

MAGALHÃES & SANTOS





JUAN BAUTISTA MAÍNO
(Pastrana, 1569 - Madrid, 1659)

The Vision of Saint Jerome

Oil on canvas

77 x 64 cm





Maino Remembering Italy: New Proposals to Raise Questions about his Working Process, his Artistic Progress and his Varying Ambition

In 1612-14, Juan Bautista Maíno created his masterpiece, the retablo mayor for the Church of San Pedro Mártir, Toledo, now in the Museo del Prado, Madrid.[1] Over eight separate canvasses, and two shaped panels for the gables, he seized the opportunity to show off everything he had learnt in Italy about the new of ideas Caravaggio, but also of the Carracci School and of its most independent-minded alumnus, Guido Reni. And Maíno combined all these disparate, even conflicting influences with such skill and originality, that instantly he proved himself not just the leading light locally, in Spain, but absolutely one of the most modern painters in all of Europe – if only his peers in Italy ever had the chance to see, to know what he had done! Indeed, arguably not until 1619-20, when Cecco del Caravaggio painted his surprisingly similarly-styled Resurrection altarpiece, now in the Art Institute of Chicago, would any other artist manage to build so substantially upon Caravaggio's example, at scale, for an ecclesiastical commission.[2] The few early altarpieces painted by Orazio Gentileschi, who has often been cited as a principal source of stylistic inspiration for Maíno, would by comparison appear rather tame, and conventional.[3]

Maíno himself was actually half-Italian: his father, a Lombard silk merchant, had moved to Pastrana and married there. So perhaps his family arranged for him to travel to Italy when young, specifically to study the craft of painting; all we know for sure is that he was living in Rome from c.1604-10.[4]

Little of his own work from that time has yet been recognised – new research has shrunk, rather than grown, his early catalogue[5] –but he must have begun to enjoy at least some success, as he had there taken on an assistant [“garzone”] already.[6]

[1] The work was commissioned on 14 February 1612, and was not completed until December 1614. For detail see L. Ruiz Gómez (ed.), exh. cat. Maíno (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009), p.110.

[2] The Resurrection was commissioned in 1619 by Piero Guicciardini, ambassador of the Grand Duchy of Tuscany in Rome, for his family chapel up in Florence. As was first revealed in G. Papi, “Novità sul soggiorno italiano di Gerrit Honthorst”, in *Paragone*, 479-481, January – March 1990, pp.46-68 (pp.65-66, note 27).

[3] Gentileschi's Circumcision, made in c.1605-07 for the Church of the Gesù, Ancona, has most often been compared to Maíno's admittedly slightly later efforts (see for example R.W. Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting* (University Park, PA: Penn State, 1981), p.74). Maíno's varied his posed more dramatically, and found more dynamic, less statically symmetrical solutions for the dispersion of the figures from up in heaven.

[4] The date of his departure from Rome can be so narrowed down, since his name appeared in the status animarum of his local Roman parish in 1610 (M. Ángeles Benavides, “Documentos”, in Ruiz Gómez, Maíno, p. 223, doc. 31.), yet he was already taking payments for works in Toledo Cathedral by 8 March 1611 (*ibid.*, p. 223, doc. 32).

[5] A great number of proposals for Maíno in Italy, accepted in the 2009 Prado catalogue, have since been disqualified. Two related coppers, one of the Resurrection and one of the Crucifixion – initialed ‘NP’ – have been reattributed, with certainty, to the completely unrelated, significantly later Neapolitan painter Onofrio Palumbo, who was Artemisia's Gentileschi's frequent collaborator.

Nevertheless, when he returned to Spain he would embrace his unofficial role as a sort of ambassador for Italian art: in 1620, when called upon to testify in a legal dispute between the painters and gilders of Madrid, he gave his authoritative opinion on the true virtues of painting, he having been “en Roma y en toda Italia en los estados de su magestad [Napoles] en Xénova y otras partes...”.^[7] Thus he remembered proudly, and fondly, his time abroad. But in truth, after that extraordinary first burst of creativity in Toledo, inspired as it was by the opportunity to paint at such grand scale while his Italian experiences were still so fresh in his mind, his energy for art soon lessened, and his imagination hardly progressed.

His circumstances had, in the meantime, changed: he had taken religious orders while working for San Pedro Mártir, becoming a Dominican friar; and by 1619 he had entered the royal court in Madrid, as painting tutor to the prince soon to be King Phillip IV (whose face was later immortalised by Velázquez).^[8] As an artist, Maíno had proved himself long before, so he was seemingly content now to take on other roles; but of course, nothing could compare to – or inspire like – the artistic competition he had felt when young, over in Rome.

And however comfortable he now was, he must have continued to wonder about what was new in Italy, and eagerly studied whatever paintings the noble Spanish diplomats stationed there were sending home to enrich their collections. The curious fact that in Rome he must have overlapped with, and almost certainly met, the still very young but already esteemed Jusepe de Ribera, has been noted elsewhere.^[9] But it might now be dwelled upon more, since a Vision of St Jerome which recently surfaced at auction in

For which, see most recently G. Porzio, “Artemisia a Napoli. Novità, problemi, prospettive”, in G. Porzio and A.E. Denunzio (eds.), *exh.cat. Artemisia Gentileschi a Napoli* (Naples: Gallerie d’Italia, 2022-2023 [Milan: Skira, 2022], pp.27-49 (pp.30-31). The profoundly Caravaggesque St John the Baptist in the Kunstmuseum, Basel, has recently been reattributed to the German, Ulrich Loth, in the essay “Per Ulrich Loth, pittore caravaggesco” in G. Papi, *Di bella et hoscuro maniera* (Naples: Editori Paparo, 2024), pp.123-133 (pp.129-132). The altarpiece of SS in the Church of Sant’Antonio dei Portoghesi, Rome, once tentatively linked to Maíno (see B. Montevicchi’s entry in S. Vasco Rocca and G. Borghini, *S. Antonio dei Portoghesi* [Rome: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1992], pp.116-118), remains anonymous, but might rather be pushed in the direction of another later Neapolitan painter, Andrea Vaccaro, as suggested in private conversation by Tommaso Borgogelli. The only still plausible proposals, both of which were published since, are the St Matthew and the Angel (see G. Papi, “Entre Roma y Toledo: un nuevo ‘San Mateo y el ángel’”, in *Arsmagazine*, 32m October – December 2016, pp.74-76), and the St Anthony and the Christ Child (J. Willer, “Un Maíno en Italia”, *Arsmagazine*, 49, January – March 2021, pp.142-143). Both are distinctly Caravaggesque: the St Matthew obviously borrows from Caravaggio’s own depiction of the same subject – his second version – still in the Church of San Luigi dei Francesi; the St Anthony shows perhaps some study instead of the first 1602 version, now lost, of the St Matthew and the Angel, as well as the 1601 Supper at Emmaus in the National Gallery, London – for the spread hands, and the chair – and even of the earlier Boy Bitten by the Lizard also in the National Gallery, London, particularly for the way the further hand was painted dissolving into shadow.

[6] Ángeles Benavides, *Documentos*, p.223, doc.31.

[7] *Ibid.*, pp.231-233, doc.45.)

[8] For detail see the “Cronología” in Ruiz Gómez, *Maíno*, pp.215-216.

Barcelona (Fig.1), already with a speculative attribution to Maíno, appears profoundly connected, and possibly indebted, to inventions on the same subject by Ribera himself. Now that it has been cleaned, the attribution of the painting can be confirmed. The angel, with his dark hair falling messily forward, is a recognisable type that Maíno used in other paintings including the Annunciation from Pastrana now deposited in the Prado, and in his little St John the Baptist, on copper, also in the Prado (Fig.7). And the landscape behind that Baptist was even painted in exactly the same style, halfway between the Carracci school, and that of Elsheimer as interpreted by Saraceni, but more eccentric than either – in particular, Maíno’s trees appear so energetic, almost as if in conversation with each other while their trunks twist around and their leaves sparkle in the diffuse light.



Fig. 1: The Vision of Saint Jerome

His keen interest in living, naturalistic detail is evident wherever he found the chance to indulge it, in the sparse greenery of the landscape setting for the hermit saints from the San Pedro Mártir altarpiece; from the murals in the arch of the capilla mayor of that same church, in the inserted stories there from the life of Moses; and, later, in 1627, in the small panels that originally flanked the predela of the Miranda family altarpiece for the Iglesia de San Francisco, Pastrana, showing respectively Don Juan Miranda con san Francisco de Asís, and Doña Ana Hernández con san Juan Bautista – indeed, the landscape backgrounds there usefully demonstrate how little Maíno’s vision would ever change.[10] The figure of Saint Jerome himself, in our new painting, however poses new questions. Maíno unsurprisingly – like any artist who was in Rome to study the maidservant in Caravaggio’s Judith Beheading Holofernes now in the Palazzo Barberini, as well as Rubens’s SS Domitilla, Nereus and Achilles in the Chiesa Nuova, and, especially, all the immediate, competitive, painterly quotations and derivations from Guido Reni’s so called Seneca bust[11] – took an interest too in the expressive, emotional potential in painting aged flesh.

[9] See G. Finaldi, “Sobre Maíno e Italia”, in Ruiz Gómez, Maíno, pp.41-55 (p.42). We now know that Ribera had arrived in Rome as early as c.1606, thanks to the documentary discovery published in G. Porzio and D.A. D’Alessandro, “Ribera between Rome and Naples: new documentary evidence”, in *The Burlington Magazine*, 157, 1351, October 2015, pp.682-683.

[10] See Ruiz Gómez, Maíno, pp.200-201, cats.39-40.

His own San Pedro arrepentido, now in the Musée du Louvre, Paris, is proof enough. But already by the mid 1610s, Ribera had made himself the expert, indeed the champion at painting wrinkles; and, to judge by the particular facture of this painting, Maíno, though back in Spain, must somehow have been keenly aware of that. Ribera's fame had of course spread far and wide, especially following his move, in 1616, to Naples where he could directly solicit the favour of so many Spanish officials. Already in 1617-19, commissioned by the Viceroy himself, Ribera had made a group of four paintings, including a Vision of St Jerome, to be sent to the Colegiata de Osuna.[12]

And in that Osuna St Jerome, a trumpeting angel does appear in the sky. However, the saint there was shown reclining; more similar, therefore, is another composition of Ribera's, from c.1620, of which he also made an etching – the print reverses the image – in 1621 (Fig.2).[13] Moreover, Maíno's Saint Jerome, as in Ribera's print, is seated with his knees pointing out of the picture, his arm bent and drawn across in front of his body, while he turns his head around, suddenly, to hear the angel.



Fig. 2: Jusepe de Ribera: The Vision of St Jerome (NY, Metropolitan Museum of Art)

Fig. 3: Here attributed to Juan Bautista Maíno, after Ribera: The Vision of St Jerome (Private Collection)

[11] The influence of the Seneca bust – the making of which was described in C.C. Malvasia (ed. G. Zanotti), *Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi, II* (Bologna: 1841 [1678]), p.59 – has been examined at length, many times over. See especially S. Pierguidi, "Il 'Seneca' di Guido Reni e il dibattito sul tra Naturale e Antico", in *Strenna storica bolognese*, 65, 2015, pp.363-377, and, for its specific influence on Ribera, see J. Willer, *Ribera: A Roman Philosopher* (London: Matthiesen Gallery, 2022), pp.22-38.



Fig. 4: Jan Sadeler I: The Penitent Mary Magdalene (London, British Museum)

Fig. 5: Juan Bautista Maíno, after Sadeler: The Penitent Mary Magdalene (Oviedo, Museo Bellas Artes de Asturias)

The idea may be traceable back all the way to Caravaggio's *St Matthew and the Angel* in the Church of San Luigi dei Francesi, Rome; and Caravaggio's own paintings of Saint Jerome, with his wrinkly torso exposed as his red robe and white underclothes were pulled back, of course provided important precedents too;^[14] but the pose and, even more, the relatively expansive setting, along with the trumpeting angel, strongly suggest Maíno was already aware of Ribera's interpretative twist on the subject, perhaps indeed through that 1621 print. Most intriguing, therefore, is the opportunity here also to present a little painting on copper copied loosely but very finely from that very print, which recently surfaced at auction in Madrid (Fig.3), as it has many hallmarks – not least its great quality – of Maíno's own efforts too.

[12] For detail see G. Finaldi, "El conjunto de Osuna", in J. Milicua and J. Portus (eds.), exh. cat. *El joven Ribera* (Madrid: Museo del Prado, 2011), pp.162-166.

[13] A large painting upon which that print may have been based, was sold as lot 56, *Old Masters Evening Sale*, 4 July 2018, Sotheby's, London. However, it is thought to have been sent from Naples to Bari, in c.1620. So Maíno could not have seen it.

[14] Most relevant is the version in the Museum of Montserrat, which Ribera must have studied with the greatest enthusiasm.

Maíno is already acknowledged to have copied from prints: his Penitent Mary Magdalene, based on Jan Sadeler I's engraving (Fig.4), is known in two versions, the finer of which is in the Spanish Gallery, Bishop Aukland, but the lesser version in Museo de Bellas Artes, Oviedo, is illustrated here because it retains its original dimensions and so shows more comprehensively how Maíno responded to the print (Fig.5).[15]

There he followed the idea quite faithfully, but not slavishly, as he deviated from certain outlines: he turned the skull around, and changed the rock formations and the drapery folds – obviously, given his experience, he had the confidence to reimagine those for himself. And he did the same with the copper St Jerome, altering the angle of books on the ground, and of the lion's head, while again redrawing the rocks and the drapery folds. Saint Jerome's face, with its bulbous ruddy-tinted nose, its bulging eyes and, around them, those carefully described eyelashes, also seems to conform to Maíno's ways, recognisable as it is from others in, for example, the Resurrection from the San Pedro Mártir altarpiece – see especially the soldier wearing the helmet there, who is like a younger version of our saint (compare figs 3a and 6), but also Christ himself, for his pious expression – or the Trinity from Pastrana, now deposited in the Prado, in which Christ's red robe was similarly painted to Saint Jerome's.



3a

6. Juan Bautista Maíno: detail of The Resurrection (Madrid, Museo del Prado)

Actually just as telling is the precise pitch of red used for Saint Jerome's robe in the copper, matched as it was with that blue-green for the distant sky, since Maíno routinely set these colours off against each other, in for example his Adoration of the Shepherds in the Hermitage, St Petersburg, or, even more relevant because at the same scale, in his Prado St John the Baptist (Fig.7).

[15] For a discussion of both together, see Ruiz Gómez, Maíno, pp.170-172, cat.30.

However, most telling of all may be the curious fact that a halo has been added above Saint Jerome's head, even with minute details of reflections upon it (as can also be seen in Maíno's Prado Baptist). Importantly, the halo did not feature in Ribera's print; nor did one feature in any of the known paintings of the Vision of St Jerome that came from his Neapolitan studio. But Maíno also included one in his own Vision of St Jerome presented here (Fig.1). Maybe it was a special sign of his personal piety, then. Notably, he even added a statuette of the crucified Christ – just as the Magdalene had kept beside her (Fig.5) – for that Saint Jerome's contemplation, too.



Fig. 7: Juan Bautista Maíno: St John the Baptist (Madrid, Museo del Prado)

Why would the once so stupendously creative Maíno, when in his forties, have been copying from Flemish prints of the previous century or, for that matter, from younger contemporary artists? It is possible that, given his other responsibilities, he was no longer running a large, professional studio, with access to live models; so prints provided something of a shortcut for him, in evolving his images. But it could also be a sign of a certain studiousness, and a humility that is surprising for an artist of his abilities – or just of a most sincere curiosity about art-making in general. And he may well always have been open to building on the ideas of others: a perplexing little Adoration of the Shepherds on copper, previously published with a full attribution to Maíno (Fig.8),[16] raises such a prospect, as it was in fact based on a little known early work of Reni's, from perhaps c.1604-05, that was recently recognised in the Szépművészeti Múzeum, Budapest (Fig.9).[17]



Fig. 8: Attributed to Juan Bautista Maíno: *The Adoration of the Shepherds* (Private Collection)

Fig. 9: Guido Reni: *The Adoration of the Shepherds* (Budapest, Szépművészeti Múzeum)

Nevertheless, it is undeniably connected to Maíno, who, as must be remembered, never belonged to or founded any school. The two angels entering at the top of the picture, which in Reni's original were shown already down at ground level, are recognisable from Maíno's repertoire – and even more clearly now than before, since the blonde angel's pose, leaning forward, peering down, with one bent leg twisted in front across his body and the other completely out of view, is very like that of his counterpart in our new *Vision of St Jerome* (Fig.1). Every change made to the setting of the scene here is typical of Maíno too: the glimpse of blue-green landscape, with buildings, in the background, recalls among others the Pastrana Annunciation as well as two different, more original depictions of the Adoration of the Shepherds in, respectively, the Hermitage Museum, St Petersburg, and the Meadows Museum, Dallas, TX; in both those mentioned paintings the setting of the scene is also distinctly similar, with the same emphasis on red bricks exposed by chipped plaster, and on the broken column around which descends some heavenly cloud – none of which featured in Reni's invention.

[17] A. Brogi, "Un Guido giovane, «fra i Carracci e Caravaggio», in M. Riccomini (ed.), *Scritti per Eugenio* (Bologna: 2017), pp.120-131.

[16] E. D'Ors and P. Pérez d'Ors, "Una nueva 'Adoración de los Pastores' de Maíno", in *Arsmagazine*, 36, October – December 2017, pp.62-73.

A dog has also here been added, as in all of Maíno's other depictions of this subject; and the shepherd kneeling directly in front of the baby Jesus, pulling his hand to his chest, has been given a much more Spanish face – in expression, he is very similar to his grey-haired counterpart in the Adoration of the Shepherds from San Pedro Mártir. Most compelling, however, is the addition at the front of the shepherd wearing a sheepskin vest and leaning athletically backwards as if in shock, for this novel idea was repeated – albeit in reverse – in yet another Adoration of the Shepherds in a private collection (Fig.10).[18] Incidentally, the pendant to that painting, an Adoration of the Magi, was recently rediscovered (Fig.11), [19] and there we may also notice a sunset like the one in our copper – although, for that detail, a comparison with the Prado Baptist would have sufficed (Fig.7).



Fig. 10: Juan Bautista Maíno: The Adoration of the Shepherds (private collection)

Fig. 11: Juan Bautista Maíno: The Adoration of the Magi (Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art and Antiques)

[18] See Ruiz Gómez, Maíno, pp.94-96, cat.8.

[19] J.M. Quesada, Juan Bautista Maíno: Introducing Two New Masterpieces (Buenos Aires: 2022).

The copper Adoration, being intimately related to so many works by Maíno from, presumably, different and possibly distant phases of his career, is not easy to dismiss as the effort of a mere imitator. But nor, probably, can it be considered a fully mature work, as it looks significantly less refined, and less consistent, both in technique and in style than anything else we know from after his return to Spain – and it was certainly known in Spain, since, as noted when it was first published, Mateo Cerezo el Viejo made a large, rather crude painting for the Church of Nuestra Señora del la Asunción, Briones, La Rioja, that roughly quotes the composition again.[20] We may well imagine, then, that Maíno had kept a drawing of Reni's little bozzetto – whether Reni ever produced a full-scale painting of that composition is not known – and he returned to it a few years later, either to pay it tribute or, perhaps, as it saved him some research in coming up with a wholly new composition.

Already also suggestively attributed to Maíno was an ultra-fine copy of Caravaggio's Holy Family formerly offered by Nicolas Cortés Gallery[21] – and, despite its recording an early Roman work of Caravaggio's, likely made even before 1602,[22] this copy was finished with the same elaborately softening glazes as Maíno's best Spanish works from the 1610s – which, when taken together with the other paintings discussed above, gives us a sense that Maíno approached his practice with an unusual, almost art-historical detachment. . He was never strictly a follower of Caravaggio, nor of Reni, nor of course of the younger Ribera; but he was surely aware of their significance – that these were the artists whose visions had defined, and were still defining, his age. But to return to our central problem: understanding, or even celebrating their talents cannot have been the whole motive behind his copying; or else, why would he have been taking from Sadeler's print too, in the same way? There is a risk in overanalysing Maíno's borrowings – certainly, his references to art he saw in Italy should no longer be taken solely as markers of his early thinking, since his Conversion of Saul in the National Museum of Catalonia, Barcelona, replete as it is with references to Raphael, as well as a most Gentileschian angel wearing purple, was yet painted with a delicacy we only find in later works such as the Prado's Recapture of Bahía, of 1634.[23]

Most likely, then, Maíno, in what became his rather solitary painting practice, would simply turn to whatever image he had at hand, that best appealed to him – in the Sadeler case, for its piety – and in which he still saw something he could make his own.

Jacob Willer

[21] See A. Aterido, "Tras la huella de Caravaggio : 'Sagrada Familia con san Juan'", in Arsmagazine, 32, October – December 2016, pp.68-71.

[22] Arguing for an earlier date for Caravaggio's composition, based on the likelihood that Reni had already responded to it by 1602, see J. Willer, "Francesco Vanni's Flagellation at Santa Cecilia in Trastevere, and Caravaggio's regard for it and other new works there: implying an earlier start to the rivalry with Guido Reni", in Arte Cristiana, 946, January – April 2025, pp.72-77, (p.76, and p.77 note 33).

[20] D'Ors and Pérez d'Ors, Una nueva 'Adoración de los Pastores', p.72.

[23] The rare, surviving sketch, or modello for this important work was dated to c.1610 in Ruiz Gómez, Maino, pp.83-85, cat.3. The full scale work itself, in a detailed study published after its restoration, was dated to shortly after 1614: for which, see F. Quílez Corella, "Una nova atribució. La conversió de sant Pau de Juan Bautista Maíno", in M. Mestre Campà and F. Quílez Corella (eds.), *Juan Bautista Maíno. La conversió de sant Pau: Atribució i restauració. La recuperació d'una pintura per al MNAC* (Barcelona: MNAC, 2012), pp. 3-17 (p.12). That teenage angel in purple, who, interestingly enough, did not appear in the modello, is in both expression and dress extremely reminiscent of the angelic musician playing the flute in, again, Orazio Gentileschi's *Ancona Circumcision*.

Bissell had actually protested that the similarities between Maíno and Gentileschi were merely coincidental, limited as they were to the *Ancona Circumcision* which, he assumed, Maíno could never have seen (see note 3). But if the two artists were actually in close contact – and why would they not have been, as two of the earliest followers of Caravaggio – then the young Maíno may well have glimpsed that canvas while it was still on Gentileschi's easel, in his Roman studio before it was sent off to Ancona.

Additionally, with great acuity, another Gentileschian echo has now been detected in Maíno's 1636 *Visitation*, offered by Jaime Eguiguren Arts and Antiques (Quesada, *Juan Bautista Maíno*, p.77). The fresco there cited, at Farfa Abbey, was painted way back in c.1598-99, probably by Marzio Ganassini on Gentileschi's designs; however, Quesada's suggestion that Maíno might have been another of Gentileschi's assistants at Farfa, is, unfortunately, unfounded: only two assistants were ever mentioned in the documents, and their names were "Martio" [Ganassini], and "Simone" (for detail, see J. Willer, "A reassessment of Orazio Gentileschi's Disregarded Frescoes at Farfa Abbey", in *Bollettino d'Arte*, 59-60, July – December 2023, pp.51-68). Still, the mere fact that Maíno seems not just to have known, but to have remembered forty years later those relatively minor frescoes done still in a late mannerist style, and far out in Sabina, strongly suggests that he was indeed attentive to Gentileschi's work from the very start.

Maíno Recordando Italia: nuevas propuestas para plantear preguntas sobre su proceso de trabajo, su progreso artístico y su ambición cambiante

Entre 1612 y 1614, Juan Bautista Maíno creó su obra maestra, el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir, en Toledo, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid. A lo largo de ocho lienzos independientes y dos paneles moldeados para los frontones, aprovechó la oportunidad para mostrar todo lo que había aprendido en Italia sobre las nuevas ideas de Caravaggio, pero también de la escuela de Carracci y de su alumno más independiente, Guido Reni. Maíno combinó todas estas influencias dispares, incluso contradictorias, con tal habilidad y originalidad, que al instante demostró ser no solo la figura más destacada a nivel local, en España, sino también uno de los pintores más modernos de toda Europa. ¡Ojalá sus compañeros italianos hubieran tenido la oportunidad de ver y conocer lo que había hecho! De hecho, podría decirse que hasta 1619-20, cuando Cecco del Caravaggio pintó su retablo de la Resurrección, de estilo sorprendentemente similar, que ahora se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago, ningún otro artista logró basarse de manera tan sustancial en el ejemplo de Caravaggio, a gran escala, para un encargo eclesiástico. Los pocos retablos tempranos pintados por Orazio Gentileschi, a menudo citado como principal fuente de inspiración estilística de Maíno, parecerían, en comparación, bastante insulsos y convencionales.

El propio Maíno era en realidad medio italiano: su padre, un comerciante de seda lombardo, se había trasladado a Pastrana y se había casado allí. Así que tal vez su familia organizó un viaje a Italia cuando era joven, específicamente para estudiar el arte de la pintura; lo único que sabemos con certeza es que vivió en Roma entre 1604 y 1610 aproximadamente. Poco se conoce aún de su obra de esa época —las nuevas investigaciones han reducido, en lugar de ampliar, su catálogo inicial—, pero debió de empezar a disfrutar de cierto éxito, ya que allí ya había contratado a un ayudante [«garzone»]. Sin embargo, cuando regresó a España, asumió su papel no oficial como una especie de embajador del arte italiano: en 1620, cuando fue llamado a testificar en una disputa legal entre los pintores y doradores de Madrid, dio su opinión autorizada sobre las verdaderas virtudes de la pintura, ya que había estado «en Roma y en toda Italia en los estados de su majestad [Nápoles] en Génova y otras partes...». Así recordaba con orgullo y cariño su estancia en el extranjero. Pero, en realidad, tras ese extraordinario primer estallido de creatividad en Toledo, inspirado por la oportunidad de pintar a gran escala mientras sus experiencias italianas aún estaban frescas en su memoria, su energía artística pronto disminuyó y su imaginación apenas progresó.

Mientras tanto, sus circunstancias habían cambiado: había tomado los hábitos mientras trabajaba para San Pedro Mártir, convirtiéndose en fraile dominico; y en 1619 había entrado en la corte real de Madrid, como tutor de pintura del príncipe que pronto se convertiría en el rey Felipe IV (cuyo rostro fue inmortalizado más tarde por Velázquez). Como artista, Maíno ya había demostrado su valía mucho antes, por lo que ahora parecía contento con asumir otras funciones; pero, por supuesto, nada podía compararse con — ni inspirarle tanto como— la competencia artística que había sentido de joven en Roma.

Y por muy cómodo que se sintiera ahora, debió de seguir preguntándose qué novedades habría en Italia, y estudió con entusiasmo todas las pinturas que los nobles diplomáticos españoles destinados allí enviaban a casa para enriquecer sus colecciones. El curioso hecho de que en Roma debió de coincidir, y casi con toda seguridad conocer, al aún muy joven pero ya estimado Jusepe de Ribera, se ha señalado en otras ocasiones. Pero ahora podría ser motivo de mayor reflexión, ya que una Visión de San Jerónimo que ha aparecido recientemente en una subasta en Barcelona (Fig. 1), ya con una atribución especulativa a Maíno, parece profundamente relacionada, y posiblemente inspirada, en las innovaciones sobre el mismo tema del propio Ribera.

Ahora que ha sido limpiada, se puede confirmar la atribución de la pintura. El ángel, con su cabello oscuro cayendo desordenadamente hacia adelante, es un tipo reconocible que Maíno utilizó en otras pinturas, como la Anunciación de Pastrana, ahora depositada en el Prado, y en su pequeño San Juan Bautista, sobre cobre, también en el Prado (Fig. 7). Y el paisaje detrás de ese Bautista fue pintado exactamente con el mismo estilo, a medio camino entre la escuela de Carracci y la de Elsheimer interpretada por Saraceni, pero más excéntrico que cualquiera de ellas; en particular, los árboles de Maíno parecen tan enérgicos, casi como si conversaran entre sí, mientras sus troncos se retuercen y sus hojas brillan bajo la luz difusa. Su gran interés por los detalles vivos y naturalistas es evidente siempre que tuvo la oportunidad de dar rienda suelta a él, en la escasa vegetación del paisaje que sirve de escenario a los santos ermitaños del retablo de San Pedro Mártir; en los murales del arco de la capilla mayor de esa misma iglesia, en las historias insertadas allí de la vida de Moisés; y, más tarde, en 1627, en los pequeños paneles que originalmente flanqueaban la predela del retablo de la familia Miranda para la Iglesia de San Francisco, en Pastrana, que muestran respectivamente a Don Juan Miranda con san Francisco de Asís y a Doña Ana Hernández con san Juan Bautista; de hecho, los fondos paisajísticos de estas obras demuestran claramente lo poco que cambiaría la visión de Maíno.

Sin embargo, la figura del propio San Jerónimo en nuestro nuevo cuadro plantea nuevas preguntas. Como era de esperar, Maíno, al igual que cualquier artista que estuviera en Roma para estudiar la sirvienta de la Judith decapitando a Holofernes de Caravaggio, ahora en el Palazzo Barberini, así como la Santa Domitila de Rubens, Nereo y Aquiles en la Chiesa Nuova y, sobre todo, todas las citas y derivaciones pictóricas inmediatas y competitivas del llamado busto de Séneca de Guido Reni, se interesó también por el potencial expresivo y emocional de pintar la carne envejecida. Su propio San Pedro arrepentido, que ahora se encuentra en el Museo del Louvre de París, es prueba suficiente de ello. Pero ya a mediados de la década de 1610, Ribera se había convertido en el experto, incluso en la eminencia, de la pintura de arrugas; y, a juzgar por la factura particular de este cuadro, Maíno, aunque de vuelta en España, debía de ser muy consciente de ello. La fama de Ribera se había extendido por todas partes, especialmente tras su traslado, en 1616, a Nápoles, donde podía solicitar directamente el favor de tantos funcionarios españoles. Ya en 1617-19, por encargo del propio virrey, Ribera había realizado un grupo de cuatro pinturas, entre ellas una Visión de San Jerónimo, para enviarlas a la Colegiata de Osuna.

Y en ese San Jerónimo de Osuna, un ángel tocando la trompeta aparece en el cielo. Sin embargo, el santo aparece allí recostado; más similar, por lo tanto, es otra composición de Ribera, de alrededor de 1620, de la que también hizo un grabado —la impresión invierte la imagen— en 1621 (Fig. 2). Además, el San Jerónimo de Maíno, al igual que en el grabado de Ribera, está sentado con las rodillas fuera del cuadro, el brazo doblado y cruzado delante del cuerpo, mientras gira la cabeza de repente para escuchar al ángel. La idea puede remontarse al San Mateo y el ángel de Caravaggio en la iglesia de San Luigi dei Francesi, en Roma; y las propias pinturas de Caravaggio de San Jerónimo, con su torso arrugado al descubierto al haberle retirado la túnica roja y la ropa interior blanca, también constituyen, por supuesto, importantes precedentes; pero la pose y, más aún, el escenario relativamente amplio, junto con el ángel tocando la trompeta, sugieren claramente que Maíno ya conocía el giro interpretativo de Ribera sobre el tema, quizás a través de ese grabado de 1621.

Por lo tanto, lo más intrigante es la oportunidad que se nos brinda aquí de presentar también un pequeño cuadro sobre cobre copiado libremente, pero con gran delicadeza, a partir de ese mismo grabado, que recientemente salió a la luz en una subasta en Madrid (Fig. 3), ya que presenta muchas características distintivas —entre ellas, su gran calidad— propias de la obra de Maíno. Ya se sabe que Maíno copiaba a partir de grabados: su María Magdalena penitente, basada en el grabado de Jan Sadeler I (Fig. 4), se conoce en dos versiones, la más refinada de las cuales se encuentra en la Galería Española, Bishop Aukland, pero la versión inferior, en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, se ilustra aquí porque conserva sus dimensiones originales y, por lo tanto, muestra de forma más completa cómo respondió Maíno al grabado (Fig. 5).

Allí siguió la idea con bastante fidelidad, pero sin ser esclavo de ella, ya que se desvió de ciertos contornos: giró el cráneo y cambió las formaciones rocosas y los pliegues de la cortina; obviamente, dada su experiencia, tenía la confianza necesaria para reimaginar esos elementos por sí mismo. Y hizo lo mismo con el San Jerónimo de cobre, alterando el ángulo de los libros en el suelo y de la cabeza del león, mientras que volvió a dibujar las rocas y los pliegues de la tela. El rostro de San Jerónimo, con su nariz bulbosa y rojiza, sus ojos saltones y, alrededor de ellos, esas pestañas cuidadosamente descritas, también parece ajustarse al estilo de Maíno, reconocible por ejemplo en otros, como la Resurrección del retablo de San Pedro Mártir —véase especialmente el soldado con casco, que es como una versión más joven de nuestro santo (compárense las figuras 3a y 6), pero también el propio Cristo, por su expresión piadosa— o la Trinidad de Pastrana, ahora depositada en el Prado, en la que la túnica roja de Cristo fue pintada de forma similar a la de San Jerónimo.

En realidad, igual de revelador es el tono exacto de rojo utilizado para la túnica de San Jerónimo en el cobre, a juego con el azul verdoso del cielo lejano, ya que Maíno solía contraponer estos colores, como por ejemplo en su Adoración de los pastores en el Hermitage de San Petersburgo o, aún más relevante porque es de la misma escala, en su San Juan Bautista del Prado (Fig. 7). Sin embargo, lo más revelador de todo puede ser el curioso hecho de que se haya añadido un halo sobre la cabeza de San Jerónimo, incluso con minuciosos detalles de reflejos sobre él (como también se puede ver en el Bautista del Prado de Maíno). Es importante señalar que el halo no aparecía en el grabado de Ribera, ni tampoco en ninguna de las pinturas conocidas de la Visión de San Jerónimo que procedían de su estudio napolitano. Pero Maíno también incluyó uno en su propia Visión de San Jerónimo que aquí se presenta (Fig. 1). Quizás fuera entonces un signo especial de su piedad personal. Cabe destacar que incluso añadió una estatuilla del Cristo crucificado, tal y como lo había hecho la Magdalena a su lado (fig. 5), para la contemplación de San Jerónimo. Pero Maíno también incluyó uno en su propia Visión de San Jerónimo que aquí se presenta (Fig. 1). Quizás fuera entonces un signo especial de su piedad personal. Cabe destacar que incluso añadió una estatuilla del Cristo crucificado —igual que la que Magdalena había conservado junto a ella (Fig. 5)— para la contemplación de San Jerónimo.

¿Por qué Maíno, que en su día fue tan increíblemente creativo, copió en su cuarentena grabados flamencos del siglo anterior o, por lo demás, de artistas contemporáneos más jóvenes? Es posible que, dadas sus otras responsabilidades, ya no dirigiera un gran estudio profesional con acceso a modelos vivos, por lo que los grabados le proporcionaban una especie de atajo para desarrollar sus imágenes. Pero también podría ser un signo de cierta erudición y una humildad sorprendente para un artista de su talento, o simplemente de una curiosidad muy sincera por la creación artística en general. Y es muy posible que siempre haya estado abierto a desarrollar las ideas de otros: una desconcertante pequeña Adoración de los pastores sobre cobre, publicada anteriormente con atribución completa a Maíno (Fig. 8), sugiere tal posibilidad, ya que en realidad se basaba en una obra temprana poco conocida de Reni, de quizás alrededor de 1604-05, que fue reconocida recientemente en el Szépművészeti Múzeum de Budapest (Fig. 9).

No obstante, es innegable su conexión con Maíno, quien, como debe recordarse, nunca perteneció ni fundó ninguna escuela. Los dos ángeles que entran en la parte superior del cuadro, que en el original de Reni ya aparecían en el suelo, son reconocibles del repertorio de Maíno, y ahora aún más claramente que antes, ya que la postura del ángel rubio, inclinado hacia delante, mirando hacia abajo, con una pierna doblada y girada delante de su cuerpo y la otra completamente fuera de la vista, es muy similar a la de su homólogo en nuestra nueva Visión de San Jerónimo (Fig. 1).

Todos los cambios realizados en el escenario de la escena son también típicos de Maíno: la visión del paisaje azul verdoso, con edificios, al fondo, recuerda, entre otras, la Anunciación de Pastrana, así como dos representaciones diferentes y más originales de la Adoración de los Pastores en, respectivamente, el Museo Hermitage de San Petersburgo y el Museo Meadows de Dallas, Texas; en ambas pinturas mencionadas, el escenario de la escena también es claramente similar, con el mismo énfasis en los ladrillos rojos expuestos por el yeso desconchado y en la columna rota alrededor de la cual descende una nube celestial, nada de lo cual aparecía en la creación de Reni. Aquí también se ha añadido un perro, como en todas las demás representaciones de Maíno sobre este tema; y al pastor arrodillado directamente delante del niño Jesús, que le lleva la mano al pecho, se le ha dado un rostro mucho más español; en su expresión, es muy similar a su homólogo canoso de la Adoración de los pastores de San Pedro Mártir. Sin embargo, lo más llamativo es la adición en primer plano del pastor que lleva un chaleco de piel de oveja y se inclina atléticamente hacia atrás como si estuviera en estado de shock, ya que esta novedosa idea se repitió, aunque a la inversa, en otra Adoración de los pastores de una colección privada (Fig. 10). Por cierto, recientemente se ha redescubierto el pendant de ese cuadro, una Adoración de los Magos (Fig. 11), en la que también podemos observar una puesta de sol similar a la de nuestro cobre, aunque, para ese detalle, habría bastado con compararlo con el Bautista del Prado (Fig. 7). Por cierto, recientemente se ha redescubierto el pendant de ese cuadro, una Adoración de los Magos (Fig. 11), en la que también podemos observar una puesta de sol similar a la de nuestro cobre, aunque, para ese detalle, habría bastado con compararlo con el Bautista del Prado (Fig. 7).

La Adoración del cobre, al estar íntimamente relacionada con tantas obras de Maíno de, presumiblemente, diferentes y posiblemente lejanas etapas de su carrera, no es fácil descartarla como el esfuerzo de un mero imitador. Pero tampoco puede considerarse una obra plenamente madura, ya que parece significativamente menos refinada y menos coherente, tanto en técnica como en estilo, que cualquier otra obra que conozcamos de después de su regreso a España, y sin duda era conocida en España, ya que, como se señaló cuando se publicó por primera vez, Mateo Cerezo el Viejo realizó un cuadro grande y bastante tosco para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Briones, La Rioja, que reproduce aproximadamente la composición. Podemos imaginar, pues, que Maíno conservó un dibujo del pequeño boceto de Reni —no se sabe si Reni llegó a pintar un cuadro a escala real de esa composición— y que volvió a él unos años más tarde, ya fuera para rendirle homenaje o, tal vez, porque le ahorraba tener que investigar para crear una composición totalmente nueva.

También se atribuyó de manera sugerente a Maíno una copia ultrafina de La Sagrada Familia de Caravaggio, anteriormente ofrecida por la Galería Nicolas Cortés, y, a pesar de que se trata de una de las primeras obras romanas de Caravaggio, probablemente realizada incluso antes de 1602, esta copia fue terminada con los mismos esmaltes elaboradamente suavizados que las mejores obras españolas de Maíno de la década de

1610, lo que, junto con las otras pinturas mencionadas anteriormente, nos da la sensación de que Maíno abordaba su práctica con un distanciamiento inusual, casi histórico-artístico. Nunca fue estrictamente un seguidor de Caravaggio, ni de Reni, ni, por supuesto, del más joven Ribera; pero sin duda era consciente de su importancia, de que se trataba de artistas cuyas visiones habían definido, y seguían definiendo, su época.

Pero volvamos a nuestro problema central: comprender, o incluso celebrar, su talento no puede haber sido el único motivo que le llevó a copiar; de lo contrario, ¿por qué habría tomado también el grabado de Sadeler, de la misma manera? Existe el riesgo de analizar en exceso los préstamos de Maíno; sin duda, sus referencias al arte que vio en Italia ya no deben considerarse únicamente como indicadores de su pensamiento temprano, ya que su *Conversión de Saulo*, en el Museo Nacional de Cataluña, en Barcelona, repleta de referencias a Rafael, así como de un ángel muy gentileschiano vestido de púrpura, fue pintada con una delicadeza que solo encontramos en obras posteriores, como la *Recaptura de Bahía*, de 1634, del Prado.

Lo más probable es que Maíno, en lo que se convirtió en su práctica pictórica bastante solitaria, simplemente recurriera a cualquier imagen que tuviera a mano, que más le atrajera —en el caso de Sadeler, por su piedad— y en la que aún viera algo que pudiera hacer suyo.

Jacob Willer



MAGALHÃES & SANTOS

contact@magalhaes-santos.com

www.magalhaes-santos.com.

[@magalhaesxsantos](https://www.instagram.com/magalhaesxsantos)