

# DOS PINTURAS SOBRE JULIO CÉSAR DEL FLAMENCO MARCO ANTONIO GARIBALDO EN SEVILLA

TWO PAINTING ABOUT JULIUS CAESAR BY THE FLEMISH  
MARCO ANTONIO GARIBALDO IN SEVILLE

POR NEREA V. PÉREZ LÓPEZ  
Universidad de Sevilla, España

En una colección privada de Alcalá de Guadaíra se localizan dos pinturas flamencas del siglo XVII que resultan excepcionales debido a su temática, *La presentación de la corona de Pompeyo a César* y *la Apoteosis de César*, trasuntos nada frecuentes en la producción pictórica de Flandes, lo que justifica la participación del comitente en la elección de los temas. Su autor es Marco Antonio Garibaldo, natural de Amberes y de lejano origen italiano. Apenas se conocen datos biográficos de este artista de influencia rubeniana, si bien se han podido localizar un conjunto de pinturas de su mano repartidas entre colecciones particulares españolas y museos extranjeros, siendo éste el primer intento de unificación de su catálogo pictórico.

**Palabras clave:** Garibaldo, Julio César, Pintura flamenca, Siglo XVII, Alcalá de Guadaíra

In a Private Collection in Alcalá de Guadaíra, there are two Seventeenth Flemish paintings, exceptional for their themes, "*The presentation of Pompeyo's crown to Caesar*" and "*The Apotheosis of Caesar*". They are unusual themes in the Flemish tradition, which justifies (or proof) the participation of a Constituent to choose those themes. The painter was Marco Antonio Garibaldi, who born in Antwerp but with a distant Italian origin. There are just a few data in his biography. Instead, some of his paintings, which can't deny the influence of Rubens, has been located in some Spanish Private collections and International Museums. This is the first attempt to unify the Garibaldo's Catalogue.

**Keywords:** Garibaldo, Julius Caesar, Flemish Painting, XVII century, Alcalá de Guadaíra

Dentro de la producción pictórica flamenca del siglo XVII los cuadros históricos protagonizados por los grandes personajes del Imperio Romano no son nada habituales. La pintura religiosa, los bodegones, los retratos, las escenas costumbristas, los floreros, los paisajes y las marinas constituyen la mayor parte de temas representados por esta prolífica escuela, si bien la producción no se encuentra limitada tan sólo a ellos. En efecto, algunas obras se escapan a la temática más convencional, probablemente siendo fruto, al menos en su mayoría, de los deseos a algún comitente culto y con intereses individualizados que demandaban cuadros más específicos, como es el caso de la pareja de pinturas realizadas por Marco Antonio Garibaldo que representan

*La presentación de la corona de Pompeyo a César y la Apoteosis de César.* Estas obras, que afortunadamente han permanecido juntas hasta la actualidad, se localizan en una colección particular de Alcalá de Guadaíra.

Apenas se conocen datos de su autor, Marco Antonio Garibaldo, al cual, pese a la resonancia italiana de su apellido, hay que circunscribirlo dentro de la escuela flamenca. Ciertamente su ascendencia proviene de Italia, desde donde sus ancestros emigraron a Amberes ya en el siglo XVI. Fue en esta misma ciudad donde nació Marco Antonio el 21 de junio de 1620 y en ella murió antes del 19 del octubre de 1679<sup>1</sup>. En su etapa de formación vivió un tiempo indeterminado en Italia, donde se imbuó del clasicismo que lo rodeaba y donde sin duda aprendió composición y anatomía, como queda bien patente en algunas de sus obras. De vuelta a Amberes consiguió el grado de maestría en 1652<sup>2</sup>, cuando ya contaba con la tardía edad de treinta y dos años. Este largo proceso de formación viene explicado gracias al paréntesis producido por su estancia en Italia, que debió prolongarse algunos años y que motivó que se retrasara tanto tiempo el examen de maestría. Parece ser que el resto de su vida trabajó en su ciudad natal, centralizando su producción en pintura religiosa, que tiende a representar con efectos lumínicos cercanos al claroscuro, que pudo aprender directamente en Italia contemplando las pinturas de Caravaggio o de Ribera, o en su país natal de la mano de los caravaggistas flamencos.

Su principal modelo a seguir fue Rubens, el artista que más destacó en el ámbito de Flandes del siglo XVII y que fue admirado, imitado y versionado por una ingente cantidad de jóvenes pintores que veían en él el paradigma de la profesión. Por la proximidad estilística que demuestra en algunas de sus figuras, es posible que Garibaldo llegara a participar en su taller, primero ingresando en la amplia nómina de oficiales anónimos que trabajaban en el gran obrador y después colaborando como maestro.

Sea como fuere, de Rubens aprendió los prototipos físicos tan característicos del maestro flamenco, como se demuestra en el soldado arrodillado en primer plano en *La presentación de la corona de Pompeyo a César*, cuyas facciones son claramente deudoras del maestro. Igualmente, de Rubens tomó la individualización de las distintas actitudes y la representación del movimiento con valor teatral. Gracias a estas características Garibaldo supo dotar de gran expresividad a sus figuras, como es apreciable en la otra pintura de la colección de Alcalá, la *Apoteosis de César*, donde en el plano terrenal se distribuyen grupos de soldados que muestran diferentes grados de terror ante la visión triunfal del divinizado César, ante cuya imagen huyen aparatosamente. Asimismo la ampulosidad de las telas, con un claro sentido barroco, también presenta cierto paralelismo con Rubens.

Se tiene constancia de que no sólo se influenció por el estilo del gran artista de Amberes, sino que llegó a copiar algunas de sus obras, probablemente debido a la gran demanda de pinturas solicitadas por un público no tan pudiente como el del gran

---

1 BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Vol. 4. Saint-Ouen, 1956, p. 160.

2 *Ibidem*.

artista flamenco pero igualmente deseoso de poseer composiciones similares a las de Rubens, tan apreciadas por la sociedad europea de la época. En este ambiente Garibaldo encontraría un buen mercado en el que vender sus pinturas, de calidad mucho más modesta que los originales y vendidas a precios más asequibles. Uno de estos casos es el de los *Desposorios de la Virgen* que se localizaba en el convento de comendadoras de San Juan de Acre, en el pequeño pueblo de Salinas de Añana (Álava)<sup>3</sup>. Acompañaban a esta pintura otras dos de la mano del propio Garibaldo, también de temática mariana, aunque no se sabe qué representaban. Desgraciadamente, las tres composiciones se encuentran en la actualidad en paradero desconocido<sup>4</sup>. Igualmente, una *Huida a Egipto* de Garibaldo sigue directamente y sin ninguna variante destacable la obra homónima de Rubens fechada hacia 1613-1614 y conservada en el Museo Gulbenkian de Lisboa.

Su proximidad estilística con el gran artista motivó que, cuando en 1777 se vendiera la pintura de *La vuelta de Egipto*<sup>5</sup> de este artista localizada en el retablo de la capilla de San José de la iglesia de San Carlos Borromeo de Amberes, en su lugar se colocara una pintura de Marco Antonio Garibaldo que versionaba con pocas variantes la obra rubeniana<sup>6</sup>.

No obstante, no fue Rubens el único pintor en el que Garibaldo se inspiró, sino que también centró su atención en otro de los grandes pintores contemporáneos, como fue Anton van Dyck. Así, realizó una versión de la *Coronación de espinas* del Museo del Prado, en la que sí introdujo modificaciones visibles. Por un lado, giró la composición para que Cristo se volviera hacia la izquierda; por otro, la mayor parte de las figuras que rodean a Jesús presentan unas posturas aproximadas a las del original pero rostros y vestimentas diferentes: y finalmente, introdujo un personaje más a la derecha, un soldado envuelto en pieles que observa la escena con una sonrisa en el rostro. Desgraciadamente el mal estado en el que se encuentra la pintura hace complicado apreciar con claridad su calidad y dificulta la visión de algunas zonas, completamente perdidas.

Su interés por el arte italiano del momento hace que su *Martirio de San Bartolomé* siga directamente el grabado de la misma temática realizado por José de Ribera en 1624 y dedicado al príncipe Filiberto Emanuel de Saboya, fallecido ese mismo año<sup>7</sup>. A su vez, éste se inspira en el cuadro realizado poco antes por el propio Ribera para el duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, pero con claras modificaciones y aportando

---

3 LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo, *Álava, solar de arte y de fe*. Vitoria, 1962, p.310. La pintura de Garibaldo se encuentra reproducida en este libro.

4 TABAR ANITUA, Fernando, "La pintura del Barroco en Hesukal Herria. Arte local e importado". *Ondare*, nº19, p. 147. En este artículo se confunde la nacionalidad de Garibaldo, considerándolo maestro italiano.

5 Esta pintura se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

6 BOSCHERE, Jean de, *De kerken van Antwerpen*. Amberes, 1910, p. 62.

7 BROWN, Jonathan, "Jusepe de Ribera, grabador", en catálogo de la exposición *Ribera, 1591-1652*. Madrid, 1992, pp. 136-138.

más detallismo<sup>8</sup>. Este trasunto martiriológico será uno de los más repetidos por Ribera, del que se conservan varias versiones. La difusión del grabado debió de ser notoria, llegando una de las estampas a manos de Marco Antonio Garibaldo<sup>9</sup>. No obstante, aunque las figuras centrales del lienzo del artista flamenco son exactas a las del grabado, el resto de personajes presentan algunas variantes, a la vez que el formato apaisado le permite la inclusión de un caballo con jinete y un grupo de ángeles sobre San Bartolomé. Este mayor anecdotismo va en detrimento de la monumentalidad del cuerpo del santo martirizado, que en el grabado de Ribera es el centro de atención. También es necesario destacar que en la estampa no aparece el uso del claroscuro como sí se aprecia en los lienzos de Ribera así como en el de Garibaldo, que supo incorporarlo acertadamente al diseño previo.

Excluyendo los dos ejemplos de la colección de Alcalá que posteriormente trataremos con más profundidad, hay que mencionar que en nuestros días tan sólo se conocen escenas devocionales de Garibaldo, dando a las dos pinturas de temática romana un valor especial por su carácter singular dentro de la producción del autor.

La gran parte de sus obras se encuentran en colecciones particulares del país desde antiguo, lo que ha motivado que cuando algunas de estas pinturas han salido a subasta, lo que hecho en casas nacionales<sup>10</sup>. Apenas se conocen datos al respecto de las pinturas de Garibaldo en colecciones privadas, teniéndose constancia tan sólo de que en Pamplona se encuentra una *Virgen de los Dolores*. En los últimos años son varias las pinturas de este artista que han salido a subasta en territorio nacional, todas de trasunto religioso que en la actualidad se localizan en colecciones privadas españolas. Estas pinturas son los *Cinco dolores de la Virgen*, la *Asunción de la Virgen* y el *Martirio de San Hermenegildo*<sup>11</sup>. A estas obras hay que sumar las cuatro pinturas subastadas el 21 de diciembre de 2010<sup>12</sup> que representan la *Circuncisión*, pintura de mediada calidad con influencia estilística de Pieter van Lint, la *Huida a Egipto*, que copia la obra de Rubens del Museo Gulbenkian, la *Coronación de espinas* inspirada en van Dyck y el *Martirio de San Bartolomé* que sigue a la estampa de Ribera.

Igualmente se pueden encontrar dos pinturas de este artista expuestas en museos. Una de ellas, la que representa el *Arrepentimiento de San Pedro*, pertenece al Musée des Augustins de Hazebrouck, una pequeña localidad francesa a dieciséis kilómetros de la frontera con Bélgica. Hasta que en 1678 se anexionara definitivamente a Francia,

8 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., en catálogo de la exposición *Ribera, 1591-1652*, op. cit., pp. 184-185.

9 Otra versión del mismo grabado es la realizada por Diego Vázquez y conservada en una colección particular de Albacete. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Ribera y España”, en *Ribera, 1591-1652*, op. cit., pp. 96-97.

10 Sobre la relación comercial de arte entre España y Flandes, ver QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *Pintura flamenca*. Madrid, 1995, pp. 3-4.

11 Para la importancia de la representación del martirio en el periodo barroco, consultar MÂLE, Émile, *L'art religieux du XVIIe au XVIIIe siècle*. París, 1961, pp. 182-185.

12 Balclis Barcelona, lotes número 807-810.

esta ciudad perteneció a Flandes, lo que explica por qué una pintura de Marco Antonio Garibaldo se encuentre en su colección.

Otra obra musealizada de este pintor se encuentra en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes y reproduce el pasaje de la *Huida a Egipto*. Esta pintura es, junto con las dos de tema clásico de Alcalá de Guadaíra, la de mejor calidad dentro de la producción de Marco Antonio Garibaldo. En ella contrasta la solemnidad de la Sagrada Familia con los pequeños ángeles dinamizan la escena. De fondo se aprecia una escultura pagana en el momento de romperse en pedazos al pasar cerca el Niño Jesús, tal y como cuentan los Evangelios Apócrifos de la Infancia<sup>13</sup>. Esta pintura se fecha hacia 1652 y proviene de la iglesia de Nuestra Señora de Brujas, siendo realizada en sustitución de unos *Desposorios de la Virgen* de Pieter van Lint, obra que a su vez fue retirada porque contenía el retrato de los comitentes. No obstante, la pintura de Garibaldo muestra claras reminiscencias del estilo de van Lint, al igual que ocurre en otra de sus obras, la *Circuncisión*.

En la mayoría de estas pinturas destaca los juegos lumínicos realizados por el pintor. Colocando gran parte de la superficie en sombra y oscureciendo el perfil y la anatomía de prácticamente todas las figuras, sobresale con fuerza el dorado foco de luz del rompimiento de gloria, del sol que se vislumbra en el ángulo del paisaje o del brillo que produce el Niño Jesús en el caso de la *Huida a Egipto*. El movimiento viene concretado gracias a los ángeles, constantemente presentes salvo en alguna excepción, que levitan ofreciendo la palma a los santos martirizados o que guían los pasos del burro que carga a la Virgen María camino de Egipto. El patetismo barroco sobresale en el *Martirio de San Bartolomé*, en la que el anciano santo grita y se retuerce de dolor mientras es desollado, captando a la perfección la fuerza expresiva del grabado de Ribera.

La temática de estas pocas obras conocidas muestra con claridad la atmósfera devocional del ámbito contrarreformista, especialmente en una zona tan conflictiva como Bélgica, que se encontraba rodeada por regiones en las que el Protestantismo estaba arraigando con fuerza y extendiéndose por los territorios aledaños, como son algunas regiones de Alemania y de Francia. Para complicar más su situación, Flandes se hallaba muy próxima a la vertiente más iconoclasta de la órbita protestante, el calvinismo, personificada por regiones de su vecina Holanda, de la cual se independizaría oficialmente en 1648 con la Paz de Westfalia<sup>14</sup>. Para consolidar su posición católica, en el territorio flamenco los temas cristológicos, marianos y hagiográficos, ya existentes en los periodos anteriores, se desarrollarán con fuerza en las décadas posteriores al Concilio de Trento<sup>15</sup>. Efectivamente, el interés surgido en la época por los asuntos que potencian el papel de la Virgen y de los santos, tan criticados por los protestantes, se verá impulsado exponencialmente durante el periodo barroco<sup>16</sup>. Marco Antonio Garibaldo no será una excepción,

13 “Evangelio del Pseudo-Mateo”, en SANTOS OTERO, Aurelio (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 2006, pp. 96-97.

14 AYALA MALLORY, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, 1995, pp. 13-15.

15 SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981, pp. 145 y 195-196.

16 MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe au XVIIIe siècle*, op. cit., pp. 173-177.

sino que antes al contrario, sus obras conocidas están plenamente imbuidas del contexto religioso y artístico de la Contrarreforma.

Hay que agradecer que este pintor acostumbrara a firmar sus obras, lo que hace que sus cuadros sean fácilmente atribuibles. Por otra parte, todas estas pinturas recientemente subastadas presentan unas características que coinciden con las dos escenas romanas como es el pequeño tamaño, viniendo a encuadrarse todas ellas entre los 70 y los 88 centímetros. Asimismo, todas las pinturas presentan un formato rectangular con poca diferencia en la longitud de sus lados, o directamente tienen forma cuadrada. Para adaptarse a estos formatos Garibaldo se ve obligado a realizar modificaciones en las pinturas que copian o versionan otras anteriores. Por ello acostumbra a pasar las composiciones verticales a formato apaisado, reduciendo así la proporción de los personajes a la vez que amplía el espacio en el que se desarrolla la escena, a la que suele introducir alguna nueva figura, especialmente ángeles. La técnica empleada es siempre el óleo y el material del soporte en todos los casos es el cobre, lo que justifica en gran medida la necesidad de formatos más reducidos y con unas medidas fijas. La excepción viene dada por la *Vuelta de Egipto* de la iglesia jesuítica de Amberes, que debido a sus características específicas tiene unas medidas mucho mayores y no respeta la proporción ni el soporte tradicional de este pintor, al igual que en la *Huida a Egipto* del Museo de Amberes, también vertical y sobre lienzo, que igualmente proviene de un retablo<sup>17</sup>.

Las dos pinturas romanas de la colección particular de Alcalá de Guadaíra se encuadran, por lo tanto, dentro de los parámetros tradicionales de Marco Antonio Garibaldo tanto en técnica como en soporte y proporción, aunque la temática dista mucho de las habituales en este artista. Los colores también se han aclarado en relación con la mayor parte de sus pinturas y se han vuelto más delicados y suaves, y los juegos de luces han perdido por completo el tenebrismo con el que este pintor suele representar sus obras.

Siguiendo un orden cronológico, la primera de estas pinturas es la que muestra *La presentación de la corona de Pompeyo a César*. La escena cuenta el momento en el que Pompeyo, tras caer derrotado en la batalla de Farsalia y huir precipitadamente hacia Egipto, es allí asesinado el 28 de septiembre del año 48 a.C., cuando contaba con 58 años. Esta decisión fue tomada por el consejo real del joven Ptolomeo XIII, de tan sólo catorce años, el cual se encontraba en una tensa situación política, pues mientras luchaba por el trono con su hermana Cleopatra, a la cual acababa de expulsar momentáneamente, mantenía una precaria independencia gracias a la tolerancia romana. En ese tenso ambiente la demanda de ayuda de Pompeyo sólo podía complicar más las inestables relaciones con Roma, por lo que se decidió que la solución más lógica era eliminar a Pompeyo<sup>18</sup>.

---

17 Esta pintura mide 266 x 162 cms.

18 ROLDÁN HERVÁS, José Manuel, *Césares. Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón, la primera dinastía de la Roma Imperial*. Madrid, 2008, p. 79.

Con este asesinato finaliza una etapa crucial de la guerra civil<sup>19</sup>, pero su mayor importancia es que supone el momento en el que se disuelve el último rescoldo del Primer Triunvirato republicano y César logra aglutinar en su persona todo el poder político y militar. Estos dos aspectos están presentes en la pintura de Garibaldo. Encuadrando la escena en un palacio, en el fondo se muestra una estancia presidida por un gran ventanal en la que está aconteciendo el momento del asesinato, representado con gran teatralidad tanto en las figuras como en el gran cortinaje recogido creando múltiples pliegues. Mientras, en el primer plano aparece el salón del trono, una estancia estructurada fríamente por pilastras y columnas. El gris de la sobria arquitectura contrasta por el trono, alzado por dos escalones y todo forrado con tela roja. Para representar que la escena acaece en Egipto, el sillón está flanqueado por dos esfinges de oro. Garibaldo no estuvo en Egipto y no conoció directamente las características particulares de su estatuaria, así que todas sus referencias egipcias vienen tamizadas por los ejemplos clásicos y renacentistas que sí pudo conocer en sus años italianos, especialmente los seres fantásticos que aparecen en los grutescos. Así, las esfinges que aparecen aquí representadas se asemejan más a modelos decorativos del siglo XVI que a verdaderas esculturas nilóticas.

En el primer plano aparecen un grupo de militares armados con lanzas y arcos que custodian a un par de figuras, un anciano y el propio César. Un soldado llamativamente ataviado con telas rosas, verdes agua y amarillas y con claros débitos a las figuras de Rubens se arrodilla frente al anciano para ofrecerle el cetro y la corona de Pompeyo, símbolos físicos del poder, mientras César señala el trono. Este pasaje resulta bastante confuso, pues es difícil precisar quién es ese anciano al que César le ofrece el trono. Las fuentes no ayudan a esclarecer su identidad, puesto que relatan cómo tres días después del asesinato, a su llegada a Alejandría, César recibió como tributo la cabeza de Pompeyo<sup>20</sup>.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos constatar cómo Garibaldo, al reproducir este macabro pasaje, rompe en cierta medida con el rigor histórico en dos ocasiones. La primera de estas modificaciones es la sustituye la cabeza de Pompeyo por la corona y el cetro, suavizando la escena original. Igualmente, unifica este momento con el del asesinato, acontecido días atrás pero que, sin embargo, en el cuadro suceden a la vez.

No obstante, es seguro que el personaje que señala el sillón del trono no es otro que Julio César, pues la figurase vuelve a repetir en la siguiente pintura, la *Apoteosis de César*. Encuadrada en un paisaje formado por suaves colinas sin apenas vegetación, en distintos planos que van alejándose y volviéndose azulados y difusos se organizan grupos de personajes que huyen despavoridos ante la visión celestial del triunfante César envuelto en pesadas nubes grises. El plumizo y pesado cielo se ve alumbrado

---

19 Acerca de los episodios más relevantes acaecidos durante esta contienda, consultar el capítulo dedicado a ella en ROLDÁN HERVÁS, José Manuel, *Césares*, op. cit., pp. 72- 82.

20 Op. cit., p.79.

con amenazantes rayos que parecen perseguir a las asustadas figuras. Contrasta la autoritaria postura de César, mostrado en toda su plenitud divinizada que recuerda a la estatuaria imperial clásica, con la agitación del plano terrenal, en el que Garibaldi ha representado acertadamente un variado repertorio de gestos y expresiones de prisa y miedo en diferentes grados. Estas figuras parecen regirse por la fuerza centrípeta que los empuja a alejarse de la apoteósica visión del cielo.

Los dos pasajes escogidos en estas pinturas no tienen un claro referente literario en el que las escenas aparezcan descritas o siquiera mencionadas. Suetonio, el gran biógrafo de Julio César, apenas cita la muerte de Pompeyo en Egipto, a la que dedica tan sólo una escueta frase: «*al fin le venció [a Pompeyo] en Farsalia, persiguiéndole en su fuga hasta Alejandría, donde le encontró asesinado*»<sup>21</sup>. Igualmente, Suetonio no hace ninguna mención a la apoteosis de César tras su fallecimiento, aunque sí comenta su divinización de la siguiente manera: «*Sucumbió a las cincuenta y cinco años de edad, y se le colocó en el número de los dioses, no solamente por decreto del Senado sino también del vulgo, que estaba persuadido de su divinidad. Durante los juegos ... apareció una estrella con cabellera, que se alzaba hacia la hora undécima y que brilló durante siete días consecutivos, creyéndose que era el alma de César recibida en el cielo*»<sup>22</sup>. No obstante, estos son los pasajes que representó Marco Antonio Garibaldi, probablemente siguiendo las pautas establecidas por un culto comitente que vería en Julio César el referente del buen gobernante<sup>23</sup>, lo que hace posible aventurar que el ideólogo del programa iconográfico se dedicara a la carrera política y quisiera tener la representación pictórica de dos de los momentos primordiales de la vida pública de César, el momento en el que logra todo el poder gracias a la caída del último triunviro, y su consagración como divinidad en el panteón romano por decreto de su hijo adoptivo y primer emperador, Octavio Augusto.

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

---

21 Suetonio, Cayo, *Julio César. Vida de los doce césares*, vol. I. Barcelona, 2004, p. 41.

22 Suetonio, Cayo, *Julio César...*, op. cit., p. 78.

23 Muy interesante resulta el capítulo dedicado a su persona en DE QUINCEY, Thomas, *Los Césares*. Madrid, 2006, pp. 33-55.





Figura 1. Marco Antonio Garibaldo , Circuncisión. Colección particular.



Figura 2. Marco Antonio Garibaldi, Apoteosis de César (detalle).



Figura 3. Marco Antonio Garibaldo, Apoteosis de César. Colección particular, Alcalá de Guadaira.



Figura 4. Marco Antonio Garibaldi, Coronación de espinas, colección particular. Anton van Dyck, Coronación de espinas, Museo del Prado.



Figura 5. Marco Antonio Garibaldi, Huida a Egipto, c.1652. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.



Figura 6. Marco Antonio Garibaldo, Huida a Egipto. Colección particular.



Figura 7. Marco Antonio Garibaldo, Martirio de San Bartolomé, colección particular. José de Ribera, Martirio de San Bartolomé.



Figura 8. Marco Antonio Garibaldi, Presentación de la corona de Pompeyo a César (detalle).



Figura 9. Marco Antonio Garibaldo, Presentación de la corona de Pompeyo a César.  
Colección particular, Alcalá.