the most thorough discussion of this idea, see M. Garrard, Artemisia Gentileschi, 1989, parts II and III.

3 For the autograph version in the Uffizi, see the entry by R. Contini in Orazio and Artemisia Gentileschi, 2001, 328–30, and for the two paintings incorrectly attributed to the artist in the past, see R.W. Bissell, Artemisia Gentileschi and Authority of Art, 1999, 131–31.

4 For a summary of the complex attribution debates surrounding these pictures, see Bissell 1999, 118–23.

5 This collaboration was first recorded by Bernardo De Domenici in 1742 in *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani date alla luce da autore alcuno* (Naples, 1742–44; facsimile 1979), 414, and has since been widely accepted by most scholars.

6 A summary of the collaborative work of Orazio and Artemisia for *Susanna* appears in Patrizia Cavazzini's entry on the painting in Christiansen and Mann 2001, 298.

7 Letter in Archivio di Stato, Florence, translated in M. Garrard, Artemisia Gentileschi, 1989, 385.

Attributed to Lorenzo Garbieri

Provenance

Purchased by Summerfield Roberts before 1970 for the Summerlee Foundation, Dallas, Texas; El Paso Museum of Art, 1997.

References

Brogi, A. *Ludovico Carracci (1555–1619)*, Bologna: Edizioni Tipoarte, 2001.

Cleri, B. and Giardini, C. *L'Arte conquistata: Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena: Artioli, 2001.

Negro, E. and Pirondini, M. *La scuola dei Carracci: Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, Modena: Artiole Editore, 1994.

Pepper, D.S. *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, New York: Phaidon, 1984.

Endnotes

1 A. Brogi, Ludovico Carraci 2001, no. 69.

2 See D.S. Pepper, Guido Reni, 1984, nos. 150 and 191, where a chronological discrepancy between the two works is unconvincingly suggested. See also the entries by Nicosetta Roio in B. Cleri and C. Giardini, L'arte conquistata, 2003, nos. 8 and 9.

3 See the discussion of Cavedone by Emilio Negro and the treatment of Garbieri by Gabriello Milantoni in E. Negro and M. Pirondini, La scuola dei Carraci, 1994, 107–34 and 175–84.

Bernardo Strozzi

Provenance

Duc de Trevise, Paris; Private collection, Southern France; Julius H. Weitzner, New York, 1950; Samuel H. Kress Collection, 1952; El Paso Museum of Art, 1961.

Endnotes

1 For a critical history of Strozzi's numerous versions of *Berenice*, including the present picture, see Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*. Rome: De Luca, 1995, 126–28 and 201, nos. 206–13 and 531.

2 The exact date and circumstances surrounding Strozzi's permanent move to Venice are uncertain. For a recent review of the literature, including contemporary biographies and family documents, see Diane de Grazia and Eric Garberson, *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Washington: National Gallery of Art, 1996, 249.

3 On the role of Julius H. Weitzner and American public collectons, see Eric M. Zafran, "A History of Italian Baroque Painting in America," in *Botticelli to Tiepolo: Three Centuries of Italian Painting from Bob Jones University*, ed. Richard P. Townsend, Seattle, Washington: Philbrook Museum of Art in association with the University of Washington Press, 1994, 21–108.

Salvatore Castiglione

Provenance

Rubinacci, Genoa, Italy; Armando Sabatello, Rome; Ars Antiqua, New York, 1945; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Friedlaender, W., ed. *The Drawings of Nicolas Poussin, Catalogue Raisonné*. Vol. I, London: Warburg Institute, 1939.

Lamera, F. *Il Grechetto: Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione* ed. by Gianvittorio Dillon. Genoa: SAGEP, 1990, 147, 148.

Mahoney, M.R.T. *Wadsworth Atheneum Paintings II: Ital

Pacheco, F. *Arte de la Pintura*, 1638. ed by. F. J. Sanchez Canton, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956. *Pintura de la Purisima Concepcion de Nuestra Senora.*
Tomor, M. A. *Prophecy, Theology, and Allegory…in Seventeenth Century Spanish Baroque Painting*, Ph.D. diss., The Pennsylvania State University, 1993.

Endnotes

1 M. A. Tomor, *Prophecy, Theology, and Allegory*, 1993, 51-52.
2 F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, 1638, 208-212.
3 C. Eisler, *Paintings from the Samuel Kress Collection*, 1977, 215-216.

Juan de Valdes Leal

Provenance

Pieter de Boer Collection, Amsterdam; Frederick Mont, New York; Samuel H. Kress Collection, 1950; El Paso Museum of Art, 1961.

exhibitions

A Loan Exhibition of Fifty Painters of Architecture, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1947.

References

Brown, J. *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven: Yale University Press, 1991.
Kinkead, D. T. "Juan de Valdes Leal (1622-1690): His Life and Work." PhD diss., University of Michigan, 1976. New York: 1978.
Mallory, N. *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
Palomino, A. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. Trans. by Nina Ayala Mallory. New York: Cambridge University Press, 1987.

Endnotes

1 A. Palomino, Eminent Spanish Painters and Sculptors, 1987, 301; D. T. Kinkead, Juan de Valdes Leal, 1976.
2 Although unconfirmed, Valdes Leal may have moved to Cordoba for a short period. See J. Brown, *Golden Age of Painting*, 1991, 251.
3 Ibid., 254–55; N. Mallory, *Painting in Spain*, 1982, 260.
4 Ibid.
5 J. Brown, *Golden Age of Painting*, 257; N. Mallory, *Painting in Spain*, 262.
6 Ibid.

Bartolome Esteban Murillo

provenance

Chapter House of the Cathedral, Seville; Collection of King Louis Philippe d'Orleans, Paris (died 1848); Sold London, Christie's no. 240 of the catalog, 1853; John Campbell Breadalbane, 5th Earl of Scotland, as early as 1853-62; Lady Elizabeth Maitland Pringle, by inheritance, 1862–1878; Hon. Mrs. Mary Gavin (Pringle) Baillie-Hamilton, Langton House, Scotland, by inheritance, 1878–1911/12; Lady Magdalen Breadalbane Harvey, by inheiritance, 1911/12–1913; Lt. Col. the Hon. Thomas George Morgan-Granville-Gavin, London, 1926, by inheiritance, 1913–1954; Sold by Christie's, London, lot 29, to David M. Koester Gallery, New York, 1954; Samuel H. Kress Collection, 1955; El Paso Museum of Art, 1961.

References

Angulo Iniquez, D. *Murillo*. Madrid: Espasa Calpe: 1981.
Brown, J. *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven: Yale University Press, 1991.
Mallory, N. *El Greco to Murillo, Spanish Painting in the Golden Age, 1556–1700*. New York: , Harper Collins: 1990.
Palomino, A. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. trans. by Nina Ayala Mallory. Cambridge, NYNY: Cambridge University Press, MA, 1987.
Sullivan, E. and N. Mallory *Painting in Spain 1650–1700 from North American Collections*. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1982.

Endnotes

1 A. Palomino, Eminent Spanish Painters and Sculptors, 1987, 280; For a thorough study of Murillo, see D. Angulo Iniquez, Murillo, 1981.
2 J. Brown, Golden Age of Painting in Spain, 1991, 245; and E. Sullivan and N. Mallory, Painting in Spain 1650–1700, 1982, 84–85.
3 A. Palomino, Eminent Spanish Painters, 280, n.4.
4 N. Mallory, El Greco to Murillo,1990, 229–230.
5 The paintings formerly in Richmond and currently Cadiz are reproduced in August L. Mayer, *Murillo (Klassiker der Kunst)*, 1913, 183, 184. The Richmond painting went up for auction at Sotheby's from the Estate of Brenda, Lady Cook and is presumed in a private collection – Will Bennett, *Art Sales: Quality Lifts the Mood*, Dec. 2005, http://www.telegraph.co.uk.

Francisco Antolínez y Sarabia

Provenance

Lapeyrière Collection, Paris (sold, Galerie Le Brun, Paris, 1826); G.A.F. Cavendish Bentinck, London; Sir Henry Hawley, Hove, Sussex, England (sold, Christie's, London, 1919); Dr. Albert Martin, London; Eugen Boross Collection, New York; Samuel H. Kress Collection, 1957; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Spanish Paintings – From Greco to Goya, Metropolitan Museum of Art, New York, 1928; *Exhibition of Spanish Painting*, Brooklyn Museum, 1935; *Masterpieces of Art*, New York World's Fair, 1940; *An Exhibition of Great Paintings in Aid of the Canadian Red Cross*, Art Gallery of Toronto, 1940; *Spanish Painting*, Toledo Museum of Art, 1941; Montreal Museum of Fine Arts, 1952; *El Alma de Espana*, Albuquerque Museum, 2005.

References

Brown, J. "Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville," *The Art Bulletin*, 52, (July 1970): 265-277.
Iniguez, D. A. *Murillo*, Madrid, 1981, 319-352.
McHugh, M.P. *Saint Ambrose, Seven Exegetical Works*, The Fathers of the Church, 65, Washington, DC: Catholic University of America, 1972
Palomino, A. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trans., by N. A. Mallory, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 311.
Taggard, M. "The Parable of the Prodigal Son" and "The Life of Jacob" *in Murillo's Allegories of Salvation and Triumph*, Columbia: University of Missouri Press, 1992.

Endnotes

1 J. Brown, The Art Bulletin
2 D.A iniguez, Murillo
3 A. Palomino, Eminent Spanish Painters, 331.
4 M.P. McHugh, Saint Ambrose, 298 and M. Taggard, Murillo's Allegories, 94, no. 1 and 160.
5 Taggard, *op.cit.*, n.1, 156–157 , n.1, 156–157

Giuseppe Maria Crespi

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1936; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Mostra del Settecento Bolognese, Palazzo Comunale, Bologna, 1935; *Paintings by Giuseppe Maria Crespi*, Durlacher Brothers, New York, 1937; *Golden Gate International Exposition*, San Francisco, 1940.

References

Merriman, M. *Giuseppe Maria Crespi*. Milano: Rizzoli, 1980.
Miller, D.C., "Review of *Giuseppe Maria Crespi* by Merriman," *The Art Bulletin*, 67, No. 2 (Jun., 1985): 339-342.
Rusk Shapley, F. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*. Vol. III. London: Phaidon Press, 1973 .
-----. *The Samuel H. Kress Collection at the El Paso Museum of Art*. El Paso, Texas: El Paso Museum of Art Association, 1961.
Spike, J. T. *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy* Fort Worth, TX: Kimbell Art Museum, 1986.
Zanotti, G.P. *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*. Vol II Bologna: L. dalla Volpe, 1739.

Endnotes

1 M. Merriman, Giuseppe Maria Crespi, 1980, 92
2 Merriman, 1980, Cat. 255, formerly Manning Collection, New York.
3 G.P. Zanotti,Accademia Clementina di Bologna Vol II, 1739, 44–45.

Hyacinthe Rigaud

provenance

Marquis de Sinety, Paris; Duchesse de Brabcas, née Chazeron, until 1859; Wildenstein and Co., New York; Samuel H, Kress Collection, 1944; El Paso Museum of Art, 1961.

exhibitions

Masterpieces of Art, European Paintings and Sculpture from 1300-1800, New York World's Fair, 1939; *A Loan Exhibition of Fashion in Headdrest, 1450-1943*, Wildestein and Co., New York, 1944; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1945–1961.

references

Ahrens, E. "Honori praevia virtus,' Une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701." *Gazette des beaux-arts* 1456-7 (May-June 1990): 213-26.
Bertelli, S. "The Sovereign's Naked Leg: On Regal Knees." *FMR* 4 (Jan. 2005): 31-46.
Beresford, R. "Review: Seventeenth-Century French Portraits: Nantes and Toulouse." *The Burlington Magazine* 140: 1138 (Jan., 1998): 56-8.
Hourticq,L. "Promenades au Louvre: Hyacinthe Rigaud en familles." *Revue de l'art ancient et moderne* 34 (1913): 95-111
O'Neill, Mary. "Hyacinthe Rigaud's Drawings for his Engravers." *The Burlington Magazine* 126: 980 (Nov., 1984): 674, 676-81.
Perreau, S. *Hyacinthe Rigaud: 1659-1743: Le peintre des rois*. Pref. Xavier Salmon. Montpellier: Les Presses du Languedoc, 2004.
Perreau, S. "Les portraits féminins de Hyacinthe Rigaud." *L'Estampille, l'objet d'art* 399 (2005): 44–51.
Posner, D. "The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philip V." *Gazette des beaux-arts* 131:1549 (1998): 77-90.
Rosenfeld, M. N.. *Largillière and the Eighteenth-Century Portrait*. Ed. Joan Thornley. Foreword by Pierre Rosenberg, contributions by Inna S. Nemilova, Hal N. Opperman, and Antoine Schnapper. Exh. Cat., Montréal: The Montréal Museum of Fine Arts, 1982.
Rosenthal, D.A. "An Archbishop's Portrait by Hyacinthe Rigaud." *Porticus* 7 (1984): 16-22.
Tzeutschler Lurie, A. "A Note on Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois." *Cleveland Museum of Art* 62:9 (Nov. 1975): 276-9.
Tzeutschler Lurie, A. "Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois." *The Burlington Magazine* 116: 860 (Nov., 1974): 667-9.
Van Derveer Gallenkamp, G. "Rigaud's Portrait Group at Ottawa: A Key to the Artist's Personal Lif.," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23: 3-4 (Jul.-Dec. 1960): 225-38.

Endnotes

1 Both of these portraits appear in the same gallery at the El Paso Museum of Art as one by Anthony van Dyck, helping to demonstrate the legacy of the Flemish tradition in later French painting
2 David A. Rosenthal, "An Archbishop's Portrait by Hyacinthe Rigaud," *Porticus* 7 (1984): 17. Rigaud was quite savvy when it came to building a reputation and generating a clientele. He worked very closely with engravers, who could make the only form of mass produced illustrations at the turn of the century. These engravings were veritable advertisements for prominent patrons. For research regarding Rigaud's engravings see Mary O'Neill, "Hyacinthe Rigaud's Drawings for his Engravers," *The Burlington Magazine* 126: 980 (Nov., 1984): 674, 676-81.
3 While it was not unheard of for artists to eventually obtain more than one title within the *Académie*, a second title was typically obtained after already proving oneself in an area of proficiency, and securing an initial title. Rigaud is exceptional, because he was the first academician to be given two titles at the same time. It was also unusual for an artist to win a title that did not represent the bulk of his work as an artist. In this case, Rigaud had developed such a good reputation as a portrait painter that his skill must have been very great in history painting to also win this more prestigious category. His skill was evidenced in his acceptance piece, which in fact was not submitted until 1742, near the end of Rigaud's life. The circumstances of its submission also testify to the faith that his colleagues placed in him, given that they gave him history painter status on the promise of an unfinished work: his *Saint Andrew*. Even though he certainly was not a prolific history painter, Rigaud never abandoned history painting throughout his career. Stephan Perreau, *Hyacinthe Rigaud: 1659–1743: Le peintre des rois*, preface by Xavier Salmon (Les Presses du Languedoc, 2004): 33-9.
4 In most European and British academic systems, history painting was at the apex of the hierarchy of genres, which were assigned based on the type of subject matter that the artist depicted. The preeminence of history painting was because it required the depiction of human figures in a narrative context, thereby combining what were supposed to be the two greatest artistic challenges: mastery of the human nude, and the ability to tell a story. Portraiture was of mediocre status, because it did depict human figures, but these would be clothed, and usually not in a narrative context. Portraiture also lacked the necessity of compositional complexity, such as the depiction of perspective. Rigaud's godson, Colin de Vermont, explains, if in transparently glorifying terms, the reason that Rigaud aspired to history painting, but ultimately built a career upon portraiture, saying: "Monsieur Rigaud s'était destiné pour l'histoire et il y serait sans doute parvenu au plus haut degré…mais le talent et la grande réputation qu'il eut dès sa jeunesse pour la parfaite et belle ressemblance dans les portraits augmentant tous les jours dans Paris, il fut bientôt surchargé d'occupations et fut obligé d'abandonner l'histoire, sans avoir pu la reprendre que pour faire par intervale le dernier tableau dont je viens de parler." Quoted from the *Mercure de France* (1744) in Myra Nan Rosenfeld, *Largillière and the Eighteenth-Century Portrait*, edited by Joan Thornley, foreword by Pierre Rosenberg, contributions by Inna S. Nemilova, Hal N. Opperman, and Antoine Schnapper, exh. cat., (Montréal: The Montréal Museum of Fine Arts, 1982): 67
5 Rosenfeld, *Largillière*, 64. Perhaps it was for this reason that Rigaud often incorporated complex iconographic symbolism into his portraits, which was typically a property of history painting, such as in his *Portrait of Louis XIV* (1701). Kirsten Ahrens offers an in depth study of the iconography in this portrait, which is connected to the *Hypnerotomachia Poliphili*, concluding that Rigaud used illusionistic relief scenes in the background, as well as architectural motifs, to portray Versailles as a palace where virtues reside. See "'Honori praevia virtus,' Une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701," *Gazette des beaux-arts* 1456-7 (May-June 1990): 213-26. Stephan Perreau, in his book of 2004, also concluded that Rigaud's primary objective was to raise portraiture above its conventional status to the 'grand genre.' *Peintre des rois*, 15.
6 For an examination of these high-profile portraits and their significance in Rigaud's career see Donald Posner, "The Genesis and Political Purposes of Rigaud's Portraits of Louis XIV and Philip V," *Gazette des beaux-arts* 131:1549 (1998): 77-90..
7 This work has probably received the most attention in Rigaud scholarship. Some of these sources include Sergio Bertelli, "The Sovereign's Naked Leg: On Regal Knees," *FMR* 4 (Jan. 2005): 31-46.
8 When the Academy was founded, one of its primary objectives was to raise the artist's status from mere a craftsman, as he had been in the Middle Ages, to a refined and intellectual professional. This objective made artists such as Rigaud, who himself was not born into nobility or a family of great prestige, ambitious for status. For further reading regarding Rigaud's upbringing and family life see Louis Hourticq, "Promenades au Louvre: Hyacinthe Rigaud en familles," *Revue de l'art ancient et moderne* 34 (1913): 95-111. See also George Van Derveer Gallenkamp, "Rigaud's Portrait Group at Ottawa: A Key to the Artist's Personal Life," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23: 3-4 (Jul.-Dec. 1960): 225-38.
9 Rosenfeld, *Largillière*, 65.
10 There has been some speculation as to the exact identity of the sitter and patron of this piece. However, the most recent scholarship supports this attribution. Perreau, *Peintre des rois*, 116-7. For a case study of one of the more illustrious or infamous sitters in Rigaud's career, and the social milieu that he occupied, see Ann Tzeutschler Lurie, "Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois," *The Burlington Magazine* 116: 860 (Nov., 1974): 667-9. Also by the same author, "A Note on Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois," *Cleveland Museum of Art* 62:9 (Nov. 1975): 276-9.
11 Rosenfeld, *Largillière*, 284.
12 It should be noted that this painting, being created at the height of Rigaud's popularity, was probably the result of a combined effort. Following the triumph of his royal portraits for Louis XIV, Rigaud began to use assistants, and after working up the general idea for the portrait, he often only contributed the basic composition, and then the face and hands in full. Nevertheless, this should not diminish our respect for the work, since Rigaud's impressive reputation for fine painterly detail made him exceedingly demanding in the quality of work that he expected from his studio assistants. He would usually gather the best workers in different types of surfaces into his employ, so that those painters who completed the fabric, hair, and other subsidiary passages of a painting, could be trusted to demonstrate comparable skill as their master, and would certainly face his approval and be worthy of his name. Perreau, *Peintre des rois*, 86-93.
13 Rosenthal, "An Archbishop's Portrait," 17.
14 Rosenfeld, *Largillière*, 282. Moreover, Rigaud drew from the Dutch still-life's tradition of allegorical symbolism. Gallenkamp, "Rigaud's Portrait Group at Ottawa," 230.
15 Perreau, *Peintre des rois*, 16. Rigaud scholars often point out that it was the unwavering quality of Rigaud's realism that made him a less popular portraitist with the female patrons, who were often more satisfied with the idealization that Largillière and other painters would employ to accentuate feminine vanity. An analysis of Rigaud's portraits of women has been published by Stephan Perreau, "Les portraits féminins de Hyacinthe Rigaud," *L'Estampille, l'objet d'art* 399 (2005): 44–51, and in his chapter 'Rigaud et les femmes,' from *Peintre des rois*.
16 The animated quality of Rigaud's portraits is a frequently observed feature of his work; however, some scholars, such as Richard Beresford, have stated that other portraitists also triumphed in this capacity, so the comparison being made here is simply with the Belle's *Portrait of a Man*. The lesser embellishment of the latter work might have been a result of the patron's desire for a simpler portrait, which would require less labor and money to produce. Richard Beresford, "Review: Seventeenth-Century French Portraits: Nantes and Toulouse," *The Burlington Magazine* 140: 1138 (Jan., 1998): 56-8..
17 In making such visual observations it must be remembered that the portrait's originality and complexity were determined by how much the patron was willing to pay. Nonetheless, Rigaud's patrons sought him out specifically because of his reputation for realistic detail, and the artist would have been wont to disappoint no matter what the patron would have been paying.
18 Perreau, *Peintre des rois* 34.
19 For Alberti's Renaissance theories see his *On Painting* (1435).

Alexis-Simon Belle

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Rome; Samuel H. Kress Collection, 1930; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 1931; *Golden Gate International Exposition*, San Francisco, 1940; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1945–1961.

References

Brême, D. *François de Troy*, Paris: Somogy, 1997.
Camus, F. "Alexis-Simon Belle, portraitiste de cour (1674–1734)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1990 (1991): 53, fig. 62, no. I.1.A. (39), (*as Alexis Simon Belle, c. 1718–20*).
Corp. E.T. *The King Over the Water: Portraits of the Stuarts in Exile after 1689*. Edinburgh: Scottish National Portrait Gallery, 2001.
-----"David Nairne", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
----- and Sanson, J. eds. *Le Cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye au temps de Louis XIV*, Montpellier: Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, 1992.
Eisler, C. *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. European Paintings Excluding Italian*, Oxford: Phaidon Press, 1977, no. K116 (*as Attributed to Largillierre*).
Frankfurter, A.M. "French Masterpieces in the Kress Collection", *Art News*, XLIII, (1944), 172 (*as Largillierre*).
Leribault, C. *Jean-François de Troy 1679–1752*, Paris: Arthena, 2002.
National Gallery of Art. *Paintings and Sculpture from the Kress Collection, National Gallery of Art*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1945, 156 (*as Largillierre*).
Rosenberg, P. *The Age of Louis XV: French Painting 1710–1774*, Toledo: Toledo Museum of Art, 1975–1976.
Shapley, F.R. *The Samuel H. Kress Collection. El Paso Museum of Art*, El Paso, Texas: El Paso Museum of Art Association, 1961, no. 51 (*as Largillierre*).
Zafran, E. M. *The Rococo Age: French Masterpieces of the Eighteenth Century*, Atlanta: High Museum of Art, 1981

Endnotes

1 C. Eisler, *Catalogue of Kress Collection*. 291.
2 P. Rosenberg, Kress Archive, Letter of 8/VII/681, cited in Eisler,. 293, note 4. Rosenberg once again suggested François de Troy as a possible author in correspondence with the author, 26/V/2008!.
3 See D. Brême, *François de Troy*, 74–75, ill.
4 P. Rosenberg, Kress Archive, Letter of 8/VII/681, cited in Eisler, 293, note 4, Rosenberg placed the picture between the art of François de Troy and Robert Tournières, with reference to Jean-François de Troy. Christophe Leribault, in a letter dated 21/X/'99, in the curatorial files at the El Paso Museum of Art, suggested an attribution to Jean-François de Troy as a " tentative but difficult one, as it concerns the early career of the artist, before he really found his own style". While Leribault did not include the El Paso painting in his catalogue raisonné of de Troy's works (C. Leribault, *Jean-François de Troy*,), in correspondence with the author, dated 23/V/2008, he wrote that the El Paso painting –which he knows only from photographs -- "seems likely to be the work of François de Troy (the possibility of an early work of Jean-François still open, I think)…".
5 F. Camus, Alexis Simon Belle, cat. no. I.1.A.(39); Brême, in correspondence with the author, 03/VI/2008. Brême observed that – while he has never seen the painting in person, and knows it only from photographs -- "I think this picture is a late one by Alexis-Simon Belle (1674–1734) from around 1720–1725, to judge by the short wig of the sitter…."
6 L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chevevières, P. Mantz & A. de Montaiglon,eds., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des members de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture…*, vol. II, Paris, 1854, pp. 232–35; quoted in P. Rosenberg, *The Age of Louis XV*, 22.
7 The most thorough recent review of Belle's life and career is found in Camus, *Alexis Simon Belle*, 27–70, including a catalogue of known and attributed works; for a review of Belle's life and works with a particular interest in his involvement with the Stuart court, see Edward T. Corp's entry on Belle in the *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, 2004, and various writings by Edward T. Corp, cited below.
8 For the coronation portrait, see E. M. Zafran, *The Rococo*, no. 26, , 84, ill. . 66.
9 For the portrait of Mme. de la Sablonnière, see Rosenberg, , no. 6, 22, plate 30.
10 For Belle's estate, fortune and *inventaire après le décés*, see Camus, *Alexis Simon Belle*,52.
11 D. Brême, in correspondence, 03/VI/2008, dates the picture to 1720–1725 based on the style of the wig; according to Eisler, *Catalogue of the Kress Collection*, 291, note 1, Stella Mary Newton noted, in the Kress Archives, that the wig, placed high on the head, should date the picture c. 1717.
12 For the Portrait of Nairne, see Camus, Alexis Simon Belle, no. I.1.A. (36), fig. 26, ill. 35; and E.T. Corp and J. Sanson, eds., *Le Cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye*, , no.219, , fig. 219, 166. Camus suggests a date for the portrait of approximately 1718, but Corp dates it to 1714, painted while the court was in Bar-le-Duc, and in E..T. Corp, *The King Over the Water*.103, he records the existence of several copies of the portrait of Nairne made in Bar-le-Duc.
13 As noted by D. Brême, in correspondence, 03/VI/2008.
14 For a succinct biography of David Nairne, see Edward T. Corp's entry on Nairne in the *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, 2004.
15 Corp, "David Nairne", *Oxford Dictionary of National Biography*.
16 See Camus, *Alexis Simon Belle*, no. I.1.A. (45), p. 41, fig. 40.
17 Reproduced in Eisler, Catalogue of the Kress Collection, text fig. 83.
18 Camus, Alexis Simon Belle, 53.
19 Schnapper (1979) quoted in Camus, 53.

Jean-Baptiste Pater

Provenance

Josephine Clardy Fox, El Paso; El Paso Museum of Art, 1959.

References

Adhémar, H. *Watteau: Sa vie—son oeuvre*. Paris: P. Tisné, 1950.
Crow, T. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
Gersaint, E.-F. *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de Feu M. Quentin de Lorangère*. Paris: 1744.
Ivins, Jr., W. "Enravings of Watteau." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol. 23, no. 12 (December 1928): 291-94.
Posner, D. *Antoine Watteau* London: Weidenfeld and Nicolson, 1984.

Endnotes

1 See T. Crow, Painters and Public Life, 1985.
2 The commedia dell'arte appeared in France as early as 1570. The popularity of such subjects in the early eighteenth century has been related to the re-establishment of Italian theatre in Paris by the duc d'Orleans. See D. Posner, Antoine Watteau, 1984, 262. For a history of the commedia dell'arte and images of it in France, see C. Sterling, "Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 2, no. 1 (Summer 1943): 11-12.
3 For a catalogue of Pater's paintings, see F. Ingersoll-Smouse, *Pater*. Paris: Les Beaux-arts, 1928.
4 The full title is: *L'Oeuvre D'Antoine Watteau Peintre du Roy en son Academie Roiale de Peinture et Sculpture Gravé d'après ses Tableaux & Desseins originaux…par les Soins de M. de Jullienne*. Paris, 1739. Complete sets of Watteau's prints are rare as Jullienne only published 100 editions of the *Oeuvre grave* and many copies have since been broken up and the prints sold separately. A well-preserved edition is in the Department of Drawings and Prints in the Metropolitan Museum of Art, New York. See W. Ivins, Jr., "Enravings of Watteau," Decémber 1928, 291-94.
5 E.-F Gersaint, Catalogue raisonné de Feu M. Quentin de Lorangère, 1744, 193. See also H. Adhémar, Watteau, 1950, 172.
6 The exact dates of Pater's apprenticeship with Watteau are not known though it is generally thought to have been brief. Posner describes the apprenticeship as brief and aborted and places Pater with Watteau between 1713 and 1716. See D. Posner, Antoine Watteau, 1984, 118.
7 For an example of his kind of collaborative work, and the nature of the scholarly debate that surrounds them, see L.-J. Feinberg & F. Zuccari, "A Rediscovered 'Fête champêtre' by Watteau in the Art Institute of Chicago," *The Burlington Magazine* vol. 139, no. 1129 (April 1997): 236-247.

Alessandro Magnasco

Provenance

Arnold Van Buren, Holland; Sold A. Mak's, Amsterdam, May 26–27, 1925, no. 65, as Magnasco; Benno Geiger, Vienna,1938, taken to Benno Geiger, Venice, Italy; Accursio Acorsi, Bologna; Carlo Foresti, Carpi; Count Alessandro Contini -Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1939; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

The Samuel H. Kress Collection, Philadelphia Museum of Art, 1950, no. 21.

References

Calamai, C. *Formazione e Arte di Alessandro Magnasco*. Antichità Viva, 1963.
Bernard, É. "Alessandro Magnasco" *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXII, 1920: 356
Franchini Guelfi, F. *Alessandro Magnasco*. Genoa; Industrie Grafiche Editoriali Fratelli Pagano, 1977.
Frederickes, B. and F. Zeri. *Census of 19th Century Italian Painting in America*, 1972.
Geiger, B. *Magnasco*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
Mandel, O. "Chapter Six?" *The Art of Alessandro Magnasco, An Essay in the Recovery of Meaning*. Ed. by first initial Olschki. Florence: Leo S. Olschikiby, 1994
Muti, L. and D. de Sarno Prignano. *Magnasco*. Faenza, 1994.
Pospisil, M. *Magnasco*. 1984.
Ratti, C.G. *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*…. Genoa: 1769
Shapley, F. R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*. Vol. III. Phaidon Press, 1973.
In the Kress Foundation archives are statements by Giuseppe Fiocco (1939), Roberto Longhi (1939), F. Mason Perkins, and Adolfo Venturi.
The catalogue (notes by William E. Suida) is published in The Philadelphia Museum Bulletin, Autumn, 1950. also should be in a note

Endnotes

1 C.G. Ratti, Delle vite de' pittori, 1769; see O. Mandel, Art of Alessandro Magnasco1994, Chapter 6 – relevant pages?.
2 É. Bernard, Alessandro Magnasco, 1920, 356 (trans. by O. Mandel, *op.cit*).
3 O. Mandel, Art of Alessandro Magnasco, chapter 6.
4 B. Geiger, Alessandro Magnasco. Berlin, 1914; ed. cit., Italian ed., Bergamo, 1949, O. Mandel, Art of Alessandro Magnasco, chapter 6 pages.

Giovanni Antonio Canal

Provenance

Likely painted for George Proctor, Langley Park, Norfolk; William Beauchamp, Langley Park, 1744; Sir Reginald Proctor-Beauchamp, Langley Park; Major Abbey; with David M. Koetser, New York (sold by Sotheby's, London, June 11, 1947); Samuel H. Kress Collection, 1957; El Paso Museum of Art, 1961.

Exhibitions

Art Treasures for America, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1961–62; *Circle of Canaletto*, Allentown Art Museum, February 20–March 21, 1971.

References

Bowron, Edgar Peters., Marilyn Perry, and George T.M. Shackleford. "Bernardo Bellotto." *A Gift to America: Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection : at the Metropolitan Museum of Art : [exhibition Circulating through Raleigh, N. C., Houston, Tex., Seattle, Wash., San Francisco, Calif., 1994–1995]*. New York: H. N. Abrams, 1994. 221-25. Print.

Endnotes

1 Details of Canaletto's biography have been drawn from the Links 1982, Constable and Links 1989, and New York 1989 – 90A.
2 The four former Liechtenstein paintings are Constable and Links 1989, nos. 1, 182 (both Collection Thyssen-Bornemisza), and 210, 390 (both Ca' Rezzonico, Venice); the Dresden paintings are Constable and Links 1989, nos. 208, 297, 305. See New York 1989 – 90A, nos. 1 – 7.
3 The paintings, all privately owned, are Constable and Links 1989, nos. 194, 230, 234, 304. See New York 1989 – 90A, nos. 8 – 11.
4 Pietro Guarienti, ed. in Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, 1751, 75; quoted in New York 1989 – 90A, 14.
5 See a letter in the Kress Archives of the National Gallery of Art from Constable to the New York dealer David Koetser, in which he compares *The Grand Canal from the Campo San Vio* to other versions of the composition (see n. 3 above): the Liechtenstein canvas (before 1730, and perhaps as early as 1726 – 27); the painting in the Royal Collection (before 1735, and perhaps as early as 1730); and an example at the Pinocoteca di Brera, Milan (c. 1735). He saw the Memphis painting as datable between the Windsor and Brera versions.
6 See Constable and Links 1989, 228 under no. 88, for discussion of the picture's provenance and early history.
7 These are, together with the El Paso painting, Constable and Links 1989, no. 87, Gemäldegalerie, Berlin; no. 88a, private collection, Paris; and no. 89, private collection, in New York 1989 – 90A, no. 17, reproduced 111.
8 See, for example, Constable and Links 1989, no. 89, pendant to no. 117, *Riva degli Schiavoni looking East*, a view from near the mouth of the Grand Canal (nos. 89, 117, present owners unknown); or the similar no. 90, pendant to no. 112, likewise a view of the quay to the east (nos. 89, 112, Wallace Collection, London).
9 The pair in a Parisian collection are Constable and Links 1989, nos. 88a, 187a.

Pietro Antonio Rotari

Provenance

Count Alessandro Contini-Bonacossi, Florence; Samuel H. Kress Collection, 1935; El Paso Museum of Art, 1961.

References

The written opinions of Bernard Berenson, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Raimond van Marle, F. Mason Perkins and William E. Suida (1935) are all in the Kress Foundation archives.
De Grazia, D., and E. Garberson, with E. Peters Bowron, P. M. Lukehart, and M. Merling. *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1996.
Gianni, G. "The Demoiselles of Peterhof, Pietro Rotari in Saint Petersburg," *Franco Maria Ricci* No. 107 (2001): 113-28.
Wilson, John. "Rotari, Pietro." *Oxford Art Online*. Grove Art Online. . http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T074079 (accessed May 27, 2010).

Endnotes

1 D.De Grazia, and E. Garberson, *Italian Paintings*, 1996, 243.
2 Ibid, 243.
3 Ibid, 243.
4 J. Wilson, Rotari, Pietro." *Oxford Art Online*. Grove Art Online. . http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T074079 (accessed May 27, 2010)
5 D. De Grazia, and E, Garberson, *Italian Paintings*, 1996, 244.
6 G. Gianni, Guadalupi. "The Demoiselles of Peterhof,", 2001, 128.

Francesco Zuccarelli

Provenance

Gift of A. P. Coles Estate, El Paso, 1957.

References

National Gallery of Art. *Art for the Nation: Gifts in Honor of the 50th Anniversary of the National Gallery of Art*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1991.
Contini, R. *Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting (The Thyssen-Bornemisza Collection)*. London: Philip Wilson Publishers, 2002.
De Logu, G. and M. Abis. *The Golden Centuries of Venetian Painting*. Budapest: Corvina, 1989.
Einberg, E. and J. Egerton, *The Age of Hogarth: British Painters born 1675–1709. Tate Gallery Collections: Volume Two*. London: Tate Gallery, 1988.
Frederickseen, B. B. and F. Zeri. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
Levey, M. "Wilson and Zuccarelli at Venice," *The Burlington Magazine* Vol. 101, No. 673 (Apr., 1959): 139-143.
_____. "Francesco Zuccarelli in England," *Italian Studies* XIV (1959): 1-20
_____. *Painting in Eighteenth-Century Venice*. 2nd ed. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
Roberts, J. ed. *Royal Treasurer: A Golden Jubilee Celebration*. London: Royal Collection Enterprizes Ltd., 2002.
Rosa, G. *Zuccarelli*. Milan: 1945.
Shapley, F R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools, XIV–XVIII century*. London: Phaidon, 1973.
Spadotto, F. *Francesco Zuccarelli, Catalogue raisonné*. Milan: Bruno Alfieri, 2007.
Martineau, J. and A. Robison. *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1994–1995.
Turner, J. ed. *The Dictionary of Art*. New York: Grove's Dictionaries, 1996.
Wittkower, R. *Art and Architecture Italy, 1600–1750*. New York: Penguin Books, 1980.
Zeri, F. and E. E. Gardner. *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Venetian School*. New York: distributed by New York Graphic Society,1973.

Endnotes

1 M.Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, 1980, 88.
2 Federica Spadotto states in the catalogue raisonné that this compositional motif is stylistically and formally influenced by Salvator Rosa's *Il Ponte*, c. 1640 in the collection of the Galleria Pitti, Firenze. The use of this compositional motif can also be said to be from early in the artist's career. The Kress Foundation's K1817 *Landscape with Bridge* is dated c. 1720 and incorporates the same motif as does *Landscape with Bridge* late 1720s from the collection of the Szépmüvészeti Múzeum,

Romanelli, G. and F. Pedrocco. *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*. Milan: Electa, 1997: 19, 25, 82, 83 (*as Lorenzo*)
Schwarz-Weisweber, A. "Die Tiepolo in Spanien", Ph.D. diss., Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 2002: 23.
Shapley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools XVI-XVIII Century*. London: Phaidon Press, 1973: 155-156, 400, 412, 425, 432, 446, 458, figs. 296-297 (*as attributed to Lorenzo*)
-----. *The Samuel H. Kress Collection*. El Paso, TX: El Paso Museum of Art, 1961: 94-95, cat. no. 40 (*as Giambattista*)
Úbeda de los Cobos, A. "Los pastels españoles de Lorenzo Tiepolo." In *Lorenzo Tiepolo*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 1999: 53.
Verdi, R. *Saved! 100 years of the National Art Collections Fund*. London: Hayward Gallery and the National Art Collections Fund in association with Scala Publishers, 2003: 156 (*incorrectly described as in the National Gallery of Art, Washington*)

Endnotes

1 A letter of Francesco Maria Tassi to Count Carrara of Bergamo, December 15, 1760, states that Giambattista "Ora sta facendo alcune mezze figure di donne a capriccio per l'imperatrice di Moscovia, che non si possono vedere cose piú belle, piú vive e piú finite", F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, (originally published in Bergamo, 1793) vol. 1. Milan: F. Mazzini, 1970, , 135. This was first cited by A. Rizzi, Mostra del Tiepolo, 1971, 138, who thanked Anna Pallucchini for drawing it to his attention.

2 An oil by Giambattista of *Allegory of Winter*, presumably the prime version of the pastel, was said to be on the London art market in the 1910s, F. Pedrocco, "Lorenzo Tiepolo," 1999, 25.

3 Giuseppe M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia; note e documenti inediti*, Venice, 1879, pp. 90-91; Precerutti-Garberi 1964, pp. 257-58; Shapley 1973, p. 156; M. Gemin and F. Pedrocco, Giambattista Tiepolo, 1993, 479, and others. These suppositions were correctly discounted by D. De Grazia, "Tiepolo and Portraiture", 1996, 257. See also A. Derstine, Masters of Italian Baroque Painting, 2005, 186-7.

4 De Grazia 1996, 256, 268. The *Allegory of Winter* – so called because of the ermine-lined garment the figure holds – has also been known as a "portrait of an actress" and "a virtuous woman".

5 See D. De Grazia, "Tiepolo and Portraiture", 1996, 256-7; F. Pedrocco, "Iconografia delle cortigiane di Venezia" in *Le cortigiane di Venezia: Dal trecento al settecento*, Milan: Berenice, 1990, 81-93; and A. Derstine, Masters of Italian Baroque Painting, 2005, 184, 186-7.

6 They were listed as "Rosalba Carriera (?)" in the 1911 Florence exhibition catalogue and as "attributed to Rosalba Carriera" in the 1927 publication relating to the 1911 Florence exhibition, although the author of the latter's entries doubted that they were by Rosalba. Giuseppe Fiocco recognized their Tiepoloesque quality and attributed them to him in 1931. In written comments in the Kress Foundation files, cited in F.R. Shapley, The Kress Collection, 1961 and in F. R. Shapley, Paintings from the Samuel H. Kress Collection, 1973, Bernard Berenson, Roberto Longhi, Frederick Mason Perkins, William E. Suida and Adolfo Venturi also attributed them to Giambattista, in the early 1930s shortly after Kress's purchase.

7 A. Morassi, Tiepolo, 1943, 28 (where he describes them as "one with a parrot, the other with flowers" – although there are no flowers in *Allegory of Winter*) and A. Morassi, G. B. Tiepolo, 1962, 11-12.

8 K.T.Parker, Collection of Drawings, 1956, 537.

9 There has been confusion as to whether Lorenzo's pastel was sent to Würzburg on July 1 of 1756 or 1757. For Lorenzo's letter to Prince-Bishop Adam Friedrich von Seinsheim dated 1 July 1757, see Tilman Kossatz, "Quellen zum Würzburger Werk Giovanni Battista Tiepolos und seiner Söhne," in *Der Himmel auf Erden, Tiepolo in Würzburg, II, Aufsatze*, ed. by Peter O. Krückmann, Prestel, Munich, 1996, Dok. 41, 178, where it is stated that a note on the reverse of the letter indicates that Lorenzo should be thanked for the "Franciscum en pasteille" and sent a present, as well as the portrait by the older Tiepolo, and that Giambattista and Giandomenico should be sent greetings. The response sent appears to be that reproduced as Dok. 39, p. 177, and incorrectly (?) dated December 1, 1756 (that date cited within the letter's text, although it is also titled "1. Februar 1756"), in which Seinsheim indeed thanks Lorenzo for his letter of 1 July and for the pastel, and sends him a gold medal as well as his portrait by Giambattista, and sends greetings to Giambattista and Giandomenico. The documents are in the Stadtarchiv Würzburg, Nachlaß Ziegler 5117, fol. 3-4. The pastel is also mentioned in Dok. 53 C, reproduced on p. 180, an inventory of Tiepolo works in Würzburg. Christel Thiem reproduced Lorenzo's letter in "Lorenzo Tiepolos Position innerhalb der Künstlerfamilie Tiepolo," *Pantheon* LI (1993) 144, fig. 13, and in "Lorenzo Tiepolo as a Draughtsman," *Master Drawings* vol. 32, no. 4 (Winter 1994) 315, where it is clear that it was written on July 1, 1757. See also M. Precerutti-Garberi, "Asterischi sull'attività di Domenico Tiepolo a Würzburg,", in *Commentari* anno XI, fascicolo III-IV (July-Dec. 1960) 282; A. Morassi, "Lorenzo Tiepolo ", 1965, 921; M. Precerutti-Garberi, "Il Terzo dei Tiepolo" 1967, 50, 57; *Lorenzo Tiepolo*, exh. cat. Madrid 1999, 10, 20, 22 and numerous other citations. The portrait of Cecilia Guardi, in Ca' Rezzonico, Venice, is reproduced in Madrid 1999, 131.

10 H.Macandrew, Ashmolean Museum Oxford, 1980, 315. Lady Crewe must be Lady Margaret (née Primrose) Crewe-Milnes (1881-1955), who in 1899 married the Earl of Crewe; due to lack of a male heir the title died with him in 1945. Lady Crewe's father was the 5th Earl of Rosebery; the Rosebery collection for many years had the oil portrait of the Tiepolo family that subsequently went to the British Rail Pension Fund. N. Jeffares, Dictionary of Pastellists, 2006, 514 signals the existence of a pastel of a young woman with a parrot in an English private collection as of 1974, 56 x 43 cm, and in his online version (updated 25 November 2009) publishes an image of the work, but it does not exactly correspond to the Kress pastel in El Paso.

11 N. Jeffares, Dictionary of Pastellists, 2006, 514 publishes two images, one supplied by El Paso and the other from the 1927 catalogue. In his online edition (updated 25 November 2009), he noted the main difference between the two to be the absence of the bracelet on the sitter's left arm in the 1927 image. In correspondence with the author (June 2010) Jeffares noted that the photo from the 1927 publication is poor and that often in that period photos had manual interventions before publication. The bracelet does appear to be lacking, but there is a dark shadow on the sitter's arm in that very location that may be evidence or a remnant of it; other elements in the image (distinct water stains at the lower center, and circle-like pastel marks at the upper right) are identical to those in the El Paso work, and show them to be one and the same. It is possible that the bracelet – existing already when the 1927 image was made – was later strengthened. A mitigating factor is that the catalogue describes the woman as "col petto e tutto il braccio sinistro nudo", although that may relate to the absence of clothing or drapery, as opposed to jewelry. My warm thanks to Neil Jeffares for his assistance and discussion of this.

12 The indication "Kress Collection, 1939" here refers not to the year Kress purchased them (which was 1931) but to the year they were provisionally given to the National Gallery of Art by Kress and accessioned; they physically entered the National Gallery of Art in 1941. My thanks to Max Marmor and Fulvia Zaninelli for this clarification.

13 Although the pastels are included as having been loaned to the exhibition, ultimately they were not loaned due to conservation considerations (information from museum curatorial files).

Circle of Jean-Michel Moreau

Provenance

Mrs. John W. Bell, Alabama; Mrs. W. Lockey Stephens, Alabama; Mrs. L.M. Veazey, Alabama; Mrs. Leo J. Farrell, Jr., Colorado; El Paso Museum of Art, 1972.

References

Bocher, E. *Les Gravures francaises du XVIII siecleou catalogue raisonne des estampes, vignettes, eaux-fortes, pieces en couleur au bistre et au lavis de 1700 a 1800*. Paris: Des Presses de D. Jouaust, 1879.
Craske, M. *Art in Europe 1700-1830*. New York: Oxford University Press, 1997
Heller-Greenman, B. "Moreau le Jeune and the Monument du Costume." in Athanor XX, Tallahassee: Florida State University, 2002.
Meherault, M-J-F. *L'œuvre grave de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814): Catalogue raisonne et descriptif avec notes, iconographiques et bibliographiques*. Amsterdam: APA-GW Hissink & Co., 1979.

Endnotes

1 M-J-F. Meherault, *L'œuvre grave de Moreau le Jeune*, 1979.
2 E. Bocher. *Les Gravures francaises*.
3 B. Heller-Greenman, *Moreau le Jeune*, 2002, 71.
4 Ibid., 67.
5 M. Craske, *Art in Europe 1700-1830*, 1997, 156-57.

Gustave Jean Jacquet

Provenance

Mr. and Mrs. Stanley and Thelma Shein, Providence, RI; El Paso Museum of Art, 1978.

References:

Bénézit, E. ed.. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. vol.5 Paris: Gründ,1976.
de Montesquiou, R. "*Le beau cavalier*," *Tableaux, aquarelles, pastels, dessins par Gustave Jacquet*. Paris: Galerie Georges Petit, 1909.
Strahan, E., ed.. *The Chefs-d'oeuvre d'art of the International Exhibition, 1878*. Philadelphia: Gebbie & Barrie, 1878.
Thieme, U. and F. Becker, eds. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Reprint of 1907 edition. 17 vols. Leipzig: Veb E. A. Seemann Verlag, 1980-86.

Endnotes

1 Stɋhan was a pseudonym for the American Earl Shinn. Shinn had studied under the academic artist Jean-Leon Gérôme at the Ecole des Beaux-Arts and later adopted art criticism. His review gave him the opportunity to praise his teacher and other academic artists including Jacquet.
2 Hals had been recently in the news after his rediscovery by the French art critic Théophile Thoré-Bürger and the purchase of Hals' *Laughing Cavalier* at a Paris auction in 1865 by the Fourth Marquess of Hertford.
3 In 1909 the French poet and art collector Robert de Montesquiou wrote the preface to the auction catalogue for the sale of Jacquet's remaining work and titled it *Le beau cavalier (The nice horseman)*.

Vincenzo G. Stiepevich

Provenance

Mr. and Mrs. Stanley and Thelma Shein, Providence, RI; El Paso Museum of Art, 1978.

References

De Logu, G. and Mario Abis, *The Golden Centuries of Venetian Painting*. London: Artlines Editions, 1989.
Said, E. W. *Orientalism*. New York: Random House, 1979.
Trumble, A. "The School of Venice," *Monthly Illustrator* Vol. V, No. 17 (September 1895); 259-266.
United States Census Records, 1880 (Elizabeth, NJ)
United States Census Records, 1900, 1910, and 1920 (Brooklyn, NY).

Endnotes

1 A.Trumble "The School of Venice," September 1895, 262. Until the discovery of Trumble's writing Stiepevich had been identified as a Russian-American artist, most likely because of his last name. What little is known of this artist and most of the biographical information of this entry is based on the images and words of Trumble's article.
2 Ibid., 262.
3 E.W. Said, *Orientalism*, 1979, 118.
4 Stiepevich's work may have also been influenced in subject by the work of other artists of Orientalist subjects from Jean Dominique Auguste Ingres' 1814 *Grand Odalisque* to Eugene Delacroix's 1834 *Women of Algiers* to Manet's 1865 *Olympia*.
5 A. Trumble, "The School of Venice" September, 1895, 261.
6 G. De Logu and M. Abis, *Golden Centuries of Venetian Painting*,, 1989, 6.