



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 113 • 2015

MUSEO GOYA
COLECCIÓN IBERCAJA

iberCaja
Obra Social



MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 113 • 2015

iberCaja

Obra Social



Publicaciones del Museo e Instituto Camón Aznar

Ibercaja Obra Social

Dirección

María Rosario Añaños Alastuey

Redacción y Administración:

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza

Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87

Fax 976 39 93 26

E-mail: museogoya@obrasocial.ibercaja.es

museogoya.ibercaja.es

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

La Dirección de la revista no se identifica necesariamente
con las opiniones de los autores,
quienes asumen la total responsabilidad
de los conceptos en ellas vertidos.

Portada

Inmaculada, 169_

Óleo sobre lienzo. 159 x 109 cm

Vicente Berdusán Osorio

Fotografía de portada: Daniel Marcos

Diseño e impresión: Tipolínea, S.A., Zaragoza

ISSN: 0211-3171

ISBN: 84-600-2530-6

Depósito legal: Z-15-82

Publicación semestral



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 113 • 2015

IBERCAJA OBRA SOCIAL

Índice

	Pág.
Luis Carlos CACHAFEIRO CHAMOSA.—Velázquez y el aprendiz de Pacheco .	7
Matías DÍAZ PADRÓN.—El Martirio de san Sebastián de don Diego de Mexía, marqués de Leganés, en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo . .	33
Carla FERNÁNDEZ MARTÍNEZ.—La muralla imaginada. La reconstrucción de una imagen perdida para Pontevedra	51
M.ª Ángeles JORDANO BARBUDO.—Carpintería de lo blanco en Palma del Río (Córdoba)	69
Naike MENDOZA MAEZTU.—Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de Pedro de Aramendía: el retablo mayor de Santa Ana de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)	107
David Miguel NAVARRO CATALÁN.—El colegio jesuita de San Pablo de Valencia: novedades sobre su proceso constructivo	153
Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA.—Pinturas del monasterio santiaguista de Toledo. Nuevas autorías, atribuciones y precisiones	183
José CAMÓN AZNAR.—La palabra de Valle-Inclán	237

Velázquez y el aprendiz de Pacheco

Luis Carlos Cachafeiro Chamosa
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

En este artículo se repasan algunas de las creencias de Pacheco sobre pintura, ciencia y religión que expresa en *El Arte de la Pintura* y los debates que se tuvieron que producir en su círculo en la década de 1610 sobre las observaciones de Galileo con el telescopio. Estas opiniones y debates fueron forzosamente escuchados por Velázquez ya que era discípulo de Pacheco desde 1611. Se analiza la influencia que pudieron tener esas creencias y controversias en Velázquez observando las diferencias de ambos en cuadros de igual temática (inmaculadas y evangelistas). Sostenemos y argumentamos que algunas características conocidas de la personalidad de Velázquez y su particular forma de interpretar la pintura son coherentes con algunas de las conclusiones que debió de extraer de aquellos debates que presenció de aprendiz y que por ello fueron absolutamente decisivos en su obra.

Palabras clave

Velázquez, etapa sevillana, Pacheco, Inmaculada Concepción, Galileo.

Abstract

*This article deals with some of the beliefs about painting, science and religion presented by Pacheco in his work *El Arte de la Pintura*, as well as with the debates held in his environment in the 1610s over the telescope observations by Galileo. Those opinions and debates must have been witnessed by Velazquez, as he was Pacheco's disciple since 1611. The influence of those beliefs and controversies in Velazquez will be analyzed in this article by paying attention to the differences in paintings based on the same topics (Blessed Virgins and Evangelists) painted by him and Pacheco. Certain well-known features of Velazquez's personality and his particular way of conceiving painting are coherent with some of the conclusions that he probably heard on those debates while he was an apprentice, and therefore they had a decisive role in his work.*

Keywords

Velázquez, sevilian period, Pacheco, Blessed Virgin, Galileo.

Algunas características del pensamiento y pintura de Velázquez no fueron bien conocidas e interpretadas hasta muy entrado el siglo XX y continúa evolucionando la comprensión de su figura y su visión del Arte. Uno de estos aspectos hasta hace poco menos analizados es el interés que tenía en la temática científica y el uso que le dio a estos conocimientos en su obra, cuestiones que podemos ver en algunas publicaciones recientes¹.

Aquí nos queremos adentrar en las que pudieron ser algunas razones que animaran a Velázquez a dirigirse por este camino, necesariamente iniciado en la etapa sevillana. Sabiendo que en el texto de Pacheco *El Arte de la Pintura*² se encuentran debates, referencias y opiniones sobre diversos temas relacionados de una forma o de otra con el Arte, ese texto nos permitirá analizar cómo veía Pacheco a la ciencia y la importancia que le daba en relación con la pintura. También recogeremos algunas informaciones publicadas en los últimos años sobre ese período como la tesis de Méndez³ y el trabajo de Reeves⁴. Y veremos en qué medida la proximidad de Velázquez con los conocimientos científicos en esos años, se conectan con otros aspectos conocidos y destacados de él como la independencia y su afición por los aspectos paradójicos de su obra, características muy específicas del artista.

Analizamos en primer lugar algunas de las circunstancias del momento en que Velázquez se convertía en aprendiz de Pacheco.

La pintura en un entorno de Contrarreforma

Los conflictos religiosos del siglo XVI dieron origen a una sociedad menos permisiva que la del período renacentista. En 1542 se instaura el

¹ CACHAFEIRO, L. C., y DEL VALLE, C., «El número áureo en la obra de Velázquez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, 2009, pp. 7-45; CACHAFEIRO, L. C., «Velázquez y el número áureo», *Revista Suma*, 64, Junio 2010, pp. 7-14; SELIAS SEOANE, J. M., *Los Formatos de la Pintura Española del siglo XVII conservada en el Museo del Prado*, Tesis de doctorado, Madrid, 1997, pp. 52-127. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012401.pdf> (consultado 13-IX-2010); PÉREZ, R., «Matemáticas para compartir la belleza», *Revista Iberoamericana de Educación Matemática*, n.º 16, 2008, pp. 7-27. <http://www.fisem.org/paginas/union/revista.php> (consultado 17-VIII-2009); ARRANZ, J. M., LOSADA, R., MORA, J. A., SADA, M., *El misterio de las Meninas*, en <http://jmora7.com/Meninas>, 2009 (consultado el 25-VI-2011).

² PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugos, Madrid, Cátedra, 1990.

³ MÉNDEZ, L., *Velázquez y la Cultura Sevillana*, Sevilla. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Focus-Abengoa. 2005.

⁴ REEVES, E., *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton Univ. Press. Princeton New Jersey, 1997.

Tribunal del Santo Oficio (Inquisición romana). La Compañía de Jesús (fundada en 1534) se convierte en la vanguardia de la Iglesia en cuestiones doctrinales. Las ideas moralizantes y su plasmación pictórica fueron una constante en ese período, en el que la pintura desempeñó un papel importante en la transmisión de la moral e ideas religiosas.

En la última sesión del Concilio de Trento (1563) se animó al empleo de pinturas con historias bíblicas y hagiográficas para instruir al pueblo en la doctrina de la Iglesia, convirtiéndolo en una estrategia que implicaba emocionalmente al espectador, usando el sentido moral de la fábula clásica y episodios del Evangelio⁵. Pacheco recoge los argumentos de esa sesión del concilio y muestra de forma ilustrativa el interés por llevar los conceptos teológicos a una realidad emocional:

[las pinturas] han de ser verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles⁶.

La lengua habla a los oídos, la pintura habla a los ojos, mucho más persuade la pintura que la oración⁷.

Además de la historia a describir, los símbolos y recursos pictóricos podían contribuir con mayor o menor éxito a la transmisión de los valores religiosos o morales perseguidos. Velázquez y Domenechino son ejemplos de autores que tienen pinturas reconocidas por su impacto visual en el público, con obras como *El Cristo crucificado de San Catulo*⁸ en el primer caso y los frescos de la decoración (como el de la Flagelación del santo) de Santo André⁹.

No siempre el artista más convencido de la superioridad moral de los valores religiosos hacía las obras de mayor impacto, como se ve en Pacheco, un fiel y devoto ejecutor:

Pero considerando el fin del pintor como de artífice cristiano (que es con quien hablamos), puede tener de dos objetos o fines: el uno principal y el otro secundario... El más principal será, por

⁵ COLOMER, J. L., «De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de la historia», en *Fábulas de Velázquez*, Museo Nacional de El Prado Madrid, p. 150.

⁶ PACHECO, *op. cit.*, p. 300.

⁷ PACHECO, *op. cit.*, p. 580.

⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El Cristo Crucificado de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004, n.º 305, pp. 5, 19 y 150.

⁹ COLOMER, *op. cit.*, 2007, p. 150.

medio del estudio y fatiga desta profesión, estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza; porque el cristiano, criado para cosas altas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan baxamente, atendiendo sólo al premio de los hombres¹⁰.

Sin embargo, la frialdad expresiva de sus obras lo limita para conseguir aquellos objetivos de persuasión que pretendía. Su seguidismo de las normas imperantes puede observarse en la crítica que hace a los pintores que se escapan del rigor moralista:

Dexo aparte los famosos pintores, que se han extremado con la licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas, y hecho estudio particular de ellas, con tanta viveza o lascivia, en debuxo y colorido; cuyos cuadros (como vemos) ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo. Y los tales artífices alcanzan no sólo grandes premios, pero mayor fama y nombre; que yo en ninguna manera les invidio tal honra y aprovechamiento¹¹.

Siendo la pintura un elemento importante en la transmisión de valores religiosos, el pintor podría llegar a alcanzar un estatus de orden superior. Aun así, vemos que no siempre fue este el caso. En la tesis de Fernández¹², se muestran ejemplos de que la verdadera dirección recaía generalmente en la jerarquía eclesiástica y el pintor podía ser relevado de no satisfacer las expectativas.

La visión y conocimientos científicos de Pacheco

Francisco Pacheco (1564-1644) fue un personaje importante en Sevilla en las primeras decenas del siglo XVII. Estaba conectado con algunos de los más altos círculos de poder político, religioso y artístico como era el Conde Duque de Olivares, quien colocó en puestos importantes de la Corte a miembros del círculo de Pacheco incluyendo al propio Velázquez en palabras de Pacheco¹³ y la Academia de este; gozaba de

¹⁰ PACHECO, *op. cit.*, p. 249.

¹¹ PACHECO, *op. cit.*, p. 376.

¹² FERNÁNDEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 2002, p. 101.

¹³ PACHECO, *op. cit.*, p. 205.

prestigio por la cultura de los partícipes¹⁴. Gracias a sus contactos, Pacheco tuvo acceso a un buen número de textos escritos y contó con la colaboración de algunos intelectuales humanistas, como Juan de Fonseca y el duque de Alcalá¹⁵, así como cargos de congregaciones religiosas como franciscanos, dominicos y sobre todo jesuitas. Tenía información actualizada sobre las técnicas y los debates que se producían alrededor de la pintura y la religión y que se recoge en la obra póstuma preparada en aquellos años, *El Arte de la Pintura* (1649). Sus opiniones se correspondían bien con las del ambiente y los conocimientos literarios y culturales de los asistentes a la Academia, impregnado todo ello de un entorno religioso, que recoge Fernández:

Intentar compendiar lo que la religión significaba para el hombre del barroco y más concretamente para el sevillano del siglo XVII supone hacer un esfuerzo de asimilación ingente. Todos los sectores, modos y aspectos en los que desarrollase su vida estaban impregnados de sentimientos religiosos. Por supuesto, la pintura, en su relación con las exigencias sociales, no fue una excepción¹⁶.

Pacheco era un hombre culto, orientando sus intereses más al campo de las letras y la religión que a la ciencia. Aun así, estaba al tanto de la importancia de los temas científicos, fuera o no conocedor real de los avances y resultados concretos, lo que es lógico en un personaje culto de la ciudad, ya que, como señala Méndez, Sevilla era una ciudad necesariamente interesada en las cuestiones científicas¹⁷.

Procuramos encontrar indicios del interés y opinión que Pacheco tenía sobre la ciencia y el uso simbólico de formas geométricas. La obra *El Arte de la Pintura* nos muestra algunos aspectos de esta cuestión:

La imagen de la ciencia hace una matrona gallardamente apuesta, con alas en la cabeza, en la mano diestra un espejo, en la siniestra una bola y un triángulo de punta sobre ella, píntase con alas en la cabeza, porque no hay ciencia donde el entendimiento no se levanta a contemplar; el espejo, porque en él se ve la forma

¹⁴ BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1981, p. 45.

¹⁵ Ambos adquirieron obras de la época sevillana de Velázquez, MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., *op. cit.*, p. 183.

¹⁶ FERNÁNDEZ, J., p. 119.

¹⁷ En base a las necesidades de conocimientos de náutica, astronomía y geografía de los pilotos que debían ser seleccionados para dirigir a las naves que se tenían destino América. MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 191.

accidental de las cosas que existen, y se considera en su esencia; el globo muestra que *la ciencia no tiene opiniones contrarias*¹⁸, como en el orbe celeste no hay contrariedad de movimiento. El triángulo manifiesta, que como los tres lados hacen una sola figura, así tres términos en la proposición causan la demostración en la ciencia¹⁹.

Se deduce que reconoce en la ciencia un valor de índole superior al estar ligada al principio de no contrariedad²⁰.

Los artistas renacentistas estaban necesariamente al día de los avances y debates científicos, siendo los principales referentes artísticos que menciona Pacheco, valorando especialmente a Rafael y Miguel Ángel, a los que considera los más grandes, mencionando también reiteradamente al «gran Leonardo» y tiene en mucha estima a Alberti y Durero como artistas y hombres de ciencia:

la gloria de las demostraciones se queda en León Batista Alberti, Alberto Durero...²¹.

Para destacar la importancia de seguir las proporciones numéricas en los retratos, Pacheco utiliza el libro *della Simmetría* de Durero y emplea un sistema, parcialmente propio, de reglas numéricas para las proporciones de individuos de varias edades y sexo, dedicándole una parte importante del texto mencionado, los capítulos VI, VII y VIII del libro 2.º

Al igual que usaba símbolos geométricos (el triángulo) para simbolizar a la Ciencia, empleaba el círculo y triángulo equilátero para representar a Dios:

Puédese, a la redonda hacer un círculo perfeto de resplandor, que denota que Dios no tiene principio ni fin. El triángulo formado de tres líneas iguales que se pone por diadema en la cabeza de Dios Padre (a diferencia de las potencias de Cristo) es también símbolo de la Santísima Trinidad²².

¹⁸ La cursiva es nuestra.

¹⁹ PACHECO, *op. cit.*, pp. 423-424.

²⁰ Obsérvese también la mención aquí del papel del espejo, que da una visión accidental y a la vez permite reconocer la esencia de las cosas. Este instrumento fue sugestiva y simbólicamente empleado por Velázquez en diversas obras, como *Las Meninas* o *La Venus del espejo*.

²¹ PACHECO, *op. cit.*, p. 398.

²² PACHECO, *op. cit.*, p. 565.

También hace un reconocimiento del papel de los científicos sobre algunas decisiones que se deben tomar en la pintura, en este caso para los cuadros de la Inmaculada:

En la luna, especialmente, he seguido la docta opinión de el P. Luis del Alcazar, ilustre hijo de Sevilla, cuyas palabras son éstas: «Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer, hacia arriba, pero, es evidente entre los *doctos mathematicos* que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo sino sobre el convexo»²³.

Admite expresamente la importancia que tiene la ciencia para la pintura:

de donde se infiere, claramente, que la pintura es arte, pues tiene por exemplar objetivo, y por reglas de sus obras, a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía con infalible y cierta razón²⁴.

Este reconocimiento teórico no significa un interés personal directo y muy posiblemente sus conocimientos científicos eran muy limitados. Como ejemplo de ello, podemos observar que en *El Arte de la Pintura* el tema de la perspectiva es tratado de manera muy superficial sin hacer más que un par de comentarios generales y recomendando la lectura de otros autores. Esto no es lo que hace en muchos otros temas en los que realiza un compendio de otras fuentes que reproduce extensamente con algunos comentarios, como las obras de Dolce y Céspedes. También Reeves y Méndez señalan la creencia en unos conocimientos científicos muy reducidos, a partir de la ausencia de textos científicos en los libros de los que tenemos conocimiento en su biblioteca, en la que no hay libros de óptica, geometría, arquitectura o perspectiva²⁵.

La obra de Benito Daza de Valdés, *Uso de los anteojos*, fue el primer texto publicado en España sobre este tema. Dada la relación del autor con Pacheco, conectados por lo menos vía la Inquisición, aporta un nuevo dato de la proximidad de este a la temática científica²⁶.

²³ PACHECO, *op. cit.*, p. 577. La cursiva es nuestra.

²⁴ PACHECO, *op. cit.*, p. 76.

²⁵ Comentarios sobre la posible deficiente base científica de Pacheco se mencionan en BASSEGODA, B., edición, introducción y notas de *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, p. 35; REEVES, *op. cit.*, p. 185, y MÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 83-86.

²⁶ En esa obra menciona a «un buen pintor de Sevilla» que Reeves relaciona con Velázquez o Pacheco, REEVES, *op. cit.*, pp. 184-197.

Los debates astronómicos: Kepler y Galileo. Ciencia y religión

A diferencia de lo que sucediera a primeros del XVI, en el siglo XVII pocos artistas estaban directamente implicados en la investigación matemática que realizaban esencialmente miembros de la nobleza, altos funcionarios y astrónomos de los distintos reinos²⁷.

Una razón por la que en el siglo XVI la Iglesia se implicó a fondo en la actualización del conocimiento del universo fue la de la necesaria reforma del *calendario juliano*, creado por Sosígenes por instrucciones de Julio César y que ya notaba el paso del tiempo. Las adaptaciones que hiciera la Iglesia no modificaron la base del calendario y existía un desfase importante entre las fechas teóricas y las reales de los pasos del Sol por el ecuador (equinoccios) y trópicos (solsticios), causando diversos problemas, entre ellos la pérdida de la autoridad de la institución de quien dependía. Copérnico (1473-1543), monje y astrónomo polaco, en su obra póstuma *De revolutiones orbitum*, sustituye el modelo geocentrista de Ptolomeo con epiciclos²⁸ por otro heliocentrista de movimientos circulares. La mayoría de los astrónomos intentaron conservar el geocentrismo.

Uno de los astrónomos clave en el actual *calendario gregoriano* aprobado en 1582, fue el jesuita alemán Cristóforo Clavius (1538-1612). El heliocentrismo estaba aparentemente controlado en aquellas ciudades en las que el poder religioso (católico o luterano) era más influyente²⁹, no así en otros lugares como Copenhague o Praga, ciudad en la que Tycho Brahe y Johannes Kepler (1571-1630) fueron consecutivos astrónomos imperiales.

Kepler era un astrónomo convencido de que Dios no podía haber creado un universo imperfecto y por lo tanto los movimientos estelares debían seguir leyes armónicas. Creyendo que los planetas giraban alrededor del Sol y ya que las órbitas circulares no se ajustaban con las

²⁷ Entre los más destacados de ese período podemos señalar a Descartes, militar de familia noble; Clavius, Tycho Brahe y Kepler, astrónomos; John Neper, Pascal y Fermat, nobles (jurista también este último); y Galileo, profesor.

²⁸ Los epiciclos son círculos que dan vueltas alrededor de otros círculos mayores que a su vez pueden también ser epiciclos. Mediante un aumento del número de epiciclos, los astrónomos intentaban casar las cada vez más depuradas observaciones de los movimientos de los planetas con movimientos de órbitas de base circular.

²⁹ Rada, en la introducción al *El secreto del Universo* de Kepler, señala una mayor oposición del luteranismo que de la Iglesia católica, RADA, E., «Introducción», en J. KEPLER, *El secreto del Universo*, Alianza, 1992, p. 30.

observaciones astronómicas, se preguntó ¿por qué hay seis planetas³⁰ y qué formas puras rigen sus movimientos?³¹

En el *Mysterium Cosmographicum*, publicado en 1596, Kepler muestra lo que cree es su gran descubrimiento: las causas de la existencia de los seis planetas, y sienta las bases de los que serán sus verdaderos éxitos (las *leyes de Kepler*). Creía que los cinco espacios que quedaban entre los planetas coincidían con las relaciones entre los cinco sólidos regulares, platónicos, y las relaciones entre las órbitas de la Tierra, Venus y Marte deberían ajustarse a las de la esfera, icosaedro y dodecaedro³² que se relacionan directamente con la proporción áurea³³, que era una proporción muy estudiada en el Renacimiento tanto por su relación con aquellos cuerpos como por sus propiedades que la hacían proclive a ser usada como símbolo de Dios al relacionar los atributos de este con las propiedades de ese número³⁴.

Kepler, además de valorar el papel del número áureo en sus construcciones sobre causas y movimientos estelares, también fue un descubridor de nuevas propiedades de ese número, propiedades que conectó con la creación del hombre y la mujer, mas también de plantas y animales³⁵, como si el número áureo fuera una herramienta divina.

Hoy puede sorprender de Kepler su faceta de astrólogo. La armonía del universo exigía una influencia de los cuerpos celestes en la Tierra que intentaba descubrir en sus trabajos astrológicos³⁶:

he de conceder que su diminuta magnitud [la de los satélites de Júpiter] no les impide a todos ellos actuar conjuntamente para influir sobre las facultades sublunares...

³⁰ Eran los que se llevaban observando desde miles de años atrás, por lo que no pensaba pudiera haber más. Kepler justifica la existencia de seis planetas y las razones de las distancias al Sol. El enunciado y prueba de las leyes de Kepler serán posteriores a esa obra.

³¹ Nótese que si son movimientos heliocéntricos, desde la Tierra tenemos una visión distorsionada de ellos.

³² KEPLER, J., *El secreto del Universo*, Alianza, Madrid, 1992, p. 70.

³³ Esta proporción conocida en la época griega (aparece en los Elementos de Euclides) coincide con el cociente de la diagonal del pentágono y su lado, CACHAFEIRO, 2010, *op. cit.*, pp. 8-10.

³⁴ En CACHAFEIRO y DEL VALLE, 2009, *op. cit.*, puede verse cómo las propiedades matemáticas del número áureo podían ser usadas simbólicamente.

³⁵ Encontró varias propiedades geométricas y aritméticas de este número, por ejemplo su relación con la *sucesión de Fibonacci* que creara Leonardo de Pisa, *Fibonacci*, cuatrocientos años antes a partir de un problema de procreación de conejos. Livio, M., *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona, 2006, pp. 160-174.

³⁶ Y está en la base de la correcta interpretación que hizo Kepler de la razón de la existencia de las mareas a partir de la influencia lunar que Galileo erró al no aceptarla.

De este modo se mantiene en pie la astrología, al tiempo que se torna evidente que estos cuatro nuevos planetas no se orientan primariamente a los que nos hallamos en la Tierra, sino que sin duda se relacionan con las criaturas joviales que viven en el globo de Júpiter³⁷.

Otro científico destacado de su tiempo fue Galileo (1564-1642), una autoridad matemática en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII³⁸ que se implicó en el debate cosmológico desde 1610.

Galileo construye a finales de 1609 un telescopio que emplea para mirar al cielo, observa la Luna, la Vía Láctea y cuatro satélites de Júpiter y llega a una serie de conclusiones que resultan una verdadera primicia mundial cuando las publica en el *Sidereus Nuncius* (1610)³⁹. De la Luna dice que:

–Es rugosa, con montañas y valles que producen zonas de sombra y oscuridad, con un borde irregular entre ellas. Las manchas que apreciamos directamente no son de la atmósfera terrestre, sino irregularidades en su superficie.

–No tiene luz propia y refleja la luz del Sol.

–No puede ser traslúcida como sostenían algunos autores. A simple vista, en los primeros y últimos días del ciclo lunar, puede observarse una pequeña claridad de la zona no iluminada, que se pensaba indicaba cierto carácter traslúcido de la Luna. Galileo dice que la débil claridad observada es procedente de la propia Tierra.

Con la publicación de sus observaciones se creó una controversia de índole científica-cosmológica-religiosa que llegó con rapidez a Sevilla. Lo que exponía de la observación de la Luna tenía menor trascendencia respecto al debate del heliocentrismo que el descubrimiento de los satélites de Júpiter⁴⁰, si bien tenía una mayor carga simbólica, ya que la Luna era el objeto celeste más próximo y lo que se dijera de la Luna podría extenderse a otros astros⁴¹.

³⁷ KEPLER, J., «Conversación con el mensajero sideral», en Galileo, Kepler: *el mensaje y el mensajero sideral*, Alianza, Madrid, 1984, p. 142.

³⁸ La matemática fue muy popular en Italia en el siglo XVI, donde se resolvieron problemas como las ecuaciones cúbica y cuártica, origen del álgebra, obra de Vieta, Cardano, Tartaglia y Bombelli, entre otros.

³⁹ GALILEI, G., «La Gaceta Sideral», en *El mensaje y el mensajero sideral*, Madrid, 1984, pp. 27-90.

⁴⁰ En las observaciones de Galileo recogidas en el libro *Sidereus Nuncius*, menciona a cuatro satélites no conocidos hasta entonces y que orbitan alrededor de Júpiter. Este hecho contradecía más rotundamente la base del geocentrismo que el hecho de que la Luna tuviera rugosidades.

⁴¹ De hecho esa extensión de lo que sucedía a la Luna al resto de los astros era la base del geocentrismo.

La información aportada en el *Sidereus Nuncius* no fue asumida de forma unánime dentro de la Iglesia. Los astrónomos oficiales, con Clavius como máximo responsable, aceptaron unánimemente la existencia de los satélites de Júpiter. Otra parte, posiblemente influida por las conclusiones de asumir las observaciones de Galileo, llegó a obtener una condena explícita por parte de la Inquisición en 1616 de todos los que aportaran argumentos favorables al copernicanismo.

En Sevilla, e incluso dentro de las propias congregaciones, también se produjeron diferentes opiniones sobre las observaciones de Galileo. El jesuita Luis de Alcázar (†1613) hace un reconocimiento explícito de la obra de Copérnico e, indirectamente, de los resultados de Galileo en la obra póstuma *Vestigiato arcani sensus in Apocalypsi* (Amberes, 1614). Asume las tesis de Copérnico, al que trata como autor de un curioso e increíble descubrimiento.

Yet more surprising is the relationship that Alcázar establishes between four thinkers: Jeremiah, Origen, the Jesuit himself, and Nicolaus Copernicus are part of a lineage of «true» prophets⁴².

Además en el *Vestigiato arcani* se encuentra una mención indirecta, si bien relevante al *Sidereus Nuncius*.

Alcázar's repetition of the word nuncius, his readiness to portray himself as a kind of newsbearer, and his insistence on the apodictic nature of his work all evoke the sensation Galileo had created just two years earlier in publicizing the *Sidereus Nuncius*⁴³.

Como Luis de Alcázar formaba parte de la Academia de Pacheco, esos argumentos, unidos a la influente opinión de C. Clavius se tuvieron que escuchar en el taller del pintor⁴⁴. En *El Arte de la Pintura*, en el mismo párrafo de la nota 23, aparece una mención a ello:

Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había de asentar en la superficie de afuera⁴⁵.

⁴² REEVES, K., *op. cit.*, p. 189.

⁴³ REEVES, K., *op. cit.*, p. 192.

⁴⁴ No es de extrañar que uno de los autores con más libros en la biblioteca de Velázquez fuera precisamente C. Clavius.

⁴⁵ PACHECO, F., *op. cit.*, p. 577.

Otro jesuita asiduo de la academia de Pacheco, Juan de Pineda, negó con rotundidad las observaciones recogidas por Galileo. Los argumentos de los astrónomos y jesuitas C. Schneider y G. Locher⁴⁶ ganaron peso en el seno de la Iglesia y quedó en los círculos de Pacheco supuestamente asumido que el equivocado era Galileo. Velázquez fue necesariamente un espectador de esos debates al presenciar las conversaciones que se producían en el taller de Pacheco en el que llevaba desde 1611. Para un adolescente como Velázquez pudo ser sorprendente el cambio producido (de asumir las ideas de Alcázar a las de Pineda) y la facilidad con la que los cultos y eruditos académicos aceptaban unos u otros argumentos en función no de la aparición de nuevos datos, sino de otros aspectos. Creemos que Velázquez vivió con interés las contradicciones en las que entraban por evitar aceptar a Galileo y que implicaban argumentos relacionados con la luz, la visión y las lentes, pues, como señala Méndez:

su preocupación por cómo la luz se refleja en los objetos de vidrio y cristal que vemos en sus primeras obras podrían relacionarse con estos libros, [menciona diversos autores, incluyendo a Luca Pacioli, con obras de óptica y geometría] en los que explicaba la incidencia de la luz en los distintos cuerpos y texturas [...] que fuese lo relativo a los mecanismos de la visión, esfericidad del ojo, líneas de perspectiva, reflejos, colores, espejos convexos y cóncavos, ángulos de refracción⁴⁷.

Por los datos que a continuación expondremos, es muy posible que estas contradicciones influyeran mucho en algunas de las opiniones que Velázquez mantuvo toda su vida.

La Inmaculada Concepción

La forma y visión de la Luna tenía relación con uno de los elementos de debate religioso que tenían lugar en Sevilla: el inmaculadismo de María. La mayoría de las instituciones eclesíásticas de Sevilla, con la excepción de los dominicos, quería conseguir de Roma su reconocimiento (llevado a dogma de fe en 1864) alcanzando un apoyo popular que fue causa y efecto de que las pinturas sobre la Inmaculada

⁴⁶ REEVES, K., *op. cit.*, p. 205.

⁴⁷ MÉNDEZ, J., *op. cit.*, p. 191.

Concepción aparecieran como uno de los grandes temas pictóricos de aquellos años en la ciudad⁴⁸.

Diversos textos sagrados eran exhaustivamente analizados para usarlos en la representación de la pureza de María, con parajes del Antiguo y del Nuevo Testamento⁴⁹. Una de las referencias más empleadas era el Apocalipsis de San Juan, que menciona a la llegada de una mujer encinta que está sobre la Luna y con 12 estrellas encima de la cabeza. Otros símbolos eran la «stella maris»⁵⁰ y, conectada con la anterior, la Virgen del Carmen⁵¹. En esa simbología sevillana, se consideraba que a la Virgen había que pintarla como una adolescente, que el manto debía tener un color de pureza⁵² y a lo que tendría que dársele mucha importancia era a la representación de la Luna, por ser uno de los símbolos femeninos del cielo y el primer representante de los perfectos e incorruptibles cuerpos estelares. Es por ello que la Luna, perfectamente redondeada, simbolizaba el carácter inmaculado de María, pudiendo aparecer con luz propia⁵³, o con una combinación de opacidad y transparencia como el cristal máspreciado.

Galileo publica en 1632 los *Diálogos entre dos mundos copernicano y ptolomaico*, al final de años de trabajo y silencio y donde crea buena parte de las bases de la Física moderna⁵⁴. Este texto compendia los argumentos de geocentristas, que pone en boca de Simplicio, y sus propios argumentos, detallando los que esbozara en el *Sidereus Nuncius* y otras obras, que coloca en boca de Sagredo y sobre todo Salviati. Simplicio afirma que la Tierra es generable, corruptible, alterable, tenebrosa y sin luz⁵⁵, al contrario que los otros cuerpos celestes con luz propia, incluyendo la Luna que tiene:

⁴⁸ LLEÓ, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁹ REEVES, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁰ La patrona de navegantes y hombres de mar y que en Sevilla recibía especial devoción por la intensísima actividad ligada a la navegación.

⁵¹ En el monte Carmelo, donde comenzó la comunidad carmelita, originariamente cruzados que fundaron una capilla a la Virgen del Carmen en una zona con agua abundante cerca de la fuente del profeta Elías.

⁵² En el Apocalipsis la mujer se halla envuelta en un manto formado por rayos del Sol.

⁵³ No todas las interpretaciones asumían esa iluminación natural de la propia Luna.

⁵⁴ Frente al breve y esencialmente descriptivo texto del *Sidereus Nuncius*, lo que se encuentra en los *Diálogos* es esencialmente una sucesión de argumentos sólidamente contruidos.

⁵⁵ GALILEO, G., *Diálogos sobre los sistemas máximos. Jornada Primera*, Aguilar, Buenos Aires, 1975, p. 99.

partes desigualmente opacas y perspicuas, de las que interior y exteriormente está compuesta la Luna, como vemos muchas veces en el cristal, en el ámbar y en muchas piedras preciosas perfectamente pulidas, donde, por la opacidad de algunas partes y por la transparencia de otras, aparecen en ellas varias concavidades y prominencias⁵⁶.

Galileo prueba que antes y después de la Luna nueva, se puede ver a simple vista, en una zona de penumbra, una pálida iluminación procedente de la luz que la Tierra refleja del Sol⁵⁷. También prueba que si la Luna fuera pulida como un cristal, la veríamos completamente diferente⁵⁸. Por lo tanto, como ya señalara en el *Sidereus Nuncius*, la superficie de la Luna debe asemejarse a la Tierra y además vemos en ella una luz procedente del cuerpo «lleno de inmundicias y excrementos» (la Tierra), lo que desmonta de raíz el símbolo de la pureza del satélite⁵⁹.

Pacheco recibió diversos encargos para pintar Inmaculadas alrededor de 1620 (como las que pinta con defensores de la Inmaculada como Miguel Cid o Vázquez de Leca), teniendo que decidir si traza a la Luna con cuernos y, de hacerlo, hacia arriba como generalmente se pintaba en aquella época, o hacia abajo en un eclipse, como propone Luis de Alcázar para la mujer apocalíptica. Acepta de este autor esta sugestión, que no otras, y representa a la Luna sin montañas, totalmente pura, blanca y resplandeciente con el borde interior perfectamente definido como un arco de circunferencia, mientras que en la zona oculta al Sol la representa como si fuera cristalina⁶⁰, incorporando símbolos marianos y sevillanos.

También Velázquez recibió en 1618 un encargo de un cuadro de la Inmaculada para el convento del Carmen Calzado.

⁵⁶ GALILEO, *Diálogos*, p. 135.

⁵⁷ GALILEO, *Diálogos*, p. 59.

⁵⁸ Oscura donde no coincide la reflexión y lucidísima donde llega (GALILEO, *Diálogos*, p. 140).

⁵⁹ Cuatrocientos años después de esa prueba de Galileo, en febrero de 2012 el ESO (European Southern Observatory) comunicó el descubrimiento de que mediante la observación de ese reflejo en la Luna de la luz proveniente de la Tierra puede inferirse la existencia de vida en la Tierra, lo que abre un camino de búsqueda de vida fuera de ella, <http://www.eso.org/public/spain/news/eso1210/> (consultado el 1/3/2012).

⁶⁰ Oponiéndose en estas cuestiones a Alcázar, que no cree en una Luna lisa y refulgente.

Velázquez: un artista independiente

En la comparación entre la Inmaculada que pintó Velázquez en 1618 y las de Pacheco, aparecen diferencias notables. Destaca el rostro de la Virgen con una calidad y ternura que la hace mucho más eficaz como arma de persuasión que las de Pacheco. Esta cara inocente⁶¹ sería un punto esencial para apoyar este cuadro frente a posibles críticas.

Las mayores diferencias entre la Inmaculada de Pacheco y de Velázquez están en la representación de la Luna, observando Reeves⁶² que esas diferencias se relacionan directamente con los términos del debate de esos años sobre la forma de la Luna y sus implicaciones simbólicas. Velázquez, a diferencia de Pacheco, sitúa a la Luna prácticamente sin cuernos (invertidos) al aumentar notablemente la zona iluminada. La separación entre esta y la zona oscura está trazada de forma que se aprecie la prolongación de una montaña, con seguridad el monte Carmelo por el carácter simbólico y en consideración a la congregación pagadora, si bien dibuja el borde irregular recordando algo la observada por Galileo (figs. 1 y 2) y totalmente ajena a la que dibuja Pacheco (fig. 3).

Where they what formed the uneven border between light and dark on the lunar globe? All that Galileo had affirmed about the moon's mountains in the Sidereus is as if confirmed in the foreground of the Inmaculada [de Velázquez]: the peak on that pale moon extends far beyond its surface, it blocks out most of the light behind it, and it serves as a terminator on the lunar body itself⁶³.

Comparando las figuras 2 y 3 se ve que Velázquez deseó diferenciarse del modelo de Pacheco en aspectos como el borde, color, transparencia y regularidad. Estas diferencias señalan las opiniones diferentes de ambos sobre lo que puede admitirse o no de las respectivas visiones de la Luna.

Otro aspecto de los cuadros que diferencian los de Pacheco y Velázquez son los símbolos que acompañan a la Luna. El primero traza la barca de la «stella maris», que en el cuadro de Velázquez se vuelve casi inapreciable. En el de este, aparece claramente una fuente, la de Elías, que

⁶¹ GÁLLEGO, J., *Velázquez en Sevilla*, Diputación de Sevilla, 1974, pp. 89, 160.

⁶² REEVES, *op. cit.*, pp. 193, 195.

⁶³ REEVES, *op. cit.*, p. 209.

se diferencia de las de Pacheco que las presenta escondidas, rústicas y siempre en un jardín cerrado (otro símbolo de María), mientras que Velázquez dibuja una fuente muy visible y ornamental, como podía ser de una plaza en Sevilla. Ya que la fuente se identifica con la iluminación y el conocimiento, podemos pensar si la estaría usando Velázquez como referencia del conocimiento científico de Galileo⁶⁴.

Velázquez no sigue el canon oficial, aunque tampoco rompe descaradamente con él, impensable en una obra religiosa. En vez de aceptar sumisamente las reglas impuestas, juega con ellas combinando dosis justas de ambigüedad. Esa habilidad de Velázquez para construir espacios que permiten interpretaciones contradictorias, «paradójicas» como menciona Portús⁶⁵, es una de las características destacadas de Velázquez que incorporan sus cuadros más valorados, siendo posiblemente el autor de su tiempo que mayor atención prestó a estos juegos interpretativos.

Recientemente reapareció una Inmaculada de 1617 con debates sobre su autoría, y por lo que sabemos, finalmente atribuida a Velázquez⁶⁶. Las características de esta Inmaculada se encuentran entre las de Pacheco y Velázquez tanto en el rostro de la Virgen como en los cuernos de la Luna, la barca del fondo, el borde menos irregular, la fuente... ¿Fue esta obra un primer ensayo antes de la Inmaculada del Carmen Calzado en la que el pintor, confiando más en sí mismo rompe con menos disimulo con las imposiciones doctrinales?

La concepción de la obra pictórica en Velázquez también difiere en esta etapa sevillana de la de Pacheco. Este seguía el manierismo imperante, «con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza»⁶⁷, justificando estéticamente la idealización de los cuerpos, frente a la apuesta de Velázquez por el naturalismo desde sus comienzos, diferencias ya señaladas en la representación de la Luna. La combinación de naturalismo rompedor y orgullo de ese Velázquez juvenil se puede ver en el comen-

⁶⁴ Asumiendo uno de esos juegos tan queridos a Velázquez, también se puede pensar que hace una referencia indirecta a una fuente pública en Italia.

⁶⁵ PORTÚS, J. (2007), «Velázquez pintor de historia. Competencia, superación y conciencia colectiva», en *Fábulas de Velázquez*, Museo Nacional de El Prado, Madrid, p. 17.

⁶⁶ NAVARRETE, P. B., «Velázquez y Sevilla: la Inmaculada del Deán López Cepero recuperada», *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, n.º 3, 2009, pp. 100-117, mientras que PÉREZ SÁNCHEZ discrepa previamente de esa atribución. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Zurbarán, Cano y Velázquez», en *Zurbarán ante su centenario*, textos ponencias Seminario, Universidad de Valladolid, 1999.

⁶⁷ PACHECO, *op. cit.*, p. 275.

tario de Gracián, amigo del pintor, que menciona al artista que «dio en pintar a lo valentón» pues prefería «ser el primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza», casi seguro referido a Velázquez⁶⁸ y que nos acerca a algunos trazos psicológicos del pintor. Uno de los temas que usó Velázquez y que representaba un naturalismo alejado de los modelos de Pacheco era el de los bodegones con figuras⁶⁹ que, como muestra de que no eran excesivamente bien vistos en su círculo, debe justificarlo con una pregunta y respuesta: «¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta»⁷⁰.

Otra discrepancia con Pacheco se observa en los respectivos cuadros de *San Juan Evangelista en Patmos*, el de Velázquez pareja del de la Inmaculada en la sala capitular del convento del Carmen Calzado⁷¹. Los carmelitas relacionaban la visión del profeta Elías en el monte Carmelo con las de San Juan en el Apocalipsis convirtiéndose este texto en la justificación teórica del inmaculadismo⁷². Pacheco pintó un «anciano y venerable», aceptando aquí la opinión de Alcázar, mientras que Velázquez lo representa muy joven, carácter que pudo recoger de láminas de Durero y de Jan Sadeler, que Martínez Ripoll considera precursoras en muchos aspectos del cuadro de Velázquez⁷³. Este autor considera que el sometimiento de Velázquez a la iconografía impuesta no lo hizo de forma seguidista, sino usando solo aquellas que no perjudicaran la plástica formal de la pintura, con una independencia notable de las reglas iconográficas imperantes⁷⁴.

Puede verse que Velázquez tomó un camino independiente desde su comienzo como artista y que explotó sus habilidades e imaginación para

⁶⁸ ATERIDO, Á. (2007), «La cultura de Velázquez: lectura, sed y saber social», en *Fábulas de Velázquez*, Museo Nacional de El Prado, Madrid, p. 91.

⁶⁹ En opinión de Méndez, sus bodegones son de los aspectos más originales de la pintura sevillana del primer tercio del XVII, MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁰ PACHECO, *op. cit.*, p. 519.

⁷¹ GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 87.

⁷² SEVILLA (1999), *Velázquez y Sevilla*, catálogo exp., J. M. Serrera (dir.), 2 vols., Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Junta de Andalucía, 1999, p. 192.

⁷³ MARTÍNEZ, A., «El San Juan Evangelista en Patmos y sus fuentes de inspiración iconográfica», *Áreas, revista de ciencias sociales*, 3-4 (1988), pp. 201-208.

⁷⁴ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, pp. 207-208. Nosotros creemos que además de cuestiones formales también la idiosincrasia de Velázquez, orgulloso e independiente, sus opiniones personales y su original y paradójica forma de ver el mundo influyeron sus decisiones tanto en *San Juan en Patmos* y *la Inmaculada Concepción* como en otros muchos cuadros.

la búsqueda de nuevas fórmulas. Antes de instalarse en Madrid ya dio muestra de su iniciativa y calidad, por ejemplo en *El aguador de Sevilla*, en el que la depurada técnica que emplea seguro no la pudo aprender de Pacheco y prueba de que Velázquez ya investigara con detalle los fenómenos de reflexión de la luz y que se relacionan con nuestra visión de la Luna⁷⁵.

Velázquez, instalado en Madrid, casi no pintó obras religiosas⁷⁶, lo que muestra una nueva discrepancia con su suegro, quien de seguro tendría preferido ser el maestro de un renombradísimo pintor de obra religiosa.

Cherry y Colomer⁷⁷ consideran ambos otra muestra de la independencia de Velázquez el hecho de que de su estancia en Italia no se conozcan cambios radicales en su pintura, como sucedió con otros grandes pintores como Rubens o Poussin.

Las preocupaciones de Velázquez son otra evidencia de las diferencias con Pacheco. En el inventario de los libros de Velázquez, encontrado por Sánchez Cantón⁷⁸, aparece un Velázquez hasta entonces desconocido, con tantos libros de aritmética como de pintura⁷⁹ y que creemos fue mal interpretado por el propio Sánchez Cantón aduciendo la «curiosidad intelectual de Velázquez» pero sin relacionarlo con su obra. Observando el número de tratados de Astronomía, Aritmética o Geometría⁸⁰, su biblioteca parece más la de un astrónomo que la de un pintor típico de su tiempo. Para Sánchez Cantón:

Desconcertante es el grupo de escritos cosmográficos –en especial sobre el movimiento de los planetas, pronósticos y repertorios de los tiempos– con deslizamiento apreciable hacia la astrología y ha-

⁷⁵ REEVES, pp. 195-196. Esta pintura la llevó a Madrid, lo que muestra que la tomaba como una credencial de sus propias posibilidades, GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁶ Surgiendo diversas opiniones sobre las causas de esta decisión FINALDI, G. (2007), «Pintura y devoción», en *Fábulas de Velázquez*, Museo Nacional de El Prado, Madrid, pp. 175-189, en esta cuestión, pp. 177-179.

⁷⁷ CHERRY, P. (2007), «Velázquez y el desnudo», en *Fábulas de Velázquez*, Museo Nacional de El Prado, Madrid, pp. 241-269, p. 249, COLOMER, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «La librería de Velázquez» (1925), en *Escritos sobre Velázquez*, Pontevedra, 2000, pp. 34-50.

⁷⁹ Relativamente con otras temáticas, los libros de geometría y aritmética forman el grupo más numeroso de su biblioteca.

⁸⁰ Los dos autores de los que en la biblioteca de Velázquez había tres libros de cada uno eran C. Clavius y el matemático italiano N. Tartaglia, lo que confirma su interés por la ciencia matemática y la astronomía.

cia las artes adivinatorias, pues léense los nombres de Giovanni Battista della Porta y de Jean Talesnier⁸¹.

Resulta lógico que tuviera libros de cosmografía, teniendo en cuenta los debates que vivió de adolescente. Y los de astrología no debe sorprender, en un tiempo en el que la creencia en la influencia de lo celeste en lo terrestre era tan común que el propio Kepler era astrólogo. Por otra parte, la escasa pintura religiosa de Velázquez también concuerda con la ausencia de libros religiosos en su biblioteca.

¿En qué medida pudo aplicar los conocimientos matemáticos a su obra? De una parte, en su trabajo como arquitecto en varias reformas del Alcázar madrileño⁸². Ya mencionamos el rápido traslado que hizo de los conocimientos de reflexión y óptica a su pintura. Su interés por las reglas de la perspectiva, con la posibilidad de crear reglas propias, le exigía manejar un buen número de conceptos y reglas geométricas. La perspectiva, con su mezcla de recursos prácticos y demostraciones matemáticas, estaba en la base del valor de la pintura, tema este que con tanta ansia inculcara Pacheco al discípulo. Como señala Portús⁸³, en el cuadro de *Las Meninas* se puede ver un uso de la perspectiva aérea que lo convierte en una de las composiciones perspectivas más brillantes usando una forma propia en la que corrige la perspectiva «científica» filtrándola por la propia experiencia visual.

Otro tema que lo conectaba con los pintores renacentistas era el número áureo, que siendo estudiado en el Renacimiento, se seguía investigando para encontrar nuevas propiedades y por sus interpretaciones era de utilidad como recurso simbólico. Es coherente por lo tanto que Velázquez lo pudiera usar en varios cuadros y con distintas formas y objetivos, como los que recogen los trabajos mencionados en la nota 1. Otras formas de usar diversos recursos matemáticos y aún no señalados aquí aparecen en los trabajos de Del Campo y de Casalderrey⁸⁴.

Es por ello muy probable que esta búsqueda de nuevos elementos matemáticos en su obra y una mejor comprensión de Velázquez como

⁸¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Velázquez íntimo*, Publicación Barcelona, Universidad de Barcelona, 1962, pp. 1-19.

⁸² BONET, A., «Velázquez, Arquitecto y Decorador», *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249. Para Bonet, Velázquez fue uno de los más destacados arquitectos barrocos españoles de su tiempo.

⁸³ PORTÚS, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴ DEL CAMPO Y FRANCÉS, A., *La magia de las Meninas*, Madrid, 1978. CASALDERREY, F. M., «Velázquez y el retrato del espacio», *SUMA*, n.º 60, 2009, pp. 73-78.

pintor que utiliza sofisticados recursos científicos continuara mediante el análisis de nuevos aspectos técnicos. Cuando Pacheco le hablaba de la importancia que tenía para la pintura el conocimiento de la geometría de Euclides, de la perspectiva, de las distintas proporciones de los cuerpos vivos o de los estudios de Durero, pudo haber influido en el interés del discípulo por el estudio en profundidad en estas materias para poder llegar al altísimo nivel que deseó en su pintura⁸⁵.

La información actual nos permite ver a Velázquez como un pintor radical, ingenioso, culto e independiente. Ambicioso para juntarse a la estela de los más grandes como Miguel Ángel o Rafael, de los que le hablaba Pacheco. Con ideas claras desde el comienzo de su vida como artista sobre lo que puede hacer y a lo que debe renunciar, sobre cómo usar las paradojas visuales para obtener grados de independencia que de otra forma no podría conseguir y conocedor del estado de la ciencia en su momento y de su utilidad en su pintura. ¡Qué diferente de Pacheco, sometido este a decisiones de otros sobre lo que debía pintar, cómo hacerlo, a quién debía incluir y dónde!

Un discípulo y un maestro

En buena medida, la obra de Pacheco *El Arte de la Pintura* es, además de un libro de formación, un canto al valor de la pintura y del reconocimiento del pintor culto que era una de las características repetidas de los debates de la Academia⁸⁶. Este reconocimiento de la grandeza del artista fue escuchado muchas veces por un muy joven Velázquez que comenzaría a ambicionar poder alcanzar la calidad y estatus de los grandes pintores. Podemos imaginarnos a Velázquez comparando al escritor culto que teoriza, construye y reconstruye fábulas, inventa metáforas, ironiza y juega con las palabras, recombina opiniones de clásicos y modernos con aquellos pintores que, como su suegro, por conocimientos que tengan, pintan lo que y como otros le dicen que pinte. Es enseguida consciente de que imitando a su suegro no puede llegar al nivel que desea de artista creativo y por ello traza su camino con reglas, muchas

⁸⁵ Mas Pacheco no llegó a darle una formación en unos temas en los que él mismo no conocía más que muy superficialmente. Posiblemente Velázquez pudo querer suplir mediante el estudio las carencias de esa formación científica que su maestro reconocía en teoría pero proporcionaba de forma muy superficial.

⁸⁶ «En defensa de la dignidad de la pintura se aunaron poetas y pintores», MENEZ, *op. cit.*, p. 96.

de ellas novedosas, que le permitan exponer sus opiniones a través de la pintura como los escritores hacen con sus textos. Y para ello necesita una serie de conocimientos científicos, históricos y literarios, que pueda usar de forma original ligándolos a técnicas e interpretaciones simbólicas mucho más allá de las que su suegro generalmente tomaba de otros y que le pudieron parecer muy simples. En ese sentido, Velázquez intentó seguir los consejos y no las obras de Pacheco. Como señala Méndez:

Su erudición literaria no anuló su pintura como a Pacheco. Sus conocimientos estuvieron al servicio de su sensibilidad artística. Con su síntesis de erudición y arte, supo plasmar lo que los poetas expresaran con palabras⁸⁷.

En esa época fundamental para Velázquez, pudo también recibir ayuda indirecta de otro exitoso discípulo de Pacheco, Alonso Cano, al tener con quien discutir de pintura en los términos que promovía Pacheco, pero también de las contradicciones de los adultos, de sus propias opiniones sobre la pintura o de sus sueños artísticos con una libertad que no sería posible en un marco académico⁸⁸.

Ese conjunto de características de Velázquez, incluyendo su carácter reservado respecto de sus técnicas (recordemos que no se han encontrado prácticamente bocetos de sus obras), pueden proceder de una resistencia a descubrir sus recursos y opiniones⁸⁹, sin que ello suponga una renuncia a sus propias ideas. Creemos que en Sevilla ya se dirigió por ese camino al evitar dar información explícita e incorporar a su pintura esa manera tan personal de usar elementos simbólicos aparentemente contradictorios.

Conclusiones

En un artículo previo⁹⁰ señalamos argumentos que justifican la creencia de que Velázquez empleó diferentes interpretaciones simbólicas del número áureo, lo que resulta coherente con algunos de los elementos aquí

⁸⁷ MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 102. MÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 121-125.

⁸⁹ Lo que le daría mayor libertad y de paso evitaría problemas que podrían llegar a ser dolorosos, perdiendo, a cambio, la posibilidad de exteriorizar de forma visible sus creencias y dificultando su papel como maestro.

⁹⁰ CACHAFEIRO, 2009, *op. cit.*, pp. 16-25.

analizados como el uso de Pacheco de símbolos de carácter geométrico, el interés de Velázquez por los temas científicos de actualidad o las investigaciones que en esa época realizara Kepler sobre ese número y por lo tanto su carácter contemporáneo⁹¹.

Observamos la importancia que tiene el análisis de su primera etapa para conocer las creencias y la forma de enfocar su pintura posteriormente a ella. Mencionamos la conexión que se puede ver entre distintas características de Velázquez, interesado en incorporar a su obra elementos matemáticos y científicos y artista independiente en aspectos como el naturalismo y los juegos interpretativos. Vimos que algunas decisiones que tomara estaban en relación tanto con debates externos, como el de la forma de la Luna, como con debates internos impulsados por su maestro que estaba abierto a que el alumno creara su propio camino si se dirige a renovar la pintura y situarse entre los grandes que tanto admiraba. Para ello Velázquez asumió que debía asimilar los conocimientos científicos, artísticos y humanísticos de su tiempo e incorporarlos de forma original a su pintura junto a sus ideas propias, pero haciéndolo sin dar excesiva información explícita, lo que hace de él un artista que ha sido y continuará siendo objeto de múltiples interpretaciones y análisis.

Agradecimientos

A Carlos del Valle, una fuente sorprendente de buenas intuiciones sobre Velázquez.

⁹¹ Kepler lo menciona como el número al que los geómetras lo denominan *proporción divina*.

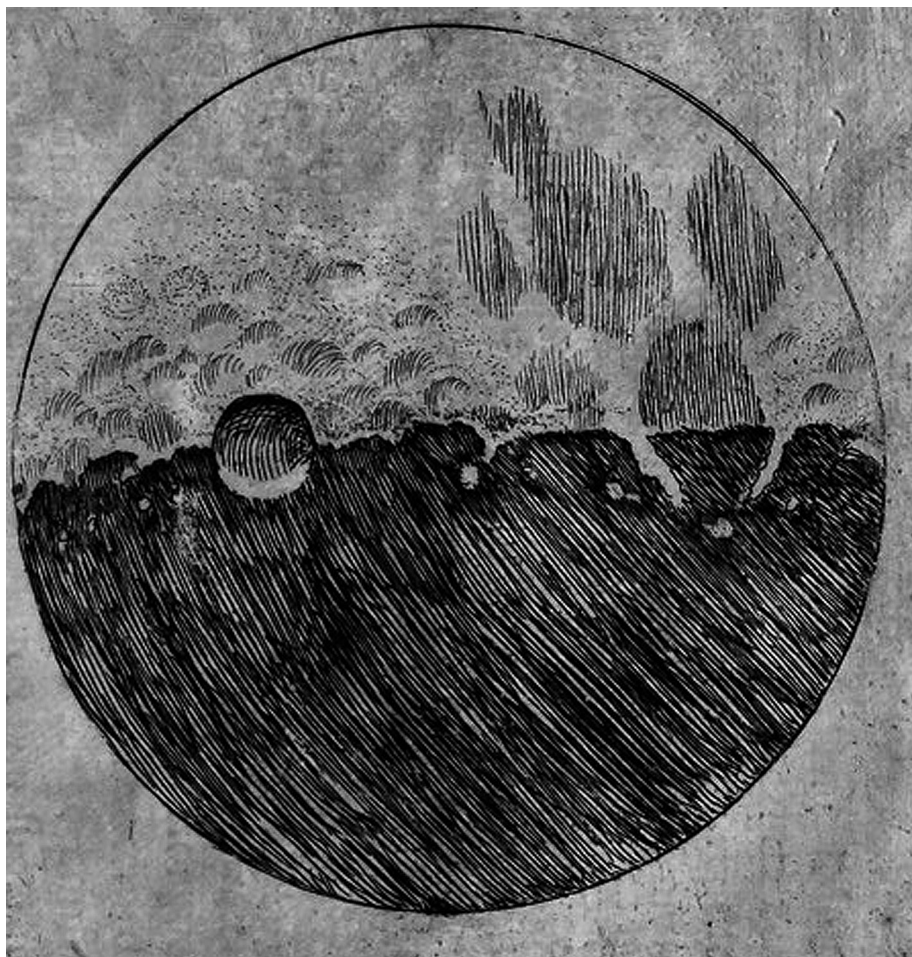


FIG. 1. Detalle de la Luna observada por Galileo. Se giró 90° para compararla con las de las pinturas.



FIG. 2. Velázquez, *Inmaculada Concepción*, 1618 (detalle).

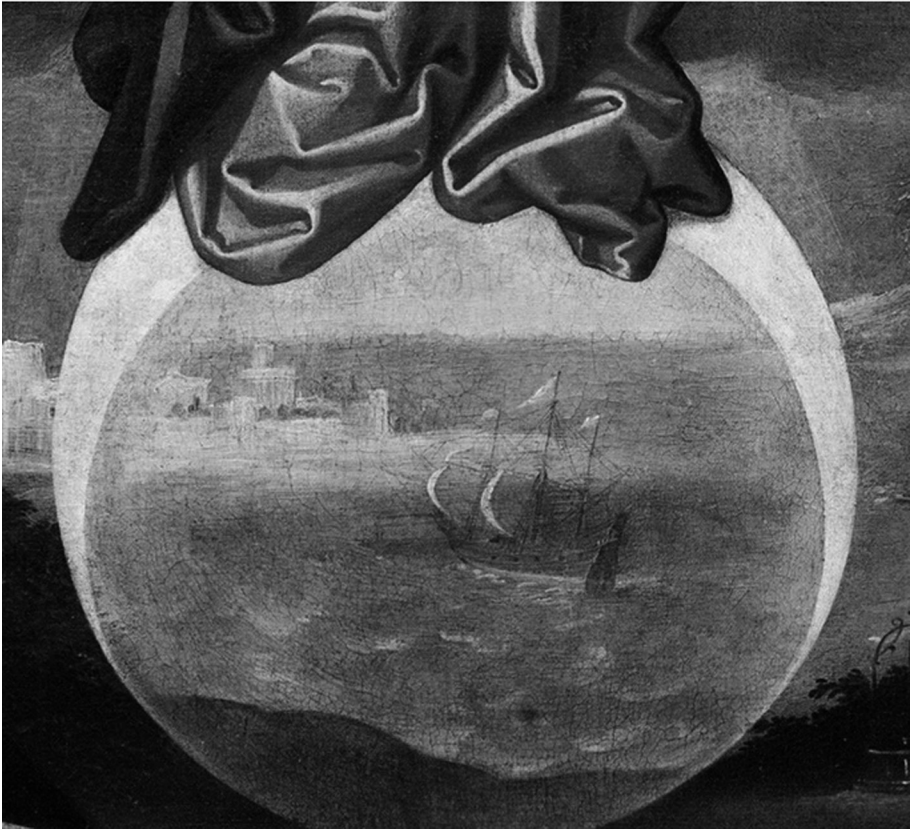


Fig. 3. Pacheco, *Inmaculada Concepción con Miguel Cid* (detalle).

El *Martirio de san Sebastián* de don Diego de Mexía, marqués de Leganés, en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo

Matías Díaz Padrón
Museo Nacional del Prado

Resumen

Ignorado el origen del lienzo del *Martirio de san Sebastián* de Van Dyck en la Galería Nacional escocesa de Edimburgo, hoy probamos su procedencia en el coleccionismo español del siglo XVII en una compleja trayectoria.

El n.º 169 sobre el lienzo nos da la clave de su origen en la colección del marqués de Leganés según el inventario de 1655, incluido ya dentro de su mayorazgo en 1637 y 1642. La colección pasó al conde de Altamira y de ahí la pintura llegó a la familia Balbi en Génova en 1724, pasando pronto al Royal Institut y a la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo. La localización de un dibujo de Paneels según Rubens es prueba para nosotros de que la pintura debió de estar con anterioridad en la colección de Rubens, adquiriéndolo luego el noble español, amigo del pintor como es bien conocido.

Se estudia el estilo y la influencia de la cultura clásica y de Durero en la composición. Probamos que fue el primer proyecto de las distintas repeticiones conocidas del tema que hizo Van Dyck, pues la radiografía revela una primera idea igual a la versión del Museo del Louvre y al dibujo de Paneels. Se comparan las diferencias entre los originales conocidos del pintor, contribuyendo a dar luz a tantos planteamientos cronológicos y al estado material de este grupo procedente, en gran medida, de España.

Abstract

The provenance of the canvas with the Martyrdom of san Sebastián by Van Dyck at the National Gallery of Scotland (Edinburgh) has been unknown till now. Today, it is possible to prove its origin in the Spanish collections in the seventeenth century in a complex trajectory.

The number 169 over the canvas gives us the key to find its origin in the collection of the marquis of Leganés in his inventory of 1655. Furthermore, it was already in his estate in 1637 and 1642. The collection passed to the estate of the count of Altamira and the painting came into the Balbi family at Genoa at

1724, passing soon to the Royal Institute and National Gallery of Scotland at Edinburgh. According with a drawing by Paneels after Rubens following this composition, the painting could have been previously located in the collection of Rubens, whom the marquis of Leganés would have bought it.

The style and the influence of the classical culture and Dürer in the composition are studied here. It was possible to prove that it was the first project for the other versions known of the subject painted by Van Dyck. The X-ray reveals a first impression equal to the version of the Louvre and to the drawing by Paneels. The comparison between the original versions contributed to clarify the chronological approaches as well as the material condition of this group of paintings, mostly of them, coming from Spain.

El *Martirio de san Sebastián* de la Galería Nacional de Escocia, Edimburgo (n.º 121), amplía el número de versiones del martirio del santo procedentes del coleccionismo español, en circunstancias movidas por la contrarreforma en el ámbito de la nobleza española próxima a la corona bajo el reinado de Felipe IV. Hemos tenido ocasión de agrupar en este ámbito las versiones localizadas en la Galería Stanley de Londres hoy en el Museo del Louvre, el *San Sebastián socorrido por los ángeles* procedente de Ensenada y Carlos IV en el Ermitage de San Petersburgo, el del conde de Monterrey en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca, y el del marqués del Carpio, recientemente recuperado por el Patrimonio Nacional, y esta que ahora tratamos del marqués de Leganés don Diego de Mexía, hoy en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo (fig. 1) (L. 223 × 160 cm)¹.

La versión que ahora nos ocupa se estudia en la más reciente monografía del pintor de Susan Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar y Horst Vey, proponiendo su más antiguo origen en el coleccionismo genovés de Caterina Giustiniani a principios del siglo XVIII, al margen del circuito del mecenazgo español². El número 169 que lleva en el borde bajo

¹ M. DÍAZ PADRÓN, «Van Dyck: el *Martirio de san Sebastián* del Museo del Louvre identificado en el coleccionismo español de la galería Stanley», *Boletín de Valladolid*; *Idem*, «Van Dyck: San Sebastián asistido por los ángeles del marqués de Ensenada identificado en el Ermitage de San Petersburgo», *Boletín Camón Aznar*; *Idem*, «Un nuevo Van Dyck en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca», *Archivo Español de Arte*; *Idem*, «Van Dyck: el *Martirio de san Sebastián* de El Escorial, localizado en la colección Hall & Knight de Nueva York», *Goya*, n.º 316-317, enero-abril de 2007, pp. 85-94; el que aquí estudiamos fue enviado a la revista *Goya* en 2008 considerado entonces como varia por su brevedad y proposición de fundirlo con otro de los artículos de contenido análogo.

² SUSAN BARNES, NORA DE POORTER, OLIVER MILLAR Y HORST VEY, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven / Londres, 2004.

izquierdo corresponde a la colección del marqués de Leganés (1642, 1655) sin relacionar hasta ahora³: «169. un san sebastian atado a un arbol, de mano de Vandick con otras figuras a caualllo y a pie, de 2 baras y media de alto y una de ancho, y la taso en 3.300»⁴. Esto prueba su origen en el coleccionismo español hasta ahora desconocido. El precio prueba la alta estimación que se tiene de la pintura equivalente a la tasación de obras importantes de Rubens, Tiziano y Velázquez en el mismo inventario del marqués y otros próximos del marqués del Carpio y el conde de Monterrey. Los dígitos coinciden con la caligrafía típica de las pinturas conocidas del marqués que han llegado a nosotros⁵.

Es muy conocida y reiterada por nosotros la afición por la pintura de don Diego de Mexía, uno de los más preclaros coleccionistas y entendidos del arte en su tiempo. El testimonio del mismo Rubens es para nosotros de gran valía en carta que escribe a Pierre Dupuy. Dice Rubens del noble español que «pouvait être considéré comme un des plus fins connaisseurs de cet art (la pintura) que connaisse le monde»⁶.

Van Dyck pone la mayor atención en el cuerpo desnudo del santo fundiendo el resto de los personajes del drama en semipenumbra. Baña de luz el cuerpo de carnación clara del santo en contraste con la piel cetrina y ácida de los verdugos. Todas las miradas convergen en el rostro suplicante del santo en éxtasis buscando el consuelo celestial. Un esclavo negro lleva un carcaj y las flechas a la izquierda, volviendo la mirada

³ Al margen del circuito del mecenazgo español: Erik LARSEN, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vols., Freren, 1988, n.º 240; Washington 1990-1991, *Van Dyck, Peintures*, p. 138, n.º 22 (S. J. BARNES); *The National Gallery of Scotland. Concise Catalogue of Paintings*, Edimburgo, 1997, p. 112; Susan J. BARNES, Nora de POORTER, Oliver MILLAR y Horst VEY, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven / Londres, 2004, p. 63, l. 47 (N. D. POORTER). La documentación más completa y bibliografía desde el siglo XVIII se registra en estos estudios.

⁴ José LÓPEZ NAVIO, «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasanziana*, XVI, 1962, p. 18; M. ROOSES, «La Gallerie du marqués de Leganés», *Rubens Bulletin*, 1957, p. 180; V. POLERÓ, «Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés D. Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1898, n.º 64, p. 127.

⁵ Agradezco al profesor Dr. Tiro Seifert de la National Gallery of Scotland la comprobación del número en el lienzo de difícil lectura en las fotografías.

⁶ Max ROOSES y Charles RUELENS, *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 5 vols., Amberes, 1887-1909, IV, p. 357, y testimonio de su sobrino Philip Rubens en carta, C. RUELENS, «La vie de Rubens par Roger de Piles», *Rubens Bulletin. Jaarboeken der ambtelijke Commissie ingesteld door den Gemeenteraad der Stad Antwerpen voor het uitgeven der Bescheiden betreffende het Leven en Werken van Rubens*, Amberes, 1883, II, p. 166. Es oportuno recordar el retrato de Rubens del marqués de Leganés con la ostensible osadía del barroco (Hans VLEGHE, *Rubens Portraits of Identified Sitters painted in Antwerp. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Londres - Nueva York, 1987, p. 125).

al espectador desde la izquierda del escenario, como reclamando la atención de un público imaginario más allá del primer plano. También cruzan sus miradas los centuriones a caballo sin ocultar un contenido remordimiento: un sentimiento incontenido en la fría indiferencia de otros tantos guerreros en los martirios de la Cristiandad. El rostro del centurión enjuto bajo el yelmo es un modelo repetido frecuentemente por Van Dyck del grabado del *Caballero de la muerte* de Alberto Dürero que copió en más de una ocasión⁷, sin olvidar bocetos de Rubens de la *Muerte de Eneas*⁸. Los caballos en aspa y acusado escorzo es un recurso hábil que compensa el equilibrio espacial del primer plano sin desplazar el protagonismo del santo. La grupa del caballo más próximo domina con osada plasticidad el plano del escenario. Nos recuerda la misma intención de Velázquez en la *Rendición de Breda*, a pesar de su distinta función. No extraña que el sevillano conociera esta pintura en la colección del marqués de Leganés, y la otra del conde de Monterrey en sus residencias madrileñas. Las fuentes más lejanas estarían en el *Martirio de San Andrés* de Otto van Veen y grabados de *Crucifixiones* análogas del siglo XVI. Creo interesante tener en cuenta el modelo del caballo visto desde la grupa en la serie de *Decius Mus* de Leitchenstein (1616-1618) donde Van Dyck colabora con Rubens. Las fuentes del siglo XVI están lejos de transmitir toda la impactante plasticidad monumental del caballo de la serie citada. La influencia de la composición general se ha reconocido en el martirio del santo de Wenceslao Coebergher del Museo de Nancy, donde el santo está desnudo y sin manchas de sangre con el esbirro atando sus pies⁹. La idea es prácticamente la misma. También se han apuntado sugerencias del grabado de Sadeler según Palma el Joven al tratar la réplica de la Pinacoteca de Múnich¹⁰.

Pero pienso que la influencia más imperativa está en la escultura clásica que Van Dyck conoce y admira¹¹. Hay motivos suficientes para pensar

⁷ (Kupferstichkabinett Staatlichen Museen, Berlin) Horst VEY, *Die Zeichnungen Anton van Dycks, Monographien des «National Centrum voor de Plastische Kunsten Van XVI de en XVII de Eeuw»*, Bruselas, 1962, n.º 29 y 29 verso. Este grabado de Dürero lo utiliza también en dibujos del *Prendimiento* del Museo del Prado (VEY, *op. cit.*, 1962, n.º 86).

⁸ M. JAFFÉ, «Rubens's Aeneas cartoons at Cardiff», *The Burlington Magazine*, CXXV, n.º 960, marzo de 1983, p. 150, figs. 15 y 16.

⁹ J. R. MARTIN, «Van Dyck's Early Paintings of St. Sebastian», *Art, the Ape of Nature, Studies in Honor of H.W. Janson*, Nueva York, 1981, p. 399.

¹⁰ K. RENGER, *Flämische Malerei des Barock*, Múnich, 2002, p. 192.

¹¹ Véase A. BAUIS, «Van Dyck's Drawings after the Antique», en *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Amberes, 2001, pp. 29-42.

que vio y copió el *Apolo Belvedere* de los Museos Vaticanos (fig. 2). El original fue descubierto en el siglo XVI con admiración en los ambientes cultos del siglo XVI y siguientes¹². Es el mismo ritmo de las piernas, avanzando la derecha y hacia atrás la otra, apoyando la punta del pie. El brazo extendido en suplicante actitud es habitual en Van Dyck. El otro brazo está atado a la espalda. En todo vive el ideal griego, en el que la muerte y el dolor no fueron obstáculo para el triunfo de la belleza. Una habilidad del pintor en conciliar la estética ideal de la antigüedad con la regresión que en aquellos momentos imponían las consignas de Trento¹³. La bandera roja recogida en diagonal con impulso hacia lo alto contribuye a fijar la unidad ascendente de la composición.

Tanto el estilo como la técnica están en consonancia con la estética de la primera etapa del pintor en Amberes. La factura pastosa y de trazo enérgico (fundamentalmente en las zonas de luz y las carnaciones) con trazo largo y seguro corresponde a la práctica de los años 1618-1620. Añadimos a estas características genéricas el mayor esmero en la ejecución que lo que vemos en las réplicas conocidas.

No deja de tener sentido, al ignorar el origen directo del lienzo, su catalogación última en los primeros años del pintor en Génova (1620-1623). Tesis que se apoya en la procedencia errónea y hasta ahora aceptada, en la colección de Génova de Bartolomeo Saluzzo, esposo de Catalina Giustiniani (1705)¹⁴.

El análisis de la placa de rayos X de este lienzo que estudiamos prueba que Van Dyck intentó repetir la misma composición del original en tabla del Museo del Louvre, cuyo diseño está oculto bajo la imagen que

¹² Véase F. HASKELL y N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Heaven - Londres, 1981, p. 148, n.º 8. Un testimonio elocuente es la existencia de un ejemplar del *Apolo Belvedere* en la Galería de Cornelius van der Gheest de Willem van Haecht en el Rubenshuis de Amberes que Van Dyck visita con ocasión al encuentro con los archiduques. En este interesante gabinete está el mismo pintor a pocos metros de la escultura griega. Julius S. HELD, *Rubens and his Circle*, Princeton, 1982, p. 38, fig. V.3 y V.6.

¹³ E. MÄLE, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, ed. 1985, p. 31.

¹⁴ Tesis mantenida por Colin THOMPSON y Hugh BRIGSTOCKE, *National Gallery of Scotland. Shorter Catalogue*, Edimburgo, 1978, p. 31. Sin embargo, se estima más justo el criterio tradicional del catálogo anterior de Thompson (C. THOMPSON, «Work in progress. Van Dyck: Variations of the Theme of St Sebastian», *The National Gallery of Scotland Bulletin*, 2, (1975), p. 7) que se inclina hacia los años 1621, tesis que apoya S. J. BARNES, a quien debemos el estado de la cuestión de esta controvertida cronología. (Washington 1990-1991, *op. cit.*, p. 140). Tratando de la réplica de la Pinacoteca de Múnich, Glück se desliza hacia Italia (Gustav GLÜCK, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen. Klassiker der Kunst*, Stuttgart-Berlín, 1931, p. 176); pero rectifica y vuelve a situarlo en Amberes poco después (Gustav GLÜCK, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Viena, 1933, p. 526).

tenemos a la vista (figs. 3 y 4)¹⁵. Es un hecho que aquella primera idea está debajo de la capa de color del lienzo de Edimburgo, que Van Dyck va a dar prioridad con éxito en las réplicas de la Pinacoteca de Múnich (n.º 371) y Casa Consistorial de Palma de Mallorca. Este último es idéntico, salvo la amplitud mayor del espacio a los lados (figs. 5 y 6). La radiografía prueba que la réplica de la Galería Nacional de Edimburgo que estudiamos es la más antigua de esta segunda modalidad. No cabe duda de que fue la creación más afortunada. Más antiguo podría ser el santo en soledad del Museo de Dublín (n.º 275) y más moderna la versión del monasterio de El Escorial y repetición de la Pinacoteca de Múnich (n.º 607). Algunos intentos del martirio del santo ensayó Van Dyck en dibujos sin llegar más allá¹⁶.

El tratamiento del martirio de la colección Leganés hoy en Edimburgo es más sólido y directo que el de la Pinacoteca de Múnich. En este último, la sombra de la anatomía del santo se acusa y prolonga en el costado del tórax sin la correcta conexión focal con la luz. Esta sombra es coorrecta en la réplica de Edimburgo. La luz resbala en perfecta coherencia en el pecho y piernas del santo; mientras que el desequilibrio tonal es patente en la pierna izquierda del mártir de la réplica de Múnich. Poco afortunado el brazo atado a la espalda, que casi se superpone al costado del caballo. El fondo de cielo contrasta con el reflejo de las nubes en el lienzo que tratamos. Igual diferencia advertimos en el contraste de las sombras más duras en los verdugos atando las piernas y manos del santo. El paño que oculta la entrepierna en el lienzo de Edimburgo está más reducido. La cuerda que lo sostiene roza, hiriendo la carne, mientras que en su gemelo de Múnich se prolonga con pudor, pero forzando incorrectamente la caída real de la tela. Es afortunada la distancia del caballo del centurión, dejando a la vista un corto espacio del horizonte. El lienzo de Mallorca tiene un formato más cuadrado, el paño que cubre al santo es similar al de Múnich, pero la distancia del caballo y el santo es similar a esta versión de Edimburgo. La réplica de la Casa Consistorial de Palma de Mallorca compite en calidad con esta de Edimburgo.

¹⁵ C. THOMPSON, «X Rays of a Van Dyck St Sebastian», *Burlington Magazine*, 103, 1961, p. 318; *Idem*, «Work in progress. Van Dyck: Variations of the Theme of St Sebastian», *National Gallery of Scotland*, 1975, pp. 1-8; J. R. MARTIN, *op. cit.*, 1981, p. 393.

¹⁶ Christopher BROWN, «The Early drawings of Sir Anthony Van Dyck and the Antwerp Sketchbook», en *Drawing. Masters and methods. Raphael to Redon*, Papers presented to The Ian Woodner Master Drawings Symposium at the Royal Academy of Arts, Londres, 1992, pp. 57 y 58. (*Antwerp Sketchbook*, p. 19 verso; Museo de Besançon, inv. D. 28).

Es evidente el respeto de Van Dyck y sus intermediarios en la compra de las obras a los mecenas españoles que adquieren los dos lienzos de más calidad. Este del marqués de Leganés y el del conde de Monterrey en Palma de Mallorca. El mal estado del lienzo de la Casa Consistorial de Mallorca nos limita reconocer su alta calidad. Es de interés advertir que las franjas eliminadas en alto y ancho del lienzo de Múnich coinciden con las medidas reales de la réplica de Palma de Mallorca. En fin, hoy se estima copia una reducción abocetada del conde de Warwick (fig. 7)¹⁷, tomada por boceto en la crítica de algunos estudiosos. La mano del santo extendida no llega a tocar la del verdugo. El éxito de esta composición explica el gran número de réplicas y copias localizadas¹⁸.

No deja de sorprender que la mayoría de los lienzos del *Martirio de san Sebastián* de Van Dyck procede de España, hoy repartidos en colecciones y museos de medio mundo, salvo el que hemos restituido en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca, tenido por copia hasta ahora. Es todo un testimonio de la vocación de mecenazgo y la devoción espiritual de la Contrarreforma que esgrime aquella España del siglo XVII. La aportación del discípulo de Rubens a este movimiento espiritual ha sido objeto de atención por nosotros¹⁹ y con igual consistencia por los investigadores extranjeros²⁰. Fue una entrega de la sociedad a las consignas de la Contrarreforma desde España. Es uno de tantos mártires y santos resucitados por el clima apasionado de la Contrarreforma, movida por los jesuitas a los que Van Dyck estuvo vinculado estrechamente. Es un hecho que inspiraron sus obras más fecundas²¹, con el aliento medieval de *La Leyenda Dorada* «de nada sirvieron los razonamientos del acusado. El emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados disparan sus flechas contra él y lo mataran»²².

¹⁷ En la colección del conde de Warwick desde 1815. N. de POORTER, en *op. cit.*, 2004, p. 65 («a good copy»).

¹⁸ K. RENGER recoge las vinculadas a la de Múnich, *Flämische Malerei des Barock*, Múnich, 2002, pp. 192-193, n.º 371; la monografía citada, *op. cit.*, 2004, pp. 63 y 65, y LARSEN, *op. cit.*, 1988, pp. 103-104.

¹⁹ M. DÍAZ PADRÓN, «Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, n.º 20, pp. 125-144.

²⁰ HANS VLEEGHE, *Anton Van Dijk, zijn religieus werk in Vlaams bezit*, Oostkamp, 1999; J. R. MARTIN y G. FEIGENBAUM, *Van Dyck as Religious Artist*, The Art Museum, Princeton University, 1979; J. DOUGLAS STEWART, «Hidden Persuaders: Religious Symbolism in Van Dyck's Portraiture; with a Note on Durer's "Knight, Death and the Devil"», en *Essays on Van Dyck*, *Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review* (RACAR), 10 (1983), pp. 57-68.

²¹ Emil MALE, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 42, n.º 59.

²² Santiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, 1982, tomo XXIII, p. 115; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, París, 1955-1959, I, 3, p. 1193.

Creo oportuno recordar la significación del santo en España. Los mallorquines vieron en él la razón de su victoria a los musulmanes en la isla, que salvada de la invasión se puso bajo su advocación en 1643, solo dos años después de morir Van Dyck y sentirse asolada por la peste²³.

Tal como se expuso en las primeras líneas de este artículo, el primer propietario del *Martirio de san Sebastián* de Edimburgo fue don Diego de Mexía, marqués de Leganés, adscrito, como también se expuso, al coleccionismo genovés²⁴, ignorando lo aquí razonado. Un dibujo en el *Rubens Cantoor* (fig. 8)²⁵ ha dado pie a pensar que el lienzo que tratamos pudo estar en la reserva de obras que Rubens tenía en su propiedad, de donde Willem Panneels tomó apuntes²⁶. No es extraño que consiguiera adquirir de manos de su discípulo una réplica de San Sebastián como otras versiones, que en mi opinión son las más bellas²⁷, y adquirió el rey de España a su muerte por gestión de su hermano el Cardenal Infante. No extraña que el marqués de Leganés conociera el lienzo que tratamos en el estudio de Rubens y consiguiera adquirirlo. Prueba de ello está en la galería de retratos repetidos que le encargó a Van Dyck y hoy han llegado a nosotros²⁸.

²³ Juan MUNTANER BUJOSA, «Un cuadro de Van Dyck», *Bosquejos de la ciudad de Palma*, 1968.

²⁴ A. K. WHELOCK, S. J. BARNES y J. S. HELD, *Van Dyck. Paintings*, cat. exp., Washington DC, The National Gallery of Art, Washington, 1990-1991, n.º 22; Michael JAFFÉ, «Van Dyck at the National Gallery of Art», *The Burlington Magazine*, 1055, (1991), p. 143, n.º 22; *The National Gallery of Scotland. Concise Catalogue of Paintings*, Edimburgo, 1997, p. 112; Nora DE POORTER, en BARNES et al., *op. cit.*, 2004, p. 63, l.47.

²⁵ «Rubens Cantoor», n.º II, 13, Gabinete de dibujos, Copenhague. J. GARFF y E. DE LA FUENTE PEDERSEN, *Rubens Cantoor The Drawings of Willem Panneels. A critical catalogue*, Copenhague, 1988. De la otra versión de *San Sebastián en soledad* que está en Dublín se conserva también dibujo de Willem Panneels, «Rubens Cantoor», n.º 4-19, GARFF y PEDERSEN, *op. cit.*, n.º 96.

²⁶ POORTER, *op. cit.*, 2004, p. 63, l.47. Por otra parte S. J. BARNES, en cat. exp. Washington 1990-1991, p. 113, tratando de la versión del Prendimiento de Cristo en Minneapolis sugiere que réplicas de Van Dyck en la casa de Rubens podían ser un *stock* con intención de servir al mercado artístico «para ser vendidos a los numerosos coleccionistas que visitan su taller». Este juicio es interesante y coincide con la intuición por nosotros propuesta. Incluye las pinturas repetidas hechas en su juventud *Martirios de san Sebastián*, *La coronación de Espinas* y el *San Martín*. Agrega que los que estaban en la residencia de Rubens hasta su muerte no hay pruebas para considerarlos como adquiridos por el maestro o regalados a él por el discípulo.

²⁷ Jeffrey M. MÜLLER, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, New Jersey, 1989, n.º 229, 232, 235.

²⁸ No es cuestión de entrar en detalles de la relación de Van Dyck con don Diego de Mexía. No encontramos documentación escrita en la medida que existe con Rubens, pero el número de retratos que encargó de su persona y familia a Van Dyck y cantidad de pinturas registradas en su inventario es más elocuente que cualquier referencia literaria estimativa. Se cuentan trece con el nombre de Van Dyck, pero en algunas no figura el autor y no faltan equívocos con atribución a Rubens (Matías DÍAZ PADRÓN, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, ms. tesis doctoral inédita, XII vols., Universidad Complutense, Madrid, 1976, I, fol. 207). Varios retratos de su suegro Ambrosio Spínola y de Polixínela Spínola. Importantes son los retratos de don Diego de Mexía de Tokio, colección Santander y

Recordamos que el lienzo estaba considerado por Nora de Poorter herencia de Catalina Giustiniani, esposa de Bartolomeo Saluzzo a principios del siglo XVIII, como se apuntó líneas atrás, lo que lo alejaba del origen español. Pero el lienzo debió de desvincularse pronto de los herederos del marqués de Leganés, ya que aparece en la colección de los nobles genoveses citados y su venta a Constantino Balbi. Está en el siglo XVIII en el palacio Balbi de Génova hasta 1830, que pasa a la Royal Institution de Edimburgo. Nada extraño hay en que se pensara en el coleccionismo genovés del siglo XVII²⁹.

con armadura completa en George Petit. En estos y otros nos transmite Van Dyck el natural agradable de este noble español que grabó P. PONTIUS en la *Iconografía* del mismo pintor. El texto es un alarde de poderío y grandeza. «Era Leganés hombre de clara inteligencia, que se advierte bien en el retrato que le pintó Van Dyck; muy hábil para los negocios; y hubiera sido un buen general, de no ser tan tardo en sus resoluciones, lo cual costó a nuestras armas desastres gravísimos» (Gregorio MARAÑÓN, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid (1.ª ed. 1936), 1945, p. 260). Interesante para nosotros es el elogio poco divulgado de Arschot al visitar Madrid en 1636 y sentirse en la residencia del marqués en un paraíso en la tierra (Marcus B. BURKE y Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, 2 vols., Los Ángeles, 1997, I, p. 348; Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *A Palace for the King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Heaven, 1980, p. 268, n.º 39). Intercambió sus obras con el rey (Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, ed. 1979 (F. CALVO SERRALLER), p. 435). Entre los cuadros estaban retratos de Aytona, del duque de Croix, los Desposorios de Santa Catalina, Santa Rosalía, San Jerónimo, San Pedro y otros muchos (López NAVÍO, *Analecta Calasanciana*, 1962, p. 261). Es una realidad fácil diseñar un singular cuadrilátero con Leganés, Van Dyck, Felipe IV y el Cardenal Infante. El retrato de este último lo trajo a buen recaudo el marqués a Felipe IV para el Salón Nuevo del Alcázar como consta en el inventario de 1636 (M. DÍAZ PADRÓN, *Sansón y el león*, 2004, p. 178). Van Dyck lo retrató en 1634 como tributo a la victoria de Nördlingen (Museo del Prado, n.º 1480).

²⁹ Piero BOCCARDO, *Materiali per una storia del collezionismo a Genova nel XVII secolo*, tesis doctoral, Milán, 1988-1989, p. 131, n.º 46. (Cit. Nora de POORTER, en *op. cit.*, 2004, p. 63).

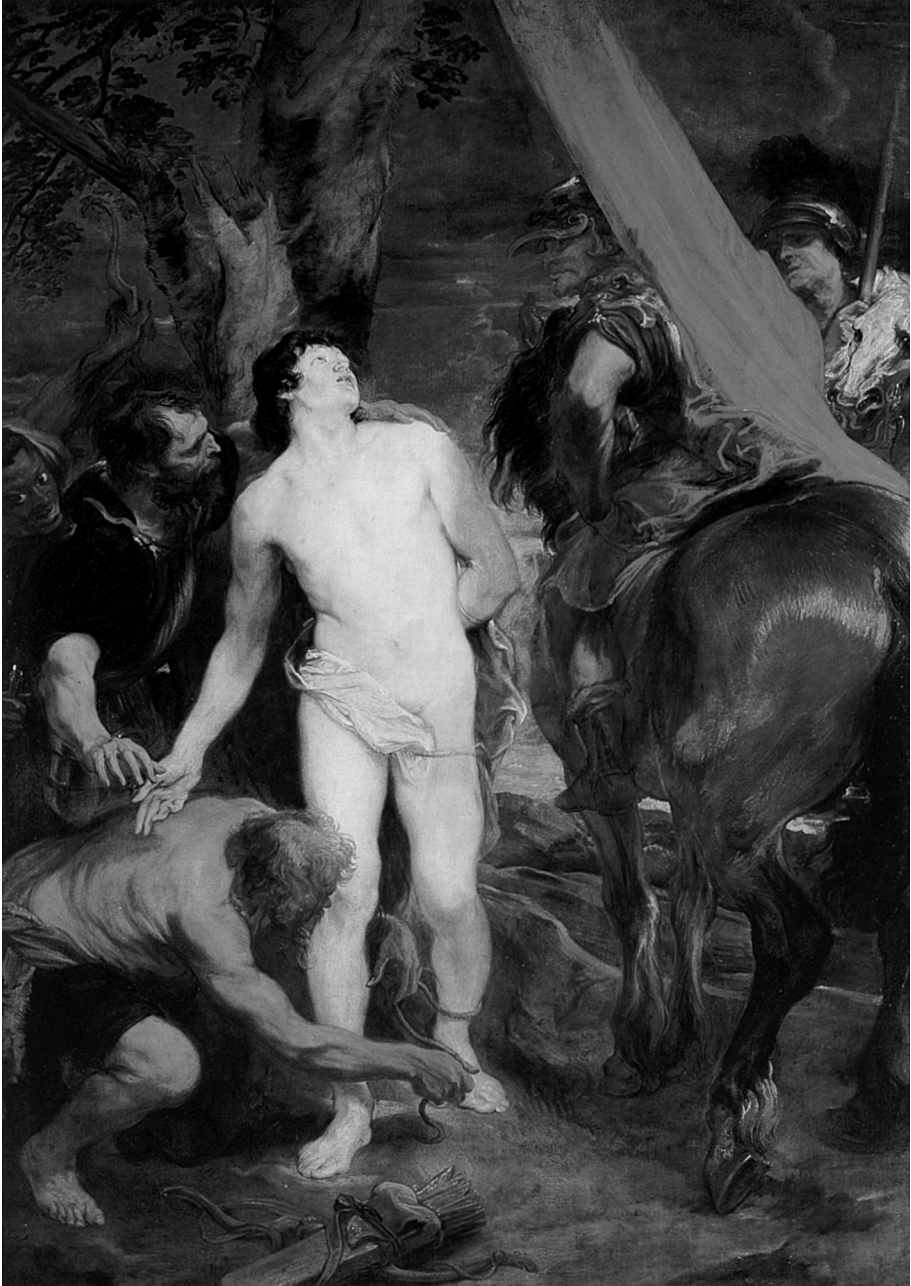


FIG. 1. A. Van Dyck, *Martirio de San Sebastián*. Edimburgo, Galería Nacional de Escocia.



FIG. 2. *Apolo Belvedere*. Roma, Museos Vaticanos.

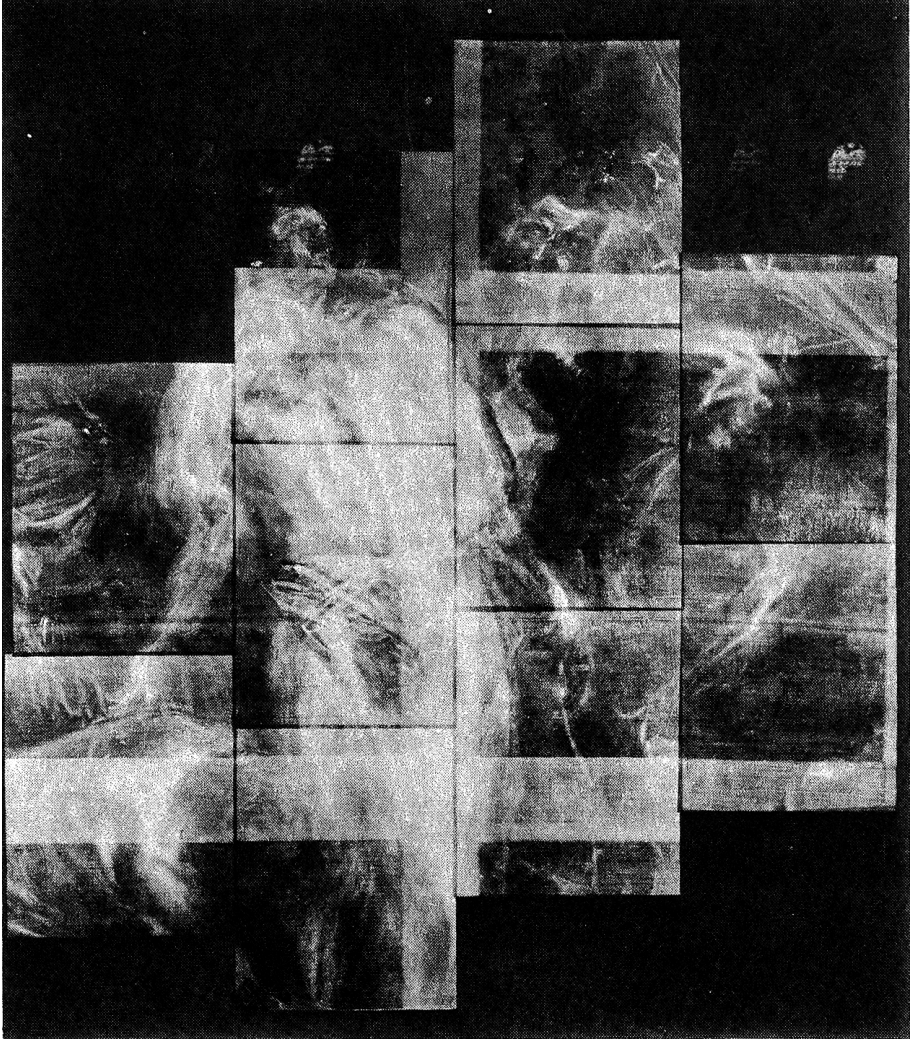


Fig. 3. Radiografía del *San Sebastián* de Edimburgo.

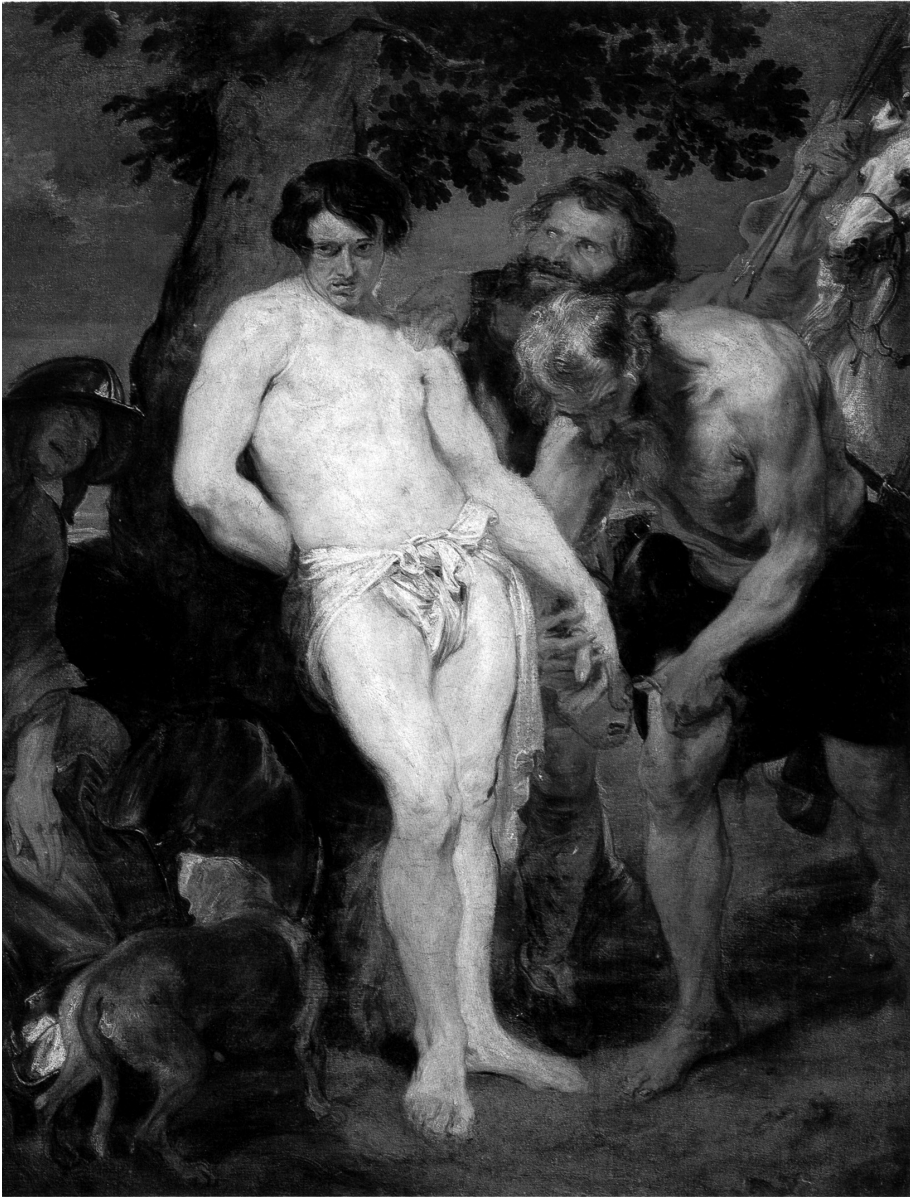


FIG. 4. A. Van Dyck, *San Sebastián*. París, Museo del Louvre.

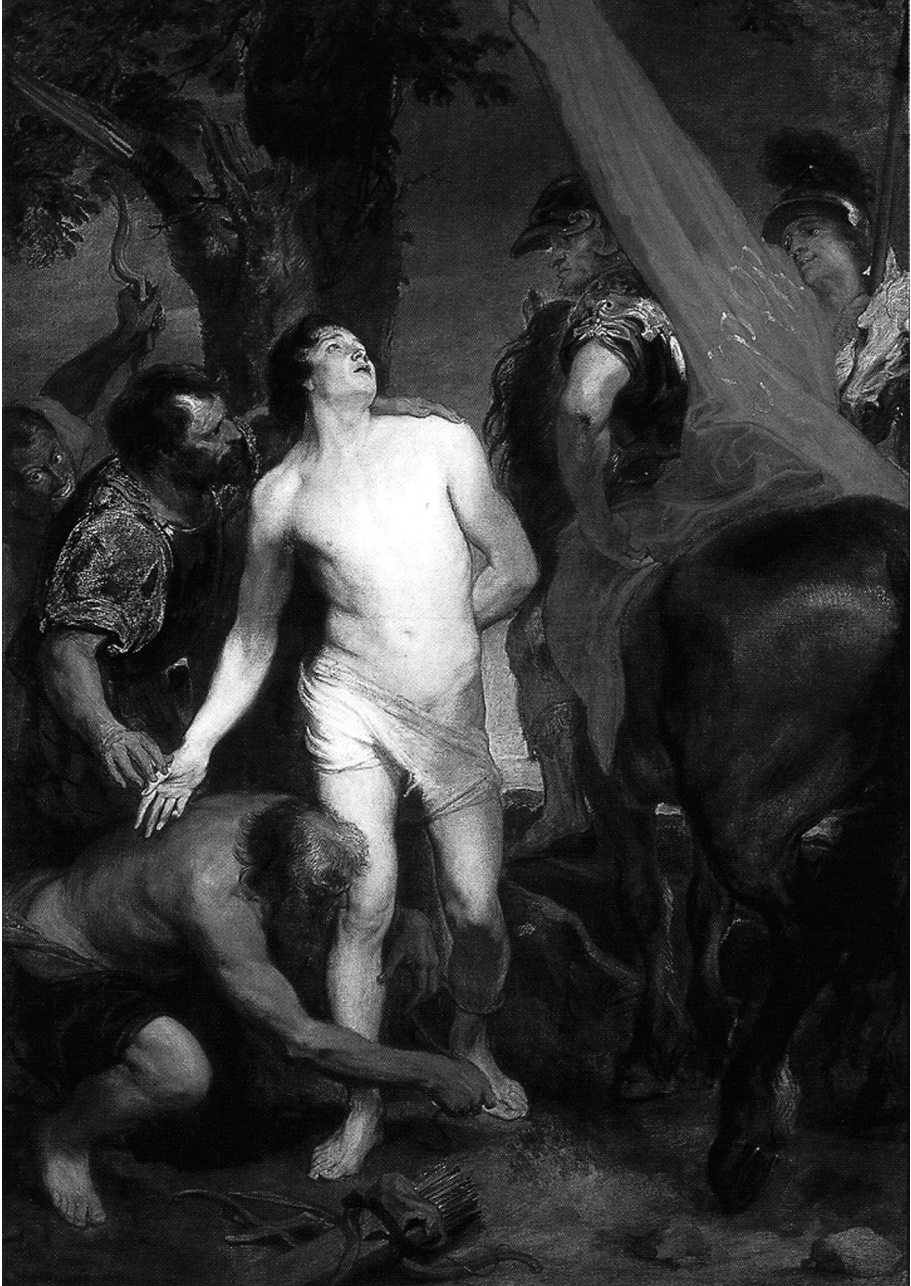


Fig. 5. A. Van Dyck, *Martirio de San Sebastián*. Pinacoteca Antigua de Múnich. Estado actual.

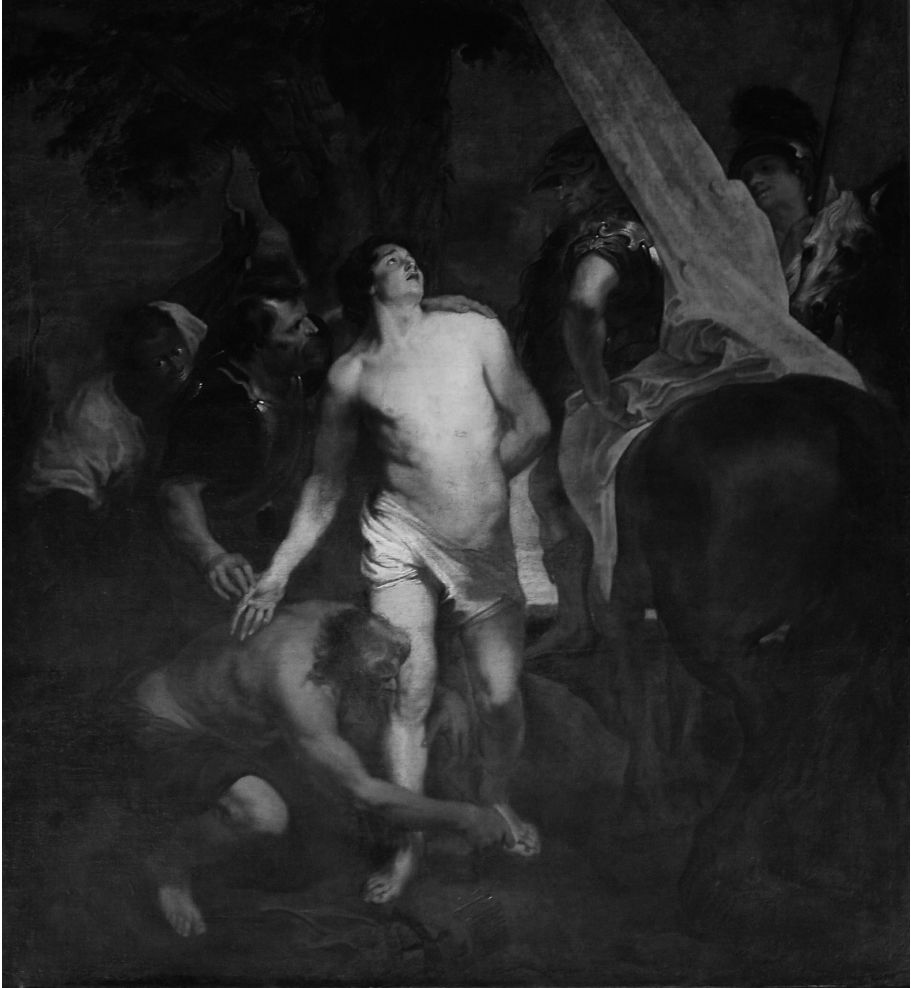


FIG. 6. A. Van Dyck, *Martirio de San Sebastián*. Casa Consistorial de Palma de Mallorca.

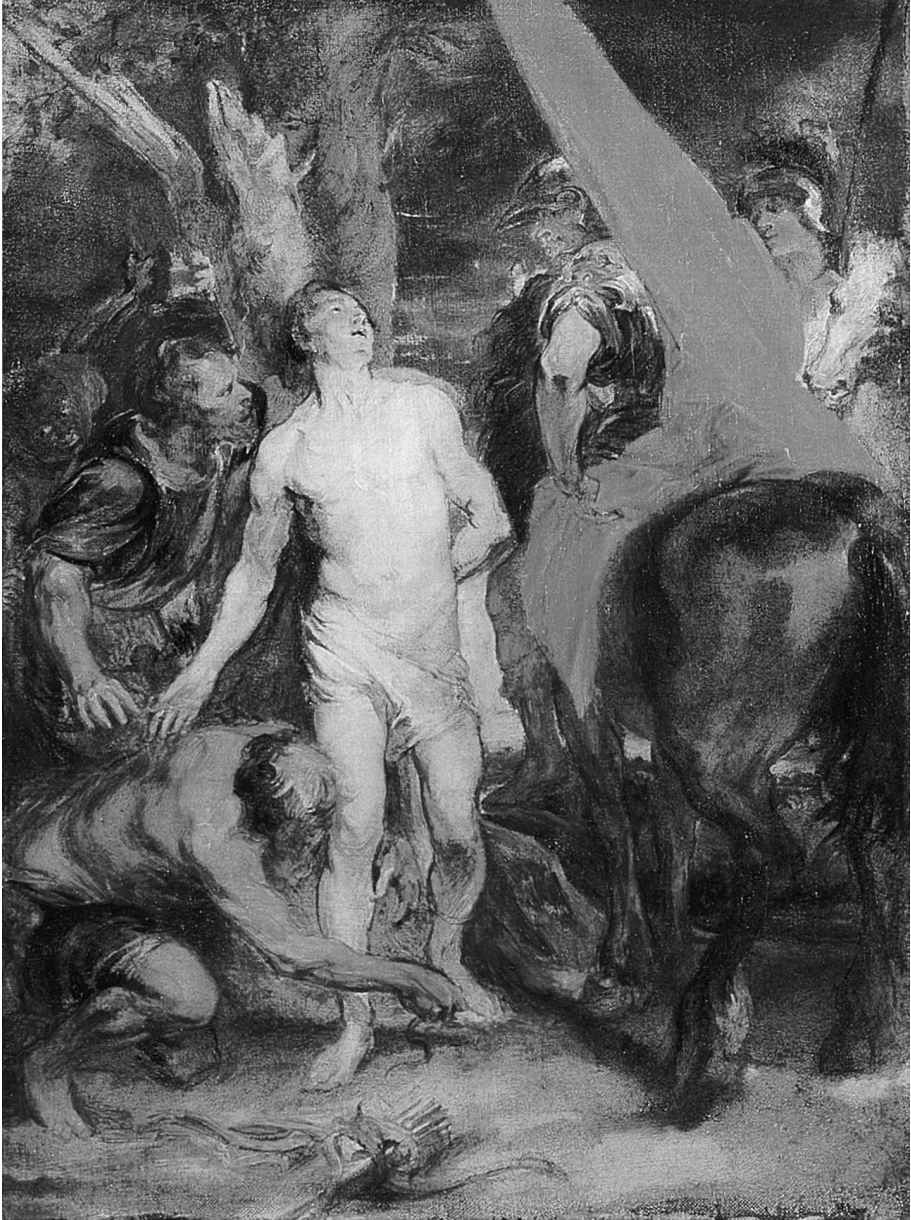


FIG. 7. *Martirio de San Sebastián*. Warwickshire, Warwick Castle, The Trustees of the Warwick Castle.



FIG. 8. William Paneels, *Dibujo de San Sebastián*. Rubens Cantoor, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

La muralla imaginada. La reconstrucción de una imagen perdida para Pontevedra

Carla Fernández Martínez¹
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Las ansias modernizadoras del siglo XIX produjeron grandes transformaciones que implicaron la destrucción de calles, barrios y edificios de interés para entender la evolución de la urbe. La escasez de documentación histórica de gran parte de ese patrimonio desaparecido y su desconocimiento hacen imprescindible la indagación en otras fuentes, entre las que se encuentra la iconografía urbana. En este artículo se mostrará la utilidad de las representaciones plásticas, custodiadas en diversos museos, para el análisis de las arquitecturas destruidas en el siglo XIX, ilustrando su valor a partir del estudio de la muralla de la ciudad de Pontevedra.

Palabras clave

Muralla, Pontevedra, patrimonio desaparecido, siglo XIX e iconografía urbana.

Abstract

The yearning for modernization during the nineteenth century led to large changes that involved the destruction of streets, quarters and buildings interesting for understanding the evolution of the metropolis. The scarcity of historical documentation regarding much of that disappeared heritage and the ignorance of it, make the research from other sources, including urban iconography among others, essential. This article will show the usefulness of the material that some museums board for studying architectures destroyed during the nineteenth century, illustrating its value from the analysis of the wall of the city of Pontevedra.

Keywords

Wall, Pontevedra, disappeared heritage, nineteenth century and urban iconography.

¹ Carla Fernández Martínez es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela e investigadora del grupo «Iacobus» (GI 1907) de la misma universidad. Este artículo se contextualiza en el ámbito de su tesis doctoral titulada «Iconografía de una ciudad altántica. Memoria e identidad visual de Pontevedra» y fue realizado dentro del marco del proyecto de investigación «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899), del «Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas» (GRC2013-036) y del «Programa de Consolidación y Estructuración. Redes» (R2014/024).

La demolición de las murallas

Las transformaciones urbanas efectuadas a finales del siglo XIX contribuyeron notablemente a la construcción del paisaje actual de nuestras ciudades². Durante la Edad Moderna, se habían realizado ciertas obras de remodelación urbana que apenas habían alterado su morfología por tratarse, normalmente, de intervenciones limitadas a la construcción de nuevos edificios y a la mejora de los servicios viarios. Hasta bien entrado el XIX, la ciudad permaneció encerrada en sus muros, conservando prácticamente intacto su trazado medieval.

Mediada la centuria, esas transformaciones se hicieron evidentes en todo el Occidente europeo. Coincidieron cronológicamente con la época de mayor crecimiento demográfico, pero también con la revolución técnica e industrial. Los esfuerzos se dirigieron a hacer de la urbe el mejor espejo del desarrollo y del progreso técnico para borrar la imagen que la asociaba a ese pasado medieval con el que se quería romper todo tipo de lazos históricos³. La mayor parte de los autores suelen incluir estas intervenciones en unos planes de adecuación muy precisos; no obstante, tal y como ha apuntado De Seta, quizás sea más correcto englobarlas dentro de lo que denomina «programas de adecuación»⁴. De acuerdo con el investigador italiano, se trataba de unos proyectos bien definidos, estudiados y programados que tenían como objetivo último la modernización. Uno de los primeros síntomas de esa ansia de cambio fue el desprecio que se generó hacia ciertas construcciones que, hasta entonces, habían tenido un papel relevante, como las murallas y las propiedades conventuales. Habían sido una de las señas de identidad de la urbe, pero ahora se las consideraba como elementos obsoletos que, carentes de funcionalidad, constreñían su crecimiento. Fue esta la opinión más generalizada desde mediados del siglo XIX y acarrió, en algunos casos, una verdadera fiebre demoledora con la consiguiente destrucción indiscriminada de gran parte de nuestro patrimonio construido⁵.

² Zucconi explica claramente cuáles fueron las aportaciones fundamentales del XIX para la configuración del urbanismo actual, véase: ZUCCONI, Guido, «La città nell'epoca della crescita», en *La città dell'Ottocento*, Laterza, pp. 3-6.

³ Por ambiente urbano se acepta la definición que de él da Cori y que engloba tres significados diferentes: se trata del ambiente que se opone al natural, el que define el «ambiente construido» con sus diferentes recuerdos históricos y el propio ambiente social de la ciudad. Para profundizar, véase: CORI, Bernardo, «L'ambiente urbano», *Universo*, 5 (2000), pp. 642-655.

⁴ DE SETA, Cesare, *La ciudad y las murallas*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 26-27.

⁵ Sobre las destrucciones del patrimonio arquitectónico en la España del XIX, pueden resultar de interés, entre otros: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, «Las piquetas municipales contra los últimos postigos y murallas», en *Dispersión y destrucción del patrimonio*

Pero no todo fue barbarie demoledora; surgió una corriente de opinión en el seno de determinados sectores sociales e intelectuales que defendieron la protección de los monumentos particulares de cada pueblo; también se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, con el propósito de potenciar la preparación de inventarios y catálogos de los vestigios más importantes de cada provincia⁶. No obstante, la falta de interés institucional hizo que esas opiniones a favor de la salvaguarda de la herencia arquitectónica no fuesen suficientemente escuchadas. Hoy, bajo nuestra actitud conservacionista, nos parece incomprensible e injustificable la pérdida patrimonial producida en esa época, pero tenemos que recordar que, en el contexto histórico que estamos tratando, los valores culturales y las concepciones sobre la conservación del patrimonio diferían de las que mantenemos en la actualidad. En este sentido, tras las transformaciones realizadas en París, se difundió por Europa el viento feroz del haussmannismo que abogaba por derribar las murallas e incluso barrios enteros para dejar espacio a las plazas y a los grandes bulevares⁷. Esas actuaciones se justificaban con declaraciones que insistían en la necesidad de mejorar la viabilidad y la higiene de la ciudad; de todas formas, fue, quizás, la nueva idea de progreso la que más contribuyó a que las destrucciones se considerasen el único medio posible para la modernización de las urbes.

Tal vez la determinación tomada de forma más genérica fue la demolición de las murallas. Su desaparición no solo implicó cambios físicos, sino también fiscales, políticos y administrativos. Hasta ese momento la división territorial se establecía, precisamente, por la relación de las diversas construcciones con la propia cerca, que marcaba una clara separación entre el recinto amurallado y los arrabales. Aunque muchas de ellas habían perdido su funcionalidad desde época moderna⁸, fue en el

artístico español, Fundación Universitaria, t. III, Madrid, 2007, pp. 34-54; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961; HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Patrimonio histórico e ideología. Sobre vandalismo e iconoclastia en España: del siglo XIX al XXI*, Nausicaä, 2009.

⁶ Para mayor información véase: ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, pp. 69-82.

⁷ BENEVOLO, Leonardo, *La ciudad europea*, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 178-198.

⁸ A partir del siglo XVII la función defensiva de la muralla comenzó a decaer. Su conservación se justificaba por ser un elemento útil para el control fiscal y policial. A partir de 1815 se planteó su demolición, a pesar de que no existían especiales necesidades por el crecimiento. Aunque no se procedió a su destrucción inminente, sí se redujo su papel de límite físico gracias a una serie de intervenciones como la apertura de paseos o lugares para el esparcimiento burgués.

siglo XIX cuando su destrucción se interpretó como la forma más eficaz para conquistar el aire, la luz y la libertad⁹. En casi todas las ciudades europeas, las demoliciones se realizaron en el período comprendido entre 1860 y 1930. Es cierto que a lo largo del XIX se había producido un auge demográfico que exigió la creación de nuevos espacios de uso residencial, pero esa demografía excesiva solo se daba en algunos casos, puesto que, como ha señalado Barrios Bouzas, «para la gran mayoría de ciudades españolas que a mitad del siglo XIX se encuentran estancadas y en regresión, por la miseria, las pestes y la emigración a las grandes ciudades, esa teoría resulta discutible»¹⁰. Otro de los argumentos más utilizados era la falta de salubridad y el afán por imitar lo que estaba ocurriendo en las grandes urbes. La sociedad decimonónica consideraba que uno de los motivos de los males de las urbes derivaba de la presencia de las murallas, de modo que las enfermedades, el estancamiento económico, la delincuencia, etc., parecían ser causa directa de su permanencia¹¹. Con ellas, otros muchos edificios fueron sepultados, excluyéndose aquellos que eran considerados testimonios históricos o modelos de los estilos retrospectivos que se debían conservar para la propia caracterización de la ciudad.

Pontevedra y la Sociedad Arqueológica

Un ejemplo paradigmático al respecto es el de la ciudad de Pontevedra. Como en la mayoría de las villas atlánticas del norte y noroeste de España, su carácter marítimo y portuario impulsó su desarrollo a partir de la Baja Edad Media. Desde entonces, la población se estableció, fundamentalmente, en torno a dos áreas: la villa amurallada, donde residían las clases sociales más privilegiadas, y el barrio marinero de A Moureira, cuyos moradores se dedicaban exclusivamente a trabajos vinculados con el mar. En efecto, la muralla pontevedresa era el límite que separaba social, económica y físicamente el centro urbano de los

⁹ Las motivaciones que se alegaron para justificar la demolición de las murallas fueron múltiples, pero sobre todo se trataba de evidenciar el abandono del viejo mundo con su sistema político y cultural para dirigirse hacia nuevas formas de organización territorial y fiscal. Para mayor información consúltese: *I confini perduti. Le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Compositori, Bolonia, 2005.

¹⁰ BARRIOS ROZÚ, José Manuel, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*, Granada, 1998, p. 207.

¹¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Abajo las murallas», *Descubrir el Arte*, n.º 16, 2000, pp. 116-117.

arrabales.¹² Como se ha comentado anteriormente, su función, además de defensiva, era la de ser un instrumento de control fiscal¹³. Este último aspecto debemos relacionarlo con la dependencia que tenía la ciudad del arzobispo de Santiago, quien desde 1180 –año en el que Felipe II le concedió su jurisdicción– se beneficiaba del impuesto de las alcabalas de todos los productos que entraban en el burgo. Puesto que en el espacio intramuros era el Gobierno Municipal el principal favorecido de los impuestos y recaudaciones, su interés por mantenerlos respondía al deseo de controlar la actividad económica¹⁴.

A principios del siglo XIX se comenzó a plantear su demolición, que contó con el beneplácito del Ayuntamiento. Como alegato se aludía a su aspecto ruinoso y a la necesidad de liberar terreno para construir nuevas calles¹⁵. Su derribo se produjo en diversas fases y se prolongó hasta la década de los años setenta, conservándose algunas puertas por su carácter monumental o para ser reutilizadas como vivienda, cárcel o almacén. A lo largo de la centuria se había producido un auge demográfico considerable, pero tras la Desamortización de Mendizábal se habían liberado numerosos terrenos que podían aprovecharse para la construcción, por lo que de nuevo se evidenciaba que el deseo de romper con la ciudad compacta y cerrada era fruto de la mentalidad de la época: la muralla era vista como un símbolo del Antiguo Régimen y una traba para el desarrollo de la vida moderna y de las nuevas comunicaciones¹⁶. Tras su desaparición se unificaron los dos núcleos poblacionales que aludían a los orígenes de la ciudad del Lérez: el arrabal de A Moureira y la Villa amurallada.

¹² Los investigadores que han estudiado el ejemplo pontevedrés suelen diferenciar tres fases constructivas desde su fundación, en una fecha próxima a la concesión del fuero en 1169, hasta el siglo XV, momento en el que el recinto llegó a tener cerca de 1400 metros, triplicando la superficie inicial. *Pontevedra, villa amurallada*, Diputación Provincial de Pontevedra, Pontevedra, 1995, pp. 66-75.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Quirós Linares señala que, en la mayoría de las ciudades españolas, la función de las murallas había desaparecido a comienzos de la Edad Moderna a raíz de la instauración de la monarquía absoluta. Los muros de origen medieval dejaron, así, de cumplir funciones defensivas para ser solo instrumentos de recaudación fiscal. Véase: QUIRÓS LINARES, FRANCISCO, «El problema de las murallas», en *Las ciudades españolas en el siglo XIX*, Trea, Gijón, 2009, p. 129.

¹⁵ Los Libros de Actas que se custodian en el Archivo Municipal reflejan el interés, ya desde 1852, del Ayuntamiento por proceder al derribo de la muralla de Pontevedra. Serán la Puerta de la Peregrina y el Postigo de la Galera de las que tenemos más referencias sobre el mal estado en el que se hallaban, según los informes del arquitecto municipal don José García Limeses. Archivo Municipal de Pontevedra, *Libros de Actas del 22 de abril de 1852 y del 9 de junio de 1852*.

¹⁶ DE SETA, Cesare, *La ciudad y las murallas*, op. cit.

Tenemos que recordar que en 1833 Pontevedra fue proclamada capital de provincia; este acontecimiento resultó decisivo para la creación de un ambiente político y cultural que explica muchas de las actuaciones llevadas a cabo a lo largo del siglo. La capitalidad supuso un incremento considerable de burócratas y políticos que pronto plantearon la necesidad de crear mejores infraestructuras para poder suplir la carencia de ciertos servicios. Fue así como se abrieron amplias calles y se levantaron nuevas edificaciones que implicaron la desaparición, además de los muros, de otras construcciones emblemáticas como el Hospital de Corpus Christi, la iglesia de San Bartolomé y las Torres Arzobispaes¹⁷.

Como era de esperar, esas drásticas intervenciones originaron un fuerte debate social con posiciones a favor y en contra. Estimulado por ese ambiente de confrontación dialéctica, don Casto Sampedro fundó la Sociedad Arqueológica de Pontevedra¹⁸. Resulta difícil resumir en unas líneas el enorme trabajo emprendido por esta Sociedad; numerosos historiadores han realizado serias investigaciones en las que se confirma y destaca la gran labor desarrollada¹⁹. En el artículo 1.º de su Acta Fundacional se hace mención a cuál sería su objetivo prioritario:

Esta Sociedad tiene por objeto el estudio de las Ciencias arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios²⁰.

Durante los años que se mantuvo activa fueron rescatados gran cantidad de objetos y documentos de interés arqueológico, histórico y artístico, y se impulsó la conservación y restauración de los monumentos y vestigios más importantes para el estudio de la historia local, provincial e incluso autonómica. Los hombres de la Arqueológica profesaban la

¹⁷ Sobre la arquitectura desaparecida de Pontevedra, puede resultar de interés: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla, «La memoria recuperada. Una aportación al estudio de la arquitectura desaparecida de Pontevedra», *Liño*, n.º 20, 2014, pp. 79-88.

¹⁸ Desde mediados del siglo XIX comenzaron a florecer diversas asociaciones preocupadas por el estudio del patrimonio histórico-artístico y arqueológico, vinculadas al romanticismo en el ámbito de la literatura y al positivismo en la historia. Cataluña fue la pionera con la creación de la Sociedad Arqueológica Matritense en 1841 y un año después con la Tarraconense; la valenciana y barcelonesa se fundaron en 1876 y en la década de los ochenta aparecieron, entre otras, la de Carmona, la de Vich, la de Toledo y la de Pontevedra. Sobre el florecimiento de estas sociedades, véase: MAINER ALLENDE, José-Carlos, «Las Sociedades Arqueológicas de España», *Congreso de Historiografía de la Arqueología en España*, Madrid, 1995, pp. 303-307.

¹⁹ Entre ellos destaca sobre todo Filgueira Valverde, véase: *Os Debuxantes da «Sociedad Arqueológica de Pontevedra»*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 1995 [Cat. Exp.], pp. 9-18.

²⁰ QUINTÁS, Rogelio, *Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, Pontevedra, 1894.

creencia de que los restos materiales de nuestro pasado eran útiles para comprender el presente y, por ello, debían ser conservados, tutelados y valorizados para ser transmitidos a las generaciones futuras²¹. Tanto el estudio de la ciudad de Pontevedra como de la provincia fueron una de las prioridades de sus trabajos. De todas formas, no se limitaron al ámbito localista, ya que la personalidad de Casto Sampedro²², les permitió entablar contactos por toda Galicia y Portugal.

Para profundizar en el estudio de la historia local era imprescindible conocer bien el territorio y promover excavaciones que permitiesen realizar investigaciones de carácter científico. En este sentido, pese a que muchos de sus integrantes –en cierta medida, el propio Sampedro– eran deudores de la concepción romántica de la historia, el rigor científico estuvo presente en todos sus trabajos, gracias a la utilización de una metodología moderna y precisa. Casto Sampedro, consciente del desconocimiento que tenía la población sobre el patrimonio cultural, comenzó a promover desde 1895 exposiciones temporales para divulgar sus estudios²³.

Los proyectos que desarrollaron fueron numerosos –recopilaciones de música popular, de leyendas de Galicia, diccionario de la jerga de los canteros, corrección y aumento del diccionario gallego, etc.–, pero el que se quiere resaltar aquí fue la creación de un fondo de imágenes que hoy nos permite imaginar la Pontevedra antigua. Según indica Valle Pérez, a partir de 1902, tal y como se expresa en el Acta de la Asamblea

²¹ Entre las figuras más relevantes de la Sociedad Arqueológica cabe destacar a: Carmelo Castiñeira, hombre vinculado a la promoción «rexionalista» de «La Patria Gallega», tras su muerte ocupó el puesto de secretario Luis Gorostola; el vicepresidente era José Casal, médico e iniciador de la Antropología Cultural en Galicia; era depositario otro médico, Luis Sobrino Rivas; pertenecían también a la junta Luis García de la Riega y el poeta Rogelio Lois. Además, fueron también miembros activos: Souto Cuero, Vives, Alcoverro, Jesús Muruáis, Emilio Álvarez Jiménez y Losada Amor, Riestra, Mon y M. González Besada, Reguera, Sequieros, La Fuente, Pita Cobián, Eiras Puig, Losada Vázquez, Fenech, Fernández Prada, Olmedo, Casas Builla, Martínez Casal, Ferreirós, Soto, Gay, Blanco Guera, etc. Para mayor información véase: FILGUEIRA VALVERDE, José, «Os homes da Arqueológica», en *Os debuxantes da Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 1995, pp. 10-12.

²² Para mayor información sobre la figura de Casto Sampedro Folgar véase: FILGUEIRA VALVERDE, José, «Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica», en *Museo de Pontevedra*, n.º 5, 1948, pp. 16-50.

²³ La primera exposición de 1895 tuvo como objetivo ensalzar la festividad local pero también incentivar el interés por los objetos arqueológicos. Un año después y por las mismas fechas se celebró la segunda de sus exposiciones temporales, desarrollándose contemporáneamente en dos sedes: las Ruinas de Santo Domingo y el local adjudicado en los bajos del Palacio de la Diputación. En 1909 colaboró activamente en la realización de la Exposición Regional de Santiago de Compostela. Véase: VALLE PÉREZ, José Carlos, «El contexto intelectual pontevedrés: la Sociedad Arqueológica de Pontevedra», en *Cancionero musical de Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2007, pp. 30-32.

General de la Sociedad, ya se contaba con la colaboración de algunos especialistas²⁴:

Se acordó también que por el Sr. Zagala se proceda a obtener fotografías de los edificios, calles, etc., de Pontevedra antigua, monumental, artística e histórica, para que sirvan de base a los proyectos de reconstrucción en dibujos encargados al profesor de este Instituto de 2.^a enseñanza D. Federico Alcoverro.

Aunque se citaba solamente a Federico Alcoverro, hubo un gran número de dibujantes, artistas y aficionados que representaron aquellos elementos urbanos y monumentos más significativos que habían desaparecido. La mayoría se realizaron a finales del siglo XIX o principios del XX para reconstruir, sobre todo, el aspecto que podía haber tenido la ciudad en el pasado, concretamente en los siglos XV y XVI, cuando, además de ser la villa más poblada de Galicia, tenía el principal puerto pesquero en su ría. Como se verá a continuación, esta colección de dibujos, acuarelas y pinturas –conservados en su mayoría en el Museo de Pontevedra– poseen un enorme valor documental, fruto del estudio y la documentación, al que, en ocasiones, hay que añadir un indudable interés artístico.

La muralla imaginada

Hasta el Medioevo, la ciudad fue representada de manera esquemática como un recinto amurallado en el que solo se podían diferenciar ciertos edificios religiosos y públicos. De acuerdo de nuevo con De Seta, se trataba de imágenes que no pretendían mostrar su morfología y topografía, sino más bien aquellos elementos simbólicos y emblemáticos²⁵.

En el caso pontevedrés, poseemos algunos testimonios plásticos interesantes que nos permiten observar cómo fue evolucionando la propia concepción de la ciudad y su muralla. El ejemplo más antiguo se encuentra en la contraportada de la iglesia de Santa María y responde a ese tipo de imagen metonímica frecuente en el Medioevo²⁶. Se trata

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Puede resultar de gran interés consultar: NUTI, Lucia, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Editorial Marsilio, Venecia, 1996.

²⁶ Sobre la portada de la iglesia de Santa María existen varios estudios, entre los que destacan: CASTILLO FONDEVILLA, M.^o Esther, «Santa María la Mayor de Pontevedra», en *XII Congreso CEHA. Arte e identidad cultural*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998, pp. 147-185; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, *Santa María la Mayor: una iglesia parroquial*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Santiago

de un relieve tosco, en el que Pontevedra se identifica a través de su cerca y de ciertas construcciones que destacan por su tamaño. No será hasta la Edad Moderna cuando se produzcan representaciones más completas de la ciudad y sus muros; concretamente en 1595 Pedro Rodríguez Moñiz ejecutó «el retrato de La villa y Moyreira», custodiado en el Archivo de Simancas (fig. 1). Los datos biográficos sobre Moñiz son escasos, aunque González García-Paz²⁷, apoyándose en las aportaciones de Aparici, señaló que en 1587 fue el responsable del reconocimiento de las defensas de Baiona y A Coruña, ciudad para la que proyectó la reparación del castillo de San Felipe. Se cree que en 1595 visitó Galicia y que en esa fecha pudo estudiar la ría de Pontevedra. Nos encontramos ante la vista urbana más antigua de la ciudad, que puede ser clasificada dentro del grupo de las denominadas *oblicuas* o *caballeras*; presenta numerosos errores de perspectiva, pero ofrece una amplia idea de la extensión de la ciudad y de su entorno a finales del siglo XVI, destacando la relevancia de algunas de sus construcciones y la existencia de un recinto amurallado y otros barrios extramuros. A Moureira aparece como el arrabal de mayor entidad, aspecto enfatizado por el título, pero también es posible diferenciar el del Burgo, comunicado con la villa a través de su puente homónimo. Para identificar las arquitecturas más significativas, los accidentes geográficos y algunas infraestructuras, incluyó una leyenda con una serie de letras: el templo de Santa María se corresponde con la «C», el convento de Santo Domingo con la «D», el de San Francisco con la «E», Santa Clara con la «F», el Burgo con la «G», una pequeña peña «que llaman Pinela» es la «H» y «una erminata nombrada San Pedro», la «I». Se trata de los únicos elementos que podemos distinguir con claridad, pues el resto del caserío aparece solamente esbozado, sin diferenciarse ningún elemento del trazado viario. El puente del Burgo está representado de manera esquemática y adolece de ciertas partes estructurales, como los tajamares y la puerta de acceso a la villa; en la zona que comunicaba con el burgo, se puede apreciar su entrada con arco de medio punto flanqueado por dos torres cilíndricas con forma de castillete; tras él, la villa está delimitada por la muralla, dibujada

de Compostela, 2004, pp. 145-185; FILGUEIRA VALVERDE, José, *La Basílica de Santa María la Mayor*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1991, pp. 49-61.

²⁷ GONZÁLEZ GARCÍA-PÁZ, Sebastián, *Pontevedra a finales del siglo XVI. Tres dibujos desconocidos*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 1965, p. 13.

de manera simplificada sin ninguna de sus torres, pero con algunas de sus puertas, como la de Santa María, la de Santo Domingo, la del Puente y ciertos postigos. A Moureira es la otra protagonista del dibujo; Moñiz se limitó a mostrarla como un grupo homogéneo de casas de uno o dos pisos, dispuestas en hilera y en contacto directo con la ría; este modo de proceder revela el método que utilizó para dejar su visión de la villa, esto es, solamente incluyó sus características más destacadas, prescindiendo de los detalles.

La relevancia de esta obra deriva de que es, como ya se apuntó, la primera representación completa de Pontevedra, que nos ofrece interesantes datos sobre su configuración urbana y el estado de sus edificaciones.

Pontevedra volverá a ser motivo de representación en el siglo XVII, cuando Pedro Texeira, en «La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de 1634²⁸, incluyó un original dibujo topográfico en el que delinea de manera esquemática la ciudad y todo su entorno natural. No obstante, tendremos que esperar unos años para encontrar nuevamente una obra en la que se distinga claramente la muralla. Se trata de la extraordinaria acuarela de Pier Maria Baldi, realizada con motivo de su viaje por España y Portugal con Cosme de Medici (fig. 2)²⁹. Nos encontramos ante un perfil urbano tomado desde las inmediaciones del arrabal del Burgo Pequeño, representado en primer término. Tras él situó el puente del Burgo con la ciudad como telón de fondo. En la acuarela el puente adquiere un notable protagonismo y el aspecto que presentaba era producto de una intervención de Mateo López; sin embargo, Baldi plasmó con detalle su estado de conservación y, gracias a ello, podemos constatar su deterioro, evidente en el abovedamiento de la entrada, prácticamente arruinado. La villa aparece amurallada, pero sin las almenas que acentuaban su aspecto fortificado; es posible distinguir algunas torres, como la de Juan Ruybo y Cadavid, y la presencia del convento de Santa Clara. En el arrabal de A Moureira se centró en recalcar el carácter modesto de sus arquitecturas, pero sin incluir ninguna de sus embarcaciones, haciendo hincapié en el decaimiento de su actividad portuaria y pesquera.

²⁸ Sobre esta magna obra existe un interesante estudio: MARIAS, Fernando, y PEREDA, Felipe, *El Atlas del rey planeta: la «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de Pedro Texeira*, Nerea, Hondarribia, 2002.

²⁹ Para mayor información véase: GÓMEZ IPARRAGUIRRE, Jorge, «Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi», en *El viaje a Compostela de Cosme III*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 603-617.

Pese a que la urbe continuó siendo retratada, tendremos que esperar hasta época contemporánea para encontrar nuevos testimonios de la muralla. Fue Celso García de la Riega (1844-1914) el que más atención dedicó a la reconstrucción visual de la cerca. A partir de 1900 este pontevedrés intensificó su colaboración con don Casto, manifestando un gran entusiasmo por el proyecto de Reconstrucción Monumental de Pontevedra. Aunque era solo un aficionado al dibujo, su disposición hacia la historia le ayudó a confeccionar una colección de ilustraciones sobre las construcciones que estaban siendo aniquiladas y, especialmente, sobre la muralla. Realizó una estampa de cada una de las puertas principales, utilizando unos recursos compositivos muy similares (figs. 3-6): la puerta es la protagonista indiscutible, pero en un segundo plano nos presenta alguna de las construcciones más significativas de la villa. Se trata de un conjunto de láminas de pequeñas dimensiones, datadas a principios del siglo XX, ejecutadas con una técnica mixta que combina la aguada con el dibujo a lápiz o a tinta. El autor se interesó por la historia medieval y optó por recrear el aspecto del recinto en su época más esplendorosa, es decir, en los siglos XV y XVI. De este modo, la muralla aparece con unas dimensiones considerables, almenada y con varios torreones defensivos, propios de la arquitectura medieval; no obstante, el Museo de Pontevedra custodia un ejemplar que lleva por título la *Puerta de la Peregrina hacia 1850* (fig. 3). Su importancia reside en que es una de las escasas imágenes que conservamos para conocer el estado de los muros en los años previos a su destrucción. Como se puede observar, las diferencias con las láminas anteriores son evidentes y permiten realizar un análisis sobre sus sucesivas alteraciones. Lo más llamativo es la ausencia de las almenas; la *Puerta de la Peregrina hacia 1850* presenta una puerta con una balaustrada en alusión a las reformas que se fueron produciendo para adecuarla a los gustos de la época; ha perdido su carácter fortificado y está absorbida por las nuevas edificaciones.

Es oportuno destacar que García de la Riega, a diferencia de otros, se dedicó exclusivamente a retratar las zonas y arquitecturas más emblemáticas de cuya destrucción fue testigo, manifestando así una clara predilección por interpretar aquello que desaparecía. Toda su obra se destaca por la búsqueda de veracidad histórica a través de un dibujo minucioso y detallista que tiene como fin último documentar gráficamente el trabajo de investigación que se estaba fraguando en el seno de la Arqueológica. En sus láminas la muralla está representada a través de las puertas de mayores dimensiones que presentan unos rasgos constructi-

vos muy similares; tras ellas, es frecuente que aparezcan, como dijimos, en un segundo plano, algunos de los hitos urbanos de la villa como, por ejemplo, la iglesia y el convento franciscano (fig. 4), el de Santo Domingo, el de Santa Clara, el Puente del Burgo (fig. 5) o la Fortaleza Arzobispal. Este recurso, además de generar profundidad espacial, era utilizado como pretexto para mostrar las arquitecturas más simbólicas de Pontevedra. Por último, se sitúan una serie de personajes, ataviados con la indumentaria de la época, que contribuyen a vivificar la imagen y dar la sensación de que nos encontramos ante una instantánea fotográfica. En realidad, la muralla no presenta ningún rasgo característico que nos permita afirmar que nos encontramos ante la cerca pontevedresa y son, por tanto, las arquitecturas del segundo plano las que nos indican que se trata de la ciudad del Lérez.

Para valorar la importancia de estos testimonios, debemos tener presente que su objetivo final era instrumental: contribuir a un mejor conocimiento de la propia arquitectura. Surgieron como fruto de un trabajo de investigación y de una reflexión crítica sobre las alteraciones que estaban afectando a la urbe, y, como se comentó, son una de las fuentes gráficas que tenemos para reconstruir la memoria de Pontevedra. La muralla fue durante muchas décadas motivo de rechazo y desprecio entre los partidarios de la modernización urbana y arquitectónica, pero, como evidencian las representaciones comentadas, para otros representó también el último episodio, quizás el más decisivo, de la pérdida irreparable del patrimonio histórico y monumental pontevedrés.



Fig. 1. *Retrato de la villa y Moya y Moyreira*, Rodriguez Moñiz, h. 1595 (Archivo General de Simancas).

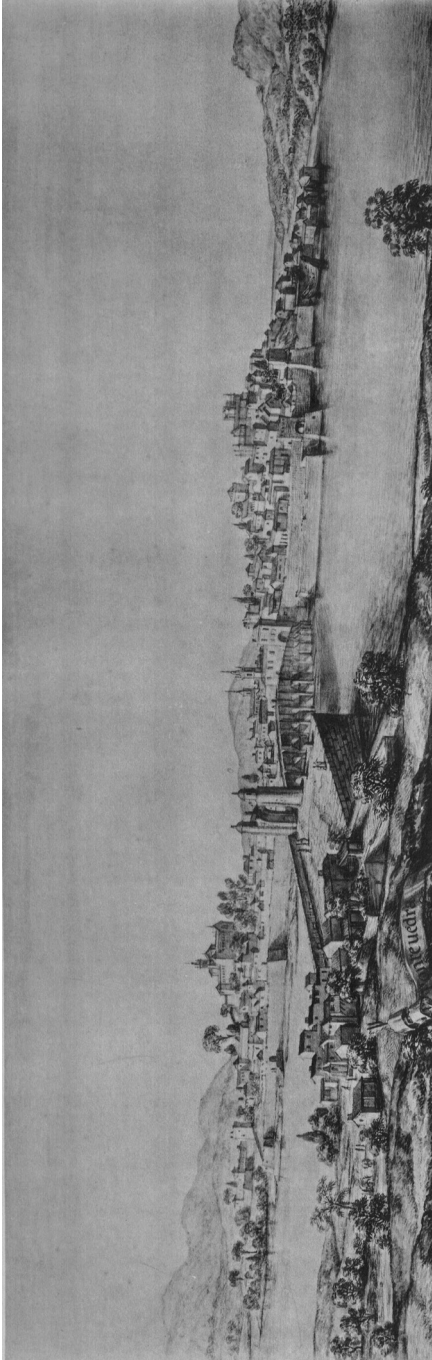
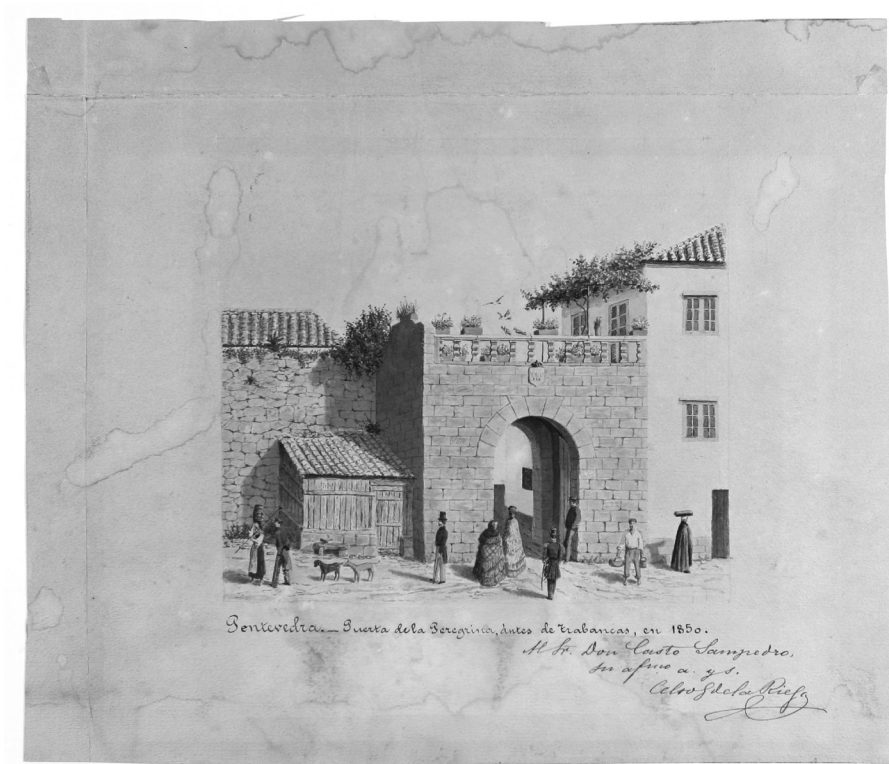


FIG. 2. *Vista de Pontecorvo*, según Pier Maria Baldi, 1669 (Biblioteca Laurenziana de Florencia).



Pontevedra. Puerta de la Peregrina, antes de Trabancas, en 1850.
H. de Don Castro Sampedro,
su oficio a. y. s.
Celso García de la Riega

FIG. 3. Pontevedra. Puerta de la Peregrina, antes de Trabancas. Celso García de la Riega, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra).



Pontevedra en el siglo XV.
VII. Puerta y Torre de Trabancas. — Iglesia del convento de San Francisco. — La Siota. —

FIG. 4. *Pontevedra en el siglo XV. Puerta y Torre de Trabancas.* Celso García de la Riega, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra).

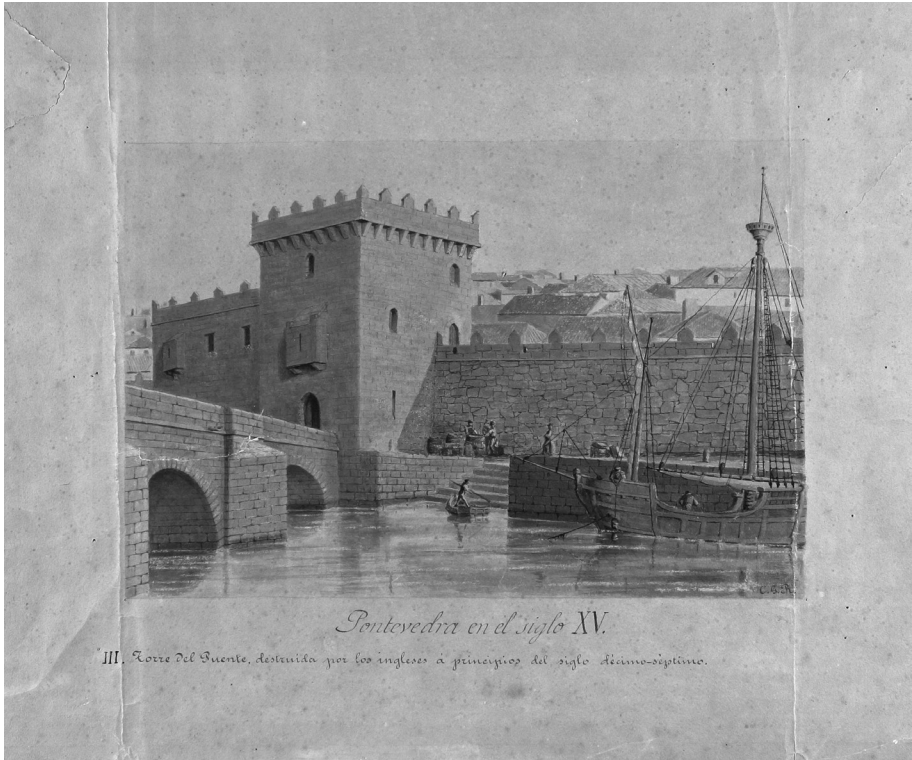


FIG. 5. Pontevedra en el siglo XV. Torre del Puente destruida por los ingleses a principios del siglo Décimo-séptimo. Celso García de la Riega, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra).

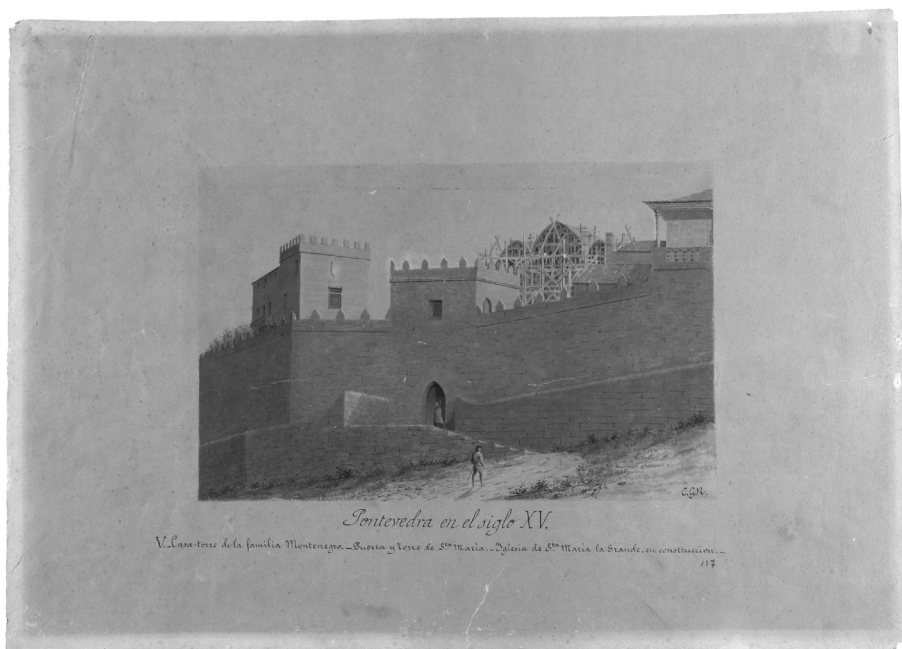


FIG. 6. Pontevedra en el siglo XV. Casa Torre de la familia Montenegro. Puerta y torre de Santa María. Celso García de la Riega, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra).

Carpintería de lo blanco en Palma del Río (Córdoba)

M.ª Ángeles Jordano Barbudo
Universidad de Córdoba

Resumen

Diversas muestras de la carpintería de lo blanco permiten analizar la pervivencia de la tradición andalusí en Palma del Río, que contó con una de las aljamas más pobladas de Andalucía tras la reconquista. El interés de los señores de Palma por mantener este contingente humano en régimen de vasallaje sin duda favoreció una tradición artística que hoy se nos revela a través de diversas techumbres, puertas de cancelas y retablos repartidos entre las fundaciones más importantes de la villa, como son el convento de Santa Clara, Santo Domingo, el antiguo hospital de San Sebastián, el convento de San Francisco y la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción; muestras que abarcan un amplio periodo que comprende desde la segunda mitad del siglo XV hasta el XVIII avanzado, momento en que el lazo apeinado convive perfectamente adaptado con los motivos más característicos del barroco tardío, siendo testimonio de la versatilidad del arte en madera producido aún bajo el influjo andalusí.

Palabras clave

Carpintería de lo blanco, mudéjar, morisco, techumbre, lazo apeinado.

Abstract

Several samples of wood framework let us analyze the survival of the Andalusian tradition in Palma del Río, which had one of the most populous Moorish communities of Andalusia after the Reconquest. The interest of the lords of Palma to keep this human contingent under a vassalage regime certainly fostered an artistic tradition that today is revealed through several marquetry ceilings, wooden screens and altarpieces doors distributed among the main foundations of the town, such as the convent of Saint Claire, Saint Dominique, the old Hospital of Saint Sebastian, Saint Francis convent and the parish church of Our Lady of the Assumption, samples covering a wide period extended since the second half of the fifteenth century to the eighteenth century advanced, when the apeinado loop coexists perfectly adapted to the characteristic motives of the late Baroque, being witness to the versatility of wood art produced even under the Andalusian influence.

Keywords

Wood framework, mudéjar, moorish, marquetry ceiling, apeinado loop.

La carpintería de lo blanco comprende el trabajo para la realización de obras que requerían maderas, incluidas las de pequeña escuadría. Es un trabajo fino, que exige pericia y precisión, y que por tanto estaba sujeto a unas reglas¹.

Fray Luis de León en su «Vida retirada» hablaba así refiriéndose a la vistosidad y riqueza de una techumbre:

«... ni del dorado techo se admira
fabricado del sabio moro,
en jaspes sustentado...»².

Este trabajo de la madera contaba con una larga tradición en el mundo andalusí. El ejemplo más claro hoy por hoy lo constituyen las antiguas techumbres planas de la mezquita aljama de Córdoba, visibles *in situ* por encima de las bóvedas barrocas de la ampliación de Almanzor del siglo X, y su decoración a base de diversos motivos ornamentales, algunos de carácter geométrico, otros vegetales, son distinguibles en las vigas expuestas en las galerías del Patio de los Naranjos. Desde este momento arranca una tradición del trabajo de la madera en al-Andalus que va a pervivir hasta el siglo XVIII. Por este motivo no parece que se deba hacer diferenciación entre periodos históricos o condiciones sociales basadas en razones étnicas o religiosas, sino que más bien deberíamos hablar de una larga pervivencia de la tradición andalusí a lo largo de los siglos, manteniendo vivas una serie de recetas que iban pasando de generación en generación y, sobre todo, de un modo de hacer que aún hoy se percibe vivo en zonas del norte de África³. En el caso de Palma dicha continuidad está motivada por la importante presencia de población musulmana desde la reconquista cristiana, contando con «el foco mudéjar más floreciente de todo el obispado, superando incluso al de Córdoba»⁴. Muchos mudéjares fueron arropados primero por el almirante micer Egidio Bocanegra, después por su hijo Ambrosio y finalmente

¹ Una revisión de toda la bibliografía del mudéjar, con capítulo específico para las techumbres, en PACIOS LOZANO, A. R., *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares (1857-1991)*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993, y *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda 1992-2002*, Serie Estudios Mudéjares CEM, Teruel, 2002.

² AGUILAR, M.ª D., «Armaduras mudéjares malagueñas», *Jábega*, 5, 1974, p. 74.

³ Como se ha ocupado en demostrar P. Lavado Paradinas en el reciente *XII Simposio de Mudejarismo* celebrado en Teruel en septiembre de 2011 en su comunicación titulada «Pervivencias del mundo hispanomusulmán en las artes aplicadas. La investigación etnográfica» (en prensa).

⁴ ARANDA DONCEL, J., *Los moriscos en tierras de Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1984, p. 33.

por los condes de Palma. En 1371 micer Ambrosio les otorgó carta de fuero a los mudéjares que procedentes de Gumiel (Burgos) habían venido por concesión del rey a estas tierras⁵, con el fin de que «mi dicha villa de Palma sea mejor poblada e más ennoblescida de lo que es, e vosotros, seades aforados e mejorados en vuestras fazendas, e sepades la razón en como auedes de uiuir... e que supiesedes en qué manera me auedes de servir»⁶. Este caso de Palma ha sido reconocido por los historiadores como el único en Castilla de repoblación señorial del siglo XIV en el que se empleó a mudéjares⁷.

En la toma de posesión de Luis Portocarrero como señor de Palma el 21 de diciembre de 1460 en el alcázar de Palma del Río, después de misas mayores, «podía ser entre las honze e las doçe oras del relox», fueron reunidos los representantes de la aljama para reconocer su señorío y vasallaje, prometiéndoles su señor que guardaría sus buenos usos y costumbres, como habían hecho micer Ambrosio Bocanegra y sus sucesores. Al igual que los vasallos cristianos, los moros prestaron vasallaje con las rodillas hincadas en tierra y con el beso en la mano derecha⁸.

La continuidad en el buen trato a los mudéjares palmeños queda suficientemente reflejada en las 121 familias de mudéjares –unas 544 personas– que aún permanecían en la villa en 1501⁹. El interés de los primeros señores de la villa y de los condes estuvo motivado por constituir este segmento de la población una mano de obra esencial para el mantenimiento y explotación de sus dominios, además de contrarrestar los efectos de la peste negra y suponer una considerable aportación económica en forma de rentas y tributos¹⁰. Una de las pruebas es que en 1530 la población mudéjar de Palma suponía más del 15% de la población de la villa¹¹.

⁵ Su llegada se debió de producir entre 1350 y 1366 (NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río en la Edad Media (855-1503). Señorío de Bocanegra y Portocarrero*, Córdoba, 2004, p. 278).

⁶ ARANDA DONCEL, J., *Los moriscos...*, p. 34.

⁷ LADERO QUESADA, M. Á., «Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media», *Historia, Instituciones y Documentos*, 5, 1978, p. 273.

⁸ NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río...*, p. 107.

⁹ Las 121 familias superaban con creces en número a las de las morerías de Priego de Córdoba, Córdoba y Sevilla (ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, vid. cap. 1: «La minoría musulmana tras la conquista: mudéjares cordobeses y moriscos granadinos (1236-1569)» y p. 39).

¹⁰ NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río...*, pp. 281-282.

¹¹ ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, p. 40.

Este buen trato tuvo su repercusión con motivo de la toma de Granada, pues Abulcáxim al-Mulech, enviado por los nazaríes para negociar las capitulaciones, propuso a los señores de Palma y a los Fernández de Córdoba, junto con los de Ricote (Murcia), como los más dignos de tomar posesión de los palacios reales y fortalezas de la Alhambra por ser «aquellos que tienen vasallos mudéjares y los tratan bien»¹².

Aunque la expulsión de los moriscos en el primer decenio del siglo XVII fue un hecho y podría pensarse que supuso el quiebro definitivo del aporte cultural andalusí, lo cierto es que en Palma del Río su influencia siguió persistente hasta bien avanzado el siglo XVIII, según hemos podido constatar en las obras artísticas que incluimos en estas páginas. La explicación puede venir de que, a pesar de que para Palma las fuentes callan, es sabido que en otras poblaciones los cristianos nuevos eludieron el destierro gracias en parte a la ambigüedad del propio decreto de expulsión, a la presión de los señores de estas villas, para quienes esta población era esencial, o al hecho de quedar eximidos por demostrar su fe de forma convincente¹³. A esto hay que añadir dos terribles epidemias de peste: de 1599 a 1601 y de 1648 a 1650, la primera de ellas coincidente con la cuestión morisca, dictando las autoridades locales medidas para el aislamiento de la villa y control de población y mercancías para evitar contagios¹⁴. Con un panorama tan desolador, al que vinieron a sumarse simultáneamente dos graves crisis de subsistencia por las malas cosechas¹⁵, parece difícil que los señores de Palma se sustrajeran de impedir por todos los medios a su alcance la salida de los moriscos que poblaban sus tierras tal y como habían hecho otros nobles.

Por los motivos expuestos y centrándonos ya en la parcela que vamos a abordar, aunque Martínez Caviro abogó por el término *morisco renaciente* aplicado con especial incidencia en las techumbres¹⁶, lo cierto es que en general se ha venido utilizando el término *mudéjar* para calificar estas obras en las que se ve la herencia de un quehacer típicamente islámico. Sin embargo, el condicionante del hecho histórico, cual es la

¹² NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río...*, p. 282.

¹³ Hay otros motivos que analiza pormenorizadamente ARANDA DONCEL (*op. cit.*, pp. 369-373).

¹⁴ EGEA ARANDA, J. A., y GARCÍA NARANJO, R. M.^o, «Crisis de subsistencias y conflicto social. La política de abastecimiento de Palma (1597-1601 y 1647-1652)», *Ariadna*, 16, 2000, p. 85.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MARTÍNEZ CAVIRO, B., «Carpintería mudéjar toledana», *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976, pp. 225-265.

expulsión de los moriscos –aunque algunos permanecieran–, y el social, como es que este tipo de obras lo hicieran tanto cristianos como musulmanes, nos lleva a considerar especialmente las más tardías como pervivencias andalusíes.

La explicación de que un sistema de trabajo se haya mantenido con mayores o menores variaciones durante siglos es la alta cualificación que alcanzaron los artistas y la excelente calidad de muchas obras, particularmente en la carpintería de lo blanco, así como la adaptación de fórmulas y modelos de origen islámico al cambio de estética que demandaban los comitentes o bien su acomodación a técnicas cristianas. Esta facilidad con que se adoptaron técnicas y recetas y su aplicación a las más diversas soluciones, junto con la asimilación por parte de los reyes y, por emulación de estos, por las capas altas de la sociedad, de las que se extendió a las más populares, están en la base del éxito del mudéjar y de su pervivencia¹⁷.

El convento de Santa Clara¹⁸

Debido a su temprana fundación en 1498 por Juan Manosalvas¹⁹ gracias a la bula pontificia, es quizá, en comparación con el resto de monumentos que vamos a analizar, el lugar donde se encuentran las techumbres más antiguas de Palma; también, las más sencillas. Las casas de Juan Manosalvas se pueden reconocer en la inmediatez del claustro del Laurel, patio del torno, huerta, corrales y cementerio²⁰, y el documento más antiguo de la compra de casas para fundar el convento de clarisas por parte de este caballero veinticuatro data de 1475. En esta escritura,

¹⁷ Sobre este particular, véase la extensa obra que G. Borrás Gualis ha dedicado a este tema, donde recoge las visiones de grandes especialistas a lo largo de la historiografía sobre el mudéjar y llega a conclusiones que hoy por hoy tienen una más que reconocida competencia.

¹⁸ Los datos más actualizados en NIETO CUMPLIDO, M., «Los primeros documentos del convento de Santa Clara, de Palma del Río (1475-1484)», *Ariadna*, 21, 2010, pp. 373-383; PÉREZ LOZANO, M., MELLADO CORRIENTE, M., y ROLDÁN BARÓN, P., «Aspectos artísticos del convento de Santa Clara de Palma del Río: intervención de Hernán Ruiz el Mozo», *Ariadna*, 21, 2010, pp. 385-418; JORDANO BARBUÑO, M.ª Á., «El arte mudéjar en el convento de Santa Clara de Palma del Río (Córdoba)», *Ariadna*, 21, 2010, pp. 347-370. Sobre Juan Manosalvas, *vid.* NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río en la Edad Media (855-1503). Señoría de Bocanegra y Portocarrero*, Archivo Catedral de Córdoba, 2004, pp. 243-246.

¹⁹ Sobre su persona, testamento y fundación del convento *vid.* NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río...*, pp. 241-245.

²⁰ *Palma monumental. Catálogo histórico-artístico*, Saxoferreo, Palma del Río (Córdoba), 1994, pp. 41-42.

publicada por Nieto Cumplido²¹, consta que dichas casas lindaban con la del vicario Juan Ruiz y con la de Juan Manosalvas. Este documento es interesante, entre otras cuestiones, porque manifiesta una de las características que se observan a primera vista en las dependencias junto al citado claustro: por lo general un trazado laberíntico que revela la adición de casas diferentes y unas habitaciones de reducidas dimensiones en comparación con las dependencias que ya se construyeron posteriormente *ex profeso* para las religiosas. La cubrición de esas habitaciones pertenecientes a casas de carácter menos monumental que el propio convento se llevó a cabo mediante techumbres sobre rollizos o maderos de gruesa escuadría, desbastados, aunque sin perfilar, entestando directamente en los muros laterales de cada habitación. En otras salas aparecen sencillos alfarjes de un solo orden de vigas que únicamente presentan labor de agramilado en los papos. Conviene aclarar, sin embargo, que todos estos ejemplares que hoy vemos obedecen a la última restauración, si bien es verdad que el criterio fue respetar el estilo de lo que allí hubo anteriormente y, ciertamente, casa con obras contemporáneas existentes en Córdoba en antiguas casas-palacio donadas por la nobleza para la fundación de conventos. Usualmente, en ellos se puede ver este tipo más arriba descrito, reservado para dependencias en patios de servicio y de carácter totalmente secundario, como por ejemplo en el convento de Santa Cruz, Santa Marta o Capuchinas²², por citar algunos de los más antiguos, contando en la provincia con el ejemplo del convento de Santa Clara de Montilla o el de Concepcionistas de Pedroche²³.

Los canes más antiguos

Pertenecientes al cenobio de clarisas se encuentran varios canes, los más antiguos localizados en Palma del Río.

El primero de ellos está situado en la sala contigua a aquella por donde se ingresa actualmente a la Oficina de Turismo en el muro este²⁴. Esta

²¹ NIETO CUMPLIDO, M., «Los primeros documentos...», pp. 373-383.

²² JORDANO, *El mudéjar en Córdoba*, Diputación Provincial, Córdoba, 2002.

²³ CASADO ALCAIDE, J., y JORDANO BARBUJO, M.º Á., *Mudéjar en la clausura el convento de Santa Clara de Montilla. El mudéjar en Montilla*, Diputación Provincial, Córdoba, 2010.

²⁴ Después de haber estado muchos años cerrado en un estado de abandono tras la marcha de las últimas clarisas años después de la Guerra Civil, el edificio ha sido recuperado para albergar dependencias del Ayuntamiento de Palma del Río.

entrada es relativamente reciente, pues la original estaba en el compás, en este mismo muro pero algo más abajo, hacia el sur. Puesto que este can se diferencia ostensiblemente de la tipología seguida por el resto que hay soportando la techumbre de esta sala, todo parece indicar que se trata de un ejemplar reutilizado. Obedece al tipo que Torres Balbás denominara de proa de barco²⁵. Deriva del musulmán y llega al mudéjar extendiéndose por toda la península y alcanzando el siglo XVI²⁶. Es un modelo bastante generalizado y lo más característico es su perfil frontal que recuerda la proa de un barco, «maciza y sensiblemente paralelepípedica, dentro de la cual se recorta otra de perfil convexo»; son el resultado de una abstracción de la hoja de acanto clásica o de la palma incurvada²⁷.

Varios ejemplares más se custodian en un almacén del Ayuntamiento²⁸. Obedecen todos al mismo tipo y proceden de una sala contigua a la anterior, que comunica con el coro bajo y donde se halla la escalera moderna y un pozo del siglo XV²⁹, porque allí estuvieron las primitivas cocinas del convento originario³⁰. Su perfil es más complejo que el anterior, pero está más estrechamente emparentado con los modillones de rollos, cuya génesis y evolución se ve en los ejemplares de diversa cronología de la fachada norte de la sala de oración de la mezquita aljama de Córdoba. En estos ejemplares de Palma los rollos se alinean unos junto a otros dispuestos horizontalmente (fig. 1). La otra característica que los distingue, aunque es muy común en este tipo de canes o asnados, es el perfil en pronunciada curva del extremo que remata en pinjante. Por otra parte, estas piezas conservadas en bastante buen estado y desligadas hoy de la techumbre original a la que estarían dando sustento, permiten apreciar cómo la pieza visible que va decorada se

²⁵ TORRES BALBÁS, L., «Los modillones de lóbulos: Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos», en *Obra dispersa*, II, Archivo Español de Arte y Arqueología, Instituto de España, Madrid, 1985, p. 247.

²⁶ HENARES CUÉLLAR, I., y LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar granadina*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, Granada, 1989, pp. 66-67.

²⁷ TORRES BALBÁS, L., «Los modillones de lóbulos: Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 34 y 35, 1936, pp. 1-62 y 113-149.

²⁸ Agradezco a Emilio J. Navarro Martínez su amabilidad a la hora de guiarme para fotografiar estos canes, así como el compartir sus más que amplios conocimientos sobre Palma.

²⁹ Reyes Lopera, arqueólogo de Palma del Río, y Antonio Gálvez, jefe de obra de Santa Clara durante la última restauración, vieron estos canes *in situ*.

³⁰ PÉREZ LOZANO, M., MELLADO CORRIENTE, M., y ROLDÁN BARÓN, P., *op. cit.*, p. 404.

unía al trozo de viga, sin decorar, que iba embutida en el muro y, por tanto, oculta a la vista. Son, por este motivo, unas piezas que añaden información valiosa, pues no es lo más acostumbrado ver un asnado desvinculado de su ubicación original. Evidentemente, el fragmento no decorado que penetraba en el muro tenía una mera labor estructural, ya que recogía los empujes de la techumbre y, junto con el resto de los canes, contribuía a sustentarla. Para concluir el análisis de estas piezas solo resta indicar que responden a un tipo muy frecuente y extendido, existiendo numerosos paralelos. Conviene aquí señalar, por ejemplo, la similitud con canes del claustro de los Laureles de Santa Clara la Real de Toledo³¹.

En cuanto a la datación de este pequeño muestrario de canes de rollos, se podría apuntar hacia la segunda mitad del XV, tanto por su tipología como por su ubicación original, ya que esta dependencia en la que se hallaban formaba parte de las casas donadas por Juan Manosalvas, quien adquiere unas primeras en 1475, a las que agregó otras en 1484³².

Techumbres de ladrillo por tabla con dos órdenes de vigas

Tras la muerte de Manosalvas, intendente de los condes de Palma, estos se convertirán en los principales comitentes. A las religiosas se les permitió recibir limosnas, legados y bienes³³, todo lo cual se dejó ver en el empuje que recibió el cenobio y las importantes obras que se acometieron bajo los Portocarrero³⁴. Así, el I conde, Luis Portocarrero (†1528) y su mujer lo ampliaron con más casas. Su descendiente, Luis Fernández de Portocarrero, también colaboró generosamente en el sostenimiento de Santa Clara, entre otras razones porque una hija suya tomó los hábitos³⁵.

³¹ Reproducción fotográfica en MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., «El arte mudéjar en el monasterio de Santa Clara la Real de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 184, 1973, pp. 387-388, y lám. XI, fig. 43.

³² NIETO CUMPLIDO, M., «Los primeros documentos...», p. 21. PÉREZ LOZANO, M., MELLADO CORRIENTE, M., y ROLDÁN BARÓN, P., *op. cit.*, p. 404.

³³ FRAY ANDRÉS DE GUADALUPE, *Historia de la Santa Provincia de los Ángeles de la regular observancia, y orden de Nuestro Seráfico Padre de San Francisco*, Madrid, 1662, pp. 549-550. Los datos publicados por fray Andrés fueron recogidos por FRAY AMBROSIO DE TORRES Y ORDEN, *Palma ilustrada o breve descripción de esta villa*, Sevilla, 1774 (reedición con notas de Antonio Moreno Carmona, Madrid, 1963).

³⁴ PEÑA IZQUIERDO, A. R., «El linaje de los Portocarrero: De la Alta Edad Media al siglo XVI», *Ariadna* (1986), n.º 16, p. 26.

³⁵ PEÑA IZQUIERDO, A. R., *op. cit.*, p. 16.

En 1752 llegó a haber cuarenta y cuatro religiosas, treinta y nueve de ellas profesas y cinco novicias³⁶.

Esta situación álgida condujo a la necesaria ampliación mediante la construcción del claustro principal, levantado en fases sucesivas, el cual consta de varias dependencias importantes a su alrededor, cuyo uso permanece sin definir documentalmente en la mayoría de los casos. Todas estas estancias se cubren mediante un sistema similar, genérico prácticamente en todas ellas y con muy ligeras variaciones.

Uno de los aspectos a destacar es que hoy día, para la adaptación de estas dependencias a usos municipales, se han dispuesto tabiques que rompen la linealidad de estas salas, y el efecto dimensional que producía la sucesión de las grandes jácenas tiradas de muro a muro se ha perdido. La percepción de los grandes espacios aún se constata en algunas estancias contiguas al claustro bajo; no ocurre igual en el alto, donde la modificación de estructuras originales ha sido mucho mayor.

En total existen cuatro enormes estancias correspondientes a las cuatro pandas del claustro, dándose la particularidad de que el encuentro entre la del lado norte y la del este en planta baja se produce sin solución de continuidad, de manera que la techumbre tuvo que apoyarse en una columna de ladrillo semejante a las del claustro, dispuesta en el centro de la esquina, columna que por desgracia desapareció en la última restauración al disponer tabiques.

En el caso del ala este, la construcción de estas dependencias se puede fechar hacia el segundo tercio del XVI, coincidiendo con el momento cumbre de la comunidad en que se amplía el coro. Por su parte, la panda norte se data en 1732 gracias al descubrimiento de un ladrillo en la techumbre de la galería del claustro en que aparecía pintada tal fecha. A pesar de esta diferencia cronológica, los canes de la sala norte no se distinguen de los del sur, como veremos a continuación.

Estas grandes estancias se cerraron con el tradicional sistema de ladrillo por tabla, cuya característica esencial aquí es la utilización de dos órdenes de vigas de madera –las grandes jácenas, dispuestas de tal modo que unen los dos muros laterales, y las jaldetas o vigas de menor escuadría– y la colocación de ladrillos vistos, en su color, que cierran los fondos. Es un sistema que deriva de los alfarjes o techumbres planas con

³⁶ NIETO MEDINA, R. L., «Monjas y Auxilio Social. El convento de Santa Clara durante la Postguerra», *Kerigma*, Fiestas patronales de Palma del Río, 2001, pp. 61-63.

vigas de tradición musulmana³⁷. Únicamente se ha producido una adaptación a nuevos gustos estéticos, algo que se hace notar mayormente en el aspecto de los asnados, de los cuales se puede seguir con bastante claridad dicha evolución. Efectivamente, nos encontramos en primer lugar con aquellos que muestran perfil curvilíneo al constar de dos y hasta tres lóbulos no tangentes³⁸, separados entre sí por molduras. Derivan de los modillones de rollos, solo que ahora se han vaciado los intermedios dando lugar a una característica «C» muy cerrada entre los lóbulos. Su uso continuo hasta el siglo XVI bien avanzado es una muestra de su éxito³⁹. Podríamos decir que, entre los tipos de canes y ménsulas de madera utilizados en la ampliación llevada a cabo bajo los condes en las clarisas de Palma y que tiene por núcleo el claustro principal, el can que ahora comentamos es el más antiguo, como demuestra su mayor apego a soluciones que rememoran lo islámico de forma más fehaciente. Es posible constatar, por otra parte, cómo los canes de ladrillo que recorren exteriormente la capilla mayor de la iglesia, concebida como una «qubba»⁴⁰, tienen también este perfil lobulado que podríamos conectar con el que estaban reproduciendo en madera para las techumbres de la clausura. Su paralelismo más cercano son los de la iglesia del hospital de San Sebastián, obra contemporánea de la iglesia de Santa Clara, puesto que la bula fundacional data de 1508, actuando como copatronos los condes y el concejo⁴¹.

Respecto a la disposición de las jácenas de forma muy continua, cabría plantear que, como venía ocurriendo con los canes lobulados de inspiración netamente islámica, la influencia de las techumbres de la mezquita aljama de Córdoba se estaba haciendo notar en este aspecto también, pues los grandes tableros que hoy vemos expuestos en el Patio de los Naranjos se sucedían con escasa solución de continuidad, apreciación

³⁷ Ejemplos más tempranos de ladrillo por tabla —del último tercio del XIV a primera mitad del XV— se encuentran en el convento de Santa Marta, Capuchinas y Santa Cruz de Córdoba, con la particularidad de que algunos de los ladrillos están decorados con pinturas que reproducen tracerías góticas estarcidas, epigrafía en cúfico, etc. (JORDANO, *El mudéjar en Córdoba*, pp. 148, 164 y 186 y ss.).

³⁸ El can de tres lóbulos se halla en el ángulo nordeste de la planta baja. La justificación de su particular concepción consideramos que reside en la especial anchura de este espacio, que exigía de un potente can para dar apoyo a la viga que, dispuesta oblicuamente, sustenta la techumbre en este punto.

³⁹ Un análisis tipológico y evolutivo de canes y zapatas en HENARES CUÉLLAR, I., y LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar granadina*, Caja General de Granada y Monte de Piedad, Granada, 1989, pp. 66-72.

⁴⁰ JORDANO BARBUDO, M.º Á., «El arte mudéjar en el convento de Santa Clara de Palma del Río...», p. 361.

⁴¹ *Palma monumental*, op. cit., p. 31.

que nos hizo llegar el profesor Borrás Gualis durante la reciente celebración de las VII Jornadas «Cardenal Portocarrero», en las que impartió una conferencia.

Volviendo a los canes de la cubierta, estos soportan las jácenas o gruesas vigas, cuyos papos lucen labor de agramilado. Mientras que otras techumbres de Palma, incluso del convento, cierran totalmente en madera, los ejemplares como estos del claustro principal presentan la alternancia del color natural del maderamen con el del ladrillo visto, restando pesantez al efecto final. A pesar de la restauración, aún se diferencian los elementos originales; así, algunas vigas muestran pandeo o deformación por el peso, lo que se ha solucionado con cinchas de hierro; mientras que otras presentan grietas más o menos profundas.

El resto de techumbres empleadas para cerramiento de las dependencias en torno a la planta baja del claustro sigue las pautas hasta ahora vistas respecto a tipología y modelo de asnado. La única diferencia que se percibe es que los papos de las vigas muestran, en lugar de la labor de gramiles, una serie de muescas enfiladas, y eso que el ala norte se fecha en 1732, porque apareció un ladrillo con esta fecha pintada⁴², lo cual viene a ser corroborado por la semejanza que guardan las singulares columnas torsas de este lado con las de la portada de la iglesia parroquial de 1725.

Mientras que las estancias en torno al claustro han conservado en un elevado porcentaje las piezas originales (vigas, ladrillos, canes), en las galerías del patio todas han sido repuestas. En este caso, además, cabe observar la no utilización de canes para apeo de las vigas, motivado por la escasa escuadría de estas, las cuales entestan directamente en los muros, norma por lo demás bastante generalizada en los claustros que siguen este sistema⁴³.

Un paso más en la evolución de los canes se puede seguir en Santa Clara. Así, en la planta alta, que se hizo en fecha más tardía, las vigas apean sobre ménsulas con perfil en «S» tendida denominados de cartela, de inspiración netamente clásica, concretamente en los órdenes corintio y compuesto de la arquitectura imperial romana como señalara

⁴² Aparte de otros motivos expuestos más ampliamente en PÉREZ LOZANO, M., MELLADO CORRIENTE, M., y ROLDÁN BARÓN, P., *op. cit.*, pp. 399-400, como son las cuentas de obras entre 1731 y 1733.

⁴³ La explicación podría venir dada por el hecho de que las galerías suelen presentar menor anchura que las habitaciones adyacentes, ya que son sitios de paso, mientras que las estancias debían soportar mayor peso tanto por concentración de mobiliario como de personas.

Torres Balbás⁴⁴; tipo que también se halla presente en el coro, donde se enriquece con muecas enfiladas en la moldura medial del frente de la ménsula o, con mayor complejidad aún, mediante dichas muecas flanqueando la moldura central que porta puntas de diamante, a lo que se suman dos rosetas octopétalas en los costados de la ménsula. La inspiración en el mundo clásico es innegable, pero la solución estructural de la techumbre del coro en general hunde sus raíces en lo islámico, como se ve en la distribución de la tablazón que guarda estrechas similitudes con los alfarjes: las grandes vigas son herencia de las jácenas, las de pequeña escuadría derivan de las jaldetas y las ahora llamadas ménsulas están cumpliendo la misma función que canes o asnados de los alfarjes mudéjares. Los papos de las jácenas en lugar de estar decorados con gramiles o lazo, lucen motivo sogueado, muy extendido y de rápida aceptación en las techumbres del XVI en adelante, mientras que las jaldetas ostentan dos hileras de muecas enfiladas y los verduguillos van lisos. Otra característica más presente en este ejemplar, que marcará la pauta en general de ahora en adelante, es que no recibió decoración pictórica; la madera se muestra en su color natural. En la base de una de las ménsulas es posible ver dos letras incisas que podríamos conectar con las que figuran en otra pieza semejante de la techumbre del refectorio perteneciente al antiguo convento de San Francisco y que más adelante abordaremos, por lo que se deduce que el mismo maestro estaba diseñando ambos ejemplares. Esta del coro de Santa Clara es una techumbre fechable hacia el segundo tercio del XVI, cuando los condes ampliaron la iglesia ante el aumento de religiosas, teniendo en cuenta además que una hija suya profesaba en él.

Cerraremos este epígrafe dedicado a Santa Clara con una mención al claustro del Laurel. Su mal estado de conservación hizo que se repusieran todas las techumbres de sus galerías en la última intervención quedando totalmente nuevas las piezas, que se integran en un ejemplar de ladrillo por tabla con canecillos lobulados para soportar el alero.

El convento de Santo Domingo

Fue fundado en 1501 por bula del papa Alejandro VI y a solicitud del conde de Palma, Luis Portocarrero, y su mujer doña Francisca Manri-

⁴⁴ TORRES BALBÁS, L., «Los modillones de lóbulos: Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos», *AEA*, t. XXXIV, pp. 1-61, y XXXV, pp. 113-149.

que⁴⁵. Al principio fue destinado a religiosas dominicas, para pasar a la rama masculina a partir de 1502⁴⁶. La iglesia, donde se encuentran los principales vestigios que aquí recogemos, fue erigida hacia 1533⁴⁷. Su diseño responde al de una nave con capilla mayor sin señalar en planta y coro a los pies. La influencia sevillana, tan ostensible en Palma del Río y deudora de su mayor proximidad a la capital hispalense que a Córdoba, se deja notar en esta traza, por la que fue concebida con armadura en la capilla mayor, estando también la nave probablemente cubierta en origen con techumbre; modelo que, por otra parte, se exportó a Granada bajo los Reyes Católicos con gran éxito. Hoy vemos un cielo raso sobre la nave del templo, aunque aún falta comprobar si no oculta la cubierta original. Una futura intervención podrá aclarar esta cuestión, si bien hay que recordar que la contienda del 36 afectó seriamente a la iglesia.

Una armadura de par y nudillo cubre la capilla mayor, aunque hoy solo es visible el almizate (fig. 2), ya que el resto quedó oculto por una simulación de cubierta que delinea la estructura que se hallaba por encima, de tal manera que pudiera ser que el resto de la techumbre se encuentre allí mismo, extremo que en una futura restauración podría comprobarse con el fin de recuperarla en su totalidad. No obstante, es posible imaginar perfectamente sus dimensiones y estructura general. Parece tratarse de una armadura ochavada, sobre planta rectangular y posiblemente de limas moamares. El harneruelo o almizate se decora con lazo de ocho apeinado y va guarnecido con ocho pequeñas piñas de mocárabes, todo ello en su color, luciendo los papos labor agramilada y destacando, junto con la estrella de ocho, las crucetas o nudos sin fin.

En los pies del templo se encuentra el sotocoro, abierto a la nave mediante tres arcos de medio punto. Luce los escudos de la orden, además de una singular techumbre que si por su decoración pictórica y motivos ornamentales, así como por la tipología de las propias ménsulas, obedece a los gustos renacentistas, en cambio estructuralmente es deudora de los alfarjes mudéjares (fig. 3). Esto es visible en la disposición de grandes vigas o jácenas, que ahora apean sobre ménsulas en «S» tendida

⁴⁵ *Palma monumental...*, p. 89.

⁴⁶ NIETO CUMPLIDO, M., *Palma del Río...*, pp. 234-240.

⁴⁷ Según carta conservada en el Archivo del Hospital de San Sebastián (*Palma monumental...*, p. 91).

o de cartela, luciendo moldura medial con contario. Los papos de las jácenas se enriquecen con motivo sogueado, mientras que en las jalde-tas se labraron muescas enfiladas. Pero, sin duda, lo más llamativo de la techumbre son las flores abiertas típicas del siglo XVI, motivo que también sirvió para decorar azulejos de cuenca.

Asistimos, de la mano de este ejemplar del sotocoro, a la transición que se produce desde los alfarjes mudéjares con labor de menado y chellas característicos de los siglos XIV y XV, a este otro tipo de techumbre, también plana, que sin duda es resultado de la herencia de sistemas constructivos autóctonos y de su adaptación a una nueva estética foránea.

La iglesia de Santo Domingo cuenta también con una puerta tallada en madera en el lado de la epístola digna de mención, ya que es una muestra de cómo la carpintería de lo blanco abarcaba también este campo, pues requería del dominio de la azuela para cortar las piezas a cartabón y poder luego ensamblarlas de forma decorativa. Este es el caso que nos ocupa, donde la estrella de ocho vuelve a convertirse en incuestionable protagonista⁴⁸. La prolongación de las puntas de la estrella, como si fuera labor de lazo, remite a las ideas de continuidad e infinitud, constantemente perseguidas en lo islámico amparándose en una simetría de regularidad imperecedera.

El trabajo de esta puerta, aún modesto, hay que ponerlo en conexión con la obra culminante de un taller que llegó a producir piezas tan selectas como son los cancelos y puertas del retablo mayor del hospital de San Sebastián, pero sobre todo con las reseñables piezas lignarias, obra de carpinteros de lo blanco, de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Palma del Río, que más adelante abordaremos.

Hospital de San Sebastián

El 5 de septiembre de 1508 el papa Julio II otorgó la bula fundacional del hospital a instancias de Luis de Portocarrero y Manrique, VII señor de Palma y primer conde, casado con doña Leonor de la Vega y Girón⁴⁹. En el inventario de los bienes y ornamentos del hospital de 1512

⁴⁸ Desmerece el zócalo de ladrillos, seguramente obra de la intervención posterior a 1936.

⁴⁹ NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., «Historia del Hospital de San Sebastián de Palma del Río (Córdoba)», *Ariadna*, 17, 2004, pp. 30-37. VERDÚ PERAL, A., «Archivo del Hospital de San Sebastián», *Ariadna*, 4, 1988. OSTOS SALCEDO, P., «Documentos del

constaban cinco retablos y otros ornamentos donados por los condes⁵⁰. Se sabe que la primera iglesia y el hospital fueron derribados en 1520 con el fin de ampliarlos y darles mayor capacidad⁵¹. Un año más tarde se manda «abrir las zanjas e se comience por la iglesia», cuyo maestro mayor era Juan de Castro, el cual recibiría 4.000 maravedíes anuales. Las obras prosiguen en 1535, año en el que es enterrado en un hueco en la capilla principal de la iglesia Juan González de Constantina, uno de los benefactores y fundadores del hospital, y en 1545 ya está terminada⁵². Se construyó en ladrillo –material mucho más propio del área sevillana que de la cordobesa–, agregada al lado norte del claustro.

Aunque la iglesia sufrió reformas en los siglos XVII y XVIII, todavía conserva importantes vestigios del XVI. La planta sigue el mismo esquema que veíamos en Santo Domingo, con una nave, capilla mayor y coro a los pies. El arco toral marca la separación del presbiterio respecto a la nave y, aunque es de medio punto, los motivos decorativos que presenta son tracerías típicas del tardogótico, al igual que las bolas que ornamentan los capiteles sobre los que apea, que también lucen ovas de influencia clásica (fig. 4). Esas tracerías son las mismas que figuran en la ventana lateral que se puede ver al exterior de la iglesia. Pero, sin duda, lo más interesante para el presente estudio es la piña de mocárabes –probablemente de yeso, aunque puede que el núcleo sea de madera– que pende de la clave de la cúpula barroca, de fajas radiales, sobre pechinas que cierra la capilla mayor⁵³. Está policromada en azul y blanco, quedando los perfiles de las adarajas resaltados en un azul más intenso, mientras que los espacios entre ellas se decoran con tetrafolios o bien con red de rombos. Se complementa con albornica lisa y remate

Hospital de San Sebastián de Palma del Río (Córdoba). Años 1345-1508», *Ariadna*, 9, 1990. *Idem*, «Documentos del Hospital de San Sebastián de Palma del Río», *Ariadna*, 12, 1993.

⁵⁰ OSTOS SALCEDO, P., «Actas del Hospital de San Sebastián de Palma del Río (Córdoba)», *Estudos em Homenagem Ao Professor Doutor José Marques*. Oporto, Portugal, Universidad de Oporto, vol. 4, 2006, p. 290.

⁵¹ NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., *op. cit.*, pp. 114-115.

⁵² *Ibidem.*, pp. 116-118.

⁵³ Curiosamente, los canes lobulados que sostienen el alero de la iglesia al exterior siguen el mismo tipo que los de la cabecera de Santa Clara. Ambas obras se estaban haciendo por las mismas fechas. Recordemos que en las clarisas la cúpula se dispone sobre trompas siguiendo un esquema de raigambre musulmana y bastante extendido en el mudéjar. Como indica Rivas Carmona, la nave debió de ir originalmente cubierta con techumbres (RIVAS CARMONA, J., «Arquitectura religiosa», en *Los pueblos de Córdoba*, Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1982, t. IV, p. 1163) y añadiríamos que probablemente con armadura de par y nudillo.

pinjante en extraordinaria forma helicoidal con esferas decrecientes en relieve. Realmente es sorprendente encontrar este motivo en una cúpula barroca, por lo que posiblemente se tratara de la reutilización de este elemento por su singularidad, adaptándolo al cerramiento barroco.

Por la cronología de la erección de la iglesia y por su tipología en sintonía con ese modelo de la época de los Reyes Católicos, que también se estaba empleando en el convento de Santo Domingo, se pudiera pensar que capilla mayor y nave se cubrirían originalmente con techumbres de madera y que la piña correspondería a esta época. Un documento de 1873 hacía referencia a los cielos rasos de la iglesia, por lo que ya entonces estaban ocultos⁵⁴. Esto no hace sino reafirmarnos en que aún deben de estar las techumbres originales por encima, al menos en la nave⁵⁵.

El empleo de abundante madera en la construcción del hospital queda manifiesto en un documento donde consta «que por cuanto la aserrería de la madera de Hospital es muy necesaria que se provea para los carpinteros en quien se remató la dicha obra»⁵⁶. Veremos cómo la madera no solo tuvo protagonismo en la iglesia, sino también en las dependencias que rodean el claustro.

El coro alto es una obra lignaria de la primera mitad del XVI. En él se distinguen la techumbre, por un lado, y la balaustrada sobre canecillos y con celosía baja, por otro. Respecto a la techumbre, destacaremos aspectos en común con el coro de Santa Clara, como la decoración de los papos de las vigas con sogueado y las ménsulas en «S» tendida o de cartela. Sin embargo, la idiosincrasia de este arte que mantiene vivo el espíritu de al-Andalus toma cuerpo de forma más precisa en el curioso cancel situado bajo el coro cuya factura podría situarse en siglo XVII, pues la labor de placajes que lo ornan no parecen anteriores a tal centuria. Lo que llama la atención es que dicha labor de placas en yeso combina con estrellas de ocho puntas, cuya raigambre islámica es evidente. Para culminar este interesante conjunto en el que se combinan sabiamente dos materiales bien diferentes, como son el yeso y la madera, se encuentran las tres puertas que cierran el cancel. La principal, en el eje mismo de la nave, luce como motivo central una forma derivada

⁵⁴ NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵ Hipótesis que sostenía el profesor Borrás Gualis cuando visitó la iglesia en octubre de 2011.

⁵⁶ NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., *op. cit.*, p. 117.

claramente de la estrella, aquí simplificada y adaptada (fig. 5). Lo mismo sucede con las dos puertas laterales más pequeñas, cuya decoración central recuerda algunas de las piezas propias de la lacería, como los azafates y candilejos.

De la mano de estas labores enlazamos con la puerta de madera del lado de la epístola. Cada hoja muestra una decoración que basa su desarrollo en una cruz y se reproduce, por efecto espejo, en la mitad inferior. Aunque han transcurrido varios siglos, es interesante retrotraerse a fines del XIV y principios del XV, momento en el que se hizo la puerta, aún conservada, de la sala capitular en el claustro del Naranjo del convento de Santa Clara la Real en Toledo, estudiada por Martínez Caviro⁵⁷. Evidentemente, muy alejado queda este ejemplo que se trae aquí a colación, pero simplemente quisiéramos tender un hilo que quizá pudiera conectar estos motivos que tan pródigamente encontramos hoy en puertas de iglesias repartidas por nuestra geografía (cuadrados enlazados, líneas quebradas o zigzag, rectángulos) con labores andaluzes en soportes lignarios.

En la parte superior de estas puertas destacan los escudos de los condes de Palma; concretamente están haciendo referencia a su entronque por matrimonio con el condado de Almenara, lo que permite fecharlas en el último tercio del siglo XVII. Posiblemente estén identificando a Luis Antonio Fernández Portocarrero y Moscoso, V conde de Palma del Río, IV marqués de Almenara, VII marqués de Montesclaros⁵⁸, a quien Carlos II le concedió el título de Grandeza de España⁵⁹, casado con María Leonor Moscoso Osorio. No presenta mayor problema la atribución del blasón izquierdo al linaje de los Portocarrero (escudo jaquelado de quince piezas de oro y azur –sus metales originales–, acolado de quince banderas y timbrado de corona condal). El otro escudo corresponde a los condes de Almenara, que es –descrito con sus metales– partido: 1: en campo de plata una cabeza de lobo arrancada de sable, linguada y sangrienta de gules (Moscoso); 2: en campo de oro dos lobos pasantes de gules

⁵⁷ Martínez Caviro, B., *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, El Viso, Madrid, 1980, pp. 319-320 y fig. 276.

⁵⁸ El padre del V conde de Palma murió a los 19 años, tan solo un año después de contraer matrimonio con Antonia Hurtado de Mendoza y Moscoso, más conocida como Antonia de Moscoso. Tío del conde fue Luis Manuel Fernández de Portocarrero y de Guzmán, virrey de Sicilia, cardenal de Toledo y político del Consejo de Estado bajo Carlos II.

⁵⁹ www.grandesp.org.uk, Grandes de España [Fecha de consulta: 21/10/2011].

uno sobre otro (Osorio); bordura del escudo de plata con ocho escudetes mantelados, al medio de gules con un castillo de oro, y el mantel de plata con un león rampante de gules (Enríquez) (fig. 6).

Esta es la descripción del escudo original; en las puertas, sin embargo, el artista ha eliminado esmaltes y metales, condicionado por el color natural de la madera, y ha simplificado los escudetes de la bordura del segundo blasón, presentándolos partidos y prescindiendo de piezas y figuras.

Paradigma de la versatilidad del mudéjar y de la perfecta simbiosis con otras artes son las dos pequeñas puertas del retablo, el cual se comenzó en 1770, siendo su artífice el maestro astigitano José Barragán; y Écija, el lugar donde lo realizó y desde donde se trasladó, una vez terminado, a Palma del Río⁶⁰. Esta máquina barroca muestra todo el esplendor de este arte, introduciendo, sin embargo, lo que para el presente estudio más interesa, las dos puertecitas cuya realización aparece recogida específicamente en el contrato de ejecución: «dos puertas laterales del retablo para tener acceso a la sacristía»⁶¹. El nuevo retablo quedó instalado en 1773⁶². Cada hoja de las puertas está cuajada de lazo de ocho sembrado de flores, convirtiéndose la estrella en protagonista de esta original decoración en un espléndido ejemplar del barroco tardío y conjugándose armoniosamente con su prolífica ornamentación (fig. 7).

Junto a la capilla mayor se encuentra la capilla de Jesús Nazareno. En un principio no fue concebida con tal fin, sino para comunicar el claustro en su lado este con el templo⁶³. Hay que recordar que justamente la

⁶⁰ NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., *op. cit.*, p. 122, citando la «Escritura de obligación para la construcción del retablo de San Sebastián y en la Iglesia de su Hospital», *Archivo de Protocolos Notariales de Posadas* (APNP).

⁶¹ *Ibidem*. No se trata de puertas procedentes del retablo que hubo anteriormente en la capilla mayor de la iglesia, porque en el contrato la congregación especifica claramente qué piezas tenía el maestro la obligación de aprovechar del antiguo retablo y cuáles debía hacer *ex novo*.

⁶² *Ibidem*, p. 125.

⁶³ «Señor Ilmo Los Hermanos de la Cofradía de Jesús Nazareno que sirven en el Hospital de san Sebastián de este villa de Palma, deseosos de tener al Santo Cristo de su advocación en un lugar mas decente o el del un altar particular, y reparando en que el dicho Hospital tiene una Capilla inmediata a la Mayor, lo cual no le es de provecho alguno mas que d un transito para la Sacristía [...]» (Archivo Municipal de Palma del Río, AMPR, Actas Capitulares, Cabildo 14-8-1662, cit. por NIETO MEDINA, R. L., y RODRÍGUEZ PÉREZ, D. A., *op. cit.*, p. 134).

panda de este del claustro fue la primera que se comenzó⁶⁴ y sería, por tanto, contemporánea de la iglesia, por lo que se puede fechar la capilla entre 1521 y 1545, si bien posteriormente sufrió importantes transformaciones que le imprimieron una estética barroca, quedando como testigo de la época fundacional la techumbre de madera plana en su color, que dataría, por consiguiente, del segundo cuarto del siglo XVI (fig. 8). Sus grandes vigas, recuerdo de las jácenas, apean sobre canes con perfil de caveto, muy sencillos, simplemente con una fina moldura lisa en el frente recorriendo el eje. Estaríamos ante lo que quizá sea la transición de los canes lobulados a las ménsulas en «S» tendida o de cartela, como algunas de las que se ven en el coro de Santa Clara o en el refectorio de San Francisco. Han desaparecido rollos y lóbulos, para volverse aquí mucho más sobrios, con simple perfil en nacela; por tanto, no sorprende ver los papos de los tirantes con modesta, aunque interesante, decoración de lazo por su combinación con los canes. Hemos de llamar la atención sobre los azulejos de tipo sevillano que guarnecen el zócalo, en los que consta la fecha de 1672⁶⁵, por su claro paralelismo con los del torno de Santa Clara, especialmente los de tonos azulados, datándose estos últimos en 1684, por lo que parece que el mismo taller estaba trabajando en ambos sitios.

Contiguo a la iglesia se levanta el claustro, rodeado de dependencias de grandes dimensiones que suelen ocupar las crujías casi por entero longitudinalmente. Su carácter sobrio viene impuesto por las techumbres que las cierran –conservadas en la mayoría de las estancias de planta baja y en una de la alta–, todas en su color, donde, como es habitual, lo más reseñable son los canes, los cuales siguen el modelo más extendido de cartela. Sin embargo, en los años ochenta del siglo XX, con motivo de unas obras, se pudo descubrir en el antiguo refectorio, por encima de un cielo raso, la techumbre original, cuya particularidad estriba en que los papos de las grandes vigas, antiguas jácenas, llevan lacería maciza basada en la estrella de ocho puntas, conformándose otras figuras geométricas características como los azafates y candilejos (fig. 9). Por el contrario, la única techumbre conservada en planta alta luce en los papos de las

⁶⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁶⁵ Esta remodelación de la capilla, que debió de consistir en la adición de la reja y el zócalo de azulejos esencialmente, se debió de llevar a cabo a partir de 1662, cuando se concedió licencia a la Hermandad de Jesús Nazareno para que trasladasen la imagen titular a la capilla.

vigas motivos encadenados, por cierto semejantes a los que se pueden ver –por lo que parece en yeso– en la ventana de la iglesia por la parte exterior, que sería más temprana, del XVI, por lo que estaríamos ante uno de los ejemplos de larga pervivencia. Un motivo similar pero a mayor escala y también en madera lo vamos a encontrar en el convento de San Francisco.

De todas las techumbres que hemos recogido de Palma tan solo una es un artesonado, fechable en la época de construcción del nuevo hospital, en el segundo cuarto del XVI. Se encuentra en el vestíbulo o pasillo que conduce al claustro y se articula mediante una retícula de cuadrados que albergan casetones octogonales, cada uno de los cuales luce una flor abierta tetrapétala. En tanto que los papos de los verdugillos que bordean los cuadrados muestran motivo encadenado, los octógonos lo lucen taqueado o jaquelado. Los espacios que resultan de la imbricación del octógono en el cuadrado se cubren con veneras que ponen de manifiesto un trabajo meticuloso⁶⁶. Nada queda aquí de la tradición islámica: el gusto por lo clásico ha terminado por imponerse completamente. Sin embargo, su existencia compartiendo el mismo espacio que otras techumbres en las que la impronta musulmana está aún viva, nos obligan a pensar que quizá fuera todo cuestión de gustos, perviviendo y coexistiendo diferentes modelos sin competencia alguna entre sí. Por otra parte, podía haber una razón meramente práctica: las techumbres con grandes vigas –especialmente las que hemos visto aquí, con parca decoración– requerían menos trabajo para su talla, mientras que la labor de casetonado entrañaba mayor destreza y tiempo.

Convento de San Francisco

Fue fundado gracias a los condes de Palma, don Luis Portocarrero y doña Leonor Girón de la Vega, consiguiendo bula pontificia de León X en 1518⁶⁷.

Destaca, sin género de dudas, la techumbre plana del refectorio, que otorga monumentalidad a la estancia. El claustro, al que se adscribe esta

⁶⁶ Otros artesonados en la provincia, por citar los más reseñables, son el del comedor del palacio de los marqueses de Viana (Córdoba), los del Museo de Bellas Artes procedentes del convento de San Francisco de Lucena, el de la sacristía de la parroquia de Castro del Río y el de la sacristía de San Nicolás de la Villa (Córdoba).

⁶⁷ *Palma monumental...*, p. 57.

dependencia de considerables proporciones, es obra del seiscientos y a esta misma época corresponde la techumbre por sus características. Se dispusieron unas potentes vigas o jácenas apeadas sobre ménsulas, algunas de las cuales son reseñables por su cuidada decoración a base de «S» afrontadas separadas mediante una hilera de pequeñas puntas de diamante que trazan el eje medial. Alguna de estas ménsulas luce, además, rosas octopétalas en los costados y balaústre en el remate, mientras otras trazan la característica «S» tendida (fig. 10). Lo más interesante es que justamente este ejemplar singular con rosetas y balaústre cuenta con una letra, concretamente una «S» y signos no identificados, grabados mediante profunda incisión realizada con la misma técnica y un tipo de grafía que recuerda estrechamente las de una ménsula de muy parecidas características en el coro de Santa Clara –ya comentada–, de la primera mitad del XVI, la cual está marcada también con la misma «S». Nada seguro podemos decir en cuanto a la interpretación de estos signos y de esta letra en particular, que quizá pudo ser marca del maestro carpintero que dirigió esta obra, en la que sin duda debió de trabajar un buen número de oficiales y operarios a tenor de sus considerables dimensiones. Pero lo que sí parece dar pie es a plantear que ambos ejemplares salieron del mismo taller.

Completan el conjunto lignario de San Francisco una serie de vigas en las galerías del claustro pequeño con papos que muestran motivos de cadenas de inspiración clásica.

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción

La obra más tardía y quizás la que supone el cénit de la pervivencia andalusí en Palma la configura el valioso conjunto de puertas y cancelles de la iglesia parroquial. La puerta principal está fechada en 1725 y forma una especie de pequeño compás que conduce hasta el cancel, constituido por la puerta central con dos hojas y las dos laterales más pequeñas⁶⁸.

La principal luce una ornamentación bastante semejante tanto hacia el exterior como al interior de la iglesia (fig. 11). Se ha recurrido a la lacería, obviamente evolucionada, ya que estamos en el siglo XVIII, pero de inconfundible raigambre andalusí. La adaptación es perfecta, pues

⁶⁸ Medidas del cancel: 3,75 × 2,50 m.

la simbiosis se logra intercalando cartelas, rocalla, motivos botánicos y rosetas, propios del barroco, entre los motivos del lazo. Sin embargo, se aprecia que los elementos que se representan dentro de la estrella central de ocho puntas son diferentes en el haz y envés de estas puertas. Efectivamente, hacia el exterior la estrella alberga un jarrón con flores, alusivo probablemente a la virginidad de María, a quien estuvo originalmente dedicado el templo aunque posteriormente cambiara a Nuestra Señora de la Asunción, simbolizando al mismo tiempo su protección y amparo al fiel que penetra en él. Este motivo en el envés, una vez franqueadas las puertas en dirección a la nave, se convierte en el símbolo del papa de Roma, la tiara pontificia y las dos llaves de San Pedro cruzadas y acoladas, cuya presencia se justificaría porque la Iglesia de Roma guía al creyente que quiere encontrar su salvación en el templo.

Completando esta iconografía, en los laterales del cancel se abren dos puertas más pequeñas⁶⁹, a cuál más interesante. Aunque en ambas predominan los cuarterones, el centro de la composición está presidido en cada puerta por un alfardón, única herencia de lo islámico en su traza. La iconografía que aparece en ambos se complementa: en uno se ha representado una figura femenina que viste manto y túnica talar y lleva los ojos vendados; porta en su mano derecha un cáliz con la sagrada forma y en la izquierda una rama florecida (fig. 12). Simboliza la Fe y bajo su figura se lee: «EXURGE DOMINE ET», inscripción que se completa con la existente en la otra puerta: «JUDICA CAUSAM TUAM» (fig. 13). En este caso, el lema se halla bajo las armas de la Inquisición encerradas en una cartela, que consisten en una cruz flanqueada de una espada a su diestra (que simboliza el trato a los herejes) y la rama de olivo a siniestra (que representa la reconciliación con los vencidos). La inscripción corresponde al Salmo 74, 22: «Álzate, ¡oh Dios!, y defiende tu causa», tomado por la Inquisición como lema de su escudo.

No se encuentran representaciones de la Fe semejantes a esta en tanto en cuanto porta, además de los elementos que la caracterizan, la rama florecida⁷⁰. El empleo de los símbolos de la Inquisición en estas puertas podría estar justificado porque algún párroco, familiar del Santo Oficio,

⁶⁹ Medidas: 2 × 1,05 m.

⁷⁰ Agradezco al profesor Fernando Moreno Cuadro sus observaciones a este respecto.

las hubiera costeado. La destrucción de los archivos de Palma durante la Guerra Civil, no solo el parroquial, impide constatar esta hipótesis⁷¹.

Junto al cancel se halla la puerta que conduce a la torre, la cual data de 1737, aunque se estuvo construyendo a lo largo de la centuria (fig. 14). Sus dimensiones son similares a las dos pequeñas del cancel⁷². Nuevamente la protagonista es la estrella de ocho, de donde parte el lazo caracterizado por los polígonos irregulares, predominando las figuras romboidales, a veces encadenadas, tal y como aparecen en el eje vertical, enlazándose con la estrella central. La composición que ocupa el centro de la puerta, es decir, la estrella rodeada de seis rombos, guarda bastante semejanza con la central del cancel, por lo que parece indicado apuntar la misma autoría para estos ejemplares.

Finalmente, el cancel situado en el primer tramo del muro norte de la iglesia recurre a un diseño que rompe más con el tradicional esquema basado en la lacería⁷³, la cual ha quedado relegada a la mitad inferior y no es propiamente labor de lazo, ya que la estrella ha desaparecido y lo único que nos remite a lo islámico son los alfarzones que incluso figuran trazados de forma anómala para lo que es lo andalusí, puesto que se intersectan (fig. 15). Al mismo tiempo, en la mitad superior se encuentran dos rectángulos cuyos extremos se desarrollan a modo de grandes almendrillas, también único recuerdo del lazo. En definitiva, la concesión de mayor protagonismo a las figuras rectangulares nos lleva a un ritmo más seco y monótono, habiéndose perdido prácticamente la traza ingeniosa y decorativa de inspiración andalusí.

Lo que las fuentes documentales se niegan por ahora a revelarnos, las manifestaciones artísticas se encargan de hacerlo obvio. Cuatro siglos hacía desde que aquel contingente de mudéjares procedentes de Gu-miel arribaron a estas tierras de Andalucía para prestar vasallaje a su señor; sin embargo, su huella ha permanecido prácticamente indeleble.

⁷¹ Según testimonio de don Manuel Nieto Cumplido, canónigo archivero de la catedral de Córdoba oriundo de Palma, en una casa del siglo XVIII que desapareció existieron unas puertas interiores de madera con los símbolos de la Inquisición, cuyo paradero hoy se desconoce.

⁷² Medidas: 2,60 × 1,25 m.

⁷³ Medidas del cancel: 4,12 × 2,60 × 0,48 m.



FIG. 1. Santa Clara. Can.

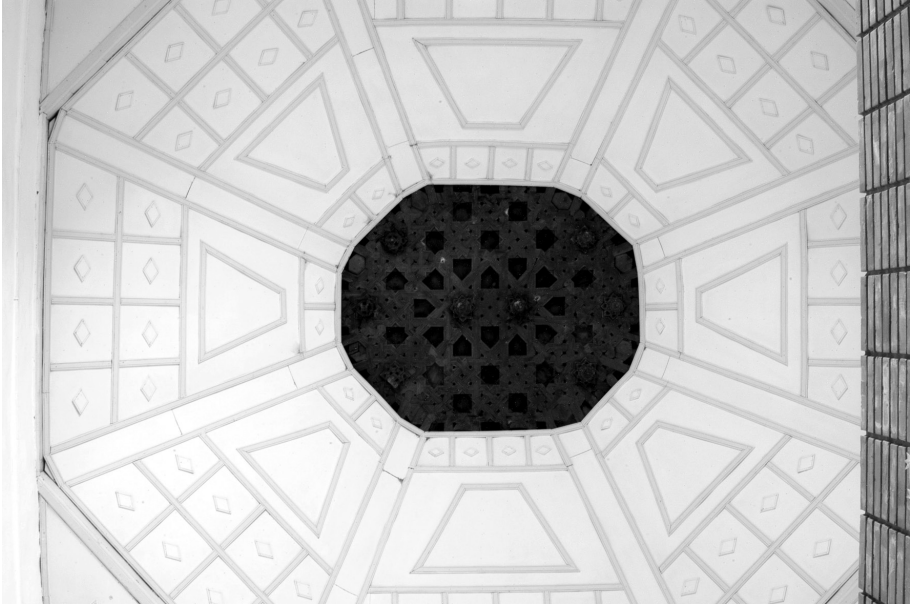


FIG. 2. Santo Domingo. Armadura de la capilla mayor.



Fig. 3. Santo Domingo. Alfarje del coro.

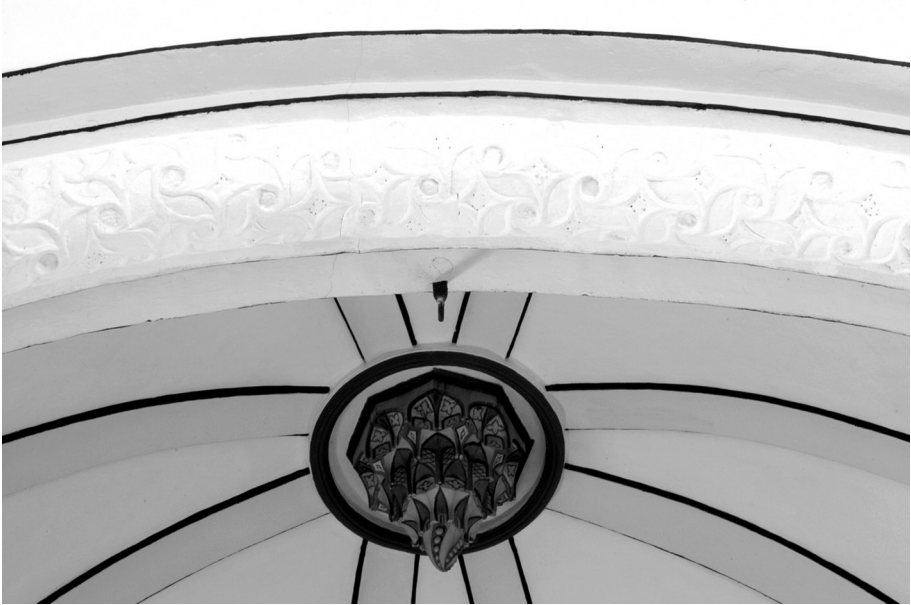


FIG. 4. San Sebastián. Tracerías del gótico tardío en el arco toral y piña de mocárabes en la cúpula barroca.



Fig. 5. San Sebastián. Cancel 1. Central.



Fig. 6. San Sebastián. Puerta de la epístola. Escudo de María Leonor Moscoso Osorio.



Fig. 7. San Sebastián. Puerta del retablo.



Fig. 8. San Sebastián. Capilla. Techumbre.



Fig. 9. San Sebastián. Claustro. Sur. Techumbre.



FIG. 10. San Francisco. Can.



Fig. 11. Asunción. Cancel. Puerta central vista desde el interior de la iglesia.



FIG. 12. Asunción. La Fe en una de las puertas del cancel.



Fig. 13. Asunción. Escudo de la Inquisición en una de las puertas del cancel.



FIG. 14. Asunción. Puerta de la torre.



Fig. 15. Asuncion. Cancel lateral.

Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de Pedro de Aramendía: el retablo mayor de Santa Ana de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)

Naike Mendoza Maeztu

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Zaragoza

Resumen

Pedro de Aramendía, uno de los principales artistas del panorama escultórico aragonés entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, recibió el encargo de ejecutar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana de Brea de Aragón (Zaragoza) en 1604. El artículo pretende contribuir al estudio de su figura a través del análisis artístico de dicha obra. Para ello nos centraremos en una serie de documentos conservados, entre los que sobresale la traza en la que se recogió el diseño inicial acordado para este retablo.

Abstract

Pedro de Aramendía, one of the leading artists of the sculptural panorama in Aragón from the end of the sixteenth century to the beginning of the seventeenth century, received the commission to carry out the main altarpiece of the Santa Ana parish church in Brea de Aragón (Zaragoza) in 1604. The article expects to contribute to the study of his figure through the artistic analysis of this work. In order to do this, we will focus on a group of preserved documents, among which stands out the trace that shows the initial design agreed for this altarpiece.

El 26 de octubre de 1604 el Cabildo de Santa María la Mayor del Pilar de Zaragoza contrató los servicios del escultor Pedro de Aramendía para la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana de Brea de Aragón (fig. 1)¹. El Archivo Histórico de Protocolos Notariales de la ciudad de Zaragoza custodia la capitulación y concordia firmada por ambas partes para la ejecución de esta obra de carácter escultórico². Este documento contiene, además de la habitual redacción de las cláusulas que estipulan las características y detalles de la obra y del contrato, una hermosa traza (fig. 2) que muestra el diseño definido en primera instancia para el retablo mayor de la citada parroquial, de aquí la excepcionalidad de esta fuente notarial.

Ya en el año 1932, el historiador aragonés Manuel Abizanda y Broto dio a conocer este documento contractual en su obra compilatoria *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*³, en la cual, siguiendo la naturaleza propia de este trabajo, publicó una transcripción parcial de la capitulación del retablo de Santa Ana, junto a una reproducción de su traza, cuyas características formales y estilísticas describió y comentó brevemente⁴.

Pese a que la referencia documental de este contrato ya había sido dada a conocer por este historiador en el segundo cuarto del siglo XX, hemos considerado que tanto el documento contractual como la traza propuesta y la obra finalmente realizada, merecían ser objeto de un estudio que abordase todo ello con mayor profundidad.

¹ Localidad de la provincia de Zaragoza, enclavada en la actual Comarca del Aranda. Unos breves apuntes sobre su historia durante los siglos XVI y XVII en: RUBIO SAMPER, J. M., *Iglesia parroquial de Brea de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», CSIC, 1987, pp. 11-15. Véase también: HERNÁNDEZ, J., MILLÁN, J., y SERRA, A. (coords.), *Comarca del Aranda*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2001.

² AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 459v-467v y sin numerar. Véase doc. n.º 3.

³ Manuel Abizanda y Broto (Zaragoza, 1870 - Buenos Aires?), historiador, cronista oficial de Zaragoza y archivero del Ayuntamiento de dicha ciudad hasta el año 1936. Debe destacarse la intensa labor de vaciado que llevó a cabo en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, de la que surgió la obra *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Dividida en tres tomos, posee, desde su publicación, un interés evidente para el avance en el conocimiento de las artes en Aragón durante los siglos XVI y XVII: ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. I y II: Siglo XVI*, Zaragoza, La Editorial, 1915-1917; *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, La Editorial, 1932. [CANELLAS LÓPEZ, A., «Abizanda Broto, Manuel», en FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. I, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1984, p. 25].

⁴ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII*, op. cit., pp. 144-147.

1. Sobre Pedro de Aramendía

Pedro de Aramendía, o de *Armenidia*, como aparece citado en las fuentes documentales consultadas, es uno de los artistas que destacaron en el panorama escultórico aragonés entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Concretamente, su actividad profesional como mazonero y escultor ha sido documentada por los especialistas entre los años 1570 y 1623.

En comparación con otros profesionales contemporáneos, no disponemos de una información excesiva sobre su vida y su obra, si bien, partiendo de una serie de datos aportados por distintos investigadores, podemos realizar una aproximación a su biografía, formación y actividad profesional, como veremos a continuación⁵.

Pedro de Aramendía era natural de Olabarría (Guipúzcoa), localidad en la que debió de nacer aproximadamente entre los años 1550 y 1556⁶. En una fecha que nos es desconocida, el vasco se estableció en Za-

⁵ Sobre la figura de Pedro de Aramendía: LÓPEZ NOVOA, S., *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfica-histórica de su diócesis*, Barbastro, Sociedad Mercantil y Artesana, 1861, pp. 253-254; ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII*, op. cit., pp. 144-147, 254-259; ARCO Y GARAY, R. del, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Velázquez, 1942, pp. 203-205; BALAGUER SÁNCHEZ, F., «Datos inéditos sobre artífices aragoneses», *Argensola*, n.º 6, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1951, pp. 173-177; WEISE, G., *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien: Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja / von Georg Weise; unter Mitwirkung von Ingrid Kreuzer, Tübingen, Hopfer*, 1959, vol. II, pp. 107-108; SAN VICENTE PINO, A., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, vol. II, p. 70; BOLOQUI LARRAYA, B., «Aramendía, Pedro», en FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. I, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1980-2007, p. 264; GIL, A., y LANASPA, M.º I., «Sobre escultura funeraria en Aragón en el primer tercio del siglo XVII», en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional: actas del III Coloquio de Arte Aragonés: Huesca, 19-21 diciembre 1983*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 223-227; MORTE, C., y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte (1559-1600)», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 37-90; ARCE OLIVA, E., «Las sillerías de coro de las catedrales de Albaracín y Teruel», *Studium. Geografía, historia, arte, filosofía*, n.º 3, Teruel, Universidad de Zaragoza, Colegio Universitario de Teruel, 1991, pp. 163-190; SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza (1545-1599)*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 417-418, 426-427, 458, 462-463 y 522-523; ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», en ÁLVARO ZAMORA, M.º I. (et al.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja: Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 168-169; CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Orlens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón», *Artigrama*, núm. 23, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 499-537.

⁶ Podemos estimar la fecha aproximada del nacimiento de Aramendía a partir del documento que recoge su contrato de aprendizaje con el mazonero Gaspar Ferrer, realizado el 18 de diciembre de 1570, cuando se nos dice que contaba con entre catorce y veinte años de edad. Véase doc. n.º 1.

ragoza, donde en 1570 comenzó su aprendizaje como escultor con el mazonero e imaginero Gaspar Ferrer⁷, cuando contaba con una edad de entre catorce y veinte años⁸. A pesar de que se había estipulado que la duración de este contrato de aprendizaje consistiera en un periodo de seis años y medio, el fallecimiento de Ferrer en abril de 1572 impidió la culminación del mismo. A partir de este suceso, Aramendía continuó su formación con el mazonero Jorge Comón⁹, discípulo de Ferrer, con quien se firmó por un tiempo de cuatro años.

El 15 de octubre de 1586 contrajo matrimonio con Juana Rigalte¹⁰, única descendiente de Juan Rigalte¹¹, uno de los escultores de mayor renombre en la segunda mitad del siglo XVI en Aragón y dueño del principal obrador de escultura existente en la Zaragoza de la época. El nuevo matrimonio se comprometió a residir durante tres años en la vivienda de Rigalte¹², período durante el cual Aramendía trabajó en el taller de su suegro. Para esta fecha, Aramendía superaría los treinta años de edad.

⁷ Véase doc. n.º 1. Sobre los distintos grados que poseían los oficios de la época, véase el funcionamiento interno de la Cofradía de la Transfiguración de Zaragoza, en la que quedaban integrados mazoneros e imagineros, junto a fusteros, cuberos, torneros y obreros de villa, en: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Le corporazioni della costruzione nella Zaragoza del Cinquecento», en GAROFALO, E., *Le arti del costruire*, Palermo, Caracol, 2010, pp. 89-116.

⁸ Por norma general, esta era la franja de edad habitual para entrar como aprendiz de un maestro en la Zaragoza de la época, tal y como atestiguan los numerosos contratos de aprendizaje de este periodo conservados.

⁹ CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Oriens...», *op. cit.*, 2008, pp. 508 y 532.

¹⁰ Véase doc. n.º 2.

¹¹ Juan Rigalte fue uno de los principales escultores aragoneses del Segundo Renacimiento, si bien su estilo se ha considerado conservador, en línea con la escultura aragonesa del momento, puesto que, a diferencia de lo que ocurrió en la primera mitad del siglo XVI, las aportaciones de la misma no fueron relevantes, pasando a desempeñar un papel secundario dentro del panorama español. La incorporación de Aramendía al taller de su suegro supuso para las obras salidas del taller la adopción de un lenguaje formal más acorde a la nueva época (CRIADO MAINAR, J., «Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI (1550-1590)», en LACARRA DUCAY, M.ª C., *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al barroco*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 303-349, espec. p. 313).

Sobre la figura de Juan Rigalte véase: MORTE, C., y AZPILICUETA, M., *op. cit.*; ARCE OLIVA, E., «Juan de Rigalte», en ÁLVARO ZAMORA, M.ª I. (et al.), *La escultura... op. cit.*, pp. 272-274; CRIADO MAINAR, J., «Rigalte, Juan», *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 585-597; CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Oriens...», *op. cit.*

¹² Por tanto, Aramendía residiría junto a Rigalte al menos hasta 1589. Según las fuentes consultadas, en 1594 el escultor habitaba una casa en la calle de la Albartería, perteneciente a la parroquia de San Pablo (BOLOQUI LARRAYA, B., *op. cit.*). Con el fin de ampliar la biografía de Aramendía, a partir del dato puntual del año 1594 y de la fecha del enlace matrimonial con Juana Rigalte (1586), se han consultado los libros de bautismos, matrimonios y defunciones conservados en el Archivo Parroquial de la Iglesia de San Pablo de Zaragoza pertenecientes a los años 1586 y 1594, no hallando nuevos datos que pudieran completar la información conocida hasta el momento.

Por ello, debemos entender que ya sería un profesional plenamente formado, y que este contrato matrimonial supondría más que un periodo de aprendizaje, el ingreso de Aramendía en la actividad escultórica del momento, a la par que Rigalte aseguraba la continuidad de su taller¹³. Comenzaron entonces Rigalte y Aramendía a realizar de manera conjunta una serie de obras que citaremos en el apartado posterior.

En 1613 el escultor contrajo segundas nupcias con Magdalena Lozano. Una década después, en 1623, encontramos fechado su testamento, en el que esta aparece como heredera universal de todos sus bienes, junto al pintor Rafael Pertús y su esposa ejerciendo de albaceas.

En definitiva, estos son los datos que nos permiten configurar la biografía de Pedro de Aramendía, que es buena muestra de las relaciones tanto profesionales como personales que se desarrollaban entre los distintos oficios artísticos de la época en Aragón.

2. La actividad profesional de Pedro de Aramendía

Como hemos comentado en el apartado anterior, la actividad escultórica de Pedro de Aramendía en Zaragoza comenzó de la mano de su suegro, Juan Rigalte, con una serie de encargos que ambos compartieron desde 1586, fecha a partir de la cual, según las capitulaciones matrimoniales, Aramendía se estableció en la vivienda de aquel, comprometiéndose a trabajar para el taller familiar por un periodo de tres años, es decir, hasta 1589.

Es probable que la primera obra en la que ambos colaboraron fuera el retablo mayor de Tierga (Zaragoza), cuya ejecución fue encargada a Rigalte en 1586¹⁴. Si bien, es el 17 de febrero de 1587, cuatro meses después del enlace matrimonial de Aramendía con Juana, cuando tenemos constancia de la primera contratación conjunta, firmada para la realización de una peana procesional destinada al busto de San Lorenzo de la iglesia advocada a este santo en Huesca¹⁵.

¹³ ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», *op. cit.*

¹⁴ El retablo mayor de la iglesia de Tierga fue contratado por Juan Rigalte en 1586, año del enlace de Aramendía con Juana Rigalte y de su consecuente entrada en el taller familiar. [CRIADO MAINAR, J., «Las artes plásticas en la comarca del Aranda en época del Renacimiento», en HERNÁNDEZ, J., MILLÁN, J., y SERRA, A. (coords.), *op. cit.*, pp. 178-179; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, p. 596].

¹⁵ SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario...*, *op. cit.*, doc. n.º 333, pp. 417-418. El contrato indica que esta peana debía realizarse conforme a la de Santiago, existente en dicho templo, comprometiéndose Rigalte y Aramendía a finalizarla para el mes de mayo de 1587.

El 18 de julio de 1587, el Cabildo de la Seo de Zaragoza encargó a Juan Rigalte la continuación de la obra del trascoro de la catedral¹⁶. Pese a que en esta ocasión en el documento contractual no aparece Aramendía contratado como ejecutor de la obra junto a Rigalte, su nombre viene dado como fiador por parte de su suegro y parece lógico pensar que interviniese junto a él en la ejecución de dicho trascoro¹⁷.

Siguiendo una de las cláusulas habituales que establecían las capitulaciones de carácter artístico de la época, según la cual la obra acabada debía ser reconocida por expertos en el oficio como paso previo para dar por finalizado el contrato, encontramos el encargo que el 4 de octubre de 1589 recibieron Rigalte y Aramendía para tasar el retablo de San Miguel de la capilla de Jaime Jimeno, obispo de Teruel, ubicada en el claustro de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza¹⁸. Un año después, en 1590, tenemos constancia documental de la participación de Aramendía en una nueva visura, la del retablo de San Miguel de la iglesia de la Santa Cruz de dicha ciudad, en esta ocasión realizada junto a los escultores Felipe los Clavos, Pedro Martínez y Juan de Ajucar¹⁹. La designación de Aramendía por sus compañeros de oficio para realizar estas tasaciones es buena muestra del estatus social y laboral que este fue alcanzando a nivel local.

¹⁶ MORTE, C., y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte...», *op. cit.*, doc. n.º 20, pp. 81-82; SAN VICENTE PINO, Á., *op. cit.*, doc. n.º 343, pp. 426-427. El trascoro de la Seo de Zaragoza se ejecutó entre el año 1557 y principios del siglo XVII, siendo iniciado por Arnau de Bruselas y Juan Sanz de Tudelilla, a partir de un diseño del pintor Jerónimo Cósida. [MORTE, C., y AZPILICUETA, M., *op. cit.*, pp. 47-49].

¹⁷ Así se expresa en: MORTE, C., y AZPILICUETA, M., *op. cit.*, pp. 47-49. El trascoro de la Seo de Zaragoza se realizó en diversas etapas desde 1557 hasta principios del siglo XVII. En una primera etapa trabajaron Arnau de Bruselas y Juan Sanz de Tudelilla. Las obras comenzaron por el lado occidental del mismo, para continuar por el lado del Evangelio. En 1587 se contrató a Juan Rigalte, quien continuó la labor por el lado de la Epístola, ocupándose del espacio comprendido entre la esquina de la capilla de San Antón y la puertecilla de acceso al coro. Morte y Azpilicueta observan que Aramendía, trabajando junto a su suegro, pudo tener una participación mayor en el relieve del Martirio de San Esteban y en algunas figuras femeninas de los remates, puesto que poseen una ejecución más dura y descuidada, similar, dicen, a la de las figuras del retablo mayor de Brea de Aragón, objeto de este estudio. E. Arce sustenta la misma opinión, considerando más que probable la participación de Aramendía en el trascoro de la Seo de Zaragoza (ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», *op. cit.*). La parte del trascoro comprendida entre la puertecilla del coro y la reja del mismo fue realizada a partir de 1591. Morte y Azpilicueta apuntan a un tal «maese Tomás», que aparece citado en el contrato de 1587, como encargado de la parte constructiva, señalando a Rigalte como autor de la escultura de dicha zona (MORTE, C., y AZPILICUETA, M., *op. cit.*, pp. 47-49).

¹⁸ SAN VICENTE PINO, Á., *op. cit.*, doc. n.º 373, p. 458. El escultor Pedro González y los ensambladores Juan Velázquez y Juan Juero también formaban parte del equipo que se formó para realizar la visura de este retablo. Si bien, el 8 de abril de 1590, los autores del retablo, Domingo Jimeno y Domingo de Yarza, acordaron nombrar nuevos tasadores para la misma (SAN VICENTE PINO, Á., *op. cit.*, doc. n.º 377, pp. 462-463).

¹⁹ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos... T. III: Siglos XVI y XVII*, *op. cit.*, 1932, p. 143.

De nuevo, en una capitulación firmada el 21 de noviembre de 1595, encontramos a Aramendía colaborando con su suegro, Juan Rigalte. Esta vez firmaron un contrato para la ejecución de un sagrario para la parroquia turolense de Cuencabuena, una obra que actualmente se encuentra desaparecida²⁰.

A finales de siglo, en concreto entre 1597 y 1598, el nombre de Aramendía aparece relacionado en la documentación con la sillería coral de la catedral de Teruel. Si bien no se tiene constancia del contrato de esta obra, se le ha podido señalar como tracista de la misma, puesto que él fue el encargado de elaborar un modelo de esta, posiblemente en madera²¹.

A la serie de trabajos que venimos comentando, sucedió en el año 1600 uno de los encargos que deben ser considerados de especial relevancia dentro de la carrera profesional de Aramendía: su inclusión en el grupo de escultores que debía ocuparse de la culminación del retablo mayor de Nuestra Señora de la Asunción de la catedral de Barbastro²². Y es que, en esta obra destacada de la escultura romanista aragonesa, colaboró con Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez de Calatayud, artífices de primera fila dentro del panorama escultórico aragonés²³.

²⁰ SAN VICENTE PINO, Á., *op. cit.*, doc. n.º 429, pp. 522-523; ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», *op. cit.*, p. 168.

²¹ Distintos motivos llevan a E. Arce a considerar a Aramendía el tracista de dicha sillería: su nombre aparece en una cuenta de gastos, fechada en mayo y noviembre de 1597, formando parte del Cuaderno de Fábrica del ejercicio 1597-1598, en el que consta que recibió 1.200 sueldos por el modelo de madera de la misma. Además, está constatada su supervisión para la provisión de madera, y por otro lado, Arce señala la similitud del estilo romanista de esta obra con el retablo de Brea de Aragón, objeto de este estudio. ARCE OLIVA, E., «Las sillerías...», *op. cit.*

²² El retablo de Nuestra Señora de la Asunción de la catedral de Barbastro consta de dos partes. La inferior fue iniciada unos años antes de 1540 por Damián Forment, siendo finalizada por su discípulo Juan de Liceire en 1560. La parte superior fue encargada a Juan Miguel Orliens, Pedro Martínez de Calatayud y Pedro de Aramendía en 1600, como hemos mencionado. Aramendía, según indica C. Morte basándose en la citada capitulación, se encargó del ensamblaje del mismo y de la ejecución de los cuatro relieves de los evangelistas del banco y el de la Epifanía. C. Morte le atribuye estas figuras por considerar su tratamiento similar al de algunas figuras del retablo mayor de la iglesia de Brea de Aragón (LÓPEZ NOVOA, S., *op. cit.*, pp. 253-254; ARCO Y GARAY, R. del, *op. cit.*; BORRÁS GUALIS, G., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*, pp. 65-68; ALAMAÑAC CORED, I., «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro», *Argensola*, 89, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 153-181; MANRIQUE ARA, M.º E., «Mecenazgo episcopal y promoción artística en la nueva diócesis de Barbastro (1573-1604)», *Seminario de Arte Aragonés*, XII-L, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Instituto de Estudios Turolense, 2002, pp. 69-158; MORTE GARCÍA, C., *El retablo mayor de la catedral de Barbastro: restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2002, doc. 9, pp. 136-137).

²³ Juan Miguel Orliens se formó, por designio de su padre, el también escultor Miguel Orliens, en el taller de Juan Rigalte, entre los años 1585 y 1589, por lo que durante este periodo de formación coincidiría con Aramendía en dicho taller (CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*).

La participación de Aramendía en la culminación del retablo mayor de la catedral de Barbastro le abrió puertas a nuevos trabajos. Así, fue contratado en noviembre de 1601 para la realización del pedestal del coro de esta misma catedral²⁴, siendo este el primer encargo adjudicado de manera individual a Aramendía del que se tiene verdadera constancia. En 1602, se le encomendó junto a Juan Miguel Orliens, la tasación del retablo mayor de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca²⁵. Dos años después, en 1604, recibió el encargo de la que puede considerarse principal obra de su carrera: el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Brea de Aragón (fig. 1), del que no aportamos más datos ahora, puesto que sobre el estudio del mismo versan las próximas páginas.

Dos años después, en concreto el 20 de octubre de 1606, recibió otro encargo relacionado con el trascoro de la Seo zaragozana, en el que, recordemos, ya había intervenido junto a su suegro a partir de 1587. En esta ocasión, y como cierre o finalización de esta obra, hubo de realizar dos pedestales para los balcones ubicados en la puerta del coro, pensados para la disposición de las dignidades a la hora de asistir a las celebraciones litúrgicas. La conservación de esta obra nos permite quizás obtener una imagen de los pedestales del coro de la catedral de Barbastro, encargados a este mismo artista cinco años antes, como ya hemos mencionado²⁶.

²⁴ AHPH, 3687, f. 462. Lamentablemente, el estado de conservación de la capitulación y concordia únicamente nos permite leer algunas palabras de la misma, aportándonos escasos datos sobre las características formales del pedestal. Además, según indica el texto, este se acompañó de una traza y de un modelo (no conservados en la actualidad), por lo que no fue necesario redactar con total precisión el aspecto que la obra debía adoptar. De la lectura de las partes conservadas del documento contractual extraemos que el pedestal debía realizarse en piedra, extraída en concreto de la localidad oscense de Zaidín, y que este se articularía a partir de una serie de columnas cuyo número no podemos determinar. Por otro lado, el desmontaje del coro en 1953 nos impide conocer la obra finalizada (ALAMAÑAC CORED, I., *op. cit.*, pp. 184-185).

²⁵ La visura y tasación de este retablo fue realizada por ambos escultores el 27 de junio de 1602. El documento que así lo demuestra fue dado a conocer por vez primera en: BALAGUER SÁNCHEZ, F., *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo*, Huesca, 1946, p. 38. Este autor publicó años después el texto completo en: BALAGUER SÁNCHEZ, F., «Datos...», *op. cit.* Balaguer señala a Miguel Orliens como participante en la visura y tasación junto a Aramendía. Fue G. Borrás quien desligó las figuras de Miguel Orliens y Juan Miguel Orliens en: BORRÁS GUALIS, G., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*, pp. 9-12.

²⁶ Los pedestales del trascoro de la Seo de Zaragoza se estructuran a partir de una serie de paneles enmarcados en la parte superior por una cornisa y en la inferior por una basa. En concreto, cada uno de los dos pedestales se compone de cuatro piezas en su parte frontal y dos en los laterales, decorados con medallones cuadrangulares u ovals y otras incrustaciones. Todo ello está ejecutado en alabastro, piedra negra y jaspes. La capitulación de esta obra aporta datos más precisos sobre los aspectos formales de la misma, por la que Aramendía hubo de recibir 14.000 sueldos jaqueses. Según indica el documento, se realizó una traza mostrando el diseño de los pedestales, la cual, al igual que ocurre en el caso de Barbastro, no ha llegado hasta nosotros (véase: doc. n.º 7). Se han localizado

Llegando al final de su vida (recordemos que su testamento está fechado en 1623), realizó dos sepulcros en mármol y alabastro, hoy desaparecidos: el de don Hugo de Urriés para el convento oscense de Predicadores de Ayerbe, encargado en 1615²⁷, y el de don Antonio Tornamira para el convento de San Francisco de Zaragoza, que le fue contratado en 1616²⁸. Este mismo año Aramendía recibió el encargo de ejecutar una estatua orante del citado don Hugo de Urriés, que, como fundador del Colegio de los Agustinos Descalzos de Zaragoza, formaría parte de un monumento conmemorativo²⁹.

Por último, pese a su dedicación básica a la escultura, hemos de decir que Aramendía compaginó esta actividad con la contratación de una serie de obras de carácter arquitectónico e hidráulico a partir de 1614³⁰, situación que no debe extrañarnos, puesto que en esta época los oficios profesionales relacionados con la construcción y la ingeniería se encontraban ligados entre sí³¹. Quizás la disminución de los encargos escultóricos en Zaragoza o la fuerte competitividad con otros escultores de la talla de Juan Miguel Orliens, llevaron a Aramendía a compaginar su oficio con estos otros trabajos.

otros documentos relacionados con esta obra: la habitual comanda y su contracarta (véanse docs. n.º 8 y n.º 9), así como dos albaranes en los que constan dos pagos de la misma (véase docs. n.º 10 y n.º 11). Gracias al conocimiento de esta intervención de Aramendía, cobra mayor fuerza la hipótesis de que Juan Rigalte, junto a su yerno, fue el encargado de completar la parte escultórica del lado de la Epístola del trascoro de la Seo zaragozana, puesto que la realización de estos pedestales supondría la continuación y finalización de las obras de esta pieza catedralicia (véase nota 17).

²⁷ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII, op. cit.*, pp. 255-256; GIL, A., y LANASPA, M.º I., *op. cit.*

²⁸ ABIZANDA Y BROTO, M., *op. cit.*, pp. 257-259.

²⁹ Esta estatua orante ha sido identificada en el panteón familiar de los Urriés ubicado en la basílica de Nuestra Señora del Pilar del Zaragoza (GIL, A., y LANASPA, M.º I., *op. cit.*).

³⁰ Según se nos dice en: ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», *op. cit.*, pp. 168-169, Aramendía llevó a cabo reformas en la iglesia zaragozana de San Gil (1614), intervino en la acequia de Cantalobos (1616) e incluso realizó un ingenio para sacar agua del Ebro en esta misma localidad y en la de Fuentes de Ebro (1621).

³¹ Para conocer más sobre este tema: GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Artistas-ingenieros en Zaragoza en el siglo XVI», en *Actas del Congreso Nacional Jerónimo Zurita: su época y escuela. Zaragoza 16-21 mayo de 1983*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1986, pp. 467-474; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos, tratadística de ingeniería y práctica constructiva», *Artígrama*, n.º 15, 2000, pp. 75-76.

3. El retablo mayor de Santa Ana de la iglesia parroquial de Brea de Aragón

3.1. *El encargo: capitulación y concordia y traza*

Tal y como se puede percibir tras la lectura del apartado anterior, el principal encargo que Pedro de Aramendía recibió de manera individual durante el desempeño de su actividad profesional fue el de la ejecución del retablo mayor, dedicado a Santa Ana, de la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)³².

En la visita pastoral realizada el 5 de julio de 1604 a esta parroquial, observamos la necesidad que existía de construir un nuevo retablo. El doctor Jerónimo Sanz, visitador del Arciprestazgo de Zaragoza en nombre del arzobispo don Tomás de Borja, dejó constancia en la misma de la antigüedad de la máquina existente en dicha fecha, ordenando con premura la realización de un nuevo retablo que vendría a sustituir al anterior³³.

De esta manera, el Cabildo de la iglesia de Nuestra Señora de Santa María la Mayor de Zaragoza encomendó al escultor Pedro de Aramendía, el 26 de octubre de 1604, la realización de dicha obra escultórica, quedando el encargo patente en una capitulación y concordia que ambas partes firmaron en presencia de Pablo Gurrea, notario de dicha ciudad, a la cual nos hemos referido en ocasiones anteriores³⁴. En este documento se precisaron tanto las características formales y el programa iconográfico que la obra debía poseer, como otras condiciones relativas al plazo de ejecución, los costes y su modo de pago, y otros detalles a convenir. Tal y como ya hemos indicado en la introducción, se completó el texto

³² Esta iglesia fue construida por encargo del Cabildo del Pilar de Zaragoza entre los años 1554 y 1555. Es un templo de nave única y cabecera plana, con capillas laterales entre los contrafuertes comunicadas entre sí, siguiendo, como otras iglesias de la cuenca del Jalón y del resto de Aragón, la tipología arquitectónica propia del Quinientos aragonés. El edificio no fue abovedado hasta el siglo XVII, cuando el espacio interior se cubrió mediante una bóveda de cañón con lunetos decorada con labores de yesería. Construida en mampostería, empleando sillares para basamentos, elementos sustentantes o de refuerzo, esta parroquial posee un aspecto compacto al exterior (ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1957, pp. 364-365; RUBIO SAMPER, J. M., *Iglesia parroquial de Brea de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», CSIC, 1987).

³³ Archivo Parroquial de Brea de Aragón, Libro Primero Sacramental, f. 209. Visita del 5 de julio de 1604: «[...] de mandar hazer en el altar mayor por estar el que aora ay en la yglesia muy antigo mandamos al aura tenga cuydado en solizitar que se haga, esto, con la brevedad posible pues ay tanta necesidad».

³⁴ Véase doc. n.º 3.

del contrato con una traza de excepcional interés que muestra el diseño acordado para esta obra.

La capitulación nos indica que de este dibujo se realizó una copia, de manera que un ejemplar, precisamente el que conserva el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, quedó en manos del notario, para que constara el modelo propuesto y aceptado por las partes interesadas, mientras que otro permaneció en manos del escultor, a quien serviría de modelo durante la ejecución. La traza (fig. 2) que ha llegado hasta nosotros fue realizada en pluma sobre papel, poseyendo este soporte unas medidas de 55 × 35,5 cm. En ella el tracista plasmó un cuidado diseño para el retablo de Santa Ana que analizaremos a continuación. A los pies del mismo, a izquierda y derecha encontramos, respectivamente, las firmas del encargante, el prior de Santa María la Mayor, Bartolomé Llorente, y del escultor, Pedro de Aramendía. Una tercera inscripción aparece en el reverso, en la que podemos leer la palabra *obiedo*³⁵.

En cuanto a la técnica del dibujo en sí³⁶, si comparamos esta representación gráfica con otras trazas de retablos contemporáneos en Aragón, como el de Nuestra Señora del Rosario para la iglesia del convento de Santo Domingo de Huesca (1598)³⁷, nos encontramos ante un ejemplo un tanto arcaizante. Si bien la plasmación de las medidas y proporciones es correcta, observamos dos elementos retardatarios para la época: pri-

³⁵ No podemos concretar el sentido que la palabra *obiedo* puede tener en este documento.

³⁶ Sobre el desarrollo del lenguaje gráfico y su aplicación a la arquitectura véanse: SAN JOSÉ ALONSO, J. I., *Apuntes sobre el desarrollo del dibujo arquitectónico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1997; GENTIL BALDRICH, J. M., *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998; ORTEGA VIDAL, J., «Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España Dorada», en *Las trazas de Juan de Herrera y seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 337-415; ORTEGA VIDAL, J., *El Escorial: dibujo y lenguaje clásico*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; SILVA SUÁREZ, M. (ed.), «El lenguaje gráfico: inflexión y pervivencias», en *Técnica e ingeniería en España. I, El Renacimiento*, Madrid, Real Academia de Ingeniería, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

³⁷ La cofradía del Rosario encargó este retablo a Juan Miguel Oriens el 11 de mayo de 1598 para su capilla en la iglesia del convento de Santo Domingo de Huesca, desde donde fue trasladado a mediados del siglo XVIII a la iglesia de Plasencia del Monte, debido a la construcción de la capilla de Nuestra Señora sobre la iglesia del convento de Santo Domingo. Junto a la capitulación se conserva, en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, la traza del retablo, que posee unas medidas de 65 x 42,5 cm. Su autoría no puede adscribirse a Juan Miguel Oriens (BALAGUER, F., «Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario», en LUESMA, T. (coord.), *Signos. Tomo 2, Arte y cultura en Huesca: de Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 232-233; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía en la retablistica aragonesa entre los siglos XVI y XVII: El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra: revista de investigación*, núm. 13, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1998, pp. 125-148).

mero, el empleo del plumeteado como recurso para aportar sensación de volumen al dibujo, y segundo, el modo de representación del altar en perspectiva³⁸, un tanto anticuado, puesto que sabemos que desde algunas décadas atrás el sistema de doble proyección ortogonal ya era utilizado a la hora de diseñar. Este último sistema es capaz de mostrarnos al mismo tiempo el alzado de una obra vinculado a su respectiva planta, como ocurre en el caso del mencionado retablo de Nuestra Señora del Rosario³⁹.

Por último, el contrato contiene una serie de cláusulas que nos permiten conocer más datos y peculiaridades sobre la realización de este retablo de Santa Ana. En primer lugar, la obra debía ser ejecutada en el taller de Pedro de Aramendía en Zaragoza. Una vez finalizada, el Cabildo contrataría a uno o más oficiales que se encargarían de realizar la visura, comprobando que la máquina acabada se ajustaba a las condiciones establecidas inicialmente en la capitulación. De ser así, esta sería trasladada a la localidad de destino, Brea de Aragón, encargándose el Cabildo de los gastos que el desplazamiento pudiera suponer. Concluido este, el escultor se encargaría de asentar el retablo en el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana⁴⁰, ocupándose él mismo del coste que ello conllevara.

Para la ejecución de la obra y su emplazamiento en el lugar de destino se estipuló el plazo de un año, a contar desde la fecha en la que se firmó el contrato. Es decir, que si el documento contractual que estamos comentando está fechado el 16 de octubre de 1604, se acordó que el retablo debía estar concluido el 16 de octubre de 1605. Desconocemos la fecha en que se finalizó definitivamente el encargo, pero podemos constatar que el plazo inicialmente establecido de un año no se cumplió. La visita realizada por el visitador del Arzobispado de Zaragoza, el doctor Jerónimo Sanz, el 3 de julio de 1606, así lo confirma, indicándo-

³⁸ CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*, p. 509.

³⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Instituto de Estudios Turoleses, 2005, pp. 57-59.

⁴⁰ La sacristía de la iglesia parroquial se ubica tras la cabecera, en el espacio existente entre dos contrafuertes. La entrada a la misma se realizaba desde el altar mayor por una apertura en el muro, quedando esta cegada a partir de la colocación de este retablo mayor. Esto supuso la reforma de la sacristía, a la que se accedería a partir de entonces desde el exterior, a través de una perforación en uno de los dos contrafuertes mencionados (RUBIO SAMPER, J. M., *Iglesia...*, *op. cit.*, pp. 31 y 37).

nos que en esta fecha el retablo mayor aún no estaba concluido, cuando ya había transcurrido más de un año desde la firma del contrato⁴¹.

Por otro lado, la máquina ejecutada nos aporta un dato más en relación a su datación: en el sotabanco, inmediatamente debajo de las calles laterales, observamos dos escudos pertenecientes al Cabildo del Pilar en los que podemos leer la inscripción: «AÑO 1652» (fig. 3). Desconocemos a qué hace referencia esta datación, pudiendo aludir a la fecha de finalización del retablo o de las labores de policromado o dorado del mismo⁴². No poseemos datos acerca de cuándo se policromó la máquina, si bien proponemos al pintor Pedro de Vallebrera como responsable de la misma⁴³.

En cuanto al coste y modo de pago de la obra, la capitulación estableció que Pedro de Aramendía debía recibir mil libras jaquesas por la ejecución del retablo. Esta cantidad, equivalente a veinte mil sueldos jaqueses, como especifica el contrato, le sería abonada al escultor en tres pagos. El primero de ellos, del cual tenemos constancia documental, lo recibiría en el momento de la firma de la capitulación, el segundo, una vez la obra estuviera concluida en el taller del escultor, y el tercero, cuando esta estuviera finalmente emplazada en la iglesia de Brea de Aragón y hubiera recibido el visto bueno por parte del oficial u oficiales encargados de su visura⁴⁴.

3.2. Descripción tipológica, formal y estilística

Tal y como establece la capitulación y concordia, el retablo mayor de Brea de Aragón se dedicó a Santa Ana, titular de la parroquial. Para esta

⁴¹ Archivo Parroquial de Brea de Aragón, Libro Primero Sacramental, f. 213: «Item mandamos se acabe el altar mayor y se asiente dentro de ocho meses [...]».

⁴² Según Abizanda, esta fecha puede hacer referencia bien a la terminación del retablo o bien a la fecha en que este fue dorado [ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos... T. III: Siglos XVI y XVII, op. cit.*, p. 145]. Hemos consultado las visitas pastorales del 9 de diciembre de 1649 y del 5 de septiembre de 1654, por ser estas las más próximas al año 1652, no obteniendo ningún nuevo dato que pueda esclarecer el significado de esta inscripción (Archivo Parroquial de Brea de Aragón, Libro Primero Sacramental).

⁴³ Pedro de Vallebrera, pintor, figura junto a Pedro de Aramendía en la comanda que se realizó tras la firma del contrato del retablo mayor de Brea de Aragón el 8 noviembre de 1604, así como en la correspondiente contraccarta. Véanse docs. n.º 4 y 5.

⁴⁴ AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 483-484: Pedro de Aramendía, escultor habitante en Zaragoza, otorga haber recibido del prior, canónigos y Cabildo de la iglesia de Nuestra Señora Santa María la Mayor y del Pilar 6.766 sueldos y 8 dineros jaqueses en parte del pago de los 20.000 que deben pagarle por el retablo que ha de hacer para el altar mayor de la iglesia de la villa de Brea. Véase documento n.º 6.

máquina se planteó una estructura ejecutada en madera de pino «muy buena y muy seca», compuesta de sotabanco y banco, sobre los que apoya el cuerpo principal, organizado en dos pisos y tres calles, todo ello coronado por un ático. Su arquitectura presenta una superposición canónica de órdenes clásicos, a través del empleo de dórico para el primer piso, corintio para el segundo y compuesto para el ático⁴⁵.

Se estableció que la obra debía poseer treinta y nueve palmos de vara de alto más la medida correspondiente al remate⁴⁶, adquiriendo, una vez finalizada, una altura aproximada de 9,5 metros. En cuanto a la anchura, esta no quedó detallada en cifras, pero sí se especificó que debía ir en consonancia con la altura, al igual que tenía que ocurrir con las dimensiones del sotabanco. Y es que la capitulación denota una gran preocupación por dotar de unas proporciones adecuadas al retablo, tanto entre los elementos individuales que lo conforman como entre las dimensiones generales de la máquina⁴⁷. En el momento en el que la traza fue presentada por el escultor al encargado se introdujeron por escrito modificaciones relativas a las dimensiones otorgadas a la calle central. Así podemos ver cómo, en comparación con el diseño, en el retablo las casas de dicha calle poseen una anchura mayor y el ático adquiere más altura⁴⁸. De manera que, si bien el retablo planteado en la traza posee una verticalidad acusada, esta fue corregida, repercutiendo en el aspecto final de la obra que resultó más equilibrada y armónica que en su planteamiento original.

⁴⁵ Siguiendo la doctrina vitruviano-serliana desarrollada entre los siglos XVI y XVIII acerca del empleo de los órdenes clásicos y su carácter modal, sorprende la ausencia del orden jónico en el retablo mayor de Brea de Aragón. La aplicación de este orden se estableció como la conveniente para edificios o retablos colocados bajo la advocación de matronas o santas casadas. Incluso fray Lorenzo de San Nicolás especificó la adecuada relación del orden jónico con Santa Ana, titular de la máquina que nos ocupa. Quizás la aplicación de la doctrina del modo se basaba más en una relación teórica que práctica, o quizás Pedro de Aramendia desconocía o no comprendía estos postulados (MARIAS, F., «Orden y modo en la arquitectura española», en FORSSMAN, E., *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait, 1983, pp. 7-45).

⁴⁶ Un palmo de vara aragonesa equivale a 19,30 cm, por lo que el contrato establece para el retablo una altura de 7,527 m, sin incluir esta cifra la medida que se adjudicaría al remate, como hemos especificado.

⁴⁷ Son varias las frases a lo largo de la capitulación que traslucen este interés por la proporcionalidad «[...] el ancho de dicho retablo ha de ser al respecto de lo alto, y que assi mesmo haya de hazer un sotabanco al altura del altar y grada en todo a proporción como conbiene; [...] todos dichos tres cuerpos an de ser repartidos cada uno de por sí y todos juntos conforme el arte requiere y dando a cada cosa la proporción que le conbiene [...]».

⁴⁸ «[...] dando a todas las caxas del medio dos palmos mas en ancho de lo que tienen en la traza y a las caxas del Cristo María y Sanct Juan dandole en altura mas de lo que oora tiene al respecto del crezimiento de dichas caxas».

El sotabanco y el banco actúan como basamento del retablo. El primero de ellos recibe como decoración, inmediatamente debajo de las calles laterales, dos escudos pertenecientes al Cabildo del Pilar (fig. 3). En ambos podemos leer la inscripción «AÑO 1652», de cuya interpretación hemos tratado en el apartado anterior. Sobre él descansa el banco, dividido en tres casas, que, según se indicó en la traza y en el contrato, debían acoger, de izquierda a derecha, los mediorrelieves de «la salutación», «la natividad» y «la adoración de los Reyes», separadas por los pedestales de las columnas del orden principal⁴⁹. En los frentes de los plintos extremos el diseño especificó que tenían que constar las figuras de «S. Pedro» y «S. Pablo». Si bien los mediorrelieves de la Salutación y la Adoración de los Reyes fueron ejecutados, no podemos corroborar que así ocurriera con el de la Natividad. En la actualidad, en el espacio que este debía ocupar según la traza se emplaza un tabernáculo que fue colocado con posterioridad a los años ochenta del siglo XX⁵⁰. En cuanto a las figuras de los pedestales, se ejecutaron las de San Pedro y San Pablo, que se acompañaron de las de San Juan Bautista y San Juan Evangelista en los plintos interiores.

El cuerpo principal del retablo se articula, como hemos mencionado, en dos pisos, a través del empleo de los órdenes dórico y corintio. Las casas laterales del primero de ellos se organizan a partir de dos estructuras ediculares formadas por sendas columnas dóricas que soportan un entablamento y un frontón curvo a modo de remate. Un friso decorado con cabezas aladas de ángeles recorre este primer piso, siguiendo el motivo reflejado en la traza. Las dos estructuras albergan a su vez hornacinas en arco de medio punto cerradas por frontones igualmente curvos, sobre los que la traza dispuso dos parejas de angelotes recostados que finalmente no llegaron a ejecutarse. Las hornacinas cobijan las figuras de bulto redondo de los diáconos «San Lorente», en el caso de la calle lateral izquierda desde el punto de vista del espectador, y «S. Biçente», en la calle lateral derecha. Ambos aparecen tonsurados y vestidos con la dalmática diaconal sobre el alba talar. San Lorenzo, en actitud de predi-

⁴⁹ «[...] y que las figuras de san Pedro, la salutación de nuestra señora y natividad de nuestro señor adoración de los reyes y de san Pablo hayan de ser y sean además de medio relieve».

⁵⁰ Una fotografía que hubo de ser tomada hacia 1980 nos informa de que en esta época frente a la calle central del banco del retablo se disponía un panel con decoración vegetal tras un pequeño sagrario. Por tanto, el actual tabernáculo barroco hubo de ser dispuesto a finales del siglo XX (Borrás Gualis, G., «El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda Parte: estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés, tomo XXXI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, fig. 43).

car, porta un evangelio, como el que sostiene San Vicente con su mano derecha a la par que con la izquierda sujeta la palma del martirio⁵¹.

La casa central del primer piso posee una sencilla moldura en su perímetro que sirve de marco a las tallas de Santa Ana, titular del retablo, y la Virgen con el Niño sobre un fondo con decoraciones en oro que se extiende por el resto del retablo (fig. 4)⁵². María sostiene al Niño, que trata de alcanzar uno de los frutos que Santa Ana le ofrece. Hemos de señalar que, a diferencia del espacio más amplio que parece plantear el diseño, ambas figuras se encuentran constreñidas en esta caja, como resultado de las modificaciones acaecidas tras la colocación del tabernáculo, que ya hemos comentado y cuya datación no podemos precisar.

El segundo piso presenta un esquema similar al del primero aunque con ligeras variaciones formales. De nuevo dos estructuras ediculares en las calles laterales acogen las imágenes de bulto redondo de «Sanct Agustín» y «San Braulio» que son señaladas en la traza a izquierda y derecha respectivamente. Las representaciones de ambos obispos, mitrados y vestidos con alba y capa, debían de sostener sendos báculos que no han llegado hasta nosotros, y San Agustín, como Padre de la Iglesia, sustenta en su mano izquierda la maqueta de un templo⁵³. Las hornacinas que los albergan están rematadas por frontones triangulares, contradiciendo a la traza, que los disponía del mismo modo que en el piso inferior: curvos y con parejas de angelotes alados sobre ellos que en esta ocasión tampoco fueron ejecutados. A su vez, las estructuras superiores se componen de parejas de columnas corintias que soportan un entablamento con un friso decorado a base de grutescos. Estas se rematan por frontones curvos, a diferencia de los de tipo triangular que refleja el diseño original. Señalar que el uso de grutescos como motivo decorativo del entablamento tampoco aparece señalado en la traza, incluyéndose por tanto estos a posteriori, durante la ejecución material de la obra.

La casa central de este segundo piso, rodeada por una sencilla moldura, como ocurre en la inmediatamente inferior, presenta a «Nuestra Señora del Pilar con Santiago y los discípulos», tal y como se anotó en la traza

⁵¹ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1999, pp. 171-172 y 266.

⁵² «Item es condiccion que en dicho retablo se labre de escultura la historia principal que es de la señora sancta Anna con nuestra señora y el niño Jesus y que dichas figuras sean de [entre líneas: relieve] entero (...).»

⁵³ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía...*, *op. cit.*, p. 34.

(fig. 5)⁵⁴. La Venida de la Virgen del Pilar es una de las iconografías pilaristas de mayor tradición, consistente en la representación de la visita de María a Santiago y a los primeros cristianos convertidos cuando estos se encontraban orando en Zaragoza a orillas del Ebro. Se tiene constancia de la existencia de esta iconografía desde aproximadamente el año 1500, cuando comenzó a ser uno de los temas más recurrentes dentro del grabado zaragozano de la época. Seguramente, estampas de este tipo sirvieron a Pedro de Aramendía para componer la escena de la Venida del retablo de Santa Ana, una composición simétrica marcada en el eje central por la aparición, en un rompiente de gloria, de la Virgen con el Niño sobre una columna de mármol, a Santiago y siete convertidos que se encuentran postrados de rodillas ante ella⁵⁵.

En la traza, el ático del retablo se articula a través de dos soportes de orden compuesto en los que observamos sendos acabados miguelangelescos, elementos que no llegaron a ejecutarse del modo señalado. Dichas columnas soportan un frontón triangular, que cobija a su vez un frontón curvo en el que encontramos la representación pictórica de Dios Padre, que apoyando su mano sobre el orbe, preside la máquina desde lo alto. En esta ocasión, los tipos de frontón planteados en el diseño se invirtieron en la realización, puesto que en él se definió que el exterior debía ser curvo mientras que el interior tenía que ser triangular. Creemos que la modificación de los frontones que establece la traza, tanto para el caso del ático como para el del segundo piso, se introdujo en aras de lograr un mayor equilibrio interno en la obra, así como una mayor sensación de armonía en la contemplación final de la misma.

La casa del ático cobija el grupo escultórico del Calvario, o como dicta el diseño: «Cristo crucificado con la maria y San Juan», figuras que se colocan ante un fondo en el que se representa un paisaje urbano (fig. 6).

Si acudimos a la traza, vemos como esta planteó para el remate de las calles laterales del retablo la colocación de una serie de bolas, pirámides y pináculos, así como la disposición de dos figuras de bulto, las de «San Francisco» y «Santo Domingo», que debían coronar el retablo. En la ac-

⁵⁴ «[...] la historia del segundo cuerpo sea el apareamiento de nuestra señora a Santiago y los convertidos y tambien de relieve entero y quan crecidas pudieren ser guardando el decoro de la cultura y estando nuestra señora sobre la columna [...]».

⁵⁵ Roy SINUSIA, L., *Huellas del Pilar. Colección de grabados del Cabildo Metropolitano de Zaragoza*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 1998, pp. 10-28; Roy SINUSIA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 66-79.

tualidad estos elementos de remate no forman parte de la obra. Quizás un posible problema de espacio, que señala la capitulación, impidió su realización, o tal vez estos elementos se ejecutaron pero, por causas que desconocemos, no han llegado hasta nuestros días⁵⁶.

Si bien la historiografía del arte aragonesa viene considerando a Pedro de Aramendía como uno de los principales escultores de Aragón entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII⁵⁷, la mayoría de investigadores que han trabajado sobre su figura consideran su estilo artístico inferior al de otros escultores contemporáneos como Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez de Calatayud. Contemplando las figuras del retablo de Santa Ana, vemos que se caracterizan por una talla dura. Son imágenes un tanto rígidas, en las que se observan algunos errores tanto en la resolución de determinadas disposiciones como en la distribución de las proporciones, aspectos que no contribuyen a mejorar la imagen de escultor con ciertas limitaciones existente en torno a Aramendía⁵⁸. De manera que la calidad irregular de las imágenes escultóricas del retablo mayor de Santa Ana en contraste con el cuidado diseño de su arquitectura, viene a incidir en las palabras de algunos investigadores que habían señalado que, pese a que las fuentes documentales definen a Pedro de Aramendía como escultor, este destacó principalmente ejerciendo las labores propias de tracistas y mazoneros⁵⁹.

Desconocemos en qué fecha fueron realizadas las labores de policromía de este retablo. Como hemos comentado en páginas anteriores, quizás las dos inscripciones que indican «AÑO 1652» y que constan en los escudos presentes en el sotabanco de la máquina, hacen referencia al momento en que esta se llevó a cabo. Los altos costes que dicha tarea artística suponía para los encargantes de este tipo de obras en la época provocaban que el espacio temporal existente entre los procesos de

⁵⁶ «[...] y que en los pedestales de los lados se labren san Francisco y Santo Domingo de relieve entero de quatro o cinco palmos de altura si los arcos de la voueda de dicha yglesia dieren lugar [...]».

⁵⁷ M. Abizanda y Broto considera a Pedro de Aramendía «uno de los más insignes artistas del cincel» de entre los escultores que trabajaron en Aragón a finales del siglo XVI y principios del XVII. E. Arce lo califica como «uno de los maestros más cualificados entre los escultores aragoneses de su época», enmarcándolo dentro de la escultura romanista aragonesa, que para él posee «un discreto tono general», no alcanzando el nivel que ostentó en otras regiones peninsulares.

⁵⁸ MORTE, C., y AZPILICUETA, M., *op. cit.*, p. 49; ARCE OLIVA, E., «Aramendía, Pedro de», *op. cit.*, p. 169; CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*

⁵⁹ CRIADO MAINAR, J., «Juan Miguel Orliens...», *op. cit.*, pp. 507 y 509.

montaje y policromado se dilatase de manera considerable⁶⁰. La imposibilidad de conocer la fecha de colocación del retablo dificulta en mayor medida la datación de estas labores, que comprenden el coloreado, encarnado, estofado y dorado tanto de la estructura arquitectónica del retablo como de la parte escultórica del mismo. En el tratamiento de los ropajes de las figuras de bulto redondo observamos un claro predominio de la gama de los ocre, marrones y rojizos, frente a ciertas partes que fueron coloreadas en azul y verde. En cuanto a los fondos de las casas, en la correspondiente a la calle central del primer piso, tras la imagen de la Virgen del Pilar, se representó un rompiente de gloria (fig. 5), mientras que en el ático, tras el Calvario, se optó por un paisaje urbano acompañado de los rostros humanizados del Sol y la Luna (fig. 6). En los restantes paneles de la obra se estofaron motivos decorativos en oro.

Tradicionalmente, la historiografía artística ha establecido dos corrientes estilísticas en las que podemos enmarcar los retablos españoles de la época que nos ocupa, es decir, desde finales del siglo XVI a las primeras décadas del siglo XVII: por un lado, la que ha venido a denominarse *romanismo*, y por otro, el *clasicismo escurialense*. Como veremos a continuación, encuadrar el retablo de Santa Ana de Brea de Aragón en una de estas dos corrientes escultóricas no resulta plenamente satisfactorio, puesto que en determinados aspectos que comentaremos, participa de ambas.

En cuanto al *romanismo*, la creación del retablo mayor de la catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra (1558-1562)⁶¹, viene siendo considerada como el punto de arranque de este estilo, de clara influencia miguelelesca a la par que asociado a la obra de Vignola⁶². Con la llegada y asimilación del romanismo, los retablos comenzaron a entenderse como edificios o estructuras monumentales perfectamente organizadas a

⁶⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía en la retablistica aragonesa entre los siglos XVI y XVII: El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra: revista de investigación*, núm. 13, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1998, p. 133.

⁶¹ GARCÍA GAÍNZA, M.ª C., «El retablo de Astorga y la difusión del romanismo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1999, pp. 177-206; SERRANO MARQUÉS, M., «Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España», *ibidem*, pp. 207-239.

⁶² El tratado arquitectónico de Vignola fue publicado en Roma en 1592. Esta obra adquirió una gran difusión en la Edad Moderna y siglos posteriores, sucediéndose las traducciones a distintas lenguas, realizándose la primera traducción al castellano en 1593 (Patricio Caxés, Madrid). El éxito de la misma se debe a su carácter claro y ordenado, que le aporta funcionalidad y valor pedagógico (BAROZZI, G., *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, pp. 9-44).

través de la superposición de órdenes, frontones, entablamentos y cajas que albergan figuras en su interior. La complejidad caracteriza a las trazas arquitectónicas del romanismo, mientras que su escultura se define por poseer unas formas clásicas, rotundas y monumentales⁶³.

Por otro lado, el retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial (1578-1592), diseñado por Juan de Herrera, dio origen al denominado *clasicismo escurialense*, tratándose en este caso de una corriente de raíz vitruviana⁶⁴. A pesar de compartir con el romanismo el empleo de la superposición de órdenes, el clasicismo escurialense abandona la complejidad del anterior para crear unas mazonerías caracterizadas por la austeridad y la sobriedad.

El panorama escultórico aragonés entre 1590 y 1625 estuvo dominado, según la historiografía artística, por el romanismo, cuya introducción en esta región debemos al escultor Juan Miguel Orliens, siendo el retablo mayor de la catedral de Barbastro una de las primeras obras que asumieron la tipología heredada del de Astorga. Otros ejemplos de este estilo en tierras aragonesas son los retablos de San Julián y Santa Basiliisa de Nuévalos (1607) o la máquina de Nuestra Señora del Rosario de Belmonte de Gracián (1609)⁶⁵. En cambio, el clasicismo escurialense supuso una dicción minoritaria en Aragón. Entre las escasas muestras que este dejó, se cita como ejemplo más temprano el retablo de Santiago de la parroquial de San Pablo de Zaragoza, enmarcándose también aquí el principal de la iglesia de San Gil de la capital aragonesa (1628-1631)⁶⁶.

⁶³ CRIADO MAINAR, J., «Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI (1550-1590)», en LACARRA DUCAY, M.º C., *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al barroco*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002, pp. 303-349; ARCE OLIVA, E., «El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII», en *ibidem*, pp. 351-392.

⁶⁴ Un ensayo sobre la decoración de San Lorenzo en Escorial en general y sobre su retablo mayor en particular en: MULCAHY, R., *«A la mayor gloria de Dios y el Rey»: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

⁶⁵ CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 206-213.

⁶⁶ En Aragón, podemos nombrar como los principales retablos de tipo escurialense el citado de Santiago en la capilla Monreal de la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el de la Virgen del Rosario emplazado en la capilla bautismal de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de dicha ciudad, ambos de principios del siglo XVII. El origen de su filiación al estilo escurialense hemos de encontrarlo en la relación directa que personajes concretos del contexto aragonés tuvieron con dicho centro (CRIADO MAINAR, J., «La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1999, pp. 301-346, espec. pp. 320-322; CRIADO MAINAR, J., y BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., «La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 83, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 2001, pp. 35-74; LACARRA DUCAY, M.º C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631», *Archivo Español de Arte*, t. 51, n.º 204, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, pp. 57-64).

Tras presentar las dos corrientes tradicionales en las que se ha clasificado la retablística del periodo que nos ocupa y su recepción en Aragón, pasamos a abordar propiamente la definición estilística del retablo de Santa Ana de la localidad zaragozana de Brea.

Comenzando por la mazonería que muestra la traza, hemos de señalar que esta comparte elementos de las dos corrientes mencionadas. Mientras que la compartimentación del espacio en numerosas cajas permite relacionar la obra con el estilo romanista, la falta de movimiento nos aleja de él. Por otro lado, la existencia de una serie de bolas y piramides a modo de remate en su parte superior, relacionan directamente este retablo con la obra de Juan de Herrera en El Escorial, es decir, con el clasicismo escurialense. Sin embargo, hemos de señalar que si bien la estructura arquitectónica reflejada en el dibujo muestra una obra de corte más romanista (véanse las figuras recostadas de angelotes sobre los frontones), el resultado final posee un carácter más clasicista, secundado por la sobriedad que refleja la máquina, a la que se le han eliminado muchos de los motivos ornamentales de la traza notarial. Esto último le aproxima a soluciones como la del citado retablo de la parroquial de San Gil de Zaragoza⁶⁷.

En cuanto a la parte propiamente escultórica de la obra, hay que destacar su carácter retardatario y factura deficiente, reflejada en una talla torpe, dura y rígida, aspectos que la conforman como una obra retardataria que de ninguna manera puede vincularse al romanismo.

En conclusión, el caso concreto del retablo de Santa Ana de Brea de Aragón, encargado a Pedro de Aramendía en 1604, es una obra interesante por tres motivos. En primer lugar, nos permite aseverar, como ya había hecho la historiografía del arte anterior, que Aramendía destacó principalmente ejerciendo las labores propias de un mazonero, por encima de su consideración como escultor. Segundo, nos encontramos ante una obra artística documentada, de la cual se conserva tanto el contrato como la traza, y cuya realización podemos contemplar hoy día. Y tercero, este retablo puede definirse como una creación artística desigual, interesante en lo referente a su mazonería, que comparte elementos tanto del romanismo como del clasicismo escurialense, pero anticuada en lo formal y de mediana calidad en su factura.

⁶⁷ Ambas máquinas comparten una misma línea expresiva, motivo que provocó la adscripción de la autoría del retablo de la iglesia de San Gil a Aramendía hasta el descubrimiento de la figura de Juan Bautista Lufrio como artífice de la misma (LACARRA DUCAY, M.º C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial...», *op. cit.*).

4. Apéndice documental

Documento 1

1570, diciembre, 18. Zaragoza

Pedro de Aramendía se firma con el mazonero Gaspar Ferrer por un tiempo de seis años y medio.

Documento referenciado en MORTE, C., y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte (1559-1600)», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, nota n.º 37, p. 46.

AHPNZ, Miguel Español, 1570, ff. 1429v-1430v.

[Al encabezamiento: Die decimo octauo dezembris anno M D L XX cesarauguste]

[Al margen: firma]

Eadem die yo Joan de Aramendia natural de Olabarria de la probinzia de Ypuzcoa estante al presente en Caragoza de grado sumo expongo con vos el honrado gaspar ferrer mazonero haitante en Caragoza que presente soy al dicho vuestro oficio a Pedro de Aramendia mi yjo qui presente esta mayor de hedad de quatorze anyos y menor de beynte et yo dicho Pedro de Aramendia en presencia del di /1430r/ cho mi padre ansi mesmo me firmo con vos dicho Gaspar Ferrer al dicho vuestro oficio de mazonero por tiempo y a tiempo de seys anyos y medio de oy adelante contaderos con las condiciones siguientes que me ayais de dar de comer beber vestir e calçar sano y enfermo y bestirme a vuestras costas y honra y al cabo del tiempo me abeys de bestir de nuebo como es costumbre en dicho oficio de panyo de ciudad y si me fuere por un dia os serbiré otro dia y si me tubiere deys doliente en vuestra casa por un dia os serbire dos dias y os serbire bien y leal y haré vuestros licitos y onestos mandamentos y si me fuere donde quiere que estubiere me podays hazer prender y traher a vuestra casa para fin de acabar de serbir el tiempo que falta y para si me fuere y me llebare alguno o no bolbiere pagaros lo que abre estado justa el fuero yo dicho Joan de Aramendia padre prometo pagarlo y cumplir y traherlo si se fuere [palabra ilegible] /1430v/ donde estas et con las dichas condiciones et tener cumplir [palabra ilegible] mesmo et prometemos padre e ijo de tener y cumplir obligamos nuestras personas y bienes de los quales etc con clausulas de precario dicho Gaspar Ferer mazonero vezino de Caragoza que a todo lo sobredicho presente soy accepto os por mozo y aprehendiz por el dicho tiempo y condiciones arriba espresadas et prometo tener y cumplyr lo que a mi toca a

lo qual cumplir obligo mi persona y bienes los quales etc renunziamos susmetemos et juro yo dicho Joan de Aramendia a dios etc de no me hir etc fiat.

De los [palabra ilegible] Beltran Lopez fustero y Martín de Aranguren cubero habitantes any en Caragoca.

Documento 2

1586, octubre, 15. Zaragoza

Capítulos matrimoniales firmados entre Pedro de Aramendía, escultor habitante en Zaragoza, y Juana Rigalte, doncella, hija de Juan Rigalte, escultor.

AHPNZ, Cristóbal Navarro, 1586, ff. 439-444v.

Documento referenciado por vez primera, aunque de manera errónea, en: ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII*, p. 255. La referencia correcta en: MORTE, C., y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan Rigalte (1559-1600)», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, nota n.º 37, p. 46.

[Al margen: Matrimonio]

Eadem die ante la presencia de mi Cristobal Nabarro notario et los testigos infrascriptos, comparecieron y fueron personalmente constituidos Pedro Aramendía escultor habitante en caragoça con interuención y asistencia de Martín de aranguren cubero vezino de la dicha ciudad tio suyo y del ilustre señor Micer Antonio Joan Matheo doctor en derechos y ciudadano de la ciudad de Huesca de una parte y Joan Rigalt escultor y Maria Xime /439v/ nez conyuges vezinos de la dicha ciudad y Joanna Rigalt donzella habitante en la misma ciudad hija de los dichos conyuges de la parte otra conjuntamente et de partida las quales dichas partes y cada una dellas endreçando sus palabras a mi dicho notario presentes los testigos infrascriptos dixerón y propusieron tales o semejantes palabras en effeto contenientes vel quasi que capitulacion si quiere concordia era hecha tratada y concertada entre ellas en y cerca el matrimonio que se ha tratado y concertado y mediante la Diuina gracia se espera de concluir entre los dichos Pedro Aramendia y Joanna Rigalt mediante y con la capitulacion infrascripta y siguiente

Primeramente trahe el dicho Pedro Aramendia en ayuda y por contemplacion del presente /440r/ su matrimonio con la dicha Joanna Rigalt muger que espera ser suya Dios queriendo todos y qualesquiere bienes muebles y sitios suyos y

a el pertenecientes et habidos y por haber los quales quiere aqui haber y ha a saberes los muebles por nombrados y los sitios confrontados

Item trahe la dicha Joanna Rigalt y los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez sus padres simule insolidum le prometen dar y dan en ayuda y por contemplacion del presente su matrimonio con el dicho Pedro Arramendía marido que espera ser suyo Dios queriendo quatro mil sueldos dineros jaqueses en los terminos y plazos y con los pasos y condiciones y assi y segun de la forma y manera infrascripta /440v/ y siguiente a saberes que los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez prometen y se obligan tener en las casas de su habitacion a los dichos futuros conyuges por tiempo de tres años continuos y siguientes de oy adelante contaderos dando [palabras tachadas] a ellos y a sus hijos si los hubieren de comer y beber teniendo y manteniendolos sanos y enfermos medicos y medicinas francamente sin contarles [entre líneas: por ello] cosa alguna y al fin de los dichos tres años dar y pagarles tres mil sueldos en dinero de contado y una cama de ropa con tres colchones dos pares de sabanas dos mantos un delante cama dos pares de almohadas, dos mesas dos pares de sillas de espaldas de cuero y otros alajes y bienes muebles que a los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez pareciera y los mil /441r/ sueldos restantes a cumplimiento de los dichos quatro mil [tachado: para] fenecidos los dias y vida del dicho Joan Rigalt y no para antes durante el qual tiempo de los dichos tres años es pactado entre las dichas partes que los dichos futuros conyuges han de trabajar en las casas del dicho Joan Rigalt a beneficio utilidad y prouecho de los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez y honestiamente haziendo lo que pudieren y asi durante los dichos tres años las dichas partes no se concordaren en estas y habitar juntos en una misma casa y compania y esto fuere por causa o culpa o voluntad de los dichos Joan Rigalte y Maria Ximenez que incontinentemente se an tenidos y obligados a darles los tres mil sueldos /441v/ y alajes sobredichos para yrse a viuir donde quisieren y si fuere por causa y culpa o voluntad de los dichos futuros conyuges que en el dicho caso si fuere en el primero de los dichos tres años el quererse yr los dichos conyuges les hayan de dar y den mil sueldos jaqueses y los bienes muebles y alajes sobredichos y si fuere en el segundo [tachado: los] dos mil y [tachado: si en el tercero] sueldos jaqueses y alajes sobredichos y si en el tercero tres mil sueldos y [tachado: alajes] los bienes sobredichos, de manera que en todo sean tres mil sueldos y ultra dellos todos los bienes muebles y alajes arriba dichos y no otros ni mas bienes y fenecidos los dias del dicho Rigalt los otros mil sueldos restantes de los dichos quatro mil Para la solucion y paga de los quales dichos quatro mil sueldos jaqueses y bienes sobredichos en la forma y manera arriba /442r/ dicha pagaderos y la tassacion y cumplimiento de todo lo sobredicho los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez obligan e yphothecan simul e insolidum sus personas y todos sus bienes muebles y sitios habidos y por haber los quales quieren aqui haber y han a saber es los muebles por nombrados y los sitios confrontados etc

Item trahe la dicha Joanna Rigalt en ayuda y por contemplacion del presente su matrimonio con el dicho Pedro Arramendia marido que espera ser suyo Dios queriendo todos y qualesquiere bienes muebles y sitios suyos y a el pertenecientes et habidos y por haber etc los quales quiere aqui haber y ha los muebles por nombrados y los sitios por confrontados etc

/442v/ Item es pactado y concordado entre las dichas partes que al dicho Pedro Arramendia hay y se tenido y obligado de firmar y assegurar segun que por tenor de los presentes firma y asegura a la dicha Joanna Rigalt muger que espera ser suya Dios queriendo sobre su persona y todos sus bienes muebles y sitios habidos y por haber los qualesquiere aqui haber y ha los muebles por nombrados y los sitios por confrontados mil trezientos treynta y tres sueldos y quatro dineros jaqueses y esto confrontando legitimamente el dicho Pedro Arramendia haber cobrado la dote bienes y cosas por la dicha Joanna Rigalt trayda y por los dichos Padres prometidos dar [palabras tachadas] los quales dichos mil trezientos treynta y tres sueldos y quatro dineros jaqueses de la dicha firma de dote a dicha Joanna /443r/ Rigalt y los suyos en el suyo hayan tengan reciban y alcancen en los bienes y hazienda propia del dicho Pedro Arramendia en caso de dissolucion del presente matrimonio por muerte de qualquiere de los dichos futuros conyuges muriendo con hijos o sin ellos para la solucion y paga de los quales dichos mil trezientos treynta y tres sueldos y quatro dineros jaqueses y el dicho Pedro Arramendia obliga e yphoteca especialmente su persona y todos sus bienes muebles y otros habidos y por haber los quales quiere aqui haber y ha assaberes los muebles por nombrados y los sitios por confrontados

Item es pactado y concordado entre las dichas partes y los dichos Joan Rigalt y Maria Ximenez hayan de [palabras ilegibles] y si a la dicha Joanna Rigalt /443v/ su hija a sus propias casas voluntad y discrecion suya

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los presentes capitulos y todo lo contenido en ellos en todas las otras cosas en las quales por los presentes en contratio esta capitulado ordenado sean reglados y se reglen justa los fueros obseruancias usos y costumbres del presente Reyno de Aragon

E con esto las dichas partes y cada una dellas firmaron y otorgaron la dicha y presente capitulacion y todo lo contenido en ellas de la primera linea hasta la ultima Et prometieron y se obligaron y juraron por Dios etc de tener y cumplir etc et los dichos Pedro Arramendia y Joanna Rigalt se tomaran por marido y muger legitimos por palabras de presente segun que la Sancta Madre Yglesia de Roma lo manda y Sanct Pedro y Sanct Pablo lo confirman ha tener y cumplir cada qual de las dichas partes respectivamente obligaron sus personas y todos sus bienes muebles y sitios habidos y por haber etc los quales quisieron aqui haber y hubieron a saberes los muebles por nombrados y los sitios por confrontados etc querientes etc con clausulas de precario constituto aprehension [palabra ilegible] manifestacion e inventario etc renunciaron etc sometieronse

etc quisieron que fuesse varia juizio de un juez a otro y de una ins /444v/ tancia y execucion etc [varias palabras ilegibles] algunas etc so obligacion etc

Testes Gaspar Ramirez y [palabras ilegibles].

Documento 3

1604, octubre, 26. Zaragoza

El cabildo de Santa María del Pilar contrata los servicios de Pedro Armendia, escultor habitante en Zaragoza, para la obra y fábrica del retablo mayor de la iglesia de Brea de Aragón.

Documento parcialmente transcrito en ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. T. III: Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, La Editorial, 1932, pp. 144-147.

AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, 459v-467v.

[Al encabezamiento: Die vicesimo sexto mensis octobris Anno MDCIIII cesarauguste]

[Al margen: capitulacion y concordia]

Eodem die que llamado conuocado y ajunctado en la forma y manera acostumbrada el muy Olustre cauildo de Prior y canonigos de la yglesia de nuestra señora sancta Maria la mayor y del Pilar de la dicha yglesia abaxo nombrado y por llamamiento de Juan de la Guarda portero ordinario de dicho cauildo egressia que presente estaua el qual tal etc hizo a mi Pablo de Gurrea notario presentes los testigos infrascriptos et demanda del señor Prior hauer llamado el dicho cauildo /460r/ de canonigos de la dicha yglessia para las horas y lugar presentes en la forma y manera acostumbrada et congregados etc dentro el cauildo de la dicha iglessia etc Donde otras vezes etc se acostumban ajuntar etc en el qual dicho cauildo etc interuinieron y fueron presentes los infrascriptos y siguientes et Primo el doctor Bartholome llorente Prior de la dicha yglessia el doctor Thomas Amador y el doctor Domingo Garcia canonigos de la dicha yglessia et de si todo el dicho cauildo de prior y canonigos de la dicha yglessia capitulantes etc todos unanimes etc alguno dellos no discrepante etc de una parte y Pedro de Armendia /460v/ escultor hauitante en la dicha ciudad de la parte otra los quales presentes yo dicho Pablo de Gurrea notario y testigos infrascriptos Dixeron que de su ciertas sciencias etc hazian ottorgauan y fermauan segun que de hecho hizieron ottorgaron y firmaron en poder de mi dicho infrascripto notario una capitulacion y concordia entre las dichas partes hecha tractada y concordada en y acerca la obra y fabrica del retablo del altar mayor que ha de hazer el dicho Pedro Armendia de la Invocacion de señora

sancta Anna para la yglesia de la villa de Brea la qual dicha capitulacion y concordia y la traza de dicho retablo las dichas partes dieron y libraron en poder y manos de mi dicho y infrascripto notario y es del tenor infrascripto y siguiente

/461r/ Capitulacion y concordia hecha pactada y concordada entre los muy Ilustres señores Prior canonigos y cauildo de la yglesia de nuestra señora sancta Maria la mayor y del Pilar de la ciudad de caragoça de Una parte y Pedro de Armendia escultor habitante en la dicha ciudad de la otra en acerca y la obra y fabrica del retablo del altar mayor que se ha de hazer y construyr de la Inuocación de señora sancta Anna en la yglesia de la villa de Brea el qual se ha de hazer con los pactos y conciertos infrascriptos y siguientes

Primeramente ha sido pactado y concordado que ha de hazer el dicho Pedro de Armendia un Retablo de altura de treynta y nuebe palmos de vara y mas el remate y que el ancho de dicho retablo ha de ser al respecto de lo alto, y que assi mesmo haya de hazer un sotabanco al altura del altar y grada en todo a proporcion como conbiene

/461v/ Ittem es condicion que dicho retablo ha de ser de la forma y manera que esta designado en la traza que queda la una en poder del notario infrascripto y a otra en poder de yo Pedro Armendia y firmada [entre líneas: de mano] del dicho señor Prior y del dicho Pedro de Armendia dando a todas las caxas del medio dos palmos mas en ancho de lo que tienen en la traza y a las caxas del Cristo Maria y Sanct Juan dandole en altura mas de lo que aora tiene al respecto del crecimiento de dichas caxas

Ittem es condicion que el primer cuerpo de dicho retablo ha de ser dorico y el segundo corintio y el tercero que es el remate composto al respecto y como se designa [entre líneas: en la traza] y todos dichos tres cuerpos an der ser repartidos cada uno de por sí y todos juntos conforme el arte requiere y dando a cada cossa la proporcion que le /462r/ conbiene y corriendo todas las molduras que conuengan assi en pedestales como en [palabra ilegible] y todos los demas lugares aunque en la traza no estan declarados

Ittem es condicion que toda dicha artitectura haya de ser y sea elegida y no aplacada conforme al arte de bueno atitectura y escultura

Ittem es condición que toda la talla de frisos capiteles escudos de armas y otra qualquiere talla que se hubiere de hazer haya de ser muy bien labrada conforme al arte

Ittem es condicion que en dicho retablo se labre de escultura la historia principal que es de la señora sancta Anna con nuestra señora y el niño Jesus y que dichas figuras sean de [entre líneas: rellebe] entero y la historia del /462v/ segundo cuerpo sea el aparezimiento de nuestra señora a Santiago y los conuertidos y tambien de relleue entero y quan crecidas pudieren ser guardando el decoro de la cultura y estando nuestra señora sobre la columna y que tambien

se haga de relieue entero las figuras de sanct llorente, San Vicente, San Agustin y Sanct Braulio, y assimismo se haya de hazer en el tercer cuerpo que es el remate de cristo Maria y sanct Juan de relieue entero y que en los pedestales de los lados se labren san Francisco y Santo Domingo de relieue entero de quatro o cinco palmos de altura si los arcos de la voueda de dicha yglessia dieren lugar y que las figuras de san Pedro, la salutacion de nuestra señora y natiuidad de /463r/ nuestro señor adoracion de los reyes y de san Pablo hayan de ser y sean demas de medio relieue

Item es condicion que todo el dicho retablo haya de ser y sea labrado con los repartimientos y pulicia que el arte requiere assi en la artitectura como en la escultura y talla

Item es condicion que despues de acauada dicha obra que los señores Prior canonigos y capitulo puedan nombrar un official o mas peritos en el artitectura escultura y talla para que bean y reconozcan la dicha obra y si se ha cumplido con las cossas que se requiera en la artitectura escultura y talla de dicho retablo conforme a la dicha traza y que para en casso que se haya faltado el dicho Pedro de Armendia este obligado a volver a hazer a su costa todo lo que /463v/ el perito o peritos le ordenaten son replica alguna

Item es condicion que toda la dicha obra haya de ser y sea de madera de pino muy buena y muy seca

Item es condicion que dicha obra despues de acauada se haya de lleuar y lleue desde la presente ciudad a la dicha villa de Brea a costa de dicho capitulo

Item es condicion que despues de lleuada la dicha obra a la dicha villa de Brea el dicho Pedro de Armendia la haya de asentar con mucha seguridad y a su costa

Item es condicion que el dicho Pedro de Armendia haya de dar de acauado y assentado el dicho retablo en la dicha yglessia de Brea dentro tiempo de un año continuo y siguiente que comenzara a correr /464r/ desde el dia que la presente capitulacion testificare

Item es condicion que el dicho Pedro de Armendia haya de dar fiadores para el dinero que rescuiera y para el cumplimiento de [entre líneas: todo] lo sobredicho

Item es condicion que los dichos señores Prior canonigos y capitulo hayan de pagar por razon de toda la dicha obra mil libras siquiere veynte mil sueldos jaqueses en tres pagas yguales la primera el dia que la presente capitualcion se hizere la segunda el dia que estubiere armada la dicha obra y la tercera y ultima en hauer acauado de parar y armar el dicho retablo en la yglessia de la villa de Brea y estando dada por buena por el official perito nombrado por el dicho cauildo como arryba se dize

/464v/ Ittem que si acaso al dicho capitulo pareziere el dicho Pedro Armendia no hauer hecho la dicha obra y acabadola conforme al arte y tenor de la presente capitulacion y traza puedan nombrar como arriba se dize un maestro o mas si les pareziere el qual o los quales vean y tassan la dicha obra si los dichos maestro o maestros declararen la dicha obra no valer los dichos veynte mil sueldos que esta concertado se le an de dar y toda aquella cantidad que menos tassara se haya de desfaltar o quitar de la ultima paga que se le hubiere de dar al dicho Pedro Armendia con esto que el perito o peritos que fueren nombrados hayan de jurar en poder del señor Prior solemnemente de hazer verdadera tassacion y relacion conforme a dios y a sus conciencias

/465r/ Ittem que si dentro del dicho año que se le da de tiempo el dicho Pedro Armendia no acuaire la dicha obra y la diere asentada y como ha de estar tenga de pena la cantidad de mil sueldos jaqueses los quales se hayan de desfaltar de la ultima tanda y paga que se le habra de hazer sino fuere que con particular licencia del dicho cauido se le hubiere dado mas tiempo en lo qual procedera el dicho cauido segun la diligencia que el dicho Armendia quisiere en hazer la dicha obra

Ittem que el dicho Pedro de Armendia y sus fianzas se han de obligar en fauor del capitulo en la cantidad de veynte mil sueldos jaqueses con contra carta que no se pueda valer dicho capitulo sino en caso que dicho Pedro de Armendia no diere acuada la dicha obra dentro el dicho tiempo y no hubiere cumplido lo demas que es obligado /465v/ Conforme a la presente Capitulacion y traza y que en dichos casos se valdra el cauido de dicha comanda tan solamente por la cantidad o cantidades que dicho Pedro Armendia hubiere cobrado del dicho capitulo a cuenta de la dicha obra y no teniendo y cumpliendo lo demas que es obligado por aquella parte o cantidad que faltar y dexara de cumplir conforme la relacion de los perito o peritos

Ittem que si el dicho Pedro Armendia muriere antes de acuar y poner en perfection la dicha obra que en tal caso el dicho capitulo pueda y haya de nombrar uno o mas peritos para que tassan lo que el dicho Pedro de Armendia tendra hecho al tiempo de su muerte /466r/ y aquello conforme a la relacion de los peritos que fueron nombrados lo haya de tomar a su mano dicho capitulo a cuenta de lo dicho Pedro Armendia hubiere rescuido quedando a cargo de las fianzas el pagar lo demas que labra dicho Pedro Armendia de lo que la obra habra sido tassada y si fuere tassada en mas cantidad de la que habra rescuido se les haya de pagar in continenti por el dicho capitulo a los herederos del dicho Pedro Armendia y hazer dicho capitulo acuar la dicha obra a quien dicho capitulo quisiere

/467r/ et assi dada y librada la dicha capitulacion y concordia en poder y manos de mi dicho Pablo de Gurrea notario por las dichas partes y cada una dellas aquella por mi dicho notario les fue leyda a las dichas partes con alta e intelegi-

ble voz de palabra a palabra et las dicha spartes et cada una dellas la ottorgaron etc formaron etc prometieron etc y se obligaron ad inuicen et vicisen pro ut combent referendo en poder de dicho notario estipulante etc la sobredicha y preinserta capitulacion y concordia y todas cada unas cossas en ella contenidas sauer por firmes etc et tener etc assaueres cada una de las dichas partes lo que assi toca y tocara etc y tener etc et no contrauenir etc et si expresar etc su obligacion a sauer los dichos /467v/ señores Piores canonigos y cauildo de la dicha yglessia de nuestra señora del Pilar de todos los bienes y rentas del dicho cauildo e yglessia et el dicho Pedro de Armendia de su persona y todos sus bienes nobles, sittios etc hauidos y por hauer etc teniendo los muebles etc por nombrado etc y los sittios etc por confrontados etc y todos por specialmente obligados deuidamente segun fuero de Aragon queriendo que esta obligacion sea especial etc en tal manera etc con clausula de Precario etc Apprehension etc Inuentariacion etc manifestacion etc renunciaron etc sometieronse etc et quisiera que sea variado iuizio ett large [entre líneas: ut informo]

Testes Geronimo villagrassa escriuano y Domingo de la trea escudero cesarAuguste habitatores

Documento 4

1604, noviembre, 8. Zaragoza

Pedro de Aramendía, escultor, Miguel de Gracia, mercader, y Pedro de Vallebrera, pintor, domiciliados los tres en Zaragoza, otorgan tener en comanda del Prior, Canónigos y Cabildo de la iglesia de Nuestra Señora Santa María la Mayor del Pilar veinte mil sueldos jaqueses.

AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 478-479.

[Al margen: comanda]. Eodem die que nosotros Pedro de Armendia escultor Miguel de Gracia mercader y Pedro de Vallebrera pintor domiciliados en la ciudad de Caragoça de nuestras ciertas sciencias etc todos juntamente y cada uno de por si y por el todo ottorgamos etc tener etc en verdadera comanda etc de vos los muy Illustres Prior Canonigos Cauildo que soys y por tiempo sereys de la yglesia de Nuestra Señora Sancta Maria la Mayor del Pilar de la dicha Ciudad de Caragoça son a sauer /478v/ veynte mil sueldos dineros jaqueses etc los quales el presente dia de hoy nos haueys encomendado etc y aquellos de vos en comanda y deposito ottorgamos hauer receuido etc renunciantes etc los quales prometemos etc nos obligamos todos junctamente y cada uno de nos por su y por el todo restituyros los etc toda hora etc et si expensas etc so obligacion de nuestras personas y todos nuestros bienes y de cada uno de nos por si y por el todo mobles, sittios etc hauidos y por hauer etc los quales etc queremos hauer y tenemos aqui los muebles etc por nombrados etc y los sittios etc por cada dos

tres o mas [palabras ilegibles] y todos por specialmente obligados deuidamente y segun fuero de Aragon la qual obligacion queremos sea special etc en tal manera etc con clausulas de precario etc /479r/ apprehension etc inventarios [palabra ilegible] y manifestacion etc et que ffecha o no ffecha etc renunciare etc sometemos etc et queremos que sea variado juizio etc et renunciamos aun al veneficio de hazzer cession de vienes y de ser entregados a custodia de acrehedor etc et juramos por dios etc en poder del notario infrascripto etc large ut ni forma

Testes Geronimo Villagrassa escriuano y Domingo Correa escudero cesarauguste habitatores

yo Miguel de Gracia otorgo lo sobredicho

yo Pedro de Vallebrera otorgo lo sobredicho

yo Pedro de Armendia otorgo lo sobredicho

yo Geronimo Villagra soy testigo de los sobredicho y me firmo por el dicho Domingo Correa mi con este que dixo no sauia escriuir

Documento 5

1604, noviembre, 8. Zaragoza

El Doctor Bartolomé Llorente, Prior de la iglesia de Nuestra Señora Santa María la Mayor y del Pilar, y los doctores Tomás Amador y Domingo García, canónigos de dicha iglesia, prometen a Pedro de Aramendía, Miguel de Gracia y Pedro de Vallebrera no valerse de la comanda que se les ha otorgado, a condición de que el retablo mayor de Brea de Aragón se ejecute conforme a lo establecido en el contrato.

AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 479-481v.

[Al margen: contra carta]. Die et loco predictis que llamado convocado y ajuntado en la forma y manera acostumbrada

Die et loco predictis que llamado conuocado y ajuntado en la forma y manera acostumbrada /479v/ el muy Yllustre cauildo de Prior y canonigos de la yglesia de Nuestra Señora Sancta Maria la Mayor y del Pilar de la ciudad de Çaragoça por mandamiento del Señor Prior de la dicha yglesia y por llamamiento de Juan de la Guardad portero ordinario del dicho cauildo e yglesia que presente estaua el qual tal fee etc hizo a mi Pablo de Gurrea notario infrascripto el de mandamiento del Señor Prior de la dicha yglesia hauer llamado el cauildo de canonigos de aquella para las hora y lugar presentes en la forma y manera acostumbrada et congregados etc dentro el cauildo de la dicha yglesia etc donde otras vezes etc se acostumbran a junctar etc en el qual dicho cauildo etc interuinieron etc los siguientes

Et primo el doctor Bartholome Llorente Prior de la dicha yglesia el doctor Thomas /480r/ Amador y el doctor Domingo Garcia canonigos de la dicha yglesia et den todo el dicho cauildo de Prior y canonigos de la dicha yglesia capitulantes etc todos unanimes etc alguno de nos no diere parte etc no obstante que la proxime continuada comanda sea netta etc recitetur effectus auisdem comande et calendetur etc empero de nuestras ciertas sciencias etc en nombre y voz de todo el dicho cauildo de Prior y canonigos de la dicha yglesia assi de los presentes como de los absentes y aduenideros prometemos etc y nos obligamos a vos los dichos Pedro de Aramendia Miguel de Gracia y Pedro de Vallebrera obligados y a cada uno de vos y a los vuestros de no valernos de dicha comanda ni executaros /480v/ ni hazeros executar aquella ni parte alguna della sino en caso que vos dicho Pedro de Aramendia no diereis acabado el retablo que haueis de hazer para el altar mayor de la yglesia de la villa de Brea dentro del tiempo que esta concertado conforme a la capitulacion y concordia que acerca dello esta hecha y ottorgada entre el dicho cauildo de una parte y vos dicho Pedro de Aramendia de la otra que ffecha fue en la ciudad de Caragoça a veynte y seis dias del mes de octubre mas cerca passado de este presente año de mil seiscientos y quatro por el dicho y infrascripto Pablo de Gurrea notario rescuida y testificada y por lo que no terneis y cumplireis de lo que estais obligado de hazer y cumplir conforme a la dicha /481r/ capitulacion y a la traza de dicho retablo que esta hecha y firmada de mano de mi dicho doctor Bartholome Llorente Prior y de vos dicho Pedro de Aramendia y que en dichos casos y qualquiere dellos tan solamente nos valdremos de dicha comanda por la cantidad y cantidades que vos dicho Pedro de Aramendia habreis cobrado del dicho cauildo a cuenta de la dicha obra y por lo que no habreis tenido y cumplido de lo que estais obligado conforme a la dicha capitulacion y traza a sauer es por aquella parte o cantidad que faltareis y dexareis de cumplir conforme a la relacion de los perito o peritos que seran nombrados por el dicho cauildo juxta tenor de la dicha capitulacion junctamente con /481v/ qualesquiere cartas y daños que por dicha razon nos conuernan hazer o sustener en qualquiere manera et si expensas etc o obligacion de todos los bienes y rentas del dicho cauildo e yglesia mobles y sittios etc hauidos y por hauer etc

Testes Geronimo Villagrassa escriuano y Pedro Yribarni paje Cesarauguste habitatores

Documento 6

1604, noviembre, 8. Zaragoza

Pedro de Aramendía, escultor habitante en Zaragoza, otorga haber recibido del Prior, canónigos y Cabildo de la Iglesia de Nuestra Señora Santa María la Mayor y del Pilar seis mil setecientos sesenta y seis

sueldos y ocho dineros jaqueses en parte del pago de los veinte mil que deben pagarle por el retablo que ha de hacer para el altar mayor de la iglesia de la villa de Brea.

AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 483-484.

[Al margen: Apocha]

Die et loco predictis que yo Pedro de Armendia escultor habitante en la ciudad de caragoça De mi cierta sciencia etc. attorgo hauer recuido etc de los muy Ilustres señores Prior canonigos y cauildo de la yglesia de nuestra señora sancta Maria la mayor y del Pilar de la /483v/ dicha ciudad de caragoça son a sauer seis mil seyscientos sesenta y seis sueldos y ocho dineros jaqueses etc los quales son en parte de pago y solucion de los veynte mil sueldos jaqueses que dichos señores Prior canonigos y cauildo de la dicha yglesia me han de dar y pagar por el Retablo que he de hazer para el altar mayor de la yglesia de la villa de Brea conforme a una capitulacion y concordia hecha tractada y concordad entre el dicho cauildo de una parte y mi dicho Pedro de Armendia de la otra hauitante en la ciudad de caragoça a veynte y seis dias del mes de octubre mas [palabra ilegible] deste presente año de mil seis cientos y quatro por Pablo de Gurrea notario /484r/ infrascripto rescuida y testificada y a la traza que se ha hecho de dicho retablo y son los dichos seis mil seiscientos sesenta y seis sueldos y ocho dineros jaqueses los que dar y pagarseme deuián por la primera paga que se me hauia de hazer el dia que se ottorgase la dicha capitulacion Et por la verdad renunciando etc ottorgoles en poder del notario infrascripto la presente apocha etc

Testes Geronimo Villagrasa escriuano y Pedro yribarni paje cesarauguste habitatores

Documento 7

1606, octubre, 20. Zaragoza

AHPNZ, Juan Moles, 1606, ff. 719v-724v.

El doctor Valero Palacio, canónigo de la Seo de Zaragoza, contrata al escultor Pedro de Aramendía para hacer los pedestales de los balcones que hay en dicha iglesia, dispuestos para oír el sermón las dignidades.

AHPNZ, Juan Moles, 1606, ff. 719v-724v.

Eadem die et loco ante la presencia de mi Joan Moles notario y de los testigos infrascriptos compareçieron y fueron personalmente constituydos de la una parte el Doctor Valero Palaçio canonigo de la Seo yglesia metropolitana de la çudad de Caragoça en nombre y como fabriquero que es de las fabricas de

dicha seo nombrado por el cauildo de dicha yglesia y de la parte otra Pedro de Armendia escultor vezino de la dicha ciudad de Çaragoça los quales dixeron y propusieron que /720r/ entre ellos tenian tratada y concordada una capitulacion y concordia acerca de hazer los pedestales de los valcones que hay en dicha yglesia para oyr el sermon las dignidades y canonigos de dicha yglesia la qual dixeron que daban y libaban segun que de hecho dieron y libraron en poder y manos de mi dicho Joan Moles notario y es la que se sigue

Capitulacion y concordia hecha pactada y concordada entre el Señor Don Valero Palacio canonigo de la Seo yglesia metropolitana de la çidad de Çaragoça en nombre y como administrador que es de las fabricas de dicha seo nombrado por el cavildo de dicha yglesia de una parte y de la parte otra Pedro de armendia escultor vezino de la dicha çidad acerca de hazer los pedestales de los valcones que en dicha yglesia hay para oyr el sermon las dignidades y canonigos de dicha yglesia con los pactos, cargos, condiçiones y obligaçiones infrascriptas y siguientes

Et primeramente es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendia ha de hazer lo siguiente. A saber es que ha de tener de largo cada uno de los pedestales por si al respecto de como estan hechos los valcones para oyr el sermon treynta y cinco palmos y dos tercios de palmo de largo y de ancho, cinco palmos y mas los buelos de las molduras desde la rexa de yerro hasta la cara de afuera que es hazia el altar mayor de dichos valcones en suma se ha de acomodar /720v/ el todo de dichos valcones de yerro assi en lo largo como en lo ancho lo que tiene cada uno de dichos valcones de yerro de la forma siguiente. La cornisa de dichos pedestales ha de ser hecha de quatro piezas para cada uno de dichos pedestales de manera que para entrambas partes seran ocho piezas y las dichas piezas han de tener de ancho todas y cada una dellas por si lo que hoy tienen dichos valcones desde la rexa del coro hasta la parte de afuera que es hazia el altar mayor y mas los buelos de las molduras cargando dicho valcon de yerro en mazizo conforme el arte requiere de suerte que en largo y ancho para cada uno de dichos lados y no sean mas de quatro piezas para cada cornisa. Dicha cornisa ha de estar labrada conforme la traza que esta en poder de Joan Moles notario. La presente capitulacion testificante y dado polimiento al respecto de jaspe que esta labrado en el pedestal de la rexa del coro de Nuestra Señora del Pilar entiendese todo lo que fuere de piedra negra y el varron sobre que cargan todo los valaustres de cada uno de dichos valcones y tambien se ha de embeber en dicha cornisa. Y assi lo que se ha de ilustrar ha de ser el buelo de la cornisa y lo restante quede muy bien asperonado /721r/ nado de suerte que no se vea ninguna picada en el ancho y largo. Ha de tener de grueso dicha cornisa medio palmo lo demas que tubiere quede adentro secreto, ha de tener de alto cada pedestal con vassa y dicha cornisa al respecto de como hoy esta el suelo tres palmos y dos dozabos de pamo de

suerte que los paneles de los entremedios han de tener de alto dos palmos y la bassa de abaxo medio pamo y los dos minutos o dozabos se han de dar a un contraplinto sobre que cargue la balsa y assi queda el alto firmado al respecto de como hoy esta y dichos paneles en lo que es alto y largo de pedestales han de ser y sean de alabastro y tengan de grueso un palmo y lo que es las labores de piedra negra y jaspe sean enbutidas en dichos paneles de alabastro los estípites o cartelas sean de piedra negra como en la dicha traza estan diseñados y los embutidos sean de la forma y manera que estan en la dicha traza de jaspe y alabastro.

Item es [tachado: condicion] [entre líneas: es pactado y concordado entre las dichas partes que si los señores Dean y cauildo quisieren innouar alguna cossa mas de lo arriba di /721v/ cho en altura o en mas labror el tal creçimiento sea á conoçimiento de dos offiçiales el uno de la parte del cauildo y el otro de la parte del dicho Pedro de Armendía y se pague a dicho maestro aqulla que taren y que vale mediante juramento

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendia ha de hazer dichos paneles como estan en la dicha traza cartelas o estípites para que tras dellas se disimule las juntas de dichos paneles y dichos paneles cornisa y bassa este corrida en plaphon como en la dicha traza esta y dichos estípites esten embebidos en bassa y cornisa para que no se vean las juntas

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendía se a obligado ha hazer con dicho pedestal las labores de jaspe que estan señaladas en dicha traza y dichas labores a mas de seguir el decoro de la dicha traza se a obligado a lustrallas al /722r/ respecto del jaspe de los pedestales de la rexa del coro de Nuestra Señora del Pilar. Assi mesmo se a obligado a labrar y lustrar todas las piezas que en dichos pedestales hubiere guardando el decoro assi en como lo uno como en lo otro como el arte lo requiere

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendia se a obligado a disimular todas las juntas assi de piedra como de jaspe y alabastro con diferentes betunes de fuego de suerte que no se conosca ninguna junta y quede la obra en perficcion y hermoçada

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendia se a obligado a sentar los jaspes y alabastros en la hondura que se le señalara por dicho cauildo hecho en un modello y dicha hondura sea de una propia manera para las piezas pequeñas y grandes

Item es pactado y concordado entre las dichas par /722v/ tes [entre líneas: que los guecos] que quedaren desde la frente de dicho pedestal hasta la reja del coro assi con ancho como en largo el dicho Pedro de Armendia los hincha de tierra muy bien apretada y sobre la dicha tierra se asienten las cornisas.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Pedro de Armendia haya de hazer planta y monte en un tablero grande al arriba dicho tamaño que han de ser los dichos pedestales en ancho y algo y largo a satisfacion y gusto del dicho cauildo o de las personas que el dicho cauildo nombrare

Item es pactado y concordado entre las dichas parte que toda la obra arriba dicha despues de asentada y acabada haya de ser visitada por uno o mas officiales peritos nombrados por el dicho cauildo y a costa suya con esto que si dichos official o officiales declararen que la dicha obra en todo o en parte no estubiere con /723r/ forme la traza y presente capitulacion y fuere necessario reparalla en todo o en parte que en dicho caso las cosas de dicho official o officiales y otros gastos que por dicha razon dicho cauildo hiziere sean a cargo cuenta y obligacion de dicho Pedro de Armendia y dichos official o officiales vean si ha cumplido con los cabos arriba dichos y en casso que no huuiesse cumplido vastantemente este obligado a deshazer la obra y boluerla a hazer a su costa siendo en voluntad de los Señores Dean y cauildo. Y si a dichos Señores Dean y cauildo pareçiere no ser capaz el dicho Pedro de Armendia para voluer a rehazer lo que hubire herrado y no estubiere bien puedan dichos Señores Dean y cauildo dalla a uno official de quien tengan satisfacion a costa del dicho Pedro de Armendia sin que el dicho cauildo contribuya ninguna cosa mas de lo que esta obligado al primer conçierto

Item es pactado y concordado entre los dichas /723v/ partes que el dicho Pedro de Armendia haya y sea tenido y obligado segun que por thenor de la presente capitulacion y concordia se obliga a dar y quedara realemte y de hecho la dicha obra hecha y asentada conforme la presente capitulacion y dicha traza por todo el mes de hebrero del año proxime venidero de mil seyscientos y siete so pena de seys mil sueldos jaqueses applicaderos para el dicho cauildo y executadera la dicha pena no obstante firma ni otro impedimento alguno

Item pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos Señores Dean y cauildo sean tenidos y obligados segun que por thenor de la presente capitulacion y concordia se obligan a dar y pagar y quedaran y pagaran realmente y de hecho por razon de la dicha obra al dicho Pedro de Armendia catorze mil sueldos jaqueses pagaderos en esta manera quatromil seysecientos sesenta y seys sueldos y ocho dineros jaqueses luego de contado y la restante cantidad como se vaya /724r/ haciendo la obra a conozimiento del Señor canoigo que es o por tiempo sera administrador de las fabricas de la dicha yglesia

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los albaranes precia-dos scriptos o firmados de mano de dicho Pedro de Armendia de las cantidades de dineros que se le hirian dando por razon y a cuenta de los catorza mil sueldos que por razon de dicha obra se le han de dar y pagar sean de tanta fuerça y valor como si fuesen apochas testificadas por notario publico

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que la cantidad que se hubiere de dar a Joan Moles notario por razon de hazer y testificar la presente capitulacion y concordia y sacar aquella y hazer testificar y sacar otros auctos dependientes della sea accuenta cargo y obligacion del dicho Pedro de Armendia y pagar aquellas

E assi dada y librada la dicha e pre inserta capitulacion y concordia en poder y manos de mi /724v/ dicho Joan Moles notario las dichas partes y cada una dellas por lo quales toca respectiuamente a tener y cumplir lo sobredicho obligaron en los dichos nombres y cada uno dellos. A saber es el dicho Señor Don Valero Palacio como administrador de las fabricas de dicha seo todos los bienes y rentas de dicha yglesia y fabricas de aquella y el dicho Pedro de Armendia su persona y todos sus bienes muebles y sittijs etc. De los quales los muebles quisieron aqui haber et hubieron por nombrados etc y los sittijs por confrontados y todos por espeçialmente obligados etc la qual obligacion en los dichos nombres y cada uno dellos quisieron sea especial etc y sierta etc, en tal manera etc con clausulas de precario constituto applicatio inuventariacion manifestacion etc Renunciaron sus juezes y de cada uno dellos etc sometieron etc fiat large etc

Testes qui supra proxime nominati

Documento 8

1606, octubre, 20. Zaragoza

Pedro de Aramendia, escultor, Miguel de Gracia, mercader, y Simon Sanagusi, cantero, confiesan tener en comanda del Doctor Valero Palacio, canónigo de la Seo de Zaragoza, veintidós mil sueldos dineros jaqueses.

AHPNZ, Juan Moles, 1607, ff. 725-726.

[Al margen: comanda]. Eadem die et loco nosotros Pedro de Armedia escultor Miguel de Gracia mercader y Simon Sanagusi cantero vezinos de la çudad de Çaragoça sin cel et insolidum de grado et x confessamos tener en comanda y del Doctor Valero Palaçio canonigo de la Seo yglesia metropolitana de la dicha çudad de Çaragoça en nombre y como fabriquero que es de las fabricas de dicha seo nombrado por el cauildo de dicha seo yglesia y a los fabriqueros que por tiempo seran veynte y dos mil sueldos dineros jaqueses etc los quales en nuestro poder y de cada uno y qualquiere nos ottorgamos haber habido y en contantes haber reçibido etc renunciando a la excepciones aquellos prometemos pagar etc cada y quando etc so obligacion de nuestras personas y todos /725v/

nuestros bienes y de cada uno y qualquiere de nos assi mobles como sittios habidos y por haber en todo lugar de los quales los muebles queremos aqui haber et habemos por nombrados etc y los sittios bien assi comon aqui por una dos o mas confrontaciones fuessen por nombrados y confrontados etc y todos por especialmente y nos plaze sea espeçial etc y scierta etc en tal manera etc con clausulas de precario constituto apprehension inuentariaçion manifestaçion etc e ultra lo sobredicho prometemos asignar bienes nuestros y de cada uno y qualquiere de nos etc fe /726r/ cha o no fecha etc plazenos sea proçeydo acapçion de nuestras personas juramos a Dios etc restituyr etc no pleytear etc son pena de perjuros etc e si expensas conuendira hazer etc aquellas prometemos pagar etc so obligaçion etc renunçiamos nuestros juezes y de cada uno y qualquiere de nos etc sometemonos etc fiat large etc

Testes qui supra proxime nominati.

Yo Miguel de Gracia otorgo lo sobredicho

Yo Pedro de Armendia hotorgo lo sobredicho

Yo Pedro Moles soy testigo de lo sobredicho y me firmo por el otro obligado que dixo no sabia escribir etc

Yo Francisco Buyl soy testigo de lo sobredicho y me firmo por el dicho obligado que dixo no sabia escribir

Documento 9

1606, octubre, 20. Zaragoza

El Doctor Valero Palacio, administrador de las fábricas de la Seo de Zaragoza, promete y se obliga a no demandar la comanda otorgada a Pedro de Armendia, Miguel de Gracia y Simón Sanagusi, mientras el primero cumpla las cláusulas del contrato que les vincula.

AHPNZ, Juan Moles, 1607, ff. 726v-727.

[Al margen: contracarta]. Eadem die et loco yo el arriba nombrado Doctor Valero Palacio como administrador de las fabricas de la Seo sobredicho aunque las suprascripta comanda es lisa y sin condicion alguna prometo y me obligo no demandar aquella ni ayudarme della contra los dichos Pedro de Armendia Miguel de Graçia Somon et Sanagusi obligados ni sus bienes ni del otro dellos sino en casso que el dicho Pedro de Armendia no hiziere tubierte y cumpliere lo que por virtud de la supra proxime continuada capitulacion y concordia [entre líneas: calendetur etc] es tenido y obligado de hazer tener serbar cumplir

y que no me ayudare ni valdre de la dicha comanda sino por aquello que el dicho Pedro de Armendia dexare de hazer tener serbar y cumplir juntamente con quales quiere costas y daños etc e si por contrauenir etc expensas conuendria hazer etc aquel las prometo en el dicho nombre pagar etc /727r/ so obligacion de los bienes y rentas de la dicha yglesia y fabrica de aquella mobles y sittios etc renuncio en el dicho nombre mis juezes ets sometome etc fiat large etc
Testes qui supra proxime nominati.

Documento 10

1607, enero, 13. Zaragoza

Pedro de Aramendía recibe de el Doctor Valero Palacio, canónigo de la Seo, dos mil sueldos dineros jaqueses en parte de pago de los catorce mil sueldos que ha de cobrar por la obra de los pedestales de los balcones de la puerta del coro de dicha iglesia.

AHPNZ, Juan Moles, 1607, ff. 50-50v.

[Al margen: albaran]. Eadem die et loco yo Pedro de Armendia escultor vezino de la ciudad de Caragoca de grago etc otorgo haber recibido etc del Doctor Valero Palacio canonigo de la Seo Yglesia Metropolitana de la dicha çiudad de Çaragoça como administrador de las fabricas de la dicha Seño dos mil sueldos dineros jaqueses etc los quales son en parte de pago de aquellos catorce mil sueldos que por razon de la obra de los pedestales de los valcones de la puerta del choro de la dicha Seo se me han de dar con /50v/ forme a la capitulacion y concordia que açerca la dicha obra se ha hecho y ottorgado a la qual me refiero calendetur et y porque de aquellos me tengo por contento etc renunciando a la exçepcion etc ottorgole el presente publico albaran etc.

Testes qui supra proxime nominati.

Documento 11

1607, octubre, 20. Zaragoza

Pedro de Aramendía recibe de el Doctor Valero Palacio, canónigo de la Seo, dos mil sueldos dineros jaqueses en parte de pago de los catorce mil sueldos que ha de cobrar por la obra de los pedestales de los balcones de la puerta del coro de dicha iglesia.

AHPNZ, Juan Moles, 1607, ff. 727-727v.

[Al margen: albaran]. Eadem die et loco yo el arriba nombrado Pedro de Armendia de grado otorgo haver recibido del Doctor Valero Palacio como admi-

nistrador de las fabricas de la Seo sobre dicho quatro mil seyscientos sesenta y seys sueldos y ocho dineros jaqueses los quales son por otros tantos que se me habian de dar y pagar del primer tercio de aquellos catorza mil sueldos que por razon de la obra de los pedestales de los valcones de la puerta del coro de la dicha yglesia se me han de dar por razon de la supra proxime continada capitulacion y concordia calendetur etc Y porque de aquellos me tengo por contento etc renun /727v/ ciando a la excepciones ottorgarle el presente publico albaran etc.

Testes qui supra proxime nominati.



Fig. 1. Retablo mayor de Santa Ana. Iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza).

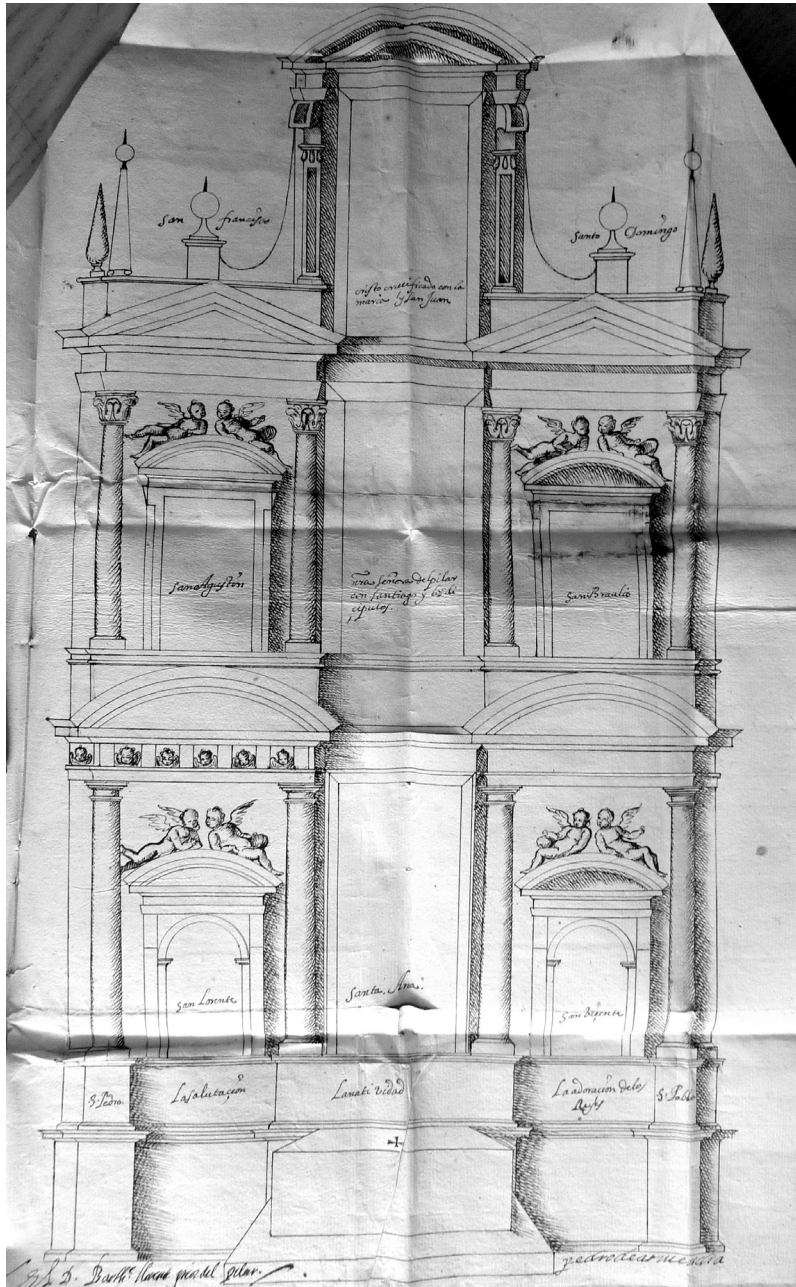


Fig. 2. Trazo para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana de Brea de Aragón (Zaragoza), Pedro de Aramendía, 1604, AHPNZ, Pablo Gurrea, 1604, ff. 459v-467v.



FIG. 3. Escudo del Cabildo del Pilar de Zaragoza con la inscripción «AÑO 1652», situado en el lado de la Epístola del sotabanco del retablo.



Fig. 4. Casa central del primer piso del retablo: Santa Ana y la Virgen con el Niño.



Fig. 5. Casa central del segundo piso del retablo: Venida de la Virgen del Pilar.

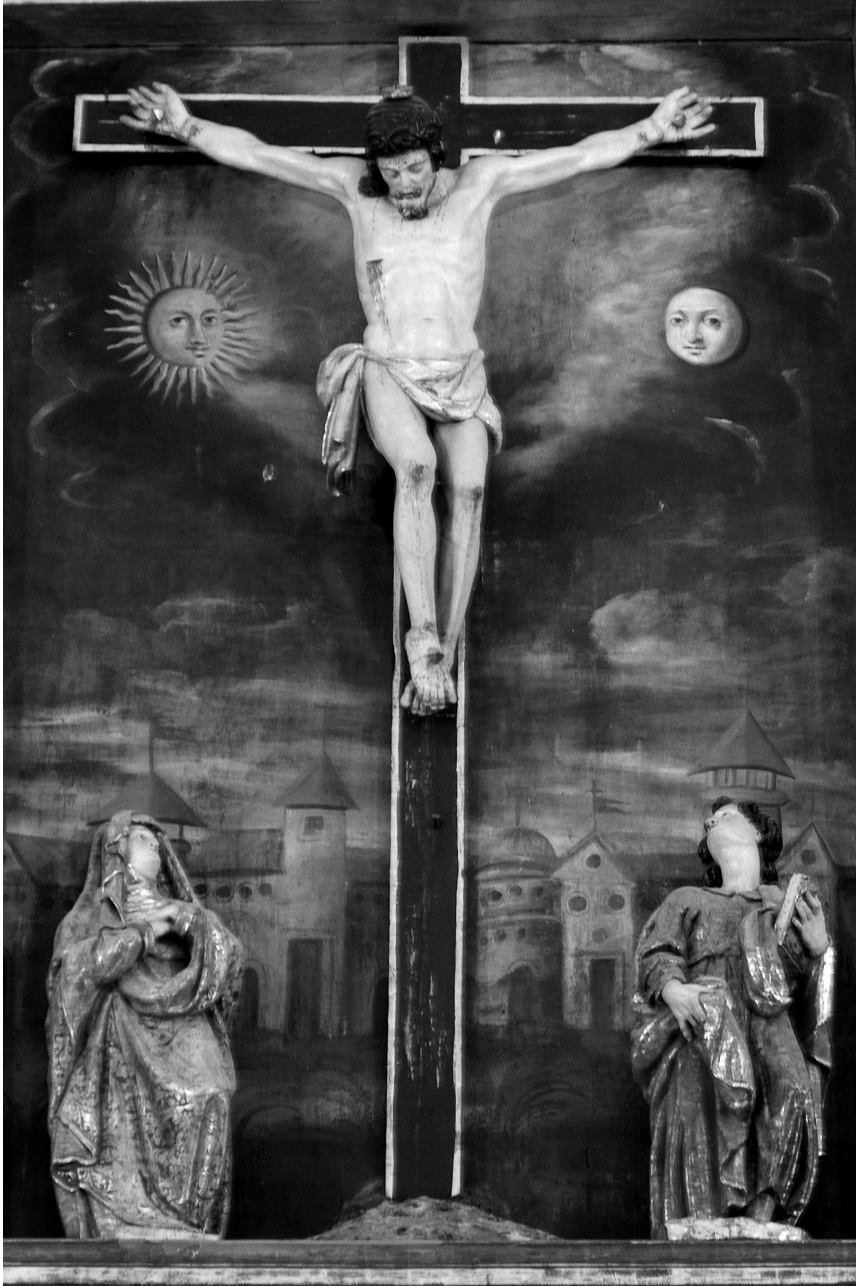


Fig. 6. Ático del retablo: Calvario.

El colegio jesuita de San Pablo de Valencia: novedades sobre su proceso constructivo

David Miguel Navarro Catalán
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

El texto describe el proceso constructivo del nuevo edificio del colegio jesuita de San Pablo de Valencia a la vez que aporta documentación inédita. Este artículo intenta profundizar en sus diferentes fases históricas revelando aspectos desconocidos hasta la fecha. En sus obras intervienen un gran número de artífices, entre los que se incluye un grupo de arquitectos miembros de la Compañía cuya actividad era ignorada hasta el momento. Los trabajos de los padres José Vidal y Diego Olcina en la construcción de las fundaciones valencianas contribuyen a incrementar el conocimiento de nuevos arquitectos miembros de la Compañía en el ámbito de la antigua provincia jesuita de Aragón.

Palabras clave

Valencia, colegio, construcción, jesuitas, Vidal, Olcina.

Abstract

The text describes the constructive process of the new building of the jesuit college of San Pablo in Valencia and contributes with unpublished documentation. The article tries to improve the knowledge of its different historical phases revealing unknown information. Several artists participate in the construction including a group of architects members of the order wich activity has remained unknown until this moment. The work of fathers José Vidal and Diego Olcina contributes to increase the knowledge of new jesuits architec in the ancient province of Aragón.

Keywords

Valencia, college, construction, jesuits, Vidal, Olcina.

En el año 1544, en pleno inicio de la expansión de la Compañía por la península tiene lugar la fundación del colegio de San Pablo en Valencia¹, primer colegio establecido por los jesuitas en tierras valencianas y primera sede también de la provincia pastoral de Aragón. A los pocos años se lleva a cabo la fundación de la futura Universidad de Gandía (1548), seguida por la de la casa profesa de Valencia en el año 1579². Ya en el siglo XVII tendrá lugar la fundación de las importantes sedes de Alicante y Segorbe (ambas en 1635)³ para, a continuación, cerrar el siglo con la fundación del colegio de Orihuela en el año 1695⁴. Finalmente, a principios del siglo XVIII se lleva a cabo la fundación de un colegio en Ontinyent al que se añade el establecimiento de un pequeño noviciado en Torrent poco antes de la expulsión⁵. El soporte económico requerido para la construcción de los numerosos edificios era otorgado en la mayoría de ocasiones por patronos, fundadores y benefactores entre los que predominaban los miembros de la nobleza. Sus legados se convertirán en la principal fuente de financiación de las fábricas, como muestran las donaciones efectuadas por doña Isabel de Mompalau en la casa profesa de Valencia⁶, don Pedro de Miralles en el colegio de Segorbe⁷,

¹ ESCOLANO, G., *Década primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, 1611, ed. facsímil, Valencia, Universitat de València, 1972, tomo V, p. 964.

² DIAGO, FRANCISCO O.P., *Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O.P. para continuar los Anales del reyno de Valencia desde el Rey Pedro III hasta Felipe II*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1613, reed., Valencia, Imprenta hijo de Fray Vives Mora, 1946, tomo II, p. 39.

³ ASTRAIN, A. S.I., *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, tomo V, Madrid, Razón y Fe, 1902-1925, pp. 16-18.

⁴ VILAR RAMÍREZ, J. B., «La residencia-colegio “La Inmaculada Concepción de Orihuela”, una tardía fundación de la Compañía de Jesús en el Levante Español», en ALBIÑANA HUERTA, S., *et al.*, *Studia Historica et Philologica in honorem M. Batllori*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, p. 531.

⁵ ASTRAIN, A. S.I., *op. cit.*, tomo VII, p. 35.

⁶ El padre provincial Diego Jiménez Royo nos habla en su visita a la casa profesa de Valencia del 20 de octubre de 1688 de «la voluntad de la señora doña Isabel de Mompalau de que se aplique a la fábrica lo que sobrase de las rentas de la administración», Archivo del Reino de Valencia (ARV), Clero, Libro 3693, f. 221. La estructura de la Compañía de Jesús se basaba en un importante aparato de correspondencia que facilitaba que los superiores fueran informados periódicamente de los trabajos realizados en un tiempo determinado. Los memoriales de las visitas realizadas por los padres *visitadores* y las *cartas annuas* proporcionan una preciosa información para el conocimiento del proceso constructivo de los colegios jesuitas. El informe de estas visitas recogía una serie de recomendaciones que eran puestas en conocimiento del padre provincial, quien en ocasiones se encargaba de estas visitas él mismo en persona.

⁷ En la *carta annua* de los años 1637 y 1638 del colegio de Segorbe se habla del patrono de la fundación, diciendo que «Don Pedro de Miralles dotó a esta fundación con 400.000 escudos de propiedad que hacen 2000 de renta». Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae (AHSIC), Obres, Col-legi, ACOB 76. El aparato de correspondencia de la Compañía se completa con las *cartas annuas*,

doña Bárbara Pérez en el colegio de San Pablo⁸ o doña Vicenta Blasco en el colegio de Ontinyent⁹. Tampoco debe olvidarse la aportación de las limosnas recogidas en las distintas ciudades donde iba creciendo de manera progresiva la afición a la Compañía gracias a la actividad docente. A diferencia de otras órdenes religiosas, centradas en la docencia de teología o moral en universidades, los jesuitas desarrollan su labor en centros urbanos de localidades importantes como Valencia, Gandía, Alicante, Orihuela o Segorbe e incluso en pequeñas poblaciones como Ontinyent, abriendo colegios en muchos lugares donde no había enseñanza. Desde el momento de la fundación, los padres se esforzarán en implantar escuelas de gramática como sucede en Segorbe, Alicante u Ontinyent y, si era posible, establecer alguna cátedra de teología como ocurre en el propio colegio de San Pablo¹⁰.

I. Fundación y primeras edificaciones

La fundación de la primera sede jesuita de la ciudad de Valencia es autorizada mediante la bula otorgada por Julio III el 22 de febrero de 1544 al padre Jerónimo Doménech, canónigo de la catedral y promotor del nuevo establecimiento. El primer asentamiento de la comunidad del colegio de San Pablo se ubicará en una casa alquilada junto al convento de la Encarnación en la calle Cofradía de los Tejedores, muy cerca del portal *del Coixo*. Desde aquí los hermanos asistían a las lecciones que eran impartidas en la Universidad, a la vez que celebraban sus oficios en una de las capillas de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado. De este primer emplazamiento, los hermanos se mudarán al poco tiempo a un grupo de casas situado junto a la parroquia de San Andrés desde donde se trasladarán a su vez a otras ubicadas en la calle Pescadores en la entrada de la plaza de las Barcas, en un solar más cercano a la Universidad. A pesar de las óptimas condiciones que reunía este establecimiento, los padres volverán a desplazarse a un nuevo solar ubicado en el sudeste de la ciudad.

informes de carácter anual enviados por los colegios al padre general de Roma en los que se detallan todos los hechos relevantes acaecidos en la fundación en el transcurso de un año.

⁸ LLORENTE, T., *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia*, tomo II, Barcelona, 1889, p. 691.

⁹ FULLANA I MIRA, L., *Historia de la ciudad de Ontinyent*, Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 1997, p. 261.

¹⁰ ORELLANA, M. A. de, *Valencia Antigua y Moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1924, tomo II, p. 389.

La fábrica del colegio en su ubicación definitiva se iniciará con la compra de una serie de terrenos y casas propiedad del convento de monjas magdalenas situadas junto a las murallas, gestión impulsada por el padre Jerónimo Doménech a partir del año 1552 tras asumir el cargo de rector del colegio el año anterior. La compra de estos solares será facilitada por la donación de 2050 ducados efectuada por Santo Tomás de Villanueva incrementada por otras aportaciones que servirán también para sufragar la fábrica del nuevo edificio.

La construcción de la iglesia del colegio se inicia ya en el año 1552, ejecutando en un principio dos tramos de nave y la cabecera. Desde inicio existirán problemas a causa de los pleitos que se mantienen con órdenes religiosas como los agustinos así como con la parroquia de San Martín a causa de los intereses económicos basados preferentemente en las limosnas¹¹. Las obras de esta primera fase se prolongarán durante cuatro años hasta su finalización en el año 1556¹². Esta primera construcción, ya con contrafuertes al exterior, debió de cubrirse con crucerías sustituidas por la actual bóveda de cañón con lunetos en la remodelación interior llevada a cabo tras la expulsión de 1767. En este momento debió de construirse también la primitiva portada lateral del templo, cegada posteriormente al ejecutarse la portada de principios del siglo XVIII¹³. El volumen de la iglesia puede apreciarse con claridad en la axonometría del Padre Tosca del año 1704 (fig. 1).

En la segunda mitad del quinientos se construye también una primitiva sacristía junto al templo, comunicada con una serie de construcciones correspondientes a un cuerpo de residencia provisional que albergaba las celdas de los padres junto a otras estancias dispuestas en niveles superpuestos. Este pequeño conjunto de edificaciones será el que aparece representado en la vista de la ciudad de Valencia de Van den Wyngaerde de 1563 e identificado de manera errónea como sede de los *teatinos*.

Tras la finalización de la iglesia, se aborda en 1564 la construcción del llamado *cuarto grande* destinado a residencia de los padres, finalizado

¹¹ MONTOLIU SOLER, V., «Restauración de la iglesia del antiguo colegio jesuita de San Pablo: estudio histórico-arquitectónico», *Anal. de la Real Academia de Cultura Valenciana*, 77, 2002, pp. 122-123.

¹² *La Historia del Colegio de San Pablo* afirma que «se acabó una Iglesia pequeña pero muy pulida y alegre el año de 1556». Se trata de un manuscrito redactado en el siglo XVIII y copiado en el año 1895, depositado en los fondos del AHSIC, Secció Obres, Série Col·legi, ACOB 81, f. 45.

¹³ Esta primitiva portada lateral fue descubierta durante las obras efectuadas en el *Proyecto de Restauración de la Iglesia de San Pablo y Capilla Honda del Colegio Instituto Luis Vives*, redactado por Juan Francisco Noguera Giménez.

en apenas un año durante el rectorado del padre Andrés Capilla, quien promueve también el inicio de las obras de un primer claustro¹⁴ configurando el frente oriental del conjunto antes de final de siglo¹⁵. Las obras de este nuevo cuerpo de residencia serán dirigidas por el padre Antonio Ibáñez con la colaboración del hermano coadjutor Juan de Baños¹⁶. De este hermano, nacido en Navarrete (La Rioja), sabemos que era albañil y que debió de trabajar también en la construcción de las primeras edificaciones del colegio de Gandía donde toma los votos de coadjutor¹⁷.

En la construcción de este cuerpo de edificación aparecen también los primeros maestros de obra externos a la orden, destacando la presencia de Jaime Bartolomé, figura que debe de coincidir probablemente con el *mestre Bertomeu* dado a conocer en fechas recientes¹⁸, presente desde el mes de junio de 1563 en la fábrica del nuevo cuerpo de residencia o *cuarto oriental* del colegio proyectado por el padre Ibáñez. En los pagos efectuados en esta primera fase constructiva aparece citado como *maestre Bartolomé* junto a un segundo maestro de identidad desconocida. Al año siguiente, en la primera semana de marzo de 1564, se les pagan cinco libras y diecisiete sueldos a los dos maestros de obra u *obreros de villa* con sus tres ayudantes que se encontraban trabajando en la construcción del también llamado *cuarto grande* destinado a residencia de los padres, figurando en los pagos junto a Jaime Bartolomé un segundo maestro de obra citado de manera escueta como *maestro Gabriel*¹⁹.

Este nuevo volumen contaba en planta baja con una serie de estancias abiertas hacia el huerto y orientadas al este como bodega, despensa o cocinas así como con un refectorio que desempeñaba también la función de

¹⁴ *La Historia del Colegio de San Pablo* relata que «el Padre Capilla sucedió al Padre Ibáñez en el oficio de Rector de este Colegio y siéndolo acabó el cuarto y comenzó el claustro como luego veremos», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 102.

¹⁵ En la axonometría de Mancelli (1608) se puede diferenciar la iglesia así como el volumen del *cuarto oriental* destinado a residencia y aulas así como el primitivo ámbito del claustro. Este cuerpo de residencia se identifica claramente en la axonometría del Padre Tosca (1704) como un volumen con cubierta de doble vertiente.

¹⁶ ROCA TRAYER, F., «Las primeras fundaciones de los Jesuitas en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 67, 1992, pp. 156-157.

¹⁷ Este documento recoge una pequeña biografía que nos precisa que el hermano Juan de Baños, nacido en Navarrete (La Rioja) «era Albañil de oficio», «Vida del Hº Juan de Baños», ARV, Clero, Legajo 58, Caja 125.

¹⁸ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., «La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la Cuestión», en *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio internacional*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2012, p. 360.

¹⁹ La cuarta semana de marzo de 1564 se pagan 2 libras, 17 sueldos y 6 dineros «por quatro jornales de Mestre Bartolome i uno de Mestre Gabriel y seys jornales de obreros», ARV, Seminario de Nobles, 1-2 (Caja 1), s. foliar.

teatro. Junto al refectorio se situaba el aula donde se impartían lecciones de teología además de otras dependencias como la enfermería o el granero. A su vez, el nivel intermedio albergaba una doble crujía de celdas (orientadas al patio y a las huertas respectivamente) articuladas por un corredor central o *tránsito*, mientras que el nivel superior presentaba una única crujía de nueve celdas abiertas a una terraza practicable orientada también al huerto. La conclusión de la fábrica de este nuevo cuerpo en 1571 debió de impulsar la construcción de una serie de edificaciones que pusieran en comunicación el nivel intermedio de residencia y las tribunas situadas en la cabecera de la iglesia, cerrando el ala norte del conjunto²⁰.

Las citadas lecciones de teología empezarán a impartirse en las aulas del colegio de San Pablo en el año 1563, reservadas en un principio a miembros de la Compañía y abiertas a partir de 1567 a todos los estudiantes. El inicio de la actividad docente a gran escala se verá dificultado al año siguiente por la solicitud de la Universidad de prohibir impartir lecciones públicas a la Compañía entre otras órdenes religiosas. La problemática será resuelta al poco tiempo gracias a la intervención papal, con la confirmación por parte de Pío V (1571) y Gregorio XII (1572) de la libertad de enseñanza.

II. El legado de Bárbara Pérez y los trabajos del padre José Vidal

A mediados del siglo XVII se desarrolla una importante actividad edificatoria gracias a la aportación económica que proporciona la donación testamentaria de doña Bárbara Pérez en 1644 destinada inicialmente a la fundación de un colegio de doncellas, aunque los padres utilizarán finalmente estos recursos para la fundación de un Seminario de Nobles dependiente de la Compañía de Jesús. En este momento se inicia la fábrica de un cuerpo orientado al oeste destinado a escuelas, con un aula de teología en la planta baja y que albergará en un futuro el citado Seminario de Nobles en su planta intermedia. También se construye la biblioteca que acabará de configurar el perímetro del claustro, aunque las dos primeras pandas con el actual alzado no serán construidas hasta la primera mitad del siglo XVIII.

La actividad edificatoria continúa en el flanco oriental del conjunto durante la segunda mitad de siglo, ya que en 1682 se construye la sacristía

²⁰ La distribución de este *cuarto oriental* aparece descrita de manera detallada en MONTOLIU SOLER, V., *op. cit.*, pp. 125-126.

de la iglesia o *Capilla Honda* bajo la dirección del padre rector José Vidal (fig. 2), llevando a cabo también la reforma del presbiterio del templo²¹. Este padre jesuita, nacido en Castalla (Alicante), había ingresado en la Compañía de Jesús como miembro de la comunidad del colegio de San Pablo. Desde el principio destaca por sus dotes para las tareas de gobierno, lo que le permite asumir numerosos cargos en distintas sedes de la provincia aragonesa, así como desempeñar el puesto de calificador del tribunal de la Inquisición. Sin embargo, todo esto no le impide el ejercicio de una prolongada labor como arquitecto llevada a cabo en las fundaciones valencianas del colegio de San Pablo y la casa profesa de Valencia²². La *Capilla Honda* se debió de lucir con esgrafiados tras su construcción, ornamento que desaparecerá en el siglo XVIII aunque conservando un pequeño fragmento descubierto en la última intervención. De este momento deben de datar también los paneles de azulejería con diseños del siglo XVII conservados en la base del paramento revestido con esgrafiado²³ (fig. 3).

Por su parte, la nave de la iglesia del colegio de San Pablo verá transformado su aspecto primigenio en el año 1685²⁴, momento en que deben

²¹ Juan J. Gavara Prior defiende que la construcción de la *Capilla Honda* se lleva a cabo en la década siguiente, concretamente en el año 1694. GAVARA PRIOR, J. J., «Antiguo Colegio de San Pablo —Instituto Luis Vives— (Valencia)», en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa, Valencia, 1995, p. 240. Por su parte, Juan Luis Corbín Ferrer había estimado su fecha de construcción en torno a la segunda mitad del siglo XVII sin concretar una fecha determinada. CORBÍN FERRER, J. L., *Monografía Histórica del Instituto de Enseñanza media Luis Vives de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1989, pp. 45-46.

²² La *Historia del colegio de San Pablo* afirma que en el año 1682 «hizo el Padre José Vidal siendo Rector la sacristía y el presbiterio, de dinero de la administración de la Sra. Esperanza Roig, cumpliendo en parte su voluntad, y también la capilla interior de la sacristía», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81. La faceta de arquitecto de este padre jesuita es conocida gracias a los trabajos llevados a cabo en la construcción de la cercana casa profesa de Valencia, tal y como demuestra el texto de la *Historia de la Casa Profesa*, particularmente cuando describe la reconstrucción del cuerpo de remate del campanario de la iglesia donde «deshizo el techo, que está sobre las campanas, y mandó que se hiziesse una bóveda doble de ladrillo, sobre el qual cargó un rastrillo de ladrillos de punta, para que se sentassen los arcos, que sobre ella se havían de formar, planteáronse después quatro pilares, que cargavan a plomo sobre las paredes del Campanario, y subiéronles de alto dos estados para las dos divisiones, que se avían de formar». La ejecución del cuerpo de remate del campanario, así como la intervención en diferentes dependencias de la casa profesa de Valencia será desarrollada en futuros trabajos del autor. Se trata de tres tomos manuscritos depositados en el AHSIC, Secció Obres, Sèrie Residència, ACOB 102. La intervención del padre Vidal en el campanario aparece recogida en el Tomo 2º, Parte 2ª, ff. 373-374.

²³ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Castellón, Consell Valencià de Cultura, Institut de Promoció Ceràmica de Castelló, 1996, pp. 31-34.

²⁴ La *Historia del Colegio* relata que «el Padre José de la Calva siendo Rector, y el Padre Miguel Ángel Pascual pagaron lo que costó de renovar la Iglesia y hacer coro, excepto el presbiterio y las llaves, excepto las del presbiterio», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 437.

pintarse los frescos con arquitecturas fingidas que transformaron el primitivo revoco blanquecino original, desaparecidos a su vez en las reformas posteriores a la expulsión de los padres²⁵. De manera simultánea, se lleva a cabo la construcción de un nuevo conjunto de edificaciones estructuradas en torno a un segundo patio con acceso independiente desde la llamada *plazuela del Colegio*²⁶. La finalización de este nuevo cuerpo permitirá finalmente la apertura del Seminario de Nobles en el año 1670, donde empezarán al poco tiempo a impartirse lecciones de gramática pasando a convertirse con el paso de los años en una de las instituciones más importantes de la ciudad donde era educada gran parte de la nobleza valenciana. En este momento debe haberse llevado a cabo la construcción de la escalera norte o *de la portería*, cubierta con una cúpula con una notable decoración esgrafiada, ejecutada con toda seguridad antes de final de siglo y probablemente contemporánea del revoco de la sacristía²⁷ (fig. 4).

III. Últimas intervenciones en el siglo XVIII: el padre Diego Olcina y la construcción de la escalera principal

Tras las remodelaciones llevadas a cabo en un grupo de celdas o *apostasentos* en el año 1708, la fábrica del conjunto experimenta un fuerte empuje constructivo bajo el rectorado del padre Diego Olcina. En 1719 se lleva a cabo la reforma de las tres capillas de la iglesia recayentes al claustro, mientras que en 1722 se ejecuta la cripta situada bajo el altar mayor y la nueva enfermería al año siguiente²⁸. Sin embargo, la obra más importante será la construcción de la escalera principal y la escalera interior entre los años 1720 y 1721 por un montante total de 2000 libras bajo la dirección del padre Olcina²⁹. Nacido en 1660 en Elda (Alicante),

²⁵ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *op. cit.*, p. 362.

²⁶ Este volumen aparece representado en la axonometría del Padre Tosca (1704). Sabemos que en el año 1696 se está trabajando en las cubiertas de este cuerpo de edificación, como muestran los pagos reflejados en el *Gasto y Recibo del Seminario 1690-1722*, donde consta que en marzo de 1696 se pagan 2 libras y 2 sueldos al «albañil de casa para las texas», ARV, Seminario de Nobles, Libros-13, ff. 183v-184.

²⁷ La escalera cupulada se aprecia con claridad en el plano de Tosca, mientras que en la axonometría de Mancelli (1608) no aparece, lo que nos permite asegurar que fue ejecutada con toda seguridad durante el siglo XVII.

²⁸ GAVARA PRIOR, J. J., *op. cit.*, p. 240.

²⁹ En el mes de abril de 1720 se efectúan tres pagos sucesivos por un total de 80 libras por la construcción de las dos escaleras. Por su parte, el 8 de septiembre de 1721 aparece registrado un pago por «la Escalera grande, con su media naranja, y la Metad de la Otra

en el año 1719 había ingresado en la comunidad del colegio de San Pablo para desempeñar el cargo de rector entre los años 1719 y 1722. Al año siguiente, el sacerdote dirigirá la ejecución de una segunda escalera de menor tamaño y la nueva cripta o *carnero* de la iglesia, así como la reforma de la escalera norte o *de la portería* añadiendo un nuevo tramo³⁰. La escalera principal, coronada por una notable cúpula volteada sobre tambor octogonal, quedará convertida en la pieza dominante del volumen del colegio, además de constituir uno de los ejemplos más destacados del decorativismo de principios del siglo XVIII con una notable labor de talla integrada con paneles de azulejería (fig. 5). La caja mural de la escalera es recorrida por un zócalo cerámico con diseños propios del siglo XVII con la presencia de tres tipos de piezas con motivos geométricos entre los que destaca un azulejo *de cuarto* con pirámide truncada y roseta central presente ya a principios del seiscientos en los paneles cerámicos de la iglesia del Patriarca³¹ (fig. 6).

A continuación, y tras una serie de reparaciones en los paramentos y cubiertas de la nave entre 1723 y 1725, se lleva a cabo la ejecución de la portada de la iglesia por parte del maestro cantero José Miner en el año 1725³² con la colaboración del maestro albañil Gaspar Martínez³³. Esta

de la Portería». En el mismo documento se especifica que la obra «está concertada por 2000 libras», *toda según Capítulos*, Cuenta General desde 15 de Junio 1707, hasta 23 de Mayo 1726, con otras, según dentro se contienen. ARV, Clero, Legajo 312, Caja 315.

³⁰ Esta información aparece recogida en la *Carta enviada al Colegio de Gandía, comunicando la muerte del Padre Diego Olcina*, depositada en el ARV, Clero, Legajo 104, Caja 237. La biografía incluida en esta carta hace referencia a la construcción de la escalera principal del colegio de San Pablo de Valencia relatando que «passó después Retor del Colegio de San Pablo, en que fabricó la elevada, y hermosísima escalera que hoi goza», La *Historia de la Casa Profesa* expone una biografía más amplia del padre jesuita. Nacido en el año 1660 en Elda (Alicante), desempeñará tareas de gobierno en la casa profesa de Valencia y los colegios de San Pablo en Valencia y Gandía. El texto confirma que el padre Olcina trabajó como arquitecto al describir su actividad en la construcción de una nueva pieza de la cercana casa profesa, la llamada *Casa de las Congregaciones*, de la que nos ocuparemos en futuros trabajos. El narrador nos cuenta que el sacerdote «determinó proseguir la fábrica desta Casa. Y reparando que las Congregaciones ocupaban el terreno, donde se había de obrar; trazó lo primero formar las piezas donde se habían de trasladar», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Residència, ACOB 102, Tomo 2.º, Parte 2.º, ff. 621-622. Por su parte, la *Historia del Colegio de San Pablo* añade que en el año 1722 «el Padre Diego Olcina Rector de este Colegio, hizo en este mismo año de 1722 la sepultura para los nuestros de la suerte que ahora está. Hizo más el Padre Olcina rector este año; la escalera interior y subió la de la portería otro alto que le faltava», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, ff. 353-354.

³¹ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, pp. 26, 31-32.

³² GAVARA PRIOR, J. J., *op. cit.*, p. 240.

³³ En el año 1726 se le pagan 50 libras «a Gaspar Martínez Alvañil, por toda la obra, que se ha echo de Alvañil en el frontis de la Yglesia», ARV, Clero, Legajo 312, Gasto de la Portada de la Yglesia. Cuenta General desde 15 de Junio 1707, hasta 23 de Mayo 1726, con otras, según dentro se contienen. Gastos Extraordinarios, desde 15 de Junio 1707, hasta 22 de Mayo 1726, f. 25.

portada, cegada y situada en la actualidad tras el altar, presenta una sobria composición de dos cuerpos de orden dórico y pilastras rematadas por pirámides, constituyendo una muestra de la pervivencia durante el siglo XVIII del planteamiento de fachadas de dos cuerpos como las de las iglesias parroquiales de San Esteban o San Andrés o la conventual de Santa Úrsula, todas del siglo anterior (fig. 7).

De manera simultánea, en el Seminario de Nobles se desarrolla una importante actividad edificatoria con la construcción de la capilla, la portería, la finalización de las obras del claustro interior o la ejecución de otras dependencias como la bodega, despensa o las caballerizas³⁴, trabajos llevados a cabo por el citado Gaspar Martínez, maestro de obra del Seminario de Nobles entre los años 1717 y 1726³⁵. Esta actividad edificatoria coincide con la concesión en el año 1728 por parte de la ciudad de la enseñanza de gramática al colegio de San Pablo, donde ya se impartían lecciones de filosofía y teología.

Finalmente, tras la construcción de las dos pandas del claustro, la última intervención importante será la labra del revoco de la *Capilla Honda* hacia el año 1760. Este recubrimiento, con los paramentos ornamentados con yeserías de perfil curvilíneo, rocallas doradas y pinturas sobre lienzo, vincula el interior de la sacristía con el exuberante decorativismo rococó presente en la nave de la iglesia parroquial de San Andrés de la ciudad de Valencia, cuyo paralelismo se puede apreciar de forma particular en el arco de comunicación con la iglesia, ornamentado con talla de formas sinuosas y acusado relieve muy semejantes a las yeserías talladas por Luis Domingo en San Andrés (fig. 8). La misma antigüedad tiene el zócalo de azulejería que decora los paramentos de la sacristía o *Capilla Honda* de la iglesia del colegio de San Pablo, con predominio de azulejos con diseños del siglo XVIII³⁶ (fig. 9).

Entre los años 1750 y 1752, la Compañía adquiere un grupo de casas particulares accesibles desde la calle llamada nueva de Pescadores, junto a las huertas del conjunto con la intención de construir una casa de Ejercicios Espirituales nunca inaugurada, cuyos solares serían utilizados para casas de alquiler a beneficio del futuro Real Seminario de Nobles³⁷.

³⁴ Entre los años 1723 y 1725 aparecen registrados pagos sucesivos por la construcción de estas estancias. Libro de Gasto Mayor del Seminario 1723-1748, ARV, Seminario de Nobles, Libros-1, ff. 6, 9v-10, 15, 17-17v, 21v.

³⁵ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *op. cit.*, p. 361.

³⁶ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, pp. 108, 137.

³⁷ CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 25.

IV. Un nuevo destino para el colegio jesuita

Tras la expulsión de 1767, gran parte del recinto del antiguo colegio jesuita será anexionado por el Real Seminario de Nobles aunque la iglesia, el pabellón oriental y la totalidad de la huerta serán reservados por el Ayuntamiento para trasladar a ella la comunidad de religiosas del convento de San Gregorio. El traslado será autorizado por Real Cédula del 9 de agosto de 1769, empezando con lentitud los trabajos de reforma del antiguo edificio.

Las presiones del director del Seminario de Nobles don Domingo Merico y del arzobispo Fabián y Fuero harán fracasar las pretensiones inmobiliarias del Ayuntamiento, logrando del rey Carlos III una Real Cédula dada en el Pardo a 9 de marzo de 1778 por la que todo el recinto y las huertas del antiguo colegio de San Pablo pasaban a depender del Seminario de Nobles. Finalmente, la toma de posesión por parte del Seminario del antiguo recinto del colegio de San Pablo se lleva a cabo el 28 de abril de 1778³⁸. De este modo, el conjunto quedará unificado bajo la denominación de *Real Seminario de Nobles*, decidiendo en 1769 transformar la antigua iglesia jesuita en la capilla privada de dicho Seminario con la eliminación del acceso desde la plazuela de San Pablo³⁹. A finales del siglo XVIII se lleva a cabo un importante proceso de reformas en la iglesia, dirigido por el arquitecto Lorenzo Martínez con la colaboración del estuquista Francisco Martínez y el maestro cantero Francisco Cubillas, que incluye el cambio de sentido del eje del templo y la sustitución de las primitivas cruceñas por las actuales bóvedas de cañón con lunetos (fig. 10), quedando cegada la portada construida en 1725. Las austeras portadas laterales del zaguán e iglesia debieron de ser construidas ya a principios del siglo XIX, configurando la estructura de la fachada a la calle de San Pablo existente en la actualidad. La remodelación de la iglesia se verá acompañada de un conjunto de reformas en el conjunto que incluirá la habilitación de nuevas aulas de enseñanza de gramática⁴⁰.

La desamortización de 1835 supone la desaparición del Seminario de Nobles, recuperando al poco tiempo el conjunto la función docente como Instituto Provincial de Segunda Enseñanza en 1845. Dos años

³⁸ GAVARA PRIOR, J. J., *op. cit.*, p. 243.

³⁹ CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ GAVARA PRIOR, J. J., *op. cit.*, p. 243.

después, el gobierno otorga al conjunto el título de *Colegio Real* el 16 de marzo de 1847⁴¹. Entre 1862 y 1872 el antiguo colegio de San Pablo será reformado para adecuarlo al nuevo uso según el proyecto de Sebastián Monleón, completando el claustro principal mediante la construcción de las dos pandas restantes⁴².

Finalmente, en 1930 el centro se convierte en Instituto Nacional de Enseñanza Media Luis Vives, aunque el conjunto experimentará una completa transformación a partir de 1974, conservando únicamente del antiguo colegio jesuita la volumetría general, el cuerpo bajo del claustro, las dos escaleras y la iglesia, llevándose a cabo el vaciado de las dependencias restantes según el proyecto redactado por Miguel Colomina⁴³.

V. Los altares de la iglesia y de la *Capilla Honda*

En contra de lo habitual en el resto de fundaciones jesuitas valencianas, el interior de la iglesia y la *Capilla Honda* conserva con algunas modificaciones el notable conjunto de retablos ejecutados durante los siglos XVII y XVIII. En este sentido, a principios del siglo pasado Martínez Aloy elogiaba la conservación de los altares y demás patrimonio mueble afirmando que «un ambiente de riqueza y esplendor se respira todavía en la solitaria Iglesia de los Jesuitas, por todas partes relucen el oro y la seda, tejidos, esculturas, relicarios y ornamentos»⁴⁴.

El altar mayor dedicado a San Pablo (fig. 11) fue colocado en el presbiterio en el año 1723 «el día de San Pedro y San Pablo su titular»⁴⁵, sustituyendo al primitivo retablo ejecutado a finales del siglo XVI⁴⁶. Atribuido

⁴¹ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Madrid, Estudio Literario y Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845, ed. facsímil, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, tomo II, p. 270.

⁴² CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, pp. 14, 34.

⁴³ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁴ MARTÍNEZ ALOY, J., y SARTHOU CARRERES, C., *Geografía General del Reino de Valencia*, Provincia de Valencia, tomo II, Barcelona, Alberto Martín, 1920-1927.

⁴⁵ La *Historia del Colegio de San Pablo* nos relata que «fue elegido procurador para Roma el Padre Jerónimo Julián, Rector de este colegio, y partió a 28 de Agosto de este mismo año para Roma, dejando vicerrector al Padre Francisco Bono, catedrático de prima; habiendo colocado el nuevo retablo del altar mayor el día de San Pedro y San Pablo su titular», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 354.

⁴⁶ El mismo documento hace referencia al antiguo retablo, afirmando que «a 16 de Septiembre de 1594, se comenzó a dorar y pintar el retablo del altar mayor, y el mes de Julio se acabó; a costado de manos y oro con los demás colores y materiales 237 libras y 9 escudos, los cuales han dado de limosna varias personas devotas», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 427.

por Orellana a Tomás Artigues⁴⁷, está estructurado en dos cuerpos con columnas estriadas con tercio inferior de talla⁴⁸ y presidido por la imagen policromada del santo colocada en el nicho central en 1726⁴⁹. En el ático se ubica un lienzo de la Inmaculada Concepción, mientras que entre la hornacina central y el altar se coloca un cuadro con la representación del Salvador con el Cáliz, y a ambos lados de la estatua de San Pablo dos lienzos representando a Santa Catalina Mártir y a Santa Magdalena penitente. El conjunto del altar se encuentra elevado sobre tres gradas chapadas con azulejos con diseños de principios del siglo XVII⁵⁰.

Los altares colaterales dedicados a la Piedad o Virgen de los Dolores y San Juan Nepomuceno, por cuya ejecución se pagaron 76 libras⁵¹, son contemporáneos del altar mayor ya que nos consta que fueron dorados junto a este último⁵². El Retablo de San Juan Nepomuceno, donde figura una inscripción con el año 1724, fue donado por el Padre Jerónimo Julián y está presidido por el lienzo del santo pintado en Roma. Frente a este altar se encuentra el retablo dedicado a la Virgen de los Dolores⁵³.

El antiguo Retablo de San Ignacio (fig. 12), actualmente dedicado al Sagrado Corazón, y el Retablo del Santo Cristo, de líneas similares y diseño más contenido, proceden del siglo XVII, ya que ambos altares constan como construidos en 1711⁵⁴. La talla del Cristo Yacente que se

⁴⁷ ORELLANA, M. A. de, *Biografía Pictórica Valentina*, Madrid, Xavier de Salas, 1930, ed. facsímil, Valencia, París-Valencia, 1995, p. 395.

⁴⁸ El Marqués de Cruilles nos proporciona a fines del siglo XIX una detallada descripción del altar mayor afirmando que «pertenece al orden compuesto; consta de dos cuerpos con columnas estriadas que tienen el tercio inferior con molduras platerescas: en los frentes de los pedestales hay pinturas, y en los costados dos altarcitos ó credencias del mismo estilo», CRUILLES, Marqués de, *Guía urbana de Valencia Antigua y Moderna*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1876, ed. facsímil, Valencia, París-Valencia, 1979, p. 295.

⁴⁹ La *Historia del Colegio* relata cómo en el año 1726 «en el día de San Pablo se colocó la estatua del Santo en el nicho del Altar mayor como se ve», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 364.

⁵⁰ Inocencio Pérez Guillén estima su antigüedad similar a los frontales de la escalera de 1721, lo que aproximadamente coincide con la fecha de ejecución del altar mayor en 1723. Estos azulejos debieron de ser desmontados de las gradas del altar en su ubicación original y trasladados al emplazamiento actual. PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, p. 123.

⁵¹ ARV, Clero, Legajo 312, caja 315, f. 7v.

⁵² En las cuentas aparece registrado que «se pagaron al Dorador, por Dorar el Retablo del Altar Mayor, y los dos de sus lados, 550 libras», Cuenta General desde 15 de Junio 1707, hasta 23 de Mayo 1726, con otras, según dentro se contienen, ARV, Clero, Legajo 312, caja 315, f. 10.

⁵³ CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 51.

⁵⁴ BLANCO TRIAS, P. S.I., «La Compañía de Jesús y Valencia», *Saitabi*, 2, 1944, pp. 375-376.

colocaba a los pies de este último retablo data del año 1685⁵⁵, mientras que la desaparecida estatua de San Ignacio fue colocada en su altar ya en el año 1728⁵⁶.

Los retablos dedicados a San Francisco de Borja y la Inmaculada muestran ambos una composición similar con un cuerpo central con columnas salomónicas y un ático de remate. El retablo de la Inmaculada, ya existente en 1686⁵⁷, está presidido por un lienzo representando a la Virgen con la Santísima Trinidad, vinculado a la escuela de Juanes, mientras que el Retablo de San Francisco de Borja (fig. 13), contemporáneo del anterior y ejecutado antes de 1711⁵⁸ alberga un lienzo donde aparece representado el santo. Este último altar fue dorado en el año 1728 a expensas del maestro de teología José Esteve⁵⁹.

A finales del siglo XVII se acondiciona la capilla o *cueva* de San Francisco Javier de la *Capilla Honda*, llevando a cabo la ejecución de la escultura del santo que la preside⁶⁰. En el año 1711 se colocan en dicha capilla dos lienzos representando un *Ecce Homo* y una Virgen de los Dolores, sufragados por el Padre Jerónimo Julián⁶¹. Finalmente, en 1728 se ejecuta el retablo de San Francisco Javier por iniciativa del padre Bar-

⁵⁵ La *Historia del Colegio* afirma que en el año 1685 «el Padre Rector José de la Calva, hizo la limosna de cama y la imagen de Cristo N. Señor difunto que se pone al pie del monumento. Más alinó los dos relicarios que están en la Capilla de la sacristía. Más doró los marcos de los cuadros de la Sacristía», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 436.

⁵⁶ El texto también relata, haciendo referencia al año 1728, que «a fin de este año se hizo el nicho y se colocó la estatua del Rapto del Sta. Padre en su altar, y lo hizo todo de varios arbitrios y limosnas el Hermano Francisco Malet, ropero de este Colegio y costó 57 libras», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 452.

⁵⁷ La narración hace referencia al traslado del altar de la Inmaculada a su ubicación actual en el año 1686 al exponer que «se sacó el retablo de la Virgen de una capilla que había a mano derecha entrando por la puerta principal, y se puso en la 1ª Capilla de la parte del Evangelio del altar mayor», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 437.

⁵⁸ BLANCO TRIAS, P. S.I., *op. cit.*, p. 376.

⁵⁹ CORBIN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 53.

⁶⁰ La intervención en la cueva es promovida por diversos miembros de la comunidad. Así, la *Historia del Colegio* relata cómo en el año 1691 «la cueva de S. Javier se hizo de dinero que había en depósito de las limosnas de los novenarios. Los vidrios, la cueva y la esclavina del Santo, pagó el P. Miguel Valero. La cabeza, pies y manos el Sr. D. Vicente Milán, el adorno de flores el P. Apolinar Escrig: la tarja la doró el Hº Vicente Juan, la sotana de tafetán la hizo el P. Rector Juan Bta. Roldan: la corona de una limosna que depositó para el Santo la Sra. Teresa Izquierdo. Hizo el Colegio 10 amitos y una alba», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, ff. 437-438.

⁶¹ La *Historia del Colegio* relata que en el año 1711 «hizo el Padre Julián dos lienzos de medio cuerpo de un santo Ecce Homo y Virgen de los Dolores para la capilla de San Javier, con expresión de que allí no se saque», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 446.

tolomé Puigserver, que alberga la imagen del santo labrado en el año 1709⁶². Mayor antigüedad tiene el altar mayor de dicha *Capilla Honda*, presidido por el lienzo con la imagen de San Estanislao de Kostka y que debía de estar realizado antes del año 1711 (fig. 14)⁶³. Por su parte, la capilla del Seminario de Nobles albergaba un retablo lúgneo que debió de ser ejecutado antes del año 1723 en que se acaba la obra de dicha capilla⁶⁴.

Por último, aparte de la cripta donde se enterraba a los hermanos, la iglesia albergaba la sepultura de doña Jerónima Dolz junto al actual retablo del Corazón de Jesús, antiguo de San Ignacio⁶⁵, así como los enterramientos de doña Esperanza Roig y doña María Ana Vendrell frente al retablo de la Inmaculada⁶⁶.

⁶² El mismo texto afirma que en ese año «para el día de San Francisco Javier, se concluyó y se colocó en su capilla un retablo nuevo de media talla, dos cuerpos muy proporcionados a la capilla, con espacio para el sepulcro del santo, donde tiene una estatua muy devota, y a los lados incorporados con el retablo, dos retablos con muchas reliquias. Hizolo el P. Bartolomé Puigserver de varias limosnas». Con respecto a la figura de San Francisco Javier, el manuscrito relata que en el año 1709 «de varias limosnas se hizo un San Javier con sotana de tafetán negro, sobrepelliz con volante de plata, guarnecido con randa de oro y plata, diadema y azucenas», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 445.

⁶³ CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴ La ejecución de este retablo debe haberse terminado en 1723, ya que en el mes de julio se le pagan 24 libras a Pascual Aparicio «a cuenta de Dorar el Altar de la Capilla y las Esquinas de los lienzos, y Pintar sus lienzos con sus marcos dorados para la Capilla y el Pavellón y Relicarios, y el trasnicho de la capilla», Libro de Gasto Mayor del Seminario 1723-1748, ARV, Seminario de Nobles, Libros-1, f. 6.

⁶⁵ CORBÍN FERRER, J. L., *op. cit.*, p. 47.

⁶⁶ La *Historia del Colegio* hace referencia a estos enterramientos al afirmar que en el año 1686, «después de acabada la Iglesia, se sacó el retablo de la Virgen de una capilla que había a mano derecha entrando por la puerta principal, y se puso en la primera Capilla de la parte del Evangelio del altar mayor. Adviértase que el cuerpo de la Señora Esperanza Roig está delante del mismo altar, de la Virgen con una losa encima que coge todo el pie del Altar. A la parte de la Epístola del mismo altar está el cuerpo de la Sra. Ana María Vendrell», AHSIC, Secció Obres, Sèrie Col·legi, ACOB 81, f. 437.

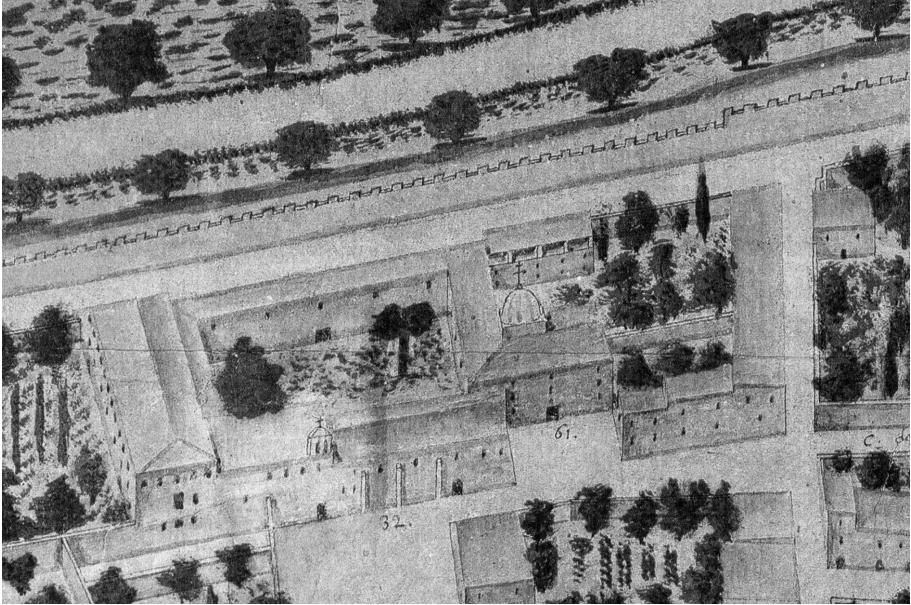


FIG. 1. Vista del colegio de San Pablo de Valencia en el Plano de Tosca (1704).



Fig. 2. Interior de la sacristía o *Capilla Honda*.



Fig. 3. Detalle de la ornamentación de la *Capilla Honda*.



Fig. 4. Cúpula de la escalera *de la portería*.



Fig. 5. Cúpula de la escalera principal.

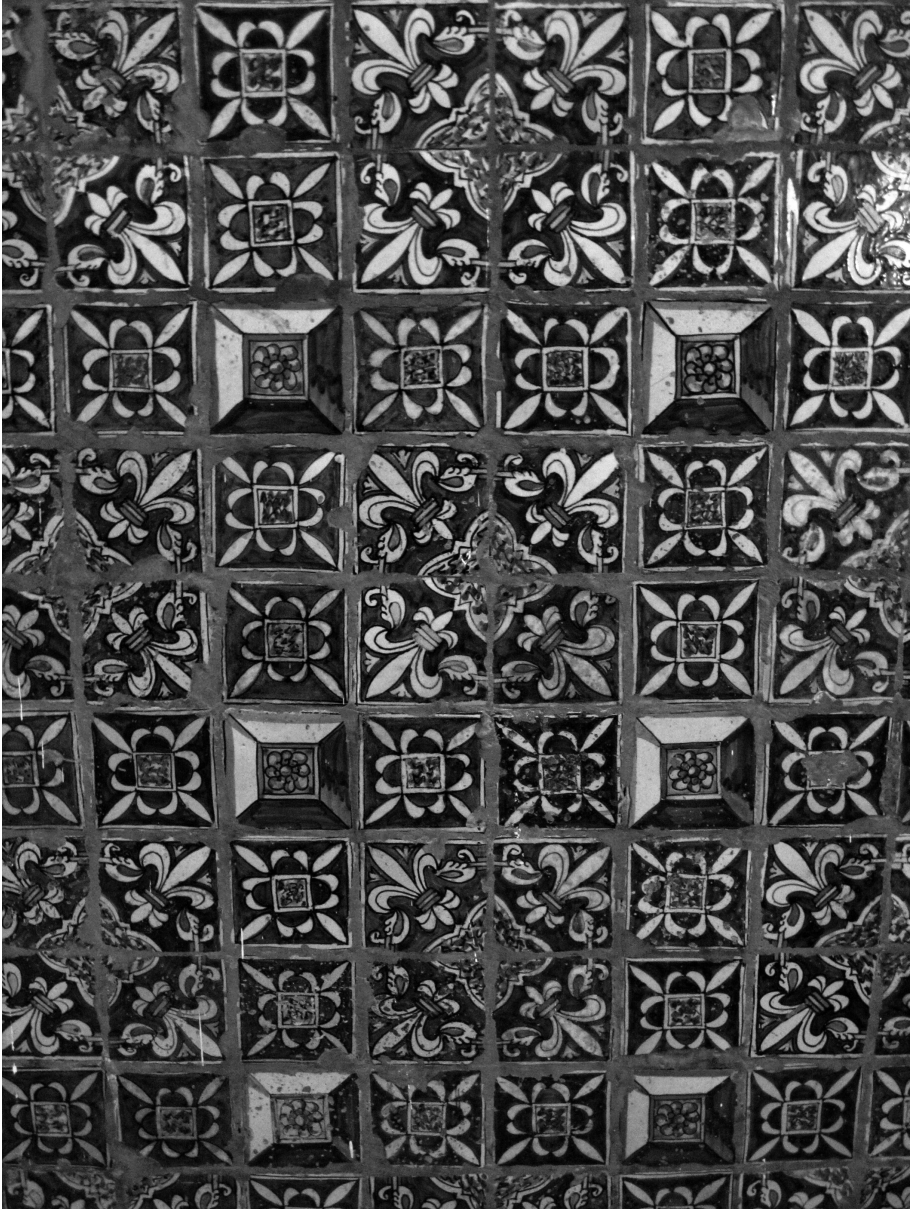


Fig. 6. Detalle del zócalo cerámico de la escalera principal.



Fig. 7. Portada cegada de la iglesia.



Fig. 8. Arco de acceso a la *Capilla Honda*.

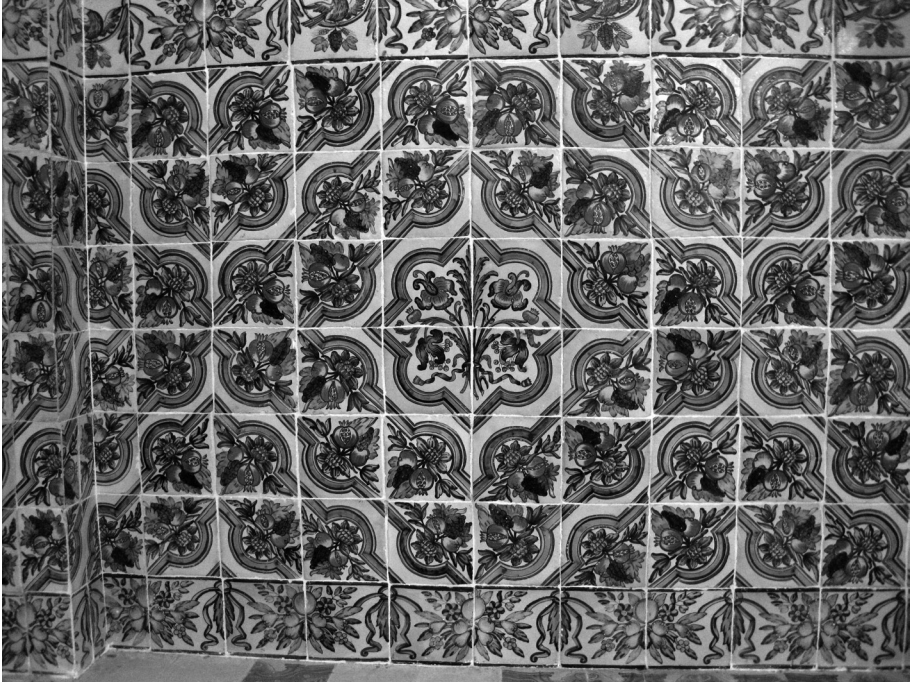


Fig. 9. Detalle del zócalo cerámico de la *Capilla Honda*.



FIG. 10. Nave de la iglesia.



Fig. 11. Altar mayor de la iglesia.



Fig. 12. Antiguo retablo de San Ignacio.



FIG. 13. Retablo de San Francisco de Borja.



FIG. 14. Altar mayor de la *Capilla Honda*.

Pinturas del monasterio santiaguista de Toledo. Nuevas autorías, atribuciones y precisiones

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales

Resumen

Presentamos una serie de pinturas inéditas o muy poco conocidas pertenecientes al monasterio de Santiago Apóstol (Toledo) –antes Santa Fe el Real–, de las Comendadoras de Santiago. En algún caso las obras están firmadas (Francisco Granelo, Bernardo de Robles). Otras pinturas han sido asignadas a conocidos artistas del ambiente toledano (Ambrosio Martínez, Luis de Velasco), tras un exhaustivo análisis de las mismas. Como complemento a lo anterior, añadimos una pintura del monasterio santiaguista de Madrid que atribuimos por primera vez a Luis Tristán o a su círculo, y otra más en el monasterio toledano, además de dos obras conservadas en la iglesia de San Martín de la Vega (Madrid), una de ellas firmada por Hipólito de Torres que perteneció al monasterio de Santa Fe.

Palabras clave

Orden de Santiago, Comendadoras de Santiago, monasterio de Santiago Apóstol –Santa Fe el Real– (Toledo), monasterio de Santiago el Mayor (Madrid), pintura, estampa, Luis de Velasco, Francisco Granelo, Ambrosio Martínez, Luis Tristán, Hipólito de Torres, Bernardo de Robles, siglo XVI, siglo XVII, siglo XVIII.

Abstract

We present a series of unknown or not very well known paintings belonging to the Monastery of Santiago Apóstol (Toledo) – named before Monastery of Santa Fe el Real –, of the Comendadoras of Santiago. Some of the pieces are signed (Francisco Granelo, Bernardo de Robles). Some others have been assign to well-known artists of the toledan atmosphere (Ambrosio Martínez, Luis de Velasco), after their exhaustive analysis. As complement to the previous we add a painting from the Monastery of Santiago in Madrid which we attribute, for the first time, to Luis Tristán or his circle, and another one in the toledan Monastery, in addition to two pieces in the church of San Martín de la Vega (Madrid), one of them signed by Hipólito de Torres that belonged to the Monastery of Santa Fe.

Keywords

Order of Santiago, Comendadoras of Santiago. Monastery of Santiago Apóstol – Santa Fe el Real – (Toledo), Monastery of Santiago el Mayor (Madrid), painting, engraving, Luis de Velasco, Francisco Granelo, Ambrosio Martínez, Luis Tristán, Hipólito de Torres, Bernardo de Robles, 16th century, 17th century, 18th Century.

El monasterio toledano de Santiago Apóstol –antiguamente bajo el título de Santa Fe el Real–, perteneciente a la rama femenina de la Orden de Santiago, conserva un importante patrimonio artístico, atesorado durante los más de cinco siglos transcurridos desde su fundación. Los diversos avatares que ha sufrido dicho patrimonio a lo largo del tiempo (traslados, desamortizaciones, guerras, etc.) mermaron de modo considerable el número y el estado de conservación de las piezas llegadas hasta nuestros días. Sin embargo, aún podemos reseñar algunas obras de interés.

El presente artículo constituye un adelanto del catálogo de todos los bienes histórico-artísticos del cenobio toledano, que estamos preparando en la actualidad¹. El criterio seguido a la hora de realizar esta pequeña selección ha sido el de dar a conocer aquellas pinturas que no ofrecen dudas sobre su autoría por tener firmas autógrafas y aquellas que, por presentar ciertas características (iconográficas, estilísticas y técnicas), permiten una atribución más que probable. A este elenco añadimos algunas precisiones sobre otras pinturas que custodia la comunidad y ofrecemos una nueva atribución de un cuadro inédito que se guarda en el monasterio de la Orden santiaguista de Madrid, además de dar a conocer otros dos lienzos, hoy en la parroquial de San Martín de la Vega, vinculados al ámbito toledano.

1. En primer lugar, queremos referir una pareja de lienzos que representan a *San Antonio de Padua* y *San Antonio Abad*, respectivamente

¹ Por esta razón, al citar cada pieza referimos, en nota a pie de página, su número de catálogo correspondiente, así como otros datos de carácter técnico de la misma. Queremos agradecer a doña Lucía Girón González, actual superiora del monasterio, y al resto de religiosas del mismo la buena disposición y las facilidades que nos ofrecieron para la elaboración de dicho catálogo.

(figs. 1 y 2)². Su homonimia debió de motivar el encargo conjunto de los mismos, acaso por el patronazgo particular de algún personaje vinculado a la comunidad santiaguista. Al mismo tiempo, esta circunstancia permitió al pintor contraponer dos edades muy distintas –incluso tres, si contamos al Niño Jesús–, de acuerdo con la iconografía que tradicionalmente se había fijado para ambos santos. Es muy probable que se dispusieran en el orden citado, el santo franciscano a la izquierda y el anciano en el lado opuesto, enfrentando sus miradas y cerrando así la composición.

San Antonio Abad guarda gran parecido con el que pintara Luis de Velasco (h. 1530-1606) para la catedral de Toledo³. En ambos casos el rostro es semejante, tanto en su fisonomía (mirada penetrante, nariz recta y barba canosa muy larga y poblada) como en su ejecución (atento estudio del modelado a través de las sombras, cabellos descritos con detalle)⁴. Igualmente, el cuerpo monumental de una figura alargada en exceso –y con ciertas incorrecciones anatómicas– recuerda los modelos que a partir de la década de 1570 comenzara a realizar Velasco. El modo de resolver la caída del hábito –de la Orden antoniana–, con pliegues rectos, y el uso del sombreado para articular su volumetría son característicos del pintor.

Acompañan al santo sus atributos tradicionales: un palo a modo de báculo pastoral y un libro, en alusión a la orden monástica-hospitalaria que lo adoptó como protector; y un cerdo con su esquila, relacionado con la crianza de estos animales por la Orden antoniana, pero también con un episodio legendario del santo en tierras catalanas⁵.

² N.º cat. 23 y 24. Ambos son óleos sobre lienzo. Sus dimensiones: 191 × 82 cm. Marcos antiguos de 202 × 93 cm, de madera pintada de negro y dorada. Las dos obras ofrecen un regular estado de conservación; presentan algunas roturas y suciedad generalizada en toda la superficie.

³ Nos referimos a la pintura de *San Antonio Abad y frailes antonianos vistiendo de jerónimos* (170 × 105 cm); vid. MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003, p. 304, fig. 262; este estudio recoge la bibliografía precedente, que omitimos por no resultar prolijos.

⁴ Un prototipo que Velasco empleó en más de una ocasión; compárense, por ejemplo, la figura del anciano Simeón en la catedral toledana o la que diez años antes realizara de San Jerónimo para el retablo de Los Cerralbos (Toledo), hoy conservado en el Museo de Santa Cruz; cfr. MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, pp. 295, 297 y 304, figs. 254 y 263. También se podría relacionar con el San Antón que aparece en la escena central del tríptico de *Nuestra Señora de Gracia* (catedral de Toledo), realizado por nuestro pintor en 1581 (*Ibid.*, p. 298, fig. 259), aunque el modelo es mucho más cercano al San Antonio Abad que hemos referido en primer lugar.

⁵ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000, pp. 109-111 (edición original: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, PUF, 1955-1959).

El venerable anciano, de bello rostro y expresión concentrada, ocupa casi toda la superficie pictórica; monumental figura en la que, acaso, se atisba el influjo escurialense. Esta aparece inserta un paisaje sumario, elaborado mediante planos superpuestos de diferentes tonalidades, que parece un tanto extraño dentro de la producción conocida del pintor⁶. En todo subyace el predominio de un dibujo previo, fruto de un atento análisis —a pesar de las incorrecciones—, como demuestra la ejecución, cuidadosa en extremo.

Del mismo modo, el franciscano *San Antonio de Padua* ofrece características similares (figura monumental de alargadas proporciones, pliegues rectos del hábito, atención prestada a las sombras, paisaje sumario, etc.), que permiten relacionarlo con otros modelos debidos a Velasco. Piénsese en alguna de las figuras que acompañan al citado San Antonio Abad de la catedral de Toledo⁷ o en el *San Francisco* del retablo de los Cerralbos (Toledo)⁸. El Niño Jesús que sostiene San Antonio sobre un libro —alusivo a la aparición que se le atribuye— se adecúa, igualmente, a los modelos de nuestro pintor⁹.

⁶ Observamos un tratamiento similar del paisaje, acaso con mayor calidad de ejecución, en las puertas de un tríptico de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, representando a *San Benito/San Francisco* (cerradas) y a *Santo Domingo de Silos/San Bernardo* (abiertas), sargas asignadas a Juan Correa de Vivar (h. 1500-1566); MATEO GÓMEZ, Isabel, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 100-101; recientemente se han publicado sus fotografías en el catálogo de la exposición (Toledo, 2014): *El Greco. Arte y oficio*, Madrid, Fundación «El Greco 2014», 2014, p. 109, figs. 9-11.

⁷ No solo la cabeza, también el gesto de la mano en escorzo ofrece una solución análoga; cfr. MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTE ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, p. 304, fig. 262.

⁸ MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTE ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, p. 297, fig. 254.

⁹ Curiosamente, en el llamado «claustro de la Mona» del actual cenobio santiaguista se conserva una hornacina cerrada por sendas puertas pintadas, a modo de tríptico, donde aparece un *San Antonio de Padua con el Niño* —puerta derecha, exterior— (n.º cat. 11) que ofrece algunas similitudes con el que ahora estudiamos. Desde luego esta pintura no fue fruto del encargo de la misma comunidad de religiosas, pues se ubica desde su origen en parte de las antiguas dependencias del convento de Santo Domingo el Real —donada a las Comendadoras de Santiago en el siglo XX—, pero sí demuestra, cuando menos, los continuos intercambios o «préstamos» de modelos entre los pintores toledanos durante la segunda mitad del siglo XVI. Cfr. Catálogo de la exposición (Toledo, 2006a): *Herencia recibida 06*, Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2006, p. 122; existe un folleto publicado con motivo de la misma exposición bajo el mismo título en donde se habla específicamente de la intervención realizada en la pintura, pp. 16-17. En la primera publicación se considera la obra como del siglo XVIII —del XVII en la segunda—, datación con la que disentimos, pues creemos que es coetánea al resto de las pinturas del tríptico, de la segunda mitad del XVI.

Es más, otras figuras del nicho y de sus puertas recuerdan los modelos de Luis de Velasco, así como la ejecución del paisaje que tienen como fondo los tres santos dominicos del frontal (*San Pedro, mártir de Verona, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino*, n.º cat. 13); compárense, por ejemplo, el *San Jerónimo* (n.º cat. 9) o las figuras del *Descendimiento* (n.º cat. 10) de la puerta izquierda o los citados santos dominicos [Catálogo de la exposición (Toledo, 2006a), *Ibid.*, pp. 115-121; folleto de las

El estilo y la iconografía de ambas pinturas, inéditas hasta la fecha, nos permiten atribuírselas a Velasco, datándolas hacia 1587, fecha del encargo catedralicio de los citados retablos de *San Antonio Abad* y de la *Presentación de Jesús en el templo*. Pintor destacado en la Ciudad Imperial, Luis de Velasco llegó a ostentar el cargo de maestro mayor (1571) y de pintor (1581) de la catedral. Fue cuñado del pintor Hernando de Ávila (h. 1530-1595/1596), y realizó múltiples obras tanto en Toledo como en diversas localidades de la Archidiócesis, además de algún encargo puntual en otras diócesis españolas. Aparece relacionado en los documentos con numerosos pintores¹⁰, así como con escultores¹¹ y plateros¹², además de con su cuñado y su hijo Cristóbal.

2. El monasterio también guarda una copia debida a **Francisco Granelo** (?-1629) del *Entierro de Cristo* que Tiziano (h. 1489-1576) realizara en 1559 para Felipe II (1527-1598), hoy conservado en el Museo del Prado¹³. Lo acredita la inscripción que figura en el ángulo inferior izquierdo

restauraciones: pp. 12-19] con otras figuras documentadas de Velasco, como las que realizara para los laterales del retablo de Los Cerralbos (MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, p. 297, fig. 254). Estas autoras asignan las pinturas del «claustro de la Mona» a Luis de Carvajal (h. 1556-1607), (*Ibid.*, pp. 113-115, fig. 102), aunque, en nuestra opinión, ofrecen más semejanzas con el arte de Velasco.

Algo similar podemos decir de otro de los altares del claustro. El dedicado a la *Asunción de la Virgen*, cuyas figuras exteriores (*San Alberto Magno* y *San Luis Beltrán*, n.º cat. 14 y 16) fueron pintadas, sin duda, por la misma mano; *cfr.* Catálogo de la exposición (Toledo, 2006b): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha en el siglo del Quijote*, Albacete, «Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.», 2006, pp. 182-183. Las pinturas interiores de este altar-hornacina (n.º cat. 15, 17 y 18) se han atribuido sucesivamente al círculo de Diego de Aguilar «el Joven» (h. 1558-1624) y al círculo de Juan Correa de Vivar, pensando, quizás, en Pedro de Cisneros «el Joven» (h. 1530-después de 1586); MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*, Madrid, Eds. El Viso, 1990, pp. 174-175; MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, p. 320, fig. 279.

¹⁰ Nicolás de Vergara «el Viejo» (doc. desde 1555-1576) y «el Mozo», Juan Correa de Vivar (doc. desde 1538-1566), Rodrigo de Vivar (doc. desde 1557-1590), Francisco de Comontes (doc. desde 1539-1565), Diego de Madrid (doc. entre 1560 y 1566), Blas de Prado (h. 1545-1599/1600), Jerónimo Rodríguez (doc. entre 1564 y 1569), Diego de Aguilar —no se precisa si es el padre o el hijo—, Gaspar Cerezo, Isaac de Helle (h. 1536-1594), Marcos de Paredes, etc.

¹¹ Bautista Vázquez, Rafael de León (doc. desde 1553-1594), Luis de Villoldo (doc. desde 1572-1600), Martínez de Castañeda, Alonso de la Plaza, Diego de Velasco de Ávila, Sebastián Hernández, Juan de Cereceda y Miguel González.

¹² Juan Rodríguez de Babia (h. 1525-1594), Lorenzo Márquez, Gonzalo Fernández, Diego de Valdivieso y Lorenzo Martínez. Para todos estos datos remitimos nuevamente al estudio de MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *op. cit.*, pp. 274-309.

¹³ Inv. n.º 440. *Vid.* Catálogo de la exposición (Madrid, 2003): *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 260-263, n.º cat. 47. Para la presencia de esta pintura en El Escorial pueden consultarse: RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991, pp. 93-94 (la fotografía está erróneamente intercambiada por la del otro ejemplar conservado en el Prado), y BASSEGODA HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, p. 201, IV3.

del lienzo, que reza así: «+ / TITIANVS / INVENTO / + / fran^{co} granelo co- / pio en toledo a- / ño de 1617 / a 22 / de nobiembre» (fig. 3)¹⁴.

Francisco Granelo desarrolló una amplia actividad elaborando informes sobre pinturas en diferentes iglesias de localidades del Arzobispado toledano (hoy pertenecientes a las provincias de Toledo, Madrid y Albacete), conociéndose noticias de esta ocupación desde el año 1610. También se sabe de una serie de obras que se le encargaron para distintas parroquias, casi siempre pinturas para retablos —muchas veces iba incluido el dorado y estofado—, trabajo que debió de constituir su principal fuente de ingresos. En dichas obras suele aparecer relacionado con otros artistas del ámbito toledano y madrileño. Llegada su última hora, Granelo no pudo acometer algunos encargos que tenía contratados, y, en consecuencia, se traspasaron a otros pintores (contratos de 1629 y 1634)¹⁵.

Aunque sea un asunto que ahora no nos concierna, quisiéramos señalar la existencia de varias versiones de esta composición que salieron del taller del maestro cadorino, repeticiones que fueron muy habituales —con mayor o menor participación de sus discípulos—, además de las múltiples copias que aquellas generaron; para conocer las versiones del Entierro en cuestión puede consultarse el estudio del reciente Catálogo de la exposición (Belluno, septiembre 2007-enero 2008): Tiziano. *L'ultimo atto*, Milán, Skira, 2007, pp. 382-383, n.º 60 (ficha de Enrico Maria dal Pozzolo). Agradecemos al Dr. Matteo Mancini el que nos prestase un ejemplar de dicho catálogo.

¹⁴ N.º cat. 28. Óleo sobre lienzo. 92 × 132 cm. Marco moderno (siglo XX) de 110 × 150 cm, de madera dorada. Estado de conservación: regular. Granelo sustituyó el texto original, que aparece en una tarjeta al pie del sepulcro («TITIAN[V].⁵ / VECELLI- / VS / AEQVES CAES[ARIS]») por la citada inscripción, manteniendo en nombre en latín del original. De modo sorprendente, en los estudios tizianescos más recientes —incluso en los salidos desde el mismo Museo del Prado— se viene repitiendo una lectura errónea de la firma original de Tiziano («TITIANVS VECELLIVS OPVS AEQVES CAES»), probablemente por seguir a WETHEY, Harold E., *The paintings of Titian*, Aberdeen, Phaidon, 1969, vol. I, p. 90, cat. n.º 37, figs. 76-78, y 1975, vol. III, p. 248, fig. 239 D.

¹⁵ El artista aparece relacionado con los pintores Luis de Velasco —a quien hemos atribuido las dos primeras obras presentadas— y su hijo Francisco, Félix Castelo (1595-1651) —su «primo»—, Juan Bautista de Espinosa (1585-1640), Antonio de Lanchares (doc. desde 1612-1630), Vicente Carducho (h. 1576/1578-1638), Eugenio Caxés —o Cajés— (1574-1634) —también hijo español de un pintor italiano ligado a las decoraciones escorialenses—, Juan Bautista Maíno (1578-1649), Gonzalo Marín —o Morín—, Asensio Hernández, Felipe Sánchez, Juan de Asten, Angelo Nardi (1584-1664), Martín Ortega, Francisco Esteban, Ambrosio Martínez (doc. desde 1619-1629/1630) —de quien hablaremos a continuación, atribuyéndole otras pinturas—, Bartolomé de los Ríos y Juan de Collantes, este último como aprendiz de Granelo; los escultores Juan Ruiz de Castañeda, Giraldo de Merlo (h. 1574-1620), Juan Fernández, Juan Sánchez y Antonio de Herrera; los ensambladores Pedro de León y Juan García de San Pedro; el dorador y estofador Alonso de Torres; MARIAS, Fernando, «Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, n.º 204 (1978), pp. 423-426; GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *Artistas y artifices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982, *ad indicem*.

Existen otras obras documentadas de Francisco Granelo en Toledo, como su intervención en el altar de Nuestra Señora de la parroquia de San Andrés, junto a los ensambladores Pedro de León y Juan de Villar; MARIAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. II, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 178. Más noticias relacionadas con Juan Bautista de Espinosa aparecen en CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*,

Es sabido, gracias a las informaciones de Pérez Sedano aprovechadas por Ceán y otros ilustres historiadores, que Francisco Granelo fue nombrado pintor de la catedral de Toledo el 8 de marzo de 1627, y que falleció el 15 de mayo de 1629¹⁶. Ceán también sugirió que el pintor pudo haber sido uno de los cuatro hijos de Niccolò Granello (?-1593), hijo primogénito –más precisamente hijastro– del prestigioso Giovanni Battista Castello, *il Bergamasco* (h. 1509-1569)¹⁷. Castello fue uno de los primeros artistas italianos contratados para la decoración del monasterio de El Escorial, en 1567, seguramente llegado desde su patria un año antes para dirigir las obras del palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real)¹⁸. Con él vinieron sus dos hijos, Niccolò Granello y Fabrizio Castello

Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 476-477 (también recoge las noticias aportadas por Manuel Gutiérrez y Fernando Marías).

¹⁶ Buena parte de las noticias del canónigo-obrero de la sede toledana, las llamadas «Apuntaciones», se realizaron para completar el tomo 1º del *Viage de España* de Antonio Ponz (1787) en su cuarta edición, aunque, finalmente, el proyecto no vería la luz y las noticias se publicarían muy tardíamente; *vid.* PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español, I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero D. Francisco Pérez Sedano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, pp. 98-100 (con prólogo de Elías Tormo). Los datos localizados por Pérez Sedano fueron recogidos por CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 227 (edición facsímil, con prólogo de Miguel Morán Turina, de: Madrid, Istmo, 2001); la continuación en clave positivista de la tarea emprendida por Pérez Sedano son los documentos transcritos, entre 1868 y 1874, por el archivero de la catedral de Toledo don José Foradada y Castán, a petición de ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español, vol. II. Documentos de la Catedral de Toledo; colección formada en los años 1869-1874 y donada al centro en 1914, por D. Manuel R. Zarco del Valle, tomo II*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916, pp. 365-366, docs. 778-779; también emplearía los datos del canónigo-obrero RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de los artífices de Toledo*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 2002 (edición facsímil con introducción de Margarita Pérez Grande; primera edición: Toledo, Imprenta Provincial, 1920), pp. 126-127. Este último aporta un documento donde aparece Granelo junto a su esposa, doña Luisa del Barco (firmado el 20 de enero de 1628 por don José de Herrera, escribano del número de Toledo).

¹⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, tomo II, pp. 227-234. La actividad del artista de Bérgamo en la fábrica escorialense ha sido referida por diversos estudiosos; véase, por ejemplo, CHECA CREMADES, Fernando, «Pintores genoveses al servicio del rey de España. Del Bergamasco a Luqueto», en BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 85-87.

¹⁸ Su intervención en este palacio ha sido estudiada, entre otros autores, por ANTONIO SÁENZ, Trinidad de, *El palacio de Viso del Marqués y sus pinturas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1972 (tesis de licenciatura inédita); LÓPEZ TORRUIOS, Rosa, «Arte e historia en el Palacio del Viso», en: BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 129-138. Ya en el siglo XVI el insigne historiador Esteban de Garibay había recogido la participación de *il Bergamasco* en el lugar, y, modernamente, se ocupó del asunto WILKINSON ZERNER, Catherine, «Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués», en *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento. Atti del convegno internazionale di studi*, Génova, Sagep Editrice, 1975, pp. 625-630.

(h. 1560-1617) –este sí hijo biológico¹⁹, quienes también comenzarían a trabajar en la fábrica escorialense como especialistas en la decoración de grutescos, aunque también participaron en la invención y ejecución de múltiples figuras en diversos espacios del conjunto y en algunas escenas de la Sala de Batallas²⁰.

La aparición de la pieza que ahora nos ocupa parece apoyar la hipótesis de Ceán –hoy verificada a la luz de los documentos–, pues conectaría la actividad de Niccolò en la construcción filipina con el conocimiento y, presumiblemente, la admiración de su hijo por la obra de Tiziano. Sea como fuere, esta pintura testimonia, una vez más, la extraordinaria influencia que ejerció el maestro cadorino en la pintura española, bien por ofrecer múltiples modelos para la devoción pública y privada, como en este caso, bien por la asimilación de su colorido sensual y su vibrante ejecución.

La inscripción señala que la obra se terminó en Toledo, por lo que invita a pensar que Granelo comenzara la copia en la iglesia vieja –o «de presta-

¹⁹ Preferimos la versión italiana de sus nombres, pues es la original en ambos, en lugar de su traducción española (Nicolás Granelo y Fabrizio Castello). No así en sus hijos, Francisco Granelo y Félix Castello, quienes habrían nacido ya en España.

²⁰ Los antiguos tratadistas españoles ya se hicieron eco de la participación de Granelo y Castello en El Escorial. *Vid.* CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modas y diferencias*, Madrid, 1633, fol. 32 (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 132). Lázaro Díaz del Valle también los cita en su manuscrito (1656-1662), fols. 28 y 38v., siguiendo la *Historia de la Orden de San Jerónimo...* (1605) de fray José Sigüenza; RIELLO VELASCO, José M.º, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, Madrid, 2007, vol. I, pp. 66 y 94 (tesis doctoral inédita); agradecemos la noticia a su autor. PALOMINO, Antonio Acisclo, «El Parnaso Español Pintoresco Laureado...», en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (tercera parte), Madrid, 1724, vida 11.º (edición de Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, p. 35). Sobre la actividad escorialense de ambos pintores se ofrecen numerosas noticias en GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, *La pintura mural y de caballete en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991, pp. 52, 69-72, 74, 76, 152-154 y 157; Catálogo de la exposición (Madrid, 1998-1999): *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 116, 518, n.º cat. 166; NEWCOME, Mary, «La decoración del vestíbulo de la sala capitular de El Escorial», *Goya*, n.º 277-280 (2000), pp. 207-213; *El Monasterio de El Escorial y la pintura. Actas del Simposium*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, pp. 194-195, 200, 205-206, 216, 412, 495, 504 (citas de diferentes ponencias y comunicaciones); GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 113-128. En alguno de estos trabajos se mencionan otras tareas menores, como labores de restauración de viejas pinturas efectuadas por Fabrizio Castello.

Hay que recordar que el pintor madrileño Félix Castello –o Castello– es hijo de este último; *vid.* ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC-Instituto «Diego Velázquez», 1969, pp. 190-202; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1996 (2.º ed.), pp. 88-91.

do— de El Escorial, donde estaba el original desde 1574, y que le diera los últimos retoques llegado a Toledo. También es posible que hubiera realizado un dibujo preparatorio con anotaciones precisas sobre los colores que había de emplear o, incluso, que hubiera reproducido a su vez una copia del original, aunque creemos que esta última hipótesis es menos probable²¹. Es fácil evocar la escena de nuestro pintor regresando al lugar donde años atrás había trabajado su padre, dispuesto a aprender de las maravillas que atesoraba aquella, a su vez, «Octava Maravilla del Mundo».

El interés de esta obra no reside en su mérito artístico, pues es una pequeña copia de mediana calidad, sino en el hecho ser una pincelada más con la que reconstruir el futuro el perfil de su autor, del que no conocíamos ninguna obra firmada²².

Nuestro artista amplió el espacio alrededor de las figuras, seguramente para que no parecieran tan constreñidas como las presenta el original²³.

²¹ Anticipadamente, podemos afirmar que Granelo no utilizó la reproducción que Giulio di Antonio Bonasone (h. 1498-h. 1580) hiciera en 1563 de la composición de Tiziano; *cf.* *The Illustrated Bartsch*, vol. 28 (1985), Abaris Books (edición de W. L. Strauss), Nueva York, 1978, pp. 248, n.º 44 (120). En este caso, pensamos que la copia se hizo de una pintura, posiblemente la original.

²² Ceán ya señaló el desconocimiento de las obras de Granelo en su tiempo: «No conocemos sus obras, pero es regular que esten en Madrid y en Toledo, atribuidas á otros pintores»; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, tomo II, p. 227. En el «Suplemento» de su *Diccionario*, Ceán dio a conocer «un retrato firmado de mano de este profesor en aquella ciudad el año de 1624: representa de cuerpo entero á Benito Martinez, secretario del consejo del infante cardenal D. Fernando de Austria, arzobispo de esta diócesis [de Toledo]: está vestido á la española antigua con una carta en la mano, debaxo de una cortina y pintado con inteligencia de dibuxo y colorido». Esta pintura pertenecía entonces a don Francisco Pérez Sedano, el canónigo informador de Ceán en Toledo; *Ibid.*, tomo VI, pp. 71-72. Gracias a la publicación desde hace unas décadas de diversos contratos y pagos, se han podido identificar varias de sus pinturas conservadas, aunque no tenemos noticia de que alguna de ellas esté firmada.

Por otra parte, el Conde de la Viñaza citó un documento del Archivo de Palacio que recogía un pago a Granelo de 2.000 reales por copiar una pintura original de El Bosco, encargo regio realizado a través de Francisco de Mora (h. 1553-1610), maestro mayor de las Obras Reales, y tasación hecha por Eugenio Cajés (firmado en 1609 en el Palacio del Pardo). La noticia se ha de poner en relación con la obra que ahora estudiamos, pues ayuda a conocer la actividad de Granelo como copista de importantes pinturas pertenecientes a la colección real; VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894, tomo II (1889), p. 243. Thieme y Willis recogen aquel dato, y también citan el retrato de Benito Martínez publicado por Ceán, aunque parecen confundir la noticia, creyendo que fuera el de un arzobispo de Toledo —inexistente— y que estuviera en el convento de Santa Leocadia de la misma ciudad —en realidad, se ha de referir a la basílica de Santa Leocadia, de la que ostentaba el título honorífico de abad el propietario de la pintura, Francisco Pérez Sedano—. De la confusión también se hacen eco los diccionarios de Bénézit y de Saur. *Vid.* THIEME, Ulrich, y WILLIS, Fred. C., *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XIV, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1921, p. 513, *ad vocem* (primera edición: Leipzig, 1907); BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionary of artists*, vol. 6, Turin, Gründ, 2006, p. 570, *ad vocem* (última edición, en inglés, del diccionario dirigido en su día por Bénézit, cuya primera edición es de 1911; los mismos datos aporta la edición, en francés, de 1999, vol. 6, p. 374, *ad vocem*); *Allgemeines künstler-lexikon*, Múnich-Leipzig, K. G. Saur, 2008, vol. 60, p. 307, *ad vocem* (mucho más completa, recogiendo también las aportaciones de Fernando Marías).

²³ Según parece, las figuras del lienzo de Tiziano debieron de estar aún más «apretadas» en origen, pues con posterioridad se le añadieron cuatro franjas, una por cada lado; catálogo de la exposición (Madrid, 2003), *op. cit.*, p. 263, nota n.º 1.

Por lo demás, repitió cada figura y cada elemento literalmente. Sin embargo, nada queda en la obra de la luz palpitante o de las bellas tonalidades de la pintura de Vecellio. Ni rastro de la audacia de sus pinceles. Granelo demuestra ser un pintor «correcto» –tal vez uno de los peores calificativos que se pueden decir de un artista–, que no ha asimilado ni la lección colorista ni el vigor dramático del viejo maestro cadorino.

En septiembre de 1919 el cuadro estaba colgado en el muro occidental del coro de las religiosas, sobre la sillería, según hemos podido descubrir a través de una antigua fotografía de Mariano Moreno García (1865-1925)²⁴.

Conocemos otras copias antiguas del *Entierro* del Prado, como la que preside el retablo de la primera capilla del lado del Evangelio de la concatedral de Soria, otra perteneciente a la iglesia soriana de San Juan de Rabanera²⁵ o la que ocupa el ático del retablo de San Cosme y San Damián de la catedral de Segovia²⁶. Wethey refiere otras cuatro copias más, algunas de ellas decimonónicas (en los museos de El Escorial, en una colección privada de Múnich, en la catedral de Palencia y en el Museo de Santa Cruz de Toledo)²⁷.

3. Una pieza muy querida por las religiosas y que cuenta con varios estudios es el *Relicario de doña Sancha Alfonso*, antiguamente denominado «de Santiago»²⁸. En él se custodia la cruz que estaba bordada en el anti-

²⁴ La fotografía forma parte de un álbum que localizamos en la Colección de Luis Alba (Toledo), titulado «Información sobre el convento de “las Caballeras” de Toledo», firmado por don Benigno Vega, marqués de la Vega-Inclán, y fechado en septiembre de 1919, que contiene 30 fotografías del monasterio de Santa Fe positivadas en papel con la marca de «M. Moreno. Madrid», sin numerar; sospechamos que el trabajo se realizó con motivo de la declaración del monasterio como Monumento Arquitectónico-Artístico el 30 de septiembre de ese año de 1919, declaración que se publicaría unos días después, el 8 de octubre. En el Archivo Fotográfico Moreno [AFM], perteneciente al Instituto del Patrimonio Cultural de España, se conserva el negativo, con el n.º 8.646/B. Agradecemos a D. Luis Alba el conocimiento de dicho álbum, que generosamente nos prestó para su estudio.

²⁵ Cfr. ALONSO ROMERO, Jesús, *La Concatedral de Soria. Al rumor del Duero*, León, Edilesa, 2003, pp. 66, 68-69. El autor explica que la copia de San Juan de Rabanera es obra del siglo XVIII debida a Marcelo Roma. Añaden más datos sobre ambas pinturas GUTIÉRREZ PEÑA, Joaquina, y HERRERO GÓMEZ, Javier, *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, Caja Duero, 2008, pp. 157-159, 242, lám. 1.4.

²⁶ El retablo, cuya realización tuvo lugar entre 1621 y 1631, es obra de Domingo Fernández; las imágenes de talla fueron contratadas por Gregorio Fernández (1576-1636), aunque no estaban acabadas a su muerte, por lo que se consideran obras de su taller; RUIZ HERNANDO, José Antonio, *La catedral de Segovia*, León, Edilesa, 1994, p. 72.

²⁷ WETHEY, Harold E., *op. cit.*, vol. 1, cat. n.º 37, p. 91. Hemos de señalar que en la catedral de Palencia existen tres lienzos al menos que reproducen el modelo tizianesco.

²⁸ Los dos últimos y más completos estudios en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago», *Anales de Historia del Arte*, n.º 18 (2008), pp. 188-192; «Morir en olor de

guo hábito santiaguista de doña Sancha Alfonso (h. 1229-1271), aquella hija natural del rey Alfonso IX de León (1188-1230) en cuya figura las freilas de Santa Fe quisieron ver su más ilustre y venerable antecesora, hasta el punto de pretender su ascenso a los altares. La caja que guarda el relicario, que es la que tuvo desde sus orígenes, está adornada con pinturas. En la parte exterior de las puertecillas se representa a Santiago y a doña Sancha Alfonso (fig. 4), mientras que en su interior aparecen cuatro escenas legendarias de la vida de doña Sancha, cada una con su explicación escrita correspondiente²⁹. Hasta ahora, estas pinturas se habían considerado anónimas. Sin embargo, a nuestro juicio han de asignarse al pintor **Ambrosio Martínez (doc. desde 1619-1629/1630)**, de quien se tienen escasas noticias y tan solo se conocía una obra conservada.

El 21 de noviembre de 1619 Martínez contrató el retablo de San Juan Bautista del convento toledano de la Concepción Francisca (en el lado de la Epístola), comprometiéndose a realizar las pinturas, y acaso la talla, pues se le cita también como escultor, en colaboración con Juan Bautista Monegro (h. 1550-1621), a quien se habían encargado las trazas. Como hemos avanzado, las cuatro pinturas de este retablo son las únicas documentadas de su mano hasta la fecha. Representan el *Bautismo de Cristo*, la *Predicación de San Juan Bautista* (fig. 5), la *Visitación* y la *Degollación de San Juan Bautista*³⁰.

santidad. El cuerpo incorrupto de doña Sancha Alfonso como prueba para su beatificación», en *Actas del congreso La Muerte en el tiempo. Arqueología e historia del hecho funerario en la provincia de Toledo* (26-29 noviembre, 2008), Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 2011, pp. 419-443. En ellos también se analiza la figura de doña Sancha y su frustrado proceso de beatificación.

²⁹ Son descritas con detalle en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Configuración de una iconografía...», *art. cit.*, pp. 191-192.

³⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC-Instituto «Diego Velázquez», 1972, pp. 33-34, láms. 12-13. También en MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *op. cit.*, pp. 270-271.

Respecto a los asuntos representados, quisiéramos apuntar que el de la *Predicación de San Juan Bautista*, en la caja inferior de la calle izquierda del retablo, quizá pudiera inspirarse directamente en el pasaje del Evangelio de San Juan (1, 19-27): «[...] los judíos enviaron desde Jerusalén sacerdotes y levitas a preguntarle [a San Juan Bautista]: “¿Quién eres tú?”. Él lo confesó sin negarlo: “Yo no soy el Cristo” [...] “Yo soy la voz del que clama en el desierto: Rectificad el camino del Señor, como dijo el profeta Isaías” [...] “Yo bautizo con el agua, pero entre vosotros hay uno a quien no conocéis, que viene detrás de mí, a quien yo no soy digno de desatarle la correa de su sandalia”». Así lo sugieren los gestos de los personajes y los sombreros de quienes están frente al Bautista. Por tanto, y siempre bajo nuestro punto de vista, no serían sus discípulos quienes le acompañan, como se ha venido diciendo, sino los acusadores sacerdotes y levitas «enviados por los fariseos».

El retablo hace pareja con el de San Juan Evangelista que está en lado del Evangelio —su diseño arquitectónico es idéntico y, por tanto, se debe a Monegro—, relacionando tópicamente ambas advocaciones. Sería interesante estudiar también los relieves de ambos retablos, seguramente obra de la mano de Ambrosio Martínez, al menos los del primero.

La comparación entre las figuras del retablo y las representadas en la caja del relicario nos lleva a pensar que son, inequívocamente, de la misma mano. De anchas proporciones y de cierta monumentalidad –pese a su pequeño tamaño–, los modelos son muy parecidos; la similitud de los rasgos fisonómicos (compárese, por ejemplo, el rostro de Santiago Apóstol con el de San Juan Bautista), también las anchas manos y la rigidez de que adolecen las figuras. El modo en que han sido resueltos los pliegues de los vestidos y sus tonalidades, o la sobriedad de los escenarios son otras de las características que comparten. Angulo y Pérez Sánchez ya señalaron el influjo de la pintura escorialense en el arte de Martínez, repercusión que igualmente advertimos en las escenas de la caja, aunque estas sean un trabajo menos ambicioso³¹.

El relicario se puede datar con seguridad en 1618, según figura en su pedestal. Y de esa fecha ha de ser también la caja pintada, pues se hizo para guardarlo con el debido respeto y ornato, y para llevarlo a bendecir a Madrid ante el nuncio de Su Santidad, don Francisco Cennino, en marzo del año siguiente. Aunque se trate de un encargo muy diferente al del retablo de la Concepción Francisca, pues aquel es de menor entidad, sus pinturas están muy cercanas en el tiempo, y ello se traduce en las semejanzas estilísticas ya comentadas que, en nuestra opinión, permiten una atribución segura.

Manuel Gutiérrez ofreció más noticias sobre el referido pintor, que aparece como vecino de Móstoles (Madrid) en 1618; entonces informó sobre un retablo en Lucillos (Toledo)³². Un año después, en 1619, se le encargó la escultura –de nuevo acomete una obra escultórica–, dorado, estofado y pintura del retablo de «Poscuna» (creemos que se trata de Porzuna, en Ciudad Real)³³. En 1624 Diego de Aguilar le nombra en su testamento

El culto a los Santos Juanes en esta iglesia debió de tener especial arraigo durante esta época, pues la iglesia conserva otro retablo dedicado al Evangelista, cuyo relieve central reproduce invertidamente una estampa de Johan Sadeler I (1550-1600), según composición de Marteen de Vos (h. 1532-1603), muy utilizada por los artistas toledanos del momento. Asimismo, en 1631 doña Magdalena Porcia de Marín y Lugo, IV princesa de Áscoli e importante benefactora del convento, fundaría una capellanía de misas precisamente en el altar que ahora nos ocupa, a lo que ha de añadirse el desaparecido retablo de su enterramiento en el coro bajo, dedicado a San Juan Bautista. No por casualidad, la hija de la Princesa se llamaba Juana; esta fue religiosa del convento. Y existen otras obras de las primeras décadas del siglo XVII representando a los Santos Juanes. *Vid.* MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *op. cit.*, pp. 271-275.

³¹ Los ecos escorialenses también se evidencian en el diseño arquitectónico del relicario, como ya señalamos en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Configuración de una iconografía...», *art. cit.*, p. 189.

³² GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *op. cit.*, p. 217.

³³ *Ibid.*, p. 311.

tasador del retablo mayor de Santa Clara³⁴. Y el «2 de mayo de 1629 se encargó a Ambrosio Martíñez, pintor, el retablo mayor de Lecuca [Lezuza, en la provincia de Albacete] que estaba encargado a Francisco Granelo»³⁵. Es probable que Martíñez se hiciera cargo de la obra por encontrarse Granelo muy enfermo –recordemos que, según Pérez Sedano, este había muerto el día 15 del mismo mes y año–. Es seguro que ambos pintores se conocían e, incluso, es posible aventurar que tendrían cierta amistad. Curiosamente, las obras que ambos dejaron en las Comendadoras prácticamente coinciden en el tiempo (entre finales de 1617 y 1618). Martíñez debió de morir entre mayo de 1629 y febrero del siguiente año, pues el «19 de febrero de 1630 se encargó la obra de la pintura, dorado y estofado del retablo principal de la yglesia del Molinillo [Molinillo de los Montes, Toledo] en la forma que la tenía Anbrosio Martíñez, pintor difunto, y se encargó a Gabriel Ruedas, pintor, vezino de esta ciudad»³⁶.

4. En el coro de las religiosas cuelga un lienzo que representa a *San Pedro arrepentido* (figs. 6, 7 y 8), que ahora atribuimos al taller o al círculo del pintor **Luis Tristán (h. 1590-1624)**³⁷. Asunto varias veces ejecutado por el artista, debió de gozar de gran fortuna entre su clientela. Convendría recordar al respecto el interesante apunte que hicieron Pérez Sánchez y Navarrete acerca del modo de trabajo del pintor; este podría contar con «un cierto repertorio de imágenes ya dispuestas –quizás como el Greco hacía– que utilizaría para satisfacer en poco tiempo los encargos de sus clientes»³⁸.

Compositivamente, la versión de la Diputación Provincial de Toledo –procedente de la iglesia de San Pedro Mártir– es la más cercana a esta

³⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela toledana... op. cit.*, pp. 270-271.

³⁵ GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *op. cit.*, p. 328.

³⁶ *Ibid.*, p. 329.

³⁷ N.º cat. 62. Óleo sobre lienzo. 105 × 83 cm. Marco de madera con aplicaciones metálicas, de fines del siglo XIX-principios del XX, de 115 × 93 cm. Estado de conservación: regular. Parece haber sido restaurado, aunque sería necesaria una limpieza de la superficie, eliminando el barniz; ello sacaría a la luz las calidades cromáticas que la pintura tiene. Citado por REVUELTA TUBINO, Matilde (dir.), *Inventario artístico de Toledo capital*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 77 (de él se dice que «recuerda a Ribera»); MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *op. cit.*, p. 175 (solo descrito como «lienzo tenebrista»).

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Luis Tristán, h. 1585-1624*, Madrid, Real Fundación de Toledo-Fundación BBVA, 2001, pp. 38-39. Monografía fundamental para conocer la vida y la actividad del artista. En ella se recogen diversas versiones de un mismo asunto (Cristo crucificado, San Andrés, San Jerónimo, San Antonio Abad, San Francisco) realizadas por Tristán o por sus seguidores, que testimonian la repetición de modelos por parte del maestro –utilizando el «repertorio de imágenes» ya mencionado– y su fortuna en el ambiente toledano del siglo XVII.

pintura. Sin embargo, la conservada en la catedral de Cuenca, que no está recortada por la zona inferior, parece tener una factura más parecida³⁹. Una variante más se halla en el Museo de Santa Cruz (Toledo) –fue expuesta temporalmente en el toledano Museo de El Greco–, con el pie izquierdo oculto por una roca, solución a medio camino entre el ejemplar de Cuenca y el de la Diputación de Toledo. En nuestra opinión, la pieza de las Comendadoras ha de catalogarse como obra del taller –tal consideración han merecido las tres anteriores– o del círculo de Tristán. Así lo indican el tratamiento no muy logrado de los paños y la ejecución del rostro, más natural y, por tanto, algo alejado del personal estilo de aquel maestro⁴⁰.

Es soberbia la realización del rostro, por el que corren las lágrimas del arrepentido, y de las rudas manos, apretadas fuertemente entre sí. El gallo es producto de un minucioso análisis zoográfico y de una ejecución igualmente sobresaliente –su bello plumaje está terminado con pinceladas sueltas y cortas–⁴¹. Todo respira un naturalismo de estirpe caravaggiesca, como también revela el intenso foco lumínico que modela las formas y proyecta sombras acusadas. El uso de colores intensos (túnica verde oscuro, manto anaranjado, gallo rojo y cobrizo, etc.) recuerda a Tristán, dentro de una gama terrosa armonizada con diferentes tonos verdosos. Por último, el paisaje que se atisba es también característico, con un árbol –que parece un roble, por sus hojas– tras la figura del santo y una sumaria vegetación que se divisa en lontananza⁴².

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 240-242, n.º cat. 110 y 114. Con posterioridad a la redacción de este texto tuvimos ocasión de analizar directamente la obra de la catedral conquesa, y podemos concluir que, a nuestro juicio, es del mismo pintor que hizo la de las Comendadoras.

⁴⁰ Las diferencias técnicas, por ejemplo, con el *San Pedro arrepentido* de Patrimonio Nacional (Palacio Real, Madrid), obra inequívocamente de Tristán, no parece que se deban a una evolución estilística del pintor, que mantuvo ciertas constantes durante su carrera. En este sentido, nos parece conveniente recordar las apreciaciones que recientemente ha realizado José Milicua a propósito de la obra, pintada «en el estilo híbrido de Tristán, en el cual ciertas nociones “modernas” de procedencia naturalista coexisten con pasajes de poco rigor, pintados sumariamente o de memoria»; catálogo de la exposición (Madrid, 2009): *Juan Bautista Maino, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 108.

⁴¹ En algunas partes se observan pequeñas pinceladas más empastadas y sueltas, a veces con toques de pincel paralelos (por ejemplo, en el gallo o en las manos), últimos retoques que hacen de aquellas detalles soberbios. Otras, por el contrario, están resueltas con un trabajo sintético y algo aplanado de las superficies, a veces de menor calidad (los ropajes, por ejemplo).

⁴² A modo de ejemplo, podemos citar algunos retazos de paisaje que aparecen en el *San Bartolomé* del Museo de Santa Cruz (Toledo) o en el *San Sebastián* de la catedral toledana; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 160, 166, 226, 243, n.º cat. 79 y 117.

Apuntemos, por otro lado, que la disposición de las llaves en cuatro versiones citadas (Diputación de Toledo, Museo de Santa Cruz, catedral de Cuenca y Comendadoras) alude claramente al diseño del atributo papal (llaves de oro y de plata cruzadas en aspa o sotuer, la primera en banda y la segunda en barra, con los ojos o empuñaduras hacia abajo y las paletas en la parte superior), identificando de manera simbólica la misión de Pedro con el Pontificado romano⁴³. Llaves que recuerdan en su ejecución a las que aparecen en las obras seguras de Tristán, pero difieren en sus diseños y del modo de colocarlas; las pintadas por el maestro siempre aparecen apoyadas sobre una piedra⁴⁴, mientras que aquí parecen mal asentadas sobre la roca –casi frontales al plano del lienzo–⁴⁵.

Ha sido señalado en varias ocasiones el influjo en este modelo del desaparecido *San Mateo* que Caravaggio (1571-1610) pintara para la capilla Contarelli de San Luigi dei Francesi (Roma)⁴⁶. En efecto, durante su viaje a Italia Tristán visitó la Ciudad Eterna, y probablemente vio las pinturas que Merisi acababa de terminar en la parroquia de la nación francesa; sin embargo, la sustitución en 1602 de aquel primer *San Mateo* por otra versión del mismo Caravaggio plantea algunos problemas respecto al conocimiento directo de la obra por parte del español⁴⁷. Tampoco hay

⁴³ Según las palabras de Cristo a Simón Pedro: «A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos: Lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos» (Mateo, 16, 19).

⁴⁴ Versiones del Palacio Real, del Museo de Poznan y de colección particular de Madrid; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, n.º cat. 111, 112 y 113. También remitimos a la variante aparecida recientemente en el Musée des Tapisseries de Aix-en-Provence, al parecer autógrafa («LV^o T^o»), que fue publicada por Giuseppe Porzio en el Catálogo de la exposición (Roma, 2011-2012): *Caravaggio's Rome, 1600-1630* (edición de Rossella Vodret), Milán, Skira, 2012, p. 397. Curiosamente, en esta pintura entre los huesos dispuestos a los pies del santo, dos de ellos aparecen cruzados, de modo similar a como se presentarán las llaves en las versiones de taller que venimos comentando.

⁴⁵ Es muy probable que se trate de una alusión simbólica al pasaje evangélico que antecede al anterior (*vid. nota supra*): «[...] tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia» (Mateo, 16, 18).

Por otra parte, en el *San Pedro* de Tristán que conserva el Patrimonio Nacional aparece una planta de *verbascum* en el lugar que en aquellas ocupan las llaves, cita-homenaje a Caravaggio que el pintor repitió en muchos lienzos.

⁴⁶ Para un acercamiento a esta obra remitimos al estudio, ya clásico, de FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 129-133, 135-140 y 214, cat. n.º 22-A, lám. 28 (2.ª reimpresión; edición original: Princeton University Press, 1955). Para completar su conocimiento y rectificar algunas cuestiones como su datación (1602), que Friedlaender fijó erróneamente entre 1595 y 1597, resulta imprescindible la monografía de MARINI, Maurizio, *Caravaggio, Michelangelo Merisi da Caravaggio, «pictor praestantissimus»*, Roma, New Compton editori, 1987, pp. 200-201, 445-458, n.º cat. 48.

⁴⁷ Es bien sabido que esta primera versión de *San Mateo* se encargó y fue acabada en 1602; sin embargo, parece ser que el cuadro fue rechazado o «perfeccionado» –seguimos en este último caso la terminología empleada por Marini–, siendo sustituido por una

que olvidar que desde antiguo existieran obras originales de Caravaggio en España⁴⁸, además de numerosas copias y de pinturas de sus múltiples seguidores, españoles y foráneos —algunos de los cuales estuvieron incluso en nuestro país—⁴⁹, y que, sin duda, resultaron importantes para

segunda versión, ya definitiva, cuyo marco se pagó el mismo año de 1602. Según Bellori (1616-1696), el marqués Vincenzo Giustiniani (1564-1637), protector de Caravaggio, se hizo con la primera versión para su colección particular. En efecto, el cuadro estuvo en el palacio Giustiniani hasta el siglo XIX, al lado de la iglesia de los franceses. Una aproximación sobre esta cuestión se encuentra en LANGDON, Helen, *Caravaggio*, Barcelona, Edhasa, 2002, pp. 282-286 (edición príncipe en: Londres, 1998); la autora recoge y sintetiza los estudios de M. Pupillo y de M. Marini (MARINI, Maurizio, *op. cit.*). Para el conocimiento de la colección Giustiniani remitimos al Catálogo de la exposición (Roma-Berlín, 2001): *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milán, Electa, 2001, en especial las pp. 17-45 (a cargo de Silvia Danesi Squarzina). Estas noticias excluyen la posibilidad de que Tristán viese el desaparecido *San Mateo* en el espacio público para el que había sido destinado, pues el periplo italiano del pintor se data en una fecha imprecisa entre el 7 de noviembre de 1606 y el 10 de mayo de 1612; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 21-23. Cabe plantearse, por tanto, si pudiera haberlo visto en el palacio Giustiniani, conocerlo a través de alguna copia o versión temprana o, lo que parece menos probable, que el lienzo aún permaneciera en San Luigi durante la estancia del español en Roma. Llegados a este punto habría que traer a colación un *San Pedro arrepentido* atribuido a Juan Bautista Maíno que fue dado a conocer en el Catálogo de la exposición (Barcelona, 2005-2006): *Caravaggio y la pintura realista europea*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2005, pp. 198-201 (ficha a cargo de José Milicua); en dicha publicación se afirmaba que Tristán había imitado libremente el modelo de Maíno —aunque, por falta de espacio, no se daban razones de ello—, lo cual podría explicar, de manera hipotética, el conocimiento indirecto del modelo de Caravaggio por parte de Tristán, bien a través de la pintura de Maíno —quien, significativamente, aparece en 1611 trabajando en Toledo tras su regreso de Italia, al igual que Tristán—, bien a través de otras similares.

Casi finalizada la redacción del presente artículo se publicó el Catálogo de la exposición (Madrid, 2009): *op. cit.* En él se estudia con más detalle el *San Pedro arrepentido* atribuido al pintor de Pastrana, relacionándolo con los modelos tristanescos —de hecho, fue expuesto junto al lienzo de Tristán del Palacio Real—. Las coincidencias entre las trayectorias vitales de ambos pintores son enormemente sugestivas. De la misma generación y, quizá, nacidos en localidades muy próximas de la Alcarria, Pastrana y Escamilla (?), ambos viajaron a Italia en fechas prácticamente coincidentes (1604-1610 Maíno y 1606-1612 Tristán). Y, a su regreso, ambos aparecen trabajando en Toledo. Además, un hermano de Tristán fue fraile dominico, como Maíno. Y una de sus hermanas, Úrsula, se había casado con un pintor de familia portuguesa, Manuel de Acebedo, quien más tarde se asoció con él; la madre de Maíno era de Lisboa, y el pintor mantuvo a lo largo de su vida estrechos vínculos con la ciudad atlántica. También, ambos aparecen asociados al comercio de tejidos ricos —recordemos que esta era la actividad ejercida por la familia de Maíno—. *Vid.* Catálogo de la exposición (Madrid, 2009): *op. cit.*, pp. 31-75; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 19-53.

⁴⁸ *Vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973 (catálogo de la exposición realizada en Sevilla, 1973); MARINI, Maurizio, «Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Naturaleza y la Fe», en el Catálogo de la exposición (Madrid, 1999-Bilbao, 1999-2000): *Caravaggio*, Madrid, Electa, 1999, pp. 29-48; «La luce del Caravaggio e la natura di Spagna», en STRINATI, Claudio, y ZUCCARI, Alessandro, *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, tomo I, Milán, Skira, 2010, pp. 215 y ss., en especial 215-234.

⁴⁹ Por ejemplo, el estilo de Tristán se ha relacionado con el de Orazio Borgianni (1574-1616), a quien tradicionalmente se asignaban dos estancias en España, documentadas hacia 1598-1603 y, sobre todo, la más decisiva de 1604-1607, cuando aparece en Madrid y Toledo, habiendo conocido ya —hipotéticamente— las primeras grandes obras públicas de Caravaggio en Roma. Después, el italiano regresaría a Roma, donde permanecería hasta su muerte. Es más que probable que ambos pintores coincidieran en Toledo y en la ciudad papal; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 21, 24, 48, 58, 83, 179. Sobre la presencia de Borgianni en España ya escribieron hace décadas PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, CSIC,

la conformación de un nuevo gusto y para la decidida inclinación de Tristán hacia el naturalismo tenebrista.

Recientemente, algunos especialistas han venido insistiendo en la vinculación de estos modelos nacidos en el ámbito toledano (las versiones de Tristán y de Maíno) con un *San Pedro arrepentido* original de Caravaggio –hoy desaparecido–, del cual, hipotéticamente, derivarían todas estas copias⁵⁰. La composición y el aire de la escena (actitud de profunda concentración del personaje cabizbajo, economía de recursos, vocación naturalista e iluminación fuertemente contrastada), pero también pequeños detalles como la calva iluminada en primer término, las uñas ennegrecidas (en el de Maíno y en la versión de las Comendadoras) o la tonalidad de las carnaciones (muy evidente en la obra de Tristán, con las piernas muy pálidas y las manos, pies y rostro más curtidos) son enteramente caravaggioscos; y, más en concreto, de la etapa comprendida entre 1600 (cuando Caravaggio inicia su *gran maniera* o estilo monumental, con los encargos de las capillas Contarelli y Cerasi) y 1606 (antes de su dramática huida a Nápoles; *cfr.* el *San Jerónimo escribiendo* de la Galleria Borghese, Roma, y el *San Jerónimo meditando* del monasterio de Montserrat, Barcelona), aproximadamente. Por todo ello, creemos que la hipótesis tiene pleno sentido: habría existido un prototipo de *San Pedro arrepentido* debido a Caravaggio, conocido en Roma por Maíno, Tristán y otros pintores que, llegados más tarde a Toledo, difundirían el modelo primigenio, adaptándolo, no obstante, a su personal estilo.

Por otra parte, estos modelos hubieron de ejercer una influencia directa en la pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII, como acaso demuestra la versión que conserva el Museo de Santa Cruz (Toledo), depósito de la catedral de Toledo procedente de la capilla de San Pe-

1964, pp. 10-19, 40, láms. 1-16; WETHEY, Harold E., «Orazio Borgianni in Italy and in Spain», *The Burlington Magazine*, CVI, n.º 733 (1964), pp. 146-159; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, pp. 46-54 y 240-245. Con posterioridad, algún estudio ha referido la presencia de Borgianni en Roma en 1602 (residiendo en via della Croce) y en 1606; *vid.* LANGDON, Helen, *op. cit.*, pp. 300 y 328. Y, de hecho, parece ser que Borgianni realizó un único viaje a España, entre 1598 y 1606, según se argumenta en el texto de Marco Gallo dedicado al pintor romano en STRINATI, Claudio, y ZUCCARI, Alessandro, *op. cit.*, tomo II, pp. 335-343. Esta y otras razones anularían, según el estudioso, la hipotética influencia caravaggista de Borgianni en el panorama artístico español durante su *soggiorno* ibérico.

⁵⁰ Catálogo de la exposición (Madrid, 2009): *op. cit.*, p. 109. Por el contrario, otros autores como Maurizio Marini no ven convincente la propuesta; STRINATI, Claudio, y ZUCCARI, Alessandro, *op. cit.*, tomo I, p. 397.

dro⁵¹, entre otros ejemplares⁵². Tras la muerte de El Greco (1614) y la marcha de Maíno a Madrid (1616), Tristán se convertiría en el pintor más reputado de la ciudad del Tajo y, presumiblemente, allí sería el principal difusor de esta iconografía. Ha de recordarse también que el episodio de las «lágrimas de San Pedro» encajaba perfectamente en el espíritu posttridentino del momento⁵³, y más aún en el ambiente piadoso y contrito de la sociedad toledana.

El monasterio toledano guarda otra pintura que recuerda los tipos tristanescos. Se trata, nuevamente, de un lienzo de *San Pedro* de tamaño natural, aunque esta vez aparece de pie y sin el componente dramático que suponía la representación del arrepentimiento⁵⁴. Esta tipología no es ajena en la producción de Tristán, pues se conocen dos series de apóstoles, una atribuida y la otra copiada durante el XVII, cuyas figuras eran de tamaño natural; hoy ambas se encuentran desaparecidas o sin identificar⁵⁵.

Su rostro entronca con otros realizados por nuestro pintor: las arrugas de la frente, el modo de ejecutar los cabellos y la barba, el ancho entrecejo, la mirada extasiada. Sin embargo, dicho rostro ofrece mayor nobleza en sus rasgos que otros ejemplos debidos a Tristán; por otra parte, es lo mejor de la pintura. La ejecución del resto de la anatomía es muy floja: los pliegues son rígidos en exceso, carentes de la sensual y poderosa volumetría de las telas tristanescas; manos, pies y objetos (llaves, libro) ofrecen gran ramplonería, como si estuvieran inacabados. Además, el paisaje está resuelto con excesiva simplicidad, muy alejado de todo lo conocido de Tristán. La luz difusa que emerge del fondo ate-

⁵¹ Inv. Gen. n.º 1246.

⁵² Es interesante señalar, incluso, la transposición de esta iconografía (santo sentado, con las piernas cruzadas, las manos entrelazadas sobre la rodilla y los pies descalzos) en otros asuntos, como el de San Juan Bautista en el desierto; conocemos un lienzo de este asunto en la iglesia de Santiago de Trujillo (Cáceres) que parece provenir del foco artístico toledano: la postura recuerda los modelos de San Pedro ya citados (de Maíno o de Tristán), mientras que el paisaje nos trae a la memoria las maneras de Pedro Orrente (1580-1645).

⁵³ Recomendamos el Catálogo de la exposición (Bilbao, 2000): *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000, en especial pp. 13-32 (estudio y fichas a cargo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ). Publicación que recoge un *San Pedro arrepentido* de Tristán, relacionándolo con otros que se le conocen.

⁵⁴ N.º cat. 60. Óleo sobre lienzo. 142 × 92 cm. Marco de madera tallada y dorada, del siglo XIX, de 146 × 96 cm. Estado de conservación: regular. Presenta numerosas pérdidas en la capa pictórica, que parece bastante barrida. Además, la tela está distensa, probablemente debida a la ausencia de bastidor.

⁵⁵ Citadas por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 251-252.

núa, de manera arbitraria, el fuerte claroscuro que exhiben las obras del citado pintor. Por todo ello, la catalogamos como del taller o del círculo de Tristán⁵⁶, sin descartar que en la ejecución de la cabeza hubiera intervenido de algún modo el maestro.

Al catálogo del pintor afincado en Toledo, o a su entorno más cercano, queremos añadir un lienzo más conservado en el madrileño monasterio de Santiago el Mayor, perteneciente también a la rama femenina de la Orden santiaguista. Representa a un santo, probablemente San Francisco de Asís, cuyo estilo está emparentado de modo estrecho con el de Tristán (figs. 9 y 10)⁵⁷. La figura, de tres cuartos, es en todo suya: el perfil del rostro, el modelado de las carnes, el modo de ejecutar los pliegues del hábito, incluso el detalle de la mano en el pecho –gesto afectado inconfundible y posible reminiscencia de su maestro, El Greco (1541-1614)–⁵⁸. También la fuerte iluminación de carácter tenebrista –con un foco desde la zona superior izquierda– modela los volúmenes del cuerpo y de las telas, a la vez que contribuye a crear efectos de cierta naturalidad; el resplandor apenas insinuado tras la cabeza subraya esa apariencia de cercanía, alejando al representado de una imagen excesivamente irreal. La ejecución, realizada con una pincelada densa, recuerda asimismo los modos de Tristán. El elemento más llamativo es la tela que vela sutilmente la mitad de la figura, un tejido rico, lujoso⁵⁹, quizá en alusión al negocio paterno del representado y símbolo de la vida que este deja atrás para entregarse a Cristo.

Respecto a su iconografía, aún dudosa, se aparta de los modelos franciscanos creados por El Greco, impregnados de un misticismo exacerbado

⁵⁶ Respecto a los discípulos conocidos del pintor (Pedro de Camprobín, Miguel de Montoya, Manuel de Acevedo, Alonso de Castro Gutiérrez, Bartolomé García, Mateo del Pino, Juan de Chirinos, Alonso Florín, Blas Muñoz), véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 185-193. Por el momento, no conocemos suficientemente el estilo de aquellos como para poder lanzar alguna hipótesis al respecto.

⁵⁷ La hemos catalogado como Pr-94. Óleo sobre lienzo. 120 × 91 cm. Marco antiguo de madera dorada, de 132 × 103 cm. Estado de conservación: regular. Forma parte del estudio que constituirá nuestra tesis doctoral.

⁵⁸ Detalle que es, a nuestro juicio, de lo mejor del cuadro. Frecuentemente empleado por su maestro, Tristán lo repite una y otra vez en sus obras; por ejemplo, *cf.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 158-159, 224-225, 229, n.º cat. 75, 76, 86; para otros elementos, como el característico rostro de perfil, compárense: *ibid.*, pp. 145-146, 161, 156, 227, 231, 242, n.º cat. 80, 86, 90, 116.

⁵⁹ Aparenta ser un tejido muy fino de seda, con hilos dorados entrelazados en sentido horizontal. Encontramos una tela similar en un *Retrato de Filippo Archinto* (colección John G. Johnson, Philadelphia) atribuido a Tiziano; *cf.* PEDROCCO, Filippo, *Titian. The Complete Paintings*, Milán, Thames & Hudson, 2001, p. 245, n.º cat. 203.

y enormemente expresivo, hacia unos tipos más apegados a la realidad, de apariencia más humana. De todos modos, es una representación inusual si la comparamos con las otras versiones de San Francisco debidas con seguridad a Tristán⁶⁰. En el caso hipotético de que fuera una obra de su mano, tal vez la causa radique en que no pretendiera plasmar la idea de meditación penitencial sobre la muerte y la salvación, como fue habitual durante la Contrarreforma –por ello estarían ausentes la calavera o el crucifijo–, sino el momento preciso de la renuncia de Francisco a la vida disipada y opulenta que hasta entonces había llevado. El pintor eliminó cualquier elemento accesorio, en un proceso de depuración formal que le llevó a emplear un fondo oscuro y a utilizar solo una piedra escuadrada donde el santo apoya su brazo izquierdo y la tela que lo vela. La empatía con el espectador opera, de manera exclusiva, a través de la representación verista y sobria –aunque aún algo afectada– del personaje, realzado dramáticamente por la luz. Quizá la obra fuera realizada nada más regresar de Italia, tras la honda impresión que debió de causarle el estilo de Caravaggio.

De tratarse, como creemos, de un original de nuestro pintor, no habría que descartar que la pintura fuera trasladada desde el cenobio toledano al madrileño. Sabemos que entre las cinco primeras fundadoras del monasterio de Santiago el Mayor llegaron, en 1651, dos hermanas de Toledo, doña Alejandra y doña Ana María Ferrer de Murillo, que habían ingresado allí en 1618⁶¹; la cronología aproximada de la pintura y la presencia en Madrid de otras obras toledanas de este momento⁶² pueden ser indicios suficientes sobre los que apoyar esta conjetura. Tampoco habría que olvidar la presencia de Tristán en la Villa y Corte, deducida a través de sus propias anotaciones al ejemplar de las *Vite* de Vasari que había pertenecido a El Greco⁶³, aunque no creemos que este hecho guarde relación alguna con la obra conservada en Madrid.

⁶⁰ Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 144-146 y 229-232, n.º cat. 86-92.

⁶¹ Otra hermana suya, doña Dorotea, ingresó con ellas en el monasterio de Toledo. Las tres habían nacido en Pamplona. Sus padres fueron don Pedro Ferrer y doña Graciosa de Murillo; sus abuelos paternos Antonio Ferrer y Ana Roncal; y sus abuelos maternos Miguel de Murillo y María Ros. Doña Alejandra y doña Ana María murieron en el monasterio de Madrid, la primera el 9 de abril de 1659 y la segunda el 3 de febrero de 1675.

⁶² Por ejemplo, una *Presentación de la Virgen* (1606) de Antón Pizarro (doc. 1594-1622) o una *Virgen de la Leche* que atribuimos fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que hemos signado como Pc-86 y Pc(d)-13, respectivamente.

⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 49-50.

En la iglesia parroquial de San Martín de la Vega (Madrid) conocemos un *San Jerónimo penitente* (fig. 11)⁶⁴, hasta ahora inédito, cuya composición es casi idéntica –con levísimas variaciones, como la colocación de la calavera o la inclinación del crucifijo– a la presente en retablo colateral del lado del Evangelio del monasterio de las Jerónimas del *Corpus Christi* –vulgo las Carboneras– de Madrid, obra que Pérez Sánchez atribuyó a Vicente Carducho⁶⁵. Son dignos de mención el modelado del cuerpo, de un claroscuro fuertemente contrastado, y su naturalismo, así como el paisaje crepuscular del fondo; a la gama general de tonos ocre-terrosos se opone el vivo contrapunto de las vestimentas cardenalcias. Traemos a colación aquella pintura no solo para darla a conocer, sino también para señalar las semejanzas y diferencias con ciertos modelos de Tristán, en especial la composición del lienzo homónimo que se conservaba en el Seminario de Lérida, depósito del Museo del Prado⁶⁶. Encontramos algún parecido en la composición y en el influjo del naturalismo tenebrista; a esto hay que oponer significativas diferencias con la obra del maestro afincado en Toledo, por ejemplo, su estilo o interpretación personal del asunto. No obstante, nos parece oportuno este vínculo, al menos como mera hipótesis de trabajo, y creemos que sería necesario indagar más aún en las posibles relaciones entre los modelos y tendencias que por entonces coexistían en el área geográfica dominio de la poderosa Archidiócesis toledana. En definitiva, el lienzo de San Martín de la Vega resulta de particular interés y merece un estudio más atento.

5. Casualmente, la misma iglesia de San Martín de la Vega conserva en depósito⁶⁷ un gran lienzo firmado por **Hipólito de Torres** («Ypolito Tóress F.^a»), pintor afincado en Toledo al menos desde 1659, que había nacido hacia 1639 en Benafer (Castellón) y que falleció en 1677 en la

⁶⁴ Óleo sobre lienzo de 147 × 103 cm. Ha sido restaurado recientemente (2008), limpiándolo y realizando las reintegraciones pertinentes; también se le colocó un marco nuevo de madera dorada y un bastidor. Según comunicación oral del párroco de San Martín de la Vega (noviembre de 2009), el lienzo procede de las casas principales de la cercana finca de Gózquez de Arriba (Madrid), antigua casa de labor construida por Felipe II (1558-1598) y más tarde cedida a la Orden jerónima; tras la Desamortización de Mendizábal (1835-1837) el lienzo habría pasado a la parroquia donde aún permanece.

⁶⁵ *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVII*, Madrid, Comunidad de Autónoma de Madrid, 2002, pp. 229-230 (segunda edición; primera edición: Madrid, 1995). Ficha a cargo de Alfonso E. Pérez Sánchez.

⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, p. 232, n.º cat. 93.

⁶⁷ El párroco nos comunicó que fue comprado por un particular a un convento toledano tras la Guerra Civil española (1936-1939); más adelante veremos de dónde procedía exactamente.

ciudad del Tajo⁶⁸. Representa a la *Inmaculada Concepción con San Agustín y Santa Gertrudis la Magna* (fig. 12)⁶⁹.

La Virgen, en actitud orante y mirando hacia lo alto, viste camisa blanca, túnica encarnada ribeteada de hilos de oro, perlas y pedrería, cíngulo y manto azul. Habitual identificación iconográfica de aquella con la Mujer del Apocalipsis de San Juan (12, 1), gravita en el cielo sobre una luna creciente –de cuernos hacia arriba–, rodeada por el fulgor solar y de estrellas coronada, como refiere el relato bíblico. Su figura es de menor proporción que la de los santos, sugiriendo mayor lejanía respecto al espectador, y la perspectiva se resuelve en último término con la baja línea del horizonte. Flanquean a la Virgen los atributos de sus letanías (ramo de lirios, hoja de palma, «pozo de agua viva», zarza ardiente (?), «puerta del cielo», ramo de olivo, «fuente de los jardines», «espejo sin mancha», rosal...). El nutrido grupo de cabezas angélicas que da alas a la Virgen –cabezas también presentes, más abocetadas, en la zona superior– recuerda ciertos modelos de Antonio de Pereda (1611-1678). Por otra parte, el modelo que ahora nos ocupa difiere de la otra *Inmaculada* conocida de este artista, conservada en el monasterio toledano de las Benitas⁷⁰. San Agustín aparece caracterizado según su tradicional iconografía, con báculo, mitra y capa pluvial sobre el hábito agustino. Santa Gertrudis, por su parte, viste hábito beneditino y sostiene un báculo –aunque, al parecer, jamás ostentó ese cargo–, además de lucir una corona y un nimbo sobre la cabeza. Ambos tienen por símbolo un corazón inflamado –el primero asaeteado en la mano, el segundo sobre el pecho de la monja y con un pequeño Niño Jesús en su interior–, atributo habitual que procede de los escritos místicos de cada uno de ellos⁷¹. La

⁶⁸ Para este pintor véanse las obras de REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 262-283; y *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002 (ambas recogen la bibliografía anterior).

⁶⁹ Es óleo sobre lienzo, de 240 × 156 cm, y también fue restaurado en 2008, colocándole un lienzo y un bastidor nuevos.

⁷⁰ Esta última figura ofrece mayor gracia y naturalidad, en buena medida por el *contrapposto* de su cuerpo, además del tratamiento más logrado de sus ropajes. Viste túnica blanca, asienta sobre una luna esférica –a modo de orbe– y la rodean ángeles niños, algunos con los atributos de la Virgen. En él encontramos lejanas reminiscencias de ciertos modelos de Juan Carreño de Miranda (1614-1685) –advértase, por ejemplo, el angelillo de sus pies que porta un lirio– o de Claudio Coello (1642-1693); coincidimos con Revenga en este último caso. También se viene repitiendo, desde que lo advirtiera Angulo, la filiación con los modelos canescos; REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores...*, *op. cit.*, pp. 272-273.

⁷¹ Sobre el sentido de ambos atributos, RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano...*, *op. cit.*, tomo 2, vol. 3 (1997), p. 38 (San Agustín) y tomo 2, vol. 4 (1997), p. 29 (Santa Gertrudis).

figura del santo es lo más notable del lienzo; destacan su noble rostro, de gran verosimilitud, y su rica capa pluvial.

Siguiendo con las coincidencias, sabíamos que en la iglesia del monasterio santiaguista de Toledo existió un cuadro que don Ignacio José Ortega y Cotes, caballero de la Orden de Santiago y miembro del Consejo de Órdenes, recordaba que vio «siendo niño [...] en el colateral del lado del Evangelio», y así lo describía en 1753: «que me parece que está pintada la Benerable [doña Sancha Alfonso] al otro lado de San Agustín y en medio Nuestra Señora, pues me parece que está allí con culto»⁷². Ante ciertos indicios, nos planteamos si pudiera tratarse de la obra que hoy está en San Martín de la Vega. No es improbable que Ortega y Cotes hubiera confundido a la monja benedictina con la venerable monja santiaguista; el vestido talar de las dos es negro –aunque doña Sancha habría de vestir la capa blanca de su Orden–, y ambas tienen una corona por atributo. Estos elementos podrían haber inducido a confusión al caballero, quien vio la pintura «siendo niño» y al que solo le parecía ver en el lienzo la figura de doña Sancha. Además, la iconografía de San Agustín y doña Sancha Alfonso junto a la Inmaculada resulta extraña, no habiendo encontrado otros ejemplos parecidos entre las 23 representaciones que conocemos de la monja santiaguista (pinturas, estampas, figurillas y descripciones en documentos manuscritos). Y, en efecto, esto es lo que debió de ocurrir. Hemos podido identificar este nuevo lienzo de Hipólito de Torres con el que un día estuvo en Santa Fe –y, por tanto, verificar nuestra hipótesis– a través de una antigua fotografía realizada en 1919 por el estudio de Mariano Moreno para el álbum encargado por el Marqués de la Vega-Inclán, anteriormente citado⁷³. Como recordaba Ortega y Cotes, la pintura estaba en el lado del Evangelio, junto a la entrada del presbiterio, sobre una mesa del altar de diferentes mármoles diseñada por Eugenio López Durango (1729-1794) y ejecutada por Juan Manuel Manzano, obra de 1784-1785 –por tanto, muy posterior a la pintura y de estilo neoclásico–⁷⁴, con un gran marco de madera ricamente

⁷² Vid. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Configuración de una iconografía...», *art. cit.*, p. 199.

⁷³ Vid. *supra*, nota 24. El AFM conserva el negativo, con el n.º 8.308/B. En la fotografía también se puede ver el cuadro del lado opuesto, con el que hacía pareja (con un marco y mesa de altar de idéntico diseño); representaba a *San Miguel arcángel venciendo al demonio*, con la figura de Dios padre en la parte superior; la monumental figura del arcángel parece ser de gran belleza, al menos lo que permite vislumbrar la vieja fotografía. ¿Sería también obra de Hipólito de Torres?

⁷⁴ Esta mesa de altar formaba parte de un importante encargo que la comunidad santiaguista hizo a Manzano en 1784; consistió en la realización de una mesa de diferentes mármoles para el altar mayor –encajada en el retablo trazado y ejecutado por Vicente

tallada y dorada, rematado por un escudo con la cruz santiaguista pintada sobre campo blanco.

Por otra parte, Santa Gertrudis fue incluida en el Martirologio Romano por Inocencio XI (1676-1689) en 1677⁷⁵, el mismo año en que murió Torres; por ello, podría pensarse que la pintura se realizó en esta fecha, aunque las numerosas muestras de revitalización del culto a la monja benedictina en la Sede Primada desde la década de 1650 nos obliga a datar la pintura en un arco temporal más amplio (entre 1659 y 1677, aproximadamente)⁷⁶. Conocemos varias pinturas de Santa Gertrudis durante este período en Toledo, testimonio de la promoción de su culto desde la década de 1650, que culminaría bajo el papado de Inocencio XI; por ejemplo, un lienzo de Francisco Rizi (1614-1685) donde la santa aparece junto a Santa Teresa de Jesús en el antiguo convento de las

Alonso (1676-después de 1738) entre 1712 y 1714-, y otras cuatro más para los altares laterales respectivos de la iglesia, todas conforme a las trazas dadas por López Durango. La documentación relativa al contrato de los altares fue publicada por NICOLAU CASTRO, Juan, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991, pp. 90, 105-106 (el autor las creyó desaparecidas). En el mismo documento se refieren las pinturas: «sobre las dos Mesas de los dos Altares de Nuestra Señora de la Concepcion y del Señor San Miguel se colocara una grada en cada una del marmol pajizo de Cuenca» (*ibid.*, p. 106), grada que se puede observar en la fotografía.

Tras la Guerra Civil española las religiosas vendieron tres de los altares (el mayor y los dos más cercanos al presbiterio, es decir, sobre los que asentaban los cuadros de la *Inmaculada Concepción con San Agustín y Santa Gertrudis* y de *San Miguel arcángel*) junto con las dos pinturas, además de otros bienes de la iglesia vendidos a otros lugares. Altares y pinturas fueron a parar al toledano hospital de San Juan Bautista —vulgo Tavera—, y allí se debieron de revender los lienzos.

⁷⁵ Seguramente, no es casualidad que Inocencio XI, solo un año después de su ascenso al trono papal, introdujera en el Martirologio a la santa benedictina. El nombre secular del pontífice, de la familia Odescalchi, fue Benedetto Giulio y, además, a lo largo de su vida tuvo estrechos vínculos con la Orden benedictina (por ejemplo, su hermano Giulio Maria era monje de dicha Orden).

⁷⁶ Su culto había sido aprobado por la Santa Sede en 1606 para el monasterio de monjas Benedictinas de Lecce (Puglia), y para la Orden de San Benito poco después de 1654. Hasta 1738 no se aprobaría su fiesta para toda la Iglesia católica, aunque ya estaba incluida en el Martirologio Romano. *Vid. Bibliotheca Sanctorum*, vol. 6 (1965), Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1961-1969, *ad vocem*, p. 284.

También hemos de recordar el libro del jesuita ANDRADE, Alonso de, *Vida de la gloriosa Virgen y abadesa S. Gertrudis de Eyslevio manspheldense, de la orden del glorioso Patriarca San Benito*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1663 (reimpreso en Madrid ese mismo año, bajo el título: *Vida de la gloriosa señora Santa Gertrudis la Magna, virgen purísima...*). En diferentes pasajes de este relato hagiográfico se pone de relieve la devoción a la santa en Toledo; extractamos aquí las noticias más significativas:

—Cap. XII, pp. 238-242: explica la visión mística de Mariana de Jesús († 1620), terciaria franciscana de Toledo cuya beatificación fue promovida en 1661, en la que se le aparecieron Cristo y Santa Gertrudis.

—Cap. XIII, pp. 243-245: trata «De sus reliquias, imágenes, y Patrocinio», señalando que «En Toledo [...] es celeberrimo su nombre, y muchos Altares, que están dedicados à sus Imágenes [se refiere, claro está, a Santa Gertrudis]».

—Cap. XV, p. 251: en este capítulo dice el autor «Nuestro Arzobispo de Toledo el Eminentísimo Señor Don Baltasar de Moscoso, y Sandoval, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma [...] le ha sido, y es tan devoto suyo, que ha concedido à muchas de sus Imágenes cien días de Indulgencia, que puede conceder».

Madres Capuchinas⁷⁷, u otro que Simón Vicente (h. 1640-1692) realizó para la catedral de Toledo el mismo año de su fallecimiento⁷⁸. Tampoco habría que olvidar otros encargos de este momento en otros lugares de la Archidiócesis toledana, como el lienzo que en 1668 realizara Claudio Coello para uno de los retablos colaterales de la iglesia del monasterio benedictino de San Plácido (Madrid)⁷⁹.

Esta obra, virtualmente inédita, es la cuarta autógrafa que conocemos del pintor castellonense afincado en Toledo. Creemos que su estudio más detenido contribuirá, sin duda, a perfilar con mayor claridad el estilo de este artífice, hasta ahora poco conocido.

6. Presentamos por primera vez una pintura de la *Virgen de la Soledad* firmada, en el reverso del lienzo, por un desconocido **Bernardo de Robles** (fig. 13)⁸⁰. Es obra del siglo XVII, copia de la célebre imagen que se veneraba en la iglesia del convento de Mínimos de la Victoria de Madrid. Esta fue regalada por la reina Isabel de Valois (1546-1568) en 1565 al

⁷⁷ NICOLAU CASTRO, Juan, «El exconvento de Madres Capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo», *Toletvm. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 54 (2007), pp. 49, 59-60, 65-67, figs. 2-3, 8-10. El altar dedicado a Santa Gertrudis ya aparece citado en las disposiciones que el futuro virrey de Nápoles (1664-1666) y cardenal-arzobispo de Toledo (1666-1677) don Pascual de Aragón, protector y generoso benefactor del convento, previó para la fábrica del cenobio, con fecha del 30 de enero de 1657, según dio a conocer el Dr. Suárez Quevedo; SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo, 1990, pp. 198 y 193-194.

Por otra parte, la asociación entre ambas santas fue muy frecuente desde fines del siglo XVI. De hecho a Gertrudis se la consideraba la «Santa Teresa alemana», y multitud de obras literarias y artísticas son testimonio de aquella filiación. Por ejemplo, para el caso de la Nueva España recomendamos el trabajo de RUIBAL GARCÍA, Antonio, y BIEŃKO DE PERALTA, Doris, «La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 83 (2003), pp. 5-54, especialmente las pp. 8-10, 13, 20, 38, 42 y 51.

⁷⁸ REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores...*, op. cit., p. 331, fig. 141.

⁷⁹ SULLIVAN, Edward J., *Claudio Coello y la Pintura Barroca Madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 175-176, n.º cat. P-19 (edición original: *Baroque painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, University of Missouri Press, 1986).

⁸⁰ N.º cat. 40. Óleo sobre lienzo. 166 × 109 cm. Marco antiguo de madera pintada de negro, de 188 × 131 cm. Sin bastidor. Estado de conservación: regular; presenta numerosas pérdidas de pintura, suciedad y distensión de la tela.

Respecto a la inscripción del reverso, aunque bien pudiera aludir al propietario de la pintura, nos inclinamos por la hipótesis de que se trate del nombre de su autor. Sin embargo, no conocemos ningún pintor llamado así. Si están documentados un Juan Andrés de la Roble († 1614), un Pedro de Robles (doc. en 1664 como aprendiz de Antonio de Pereda, 1611-1678) y un Isidro de Robles (1714), vecinos todos de la villa de Madrid, aunque no puede establecerse, por el momento, ningún vínculo con nuestro Bernardo de Robles; vid. AGUILLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pp. 136-138; *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 171; CHERRY, Peter, op. cit., p. 525. También existe un Bernardo Pérez de Robles (h. 1610-1683), escultor del foco salmantino que viajó a Lima; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Catedra, 1988 (3.ª edición), pp. 98-99.

convento, cuya comunidad se había instalado en la Villa y Corte también con la ayuda de la joven reina francesa. Según los cronistas de la Orden, la Reina había encargado al escultor Gaspar Becerra (1520-1568) que copiase un cuadro de su oratorio traído de Francia, representación de las Angustias y Soledad de la Virgen. Tras varias tentativas de finalizar el encargo, Becerra –siempre según el relato milagrero salido de la Orden mínima– tuvo un sueño en el que alguien le exhortaba a que realizase la imagen de la Virgen con un leño que ardía en la chimenea; así lo hizo, y este origen con tintes sobrenaturales no sería sino el comienzo de una creciente fama como imagen milagrosa que arraigó muy profundamente en Madrid y se difundió de manera extraordinaria por toda la geografía española, incluidas las antiguas posesiones de ultramar. A ello debió de contribuir decisivamente el que gozase del favor de la Casa Real y a que participase en diversas procesiones penitenciales de la Semana Santa madrileña. En vista de su poder devoto, desde 1611 tuvo cobijo en una capilla nueva de la iglesia conventual, sita al inicio de la carrera de San Jerónimo⁸¹. Tormo, con la colaboración de Sánchez Cantón, escribió que pudo ver la imagen original en la colegiata madrileña de San Isidro antes de que se quemara en el incendio que sufrió el templo en 1939, donde al parecer se encontraba desde una fecha imprecisa del siglo XIX⁸². Tormo realizó una descripción pormenorizada de la obra desaparecida, que, junto a las fotografías reproducidas en su artículo, constituye el testimonio más valioso para conocer cómo era⁸³. Sin embargo, Martín González duda de que aquella fuese el original de Becerra⁸⁴.

Fruto de la gran devoción que generó aquella Virgen fue la extraordinaria proliferación de reproducciones realizadas en diferentes soportes

⁸¹ Para la imagen de Becerra y la difusión de su culto en el Madrid barroco véase el artículo de SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid Barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 104, Madrid, 2008, pp. 219-240.

⁸² Tras las leyes desamortizadoras impulsadas por Mendizábal, el convento de la Victoria fue derruido en 1836, según comenta Mesonero Romanos, y es probable que por entonces la imagen pasara a la iglesia del Colegio Imperial, donde ya se encontraba en 1848; vid. MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*, Madrid, 1848 (edición facsímil de: Madrid, Aguilar, 1999), p. 206; MONLAU, Pedro Felipe, *Madrid en la mano ó el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Gaspar y Roig, 1850 (edición facsímil de: Bilbao, Marcos Real, 1986), p. 153; MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, 1861 (edición facsímil de: Madrid, Dossat, 1990), pp. 141-142.

⁸³ TORMO, Elías, «Gaspar Becerra. (Notas varias)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (1913), pp. 241-265.

⁸⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, XLII, n.º 168 (1969), p. 355.

(estampas, pinturas e, incluso, versiones escultóricas). Tanto es así que era, con diferencia, «la imagen que más poseían los habitantes de Madrid en sus casas, en pintura o estampa» a finales del siglo XVII⁸⁵. Una infinidad de copias y de versiones que, finalmente, se concretaron en numerosas variantes iconográficas de la misma —a veces, incluso, se asoció a otros asuntos distintos al original—⁸⁶. La más conocida de todas estas reproducciones es la popular *Virgen de la Paloma*, que se venera en la iglesia con el título de esta advocación mariana y de San Pedro el Real en Madrid, hasta tal punto que esta copia mediocre con el tiempo prácticamente ha llegado a suplantar la identidad original de la imagen realizada por Gaspar Becerra⁸⁷. La pintura que ahora nos ocupa es un trampantojo de cuerpo entero, tipología de la que conocemos múltiples variantes: las cortinas pueden estar recogidas o caer rectas a ambos lados de la Virgen; esta puede aparecer sobre peana de plata (que, a su vez, ofrece diversas formas), sobre mesa de altar (?) o sobre cojín; acompañada o no de diversos elementos (candeleros, floreros, lámparas de plata...); y en algún caso aparecen donantes a sus pies⁸⁸.

⁸⁵ SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, *art. cit.*, p. 223; la autora sigue a un estudio de Jesús Bravo Lozano.

⁸⁶ De este último caso pensamos en un lienzo anónimo conservado en el convento carmelita de San José en Santiago de Chile, que representa a un *Cristo de Mayo entre la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa carmelita*. En él, la Virgen no es sino una versión invertida de la célebre imagen madrileña; *cf.* GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 180 y 182, fig. 164.

⁸⁷ En 1787, gracias a la intervención de una piadosa mujer, Andrea Isabel Tintero, la pintura fue colocada en un portal de la calle de la Paloma para su veneración pública. Los relatos antiguos en torno a su culto describen cómo, desde entonces, la imagen obró muchos milagros, y desde 1796 ya contaba con una capilla propia a la que acudían multitud de fieles. Para una aproximación a su historia, véase SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, *art. cit.*, pp. 233-238.

⁸⁸ Sin pretender ser exhaustivos, citamos aquí las pinturas conservadas que de esta tipología conocemos (Virgen de la Soledad de cuerpo entero entre cortinajes): dos lienzos custodia el monasterio santiaguista de Toledo (el que ahora nos ocupa, n.º cat. 40, y el n.º cat. 41); hasta tres lienzos conserva el monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid (Pc-170, Pc-171 y Pc-174); el Museo del Prado guarda varias versiones procedentes de conventos desamortizados (n.º inv. 4.115, 4.899, 4.991, 6.120 y 5.005); una notable versión, quizá dieciochesca, en los Escolapios de la calle Gaztambide de Madrid; la popular *Virgen de la Paloma*, de la iglesia madrileña del mismo nombre, es una de estas copias ligeramente recortada; una en el antiguo convento de las Capuchinas de Toledo; una en el monasterio toledano de Santo Domingo el Antiguo; una en la iglesia parroquial de Casarrubios del Monte (Toledo); una en el convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres); una de la mano de Alonso Cano en la catedral de Granada; una en la Capilla Real de la misma catedral granadina; una en el monasterio granadino de San Jerónimo; una en el convento de Madres Carmelitas de Medina del Campo (Valladolid); una en el convento de las Dominicas de Salamanca; una en la colegiata-museo de Sasamón (Burgos); una en la iglesia-museo de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia); del ámbito hispanoamericano procede una de Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734) que hoy está en el Museum of Art de Davenport, existiendo otra de Cristóbal de Villalpando (h. 1649-1714) en el Teatro Principal de la ciudad mexicana de Puebla y una más preside una de las capillas de la catedral de dicha ciudad. Algunas de estas pinturas las conocemos a través de la siguiente bibliografía: *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II*,

Según se puede observar a través de esta copia, la imagen representaba a la Virgen doliente, ataviada con manto negro y túnica blanca con bocamangas de luto, a la manera en que vestían las viudas en la España del XVI⁸⁹; parece ser que fue concebida como imagen de vestir, es decir, en ella únicamente estarían bien talladas y encarnadas las partes no ocultas por las telas del atuendo (rostro y manos). Sostenía también un rosario característico, todo él de color negro. Para su adorno, además, lucía un halo o diadema de rayos y una gran peana, todo de plata⁹⁰. La peana tenía una cartela con el lema de San Francisco de Paula («CHARITAS»), fundador de la Orden de los Mínimos, y cuatro angelotes de bulto redondo con los símbolos de la Pasión de Cristo –símbolos que aquí no aparecen–, mudo testimonio del dolor de la Virgen. Flanqueaba la imagen un rico cortinaje recogido, que en esta ocasión es de tela negra –en consonancia con el luto de la Virgen– con decoración floral bordada y puntillas de hilo de oro; por encima, una doselera de la misma hechura que las cortinas terminaba por dar el conveniente realce a la talla.

Este trampantojo «a lo divino» –según la feliz denominación de Pérez Sánchez– es de una calidad artística bastante mediocre, siendo su principal valor el testimoniar, una vez más, la difusión del culto a esta advocación madrileña. En lo que se refiere a la fidelidad de esta copia respecto a la imagen original, opinamos que existen algunas incorrecciones, particularmente en el diseño de la peana, que deducimos a través de su comparación con la que consideramos copia más fiel a la imagen real, una que conservan las Comendadoras santiagoistas de Madrid⁹¹. Es muy

El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 330, 441, 446, 447, 451 y 470, n.º 1080, 1520, 1539, 1541, 1560 y 1635 (n.º inventario actualizado: 3.190, 4.115, 4.991, 6.120, 5.005 y 4.906, respectivamente); NICOLAU CASTRO, Juan, *art. cit.*, p. 50, fig. 12 (discurso de reingreso del autor en dicha Academia); GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, «La colección pictórica del Convento de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, I (1980), pp. 38-39; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «Trampantojos "a lo divino"», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º III (1992), pp. 145-147; GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *op. cit.*, p. 89, fig. 64; GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et alii*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 185-186, n.º cat. 38; FRAILE MARTÍN, M.º Isabel, «La iconografía mariana en la catedral de Puebla (México)», *Norba-Arte*, XXVII (2007), pp. 200-201, fig. 5.

⁸⁹ Al parecer, se atribuía el atuendo a la iniciativa de la Condesa de Ureña, Camarera Mayor de la Reina que había enviudado; SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, *art. cit.*, p. 221.

⁹⁰ La diadema era de forma circular, tenía decoración repujada de gallones y se remataba con largos rayos, alternando los rectos con estrellas en la punta y los flameantes (la serie es RFRF, según la clasificación de Cruz Valdovinos). Dos de los cuerpos de la peana estaban decorados con formas gallonadas, tiras y circuillos relevados, entre otros motivos, además de las figurillas de bulto sobrepuestas.

⁹¹ Pc-170. Ya estudiamos esta obra en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Aportaciones al estudio del patrimonio artístico del Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid», trabajo de investigación de doctorado, dirigido por D. Francisco J. Portela Sandoval,

probable que ciertos elementos solo sean licencias del artista, como los dos floreros de cristal con ramos de rosas que, sobre la peana, flanquean la imagen⁹².

Su presencia en el cenobio toledano puede hacer pensar que fuera donación de algún personaje relacionado con Madrid e, incluso, que el tal Bernardo de Robles que la firma fuese un pintor afincado en la capital. No obstante, en Toledo, ciudad con estrechos vínculos con la Villa y Corte por razones geográficas e históricas de sobra conocidas, fue común el culto a esta advocación del convento madrileño de la Victoria, fenómeno que por sí solo explicaría la aparición de esta pintura en Santa Fe. La devoción por la Virgen de la Soledad en la comunidad santiaguista queda testimoniada por otro lienzo, acaso también procedente de Madrid⁹³. Y se ha publicado otra pintura del mismo tipo en el

y presentado en 2004 en el Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid (inédito). También pudo verse expuesta hace pocos años; *vid.* Catálogo de la exposición (Madrid, enero-marzo 2007): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 178-181.

⁹² Adviértanse las connotaciones simbólicas de ambos elementos en relación con esta advocación mariana: el vidrio podría aludir a la pureza virginal de María y las rosas han sido símbolo de sus virtudes morales desde antiguo. No obstante, estos elementos pudieran ser meros objetos decorativos, como era —y aún es— costumbre en los templos católicos. Conocemos otros ejemplares de la Virgen de la Soledad (Museo del Prado, convento del Cristo de la Victoria en Serradilla, Cáceres, y Teatro Principal de Puebla, en México) que también presentan una pareja de floreros similar; *Museo del Prado...*, *op. cit.*, p. 447, n.º 1541 (n.º inventario actualizado: 6.120); GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *art. cit.*, pp. 38-39; GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et alii*, *op. cit.*, pp. 185-186, n.º cat. 38.

Por otra parte, este tipo de piezas de vidrio está presente en otras pinturas de la época, como los dos floreros que aparecen, algo más estilizados, en una *Naturaleza muerta con objetos de orfebrería* (colección Masaveu, Oviedo), obra de Juan Bautista Espinosa (1585-1640/1641); fue expuesta y analizada en el Catálogo de la exposición (Barcelona, 2005-2006): *op. cit.*, pp. 142-145 (ficha a cargo de Javier Portús; en ella se recoge la bibliografía precedente). Tipo que podemos reconocer en floreros de Antonio Ponce (1608-1677), Juan de Arellano (1614-1676), Francisco Pérez Sierra (1627-1709) u otros anónimos; *cf.* CHERRY, Peter, *op. cit.*, pp. 42 y 284, figs. 18, 19 y 214, láms. CXVI y CXXXVII. También Tristán reprodujo un florero similar en el estudio de *San Jerónimo penitente* (colección particular, Sevilla; existe una versión muy parecida en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla); PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *op. cit.*, pp. 150, 232-233, n.º cat. 94 y 95.

⁹³ N.º cat. 41. Obra anónima del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 162 × 104 cm. Marco de madera antiguo (siglo XVII), pintado de negro, de 186 × 128 cm. Estado de conservación: pésimo; la capa pictórica está muy agrietada y presenta una gran suciedad; también se observan algunas roturas del lienzo.

También existe una imagen de vestir del siglo XVIII bajo la advocación, creemos, de la Virgen de la Soledad y de los Siete Dolores. Actualmente, se encuentra a los pies de la iglesia —habilitada en una parte cedida de Santo Domingo el Real—, en el lado de la Epístola, sobre una de las cinco mesas de altar diseñadas por Eugenio López Durango y ejecutadas por Juan Manuel Manzano que conservaron las religiosas, y colocada en un retablo barroco de madera dorada. *Vid. supra*, nota n.º 73. Antiguamente también estaba en el lado de la Epístola de la iglesia de Santa Fe, en el tramo más alejado del presbiterio, según hemos podido comprobar por una antigua fotografía que aún conservan las monjas y por otra que realizó Mariano Moreno (AFM, n.º 8.645/B y un positivo sobre papel, en el álbum de la Colección Luis Alba).

exconvento de las Capuchinas⁹⁴, además de las existentes en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo y en el coro bajo del convento franciscano de la Inmaculada Concepción. En inventarios de los protocolos notariales toledanos es frecuente hallar pinturas con el asunto de la Virgen de la Soledad, aunque resulta casi imposible saber si se refieren a aquella advocación particular.

7. Por último, queremos hablar sobre la *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo* que preside el coro de las monjas, obra anónima que fechamos en torno a la primera mitad del siglo XVIII (fig. 14)⁹⁵. La fuente iconográfica de esta pintura, hasta ahora no precisada, es el lienzo que hiciera Francisco Rizi para la iglesia madrileña de Santiago (fig. 15). La copia de Toledo, realizada por un pintor mucho menos diestro, carece de la fuerza, la soltura en su ejecución y los ricos matices cromáticos del original. Se emplearon tres colores básicos (azul, rojo, ocre-amarillo), matizados con el blanco y el negro y aplicados con suavidad. Las figuras del primer término fueron concebidas como volúmenes rotundos y de más fuerte colorido, mientras que las del fondo resultan más abocetadas y de tono más claro. Son características las mejillas sonrosadas del apóstol y de los ángeles-mancebos que le acompañan, lo que contribuye a darles cierto aire ingenuo y amuñecado.

A su vez, habría que relacionar la composición de Rizi con la estampa homónima que ilustra la portada de la *Regla y Establecimientos de la Orden y Cavallería del Glorioso apóstol Santiago...*, abierta por Pedro de Villafranca Malagón (h. 1615-1684) en 1655 para la compilación hecha por Francisco Ruiz de Vergara⁹⁶, relación que apenas ha sido señalada

⁹⁴ NICOLAU CASTRO, Juan, *art. cit.*, p. 50, fig. 12.

⁹⁵ N.º cat. 46. Óleo sobre lienzo. 161 × 121 cm. Marco original (primera mitad del siglo XVIII), de madera moldurada, rayada (con decoración reticular), tallada (con flores y hojarasca repartidas en el centro y en las esquinas de cada listón y, además, veneras en los ángulos) y dorada, de 177 × 137 cm. Estado de conservación: regular; la superficie pictórica presenta pérdidas y el marco también está dañado. Citado por Parro «á los pies de la nave [de la antigua iglesia] sobre las verjas del coro»; PARRO, Sixto Ramón, *Toledo en la mano*, tomo II, Toledo, Imp. de Severiano López Fando, 1857, p. 134. También recogido por AINAUD DE LASARTE, José, *Guía artística de Toledo*, Barcelona, Aries, 1947, p. 27; REVUELTA TUBINO, Matilde (dir.), *op. cit.*, 1983, p. 77; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁶ RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco, *Regla, y Establecimientos, de la Orden y Cavallería, del Glorioso apóstol Santiago, patrón de las Españas, con la historia y principio de ella*, Madrid, Domingo García Morrás, 1655. La estampa está firmada y fechada en la parte inferior: «Pº de Villafranca sculptor Regius ft. / 1655». Vid. PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1983, tomo III (1983), pp. 253-254, n.º 19. Esta autora recoge otras tres ediciones: una que fecha hacia 1661 —creemos que es, al menos, de un año después—, otra de 1702 (Madrid, José Rodríguez) y otra más de 1752 (Madrid, José de Orga).

por la crítica⁹⁷. No corresponde ahora dilucidar si Pedro de Villafranca siguió de cerca la pintura de Rizi o si, por el contrario, fue el pintor quien se inspiró en el modelo impreso. Baste decir que la obra de Rizi es, en todo, muy superior a la del grabador —obviamente, claro está, las insalvables diferencias que existen entre ambas técnicas—. El Santiago ecuestre de la pintura levita con poderoso vigor y majestad sobre las aterrorizadas huestes musulmanas, blandiendo su espada con seguridad, y, a su lado, las figuras de la estampa parecen algo torpes, ingenuas y débiles⁹⁸. Atinadamente, Angulo supo ver los ecos rubensianos en esta pintura de Rizi y, a nuestro juicio, quizá sea este el punto clave para valorar con

En el mismo monasterio de Santiago Apóstol —antes de Santa Fe— se conserva un ejemplar de este libro. Cuando apareció la *Regla y Establecimientos* de Francisco Ruiz de Vergara se debió de repartir al menos un ejemplar entre los monasterios santiaguistas existentes entonces, y aún se conservan en los cenobios que se han mantenido (Toledo, Granada y Madrid).

Sobre Pedro de Villafranca, prolífico grabador de cámara de Felipe IV (1654) y pintor, existen varios artículos modernos sobre cuestiones puntuales de su vida y de su actividad artística, además de aparecer citado en obras de carácter general y, de manera tangencial, en otros artículos de diversa índole, aunque no conocemos una monografía que estudie en profundidad su obra completa —y, sin duda, sería muy recomendable—. Entre aquellos primeros, podemos citar varios artículos publicados en *Cuadernos de Estudios Manchegos* [CEM]: BARRIO MOYA, José Luis, «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII», *CEM*, n.º 13 (1982), pp. 107-122; «Nuevas noticias sobre la actividad artística de Pedro de Villafranca y Malagón», *CEM*, n.º 18 (1988), pp. 343-351; HERRERA MALDONADO, Enrique, «Metáfora y alegoría en un grabado de Pedro de Villafranca y Malagón», *CEM*, n.º 21 (1991), pp. 341-352; COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «Un retablo de Pedro de Villafranca», *CEM*, n.º 19 (1989), pp. 173-186. Entre las obras de carácter general que le citan, destacamos: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura barroca...*, *op. cit.*, p. 257; GALLEGO GALLEGU, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 170-177 (3.ª edición; 1.ª edición: Madrid, Cátedra, 1979).

⁹⁷ Pasó inadvertido para Angulo en sus pioneros artículos sobre el pintor y, posteriormente, para Pérez Sánchez en la importantísima muestra que organizó en el Prado; *cf.* ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», *Archivo Español de Arte*, n.º 122 (1958), pp. 89-115; «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», *Archivo Español de Arte*, XXXV, n.º 137-140 (1962), pp. 95-122; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 (Catálogo de Exposición, Madrid, Palacio de Villahermosa, enero-marzo 1986).

Por otra parte, en relación con el lienzo de Rizi, Camón Aznar trajo el recuerdo del *Santiago* que Juan de Roelas (h. 1570-1625) pintase para la catedral de Sevilla en 1609, filiación que nos parece ociosa, ya que ni por la composición —más parecida sería la que Rizi hizo para Uclés, 1670-1672— ni por la interpretación del asunto pueden vincularse ambas pinturas. CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII*, Colección *Summa Artis*, XXV, Madrid, 1977, p. 443. Para la pintura de Roelas, *cf.* el reciente Catálogo de la exposición (Sevilla, 2008): *Juan de Roelas. H. 1570-1625*, Granada, Junta de Andalucía, 2008, pp. 39, 136-137, n.º cat. 14 (recoge la bibliografía precedente).

⁹⁸ La firma incisa de Villafranca parecería indicar que este no copió una obra ajena. Por el contrario, la superioridad y la frescura del lienzo sobre la estampa, amén de la filiación con ciertas pinturas de Rubens (1577-1640), nos hace inclinarnos por considerar a Rizi como el inventor de la composición. Si fuera así, habría que retrasar la realización de la pintura hasta 1655 al menos —fecha del grabado—, datación que se aproxima bastante a la que hasta ahora ha sostenido la crítica, basándose en el testimonio de Díaz el Valle (es decir, se creía anterior a 1657, fecha de su manuscrito); PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Carreño, Rizi...* *op. cit.*, p. 68 (como ha venido publicando José M.º Riello, hoy sabemos que ha de adelantarse un año el inicio del citado manuscrito).

acierto y justicia dicha pintura en confrontación con otras de similar composición, como la perteneciente a las Comendadoras de Toledo.

Conviene recordar, por otro lado, que, durante buena parte del siglo XVII, era en la iglesia parroquial de Santiago donde se juntaban «los Caualleros de su Habito à celebrar el dia de su gran solemnidad»⁹⁹, y donde tenían sus reuniones y tomaban el hábito¹⁰⁰. Esta circunstancia se mantendría hasta que se construyera el monasterio de Santiago el Mayor, perteneciente a la Orden santiaguista y habitado por religiosas, en el último tercio de la centuria; entonces, las ceremonias solemnes pasarían a celebrarse en el templo del referido cenobio.

Reiteramos que la pieza de las monjas santiaguistas, en este caso, no ha de considerarse una copia directa de la estampa –fenómeno recurrente en nuestra pintura antigua–, sino una copia del prototipo inventado por Rizi para la parroquia de Madrid¹⁰¹. A propósito de esto, hay que recordar que en el monasterio santiaguista de Madrid existe otra copia anónima de la segunda versión de la *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo* (1670-1672) que realizara Rizi, esta vez para el altar mayor del monasterio que la Orden de Santiago tenía en Uclés (Cuenca)¹⁰²; aunque, de ningún modo, las copias pertenecen a la misma mano.

Aún conocemos por fotografía una pintura de escuela cuzqueña de la segunda mitad del siglo XVIII (colección particular, Lima) en la que, esta

⁹⁹ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España*, Madrid, 1613, p. 231 (edición facsímil de: Valladolid, Maxtor, 2003).

¹⁰⁰ Con estas palabras lo indica el licenciado Quintana: «[...] en ella la Orden de Cavalleria de Santiago haze fiesta a su Patron, tiene sus juntas, y da los Abitos a los Caualleros della»; QUINTANA, Gerónimo de, *A la my antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de sv antigvedad, nobleza y grandeza*, tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1629, fol. 77r (edición facsímil de: Madrid, Ábaco, 1980).

¹⁰¹ Basta confrontar las tres obras citadas para sostener nuestra idea. A modo de muestra, diremos que en el prototipo de Rizi y en la copia de las Comendadoras aparece un ángel más junto al apóstol, portador de un escudo, y, en cambio, en ninguna de estas dos pinturas están las tiendas del campamento militar de los musulmanes que añadió Villafranca en su estampa –por el contrario, en el cuadro de Rizi se ve un enriscado castillo al fondo–. La bandera y el manto que porta Santiago, o el tratamiento tumultuoso de los moros derrotados, son otros los elementos que acercan a ambas pinturas entre sí, alejándolas del modelo impreso.

¹⁰² Pc-99. Segunda mitad del siglo XVII (después de 1670)-principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 127 × 73 cm. Marco antiguo de madera moldurada, pintada de negro y con una pequeña moldura de talla dorada, de 152 × 96 cm. Estado de conservación: regular; la superficie presenta bastante suciedad, y se hace necesario un bastidor nuevo. Ha sido muy restaurado y retocado, pues había sufrido graves deterioros. Citado por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Francisco Rizi...», *art. cit.*, p. 97, fig. 3; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Carreño, Rizi... op. cit.*, p. 80; Catálogo de la exposición (Madrid, noviembre 1999): *La Ruta de las Estrellas: Santiago y los Caminos de la Fe*, Madrid, CONFER, 1999, p. 98, n.º 93. Será objeto de un estudio detallado en nuestra tesis doctoral. Para el gran lienzo de Uclés, véanse los estudios de Angulo y de Pérez Sánchez arriba referidos.

vez sin dudas, encontramos el influjo de la estampa de Villafranca¹⁰³; en aquella, el pintor reprodujo con torpeza la composición original, añadiendo a un donante en actitud de orar y su escudo de armas en la parte inferior, devoto personaje que debió de encargar la obra¹⁰⁴.

* * *

Al comienzo de este trabajo ya apuntamos que la mayor parte del mismo constituye un pequeño adelanto del catálogo del patrimonio artístico perteneciente al monasterio toledano de Santiago Apóstol. Entre los bienes muebles que en la actualidad custodian las monjas que lo habitan hemos contabilizado una colección de pinturas de caballete compuesta por casi 80 obras antiguas –anteriores al siglo XX–. Y las piezas que acabamos de analizar son una buena muestra de este elenco. Pensamos que su publicación, junto a las pinturas de otros lugares que también damos a conocer, contribuirá a dibujar mejor la actividad que algunos artistas desarrollaron en la ciudad de Toledo.

Referencias bibliográficas

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.
- Allgemeines künstler-lexikon*, Múnich-Leipzig, K. G. Saur, vol. 60 (2008).
- ALONSO ROMERO, Jesús, *La Concatedral de Soria. Al rumor del Duero*, León, Edilesa, 2003.
- ANDRADE, Alonso de, *Vida de la gloriosa Virgen y abadesa S. Gertrudis de Eysle-vio manspheldense, de la orden del glorioso Patriarca San Benito*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1663 (reimpreso en Madrid ese mismo año, bajo el título: *Vida de la gloriosa señora Santa Gertrudis la Magna, virgen purísima...*).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», *Archivo Español de Arte*, n.º 122 (1958), pp. 89-115.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», *Archivo Español de Arte*, XXXV, n.º 137-140 (1962), pp. 95-122.

¹⁰³ Pintura que sigue puntualmente el modelo impreso. *Vid. supra*, nota 96.

¹⁰⁴ Encontramos la imagen en la base de datos Ficonofue.com, elaborada por el «Seminario de Arte Marqués de Lozoya» de la Fundación Universitaria Española, con el n.º de registro 18.806; última consulta realizada el 20 de octubre de 2009. Su estado de conservación es lamentable. Los responsables de aquella base de datos no han podido precisar dónde han obtenido la imagen.

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC-Instituto «Diego Velázquez», 1969.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC-Instituto «Diego Velázquez», 1972.
- ANTONIO, Trinidad de, *El palacio de Viso del Marqués y sus pinturas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1972 (tesis de licenciatura inédita).
- BARRIO MOYA, José Luis, «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 13 (1982), pp. 107-122.
- BARRIO MOYA, José Luis, «Nuevas noticias sobre la actividad artística de Pedro de Villafranca y Malagón», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 18 (1988), pp. 343-351.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionary of artists*, 14 vols., Turín, Gründ, 2006 (hemos consultado la edición más reciente, en inglés, del diccionario dirigido en su día por Bénézit, cuya primera edición es de 1911).
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1983 (1.ª edición: Desclée De Brouwer, 1955).
- Bibliotheca Sanctorum*, 12 vols., Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1961-1969.
- CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII*, Colección Summa Artis, XXV, Madrid, 1977.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633 (edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979).
- Catálogo de la exposición (Barcelona, 2005-2006), *Caravaggio y la pintura realista europea*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2005.
- Catálogo de la exposición (Belluno, septiembre 2007-enero 2008), *Tiziano. L'ultimo atto*, Milán, Skira, 2007 (bajo la dirección de Lionello Puppi).
- Catálogo de la exposición (Bilbao, 2000), *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000 (estudio y fichas a cargo de Alfonso E. Pérez Sánchez).
- Catálogo de la exposición (Madrid, 1992), *Ribera, 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Catálogo de la exposición (Madrid, 1998-1999), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- Catálogo de la exposición (Madrid, 1999), *La Ruta de las Estrellas: Santiago y los Caminos de la Fe*, Madrid, CONFER, 1999.

- Catálogo de la exposición (Madrid, 2003), *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.
- Catálogo de la exposición (Madrid, 2007), *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007.
- Catálogo de la exposición (Madrid, 2009), *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- Catálogo de la exposición (Roma, 2011-2012), *Caravaggio's Rome, 1600-1630* (edición de Rossella Vodret), Milán, Skira, 2012.
- Catálogo de la exposición (Roma-Berlín, 2001), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milán, Electa, 2001.
- Catálogo de la exposición (Sevilla, 2008), *Juan de Roelas. H. 1570-1625*, Granada, Junta de Andalucía, 2008.
- Catálogo de la exposición (Toledo, 2006a), *Herencia recibida 06*, Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2006.
- Catálogo de la exposición (Toledo, 2006b), *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha en el siglo del Quijote*, Albacete, «Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.», 2006.
- Catálogo de la exposición (Toledo, 2014), *El Greco. Arte y oficio*, Madrid, Fundación «El Greco 2014», 2014.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800 (edición facsímil, con prólogo de Miguel Morán Turina, de: Madrid, Istmo, 2001).
- CHECA CREMADES, Fernando, «Pintores genoveses al servicio del rey de España. Del Bergamasco a Luqueto», en BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 85-87.
- CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «Un retablo de Pedro de Villafranca», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 19 (1989), pp. 173-186.
- El Monasterio de El Escorial y la pintura. Actas del Simposium*, Madrid, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001.
- FRAILE MARTÍN, M.ª Isabel, «La iconografía mariana en la catedral de Puebla (México)», *Norba-Arte*, XXVII (2007), pp. 191-215.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza, 1995 (2.ª reimpresión; edición original: Princeton University Press, 1955).
- GALLEGO GALLEGU, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999 (3.ª edición; 1.ª edición: Madrid, Cátedra, 1979).
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, «La colección pictórica del Convento de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, I (1980), pp. 38-39.

- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, *La pintura mural y de caballete en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 113-128.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España*, Madrid, 1613 (edición facsímil de: Valladolid, Maxtor, 2003).
- GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et alii, Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
- GUTIÉRREZ PEÑA, Joaquina, y HERRERO GÓMEZ, Javier, *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, Caja Duero, 2008.
- HERRERA MALDONADO, Enrique, «Metáfora y alegoría en un grabado de Pedro de Villafranca y Malagón», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 21 (1991), pp. 341-352.
- LANGDON, Helen, *Caravaggio*, Barcelona, Edhasa, 2002 (edición príncipe en: Londres, 1998).
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, «Arte e historia en el Palacio del Viso», en BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, y DI FABIO, Clario (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 129-138.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*, Madrid, 1848 (edición facsímil de: Madrid, Aguilar, 1999).
- MARÍAS, Fernando, «Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, n.º 204 (1978), pp. 409-426.
- MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.
- MARINI, Maurizio, *Caravaggio, Michelangelo Merisi da Caravaggio, «pictor praesantissimus»*, Roma, New Compton editori, 1987.
- MARINI, Maurizio, «Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Naturaleza y la Fe», en el Catálogo de la exposición (Madrid, 1999-Bilbao, 1999-2000): *Caravaggio*, Madrid, Electa, 1999, pp. 29-48.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, XLII, n.º 168 (1969), pp. 327-356.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1988 (3.ª edición).
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*, Madrid, Eds. El Viso, 1990.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, CSIC, 1983.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, 1861 (edición facsímil de: Madrid, Dossat, 1990).
- MONLAU, Pedro Felipe, *Madrid en la mano ó el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Gaspar y Roig, 1850 (edición facsímil de: Bilbao, Marcos Real, 1986).
- Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II, El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- NEWCOME, Mary, «La decoración del vestíbulo de la sala capitular de El Escorial», *Goya*, n.ºs 277-280 (2000), pp. 207-213.
- NICOLAU CASTRO, Juan, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.
- NICOLAU CASTRO, Juan, «El exconvento de las Madres Capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo», *Toletvm. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 54 (2007), pp. 43-89 (discurso de reingreso del autor en dicha Academia).
- PALOMINO, Antonio Acisclo, «El Parnaso Español Pintoresco Laureado...», en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (tercera parte), Madrid, 1724 (edición de: Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986).
- PARRO, Sixto Ramón, *Toledo en la mano*, 2 tomos, Toledo, Imp. de Severiano López Fando, 1857.
- PEDROCCO, Filippo, *Titian. The Complete Paintings*, Milán, Thames & Hudson, 2001 (edición original de: Milán, Rizzoli, 2000).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Borgiani, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, CSIC, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973 (catálogo de la exposición realizada en Sevilla, 1973).

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 (Catálogo de exposición, Madrid, Palacio de Villahermosa, enero-marzo 1986).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «Trampantojos “a lo divino”», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º III (1992), pp. 139-155.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1996 (2.ª ed.), pp. 88-91.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Luis Tristán, b. 1585-1624*, Madrid, Real Fundación de Toledo-Fundación BBVA, 2001.
- QUINTANA, Gerónimo de, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, 2 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1629 (edición facsímil de: Madrid, Ábaco, 1980).
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de los artífices de Toledo*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 2002 (edición facsímil con introducción de Margarita Pérez Grande; primera edición: Toledo, Imprenta Provincial, 1920).
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000, 6 vols. (edición original: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, PUF, 1955-1959).
- Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVII*, Madrid, Comunidad de Autónoma de Madrid, 2002 (segunda edición; primera edición: Madrid, 1995).
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.
- REVUELTA TUBINO, Matilde (dir.), *Inventario artístico de Toledo capital*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- RIELLO VELASCO, José M.ª, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, Madrid, 2007, 2 vols. (tesis doctoral inédita).
- RODRÍGUEZ QUINTANA, María de los Milagros, *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.
- RUIBAL GARCÍA, Antonio, y BIENKO DE PERALTA, Doris, «La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 83 (2003), pp. 5-54.
- RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco, *Regla, y Establecimientos, de la Orden y Cavallería, del Glorioso apóstol Santiago, patrón de las Españas, con la historia y principio de ella*, Madrid, Domingo García Morrás, 1655 (de ella se hicieron tres ediciones más: h. 1662; Madrid, José Rodríguez, 1702; Madrid, José de Orga, 1752).

- RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid Barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 104, Madrid, 2008, pp. 219-240.
- SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, *Aportaciones al estudio del patrimonio artístico del Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid, 2004 (trabajo de investigación de doctorado inédito).
- SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago», *Anales de Historia del Arte*, n.º 18 (2008), pp. 167-209.
- SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, «Morir en olor de santidad. El cuerpo incorrupto de doña Sancha Alfonso como prueba para su beatificación», en Actas del congreso *La Muerte en el tiempo. Arqueología e historia del hecho funerario en la provincia de Toledo* (26-29 noviembre, 2008), Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 2011, pp. 419-443.
- STRINATI, Claudio, y ZUCCARI, Alessandro, *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, 2 tomos, Milán, Skira, 2010.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo, 1990.
- SULLIVAN, Edward J., *Claudio Coello y la Pintura Barroca Madrileña*, Madrid, Nerea, 1989 (edición original: *Baroque painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, University of Missouri Press, 1986).
- The Illustrated Bartsch*, 164 vols. (en publicación), Nueva York, Abaris Books (edición de W. L. Strauss), 1978 (la obra que originó la serie fue escrita por J. Adam B. von BARTSCH, *Le peintre-graveur*, 21 vols., Viena, J. V. Degen, 1803-1821).
- THIEME, Ulrich, y WILLIS, Fred. C., *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, vol. XIV (1921; primera edición del diccionario: Leipzig, 1907).
- TORMO, Elías, «Gaspar Becerra. (Notas varias)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (1913), pp. 241-265.
- WETHEY, Harold E., *The paintings of Titian*, 3 vols., Aberdeen, Phaidon, 1975.
- WILKINSON ZERNER, Catherine, «Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués», en *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento. Atti del convegno internazionale di studi*, Génova, Sagep Editrice, 1975, pp. 625-630.



FIG. 1. Luis de Velasco (atrib.). *San Antonio de Padua*. H. 1580-1595. Monasterio de Santiago Apóstol –antiguamente Santa Fe el Real– (Toledo).



FIG. 2. Luis de Velasco (atrib.). *San Antonio Abad*. H. 1580-1595. Monasterio de Santiago Apóstol –antes Santa Fe– (Toledo).



Fig. 3. Francisco Granelo. *Entierro de Cristo*. 1617. Monasterio de Santiago Apóstol –antes Santa Fe– (Toledo).



FIG. 4. Ambrosio Martínez (atrib.). Caja del relicario de doña Sancha Alfonso, *Santiago apóstol y doña Sancha Alfonso*. 1618. Monasterio de Santiago Apóstol –antes Santa Fe– (Toledo).



FIG. 5. Ambrosio Martínez. *Predicación de San Juan Bautista*. Encargo de 1619. Convento de la Concepción Francisca (Toledo).



FIG. 6. Taller o círculo de Luis Tristán. *San Pedro arrepentido*. H. 1612-1624. Monasterio de Santiago Apóstol -antes Santa Fe- (Toledo).

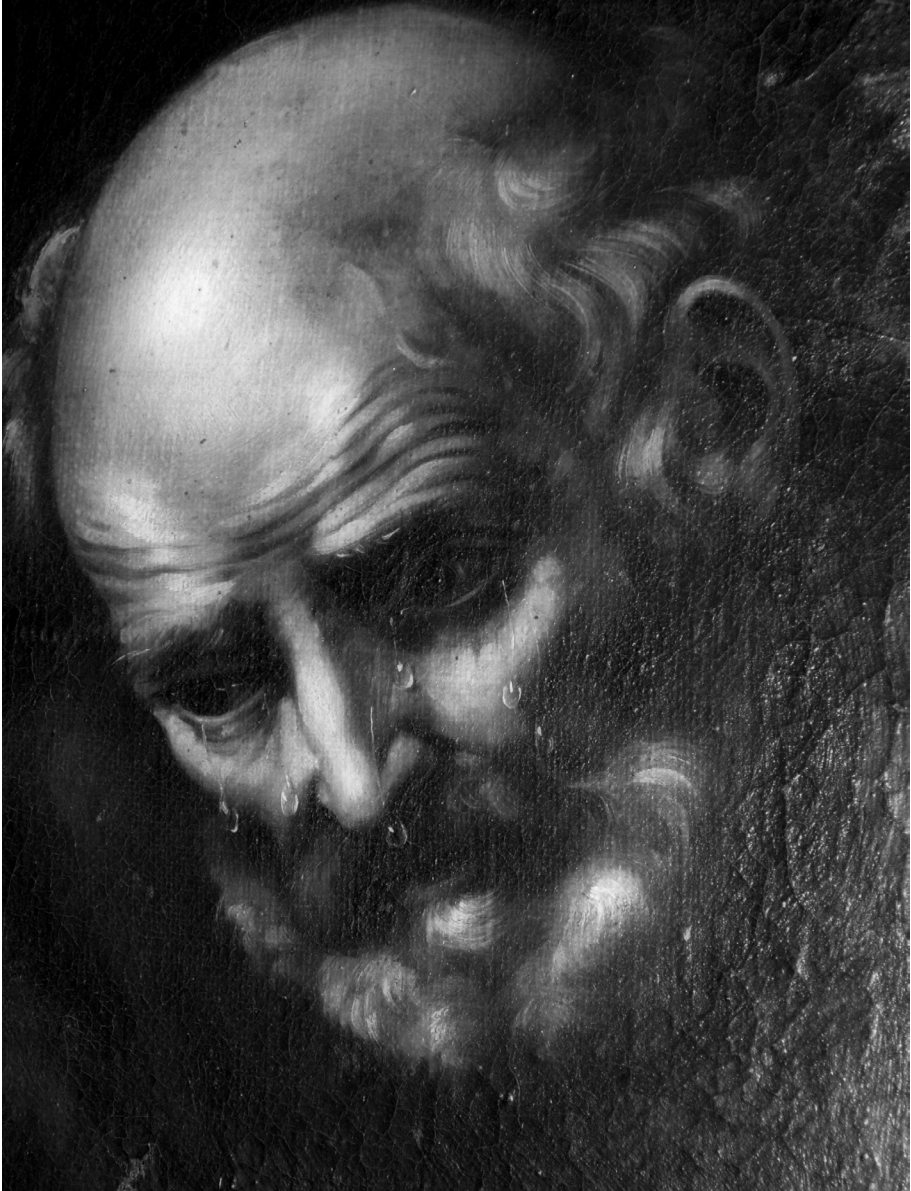


Fig. 7. Taller o círculo de Luis Tristán (atrib). *San Pedro arrepentido*, detalle.



FIG. 8. Taller o círculo de Luis Tristán (atrib). *San Pedro arrepentido*, detalle.



Fig. 9. Luis Tristán (atrib). *San Francisco de Asís* (?). H. 1612-1624. Monasterio de Santiago el Mayor (Madrid).



FIG. 10. Luis Tristán (atrib). *San Francisco de Asís* (?), detalle.



FIG. 11. Anónimo madrileño o toledano. *San Jerónimo penitente*. Primera mitad del siglo XVII. Iglesia parroquial de San Martín de la Vega (Madrid).



FIG. 12. Hipólito de Torres. *Inmaculada Concepción con San Agustín y Santa Gertrudis la Magna*. H. 1659-1677. Iglesia parroquial de San Martín de la Vega (Madrid), en depósito.

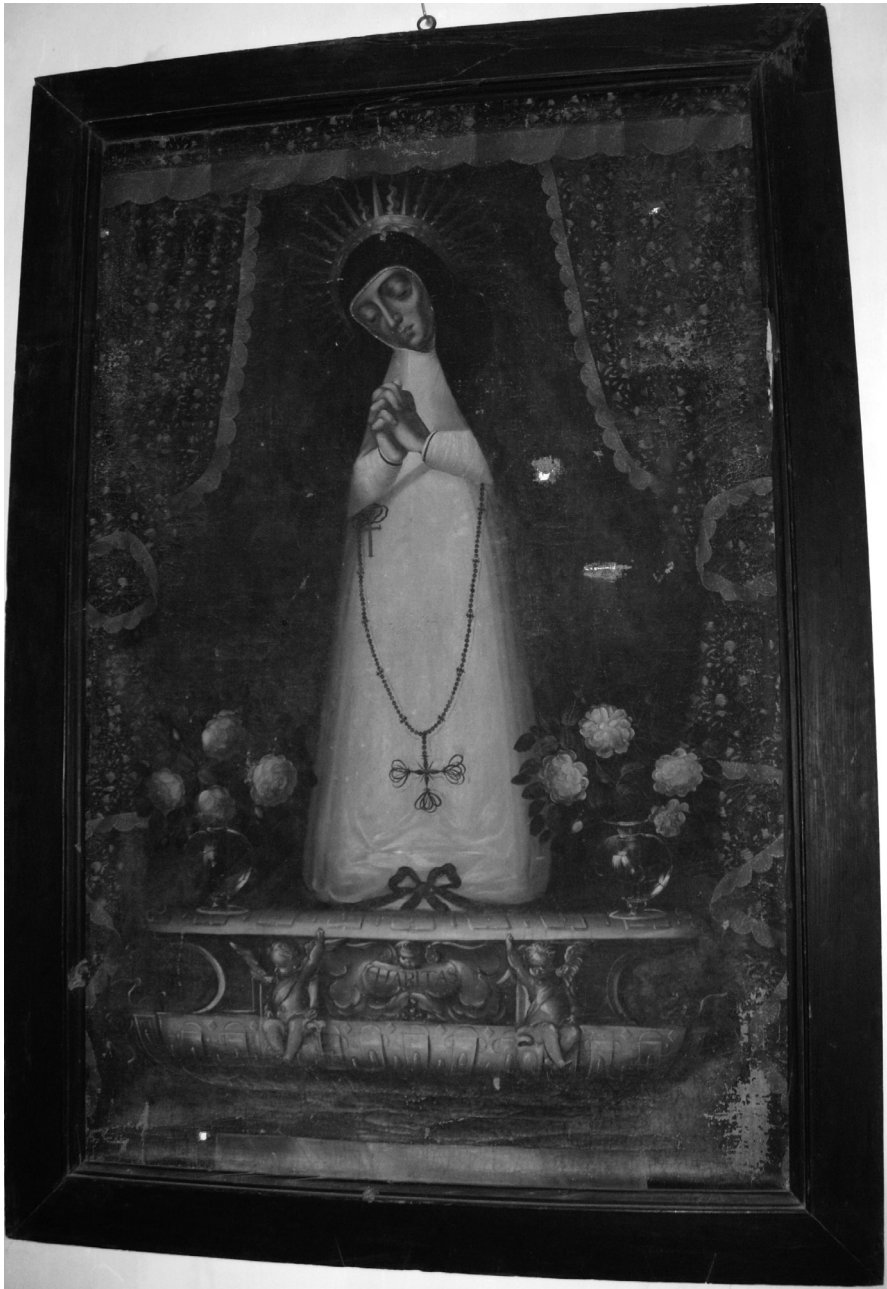


FIG. 13. Bernardo de Robles (?). *Virgen de la Soledad*. Siglo XVII. Monasterio de Santiago Apóstol –antes Santa Fe– (Toledo).



FIG. 14. Anónimo toledano. *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*. Hacia la primera mitad del siglo XVIII. Monasterio de Santiago Apóstol –antes Santa Fe– (Toledo).



FIG. 15. Francisco Rizi. *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*. H. 1655. Iglesia de Santiago (Madrid).

La palabra en Valle-Inclán

José Camón Aznar
25 de marzo de 1967

La representación de obras teatrales de Valle-Inclán ha incorporado este nombre al gran público, sacándolo del círculo de sus lectores. Y en estas obras nos hemos encontrado súbitamente con, quizá, la principal de sus virtudes, la de la eficacia de la palabra. De la palabra por sí misma, por sus valores plásticos, por su tensión rítmica, por su esencialidad, por ese carácter unívoco y a la vez irradiante que tienen las palabras en Valle-Inclán. Claro que esta literatura no es solo una inane eflorescencia de palabras, sino que hay dentro, en latente tensión, una interpretación personal del mundo. El mismo Valle-Inclán dice que el escritor debe tener una «conciencia casi divina del universo». Esto dota a sus creaciones de ese ámbito lleno de efluvios mágicos, que traspasa el rumor de la palabra y que queda flotando también en la conciencia del espectador.

Se nos acercan los personajes de Valle-Inclán al primer plano no solo de la escena, sino también de la sentimentalidad, porque el poeta ha sabido alejar con la magia de su verbo al tiempo. Para Valle-Inclán, cada uno de sus temas es, como él dice, «una reviviscencia del pasado». Todo se encuentra, sobre la escena, directo y coetáneo, sean cualesquiera los atuendos y los dramas. Las vidas se desarrollan ante nosotros «depuradas del tiempo». Cantan sus poesías, cantan sus prosas y cada palabra refulge autónoma como un brillante. Y he aquí que el mismo Valle-Inclán nos explica la clave de su creación verbal.

Para este maravilloso escritor, la palabra tiene un efecto mágico, porque ella «revela lo que está en el interior del hombre». Y esa es la misión del poeta: ponernos en comunicación con nuestra intimidad, hacernos escuchar la voz interior, patentizar a nosotros mismos nuestra propia alma. Pero Valle-Inclán vivía una estética que colocaba en la música el colmo y la esencia de las artes. Entre la palabra y el mundo de la idea hay una distancia que el vocablo no puede salvar. No hay forma de encadenar al fonema toda la grandeza de su significación: siempre lo rebasa. Y Valle-Inclán dice que la única manera de sujetar la eternidad a las palabras es por medio de la música. Es la teoría de Verlaine, es la teoría de Rimbaud, es también la de Mallarmé. Y sin demasiada fide-

dad histórica, pero sí incidiendo en los valores líricos, Valle-Inclán nos dice que San Bernardo «levantó una cruzada por la gracia musical de las palabras». Y este hombre que había creado un idioma, que era capaz de levantar una nueva estructura parlante con su genio, daba, sin embargo, secretamente a las palabras una significación tradicional y casi arcaica. Él sostiene que las palabras son «relicarios sagrados más que corazones vivos». Ciertamente que en esa palabra suya el acento hay que colocarlo más en lo religioso que en lo tradicional. En esa aureola casi mística que parece que emanan sus vocablos, en esa dicción de ritmo musical, pero a la vez con médula sacra. Y este es el misterio de Valle-Inclán. Esta es la aportación principal suya a la literatura. Ese trasfondo mágico que da a sus voces estremecimientos de mundos arcanos. Y es lo que en sus obras de teatro pervive siempre como telón de fondo, como la presencia de un misterio que llena de valor a sus palabras aun con independencia del drama que encarna.

Sus episodios dramáticos son, sí, intensos. Hay en ellos pasiones desbridadas, clamores, corales y la presunción de que la tragedia se acerca inexorable. Pero sobre este plano de misterio hay otro, quizá, más esencial y de una más pura calificación estética: el de su verbo, el de sus palabras, que vibran como metales golpeados; el del encadenamiento rítmico de sus frases, el del estallido de unas voces inusuales y siempre poéticas. Aquí radica la verdadera creación de Valle-Inclán, aquí el hervor de su genio ha creado unos vocablos que brillan fúlgidos y que caen sobre el idioma español como una carga suntuosa de cuya pedrería ya no se podrá desvestirse. Y no es que toda esta opulencia verbal vaya recargada de los floreos modernistas. Quizá donde su genio aparezca más claro es en aquellos parlamentos secos y directos con cada frase encarnando una acción. En «Divinas palabras», el latín aquietará las pasiones. En toda su obra es la palabra la que forma no solo la estructura exterior de su labor creadora, sino la misma médula de su genial personalidad.

iberCaja  **Obra Social**

976 397 387
museogoya.ibercaja.es