



Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA

59
—
2025

U
E

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA

Seminario marqués de Lozoya

Fundación Universitaria Española

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA

Segunda época
Número 59
(2025)

Tipologías, esculturas y colores

Seminario marqués de Lozoya
Fundación Universitaria Española

Fotografía de cubierta: Gabriel Joly, *Apóstol Santiago el Mayor* (detalle), alabastro policromado, 1532-1535. Retablo de Santiago peregrino. Iglesia de Santa María de Bolea (Huesca). Fot. de Carmen Morte García.

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 28000 MADRID — Tel. 914 311 122

Correo electrónico: cai@fuesp.com

<https://revistas.fuesp.com/cai>

ISSN: 0214-2821/ e-ISSN: 2660-6542

Depósito legal: M-18.993-1988

DIRECCIÓN

Manuel Arias Martínez (Museo Nacional del Prado)

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

SECRETARÍA ACADÉMICA

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli (Museo Nacional del Prado)

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Covadonga Pérez Yagüez

COMITÉ CIENTÍFICO Y CONSEJO DE REDACCIÓN

Pablo F. Amador Marrero (Universidad Autónoma de México)

Gregoire Extermann (Fondo Nacional Suizo)

Ramón Pérez de Castro (Universidad de Valladolid)

María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

David García Cueto (Museo Nacional del Prado)

Manuel García Luque (Universidad de Sevilla)

Aintzane Erkizia Martikorena (Universidad del País Vasco)

Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza)

Anna Bisceglia (Gallerie degli Uffizi. Florencia)

ÍNDICE

Presentación de CAI 2025	11
Monografía	
<i>Tipologías, esculturas y colores</i>	
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ	
Presentación	15
MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS	
<i>El color de la madera en las sillerías de coro medievales y renacentistas en los territorios hispanos</i>	17
CARMEN MORTE GARCÍA	
<i>El alabastro traslúcido en Aragón</i>	41
AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA	
<i>Sobre el color en los sagrarios hasta los inicios de la Contrarreforma</i>	79
MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR	
<i>La blancura de la escultura profana en el siglo XVIII en España</i>	109
MisCELÁNEA	
JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA	
<i>¿Por qué callan las mujeres? Reinas, santas y monjas predicadoras en la cultura visual de los Siglos de Oro</i>	147
RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS, EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN, ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA Y TOMÁS GIL RODRIGO	
<i>Lenguajes ocultos. Restauración y estudio iconológico de una tabla de la «Oración del huerto» inédita</i>	171

RONNI BAER	
<i>Murillo and the North: the case of Michael Sweerts</i>	197
TERESA POSADA KUBISSA	
<i>El marqués del Carpio recibe a sus visitantes con un acertijo: una galería de mujeres en el recibidor del «Jardín de san Joaquín»</i>	213
JEREMY ROE	
<i>A temple of both fame and infamy: Portuguese emblems and satire during the War of Restoration</i>	235
MANUEL GARCÍA LUQUE	
<i>Tres obras desconocidas de José Risueño</i>	267
JESÚS PORRES BENAVIDES	
<i>Un cuadro de «La comunión de la Virgen» atribuible a Lorente Germán</i>	279
ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN	
<i>Intervenciones en la real capilla de San Isidro de Madrid durante el siglo XVIII</i>	293
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
<i>Datos biográficos, obra y estilo de Miguel Malmonge y Carranza (activo entre 1786-1806). A propósito del «trompe-l'oeil» de una «Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un Retrato de Carlos IV, Rey de España», firmado en 1806</i>	315
JOSÉ LUIS DÍEZ	
<i>Un nuevo cuadro de historia de Esquivel, presente en «Los poetas contemporáneos»</i>	347
ANA VALTIERRA LACALLE	
<i>Las termas estabianas de Pompeya como patrimonio escenográfico en la pintura del siglo XIX: la atribución de «baños» de Sorolla</i>	359
Reseñas	
IVÁN GONZÁLEZ SÁNCHEZ	
Indépels, Louis (2024). <i>El Jardín de las delicias. Un día en el mundo del Bosco</i>	383
JOSÉ LUIS CUETO MARTÍNEZ-PONTRÉMULI	
«Pedro Orrente. Un artista itinerante en la España del Siglo de Oro»: una exposición necesaria – Museo de Bellas Artes de Valencia (10 de julio-12 de octubre de 2025)	389

PRESENTACIÓN DE CAI 2025

Abrimos con este número una nueva etapa de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, una revista de referencia en el campo de los estudios de historia del arte que inició una fecunda andadura en 1988, bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, dentro del seminario «Marqués de Lozoya». Y ha sido precisamente esa tradición y su fortuna, la que impulsa una nueva temporada que no quiere ser más que una continuación de lo que ya ha sido a lo largo de estos casi cuarenta años. Mantener el nombre con el que nació es toda una declaración de intenciones que quiere tener presente ese rico caudal con el que se fue forjando, pero sin cerrar la puerta a novedades, a corrientes distintas, a enfoques diferentes y a ámbitos que sirvan para enriquecer el juicio artístico desde los más variados puntos de vista.

La revista tiene la intención de seguir siendo un órgano de expresión al servicio de la investigación y la difusión de los estudios artísticos y todo ello abriendo la óptica de sus objetivos desde muchos aspectos. El ámbito hispánico en el que se ubica quiere ir mucho más allá de lo geográfico y en sus páginas caben tendencias y temáticas de procedencias diversas, abordadas con el rigor que les proporcione pervivencia en el tiempo y utilidad para la comunidad científica. Ese es en definitiva el objetivo, trabajar para cumplir con la vocación formativa que rige los principios de la Fundación Universitaria Española desde sus orígenes, cuya intención de amparar el conocimiento viene siendo su marchamo durante tantas décadas.

El primer número de esta segunda época quiere, cumpliendo escrupulosamente con las normas establecidas en la actualidad para las publicaciones de este género, mostrar de alguna manera lo que desea ser en el futuro. Trabajos de contenido y de temática diversos a cargo de profesionales que brindan sus aportaciones con generosidad y buen hacer,

jalonan unas páginas donde se abordan temas y aspectos de diferente calado y desde ópticas que solo tienen la intención de abrir caminos y de despejar incógnitas. Y así quiere ser en el futuro, como un espacio abierto donde los trabajos dedicados en general a la historia del arte, puedan dar cabida a lo relacionado con la conservación del patrimonio, al urbanismo, a la museología o a los estudios de género, sin cerrar ninguna puerta.

Sirva por tanto este ejemplar, con el que renovamos el compromiso de la periodicidad, para reiterar el llamamiento a la participación de los especialistas, para que vean en la revista un óptimo cauce de comunicación de resultados y un foro abierto a la exposición de nuevas propuestas. Es una tarea común en una casa que tiene al conocimiento como su guía principal.

Y en todo este proceso, gracias al apoyo constante de la Fundación, a los autores y a la entrega entusiasta de un equipo que, desde el primer instante, ha mostrado una profesionalidad exquisita en la planificación y en el día a día de un trabajo arduo y sin apenas visibilidad, que solo se traduce en el cuidado de un resultado puesto al servicio de los investigadores.

Manuel Arias Martínez





MONOGRAFÍA

Tipologías, esculturas y colores

PRESENTACIÓN

El 20 de febrero de 2025 y organizada por el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», se llevaba a cabo en la sede de la Fundación Universitaria la jornada científica titulada *Tipologías, esculturas y colores*. El proyecto se desarrolló con cuatro conferencias en las que intervinieron las profesoras Dolores Teijeira de la Universidad de León, «El color de la madera de las sillerías corales españolas», Carmen Morte, de la Universidad de Zaragoza, «El alabastro translúcido en Aragón», Aintzane Erkizia de la Universidad del País Vasco, «El color y la miniatura en los sagrarios contrarreformistas» y María Teresa Cruz de la Universidad Complutense, «La blancura de la escultura profana del siglo XVIII». Todas ellas participaron a continuación en la mesa moderada por Manuel Arias, del Museo Nacional del Prado, con la que concluyó la jornada.

El objetivo de esta sesión, además de reiniciar el calendario de actividades del Seminario, surgió al hilo de la exposición temporal que en esos momentos estaba concluyendo en el Museo del Prado, *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*. La oportunidad de aprovechar esta circunstancia ha sido una excusa para tratar temas relacionados con el mundo del color en la escultura, desde planteamientos y enfoques tan diferentes, como sucedía con la procedencia de las propias ponentes.

Todas las participantes son reconocidas especialistas que, con su aportación, contribuyen a plantear una panorámica sobre el mundo del cromatismo y el volumen en cada uno de sus campos de estudio, tratando no sólo cuestiones relativas a un amplio radio peninsular, sino también en todo lo referente a materiales, cronologías y tipologías diversas, para enriquecer de este modo el panorama.

Lo que se muestra aquí es el trabajo impreso de aquella jornada, el fruto de una labor que quiere plasmarse negro sobre blanco para que sirva no sólo de testimonio, sino de acicate para futuras propuestas, en esta intención de formar y difundir que compete a este Seminario.

Manuel Arias Martínez

EL COLOR DE LA MADERA EN LAS SILLERÍAS DE CORO MEDIEVALES Y RENACENTISTAS EN LOS TERRITORIOS HISPANOS

The colour of wood in medieval and Renaissance choir stalls
in Spanish territories

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS

Universidad de León

md.teijeira@unileon.es

ORCID: 0000-0002-4661-7079

Recibido: 02/04/2025

Aceptado: 04/08/2025

DOI: 10.51743/cai.599

RESUMEN

La presencia de policromía en las sillerías de coro es un tema prácticamente inédito que solo recientemente ha suscitado algún interés, siguiendo la estela de otros estudios centrados en el uso del color en la escultura monumental o devocional. El objetivo principal de este estudio es, precisamente, indagar en la utilización del color y el oro en las sillerías corales españolas a lo largo de su historia, a partir del estudio de los conjuntos conservados en los que ambos han tenido una mayor presencia. A pesar de que la mayoría de las sillerías conservadas son totalmente monócromas, se ha confirmado el uso del color en un número importante de conjuntos, en la mayoría de los cuales se ha utilizado para enfatizar algunas de las características más

ABSTRACT

The presence of polychromy in choir stalls has only recently aroused some interest in relation to other studies focused on the use of colour in monumental or devotional sculpture. Precisely, this article main's objective is to investigate the use of colour and gold in Spanish choir stalls throughout its history, by studying some preserved ensembles in which both have a greater presence. Even if most of choir stalls are completely monochrome, the use of colour has been confirmed in a significant number of stalls, in which it has been used to emphasize some of their main characteristics: the symbolic configuration of the choir as an earthly image of the heavenly Jerusalem, the relevant presence of the ecclesiastic or secular power, and

singulares de la tipología: la configuración simbólica del coro como imagen de la Jerusalén celeste en la Tierra, la presencia relevante del poder, tanto eclesiástico como laico, y la pervivencia de la memoria personal o institucional, mostrando cómo la policromía tiene, en estos conjuntos, un alto poder evocativo y una fuerte carga simbólica.

PALABRAS CLAVE: sillerías de coro, color, luz, oro.

the survival of personal or institutional memory, showing the highly evocative and symbolic power of colour in these ensembles.

KEYWORDS: Choir stalls, colour, light, gold.

Durante siglos la escultura y la pintura se unieron para producir obras de arte que dieran satisfacción a necesidades diversas. Escultura monumental, imágenes devocionales o profanas, retablos y frontales se cubrieron de colores vivos, oro o plata para dar vida a la piedra, la madera, el metal o el marfil. Aunque una parte importante de este revestimiento pintado se ha perdido con el paso del tiempo y los cambios de gusto, todavía podemos hacernos una idea de cómo funcionaba esta íntima unión entre ambas artes en las obras conservadas y en aquellas que, por virtud de la técnica, la han recuperado, aunque sea de manera virtual.

Las sillerías de coro constituyeron un soporte singular de esta combinación. Por desgracia, poco se ha estudiado el complemento del color de una tipología escultórica mayoritariamente monócroma¹. Dada la falta de análisis centrados en esta temática en el ámbito hispano, el objetivo fundamental de este artículo es acercarse al estudio de las evidencias materiales que permitan diseñar un marco general de desarrollo, a la espera de que futuros trabajos nos ayuden a avanzar en el conocimiento de este tema, incluidos aquellos que, en relación con la conservación de las obras, puedan añadir nuevos datos concretos. Para ello, me basaré en el análisis de las fuentes materiales y documentales, utilizando igualmente métodos propios de la Historia del Arte, como el análisis iconográfico-iconológico y sociológico, para comprender mejor el uso del color en las obras objeto de estudio, además de la revisión de las fuentes secundarias que se han ocupado de la importancia de la policromía en la escultura, todo ello estableciendo el territorio de los reinos hispánicos como marco geográfico y las épocas medieval y moderna como marco cronológico, en relación con los períodos de desarrollo de la tipología a estudiar. Dado el elevado número de conjuntos conservados, se tratarán únicamente aquellos ejemplos que utilizaron el color en su configuración de forma más significativa.

¹ Recientemente tuvo lugar el primer coloquio dedicado a estudiar este asunto, bajo el título *Colour in the Choir. Polychromy on Late-medieval and Renaissance Church Furniture*, organizado por Iconostalla Misericordia International (Lovaina, 21-23 de mayo de 2025).

En general, debemos asumir que las sillerías corales de los templos medievales y modernos fueron conjuntos ajenos al uso del color. Esto se debe, en gran medida, a que son muebles pensados para un uso constante, sometidos al roce y al desgaste, poco compatibles con el mantenimiento de la policromía. Esta circunstancia incidió, como se verá, en la localización y significado de las partes policromadas en estos conjuntos.

Aun así, algunos de los más singulares de los conservados manifiestan una presencia del color que, sin ser excepcional, sí es significativa. En estos casos, la policromía no fue un complemento meramente ornamental ni se usó de manera arbitraria, sino que sirvió para poner de manifiesto cuestiones fundamentales en el uso del mueble y del espacio coral: subrayar la relación del coro, y de las personas que lo habitaban, con sus modelos sagrados; reforzar una imagen de poder, tanto religioso como laico, expresada en un espacio de profunda significación; y destacar la memoria personal, social e institucional.

1. MÁS ES MÁS. EL COLOR EN LAS SILLERÍAS DEL MEDIEVO

Que la Edad Media era un mundo coloreado y brillante no es ninguna novedad, a pesar de la escasez de restos conservados. Para el hombre medieval, el oro y el color se asociaban a lo sagrado, muy especialmente en relación con la luz, que siempre remitió a la divinidad, como medio de transmisión². De este modo, el oro y los colores luminosos recordaban la diafanidad, la transparencia o el esplendor, que se relacionaban con las gemas y, por extensión, con la Jerusalén Celeste, referencia habitual para el espacio coral del templo. Esto llevó a revestir a los colores de una serie de cualidades simbólicas. Entre otras, se asoció el blanco a la pureza; el rojo al sacrificio de Cristo y, por extensión, a la redención; el azul al mundo celestial; el verde al Espíritu Santo³, asociaciones que se utilizaron, por ejemplo, en los colores litúrgicos.

Estos fueron los colores que, mayoritariamente, se usaron en la policromía de la cultura medieval. En el caso de las sillerías corales, encontramos referencias de su uso ya en los conjuntos más antiguos y, en algunos casos, se han recuperado gracias a las reconstrucciones virtuales realizadas en los últimos años, como la del desaparecido coro románico de la catedral de Gerona, que incluye algunos estalos, muy genéricos⁴, o la muy

² Panti, 2025. Dinkova-Bruun *et al.*, 2013.

³ Pastoureau, 2022; Sobieczky, 2023.

⁴ Reconstrucción realizada por Gerardo Boto y Marc Sureda junto con Stoa 3D: <https://parpatrimonioytecnotologia.wordpress.com/2023/05/04/reconstruccion-virtual-en-3d-del-presbiterio-romanico-de-la-antigua-catedral-de-girona/> [Consultado 13-01-2025].

reciente de la sillería pétrea de la catedral de Santiago de Compostela, recuperada hipotéticamente a partir de los restos conservados⁵, todo ello muy en relación con el Pórtico de la Gloria, en la misma catedral.

Estas reconstrucciones recogen no solo la imagen de los estalos que formaban la sillería, sino también algunos aspectos que debemos considerar a la hora de plantear la imagen polícroma del coro. Por una parte, los complementos textiles que lo revestían, haciendo más cómodos y cálidos unos sitiales en los que los beneficiados debían pasar la mayor parte del día. Por otra, el modo en que estos elementos debían ser vistos por sus usuarios, con un colorido cambiante y oscilante, propio de una iluminación muy diferente al diáfano y uniforme alumbrado eléctrico. La luz del sol durante el día y la de las luminarias nocturnas —velas, candelas, lámparas de aceite— añadirían efectos lumínicos difíciles de apreciar para nosotros, que enriquecerían el panorama sensorial del interior de este espacio, creando una atmósfera inmaterial que ayudaría a conectar con la trascendencia y la magnificencia de lo divino.

En relación con el primer aspecto, debemos tener presente la importancia de los tejidos en la creación de una atmósfera colorida y brillante en el coro, con fuertes connexiones sensoriales no solo visuales, sino también táctiles, e incluso sonoras. A las piezas efímeras —almohadas, cojines, alfombras— habría que añadir otras que acabaron condicionando el modo en que fue configurándose la estructura de las sillerías corales, pero también el discurso visual que posteriormente se traduciría esculpido. De este modo, se creó una tipología específica: los tapices de coro, que se colgaron sobre los asientos, cerrando el espacio interior, sobre todo durante las festividades importantes⁶. En el ámbito franco-flamenco, donde ayudaron a potenciar una industria tapicera de enorme pujanza entre los siglos XV y XVI, se conservan aún algunos conjuntos, como los del ciclo de san Esteban en la catedral de Auxerre⁷. En el ámbito hispano no conservamos tapicerías de coro similares, si bien sí se usaron tapices en relación con el espacio coral, como los de la Salve, utilizados en la celebración de la memoria del obispo Juan Rodríguez de

⁵ La información accesible hasta el momento, imágenes y videos, puede verse en <https://koscotech-1200.cispac.gal/media/> [Consultado 15-01-2025]. Agradezco al doctor Francisco Prado Vilar, director del proyecto que ha promovido esta reconstrucción, su disponibilidad a la hora de facilitarme información.

⁶ Charles, 2002; Weigert, 2004.

⁷ Encargados por Jean III Baillet, obispo de Auxerre (1477-1513), fueron realizados en el taller de Colyn de Coter, en Bruselas, probablemente sobre cartones de Gautier de Campes, que habría realizado también los de la catedral de Le Mans. En la catedral de Auxerre se colgaron hasta 1771. Estos se conservan actualmente en el Museo del Louvre y en el Museo de Cluny: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/tenture-histoire-saint-etienne.html> [Consultado 23-12-2024].

Fonseca (1504-1514) en el trascoro de la catedral palentina⁸. Para uso diario, y en aquellos templos con menores recursos económicos, los tapices eran sustituidos por telas pintadas, cuyo aspecto podría ser similar al de las sargas conservadas actualmente en los coros monásticos de Santa María la Real de Nájera y San Salvador de Oña⁹.

Los diseños de estos paños influirían desde luego en los programas desarrollados, ya en talla, en las sillerías tardogóticas y modernas, tanto en motivos como en figuración, sirviendo los personajes sagrados representados como referencia a los beneficiados del coro, herederos y continuadores de su obra.

Además de este complemento textil, frágil y efímero, muchas sillerías medievales recibieron policromía directa e incluso dorado, como sucede en algunos conjuntos antiguos como los de Santa Clara de Astudillo (1353-1357)¹⁰ o Santa Clara de Moguer (1337-1338)¹¹. Ya en ellos podemos ver el germen de lo que serían las características básicas del uso del color en las sillerías medievales, que tratamos a continuación.

En primer lugar, la concentración del colorido en determinados elementos, sobre todo en el coronamiento, zona de menor desgaste, pero también, por su elevación, lugar de mayor visibilidad y de referencia evidente al mundo celestial y a la superación de lo terreno. En segundo lugar, el refuerzo de elementos constructivos, como los capiteles de las columnillas de apoyo del coronamiento o las rosetas de su parte interior, que derivarían posteriormente en bóvedas y cúpulas construidas, microarquitecturas experimentales para la arquitectura tardogótica y cubiertas sacralizadoras¹². En tercer lugar, la aplicación de colores vivos que recogían el simbolismo religioso de los diferentes tonos, además de motivos que, como la vegetación, rememoraban el dogma de la redención a través de la representación de la renovación de la naturaleza. Finalmente, el protagonismo de motivos que reforzarían la memoria personal e institucional en el coro, fundamentalmente la heráldica, ayudando a configurar una imagen de poder, tanto laico como religioso, en un espacio de tanta relevancia como el coral.

⁸ Encargados por el prelado al taller bruselense de Jean y Guillaume Dermoyen sobre cartones atribuidos a Bernard Van Orley, en la reciente exposición *Renacer*, celebrada en la catedral de Palencia en conmemoración de su VII centenario, se recuperaron su ubicación y función originales. Véase Hoyos Alonso, 2021, p. 219.

⁹ Galilea Antón, 1997. Las sargas de Oña han sido atribuidas a Fray Alonso de Zamora, por Pilar Silva, que las fecha h.1490 (Silva Maroto, 1990, t. 3, pp. 852-859).

¹⁰ Hoy dividida entre el Museo Arqueológico Nacional —4 estalos altos— y la Misión de San Diego (California) —los restantes 47 de este nivel—. Franco Mata, 2010; Aguiló Alonso, 2016.

¹¹ Roonthiva, 2022.

¹² Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 100-101.

Los conjuntos mencionados, y algunos otros que debieron estar también policromados, se han asociado habitualmente con la labor, o al menos el modo de trabajar, de carpinteros musulmanes y se han estudiado tradicionalmente asociadas al calificativo de mudéjar¹³. Es probable que así sea en estos, cuya técnica pictórica, así como sus características formales y estructurales, presenta similitudes claras con el trabajo de estos artífices. Las fuentes documentales parecen apuntar en la misma dirección en otros conjuntos, como en la antigua sillería de la catedral de Pamplona (1401-1402), en cuya construcción participaron carpinteros y pintores tanto cristianos como musulmanes¹⁴. No se conoce el tipo de pintura y los motivos que aplicaron, pero parece claro que el elemento más importante que policromaron fue la «capuyla», con cuyo asentamiento se dieron por terminadas «las formas del coro»; quizás fuera este algún tipo de baldaquino que, por mencionarse como pieza única, rematase el trono episcopal. De ser así, estaríamos no solo ante la consolidación del coronamiento como lugar privilegiado de concentración del color, sino también ante la aparición de un elemento especial de cubrición de un estalo que, a lo largo del siglo XV, recibió un tratamiento diferenciador en el que a menudo estaba incluida la policromía, enfatizando así su protagonismo en el conjunto.

1.1. MENOS ES MÁS: CONCENTRACIÓN DEL COLOR EN LUGARES Y MOTIVOS

En la más antigua sillería catedralicia conservada en Castilla, la palentina (a. 1422-d. 1429) es de nuevo el coronamiento el que concentra la carga de color, especialmente en un motivo ya mencionado, la heráldica. Las dificultades económicas por las que atravesó el conjunto durante su construcción motivaron la aportación de diversas cantidades para su terminación por parte de los beneficiados, lo que probablemente supusiera el permiso del cabildo para mostrar sus armas en la parte superior de cada estalo alto¹⁵, manteniendo así la memoria individual de estos personajes, pero también la identidad colectiva del cabildo como órgano colegiado.

Además, en el trono episcopal, se pusieron «quattro escudos en campo dorado, con sus estrellas», heráldica perteneciente a Sancho de Rojas, obispo de Palencia (a. 1401-1415), que impulsó y financió la obra del coro¹⁶. En el único de los cuatro que se ha

¹³ Entre otros, Yzquierdo Perrín, 2008-2009.

¹⁴ La documentación recoge los nombres de Alfonso y su hijo Xemeno, además de Fernando, identificado como hijo de otro pintor; entre los musulmanes, se encuentra Audayla, originario de Tudela (Goñi Gaztambide, 2010, pp. 751-754).

¹⁵ Viguri, 2005.

¹⁶ Teijeira Pablos, 2021.



Fig. 1. Sillería de la Catedral de Palencia. Trono episcopal. Fot. de la autora.

conservado podemos apreciar cómo, mientras la heráldica capitular aparece pintada sobre el soporte de madera, la del prelado recoge los esmaltes heráldicos de sus armas —fondo de oro, estrellas de azur—, con estas sobrepuestas, pintadas en azul translúcido quizá sobre hoja metálica, para poder reflejar el brillo de su soporte, asociando color y oro con la luz y dando así a los escudos una cualidad inmaterial (fig. 1). De este modo se facilitaba una fácil identificación de la memoria personal e institucional de Rojas, además de sustituirlo en ausencia y crear un foco de atención de la mirada en un lugar de gran visibilidad. El color y el oro ayudarían así a configurar, en el remate del trono episcopal, evidente lugar de autoridad y dignidad, no solo una imagen de poder —que se impone sobre la monocromía de la talla figurada del trono y, por su tridimensionalidad y la riqueza de su técnica, incluso sobre el resto de la heráldica del coronamiento—, sino que trasciende la materialidad del trono para convertirlo en receptáculo sagrado, asociando la figura del prelado a la propia divinidad gracias a la feliz coincidencia de los esmaltes heráldicos de los Rojas con los colores celestiales por antonomasia: azul y oro.

Creo que con este mismo sentido, trascendente y altamente simbólico en la generación de una imagen de poder con referencia divina, deberíamos entender otros elementos policromados en las sillerías corales, dado que, en muchos conjuntos, son los únicos en recibir color y oro. Así, por ejemplo, encontramos la figura de García Sánchez III (rey de Nájera-Pamplona), fundador del monasterio de Santa María la Real de Nájera, que él mismo consagró en 1052, presidiendo la sillería coral del monasterio (h. 1493-1495) con su representación estante, de cuerpo entero, en el respaldo del estalo abacial, completa y ricamente policromado y dorado (fig. 2)¹⁷. En el conjunto monóclromo, únicamente animado por las sargas pintadas colgadas en la parte superior que remiten a la monarquía navarra, la figura polícroma del fundador, en altorrelieve, coronado y armado, supone una imagen de gran impacto, monumental y majestuosa, fuertemente vivida por su tridimensionalidad, su naturalista policromía y el brillo de la luz sobre el dorado de la corona, la armadura y el juego de azul y oro del fondo vegetal. El gesto de autoridad, su ubicación, tamaño y volumetría lo asimilan a una figura sagrada, en relación con la Virgen con el Niño de la sillería baja, visible en el mismo plano, auténtica encarnación de estos personajes que se hace más real en el caso de García gracias a la policromía.

Esta relación entre el poder civil y el eclesiástico se manifestó frecuentemente en los conjuntos corales por la vía del color. Tres ejemplos coetáneos cubren el amplio espectro en el que se proyectó dicha relación, al menos en el periodo medieval.

En la sillería coral de la catedral de Segovia (1458-1463) destacan especialmente tres estalos por sus dimensiones, formas y diferentes motivos, y también por el uso del color y

¹⁷ Lucía Gómez-Chacón, 2022, pp. 732-733.



Fig. 2. Sillería de Santa María la Real de Nájera. Fot. de la autora.

el oro. Se trata del trono episcopal, profundamente modificado en época moderna, en cuyo dorsal encontramos el escudo policromado del obispo Juan Arias Dávila (1466-1497). Igualmente se policromó la heráldica presente en los dos sitiales situados en los extremos orientales de la sillería alta, que en Segovia se dedicaron a los reyes Enrique IV y Juana de Portugal. En el del rey campean las armas del reino (fig. 3), mientras en el de la reina estas se combinan con las suyas propias, siempre respetando los esmaltes heráldicos originales, favoreciendo así la identificación del usuario del estallo, pero también la presencia permanente de la autoridad de obispo y rey, y no solo por el clarísimo interés de Enrique IV por la catedral segoviana, sino también por el protagonismo de la Corona en los conjuntos corales castellanos¹⁸. Suponen, pues, una sacralización del poder regio, fácilmente comprensible en el caso español por el carácter del monarca de rey cristianísimo, subrayado por la confirmación eclesiástica. Las figuras de los reyes y del prelado se magnifican de este modo y se asimilan a lo divino, como sucedía en otros conjuntos. Además, en el coro segoviano, el rey estaba especialmente presente en los remates de los

¹⁸ Ruiz Souza, 2015.

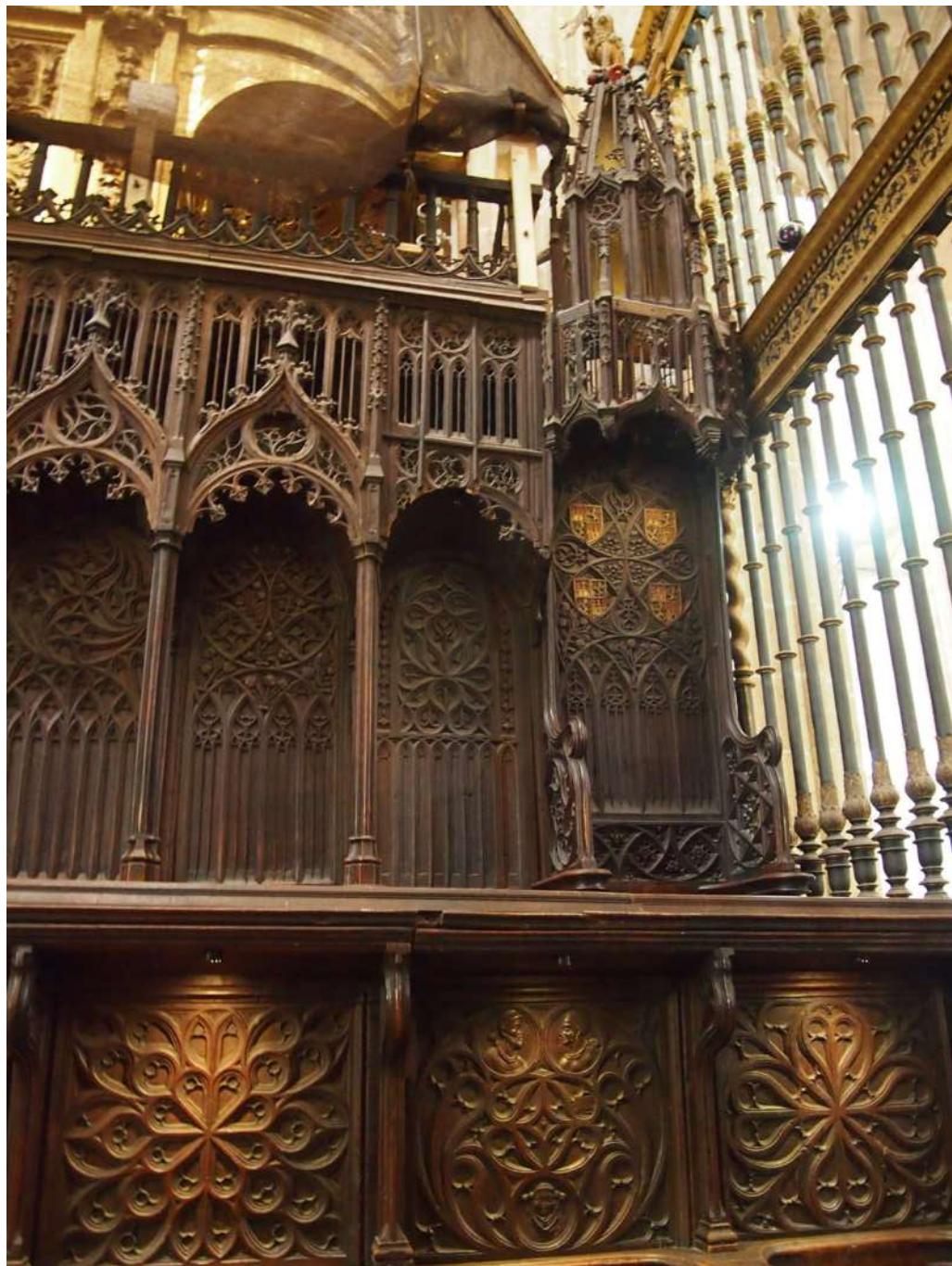


Fig. 3. Estalo de Enrique IV en la Sillería de la Catedral de Segovia. Fot. de la autora.

baldaquinos de los estalos reales, con un heraldo de armas que muestra el escudo del reino en el estalo de la reina y, en el de Enrique IV, un león coronado vencedor del enemigo islámico, reforzando de este modo el papel del rey como campeón de la fe¹⁹.

En estos dos últimos elementos, de nuevo el color se alió con el volumen para generar imágenes que se imponían por sí solas en un conjunto de absoluta monocromía, escasa figuración y talla de relieve bajo. La localización de la policromía en el remate de mayor altura del conjunto reforzaría el impacto del color y el brillo del oro al incidir la luz, materializándose entre las sombras, reflejando el fulgor de las luminarias. Precisamente, una lujosa lámpara, con la heráldica regia esmaltada, fue ofrecida por la reina Juana al coro segoviano, reforzando el protagonismo regio en un espacio ya presidido por el políctico sepulcro del infante Pedro.

Un segundo ejemplo, un tanto diferente, incide de nuevo en la sacralización del poder laico. En 1518 se reunieron en Barcelona los caballeros de la Orden del Toisón de Oro en su XIX capítulo, motivo por el cual, como era preceptivo²⁰, se encargó pintar, en este caso a Juan de Borgoña, los escudos de cada uno de ellos en los dorsales de los sitiales altos de la sillería catedralicia, como elemento identificativo. Los ideales caballerescos de una nobleza que justificaba su poder en su potencia guerrera y el servicio al rey y a la causa religiosa, en este caso la recuperación de Jerusalén, se proyectó así a través de la presencia heráldica de los miembros de la orden en el coro del templo elegido, manifestando su protagonismo a través de la riqueza del colorido y la presencia frecuente del oro.

Finalmente, una relación más asimétrica de ambos poderes se muestra probablemente en la sillería coral de la catedral zamorana (1503-1506). A los escudos del obispo promotor, Diego Meléndez Valdés (1494-1506), repartidos por diversos lugares del conjunto y en varios casos policromados, se añadió la pintura y el dorado de las figuritas que rematan los baldaquinos del estalo obispal y de los estalos reales, localizados en los extremos orientales de la sillería alta, como en Segovia²¹. El primero muestra a San Miguel con las vestiduras, la espada, el cabello y las alas doradas. En los últimos, sendas figuras de Adán y Eva, también policromadas pero con escasa presencia de oro, completan la escena de la expulsión del Paraíso. La luz que, procedente del gran ventanal occidental, ilumina el altar mayor a través del espacio coral, atraviesa la parte central del baldaquino en determinados momentos del año²², desmaterializando este y creando la sensación de que la parte superior, con el ángel, flota sobre el espacio coral. Destacado por su brillo dorado,

¹⁹ Teijeira Pablos y Villaseñor Sebastián, 2019, p.139.

²⁰ Domínguez Casas, 2022.

²¹ Teijeira Pablos, 2001. Sobre el conjunto zamorano, véase Rivera de las Heras, 2020.

²² Agradezco al profesor Ángel Fuentes Ortiz que llamara mi atención sobre este efecto lumínico.

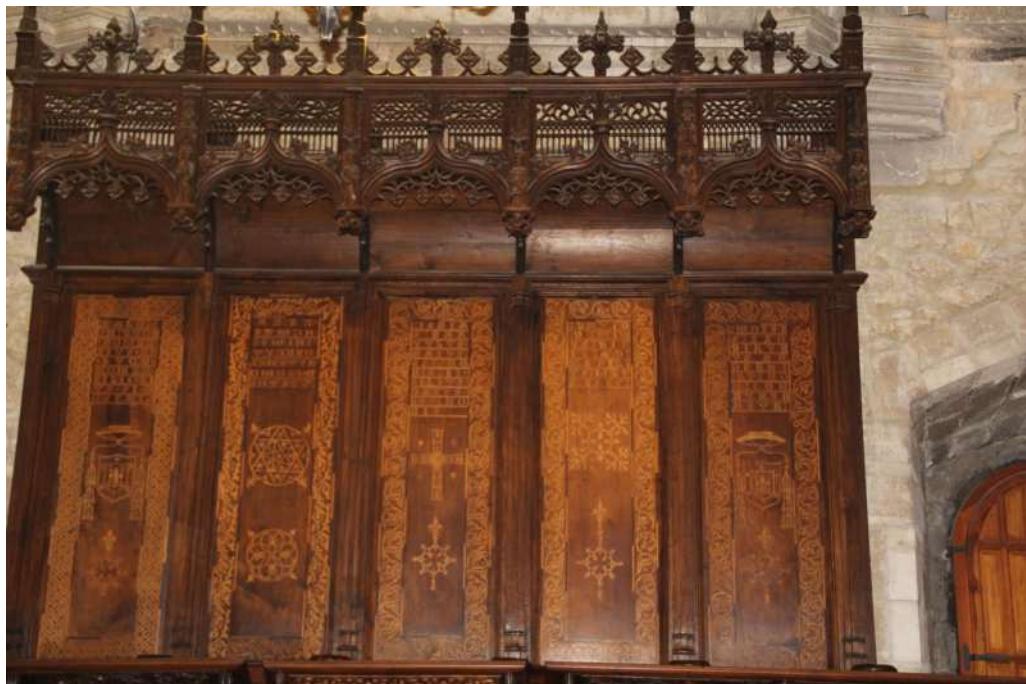


Fig. 4. Estalos altos de la Catedral de Oviedo. Fot. de la autora.

el ángel se convierte en el centro de una escena que señala a los reyes, a quienes se destinaban los estalos de los extremos, como herederos de los pecadores Adán y Eva y al obispo como sucesor y continuador de la misión del Salvador, que además se representa en el dorsal del trono episcopal. El homenaje a los reyes se matiza así al alejarlos del brillo inmaterial y trascendente del oro que remite directamente a la divinidad.

2. BICROMÍA DE LA TARACEA

Además del uso más ortodoxo de la policromía, otro modo de obtener color en los conjuntos corales fue el uso de la taracea o incrustación en madera, una técnica que en España procedía tanto de la tradición islámica como del empleo que de ella se hizo en Italia. En un primer momento, se usó sobre todo para destacar, en madera clara, de boj o cedro, las inscripciones que identificaban a los personajes representados; o incluían textos alusivos al discurso visual del conjunto, como podemos ver en varias sillerías de la segunda mitad del siglo XV²³, textos realizados probablemente por especialistas en esta delicada técnica.

²³ Rodríguez Suárez, 2023, pp. 151-154; Teijeira Pablos, 1995.

Su uso se detecta, por ejemplo, en la sillería de la catedral ovetense (h. 1492), cuyo nivel alto se conserva solo parcialmente en el museo catedralicio (fig. 4). Los dorsales de los estalos presentan diversos elementos taraceados en madera de boj: motivos ornamentales y vegetales, inscripciones que reproducen el credo —rememorando textualmente el mensaje de su modelo, la sillería leonesa, en esta reproducido en talla figurativa— y, de nuevo, la heráldica, en este caso del prelado promotor, Juan Arias del Villar (1487-1498). Además de sus escudos, timbrados con el sombrero episcopal, algunas de sus armas se combinan con otras de significación más personal —estrellas y veneras— en relación con su trayectoria profesional²⁴, multiplicando de este modo la presencia del promotor, cuya figura tallada aparecía en el hoy desaparecido estallo episcopal.

El evidente potencial de la técnica llevó a introducir motivos ornamentales, como la lacería reticulada que podemos ver en los respaldos altos de la sillería de la catedral de Sevilla (a. 1478-d. 1510)²⁵. En el caso español, el conjunto que hizo un uso más profuso de la taracea es el de la catedral de Plasencia (1497-1508)²⁶, que representa en cada estallo alto una figura realizada con maderas de diversos tonos, utilizando la perspectiva y motivos ya propiamente renacentistas, parte que se ha vinculado con artistas hispanos conocedores de las formas italianas²⁷.

La continuidad del uso del color a través de la combinación de maderas de diversos tonos es evidente en el conjunto coral del monasterio de San Lorenzo del Escorial (1581-1587)²⁸, en el que la sencillez de los materiales tradicionales deja paso a la nobleza y el lujo de las maderas exóticas que comenzaban a llegar de América: nogal, ácana, boj, cedro, ébano, granadillo y caoba²⁹. En un conjunto absolutamente desornamentado, el juego de tonos proporciona una evidente aura de monumentalidad y magnificencia, acorde con la severidad del contenedor arquitectónico. Esta «correspondencia con las demás cosas de la iglesia» debió ser importante a la hora de elegir las maderas a utilizar, que debían ser «in-corruptibles» y para las que desde un principio se pensó en materiales procedentes del Nuevo Mundo³⁰, tal y como quiso el rey. De la importancia del color en este caso nos da cuenta el hecho de que las sillas de muestra que se enseñaron al monarca al inicio del

²⁴ Teijeira Pablos, 2025, pp. 88-89.

²⁵ Hernández González, 2015, pp. 221-222.

²⁶ Mogollón Cano-Cortés y Pizarro Gómez, 1992.

²⁷ Heim, 2012.

²⁸ Aguiló Alonso, 2001.

²⁹ Las maderas se han identificado gracias a un reciente proyecto de investigación. Ramón-Laca, 2019.

³⁰ Aguiló Alonso 2001, p. 157.

proyecto, aun siendo de nogal, llevaban pintadas molduras y basas para recrear el efecto que se conseguiría con los materiales definitivos.

3. POLIMATERIALIDAD Y USO DINÁMICO DEL COLOR EN LAS SILLERÍAS MODERNAS

El uso del color y el oro en los conjuntos corales sufrió cambios notables con la llegada de las formas renacentistas italianas a la península, si bien los nuevos modelos formales convivieron con técnicas y modos ya vistos, que no solo debemos entender como inerciales, sino como derivados de la asimilación de maneras de trabajar que satisfacían igualmente las nuevas necesidades. En este último sentido, se extendió el uso de la taracea de madera en los estalos renacentistas, si bien se utilizó más frecuentemente en los respaldos de asiento y no en los dorsales, extendiendo el discurso que se plasmaba en las sillerías a un soporte más íntimamente ligado al usuario, al quedar oculto cuando este ocupaba su estallo. De este modo, estos soportes reproducieron motivos que, por una parte, tenían relación con el desarrollo litúrgico, como sucede en el caso de la sillería del convento santiaguista de San Marcos (a. 1537-1543), que recoge textos de diversas oraciones³¹; pero también, por otra parte, son habituales otros motivos de menor trascendencia religiosa, herederos de aquellos de carácter profano que en los conjuntos góticos se refugiaban en las misericordias, como puede verse, por ejemplo, en el conjunto catedralicio burgalés (1505-1512)³².

Entre las novedades que parecen más significativas de este periodo, en el marco del tema que nos ocupa, el uso de diversos materiales es una de las principales. Algunos conjuntos corales pusieron su interés en combinarlos y mostrar de este modo una *varietas* que constituía la base de la armonía, y que, más allá del color y el brillo, tiene que ver también con la presencia de otras cualidades sensoriales, como las táctiles.

En este sentido, la sillería coral de la catedral de Toledo es el más claro ejemplo de la presencia de efectos que favorecían la recepción de lo visible y su referencia inmaterial a través de los sentidos. Estos valores sensoriales ya estaban presentes en la sillería baja (1489-1496), que sienta las bases de una obra llamada desde el principio a ser absolutamente excepcional, como corresponde a uno de los espacios fundamentales de la catedral primada española. Además de la originalidad iconográfica de la representación de un hecho histórico tan significativo como la conquista de Granada³³, algunos elementos

³¹ Arias Martínez, 2009.

³² Mateo Gómez, 1997.

³³ A este programa absolutamente excepcional han dedicado su atención diversos especialistas. Por cuestiones de espacio citaré únicamente Pereda Espeso, 2002.

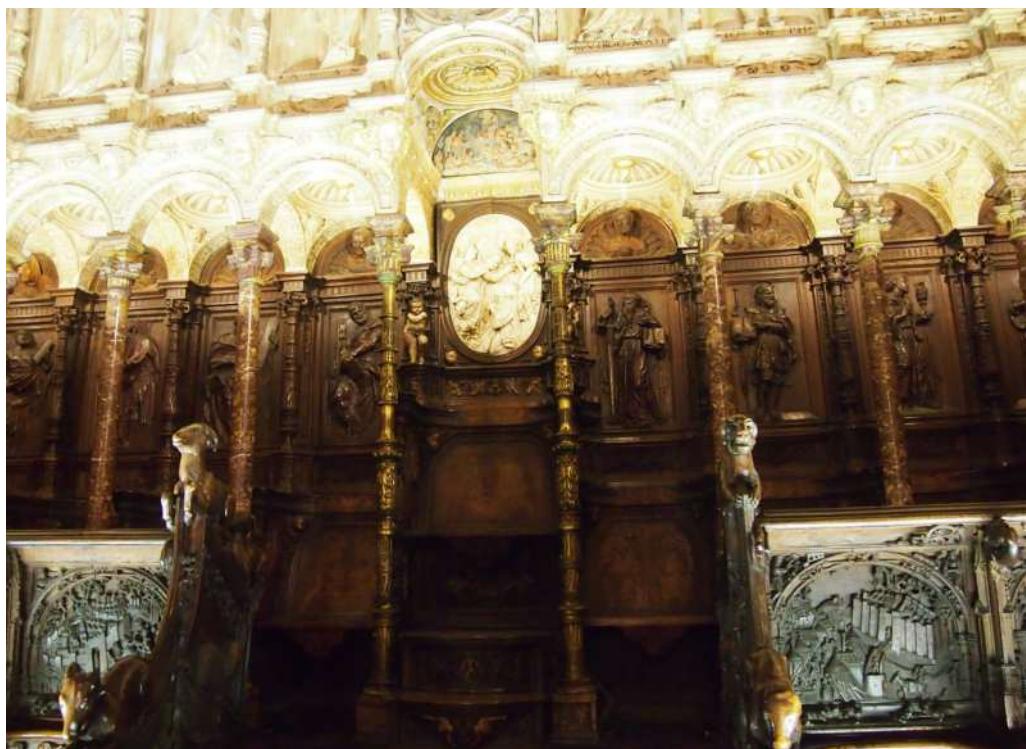


Fig. 5. Sillería alta de la Catedral de Toledo. Fot. de la autora.

estructurales de los estalos se trabajaron imitando materiales que funcionalmente tenían sentido en estos soportes. Así, los respaldos de los asientos se tallan imitando cordobanes, convirtiendo los estalos lígneos en sillones aparentemente encorados que generan la ilusión de un asiento lujoso, cómodo y flexible.

Pero la gran aportación del siglo XVI, a la hora de afrontar la sillería alta (1539-1542) fue, aparte de la notable calidad de su talla, el uso de diferentes materiales en los distintos elementos estructurales del conjunto (fig. 5)³⁴. De nuevo, fue el coronamiento el principal foco de atención, en este caso por el uso de un material muy diferente a la madera en la que se tallaron los sitiales: el alabastro, con el que se realizaron todos los paneles del mencionado coronamiento, de dimensiones mucho mayores que los de conjuntos previos, pero también el remate interior de cada uno de los asientos, que evoluciona desde la roseta del coro mateano a una triunfal cúpula. En alabastro se talló igualmente el medallón ovalado del dorsal de la silla arzobispal, en el que encontramos —como no podía ser de otro modo— la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso por parte de la Virgen, el gran ícono de la primada.

³⁴ Arias Martínez, 2018, pp. 231-235.

Además, el coro alto toledano recuperó un elemento que las sillerías corales habían ya desecharido en el siglo anterior, las columnillas que permitían apoyar el dosel de coronamiento sobre los brazales, generando un monumental baldaquino para cada sitial. Probablemente el peso de este elemento pétreo hiciera necesario un apoyo extraordinario que dio nuevo protagonismo a este antiguo elemento estructural, pero también se aprovechó para enriquecer el conjunto con nuevos materiales nobles: el jaspe y bronce en el sitial arzobispal. Finalmente, sobre este se situó el gran grupo de la Transfiguración de Cristo, en el que se combinaron estos nuevos materiales (alabastro y bronce) con el color de los esmaltes heráldicos de los escudos.

De este modo, encontramos el castaño oscuro de la madera sobre el que destaca el blanco del alabastro, los tonos rojizos del jaspe y el brillo del bronce dorado; ninguno de los cuales obedece al uso de técnicas pictóricas sino al juego de materiales, todos ellos destacados por su belleza y colorido y propios de la producción escultórica del momento. La combinación de algunos de estos materiales no era nueva —de hecho, ya estaba presente en el conjunto anterior—, y se buscaba expresamente para complementar sus cualidades cromáticas, no exentas estas, ni el resultado de su unión, de fuertes connotaciones simbólicas: el tono rojizo del jaspe remite a la sangre de Cristo y por ende, a la redención, mientras el blanco del alabastro (y se busca el más blanco) lo hace a la pureza del alma. Como sucedía en otras obras, la riqueza y belleza de los materiales hacían innecesario el auxilio de la policromía o del dorado (ya presente, por otra parte, en los elementos metálicos), destacando la nobleza de las cualidades intrínsecas de los materiales, un concepto muy propio del momento³⁵.

Aparte de la sillería toledana, cuya singularidad, como correspondía a la magnificencia y autoridad de la catedral primada, supuso un carácter único que limitó su proyección más allá de la fortuna de modelos formales concretos, el siglo XVI trajo consigo otro proyecto, anterior en el tiempo y, este sí, llamado a tener un influjo mayor: la sillería del monasterio de San Benito de Valladolid (1525-1529) (fig. 6). De nuevo nos encontramos ante un proyecto excepcional, en cuanto que el nuevo mueble coral venía a dar servicio a un monasterio que, desde finales del siglo XV, se convirtió en el centro de una congregación que aglutinaba a los monasterios benedictinos reformados, proyecto fuertemente apoyado por los Reyes Católicos. La sillería coral debía servir no solo para el ceremonial litúrgico coral habitual, sino también para acoger las reuniones de los representantes de todos los monasterios de la congregación, la mayoría de los castellanos, pero también dos de los aragoneses: Montserrat y San Feliu de Guixols. De este modo, a un programa expresivo de la ortodoxia religiosa del momento se unió un discurso que proyectaba el papel

³⁵ Sobre la sillería alta como «obra de arte total», véase Arias Martínez, 2011, pp. 149-170.



Fig. 6. Sillería de San Benito de Valladolid. Fot. de la autora.

central que el monasterio tenía en la congregación, pero también tenía presentes a todos y cada uno de sus asociados, que debían verse a sí mismos como parte de un entramado, de una identidad colegiada, que representaba a la orden en Castilla y, por extensión, en España. Se hizo con la participación directa de todos los monasterios federados, que «determinaron pagar cada uno por su monasterio una silla alta y baja para el choro de San Benito, y que en cada silla se pongan las insignias de su monasterio»³⁶. Para conseguir este objetivo se recurrió precisamente al color como modo de destacar esta singularidad, focalizando su uso en dos elementos muy concretos.

En primer lugar, y de manera muy destacada, se usó en el estalo del abad, que era no solo cabeza del monasterio vallisoletano, sino también la general de la congregación benedictina. La silla, en cuyo dorsal se representó a San Benito, está completamente cubierta de policromía y dorada, tanto en el respaldo como en el dosel del coronamiento y en el remate heráldico de este, acompañado del escudo de la casa vallisoletana una Anunciación, de figuras también pintadas. La policromía destaca la figura del santo, con su hábito negro sobre un fondo completamente dorado, acompañado únicamente de dos cabezas de ángeles de alas corladas, pintura translúcida que se usa igualmente en las figuras de animales de los grutescos del dosel, manteniendo de este modo la combinación medieval de luz y color en una técnica ampliamente extendida en el siglo XVI castellano. De este modo, se sacraliza al abad que se sentara en el sitial, que se mostraría como el sucesor encarnado del santo y como imagen de la continuidad imperecedera de su misión, tanto de cara a sus monjes como a los abades de las casas sufragáneas.

En segundo lugar, se policromaron los escudos que rematan el coronamiento como identificadores de cada monasterio. En este caso, la policromía recoge los esmaltes heráldicos correspondientes en una imagen que hace presente, de manera permanente, a todos y cada uno de ellos en el conjunto colegiado de la congregación, potenciando la eficacia de un doble mensaje: interno —el poder de la casa y su papel director en la congregación— y externo —la pertenencia de cada monasterio asociado a una orden y una institución con una fuerte presencia en la vida religiosa, y por ende política y económica, de su momento y la fuerza de la reforma en las transformaciones que estaba viviendo el reino—.

De la relevancia de este conjunto y del fuerte impacto que habría causado, entre otros aspectos, el uso concentrado del color y el oro, es solo una muestra la sillería catedralicia de Ávila (1537-1544), para la que su cabildo contrató a escultores que habían trabajado en la de Valladolid y a los que se pidió específicamente que siguieran su modelo, ya desde el contrato de las sillas de muestra con Cornelis de Holanda³⁷. Este conjunto

³⁶ Arias Martínez, 2019, p. 18.

³⁷ Parrado del Olmo, 1981, pp. 313 y ss.

reprodujo el modelo de la silla abacial vallisoletana en el trono episcopal, pero también en otro elemento que se toma de un modelo diferente: la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada (a. 1521-1526), donde había trabajado Andrés de Nájera, que coordinó el trabajo de la de San Benito. En el forro semicircular de los pilares arquitectónicos se reproducen, policromados y dorados, el escudo capitular —en los de los extremos orientales— y medallones con cabezas —en los de los extremos occidentales—.

4. UNA REFERENCIA FUERA DE MARCO. EL FINAL DE LA POLICROMÍA EN LOS CONJUNTOS BARROCOS

Las sillerías barrocas no usaron habitualmente el color, a pesar del protagonismo de la policromía en la imaginería barroca y del uso, que sí hicieron los conjuntos corales, de otros elementos característicos de la escultura de la época como el dinamismo, la concepción escenográfica de la figuración, los efectos dramáticos o la relevancia de la luz como potenciadora de la expresividad de las figuras.

Entre las españolas, un ejemplo resulta muy significativo: la sillería coral de la catedral de Guadix. Realizada a partir de 1744 por Torcuato Ruiz del Peral, el escultor utilizó para las figuras del nivel alto, que se concibieron exentas y adelantadas al panel del respaldo, una madera más clara que la de la estructura, manteniendo el juego de tonalidades de claroscuro ya visto en ejemplos anteriores. La volumetría de las figuras, su ubicación y esta combinación tonal generaron juegos de luz que potenciaron su fuerte expresividad, otorgándoles una presencia de gran impacto visual.

Las cuarenta figuras de santos de los respaldos altos fueron destruidas en 1936 y, tras varios intentos fallidos, y no sin debate, en 2008 se colocaron otras realizadas al efecto, que no son reproducciones, sino obra nueva que intenta, en palabras de su autor, Ángel Asenjo Ferroy, «reinterpretar el espíritu que los inspiró», recuperando, entre otras cuestiones, la diferencia de tonalidad de la madera, ahora de cedro real³⁸.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia las sillerías corales españolas han utilizado el color como recurso para destacar aquellos elementos de su estructura a los que se dio una relevancia especial en la configuración de un discurso, destinado fundamentalmente al uso interno, cuyo

³⁸ Asenjo Ferroy, 2008.

objetivo era recordar a sus usuarios su papel como continuadores de una misión que partía del propio Cristo y de los apóstoles, haciendo del espacio coral una trasposición terrena de la Jerusalén Celeste.

Por ello, el color y el oro se concentraron frecuentemente en los remates de la parte superior de la sillería, donde, por otra parte, era más fácil su conservación. Esta referencia divina, distintiva de la institución eclesiástica, se transformó en una imagen de su poder, destacando, por medio del color y el oro, la relevancia de sus actores principales: obispo y cabildo en las catedrales, abades y cuerpo monástico o capitular en monasterios y colegiatas.

Pero también otros poderes se manifestaron en el interior del espacio coral por medio del color, especialmente la monarquía, señalado al monarca en los reinos hispanos como rey cristianísimo, protector y defensor de la Iglesia, pero sin olvidar su carácter laico.

El color, como manifestación de la luz en la materia, se aplicó sobre las tallas de las sillerías en forma de revestimiento polícromo, de pintura directa o bien a través del juego de las maderas de diversos tonos o de la combinación de materiales con colorido y brillo.

El oro y la pintura translúcida añadieron, en algunos casos, el toque de brillo que potenciaba los efectos lumínicos asociados a la divinidad, pero también a la riqueza y magnificencia del poder.

Por todo ello, fueron solo algunos conjuntos especialmente significativos los que unieron construcción microarquitectónica, talla en relieve o bullo redondo y color para potenciar el efecto visual de estos conjuntos en el espacio más significativo del templo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ ALONSO, M.^a Paz (2001). *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- (2016): «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 231-250.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2009): «La sillería de la casa santiaguista de San Marcos de León en el panorama de las sillerías hispanas de su tiempo», *Astórica*, 26 (28), pp. 189-206.
- (2011). *Alonso Berruguete Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia.
- (2018): «Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla. Una cuestión a estudio» en *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*. Actas del I Congreso internacional, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, (pp. 221-238).

- (2019). «De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid» en *Escultura del Tiempo del tiempo de los Austrias*. Jornada de estudio del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, (pp. 12-33).
- ASENJO FERRO, Ángel (2008): «La nueva imaginería del coro de la catedral de Guadix», *Boletín del Centro Pedro Suárez*, 21, pp. 399-414.
- CHARLES, Corinne (2002): «Tentures de chœur et stalles médiévaux», *Kunst + Architektur in der Schweiz*, vol. 53 (1), pp. 36-44.
- DINKOVA-BRUUN, Greti *et al.* (2013). *The Dimensions of Colour. Robert Grosseteste's De Colore*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2022): «Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)», *Cervantes virtual*, https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml [Consultado 8-01-2025].
- FRANCO MATA, Ángela (2010): «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 81, pp. 251-277.
- GALILEA ANTÓN, Ana (1997). «La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja» en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*, Logroño, Ateneo Riojano, (pp. 37-50).
- GOÑI GAZTAMBIDE, José (2010): «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, II y III (251), pp. 739-792.
- HEIM, Dorothée (2012): «Las intarsias del coro de Plasencia: influencia italiana temprana en el núcleo artístico toledano», *Anales de Historia del Arte*, 22, pp. 59-84. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39081
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2015). «La Sillería del coro de la Catedral de Sevilla, simbiosis del gótico y el mudéjar: diseño arquitectónico y repertorio ornamental» en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, (pp. 204-233).
- HOYOS ALONSO, Julián (2021). «Trascoro, Tríptico de Nuestra Señora de la Compasión y Tapices de la Salve Regina» en *Renacer: la catedral transformada* [cat. exp.], Palencia, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia, (pp. 217-219).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge (2016). *La Catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Santa Teresa-Cabildo Metropolitano de Zaragoza.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana (2022): «El Monasterio de Santa María de Nájera en el siglo XV: promoción artística y proceso constructivo», *Anuario de Estudios Medievales*, 52 (2), pp. 715-744. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.10>

- MATEO GÓMEZ, Isabel (1997). *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Burgos, Amigos de la catedral-Cabildo metropolitano-Caja de Burgos.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1992). *La Sillería de coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PANTI, Cecilia (2025). «*Color est lux incorporata perspicuo*. Robert Grosseteste's Definition of Colour and Its Franciscan Legacy» en *Theories of Colour from Democritus to Descartes*, Abingdon, Routledge, (pp. 169-198).
- PARRADO DEL OLMO, Jesús (1981). *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Diputación de Ávila.
- PASTOUREAU, Michel (2022). *Les Couleurs au Moyen Âge. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Le léopard d'or.
- PEREDA ESPESO, Felipe (2002): «*Ad vivum?* o cómo narrar en imágenes la historia de la guerra de Granada», *Reales Sitios*, 154, pp. 2-20.
- RAMÓN-LACA, Luis (2019). «La ebanistería en el Monasterio de El Escorial» en *Vestir la arquitectura*. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, Burgos, Universidad de Burgos, (pp. 887-892).
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2020). *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*, Zamora, Cabildo Catedral de Zamora.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia (2023). «Pluralidad gráfica en el siglo XV: Estudio paleográfico de la escritura en la sillería de coro de la catedral de León» en *La escritura en los siglos XV y XVI. Una eclosión gráfica*, Madrid, Dykinson, (pp. 141-157).
- ROONTHIVA, Voravit (2022): «La sillería coral de Santa Clara de Moguer. Una propuesta de reconstrucción estructural a partir de las evidencias materiales y del análisis comparativo», *Codex Aquilarensis*, 38, pp. 305-324.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2015). «Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la Edad Media. Propuestas para un debate» en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing (pp. 142-157).
- SILVA MAROTO, Pilar (1990). *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- SOBIECZKY, Elisabeth (2023). «*Pictura translucida* between Material and Immortal. Observations on High Medieval European Polychrome Wood Sculpture» en *(In)materiaidad en el arte medieval*, Gijón, Trea, (pp. 113-130).
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1995): «El uso de la marquertería en las sillerías corales tardogóticas: El caso ovetense», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60, pp. 237-246.
- (2001). «Programmes iconographiques, religieux et politique dans les stalles espagnoles. Le cas de la cathédrale de Zamora» en *Autour des stalles de la Picardie et de Normandie. Traditions iconographiques au Moyen Age*, París, Encrage, (pp. 79-88).

- (2021). «Trono episcopal» en *Renacer: la catedral transformada* [cat. exp.], Palencia, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia, (pp.149-151).
- (2025). «*Episcopus in choro*. Presencia e identidad heráldica de los obispos castellanos bajomedievales» en *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas*, Madrid, CSIC, (pp. 86-106).
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2019): «La sillería de la catedral de Segovia en la evolución de los conjuntos corales hispanos», *Archivo Español De Arte*, 92 (366), pp. 127–144. <https://doi.org/10.3989/aeart.2019.09>
- VIGURI, Miguel de (2005). *Heráldica palentina. I. La ciudad de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia.
- WEIGERT, Laura (2004). *Weaving Sacred Stories. French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*, Ithaca, Cornell University Press.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares. De Santa Elena de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente*, 40-41, pp. 113-148.

EL ALABASTRO TRASLÚCIDO EN ARAGÓN*

Translucent alabaster in Aragon

CARMEN MORTE GARCÍA

Universidad de Zaragoza

cmorte@unizar.es

ORCID: 0000-0002-1629-6788

Recibido: 27/05/2025

Aceptado: 04/09/2025

DOI: 10.51743/CAI.614

RESUMEN

La propiedad que mejor define el alabastro es la translucidez y a ello se une su blancura, aspectos del gusto de artistas y clientes que buscaban la belleza en la obra escultórica. En este trabajo, para comprender cómo funciona el material y las posibilidades que ofrece como obra de arte, se analizan los siguientes aspectos: el alabastro, signo de identidad de un territorio; lenguaje del alabastro, luz interior y juegos sensoriales; el revestimiento policromo; pintura de luz, «vidrieras»; y el alabastro material versátil, su uso continuado en Aragón.

PALABRAS CLAVE: Sijena, Gabriel Joly, canteras, Velilla de Ebro.

ABSTRACT

The properties that best define alabaster are its translucency and whiteness, which appealed to artists and clients who sought beauty in sculpture. This paper analyses the following aspects to gain an understanding of the material and its potential as an artistic medium: alabaster as a symbol of territorial identity; alabaster's language, interior light and sensory experiences; polychrome coatings; light painting and 'stained glass'; and alabaster's continued use as a versatile material in Aragon.

KEYWORDS: Sijena, Gabriel Joly, quarries, Velilla de Ebro.

* Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

1. PREÁMBULO

El alabastro fue un material muy utilizado en la escultura europea y en su etapa de mayor esplendor, entre el siglo XIV y XVII, se realizaron obras maestras que siempre han llamado la atención de la historiografía para su estudio. Sin embargo, debido a ciertas lagunas en el conocimiento del alabastro, desde hace unas décadas se lleva a cabo una investigación interdisciplinar para conocer los usos artísticos del material y su procedencia de cantera. A partir de 2010 planteamos desde la Universidad de Zaragoza hacer un estudio del alabastro en Aragón como materia prima y obra de arte, combinando los métodos de la historia del arte con los de la geología (localización de canteras), la geoquímica (determinación del origen de las muestras materiales), la fosforescencia y las sucesivas intervenciones en las obras que han podido alterar su apariencia, de manera esencial la traslucidez, blancura del material y policromía¹. En ese mismo año, el Departamento de Esculturas del Louvre emprendió un programa de investigación similar sobre el uso del alabastro en Francia desde el siglo XIV hasta el XVIII².

El ejemplo más significativo del reciente interés por la difusión del alabastro se materializó en la exposición *Alabaster sculpture in Europe. 1300-1650* (14 de octubre de 2022-26 de febrero de 2023) organizada en el Museo de Lovaina en colaboración con el Museo del Louvre. Se exhibieron unas ciento treinta obras realizadas por los mejores maestros especializados en la talla del alabastro. El catálogo de la muestra combina el análisis de materiales con enfoques histórico-artísticos³.

La imagen del comienzo de este artículo ilustra la propiedad que mejor define el alabastro: la traslucidez, y se podría decir que es un material con «luz interior» (fig.1). A

¹ El estudio del alabastro desde una perspectiva interdisciplinar se llevó a cabo en el marco de dos proyectos de investigación de excelencia I+D+i, sucesivos de 2012 a 2019 (HAR2012-32628; HAR2015-66999), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica. Ambos contaron con un equipo de investigación, cuya IP era la que suscribe, formado por profesores doctores del Departamento de Historia del Arte y del Departamento de Ciencias de la Tierra, de la Universidad de Zaragoza; se completaba con otros investigadores en los equipos de trabajo y la incorporación de tres becarias de investigación. Los resultados se difundieron en sendas publicaciones y en estas se contó también con la colaboración de reconocidos especialistas desde distintas disciplinas humanísticas del ámbito nacional e internacional. Se debería añadir ahora en los nuevos estudios, una reconstrucción virtual en 3D de aquellos proyectos fuera de su ubicación para los que fueron creados o bien han desaparecido y se conocen por diferentes fuentes de información.

² A los investigadores de dicho departamento se unieron los del Laboratorio de Recherche des Monuments Historiques (Ministerio de Cultura, Francia), junto con los del Bureau des Recherches Géologiques et Minières.

³ VV. AA., 2022. La exposición contó con destacadas esculturas de alabastro translúcido de Aragón.



Fig. 1. Gabriel Joly, *Apóstol Santiago el Mayor* (detalle), alabastro policromado, 1532-1535. Retablo de Santiago peregrino. Iglesia de Santa María de Bolea (Huesca). Fot. de la autora.

ello se une la blancura del mismo en esta pieza, un aspecto tan del gusto de artistas y clientes que buscaban la belleza en la obra, proporcionada por esta piedra ornamental cuando estaba bien pulida y resultaba suave al tacto. Otra característica que también muestra este detalle de la escultura, es la delicada policromía, con un ornato de oro a pincel y vistosa laca transparente rojo-carmín, que además de darle suntuosidad, deja muy visibles los diferentes matices de la calidad del alabastro, procedente con toda probabilidad de las canteras aragonesas del Valle Medio del Ebro. La imagen reproduce parte de la escultura titular de un retablo dedicado al apóstol Santiago peregrino, que debió encargar el canónigo Santiago Diest al escultor francés afincado en Zaragoza, Gabriel Joly, para la capilla familiar en la iglesia de Santa María de Bolea (Zaragoza), después de mayo de 1532, cuando se concede permiso a él y a sus hermanos para edificarla como panteón familiar. Diego, que había estudiado en la Universidad de París —donde obtuvo el magisterio de Teología y después fue nombrado canónigo de la Seo de Zaragoza— elige el alabastro tan presente en obras de su catedral y a un destacado maestro, de quien conocía la manera de trabajar⁴. Es posible que la excelente policromía de la escultura sea del pintor navarro Juan de Lumbier, colaborador de Joly en un proyecto anterior también de alabastro destinado al Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca)⁵.

No es mi intención hacer aquí un análisis pormenorizado de artistas, comitentes o canteras y de las obras ejecutadas en alabastro, temas más conocidos o estudiados, pero a los que es obligado hacer referencia para comprender cómo funciona el material y las posibilidades que ofrece como obra de arte.

2. EL ALABASTRO, SIGNO DE IDENTIDAD DE UN TERRITORIO⁶

Tenemos en Aragón como castigo la piedra de yeso, comarcas extensas yacen sobre lechos de esa materia [...] Una de las fases en que se presenta la piedra citada es la llamada alabastro, que en otros tiempos fue elemento preciado para la construcción de obras artísticas,

⁴ Morte García, 2023, pp. 230-231.

⁵ Joly y su taller, sin duda a partir de febrero de 1529 y hasta final del año 1530, se ocuparon de un proyecto en alabastro policromado auspiciado por la priora Beatriz Olcinellas, consistente en un grupo del *Santo Entierro*, un *retablo de Santa Ana*, otro dedicado posiblemente a la *Infancia de Jesús* y tal vez otros bajo la advocación de San Juan Bautista o la *Virgen del Pilar*. El alabastro del Santo Entierro procede de las canteras altas de la localidad de Velilla de Ebro (Zaragoza).

⁶ Para una mayor información, véanse Morte García, 2018, pp. 23-70; Gisbert Aguilar, Muñoz del Pozo, 2018, pp. 135-158; Criado Mainar, 2018, pp. 89-126. En la actualidad, las canteras en explotación en el Valle del Ebro, en un territorio entre Teruel y Zaragoza, producen el 90% del alabastro mundial.

como los retablos del Pilar y de La Seo. No alcanzo la razón por que ha dejado de usarse; teniendo en casa tan abundante producto [...] ⁷.

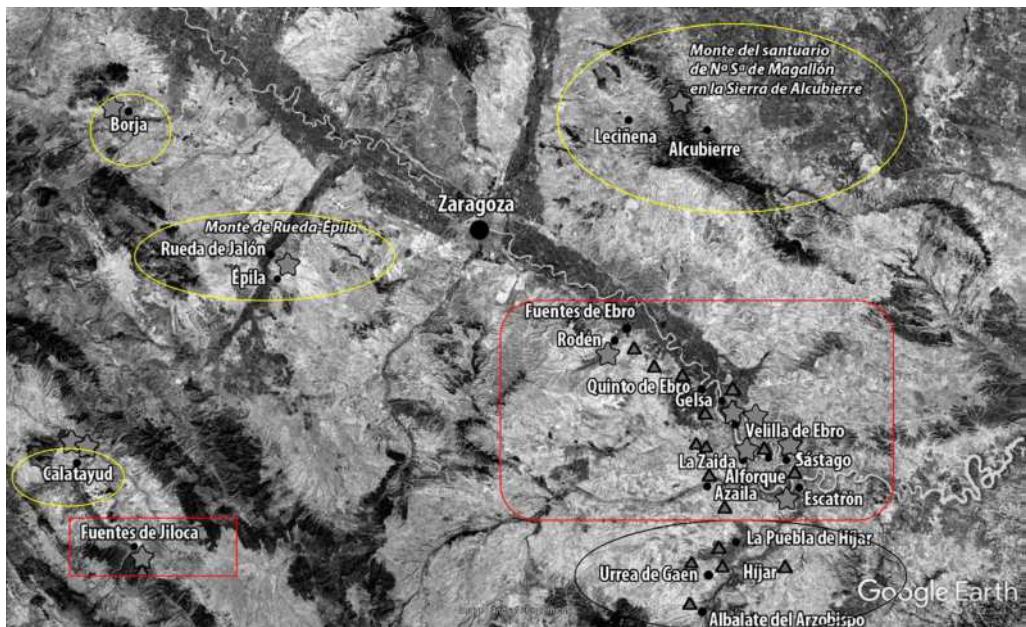


Fig. 2. Mapa de Aragón (detalle) con la localización de las canteras de alabastro.

Este texto escrito por el escultor Dionisio Lasuén (1850-1916) propone como fuente de riqueza para Aragón la industria de los alabastros y menciona las canteras más conocidas, ubicadas unas en localidades del Valle Medio del Ebro (actual comarca Ribera Baja) y otras en la villa de Fuentes de Jiloca, «pedreras» próximas a Calatayud (fig. 2). Ambas, fueron explotadas al menos desde la época romana por los vestigios materiales conservados y la extracción del material continúa hasta nuestros días. Su momento álgido fue el siglo XVI. Las canteras de la comarca Ribera Baja son las más referenciadas en testimonios escritos, porque a la translucidez y blancura del alabastro se une el estar próximas al río Ebro, situación que permitía el transporte fluvial del material y que éste pudiera llegar a lugares más alejados como Sevilla o Portugal. Las barcas discurrían río abajo impulsadas por la corriente y río arriba arrastradas con sogas desde la orilla. Precisamente, el autor de *Los veintiún libros* que defiende la navegación fluvial y conoce los obstáculos existentes,

⁷ Lasuén, *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1906. Lasuén desarrolló una destacada actividad artística en Zaragoza como pintor y diseñador de elementos arquitectónicos ornamentales y de objetos decorativos. Véase Rincón García, 1984, pp. 135-149.

escribe: «En España son muy pocos los ríos que se navegan, sino el río Ebro y muy poco». Propone que pueda ser enteramente navegable salvando los azudes por esclusas y que los barcos puedan entrar desde el mar por Tortosa⁸. Esa ruta debió ser la utilizada para transportar los bloques de alabastro hasta Portugal, comprados por Nicolás de Chanterenne, escultor del rey portugués, en su visita a las canteras de Gelsa (Zaragoza) en 1528⁹.

El material pétreo procedente de esas productivas canteras llegó hasta Roma en forma de objetos domésticos elaborados, según escribió en el siglo XVII el cronista mayor del Reino de Aragón, Diego Dormer, a propósito del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Velilla de Ebro (*Colònia Victrix Iulia Celsa*), labrado por «el famoso escultor Forment y es todo de figuras de alabastro muy fino, de que ay mina no lejos del Lugar, y por ser tan terso y blanco, se hazian vasos de él para embiarlos à Roma, como parece de Tito Livio en sus décadas [sic]»¹⁰. Todavía se puede apreciar el aspecto del material que percibió este cronista en los fragmentos conservados de esta interesante obra de Velilla contratada en marzo de 1532: relieve de las *Tres doncellas* (depositado en el Museo de Zaragoza) y la *Piedad* (Museo Marés, Barcelona). La fabricación de vasos de alabastro, probablemente objetos de lujo, se pudo comprobar en 2016-2017 con el interesante hallazgo del taller de vasos de Rodén, «una absoluta novedad en el panorama de la arqueología andalusí del valle del Ebro»¹¹. En esta localidad, entonces propiedad del señorío del arzobispado de Zaragoza, el alabastro fue el material básico en la construcción de las viviendas del antiguo Rodén deshabitado, como acredita el blanco de sus fachadas¹².

En la Edad Media uno de los primeros testimonios conocidos del uso del alabastro para la escultura funeraria, procedente de las canteras del Valle Medio del Ebro y empleado fuera de este territorio, fue el magnífico sepulcro de los reyes de Navarra, Carlos III el Noble y Leonor de Trastámarra ubicado en la catedral de Pamplona. El monarca rechazaba el material de las canteras navarras de Ablitas y Leiza y por esta razón el escultor real, Jehan Lome de Tournai, se desplazaba en 1416 hasta las aragonesas.

⁸ Lastanosa, copia del siglo XVII, ambos textos, t. 2, libro 6, f. 114 y libro 9, f. 179. El autor de *Los veintiún libros* conocía bien el territorio aragonés, lo menciona varias veces reseñando los diferentes tipos de materiales pétreos con el nombre de las localidades, en donde se localizaban las canteras o pedreras. Para mayor información acerca de esta navegación fluvial, véase Gómez Valenzuela, 2018.

⁹ Abizanda Broto, 1915, p. 156. En el documento se menciona el encargo de cincuenta carretadas de alabastro, en piezas de 40 palmos (7,7 m), a 12 sueldos jaqueses cada una.

¹⁰ Dormer, 1683, p. 199.

¹¹ Fanlo Loras, Picazo Millán, Soro Gayán, 2018, pp. 499-519. Los autores señalan que «Las manufacturas de alabastro en el valle del Ebro, a falta de otros datos, se remontan a época ibérica o ibero-romana».

¹² En la actualidad, las canteras que se explotan muy próximas a Rodén pertenecen al término de la localidad de Fuentes de Ebro (Zaragoza).

Precisamente, es desde principios del siglo XV cuando la recuperación de la explotación de estas pedreras es a mayor escala y, de manera más patente, poco antes de mediados de esa centuria, cuando se debió de poner en marcha una mayor infraestructura de canteros extractores, sin duda con motivo del espectacular retablo mayor de La Seo de Zaragoza. Sabemos que el escultor Pere Joan durante 1434 y 1435 visitaba canteras de alabastro en Cuenca y Besalú (Gerona), además de las zaragozanas de Sástago, Escatrón y Gelsa. De esta última se extrajo la mayor parte del alabastro con el que se labra el pie del retablo, así el artista y el canónigo Bartolomé Tarragona inspeccionaban «la pedrera de alabastro» en mayo de 1434 y por segunda vez en septiembre del mismo año. Por otra parte, es ilustrativo el texto de un documento de abril de 1435 cuando la segunda vez se visita Besalú *e no trobam res, e tornam a Exielsa*¹³.

Entre otros testimonios de diferentes épocas que mencionan estas canteras históricas y destacan la calidad del material, interesa el texto del cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña, porque en su *Itinerario del Reino de Aragón* (1610-1611) se incorpora un mapa en donde se puede ver el río Ebro y la sucesión de localidades en donde se ubican las pedreras más productivas de alabastro. Precisamente, en su descripción del territorio anota sobre el alabastro: «que se tira muyto e muy bom nas montanhas que ficao arrimadas a este mostº» (monasterio de Escatrón) «e a Velilla e Xelsa», con el que también se hacen vidrieras. Y respecto a esa última población, indica que era «gran población de moriscos» y hay una barca para cruzar el Ebro, que proporcionaba cuantiosas rentas al señor de la baronía de Quinto, a cuyo señorío pertenecían las tres poblaciones señaladas¹⁴.

La explotación de estas canteras se vio muy afectada por la expulsión de los moriscos en 1610, porque ellos eran los principales extractores (canteros) y transportistas del material. Al declive del alabastro en la realización de obras artísticas se unió el gusto por mármol y jaspe. Sin embargo, la calidad del alabastro de esta procedencia aragonesa siguió llamando la atención en los siglos XVIII y XIX: Antonio Ponz, el viajero Samuel Edward Cook o los diccionarios geográficos como el de Pascual Madoz.

Las canteras de Fuentes de Jiloca y de la sierra de Armantes en la Comunidad de Calatayud se debían de explotar ya en la época romana si nos atenemos a los restos aparecidos en Augusta Bilbilis. Las de Fuentes todavía están activas y la obra más singular realizada en el Renacimiento con alabastro de esta procedencia, es la portada de la colegiata de Santa María de Calatayud, según se exige sea de esas canteras en el contrato del año 1525 con Juan de Talavera y Esteban Obray. El mismo material se empleó en las sucesivas restauraciones de la pieza. De esas canteras procede el alabastro blanco y translúcido

¹³ Lacarra Ducay, 1999, pp. 181-182.

¹⁴ Labaña, 2006, pp. 243-245. Se trata de las localidades de Gelsa, Quinto y Velilla de Ebro.

utilizado en el siglo XVII en las estatuas funerarias de los marqueses de Ariza, ubicadas en la cripta de la iglesia parroquial de esta localidad aragonesa.

El aprecio de su calidad continuó en el siglo siguiente, como da a entender el texto de Monterde y López de Ansó:

De sus montes yesales se cortan tablas de la extensión que se requiere para claraboyas y en el corazón de la misma piedra está el yeso perfectamente cristalizado o la piedra espeacular y también el alabastro oriental que se ha llevado a Madrid para las obras de mosaico. De estas canteras se han trabajado estatuas y otras obras de arquitectura en este país¹⁵.

Las «pedreras» ubicadas en la comarca del Campo de Borja (Zaragoza) se han documentado en el término de la propia ciudad y en otras localidades de la zona. Se explotaban al menos desde la Edad Media y su empleo continuaría en obras posteriores hasta el siglo XVIII, de manera esencial para piedras armeras o ventanales¹⁶.

De las canteras en los Monegros y la Sierra de Alcubierre tenemos pocos datos. Sobre las de esa última zona, la referencia es a través del coleccionista y erudito Vincencio Juan de Lastanosa, quien eligió para sus proyectos en la catedral de Huesca, capilla del Sacramento y cripta funeraria, alabastro y «ágata azul y blanca... raro jaspe», según un documento de 1662. Al parecer mandó traer el material de la Sierra de Alcubierre, de unas canteras que estaban en una zona de su propiedad. Las obras de los dos espacios citados en la catedral oscense son de alabastro, unas de material blanco translúcido y otras de aspecto marmóreo¹⁷.

Sobre las canteras de alabastro en la provincia de Teruel —tales como las de Albalate del Arzobispo (en explotación en la actualidad)—, Madoz solo dice hay canteras de jaspes

¹⁵ Monterde y López de Ansó, 1788 [ed. 1999], p. 82. De esas canteras de Fuentes de Jiloca, en la actualidad se extraen principalmente tres variedades que se comercializan con la denominación de Tabaco, Blanco y Champán, además está la variedad Bardiello, que tiene mayor cantidad de arcillas que las otras.

¹⁶ Madoz, 1846, t. 4, p. 407, menciona la existencia de yacimientos en distintos puntos de su término municipal, «de yeso y cal, alternadas á veces con una especie de alabastro, de razonable blancura».

¹⁷ El «raro jaspe» es alabastro, pero no translúcido ni blanco. Existe un afloramiento geológico en la sierra de Alcubierre, término de Leciñena a 2 km del Santuario de Nuestra Señora de Magallón (Zaragoza), cuyas características corresponden a las del alabastro del sarcófago de la cripta de Lastanosa (según la descripción macroscópica y petrográfica, lo mismo que los datos geoquímicos), pero no hay frente de cantera histórico localizado, dado que es la zona de las trincheras de la Guerra Civil. La analítica del alabastro de esas obras y la localización de las canteras se hizo dentro de los citados proyectos de investigación sucesivos I+D+i (HAR2012-32628; HAR2015-66999), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

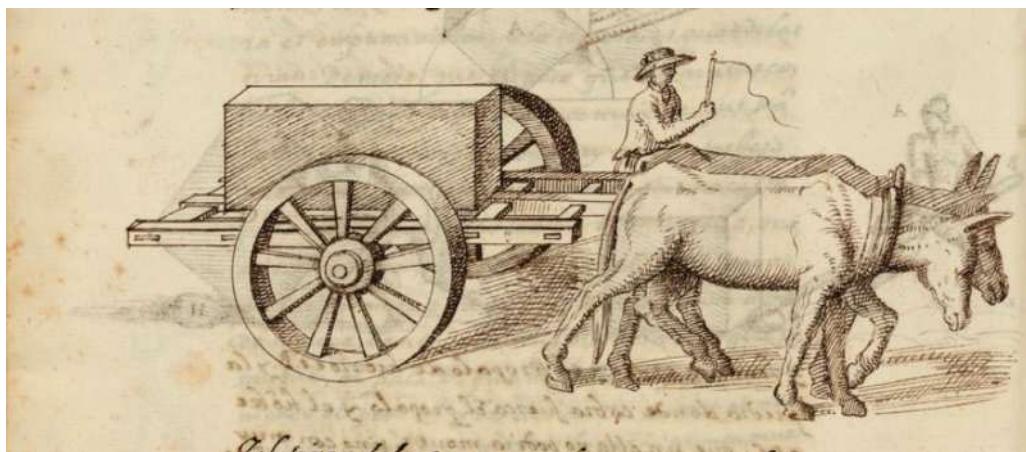


Fig. 3. Transporte de un «peso» por animales, dibujo a pluma intercalado en el texto: *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, de Pedro Juan de Lastanosa, Biblioteca Nacional de España, Ms.3.375, libro 18, f. 386v.¹⁸

de diferentes colores y de jaspe pajizo¹⁹, pero son datos que debemos poner en duda, porque era información que le mandaban desde los ayuntamientos por personas no expertas. En la comarca del Maestrazgo, Ponz relata canteras de mármoles blancos y de mezcla, que podrían ser de alabastro, dada la confusión en fuentes antiguas entre los dos tipos de piedra²⁰.

Conocemos otra variedad de alabastro que ni es muy translúcido y tampoco demasiado blanco. Por datos de archivo procedía de las canteras del Condado de Aranda en los términos de las localidades de Épila y Rueda de Jalón (Zaragoza). Este material se empleó en obras de arquitectura de Zaragoza, como la fachada y patio del palacio del conde de Morata, Pedro Martínez de Luna, en el siglo XVI, y en el siguiente para las columnas anilladas de las casas de Francisco Sanz Cortés (actual Museo Pablo Gargallo) y para parte de la fachada de la iglesia de Santa Isabel de Portugal²¹.

La manera tradicional de explotación de las canteras era a cielo abierto, lo mismo que en los yacimientos actuales. Conocemos dos excepciones todavía visibles en pedreras inactivas: una ubicada en el término de la localidad de Rueda de Jalón (Zaragoza) con túneles horadados en las capas arcillosas de los flancos de los montículos; y otra es la cantera más próxima a la mencionada villa de Fuentes de Jiloca, que se explotaba en galerías durante los meses invernales. El suministro del alabastro se podía acordar con los

¹⁸ <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099602&page=1>. [Consultado 03-04-2025].

¹⁹ Madoz, 1845, t. 1, pp. 287 y 298, t. 5, p. 474.

²⁰ Ponz, 1788, t. 15, carta 5, pp. 195 y 199.

²¹ Véanse Gómez Urdáñez, 2014, pp. 361-371; Pano Gracia, 2018, pp. 71-87; Boloqui Larraya, 2019, pp. 120-140.

arrendadores o propietarios de las canteras y se precisaba debía ser de buena calidad, además de indicar las medidas y el número de piezas que tenían que suministrar. Era frecuente que los escultores visitaran las canteras, en donde a partir de los bolos extraídos se formaban los bloques de alabastro, para luego trasladarlos a los talleres donde se esculpían las obras. El transporte del material se hacía bien por el río Ebro —con barcas o mediante el recurso de pontones—, bien terrestre en diferentes carros tirados por acémilas (fig. 3)²².

3. EL LENGUAJE DEL ALABASTRO: LUZ INTERIOR Y JUEGOS SENSORIALES

La propia especificidad del material, que artistas y clientes valoraban para transmitir una idea, dependía del tipo de obras y de su ubicación. Además, para su correcta visibilidad se debieron tener muy en cuenta las dimensiones del espacio para las que fueron pensadas y el ambiente lumínico, natural o artificial por medio de velas. Tener una percepción correcta o cuanto menos aproximada de cómo era el lenguaje del alabastro en obras concretas no es fácil debido a varios aspectos: su alteración por diversos factores ambientales, trasladados, intervenciones y daños producidos por el uso. Todo lo anterior obliga a tener presentes las fuentes escritas (contratos de las obras o sus descripciones) y gráficas.

Solo voy a referir unos cuantos proyectos que he seleccionado porque pueden servir como ejemplos para conocer mejor las posibilidades del alabastro en diferentes aspectos.

Si bien existen diversas variedades y tonos de alabastro, los que costeaban los proyectos o elegían el material para determinadas tipologías de obras, valoraban la calidad del alabastro de manera esencial por «blanco y sin manchas... A conocimiento de personas que lo entiendan», según se matiza en los contratos de los documentos notariales conocidos, de ahí que con frecuencia se ha podido confundir el alabastro con mármol. Esto sucede en la portada del crucero meridional de la iglesia de Santa María de Calatayud, en cuyo contrato del 5 de febrero de 1525, entre el obispo de Tarazona, el deán y el cabildo, de una parte y los escultores Juan de Talavera y Esteban Obray, francés, de otra, se exige: «la dicha obra a de ser de alabastro sin veta negra y muy bien labrado como esta en la muestra y el dicho alabastro a de ser de la cantera de Fuentes [de Jiloca] buscado y escogido de lo mejor y mas

²² El autor de *Los veintiún libros* da una serie de recomendaciones, con imágenes, referente a levantar y trasportar los grandes bloques de piedras. Lastanosa, copia del siglo XVII, t. 4, libro 18, f. 386. En ocasiones, el peso de los bloques de alabastro planteaba muchas dificultades para trasportarlos desde las canteras a los lugares donde se trabajaban las obras, como sucedió con el escudo de armas de los IX Duques de Hijar colocado en la fachada principal de la iglesia parroquial de la localidad de La Puebla de Hijar (Teruel): Martínez Molina, 2018, pp. 423-432.

blanco que se pudiere hauer *[sic]*»²³. Este material terso y blanco llevó al cartógrafo portugués Labaña a confundirlo con mármol en su visita a Calatayud en febrero de 1611²⁴.

La obra de la Edad Media que mejor representa el blanco «nieve» del alabastro es el *Sepulcro de Pedro Fernández de Híjar y Navarra* (Museo de Zaragoza, fig. 4), una característica que llamó la atención del rey de Aragón Martín I el Humano, tal como escribe en la siguiente carta:

Lo Rey. Venerable Abbát. Nos havem vista una imatge o tomba que frare P. Ferrandeç Dixer ha feta en los Monestir de Roda (Rueda de Ebro) de pedra blanca molt bella. E com volgessen fort que daquella fos fet lo nostre monument o tomba ques deu fer en aqueix vosstre Monestir, pregám vos affectuosament que tramettats al dit Monestir lo Maestre qui fa la dita nostra tomba o monument e veía aquella imatge o tomba qui feta es en lo Monestir de Roda e labat fer-li ha mostrar la pedrera o loch on es estada tallada qui es fort prop del dit Monestir per manera que si li par bella la dita pedra puixa fer daquella la dita nostra tomba o monument [...] Rex Martinus (24 de febrero de 1402)/ Aixi mateix vos pregám digáts al dit Maestre que veía de les dites pedres de quin gruix, larc he amplura sen hi porán trobar; e rescriguéts nosén de continent [...]»²⁵.

En esta misiva, que el rey dirige al abad del monasterio de Poblet (Tarragona) —lugar donde se quiere enterrar porque era el panteón de sus antepasados—, le indica que el material de su monumento funerario debe ser el de la tumba que había visto en el monasterio aragonés de Rueda de Ebro. Es un documento de gran interés para el tema que nos ocupa: valora el alabastro como un elemento bello por su blancura, informa sobre la ubicación de la cantera, alude a que el artista que vaya a ejecutar su tumba debe visitar el yacimiento y comprobar *de visu* el material y las dimensiones de las piedras.

La apreciación de la calidad del alabastro por parte del rey Martín el Humano es cierta porque se conserva el sepulcro aludido de Pedro Fernández de Híjar (h. 1400),

²³ Amada Sanz, 1947, doc. n.º 1, pp. 200-204. Las sucesivas restauraciones de la portada en Ibáñez Fernández, 2012. El alabastro no presenta hoy la «blancura» original exigida dado que es un material frágil por la acción erosiva de los agentes atmosféricos, a pesar de que para proteger la portada desde el primer momento fue prevista la colocación de un tejaroz.

²⁴ Labaña, 2006, p. 167. En una de las cláusulas del contrato de la policromía del retablo mayor de la catedral de Barbastro (1-XI-1601 y en la zona del pedestal, se exige al pintor Luis de Salinas el empleo de «lexias fuertes sobre el alabastro de modo que quede muy blanco»: Morte García, 2002, doc. 44, p. 151. No debía ser un policromador acostumbrado a realizar estas tareas en obras de alabastro porque el resultado no fue satisfactorio.

²⁵ Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Reg. 2244, fol. 136, publicado por Girona Llagostera, 1909, pp. 188-189.

descendiente del rey Jaime I el Conquistador. Entró a formar parte de las colecciones del Museo de Zaragoza en 1915 por donación de Enriqueta Durán, procedente del monasterio cisterciense de Rueda de Ebro. La imagen del difunto (hecha de un solo bloque de alabastro y sin policromar, excepto el cabello), personaje militar y político importante que, cuando enviudó, tomó el hábito de san Bernardo en este monasterio junto al río Ebro, aparece recostada y con los ojos cerrados, esperando la hora de la resurrección según la doctrina cristiana. Viste el hábito monástico de la Orden del Císter, su cabeza descansa sobre un cojín sostenido por dos ángeles, y a sus pies se encuentran las figuras de dos perros, bastante deterioradas y sólo una conserva aún un collar decorado con cascabeles. Este animal es uno de los más frecuentes en las tumbas góticas a partir del siglo XIII, como símbolo de fidelidad. Todas las partes del sepulcro antes mencionadas son de alabastro pulido y las alas de los ángeles conservan el oro y restos de policromía, que también tendría el cojín en donde únicamente se aprecian diseños ornamentales vegetales.

Se trata de una obra de excelente calidad de un artista desconocido, quizás del sur de Francia, que dominaba la técnica del alabastro, especialmente la escultura funeraria. Su cronología *ante quem* la proporciona la citada carta del rey de Aragón, quien debió ver este sepulcro el 6 de febrero de 1402, mientras viajaba en barco por el Ebro de Zaragoza a Tortosa (Tarragona). Conocemos el recorrido del viaje, precisamente ese día se encontraba en la localidad de Gelsa (Zaragoza) y dada la proximidad de este lugar al monasterio de Rueda de Ebro, debió desembarcar en el puerto fluvial de Escatrón (Zaragoza), propiedad de los monjes de Rueda, para luego ver la imagen funeraria del noble aragonés, cuyo alabastro blanco tanto le había impresionado²⁶. El color y brillo del material harían destacar al difunto que descansa sobre el sepulcro exento, colocado en origen en medio del crucero de la iglesia del cenobio. El resto de la tumba es de piedra arenisca²⁷, policromada y con elementos dorados, en cuyos frentes están labrados los escudos heráldicos de Pedro Fernández de Hijar y Navarra, además de la iconografía funeraria a base de ángeles turiferarios, monjes lectores y personajes laicos que ejecutan determinados trabajos.

²⁶ Museo de Zaragoza, inv. n.º 32987. Girona Llagostera, 1911-1912, p. 169, Lacarra Ducay, 2003, pp. 3-4.

²⁷ Agradezco al profesor José Gisbert del Departamento de Ciencias de la Tierra de la Universidad de Zaragoza la información sobre la analítica del alabastro que determina procede de las canteras de las montañas próximas al monasterio de Rueda de Ebro; la tapa del enterramiento es de arenisca calcolítica exclusiva de areniscas del Mioceno de la misma zona. El cosmógrafo portugués Labaña en su visita a este monasterio en abril de 1611 (2006, p. 243), menciona el lugar del sepulcro y bulto del yacente de alabastro en el monasterio, la proximidad de las canteras de este material y su calidad. En 1647 el sepulcro se trasladó a la capilla de San Lorenzo de la iglesia monástica. Ponz (t. 15, carta 5, pp. 182-183) menciona que «al otro lado del Ebro, en el término de Rueda se halla la abundante cantera de alabastro».



Fig. 4. Sepulcro de Pedro Fernández de Híjar y Navarra, alabastro en su color y policromado y piedra arenisca policromada, h. 1400. Museo de Zaragoza. Fot. de José Garrido.

Un conjunto singular de obras hechas en alabastro se encuentra en la capilla de San Bernardo (1550-1557) de la catedral del Salvador (la Seo) de Zaragoza. Está formado por dos sepulcros y sus respectivos retablos, ocho estatuas con personajes arrodillados y el retablo principal que da título a la capilla. El proyecto lo financia para enterramiento propio el arzobispo e infante real, Hernando de Aragón, y el de su madre, Ana Gurrea. A la temática funeraria en relación a la salvación del alma, la referencia a la diócesis cesaragustana y la representación del fundador de la Orden del Císter, a la que pertenecía el prelado, se une la exaltación de su linaje civil, dado que era nieto de Fernando el Católico y primo del emperador Carlos V, ambos están personificados en dos de las esculturas citadas, junto a las de los reyes Alfonso V y Juan II de Aragón. En las otras estatuas restantes ensalza la estirpe de sus antepasados arzobispos de la misma sede pertenecientes a la Casa real de Aragón: Juan I, Alonso y Juan II, finalizando con la suya. Para entender la percepción visual que los contemporáneos de Hernando de Aragón tendrían de todo el equipamiento artístico de alabastro sin policromar, en este reducido espacio de la capilla situada a los pies del templo y con poca iluminación natural, se debe tener en cuenta que el material procedente de las canteras del Valle Medio de Ebro (Gelsa-Escatrón), destacaría entonces por su blancura que llevó a confundir el alabastro con mármol²⁸. Precisamente,

²⁸ Labaña, 2006, p. 8, señala «dos tumbas de mármol blanco muy bien labradas y sus figuras encima de perfecta escultura», se refiere a los bultos yacentes de Hernando de Aragón y de Ana Gurrea. Todo el conjunto de la capilla se restauró en 2001 por el gran deterioro que tenía, con el alabastro degradado por

el arzobispo debía de querer atraer la atención del creyente a su panteón transformado en un «cielo de alabastro» para asegurar el paraíso y permanecer en la memoria. En todo el proyecto escultórico tan importante, realizado bajo la dirección del pintor Jerónimo Vallejo Cósida, participan los mejores escultores activos entonces en Aragón formados con los grandes maestros de la generación anterior: Juan Vizcaíno, Pedro Moreto, Juan de Liceire, Miguel de Peñaranda y Juan Ampuero, además de destacados mazoneros, canteiros y entalladores²⁹.

Ahora bien, el elemento propio del alabastro es la transparencia y traslucidez, aspectos a los que se refiere *Don Quijote de la Mancha*, en la escena desarrollada en la cueva de Montesinos a la que descendió en sus sueños:

Ofreciésemme luego a la vista un real y sumuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados [...] y así digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísimá sobremodo y toda de alabastro³⁰.

Cervantes en el texto anterior muestra como el revestimiento de paredes con alabastro da a la estancia un aspecto transparente y proporciona ambiente fresco. En relación a la traslucidez de material, voy a mencionar dos obras religiosas que reflejan la luz interior que emana del propio alabastro y cómo éste sirve para transmitir el mensaje cristiano representado. El primero es el grupo escultórico del *Nacimiento de Jesús con la adoración de los pastores* (fig. 5) procedente de un retablo destinado a una de las capillas de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca), realizado por Gabriel Joly (1529-1530) y del que desafortunadamente es la única pieza mejor conservada de ese retablo. La pieza ilustra un pasaje del Evangelio de san Lucas (2: 8-20) y conviene reparar en la figura del recién nacido, que aparece como el emisor de una intensa luz conseguida con el alabastro y que sirve para comunicar el concepto del Niño Dios luz del mundo con su nacimiento, sin necesidad de aplicar color para reflejar el mensaje. Por esta razón, solo se aplicó oro en el cabello y se pintó el perfil de los ojos y de los labios, a diferencia del resto de los personajes (la Virgen, san José, ángel y los pastores) que estuvieron policromados. De este modo, la nacarada piel de la imagen del Salvador representado desnudo, verdadero protagonista de la escena, baña

la humedad (pérdida del material original) y alteraciones de color (perdiendo el carácter traslúcido): Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2001, pp. 125-150.

²⁹ Criado Mainar, 2001, pp. 37-119.

³⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cap. 13: «De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa». Referencia en Boloqui Larraya, 2018, pp. 89-126.

de luz al reducido grupo que lo contempla, un contraste que se acentúa al estar acostado sobre un paño blanco y encima de una cunita trenzada en forma de cesta dorada, un trabajo muy naturalista y claro exponente de la versatilidad del alabastro.



Fig. 5. Gabriel Joly, Niño Jesús del *Nacimiento con adoración de los pastores*, alabastro en su color y policromado, 1529-1530. Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca). Fot. de la autora.

No tenemos certeza de a qué retablo de la iglesia del monasterio de Sijena perteneció este grupo escultórico del Nacimiento, porque los testimonios anteriores a 1936 no son muy claros. Es posible que estuviera en un retablo dedicado a san Juan Bautista colocado en el ábside del evangelio (capilla del linaje Urrea), pero la obra se había trasladado al muro de enfrente en 1780, cuando se derribó ese ábside románico para hacer el panteón de las prioras de Sijena. En esta segunda ubicación lo menciona Carderera en 1840 como «lo más perfecto en materia de arte que hay en esta iglesia. Consiste en un altar de bellísima escultura labrado en alabastro adscrito al celebre Berruguete. Por lo menos puede fundadamente atribuirse al celebre Damian Forment»³¹. Aunque, las figuras recuerden modelos de Forment, no me ofrece duda que el autor es Gabriel Joly. A finales del siglo XIX, el retablo del monasterio de Sijena se desmoronó y con las

³¹ Carderera, 1840, f. 24, pero no alude a las escenas y solo dice que hay en él varios compartimentos de la Pasión de Jesucristo. En esos años Berruguete y Forment eran los dos escultores del Primer Renacimiento más conocidos.

esculturas que no se habían mutilado se recompuso otro más pequeño, además, otros grupos escultóricos se colocaron en el salón del palacio prioral³², en cuyo lugar se encontraba el del *Nacimiento de Jesús* según testimonio de fotografías anteriores al incendio de la Guerra Civil.

Debemos suponer que, gracias a la traslucidez del alabastro, la luminosidad del Niño destacaría cuando el retablo estaba en la capilla original, un espacio de poca luz natural iluminado por las candelas colocadas en una lámpara de plata.

El segundo ejemplo en el que la elección del alabastro por su «luz interior» sirvió para transmitir un pensamiento religioso, es la imagen de la *Inmaculada Concepción* que culmina la reja de la capilla barroca de san Joaquín en la catedral de Huesca (fig. 6). La respuesta del material se produce con el fenómeno conocido como asoleamiento que tiene lugar hacia el mediodía en los meses de marzo y octubre, equinoccios de primavera y otoño. En esas fechas, un rayo de sol penetra por un vano de la cúpula de la capilla e ilumina la mitad de la imagen de la Inmaculada y el efecto no es casual, sino que se ideó con la intención de avivar con su carga simbólica la creencia de que María fue concebida sin pecado original. Se juega con la trasparencia del alabastro, material elegido para sugerir el modo en que la Virgen concibió a Jesús sin perder su pureza: cómo el rayo de sol atraviesa el vidrio sin mancharlo ni romperlo³³. Debajo de la escultura aparece el texto en letras de oro: *AVE MARIA/IN PRIMO CONCEPCIONIS INSTANTE/ GRATIA PLENA*. Así, parte de la imagen de la Virgen se convierte en una figura fulgurante. La capilla fue renovada a partir de 1655 por el canónigo y maestrescuela de la Seo oscense, José Santolaria que murió siendo obispo electo de Jaca (†1674) y «quiso dejar à la posteridad un monumento perpetuo de su esplendor y piedad»³⁴. La capilla de San Joaquín es excepcional por el abundante uso del alabastro en la reja, en muchos relieves ornamentales y en el retablo con un buen número de imágenes de bulto redondo policromadas; el programa iconográfico se completa con las pinturas de los muros y de la cúpula.

³² Toda la información en Pano, 1883 pp. 79-80, que menciona el Nacimiento en el segundo cuerpo del retablo. Pano, (ms. 1896), 2004, pp. 152-154; en el pie de foto que acompaña el manuscrito pone Gabriel Joly, pero el texto de esta identificación es posterior.

³³ En 2019 la Diputación Provincial de Huesca encargó la realización de un vídeo del fenómeno de la asoleación a «Dedía Producciones» para la exposición: *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca: siglos XII a XVIII*, que estaba prevista para 2020. La pandemia y otras circunstancias hicieron retrasar la inauguración hasta 2023 y entonces el vídeo se pudo proyectar durante toda la muestra (18 de abril de 2023-27 de agosto de 2023). Véase *Signos*, 2023, pp. 296-297, 316 y 321.

³⁴ Novella Domínguez, 1786, t. 3, pp. 493-494. Nasarre López y Villacampa Sanvicente, 2017, pp. 40-41. Villacampa Sanvicente, 2023, pp. 317-320.

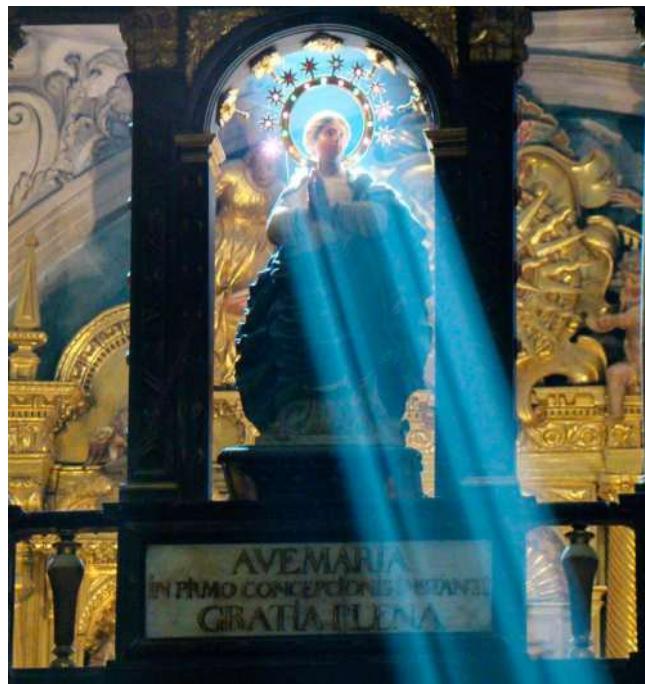


Fig. 6. *Inmaculada Concepción*, después de 1655, alabastro policromado, reja de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca. Fot. de la autora.

Era un momento de fervor inmaculista. Por un lado, en Huesca se produjo un brote virulento de peste en el año 1651 que llevó a la ciudad y a sus instituciones a renovar el voto a la Inmaculada Concepción de 1450, celebrado con motivo de la epidemia de esta enfermedad que había asolado a la ciudad. Desde entonces, en la catedral oscense se celebra el oficio de la vigilia de la festividad mariana conocida como *Tota pulchra*. Por otro, el papa Inocencio X, a petición de Felipe IV, declaró en 1654 obligatoria la fiesta de la Inmaculada en España y sus territorios. En este contexto, Huesca celebró en 1662 unas magníficas fiestas en honor de la Inmaculada, información conocida por un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España³⁵. En el texto se hace una pormenorizada descripción del arte efímero, artificios y otros aspectos. En su organización y desarrollo festivo participó tanto del estamento religioso, como el civil, además del esfuerzo colectivo de las familias nobles oscenses y de modo particular Vincencio Juan de Lastanosa, que tuvo una colaboración muy activa en esta fiesta. Interesa el ornato realizado en su capilla familiar de la catedral oscense (aún inconclusa), descrito con detalle en esta relación festiva:

³⁵ Relación de las Fiestas, 1662, publicado por Naval Mas, 2007, pp. 255-314.

Las jambas, cornisas, frontispicios, estípites, cartelas y paneles, que adornan el frontispicio principal, y las puertas y inscripciones de la sacristía, son de alabastro puro, y ágata azul y blanca, tanto le compite la vista y preciosidad este raro jaspe nuevamente descubierto en el monte que corona el célebre santuario de Nuestra Señora de Magallón en la áspera sierra de Alcubierre³⁶.

Estas canteras estaban en territorio propiedad de los Lastanosa y esta roca ornamental la emplearon también en la cripta-panteón familiar, dedicada a la Inmaculada. Lo que se menciona como raro jaspe, en realidad es alabastro, pero no blanco ni translúcido. La distinta variedad de alabastro era un lujo para la vista (como todavía es apreciable) y a su vez, un elemento diferenciador, respecto al equipamiento artístico de las otras capillas de la catedral oscense adornadas con retablos de alabastro. Vincencio tuvo también una participación destacada en las fiestas celebradas en Huesca en 1658 por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero y la exaltación de la ciudad se manifiesta en este verso: «Tú, de Aragón la cuna de los Reyes, / Tú, la Atenas mejor para las leyes, / Madre feliz de tantos / Heroes famosos portentosos Santos»³⁷.

Dando un gran salto en el tiempo respecto a los proyectos citados, también a los artistas contemporáneos les ha interesado explorar las posibilidades plásticas del alabastro para expresar una idea, como sucede con los escultores Eduardo Chillida (1924-2002) y Jaume Plensa, quienes debieron emplear en sus proyectos alabastro procedente de las canteras aragonesas³⁸. Chillida comenzó a experimentar con este material en 1965 y con él realizó un conjunto numeroso de obras que denota el protagonismo de esta piedra en la producción del autor. Según sus palabras: «El alabastro proporcionaba una posibilidad de encuentro con la luz y la arquitectura»³⁹.

Plensa, preocupado por representar el mundo interior del ser humano en una llamada a la contemplación y a la introspección, el blanco del alabastro, junto con el ligero alargamiento de las formas o el propio gesto de los rostros y ojos cerrados, le permiten explorar esta noción, como se advierte en la escultura *María*, realizada en 2018 y expuesta en la retrospectiva *Jaume Plensa. Materia interior* del Espacio Fundación Telefónica (Madrid, 17 de octubre de 2024 al 4 de mayo de 2025). El alabastro de esta icónica escultura femenina tiene ahora la peculiaridad de presentar dos colores, uno más transparente y

³⁶ Relación de las Fiestas, 1662, f. 4v.

³⁷ Relación de las Fiestas, 1658, p. 17. El autor relata los sofisticados artefactos costeados por Lastanosa y algunos los cita «de mármol blanco», posiblemente fueran de alabastro.

³⁸ De Chillida se desconoce la procedencia del alabastro, pero es posible fuera de las canteras aragonesas. Plensa empleaba alabastro procedente de las de Velilla de Ebro (Zaragoza).

³⁹ Castán Chocarro, 2018, pp. 455-468.

otro más opaco. Esta dualidad la comenta el propio Plensa: «Cuando abrí la caja después de tantos años me di cuenta de que habían salido unas floraciones en color azul que resultaron ser azurita y malaquita. Mi alabastro siempre era un blanco puro y aquí ha cogido una vida que no esperaba» (fig. 7)⁴⁰.



Fig. 7. Jaume Plensa, *María*, 2018, alabastro en su color⁴¹.

4. REVESTIMIENTO POLÍCROMO

Se debe tener muy en cuenta que la percepción del alabastro cambia cuando las obras están policromadas. Era habitual que las imágenes talladas, una vez muy pulidas y con un acabado suave para realzar su transparencia y blancura, se pintaban y doraban, si exceptuamos en el siglo XVI la mayor parte de la escultura funeraria y la de algunos retablos,

⁴⁰ Carbajo, https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 20-02-2025].

⁴¹ Fuente: https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 05-04-2025].

en donde el material quedaba a la vista. La falta de policromía en estos últimos era casi siempre por problemas económicos al ser tareas muy onerosas, pero también en ocasiones podía ser una cuestión de gusto estético por parte de quienes financiaban las obras. En Aragón había muy buenos profesionales en este tipo de trabajos y solían ser los escultores los que los elegían o sugerían a los comitentes los artistas a realizar las labores pictóricas. La técnica es muy elaborada porque sabían que una deficiente policromía arruinaba el trabajo escultórico y valoraban el propio material, dejándolo traslucir al aplicar parcialmente en determinadas zonas de la pieza, dando el dorado y el color en capas muy delgadas. Con estas labores se produce un juego cromático entre la luz del alabastro, los colores de los pigmentos (los más reiterados: el rojo y el azul) y la insistente presencia del oro, que solía estar velado con colores transparentes para acentuar el volumen de las esculturas⁴².

En los proyectos de mayor envergadura o cuando el cliente disponía del suficiente dinero para pagar el precio de la costosa policromía, se contrataba a los mejores pintores, como sucedió con el retablo mayor gótico de la Seo de Zaragoza. Los trabajos se hicieron en dos etapas, comenzando la primera en 1445 y la segunda después del incendio del retablo, en mayo de 1481. Intervinieron los más reputados artistas entonces en Zaragoza: Tomás Giner, Miguel y Bartolomé Vallés, Martín Bernat, Miguel Ximénez y Bartolomé Bermejo. La valía profesional de este último se manifiesta en que cobra más por su trabajo que el resto de sus colegas y además tenía el privilegio de disponer de un espacio propio⁴³. Si bien no se ha podido determinar lo realizado por cada uno de estos artistas, el resultado fue un trabajo excepcional con una abundancia del oro en mayor proporción que en las obras del Renacimiento y un interés por la representación naturalista en la indumentaria, con imitación de los tejidos ricos por medio de la lámina de oro y de manera particular en las trabajadas cenefas con motivos tallados decorados con veladuras y estofados, una decoración similar a las que esos artistas acostumbraban a realizar en sus obras pictóricas.

No se conoce mucha documentación sobre contratos de policromía. En los documentos conservados generalmente se matizan la decoración, el oro y en ocasiones los colores y la técnica. Por otra parte, en ocasiones los documentos no se corresponden con las

⁴² Algunos trabajos sobre la técnica de tipo general en Cennini, 1988, cap. 174, pp. 219-220. Más específicos en Cantos Martínez y Jiménez Cuenca, 2006; Rivas López, 2008; Gómez, Gayo y López, 2000, pp. 80-87; González de Quevedo y Hildenbrand, 2021, pp. 185-227. Los motivos diseminados por el alabastro de los retablos aragoneses de los siglos XV y XVI exigen sisas finas y transparentes, en general de color pardo anaranjado.

⁴³ Lacarra Ducay, 1999. La autora recoge el nombre de los pintores que intervienen en la policromía además de otros datos en relación a la misma, tomados de los libros de fábrica» del archivo de la Seo: aceite de linosa (óleo), huevos (para la técnica al temple), colores azul o carmín) y oro. En la vistosa policromía se emplea también el verde, ocre, negro, albayalde, laca roja y las aplicaciones de pasta vítreas de color en el fondo de los cascos del banco.



Fig. 8a (izqda.). Juan de Anchieta (escultura) y Juan de Ribera (policromía), *San Miguel arcángel* (detalle), 1569-1571, capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Fig. 8b (dcha.). Damián Forment, *Profeta*, 1522-1525, alabastro policromado. Capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca. Fot. de la autora.

obras que nos han llegado. Eso sucede con el desaparecido retablo de la capilla de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza realizado por Damián Forment, cuya policromía se encarga a los pintores Sancho Villanueva y Antón de Plasencia el 21 de abril de 1530: «y las ymagines sus sembraduras de oro fino y guarniciones con mil labores del romano y caras y manos encarnadas al olio muy bien acabada como requiere el alabastro»⁴⁴.

El resultado no sería muy diferente al del magnífico profeta situado en el banco del retablo de Santa Ana de la capilla de esta advocación de la catedral de Huesca (fig. 8), obra atribuida a Forment (h. 1522-1525)⁴⁵. Tampoco se ha conservado el retablo de la capilla de Jaime de Luna en Caspe, cuya policromía contratan Juan de Lumbier y Martín García, pintores, el 4 de septiembre de 1532, cuyo trabajo debía reconocer Forment y en la capitulación se especifica que «las imágenes de alabastro an [sic] de ser muy bien adornadas de sus carchofas y frisos de oro fino de sisa y algunos cabellos de oro sobre sisa donde sera menester y muy bien encarnadas por rostros y manos»⁴⁶.

⁴⁴ Morte García, 2009, apéndice 2, doc. n.º 326.

⁴⁵ La policromía carece de imprimación, las carnaciones están hechas al óleo y los dorados en mate con veladuras. Se usó azurita en la policromía de los ojos que, junto a las arrugas del rostro, dotan al profeta de mayor naturalismo y expresividad.

⁴⁶ Morte García, 2009, apéndice 2, doc. n.º 369.

Muy interesantes son las exigencias del banquero Gabriel Zaporta en el contrato con el pintor Juan de Ribera en 1569 para la policromía del retablo de los arcángeles de su capilla funeraria, en la Seo de Zaragoza. El banquero debía entender la diferencia entre la policromía en la madera y en el alabastro, valorando la luz interior y la blancura de este último material, es decir lo que pretende es aprovechar la calidad natural del alabastro y que no quedara oculto con la policromía:

Item es consertado entre las dichas partes que todas las figuras que seran de alabastro que sean doradas de oro mate, echo unos grotescos a punta de pinsel a boeltas del oro mate, con tal que no se cubra la piedra del todo. Combiene que sean muy bien compartidas las labores por encima de las ropas [...]. Item es consertado que los rostros y manos de las figuras, y lo demás, que no sean encarnados, más de sollo tocados de unas frescuras ensima del alabastro y no sean encarnados⁴⁷.

Se debe tener en cuenta que la policromía original de las obras de alabastro está muy alterada por diversas circunstancias, bien por las pérdidas de la misma o bien por un cambio de gusto, lo que motivó que fueran repintadas en diversas ocasiones. Esto sucedió en el banco del retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (fig. 11), que fue la única parte policromada de esa obra, tarea encomendada en 1511 al pintor Pedro de Aponte (del Ponte). Cuando a comienzos del siglo XVIII se trasladó la obra del templo gótico al nuevo barroco, se debió repolicromar sobre la policromía original, sin duda porque estaba muy deteriorada. Ambas quedaron bastante alteradas en la década de 1970 cuando se efectuó un tratamiento de limpieza de toda la obra y parece ser que se utilizó «un aceite mineral teñido con nogalina que enmascaraba la blancura del alabastro»⁴⁸.

5. PINTURA DE LUZ: «VIDRIERAS»

Por lo que sabemos, era frecuente colocar planchas de alabastro translúcido en los vanos de los templos de Aragón a lo largo de los siglos XVI al XVIII. Las vidrieras, según se les nombran en la documentación, proporcionaban a los espacios interiores una luz difusa y envolvente, a la vez que servían para protegerlos de los agentes atmosféricos y de la entrada de aves. Cuando estaban pintadas, al óleo o al temple y sin preparación alguna,

⁴⁷ Criado Mainar, 2004, pp. 13-119, doc. pp. 172-173; Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2004, pp. 121-159: «las carnaciones se hicieron al óleo directamente sobre el alabastro, sin preparación y los dorados son mates aplicados al mixtión; los motivos decorativos de los ropajes se realizaron con plantilla».

⁴⁸ Equipo de Restauración, 1995, pp. 115-121. En la restauración del retablo realizada en 1993 y 1994 se descubrió la existencia de dos policromías superpuestas que se mantuvieron: la realizada por Aponte porque está muy perdida y la segunda por su buena calidad.

transformaban la arquitectura, resaltaban la belleza de los interiores y las imágenes representadas servían para expresar conceptos religiosos. Con todo ello se creaba un ambiente sagrado que provocaba un impacto de la trascendencia de lo divino en los fieles creyentes.

De este tipo de cerramiento con planchas de esta roca sedimentaria hace referencia el teórico Alberti, en su *De re aedificatoria*: «En las ventanas de los templos, con vistas a su iluminación, colocaban... unas delgadas tablas fijas de alabastro translúcido»⁴⁹. El autor de *Los veintiún libros* en el siglo XVI las elogia y da la solución para evitar su deterioro: «El alabastro se sura como madera en tablas delgadas, y estas sirven en lugar de vidrieras de vidrio y en ellas se pinta muy bien... Mas untándolas con azeite se defiende del agua y da mucha luz»⁵⁰.

La documentación proporciona información sobre estas «vidrieras» policromadas que iluminaron iglesias parroquiales rurales (Ariza o Ibdes) y urbanas, colegiatas (Barbastro), monasterios o catedrales (Albarracín y Zaragoza). En estas pantallas de luz solían trabajar los mejores artistas, así Damián Forment dibujó las figuras destinadas a la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza (1524-1527) y Jerónimo Cósida pintó las del monasterio de Veruela (h. 1540)⁵¹. Desafortunadamente ha pervivido muy poco de este legado artístico sagrado. Las canteras de Fuentes de Jiloca suministraron en el siglo XVI las de la iglesia parroquial de esta localidad y solo se conservan la que representa a la *Virgen Anunciada* (colocada en la cabecera del templo) y parte de la de *San Sebastián* (fig. 9), recuperada hace poco tiempo.



Fig. 9a (izqda.). *San Sebastián*, vidriera. Iglesia de Fuentes de Jiloca (Zaragoza). Fig. 9b (dcha.). *Cristo increpando a Saúl*, alabastro policromado, vidriera. Catedral de Tarazona (Zaragoza)⁵².

Fot. de la autora.

⁴⁹ Alberti, 1485, cap. 12, p. 314.

⁵⁰ Lastanosa, copia del siglo XVII, t. 4, libro 17, f. 265; en el f. 252 hay ilustración con las herramientas para trabajar la piedra. Véase Frago García y García-Diego, 1988. García Tapia, 1997.

⁵¹ Pano, 2018, pp. 81-87.

⁵² El color amarillo-dorado del fondo representa la luz divina.

Un conjunto espectacular son los ejemplares pintados de la catedral de Tarazona, localizados en la zona de la capilla mayor y en el transepto, mientras que las de la nave, las del resto del crucero y del cimborrio, se eliminaron durante la intervención de 1963 a 1977. Se atribuyen al entretallador y «pintor de vidrieras» Alonso González (†1564), natural de León⁵³. Es posible que el alabastro proceda de las canteras de Borja (Zaragoza) o de las cercanas de Ablitas (Navarra).

6. ALABASTRO, MATERIAL VERSÁTIL. SU USO CONTINUADO EN ARAGÓN: LAS OBRAS

El alabastro procedente de las canteras aragonesas se convirtió en material preferido en Aragón para la escultura (por su abundancia y traslucidez su procedencia preferente era de las ubicadas en el Valle Medio del Ebro y en Fuentes de Jiloca), así como para el marco arquitectónico que la acoge, el retablo, sin olvidar otros géneros artísticos como los sepulcros, «oratorios», pilas bautismales y de agua bendita, sagrarios, altares, escudos de armas, «vidrieras» (láminas de alabastro de cierre para las ventanas) y relojes de sol. Además de los componentes arquitectónicos, como portadas monumentales y patios interiores: ventanas, columnas, frisos, capiteles, etc. Sin olvidar los objetos de lujo domésticos, por ejemplo, los pequeños objetos conservados en el Museo del Teatro Romano de Zaragoza. Solo voy a mencionar algunos de los más destacados proyectos conservados y no es posible profundizar aquí en su estudio artístico.

Por lo que conocemos, el uso continuado del alabastro en Aragón se remonta ya a la Primera Edad del Hierro (800-500 a. C), acrecentando su importancia en la época romana, continúa en la etapa de dominio musulmán (p. ej., elementos constructivos en el palacio islámico de la Aljafería), y cuando pasa a manos cristianas, se conservan ejemplos de arte románico tan significativos como las iglesias de las localidades zaragozanas de Borja, Novillas y Mallén. El edificio románico de esta última se comienza a construir en el siglo XII, cuyo ábside quedó embutido en la fábrica del templo reedificado en 1764. En la nueva fachada de poniente puede verse gran cantidad de sillares de alabastro blanco reutilizado y el crismón con monograma de Cristo labrado⁵⁴.

Sin embargo, el uso artístico de esta roca sedimentaria se afianzará a partir del siglo XIV en el arte funerario del Gótico y en los dos siglos siguientes será el material preferido para sepulcros y retablos, además de otros aspectos ornamentales de

⁵³ Gómez Urdáñez y Tekne, 2009.

⁵⁴ Hernando Sebastián, Zaragoza, 2018, pp. 309-316.

representación⁵⁵. Al ser una piedra blanda resulta más fácil de trabajar: se puede serrar, limar, perforar, lijar, tallar y tornear.

El proyecto del arte gótico más destacado antes citado, es el monumental retablo mayor de la catedral del Salvador de la Seo de Zaragoza, una de las mayores realizaciones en alabastro de las canteras de Gelsa llevadas a cabo en Europa durante el siglo XV (1434-1488), que en palabras del viajero alemán Jerónimo Münzer, al alabar las imágenes, talladas en blanquísmo alabastro, dice: «No hay en toda España más precioso»⁵⁶. Si en su policromía intervinieron los mejores pintores con taller en Zaragoza, lo mismo sucedió con los escultores: Pere Johan, Hans de Suabia, Francí Gomar y Gil Morlanes, que participan junto a otros destacados colaboradores. Sufragaron el proyecto los arzobispos de Zaragoza, Dalmau de Mur y los prelados de la Casa Real de Aragón: Juan I y Alonso⁵⁷.

El elenco de obras góticas del siglo XV en alabastro se completa con la bella imaginería mariana, entre las que hay piezas tan notables como la *Virgen con el Niño* (conocida como la Virgen Blanca) del escultor francés Fortaner de Usesques (Zaragoza, la Seo) o la bellísima escultura de la misma iconografía conservada en el Museo Alma Mater de Zaragoza. La escultura de Fortaner, ya se había terminado en noviembre de 1448 y se integró como titular en el nuevo retablo colocado en la capilla de Santa María en 1649⁵⁸. quizás entonces se debió alterar la policromía original (fig. 10).

El escultor más activo en las dos últimas décadas del siglo XV fue Gil Morlanes «el Viejo» (Morlán), artista al servicio del arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón y desde 1493 de su padre el rey Fernando II de Aragón (el Católico). Montó una empresa artística para acaparar el mercado artístico en Aragón, como imaginero y maestro de obra en piedra. Conocemos numerosas obras documentadas o atribuidas y es autor de la mayor parte de los proyectos de escultura funeraria de la nobleza: el sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, virrey de las dos Sicilias (h. 1487), en la iglesia de Santa María la Mayor de Épila (Zaragoza), que sigue el modelo tradicional con la imagen del difunto yacente; o la tumba de Luis de Beaumont, II conde de Lerín (1491), en la que Morlanes contó con la colaboración del escultor flamenco Pedro de Amberes y cambió la tipología colocando la estatua

⁵⁵ No en todas las obras se empleó el alabastro translúcido como sucedió en la sala capitular y claustro de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud de comienzos del siglo XV, reconstruidos en el siglo XX.

⁵⁶ Münzer, 1991, p.291.

⁵⁷ Lacarra, 1999. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>. Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 70-89 y 111-115.

⁵⁸ Janke, 1984, pp. 65- 83, esp. 72-73 y doc. 1. Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 105-108. *La Virgen con el Niño* (Zaragoza, Museo Alma Mater), se ha atribuido al imaginero catalán Francí Gomar, pero en fecha reciente se ha puesto en duda su autoría: García Lasheras, 2018, pp. 301-302.



Fig. 10. Esculturas en alabastro policromado. Izqda.: Fortaner de Usesques, *Virgen Blanca*, 1446-1448. Zaragoza, la Seo. Dcha.: *Virgen con el Niño*, h. 1455-1475. Zaragoza, Museo Alma Mater.

Fot. de la autora.

del noble navarro arrodillado sobre el sepulcro⁵⁹. Su proyecto de mayor envergadura es el monumento funerario del canónigo y primer inquisidor general de Aragón, Pedro Arbués (†1485), financiado por los Reyes Católicos y realizado entre 1489-1490. No es posible apreciar la calidad del alabastro, ni el dorado y la policromía originales de las partes

⁵⁹ Mausoleo funerario que fue colocado en el siglo XVI en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Lerín (Navarra) y hoy se encuentra en Madrid, en el Palacio de Liria del duque de Alba. Véase Lacarra Ducay, 2013, pp. 137-201. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>

conservadas del sepulcro porque se desmanteló cuando los restos del eclesiástico fueron trasladados a la primera capilla del lado de la Epístola con motivo de su beatificación en 1664⁶⁰. Morlanes seguirá trabajando en el siglo XVI en otros proyectos de alabastro, en colaboración con su hijo del mismo nombre, en el retablo mayor del castillo-abadía de Montearagón, Museo Diocesano de Huesca y la portada de la basílica de Santa Engracia de Zaragoza.

Las obras en alabastro en Aragón alcanzan su máximo esplendor en el Renacimiento, cima del uso de este material con grandes aportaciones. El principal protagonista es Damián Forment, quien a partir de mayo de 1509 sustituye en Aragón a Morlanes en los grandes proyectos de escultura funeraria y retablos, realizados con alabastro extraído de las canteras del Valle Medio del Ebro⁶¹. Venía de Valencia y su actividad profesional relevante comienza con el retablo mayor destinado a la entonces iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza (1509-1518), obra excepcional en la que esculpe el retrato de su esposa Jerónima Alboreda, y el suyo propio, acompañado del simbolismo de su apellido y de las herramientas como escultor. Además, aporta importantes novedades para la plástica aragonesa, como son la reproducción de grabados de Alberto Durero y los modelos de Leonardo (fig. 11).



Fig. 11a (izqda.). Damián Forment, Cestillo de costura de la Virgen, *Anunciación* (detalle); capazo con herramientas para el trabajo de la piedra y la madera. Fig. 11b (dcha.). Damián Forment, *Nacimiento de Jesús* (detalle), 1509-1512. Retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza. Alabastro policromado por Pedro de Aponte, con repolicromía posterior y diferentes intervenciones. Fot. de la autora.

⁶⁰ La información de cómo era esta obra funeraria la conocemos por fuentes escritas y diferentes representaciones gráficas. Morlanes ideó un catafalco en isla, con relieves alusivos a Arbués en los frentes de la cama, y la imagen yacente del difunto sobre la misma. Véase Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 136-142. La propuesta del apellido Morlán en Mateos-Rusillo, 2024, pp. 321-327.

⁶¹ Una monografía del escultor en Morte García, 2009.

En la década de 1520, Forment monta una gran empresa artística con tres talleres simultáneos, para poder acometer los numerosos encargos. De nuevo emprende un proyecto monumental: el retablo mayor de la catedral de Huesca (1520-1534), obra maestra donde incorpora modelos de Rafael a través de los grabados de Marcantonio Raimondi y referencias a la escultura del *Laocoonte*, que debió conocer a través de los trabajos de Alonso Berruguete en Zaragoza. También en el sotabanco del retablo coloca su autorretrato y el de su hija Úrsula, que debió colaborar en el obrador de Huesca, antes de su casamiento en esta ciudad en 1527. En los relieves de tamaño reducido, no debió intervenir el taller de Forment y fueron obra personal suya. Se trata de piezas destinadas a un ambiente doméstico, que en los inventarios *post mortem* se suelen denominar «oratorios». Se han identificado cuatro ejemplares policromados y el de calidad excepcional representa la *Adoración de los Reyes Magos* (Huesca, Museo Diocesano), cuyo primer propietario fue el canónigo de la catedral de Huesca, Jorge Semper, que en su testamento de 1543 lo donó para que fuera colocado en la capilla del Sacramento de la Seo oscense. La calidad del alabastro y la exquisita realización, hicieron se creyera que el relieve estaba hecho en mármol⁶². Otro de los relieves esculpido por este maestro hacia 1520, está incorporado en el centro de un *Oratorio de San Jerónimo penitente* (Museo Nacional del Prado, P008285). En torno a 1560 Juan de Juanes incorporó la placa de alabastro a una estructura arquitectónica que se cierra con dos puertas, en las que él pintó cuatro santos. En la parte trasera del templete está escrito «Adriano López de Dicastillo»⁶³. Tal vez se pueda identificar con Adrián López, oriundo de la localidad navarra de Dicastillo, de cuya iglesia parroquial era beneficiado y residente en Valencia en 1565. Si en ese año era el propietario del relieve, no era el primer dueño de la pieza⁶⁴.

La actividad de Forment no decae en la década de 1530 y sigue con clientes poderosos, a pesar del enojoso pleito por el retablo mayor del monasterio de Poblet (Tarragona). Así, se hará cargo del sepulcro parietal en arco de triunfo, de Juan de Lanuza, virrey de

⁶² Morte García, 2023, pp. 98-99. El relieve (50 x 38 cm) presenta fina capa de policromía dada directamente sobre el alabastro, menos el dorado a la sisa con veladura carmín. Novella, 1786, t. 3, p. 570, lo cita como «artificioso retablo de alabastro». Otro relieve relacionado con Huesca está dedicado a la *Adoración de los pastores* (iglesia de Sobradiel), su propietaria fue Leonor de Santángel y pudo llegar a sus manos a través del canónigo Martín de Santángel.

⁶³ Gisbert Aguilar; Sánchez-Cano ; Morte García y Muñoz del Pozo, 2019, pp. 208-221. Ruiz Gómez, 2019, pp. 76-78. En una de las dependencias de la Seo de Zaragoza se conserva otro oratorio con un relieve de alabastro representando a san Jerónimo, atribuible a Forment.

⁶⁴ Desconozco la disponibilidad económica de Adrián López para comprar la obra. Era hijo de Gil López y Ana Torres, estuvo como colegial de Artes en Alcalá de Henares y al parecer era estudiante de Teología en Valencia, documentación en Archivo General de Navarra, F017/066676; F 146/249609; F017/087139.

Aragón, destinado a la iglesia del castillo calatravo de Alcañiz (Teruel) y su última obra, también excepcional, será el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de La Calzada (La Rioja), con la parte inferior de alabastro de las canteras próximas a esa localidad y el resto de madera. Allí fallece en la Navidad de 1540.

Otros dos grandes maestros del Renacimiento trabajaron con habilidad el alabastro en sus proyectos aragoneses, como fueron Gabriel Joly y Juan de Ancheta. No es posible mencionar aquí todo el elenco de obras realizadas en alabastro en el siglo XVI, algunas ya se han citado. También conviene recordar los sepulcros y retablos en la catedral de Tarazona, la tumba de Pedro Baguer, obispo de Alghero, en la catedral de Jaca o la interesante pila bautismal en la iglesia de San Andrés de Calatayud⁶⁵.

Si el alabastro, considerado un material pétreo lujoso y elegido para tumbas reales o retablos mayores de catedrales y monasterios, también lo prefieren, los nobles y la alta burguesía aragonesa para sus casas principales renacentistas y barrocas de Zaragoza, aunque no sea siempre el material tan translúcido como el empleado en las obras anteriores. El empleo en la arquitectura es en ventanas, columnas, frisos, capiteles, portadas y otras parcelas relacionadas con la decoración monumental. La construcción más conocida es la casa del banquero Gabriel Zaporta, que fue remodelada entre los años de 1549 a 1551 a raíz de su matrimonio con Sabina Santángel, ambos contrayentes eran de familia judeo-conversa. La vivienda fue derribada en el año 1903 y de aquella remodelación se han conservado la portada de ingreso al inmueble (de alabastro) y el patio interior de la misma materia prima para las columnas anilladas, al igual que las columnillas abalastradas de la segunda planta⁶⁶.

El alabastro tuvo un uso menor en el siglo XVII y en algunos proyectos se combina con la piedra de Calatorao (Zaragoza), una caliza de color negro intenso en sección pulida y con los dos materiales se consigue un gran contraste visual, lo que permite distinguir con mayor claridad formas y detalles. Si bien este retroceso en el empleo de alabastro puede deberse a un cambio en el gusto artístico, probablemente la razón principal fue la ya mencionada expulsión de los moriscos de España. No obstante, en la primera década de ese siglo se siguió empleando el alabastro en destacados proyectos funerarios y el retablo mayor del monasterio de Rueda de Ebro (hoy en la iglesia de Escatrón), será la última

⁶⁵ Son interesantes el grupo de pilas de agua bendita distribuidas en iglesias de la Comunidad Calatayud. Cortés Perruca, 2018, pp. 341-350.

⁶⁶ Pano, 2018, pp. 74-80. Gómez Urdáñez, 1987. Ya hemos mencionado el empleo del alabastro en el palacio del conde de Morata, Pedro Martínez de Luna, virrey de Aragón (hoy Audiencia Provincial de Zaragoza), otro de ejemplo de uso del mismo material es en el patio del palacio del conde de Sástago, Artal de Alagón y Martínez de Luna, virrey y capitán general de Aragón.

gran empresa de esta tipología. El alabastro de las canteras de Fuentes de Jiloca continuará en programas escultóricos de la zona, como la imagen funeraria del obispo José de Palafox, obra del escultor Francisco Franco, conservada en el Museo de la colegiata de Santa María de Calatayud procedente del convento de madres dominicas de esa ciudad.

Sin duda, las empresas de alabastro más eminentes se hicieron en la catedral de Huesca en los dos proyectos barrocos antes mencionados: la capilla de San Joaquín y la capilla y cripta de los Lastanosa (1645-1681) (fig. 12). En esta última empresa, la disposición en vertical de los tres habitáculos (doble cripta y capilla) y el uso de tres tonalidades de alabastros, procedentes al menos de dos canteras distintas, blanco cristalino, color champán y el novedoso rosado con vetas de arcilla, «configuró un lugar único en la catedral oscense y un lugar muy original en el ámbito funerario de la época en España»⁶⁷. La variedad de los alabastros aumenta el efecto cromático y crea una magnificencia visible.



Fig. 12. Cripta o capilla funeraria de la familia Lastanosa, 1645-1681, alabastro de tres variedades sin policromar, excepto el pedestal del retablo. Huesca, catedral. Fotos Belén Boloqui, fotomontaje de dos imágenes.

La capilla está dedicada a los santos oscenses Orencio y Paciencia, el alabastro «nos recibe» en la monumental portada, excepto donde por la altura y la escasez de luz no alcanzaba bien la vista, se imitó ese material con madera pintada de blanco, yeso y estuco jaspeado. En el interior, el alabastro de Leciñena se usó en la parte inferior de los muros, en las puertas y en otras partes, mientras que, en el espectacular Sagrario situado en el centro del retablo, el alabastro blanco se combina con bronces, piedra negra de Calatorao

⁶⁷ Fontana Calvo, 2003, pp. 169-215. Boloqui Larraya, 2018, pp. 105-125, el alabastro rosado se confundió con «raro jaspe» y ágata, su procedencia era de las canteras de Sierra de Alcubierre. El alabastro está sin policromar, excepto el pedestal del retablo de la Inmaculada que sirve de soporte para pintar.

y piedras preciosas. En la cripta o capilla funeraria, se usan las tres variedades de alabastro en las cuatro lápidas, se emplea el rosado con vetas de arcilla, para los dos sarcófagos y para el retablo con la pintura sobre lienzo de la Inmaculada, cuyas placas de los pedestales de las columnas tienen figuras pintadas. En la última fase, entre 1669 y 1681, se labraron las dos esculturas en una sola pieza de alabastro blanco: la del canónigo Orencio Lastanosa y la de tono champán de su hermano el capitán Vincencio⁶⁸. Éste debía tener una preferencia por el alabastro, como también lo demuestran los objetos «cristalinos» de su mansión.

El empleo del alabastro decayó de forma decidida en el XVIII, centrándose sobre todo en la producción en escudos heráldicos e imágenes devocionales, a menudo relacionadas con la Virgen del Pilar. Su retroceso tuvo que ver, entre otras circunstancias, con un cambio en el gusto artístico —que evitó la policromía— y con una coyuntura político-económica favorable, que comportó el uso preferente del mármol en obras excepcionales. Un ejemplo singular de esta variación son los espléndidos grupos escultóricos de la *Venida de la Virgen y su Aparición a Santiago y los Siete Convertidos*, de los dos altares de la Santa Capilla de la basílica-catedral del Pilar de Zaragoza, realizados en mármol por José Ramírez de Arellano entre 1762 y 1765.

El verdadero declive en la explotación de las canteras de alabastro comienza en el siglo XIX y a final de esa centuria algunos artistas reivindican su uso. Dionisio Lasuén apuntaba las posibilidades industriales que ofrecía la explotación del alabastro en Aragón, según deja claro en el artículo publicado en el *Heraldo de Aragón* (1906)⁶⁹. Pero este material no adquirió aquí un importante protagonismo como sucedió entre los escultores británicos, especialmente entre aquellos que practicaron y defendieron la talla directa como una estrategia de modernidad (1910-1930)⁷⁰. En el siglo XX el alabastro se usará en la realización de objetos superficialmente decorativos o en algún retablo como el de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (Teruel)⁷¹. Es a principios del

⁶⁸ Los únicos nombres de artistas documentados son el escultor Pedro Juligue y el ensamblador Renè Tibor, franceses (1652). Fontana Calvo, 2003, p. 210. Boloqui Larraya, 2018, p. 106.

⁶⁹ Lasuén también empleó el alabastro en algunas obras artísticas, como una *Virgen del Pilar* para la iglesia del balneario de Panticosa (1893) y en 1908 participa en la capilla mausoleo de las Heroínas de los Sitios de Zaragoza en la iglesia de El Portillo, de Zaragoza, haciendo el diseño de los relieves laterales de alabastro dedicados a las principales protagonistas de la contienda, mientras que en la talla debió colaborar un discípulo. Véase Rincón García, 1984, p. 146.

⁷⁰ Castán Chocarro, 2019, pp. 186-207.

⁷¹ Lo realizó el escultor Francisco Rallo, entre 1959 y 1960, siguiendo en la traza modelos del renacimiento italiano. Asión Suñer y Marín Chaves, 2018, pp. 449-454. El escultor Joan Mayné ganó en 1972 el concurso para la realización del retablo mayor del Santuario de Torreciudad (Huesca); está esculpido en alabastro procedente de las canteras de Besalú (Gerona) e inspirado en los retablos mayores del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca.

siglo XXI cuando comienza una promoción del alabastro como material de uso artístico y constructivo. Entre las iniciativas está, desde 2003 hasta la fecha, la celebración en Albalate del Arzobispo (Teruel) de un «Simposio internacional anual de escultura en alabastro», que reúne a escultores de diferentes países⁷².

BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1917). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, La Editorial.
- ALBERTI, Leon Battista (2007). *De Re Aedificatoria* (1485), Madrid, Akal.
- AMADA SANZ, Salvador (1947): «Estudio histórico-artístico de la portada y puerta de la Colegiata de Sta. María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, vol. 51, pp. 177-209.
- ASIÓN SUÑER, Ana y MARÍN CHAVES, Cristina (2018). «Francisco Rallo Lahoz y La Puebla de Hijar (Teruel): propuesta de estudio del retablo dedicado a la Virgen de la Purísima en la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 449-454.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1990): «La red viaria en la Hispania Romana: Introducción» en *Simposio sobre la red viaria en la Hispania romana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 45-54).
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (2018): «El alabastro en el barroco en los siglos XVII y XVIII. Alabastro de los Lastanosa en su Palacio de Huesca y su capilla-panteón en la catedral de Huesca» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 89-126).
- (2019): «Alabastros en la portada de la Real Capilla de Santa Isabel en Zaragoza. Análisis escultórico, iconográfico y simbólico de los ornatos de alabastro, espejo de virtudes de la Diputación del reino de Aragón (1682-1697)», *Ars & Renovatio*, n.º 7, pp. 120-140. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga y JIMÉNEZ CUENCA, Carlos (2006). «Sistemas constructivos y ornamentación de retablos en alabastro» en IPHE, *Los retablos: técnicas, materiales*

⁷² En la actualidad, las canteras en explotación en el Valle del Ebro (las históricas y otras nuevas), en un territorio geológico excepcional entre Teruel y Zaragoza, producen el 90% del alabastro mundial. El XIV simposio se celebró del 4 al 15 de diciembre de 2024: <https://alabasterspain.es/simposio-internacional-escultura-en-alabastro/> [Consultado 15-04-2025].

- y procedimientos*, (pp. 1-26). <https://www.ge-iic.com/2007/01/25/retablos-tecnicas-materiales-y-procedimientos-cd/> [Consultado 03-02-2025].
- CARBAJO, Sandra (2024): «Un paseo de tres décadas por las contradicciones del mundo de Jaume Plensa», *Exposiciones*, https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 22-01-2025].
- CARDERERA, Valentín (1840 y 1867). «Real Monasterio de hermanas religiosas hospitalarias de S. Juan de Sixena» en *Viage por Aragón* Madrid, Archivo Pilar Carderera, Ms. años 1840 y 1867.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto (2018): «Usos del alabastro en el arte contemporáneo: de Pablo Gargallo a Tacita Dean» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 455-468).
- (2019): «A very old English tradition. Alabastro y talla directa en la escultura británica (1910-1939)», *Ars&Renovatio*, n.º 7, pp. 186-207. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio.
- CENNINI, Cennino (1988). *El Libro del Arte* comentado y anotado por Carlo Brunello. [trad. del italiano por Fernando Olmeda Latorre], Madrid, Ediciones Akal, Colección Fuentes de Arte, 5.
- CORTÉS PERRUCA, José Luis (2018): «La pila bautismal de alabastro de la iglesia parroquial de San Andrés, Calatayud» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 341-350).
- CRIADO MAINAR, Jesús (2001). «Estudio artístico» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de San Bernardo en la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, IPHE, (pp. 37- 119).
- (2004). «Estudio histórico-artístico» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, IPHE, (pp. 11-120)
- (2018): «Las canteras de alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la arquitectura y las artes plásticas» en Francesca Español y Joan Valero (eds.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, (pp. 89-126).
- DEBAENE, Marjan (dir.) (2022). *Alabaster Sculpture in Europe (1300-1650)*, Londres, Turnhou, Harvey Miller.
- DORMER, Diego José (1683). *Discursos varios de Historia con muchas escrituras reales antiguas, y notas de algunas de ellas*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer.

- EQUIPO DE RESTAURACIÓN (1995): «Proceso de restauración» en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, (pp. 115-133).
- FANLO -LORAS, Javier, PICAZO MILLÁN, Jesús V. y SORO GAYÁN, Alfonso (2018): «Un taller de vasos de alabastro de época andalusí en Rodén (Fuentes de Ebro, Zaragoza)» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 499-519).
- FONTANA CALVO, Celia (2003): «La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y datación», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 91, (pp. 169-215).
- FRAGO GRACÍA, Juan Antonio y GARCÍA-DIEGO, José Antonio (1988). *Un autor aragonés para «Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas»*. Zaragoza, Diputación General d Aragón.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2018): «Esculturas de alabastro del siglo XV en Aragón» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 297-308).
- GARCÍA TAPIA, Nicolás (1997). *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo, atribuidos a Pedro Juan de Lastanosa*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura.
- GIRONA LLAGOSTERA, Daniel (1909): «Epistolari del Rey en Martí d'Aragó (1396-1410)», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (RAAAB)*, n.º 6/62, pp. 187-198.
- (1911-1912): «Itinerari del Rey en Martí (1396-1402)», *Anuari del' Institut d' Estudis Catalans*, vol. 4, pp. 81-184 v.
- GISBERT AGUILAR, José et al. (2019): «Identificación de procedencias mediante técnicas no invasivas: primeros resultados. Desarrollo de un sistema para medir fosforescencia en piezas histórico-artísticas como criterio en la identificación de la procedencia del material: construcción del equipo», *Ars&Renovatio*, n.º 7, pp. 208-221, https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (1987). *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- (2009). «Estudio histórico artístico» en José Félix Méndez (coord.), *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura. Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, (pp. 11-296).
- (2014). «El lugarteniente del emperador. La lectura iconográfica de la casa del conde de Morata en Zaragoza» en *Miscelánea de Estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 361-371).
- GÓMEZ VALENZUELA, Manuel (2018). *Navegación por el Ebro (1399-1602)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

- GÓMEZ, Marisa, GAYO, M.^a Dolores y LÓPEZ, Ángela (2000). «Albâtre polychrome des XVe et XVIe siècles en Espagne. Caractérisation des matériaux» en *Actes du Congrès International Art et chimie, La couleur*, París, CNRS Éditions, (pp. 80-87).
- GONZALEZ DE QUEVEDO IBÁÑEZ, Miguel, HILDENBRAND, Thomas y THEISS, Harald (2021). «Material und werktechnik» en ROLLER, Stefan y THEISS, Harald (eds.), *Mission Rimini: Material, Geschichte, Restaurierung. Der Rimini-Altar*, Skulpturensammlung der Städtischen Galerie Liebieghaus, Frankfurt am Main, Deutscher Kunstverlag, (pp. 185-227).
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis (2018). «Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa el ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 309-316).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2012). *La Portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge (2016). *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús.
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL (2001). «Restauración» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de San Bernardo en la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español, (pp. 125-150).
- (2004). «La restauración» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español, (pp. 121-159).
- JANKE, Steven R. (1984): «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervello from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Franci Gomar and Tomas Giner», *Metropolitan Museum Journal*, 18, pp. 65-83.
- LABAÑA, Juan Bautista (2006). *Itinerario del Reino de Aragón 1610-1611*, [ed. facsímil], Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LACARRA DUCAY, M.^a Carmen (1999). *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (2003). *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (2013): «Gil Morlanes el Viejo y el sepulcro de don Lope Ximénez de Urrea» en Jesús Criado Mainar (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, Vizconde de Rueda, Virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 137-201). <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>
- LASTANOSA, Pedro Juan de, *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas*, Biblioteca Nacional de España, MSS. 3.372-3.376 [copia del siglo XVII del original perdido]. [Consultado 20-03-2025].

- MADOZ, Pascual (1845-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti), tt. 1-16.
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2018). «Los usos del alabastro en la arquitectura religiosa aragonesa de la época de la Ilustración: el caso de la iglesia de La Puebla de Híjar (Teruel)» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 423-432).
- MATEOS-RUSILLO, Santos M. (2024): «Gil Morlanes “el Viejo” era Gil Morlán. Una propuesta basada en documentos autógrafos» en Joan Valero y Marta Crispí (eds.), *Estudis d’art medieval en homenatge a la professora Francesca Español*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Amics de l’Art Romànic, (pp. 321-327).
- MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, Miguel (1999). *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del Corregimiento de Calatayud. 1788*, [introd. y transcripción de José María Sánchez Molledo], Calatayud, Institución Fernando el Católico.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1995). «El retablo mayor del Pilar» en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, (pp. 57-106).
- (2002). «Estudio histórico-artístico» en José Félix Méndez (coord.), *El Retablo Mayor de la catedral de Barbastro. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, (pp. 11-96 y 133-163).
- (2009). *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- (2018). «El alabastro “piedra blanca y muy bella”, signo de identidad de Aragón» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 23-70).
- (2023): «Esteban Solórzano y el retablo de San Gil Abad de la iglesia de Ortilla (Huesca): “fazer las imágenes en casa de Maestre Forment con sus patrones de barro” (1537)», *Berceo*, n.º 185, pp. 93-119.
- (2023b). «Santiago Apóstol» en Carmen Morte García (dir. y coord.), *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca, siglos XII-XVIII* [cat. exp], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, (pp. 230-231).
- MÜNZER, Jerónimo (1991). *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- NASARRE LÓPEZ, José M.ª y VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2017). *La catedral y el Museo Diocesano de Huesca*, Huesca, Cofradía del Santo Cristo de los Milagros.
- NAVAL MAS, Antonio (2007): «Celebraciones y artificios en los festejos de 1662 en Huesca: la fiesta de los sentidos con el pretexto de la Inmaculada», *Argensola*, n.º 117, pp. 255-314.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786). *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen...*, Archivo Catedral de Huesca, Manuscrito antiguo hasta s. XIX, sin sign. ant. 02.

- PACHECO, Francisco (1990 [ed., intr. y notas de B. Bassegoda i Hugas]). *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra.
- PANO Y RUATA, Mariano de (1883). *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción*, Lérida, Tipografía Mariana a c. de Francisco Carruez.
- (2004). *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, A. Sesma (coord.) ms. Biblioteca Universitaria de Zaragoza, 1896, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- PANO GRACIA, José Luis (2018). «El alabastro en la arquitectura aragonesa del siglo XVI» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 71-87).
- PONZ, Antonio (1788). *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo XV, Madrid, Librería de Esparza.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1984). *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- RIVAS LÓPEZ, Jorge (2008). *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval: aspectos históricos y tecnológicos* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://docta.ucm.es/entities/publication/5f13245a-7963-4b4d-be98-72ab9f6fda0a> [Consultado 15-04-2025]
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (2019). «Damián Forment y Juan de Juanes. Oratorio de san Jerónimo penitente» en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2018*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, (pp. 76-78).
- SERRANO GRACIA, Raquel et al. (1992). *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- TEKNE (Conservación y Restauración, S. L.) (2009). «La restauración» en *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura. Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2023). «La fiesta de la inmaculada y su celebración histórica en Huesca» en Morte García, Carmen (dir. y coord.), *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca. Siglos XII-XVIII* [cat. exp.], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 317-320.
- Relacion de las Fiestas que la ciudad de Huesca de el Reyno de Aragon ha hecho al nacimiento del Principe nuestro Señor D. Felipe Prospero*, (1658), Manuscrito Biblioteca Nacional de España, VE/63/40.
- Relación de las Fiestas que se han hecho en la Ciudad de Huesca a la exaltación inmaculada de la pureza de Maria santissima con el Breve de la Santidad de Alejandro VII obedeciendo las reales cartas del Rey nuestro Señor Felipe quarto el grande, en este año de 1662*, (1662), Manuscrito Biblioteca Nacional de España, 18.658-1).

SOBRE EL COLOR EN LOS SAGRARIOS HASTA LOS INICIOS DE LA CONTRARREFORMA*

About the colour of tabernacles until the beginning
of the counter-reformation

AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
aintzane.erkizia@ehu.eus
ORCID: 0000-0002-4661-7079
Recibido: 30/05/2025
Aceptado: 08/08/2025
DOI: 10.51743/cai.616

RESUMEN

Este artículo propone unas reflexiones en torno a las aportaciones que hace el color en la forma y el contenido de los sagrarios, esos muebles de alta carga simbólica consagrados a custodiar la eucaristía. A través de testimonios documentales y unos casos salpicados por la geografía hispana y europea y de cronologías que rondan los siglos XIV, XV y XVI, se expresan unas interpretaciones de los

ABSTRACT

This article offers some reflections on the role of colour in the design and meaning of tabernacles or Sacrament houses, being highly symbolic church furnishings that served to store the Eucharist. The observations are partly based on written records and partly on selected examples from the fourteenth to the sixteenth century found in Spain and other parts of Western Europe. The first section

* Este artículo ha sido realizado en el marco del Grupo de investigación del sistema universitario vasco IT1465-22 (2022-2026) *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)* de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, del Proyecto PID2020-114496RB-I00 *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)*, de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y del Proyecto 2023/00423/010 *Thesauri Rituum. Los artefactos de la liturgia medieval y su presencia en la cultura visual: objetos, vestiduras y libros (ss. VI-XVI)* de la Universidad Rey Juan Carlos.

colores en el diseño y ejecución de los tabernáculos. Comenzando por el dorado —imprescindible y prescriptivo— y con las labores polícromas de pincel en los sagrarios de madera, en un segundo apartado se atiende la omnipresencia del color blanco en los sagrarios de piedra, mostrando sus características, origen y significados. Una tercera parte se dedica a los interiores de los sagrarios, lugares inaccesibles en los que se desarrollan sugerentes propuestas artísticas, ya que se diseñan hacia el interior y no hacia el espectador, siendo un campo para la reflexión desde la Historia del Arte.

PALABRAS CLAVE: sagrario, policromía, color, siglo XV, siglo XVI.

considers gilding —an essential and prescribed procedure— and polychrome brushwork found in wooden tabernacles; the second part looks at the omnipresence of the white colour in tabernacles of stone, focusing on its characteristics, backgrounds and meanings; and the third part is devoted to the interiors of the tabernacles, largely inaccessible spaces where suggestive artistic programmes were developed, always designed toward the interior and not to any human spectator.

KEYWORDS: Tabernacle, polychromy, colour, 15th Century, 16th Century.

El color es un componente intrínseco en la materialidad del arte y es un ingrediente esencial dotado de una importante fuerza expresiva que, a pesar de que no siempre se sabe valorar, determina el contenido de una obra. En el caso de los sagrarios, su función de guardar el sacramento de la eucaristía los convierte en unas estructuras altamente simbólicas y, con ello, especialmente cuidadas, y esto ha generado unas condiciones y demandas cromáticas específicas que han convertido estos muebles en interesantes dispositivos artísticos. Todos los componentes que configuran y definen el sagrario están destinados a revelar que en ese lugar se encuentra Cristo Sacramentado: la forma de edificio de planta central y de torre evoca el Santo Sepulcro de Jerusalén, la tipología de arqueta rememora el Arca de la Alianza, los conopeos sobre el sagrario traen el recuerdo del tabernáculo bíblico, la ubicación del sagrario en el muro norte del presbiterio hace alusión al nicho del Santo Sepulcro, mientras que si se encuentra sobre el altar indica que la eucaristía es la víctima del sacrificio expiatorio, y los programas iconográficos desarrollan discursos de exaltación eucarística. De entre todos esos componentes indispensables del sagrario, el color que ostentan es uno más.

Este artículo propone unas reflexiones en torno a un fenómeno artístico, que es la aportación del color en la forma y el contenido de los sagrarios, y para ello repara en unos casos salpicados por la geografía hispana y europea realizados en torno a los siglos XIV, XV y XVI. El marco cronológico no obedece a la intención de clasificar las narrativas del color desarrolladas en un estilo artístico u otro, sino más bien se pretende navegar con fluidez a través de dos territorios historiográficos —la Baja Edad Media y la temprana Edad Moderna— que, al menos en la historia del sagrario, no parece que fueran mundos tan separados. En realidad, uno de los hitos más importantes en la historia material del

sagrario es la Contrarreforma, porque en esta época el mueble se reformula como tipología artística¹, y el arte barroco, que cuenta con una gran cantidad de especialistas que lo trabajan, supo responder a ese encargo y creó nuevas tipologías y nuevos lenguajes formales, estructurales, iconográficos y cromáticos². Por esta razón en este trabajo de investigación se abordan los sagrarios hasta los inicios de la Contrarreforma.

En cuanto al marco geográfico, es importante destacar que los siglos medievales crearon una variedad de tipologías de muebles para guardar la eucaristía que estaban difundidas por igual por todo el continente europeo, hasta que la Reforma —y la Contrarreforma— introdujeron otra manera de tratar la eucaristía y, con ello, también cambiaron los sagrarios que la contenían. Si se quiere comprender el sagrario como un objeto artístico antes de la Contrarreforma, el paisaje es muy amplio, pero si se quiere abordar el estudio de los receptáculos eucarísticos a partir del siglo XVII, es necesario distinguir los escenarios geográficos.

La primera parte está dedicada al color de los sagrarios de madera, consistente en un recubrimiento dorado y la aplicación de finas labores de pincel que caracterizaron el arte de la policromía durante el siglo XVI. En la segunda parte se abordan los sagrarios de piedra parcialmente dorados para atender la omnipresencia del color blanco, color eucarístico por excelencia, mostrando sus características, origen y razones, sobre todo presentes en la segunda mitad del siglo XV. Estas dos partes atienden la parte externa y visible del sagrario, por lo que en tercer lugar se dedican unas líneas a la presencia del color en los interiores de los sagrarios, un terreno casi inaccesible y, en consecuencia, poco estudiado, pero un campo donde se desarrollan sugerentes propuestas artísticas que despiertan ciertas reflexiones sobre el fenómeno del color en estos muebles.

1. EL DORADO Y LAS LABORES DE PINCEL EN LOS SAGRARIOS DE MADERA

El dorado es el acabado más constante en la historia del sagrario y un precepto obligatorio a lo largo de los siglos de la historia de este mueble, puesto que el brillo del oro le otorga el carácter simbólico más visible. No aportamos ninguna novedad si afirmamos que el oro ha sido empleado en el arte religioso como material precioso por excelencia porque ha sido un marcador de lo sagrado, gracias a la cualidad que posee de no oxidarse y de reflejar la luz más que ningún otro material. Además, es bien sabido que las *vasa sacra* que tocaban directamente el Santísimo, como los cálices y las patenas, debían tener siempre

¹ Para la definición del tipo de sagrario de los inicios de la Contrarreforma, véase Arias Martínez, 2005.

² Una aproximación general en Martín González, 1998.

superficies doradas. Sin embargo, su uso constante en los muebles eucarísticos de todas las tipologías y durante toda su historia tiene una justificación que va más allá de su relación estética con la divinidad. Y esto se debe a que en las instrucciones que Dios dictó a Moisés para construir el Arca de la Alianza, prefiguración del sagrario, se ordena claramente que «la cubrirás de oro puro, por dentro y por fuera» (Ex 35:11). Efectivamente, los pocos testimonios escritos que se conservan sobre el dorado de los sagrarios indican que era preceptivo dorar el mueble por fuera y por dentro para que pudiera consagrarse a custodiar el Santísimo de manera digna, y convertir ese mueble en una brillante fuente de luz física y espiritual.

Lo cierto es que en la normativa eclesiástica y en las constituciones sinodales no se han dado prescripciones estéticas relativas al color y al oro, sino que, preocupados más por la moralidad de las costumbres, la rectificación de los errores y, en el caso de la eucaristía, por la seguridad y por la prevención de las profanaciones, las órdenes se reducen a vagas indicaciones sobre el decoro y la tradición empleando términos como limpio, ordenado, decente, digno, esmerado, con fidelidad y parecidos. Las visitas pastorales, obligatorias a partir del siglo XV e intensas en el XVI, son algo más expresivas en cuanto a recetas cromáticas, puesto que los visitadores debían transmitir las decisiones tomadas en los sínodos y aplicar las normativas diocesanas en todas y cada una de las unidades pastorales de la diócesis, adaptándose a las circunstancias de cada lugar y proponiendo soluciones concretas. Así, el mandato que dejó el visitador en la parroquia de Iturgoyen (Navarra) aún en 1612 ordenando que el sagrario se dorara «para que el Santísimo Sacramento esté con la decencia debida»³ se repite incansablemente por toda la geografía hispana durante los siglos XVI y XVII. En ocasiones, incluso se ordena dorar el sagrario por razones de conservación de la madera y limpieza, tal y como reporta Pedro Echeverría Goñi en otra localidad navarra, donde se mandó «dorar el sagrario de la parte de dentro por que estuviese más decente y limpio y no se criases telaraynas»⁴.

En los contratos para policromar sagrarios se pueden encontrar algunas indicaciones técnicas y estéticas más, aunque generalmente muy exigüas, como en el contrato para dorar el sagrario de Berdún (Huesca) de 1554, donde se impone la condición de que el dorado interior debe estar grabado o picado, mientras que el exterior debe combinar el dorado con el color⁵. Y es que, además del dorado liso y bruñido —como se suele indicar en los contratos—, lo que caracteriza a los sagrarios de madera policromada realizados a

³ Archivo Diocesano de Pamplona (ADP). Iturgoyen, parroquia de San Millán, libro de fábrica 1543-1892, caja 990-2, fol. 105v.

⁴ Echeverría Goñi, 1990, p. 194.

⁵ Gómez de Valenzuela, 1998, p. 69.

lo largo de todo el siglo XVI es la presencia de delicadas labores a punta de pincel, porque el sagrario, en tanto que es el mueble más sagrado, también acoge las labores más finas de las artes de la pintura y los mejores colores. El esmero exigido a los artistas para el sagrario tiene como resultado la ejecución de verdaderas miniaturas pictóricas, versiones diminutas de la pintura desarrollada en grandes formatos, que van en perfecta consonancia con las demás características que son propias de la naturaleza de este mueble. El sagrario es un microedificio con un diseño arquitectónico ideal que no se construye en la arquitectura real⁶, y también las pequeñas esculturas que pueblan sus estructuras son versiones miniaturizadas de las esculturas de gran formato y están ejecutados con más finura, al menos, con más delicadeza, debido a su reducido tamaño y su selecta ubicación. Porque el sagrario es un pequeño templo dentro de otro templo, la pequeña casa donde Dios está presente; es el espacio sagrado condensado, una versión miniaturizada de la Jerusalén Celeste, esa resplandeciente y dorada ciudad del cielo que descenderá sobre la tierra.

Si ya la policromía de la escultura se puede considerar un género artístico de por sí dentro del arte de la pintura, las policromías de los sagrarios constituyen un buen ejercicio revelador de la habilidad de los artistas que las ejecutaban. En algunos contratos de policromía de grandes retablos se estipula la necesidad de cuidar especialmente las labores ejecutadas en el banco, donde se encuentra el sagrario, por ser la parte más vista y apreciada, en la que se deben realizar las pinturas con «toda diligencia y curiosidad» por ser esta parte «a donde la vista la espera ber», citando las palabras del contrato de la policromía retablo de la catedral de Astorga firmado en 1569 con los pintores Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia⁷.

De hecho, la pieza de la sede astorgana constituye uno de los más bellos ejemplos de la idea que se quiere defender aquí. Las pinturas que se realizaron en el basamento de este tabernáculo (figs. 1-2) representan a los profetas y patriarcas como Isaías, Noé o David, que son los cimientos teológicos de la eucaristía y, por ello, unas prefiguraciones eucarísticas de larga tradición iconográfica. En el cuerpo superior unas originales grisallas de diferentes colores muestran tres virtudes, fundamentos de la vida cristiana, aportando profundidad teológica y carácter dogmático al mueble, como corresponde en los inicios de la Contrarreforma. Estas figuras están ejecutadas con un gran dominio de las luces, las sombras y los colores, a la manera del mejor de los pintores de mediados del siglo XVI, pero en un tamaño asombrosamente reducido. Con estas pinturas, el sagrario de Astorga, verdadero jalón en la historia de este mueble en España gracias al talento artístico de

⁶ Sobre el concepto, nacimiento y evolución de la microarquitectura eucarística, véanse Timmermann, 2005 y 2011.

⁷ Arias y González, 2001, pp. 127 y 282.

Gaspar Becerra⁸, encarna las virtudes del sagrario como pieza artística del Renacimiento: un organismo arquitectónico de planta central con lenguaje clasicista sumamente moderno, unas poderosas esculturas de bulto redondo combinadas con escenas en medio relieve y finos bajorrelieves decorativos, y una policromía que, a través del brillo y el color, define la estructura, otorga vida a los personajes y completa el programa iconográfico.



Figs. 1-2. Primer cuerpo del sagrario de Astorga (León) y detalle de policromía. Catedral de Santa María. Traza y esculturas de Gaspar Becerra, a partir de 1558. Policromía de Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia a partir de 1569. Fot. de la autora.

Junto a figuras como las que acabamos de nombrar, los sagrarios del siglo XVI también acogen todo tipo de grutescos, cenefas vegetales, pájaros y niños, rameados y guirnaldas, según las diferentes fases de la evolución de este género artístico⁹, ejecutados siempre en otra escala. De la misma manera que las vestiduras de una escultura de un retablo reciben una policromía que imita brocados o damascos, las pequeñas tallas de los sagrarios lucen lo mismo, pero en una escala muy reducida, con lo que eso significa para la pericia de los maestros policromadores. Al final, la reducción de la escala acentúa su

⁸ Sobre Gaspar Becerra y su aportación a la historia del arte, véase Arias Martínez, 2020.

⁹ La principal referencia del estudio de la policromía del siglo XVI es Echeverría Goñi, 1990 con su trabajo fundacional sobre la policromía del Renacimiento en Navarra.

preciosismo, como ocurre con las custodias, los relicarios y otras piezas de platería con los que el sagrario está tan estrechamente emparentado. De hecho, en la policromía de los sagrarios se pueden encontrar numerosos personajes con ricas cenefas con pedreados, y no pocas veces la propia estructura tectónica del sagrario acoge pinturas de piedras preciosas y perlas incrustadas (fig. 3), algo que no ocurre en la estructura de un retablo. Con esta simulación de reflejos lumínicos coloreados, brillos perlados y destellos de luz, el sagrario adquiere más riqueza, magnificencia y preciosismo y se asemeja a un relicario¹⁰, pero también exhibe una narrativa de más calado, puesto que participa de toda la retórica teológica que emplea las piedras preciosas como metáforas de la gracia divina, la Verdad o la Salvación. Además, se manifiesta, una vez más, como la Jerusalén Celeste, el tabernáculo de Dios, la ciudad de oro con hiladas de piedras preciosas descrita en el Apocalipsis (Ap 21:18-20).



Fig. 3. Detalle de pedreados del fragmento del sagrario de Etxabarri Urtupiña (Álava), parroquia de la Purificación de Nuestra Señora. Fot. de la autora.

2. POLICROMÍAS PARCIALES: LA PIEDRA CANDIDA

Aunque los tabernáculos de madera dorados y pintados fueron los más habituales en Europa, sobre todo avanzado el siglo XVI, no debemos olvidar que la historia artística del sagrario alcanzó uno de sus momentos culminantes con las magníficas torres eucarísticas de Centroeuropa desde la segunda mitad del siglo XV hasta mediados del XVI. En estos

¹⁰ De hecho, el término relicario fue constantemente empleado durante los siglos XV y XVI para designar al sagrario.

casos, los sagrarios están realizados casi exclusivamente en piedra, considerado un material noble, pero con una característica muy significativa: estos sagrarios son de piedra blanca y reciben una policromía dorada parcial, porque el blanco es un valor cromático en estos sagrarios. Esto no solo se debe a la apreciación estética y moral de este color, sino también porque el blanco es el color de la eucaristía por excelencia¹¹.

Al contrario que otros colores que se caracterizan por su polisemia, el blanco parece que no ha tenido tantas ambivalencias y en la historia occidental se muestra como un color permanentemente asociado a la virtud, la pureza, la limpieza y el triunfo, tal y como expone Michel Pastoureau en sus numerosos estudios sobre la historia del color. Los colores litúrgicos, codificados desde el siglo XII junto con la heráldica y otros signos¹², escogieron el blanco para las festividades principales dedicadas a Cristo y para las grandes solemnidades, basándose en los textos bíblicos y patrísticos, además de en la tradición simbólica¹³. En este sentido, es interesante destacar que durante los siglos medievales, las fuentes señalan la diferencia entre *albus*, referido al blanco natural de ciertas materias, y *candidus*, el blanco luminoso y brillante de carácter simbólico, empleado para designar al blanco que está investido de un significado trascendental¹⁴. Tanto es así que Inocencio III, cuando a primeros del siglo XIII estipuló el blanco como el color litúrgico de las festividades de los confesores y vírgenes por simbolizar la integridad y la inocencia, usa el término *albus* para designar las indumentarias litúrgicas que deben emplearse esos días y *candidus* para nombrar el color de la santidad que representan: «*Albis indumentis igitur utendum est in festivitatibus confessorum et virginum propter integritatem et innocentiam. Nam candida sunt sancti*»¹⁵.

Esta distinción es notoria en toda la rica imaginería relativa al Cuerpo de Cristo que se ha plasmado en un sinfín de obras de arte, con la omnipresencia del color blanco. El maná, la prefiguración eucarística más inmediata por ser el alimento divino entregado por Dios a su pueblo (Ex 16:31) es blanco, como también lo es el *Agnus Dei*, víctima expiatoria suprema, en este caso, brillante y cubierta de luz como símbolo de su divinidad, como lo expresa de forma tan icónica el famoso políptico del Cordero Místico de Jan van Eyck. La paloma, animal valorado en el bestiario cristiano también por su blancura, es otro de los temas presentes en la iconografía y la literatura como símbolo de la bondad, la pureza y la

¹¹ Tal es la identificación del color blanco con la eucaristía, que uno de los términos burlones y ofensivos empleados por los calvinistas de los Países Bajos del siglo XVI para ella fue *Jean le Blanc* o *Jan de Witte*, según recoge Suykerbuyk, 2020, p. 173.

¹² Pastoureau, 2016.

¹³ Sobre la historia de los colores litúrgicos en general, véase Pastoureau, 1989.

¹⁴ Pastoureau, 2024, pp. 45-46.

¹⁵ Inocencio III, *De Sacro Altaris Mysterio Libri sex*, liber I, cap. LXV. Para esta cita se ha empleado la edición publicada en Salamanca en casa de Domingo de Portonaris en 1570, fol. 29.

humildad, y también como alegoría del Espíritu Santo¹⁶; su asociación directa con la eucaristía se materializa en que constituye una tipología zoomorfa de receptáculo eucarístico habitual en los siglos XII y XIII¹⁷ consistente en una paloma de tamaño natural, de cobre decorado con esmaltes, y que pendía sobre el altar desde un suspensorio, visualizando su descenso sobre la tierra¹⁸. A estas imágenes se suma la visión de santa Julianne de Cornillon (h. 1192-1258), una religiosa de Lieja (Bélgica) que vio una luna llena blanca y brillante con una parte oscurecida que fue interpretada como una señal divina por la ausencia de una fiesta en la Iglesia en la que el Sacramento de la eucaristía resplandeciera¹⁹. El fruto de esta visión mística fue la institución de la fiesta del Corpus Christi en 1264, cuyo color litúrgico, aún hoy, es el blanco.

Por otra parte, los textos eucarísticos primitivos también evidencian una relación cromática y simbólica entre la eucaristía con la leche, como en la visión de santa Perpetua que preludió a su martirio en el que comulgaba en forma de queso:

Un hombre de cabeza cana, en traje de pastor, alto, que ordeñaba las ovejas. A su alrededor muchos millares de gente vestidos de blanco. Y levantó la cabeza, y fijó en mi los ojos y me dijo: Bienvenida, hija. Y me llamó y me dio a comer un bocado del queso que ordeñaba, y yo lo recibí con las manos juntas y lo comí; y todos los circunstantes dijeron: Amén²⁰.

Parece que entre los exégetas la identificación de la eucaristía con el queso ha ocasionado algún debate, pero lo cierto es que muchas imágenes de pastores con cuencos de leche que se encuentran en las catacumbas romanas han sido comúnmente identificadas como metáforas eucarísticas en base a textos primitivos, siempre relacionado con la leche como alimento espiritual, caracterizado por su blancura y, como tal, honrado con la virtud de la pureza²¹. De hecho, hay algunas referencias tempranas a la eucaristía como «leche divina»²², a la vez que el Cuerpo de Cristo ofrecido en sacrificio para promesa de salvación se asocia metafóricamente con la Tierra Prometida, esa «tierra que mana leche y miel» (Ex 3:8)²³. Igualmente blancas fueron las vestiduras que Herodes le puso a Cristo

¹⁶ Sobre la simbología de la paloma en la teología, véase González Fernández, 1999.

¹⁷ Cabello Díaz, 2003.

¹⁸ Foucart-Borville, 1987 y 1997.

¹⁹ Rubin, 1991, pp. 169-170. Walters, 2006, p. 20.

²⁰ Solano, 1996, t. 1, p. 104.

²¹ Vloberg, 1946, vol. 1, pp. 21-22.

²² Como el texto *Los milagros de los santos mártires Ciro y Juan* de San Sofronio de Jerusalén (h. 560-638). Solano, 1996, t. 2, pp. 718-719.

²³ Según afirma san Hipólito en su *Tradición apostólica*, escrito hacia 220. Solano, 1996, t. 1, pp. 119-120.

en la Pasión (Lc 23:11), interpretada por la patrística como preludio del sudario²⁴ —que también es blanco—, determinando así que los purificadores, los corporales y manteles del altar tengan que ser siempre blancos y sin teñir hasta la actualidad, como también lo es el alba, la vestidura litúrgica fundamental²⁵.

Junto a estos símbolos se encuentran las escenas bíblicas en las que el *candidus*, el blanco resplandeciente, expresa el triunfo, la gloria y la resurrección. Una de las escenas más significativas es la Transfiguración en el monte Tabor, donde Cristo revela su naturaleza divina y en el que «su vestido se volvió blanco y resplandeciente» (Lc 9:29) «como no los puede blanquear lavadero sobre la tierra» (Mc 9:3) y «brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz» (Mt 17:2). A su vez, el ángel que anuncia la resurrección de Cristo a las mujeres que se han acercado al sepulcro es «como el relámpago y su vestidura blanca como la nieve» (Mt 28:3 y Mc 16:5). Con todo ello podríamos interpretar, pues, la blancura de los sagrarios turriformes de piedra provistos de luminarias permanentes que hacen fulgurar los dorados parciales como el cuerpo *candidus* de Cristo, ese blanco resplandeciente de la resurrección y de la eucaristía.

De hecho, el color blanco constituía una demanda en los sagrarios de piedra, y eso es exactamente lo que se puede encontrar en el contrato de la torre eucarística de la parroquia de San Jorge de Nördlingen, en Alemania, firmada en 1470 y estudiada por Achim Timmermann²⁶. Los miembros de la corporación municipal de esta ciudad bávara quisieron construir un sagrario que encarnara el orgullo colectivo de la comunidad, como ocurría en otras muchas ciudades alemanas como Núremberg²⁷ y deseaban que la obra no tuviera parangón en todos los países alemanes, además de suscitar honor y veneración, como corresponde a su función. Es significativo que, para ello, demandaran a los artistas la ejecución de un sagrario en buena piedra blanca con algunos elementos policromados: unos listones de buen azul para marcar la estructura, esculturas con mantos blancos, túnicas de diversos colores, cenefas azules y cabellos dorados; y los ángeles, significativamente, en piedra blanca y con cabellos, alas y estolas doradas. Este sagrario rascabóvedas lleno de alquimias arquitectónicas aún conserva algo de la policromía estipulada en su contrato (fig. 4) y, aunque ya no disponga de la luminaria que tuvo que acompañar la eucaristía durante siglos y que la haría reverberar en la penumbra de la iglesia, llama la atención por su noble blancura.

²⁴ Pastoreau, 2024, p. 112.

²⁵ Solans, 1893, pp. 73-74.

²⁶ Timmermann, 2009, pp. 357-358.

²⁷ La estima colectiva de estos sagrarios los salvó de las destrucciones iconoclastas protestantes del siglo XVI. Van Bruaene, 2016, p. 52.



Fig. 4. Detalle de la torre eucarística de Nördlingen (Alemania), parroquia de San Jorge. Matthias Werntz, a partir de 1470. Fot. de la autora.

Cronológicamente cerca, pero cualitativamente algo alejada de estas obras se encuentran los sagrarios de piedra caliza blanca de hacia 1500 que salpican algunas de las parroquias de las Coronas de Navarra y de Castilla, concentrados mayormente en el País Vasco y Burgos. El material empleado en ellos es una piedra densa y blanca, claramente diferenciada de la piedra empleada en la construcción del templo y seleccionada por su calidad cromática. En el País Vasco hasta se ha localizado la cantera de donde procedía esta piedra tan empleada para realizar elementos de fina talla tales como portadas, esculturas, escudos y sagrarios, que es una caliza blanca y sin vetas²⁸, conocida como «piedra blanca de Salvatierra» en la provincia y «piedra blanca de Álava» fuera de ella²⁹. Incluso en muchas visitas pastorales, al describir las condiciones en las que se encontraba el Corpus Christi, se hace alusión a que se encuentra «en un sagrario de piedra blanca», como ocurre en Urretxu (Guipúzcoa) en 1540³⁰, lo que nos indica que el color llamaba la atención y era una característica que definía el sagrario de piedra.

²⁸ Martínez-Torres, 2004, pp. 51-52.

²⁹ Echeverría Goñi, 2003, p. 93.

³⁰ Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa-Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH-AHDSS). Urretxu, parroquia de San Martín, libro de fábrica 1535-1574, sign. 4290/003, fol. 52r.



Fig. 5. Sagrario mural de Valverde de Miranda (Burgos), parroquia de San Pedro. h. 1500. Fot. de la autora.

perteneció a la sede calagurritana. En junio de 1501 el prelado anotó que el Santísimo se encontraba «en un reliquiario nuevo de piedra labrada de maçonería a manera de torre de muy buena piedra», que en 1506 lo encontró «en un reliqario nuevo de piedra dorado»³¹. Gracias a estas pruebas tan claras, debemos imaginar que los sagrarios de piedra, como el tabernáculo mural de Valverde de Miranda (Burgos) (fig. 5) debieron resplandecer con la luminaria en la cabecera de las iglesias gracias a su piedra manifiestamente blanca y los detalles dorados que, lamentablemente, han perdido.

Podemos terminar el apartado dedicado a la blancura de los sagrarios con una obra que presenta unas características peculiares con respecto a su policromía y a su carácter albar. Se trata de la torre eucarística de la iglesia de San Martín de la ciudad flamenca de

Todos estos sagrarios góticos de piedra blanca se encuentran fragmentados, mutilados, repintados o reutilizados con otros fines, pero a pesar de su nefasta conservación, muchos de ellos conservan evidentes restos de dorado parcial. En el fragmento de torre eucarística que ahora se encuentra reaprovechado como base de la pila bautismal en la parroquia de Villanueva de la Oca (Burgos) se pueden apreciar pequeños restos de dorado en su parte trasera, y debajo del grueso repinte del sagrario mural de la parroquia de San Nicolás de Pamplona se ha encontrado una capa de oro sobre la piedra³¹, que se podrían fechar en la primera mitad del siglo XV. Un interesante testimonio documental, también en Navarra, confirma que la piedra blanca estaba parcialmente dorada. Se trata de la visita pastoral que realiza el obispo de Calahorra-La Calzada Juan de Ortega a la localidad navarra de Torralba del Río, que hasta el siglo XX

³¹ Según los análisis realizados por GEA Asesoría Geológica y la interpretación de la Dra. Diana Pardo San Gil, restauradora especializada en piedra del Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava.

³² ADP. Torralba del Río, libro de fábrica 1501-1569, caja 1435-1, fols. 18r y 24v.

Aalst (Bélgica), ejecutado por Jérôme Duquesnoy I en 1604. La restauración de este sagrario ha revelado una información sumamente interesante para comprender el valor que debió tener el blanco en los sagrarios pétreos de esta tipología de origen medieval que se resistieron a desaparecer tras Trento y que siguieron construyéndose en el ámbito flamenco hasta el siglo XVIII. La torre está construida en alabastro, mármol y otras piedras de varios colores, empleando el cromatismo natural de los materiales en la estructura arquitectónica, acorde ya con los gustos de los albores del Barroco. En ella se ubican diversas esculturas de virtudes, evangelistas, santos obispos, prefiguraciones eucarísticas, ángeles con los *Arma Christi* y Cristo Resucitado, entre otros temas. Estas esculturas son de piedra blanca, pero además, están policromadas de blanco para acentuar su blancura, lo cual no se produce porque estén pintadas con un tono unificado especialmente níveo, sino porque incorpora sombras grises y sutiles matices de color en las carnaciones que ayudan a comprender las esculturas y los relieves, a menudo colocados en alto³³. La semigrisalla y las finas carnaciones empleadas en estas esculturas no hacen más que destacar el blanco de los cuerpos, que de por sí aporta significado al programa iconográfico.

3. COLORES QUE MIRAN HACIA DENTRO

Hasta ahora se han expuesto las razones y los colores de los sagrarios en su parte exterior, pero el sagrario es un receptáculo creado para guardar la eucaristía y, con ello, su esencia reside en ser un espacio funcional donde custodiar el Santísimo. Esta es la razón por la que se ordenaba que estuvieran dorados por dentro, pero también es la explicación a las interesantes sorpresas artísticas que se encuentran en los casi inaccesibles espacios interiores de los sagrarios.

Una fuente muy ilustrativa de cómo se entendían los interiores de los sagrarios en la Europa del siglo XVI la brinda el *Ornatus Ecclesiasticus* escrito por Jakob Müller, vicario apostólico del obispado de Ratisbona (Alemania) que en 1591 publicó un tratado práctico sobre mobiliario eclesiástico destinado a los países germánicos a la manera de las *Instrucciones* de Carlo Borromeo y que, en cuanto a apreciaciones artísticas, es algo más generoso que el prelado milanés³⁴. En esta obra bilingüe en alemán y latín, Müller presta una

³³ Este tipo de policromía blanca de las torres eucarísticas de los antiguos Países Bajos está siendo objeto de estudio en los trabajos de Camille De Clercq y Géraldine Patigny del Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium-Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA). Un primer resultado en De Clercq, 2023.

³⁴ Borromeo se preocupó más por su ubicación y dignidad que de cuestiones estéticas, que se reducen a proponer la forma y los materiales, no así el color. Véase Borromeo, 1577, cap. XIII. Sobre su influencia en la arquitectura eucarística, véase Serrano Estrella, 2014.

atención especial a los sagrarios y les dedica varios capítulos en los que define sus tipologías y su aspecto, afirmando que tiene que estar decorado con imágenes pintadas que visualicen el amargo sufrimiento y la muerte de Jesucristo, o visualizar el sacrosanto sacramento ante los ojos de los fieles; para ello, tiene que ser alto, amplio, grande, fino, imponente y lo más costoso posible³⁵. Lo que aquí nos interesa es retomar sus palabras sobre los interiores de los sagrarios, porque manda que deben estar bien decorados, por lo menos con un cielo azul con estrellas doradas y recubierto por todos los lados con «seda carmesí bonito» o damasco que tiene que estar fijado con pequeños clavos o broches dorados a las tablas de madera colocadas dentro para evitar la humedad; si la iglesia, por su pobreza, no puede costearse estas telas, tendrá que ser por lo menos limpio³⁶. A su vez, indica que la píxide o el copón deben estar también vestidos con un dosel o tienda (haciendo alusión al tabernáculo bíblico) de seda blanca, roja o verde, y debe estar oculto a la vista por una cortina de tela, también de colores³⁷. Es decir, considera imprescindible que el espacio interior del sagrario esté vestido con colores.

Debido a la delicada conservación de los textiles y al continuo uso y renovación constante de los sagrarios, no se han encontrado piezas anteriores al siglo XVII con su recubrimiento interior textil, aunque también se debe llamar la atención sobre el hecho de que, en realidad, no hay estudios sistemáticos que aborden este aspecto y reúnan ejemplos existentes. Algunos pequeños vestigios encontrados casi de forma casual en sagrarios diseminados por la geografía europea hacen pensar que podía ser una costumbre habitual por lo menos desde los siglos medievales, tal y como recogen Kroesen y Tångeberg para las obras de la isla de Gotland (Suecia), que destaca por su excepcional paisaje de sagrarios medievales conservados³⁸. El pequeño fragmento de tela carmesí en el interior del sagrario de Hejde que reportan estos investigadores (fig. 6), junto a otros pequeños vestigios, es una muestra de lo que se ha podido perder en Europa. De hecho, el arzobispo de Sevilla Diego de Deza en las constituciones sinodales que dictó para su archidiócesis hispalense en 1512 también ordena que los sagrarios estén adornados con buenas telas de seda³⁹, y no se puede dudar de la importancia estética y simbólica que han ejercido los textiles en el vestir de todo tipo de espacios, tanto de la arquitectura⁴⁰ como de la microarquitectura⁴¹.

³⁵ Müller, 1591, cap. 10, p. 20.

³⁶ *Id.*, pp. 20 y 48.

³⁷ *Id.*, p. 48.

³⁸ Kroesen y Tångeberg, 2014, pp. 81-82.

³⁹ Tejada y Ramiro, 1859, t. 5, p. 103.

⁴⁰ Para profundizar en este aspecto, véase Gómez Urdáñez, 2013 y 2019.

⁴¹ Desarrollado en Erkizia Martikorena, 2019.



Fig. 6. Interior del sagrario de Hejde (Gotland, Suecia), parroquia. Siglo XIV. Fot. de Justin Kroesen.

En España, hasta el momento, no se han encontrado muestras de damascos y ricas telas cubriendo las paredes interiores de los sagrarios. Sin embargo, abundan las policromías que simulan textiles, sobre todo en los sagrarios de madera del siglo XVI, siempre mejor conservados y ricamente trabajados. Por ejemplo, el interior de la singular torre eucarística de madera del santuario de Nuestra Señora de la Encina en Artziniega (Álava) erigida h. 1510-1520, cuenta con una bella policromía de brocados aplicados de oro y plata sobre un fondo de carmesí vivo y un cielo azul estrellado (figs. 7-8), exactamente como señalará Müller unas décadas más tarde. Como se sabe, el brocado aplicado es una policromía preciosista importada desde el norte y centro de Europa y extendida en los siglos XV y principios del XVI que trata de imitar los brocados tejidos⁴², y está presente no solo en la escultura policromada sino también en el interior de muchos sagrarios del entorno de 1500⁴³.

⁴² Sobre el brocado aplicado, véase Roberto Amieva, 2014, que reúne la bibliografía existente sobre el tema. También los trabajos de Maite Barrio Olano y Ion Berasain Salvarredi son una referencia sobre esta policromía.

⁴³ En el interior y la puerta metálica del sagrario de piedra procedente de Alangua (Álava), perteneciente a la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (n.º reg. 683) y fechado hacia 1500, también se han encontrado restos de brocado aplicado.



Figs. 7-8. Interior de la torre eucarística de Artziniega (Álava), santuario de Nuestra Señora de la Encina. 1510-1520. Fot. de la autora.

Además del adorno textil, algunos tabernáculos hispanos están coloreados íntegramente por azulejos. Existe en España un tipo de sagrarios denominados sagrarios-cámara que consisten en una pequeña habitación en el lado norte del muro del presbiterio, cubierta por una pequeña bóveda, fechables mayormente alrededor de los siglos XIII, XIV y XV⁴⁴, y que se cierran con unas vistosas puertas de diseño mudéjar ricamente talladas, doradas y coloreadas⁴⁵. Su existencia se extiende por Andalucía y Extremadura, dejaron de usarse sistemáticamente con la instauración de los sagrarios contrarreformistas colocados sobre el altar mayor a lo largo del siglo XVII, y muchos fueron sustituidos por las capillas-sagrario barrocas que se construyeron en el mismo lugar.

Uno de los mejores y más completos sagrarios de esta tipología se encuentra en Calzadilla de los Barros (Badajoz) (fig. 9). Toda la cabecera de esta parroquia está cubierta por un retablo de pintura de finales del siglo XV, equipado desde 1600 con un sagrario de madera dorada en el centro, sobre el altar mayor. El antiguo sagrario se ubica en el lado

⁴⁴ Sobre esta tipología de sagrario, véase Erkizia-Martikorena y Kroesen, 2022, pp. 145-150.

⁴⁵ Franco Mata, 2005. El estudio más actualizado en Rueda Galán, 2023.



Fig. 9. Sagrario-cámara de Calzadilla de los Barros (Badajoz), parroquia del Salvador. h. 1500, azulejos de Niculoso Francisco Pisano, principios del siglo XVI. Fot. de la autora.

norte y es una cámara con una especie de altar interior y un pequeño nicho en uno de los lados, donde se guardaba la eucaristía custodiada en sucesivas cajas pintadas, unas dentro de otras, según narra una elocuente visita pastoral de 1498⁴⁶. Todo el espacio interior de esta cámara está coloreado de arriba abajo con unos bellos azulejos atribuidos al taller

⁴⁶ Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Visita General de la Provincia de León de la Orden de Santiago, partidos de Extremadura y Andalucía, sign. AHN, OM, L.1102, fol. 85r. Esta documentación se dio a conocer en Lozano Durán, 2019, p. 34.

hispalense de Niculoso Francisco Pisano⁴⁷, activo en Sevilla entre 1503 y 1526, y autor, entre numerosas obras de España y Portugal⁴⁸, de los retablos y frontales de cerámica de los reyes Isabel y Fernando en el Alcázar de Sevilla (parcialmente conservados)⁴⁹, y de los retablos y frontales de altar del monasterio de Santa María de Tentudía, en Calera de León (Badajoz)⁵⁰. Estos mismos azulejos que están en el sagrario de Calzadilla se encuentran en los frontales de altar cerámicos de la iglesia, uniendo visualmente la eucaristía con las mesas del sacrificio de la misa, también entendida siempre en color.

Otros sagrarios-cámara han perdido sus doradas puertas originales, como el de la parroquia de Santa María del Mercado de Alburquerque, también en Badajoz y de h. 1500, y puede que también hayan desaparecido los azulejos que podían haber coloreado su interior, puesto que ahora se encuentra raramente desnudo con el ladrillo a la vista, tras convertirse en un armario mural en la Contrarreforma. Lo que sí tiene este sagrario-cámara son unas pinturas en su pequeño techo de falsa bóveda de cañón que nos hablan de la función eucarística que cumplió este espacio. En el centro, tiene una sencilla imagen del Espíritu Santo en forma de paloma inserta en un tondo, sostenido a su vez por unos niños muy miguelangelescos que nos permiten fechar las pinturas aproximadamente en los últimos años del siglo XVI; en la cara interna del muro de entrada se halla un Calvario sin Crucificado (fig. 10), mostrando que Cristo no se encuentra muerto en la cruz, sino triunfante sobre la muerte en la eucaristía, ofreciendo a la humanidad la salvación a través de su sacrificio. Lo que llama la atención en esta obra no es tanto el tema, que siempre suele ser eucarístico, sino su ubicación: para verlo es necesario que el espectador se gire de forma brusca e incómoda y dé la espalda a la eucaristía.

Este tipo de iconografías eucarísticas son las habituales en el interior de los sagrarios de todas las épocas y aparecen formando programas que se desarrollan en verdaderas miniaturas cuidadosamente ejecutadas, como las indicadas en líneas anteriores para el exterior. A falta de estudios sistemáticos y catálogos que agrupen este tipo de pinturas, la publicación que reúne los interiores de sagrarios renacentistas de la diócesis de Palencia nos ofrece un interesante muestreo de la calidad que pueden brindar estas pinturas ocultas al espectador⁵¹. Algunas son fondos paisajísticos para colocar ante ellos el copón con la eucaristía y otros imitan damascos y brocados, mientras que otros forman el escenario para el Santísimo con arabescos y estructuras arquitectónicas esgrafiadas sobre el fondo

⁴⁷ Lozano Durán, 2019, pp. 51-54.

⁴⁸ Pleguezuelo, 2018.

⁴⁹ Pleguezuelo, 2012.

⁵⁰ López Fernández, 2014a y 2014b.

⁵¹ Rubio López, 2016.



Fig. 10. Interior del sagrario-cámara de Alburquerque (Badajoz), parroquia de Santa María del Mercado. h. 1500, pinturas de finales del siglo XVI. Fot. de la autora.

dorado. Las decoraciones florales y rameados de colores decoran muchas de las paredes laterales, acompañadas por escenas de la Pasión y Prefiguraciones, así como cálices sostenidos por ángeles y custodias que son adoradas. Estas pequeñas pinturas son esas «labores de primor» de las que habla la documentación del siglo XVI, pinturas que no solo muestran la pericia técnica del maestro policromador, sino que además revelan el repertorio visual y la actualización de sus artifices con respecto al arte europeo. Sirva como ejemplo el sagrario renacentista de Ilundáin (Navarra), ahora ubicado en el Museo de la Catedral de Pamplona (fig. 11), policromado por Pedro de Alzo y Oscáriz en 1586⁵². Su interior guarda una Lamentación y una Oración en el Huerto esgrafiadas de alta calidad y rico colorido tornasolado siguiendo los respectivos grabados firmados por el flamenco Cornelis Cort que tanta difusión y reimpresiones tuvieron en los siglos XVI y XVII, cobijados, como casi siempre, bajo un techo azul con estrellas doradas.

En la pequeña parroquia de Moscador, en el Condado de Treviño (Burgos), se ha conservado otro ejemplo interesante que nos proporciona un pretexto para la reflexión sobre estas pinturas interiores. Se trata de una estructura de madera construida por los

⁵² García Gainza y Orbe Sivatte, 1989, p. 66.



Fig. 11. Interior del sagrario procedente de Ilundáin (Navarra), parroquia de San Juan Bautista. Museo de la Catedral de Pamplona. Traza y escultura del último tercio del siglo XVI, policromía de Pedro de Alzo y Oscáriz, 1586. Fot. de la autora.

entalladores Íñigo de Zárraga y Nicolás de Venero h. 1563, fecha de su primer contrato⁵³, para la parroquia de Peñacerrada/Urizaharra (Álava), donde estuvo hasta que en 1813 lo vendieron a los parroquianos de la vecina localidad treviñesa de Moscador. Es una microarquitectura de seis lados, erigido en lenguaje arquitectónico manierista y con su policromía original, atribuida al artista guipuzcoano Diego de Araoz (h. 1507-1575)⁵⁴. El paño interior del fondo representa una versión de la *Disputa del Sacramento* que Rafael Sanzio realizó en 1509 en la estancia de la firma del palacio apostólico del Vaticano, ampliamente difundido por todo el continente europeo gracias a las estampas de Giorgio Ghisi y otros muchos grabadores. A los lados, dos figuras andróginas con los *Arma Christi*

⁵³ Bartolomé García, 2001.

⁵⁴ Atribución inédita realizada por Pedro Luis Echeverría Goñi, a quien le agradecemos el haberlos facilitado el dato. Sobre Diego de Araoz, véase Echeverría Goñi, 1990, pp. 312-335.



Fig. 12. Vista del sagrario procedente de Moscador (Condado de Treviño, Burgos), parroquia de Santiago. Traza y escultura de Íñigo de Zárraga y Nicolás de Venero h. 1563, policromía de Diego de Araoz de h. 1570. La imagen muestra el sagrario desmontado durante el proceso de restauración en el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava en Vitoria-Gasteiz. Fot. de Carolina García Maudes.

están insertas en cartelas correiformes y rodeadas de bichas, bizarriás y guirnaldas del repertorio del manierismo fantástico. En otros dos paños se encuentran las figuras de Aarón y Melquisedec como prefiguraciones de la eucaristía, y cierra el programa una Oración en el Huerto en el interior de la puerta.

El sagrario ha estado durante décadas en estado de abandono, pero en 2024 la comisión mixta formada por la Diputación Foral de Álava y el Obispado de Vitoria lo restauró y recuperó con el Servicio de Restauraciones de la institución foral, y ahora es parte de la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de la capital alavesa. Es necesario aportar esta información porque durante este proceso de restauración —de gran complejidad técnica por el estado de deterioro en el que se encontraba el sagrario—⁵⁵, se ha desmontado la pieza y se ha dado la inédita ocasión de contemplar por primera vez el programa iconográfico del interior en su totalidad (fig. 12), ya que por la estructura que tiene este

⁵⁵ La extraordinaria labor de restauración integral del sagrario ha sido llevada a cabo por la restauradora Carolina García Maudes, junto con la colaboración de la restauradora Itxaso Garrido.

sagrario, cuyo espacio interior es estrecho y muy reducido, es imposible para un espectador contemplar bien las pinturas. Esto significa que el programa solo es visible desde el interior del sagrario y la lectura de las pinturas es centrípeta. Podríamos calificar este sagrario como una pieza singular por albergar unas ricas pinturas que ningún espectador puede ver, si no fuera porque esta característica se repite en muchos sagrarios diseminados por Europa, que queremos destacar aquí no por su calidad pictórica sino por su calidad retórica.

Uno de ellos se encuentra en la iglesia de San Ludgero de Norden, en la costa norte de Alemania. Es una torre eucarística de piedra blanca de h. 1500 ubicada en el lado norte de la cabecera y con el cuerpo principal abierto por dos rejas, una practicable que mira hacia el presbiterio y al que tiene acceso el sacerdote, y la otra fija, que mira hacia la girola y permite a los feligreses tener acceso visual al Santísimo en todo momento. Si se presta atención a las pinturas interiores (fig. 13), se pueden distinguir cuatro ángeles turiferarios con cirios encendidos en cada uno de los paños. Estos paños están separados por unas finas columnas con basa y capitel, lo que nos indica que el interior de este sagrario ha recibido un diseño arquitectónico y su espacio ha sido definido. Los ángeles están pintados de pie en una estancia simulada con un suelo embaldosado en perspectiva que tienen el efecto de dilatar el espacio interior. Los fondos de las escenas imitan unas ricas cortinas de brocados con flecos colgando y actúan de telón de fondo. El techo, una vez más, es azul con estrellas doradas. Los ángeles, portando cirios encendidos y vestidos con albas y ricas capas pluviales de brocados, están agitando los incensarios en dirección a la hostia consagrada y están reproduciendo la liturgia eucarística en el acto de incensación sacramental⁵⁶, como ha reportado Timmermann en otros sagrarios alemanes de la misma cronología⁵⁷. En definitiva, tenemos una escena centrípeta y un espacio diseñado hacia el interior y no hacia el espectador. Sin embargo, gracias a las rejas abiertas, la feligresía participa ocularmente de la colorida realidad de la transubstanciación que alberga el interior, experimenta la evocación del sonido del canto litúrgico y el olor del incienso, y finalmente toca e ingiere la realidad corpórea de la hostia blanca que está presente de forma real.

El segundo ejemplo nos lleva otra vez a la isla sueca de Gotland y nos hace retroceder hasta h. 1300. En la pequeña localidad de Alskog, un sencillo sagrario mural de madera ha conservado sus puertas pintadas por dentro y unos clavos interiores, señales de que las tablas de pino internas estaban forradas de textiles⁵⁸. La pintura es sencilla y desarrolla un

⁵⁶ Kroesen y Steensma, 2011, pp. 132-133.

⁵⁷ Timmermann, 2009, p. 280.

⁵⁸ Kroesen y Tångeberg, 2014, pp. 120-121.



Fig. 13. Detalle del interior de la torre eucarística de Norden (Alemania), parroquia de San Ludgero. h. 1500. Fot. de Justin Kroesen.

único tema: la Anunciación o la Encarnación, tema idóneo para un armario que alberga el Cuerpo de Cristo, y está acompañada por dos ángeles ceroferarios, uno por cada puerta. Cuando el sagrario está abierto las figuras miran hacia el exterior, de tal forma que la Encarnación solo comunica su mensaje cuando las puertas están cerradas y el Corpus Christi se encuentra en su interior; de alguna manera, la Encarnación ocurre solamente en el interior del sagrario. Al mismo tiempo, los ángeles genuflexos y con cirios iluminan metafóricamente y adoran al Santísimo solamente en la oscuridad de la parte superior del armario cerrado. La humildad estructural de este sagrario deja en evidencia que es el color el que le otorga una sagrada funcionalidad y la dota de estas capacidades retóricas, porque sin esta policromía, el nicho es extremadamente discreto. Lo llamativo de este ejemplo es que esta retórica visual se encuentre en una parroquia rural —ahora remota pero muy bien comunicada en el siglo XIV—, que debió ser reflejo de lo que ocurría en catedrales, abadías y colegiatas de ese siglo, sin duda portadoras de sagrarios que tuvieron que desarrollar interesantes discursos visuales sobre la eucaristía y que fueron sistemáticamente eliminados en la Reforma y la Contrarreforma.

4. EPÍLOGO

Muchas obras de arte son capaces de desarrollar una compleja retórica teológica, pero se puede afirmar que el sagrario concentra de manera singular ciertos discursos sutiles, puesto que su narrativa principal transita siempre en torno a una presencia que no se ve,

que es la presencia real de Cristo en la eucaristía. La historiografía se ha detenido a definir tipologías y analizar las estructuras de los sagrarios, y también dedica atención al arte de la policromía, pero tal vez deba fijar algo más de vigilancia a las rondas narrativas que ofrece, tan llenas de significados, con todos los elementos que emplea para ello: la forma, la ubicación, el formato, los materiales y, cómo no, el color.

Una última obra puede ayudar a despertar algunas reflexiones sobre la aportación de los colores en los sagrarios. Se trata de una tabla pintada de origen desconocido que procede del mercado del arte y fue adquirida en el 2000 por el Museo Diocesano de Frisinga (Freising), cerca de Múnich, en Alemania (fig. 14). Por sus características formales parece una obra realizada en la Baja Renania h. 1500⁵⁹. Es la puerta de un sagrario, la tabla que con su cerradura garantizaba la seguridad de la reliquia más sagrada de la iglesia y la cuidaba de profanaciones. Sin embargo, lo que representa esta tabla es la custodia con la eucaristía que se encuentra dentro, desarrollando una trasposición del contenido del sagrario. La Hostia consagrada, pintada hasta con su sombra simulando volumen, de una blanca deslumbrante, es el centro de toda la



Fig. 14. Puerta de sagrario del Museo Diocesano de Frisinga (Freising, Alemania). Baja Renania, h. 1500. Fot. de Diözesanmuseum Freising.

⁵⁹ Agradecemos la atribución geográfica a Peter Tångeberg en Lästringe (Suecia). En la colección del Museo se considera obra de Baja Sajonia con interrogante.

composición y el punto de luz, y está colocada en una fingida custodia dorada con incrustaciones de perlas y piedras de colores, pintada con panes de oro, por lo que tiene brillo propio. La cerradura de la puerta es real, así como su asa trilobulada, pero también hay un asa idéntica replicada pintada, al lado de la real.

La forma de la eucaristía del centro también se replica dos veces, puesto que la custodia fingida tiene un segundo expositor circular a la manera de viril en la parte superior, y la misma forma se repite en el pie de la pieza de orfebrería. Ambas formas circulares son ventanas abiertas en la tabla que comunican con el interior, que es donde se encuentra la eucaristía real, justo detrás de la figurada. Es de destacar que tiene un fondo «carmesí bonito» del que hablaba Jakob Müller que, además, tiene flores de lis y las letras IHS a tresbolillo, como si fuera un recubrimiento de seda roja viva bordada con motivos de oro. El mismo marco de la puerta también es ficción: la tabla lisa representa un marco de oro con los ángulos cairelados que, además, proyectan una sombra sobre el fondo, creando la ilusión de ser una caja. La custodia y la misma Hostia realzan su fisicidad y corporeidad porque también proyectan una sombra que, teniendo en cuenta la ubicación espacial de los sagrarios en Alemania, podría estar marcando la hora novena, la hora de la muerte de Jesucristo.

Esta asombrosa pintura de vivos colores es un trampantojo eucarístico, solo realizable en un sagrario, puesto que este mueble es el campo perfecto para desarrollar estos artificios. Juegos entre ver y no ver, entre interior y exterior; juegos con ser, estar presente y parecer, y con la presencia real invisible a los ojos corporales, pero visibles con los ojos espirituales en su realidad sustancial. Estos juegos de hacer visible lo invisible, de transitar entre realidades y de dar forma física a un cuerpo espiritual, para hacer tangible lo que no tiene cuerpo, pero es real. Los colores de los sagrarios no solo nos deleitan con estas creaciones artísticas, es que también nos abren a un mundo multidimensional y espiritual de alta complejidad, puesto que este cromatismo estaba acompañado de luces, repiques de campanillas, pronunciación de oraciones específicas, incensaciones y todo un ritual alrededor de la eucaristía que despiertan todos los sentidos, tanto externos como internos. De la misma manera que Dios se hace presente en la eucaristía, las sutilezas teológicas del dogma cobran cuerpo en las argucias artísticas realizadas con los colores y las formas de esos muebles.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2005). «El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía» en *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, Santiago de

- Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia (pp. 71-87).
- (2020). *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, Instituto de Estudios Gienenses.
- ARIAS, Manuel y GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2001). «El retablo mayor. Escultura y polí-cromía» en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y Restauración*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León (pp. 13-162).
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando (2001). «Peñacerrada-Urizaharra. Retablo mayor de la Asunción. Jasokundeko erretaula nagusia» en *Erretaulak = Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco (pp. 625-634).
- BORROMEO, Carlo (1577). *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milán.
- CABELLO DÍAZ, M.^a Encarnación (2003). «Las palomas eucarísticas» en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Real Colegio Universitario «Escorial-M^a Cristina», t. 2 (pp. 565-586). <https://bit.ly/3FBUJMR> [Consultado 12-08-2025].
- DE CLERCQ, Camille (2023). «Uncovering forgotten ecclesiastical art: The case of Jérôme Duquesnoy's polychromed Sacrament Tower» en *Working Towards a Sustainable Past. ICOM-CC 20th Triennial Conference Paperprints, Valencia, 18-22 September 2023*, París, International Council of Museum. <https://bit.ly/47pKrLj> [Consultado 12-08-2025].
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro (1990). *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- (2003). «Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI» en *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava (pp. 93-102).
- ERKIZIA-MARTIKORENA, Aintzane (2019). «Vestir la microarquitectura» en *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos (pp. 1015-1019).
- ERKIZIA-MARTIKORENA, Aintzane y KROESEN, Justin (2022). «A Temple in a Temple. Medieval Tabernacles on the Iberian Peninsula» en *Enshrining the Sacred: Microarchitecture in Ritual Spaces*, New York, Peter Lang (pp. 135-176).
- FOUCART-BORVILLE, Jacques (1987): «Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement», *Bulletin Monumental*, n.^o 145 (III), pp. 267-289.
- (1997): «L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. Paris et Île-de-France», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 31-61.

- FRANCO MATA, Ángela (2005): «Carpintería mudéjar», *Goya: Revista de Arte*, 309, pp. 354-367.
- GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción y ORBE SIVATTE, Mercedes (1989). *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo IV. Merindad de Sangüesa, Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel (1998). *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (coord.) (2013). *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- (2019). *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de santa María de Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael (1999): «La paloma y su simbolismo en la Patrología latina», *Antigüedad y Cristianismo: monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n.^o 16, pp. 189-201. <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.10178> [Consultado 12-08-2025].
- KROESEN, Justin y STEENSMA, Regnerus (2011). *Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Petersberg, Michael Imhof.
- KROESEN, Justin y TÅNGEBERG, Peter (2014). *Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie*, Petersberg, Michael Imhof.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel (2014a): «Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 70 (3), pp. 1357-1398. <http://bit.ly/4mAFDrN> [Consultado 12-08-2025].
- (2014b): «La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor», *Revista de la CECEL*, n.^o 14, pp. 23-46. <https://bit.ly/4kAoBrL> [Consultado 12-08-2025].
- LOZANO DURÁN, Adelardo (2019). *Parroquia Divino Salvador. Retablo mayor y otros retablos menores*, Calzadilla de los Barros, Ayuntamiento de Calzadilla de los Barros.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1998). «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, n.^o 12, pp. 25-50. <https://bit.ly/4osdJ29> [Consultado 12-08-2025].
- MARTÍNEZ-TORRES, Luis Miguel (2004). *La tierra de los pilares. Sustrato y rocas de construcción monumental en Álava. Mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- MÜLLER, Jakob (1591). *Ornatus ecclesiasticus hoc est: compendium praecipuarum rerum, quibus quaevis rite decenterque compositae ecclesiae exornari (...)*, Múnich, Adam Berg. <https://bit.ly/4jrVYMF> [Consultado 12-08-2025].

- PASTOUREAU, Michel (1989): «L'Église et la couleur, des origines à la Réforme», *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, pp. 203-230. <https://bit.ly/3FrIqms> [Consultado 12-08-2025].
- (2016): «Classer les couleurs au XIIe siècle liturgie et héraldique», *Comptes-rendus des séances de l'année Académie des inscriptions et belles-lettres*, 160^e année (2), pp. 845-864. <https://bit.ly/4jmmoPK> [Consultado 12-08-2025].
- (2024). *Blanc. Histoire d'une couleur*, París, Éditions du Seuil.
- PLEGUEZUELO, Alfonso (2012): «Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 13, pp. 138-161. <https://bit.ly/4jhXD7f> [Consultado 12-08-2025].
- (2018). «Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis» en *La Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco. A presença portuguesa no Reino de Sevilha no período Barroco*, Sevilla, Enredars (pp. 170-183). <https://bit.ly/3FvabKH> [Consultado 12-08-2025].
- ROBERTO AMIEVA, Cristina (2014). *El brocado aplicado en Aragón: fuentes, tipologías y aspectos técnicos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- RUBIN, Miri (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUBIO LÓPEZ, Antonio (2016). *La Belleza escondida*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre.
- RUEDA GALÁN, Luis (2023): «From the Minbar to the Tabernacle: the Transcultural Journey of the Andalusian Eucharistic Doors», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 15 (1), pp. 106-130. <https://doi.org/10.1080/17546559.2023.2169321> [Consultado 12-08-2025].
- SERRANO ESTRELLA, Sergio (2014): «Las Instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos», *Laboratorio de Arte*, n.º 16, pp. 201-222. <https://doi.org/10.12795/LA.2014.i26.10> [Consultado 12-08-2025].
- SOLANO, Jesús (ed.) (1996). *Textos eucarísticos primitivos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SOLANS, Joaquín (1893). *Manual litúrgico*, Barcelona, Subirana Hermanos, 1893.
- SUYKERBUYK, Ruben (2020). *The Matter of Piety. Zoutleeuw's Church of Saint Leonard and Religious Material Culture in the Low Countries (c. 1450-1620)*, Leiden, Brill.
- TEJADA Y RAMIRO, Juan (1859). *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia española*, Madrid, Imprenta de Pedro Romero.
- TIMMERMANN, Achim (2005): «Designing a House for the Body of Christ. The Beginnings of Eucharistic Architecture in Western and Northern Europe, ca. 1300», *Arte medievale*, año IV (1), pp. 119-129.

- (2009). *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Turnhout, Brepols.
- (2011). «Sacrament Houses and the Vision of God in the Age of ‘Renaissance Gothic’, c. 1475-1525» en *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d’architecture européenne*, París, Picard (pp. 313-328).
- VAN BRUAENE, Anne-Laure (2016): «Embodied Piety. Sacrament Houses and Iconoclasm in the Sixteenth-Century in Low Countries», *Low Countries Historical Review*, vol. 131 (1), pp. 35-58. <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.10178> [Consultado 12-08-2025].
- VLOBERG, Maurice (1946). *L'Eucharistie dans l'Art*, Grenoble y París, B. Arthaud.
- WALTERS, Barbara R. (2006). «The Feast and its Founder» en *The Feast of Corpus Christi*, University Park, The Pennsylvania State University Press (pp. 3-54).

LA BLANCURA DE LA ESCULTURA PROFANA EN EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

The Whiteness of Profane Sculpture in 18th-Century Spain

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR

Universidad Complutense de Madrid

mtcruz@ucm.es

ORCID: 0000-0001-9423-0672

Recibido: 23/06/2025

Aceptado: 05/08/2025

DOI: 10.51743/cai.618

RESUMEN

En este artículo se analiza la cuestión en el contexto español, reflexionando primero sobre el concepto de blancura y su aplicación a la escultura profana y después sobre su relación con las ideas estéticas y la cultura visual de los artífices autores de las obras estudiadas o coetáneos a ellas. Concluiremos con la evidencia de que la mayoría de las piezas que cumplen el requisito de la blancura fueron realizadas principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII en Madrid, coincidiendo con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la publicación de los tratados y manuales de Winckelmann sobre la estatuaría griega y romana. Examinaremos aquellos aspectos con los que comulga el pensamiento ilustrado en España acorde a estas ideas y su influencia en el ámbito académico y cortesano madrileño, constatando que los principios defendidos por el sabio alemán fueron

ABSTRACT

This article examines the issue within the Spanish context, beginning with a reflection on the concept of whiteness and how it applies to profane sculpture, and then exploring its connection to the aesthetic ideas and visual culture of the creators or contemporaries of the works in question. The study concludes that most sculptures meeting the whiteness requirement were produced primarily in the latter half of the 18th century in Madrid. This period coincided with the creation of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and the publication of Winckelmann's treatises and manuals on classical Greek and Roman statuary. The article explores how Enlightenment thought in Spain adopted these ideals and how they shaped the academic and courtly environment in Madrid. It also reveals that some Academy professors not only embraced the principles promoted by the

desarrollados por algunos profesores académicos en sus obras y enseñanza, superándolos incluso con algunos experimentos.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, segunda mitad del siglo XVIII, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Palacio Real, Johann Joachim Winckelmann.

German scholar but went further, developing and even expanding upon them through their own artistic and pedagogical experiments.

KEYWORDS: Enlightenment, second half of the 18th Century, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Royal Palace, Johann Joachim Winckelmann.

En relación con la estética de los colores en diversos ámbitos de la Historia del Arte escribimos aquí sobre un asunto que entra dentro de nuestra línea de investigación¹. La índole de la cuestión planteada no es simple, pues requiere definir términos como «blancura» o «profano» y adentrarnos en un periodo histórico tan largo y plural como el siglo XVIII.

El propio enunciado del título es conflictivo, pues equivale a afirmar que «la escultura profana en el siglo XVIII es blanca». Un historiador del arte español, si fuera interrogado sobre su opinión al respecto, probablemente respondería que es así, porque son blancos la mayoría de los ejemplos escultóricos del siglo de las luces que le vienen a la memoria. Nuestros recuerdos se orientan de modo inmediato e impremeditado a la estatuaria monumental, cuya presencia se extiende a medida que avanza el siglo por los lugares públicos frente a su raquíntico desarrollo en el siglo XVII. La ornamentación escultórica, antes localizada en espacios privados —palacios y jardines del rey y grandes nobles— sale a las calles. Si, además, volvemos los ojos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), que llevaba la batuta del gusto artístico en España en esa segunda mitad del siglo XVIII y lo hará en el medio siglo siguiente, nos vendrán a la memoria las obras escultóricas que adquirió o que produjo, la mayor parte de ellas en mármol y yeso. Es la manifestación más visible y cuantiosa de la escultura profana, y, en efecto, parece blanca. Sin embargo, este color, preponderante en la representación de asuntos laicos, aunque no exclusiva de estos, merece una reflexión que parte de la pregunta: ¿cuál es la razón por la que ese siglo y ese ámbito iconográfico en la producción escultórica contemplaron un fervor por la blancura antes desconocido en España?

La blancura nos incita a pensar en la luminosidad y en el color blanco puro, pero no todo lo que parece blanco lo es ni todo reluce con la misma intensidad. Veremos en qué

¹ Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto I+D del Plan Nacional PGC2018-094432-B-I00: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (financiado por MCIN/AEI/FEDER, UE) del Grupo de Investigación UCM 970866 «Patrimonio cultural y sociología artística, artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1898)» <https://www.ucm.es/patrimonio-cultural-y-sociologia-artistica>.

radica la diferencia y las consecuencias en la labor del escultor y en su aprecio por el material y por el trabajo de labra, así como su opinión en correspondencia con las teorías más novedosas de su época. Por tanto, siendo un hecho constatado, nuestra labor no se limitará aquí a citar ejemplos de blancura, sino que se ocupará también de explicar las causas y entender el marco ideológico, estético y cultural en que se dan estas manifestaciones en el arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII español.

Ante tal perspectiva y con la limitada capacidad que nos concede el espacio editorial, enfocamos este trabajo como una miscelánea de preguntas en que trataremos de dejar planteados algunos problemas derivados de la cuestión abordada. Nos permitimos algunas digresiones, procurando situar la cuestión en un ámbito académico y madrileño, a la búsqueda de un contexto que nos permita alguna aportación.

1. LA BLANCURA. CALIDAD Y VALOR DEL MATERIAL PÉTREO

¿Qué significa «blancura»? Según el Diccionario de la Real Academia Española, es la cualidad de blanco, que, a su vez, «es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro». Rechaza, por tanto, que se trate de un «no color» —como han defendido algunos teóricos— y recurre para identificarlo a algunos ejemplos, como la nieve o la leche. La exemplificación a partir de los materiales blancos que son soportes de la escultura nos parece un buen camino para determinar y acotar el asunto del que tenemos que ocuparnos.

Así, hablaremos en primer lugar del prototipo de soporte escultórico blanco, el mármol de Carrara o de canteras equivalentes; y, ya con calidades menos apreciadas, aunque también blancos: el alabastro, ciertas piedras que mencionaremos, el yeso o la escayola, el estuco y la porcelana². Pero si volvemos sobre la tipología antes planteada, los monumentos públicos, nos hallamos ante una primera paradoja: los prototipos de escultura profana del siglo XVIII, al menos en España, no son siempre blancos, sino que la mayoría son grisáceos o ahuesados, porque su soporte no es el mármol, sino diferentes tipos de piedra.

Para el escultor, la disyuntiva entre mármol blanco y piedra blanquecina no se limita a la belleza del color por la pureza del material. El mármol actúa con ventaja respecto a la piedra en la limpieza de las aristas y la profundidad de las sombras y con ello ayuda a lograr la textura deseada para las superficies, la mejor expresión de los sentimientos, la

² En el apartado 3 explicamos su diferente origen y composición, aclaraciones que agradezco a Joan Rosell Riba.

sensación de realidad o la nitidez de los contornos. Su solidez y el ser más resistente a la erosión es garantía de que la estatua será perenne, deseo lógico del artista. Son muchas las razones para que el mármol blanco sea el material escultórico por excelencia.

Hay que tener en cuenta que, para que un mármol sea perfectamente blanco, la roca caliza originaria, antes de sufrir el proceso metamórfico bajo enormes presiones y temperaturas, debe de ser muy pura, recristalizando la calcita sin mezcla de silicatos, arcillas u otros componentes. Este proceso determinará la homogeneidad de este mármol, aspecto especialmente importante para su labra, pues el peligro de que surjan fisuras al golpear con el cincel aumenta si no reúne la solidez necesaria. La conjunción de estos factores es poco habitual en la naturaleza y en España apenas se encuentra mármol blanco puro. De ahí el gran aprecio de los escultores españoles por el material de algunas canteras que reunían la doble calidad de blancura y homogeneidad, como podían ser Carrara, en Italia³, o, en España, las de la localidad almeriense de Macael⁴.

Solo los mejores escultores podían aspirar a labrarlo. Su alto precio, así como la dificultad de trabajar en él, que requería gran habilidad en el uso del cincel para que no se desgraciara el bloque, eran obstáculos que establecían una selección natural entre los escultores, de la que resultaban unos pocos aptos y una mayoría que no lo eran. El hecho de haber trabajado con mármol de alguna de esas canteras era ya en sí mismo un timbre de gloria para el escultor hispano. Uno de los más insignes escultores del momento, Manuel Álvarez, que llegó a ser director general de la RABASF a fines del siglo XVIII, no olvidó reseñar en su memoria de obras redactada poco antes de su muerte en 1797, aquellas obras suyas que estaban hechas en mármol blanco:

³ El mármol de Carrara o «mármol lunense» es muy estimado por su blancura, ser sus vetas casi inapreciables y su textura semejarse a la harina por tener el grano muy fino. «Los etruscos tenían las canteras de mármol de su país cerca de Luna (hoy Carrara) que era una de sus doce capitales. Pero los samnitas, volscos y campanios no hallaron cerca mármol blanco; de ahí que hicieran la mayoría de sus obras de barro cocido o de bronce. Las primeras se rompieron y las segundas fueron fundidas, y esta es la causa de la rareza de las obras artísticas de estos pueblos», Winckelmann, 1764, p. 126. Para la transcripción de los fragmentos citados en este artículo, salvo otra indicación o traducción propia, utilizaremos la versión traducida al castellano Winckelmann, 2011, aquí, p. 116.

⁴ Comentaba Sigüenza, 1605, p. 130 de dónde provenía el mármol peninsular utilizado para abaratar los costes de las obras sustituyendo al italiano: «En las sierras de Filabres se sacaba mármol blanco, y en estas de las Navas y en Estremoz y en las riberas del Genil, junto a Granada». Por los comentarios que hace de los diferentes mármoles y otras piedras blancas de las canteras españolas, es muy interesante también: Cook, 1834, capítulo XVIII.

Hizo y concluyó por orden del señor Infante Don Luis la fuente de Boadilla que principió su Maestro Don Felipe de Castro, de mármol de Macael o Granada. De mármol de Carrara tiene hecha en Toledo la Medalla que representa a la Virgen poniendo la Casulla a San Ildefonso, la que está en la Capilla de Canónigos de su Catedral⁵.

Como el resto de sus compañeros escultores, Álvarez tenía una larguísima lista de obras, muchas en madera, pero también en piedra. Esa mínima presencia de obras mármoleas en un escultor tan excelente nos sitúa ante una evidencia: la escasez en España de obras en mármol. Además de la falta de canteras, existen otras causas: una, de naturaleza económica, la ausencia de grandes mecenas; pero también las preferencias sociales, que conducían a la desproporción entre obras profanas y religiosas, habitualmente hechas en madera y policromadas, pues respondían a unos objetivos vigentes desde la Contrarreforma —transmitir y sensibilizar al fiel a través del naturalismo de los elementos y del verismo de las emociones—, bien distintos a los que se buscaba alcanzar en las obras profanas realizadas en piedra blanca.

Álvarez había labrado —siendo aún joven— tres de los relieves circulares de la vida de la Virgen en mármol de Carrara que adornaban el interior de la Santa Capilla del Pilar y, aún antes, una de las medallas de las cuarenta y seis proyectadas que iban a adornar las sobrepuertas de la galería principal del Palacio Real de Madrid, aunque luego no fueron colocadas: la que representaba *El Consejo de Guerra* (Museo Nacional del Prado, E458). Acabada en 1759, fue la que mereció la tasación más alta por su exquisita y perfecta labor, tanto técnica como compositiva. Se hizo, como así consta en los documentos de la época, en mármol de Badajoz —probablemente de las canteras pacenses de Alconera—, pero de tan buena calidad y blancura (cálida, ligeramente ahuesada pero brillante), que en los inventarios del Museo del Prado en 1857 se cataloga, junto a las otras treinta medallas provenientes de palacio, como labrada en mármol de Carrara (fig. 1)⁶.

Las dificultades que entrañaba la utilización de un material de esa categoría y el coste tan elevado que tenía el traer buenos mármoles de Italia lo refleja bien la historia de la llegada al Pilar de los bloques de mármol. La fábrica de la basílica envió a Génova en 1758 al cantero flamenco Juan Bautista Pirlet con las plantillas correspondientes para que cuidara de su extracción y conducción a Zaragoza, y así se retrasó hasta 1762 el comienzo de la obra de los escultores⁷. También fue complicado y caro conseguir el mármol de Carrara

⁵ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 126-129.

⁶ Inv. Real Museo, Sección Escultura, 1857. n.º 738. 86 x 130 x 28 cm. y pesa 313,2 kg. Véase Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 204-218; Arias Martínez, 2024; Gage, 2006; Bartolomé García, 2006.

⁷ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 241-269.



Fig. 1. Manuel Álvarez de la Peña, *Consejo de Guerra*, 1753-1759, mármol de Badajoz. Madrid, Museo Nacional del Prado, E458.

para la medalla de la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. En 1777, el cardenal de Toledo Lorenzana escribía al cónsul español en Génova, muy preocupado porque el cantero encargado de la saca y conducción de los bloques de mármol desde Massa Carrara hasta Alicante no daba señales de vida⁸.

Para exemplificar la rareza del mármol blanco en España podemos recurrir al examen del retablo mayor de San Antonio de los Alemanes, diseñado por el arquitecto real Miguel Fernández a finales de 1761, donde se aprovecharon muchos restos de la obra del Real Palacio Nuevo. Las canteras de Espejón en Soria proporcionaron un mármol pajizo con vetas rojo púrpura, las de Saceda de Trasierra en Cuenca uno de tono melocotón. El mármol negro venía de Mañaria o de San Pablo de los Montes en Toledo mientras el blanquecino con vetas azuladas o amarronadas procedía de Lanjarón, por no señalar sino las

⁸ *Id.*, pp. 351-363. El 15 de septiembre de 1777 se avisó a Ventura Rodríguez de que los mármoles de Massa Carrara para la medalla y demás esculturas habían embarcado en Livorno. Tras numerosas gestiones para saber de su paradero, llegaron a la Corte el 3 de abril de 1778, siendo entregados a los escultores. El tesorero de la catedral abonó 35.478 reales y 15 maravedís por la saca y portes hasta Alicante y conducción hasta Madrid de las ocho piezas que constituyan la expedición, según la cuenta que presentó Ventura Rodríguez. Finalmente cobró 203.387 reales.

canteras más importantes, porque aún podríamos mencionar media docena más que dieron materiales para este templo. Pero el poquísmo mármol blanco que hubo a disposición provenía de una estatua rota dada por un noble⁹.

Esta penuria lleva a su sustitución por un sucedáneo al alcance de los escultores madrileños, la piedra blanca de Colmenar de Oreja, cuya blancura emulaba la del mármol. En ella se labraron, por ejemplo, las noventa y cuatro esculturas de reyes y reinas de unos 2,5 m destinados a adornar el Palacio Real, pero también muchos otros adornos de monumentos públicos madrileños. La lista sería muy larga aún sin enumerar las religiosas. El mencionado Manuel Álvarez citaba en un memorial de 1757 que en piedra de Colmenar había hecho las estatuas de *Witerico* (Pamplona, Paseo de Sarasate) y *Égica* (Madrid, Plaza de Oriente), en 1750-1751 y más tarde, en 1775, una de las esfinges para el palacio de Liria —las otras cinco son de Alfonso Bergaz, Antonio Primo y probablemente Francisco Gutiérrez— (fig. 2)¹⁰. Roberto Michel y Francisco Gutiérrez realizaron los adornos figurativos de escultura de la Puerta de Alcalá en piedra de Colmenar de Oreja¹¹, aunque para los del edificio de la Real Aduana, se prefirió el mármol de Borba (Portugal), cerca de Badajoz¹² (fig. 3). Más tarde, José Guerra escribía en un memorial haber hecho en mármol de Génova el escudo de la fachada de la Casa de los Gremios en la calle de Atocha (destruido)¹³, mientras era de piedra de Colmenar el que se conserva en la Fábrica de Aguadientes y Resolis.

Otras piedras de canteras cercanas a Madrid no gozaban del mismo favor. No hay sino que escuchar a Manuel Álvarez quejarse de la decisión del Ayuntamiento madrileño de que «se sacasen las quatro piedras que havían de servir para los Tiempos del Año para la *Fuente de Apolo* de las canteras que se tenían aviertas de cuenta de Madrid en las villas de Redueña y Venturada...»¹⁴. Su indignación era lógica puesto que este encargo que le hicieron en 1780, una de las obras públicas más relevantes para Madrid, iba a verse perjudicado por un innoble material (fig. 4). Así expresaba Álvarez su contrariedad:

...se seguirá precisamente el notable defecto de salir remendadas las estatuas, por ser forzoso que lleben piezas..., y añadido a este defecto el de ser la piedra ordinaria, vendrá a

⁹ Cruz Yábar, 2023.

¹⁰ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 112-115 y vol. 2, pp. 128 y 134.

¹¹ Tárraga Baldó, pp. 267-298.

¹² Buades Torrent, 1988, pp. 63-72. Utilizó casi 11 kg. Su trabajo finalizado en 1769 se valoró en 49000 reales, 27000 en el escudo real de Carlos III sostenido por famas.

¹³ Destruido, solo tenemos antiguas fotografías donde apenas se ve y el dibujo de José de la Ballina en el expediente de solicitud de licencia de obras. Archivo de la Villa de Madrid (AVM), leg. 1-50-105.

¹⁴ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, p. 173: AVM, Secretaría, 1-117-53: Información de la Junta de Propios y sugerencia para que se pida parecer a Álvarez sobre el asunto de las piedras, 28-3-1786.



Fig. 2. Francisco Gutiérrez, *Esfinge*, 1775, mármol de Badajoz. Madrid, Palacio de Liria.



Fig. 3. Roberto Michel, *Famas con el escudo real de Carlos III*, 1768-1769, mármol de Borba (Portugal). Madrid, Fachada de la Real Aduana.

quedar la obra poco decente para un lugar tan principal y frecuentado como es en el que se debe colocar. Y...representaría a Vuestra Señoría Ylustrísima con el mayor respeto, las sólidas razones que deberían mover para que en unas obras tan costosas como éstas, y en que los profesores, por su propio honor y conciencia, han de poner el mayor esmero, se prefiriese el mármol de Macael cerca de Granada, que es el que en España a suplido hasta ahora, con aprobación de personas de gusto e inteligencia, por el de Génova, como lo acreditan los jarrones y estatuas del Real Sitio de San Yldefonso, y a la excelente Fuente mandada hacer por el Serenísimo Ynfante Don Luis para su sitio de Boadilla...¹⁵.

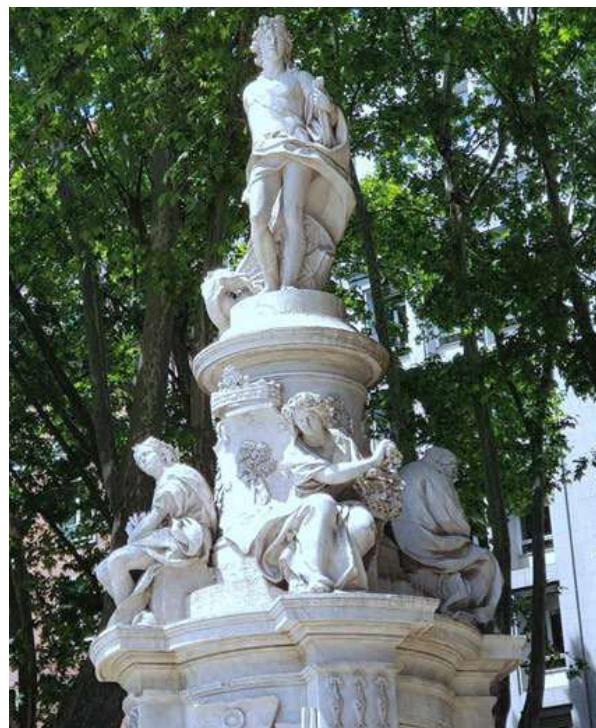


Fig. 4. Manuel Álvarez de la Peña, *Fuente de Apolo y las cuatro Estaciones*, 1783-1797, Alfonso Bergaz (parte del *Apolo*, 1802), piedra de Redueña (Madrid). Madrid, Paseo del Prado.

El escultor recordaba la hoy conocida como *Fuente de las Conchas* para el palacio de Boadilla (ahora en el Campo del Moro), en que colaboró con su maestro Felipe de Castro a partir del segundo semestre de 1773 cuando llegaron las cinco piedras grandes de mármol de la cantera de Filabres en el término de la villa de Macael¹⁶ y que hubo de

¹⁵ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 440, nota 12.

¹⁶ *Ib.*, p. 116, nota 305.



Fig. 5. Juan Adán, *Venus*, 1792-1795, mármol de Carrara. Col. Bauer, actualmente col. Alicia Koplowitz, Madrid, septiembre de 1948. Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, VN-15013, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.¹⁹

Venus en mármol de Carrara (col. Alicia Koplowitz) para el Jardín del Capricho de la

terminar tras la muerte del gallego dos años después. Tanto más cuanto que las figuras de las *Fuentes de Cibeles y Neptuno* se hicieron con piedra de Montesclaros en Toledo¹⁷, según indicó Ventura Rodríguez en el dibujo que hizo de la primera de ellas, después de haber descartado la piedra de Redueña¹⁸. En la *Fuente de Apolo*, solo el bloque para el dios fue adecuado, no así los correspondientes a las Cuatro Estaciones cuyas figuras hubo de hacer de menores proporciones a las previstas y añadiendo trozos.

Otro gran escultor, amigo muy cercano de Álvarez, tuvo también la fortuna de recibir grandes encargos en mármol. El 4 de abril de 1795, tan solo un mes después de haber sido nombrado escultor de cámara de Carlos IV, recibía: «la comision de executar una sunptuosa fuente à mi idea, para colocarla en los Jardines del R¹ Sitio de Aranjuez, y los Bustos retratos de SS. MM. esculpidos en Marmol de Carrara, y la enunciada fuente en Mármoles de Málaga»²⁰, refiriéndose a la Fuente de Hércules y Anteo destinada originariamente para el Jardín del Príncipe detrás la Casita del Labrador y hoy en el del Parterre. También realizó la

¹⁷ Pérez de Domingo, 2006, pp. 319-320, transcribe la intención de Ventura Rodríguez de que «...todas las Estatuas... deben hacerse del mármol blanco estatuario de Massa Carrara...» (Ventura Rodríguez a López de la Huerta. Madrid, 27 de agosto de 1777, en AHN, Consejos, Leg. 1612, pieza 6) y de que hubo de resignarse a utilizar el mármol blanco de Montesclaros, sin ver terminada las de la *Fuente de Apolo y las cuatro Estaciones*, que, finalmente, se hizo en piedra de Redueña, contraviniendo su deseo.

¹⁸ Ventura Rodríguez, *Diseño de la Fuente de Cibeles*, 1777. Lápiz, tinta china y aguada gris y blanca sobre papel verjurado, 97,5 x 59,8 cm. Madrid, Museo de Historia, Inv. 1503; inscripción a tinta: «Fuente de Cibeles para el Paseo del Prado, ... / La Estatua: El Carro: Los Leones: y las Yeras del Terrazo serán del Marmol de Montes Claros. / El Terrazo de la Piedra de Redueña».

¹⁹ Fotografía realizada en septiembre de 1948 cuando se trasladó a la casa de los Bauer en C/ Claudio Coello 67 de Madrid.

²⁰ Martínez Leiva y Jordán de Urries y de la Colina, 2018.

condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna cuando José Guerra abandonó lo que llevaba trabajado en 1791²¹ (fig. 5).

Menos relevantes, pero también en mármol, aunque no consta su origen, son dos obras de Alfonso Bergaz, que decía haber labrado:

En la Casa del Excmo. Sr. Conde de Altamira en la Obra nueba de su Casa, unos grifos de mármol en los baciados de unos pedestales que sostienen unas hermosas columnas a la entrada de una magnífica alcoba.

Un niño de mármol que representa a Baco echado sovre un pellejo con una copa en la mano pisando una cuba, el qual lo tiene Don Francisco Alonso, artífice platero de esta Corte, quien lo mandó hacer.²²

Otro tanto podría decirse de la cantera de donde se extrajo la piedra para la escultura «colosal de *la Justicia* para la nueva Cárcel de esta ciudad [de Cádiz] y la estatua pedestre del Señor Don *Carlos tercero* que de gloria goze para la Havana por encargo del Sr. Gobernador de aquella Plaza»²³, que hizo Cosme Velázquez, se conserva y es de mármol blanco.

Estas consideraciones nos llevan a determinar que, si queremos establecer conclusiones acerca de la blancura de la producción escultórica profana del siglo XVIII español a partir de unos números estadísticos, caeremos en errores. A menos que, para España, el concepto de lo blanco incluya los blanquecinos agrisados o ahuesados de la piedra. Con esta condición, la afirmación del título de este trabajo sería exacta.

2. LA BLANCURA. MEMORIA Y ETERNIDAD

Abordamos en este apartado el género del retrato, por lo general de busto y realizado en mármol de muy buena calidad, aunque veremos que también nos quedan vaciados en yeso, en cuyo caso analizaremos su utilidad. Su destino era, por lo general, el monumento sepulcral o funerario, pero también se hizo costumbre pedirlo como sustituto del retrato pictórico en otros espacios privados o de representación.

²¹ Solo el mármol costó 5.000 reales y Juan Adán cobró 40.000 entre 1796 y 1797 (Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, CT 393, D.36). Añón y Luengo, 2003, pp. 124-127. Respecto al clasicismo de la estatua y modelos de la antigüedad, Pardo Canalís, 1971. Cruz Yábar, 2025b, pp. 94-95, 97.

²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), 5-173-1: Méritos alegados por Bergaz, 28-3-1786.

²³ Archivo General de Palacio (AGP), Carlos IV, Cámara, leg. 15: Memorial de Cosme Velázquez, Cádiz, 27-1-1797.

La blancura del mármol o del estuco responde aquí a varias razones. Por un lado, el modelo que se tenía para la realización de estos bustos o estatuas de cuerpo entero era el retrato romano, incluso su versión del Renacimiento. A pesar del paso del tiempo, estas obras de la Antigüedad llegadas a nosotros habían perpetuado los rostros de los representados permitiendo su conocimiento, lo que indicaba la importancia del material pétreo, y este era caro, por lo que solo los más pudientes podían permitírselo. Además, los efigiados, en la dimensión tridimensional del busto, parecían hacer acto de presencia física, a la vez que el blanco los dotaba de una espiritualidad y transcendencia atemporal, convirtiéndolos en eternos para la memoria colectiva. Estas ideas están en cierta manera en las escasísimas figuras de mármol que encontramos de períodos anteriores en España; en el caso de los espacios religiosos las conocemos sobre sepulcros como yacentes o bien como orantes perpetuos mirando al altar; en ámbitos laicos, con expresión hierática en un material que se asociaba al prestigio y la riqueza. Ahora se retoma el retrato antiguo con toda su fuerza como modelo formal y sus connotaciones, pero matizado por una estética que recoge las lecciones de Bernini en su etapa temprana más clasicista y da lugar a un nuevo estilo que entraña con la revalorización de la Antigüedad por la Real Academia de Bellas Artes.

De los retratos de nuestro período, el primero que hemos de mostrar es el *Mausoleo de Felipe V y su segunda esposa Isabel Farnesio* en el relicario de la colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, cuyo diseño debemos al arquitecto Sempronio Subisati, ayudado por Pietro Sermini²⁴. Fue ejecutado entre octubre de 1756 y junio de 1758 en mármol de colores, reservándose el blanco para todos los elementos figurativos como señal de eternidad triunfante y de vínculo con lo divino: ante el sepulcro se disponen la corona, cetro y manto reales sobre un almohadón y delante de la pirámide los retratos de busto en relieve y de perfil de Felipe V e Isabel Farnesio en sendos óvalos, obra de Lebasseau, y sobre ellos una alegoría de la Fama que toca la trompeta. A los lados del sepulcro se sitúan dos grupos escultóricos también de mármol blanco: las alegorías de la Caridad y de España llorando, de Hubert Dumandré y Pierre Pitué, respectivamente.

A continuación, fueron realizados, independientes pero dispuestos pared con pared, los monumentos sepulcrales de *Fernando VI* y el de su esposa *Bárbara de Braganza* en la iglesia del convento de la Visitación de Nuestra Señora (Salesas Reales) de Madrid (1761-1765). En ambos, los monarcas aparecen también retratados en busto dentro de un medallón ovalado.

Carlos III encomendó a Francisco Sabatini el diseño del monumento sepulcral de su hermanastro *Fernando VI*, encargándose la parte arquitectónica de su ejecución en mármoles policromos y las figuras escultóricas en mármoles blancos. De ella se ocupó Francisco

²⁴ Sugranyes Foletti, p. 91.

Gutiérrez mientras que en el de Bárbara de Braganza, el escultor fue Juan de León. Se impuso el blanco para el relieve del sepulcro con la escena de Fernando VI protegiendo las Bellas Artes: para los elementos simbólicos alusivos a España (los dos globos terráqueos), las figuras de los efigiados, así como de las alegorías de la Fama, el Tiempo, la Justicia y la Abundancia y los ángeles niños y cartelas con leyendas de los difuntos, señal de perdurableidad y eternidad del espíritu gracias a las virtudes que caracterizaron a los fallecidos, con inspiración, sin duda en las monumentos funerarios italianos donde el simbolismo cromático inaugurado por Bernini se seguía aplicando.

Por último, enumeraremos una serie de bustos en bulto redondo realizados en mármol blanco de Carrara. Especialmente importantes son los de *Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza* de Felipe de Castro de 1746 para el convento de las Salesas Reales y los dos prácticamente idénticos de *Carlos III* de Juan Pascual de Mena realizados entre 1759 y 1764, el primero en mármol de Carrara (RABASF, E-270)²⁵ —con un bloque ofrecido por Olivieri— que le encargó la Academia colocándolo bajo el dosel de su Sala de Juntas (fig. 6) y el segundo en mármol amarillento (Boadilla del Monte, Fundación Banco Santander), el del mismo monarca por Roberto Michel (Museo de Bellas Artes de Álava, inv. n.º 3099) de 1785 por encargo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País y los de *Carlos IV* de Juan Adán que fueron encargo del propio monarca: el primero (1794-1797, RABASF, E-269) y el segundo (1797, Palacio Real de Madrid, 10002969) a juego con el de su consorte *María Luisa de Parma* (1799, inv. 10002968).



Fig. 6. Juan Pascual de Mena, *Carlos III*, 1759-1764, mármol de Carrara. Madrid, RABASF, E-270.

²⁵ Para las obras de la RABASF que citamos en el texto, véase detalles, bibliografía y documentación en Azcue Brea, 1994, pp. 103, 105, 108, 112-119 (Felipe de Castro); pp. 171-173 (Roberto Michel); pp. 208-216 Juan Pascual de Mena); pp., 238-246 (Juan Adán); y RABASF, *Catálogo online de las colecciones*. Véase también para los bustos de Juan Pascual de Mena: Pérez de Domingo, 2006, pp. 296-297.



Fig. 7. Juan Adán, *Godoy a la romana*, mármol. Madrid, RABASF, E-160. Fot. de Pepe Baztán.

mol por Pedro Michel en 1803, destinado al zaguán de la escalera principal del Palacio Real.

Felipe de Castro y Roberto Michel, escultores reales, van a ser los mejores retratistas en mármol de ese momento. El éxito del modelo del retrato real con la parte inferior, incluidos los brazos, envueltos en el manto, lo utilizó Roberto Michel en las efigies póstumas de *Jean Bonaventure Thiéry du Mont* (1682-1753), conde de Gages, en la iglesia de los Capuchinos de Pamplona (1767), hoy en el claustro de la catedral de esta ciudad; de *Juan Martín Cermeño* (1700-1773) en 1780 (Toledo, Museo del Ejército, inv. n.º 208821); y de *Antonio Ponce de León*, XI duque de Arcos (1726-1780), en 1783 (RABASF, E-598) (fig. 8a) para su monumento sepulcral en la iglesia de San Salvador de Madrid. Este último sirvió también de tumba a su esposa *María del Pilar de Silva Bazán* (1739-1784), electa académica de la de San Fernando, cuyo retrato de perfil y en bajorrelieve labró Pedro Michel para

De *Manuel Godoy* también hizo Juan Adán dos diferentes, aunque en ambos casos se destruyeron los vaciados de escayola: uno con el tratamiento del ropaje y los aditamentos de joyas alusivos a los títulos semejante a los de los monarcas, de paradero ignorado²⁶, y el segundo, fruto de los bienes secuestrados a Godoy y depositados en la Real Academia, vestido a la romana (RABASF, E-160) (fig. 7), imitando el tipo de los emperadores con armadura como el de Marco Aurelio en los Museos Capitolinos (MC0448), y en la línea clásica del *Felipe V ecuestre* (RABASF, E-149) de 1778-1779 para el concurso que convocó Carlos IV (como eco del ecuestre de Marco Aurelio, MC3247) o el *Carlos III toracato* como general romano, aunque de cuerpo entero, modelo de Roberto Michel (Museo Casa de la Moneda, R/184404) por encargo de Carlos IV y que sirvió para el esculpido en mármol por Pedro Michel en 1803, destinado al zaguán de la escalera principal del Palacio Real.

²⁶ Se conoce por fotografía: Alamy, n.º P6DKC1. <https://bit.ly/46aXtf5> Es posible que fuera uno de los dos que cita Adán en su Memorial de 21 de marzo de 1797 para optar a la plaza de Director de Escultura que dejó vacante Manuel Álvarez: «- El busto del Sr. Protector, cuyo vaciado en yeso está en la Academia [1794-1795]. - Otro busto de su Excelencia para el Colegio de Medicina» (ARABASF, 5-173-1).

el frente del sepulcro. Conocemos su aspecto antes de esta última intervención por el dibujo preparatorio conservado en el Museo de la Casa de la Moneda (inv. n.º 601) y su aspecto definitivo tras ella gracias a la fotografía del modelo en yeso del mausoleo que se conservó en la antigua sede de Casa de la Moneda en la plaza de Colón (fig. 8b). Como en el caso del conde de Gages, también nos muestra en las figuras blancas de los dos niños dolientes flanqueando la urna (uno con antorcha hacia abajo, otro con el cuerno de la abundancia volcado) y las guirnaldas una inspiración iconográfica en los monumentos sepulcrales romanos de piedra.



Fig. 8a (izqda.). Roberto Michel, *Antonio Ponce de León, XI duque de Arcos*, 1783-1784, mármol blanco. Madrid, RABASF, E-598. Fig. 8b (dcha.). Roberto Michel y Pedro Michel, *Modelo del monumento sepulcral de Antonio Ponce de León, XI duque de Arcos*, 1783, yeso. Casa de la Moneda en la plaza de Colón. Madrid, Archivo fotográfico Moreno, 06022_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Observamos aquí cómo el retrato imperial romano con el manto recogido en el hombro y el busto prolongado por debajo del pecho ha servido de modelo con variantes y ligeras diferencias entre los encargados por los reyes y el resto; solo la peluca a la moda y las condecoraciones nos indican la época, siendo el juego de ropaje más abullonado y hasta casi la cintura una derivación del modelo antiguo para dar más volumen y verismo al retratado.

Nos referiremos ahora con más detalle a varios de los retratos realizados por Felipe de Castro que se conservan en la Real Academia y de los que quedan la versión en mármol

y en estuco o solo el yeso. Por un lado, el vaciado en yeso o escayola²⁷ servía de modelo que se sometía a aprobación del cliente al ser similar al mármol por su color blanco, lo que contribuía a hacerse una idea mejor del aspecto de la obra definitiva, y, por otro lado, se depositaba para la admiración y estudio de los artífices escultores, de sus alumnos y de todos los académicos. La blancura del propio material servía para estudiar los recursos técnicos de la labra y para conseguir el efecto de las diferentes texturas y la sensación de viveza y naturalismo sin ayuda de la policromía, lo que suponía un reto para el escultor.

Sabemos que los primeros bustos que realizó en España fueron los de los reyes reinantes *Fernando VI* y *Bárbara de Braganza* por encargo del propio soberano en octubre de 1746, cuando fue nombrado escultor de su Real Persona. A principios de 1747 ya había terminado los modelos para poder comenzar a labrarlos en piedra (RABASF, E-581 y E-582). Su ejecución en mármol de Carrara está documentada en 1761, durante el reinado del hermanastro del monarca, Carlos III. En agosto de ese año, Castro presentó ambos bustos de mármol a la Junta Directiva de la Academia, donde fueron muy elogiados²⁸.

Cuando se supo que estaban destinados a la sala capitular de las Salesas, se decidió por unanimidad «pedir al rey que se conservaran los bustos originales y se colocaran en las salas de la Academia para que los discípulos también tuvieran modelos a imitar», y que el talento y esfuerzo del escultor Felipe de Castro no quedara sepultado «en el fondo de un claustro». Cuando el rey respondió negativamente, Castro entregó a la Academia los vaciados de yeso de los modelos originales. A ellos y al talento de su autor se refiere, en noviembre de ese año, José de Carvajal y Lancáster, ministro de Estado y a la sazón protector de la Junta Preparatoria desde el 3 de diciembre de 1746, cuando escribe al duque de Huéscar, embajador en París: «Acuérdame lo del retrato cuando esté en Madrid y haré que te haga alguno mejor que Vanlau que no retrata bien. Busto suyo y de la Reina tengo yo de yeso, admirables, de un célebre escultor gallego»²⁹.

Tárraga destaca un detalle muy importante que distingue el busto de la reina realizado en mármol de su modelo en escayola, y es que cubre su escote con una blusa rematada con bordados hasta el inicio del cuello debido a la necesidad de una representación más recatada, ya que su destino era un convento de clausura; va también en línea con la nueva moda que marcaría el modesto Carlos III, que reinaría a partir de 1759, lo que confirma la noticia de su ejecución en mármol después de la llegada del nuevo rey a Madrid. Respecto al monarca, Castro busca expresar a través de la morbidez del rostro y la suavidad de los

²⁷ En el apartado 3 explicamos el origen y composición de ambos. Aquí utilizaremos yeso para referirnos indistintamente al yeso y la escayola.

²⁸ Las noticias sobre estos bustos en Tárraga Baldó, 1980. Azcue Brea, 1994 (véase nota 25).

²⁹ Ozanam, 1975, p. 247, citado en Tárraga Baldó, 1980, p. 476.

plegados, la serenidad del retratado, su espíritu sosegado y seguro de sí mismo, pero también veraz y cercano en su majestad heroica, como se advierte en Fernando VI representado como emperador laureado.

Junto a estos bustos, Castro también presentó moldes de yeso de otros originales realizados por él: de *José de Carvajal y Lancáster* (1698-1754), primer ministro y protector de la Academia (RABASF, E-583) siguiendo el tipo clásico visto hasta ahora con un manto recogido y abullonado (fig. 9); otro de *Alfonso Clemente de Aróstegui* (1698-1774), ministro plenipotenciario y consejero de Estado, viceprotector de la institución real (RABASF, yeso E-584, mármol E-16) vestido como auditor de Rota; y el boceto en estuco del famoso marino *Jorge Juan Santacilia* (1713-1773), cuya pobreza determinó que fueran sus amigos quienes costearan su sepultura en la bóveda de San Martín, hecha según traza de Ventura Rodríguez y el retrato de medio relieve en un medallón sobre

la lápida de mármol de Macael que labró Felipe de Castro por un precio casi simbólico³⁰. Su cabeza en yeso fue donada a la Academia en 1778 por Isidro de Granja, oficial mayor de la secretaría del Despacho de Marina y su amigo³¹ (RABASF, E-468).

También sabemos que hizo el retrato como fraile benedictino de *Martín Sarmiento* (1695-1772), miembro de la Real Academia de la Historia (RAH) que ideó el programa iconográfico de escultura del Palacio Real y cuyo retrato definitivo sobre el modelo en yeso (RABASF, E-98) esculpió Manuel Álvarez en mármol destinado a su monumento sepulcral en la capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Martín pagado por suscripción popular, pero que se conservó desde 1778 en la RAH, de la que fue miembro (RAH, inv. n.º 61)³².



Fig. 9. Felipe de Castro, *José de Carvajal y Lancáster, primer ministro y protector de la Academia*, h. 1746, yeso (RABASF, E-583). Madrid, Archivo fotográfico Moreno, 01133_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

³⁰ Ponz, 1776, pp. 222-223. Die Maculet y Alberola Roma, 2000, pp. 122-123.

³¹ Juan Ferragut, 2013, pp. 385-386.

³² Ponz, 1776, 223-224. De los bustos de Jorge Juan (relieve de perfil) y de Martín Sarmiento escribe García Samaniego, 1780 p. 76. Referencia en: Bédat, 1970, p. 35.

Otros escultores, siguiendo la costumbre adquirida por Felipe de Castro, dejaron un vaciado de yeso de aquellas efigies en piedra que no eran accesibles para su estudio por encontrarse en espacios privados. Así demostraron su destreza y su capacidad para reflejar con absoluta fidelidad los rasgos y la personalidad de los retratados. Gracias a ellos sabemos el aspecto original de las obras en mármol perdidas en paradero desconocido.

Dos excelentes ejemplos son las cabezas de yeso de *Manuel Ventura Figueroa* (1708-1783) y de *Miguel de Múzquiz* (1719-1785), modelos sobre los que desarrollaría, prolongados en busto, los retratos definitivos en mármol para su panteón, que se destruyeron. Su autor fue José Rodríguez Díaz, protegido por Campomanes, presidente del Consejo de Castilla de 1781 a 1785. Estos vaciados se conservan en la RABASF³³.

El retrato de *Ventura Figueroa* (1708-1783), anterior presidente del Consejo, formaba parte de su monumento sepulcral que constaba del busto de mármol, sobre el modelo en yeso (RABASF, E-399) acabado en agosto de 1783, que estaría encima de la urna sepulcral flanqueada por dos figuras alegóricas de niños y el letrero con los títulos del difunto en el pedestal. Fue encargada por sus testamentarios y se ubicó en la iglesia del monasterio y parroquia de San Martín en la capilla de Nuestra Señora de Valvanera³⁴.

El sepulcro de *Miguel de Múzquiz* (1719-1785), I conde de Gausa y secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda (fig. 10), lo terminó José Rodríguez seguramente en mayo de 1787, casi dos años después de haberle sido comisionado por sus albaceas. Se destinó al ornato de su tumba en la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Santo Tomás en Madrid; se realizó en diferentes mármoles (blanco de Granada, color pajizo morado de Cuenca) con sus bronces dorados y estaba



Fig. 10. José Rodríguez Díaz, *Miguel de Múzquiz, I conde de Gausa y secretario de Estado*, h. 1785. Madrid, RABASF, E469.

³³ Cruz Yábar, 2002, pp. 172-173 y 182-186.

³⁴ *Elogio fúnebre del [...] Señor D. Manuel Ventura de Figueroa [...]*, 1783, pp. 27-29 y Ponz, 1793, 213-214. Cruz Yábar, 2015, p. 39.

arrimado a una pirámide de estuco³⁵ de 5 metros imitando jaspe que le separaba de la pared. Tenía tres cuerpos, el último con la urna sepulcral con el retrato de busto de mármol blanco de Génova que portaba el collar y la gran cruz de la real Orden de Carlos III, también en bronce dorado, como los atributos de los dos genios que a sus lados representaban el Honor y el Celo, en mármol de igual color y procedencia³⁶. El modelo en yeso (RABASF, E-469), como el caso anterior, solo desarrollaba la cabeza y parte del cuello hasta el pecho, pero sin elaborar los hombros que, en cambio, hubo de tener el definitivo, tal y como se deduce de las descripciones de las joyas que mostraba y la superficie que ocupaban en otros retratos que hemos visto.

José Rodríguez Díaz (1746-1817) fue prolífico en los retratos. El mármol y los vaciados en yeso conservados muestran solo la cabeza y el comienzo de los hombros, siguiendo el tipo romano sencillo. Sabemos por el propio escultor los que realizó y que quedan por localizar. Todos tuvieron que ser de mármol blanco de mucha calidad, pues los clientes eran personajes de gran relevancia y miembros de la nobleza. Cita así que hizo:

...los bustos al natural, retratos de los excelentísimos señores duque de Liria, duque de Aliaga, duque de Yjar, don Josef de Silva, que todos existen en casa de dicho señor; Conde de Campomanes, existe en su casa; conde de Tormentosa, en su casa, conde de Lerena, existe en poder de sus herederos; conde de Floridablanca, en casa de don Gerónimo de Mendozeta [...] ³⁷.

El único en mármol que sabemos con certeza que existe es el del *Conde de Floridablanca* de José Moñino realizado en 1791 y firmado (Museo Nacional del Prado, E451). Del resto, solo podemos apuntar que hasta 1902 pudo estar en propiedad del duque de Valencia la versión en mármol del de Pedro Rodríguez de Campomanes cuyo modelo estuvo también en la Academia³⁸. Otro escultor, Antonio Primo, cita también en un memorial que realizó un busto de mármol del *Marqués de Santa Cruz* «que tiene en su casa»³⁹.

Por último, incluimos aquí, por ser completamente blancos, los retratos de *Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda*, patrocinador de la Real Fábrica de Loza Fina y

³⁵ Véase apartado 3 donde explicamos la diferencia del estuco respecto al yeso y la escayola.

³⁶ Rebollar Antúnez, 2012, pp. 75-76. Cruz Yábar, 2015, pp. 39.

³⁷ RAE, RM caja 6/10, fol. 24: Autobiografías y biografías de escultores españoles del siglo XVIII, José Rodríguez Díaz, Madrid, 4 de septiembre de 1796 (Manuscrito de Ceán Bermúdez). Estas obras, pero no su ubicación en tiempos del escultor, se recogen también en Albarrán Martín, 2005, p. 404. donde transcribe el manuscrito de Ceán Bermúdez con la voz definitiva que preparó para el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (BNF, Ms. 21.455, hoja 136).

³⁸ Cruz Yábar, 2002, pp. 169-188, 173 y 186-188.

³⁹ ARABASF, 5-173-1: Memorial de Antonio Primo, 1785.



Fig. 11. Joaquín Ferrer Miñana, *Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde de Aranda*, 1790, loza de Alcora. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 59178.

porcelana de Alcora que había fundado su padre en 1727. Había conocido, siendo embajador en París, los retratos en busto que elaboraba la fábrica de Sèvres, decidiendo que se imitaran en la de Alcora. La fábrica utilizaba la llamada tierra de pipa, más cercana a la loza que a la porcelana. En esta nueva línea de producción, se comenzó por el retrato de su protector. Existe un busto considerado matriz previa a la realización del molde en cerámica bizcochada y que sigue el tipo utilizado por Roberto Michel para los nobles mencionados anteriormente (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CE26440) y varios más de cerámica vidriada con barniz estannífero blanco sin decoración pintada (Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, CE1/01242; Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 59178 (fig. 11); Banco de España, E-60; Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CE04796)⁴⁰.

Encontramos que uno de los objetivos principales del retrato en busto —en relieve o en bulto redondo—, era preservar la imagen del representado, presidir las tumbas e identificarlas como el lugar del descanso final de los restos del difunto y formar parte esencial de los monumentos sepulcrales que habían de servir de recuerdo del efigiado en lugares públicos, especialmente recintos religiosos accesibles en menor o menor medida a todos. Por supuesto, también era el sustituto del retrato pictórico en espacios privados o institucionales públicos; familiares y amigos o autoridades encargaban o adquirían por encargo la imagen de aquél a quien querían mantener en la memoria. El busto permitía la tridimensionalidad del recuerdo; su blancura, la eternidad del espíritu que no muere, sino que vence al tiempo incorruptible, como las efigies de mármol de los emperadores romanos.

⁴⁰ Véanse los extensos comentarios y bibliografía en las fichas de catálogo de los citados museos buscando por la referencia del número de inventario en la Red Digital de Colecciones de Museos de España CERES.

3. LA BLANCURA: MITO, ALEGORÍA Y PERFECCIÓN CLÁSICA

Al mármol y la piedra, considerados en el punto anterior, debemos añadirles otro material blanco: el yeso. Químicamente, es un mineral formado por sulfato de calcio dihidratado, de color blanco a transparente en su forma cristalina. También es una roca evaporítica sedimentaria que se forma por la precipitación en zonas lacustres de salmueras ricas en calcio y sulfato. Su posterior enterramiento, litificación y deshidratación forma la anhidrita, sulfato de calcio sin agua. Este mineral puede volver a aflorar en superficie, donde las aguas meteóricas lo rehidratan, formando los afloramientos de yeso, más o menos blanco según las impurezas que contenga. El yeso como producto industrial (es decir, elaborado por el ser humano a partir del yeso natural) y la escayola —que es de más alta calidad por tener el grano muy fino—, se utilizan para los vaciados⁴¹, y son yeso hemihidratado⁴². Por su parte, el estuco, una vez pulido o con tratamientos como el barnizado, se asimila al mármol y se suele utilizar en decoraciones parietales y techos.

El yeso es barato, con resultados muy satisfactorios por su color blanco y sentido de ligereza y perfección y, sobre todo, por su procedimiento de elaboración mucho más cómodo y seguro que el mármol, que había de ser labrado con el riesgo de rotura. Tenía, además, la ventaja de que podían hacerse cuantos vaciados se quisiera de un modelo previo en barro o cera sobre el que se elaboraba el molde y hacer así cuantas copias se deseara con muy poco esfuerzo. Este material adquirió en el XVIII un esplendor no conocido en siglos anteriores, pues daba plena satisfacción a los comitentes admiradores de la blancura.

Era precisamente útil en la reproducción de estatuas clásicas, en la decoración de techos palaciegos con asuntos profanos y en la ornamentación de fachadas en celebraciones públicas.

En primer lugar, el deseo de las instituciones académicas de poseer copias de los mejores ejemplares de la Antigüedad en que pudieran aprender los discípulos motivó una producción muy numerosa de ejemplares en yeso en sus almacenes. A partir de sus moldes, se elaboraron nuevas copias encargadas por ricos burgueses para adornar sus casas y jardines. La Real Academia madrileña disponía de copias de las esculturas clásicas de las colecciones reales que habían ido depositando los reyes a solicitud de esta.

⁴¹ Aquí utilizaremos yeso para referirnos indistintamente al yeso y la escayola siguiendo el criterio del catálogo online de las Colecciones de la Real Academia.

⁴² Palache, Berman y Frondel, 1951, pp. 482-486; y «Yeso» en Museo de Ciencias Naturales de Barcelona. El yeso (también conocido como *aljez*) tiene la fórmula química: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (con 2 moléculas de agua). La anhidrita, solo sulfato de calcio: CaSO_4 . El yeso industrial: $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$ (con media molécula de agua tras el calentamiento del yeso natural). El alabastro es una variedad de yeso de grano fino, muy compacta y apreciada por ser translúcida y de fácil trabajo.

A los encargos de la institución se añadieron los regalos que hacían los profesores académicos de los modelos de sus propias obras que habían ido reuniendo en sus obradores. Es bien sabido que los escultores, antes de abordar el comienzo de una obra en mármol para cumplir un encargo, elaboraban un proyecto o varios —para que pudiera elegir el comitente— en pequeño tamaño, en barro o cera (los *modellinos*), que luego vaciaban en yeso, especialmente útil si había que transportarlo para no perder el original, o si la obra definitiva iba a ser en mármol blanco para ver su efecto. Una vez seleccionado el preferido, se hacía el modelo final en yeso en el tamaño real, por el que se guiaba el escultor para la talla.

Centrándonos en las obras profanas, principalmente de asunto mitológico, hemos de señalar una obra de yeso de Roberto Michel de su invención y que fue entregada en agosto de 1759 a la Real Academia como estaban obligados. Era claramente un homenaje a la estatuaria clásica que debía de servir de ejemplo de los postulados de la institución y la formación que se daba a los alumnos: *El genio de la Escultura* (RABASF, E-299) para cuya composición se inspiró en las obras de mármol del *Hércules Farnesio* y del *Grupo de San Ildefonso* —para el Genio—, y el *Torso del Belvedere*, que reprodujo en detalle. Cuatro años antes, en 1755 Hubert Dumandré había regalado a la Real Academia el bajorrelieve en mármol blanco de *La fábula de Pigmalión* (RABASF, E-256) labrado el año anterior. Por último, y como ejemplo de los envíos de los pensionados en Italia, encontramos el relieve en yeso de *Prometeo* de Juan Adán en 1771 (RABASF, E-315).

Un curioso ejemplo de uso del yeso que muestra lo inestable y quebradizo del material que hace impropio su uso en lugares sometidos a la intemperie fue el vaciado de la estatua de Apolo Pitio que coronó desde finales de 1780 y durante años la fuente central del paseo del Prado de Madrid, diseñada en 1777 por Ventura Rodríguez, a la espera de que Manuel Álvarez entregara la estatua definitiva en piedra, para no dejar vacío el monumento central del hipódromo del Prado⁴³. Sirva de testimonio la estampa de Alonso García Sanz y José Gómez de Navia fechada hacia 1790 (Madrid, Museo de Historia, inv. 2451)⁴⁴.

Otro de los usos más prácticos y de mejor resultado del trabajo en yeso y estuco en blanco fue aquél que llenó cúpulas y techos de las residencias reales. Los motivos, que se doraban o pintaban en siglos anteriores, se dejan ahora en blanco, en vivo contraste con las *quadrature* doradas y los frescos de una rica policromía. La sensación de ingratidez se intensificaba con las blancas figuras de niños, seres mitológicos y alegorías que se distribuían con absoluta ligereza por los frisos que sostenían las cubiertas y cúpulas de las estancias. Roberto Michel, desde su puesto de escultor de Cámara, trabajaría en muchas de ellas en los palacios reales de Aranjuez, la Granja o el Pardo. Hemos de destacar la aparición de una especialidad escultórica centrada en el estuco

⁴³ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 161. Aún en 1795 seguía en pie pero deteriorada por el granizo.

⁴⁴ Véase: Memoria de Madrid. *Fuente de Apolo*: <https://www.memoriademadrid.es/view/465833>

en las que destacó la familia italiana de los Andreoli, cuya actividad en la corte y la Academia los llevó a realizar todo tipo de tareas, desde las copias a la restauración o la decoración de paredes.

Por último, nos detendremos rápidamente en los trabajos de escultura efímera en yeso imitando el mármol blanco para decorar las fachadas de los palacios y calles con motivo de celebraciones especialmente importantes, como la entrada de Carlos III en julio de 1760. De este acontecimiento festivo sirven de testimonio en color los cuadros encargados a Lorenzo Quirós que reflejan el aspecto de las arquitecturas que se erigieron.

La blancura de las decoraciones efímeras de 1789, con motivo de la exaltación al trono del rey Carlos IV y de María Luisa de Parma, se incrementó por la inspiración netamente clásica de las arquitecturas. La descripción del bibliógrafo Sempere y Guarinos da fe de ello⁴⁵. Los ornatos en yeso blanco, así como los alegóricos y mitológicos, remiten al mundo clásico y buscan evocar las grandes construcciones de la Antigüedad.

Por los grabados que acompañan a la publicación, observamos que todos muestran una armonía y un equilibrio preludio del gusto neoclásico. Especialmente representativo es el ornato de la «Real Casa de la Academia de las Tres Nobles Artes»⁴⁶ con la estatua de la Inmortalidad en el centro de la fachada. Sobre las otras seis ventanas principales había grupos de dos niños; con los símbolos de las Artes y de la Historia Natural, y los centrales que abrazaban dos medallas con cintas y colgantes con los lemas de la Academia y del Gabinete; en el zócalo que coronaba la fachada estaba el escudo de armas de la familia real junto a otro grandioso grupo escultórico: La Justicia, que representaba todas las virtudes y Minerva distribuyendo los premios. Con una profusión asombrosa de estatuas alegóricas en intercolumnios y la balaustrada y relieves con emblemas y otros elementos destacaba la fachada de la «Casa del Exc.^{mo} S.^{or} marqués de Cogolludo en la calle Atocha» (fig. 12) y el «arco del Exc.^{mo} S.^{or} duque de Híjar en la carrera de S. Gerónimo»⁴⁷, dedicado a la Victoria del Amor.

Otro tipo de material que sigue técnicas semejantes a las del yeso es la porcelana o la loza fina, ya mencionados al citar los bustos del X conde de Aranda. Su implantación en Europa dependió del descubrimiento de yacimientos de caolín en 1713, dando comienzo la producción de porcelana en Meissen con decoraciones y pequeñas estatuas o grupos escultóricos que Winckelmann despreciaba. Las tendencias estéticas del momento favorecieron la evolución hacia modelos en que predominaba el blanco⁴⁸. La Real Fábrica de Loza Fina y porcelana de Alcora también tuvo una producción figurando seres mitológicos, alegorías o famosos personajes de la Historia Antigua como el *Grupo escultórico con Alejandro Magno sobre Bucéfalo y La Justicia* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2004/74/1 y 57676).

⁴⁵ Sempere y Guarinos, 1789.

⁴⁶ *Id.*, 1789, pp. 7-13. El escultor principal fue Alfonso Bergaz y colaboró José Piquer.

⁴⁷ *Id.*, 1789, pp. 29-32 y 46-49, respectivamente.

⁴⁸ Véase Batchelor, 2000.

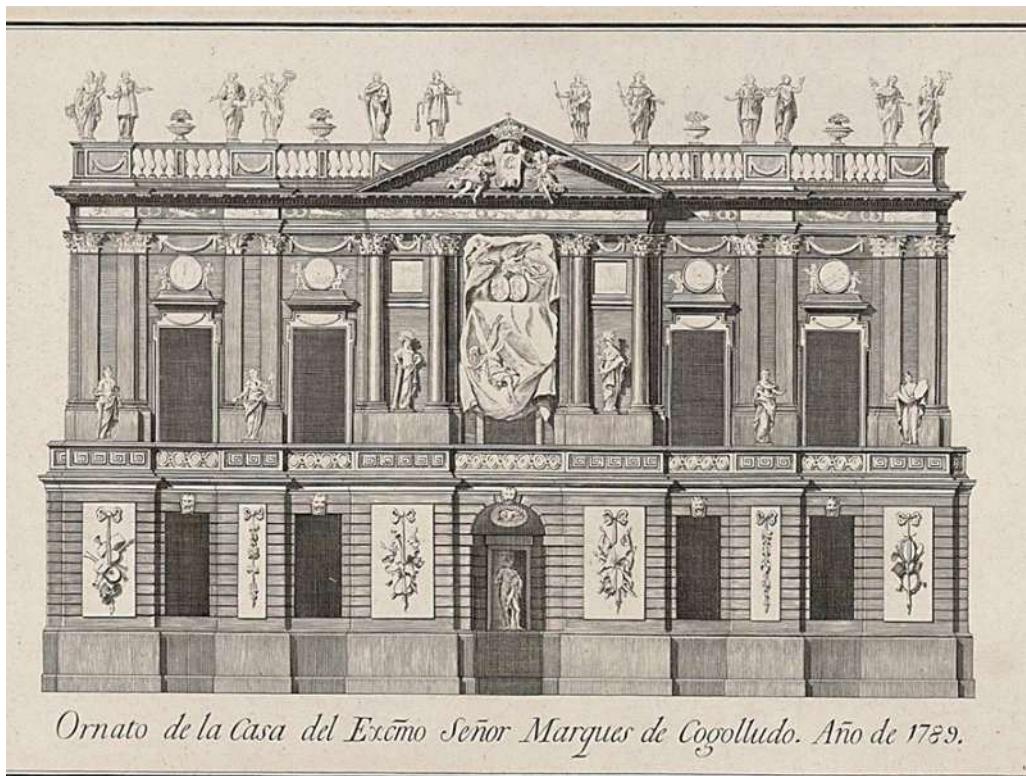


Fig. 12. F. Fontana y J. Giraldo, *Ornato de la Casa del Marqués de Cogolludo*, 1789. Estampa en Sempere y Guarinos, Juan (1789). *Descripción de los ornatos públicos...*, pp. 26-29.

En cuanto a la Real Fábrica del Buen Retiro, establecida por Carlos III a partir de los operarios traídos de Capodimonte, tuvo una producción en biscocho de figuras alegóricas muy abundante a fines de siglo. Un ejemplo es *La Paz coronando a la Victoria o Apolo* (Madrid, Museo de Historia, 00003.434 y 00003.4602006/20/3). Lo más famoso de esta producción es el conjunto denominado *Parnaso español* (fig. 13), ya de la tercera época, recién comenzado el siglo XIX (1803-1809). Fue diseñado por el arquitecto Isidro González Velázquez y modelado por el escultor Esteban Ágreda. El conjunto tenía un monte, el Parnaso, del que brotaban los ríos Ebro, Tajo, Guadiana y Guadalquivir, y en la cima, el Templo de la Fama, que haría el laboratorio de piedras duras. Alrededor, Apolo y ocho Musas, calzadas con sandalias y vestidas con largas túnicas, diversos literatos españoles y el arquitecto Juan de Herrera hasta llegar a 63 figuras. El museo Arqueológico Nacional conserva las figuras de Apolo, las ocho musas y un río. Solo tres de las figuras están recubiertas de esmalte, y la pasta con las que fueron elaboradas, exceptuando a Miguel de Cervantes, es de porcelana dura.



Fig. 13. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (bajo la dirección de Bartolomé Sureda), *El Parnaso Español*, 1803-1808, pasta tierna en bizcocho. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

4. LA BLANCURA, INSTRUMENTO DE LA BELLEZA

Tras el anterior muestrario de ejemplos que avalan la afirmación contenida en el título, pasamos a explorar las posibles causas o tendencias filosóficas que favorecieron tal abundancia de lo blanco en el siglo de las luces.

En la civilización occidental, la semiótica indica que lo blanco se asocia generalmente con la luz, compuesta de todos los colores. La luz es instrumento de la belleza, pues nada bello existe en la Naturaleza que podamos percibir sin ella. Los filósofos de la Estética de mediados del siglo XVIII dieron un paso decisivo, transformando ese elemento físico que es la luz, imprescindible para conocer lo naturalmente bello, en un instrumento intelectual de la belleza artística. Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), filósofo por excelencia del arte neoclásico, lo explica de este modo:

El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta, a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecerán más grandes que las estatuas de las que son copia...⁴⁹.

⁴⁹ Winckelmann, 1764, pp. 147-148; Winckelmann, 2011, p. 132.

Este pensamiento merece ser analizado. La belleza no reside en el color blanco, aunque el blanco acentúa la presencia y apariencia de la figura. El filósofo alemán cuida de precisar inmediatamente su proposición:

De un negro podemos decir que es bello si sus facciones lo son, y un viajero asegura que el trato diario con los negros nos hace olvidar su enojoso color y nos descubre lo que de belleza hay en ellos; del mismo modo que el color del metal o el del basalto negro o verdoso no estorba a la belleza de las cabezas antiguas... Se manifiesta así en nosotros un conocimiento de lo bello, incluso con un aspecto desacostumbrado y con un color naturalmente incómodo. Lo bello es, pues, otra cosa que lo agradable⁵⁰.

La reflexión de Winckelmann sobre la independencia entre belleza y color no desvirtúa su profunda admiración por la blancura escultórica. Pero su causa ha de buscarse en relación con la Antigüedad. Gran conocedor de la cultura griega y romana, adquirida primero en Dresde y luego en Roma, su experiencia de arqueólogo está en la base de sus fundamentos teóricos.

Era aún bibliotecario del castillo de Nöthnitz cuando editó en Dresde unos pocos ejemplares de sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura* (1755)⁵¹. En esa pequeña obra estaba el germen de una nueva estética. Para hallar las fuentes más puras del arte era preciso viajar a Atenas. «Nuestro único camino para ser grandes, más aún, para ser, si es posible, inimitables, es la imitación de los antiguos...»⁵². Y termina proclamando su famosa teoría sobre la excelencia del arte griego como modelo superior a la propia observación de la Naturaleza:

Así pues, al menos, el estudio de la naturaleza será un camino más largo y trabajoso para el conocimiento de lo bello perfecto de lo que lo es el estudio de la Antigüedad. Bernini no indicaba el camino más corto a los jóvenes artistas a los que siempre dirigía a lo más bello en la naturaleza⁵³.

⁵⁰ Winckelmann, 1764, p. 148; Winckelmann, 2011, p. 132. [Nota de la autora: Winckelmann no utiliza la palabra «negro» sino *Mohr*, que se traduce como «moro» pero también como «etiope», ya que los de la tribu Anyuak son los de la piel más oscura de África].

⁵¹ Winckelmann, 1756, versión ampliada de la edición de 1755 publicada en Dresde, Im Verlag der Waisenhaus-Buchhandlung. La traducción es propia de quien escribe, aunque en ocasiones coincide con Winckelmann, 2008.

⁵² Winckelmann, 1756, p. 3.

⁵³ Winckelmann, 1756, p. 13.

Tenemos pruebas de que algunos de los profesores académicos que formaban la plantilla de la RABASF ya en los años finales del reinado de Fernando VI tenían un pensamiento que discurría por caminos semejantes. La superioridad del arte clásico para la práctica y aprendizaje era un consenso académico y las estatuas griegas el camino más rápido. El 11 de junio de 1758, la Junta General de la institución decidía lo siguiente: «... que se compren las [estatuas] de Apolo, un sátiro, dos de Mercurio, los grupos de Apolo y Dafne y el Robo de Proserpina y varios pies que venden unos luqueses, y han juzgado útiles los Señores Directores...»⁵⁴. Quizá no buscaban explicaciones racionales como Winckelmann a sus preferencias por lo griego, pero eran conscientes de que en esas obras estaba la Belleza⁵⁵. Los directores y profesores académicos no podían tener por entonces noticia de las *Reflexiones*, editadas en Dresde en 1755, en alemán y en una cortísima tirada, y faltaban unos años hasta que llegaran sus teorías a conocimiento de los españoles a través de Anton Raphael Mengs en la moderada medida en que lo hicieron.

En una carta de mediados de 1757, sin firma, pero posiblemente de Ventura Rodríguez o del intendente de la obra de Palacio, Baltasar de Elgueta, al conde de Valparaíso, se elogiaba al entonces joven escultor Manuel Álvarez, con estas palabras: «el segundo no es inferior y no me haze fuerza que Castro le celebre, porque es discípulo suyo, pero sí que Olivieri diga que algunas de las obras que ha presentado a la Academia compiten con lo mejor que hicieron los griegos y romanos...»⁵⁶.

Roma, también como heredera de las obras griegas en las que se habían inspirado para hacer las suyas propias, era la meta para muchos académicos madrileños. El nuevo monarca, Carlos III, dio a partir de 1760 nuevos impulsos al gusto por la Antigüedad clásica. Él mismo, aún como rey de Nápoles, había organizado el estudio, grabado y publicación de *Le antichità di Ercolano esposte*, y pudo contemplar el primer volumen en 1757, antes de abdicar en su hijo Fernando⁵⁷. Las excavaciones de Pompeya, Herculano, Portici, y también las del Vaticano y otros yacimientos arqueológicos italianos daban lugar a un frecuente descubrimiento de estatuas o fragmentos de ellas. Cualquiera que fuera el color con que aparecieran, casi siempre blancuzco, las reproducciones que inmediatamente se hacían y con las que se divulgaban por todas las academias y escuelas de Escultura eran blancas. También lo eran los vaciados de los mejores ejemplares de colecciones romanas de antigüedades. Hacia 1886 se encontró la *Koré del peplo* en las profundidades de la

⁵⁴ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, p. 32, doc. 32.

⁵⁵ En este año, la dirección general la compartían Sacchetti, Olivieri y Giaquinto. La influencia de Felipe de Castro y de su amigo Ventura Rodríguez era grande por entonces.

⁵⁶ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 63.

⁵⁷ *Le antichità di Ercolano esposte*, 1757-1792.

Acrópolis, en un lugar resguardado de la luz solar, con sus vivos tonos originarios, y aún entonces, los historiadores fueron escépticos acerca de cualquier intento que discutiera el color blanco de la estatuaria griega⁵⁸.

Los profesores y alumnos de todas las instituciones de enseñanza asociaron el arte clásico, griego o romano con el blanco, y su reflejo más adecuado para alcanzar el dominio del arte fue la línea negra sobre el papel blanco. Los fundamentos del arte se hallaban en unas efigies que potenciaban lo lineal y el famoso *contour*⁵⁹. Los maestros advertían sobre los riesgos del color, como lo había hecho Winckelmann «¿No es la magia de los colores algo tan esencial que ninguna pintura sin ella agrada a todos, y que por ella muchos errores son en parte omitidos, en parte no se señalan?»⁶⁰. Aquellos discípulos practicaban constantemente el diseño en las aulas. En la Academia madrileña, el dibujo era el preferido incluso en la especialidad de pintura, como se puso de relieve respecto a los concursos trienales en el siglo XVIII⁶¹. Incluso para los alumnos de más alto grado de experiencia, los pensionados romanos, la Junta General de 14 de noviembre de 1762 acordó: «que los escultores continúen sus estudios en los términos que dice Preciado en su carta de veinte y tres de septiembre, esto es, modelando y dibujando de lo antiguo [tres años] hasta el último año, el qual determinará la Academia qué cosa antigua han de copiar en mármol»⁶².

5. LA FIGURA GRIEGA, SIEMPRE BLANCA, CAMINO HACIA EL IDEAL

La figura griega era, para Winckelmann, el camino más seguro hacia la perfección; porque, además de la precisión del contorno, representaba «la noble simplicidad y la serena grandeza» propia de lo Antiguo, quizás su más conocido axioma⁶³. El alemán liga estas características tanto a la posición como a la expresión y su máximo exponente era el grupo del Laocoonte, cuya boca abierta mostraba dolor, pero no los gemidos estentóreos que profería en *La Eneida* de Virgilio (v. 222-223), muestra de la desmesura del arte romano. Y sigue diciendo: «Del mismo modo, la expresión en las figuras de los griegos muestra, con todas sus pasiones, un alma grande y serena»⁶⁴.

⁵⁸ Bond, 2007.

⁵⁹ Winckelmann, 1764, p. 39; Winckelmann, 2011, p. 47: «La característica más destacada [nota de la autora: en el original utiliza el término «noble»] y general del dibujo del desnudo en este estilo es la línea recta o el contorno de líneas nada exuberantes y moderadamente curvas».

⁶⁰ Winckelmann, 1756, p. 75.

⁶¹ Cruz Yábar, 2025a, p. 32.

⁶² ARABASF, *Libro de Actas de las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas (1757-1761)*, 3/82, fol. 135r.

⁶³ Honour, 1982, pp. 144-148.

⁶⁴ Winckelmann, 1756, p. 25.

El concepto de belleza no era unívoco ni tampoco al alcance de cualquiera. Los griegos llegaron a descubrirla en los modelos que les ofrecía la naturaleza. «La formación de la belleza comenzó por lo bello particular, con la imitación de un modelo bello...»⁶⁵. Y afirmaba Winckelmann sobre el papel de la naturaleza en el arte: «La formación de la belleza o es individual, es decir, se detiene en lo singular o es una selección entre muchas partes bellas para combinarlas formando una unidad que llamamos ideal»⁶⁶. La combinación de partes para formar el todo mediante un proceso intelectual lleva a un resultado que se llama «Ideal».

Para su amigo Anton Raphael Mengs, el Ideal era un producto de la imaginación, no de los ojos, y resultaba de una selección de las cosas más bellas de la naturaleza purificadas de toda imperfección y tamizada esa selección por la contemplación de las mejores obras de arte⁶⁷. La sintonía entre Mengs y Winckelmann era total. Mengs vino a España a finales de septiembre de 1761 tras haber terminado el fresco del *Parnaso* para la villa Albani, considerado casi siempre como el primer producto pictórico de la estética neoclásica. A pesar de que la recepción de muchos de sus compañeros españoles fue siempre recelosa, Mengs estableció relaciones amistosas con algunos de los ilustrados más liberales y con los espíritus más libres de la Academia madrileña como eran Ventura Rodríguez, a cuya casa asistía con frecuencia⁶⁸, y Felipe de Castro.

Tenemos la convicción de que las posturas estéticas de Winckelmann sobre la belleza en el arte y los procedimientos para lograrla fueron conocidos y aplicados por algunos profesores y discípulos desde la década de los sesenta. Así se hace constar en acta el siguiente mandato a los pensionados romanos:

...observe las Instrucciones que la Academia tiene dadas para que el Pintor y Escultor dibuje, copie, modele y *especule* los excelentes originales de que abunda aquella Corte, y para que el Arquitecto estudie en las admirables ruinas y fragmentos de los edificios antiguos y en los insignes modernos, el buen gusto y las proporciones de Griegos y Romanos, que allí subsisten⁶⁹.

Ese «especular» es sinónimo del «meditar» que recomendaba Winckelmann en sus *Reflexiones*⁷⁰ y del que veremos su aplicación en el próximo apartado:

⁶⁵ *Id.*, p. 151; Winckelmann, 2011, p. 135

⁶⁶ Winckelmann, 1764, p. 135.

⁶⁷ Honour, 1982, p. 138.

⁶⁸ Polt, 1997, pp. 351-374.

⁶⁹ ARABASF, 3/82, fol. 198v.

⁷⁰ El conocimiento de los escritos de Winckelmann en España pudo producirse, siempre en círculos muy selectos, a través de la traducción al inglés de las *Reflexiones* por Henry Fuseli en 1765 o de ediciones

...con su mano y su sensibilidad dirigidos por la regla griega de la belleza, el artista moderno sigue el camino más seguro hacia la imitación de la Naturaleza. Las ideas de unidad y perfección que adquirió al meditar en la Antigüedad, le ayudarán a combinar y ennoblecer las bellezas más dispersas y débiles de nuestra Naturaleza. Así mejorará cada belleza que descubra de la misma, y al comparar las bellezas de la naturaleza con el ideal, formará reglas para sí mismo⁷¹.

6. LA VERSIÓN MADRILEÑA DE LA NUEVA ESTÉTICA

Pedro Navascués cataloga a Manuel Álvarez junto a su colega Francisco Gutiérrez como los escultores a quienes correspondió el papel de

afianzar ese relativo clasicismo que se va detectando en el reinado de Carlos III... pero no se espere encontrar todavía un neoclasicismo riguroso ni en el fondo ni en la forma... El clasicismo del que aquí se hablará se refiere a una escultura monumental, decorativa, en piedra o mármol, y en blanco, sin pintar⁷².

Analiza también las manifestaciones de Isidoro Bosarte⁷³ en el *Elogio* que dedicó a Álvarez dos años después de su muerte, en la solemne distribución de premios celebrada en 13 de julio de 1799, y concluye Navascués: «La excelente ejecución de este y otros relieves marmóreos le valieron el sobrenombre de el Griego, y era, según Ceán, *por la prolixidad con que acababa las obras*⁷⁴».

La concepción de la belleza y las proporciones asociadas al arte griego defendidas por Winckelmann no eran la única base de la meditación y el estudio —«la prolixidad»— de Álvarez, pues el salmantino fue más allá, según revela la historia de los procesos de ejecución de dos de sus más relevantes obras públicas.

francesas, pero la implantación de su pensamiento nada tiene que ver con la gran acogida que recibió en Francia por parte de los enciclopedistas. La primera traducción al castellano de la *Historia del Arte de la Antigüedad* fue realizada por Diego Rejón de Silva en 1784, pero no fue editada y el manuscrito, entregado por su viuda a la Real Academia en 1799, tampoco se editó hasta tiempos recientes: Winckelmann, 2014.

⁷¹ Winckelmann, 1756, p. 14; Winckelmann, 2008, p. 20.

⁷² Navascués Palacio, 1982, pp. 26-27.

⁷³ Uno de los mejores intérpretes del espíritu del neoclasicismo temprano, como demuestra su obra, fue Bosarte, 1790.

⁷⁴ Navascués Palacio, 1982, p. 30.

Es cierto que el método de Álvarez puede recordar en parte al de Winckelmann, quien, después de describir los numerosos modelos naturales de belleza juvenil producto de una raza sana que se ofrecían a los ojos de los pintores y escultores griegos, escribía:

Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá; comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento⁷⁵.

La noción de belleza universal que Álvarez había identificado en un único ejemplar, el *Aceitunero*, debía servir para superar la visión natural mediante el establecimiento de un modelo sobre bases matemáticas. El método científico consistía en establecer mediante cálculos las proporciones universales del caballo perfecto, una especie de proporción áurea tomando quizá la cabeza como módulo⁷⁶.

El otro experimento científico-filosófico realizado por Álvarez en la misma clave fue la estatua de *Apolo* del Paseo del Prado que debía de centrar la atención del paseante⁷⁷. El escultor salmantino inició *Las cuatro estaciones* en 1786 y consiguió apenas terminarlas por la dureza y mala condición de la piedra de Redueña, mientras que el *Apolo* quedó para el final y murió sin concluirlo⁷⁸. El elegido por el Ayuntamiento para finalizar su labra se quejó de las dimensiones de la mitad inferior de la escultura que no se correspondían a las del Apolo Pithio en el que debía inspirarse. Manuel Domingo Álvarez, hijo del autor y también escultor, informaba el 29 de marzo de 1802 de los razonamientos de su padre para hacer esto:

Sin faltar en mis razones a las que repetidas veces dio a varios sujetos inteligentes de que el sitio espacioso en que dicha Estatua ha de colocarse no le permitía governarse en ella por la esbelta simetría de la del Apolo Phitio, mayormente cuando ésta, decía que interinamente se halla colocada en el Prado, pierde la magestad de sus formas, a causa de no corresponder aquel sitio a su delicada veleza. Por cuia razón, y bajo el plan de una simetría más robusta, que juzgó conveniente para el sitio en que ha de colocarse la mencionada Estatua, la dejó

⁷⁵ Winckelmann 1756, p. 9; Winckelmann, 2008, p. 25.

⁷⁶ En el inventario *post mortem*, aparece la obra de Ferrer, 1616 o 1719, que heredaría de su padre.

⁷⁷ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 352. Así lo manifestó el arquitecto en carta de 29 de agosto de 1775 al cardenal Lorenzana, cuatro días después de que muriera el gallego.

⁷⁸ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 405-442. Murió el 13 de marzo de 1797. Su modelo en yeso fue enviado a la Academia, donde se conservó hasta 1814 al menos, pero luego desapareció.

totalmente concluida de medio cuerpo abajo, a excepción de una garra de la sierpe Phirión que tiene a los pies...⁷⁹.

El modelo elegido para representar al Sol era el *Apolo Pitio*. Bergaz continuó la labra sin entender que se debía aplicar otras proporciones a las del modelo griego. No comprendía que, un modelo ideal como el *Apolo Belvedere*, fuera modificado por Álvarez para darle mayor robustez, y así adaptarlo a las condiciones del lugar y a los puntos de vista desde los que había de ser contemplado por los paseantes. Un concepto de belleza que va más allá de combinar las partes más bellas o establecer en base a un modelo natural las medidas para alcanzar la perfección de la figura. Álvarez contempló la conveniencia de modificar el Ideal para ajustarlo al lugar y punto de vista de los visitantes, un concepto entre arquitectónico y matemático, que supera ampliamente la noción neoclásica de la imitación, aún en el sentido más noble que la hace sinónima a la inspiración (fig. 4).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia (2005): «Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)», *Archivo Español de Arte*, n.º 312, pp. 397-412. <https://doi.org/10.3989/aearte.2005.v78.i312.172>.
- AÑÓN, Carmen y LUENGO, Mónica (2003). *El Capricho de la Alameda de Osuna*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2024). *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- AZCUE BREA, Leticia (1994). *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- BATCHELOR, David (2000). *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. (2006): «Las claves de la policromía neoclásica», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, n.º 7, pp. 14-18.
- BÉDAT, Claude (1970): «Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro († 1775)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 31 pp. 33-53.
- BOND, Sarah (2017): «Whitewashing Ancient Statues: Whiteness, Racism and Color in the Ancient World», *Hyperallergic*, 7 de junio. <https://hyperallergic.com/383776/why-we-need-to-start-seeing-the-classical-world-in-color/>

⁷⁹ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 142-143.

- BOSARTE, Isidoro (1790). *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos. Parte primera, contiene las observaciones sobre la escultura entre los griegos, leída en el día 29 de mayo de 1790*, Madrid, Benito Cano.
- BUADES TORRENT, Josefina (1988). *El Edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda.
- COOK, Samuel Edward (1834). *Sketches in Spain during the Years 1829, 30, 31 and 32; containing notices of some districts very little known; of the manners of the people, government, recent changes, Commerce, Fine Arts and Natural History*, Londres, Thomas and William Boone, 2 vols.
- CRUZ YÁBAR, M.^a Teresa (2002): «El escultor José Rodríguez Díaz "Sócrates" (h. 1746-1817)», *Espacio, Tiempo y Forma* (UNED), n.^o 15, pp. 169-188. <https://doi.org/10.5944/etfvii.15.2002.2403>.
- (2004). *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003], 2 vols. <http://bit.ly/4lf2GqA> [Consultado 31-05-2025].
- (2015). «La escultura cortesana en España en la época de Luján a la luz de las últimas investigaciones» en *José Luján Pérez: el hombre y la obra 200 años después*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, (pp. 31-44).
- (2023): «El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes en Madrid (1761-1765): Fernández, Bernini y Villanueva (D. Diego)», *Archivo Español de Arte*, n.^o 383, pp. 255-274. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.34>.
- (2024). «Plaster sculpture in the second half of the 18th century in Madrid» en *Matter Materiality*, 36th Congress of the CIHA (Section «Plaster, beyond transitory »), Lyon, 27-06-2024.
- (2025): «El paisaje en los concursos y galardones a pintores y escultores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)», *Goya*, n.^o 388, pp. 32-52.
- (2025b). «Sculptural works from the academia of Madrid prior to the War of Independence: the concept of authorship and value in regard to models, material realizations and versions» en *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*, Madrid, RABASF, (pp. 91-118).
- DIE MACULET, Rosario y ALBEROLA ROMA, Armando (2000): «Muerte, funerales y sepultura del científico Jorge Juan a través de la correspondencia de su secretario Miguel Sanz», *Revista de Historia Moderna*, n.^o 18, pp. 109-124. <https://doi.org/10.14198/rhm1999-2000.18.06>
- FERRER, Bartolomé (1616 ó 1719). *Curiosidades útiles. Arithmética, Geométrica y Architectónica, [...]*, Madrid, Eusebio de la Huerta.
- GAGE, John (2006). *Colour in Art*. Londres, Thames & Hudson.

- GARCÍA SAMANIEGO, Felipe (1780). «Elogio de Don Felipe de Castro [...] que en la Junta de 16 de noviembre de 1776 dixo [...]» en *Memorias de la Real Sociedad Económica [Madrileña de Amigos del País]*, Madrid, Antonio de Sancha, t. 2, (pp. 70-78). <https://bit.ly/4njIlSU> [Consultado 29-05-2025].
- HONOUR, Hugh (1982). *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait ediciones.
- JUAN FERRAGUT, Mariano (2013): «Jorge Juan: adornos y perfiles», *Revista General de Marina*, n.º 265, pp. 379-398.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2018): «La fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. Juan Adán e Isidro Velázquez», *Philostrato: Revista de historia y arte*, n.º 3, pp. 5-38. <https://doi.org/10.25293/philostrato.2018.12>
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1982) «Introducción al Arte Neoclásico en España» en Hugh Honour, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait ediciones, pp. 9-50.
- OZANAM, Didier (1975), *La Diplomacia de Fernando VI*, Madrid, CSIC.
- PALACHE, Charles; BERMAN, Harry, FRONDEL, Clifford (1951). *Dana's system of mineralogy*, Nueva York, John Wiley & Sons, Inc., vol. 2.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1971): «La Venus de Juan Adán», *Goya*, n.º 102, pp. 435-436.
- PÉREZ DE DOMINGO, Lorenzo (2006): «La obra del escultor Juan Pascual de Mena en Madrid», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n.º 8, pp. 279-326.
- POLT, John R.H. (1997). «Anton Raphael Mengs in Spanish Literature» en *Homenaje a don Luis Monguíó*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta. pp. 351-374.
- PONZ, Antonio (1776). *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, t. V. 1^a ed., Madrid, Joaquín Ibarra.
- (1793). *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, t. V. 3^a ed., Madrid, Viuda de don Joaquín Ibarra.
- POTTS, Alex (1994). *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, CT, Yale University Press.
- REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2012): «El colegio dominico de Atocha en Madrid. Una propuesta para su reconstrucción», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, n.º 47, pp. 67-92.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1789). *Descripcion de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltacion al trono de los reyes ... don Carlos III y doña Luisa de Borbon, y la jura del Serenísimo Señor don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Imprenta Real.
- SIGÜENZA, fray José de (1605). *La Fundación del Monasterio de El Escorial* (ed. de 1983), Madrid, Turner.

- SUGRANYES FOLETTI, Silvia (2011). *La colección de dibujos Rabлагio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España, (1737-1760)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/4lAb58n> [Consultada 25-05-2025].
- TÁRRAGA BALDÓ, M.ª Luisa (1980): «Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro», *BSAA. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Universidad de Valladolid), n.º 46, pp. 475-484.
- (1989). «Esculturas y escultores de la Puerta de Alcalá» en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, (pp. 267-298).
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1756). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig, Im Verlag der Waltherischen Handlung. <http://bit.ly/4jZTZiP>
- (1764). *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Waltherische Hof-Buchhandlung (2 vols.). <https://bit.ly/4497FSI>
- (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (trad. por Salvador Mas), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad* (trad. por Joaquín Chamorro Mielke), Madrid, Akal.
- (2014). *Historia de las Artes entre los Antiguos por Johann Joachim Winckelmann, obra traducida del alemán al francés y de éste al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Académico de honor de la Real de San Fernando*, [ed. de Alejandro Martínez Pérez], Madrid, RABASF.
- Museo de Ciencias Naturales de Barcelona: <https://museuciencies.cat/es/no-tho-perdis/yeso/> [Consultado 14-05-2025].
- RABASF. *Catálogo online de las Colecciones*: <https://www.academiacolecciones.com/> [Consultado 21-05-2025].
- Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES): <https://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultado 23-05-2025].
- Elogio fúnebre del ilustrísimo y Excelentísimo Señor D. Manuel Ventura de Figueroa. Leído en la Junta General del 2 de agosto de este año (1783)*. Madrid, Antonio de Sancha. Impresos de la Real Sociedad, pp. 27-29.
- Le antichità di Ercolano esposte* (1757-1792). Napoli, Stamperia Reale, 8 vols.
- Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor á los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de Julio de 1799*, Madrid, Viuda de Ibarra.



MISCELÁNEA

¿POR QUÉ CALLAN LAS MUJERES?
REINAS, SANTAS Y MONJAS PREDICADORAS
EN LA CULTURA VISUAL DE LOS SIGLOS DE ORO^{*}

Why are women silent?
Preaching Queens, Saints, and Nuns in the visual culture
of the Golden Age

JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid
juanl.gonzalez@uam.es
ORCID: 0000-0001-7293-5217
Recibido: 14/09/2025
Aceptado: 12/10/2025
DOI: 10.51743/cai.627

RESUMEN

El Nuevo Testamento, al menos según la hermenéutica católica, niega a las mujeres el desempeño del ministerio episcopal o función pastoral. No obstante, entre la Antigüedad y el Medievo hubo damas ilustres que convirtieron a los no cristianos con el poder de la Palabra y que dejaron su huella en la cultura visual. Existían precedentes iconográficos en algunas de las figuras veterotestamentarias, sobre todo en la anónima Reina de Saba que viajó desde los confines de la tierra para poner a

ABSTRACT

The New Testament, at least according to Catholic hermeneutics, denies women the performance of the episcopal ministry or pastoral function. However, between Antiquity and the Middle Ages, there were illustrious women who converted non-Christians with the power of the Word and left their mark on visual culture. There were iconographic precedents in some of the Old Testament figures, especially the anonymous Queen of

* Este artículo se presentó en forma de ponencia en las VII Jornadas de Arte, Poder y Género de la Universidad de Murcia, dirigidas por Noelia García Pérez. A ella va dirigido nuestro agradecimiento, y también a José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli, y a los dos revisores anónimos del presente trabajo.

prueba la sabiduría de Salomón. A diferencia de consortes bíblicas como Abigail o Ester, era una monarca reinante, y ello resultaría esencial para su influencia posteriza en los «espejos de princesas», de Boccaccio en adelante. El Evangelio nos dejó al menos a dos predicadoras: la samaritana y María Magdalena, *Apostolorum Apostola* y misionera en las Galias. Santas paleocristianas como Cecilia o Catalina de Alejandría también fueron modelos para nobles y reinas ibéricas y mujeres artistas del Renacimiento y del Barroco, mientras que Rosa de Viterbo y Catalina de Siena, asociadas a órdenes mendicantes italianas, lo serían para monjas tenidas por «santas vivas» en Aragón y Castilla como Isabel de Villena y Juana de la Cruz.

PALABRAS CLAVE: predicación, santidad femenina, hagiografías, mujeres ilustres, retratos «a lo divino».

Hoy entendemos la predicación como la oratoria clerical que se pronuncia desde un púlpito en una iglesia. En efecto, «predicar», en la segunda acepción del DRAE (la primera es «Publicar, hacer patente y claro algo»), es «Pronunciar un sermón», siendo la primera acepción de sermón: «Discurso cristiano u oración evangélica que predica el sacerdote ante los fieles para la enseñanza de la buena doctrina». Queda claro, entonces, que la predicación está vinculada a la retórica sacerdotal —esto es, la de los sacerdotes *varones*— desplegada ante la feligresía. ¿Pero qué sucedió antes del advenimiento del cristianismo? ¿Qué dice el Antiguo Testamento sobre las mujeres dotadas del don de la palabra?

Entre las mujeres fuertes del Antiguo Testamento se citan varias reinas: la prudente Abigail, esposa de David, rey de Judá; o la heroica Ester, entregada como concubina al persa Jerjes I (Asuero, según la Biblia), que la hizo reina, y al que convenció para que impidiera una masacre sobre el pueblo judío. Quizá la más famosa de todas ellas, a pesar de que el primer Libro de los Reyes (1 Re 10, 1-13) no dé su nombre, sea la Reina de Saba. A diferencia de las anteriores consortes bíblicas, que suelen figurarse arrodilladas y suplicantes, la Reina de Saba era soberana reinante, y por tanto igual a Salomón a efectos de trato y protocolo. Venida de Arabia, llegó a Jerusalén «para probarle con enigmas, acompañada de muy gran séquito de camellos, cargados de aromas y oro en abundancia y piedras preciosas. Vino a Salomón y le dijo cuanto se le ocurrió, y Salomón respondió a todas sus preguntas, sin que hubiera nada que él no pudiera explicarle» (2 Par 9, 1-2). Comprobada su sabiduría y prosperidad, intercambiaron regalos y la reina volvió a su tierra.

Sheba, who traveled from the ends of the earth to test Solomon's wisdom. Unlike biblical consorts such as Abigail or Esther, the Queen of Sheba was a reigning monarch, and this would prove essential to her later influence on the 'mirrors of princesses' from Boccaccio onward. The Gospel left us at least two female preachers: the Samaritan woman and Mary Magdalene, *Apostolorum Apostola* and missionary in Gaul. Early Christian saints such as Cecilia and Catherine of Alexandria were also models for Iberian nobles and queens and female artists of the Renaissance and Baroque periods, while Rose of Viterbo and Catherine of Siena, associated with Italian mendicant orders, would be models for nuns considered 'living saints' in Aragon and Castile, such as Isabel de Villena and Juana de la Cruz.

KEYWORDS: Preaching, female sanctity, hagiographies, illustrious women, 'sacred' portraits.



Fig. 1. Lucas de Heere, *La visita de la Reina de Saba a Salomón*, 1559. Gante, Sint-Baafskathedraal.

Durante los siglos XVI y XVII, la iconografía de la visita de la reina de Saba adquirió un significado particular en el contexto de la Monarquía Hispánica, vinculándose a la representación de la dama de corte elocuente y sabia. Este episodio se interpretó como un encuentro en el que la reina, dotada de inteligencia y persuasión, reconoce la autoridad del monarca israelita. Algunos ejemplos pictóricos la muestran como oradora capaz de sostener un diálogo político y espiritual con Salomón, siendo por tanto emblema de mujer instruida en un contexto cortesano que valoraba la retórica como instrumento diplomático. Así, con ocasión de la celebración en la catedral de San Bavón (Sint-Baafs) de Gante del capítulo XXIII de la Orden del Toisón de Oro¹ —el último que se haría por aquellas tierras— se cerró el coro de la iglesia con una monumental pintura sobre tabla encargada a Lucas de Heere, un artista y poeta políticamente comprometido (fig. 1). Salomón, sentado en un trono leonino, está figurado con los rasgos de Felipe II. El atuendo, corona de laurel incluida, es más bien el de un emperador romano, como el templo que se ve tras él. La Reina de Saba discute con el monarca mediante el gesto del «cómputo digital» (*computatio digitorum*), empleado para exponer la *dispositio* u orden de presentación de los argumentos en una disputa o controversia, un ademán que encontramos muy comúnmente en la iconografía de *Jesús entre los doctores* y que reaparecerá más veces en este trabajo. Representa una sutil alegoría de los Países Bajos, que otorgan al Rey sus riquezas a cambio de un

¹ González García, 2012, p. 56.

gobierno justo y sabio, conforme al pacto firmado entre el rey y el pueblo de Flandes con ocasión de sus *joyeuses entrées*.

Esta escena volvió a repetirse, casi a la letra, en uno de los arcos de la entrada de Ana de Austria en Madrid en 1570. El humanista Juan López de Hoyos, cronista del suceso y también responsable de su diseño, parece que debió de conocer el cuadro de Heere y reutilizó su simbología para el nuevo contexto de los esponsales regios². Felipe II incluyó la visita de la Reina de Saba en los frescos de la bóveda de la Real Biblioteca de El Escorial pintados por Pellegrino Tibaldi hacia 1586, flanqueando la alegoría de la Aritmética³. En este caso, ajeno al ámbito panegirista analizado en las dos ocasiones anteriores, Salomón no luciría con el aspecto del Rey Prudente, sino con el de Alfonso X el Sabio, algo mucho más apropiado para un lugar como la Laurentina, donde se custodiaban siete manuscritos elaborados por el *scriptorium* alfonsí. Tanto él como la sabea departen aquí, con amplia gestualidad deictica, sentados en torno a una mesa. Volveremos a encontrar las tres últimas instancias de esta iconografía sedente en la *Recepción de Salomón a la Reina de Saba*, fresco de una de las bóvedas de la basílica escurialense pintado entre 1693-1694 por Luca Giordano⁴; muy poco después, en un lienzo al óleo procedente de la ermita de San Juan Bautista del Buen Retiro⁵ (fig. 2) y por último en un cuadro destinado a la capilla del Alcázar de Madrid (1703-1705) que, por fallecimiento de Giordano, terminaría Francesco Solimena⁶. Lo que une estas obras es, por supuesto, el afán por subrayar la tradicional identificación del rey Salomón con los Habsburgo españoles, desde Felipe II hasta Carlos II (y por extensión con Felipe V, patrono de la última serie), pero también su común origen iconográfico en el prototipo tibaldiano.

Giovanni Boccaccio, en su *De claris mulieribus* de 1362 —el primer libro de la literatura occidental dedicado a biografías femeninas—, incluye entre ellas a la Reina de Saba bajo el nombre de Nicaula, de la cual admira su sabiduría y magnificencia, industria y virtud. La *editio princeps* castellana del tratado *De las mujeres ilustres* (Zaragoza, Pablo Húrus, 1494) contiene también, entre las entalladuras que lo amenizan (fol. 50), una dedicada a «Nicaula: reyna de Arabia», la cual muestra a ésta tomando de las manos a Salomón, quien abandona momentáneamente su trono para recibirla en términos de igualdad. La obra de Boccaccio inspiró en parte *La ciudad de las damas* de Cristina de Pizán (1405). En esta utopía pionera, la escritora admite a la Reina de Saba entre las profetisas, por haberse

² Laguna, 2009, pp. 62-64.

³ Sánchez Rubio, 2019, pp. 49-51.

⁴ Fuentes Lázaro, 2008, pp. 16-17.

⁵ Úbeda de los Cobos, 2017, pp. 239-240.

⁶ Úbeda de los Cobos, 2008, pp. 50-51.



Fig. 2. Luca Giordano, *Recepción de Salomón a la Reina de Saba*, 1695. Madrid, Patrimonio Nacional.

encontrado, paseando junto a Salomón por el Templo de Jerusalén, con una viga que servía de puente sobre un cenagal y ante la cual se arrodilló, vaticinando que de aquel madero se haría la cruz de Cristo. Añade al repertorio de Boccaccio (que reparte en los dos primeros libros) un tercero dedicado a mujeres santas, que contiene a algunas de las predicatoras que enseguida se abordarán: María Magdalena, Catalina de Alejandría y también, aunque solo de paso, santa Cecilia. La Magdalena y santa Catalina ocupan respectivamente los capítulos 2 y 3 del Libro III. *La ciudad de las damas* fue clave para revalorizar la elocuencia femenina en el Renacimiento europeo, al ofrecer modelos de persuasión y mediación sustentados en figuras paradigmáticas. Entre las mencionadas, la Reina de Saba simboliza la sabiduría diplomática; Catalina de Alejandría encarna la fuerza dialéctica que vence a los filósofos paganos; María Magdalena, transformada tras su encuentro con Cristo, ilustra la capacidad de predicación fervorosa; y Cecilia, protectora de la armonía espiritual, inspira la conversión a través de la palabra⁷.

La llamada «Querella de las Mujeres» tuvo un importante arraigo en la España cuatrocientosista e impulsó un vivo debate sobre la naturaleza y capacidades femeninas,

⁷ Redfern, 1995, pp. 73-92.

destacando su aptitud para la oratoria. Autores como Diego de Valera, que en 1444 dedicó a la reina María de Aragón una *Defensa de virtuosas mujeres*⁸; Álvaro de Luna, valido de Juan II, con su *Libro de las virtuosas y claras mujeres* (1446)⁹; o Martín Alonso de Córdoba, autor de un *Jardín de nobles doncellas* (1468-1469) dedicado a la infanta Isabel, futura reina de España, defendiendo sus derechos al trono¹⁰, advocaron por la elocuencia femenina frente a discursos misóginos previos.

¿Por qué insistir en llamar a estas mujeres «predicadoras» (*praedicatrices*) si la predicación cristiana se supone privativa de los varones? ¿Fue siempre así? ¿Permite el Nuevo Testamento que una mujer predique? ¿Puede una mujer ejercer labores pastorales? ¿Ambas funciones son equivalentes? En realidad, no son lo mismo. Un predicador, según el Evangelio, es quien anuncia públicamente buenas nuevas referidas a Jesús. Originalmente la predicación era misional y estaba dirigida a los no cristianos; es decir, quienes ya estaban convertidos no eran el público objetivo del mensaje evangélico. En ese sentido, los primeros apóstoles (destacando entre todos ellos san Pablo) eran sobre todo misioneros y por eso sus enemigos los acusaban de comportarse como sofistas errantes, dedicados a buscar seguidores para engañarlos y vivir a sus expensas. A diferencia de los *predicadores/misioneros*, en Act 20, 28, y en muchos otros lugares neotestamentarios, se afirma que son los *obispos* quienes deben conducirse como pastores, encargados de apacientar el rebaño de la Iglesia de Dios; en suma, de cuidar el bienestar espiritual de quienes ya son cristianos. Si respetamos, en fin, la diferencia de significado de ambos términos (predicación y obispado), y no el uso intercambiable que fueron cobrando con el paso del tiempo, encontraremos a esas predicatoras.

Si las mujeres hubieran callado, nada se habría sabido de la resurrección de Cristo, pues fue María Magdalena quien primero divulgó el milagro a los incrédulos tras encontrarse el sepulcro vacío (Jn 20, 1-18). Muchos comentaristas bíblicos elucidaron este tema de la mujer redentora a modo de contrapeso de Eva¹¹. Por poner un ejemplo inmejorable, san Agustín, en varios sermones de Pascua (números 243-246), argumenta que, así como la caída de la humanidad fue ocasionada por la mujer, la restauración de la humanidad se logró a través de la mujer, ya que una virgen dio a luz a Cristo y una mujer anunció que había resucitado de entre los muertos. La Magdalena, al portar las noticias de la resurrección —a petición del mismo Jesús—, restauraba el orden de la creación que el pecado original y sus consecuencias habían malogrado¹². Una función semejante había desempeñado tiempo atrás la

⁸ Vargas Martínez, 2021, pp. 406-422.

⁹ Marini, 2024, pp. 1-14.

¹⁰ Regalado del Valle, 2019, pp. 1-13.

¹¹ Boon, 2011a, pp. 94-96.

¹² Eguiarte Bendímez, 2018, pp. 29-54.

samaritana al serle revelado por Cristo que era el Mesías¹³. Ella dejó sus ocupaciones, se fue a la ciudad y convirtió a sus convecinos, de forma que «Muchos samaritanos de aquella ciudad creyeron en Él por la palabra de la mujer, que atestiguaba: Me ha dicho todo cuanto he hecho» (Jn 4, 39).

El 9 de diciembre de 1279, se abrió un antiguo sarcófago en la cripta de la iglesia de Saint-Maximin, cerca de Aix-en-Provence, y se inspeccionó su contenido. Las autoridades examinaron y confirmaron que las reliquias contenidas en la tumba eran las de María Magdalena, quien, según se creía, había evangelizado el sur de las Galias (la Provenza) partiendo del puerto de Marsella. La apertura del sepulcro estuvo acompañada de la dulce fragancia que normalmente emanaba de las reliquias de los santos al ser descubiertas; sin embargo, otra señal autentificaba el hallazgo: se encontró un tierno brote verde de palma creciendo de la lengua de la santa, signo que la proclamaba como *Apostolorum Apostola*, «apóstola de los apóstoles», tanto por haber anunciado a éstos que Cristo había resucitado de entre los muertos como por haber predicado a los pueblos paganos¹⁴. *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, entre muchas páginas dedicadas a las santas predicadoras, incluye una larga hagiografía de la Magdalena que recoge la tradición provenzal. Según él —no olvidemos que era dominico, y María Magdalena es, junto con santa Catalina, la segunda patrona de la Orden de Predicadores—, ellas habían recibido el don de la oratoria del Espíritu Santo; en el caso particular de la Magdalena, convertida tras escuchar predicar a Cristo, no debía «extrañarnos que de unos labios que tan delicada y piadosamente habían cubierto de besos los pies de Cristo brotase la palabra de Dios con especialísima unción»¹⁵.

En efecto, y de acuerdo con Act 2, 1-4, al cumplirse el día de Pentecostés, estando todos los apóstoles juntos en Jerusalén, se produjo un fragor procedente del cielo y se posaron sobre cada uno de ellos unas lenguas de fuego que, por obra del Espíritu Santo, les dotaron del don de lenguas. Aunque los Hechos no mencionan la presencia específica de María Magdalena durante el milagro —tampoco la de la Virgen—, a veces encontramos inserta su figura en representaciones de esa escena, con algunos ejemplos significativos. Sin ánimo de exhaustividad, y solo dentro del ámbito italo-ibérico, Pinturicchio, Tiziano o El Greco la incluyen en sus versiones respectivas del tema de 1492-1494 (Apartamentos Borgia, Vaticano), 1546 (Santa María della Salute, Venecia) y h. 1600 (Colegio de Doña María de Aragón, hoy en el Museo Nacional del Prado). El pintor dominico Juan Bautista Maíno abordó el asunto en al menos dos ocasiones, valiéndose en parte de la

¹³ Weiler, 1993, pp. 123-130.

¹⁴ Jansen, 1998, p. 57.

¹⁵ Vorágine, 1982, p. 385.

composición previa del Greco, pero subrayando y centralizando mucho más la presencia de la Magdalena. La primera vez lo hizo en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo (1612-1614), y la segunda en la iglesia conventual de los carmelitas descalzos, en la misma ciudad (1615-1620) (fig. 3). Ambos lienzos se encuentran hoy en el Museo Nacional del Prado¹⁶. Josefa de Óbidos —autora sobre la que volveremos más adelante—, también reprodujo muy conspicuamente a María Magdalena junto a la Virgen en una *Pentecostés* oval de hacia 1660 conservada en el Museu Nacional de Machado de Castro y procedente del Colégio de Jesus de Coimbra¹⁷.

La leyenda dorada también narra, justo después de la cita sobredicha, cómo un día llegó a un templo pagano local el gobernador de la Narbonense, acompañado de su esposa e hijos, para ofrecer sacrificios a los ídolos. La Magdalena les expuso la doctrina de Cristo y los disuadió de tal empeño, convirtiéndolos a la fe cristiana y recibiendo el sacramento del bautismo de manos del que sería primer obispo de Provenza, san Maximino. Este episodio de *Santa María Magdalena predicando*, ya sea en un interior o, más frecuentemente, al aire libre, tiene una discreta pero significativa tradición visual al sur de Francia y el noreste peninsular, ambas zonas próximas geográficamente al lugar donde, según Vorágine, tuvieron lugar los hechos milagrosos. Así, Antoine Ronzen, un pintor activo en el Aix-en-Provence de origen flamenco o veneciano, representó —en colaboración con su taller— h. 1513 a la santa evangelizando en el puerto de Marsella ante el gobernador y a su esposa, efigiados con los rostros de Renato I de Anjou, rey de Aragón, y su segunda mujer, Juana de Laval (Marsella, Musée du vieux Marseille)¹⁸. También se conserva un *Retablo de la Magdalena* en el Museo de Salamanca (Depósito del Museo Nacional del Prado) pintado por un maestro aragonés no identificado de finales del siglo XV (fig. 4), que figura a la Magdalena predicando desde un púlpito¹⁹. Como antes, en primer plano se hallan el gobernador y su mujer, al igual que en otro retablo de Pere Mates de la catedral de Gerona, de 1526 (Museu d'Arte de Girona), quien sitúa de nuevo la predicación junto al puerto marsellés (fig. 5).

María Magdalena, en su calidad de santa penitente y predicadora, contrafigura virtuosa de la Eva bíblica, fue un modelo entre las mujeres Trastámarra y Habsburgo, y de ello quedan pruebas tanto documentales como en forma de criptorretratos o retratos «a lo divino»²⁰. Isabel la Católica la tenía por «abogada» suya y poseía objetos devocionales

¹⁶ Ruiz Gómez, 2009, pp. 128-131, 162-165.

¹⁷ Ripollés, 2023, pp. 71-72.

¹⁸ Botte, Briat-Philippe y Maynard, 2016, cat. 3.

¹⁹ Orihuela Maeso, 2005, pp. 121-125.

²⁰ Jasienski, 2023, pp. 4-5.



Fig. 4. Anónimo aragonés, *Retablo de la Magdalena*, finales del siglo XV. Madrid, Museo Nacional del Prado (en depósito en el Museo de Salamanca).



Fig. 5. Pere Mates, *Predicación de la Magdalena*, 1526. Gerona, Catedral.



Fig. 6. Michel Sittow, *Catalina de Aragón como María Magdalena*, h. 1505. Detroit Institute of Arts.

relacionados en ella; Catalina de Aragón (fig. 6), su hija menor, fue retratada hacia 1505 en *Madeleine* por uno de los pintores de la corte isabelina, Michel Sittow (Detroit Institute of Arts)²¹; y Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, estuvo probablemente detrás del encargo de una *Historia de la bendita Magdalena* impresa en 1514 en Burgos²². En la corte bruselense, Margarita de Austria defendió simbólicamente la parte más controvertida de la herencia habsbúrgica —el ducado de Borgoña, al cual pertenecía la Provenza— a través de la figura de María Magdalena, evangelizadora que habría sido del primer «dominio cristiano» del Imperio. Hasta la firma del tratado de Cateau-Cambrésis (1559) no quedaría dirimida esta disputa entre Francia y la

Monarquía Hispánica. El conocido como Maestro de la Leyenda de la Magdalena, retratista en la corte de Margarita, también pintó h. 1510-1520, acaso para ella, un retablo hoy disperso que incluye una escena con *María Magdalena predicando en un bosque*, con el puerto de Marsella de nuevo al fondo (Philadelphia Museum of Art) (fig. 7). La tabla, que sigue figuraciones al estilo de las de san Juan Bautista, muestra a la santa predicadora ante un grupo heterogéneo de individuos de distinto sexo y edad vestidos a la moda flamenca de la época, algunos se diría que incluso dotados de rasgos vagamente retratísticos. Al obrador del mismo Maestro se atribuyen no menos de trece versiones de un presunto retrato «a lo divino» de María de Borgoña como María Magdalena pero que hoy se cree representan a Margarita de Austria; la mejor réplica de dicho retrato se conserva en el Musée Condé de Chantilly. También se consideran criptorretratos de mujeres Habsburgo en *Madeleine* otro de Margarita de h. 1520, del círculo de Bernard van Orley (Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen); uno más de Leonor de Austria de fecha similar de escuela neerlandesa (Londres, National Gallery); y un tercero, también anónimo, de

²¹ Cahill Marrón, 2014, pp. 46-47.

²² Gómez Chacón, 2023, pp. 199-203.

Isabel de Portugal (h. 1530, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts)²³.

De tiempos paleocristianos encontramos a dos santas letradas y de familia aristocrática que, como la Magdalena, desempeñaron labores misionales ante los no creyentes o paganos, y fueron martirizadas por ello: santa Cecilia y santa Catalina de Alejandría. La primera habría sido una noble romana que vivió los tiempos de la persecución de los cristianos (h. 220-230 d. C.), se dedicó a evangelizar por la ciudad de Roma, y los conversos fueron bautizados por el papa Urbano I²⁴ —igual que los convertidos por la Magdalena lo fueron por San Maximino—. Su leyenda se forjó en el siglo V d. C., siendo declarada patrona de los músicos solo a finales del siglo XV. Las figuraciones de *Santa Cecilia predicando*, además ante un auditorio únicamente masculino, son raras, pero al menos hay dos escenas conservadas con tal tema²⁵: una en un retablo del llamado Maestro de Santa Cecilia, a menudo identificado con Gaddo Gaddi, de h. 1305-1310 (Uffizi), en origen emplazado en la iglesia florentina de Santa Cecilia; y un fresco atribuido a Lippo di Andrea también localizado en Florencia, en Santa María del Carmine, posterior a 1394.

En época medieval y moderna, María Magdalena aparece asociada con santa Catalina de Alejandría²⁶, ésta última a menudo coronada con la *Triplex Aureola* que también distinguía a los santos Juan Bautista o Pedro de Verona en tanto vírgenes, predicadores y mártires²⁷. Ello



Fig. 7. Maestro de la Leyenda de la Magdalena, *María Magdalena predicando en un bosque*, h. 1510-1520. Philadelphia Museum of Art.

²³ Haskins, 2010, pp. 120-134.

²⁴ Vorágine, 1982, p. 752.

²⁵ Rusconi, 1998, p. 182.

²⁶ Blamires, 1995, pp. 137-151.

²⁷ Volpato, 1984, pp. 512-518.



Fig. 8. León Picardo (atr.), *María Magdalena y santa Catalina de Alejandría*, 1510-1520. Madrid, Museo Nacional del Prado, P8391.

hacia el 290 d. C. en el seno de una familia noble alejandrina, o incluso de sangre regia. Según los relatos hagiográficos, fue convertida por Cristo mismo, con quien contrajo desposorios místicos. Al negarse a cumplir con la obligación de ofrecer sacrificios a los dioses paganos fue convocada ante cincuenta sabios de la corte del emperador Majencio para forzarla a obedecer. Sin embargo, gracias a su elocuencia, la disputa concluyó en favor de Catalina, quien logró confutar el politeísmo con tanta erudición que convirtió a todos los filósofos a su propia doctrina, provocando con ello su condena a muerte (la suya y la de ellos)²⁸. Santa Catalina es, por ello, patrona de los filósofos, y podemos

explicar que en el *Políptico de Pisa* de Simone Martini (1319), procedente del convento dominico de Santa Catalina (Pisa, Museo nazionale di San Matteo), María Magdalena y Catalina de Alejandría comparten espacio con santos de la Orden de Predicadores y los Santos Juanes: la Magdalena con los confesores-predicadores (san Juan Evangelista y santo Domingo) y Catalina con los mártires-predicadores (san Juan Bautista y san Pedro de Verona). También hay ejemplos pictóricos españoles de esta especie de «sororidad» entre ambas predicatoras, donde las santas parecen conversar: *María Magdalena y santa Catalina de Alejandría*, tabla atribuida a León Picardo (1510-1520, Museo Nacional del Prado), procedente de la iglesia burgalesa de Sotillo de Rioja (fig. 8), y un monumental lienzo homónimo de Antonio del Castillo Saavedra de h. 1655 que decoraba la escalera principal del convento dominico de San Pablo de Córdoba, depositado en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad tras la desamortización de 1835.

Santa Catalina debió de nacer ha-

²⁸ Vorágine, *op. cit.*, pp. 766-772.

considerarla la santa predicadora por anonomasia, al menos en proporcionalidad con el abundante número de representaciones de su «torneo retórico», desde la de Masolino (1429-1431, Roma, Basílica de San Clemente) a las de Pinturicchio, de nuevo en los Apartamentos Borgia (1492-1494), Pordenone (1531) en la Basílica de Santa María di Campagna, en Piacenza, o Prospero Fontana, padre de Lavinia Fontana, en San Domenico de Bolonia (1551).

El tema tuvo tanto o más éxito en la península ibérica que en Italia, y se desplegó a la vez que allí, primero en el ámbito de la Corona de Aragón (sobre todo en Valencia) y después, a menor escala, en Castilla, probablemente alegorizando la coetánea evangelización de los moriscos en el territorio. Citaremos aquí, entre otros y por orden cronológico, los retablos de Joan Reixach (h. 1448, iglesia parroquial de Nuestra Señora en Villahermosa del Río, Castellón); de Blasco de Grañén (ant. 1459, Barnes Foundation, Filadelfia); y Miguel Ximénez (1475-1485, Museo Nacional del Prado, procedente de la iglesia de Santa María en Ejea de los Caballeros, Zaragoza). A un mismo retablo castellano de hacia 1500, dedicado a la vida de la santa, debieron pertenecer una *Disputa de Santa Catalina de Alejandría* (Madrid-Barcelona, Galería Bernat) y su *Martirio* que, atribuido a Francisco Gallego, se conserva en el Museo Nacional del Prado (fig. 9). Un último caso, de gran calidad, pero problemática atribución a Francisco Ribalta, se conserva en Budapest (h. 1600-1610, Szépművészeti Múzeum) (fig. 10).



Fig. 9. Francisco Gallego (atr.), *Disputa de santa Catalina de Alejandría* (izqda.) / *Martirio de santa Catalina de Alejandría* (dcha.), h. 1500. Madrid-Barcelona, Galería Bernat / Madrid, Museo Nacional del Prado, P3039.



Fig. 10. Francisco Ribalta (atr.), *Disputa de santa Catalina de Alejandría*, h. 1600-1610. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ma virtuoso y culto de Catalina también lo adoptaron algunas famosas artistas. Es relevante que, en este caso, ninguno de los retratos «a lo divino» localizados se asocie con sus autoras por compartir nombre propio; esto es, la elección iconográfica de cada una de ellas debió de ser más conscientemente simbólica que piadosa. Barbara Longhi, última representante de una dinastía de pintores asentados en Rávena, se autorretrató al menos dos veces como la santa alejandrina en sendos lienzos, fechables entre 1590 y 1595, conservados en Verona y Pesaro²⁹. Otra pintora italiana, Maddalena Corvina, de familia de artífices y naturalistas flamencos pero nacida en Roma, se especializó en miniaturas y naturalezas muertas. Fue admitida en la Academia de San Lucas y ha llegado hasta nosotros un presunto autorretrato suyo como santa Catalina, en témpora sobre pergamino y de mediados del siglo XVII, que antes se creía retrato «a lo divino» de Artemisia Gentileschi (Norfolk, Colección Privada)³⁰. Por estos años, Josefa de Óbidos abrió una estampa al aguafuerte titulada «S. CATARINA», firmada conspicuamente y fechada en Coimbra

²⁹ Cheney, 2022, pp. 22-35.

³⁰ Wallner y Blöcker, 2024, pp. 34-37.

Igual que sucedió con María Magdalena, santa Catalina de Alejandría fue modelo para mujeres de poder en la Edad Moderna, sobre todo a título patrónímico. Bajo esta guisa retrató Sandro Botticelli a Caterina Sforza (h. 1475, Altenburg, Lindenau-Museum); Michel Sittow a Catalina de Aragón —o más probablemente a María Tudor, hermana de Enrique VIII— (h. 1514, Viena, Kunsthistorisches Museum); y Domingo Carvalho a Catalina de Austria, en una tabla de hacia 1530 (Museo Nacional del Prado) que quizá pudo pertenecer a la colección de Leonor de Mascareñas, dama de la casa de la emperatriz Isabel de Portugal (fig. 11). El paradigm

en 1646, que resulta ser el más temprano testimonio de la presencia de la pintora sevillana en Portugal. Se considera una especie de autorretrato emblemático de la artista, por entonces muy joven pero sabedora de sus capacidades³¹.

Si Lavinia Fontana fue el patrón iconográfico de Barbara Longhi, sin duda Maddalena Corvina y Josefa de Óbidos se miraron en el espejo de Artemisia Gentileschi, y debieron no solo tener noticias de ella como pintora, sino también conocimiento de los numerosos autorretratos y retratos suyos que circularon por Italia y España en el seiscientos. En varios de ellos se autorretrató Artemisia como santa Catalina (1615-1617, Londres, Nacional Gallery, y h. 1618-1620, Florencia, Uffizi)³².

También pudo autorretratarse —lo cual proponemos aquí como hipótesis— como santa Cecilia, si interpretamos como tal tanto el *Autorretrato como tañedora de laud* de h. 1615-1618 (Hartford, Wadsworth Atheneum) como la *Santa Cecilia* de hacia 1620 (Trento, colección particular, fig. 12), la cual replica el rostro y la postura de un ángel músico pintado por Orazio Gentileschi en lo alto de una *Circuncisión de Jesús* (h. 1620, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti) basado en las facciones de su hija.

A diferencia de las mujeres laicas que hemos repasado hasta aquí, las dos santas predadoras medievales más célebres e influyentes, Rosa de Viterbo y Catalina de Siena, fueron terciarias, y también les unió la defensa del papado frente a sus enemigos. No obstante, y aunque —como veremos enseguida— ambas fueron modelo conductual para ciertas



Fig. 11. Domingo Carvalho, *Catalina de Austria como santa Catalina de Alejandría*, h. 1530. Madrid, Museo Nacional del Prado, P1320.

³¹ Ripollés, 2023, pp. 68-78.

³² Locker, 2015, pp. 131-134.



Fig. 12. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como santa Cecilia*, h. 1620. Trento, colección particular.

1453, incluyendo varias escenas con la predicación de la joven por las calles de Viterbo. Aunque los frescos fueron destruidos en el siglo XVII, se conserva una copia a la acuarela de estos, realizada por Francesco Sabatini en 1632 y conservada en el Museo Civico de Viterbo. El proceso de canonización fue iniciado en 1457 por Calixto III, el primer papa Borja. Hay varias estampas (Jacopo Ruphon, Andrea Pozzo) que la figuran predicando con un crucifijo sobre una piedra de grandes dimensiones. Según sus hagiógrafos, a veces al predicar entraba en trance de levitación. Así la representan, por ejemplo, Alonso del Arco (fig. 13) al fondo de una escena, flotando sobre una hoguera, mientras se figura en primer plano de cuerpo entero (1652, Museo Nacional del Prado, en depósito en la Universidad de Santiago de Compostela)³⁴, o Sebastián Gómez (fig. 14) —un pintor canesco granadino— en otro lienzo, de 1699, conservado en el Museo de Salamanca y procedente del convento de franciscanos de Écija³⁵.

³³ Kienzle y Stevens, 2014, pp. 37-38.

³⁴ Galindo San Miguel, 1983, pp. 112-113.

³⁵ Hereza Lebrón, 2024, pp. 405-418.

comunidades de religiosas de los siglos XV y XVI, no conocemos retratos o autorretratos «a lo divino» de nobles, reinas o artistas bajo su aspecto. Santa Rosa vivió entre 1234 y 1252. Trató de profesar en las clarisas, lo cual no se le permitió por no llevar dote a causa de la pobreza de su familia (otras fuentes dicen que por su precaria salud), así que terminó accediendo a la Tercera Orden de san Francisco. Su vida estuvo marcada por la lucha política entre el pontífice Inocencio IV y el emperador Federico II. El fuerte apoyo al Papa le costó la expulsión de Viterbo, ciudad a la cual regresó estando próxima su muerte para cristianizar a sus conciudadanos, que habían regresado al cisma y la herejía cátara³³.

Benozzo Gozzoli decoró al fresco el santuario de Rosa hacia



Fig. 13. Alonso del Arco, *Santa Rosa de Viterbo*, 1652. Madrid, Museo Nacional del Prado, P5357 (en depósito en la Universidad de Santiago de Compostela).



Fig. 14. Sebastián Gómez, *Predicación de santa Rosa de Viterbo*, 1699. Museo de Salamanca.

Santa Catalina de Siena y santa Catalina de Alejandría comparten, además del nombre, dos importantes rasgos biográficos: ambas hicieron voto de castidad y se desposaron místicamente con el Niño Jesús. Catalina de Siena también admiraba a María Magdalena: en una carta la denomina expresamente «apóstola», alabando su predicación en Marsella; en otra, enviada a su confesor y biógrafo, el beato dominico Raimundo de Capua, describe una visión en la que se le aparece Cristo, le hace entrega de su Cruz, y le pide contarla, en paráfrasis de la petición que Jesús hizo a la Magdalena para que diera a conocer su resurrección³⁶. Como hemos avanzado más arriba, santa Catalina ingresó en la orden dominicana como hermana terciaria. Entre las historias de su vida se cuenta la visita que en 1376 hizo al papa Gregorio XI en Aviñón como embajadora de la República de Florencia, para que la curia volviera a Roma. La profunda impresión que causó el discurso de Catalina en el pontífice significó el retorno de éste al año siguiente. Fue canonizada en 1461 por Pío II, Enea Silvio Piccolomini, uno de los más importantes oradores del siglo XV.

³⁶ Scott, 1992, p. 42.

La *Vida* de Catalina de Siena escrita en latín por Raimundo de Capua conoció numerosas ediciones al romance, siendo la primera de 1511, en castellano (traducida por Antonio de la Peña y publicada en Alcalá de Henares por Arnao Guillén de Brocar) y valenciano (traducida por Tomàs Vesach e impresa en Valencia por Juan Jofre de Brianso). Esta última edición, dedicada por el traductor a la priora del convento valenciano de dominicas de Santa Catalina, está enriquecida con entalladuras anónimas, una de las cuales muestra a la santa predicando sobre un púlpito ante el Papa y el colegio cardenalicio (fig. 15). Seguramente Francisco de Herrera el Mozo debió de basarse en una edición ilustrada en la línea de la anterior para su propia interpretación del episodio —también con Catalina en un púlpito—, que pintó hacia 1647-1648 para el refectorio del convento de dominicas de Sevilla, hoy trasladado a Santa María la Real, en Bormujos³⁷. Otras estampas la representan de pie frente al pontífice, sosteniendo el crucifijo y señalando al cielo, muy al modo de Vicente Ferrer, otro ilustre santo de la Orden de Predicadores. Los hermanos artistas valencianos Francisco (dibujo) y Manuel Bru (grabado) elaboraron en 1787 una estampa con la leyenda: «LA SERAFICA MADRE S. CATHALINA DE SENA predica en presencia del Papa Gregorio XI (fig. 16). del Consistorio de los Cardenales y otros Príncipes», la cual sirvió de modelo a otra similar, de 1798, ejecutada por José Maea y Manuel Salvador Carmona. Hay ejemplares de ambas en la Universidad de Navarra.

* * *

Lo extraordinario de la predicación de Rosa de Viterbo y Catalina de Siena es que la practicaron en público y ante una audiencia mayoritariamente masculina. Que mujeres religiosas predicasen en contextos de clausura ante una comunidad de monjas no era tan raro (así lo había hecho santa Hildegarda de Bingen en el siglo XII, por ejemplo), si bien estaba bajo vigilancia eclesiástica³⁸. Así, en 1210 llegó a oídos del papa Inocencio III (el pontífice que promovió la cruzada albigense contra los cátaros y la predicación de santo Domingo) que había abadesas en Burgos y Palencia —decía en referencia al monasterio cisterciense de Las Huelgas— que no solo leían el Evangelio y predicaban a sus monjas, sino que lo hacían en público, y que bendecían y escuchaban confesión, lo cual era intolerable y encomendaba a los obispos locales regular tales usos³⁹. Las vidas de santas eran objeto de lecturas comunitarias, generalmente en el refectorio, diseñadas para entretenér, crear un sentido de memoria colectiva e inducir a la meditación sobre las figuras

³⁷ Valdivieso González, 1985, pp. 515-517.

³⁸ Roest, 2005, pp. 74-76.

³⁹ Matter, 1977, pp. 145-151.

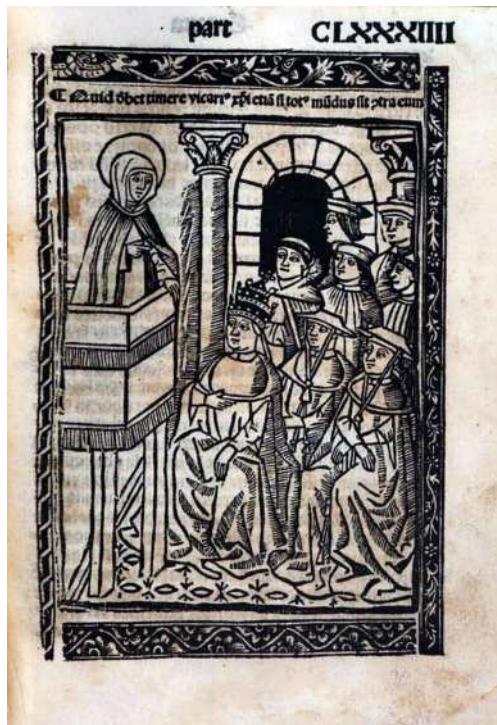


Fig. 15. Anónimo valenciano, *Santa Catalina de Siena predicando ante Gregorio XI*, 1511 (detalle de *La vida de la seraphica sancta Catherina de Sena*. Valencia).



Fig. 16. Francisco y Manuel Bru, *Santa Catalina de Siena predicando ante Gregorio XI*, 1787. Pamplona, Universidad de Navarra.

fundadoras de la comunidad. Dado que a las mujeres se les prohibía ejercer como sacerdotes, tuvieron que recurrir a otras formas de instrucción. Presentarse como abadesas podía superar la prohibición de enseñar y hablar en público; pero para ese objetivo necesitaban la autoridad de modelos previos sancionados en las hagiografías⁴⁰.

Sabemos que Isabel de Villena recibió permiso expreso para predicar ante su comunidad por ser ésta (las clarisas de la Santísima Trinidad, en Valencia) fundación real de María de Castilla, hermana de Juan II. María también era esposa de Alfonso V el Magnánimo, en cuya corte se educó Isabel como hija natural del humanista cortesano Enrique de Villena. Llegó a abadesa en 1463; sus sermones se recopilaron en un volumen que pasó a manos de un carmelita, el cual lo perdió. Solo se conservan algunos de ellos dispersos a lo largo de los 291 capítulos de su inacabada *Vita Christi*, redactada en lengua valenciana e impresa por primera vez, de manera póstuma (murió en 1490), y a petición de Isabel la

⁴⁰ Morrás, 2020, p. 14.

Católica, por su sucesora Aldonça de Montsoriu en 1497, y luego otras dos veces, en 1513 y 1527. Esta obra se centra en las mujeres que rodearon a Cristo durante su vida, y entre ellas destacan María Magdalena y la mujer samaritana⁴¹.

Si los sermones de Isabel de Villena solo fueron pronunciados ante sus hermanas de hábito, los de Juana de la Cruz lo serían ante un auditorio más amplio. La «Santa Juana» entró en el beaterio de Santa María de la Cruz de terciarias franciscanas, sito en Cubas de la Sagra, entre Madrid y Toledo. Empezó a experimentar visiones místicas a partir de 1508, las cuales narraba en forma de sermón. En 1509 la nombraron abadesa; hacia 1520, otra monja del convento, sor María Evangelista —que había adquirido milagrosamente la capacidad de leer y escribir—, registró 72 de estos sermones en forma manuscrita. Los sermones estaban al comienzo dirigidos a su comunidad de monjas, pero tal fue la fama de la religiosa que a sus prédicas asistieron el cardenal Cisneros, el Gran Capitán y el mismísimo emperador Carlos V, quien la escuchó en al menos tres ocasiones. Fue Cisneros quien le permitió predicar en público e incluso desempeñar algunas funciones parroquiales⁴². A sor María Evangelista se atribuye también la primera biografía dedicada a Juana de la Cruz, que debió de ser escrita al menos en parte aún en vida suya o al poco de su muerte (en 1534) y con testimonios directos e incluso dictados por ella misma, que serían la fuente de biografías posteriores. La Santa Juana citaba a menudo en sus sermones a la Magdalena⁴³ y, al igual que santa Catalina de Siena, se desposó místicamente con Cristo y recibió los estigmas en manos y pies, en 1524. Sus sermones están reunidos en *El Libro del Conhorte* (por «Conforte» o «Confortar») y ocupan 438 folios. Se conservan dos copias, una en El Escorial, procedente de San Juan de los Reyes, y otra en el Vaticano, allí mandada para su causa de beatificación, iniciada en 1613, aunque no pasó de la consideración de «venerable».

El tópico de la mujer habladora y chismosa es un lugar muy común en la literatura moralista del Medievo y la Edad Moderna. A diferencia de esta caricatura, las predicatoras aquí tratadas se revelan como un antídoto contra las asunciones de género. También son un contraste gestual —disputan con el cómputo digital, o reclaman, con autoridad femenina, la *auctoritas* divina señalando al cielo— con la representación habitual de las mujeres en escenas de predicación, donde suelen figurar como receptoras pasivas de un orador masculino, generalmente sentadas o agachadas y separadas de los varones, atentas pero subordinadas. Estas mujeres predicaron a simples y a doctos; algunas fueron además profetisas o místicas. Justificar su don por ser producto de visiones extáticas o de

⁴¹ Muñoz Fernández, 2023, pp. 34-36.

⁴² Boon, 2011b, pp. 243-266.

⁴³ Graña Cid, 2019, pp. 71-75.

vaticinios les sirvió, a ellas y a sus panegiristas, para eludir ulteriores explicaciones sobre la procedencia de sus conocimientos⁴⁴. Al predicar por la conversión de los no creyentes, contra los herejes y los enemigos de la Iglesia, actuaron como portavoces suyas. Y es que la palabra de estas mujeres que no callaron era la Palabra de Dios, y por ello no podían, ni pueden hoy, ser desdeñadas.

BIBLIOGRAFÍA

- AHLGREN, Gillian T. W. (1995): «Negotiating Sanctity: Holy Women in Sixteenth-Century Spain», *Church History*, 64 (3), pp. 373-388. <https://doi.org/10.2307/3168945> [Consultado: 14-09-2025].
- BLAMIRE, Alcuin (1995): «Women and Preaching in Medieval Orthodoxy, Heresy, and Saints' Lives», *Viator*, 26, pp. 135-152. <https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301138> [Consultado: 04-09-2025].
- BOON, Jessica A. (2011a). «A Full-Figured Paradox: Mary Magdalene as Prostitute, Apostle, Virgin, Ascetic, and Contemplative» en *Jusepe de Ribera's Mary Magdalene in a New Context*, Dallas, Meadows Museum, (pp. 91-101).
- (2011b): «Christ in Heavenly Play: Christology Through Mary's Eyes in the *Sermones* of Juana de la Cruz (1481-1534)», *Archiv für Reformationsgeschichte / Archive of Reformation History*, 102, pp. 243-266. <http://bit.ly/42fa3HF> [Consultado: 14-09-2025].
- BOTTE, Marie-Paule, BRIAT-PHILIPPE, Magali y MAYNARD, Marie-Noelle, (dirs.) (2016). *Marie Madeleine, la passion révélée*, Villeurbanne, IAC éditions d'Art.
- CAHILL MARRÓN, Emma Luisa (2014): «La influencia de la joyería y orfebrería tardogótica de la corte de los Reyes Católicos en la Inglaterra Tudor», *Anales de Historia del Arte*, 24 (Especial), pp. 39-52. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48268 [Consultado: 04-09-2025].
- CHENEY, Liana De Girolami (2022): «Barbara Longhi of Ravenna: A Devotional Self-Portrait», *Journal of Literature and Art Studies*, 12 (1), pp. 17-37. <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2022.01.003> [Consultado: 10-09-2025].
- EGUIARTE BENDÍMEZ, Enrique A. (2018): «San Agustín y María Magdalena: discípula y modelo de la Iglesia», *Revista agustiniana*, 59 (178-179), pp. 29-54.
- FUENTES LÁZARO, Sara (2008): «Luca Giordano en la basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino», *Reales Sitios*, 178, pp. 4-24. <http://bit.ly/3HLMjDV> [Consultado: 30-08-2025].

⁴⁴ Ahlgren, 1995, p. 386.

- GALINDO SAN MIGUEL, Natividad (1983): «Presencia de Alonso del Arco en los fondos del Museo Nacional del Prado», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, 4, pp. 111-114. <https://bit.ly/461GziF> [Consultado: 12-09-2025].
- GARRIGA RIERA, Joaquim (1998). «Pere Mates» en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bistat de Girona*, Gerona, Museu d'Art de Girona, (pp. 205-209).
- GÓMEZ CHACÓN, Diana Lucía (2023): «Con unas voces secretas: reginalidad, *vita mixta* y culto a María Magdalena en la Castilla Trastámara», *Bibliotheca Agustiniana*, 13, pp. 198-258. <https://bit.ly/3JSBmkt> [Consultado: 04-09-2025].
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2012): «“I will capture a Fleece which will bring back the Golden Age”: Artistic Issues of (Dis)Continuity between the Dukes of Burgundy and the Spanish Habsburgs in the Sixteenth Century», *Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes: Mémoires conflictuelles et mythes concurrents dans les pays bourguignons (ca. 1380-1580)*, 52, pp. 49-58. <https://doi.org/10.1484/J.PCEEB.5.100778> [Consultado: 30-08-2025].
- GRAÑA CID, Mª. del Mar (2019): «En defensa de las “santas vivas” y la palabra pública de las mujeres: el Conorte de Juana de la Cruz y la genealogía femenina», *Arenal: Revisora de historia de las mujeres*, 26 (1), pp. 67-97. <https://doi.org/10.30827/arenal.v26i1.8673> [Consultado: 14-09-2025].
- HASKINS, Susan (2010): «Mary Magdalen and the Burgundian Question», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 73, pp. 99-135. <https://doi.org/10.1086/JWCI41418715> [Consultado: 08-09-2025].
- HEREZA LEBRÓN, Pablo (2024): «Sebastián Gómez, entre “el Mulato” y “el Granadino”», *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 107, pp. 405-418.
- JANSEN, Katherine Ludwig (1998). «Maria Magdalena: *Apostolorum Apostola*» en Beverly Mayne Kienzle y Pamela J. Walker (eds.), *Women Preachers and Prophet through Two Millennia of Christianity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, (pp. 57-96).
- JASIENSKI, ADAM (2023). *Praying to Portraits. Audience, Identity and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- KIENZLE, Beverly Mayne y STEVENS, Travis Allen (2014). «Preaching, Heresy, and the Writing of Female Hagiography» en *Beyond Catholicism*, Nueva York, Palgrave, (pp. 33-53). https://doi.org/10.1057/9781137342034_3 [Consultado: 14-09-2025].
- LAGUNA, Ana (2009): «Entre el museo y el teatro: Oportunidades didácticas de la entrada real de Ana de Austria en Madrid», *Bulletin of the Comediantes*, 61 (2), pp. 51-68. <https://doi.org/10.1353/boc.0.0028> [Consultado: 30-08-2025].

- LOCKER, Jesse M. (2015). *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven, Yale University Press.
- MARINI, Massimo (2024): «*Virtuosas e claras mugeres* de Álvaro de Luna: escritura y erudición en la corte de Juan II», *Anuario de Estudios Medievales*, 54 (1), pp. 1-14. <https://doi.org/10.3989/aem.2024.54.1.1348> [Consultado: 31-08-2025].
- MATTER, E. Ann (1977). «Innocent III and the Keys to the Kingdom of Heaven» en Leonard Swidler y Arlene Swidler (eds.), *Women Priests. A Catholic Commentary on the Vatican Declaration*, Nueva York, Paulist Press, (pp. 145-151).
- MORRÁS, María (2020). «Saints Textual. Embodying Female Exemplarity in Spanish Literature» en María Morrás, Rebeca Sanmartín Bastida y Yonsoo Kim, *Gender and exemplarity in Medieval and Early Modern Spain*, Leiden-Boston, Brill, (pp. 1-42). https://doi.org/10.1163/9789004438446_002 [Consultado: 14-09-2025].
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2023). «Entre el convento y la corte: mujeres bíblicas, política y Querella de las mujeres en las escritoras ibéricas (siglos XV-XVI)» en *La Querella de las mujeres: Medioevo y comienzo de la Edad Moderna*, Estella, Verbo Divino, (pp. 19-46).
- ORIHUELA MAESO, Mercedes (2005). «El Prado disperso en el Museo de Salamanca» en *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Ursulas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, (pp. 121-125).
- REDFERN, Jenny R. (1995). «Christine de Pisan and The Treasure of the City of Ladies: A Medieval Rhetorician and Her Rhetoric» en Andrea A. Lundsford (ed.), *Reclaiming Rhetorica: Women and in the Rhetorical Tradition*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, (pp. 73-92).
- REGALADO DEL VALLE, Vanesa (2019): «El Tratado *Jardín de Nobles Doncellas* y su influencia en la personalidad de Isabel la Católica», *DIGILEC. Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 6, pp. 1-13. <https://doi.org/10.17979/digilec.2019.6.0.5893> [Consultado: 31-08-2025].
- RIPOLLÉS, Carmen (2023): «Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 35, pp. 65-88. <https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.003> [Consultado: 31-08-2025].
- ROEST, Bert (2005). «*Ignorantia est mater omnium malorum*: The Validation of Knowledge and the Office of Preaching in Late Medieval Female Franciscan Communities» en M. van Dijk y Renée I. A. Nip, *Saints, Scholars, and Politicians: Gender as a Tool in Medieval Studies*, Turnhout, Brepols Publishers, (pp. 65-84). <https://doi.org/10.1484/M-MCS-EB.3.1884> [Consultado: 14-09-2025].

- RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.) (2009). *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- RUSCONI, Roberto (1998). «Women's Sermons at the End of the Middle Ages: Texts from the Blessed and Images of the Saints» en *Women Preachers and Prophet through Two Millennia of Christianity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, (pp. 173-195).
- SÁNCHEZ RUBIO, Miguel (2019): «*In sapientia potestas*. La Realeza Salomónica en las representaciones visuales de Carlos V y Felipe II», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 15, pp. 33-56. <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2019.15.2> [Consultado: 30-08-2025].
- SCOTT, Karen (1992): «St. Catherine of Siena, "Apostola"», *Church History*, 61 (1), pp. 34-46. <https://doi.org/10.2307/3168001> [Consultado: 14-09-2025].
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2008). *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- (2017). *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1985): «Una propuesta a Francisco Herrera el joven», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 51, pp. 515-517. <https://bit.ly/4gjdT88> [Consultado: 14-09-2025].
- VARGAS MARTÍNEZ, Ana (2021): «Diego de Valera y la Querella de las Mujeres: contra la "nueva secta" de misóginos», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 19, pp. 406-422. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.484341> [Consultado: 31-08-2025].
- VOLPATO, ANTONIO (1984). «Il tema agiografico della triplice aureola nei secoli XIII-XV» en Sofia Boesch Gajano y Lucia Sebastian, *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, Roma, L. U. Japadre Editore, (pp. 509-525).
- VORÁGINE, Santiago de la (1982). *La leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial.
- WEILER, Lucía (1993): «Jesús y la samaritana», *RIBLA. Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, 15, pp. 123-130. <https://bit.ly/3JDH61w> [Consultado: 31-08-2025].
- WALLNER, Julia y BLÖCKER, Susanne (eds.) (2024). *Maestras. Malerinnen 1500-1900*, Ro-landseck, Arp Museum.

LENGUAJES OCULTOS. RESTAURACIÓN Y ESTUDIO
ICONOLÓGICO DE UNA TABLA DE LA *ORACIÓN*
DEL HUERTO INÉDITA

Hidden languages. Restoration and iconological study
of an unpublished painting of *The Agony in the Garden*

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS

Universidad de Valladolid
rafaelm.dominguez@uva.es
ORCID: 0000-0002-2959-6851

Recibido: 13/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.597

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

Universidad de Salamanca
azofra@usal.es
ORCID: 0000-0002-9518-2374

RESUMEN

El siguiente estudio versa sobre la restauración de una pintura sobre tabla que representa una *Oración del huerto* inédita hasta la fecha, perteneciente a un retablo políptico. El objetivo de la investigación es aportar datos científicos para el conocimiento de la obra y añadirla al catálogo de la pintura salmantina de finales del siglo XV. La metodología empleada en el estudio de la pintura parte de un marco teórico,

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA

Escuela Superior de Conservación y
Restauración de Escultura de Valladolid
sdbluna@hotmail.com
ORCID: 0009-0007-1419-815X

TOMÁS GIL RODRIGO
Delegado de Patrimonio del Obispado
de Salamanca

ABSTRACT

The following study deals with the restoration of an oil on panel depicting a previously unknown *The Agony in the Garden*, belonging to a polyptych altarpiece. The aim of the research is to provide scientific data for the understanding of the work and to add it to the catalogue of late 15th Century painting in Salamanca. The methodology used in the study of the painting is based on a theoretical framework,

siguiéndole un aparato técnico y cronológico, precisiones sobre la materialidad de la obra y su significado simbólico, para concluir con la revalorización que ha supuesto su restauración. Los resultados obtenidos ponen en valor los beneficios de abordar este y otros estudios de pinturas sobre tabla de este periodo desde un punto de vista multidisciplinar para obtener un sentido final completo.

PALABRAS CLAVE: Oración del huerto, iconografía, pintura sobre tabla, restauración, Salamanca.

followed by a technical and chronological apparatus, details on the materiality of the work and its symbolic meaning, concluding with the revaluation that its restoration has brought about. The results obtained highlight the benefits of approaching this and other studies of similar oeuvres from this period from a multidisciplinary point of view in order to obtain a complete final knowledge.

KEYWORDS: The Agony in the Garden, iconography, painting on panel, restoration, Salamanca.

1. INTRODUCCIÓN

Las colecciones privadas albergan auténticas joyas que raramente ven la luz más allá de la contemplación por apenas algunas personas. La restauración realizada en una tabla inédita —puerta de un tríptico de posible origen salmantino, datable en las décadas finales del siglo XV—, ha revelado una obra de gran calidad técnica y con una destacada iconografía, de interés también desde el punto de vista botánico.



Fig. 1. Fotografías iniciales de la tabla *Oración del huerto* antes de la restauración. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

Al hilo de la temática de la exposición comisariada por Eduardo Barba Gómez en el Museo del Prado, *Un paseo botánico por el Prado*, procedemos a mostrar la importancia que tiene la identificación narrativa entre las escenas de la pintura abordada en el presente estudio y las flores en ella escogidas, poniendo de manifiesto el lenguaje oculto que encierra el arte. La *Oración del huerto* que aquí se muestra, hasta ahora

ignota, perteneciente a una colección particular salmantina, reúne dos fuentes iconográficas: por un lado, la del grabado con el que se relaciona la composición, y, por otro, la alegoría de un significado encubierto, narrado por la vegetación (fig. 1). La propuesta y esquema de desarrollo de este artículo responden a un planteamiento innovador con el que se pretende aunar los aspectos histórico-artísticos de la obra de arte con el marco teórico de los criterios de restauración, proponiendo así un estudio analítico interdisciplinar, histórico, artístico, iconográfico y del material de la tabla objeto de estudio. Por ello, se establece un orden y desarrollo que partiendo de un estudio global del momento en el que fue pintada esta obra, nos lleva más tarde a una lectura crítica de la misma, para acabar exponiendo en último lugar el planteamiento de la intervención realizada. Por todo ello, este artículo se ajusta a la propuesta teórica de la restauración de arte religioso con uso devocional¹.

2. LA PINTURA DE FERNANDO GALLEGOS Y SUS SEGUIDORES EN SALAMANCA: MARCO TEÓRICO

El gusto artístico en la Corona de Castilla durante el siglo XV se orientó hacia la novedosa pintura procedente de los Países Bajos, tanto en la Corte, en la alta nobleza e Iglesia, como entre las familias de la burguesía mercantil que disponían de factores en el *Spaans Consulaat* de Brujas. Jan van Eyck² visitó la corte del rey Juan II de Castilla en marzo de 1429, formando parte de una embajada enviada por el duque Felipe III el Bueno. En las décadas siguientes se importaron obras de Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts o Hans Memling, y de artistas de nombre desconocido, como el seguidor de Van Eyck que elaboró la tabla titulada *Fuente de la Gracia* (Madrid, Museo del Prado, P1511), donada por el rey Enrique IV en 1459 al monasterio de Nuestra Señora del Parral de Segovia, o el Maestro de la Leyenda de Santa Catalina, autor de la *Misa de San Gregorio* y de los *Esponsales de Santa Catalina*, tablas que legó Isabel la Católica a la Capilla Real de Granada. No en vano, los primeros pintores contratados por esta soberana³ fueron los nortenos Antonio Inglés (1489), Michel Sittow (1492), Juan de Flandes (1496) y Felipe Morras Picardo, que era pintor e iluminador (1497).

¹ Urkullu, 1998.

² Paviot, 1990, pp. 83-93.

³ Domínguez Casas, 1993, pp. 116-144, 603-605.

Fue esencial la importación de tapices flamencos, cuyo valor pecuniario superaba con creces al de las mejores pinturas. Se componían a partir de dibujos⁴ sobre papel que eran reproducidos a gran escala por pintores de cartones para los talleres textiles de Arrás, Tournai y Bruselas. Los diseños de estos cartones, o del tapiz ya terminado, se copiaban con tinta y colores en pequeños pergaminos (60 x 30 cm la unidad) que se mostraban a los potenciales clientes. Si el encargo prosperaba, los grandes tapices podían ser contemplados en las catedrales y los palacios de Castilla con mayor facilidad que la pintura. Su alto valor les convertía en el mejor presente⁵ para sellar alianzas: Alonso I de Fonseca, obispo de Ávila, regaló al rey Juan II de Castilla hacia 1450 «el paño francés de la astrología», y la reina doña Isabel regaló en 1476 a don Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de Coruña, una serie de siete paños de Ras de la *Historia de Alejandro Magno*. Gran éxito alcanzó la serie de once paños de *La Guerra de Troya*, realizada en Tournai hacia 1472 para Carlos el Temerario. De su calidad dan fe los cuatro tapices conservados de la versión de alto lizo en lana y seda (9,40 x 4,80 m) que fue donada a la catedral de Zamora en 1608 por don Antonio Enríquez, VI conde de Alba de Liste. Más asequible resultaba la producción local de sargas pintadas al temple⁶ que a cierta distancia semejaban tapices, como la serie de ocho *Sargas de la Pasión* del Museo de Burgos (1,70 x 2 m cada una) que fue pintada hacia 1495 por fray Alonso de Zamora para ser expuesta durante la Cuaresma y la Semana Santa en la iglesia del monasterio benedictino de San Salvador de Oña. Del mismo estilo hispanoflamenco e idéntica temática son otras seis sargas que en dicho templo decoran el fondo del panteón real y condal.

Había en la ciudad de Salamanca⁷ familias nobles como los Monroy, los Enríquez o los Manzano, más dadas a las banderías que al cultivo de las artes y las letras, de manera que el prestigio intelectual se concentraba en la Iglesia Mayor, en los conventos, en la Universidad y en el Colegio Mayor de San Bartolomé. Con apoyo de la Corona y del antipapa Benedicto XIII se construyeron las Escuelas Mayores, las Escuelas Menores y el Hospital del Estudio, como lo atestigua la heráldica de sus portadas y muros. En este ambiente de efervescencia cultural fue temprana la influencia de la pintura italiana, sienesa y florentina, con destellos del gótico internacional, debido a la admiración que desataron los cincuenta y tres paneles y veinte tablas de la *Vida de la Virgen y Jesucristo* que componen el retablo mayor de la Catedral Vieja, pintadas entre 1439 y 1445 por los

⁴ Dudant, 1985, pp. 9-21; Martín Avedillo, 1989, pp. 7-27; Asselberghs, 1999; Franke, et al., 2009, pp. 304-314.

⁵ Zalama Rodríguez, 2009, pp. 55-60.

⁶ Silva Maroto, 2011, pp. 576-593; Diéguez Rodríguez, 2019, pp. 785-790.

⁷ Nieto González, 2004, pp. 21-41.

hermanos Dello Delli, Sansone Delli y Nicolás Florentino, y el fresco del *Juicio Final* de la bóveda absidial, pintado por el citado Nicolás entre 1445 y 1447. Ambas corrientes foráneas —el realismo analítico de los Países Bajos y el idealismo *quattrocentista* de la Toscana— influyeron gradualmente en los dos pintores castellanos más destacados de la segunda mitad de esa centuria: Pedro Berruguete y Fernando Gallego.

Fernando Gallego⁸ nació h. 1440, probablemente en Salamanca, donde se formaría como artista. En 1468 trabajaba en la catedral de Plasencia junto al pintor Juan Felipe y en 1473 firmó un contrato con el cabildo de la catedral de Coria⁹ para pintar seis retablos por 60.000 maravedís en el plazo de un año, con arbitraje de «fray Pedro o García del Barco, pintores, o cualquier dellos o otro pintor que sea famoso». Lamentablemente, no se han conservado. En esa época pintó también el *Retablo de San Ildefonso*, obra encargada h. 1475 por un sobrino del difunto cardenal don Juan de Mella y Solís (1397-1467) para la capilla que este último había fundado en la catedral de Zamora. En la tabla central fue retratado el prelado con los atributos de su dignidad y arrodillado ante la Virgen María. No tuvo reparo el artista en estampar su firma en la parte inferior: «FERÑADO. GALE-CVS». Este rasgo innovador se repite en *La Piedad con donantes* (Madrid, Museo del Prado, P2998) de h. 1470, y en el *Tríptico de la Virgen de la Rosa con San Andrés y San Cristóbal* que pintó h. 1475 para el claustro románico de la catedral de Salamanca.

Este deseo de rubricar su obra reflejaba un creciente prestigio que le reportó importantes trabajos, como el retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo, del que se conservan veintiséis tablas —de las cuarenta y ocho que tuvo— sobre la *Vida de la Virgen y Jesucristo* que pintó entre 1480 y 1488 en colaboración con el Maestro de las Armaduras, identificado por Silva Maroto con el maestro Bartolomé (Tucson, EE.UU., University of Arizona Museum of Art), y el retablo de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro, compuesto de veinticuatro tablas de la misma temática pintadas h. 1495 con la ayuda de Francisco Gallego para don Pedro de Castilla (†1492) y doña Beatriz de Fonseca (†1487), su mujer, hermana de don Alonso I de Fonseca (†1473), obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla. De dicha iglesia procede la tabla de *Cristo bendiciendo, con el Tetramorfos, la Iglesia y la Sinagoga*, pintada por Fernando Gallego para ambos esposos (Madrid, Museo del Prado, P2647), obra en la que asume plenamente el legado de los grandes maestros flamencos. El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, todavía *in situ*, está compuesto por veinticinco tablas que fueron pintadas h. 1490 por Fernando Gallego, el maestro Bartolomé y otros ayudantes.

⁸ Gaya Nuño, 1958; García Sebastián, 1979, pp. 123-127; Silva Maroto, 2004a; Silva Maroto, 2004b; pp. 43-72.

⁹ García Mogollón, 2015, pp. 113-161.

Procedentes de pueblos salmantinos se conservan algunas tablas que parecen ser de su autoría. De la iglesia de San Martín de Villaflores proceden *La Coronación de la Virgen*, que fue encargada por Rodrigo Álvarez, rector de la Universidad en 1480 y canónigo de la catedral salmantina (Salamanca, Museo Catedralicio), y la *Epifanía* del Museo de Toledo (Ohio, EE. UU.). Del lugar de Cantalpino proceden un *San Pedro entronizado* (Méjico, antigua colección Pani) de h. 1485, y otras dos tablas con los temas de la *Virgen con el Niño entronizada* y *San Bartolomé sentado* cuyo paradero se desconoce. En el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de El Campo de Peñaranda se conserva una tabla de *Cristo Resucitado*, de hacia 1485, que está inspirada en un grabado de Martin Schongauer. Del mismo retablo procederían las tablas de la *Natividad* y la *Flagelación*, inspirada esta última en otro grabado del maestro alsaciano (Salamanca, Museo Catedralicio). Otras pinturas adscritas a Fernando Gallego son la *Misa de San Gregorio*, de una colección privada barcelonesa (h. 1470); la *Epifanía* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (h. 1480), el *Santo escribiendo* del Museo de Bellas Artes de Dijon (h. 1480-85), la *Virgen del papagayo* del Museo del Louvre (h. 1485) y el *Pentecostés* de la Colección Masaveu (h. 1490).

El viajero alemán Jerónimo Münzer visitó en Salamanca en 1494 «un colegio de bella apariencia» que había sido construido en sillería bajo el real patronato, con aspecto y disposición de monasterio, el cual tenía una «amplia biblioteca abovedada, en cuya parte más alta vense unas pinturas que representan los signos del zodiaco y los emblemas de las artes liberales». Se refería a las Escuelas Mayores y a la bóveda de la primera biblioteca que pintó entre 1483 y 1486 Fernando Gallego con técnica mixta de óleo y temple, representando las constelaciones con sus estrellas, planetas, mitos y signos del Zodiaco. Conservada en parte y trasladada a lienzo en 1952, esta pintura puede contemplarse actualmente en las Escuelas Menores, donde es presentada con el título de *Cielo de Salamanca*¹⁰. Se trata de una obra singular por su carácter profano y sus conexiones con la ciencia humanista que se impartía en el Estudio General salmantino.

La obra más compleja emprendida por Fernando Gallego fue el retablo mayor de la catedral de Zamora, para el que pintó antes de 1495, con ayuda de su taller, unas treinta y cinco tablas. Fue desmontado por el cabildo —para sustituirlo por uno nuevo, de estilo barroco, obra de Joaquín de Churruquera— y vendido en 1712 a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Arcenillas (Zamora)¹¹, en cuyo presbiterio se exponen actualmente once tablas supervivientes, pues otras cuatro fueron robadas en 1993 y siguen en paradero desconocido. Se conservan otras dos tablas de este conjunto, tituladas

¹⁰ Sebastián, 1972, pp. 49-61; Martínez Frías, 2018.

¹¹ Ferrero, 1991; Martín Avedillo, 1999.

Noli me tangere y *Pentecostés*, que fueron donadas en 1925 al Museo de Zamora; una tercera, que es la *Adoración de los Magos* del Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, y un *Ecce Homo* de colección privada. Corresponden al estilo hispanoflamenco más evolucionado del artista, pero su calidad es desigual, debido a que algunas serían de Francisco Gallego o de otros pintores del taller, como ocurre con nuestra *Oración del huerto*.

Su última obra documentada es la pintura de los artesones y la viguería de la tribuna de la antigua capilla de la Universidad de Salamanca, en la que trabajó junto al pintor Pedro de Tolosa entre marzo y julio de 1507, siendo sus fiadores Andrés de Tolosa, pintor, y Juan de Alcaraz, batidor de oro. El nuevo gusto procedente de Italia le había relegado al papel de simple decorador. Quizá pudo contemplar entonces alguna de las «ocho y storias e tres ymágenes» que fueron realizadas en 1505 para el retablo de dicha capilla universitaria por Juan de Flandes, antiguo pintor y retratista de la difunta Reina Católica, a las que se añadieron en 1508 otras diez tablas que pintó para el banco. De este conjunto solo se ha conservado una tabla con los bustos en grisalla de Santa Apolonia y María Magdalena. Para dicho retablo había tallado entre 1503 y 1505 el imaginero Felipe Bigarny, vecino de Burgos, un total de catorce esculturas de bullo que fueron doradas por Juan de Yprés, de las cuales se conservan seis en la Universidad de Salamanca.

Fernando Gallego dejó formada una escuela de discípulos en la que destacaron Pedro Bello y Francisco Gallego, que quizá era pariente suyo. Francisco pintó en 1500 el *tríptico de Santa Catalina* para la capilla de don Martín Núñez, arcediano de Medina del Campo, en la Catedral Vieja de Salamanca, y entre 1510 y 1514 pintó una *Quinta Angustia*, filacterias y unos altares, y doró rejas, para la capilla del Hospital Real de Santiago de Compostela, asistido por los pintores Bastián Caldelas, Domingos, Felipe y Bartolomé, sus criados. El salmantino Pedro Bello (1469-1550)¹² pintó en 1494 las ocho tablas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en Vich y las del también desaparecido retablo de la iglesia de Santa María de Salvatierra (1503-1504), y realizó en 1503 las ocho pinturas sobre sarga para las puertas del *tríptico de Santa Catalina* que acabamos de mencionar. Entre 1519 y 1529 trabajó en Orense y más tarde pintó un retablo «de talla e pintura», valorado en más de 120.000 maravedís, que regaló al convento de Santa Clara de Ciudad Rodrigo, donde su hija María era monja. Era su estilo deudor del de su maestro, aunque de menor calidad. Por encargo del canónigo Gregorio Díez de Cadorniga, en 1547 se desplazó¹³ a Mollorido (Salamanca) con el pintor García Pérez para tasar el retablo que para la iglesia de Santa María de la Oliva había pintado Diosdado de Olivares, el cual valoraron en 47.878 maravedís. Triunfaba plenamente en esos años la estética renacentista.

¹² Redondo Cantera, 2002, pp. 175-186.

¹³ García Boiza, 1922, pp. 366-370.

3. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La disposición estilística y diseño de esta tabla desconocida se basa en una difundida estampa de Martin Schongauer. Obra habitual como boceto en creaciones alemanas y flamencas, también sirvió de esquema compositivo, según Pilar Silva Maroto, para la tabla que, del mismo tema, atribuyó a Fernando Gallego en el retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo, hoy en el Tucson Museum of Art (Arizona, USA)¹⁴. A pesar de esa coincidencia en la fuente gráfica, consideramos que esta pintura que damos a conocer no es obra de Gallego, aunque habría que relacionarla con algún seguidor muy próximo a él, teniendo en cuenta el fuerte influjo que tuvo el maestro en el panorama salmantino de esa época. Destaca la diferencia iconográfica entre la obra del citado retablo y esta que aquí se da a conocer por la gran complejidad que posee la que se reseña. En esta tabla, debido a su formato vertical, alargado y estrecho, se han eliminado a los discípulos, destacando la figura principal, Jesús, sobre todo su expresivo rostro, y en segundo plano el ángel con alas, de forma muy abocetada, que porta en sus manos el cáliz y la cruz. El resto de la composición se asemeja a las obras flamencas del siglo XV en las que la simbología y la distribución espacial están pendientes de los detalles y de la concepción ideológica de una meditación en el rezo a partir de la contemplación de las escenas litúrgicas¹⁵.

Esta pintura sobre tabla de la *Oración del huerto* está realizada en madera de pino con un marco exterior en el que va embutida (87 x 30 cm). Conserva los anclajes metálicos de sostén de las bisagras doblados sobre la madera en un lateral y en el otro, dos herrajes para colocar los pestillos de la caja retablo a la que pertenecía. El tipo de marco está tallado y tiene unas ranuras de tipo guillame o fresado. Los travesaños encajan con caja y espiga. Tiene un refuerzo original en los bordes con puntas metálicas de forja de cabeza cuadrada para evitar desencolados¹⁶. Los travesaños tienen una anchura total de 5 cm y un espesor de 3 cm. La decoración que tienen los travesaños en su cara exterior o paramentos es plana con filo en bisel de 0,3 mm de espesor y de 0,3 mm de anchura. En la cara interna que cobija la obra tienen una decoración de filo con caveto con una longitud de 1 cm, una separación hundida para la calle con un baquetón de 1 cm y por último un canto recto de una longitud de 1,5 cm. El marco se clasifica con el tipo genérico de perfil de media caña y baquetón que se utiliza desde la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del siglo XVI¹⁷.

¹⁴ Silva Maroto, 2004a, 242 y ss.

¹⁵ W. As-Vijvers, 2022.

¹⁶ «En muchos marcos, sobre todo flamencos o hispano-flamencos, se colocaban cantoneras de hierro en cada uno de los ángulos para dar cohesión a la estructura». Piá Timón, 2010, p. 168.

¹⁷ *Ib.*

La preparación presente en la tabla es de carbonato de calcio y cola orgánica, tradicional en el Norte de Europa. Sobre este aparejo se observa la aplicación directa de un dibujo previo. Hay dos tipos: uno en el contorno del rostro realizado con lápiz fino y otro a pincel que delimita el borde grueso en el vestido. Con el pincel también se delimitan en las vestimentas las sombras de los pliegues, con líneas paralelas, y la localización de los dobleces. Esta forma distinta de trabajo y de técnica de dibujo especifica una diversidad de manos en la tabla: el maestro para las zonas de detalle y los oficiales en los lugares secundarios (fig. 2). Esta técnica es de nuevo muy similar a la utilizada en el mencionado retablo de Ciudad Rodrigo¹⁸ y a las documentadas en otras zonas peninsulares de igual periodo que tienen influencia italiana¹⁹. La aplicación del color varía en la obra.

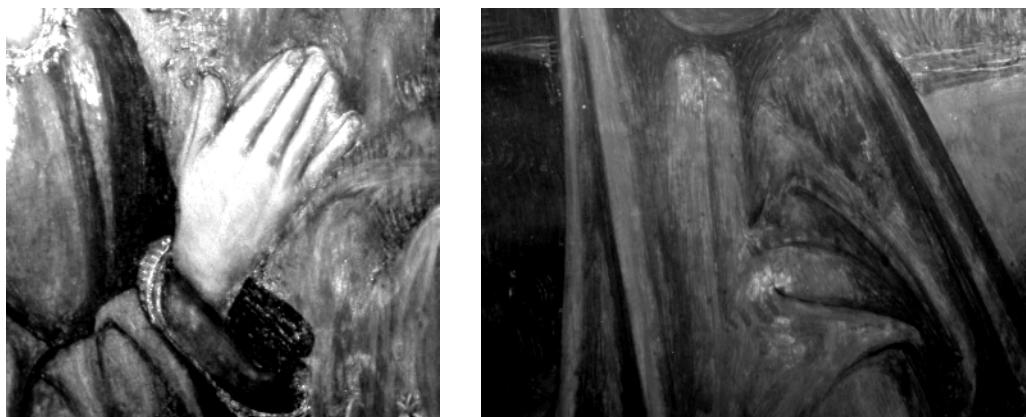


Fig. 2. Reflectografías IR realizadas con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

En la obra conviven tres técnicas pictóricas. Por un lado, la del marco, que es dorado al agua y temple negro. Por otro, la pintura narrativa, donde se utilizó dorado a la sisa sobre *pastiglia* o resalto del estuco labrado. Es una técnica en relieve realizada directamente sobre el yeso al aplicar con un pincel el *gesso sottile* líquido, aún caliente, y construyendo el relieve. Los motivos que se doran a la sisa son la arquitectura de marco superior que recrean los doseles perforados de los retablos góticos, el cáliz y la cruz del ángel, así como los orillos de los mantos y capas del ángel y de Cristo y los rayos divinos que sobresalen de sus cabezas. Las aureolas de rayos son un recurso habitual en el citado Martin Schongauer y que utilizan pintores de finales del XV en España como Bartolomé Bermejo²⁰. La última

¹⁸ Doseth, 2008.

¹⁹ Herrero y Puig, 2019, pp. 57-81.

²⁰ Molina, 2021.

técnica empleada es la superposición de veladuras con acabado brillante, propio del inicio de la técnica del óleo y que coincide con la cronología propuesta para esta obra (fig. 3). La ejecución en las carnaciones es un trabajo de veladuras de oscuro a blanco. Los drapeados de la tela se inician con capas claras que terminan con un sombreado en negro ajustado al dibujo a pincel de los bordes.

Esta obra fue separada de su políptico para la meditación y reflexión contemplativa. De ese período existe una intervención anterior que camufló zonas de ignición, depósitos de cera y repintes puntuales con un acabado de un barniz dammar. Ennegrecido y amarillulado, con un cambio cromático de los retoques dificultaba la lectura de la flora y ocultaba el rico colorido de la tabla.



Fig. 3. Microscopías ópticas de micromuestras extraídas según plano y analizadas con microscopio Enosa. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.

4. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA DE LA BOTÁNICA

La metodología actual del estudio iconográfico botánico en obras de arte combina la identificación de la planta basada en atlas botánicos que muestran el diseño de la planta como estudio previo²¹ (figs. 4-5) y la posterior interpretación simbólica que tuvieron a finales del siglo XV y a lo largo del XVI, como ya abordó Celia Fisher²². Por lo general, en las obras pictóricas las referencias botánicas suelen limitarse a enumerar las flores y plantas existentes. En esta tabla, a nuestro entender, no sólo se alude al ciclo pasionario de Jesús con la inclusión de lirios, claveles o una granza, que son los comúnmente utilizados, sino que la disposición y significado de las trece plantas y árboles seleccionados se pueden interpretar como una alegoría de la vida de Cristo y de su Resurrección, a través de un lenguaje escondido u oculto, como si se tratase de jeroglíficos. De esta manera, la flora y la fauna en las obras de arte no sólo sirven como un motivo decorativo, sino que también pueden tener un significado teológico y filosófico de reflexión mística. En esta *Oración en el huerto*, la figura de Cristo en un *hortus conclusus*, cerrado con una valla y con un lago con patos, y la presencia de trece especies sirven para crear un marco iconográfico en torno a la vida ejemplar, la pasión y el futuro en el reino celestial. Por ello, es necesario contextualizar la descripción individual de cada especie representada con la literatura medieval devocional del período²³. Las obras y los sermones completan el significado en el marco ceremonial de la apertura de los polípticos, como es el caso, en el instante devocional de los participantes en la liturgia. En el siglo XV, la devoción a la Pasión se consolida dentro de la religiosidad popular y la intelectual creando dos tipos de arte, uno para acceso de la población y otro para la contemplación personal de tipo simbólico. En este segundo tipo es donde los textos litúrgicos son necesarios para comprender el significado de las imágenes por la relación iconográfica de cada símbolo presente. En la tabla analizada se representa el inicio del ciclo de la Pasión, la *Oración del huerto*, que se relaciona directamente con la Glossa ordinaria *Cruentatus enim Christus Dominus sanguine proprio*, donde se especifican los cuatro derramamientos de la sangre de Cristo siendo el primero el sudor sangrento en el huerto de los Olivos²⁴, recogido del pasaje profético de Isaías de la liturgia de Semana Santa referida a la redención del hombre a través de Cristo (Is 63: 1-3)²⁵.

²¹ Vázquez, 2016; Vázquez, 2018.

²² Fisher, 2011.

²³ Bestul, 1996, p.27.

²⁴ *Id.*, pp. 30-32.

²⁵ Flora, 2017, pp. 464-495.

En la tabla hay dos pasajes bíblicos representados. En la parte inferior cuando Cristo caminó desde el Monte Sion a través del Valle de Cedrón hasta el monte de los Olivos dejando a los apóstoles en el huerto de Getsemaní, y cuando tras continuar solo cae de rodillas (Marcos 14:32-52). La valla en la parte posterior incide en que Cristo está en un huerto cerrado, mostrando así la soledad en la que se encuentra en el momento de la oración. De este sentimiento surge la meditación sobre la Pasión de Cristo desarrollada en los sermones religiosos, en los que se insta a recurrir a la oración como único remedio ante la tristeza, porque en el diálogo privado y en soledad con Dios es donde no se perece en los peligros²⁶. Se transforma un hecho de dolor extremo, de piedad personal, en el que Cristo oraba por sí mismo, exemplificando su humildad y humanidad supremas²⁷, en un modelo de autorreflexión. La flora que se localiza en esta escena comienza con el clavel rojo, situado en primer término, que tiene una etimología propia alusiva a la encarnación. Es usado como signo del Espíritu Santo transmutado en Jesús que redime a la humanidad por su sacrificio. Además, el hecho de que aparezcan tres claveles, dos abiertos y uno cerrado, no es anecdótico, vienen a simbolizar los clavos con los que Cristo fue crucificado. Los claveles rojos se comienzan a usar en pintura y tapices hacia 1480²⁸. A su lado, una serie de violetas blancas, *viola odorata dumetorum*, que se vinculan con la fugacidad y transitoriedad vital relacionada en ocasiones con la vanitas y en otras con la humildad y la virtud por su color níveo²⁹. A la derecha, unos lirios de pétalos azules, *iris germanica*, anuncian el futuro de la redención de la humanidad a través de la sangre tras la muerte y resurrección. Sobre este primer plano hay una zona con flores esparcidas, símbolo de humildad y de dolor, muy apropiados en el contexto de la crucifixión³⁰. Bajo la pierna de Cristo se colocan una primula —del latín *primus*, que significa el primero entre los hombres— y dos alhelíes, *cheiranthus cheiri*, que representan la fe ante la adversidad³¹. Al lado de la rodilla se colocan unos pensamientos, *viola cornuta*, planta de escasa altura que simboliza la modestia³². En relación con la representación de la sangre de Cristo y el tono encarnado, fruto de la pasión, contamos con dos plantas situadas a su derecha, la granza y la amapola. La raíz de la *rubia tinctorum* sirvió desde la antigüedad para la producción de un tinte rojo para tejidos, mientras que la floración encarnada³³ y vibrante de los pétalos

²⁶ de la Puente, 1935, pp.144-145.

²⁷ Caulibus, 2000, p. 239.

²⁸ *Id.*, 64 y ss.

²⁹ *Id.*, 138 y ss.

³⁰ *Id.*, 34 y ss.

³¹ Alexander, 1941; Vázquez, 2022.

³² W. As-Vijvers, 2022.

³³ Lonicer's Krauterbuch, 1557; Bruce-Mitford, 1997, pp. 46-48.

de la adormidera, *papaver roheas*, aporta, además, la identificación con la cruz que la conforman sus estambres negros³⁴. El lago alberga fauna acuática y flora. Unos lirios del valle amarillos representan a Dios, hacen presente al Padre de forma física en la obra y no sólo a través del diálogo de la oración que sale de su boca. Los *iris pseudacorus* relacionan el agua con el bautismo de Cristo y anuncian lo divino de una forma sutil, mostrando el gran intelectualismo de la escena con la afinidad física y espiritual³⁵. En el otro extremo, sauce de ribera, *salix*, árboles de gran resistencia, que se citan en numerosas ocasiones en la Biblia. Utilizados en celebraciones litúrgicas estaban relacionados con la regeneración, la vitalidad y el renacer. Además, los árboles de ribera tienen una relación alegórica con el Árbol de la Vida³⁶.

En otro plano, el celestial, aparece un ángel con un cáliz en relación con el consuelo a la agonía de Cristo y el dogma de la transustanciación (Lucas 22:39-46). El ángel está situado en el alto de la montaña para continuar con la misión salvadora de la humanidad. Este rezo en soledad acompañado por el ángel aunó iconográficamente dos escenas³⁷ y sirvió de modelo para la creación de la oración en la intimidad³⁸. En la Edad Media este modelo paradigma es paralelo al momento de intensa oración del propio Francisco³⁹ y su estigmatización⁴⁰ y comenzó a ser representado en decoraciones murales⁴¹ y en libros de horas⁴², todo ello con la función de instar a rezar como discípulos de Cristo. Se empieza a desarrollar una relación imagen-texto en los libros medievales donde se acompañan la representación de salmos como por ejemplo el 101: «Escucha, Señor, mi oración, y llegue hasta ti mi clamor»⁴³. Completando el significado teológico aparece el detalle del Árbol de la Agonía, en la cima de la montaña, como el *Lignum Vitae*, como la cruz y en estrecha relación con el árbol de la Vida en el Paraíso, haciendo una reflexión final sobre Adán y el pecado que será redimido por la muerte del hijo de Dios⁴⁴.

El paisaje tras la valla, Jerusalén, el mundo terrenal. Fuera del límite del jardín donde está Cristo, la vegetación simboliza lo que ya no crece, aquellas plantas que una vez

³⁴ Fisher, 2011, p. 90.

³⁵ *Id.*, 34 y ss.

³⁶ Dinodia, 2023.

³⁷ Neff, 2019, pp. 112-113.

³⁸ Caulibus, 2000, pp. 239-243

³⁹ Bonaventure, 1978, p. 304.

⁴⁰ Frugoni, 1993, pp. 121-123.

⁴¹ Demus, 1988, pp. 100-105.

⁴² Bartal, 2022, p. 33-58.

⁴³ Hamburger, 1997, pp. 80-94; Sal. 54:2-3, Sal. 85:1, Sal. 85:6 en Caulibus, 2000, p. 240.

⁴⁴ Buenaventura, 1978, pp. 120-12; Caulibus, 2000, p. 236.

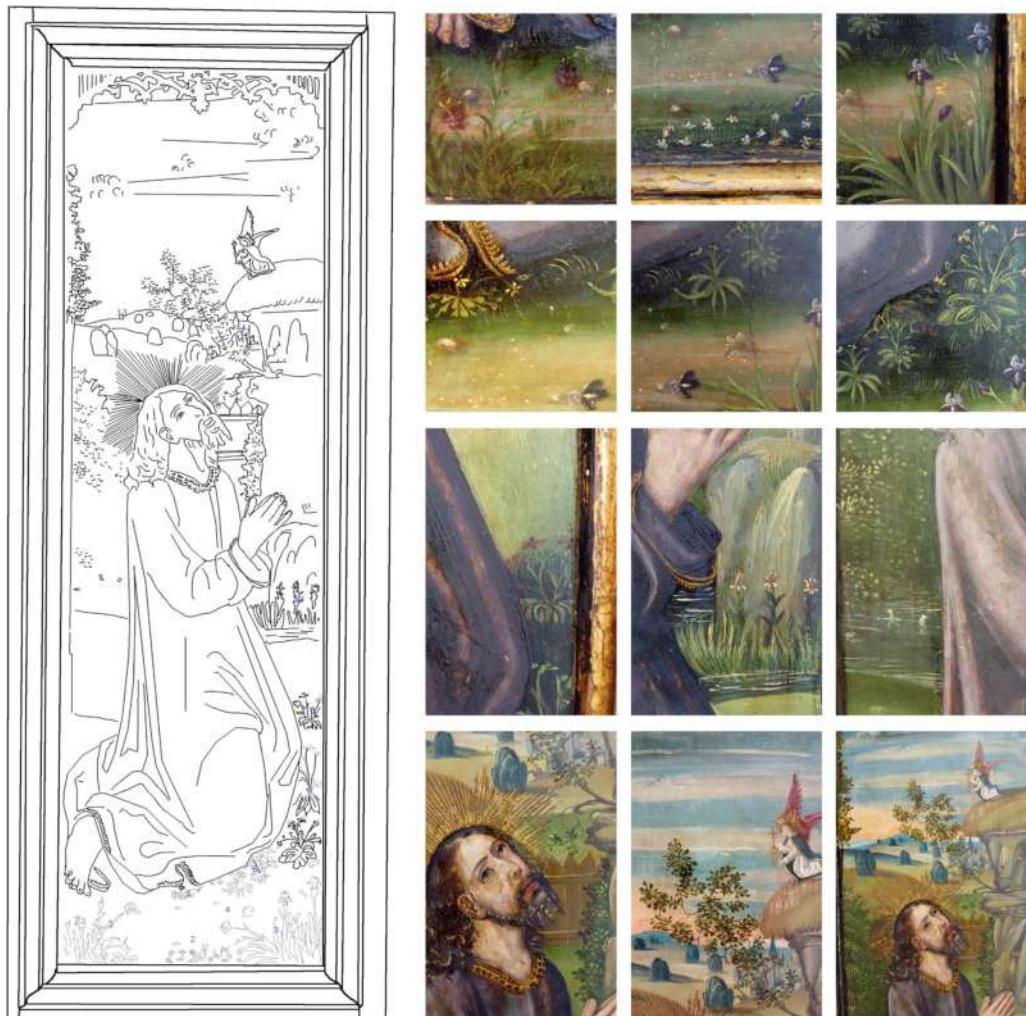


Fig. 4 (izqda.). Esquema de localización e identificación.

Fig. 5 (dcha, lectura de izqda. a dcha. y de arriba abajo). Fotografías de detalle de cada especie.
 1. Claveles. 2. Violeta blanca. 3. Lirios morados. 4. Flores esparcidas por el suelo. 5. Prímula. 6. Alhelíes. 7. Pensamiento. 8. Granza. 9. Amapola. 10. Lirios del valle. 11. Sauce. 12. Roble o haya. 13. Cipreses.

Aut.: Alejandra del Barrio Luna.

cortadas dejan de existir, como si la fe en la resurrección fuera la única salvación posible para la vida. Los cipreses, *cupressus*, propios de bosques nórdicos y de paisajes italianos, se levantan aislados y, al igual que los árboles de hoja perenne, simbolizan la inmortalidad⁴⁵.

⁴⁵ Pérez Rioja, 1971, p. 353.

Monolitos dispersos en la suave penillanura que configura el fondo. Bajo el ángel un haya, *fagus sylvatica*, en el borde izquierdo un roble, *quercus robur*. Ambas especies arbóreas usualmente representadas en la pintura flamenca por su íntima relación con la vida del hombre y mencionados en los textos bíblicos⁴⁶. El haya surge en una grieta de la roca. Débil de nacimiento, fuerte en su ascensión hacia el emisario de Dios. El roble recto es emblema de la justicia. Traspasa el elemento hacia la metáfora por la victoria de la escena representada, donde lo terrenal y lo místico confluyen en el triunfo de la vida sobre la muerte⁴⁷.

5. TEOLOGÍA DE LA TABLA DE LA «ORACIÓN DEL HUERTO»

La presencia de Jesús en el Huerto de los Olivos, al inicio de su Pasión, es descrita en el Nuevo Testamento a través de los cuatro evangelios y la Carta a los Hebreos⁴⁸, si bien la tabla pictórica que tratamos está inspirada en los tres últimos libros. Por lo tanto, están fielmente reflejados los detalles que relata San Lucas⁴⁹: Cristo ora arrodillado, con las manos juntas, su intención es no caer en la tentación del enemigo, mientras aparece un pequeño ángel, en lo alto de una roca, para animarle frente al duro trance de aceptar la entrega de su vida, simbolizada por el cáliz y la cruz que porta el emisario celeste. Del mismo modo, según san Juan⁵⁰, el lugar es concebido y ambientado como un huerto, tras Jesús, en segundo plano, vemos la valla de madera que protege y rodea un hermoso e idílico jardín, con río, flora diversa y un peñasco junto al cual ora Jesús. Finalmente, la Carta a los Hebreos⁵¹ nos presenta lo que interiormente vivió el Hijo de Dios con esta oración, en la que levantó sus ojos a lo alto y se dirigió con gritos y lágrimas para ser

⁴⁶ Champeaux, 1972, p. 363.

⁴⁷ Ameisenowa, 1938; García Mahiques, 1990, p. 132.

⁴⁸ Cf. Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-34; Lc. 22, 39-46; Jn. 18, 1 y Hb. 5, 7-9.

⁴⁹ Salió Jesús, como de costumbre, al monte de los Olivos; y lo siguieron los discípulos. Al llegar al sitio, les dijo: «Orad, para no caer en la tentación». Él se arrancó de ellos, alejándose como a un tiro de piedra y, arrodillado, oraba diciendo: «Padre, siquieres, aparta de mí ese cáliz. Pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya». Y se le apareció un ángel del cielo que lo animaba. En medio de su angustia, oraba con más insistencia. Y le bajaba el sudor a goterones, como de sangre, hasta el suelo. Y levantándose de la oración, fue hacia sus discípulos, los encontró dormidos por la pena, y les dijo: «¿Por qué dormís? Levantaos y orad, para no caer en la tentación».

⁵⁰ Dicho esto, pasó Jesús con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el que entraron él y sus discípulos.

⁵¹ El cual, habiendo ofrecido en los días de su vida mortal, ruegos y súplicas con gritos y lágrimas al que podía salvarle de la muerte, fue escuchado por su actitud reverente, y aún siendo Hijo, con lo que padeció experimentó la obediencia, y llegado a la perfección, se convirtió en causa de salvación eterna para todos los que le obedecen.

escuchado por el Padre, de esta manera, se convirtió, gracias a su paciente obediencia, en el modelo de hombre nuevo que salvó a la humanidad.

Tras esta tabla flamenca del siglo XV, aparte de la base neotestamentaria influye una parte teológico-doctrinal, recogida en algunos libros medievales de devoción, que orientaban a los fieles a consideraciones y meditaciones centradas en la humanidad de Cristo. Estos alcanzaron tanta popularidad y prestigio, sobre todo con la llegada de la imprenta, que los artistas las utilizaron como fuente de inspiración para sus pinturas y esculturas durante la Edad Media, el Renacimiento y hasta el Barroco. Fundamentalmente son varias fuentes literarias medievales, entre las que destacan el *Flos Sanctorum* de Giacomo da Varazze (1264), la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia (siglo XIV), el *Speculum Humanae Salvationis* (1309) o el *Libro de las Revelaciones* de Santa Brígida (1303-1373). Respecto al episodio de la Oración en el Huerto es interpretado desde la tipología, por la cual los acontecimientos del Antiguo Testamento prefiguran, o predicen, los del Nuevo Testamento. Desde esta mirada, el Huerto de los Olivos se representa como una vuelta al Paraíso⁵², la invitación a orar de Jesús para vencer las tentaciones nos remite al pecado original⁵³, y la obediencia del Hijo al Padre le contrapone a Adán⁵⁴. Es evidente que la entrada de Jesús en el Huerto de los Olivos alude a la narración del Paraíso y del pecado original. Nos quiere decir que aquí Jesús retoma aquella historia. En aquel huerto, en el jardín del Edén, se produce la tentación y la traición de Jesús, pero el huerto es también el lugar de la resurrección⁵⁵. En efecto, en el huerto Jesús ha aceptado hasta el fondo la voluntad del Padre, la ha hecho suya, y así ha dado un vuelco a la historia.

6. LA RESTAURACIÓN

El primer paso fue documentar la obra y determinar las patologías existentes. Para analizar el estado de conservación de la obra se realizó un estudio reflectográfico de IR, fluorescencia visible inducida por luz UV, estratigrafías con análisis óptico microscópico y

⁵² ¡Oh cuán cara te cuesta, Salvador mío, mi salud y mi remedio! ¡Oh mi verdadero Adán, entrando en ell Paraíso por mis pecados, que con sudores de sangre ganas el pan que yo tengo de comer! (Ludolfo de Sajonia. *Vita Christi*, cap. 17)

⁵³ Jhesu Christo fue tentado por esto, que librarse a nós de tentaciones... porque viese las flores del Paraíso el humano linage (Varaze, 2020, pp. 160-161)

⁵⁴ Había de encaminar a la gloria de los cielos a sus amigos, a quienes por su soberbia había merecido el primer hombre las penas del infierno; pero afligíase, porque así como con todos sus miembros había pecado el hombre en el paraíso por la mala concupiscencia, igualmente conocía que su Hijo satisfaría en el mundo la culpa del primer hombre con la amarguísima muerte de su propio cuerpo (Santa Brígida de Suecia. Libro de las Revelaciones, cap. 16. Lección Primera).

⁵⁵ cf. Jn. 19. 41

fotografías con luz directa y luz rasante. La obra cuenta con un barniz al aceite con reflexión UV azulada y salpicaduras de cera debajo de la capa de protección actual. En las estratigrafías ópticas de micromuestras encapsuladas en resina epoxídica y analizadas con microscopio Enosa a 45x se concluyó que la preparación es porosa, regular de un sólo estrato con acabado lijado con reacción al ácido y con trazas negras, capa pictórica grasa macrofisurada y barniz y repinte visible en estrato. Estructuralmente la obra sufrió un factor de alteración hídrico que afectó a los anclajes metálicos originales, presentan mineralización, que provocó biodeterioro fúngico que en la actualidad estaba inactivo. La madera ha sufrido un ataque de anóbidos (*Anobium punctatum*), también inactivo. La obra presenta una separación de bloques entre el marco y la tabla por la merma a la resistencia mecánica de las alteraciones anteriores. Con la luz rasante se observan craquelados con levantamientos de escamas en la unión de bloques del embón y la tabla, ocasionados por esta inestabilidad estructural (figs. 6-7).

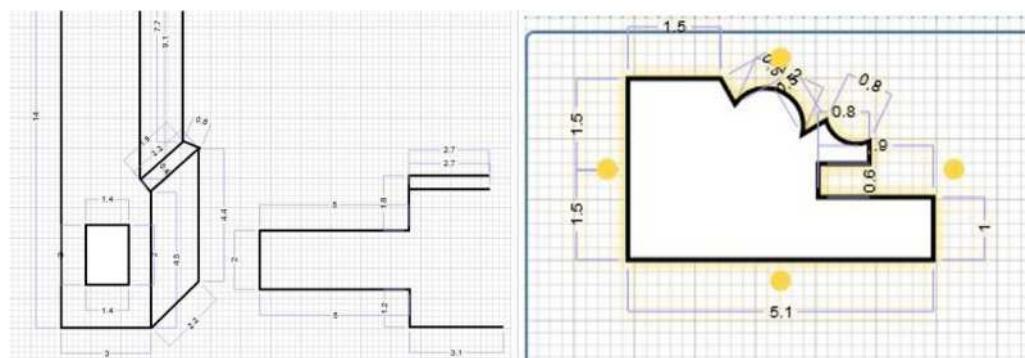


Fig. 6. Planimetría de estructura del marco. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.



Fig. 7. Alteración estructural del ensamble. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

El criterio de intervención ha sido mantener el valor simbólico devolviendo la materialidad y devolviendo el cromatismo. Las pautas metodológicas y criterios se han ajustado a la normativa del Ministerio de Cultura en el Proyecto Coremans de Pintura de Caballete⁵⁶.

El objetivo de la intervención es devolver la estabilidad estructural con el tratamiento en el anclaje de la madera a los travesaños del marco, consolidación estructural del soporte y reintegración volumétrica de las lagunas. La capa pictórica que posee un cambio cromático por el envejecimiento del barniz y el repinte que oculta la zona quemada. Tras los test previos microscópicos, de solubilidad, se procedió a una limpieza física con apoyo de microscopía óptica para evitar lixiviaciones (fig. 8).

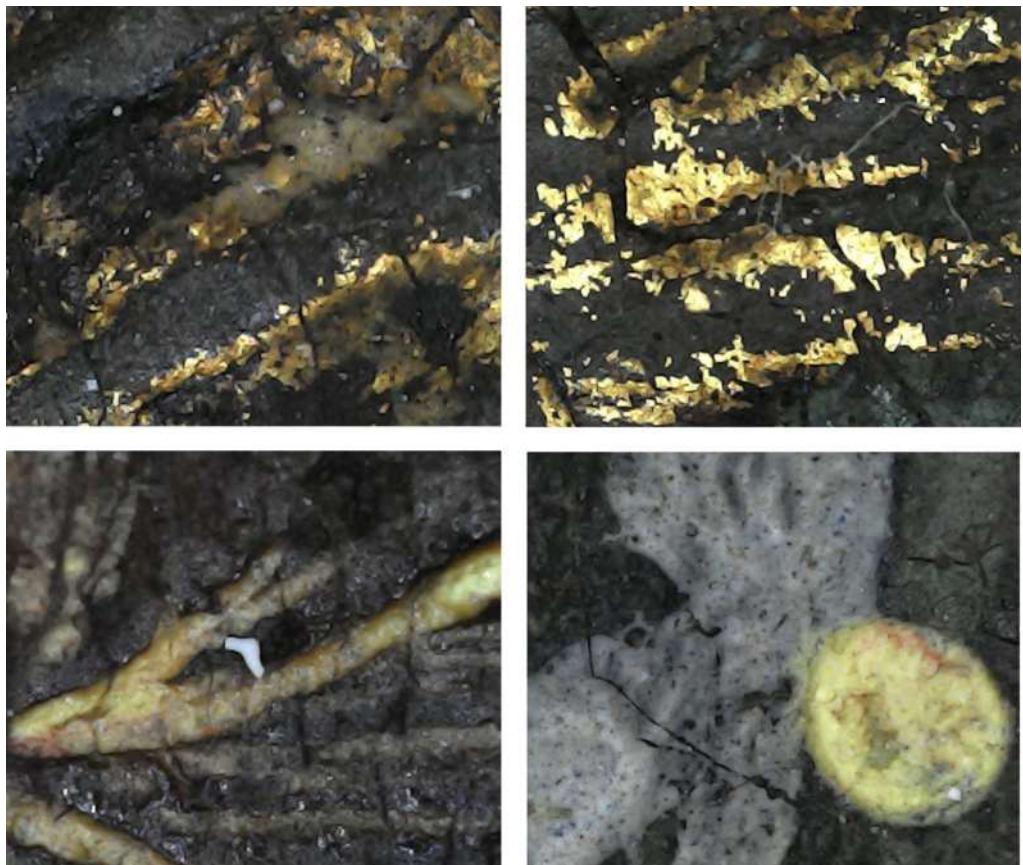
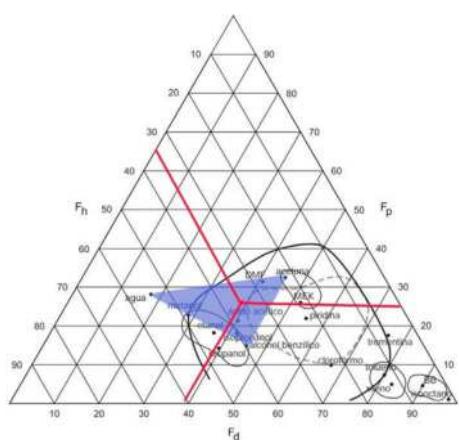


Fig. 8. Proceso de limpieza de barnices con uso de microscopía, 10x. Arriba dorados a la sisa sobre pastillaje, abajo a la izqda. estambre del clave y a la derecha violeta blanca. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

⁵⁶ VV. AA., 2018.

Los valores de solubilidad de estratos se caracterizaron por el triángulo de Teas de disolución alcohólica-cetónica de factor de solubilidad de 39,5 y un pH de 6,7, por lo que corresponde a un barniz dammar parcialmente envejecido⁵⁷ (fig. 9). Para la eliminación del repinte se observó microscópicamente que el aglutinante no es protéico (al test de fuscina reaccionó negativo) y por el rango de solubilidad debe de tratarse de una pintura de aglutinante de resina natural o sintética descartando el aceite. Al test de ácido reaccionó confirmando que la carga es carbonato de calcio pudiendo correlacionar por tanto a pintura a una base industrial de finales del siglo XIX o principios del XX. Con estos parámetros se utilizó la mezcla por disolución y retira parcialmente el repinte por lo que se probó la muestra en estado gelificado con una temporalidad de 5 minutos y remoción (fig. 10).



Disolvente	Fd – N	Fp – D	Fh – H
Alcohol bencílico	46 (25%) 11,5	15 (25%) 3,75	39 (25%) 9,75
Acetona	47 (50%) 23,5	32 (50%) 16	21 (50%) 10,5
Agua	18 (25%) 4,5	28 (25%) 7	54 (25%) 13,5
	39,5	26,75	33,75
Valor film 39,5			

Fig. 9. Test de solubilidad. Aut.: Alejandra del Barrio Luna.



Fig. 10. Media limpieza del barniz de la tabla. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

⁵⁷ Sánchez Ledesma, 2006, p. 6.



Fig. 11. Detalle de la reintegración cromática. Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

La reintegración pictórica de las lagunas de la tabla se adaptó al precepto de legibilidad estética, por lo que se eligió la trama de *rigatino* sobre una base de tinta neutra en bajo tono. Para adaptar este criterio de intervención se estucó la laguna con estuco orgánico y carga inerte (sulfato de calcio por el criterio de discernibilidad) por saturación y se desestucó a nivel de la laguna con acabado liso y pulido. Como capa de protección de la obra se aplicó por pulverización una película filmógena reversible, en disolución alcohólica, del barniz de retoque de la marca Lefranc&Bourgeois que tiene filtro UV (figs. 11-12).

7. CONCLUSIONES

El riguroso análisis de técnicas artísticas y su cotejo documental ha permitido identificar una tabla anónima e inédita en una colección privada catalogada en el último cuarto del siglo XV, en línea con la pintura de Fernando Gallego. La presencia de otros pintores en Salamanca que mantienen el estilo y una documentación escasa en referencia a ellos no permite abordar una identificación de todos los artífices presentes en ese periodo y sus talleres, aunque sí se puede crear un amplio marco que reflejan un foco activo pictórico de relevancia en el panorama español. Entre las obras conservadas de la *Oración del huerto* de Fernando Gallego, la del Altar Mayor de Santa María de Trujillo y la del Retablo de Ciudad Rodrigo, comparándolas con la estudiada, vemos cómo la fuente iconográfica de Martin Schongauer se ve modificada en la representación iconográfica de la vegetación en ellas contenida. La excepcional calidad y amplia variedad de plantas utilizadas en la tabla ahora dada a conocer permiten remarcar un interés simbólico en esta obra. La interrelación del cambio devocional hacia un rezo íntimo suscitado por la iconografía y teología de la agonía



Fig. 12. Fotografía final de la obra tras la intervención.
Fot. de la autora Alejandra del Barrio Luna.

en el Huerto supuso una inclusión del tema en los sermones y las representaciones del ciclo de la pasión suponiendo el momento de intromisión personal en la relación con Dios, que se recoge en la obra estudiada a través de toda su simbología floral y compositiva.

La propuesta de esta intervención tiene el objetivo de identificar la escuela y el autor de la obra en su relación con los datos conocidos de los talleres salmantinos y de otras zonas de la península, así como aportar datos a la teoría de la restauración contemporánea. Para seguir la metodología científica y teorías de la restauración, se han usado las pautas dadas para la pintura de caballete del Proyecto Coremans. El uso de estudios multiespectrales y microscópicos nos ha permitido comparar la obra con la de Fernando Gallego y descartar su autoría. Igualmente, se han analizado los parámetros de solubilidad para cada estrato para conservar y preservar la pátina y el valor histórico de la obra. A nivel estructural se ha decidido documentar su origen con las huellas de los herrajes y marcas originales que contextualizan el método de concepción del retablo, evidenciando la importancia de las huellas en las obras de arte como fuentes primarias. Por último, el hecho de eliminar un barniz e intervenciones anteriores es un criterio de lectura crítica de la obra que entraña con la concepción legible, discernible y reversible que establece una correcta lectura adaptada a la idea estética unitaria del conjunto respetando los criterios de la teoría de la restauración.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Edward Johnston y HOOD-WARD, Carol H., (1941): «The flora of the Unicorn tapestries», *New York Garden Botanical Journal*, 42, 497, pp. 105-12.
- AMEISENOWA, Zofja (1938): «The tree of life in jewish iconography», *Journal of the Warburg Institute*, 2 Nr. 4., 1938, pp. 326-345.
- ASSELBERGHS, Jean-Paul (1999). *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*, Salamanca, Caja Duero.
- BARBA GÓMEZ, Eduardo (2020). *El jardín del Prado*, Madrid, Museo del Prado, Espasa.
- (2024). *Un paseo botánico por el Prado* [cat. exp], Madrid, Museo del Prado.
- BARTAL, Renana (2022): «Images and Self-Reflection in the *Meditationes Vitae Christi*», *Specula Revista De Humanidades Y Espiritualidad*, 4, pp. 33-58.
- <https://revistas.ucv.es/specula/index.php/specula/article/view/1088/1083>
- BESTUL, Thomas H. (1996). *Text of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BONAVVENTURE, (1978). *The soul's journey into God; the tree of life; the life of St. Francis* (E. Cousins, trans.), Paulist Press, 1978.

- BRUCE-MITFORD, Miranda (1997). *Signos y símbolos*, México, Editorial Diana.
- CAULIBUS, John (2001). *Meditations on the life of Christ* (F. X. Taney, A. Miller and C. M. Stallings-Taney, Eds. and Trans.), Pegasus Press.
- CHAMPEAUZ, G. y STERCKX, D.S., (1972). *Le monde des Symbols*, La Pierre-qui-Vire, París.
- DEMUS, Otto (1988). *The mosaic decoration of San Marco, Venice*. University of Chicago Press.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2019). «Revistiendo la arquitectura que viste la arquitectura. Una aproximación a las sargas de la Pasión de influencia flamenca del siglo XVI en España. Los ejemplos de Oña y Toro» en René Jesús Payo Hernanz *et al.*, (eds.), *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos-CEHA, vol. 1, (pp. 785-790).
- DINODIA, Naveena, (2023): «*Salix Alba And Its Cultural Significance*», *International Journal for Multidisciplinary Research*. <https://www.ijfmr.com/papers/2023/1/6755.pdf>
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto.
- DOTSETH, Amanda W., ANDERSON, Bárbara C., ROGLÁN, Marck A. (2008). *Fernando Gallego and his workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo. Paintings from the collection of the University of Arizona Museum of Art*, Philip Wilson Publishers.
- DUDANT, Anne (1985). *Les tapisseries tournaisiennes de la seconde moitié du XVe siècle au musée d'Historie et d'Archéologie de la ville de Tournai*, Mons, Fédération du Tourisme du Hainaut.
- FERRERO, Felipe (1991). *Las 35 tablas de Arcenillas (siglo XV). Su historia y su mensaje*, Valladolid.
- FISHER, Celia (2011). *Flowers of the renaissance*, Los Angeles, Paul Getty Museum.
- FLORA, Holly (2017): «Fashioning the Passion: The Poor Clares and the clothing of Christ», *Art History*, 40.
- FRANKE, Birgit *et al.*, (2009). «Le panthéon héroïque de Charles le Téméraire» en Susan Marti, Till-Holger Borchert y Gabriele Keck (dirs.), *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne* [cat. exp.], Bruselas, Fonds Mercator, (pp. 304-314).
- GARCÍA BOIZA, Antonio (1992): «Inventarios de arte salmantino. El retablo de pintura de Mollorido», *La Basílica Teresiana*, n.º 9, 3.^a época, pp. 366-370.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1990). *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier (2015): «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriencia*, vol. 10, pp. 113-161.

- GARCÍA SEBASTIÁN, José Luis (1979). *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958). *Fernando Gallego*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-CSIC, 1958.
- HAMBURGER, Jeffrey F. (1997). *Nuns as artists: The visual culture of a medieval convent*. University of California Press.
- HERRERO CORTELL, Miguel Angel y PUIG SANCHÍS, Isidro (2019): «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de arte valenciano*, n.º 100, pp. 57-81.
- LONICER'S KRAUTERBUCH, Adam, (1557). «Rubia tinctorum» in *Sweetscented bedstraw, Galium odoratum, and dyer's madder*, Frankfurt, Herbal. This from a 17th Century pirate edition or atlas of illustrations only, with captions in Latin, Greek, French, Italian, German, and in English manuscript. (Photo by: Florilegius/Universal Images Group via Getty Images). <https://www.gettyimages.es/detail/fotografia-de-noticias/sweetscented-bedstraw-galium-odoratum-and-dyers-fotografia-de-noticias/1751405962?adppopup=true>
- MARTÍN AVEDILLO, Fabriciano (1989). *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, Eds. Fama.
- (1999). *Las tablas hispanoflamencas de Arcenillas*, Zamora.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José M.^a (2018). *El Cielo de Salamanca*, Salamanca, Universidad.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2021). *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- NEFF, Amy (2019). *A soul's journey: Franciscan art, theology, and devotion in the Supplicationes variae*, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (2004). «La Salamanca artística de Fernando Gallego (c. 1440-1507)» en José Ramón Nieto González (dir.), *Fernando Gallego (c. 1440-1507)* [cat. exp.], Salamanca-Viseu, Caja Duero, (pp. 21-41).
- PAVIOT, Jacques (1990): «La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits», *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 23, Louvain-la-Neuve, pp. 83-93.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio (1971). *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos.
- PÍA TIMÓN, María (2010). «Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI» en *La pintura europea sobre tabla*, Madrid, Ministerio de Cultura, (pp. 166-180).
- PUENTE, Luis de la (1935). *Meditaciones Pasión de Cristo, Vida Gloriosa de Cristo*, Tomo II, 1935. <https://ia801905.us.archive.org/15/items/archivelac4/Meditaciones-sobre-la-pasion-y-vida-gloriosa-de-Cristo-P-LUIS-DE-LA-PUENTE%281%29.pdf>
- URKULLU, M.^a Teresa (1998): «La conservación del arte religioso. Criterios actuales», *Ars Sacra. Criterios de restauración*, n.º 8, 1998, pp. 45- 54.

- VARAZE, Giacomo (2020). *El Flos Sanctorum con sus etimologías* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].
- VÁZQUEZ PRADO, Francisco M. *et al.* (2016): «Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 72, n.º 2, pp. 1323-1396.
- *et al.* (2018): «Los motivos vegetales en las borduras de los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 74, n.º 2, pp. 1341-1372. Grupo de Investigación HABITAT. Instituto de Investigaciones Agrarias La Orden-Valdesequera. CICYTEX.
- (2022): *Las plantas en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz*, pp. 99- 131.
- VV. AA. (2018). *Proyecto Coremans: criterios de intervención en pintura de caballete*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- REDONDO CANTERA, M.ª José (2002): «Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI», *Salamanca, Revista de Estudios*, n.º 48, 2002, pp. 175-186.
- SÁNCHEZ LEDESMA, Andrés, *et al.* (2006). «Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación» en *Los barnices en la conservación y restauración de pinturas: resultados de las últimas investigaciones y sus aplicaciones*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_EN.pdf.
- SEBASTIÁN, Santiago (1972): «Un programa astrológico en la España del siglo XV», *Traza y Baza*, n.º 1, pp. 49-61.
- SILVA MAROTO, Pilar (2004a). *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero.
- (2004b). «Fernando Gallego» en José Ramón Nieto González (dir.), *Fernando Gallego (c. 1440-1507)* [cat. exp.], Salamanca-Viseu, Caja Duero, (pp. 43-72).
- (2011). «Pintura y pintores del siglo XV en Oña» en Rafael Sánchez Domingo (coord.), *San Salvador de Oña. Mil años de historia*, Oña, Fundación Milenario San Salvador de Oña, (pp. 576-593).
- W. AS-VIJVERS, Anne Margreet (2022). «Flowers or meaning. The interpretation of marginal decoration in southern Netherlandish manuscripts from around 1500» en *The Depiction and Use of Plants in the Western World 600-1600*, pp. 286-301. <https://www.jstor.org/stable/jj.1231865.18>
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (2009). «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior» en Jesús M.ª Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Diputación-Universidad, 2009, (pp. 55-60).

MURILLO AND THE NORTH: THE CASE OF MICHAEL SWEERTS*

Murillo y el Norte: el caso de Michael Sweerts

RONNI BAER

Princeton University Art Museum

rmabaer@princeton.edu

Recibido: 18/04/2025

Aceptado: 16/07/2025

DOI: 10.51743/cai.604

ABSTRACT

Based on a number of visual consonances, it seems apparent that the Spanish painter, Bartolomé Esteban Murillo, somehow knew the work of the Brussels-born artist, Michael Sweerts¹. Murillo only left his native Seville once, in 1658 for a brief trip to Madrid. Sweerts is not recorded as ever having traveled to Spain. Although there is as yet no definitive proof, this essay traces ways in which the Spanish artist could have come into contact with Sweerts's work.

RESUMEN

En base a una serie de similitudes visuales, parece posible que el pintor español Bartolomé Esteban Murillo conoció de alguna manera la obra del artista belga Michael Sweerts. Murillo solo salió de su Sevilla natal en 1658 para realizar un breve viaje a Madrid y no hay constancia de que Sweerts viajase nunca a España. Aunque aún no existen pruebas definitivas, este artículo analiza las formas en que el artista español podría haber entrado en contacto con la obra de Sweerts.

* A good deal of this essay is based on Baer, 2022, which includes a fuller discussion of Murillo's patrons and his connections to the art of the North. For their help in furthering my research, I would like to thank Peter Fox, Richard Kagan, Carla Rahn Philips, Raphael Duro Garrido, Nicole Legnani, Amanda Wunder, Fernando Quiles, Mark Ponte, Ramona Negrón, and Miguel Ángel Cerquera Hurtado. Brown, 1982, p. 38, observed that while 'no one is closer to Murillo than Michael Sweerts...' there is no reason to suppose that Murillo knew Sweerts' painting.' This article attempts to prove otherwise. For example, Navarrete Prieto, 1996; Navarrete Prieto, 1997; Navarrete Prieto, 1998.

KEYWORDS: Murillo, Sweerts, 17th Century Painting.

PALABRAS CLAVE: Murillo, Sweerts, pintura del siglo XVII.

1. MURILLO'S SEVILLE

Murillo's use of northern print sources is well documented. His inclusion of carefully observed still life details in his portraits and religious pictures further allies his production to the art of the North. Three of the artist's most important patrons were either from The Netherlands or had northern parentage. Murillo's genre scenes, a type of painting associated with northern art, were collected by these patrons. Of the 18 paintings acquired from Murillo by Justino de Neve (1625-1685), canon of the Cathedral of Seville who descended from a family of Flemish origin, two were genre subjects: *primavera* (spring) and *berano* (summer).¹ Nicolás Omazur (c.1630-1698), who came from an old, prestigious Antwerp family and was resident in Seville by July 1669, owned seven genre pictures by Murillo among the forty originals and copies after the artist's work he had in his collection.² Josua van Belle (c.1636-1710), a Dutch shipping merchant from Rotterdam, lived first in Cádiz and then in Seville until returning to Holland in about 1673.³ At the time of his death in 1710, Van Belle had a collection of about 250 paintings by Netherlandish, Italian, and Spanish masters.⁴ When a portion of his collection was put up for sale by his son in Rotterdam in 1730, five paintings by Murillo were listed, two of which were of genre subjects.⁵ Given his evident enthusiasm for Murillo, it seems that Van Belle might have invited the Spanish artist to see his collection while he was resident in Seville.

Several paintings associated with the Bamboccianti, a group of mostly northern artists specializing in peasant genre scenes and working in Rome, figured in the 1730 Van

¹ *Inventario de los bienes de Justino de Neve: [8-9] Yten dos quadros yguales el uno de la primavera y el otro el berano con sus moduras doradas de mano de morillo...*, cited in *Murillo & Justino de Neve: El arte de la Amistad*, 2012, p. 163. These have been identified as the paintings by Murillo in Dulwich (*The Flower Girl*) and Edinburgh (*Young Man with a Basket of Fruit*).

² Kinkead, 1986, p. 137.

³ Antunes and Negrón, 2022, p. 34.

⁴ This according to Von Uffenbach, 1754, p. 314, although no list of these works survives nor is it known how much of the collection was acquired during Van Belle's sojourn in Spain.

⁵ These genre subjects are described as 'pictures of a *Spanish beggar* and his female counterpart;' Sale Josua van Belle, Rotterdam, 6 September 1730 in Hoet, 1752, pp. 353-355, lot numbers 47: 'Een Spaanse Bedelaer door Morillo' and 48: 'Een Spaense Bedelares, door denzelve.' The sale of Van Belle's collection comprised 106 lots, leaving about 144 paintings seen by Von Uffenbach unaccounted for.

Belle sale.⁶ In fact, although the consignor's name is not listed, a couple of the works might have appeared in an earlier 1719 Rotterdam sale: 'A l'amour-Speelders, door P. van Laer, alias Bamboots, van zyn besten trant' and 'Een dito, de Goedergelukzegsters van denzelven [Andries Both].'⁷ In that sale also appeared 'A Persian, by Chevalier Zwarts.'⁸ If the paintings by the Bamboccianti described in the 1719 sale belonged to Van Belle, one might assume that they didn't sell so reappeared in the 1730 sale. Perhaps Van Belle also owned the painting by Michael Sweerts, which, because it doesn't figure in the 1730 sale, might have sold in 1719. If these conjectures are correct, Murillo could have seen a painting by Sweerts in Van Belle's collection in Seville.

2. THE GENRE PAINTINGS

Michael Sweerts (1618-1664), son of a Brussels silk merchant, was associated with the Bamboccianti while he was living and working in Rome. However, he painted more diverse subject matter than his northern colleagues, and the elegiac quality that imbues his work is quite different from the rough-and-tumble nature of their subjects. We know his art was valued, since the Pope bestowed upon him the title of *cavaliere*, and his paintings are recorded in important and prestigious collections in Italy by an early date, including that of Prince Camillo Pamphilj, the nephew of Pope Innocent X. He also enjoyed the patronage of gentlemen on the Grand Tour. However, he (and his art) fell

⁶ Among the paintings in the 1730 Rotterdam sale of Josua van Belle's collection were lot 72: Een stuk verbeeldende goede Geluk Zegsters, door Andries Bot ['A piece representing...fortune tellers by Andries Bot(h)']; lot 73: Een stuk zynde à la Mour Speelders door Pieter van Laer, anders Bamboots ['A piece being mora players by Pieter van Laer, otherwise (known as) Bamboots']; and lot 84: Een Landschapje daer een Man Koeijen Dryft, door Asselin, anders Krabbetje ['A little landscape in which a man drives cattle by Asselin, otherwise (known as) Krabbetje']. The elite Spanish community in Rome were enthusiastic patrons of the Bamboccianti and works by these artists also figured in Spanish collections at home. It is therefore very likely (and has long been assumed) that Murillo knew genre paintings by the Bamboccianti. Cherry, 2001, places Murillo's genre paintings in a broad context and includes a brief discussion of the Bamboccianti.

⁷ They are described in almost the same words as they are in the 1730 sale; see Sale Quiryn van Biesum, Rotterdam, 18th October 1719 in Hoet, 1752, pp. 232-133, lot 105 and 122.

⁸ The painting by Michael Sweerts now in the Thyssen Collection, Madrid (dated by Jansen, 2002, c.1655-1656 and by the Thyssen Collection online catalogue, c. 1658-1661), roughly corresponds to the cursory description but it has no known early provenance, and turban-like headdresses like this appear in other of Sweerts's paintings. According to Jansen, 2002, p. 144, 'Turban-like headdresses appear to have fascinated Sweerts throughout his career.'



Fig. 1. Michael Sweerts, *An Old Woman Spinning*, c.1646-1648, oil on canvas, 43 x 34 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.
Photog. Andrew Norman.



Fig. 2. Murillo, *Old Woman holding a Distaff and a Spindle*, c.1650-1660, oil on canvas, 87.8 x 76.5 cm. National Trust, Stourhead, Wiltshire.
Photog. Matthew Hollow.

into obscurity, and efforts to reconstitute his oeuvre were only undertaken in the last century.⁹

Only three of Sweerts's extant paintings are dated, which makes establishing a chronology of his work uncertain. Nor is there unanimity in the dating of Murillo's early paintings. The disparity in size between the work of the two artists is notable: Sweerts's paintings are quite a bit smaller than Murillo's. Furthermore, the two artists painted in entirely different manners. Nevertheless, in Sweerts's *An Old Woman Spinning*, c.1646-1648 (Fitzwilliam Museum, Cambridge; fig. 1) and Murillo's *Old Woman holding Distaff and Spindle*, c.1650 (Stourhead, Wiltshire; fig. 2), the choice of theme and the way it is represented is strikingly similar. In both, an elderly woman depicted in half-length with a white head covering is placed close to the picture plane before a dark background. Under her left arm, she holds a distaff and, with her right hand, a spindle. Their direct address to the viewer is arresting. While there are numerous northern depictions of women spinning, they inevitably focus on the "act" of spinning rather than on the spinner.

⁹ On Sweerts, see Kultzen, 1996, Jansen, 2002, Yeager-Crasselt, 2015, and De Marchi, 2024.

In trying to understand where Murillo's anomalous genre paintings might have originated, scholars have posited the model of Gerard ter Borch, an influential 17th-century Dutch painter of domestic genre scenes, who painted both spinners and women searching their child's head for lice. But, if one compares Ter Borch's painting of a woman combing her child's hair (c.1652-1653, Mauritshuis; fig. 3) to Murillo's *The Toilette*, (c. 1655-1660, Munich; fig. 4), Murillo's composition is more similar to Sweerts's *Woman Searching a Child's Head for Lice* (c.1650, Musées de Strasbourg; fig. 5) than to the Ter Borch.¹⁰ Sweerts's painting is probably among those that were brought back from Rome to Amsterdam in about 1650 by one of his Dutch patrons: it is described in the March 7, 1731



Fig. 3. Gerard ter Borch, *Mother Combing her Child's Hair*, c.1652-1653, oil on panel, 33.2 x 28.7 cm. Mauritshuis, The Hague.



Fig. 4. Murillo, *The Toilette*, c.1655-1660, oil on canvas, 143.7 x 109 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek München¹¹.



Fig. 5. Michael Sweerts, *Woman Searching a Child's Head for Lice*, c.1650, oil on canvas, 42 x 34 cm. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

¹⁰ As noted in Wheelock, 2004, p. 11, paintings by Sweerts of women spinning or searching their child's hair for lice, which Ter Borch could have seen in Amsterdam, might have inspired Ter Borch's paintings of similar subjects, as I believe they inspired Murillo, but to different effect.

Like Sweerts, the scale of Ter Borch's paintings is much smaller than Murillo's. As far as I can tell, no genre paintings by Ter Borch—or any painting by him for that matter, including those of Spanish subjects—has an early Spanish provenance.

According to Kultzen, 1996, p. 23, the Sweerts painting dates 'to the artist's early days in Rome.' He arrived in the city around 1646. It could be that Ter Borch and Murillo were both inspired by Sweerts who, as his four extant paintings of the subject show, clearly liked the theme of 'searching for lice.' Brown, 1982, p. 38, suggested that Murillo extracted a detail from Sweerts's Street Scene (1644-1646, oil on canvas, 67.2 x 50 cm, Accademia Nazionale di San Luca, Rome) for his painting of The Toilette, but to this writer, the Sweerts painting in Strasbourg is much closer.

¹¹ <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ZKGPE0xgA>

Amsterdam inventory of the estate of Anthony Deutz (a descendant of the patron) as 'A woman combing a girl, masterfully artful by Cavalier Swartz'.¹²

The boy in Murillo's *The Young Beggar* (c.1645-1650, Louvre; fig. 6) is almost a mirror-image of the man in Sweerts's *A Sleeping Boy and a Man Removing Fleas from Himself* c.1650-1652 (fig. 7). And there is something about the posture of the sleeping boy next to him—in the positioning of his legs and depiction of his dirty bare feet—that finds echoes in Murillo's painting. The strong, glancing light is another shared feature of the two works. According to the chronologies constructed for the two artists, these works were painted close in time.¹³ While it is difficult to say which takes precedence, both Murillo and Sweerts depicted the same simple subjects in a dignified, profoundly human way.



Fig. 6. Murillo, *The Young Beggar*, c.1645-1650, oil on canvas, 137 x 115 cm. Musée du Louvre, Paris. Photog. Stéphane Maréchalle.



Fig. 7 Michael Sweerts, *A Sleeping Boy and a Man Removing Fleas from Himself*, c.1650-1654, oil on canvas, 71 x 78.5 cm. Mauritshuis, The Hague.

¹² 'Een vrouwtje dat een Meisje kamt, overheerlyk van konst, door Cavellier Swartz' [no. 8] in Kultzen, 1996, p. 94.

¹³ Kultzen 1996, p. 36, dates Sweerts's painting to the early years of his late Roman period, i.e., c.1650-1652, while the Mauritshuis online catalogue dates it to c. 1650-1654. It is therefore conceivable that both the Murillo and Sweerts pictures were painted c.1650. Kultzen posited that Sweerts was inspired by the Murillo, without indicating how the painting could have been known to him. No provenance for the Louvre Murillo is known before the mid-eighteenth century.



Fig. 8. Murillo, *Laughing Boy*, c.1655-1660, oil on canvas, 54 x 40.4 cm. Abelló collection, Madrid.



Fig. 9. Michael Sweerts, *Smiling Youth*, from the series *Diversae Facies in usum juvenum et alionum*, 1656, etching, 8.8 x 8.4 cm. Rijksmuseum.



Fig. 10. Murillo, *Urchin mocking Old Woman eating Migas*, c.1660-1665, oil on canvas, 147.3 x 106.7 cm. Dyrham Park © National Trust.



Fig. 11. Michael Sweerts, title page from the *Diversae facies in usum juvenum et alionum*, 1656, etching, 9 x 8.1 cm, Rijksmuseum.

In addition to his paintings, Murillo could have known Sweerts's etched series entitled *Diversae facies in usum juvenum et aliorum* (Different faces for the use of young people and others), published in 1656. These individualized head studies are related to Sweerts's paintings of single figures from the mid-to late 1650s.¹⁴ Murillo painted several works that feature smiling or laughing youths, a relatively unusual motif; Murillo's *Laughing Boy* c.1655-1660, (fig. 8), though more exuberant, is not far from Sweerts's *Smiling Youth* from his print series (fig. 9). In Murillo's *Urchin Mocking an Old Woman eating Migas* c.1660-1665 (fig. 10), a young man smiles at the viewer while pointing to the woman guarding her gruel. Murillo here seems to have combined Sweerts's print with the title page image, in which a young man addresses the viewer by pointing to the name, date, and maker of the etchings (fig. 11).

3. THE DOCUMENTS AND MURILLO'S SOCIAL NETWORKS

There are no known copies of the genre scenes by Sweerts under discussion nor is there evidence that any of his paintings appeared in 17th-century Spanish collections (although his works were often attributed to other artists until quite recently). Further, there is no record of any painting by Sweerts with a Spanish provenance in the catalogue raisonné of his work.¹⁵ Aside from his visit to Madrid in 1658, Murillo didn't travel. So how could he have known Sweerts's work?

The key may lie in the family and social networks of Murillo's patron, Josua van Belle. After his return from Spain to the Netherlands, Josua continued to have ties to Seville, not least through his brother, Pedro. Pedro had moved to the city in 1664 to assist Josua in his business of shipping goods to the Spanish Americas. A document dated September 3rd, 1686, partially published in 1936 by W. R. Menkman, records that Josua van Belle appeared before the Rotterdam notary Gomaro van Bortel claiming a ¼ interest in monies owed to him by Balthasar Coymans—to be received by the Seville residents Joseph Morales and Christoval Garcia de Segovia—if Pedro van Belle had no recompense from the galleons expected to arrive under Admiral Gonzale Chaxon.¹⁶

¹⁴ For example, *Head of an Old Woman* (Getty) and *Head of a Boy* (Groninger Museum, Groningen).

¹⁵ Kultzen, 1996. The only painting by Sweerts in Spain, aside from the Thyssen *Boy in a Turban*, is in the Museo Cerralbo in Madrid (where it was, until recently, attributed to the Dutch artist Nicolaes Berchem). The curators there have—as yet—discovered no provenance for it.

¹⁶ Menkman, 1936, pp. 12-13. 'Om terug te komen op Josua van Belle, de reden voor zijn compareeren voor notaris Van Bortel was dat hij voor een vierde geinteresseerd was in een vordering van 50.000

Balthasar Coymans (1652-1686), who happened to be the uncle of Sweerts's most important patrons, was a business partner of Pedro van Belle. Coymans came from a venerable Amsterdam merchant family and had apprenticed with Josua van Belle in Seville in 1671, thanks to the long-standing relationship between the Coymans and Van Belle families.¹⁷ When Josua left Seville in 1673, Coymans and Pedro took over the merchant house. They then relocated to Cádiz, which had supplanted Seville in the 1670s as the entrepôt to Spain's transatlantic commercial activities.

Coymans bankrolled the *asiento* system—the contract granted by the Spanish crown that gave the holder exclusive rights to the slave trade with Spanish America. The *asiento* generated revenues for the Spanish royal treasury, in addition to supplying the colonists with slave labor. At the same time, it supposedly protected the closed economic system of the Spanish colonial empire; but, because of smuggling and illicit trade, it was ultimately unsuccessful in that regard.¹⁸ Coymans became *asentista* (controller) in 1685, after making a large cash payment to the Spanish treasury and promising to construct frigates for the Spanish armada.¹⁹

The 1686 document concerns the payment for the *asiento* contract, which was 200,000 escudos. Coymans paid 150,000 of that sum in twelve monthly installments. For the remaining 50,000, Coymans drew a bill of exchange on his brother in Amsterdam, which had to be paid immediately for the construction of the warships. It turns out

daalders van 50 stuivers en hij verklaarde de Heeren Joseph Morales en Christoval Garcia de Segovia, beiden inwoners van Sevilla, te hebben gemachtigd het hem komende in te vorderen en te ontvangen van den Heer Balthazar Coymans, wanneer Pedro van Belle (broeder van Josua) geen remise mocht hebben gemaakt met de galjoenen welke verwacht werden onder den admiral Gonzale Chaxon.'

Gonzalo Chacón y Treviño also known as Gonzalo Chacón de Medina y Salazar (1627-1705), was Captain General of the armada de la guardia de Indias, a convoy system that went to and returned from Tierra Firme (that is, Panama and northern South America). We know from records of fines paid that Chacón's outgoing fleet of September 24, 1684 included 'illicit' shipments of ropa (clothing). According to Carla Rahn Philips in an email to this author of 14 Nov 2002, smuggled merchandise and goods barred from export to Spanish America were defined as 'illicit,' but from time to time they would be permitted if the exporter paid a fee. Researchers in the Archivo General de Indias and the Archivo Histórico Provincial de Sevilla have as yet been unable to come up either with the names of the consignors and their goods, or a bill of lading that would indicate what else was in this outgoing shipment.

¹⁷ Van Belle had helped Balthasar's mother, Sophia Trip (1615-1679), in managing the Coymans Amsterdam firm after her husband Joan died in 1657. See Antunes and Negrón, 2022, p. 33.

¹⁸ Postma, 1990, p. 30.

¹⁹ Rout, 2003, p. 45. In 1681, Pedro van Belle was mentioned along with Coymans as the principal contractors with the Dutch (West India) Company to deliver 6,000 slaves annually and that, without their capital of f40,000, the West India Company would be 'totally ruined;' see Hazewinkel, 1932, p. 38.

that Josua van Belle funded part of this cash outlay: the notarial deed confirms that he paid $\frac{1}{4}$ of the 50,000 escudos, which is the money he was claiming from Coymans. Pedro, who had relocated to Curaçao as Coymans's factor-general in 1681, loaded the money onto the Spanish fleet to be delivered to the aforementioned Morales and Garcia in Seville, who held power of attorney for Josua.²⁰ This serves to underline how closely Coymans and the brothers Van Belle were connected, even after Josua's return to The Netherlands.

Balthasar unexpectedly died in Cádiz on November 8th, 1686, soon after Josua van Belle's visit to the Rotterdam notary. An inventory of Coymans's possessions made after his death indicates that he had a house full of furniture, maps, and paintings. In addition to religious subjects and works related to his maritime interests, the paintings included landscapes, battle scenes, fruit pieces, 'fables' and musicians. Although we know that the Bamboccianti painted battle scenes and Sweerts may have depicted musicians, no artists' names are mentioned in the inventory, making it impossible to identify exactly what works of art Coymans had in Spain.²¹

Art collecting was very much in Coymans's blood. His eponymous grandfather Balthasar (1555-1634) founded a trading company in Amsterdam and was active as an international banker, making him one of the three wealthiest citizens of the city. He used part of his wealth to acquire an impressive collection of Italian paintings, one of the first Dutchmen to do so.²² Like the older Balthasar, his son Joan (1601-1657)—husband of Sophia Trip, whom we know Josua helped after Joan's death—had extensive business dealings in Italy and was probably responsible for adding paintings by the Bamboccianti to the collection.²³ Apparently, Joan and Josua van Belle shared a taste for this popular kind of art.

Joan's sister, Elizabeth Coymans, had three sons—Jean [Jan] (1618-1673), Jeronimus (1622-1670), and Joseph (1624-1684) Deutz, the younger Balthasar's first cousins. They, too, took an active interest in art, including—possibly at the encouragement of their uncle Joan—the work of the Bamboccianti.²⁴ The boys embarked on a Grand Tour

²⁰ Stadsarchief Rotterdam, access nr. 18, inv. nr. 1473, fo. 110, September 3, 1686. My great thanks to Ramona Negrón, who generously tracked down the original of the document that had only partially been published by Menkman and explained to me how the *asiento* contract worked.

²¹ Inventory of Balthasar Coymans (1652-1686). General Archives of the Indies at Seville (section V: Indiferente General, *Asiento de Negros*): A. de I., 153-7-9, dated Cádiz, November 8, 1686. Wright, 1924, p. 50, n.5 gives a basic overview of Coymans's estate but does not publish the inventory.

²² See Bikker, 2004, pp. 27-33.

²³ Bikker, 2004, p. 28; Bikker, 1998, p. 291.

²⁴ Bikker, 1998, p. 291.

to Italy, France, and Spain from 1646 until 1650. While their primary goal was to build up business contacts (in addition to gaining language proficiency and exposure to foreign cultures), they were also active in the art trade, collecting, among other things, Italian paintings and antique sculpture.

Elizabeth Coymans's journal indicates that Sweerts painted portraits of all three brothers while they were in Rome. In 1648, the artist was documented as an agent in the purchasing of art for the Deutzs. Furthermore, Sweerts, whose father was a silk merchant, acted as their intermediary in the textile trade; in 1651 Jean Deutz in Amsterdam authorized 'Signore Cavagliere Michielle Suerts' to act on his behalf to negotiate with Roman customs officials in a transaction involving seven lengths of Leiden silk.²⁵

When the Deutz boys returned to Amsterdam from Rome around 1650, they brought several of Sweerts's paintings with them. (This was a decade before Sweerts himself settled in the city, where he was documented from at least mid-1660 to the autumn of 1661.) Sweerts's paintings of the *Seven Acts of Mercy*, a *Painters' Academy*, and *A Roman Woman Sewing* held pride of place in the presentation room of Joseph Deutz's grand residence on Amsterdam's Herengracht.²⁶ By the time their cousin Balthasar Coymans moved from Amsterdam to Seville, then, he would have been more than familiar with Sweerts's paintings. Through Coymans, his partner Pedro van Belle might have also encountered Sweerts's work, if he didn't already know it from his brother's collection. And both Coymans and Pedro van Belle—closely connected as they were to such major art collectors—likely knew Murillo personally, the most famous painter in Andalusía (who was working in Cádiz during Coymans's residency there).

Like Sweerts, Murillo was also linked to people mentioned in the *asiento* document, if only indirectly. Admiral Gonzalo Chacón, Captain-General of the fleet between 1684 and 1686 and gentleman of the Order of Calatrava, died on 29 November 1705 and was buried in the Church of the Hospital de la Caridad in Seville. The Brotherhood of the Hospital, an organization devoted to the burial of the dead at a time when Seville was afflicted by plague and famine, was headed by Miguel Mañara (1627-1679), who had been appointed *hermano mayor* of the Brotherhood in late December 1663. He, like Chacón, was a member of the exclusive military order of Calatrava. Mañara was godfather to two

²⁵ Bikker, 1998, pp. 292-293. The first mention of portraits by Sweerts of members of the Deutz family, made in Rome at the expense of the three boys, appears in Elisabeth Coymans's *Journael* entry dated 22 December 1650: 'Conterfeijtsel na t' leven van Michiel Sweerts met haer vergulde lijsten f140:-'; see Bikker 1998, p. 307. For a discussion of the identification of these paintings, see Jansen, 2002, pp. 100-105.

²⁶ Bikker, 1998, p. 299.

of Murillo's children (José Esteban, born in 1650 and Francisco Miguel, born in 1651)²⁷ and was responsible for commissioning the artist, who became a member of the prestigious brotherhood in 1665, to paint a series of six works of mercy for the church. These included the *Return of the Prodigal Son* (c.1668, NGA, DC) and *Christ Healing the Paralytic* (c.1668, NG London), which were installed in the newly expanded church by July 1670. To be buried there, Gonzalo Chacón must have also been a member of the Brotherhood, although the dates of his membership are unknown. If he had been a member before Murillo's death in April 1682 (Chacón would have been 55), they certainly would have known one another.²⁸

The Flemish textile merchant, Miguel de Usarte, was godfather to another of Murillo's sons (Gaspar Esteban, born in 1661).²⁹ Usarte was recorded in Seville by 1656 and eventually became treasurer of the Hospital de la Caridad in 1678. He was among the Flemish merchants of the city who are documented as quarreling with businessmen living in nearby Osuna; Josua van Belle led the complaint. Earlier, a promissory note worth 1,200 ducats that was to be collected from Manuel López de Ulloa and company, residents of Antwerp, by José de los Ríos and the widow and heirs of Joan Coymans, all residents of Amsterdam, was transferred from Miguel de Usarte and Pedro de Querle (the first individuals assigned to collect the note) to Josua van Belle, resident of Seville.³⁰ This is yet another document linking Van Belle and the Coymans family, now through the Fleming Usarte, who was a friend of Murillo.

Another godfather to one of Murillo's children—his son, Francisco Gaspar (born in 1653)³¹—was José de Veitia Linage (1623-1688), the husband of Murillo's niece, Tomasa Josefa. Veitia was the powerful secretary of the *Consejo de Indias* in the Casa de Contratación (which governed trade with the Indies). Veitia had been instrumental in arranging contacts between Murillo and the well-off merchants in the secretary's orbit. The year after Coymans was appointed *asentista*, the Spanish king established a special board (*la junta particular del Asiento de negros*) to advise him with respect to the problematic involvement of the Dutch in the Indies. Despite his elevated position, Veitia was not appointed to serve on it, as it 'was known' that he was a good friend of Balthasar Coymans.³² This

²⁷ Angulo Íñiguez, 1981, p. 149: Cronología 1650.IV.7; 1651.IX.20. See, too, Cruz Valdovinos, 2017 and Cruz Valdovinos, 2019.

²⁸ On the Hospital de la Caridad, see Brown, 1978, pp. 128-146 and Wunder, 2017, pp. 97-124.

²⁹ Angulo Íñiguez, 1981, p. 152: Cronología 1661.X.22.

³⁰ Cerquera Hurtado, 2019, pp. 85-86, n. 212. The note was transferred on October 14, 1664.

³¹ Angulo Íñiguez, 1981, p. 150: Cronología 1953.IV.8.

³² On Veitia, see Navarrete Prieto, 2020, pp. 154-235; Brown, 2019, pp. 49-54; and Wright, 1924, pp. 37-41. Brown, 2019, p. 52, posits that it could have been through Veitia that Murillo met Mañara.

is another apparently close connection between Murillo, via his niece's husband, and Coymans, uncle of Sweerts's patrons.

At least as early as the mid-eighteenth century, the close connection between the two artists was made manifest when Sweerts's *Woman Grooming her Child's Hair* c.1656, (fig. 12) was reproduced in a print by Louis Michel Habou as after a work by Murillo (fig. 13). While there is apparently no documentary evidence linking Sweerts and Murillo directly, there "was" widespread appreciation of the Bamboccianti (with whom Sweerts was affiliated) both in Spain and Holland, and there are several tantalizing ties among members of the prominent Flemish community in Seville, the Coymans family, and Murillo that provide hypothetical ways through which the Spanish artist could have been familiar with Sweerts's paintings.



Fig. 12. Michael Sweerts, *Woman Grooming her Child's Hair*, c.1656, oil on canvas, 43.8 x 33.7 cm. Musée Crozatier, Puy-en-Velay.



Fig. 13. Louis Michel Habou, *La Toilette du Savoyard*, 1763, etching and engraving, 39.9 x 29.2 cm. Rijksprentenkabinet-Rijksmuseum³³.

³³ <https://id.rijksmuseum.nl/200200819>

BIBLIOGRAPHY

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1981). *Murillo: Su vida, su arte, su obra*, (t. 1), Madrid, Espasa-Calpe.
- ANTUNES, Cátia and NEGRÓN, Ramona (2022). 'The Dutch Republic and the Spanish Slave Trade, 1580-1690', TSEG - The Low Countries Journal of Social and Economic History, vol. 19 (n.º 2), (pp. 17-44). <https://doi.org/10.52024/tseg.12315>
- BAER, RONNI (2022). 'Murillo and the North' in *Murillo: From Heaven to Earth*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, (pp. 24-45).
- BIKKER, Jonathan (1998): 'The Deutz Brothers, Italian Paintings and Michiel Sweerts: New Information from Elisabeth Coymans's *Journael*', *Simiolus*, vol. 26 (n.º 4), pp. 277-311. <https://doi.org/10.2307/3780847>
- (2004). 'Balthasar Coymans's Italian Paintings and Annibale Carracci's Melancholy' in *Collected Opinions: Essays on Netherlandish Art in Honour of Alfred Bader*, London, Paul Holbertson, (pp. 27-33).
- BROWN, Jonathan (1978). *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv24rgbxm>
- (1982): 'Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra', *Goya: Revista de arte*, n.º 169-171, pp. 35-42.
- (2019). *Los Mundos de Murillo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel (2019). *El coleccionismo artístico de los comerciantes flamencos en la Sevilla de la Segunda mitad del siglo XVII. Diego Maestre, Miguel de Usarte y su entorno*, Granada, Atrio.
- CHERRY, Peter (2001). 'Murillo's Genre Scenes and their Context' in *Murillo: Scenes of Childhood*, London, Merrell, (pp. 9-41).
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2017). 'Murillo en Madrid', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 57, pp. 283-303. <http://bit.ly/4lChjob>
- (2019). 'Notas sobre la clientela de Murillo' in *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, (pp. 191-198).
- DE MARCHI, Andrea and Claudio SECCARONI (2024). *Michael Sweerts: Realtà e misteri nella Roma del Seicento*, Rome, Accademia Nazionale di San Luca.
- FINALDI, Gabriele (2012). *Murillo & Justino de Neve: El arte de la Amistad*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- HAZEWINKEL, H.C. (1932). 'Een Rotterdamsche Tontine', *Rotterdamsch Jaarboekje*, vol. 10, pp. 32-47. <http://bit.ly/41U9naM>
- HOET, Gerard (1752). *Catalogus of naamlyst van schilderyen*, vol. 1, The Hague. <https://bit.ly/4l86B9j>

- JANSEN, Guido and SUTTON, Peter (2002). *Michael Sweerts (1618-1664)*, Zwolle, Waanders.
- KINKEAD, Duncan (1986): 'The picture collection of Don Nicolas Omazur', *The Burlington Magazine*, vol. 128 (n.º 995), pp. 132, 134-144. <https://bit.ly/4cgtX8Q>
- KULTZEN, Rolf (1996). *Michael Sweerts: Brussels 1618-Goa 1664*, Doornspijk, Davaco.
- MENKMAN, W. R. (1936). 'Slavenhandel en Rechtsbedeeling op Curacao op het einde der 17e eeuw', *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids*, vol. 17 (n.º 1), pp. 11-26. <https://doi.org/10.1163/22134360-90000865>
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1996). 'De la estampa al lienzo: Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo' in *Murillo: pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, (pp. 53-65).
- (1997). *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/61745>
- (1998). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico.
- (2020). *Murillo: Persuasion and Aura*, Turnhout, Brepols.
- POSTMA, Johannes Menne (1990). *The Dutch in the Atlantic Slave Trade, 1600-1815*, Cambridge, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511528958>
- ROUT, Leslie B., Jr. (2003). *The African Experience in Spanish America*, Princeton, Markus Wiener.
- VON UFFENBACH, Zacharias Conrad (1754). *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engeland*, vol. 3, Ulm. <https://bit.ly/4iM83wB>
- WHEELOCK, Arthur (2004). *Gerard ter Borch*, Washington, DC, National Gallery of Art.
- WRIGHT, Irene Aloha (1924). 'The Coymans Asiento (1685-1689)', *Bijdragen voor vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde*, Series VI (Part I), pp. 37-41. <https://bit.ly/3XFRutL>
- WUNDER, Amanda (2017). *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis*, University Park, Penn State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gpgw2>
- YEAGER-CRASSELT, Lara (2015). *Michael Sweerts (1618-1664): Shaping the Artist and the Academy in Rome and Brussels*, Turnhout, Brepols.

EL MARQUÉS DEL CARPIO RECIBE A SUS VISITANTES CON UN ACERTIJO: UNA GALERÍA DE MUJERES EN EL RECIBIDOR DEL «JARDÍN DE SAN JOAQUÍN»*

The Marquess of El Carpio welcomes his visitors with a riddle: A Women Gallery in the reception room of ‘The Garden of Saint Joachim’

TERESA POSADA KUBISSA

Miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

teresa.pk@outlook.com

ORCID: 0000-0001-5579-9612

Recibido: 06/07/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.620

RESUMEN

El objetivo de este estudio es determinar el posible simbolismo de una «galería de mujeres» instalada por Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio (1629-1687) en el «Jardín de san Joaquín». Esa galería parece haber sido única en su entorno por cuanto que no figuraban en ella retratos de familares o de la familia real ni tampoco era una galería de mujeres ilustres o mujeres fuertes de la Biblia al uso, sino una galería de retratos de mujeres anónimas en torno a una escena de la reina Ester. Supone

ABSTRACT

The study seeks to decipher the possible meaning of a women's portrait gallery that Gaspar de Haro, VII Marquis of Carpio (1629-1687), had installed in the 'Jardín de san Joaquín'. Carpio's gallery appears to have been the only one of its kind in that environment since it did not contain family portraits nor portraits of the royal family. It was not a gallery of strong women of the Bible, but rather a gallery of unknown women's portraits around a history painting of Queen Esther. It represents a

* Quiero dejar constancia de mi agradecimiento explícito a los pares ciegos de mi texto por sus acertados comentarios y por haber puesto en mi conocimiento determinadas publicaciones que me han sido de gran ayuda para mis conclusiones finales.

una aportación a la investigación del papel de la imagen en general, y de la de la mujer en particular, en el contexto de la cultura simbólica dominante en la sociedad española del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Carpio, Jardín de san Joaquín, galería de retratos, Alciato, Ripa, Marianna de Austria, Everardo Nithard, vicio y virtud.

contribution to the research of the role of the image in general, and of the women's image in particular, in the context of the dominant symbolic culture in 17th Century Spanish society.

KEYWORDS: Carpio, Garden of saint Joachim, portrait-gallery, Alciato, Ripa, Marianna of Habsburg, Everard Nithard, vice and virtue.

1. INTRODUCCIÓN

Primogénito de Luis Méndez de Haro, VI marqués del Carpio (†1661) —sobrino del conde-duque de Olivares y su sucesor como valido de Felipe IV— y de Catalina Fernández de Córdoba (†1648), Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio (1629-1687) fue el coleccionista de pintura privado más activo en la España de la segunda mitad del siglo XVII (fig. 1). En este sentido Brown lo celebra como la culminación de la actividad coleccionista del «clan Olivares»¹. A su muerte, su colección rivalizaba en cantidad, si bien no tanto en calidad, solo con la del rey Felipe IV que era, a su vez, la más importante de su tiempo.

Desde joven, el entonces intitulado marqués de Heliche —título heredado del conde-duque de Olivares— se interesó por la pintura y empezó a reunir su propia colección, en la que con anterioridad a 1651 figuraba *Venus y Cupido* (h. 1647-1651) de Velázquez (Londres, National Gallery). Pero fue a partir de su matrimonio en 1651 con Antonia de la Cerda (1635-1670), hija del duque de Medinaceli, cuando la muy significativa dote aportada por su mujer le permitió



Fig. 1. Arnold van Westerhout, *Retrato de Gaspar de Haro*, entre 1671-1725, estampa a la manera negra, 41,7 x 31,2 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE).

¹ Brown, 1994, p. 139.

iniciar compras más ambiciosas. Además, en 1661 heredó la colección de su padre —excepto los tapices y un grupo de pinturas vinculados por don Luis a la casa—, quien había dejado dispuesto en su testamento que don Gaspar liquidara las deudas con la Hacienda Real disponiendo para ello, si fuera necesario, de la venta de cuadros en pública almoneada². Durante sus años en Italia —primero en Roma como embajador ante la Santa Sede entre 1677 y 1682, y luego en Nápoles como virrey, donde falleció en noviembre de 1687 habiendo reubicado aquel virreinato a la vanguardia de la Europa intelectual, como dice Haskell³— Gaspar de Haro incrementó exponencialmente su colección con la adquisición de pinturas atribuidas a los más importantes maestros italianos de los siglos XVI y XVII. Antes de marchar a Italia poseía cuatrocientos setenta y tres cuadros en su palacio de Madrid⁴, a su muerte más de tres mil repartidos entre Madrid y Nápoles⁵. En Italia adquirió además antigüedades, medallas, esculturas, mobiliario, alhajas y libros. Su única hija y heredera Catalina Méndez de Haro Enríquez de Cabrera, VIII marquesa del Carpio (1672-1733) puso en almoneda los objetos suntuarios, la biblioteca y las pinturas no sujetas al mayorazgo para saldar las deudas contraídas por su padre. Varias de esas pinturas revirtieron como pago de deuda en la colección real y hoy forman parte de la colección del Museo del Prado.

El estudio de la figura de don Gaspar de Haro como coleccionista se inició en la década de 1950 con las publicaciones pioneras de Enriqueta Harris (1957) sobre los cuadros de Velázquez que poseía; de Pita Andrade (1960) dando a conocer la memoria de sus cuadros redactada en 1651 con ocasión de su matrimonio; y De Andrés (1975) sobre su actividad como bibliófilo. Siguieron los trabajos de Cacciotti (1994) sobre la presencia de esculpturas italianas procedentes de la colección del Carpio en el palacio de La Granja; Burke y Cherry (1997) quienes sacaron a la luz numerosos inventarios de la casa del Carpio, entre ellos el último inventario de los bienes de don Gaspar; Marías (2003) sobre el papel pionero de Gaspar de Haro como coleccionista de dibujos; o Checa Cremades (2004 y 2008) sobre su actividad como coleccionista de pintura veneciana en Italia. En 2008 de Frutos publicó un trabajo sobre la presencia de lo italiano en la colección de Gaspar de Haro y

² Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo, Sección Medinaceli, leg. 104-2, Copia simple del Ynventario de los bienes que quedaron por muerte del Excelentísimo Señor Don Luis de Mendez de Aro [sic], marqués del Carpio, 1662 cfr. de Frutos Sastre, 2009, doc. 4, pp. 13-43.

³ Haskell, 1971, p. 192.

⁴ Madrid, Archivo Casa de Alba (ACA), caja 221-12, Memoria de bienes y otras diferentes alaxas que se hallaron en el Jardin de San Joaquin el dia 15 de junio de 1677; las quales se hiço cargo de ellas D. Geronimo Xavierre, cfr. de Frutos, 2009, doc. 6, pp. 65-96.

⁵ ADA, Caja 217-12, Inventario de bienes redactado en Nápoles a la muerte del VII marqués del Carpio, 1687, cfr. de Frutos, 2009, doc. 111.

en 2009 su tesis doctoral, donde abordó el estudio conjunto de la actividad de Gaspar de Haro como coleccionista y como político, por cuanto que, a su juicio, para ejercer el coleccionismo, el patrocinio y el mecenazgo como herramientas para su promoción personal en la corte, don Gaspar había optado por el modo italiano y, en consecuencia, había hecho de sus sucesivas residencias en Madrid, Roma y Nápoles centros de intensa actividad artística y literaria. Entre los muchos documentos inéditos aportados en ese libro cardinal figuran la memoria de las pinturas en el «Jardín de san Joaquín» elaborado con motivo de la partida del don Gaspar para Roma en 1677 y el inventario de la colección de Gaspar de Haro en Italia. Desde entonces, son muchas las publicaciones aparecidas que han ido ampliando nuestro conocimiento sobre la actividad de Gaspar de Haro como coleccionista y promotor de las artes. Entre ellas cabe mencionar Fusconi (2010) sobre su mecenazgo en Nápoles, así como las tesis doctorales de López-Fanjul (2011) sobre su colección de dibujos italianos y de Vidales del Castillo (2015) sobre su biblioteca.

Nuestro trabajo se aparta de esa línea de investigación. No está orientado al estudio de las preferencias artísticas de Gaspar de Haro ni a su actividad como mecenas, sino a la determinación del peso que el simbolismo moralizante vigente en el entorno humanista de la corte de los últimos Austrias, donde ser y parecer eran igualmente importantes, pudo haber tenido en una «galería de mujeres» *sui generis* que instaló en el primer recibimiento del «Jardín de san Joaquín», su residencia en Madrid. Se trata de una cuestión iconológica significativa dada la importancia que la imagen simbólica —cuyo cauce de difusión era la literatura y el arte— tuvo en aquel contexto político y cultural donde, parafraseando a Gracián, la agudeza y el arte del ingenio eran valorados como las virtudes fundamentales de todo caballero cortesano. Indudablemente uno de ellos, incluso quizá el más destacado de su tiempo, fue Gaspar de Haro. Consideramos que dicha galería lo testimonia.

Hemos estructurado el estudio en dos partes. La primera atiende a la llegada de esos cuadros a la colección de don Gaspar de Haro, al momento de la instalación de la galería, la ordenación de los cuadros en ella, y a su devenir posterior y su localización actual. En la segunda planteamos a partir de las claves proporcionadas por las fuentes emblemáticas y los repertorios iconográficos —algunos de ellos presentes en la biblioteca de don Gaspar— el posible simbolismo subyacente al programa iconográfico de esa «galería de mujeres».

2. EN EL «JARDÍN DE SAN JOAQUÍN»

La colección reunida por Gaspar de Haro antes de marchar a Italia estaba localizada en el palacio «Jardín de san Joaquín», donde los entonces aun marqueses de Heliche se

habían instalado en 1660. Como señala de Frutos, el marqués quiso que ese palacio fuera su carta de presentación como coleccionista y como legítimo heredero del valimiento al que habían accedido sus antepasados, el conde-Duque de Olivares y el VI marqués del Carpio⁶.

En junio de 1677, con motivo de su traslado a Roma, don Gaspar encargó la elaboración de una detallada memoria de las obras de arte que figuraban en el «Jardín de San Joaquín»⁷. En ella aparecen registradas por estancias las cuatrocientas setenta y tres pinturas allí reunidas, treintaiuna de ellas encastradas en los techos. El análisis de dicho inventario permite concluir que la distribución de los cuadros obedecía fundamentalmente a un programa estético en la tradición italiana, con las pinturas acompañadas por bustos sobre pedestales. Pero hay al menos una estancia donde los cuadros parece que fueron elegidos en función de un significado concreto. No era esa una pieza cualquiera. Era, ni más ni menos, el primer recibimiento del palacio.

La citada memoria de 1677 comienza con los cuadros localizados en una estancia innominada —en la tasación de bienes denominada «Pieza Primera Vaja» (1689)⁸— que antecede el «Segundo recibimiento» que conducía a la «Galería nueva». Así pues, aquella estancia innominada era un primer recibimiento. Allí figuraban en 1677 solamente cinco cuadros: un episodio de la historia de la reina Ester y cuatro efigies de mujeres anónimas, todos ellos del mismo tamaño.

- N.º 1 Un quadro de la reyna Estter original del Luqueto [Luca Cambiasso] de dos baras de caída y dos varas y tercia de ancho [aprox. 152 x 196 cm] con su marco negro.
- N.º 2 Un retrato de una muger de medio cuerpo bestida de negro forrado de Armiño con una mano en el pecho y un guantte en la otra, de bara y dos tercias en quadro [aprox. 140 x 140 cm] original de Alonso Sanchez [Alonso Sánchez Coello] con su marco negro.
- N.º 3 Otro retrato de una mugger con un gallo frescatana del mismo tamaño que el de arriba original del Cavallero Maxsimo [Massimo Stanzione] con su marco negro.
- N.º 4 Otro retratto de una mujer senttada con un cuello teniendo un niño con la mano original de Antonio Moro del mismo tamaño que los de ariva[sic] con su marco negro.
- N.º 5 Otro quadro de una gitana con un niño en los braços original de Michael Angel de Carabache [Caravaggio] del mismo tamaño que el de arriba[sic] con su marco negro.⁹

⁶ de Frutos 2009, *op. cit.*, p. 1904.

⁷ Supra nota 4.

⁸ Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), prot. 9819, ff. 1006-1067, Tasacion de Pintturas que [hicie]ron Claudio Coello pintor de cámara del Rey nro señor y Joseph donosso Assi mismo pintor, 1689, cfr. Burke y Cherry, 1987, p. 831.

⁹ La equivalencia en centímetros de las medidas es: una vara = aprox. 84 cm; tercia = aprox. 28 cm.

Solo en el caso del retrato atribuido a Alonso Sánchez Coello (n.º 2) se especifica en el inventario que es de medio cuerpo, luego se puede concluir que los demás serían de tres cuartas o de cuerpo entero. En 1689, cuando se llevó a cabo el inventario y tasación de los bienes por el fallecimiento de don Gaspar, los seis cuadros continuaban en el mismo lugar donde los había dejado colocados al marchar a Roma¹⁰.

Al margen de la cuestión iconográfica, lo más llamativo es el hecho de que los cuatro retratos son de formato cuadrangular —no habitual en este género— y de medidas idénticas, lo que indicaría que habían sido encargadas *ex profeso*. Pero, como veremos a continuación, no fue ese el caso, ya que llegaron a la colección en distintos momentos.

«Gitana con un niño desnudo en brazos» llegó a la colección antes de 1651; es decir, siendo Gaspar de Haro todavía soltero, puesto que figura en el inventario de bienes del entonces intitulado marqués Heliche elaborado por la contaduría de su casa con motivo de su matrimonio con Antonia de la Cerda¹¹. «Mujer con un gallo» ingresó durante el matrimonio, puesto que consta en el inventario de bienes redactado hacia 1670 por el fallecimiento de la marquesa¹². El cuadro de la reina Ester procedía de la colección de don Luis de Haro¹³. Por último, «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño cogido de la mano» aparecen registrados por primera vez en este inventario de 1677, luego le llegaron a Gaspar de Haro durante su segundo matrimonio con Teresa Enríquez de Cabrera, hija del Almirante de Castilla.

¹⁰ Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, Títulos de propiedad, leg. 1264/3 Memoria de las pinturas que se han tasado en la casa jardín que fue del marques del Carpio por don Antonio Palomino y don Juan Vicente de Rivera pintores en la primera tasacion, Madrid, 3 de junio de 1705. Cfr. Fernández Talaya, 1999, doc. 7.

¹¹ ACA, caja 221-222, Libro primero del menaje de la cassa del exmo Sr Don Gaspar Mendez de haro y Guzman Marques de Eliche mi S^{or} Para la contaduría de la Cassa de S.E. Cont Don Carlos de Baracena, junio 1651, s.f. «210. Una pintura en lienço de Una gitana con Un paño que recoje los cavellos y en el braço yzquierdo Un gitanillo desnudo de medio cuerpo que muerde de Una mançana de la mano de [ilegible] de Una bara de ancho y Una y quarta de Cayda con su marco negro», cfr. Burke y Cherry, 1997, doc. 49, p. 475 no. [209].

¹² Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo, Sección Medinaceli, leg. 104-1, s.f., Copia simple que no tiene principio del inventario de los bienes de la Excelentísima señor marquesa del Carpio en cuatro cuadernos, h. 1670, Cuaderno segundo «Pasillo al patinexo-Un quadro de una gallinera con una gallina en el regazo de mas de dos[sic] [se trata sin duda error del escribano: sería «mas de una bara] baras de cayda y menos de bara de ancho con un marco negro. En 220 reales 1076». cfr. de Frutos, 2009, doc. 5, p. 54.

¹³ Supar nota 2 «Un quadro de la Reyna Ester de bara y quarta de caida y bara y sesma de ancho [approx. 105 x 97 cm] con su marco de pino dado de negro numero setenta», cfr. de Frutos Sastre, 2009, doc. 5, p. 31.

En su momento Burke y Cherry identificaron esa «Mujer con gallo» con *Mujer con traje napolitano* de Massimo Stanzione, del Museo de San Francisco (fig. 3)¹⁴. El cuadro de Ester lo hemos localizado hoy en el Museo de Austin, *Ester y Asuero* de Luca Cambiasso (fig. 2), en cuyo catálogo se hace constar la procedencia de la colección del Carpio. Asimismo, proponemos la identificación de «Gitana con un niño desnudo en brazos» con el retrato hoy atribuido a Simon Vouet de la colección Koelliker (fig. 4).



Fig. 3. Massimo Stanzione, *Mujer en traje napolitano*, h. 1635, óleo sobre lienzo, 118,7 x 97,2 cm. San Francisco, Museum of Fine Arts, acc.no. 1997.32.



Fig. 4. Simon Vouet, *Gitana con un niño*, 1652, óleo sobre lienzo. Milán, Collezione Koelliker.

En esos tres cuadros ahora identificados las figuras son de tres cuartas. Sus medidas no coinciden con las registradas en el inventario de 1677, pero sí lo hacen con las consignadas en anteriores inventarios de la casa del Carpio, lo que significa que las medidas en el inventario de 1677 no son las de los cuadros. Luego volveremos sobre ello.

Los retratos descritos como «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» no hemos podido identificarlos. El primero pudo haber sido un original de Sánchez Coello hoy no localizado, pero del que hemos hallado una copia

¹⁴ Burke y Cherry, 1997, t. 1, p. 876, nota 13.



Fig. 5. Anónimo (copia de Alonso Sánchez Coello), óleo sobre lienzo, 67 x 50,5 cm. Col. particular.

de poca calidad hecha por algún seguidor suyo (fig. 5)¹⁵. En dicha copia no se ven las manos de la modelo, que los inventarios describen como apoyada en el pecho, la una, y la otra sujetando un pañuelo, pero es evidente que el soporte presenta recortes en el borde izquierdo y el inferior. Consideramos interesante señalar aquí la proximidad formal de ese retrato con la imagen radiográfica del famoso y discutido *Mujer con un cuello de armiño* (hoy *Mujer con una piel*, Pollock House) actualmente atribuido a Sánchez Coello.

En el caso de «Mujer sentada con un niño de la mano» la autoría de Antonio Moro resulta improbable. La tasación (1100 reales) es baja con respecto a la de los retratos atribuidos a Moro en otros inventarios de la época. Pero, sobre todo, ninguno de los retratos conocidos de Moro ni, en lo que parece, de ningún

otro pintor del siglo XVI, responde a esa descripción. Excepto, claro está, el magistral retrato de Bronzino *Leonor de Toledo y su hijo Giovanni*, 1544 (Florencia, Galleria degli Uffizi), que está en el origen de esa tipología luego cultivada y desarrollada en Amberes por Rubens y por Van Dyck, y sus seguidores. La autoría de Rubens o Van Dyck debemos descartarla. Habría constado en el inventario, ya que en la colección de Gaspar de Haro había numerosas obras de ambos maestros flamencos, especialmente del segundo. Pero el gesto de tener al niño cogido con la mano apunta a un pintor del entorno de Van Dyck, ya que fue él quien hacia 1620-1621 puso de moda ese sutil gesto para dar forma plástica a la dependencia emocional entre madre e hijo. Quizá fuera un retrato de Cornelis de Vos similar al hoy conservado en Melbourne (fig. 6). Es posible que ese retrato le llegara a Gaspar de Haro a través de su hermano Juan Domingo Méndez de Haro y Sotomayor, conde de Monterrey a su regreso de los Países Bajos, donde había sido gobernador entre 1670 y 1675. De hecho, trajo consigo una reproducción de un retrato en mármol de medio cuerpo y con armadura que le había hecho Lodewijk Willemens en 1675 por encargo

¹⁵ Artnet, subasta 6 septiembre 2006.

del gremio de San Lucas de Amberes para su sede (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) y que parece animó a don Gaspar a encargar uno suyo también con armadura a Alessandro Rondoni que conocemos a través de un grabado de Arnold van Westerhout (1651-1725) (fig. 1)¹⁶.

Entre los cuadros que fueron puestos en almoneda tras la muerte de don Gaspar no aparecen la escena bíblica ni tampoco las representaciones de la mujer con el gallo ni de la gitana con un niño en brazos, lo que implica que la heredera, Catalina de Haro, VIII marquesa del Carpio los retuvo para su colección. Luego serían heredados por su única hija, María Teresa Álvarez de Toledo y Haro, habida de su matrimonio con Francisco Álvarez de Toledo y Silva, X duque de Alba (1662-1739), y pasaron a formar parte del patrimonio de la Casa de Alba. Con el tiempo los tres terminaron por ser vendidos y salieron de España.

«Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» fueron incluidos en la almoneda¹⁷, pero finalmente Catalina de Haro tuvo que cederlos junto con otros sesenta y nueve cuadros —además de «una huerta y Casas en el Pardo»— a Jerónimo Francisco de Eguía y Eguía, I marqués de Narros, quien tenía interpuesta una demanda contra el marqués de Carpio por el impago de las rentas de un arrendamiento (censo) que formaba parte de la dote de su esposa María Feliz de Arteaga¹⁸. Tres



Fig. 6. Cornelis de Vos, *Madre con hijo*, 1624, lienzo, 123 x 92,8 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, acc.no. 2009.2.

¹⁶ Fernández-Santos, 2002, pp. 567-568.

¹⁷ Supra nota 11 «N.º 4 Otro [retrato] de muger sentada con un niño original de Antonio Moro en 1100 reales / N.º 2 Otro de medio cuerpp de una muger vestida de negro forrado en Armiños con una mano en el pecho original de Alosno Sanchez en 900 Reales».

¹⁸ AHPM, prot. 13261, fol. 914r-943v, Madrid 28 de julio de 1705, Pago y cesión hecha por parte de los marqueses de Carpio sobre una huerta y casas en el Pardo, más Una colección de pinturas, a favor del I Marqués de Narros y su hijo Francisco Ignacio de Eguía y Arteaga, en pago de los 20.000 ducados debidos de la dote correspondiente a Dña. María Feliz de Arteaga Chiriboga, por contrato de capitulaciones, fol. 927v «Otro de una muger sentada con un niño orig.¹ de Pedro Moro tasado en ciento unor^{1s} con

años después falleció el I marqués de Narros. El hijo era todavía menor de edad y quedó a cargo de su abuelo materno, Juan Antonio de Arteaga, quien se lo llevó a vivir a su palacio en Villafranca (Guipúzcoa) y nunca regresó a Madrid. No se sabe qué ocurrió con los cuadros. Es posible que fueran también trasladados a Guipúzcoa y allí se perdió su rastro.

3. INSTALACIÓN DE LA «GALERÍA DE MUJERES» EN EL JARDÍN DE SAN JOAQUÍN

Antes de abordar el posible significado de esta «galería de mujeres» es preciso determinar cuándo fue instalada y cuál pudo haber sido la ordenación de los cuadros, que, indudablemente, estaría pensada para la lectura del conjunto.

Gaspar de Haro y su primera mujer Antonia de la Cerda se trasladaron a su residencia el «Jardín de san Joaquín» en 1660, siendo todavía marqueses de Heliche. Podemos conocer la distribución de los cuadros en ese palacio a través del inventario de bienes redactado diez años después, con motivo de la muerte de Antonia del Cerda (†1669), puesto que las pinturas aparecen registradas por habitaciones¹⁹.

Pues bien, el cotejo de ese inventario redactado en 1670 con el formalizado en 1677 con motivo de la salida de Gaspar de Haro para Roma permite constatar que después de enviar don Gaspar modificó la ordenación de las pinturas en el «Jardín de san Joaquín» y, con ello, el programa decorativo. No podemos entrar aquí en un detallado análisis de esos cambios. Basta con señalar como testimonio dos que consideramos especialmente relevantes. En primer lugar, treinta y un cuadros que en vida de Antonia de la Cerda colgaban en distintas habitaciones, en 1677 ahora constan como inventariados encastrados en los techos de otras estancias del palacio (lo que explica que en este caso no se consignen sus medidas, que sí constan en el inventario de Antonia de la Cerda). Pero la novedad más significativa es la presencia en 1677 de la «galería de mujeres» objeto de nuestro estudio en el primer recubrimiento de la planta baja, una estancia que en vida de Antonia de la Cerda no existía o, lo más probable, no estaba decorada con pinturas u objetos decorativos inventariables. Esta importante innovación en la decoración del palacio ha sido omitida en los minuciosos estudios publicados sobre el programa decorativo del «Jardín de san Joaquín» en 1677²⁰.

Es posible que Gaspar de Haro renovara la decoración con ocasión de su segundo matrimonio con Teresa de Enríquez de Cabrera, hija del almirante de Castilla, celebrado

10100»; fol. 928v «Otro de medio cuerpo de una muger bestida de negro aforrado en armiños con la mano en el pecho de Sánchez en novecientos reales o900», cfr. Torrego Casado, 2011, p. 377, doc. 11.

¹⁹ Supra nota 12.

²⁰ de Frutos, 2010 pp. 1891-1948.

en junio de 1671, y coincidiendo, además, con la llegada a la colección de «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» que, como decíamos antes, aparecen mencionados por primera vez en el inventario de 1677. Incluso cabe plantear que fuera la llegada de esos dos nuevos cuadros los que le dieran la idea de organizar una «galería de mujeres» y habilitar para ello ese espacio hasta entonces no decorado.

En relación con la distribución de esos cinco cuadros en aquel primer recibidor, el cotejo de las descripciones del inventario de 1677 con las de los inventarios anteriores arriba citados —Gaspar de Haro (1651), Luís de Haro (1668) y Antonia de la Cerda (1670)²¹ — permite plantear alguna propuesta al respecto.

De acuerdo con las medidas registradas en el inventario de 1677, el cuadro de la reina Ester era apaisado (aprox. 152 x 196 cm) y los cuatro retratos cuadrangulares y todos del mismo tamaño (aprox. 140 x 140 cm). Sin embargo, no era así: el cuadro de la reina Ester era casi cuadrangular y de tamaño menor y (Luís de Haro 1668, aprox. 105 x 98 cm); «Gitana con un niño desnudo en brazos» era vertical (Antonia de la Cerda, 1669, aprox. 95 x 80 cm); y «Mujer con gallo» era también vertical (Antonia de la Cerda, 1669). En relación con los otros dos retratos nada podemos saber sobre su formato y medidas reales, ya que después del inventario de 1677 solo figuran en la tasación de bienes de Gaspar de Haro (1689) que se limita a repetir los asientos del inventario añadiendo las valoraciones²².

Es cierto que, con frecuencia, las medidas de un mismo cuadro registrado en distintos inventarios no coinciden, pero las diferencias suelen ser de unos pocos centímetros. En este caso, la disparidad entre las consignadas en el inventario de 1677 y en los anteriores es excesiva, pero sobre todo, y esto es lo más significativo, afecta al formato de los cuadros: en el inventario de 1677 el cuadro de Ester es apaisado y los retratos son cuadrangulares. En los documentos anteriores el primero es casi cuadrangular y los retratos son verticales.

Así pues, habría que concluir que para ser instalados en el recibidor el cuadro de historia y los retratos fueron ampliados o recortados, según el caso. Sin embargo, como hemos visto, el cuadro de la reina Ester y dos de los retratos están hoy lozalizados (figs. 2-4) y sus formatos y medidas se aproximan a lo registrado en los documentos anteriores al inventario de 1677. En consecuencia, cabe pensar que las paredes de ese primer recibidor estuvieran decoradas con molduras decorativas de escayola o madera pintados dentro de los cuales colgaban las pinturas, y que las medidas registradas en el inventario de 1677 fueran las correspondientes a esas molduras.

²¹ Supra nota 12 y 13, respectivamente.

²² Supra nota 8.

En cuanto a la ordenación de los cuadros, presuponiendo que el inventario de 1677 se comenzara a hacer desde la puerta de entrada al recibidor y de izquierda a derecha, es decir, en el sentido de la escritura, se puede plantear dos posibles distribuciones.

En el primer caso, el cuadro de *La reina Ester* (n.º 1) colgaría solo en la pared situada a la izquierda de la entrada; «Mujer vestida de negro forrada de armiño» (n.º 2) y «Mujer con un gallo» (n.º 3) en la pared del fondo; «Mujer sentada con un niño cogido de la mano» (n.º 4) y «Gitana con un niño desnudo en brazos» (n.º 5) en la pared situada a la derecha de la entrada. Si, como hemos visto, el marco decorativo de cada retrato tenía idéntico ancho (aprox. 140 cm), la longitud de esos dos paños habría sido como mínimo de 280 cm. Ello implica que la estancia era cuadrada y que en el extremo derecho de la pared ocupada por el cuadro de la reina Ester (aprox. 196 cm) se abriría la puerta (aprox. 84 cm) de acceso a la siguiente estancia («segundo recibidor»). En el segundo caso, el cuadro de *La reina Ester* colgaría solo en la pared situada a la izquierda de la entrada; la pared del fondo habría estado ocupada por un ventanal abierto al jardín interior —como se sabe que había en muchas de las estancias del palacio²³—; y los cuatro retratos habrían ocupado la pared situada a la derecha de la entrada. En ese caso, la longitud de cada uno de los paños con los cuadros habría medido como mínimo de 560 cm. En uno u otro caso, la puerta de acceso al segundo recibimiento estaría situada en el extremo del paño con el cuadro de Ester.

4. SIGNIFICADO DE LA «GALERÍA DE MUJERES» DEL VII MARQUÉS DEL CARPIO

Al llegar al «Jardín de san Joaquín» el visitante no se encontraba con una de las galerías con retratos de familiares entremezclados con otros de distintos miembros de la familia real utilizadas por la nobleza desde el siglo XVI para la construcción de su identidad social. Pero tampoco con una galería de mujeres fuertes o ilustres de la Biblia, popularizadas desde el siglo XVI.

Al llegar a la residencia de don Gaspar de Haro el visitante era recibido por un cuadro de la reina Ester acompañado de las efigies de otras cuatro mujeres, en principio no identificadas y sin relación entre sí, ya que su iconografía las sitúa en distintos y distantes ámbitos culturales y estamentos sociales. Una de ellas incluso pertenecía al pueblo gitano, entonces socialmente marginado y mitificado por los artistas plásticos y la literatura²⁴. Así pues, en este sentido y hasta donde hemos podido verificar, esa «galería de mujeres» habría sido única en su entorno.

²³ Para la descripción del «Jardín de san Joaquín» de Frutos, 2009 y 2010, *op. cit.*

²⁴ Gaskell, 1982, pp. 263-70; Rodríguez Hernández 2011.

Si en lugar de la galería de retratos familiares o de mujeres fuertes de la Biblia el marqués del Carpio quiso reunir un grupo de mujeres anónimas acompañando una representación de la reina Ester en un espacio tan emblemático como era la entrada del palacio que era su carta de presentación ante la sociedad, podemos concluir que lo hizo con una intención concreta y que, por tanto, esa galería encerraba un significado.

Gaspar de Haro, como hombre instruido que era, estaba inmerso en la cultura simbólica del barroco y, por tanto, familiarizado con los símbolos y los emblemas moralizantes comunes a toda la cultura europea desde que Andrea Alciato publicara los *Emblemata* en 1531. De hecho, su extensa biblioteca²⁵ incluía junto a diversos tratados de emblemas anónimos, el *Obeliscus Pamphilis* de Kircher y los *Hieroglyphicorum* de Pierio Valeriano. Este último también constaba entre los libros de Velázquez, cuya *Venus y Cupido* (Londres, National Gallery) ya figuraba, como señalábamos al principio, en la colección de Gaspar de Haro con anterioridad a 1650.

Asimismo, hablan de su interés por el simbolismo, la alegoría y el emblema la serie de retratos suyos sobre papel, descritos por López-Fanjul como «emblemas-retratos», que fue encargando a lo largo de los años «con la intención de hacer pública su fama a través de la alegoría y la experimentación artística»²⁶.

A la vista de todo ello, no parece descabellado proponer una lectura de aquella atípica «galería de mujeres» como un juego de referencias y alusiones comprensibles dentro del contexto simbólico y moralizante de la cultura del Barroco.

El eje del programa iconográfico era la escena bíblica (fig. 2).



Fig. 2. Luca Cambiasso, *Ester y Asuero*, h. 1569, óleo sobre lienzo, 98,4 x 88,5 cm. Austin, Blanton Museum of Art, The Suida-Manning Collection, inv. 123.1999.

²⁵ Gaspar de Haro llegó a reunir más de 6000 volúmenes, entre los que, sorprendentemente no figuraba ningún tratado de pintura. Para la biblioteca del marqués del Carpio véase Vidales del Castillo 2015.

²⁶ López-Fanjul, 2013, p. 294.

En ella aparece Ester —la única reina entre las mujeres fuertes de la Biblia— cuando, obedeciendo las instrucciones de su tío Mardoqueo, se presentó ante su marido el rey Asuero, aun a riesgo de su propia vida porque él no la había convocado, y postrándose ante él le rogó que acudiese al día siguiente junto con su primer ministro Amán al banquete que le había organizado (Ester 5, 1-4, 7-8). En aquel banquete Ester le desvelaría la traición de Amán que había promulgado una orden de masacrar a los judíos. Por aquella hazaña, Ester era vista como el símbolo de la mujer valiente, leal a su pueblo y obediente a la autoridad.

El ciclo de Ester fue una iconografía utilizada a lo largo del siglo XVII para la decoración de habitaciones de reinas y damas, ya que, como dice Lapuerta²⁷, aunaba la alegoría moral con la exaltación de la realeza de la ocupante de la estancia. Pero, además, en el contexto contrarreformista, la reina Ester era vista como una prefiguración de la Virgen en su papel de mediadora ante Dios, así como personificación de las virtudes de la obediencia, la humildad y la prudencia.

El ciclo contaba con un afamado precedente en el siglo XVI: los aposentos de la duquesa Eleonora en el palacio Vecchio de Florencia, y los de la reina Margarita de Austria en El Pardo, donde el techo de la última sala estaba decorado con los episodios de la historia de Ester y la escocia con la representación de otras «mujeres fuertes de la Biblia», según el programa iconográfico diseñado por Pedro de Valencia, destacado intelectual de la época y discípulo de Arias Montano, por encargo de Felipe III y cuya clave era «la exaltación de la virtudes de la reina [Margarita]»²⁸, que aparece retratada en la escena central bajo la figura de la reina Ester. Gaspar de Haro no podía conocer el programa iconográfico del palacio florentino, puesto que no salió de la Península antes de 1677. Sí tenía que conocer necesariamente el del Pardo, ya que al comienzo de su carrera en la Corte don Luis de Haro había delegado en su hijo competencias relacionadas con los Reales Sitios de Valsaín, El Pardo, Zarzuela y palacio del Buen Retiro.

De hecho, el propio Gaspar de Haro recurrió a la representación alegórica de su primera mujer Antonia de la Cerda como una nueva Ester. En el «Jardín de san Joaquín» está inventariado en 1677 un doble retrato de los marqueses del Carpio que, de acuerdo con la descripción del asiento, llevaba un cartucho con la inscripción «Mardoqueo»:

No. 438 Un quadro estando el Marques mi Señor en casa de don Francisco Zapata [Diego Zapata Mendoza y Sidonia, hijo del II conde de Barajas] en Caramanchel [sic] con un retrato

²⁷ Lapuerta, 2007, p. 1137.

²⁸ *Id.*, p. 1135.

de mi señora Doña Antonia de la Cerda con un letrero que diçe Mardoqueo de bara y quarta de caída y bara y media de ancho sin marco de Andres Esmit.²⁹

Este retrato consta también en la tasación de sus bienes (1689)³⁰. Puesto que no figura en el inventario de Antonia de la Cerda (1700) pero sí en la tasación de bienes del marqués (1689), es posible que Francisco Zapata por seguridad retuviera el retrato en Carabanchel y que Gaspar de Haro lo recuperara tras enviudar. Ese cartucho, como señala Fernández-Santos³¹, habla de la naturaleza simbólica de ese retrato: don Gaspar se presenta como un nuevo Mardoqueo en tanto que víctima del complot organizado en su contra en el teatro del Buen Retiro por el que fue juzgado y castigado, «con un retrato de...», es decir, mostrando un retrato de su mujer, quien, como una nueva Ester, aceptó el riesgo de haber caído también ella en desgracia al interceder por su marido ante Felipe IV.

Pero, además, en la España del siglo XVII la reina Ester era vista también como una alegoría de la Inmaculada Concepción. Así la presentaba Lope de Vega en la *Limpieza no manchada*, una comedia en defensa de ese dogma que le fue encargada en 1618 por la Escuela de Salamanca. En consecuencia, a partir de la segunda mitad del siglo XVII se desarrollaron para instituciones religiosas programas iconográficos en defensa de la Inmaculada, donde la Virgen aparece acompañada por mujeres fuertes de la Biblia.

Sin embargo, como venimos repitiendo a lo largo de este trabajo, lo significativo, por totalmente inusual, de la «galería de mujeres» de Gaspar de Haro es que la escena de la reina Ester no estaba acompañada de otras escenas de ese ciclo iconográfico ni de otras mujeres fuertes de la Biblia, sino de cuatro retratos de mujeres anónimas. Pues bien, precisamente ellas nos proporcionan la clave de la iconografía del conjunto. Así:

«Mujer sentada con un gran cuello y un niño de la mano»

La atribución a Antonio Moro de este retrato (hoy no localizado), aunque improbable como explicamos más arriba, nos permite reconocerlo como un retrato flamenco. En consecuencia, la modelo estaría sentada en un sillón, lo que la identificaba como miembro del patriciado mercantil de Amberes, puesto que en la época el sillón era signo de alto rango y su uso estaba muy reglamentado. La elevada posición social de la

²⁹ Supra nota 4. Este retrato consta también en el inventario de bienes por fallecimiento de Gaspar de Haro, 1689 (supra nota 8).

³⁰ Supra nota 8 «[463] 467 Un quadro del s.^r Marques del Carpio Con Retrato de la s.ra D.a Ant.a Maria de la zerd Con U)n Lettrero q Dize Mardoqueo ques de Vara y q.ta de Caída y Vara y m.a de Ancho Sin marco de mano de Andres Esmit en dozientos R.s 200», cfr. Burke y Cherry, *op. cit.*, 1997, p. 856.

³¹ Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2022, p. 563.

retratada queda ratificada, además, por llevar «un gran cuello», es decir, una de las lujosas golas llamadas «piedra de molino» (*molensteenkraag*) al uso en entre los representantes de aquel poderoso estamento. En conclusión, por todo lo apuntado se trataba del retrato de una matriarca de la alta burguesía o incluso de la nobleza flamenca con su hijo que podía ser interpretado como una alegoría de la esposa y madre virtuosa.

«Mujer gitana con un niño desnudo en brazos comiendo una manzana»

El extremo opuesto de la escala social lo ocupaba la madre gitana retratada con un niño, hoy atribuido a Simon Vouet (fig. 4). Pertenecía a un pueblo de vida errante y entonces situado al margen de la ley y de la religión cristiana y, por tanto, en el pecado, al que indudablemente alude la manzana que come el niño. Desde la aparición de los gitanos en Europa a comienzos del siglo XV, su desarraigo despertó la imaginación de los literatos que difundieron el estereotipo de ser gente de poco fiar, embustera y ladrona. Ripa, en su *Iconología* (1593) representa La pobreza como:

Mujer vestida a modo de gitana, con el cuello inclinado y retorcido para pedir limosna. (...) Representamos la pobreza vestida de Gitana, por no existir entre los hombres raza alguna que sea más mezquina, que ni tiene dineros, ni nobleza, ni gusto, ni la menor esperanza de lograr algún día que pueda producirle ni siquiera la más mínima parte de felicidad que es objeto político y civil de nuestra vida³².

Sin embargo, ni Alciato ni Ripa incluyen la figura de un niño entre los atributos de la Pobreza. Por ello, la presencia aquí de un niño y, además, comiendo una manzana, permite plantear otro significado contrarreformista: la pobreza [moral] heredada por toda la humanidad a consecuencia del pecado original.

«Mujer vestida de negro forrado de armiño con una mano en el pecho»

La clave para la lectura de ese retrato nos la proporcionan Alciato (1543) y Ripa (1573). El emblema LXXIX de Alciato relaciona el armiño con la lascivia. Ripa, remitiendo a Alciato, incluye el armiño entre los atributos «simbolizantes»³³ que acompañan a la lascivia: «Simboliza el armiño, cándido y puro, / al hombre que por parecer bello y atractivo/ la melena, el rostro y el pecho se acicala»³⁴.

³² Ripa, [ed. 1613], 1996 [facsimil de la ed. 1613. 1^a ed. 1598], vol. 2, pp. 216-17.

³³ Ripa explica que este término es el utilizado por Aristóteles en su *Retórica* en referencia a «las metáforas ilustradas de una alegoría».

³⁴ Supra nota 33, vol. 2, p. 13.

Así pues, el retrato de la galería del Carpio podría ser leído como una personificación de ese vicio que Bernardino Daza Pinciano en su traducción de los *Emblematum* llama «La viciosa delicadeza»:

Muestra Armiño la delicadeza
 Viciosa, mas la causa no sé dello.
 ¿Por ventura es porque en su terneza
 Se halla luxuria? ¿O porque el tierno vello
 Dél orna de las damas la belleza?
 Llamaron a la Marta unos zibello,
 Por ser de la luxuria afeminada
 (Como el Almizque) señal apropiada.

«Mujer con un gallo»

En este caso, la clave para la lectura nos la proporciona Ripa que representa la «condición celosa» como una figura de mujer con diversos atributos, entre ellos un gallo en su brazo izquierdo, por: «ser este animal vigilante y celosísimo, siempre atento y desconfiado ante el menor acontecimiento [...]»³⁵. En consecuencia, el retrato de Massimo Stanzione (fig. 3) podía ser interpretado como una personificación de los celos.

Así pues, la «galería de mujeres» del marqués del Carpio podía ser leída como una advertencia moralizante sobre la necesidad de alejarse del vicio, pues aparta de la virtud y conduce al pecado y la miseria moral. Queda abierta la cuestión de si la advertencia iba referida específicamente a la mujer o si don Gaspar tan solo utilizó la figura de la reina Ester y las cuatro efigies de mujeres anónimas como personificaciones alegóricas. Por nuestra parte, nos inclinamos por lo segundo, puesto que la confrontación entre vicio y virtud como tema iconográfico entrañaba en el caso de Gaspar de Haro una connotación personal, ya que siempre defendió que el atentado de 1662 en el teatro del Buen Retiro que pudo haber costado la vida a los monarcas fue perpetrado para apartarle del acceso al valimiento. Don Gaspar fue acusado de traición y condenado a prisión, pena que se le permitió conmutar por marchar a la guerra contra Portugal. Allí cayó prisionero y estuvo retenido en Lisboa hasta 1668, cuando la regente Mariana de Austria le nombró plenipotenciario para la firma de la paz con Portugal, tras lo cual fue rehabilitado y pudo volver a la Corte.

³⁵ Ripa [ed. 1613] 1986, pp. 211-212.

5. CONCLUSIÓN

Entre 1670 y 1672 don Gaspar cambió la decoración del «Jardín de san Joaquín». Para el nuevo programa iconográfico incluyó el primer recibimiento del palacio, una estancia hasta entonces no decorada, donde instaló la «galería de mujeres».

Llegados a este punto, la gran pregunta es qué pudo motivar a Gaspar de Haro a recibir a sus visitantes con esa «galería de mujeres».

Es evidente que, como dice Checa Cremades, Gaspar de Haro hizo siempre un uso de su colección caracterizado por «la tensión dialéctica entre la privacidad, el cultivo del estudio, la conversación y el goce privado de las artes, y la necesidad “barroca” de la ostentación»³⁶. De ello dejó constancia desde muy pronto, cuando en 1660 el entonces marqués de Heliche se trasladó a vivir con su primera mujer, Antonia de la Cerda, en el «Jardín de san Joaquín» donde instaló su colección con el propósito, como señala de Frutos, de legitimar su linaje y sus aspiraciones al valimiento ejercido por su padre y antes por su tío el conde-duque de Olivares³⁷.

De vuelta en la Corte tras ser rehabilitado por el rey, don Gaspar volvía a aspirar al valimiento, pero estaba enfrentado con el jesuita Everardo Nithard, que como confesor de la reina regente Mariana de Austria, Inquisidor General y miembro del Consejo de Regencia era entonces el personaje más influyente de la Corte.

A la vista de todo ello, cabe pensar que, coincidiendo con su segundo matrimonio y con la incorporación a su colección de los retratos «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer gitana con un niño desnudo en brazos», pudo considerar llegado el momento de renovar la decoración del «Jardín de san Joaquín» y, dada su delicada situación en la Corte, recibir a los visitantes reivindicando su condición de fiel y virtuoso servidor del rey y la reina regente a través de un ingenioso programa iconográfico con el que, en cualquier caso, dejaba además constancia de su agudeza y, con ello, de algo que nadie le podía negar: su linaje como cortesano. Sin embargo, no le sirvió de nada. En 1672 sus aspiraciones al valimiento quedaron definitivamente frustradas cuando la regente, para alejarle de la Corte por haber participado en un motín contra Nithard, lo envió primero a Roma como embajador ante la Santa Sede y luego a Nápoles como virrey, donde falleció.

En Italia, donde como decíamos al principio, acrecentó exponencialmente su colección, Gaspar de Haro retomaría la contraposición de vicios y virtudes, pero en ese caso a través de un programa escultórico encargado a Alessandro Rondoni, integrado por cuatro bustos alegóricos en mármol —la Verdad, la Prudencia, la Envidia y la Infidelidad— y el

³⁶ Checa Cremades, 2004, p. 445.

³⁷ de Frutos, 2009, *op. cit.*, pp. 207-269; 2010 *op. cit.*, pp. 1904-1910.

antes citado retrato de medio cuerpo vestido con armadura (fig. 1) que, como plantea Fernández-Santos³⁸, en esa compañía quedaba transmutado en una alegoría moralizante de la Virtud como verdadero heroísmo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1548 [1^a ed. 1531]). *Emblemata*. [https://archive.org/urn:oclc:record:1044580244](https://archive.org/details/1044580244)
- ANDRÉS, G. de (1975). *El marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- ANSELMI, Alessandra (2008). «Gaspar de Haroy Guzmán VII marchese del Carpio» en M. A. Visceglia (ed.), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma: figure di ambasciatori*, Roma, CROMA (pp. 187-253).
- BROWN, Jonathan (1994). «The Greatest Amateur of Paintings among the Princes of the World» en *Kings and Connoisseurs*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 95-145.
- BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter (1997). *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols., The Paul Getty Trust.
- CACCIONE, Beatrice (1994): «La collezione del VI Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bulletino d'Arte*, n.º 86-87, pp. 133-196.
- CHECA CREMADES, Fernando (2004): «El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer», *Anales de Historia del Arte*, n.º 14, pp. 193-212.
- (2008). «Gustos de virrey: el marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles» en *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, pp. 450-451.
- DAZA PINCIANO, Bernardino (1549). *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Guilielmo Rouillio <https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci> [Consultado 11-08-2025].
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge (2022). «A valedictory portrait in duplicate and... a Pygmalion effect? Notes on the Marquess del Carpio's diplomatic self-representation» en Anne Marie Jordan Geschwend, F. A. Baptista Pereira, y M. Joao Gamito (coords.), *O retrato. Teoria, práctica e ficção de Francisco de Holanda a Susan Sonstag*, Lisboa, Facultade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, pp. 558-572.

³⁸ Fernández-Santos, *op. cit.*, p. 567.

- FERNÁNDEZ TALAYA, M.^a Teresa (1999). *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*, Madrid, Fundación Caja Madrid.
- FRUTOS, Leticia de (2008). «El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña» en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, vol. 3, (pp. 1891-1948).
- (2009). *El templo de la fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- FUSCONI, Giulia (2010). «Il ‘buen gusto romano’ dei Vicré. La ricezione dell’effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)» en Francesco Solinas y Sebastian Schütze (eds.), *Le dessin napolitain: Actes du colloque international*, Roma, École Normale Supérieur [6-8 marzo 2008], (pp. 1-11).
- GÁLLEGOS, Julián (1968). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, colección Cultura e Historia.
- GASKELL, Ivan (1982): «Transformations of Cervantes’ *La Gitanilla* in Dutch Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.^o 54, pp. 263-270.
- HARRIS, Enriqueta (1957): «El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez», *Archivo Español del Arte*, pp. 136-139.
- HASKELL, Francis (1971). *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New York, Harper & Row. <https://archive.org/details/patronspainters0000hask> [Consultado 21-09-2025]
- KIRCHNER, Athanasius (1666). *Obelisci Aegyptiaci... Interpretatio Hieroglyphica*, Roma.
- LAPUERTA, Magdalena de (2007). «Los programas iconográficos que decoran las estancias de la reina Margarita de Austria. Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes» en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las Casas de la Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, vol. 2, pp. 1121-1148.
- LÓPEZ-FANJUL, María (2013): «Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio: retratos, alegoría y emblemas», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344 (octubre-diciembre 2013), pp. 291-310.
- LÓPEZ-FANJUL, María y DÍEZ DEL CORRAL, María (2011). *Collecting Italian drawings in Seventeenth-Century Spain: The Marqués del Carpio’s Collection* [Tesis doctoral, Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres], inédito.
- MARÍAS, Fernando (2003). «Don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio, coleccionista de dibujo» en José Luis Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, Casa de Velázquez, pp. 209-219.

- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007). *Quadros y otras cosas que tienen su magestada Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*, Madrid, Polifemo.
- PITA ANDRADE, José M^a. (1960): «Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba», *Varia Velázqueña*, n.^o 1, Madrid, pp. 440-413.
- PORTÚS, Javier (2016). *Metapintura* [cat., exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado.
- RIPA, Cesare (1986 [1^a ed. 1613]). *Iconología*, Madrid, Akal, 2 vols.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Blanca (2011). *Imagen y representación de los gitanos en la Edad Moderna. De peregrinos a perseguidos*, Madrid, Sílex.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. (1925). «La librería de Velázquez» en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*.
- TORREGO CASADO, Almudena (2011). *Una biblioteca nobiliaria madrileña del siglo XVII: Don Jerónimo de Eguía y Eguía, primer marqués de Narrros* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <http://eprints.ucm.es/> <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47676>
- VALERIANO, Piero (2015 [1556-15575]). *Hioroglyphica sive de Sacris Aegyptorum aliarumque Genetum literis commentarii*, Basilea.
- VIDALES DEL CASTILLO, Felipe (2015). *El VII marqués del Carpio y las letras* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], 2 vols. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/27369>

A TEMPLE OF BOTH FAME AND INFAMY: PORTUGUESE EMBLEMS AND SATIRE DURING THE WAR OF RESTORATION*

Un templo de fama e infamia: emblemas portugueses y sátira
durante la guerra de restauración portuguesa

JEREMY ROE

CHAM - Centro de Humanidades, Universidad de Lisboa

jeremy.roe@fcsh.unl.pt

ORCID: 0000-0003-3932-1699

Recibido: 19/06/2025

Aceptado: 07/10/2025

DOI: 10.51743/cai.617

ABSTRACT

The emblem book *Templo da fama...* written and drawn by Manoel Pinheiro Arnaut contains a series of original emblems on the theme of warfare. Eight of these drawings are rare examples of visual satire and are the focus of this study. Following a preliminary discussion the historiography on visual satire and political critique in early modern Spain and Portugal, an overview is provided of the formal and iconographic dimensions of Arnaut's book with regard to the political context and the visual sources he is likely to have drawn on, above all Saavedra Fajardo's *Idea de un principe politico Christiano* (...) Then a close analysis is undertaken of the iconography of the eight satirical emblems, and

RESUMEN

El libro de emblemas *Templo da fama...* escrito y dibujado por Manoel Pinheiro Arnaut, contiene una serie de emblemas originales sobre el tema de la guerra. Ocho de los dibujos son ejemplos singulares de sátira visual, y son el tema principal de este estudio. Tras un análisis preliminar de la historiografía sobre la sátira visual y la crítica política en España y Portugal durante la Edad Moderna, se ofrece una visión general de la técnica e iconografía del libro de Arnaut en lo que respecta al contexto político y las fuentes visuales en las que se podría haber inspirado, sobre todo el *Idea de un principe politico Christiano...* de Saavedra Fajardo. A continuación, se analiza detenidamente la iconografía de

their significance is discussed in relation to possible precedents.

KEYWORDS: Satire, Emblems, Drawings, Prints, War of Restoration, Manuscripts.

los ocho emblemas satíricos y se considera su significado en relación con posibles precedentes.

PALABRAS CLAVE: sátira, emblemas, dibujo, estampa, guerra de restauración portuguesa, manuscritos.

1. SATIRE AND POLITICAL CONFLICT IN EARLY MODERN IBERIA

In *Imatges d'atac*, Cristina Fontcuberta's study of the diverse roles art played in European political and religious conflict during the early modern era, she notes that 'seemingly none' of the internal revolts that beset the Spanish Monarchy during the seventeenth century prompted patrons or artists on either side to make recourse to imagery as a means to attack or critique their respective adversaries.¹ With regard to Portugal, the focus of this article, in recent years considerable attention has been devoted to the imagery created during the Union of the Crowns (1580-1640) and the subsequent War of Restoration (1640-1668). A range of scholars have shown how Portuguese paintings, prints, drawings and ephemeral spectacle were deployed by both the Spanish and Portuguese monarchies, along with their secular and religious supporters, to defend the House of Habsburg and Bragança's respective claims to the throne.² However, images of conflict or violence were rarely articulated in visual media. The renowned titlepages produced by Quellinus and Droseshout for the *Philippus Prudens* and *Lusitania Liberata* respectively are the best known examples of the use of allegory and emblems to articulate the confrontation between

* Initial research for this article was undertaken as part of the postdoctoral research project 'Representations of political ideology and identity in the visual culture of Portugal and its empire (1621-1668)' SFRH/BPD/101729/2014. I would like to thank Ângela Barreto Xavier and the librarians of the Palácio Ducal de Vila Viçosa for their help in obtaining reproductions of Gabriel da Purificação's manuscript *Empresas Luzitanas contra Castelhanas Empresas Biblioteca*. Likewise, this research would not have been possible without the reproductions of Arnaut's *Templo de fama...* provided by Houghton Library, Harvard University. I am also grateful for the peer-reviewers' thoughts and recommendations, which helped hone my discussion. Not all of their suggestions could be addressed in detail, but they have provided valuable ideas for future study. I would also like to thank Peter Daly, Fernando Bouza, Luis Gomes and Iván Rega Castro for their assistance. Finally, I would like to express my gratitude to the journal's staff and editors for their highly efficient support.

¹ Fontcuberta, 2011, p. 162

² Amongst other publications, see: Curto, 2011; Fernández González, 2015; Fraga, 2013, 2021; Fraga and Palos, 2016; Krass, 2017, 2023; Roe, 2017, 2022; Roe and Barreto Xavier, 2021; Serrão, 2001; Torres Megiani, 2004; Varela Flor, 2025; Barreto Xavier and Cardim, 1996, 2005.

Castile and Portugal.³ Droeshout also depicted John IV with a general's baton on an idealised battlefield, but it was not until later in the war—most notably following the major Portuguese victories won at Elvas on 14 January 1659, Ameixial on 8 June 1663, and Montesclaros on 17 June 1665—that artists commemorated real battles in prints and drawings. Dirk Stoop and Pedro de Santa Coloma created elaborate visual records of the battle of Elvas, while an anonymous artist produced a dual cartographic and topographic depiction of the battle of Ameixial.⁴ The focus of this article is a series of drawings that form part of two manuscripts created in 1663 and 1665. Both used emblematic representations to represent both sides of the ongoing conflict, and they are to date the only evidence of visual satires of Castile produced in Portugal during the war. Aside from the engraving *La rencontre et combat des ambassadeurs d'Espagne et de Portugal, arrivé à Romme* (1642, Paris, Jean Boisseau), made by an unidentified French engraver possibly involving a Portuguese diplomatic agent at the French court, no other satirical prints or drawings linked to this conflict have come to light.⁵ Given that few examples of early modern visual satire have been traced in either Portugal or Spain during the early modern era the rare examples studied here merit a searching analysis, above all as iconographic ingenuity was a key component of their visual critique.

In his pioneering study *The Indignant Eye*, Ralph Shikes highlighted the absence of 'visual comment' on social issues in Spain, laying the blame upon the Inquisition and the social control it exerted.⁶ In the intervening decades art historians such as Bertiére and Fontcuberta, amongst others, have revealed how the social conditions that shaped the production of art and its patronage were far more complex than Shikes suggested.⁷ In particular with regard to issues such as the professional status of native painters and engravers, the mechanisms for the control and censorship of imagery, and also issues such as the 'asymmetry' of visual satirical exchange, as discussed by Fontcuberta.⁸ A further and profound indication of this complexity is provided by Castro-Ibáñez's recent monograph

³ Caramuel, 1637; Macedo, 1645. See also: Rodríguez Moya, 2008.

⁴ See: <https://purl.pt/11703>; <https://purl.pt/4410>; <https://purl.pt/11710>. A precedent for this series of battles is the topographical drawing recording the battle of Alcântara in 1580: <https://purl.pt/1237>. On the works made by Stoop in Portugal, see Varela Flor, 2015, pp. 429-434. In addition to these commemorative images, the war also gave rise to a series of cartographic survey such as Lucas Vorsterman's *Carta da fronteira entre o Alentejo e a Estremadura espanhola*, <https://purl.pt/918>. See also: Sánchez Rubio, 2022.

⁵ Fraga, 2013, 212-215; Roe, 2017, pp. 164-65.

⁶ Shikes, 1969, pp. 58-60.

⁷ Bertiére, 1991; Fontcuberta 2006, 2017.

⁸ Fonctuberta, 2006, pp. 647-652. Also, see the recent studies by Portús, 2015 and Vázquez, 2015, who provides an extensive bibliography.

on Spanish literary satire, *Beware the Poetry: Political Satire and the Emergence of a Public Sphere in Madrid, 1595-1643*, which continues the work of scholars, including Egidio, Gatti and Castillo.⁹ Nevertheless, Castro-Ibáñez's extensive study of his chosen literary corpus has revealed no further visual satires apart from the renowned depiction of Philip IV and the Count-Duke of Olivares—or, as Castro-Ibáñez has argued, Francisco de Quevedo—as El Quijote and Sancho Panza, respectively. The drawing is conserved in the Hispanic Society of America and Castro-Ibáñez identifies it as 'the only preserved satiric cartoon of early seventeenth-century Spain'.¹⁰ Although the authorship of this anonymous satire is unknown, the existence of a single Iberian visual satire seemingly lends weight to Shike's argument, albeit elucidated with more recent historiographical perspectives. Nevertheless, closer scrutiny of Portuguese reports of festivities, and in particular manuscripts celebrating victories provides a series of additions to the corpus of satires targeting Castile.

Amidst the documents recording the celebrations held for the acclamation of John IV in Coimbra there is a brief manuscript account of a satirical procession that included figures representing Philip IV, the Count-Duke of Olivares, Diogo Soares, Miguel de Vasconcelos and the Count of Villa Nova.¹¹ Aside from this brief account there is no corroborating testimony as to whether this event took place, and it should be interpreted with caution. Might this document be a carnivalesque fictional procession that was invented as an imaginary yet nonetheless vitriolic disregard for social decorum? It is beyond the scope of this study to address this question, but whether a report of a real event or a fabrication, this account provides a key example that signals the possibilities for festive visual satire. The manuscript records how the procession emulated the customary spectacle used for religious and political festivals with each figure being accompanied by a painted shield and inscription. However, these textual and decorative elements were used to satirise each figure.

⁹ Egidio López, 1971; Gatti, 2007; Castillo Gómez, 2012.

¹⁰ Castro-Ibáñez, 2025, pp. 171-172. The drawing, catalogued by the Hispanic Society of America, HC 397/97, was first published by Elliott 1986, pp. 620-621, and has since been discussed by a range of scholars including García de Enterría, 2006, pp. 423-424; Montero, 2006, pp. 444-445; Castillo, 2017, p. 89; and Bodart, 2018, pp. 94-95. The drawing concludes a manuscript copy of the anonymous *Cartel de desafío*, 1642, which has been discussed by García de Enterría and Montero, amongst other scholars. I have sought to shed further light on the Spanish, or perhaps Portuguese, provenance of this manuscript copy of *Cartel* and the drawing that concludes it, but as yet to no avail.

¹¹ Extensive festivities were organised by the Jesuits in Coimbra, which have been studied in Marques, 1991. The manuscript discussed here was commented on in Oliveira, 1990, p. 266.

An indication of the satirical tone of this manuscript is revealed by the representation of Philip IV. Rather than the royal arms on his shield there was an *empreza* of the rape of Cassandra, a motif the author declares the king had begun to use following the scandalous and much satirised events that took place in the Convent of San Placido.¹² The decorum of Philip IV's royal image was further defamed by replacing the *toison* (the golden fleece pendant worn by members of the Military Order of Santiago) with a silk cord bearing the inscription *Luxuria* and the accompanying motto claimed the king was more concerned with womanising than losing his kingdoms. Whether imagined or real, I am unaware of any comparable Iberian account of a satirical spectacle having been staged, and seemingly the acclamation celebrations provided an opportunity to vent dissatisfaction and dissent against Castile.¹³

A more decorous yet critical representation of Philip IV was presented in a play staged in Cochin in 1641, serving as a counterpoint for the virtues of Portugal's new king.¹⁴ The latter event signals how decorum could be adhered to as part of a political critique, and this perhaps signals the authorities' concern to avoid providing precedents for popular and public critique at a time of political instability. On the other hand, the fact that the 'event' staged, or at least imagined in Coimbra, was circulated in manuscript form reveals how satire was circulated amongst a literary milieu. The fact that the title declares that the event took place in the university, together with its references to myth and other learned allusions, underscores how this text, and perhaps the spectacle it describes, was addressed to a select public. As such it marks a clear contrast to the public images circulated in Northern European Protestant countries, such as those compiled in the English Broadside Ballad Archive, as well as the Dutch imagery studied by Joke Spaans. The scarcity of Iberian imagery, along with Italian images, such as the caricatures drawn by Guercino and Bernini, signals that in the Catholic states of Southern Europe satire and caricature tended to be addressed to a more select public. Nevertheless, it must be noted the latter Italian examples engaged in very different form of critique to the English and Dutch images, as well as the Portuguese examples discussed in this study.¹⁵

¹² For an overview of the scandal that broke out concerning the Convent of San Plácido in Madrid, see Castro Ibáñez, 2025, pp. 108-117. He also provides a bibliography of the relevant historical studies as well as the satires this event prompted.

¹³ Philip IV and his court were represented with greater respect in the play staged in Cochin during the acclamation celebrations held in 1641. A study of this play is being prepared for publication by José Camões and José Pedro Sousa. The issue of theatrical representation cannot be addressed here, but it has been addressed in: Valladrares, 2002; Sousa, 2016.

¹⁴ Surunga, 1641, see also Gato, 1644; Krass, 2023, pp. 158-174; Roe, 2022; Tavim, 2002.

¹⁵ Spaan, 2011; Lavin, 2007; Marder, 2023; Turner, 2023; English Broadside Ballad Archive, 2003.

In contrast to the account of the Coimbra procession the images studied below deployed erudite strategies that adhered to visual decorum, while still critiquing or satirising their target. The aforementioned play staged in Coimbra is one precedent for a less vitriolic or scabrous mode of critique, another is provided by the *Joyeuse entrée* staged for John IV in Évora in 1643. A number of aspects of this festive spectacle were intended to belittle Castile's military capacity, and this was done by veiling the critique with emblematic imagery, historical references and ecclesiastical and Jesuitical imagery. Towards the end of the festivities held for the feast of St Ignatius, which took place in Évora's cathedral, a figure representing the legendary Medieval general, the Condestable Nuno Alvarez Pereira (1360-1431), presented John IV with the 'captured Castile'. He declared: 'Lord, here I lay [Castile] already vanquished at the feet of Your Royal Majesty, wishing you a very special celebration'.¹⁶ Although the diverse religious and political dimensions of this event cannot be discussed in here, it was clearly an opportunity for an optimistic eulogy of John IV's capacity to win the war, as well as presenting Castile as a weak opponent. While it is impossible to discern if this ephemeral spectacle can be considered satire, this example reveals how allegory and emblem culture provided a decorous means of critique, one that was taken up by authors of emblem books. Two of these emblemists, Gabriel da Purificação and Manoel Pinheiro Arnaut, contributed to the Portuguese critique of the Spanish Monarchy by exploiting military defeats inflicted by the Portuguese forces. The discussion that follows examines how these authors produced a series of emblems that extoled the Portuguese generals and their armies while also mocking the Spanish forces, and thereby the monarchy's efforts to maintain its control over Portugal. In the case of Arnaut, he used his skills as a draughtsman and literary wit to create a series of striking and erudite visual satires.

2. THE *EMBLEMA SINGULARE* AS A SPACE FOR SATIRE

The emblematic spectacles recorded in Coimbra and Évora may be classified as examples of the '*emblema singulare*' as discussed in John Manning's *The Emblem*.¹⁷ Manning discussed how the numerous early modern festivals were a key element of emblem culture, and this erudite literary-visual discourse was deployed for a range of events including royal acclamations and entries. Another example of the *emblema singulare* discussed by Manning is the manuscript emblem book, works dedicated to a single individual and created to mark

¹⁶ Anon., 1643, f. 37 r. <https://purl.pt/35091/2/>

¹⁷ Manning, 2002, pp. 185-219.

a specific event. For example, two manuscripts record the decorative programmes created for the exequies of Duarte de Bragança, John IV's brother, in 1649,¹⁸ and the Infante Theodosio in 1653. While it has not been possible to consult the former manuscript, Ferreira's analysis of the four emblems, designed by Francisco Manuel de Melo for Theodosio, along with the accompanying description of the exequies reveals how these images adhered strictly to funerary decorum; a further example is the four allegorical engravings published in Luis de Sousa's *Tumulus serenissimi principis Lusitaniae Theodosii. . .*¹⁹ Amaral has also discussed the literary references to at least one lost emblem book also by Melo,²⁰ as well as the emblematic titlepage conserved in the Biblioteca Publica de Évora drawn for Melo's *Theodosio del nombre, segundo, Principe de Bragança*, which signals a broader interest in creating emblems amongst Portuguese writers and scholars.²¹ Furthermore, Cardim and Barreto Xavier have published an invaluable critical edition of a manuscript produced in 1665, which provided a visual record, 27 watercolour illustrations, of the emblems and other decorations created to celebrate the marriage of Afonso VI to Maria Francisca of Savoy.²²

The military victories won by Portugal, finally fulfilling the optimism that had been expressed in Évora, as well as the providentialist discourse expounded by preachers, provided another motive for scholars to create manuscripts of emblems.²³ In 1663 the Hieronymite friar, Gabriel da Purificação, dedicated *Emprezas Luzitanas contra Castelhanas*

¹⁸ Sider, 1997, n. 83, p. 55 lists: *Emblemas, e hyeroglificos na morte do serfinissimo infante D. D[ua]rte*, ms. 54-XI-38, Biblioteca da Ajuda. Seemingly, this is an exclusively textual description, see Martínez Pereira, 2008, p. 192.

¹⁹ Ms. 335 BGUC: <https://web.bg.uc.pt/cman/show.asp?i=335&p=50>. Reproduced and transcribed in Ferreira, 2016, pp. 616-617: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/31586>. Sousa, Luís de (1653?). *Tumulus serenissimi principis Lusitaniae Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis / illius immortalitati à D. Ludovico Sousa, Comitis Mirandæ filio, vno ex intimis aulæ erectus*. N.p., n.p.. For a discussion of the exequies held for the infante and the accompanying commemorative publications, see, Ferreira, 2016, pp. 256-276, 601-607.

²⁰ Amaral Júnior, 2009, pp.12-16; Barbosa, 1747, pp.187-188. Melo's book *Verdades Pintadas e Escritas* contained one hundred moral impresas drawn by the author with accompanying texts. Melo compared his emblems to Saavedra Fajardo's *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas*. Despite not knowing the latter book Melo discovered that fourteen of their emblems had the "same body, letter and allegory". Amaral has also noted that Melo's *Hospital das Letras* includes a reference refers to a possible second work entitled, *Arte Simbolatória e Tratado das Insígnias Religiosas, Militares e Políticas*.

²¹ Amado, 2017, p. 129. Biblioteca Publica de Évora, Ms. CIII-1-17. Francisco Manuel de Melo discussed the meaning of this frontispiece in a letter to António Luís de Azevedo. Melo, 1981, pp. 246-247.

²² Barreto Xavier and Cardim, 1996, 2005; Martínez Pereira, 2008, p. 192.

²³ Marqués, 1986, pp. 395-404.

Empresas to the Count of Vila Flor, and it was intended to mark the victory won by this general at the battle of Ameixial.²⁴ Then, in 1665 Manoel Pinheiro Arnaut dedicated *Templo da fama: consagrado ao valor de Portugal & construído das ruinas de Castella em Montes Claros, na sempre memorável victoria a 17 Junho de 1665* to the Count of Castelo Melhor as a tribute for the victory won by the Portuguese at the Battle of Montes Claros.²⁵ As well as extolling the virtues of the commanders and other members of the Portuguese forces, both authors also satirised Castile's army. Furthermore, Arnaut's manuscript was produced with considerable artistic skill and inventive iconography, which he applied to a broader critique of the Spanish Monarchy.

The format of the two manuscripts is similar. Purificação's text consists of 19 folios, and the recto of each is used as follows. Folio 1 consists of a titlepage and dedication to the Portuguese general, the Count of Vila Flor, surrounded by a coloured ornamental border. Folio 2 contains an acrostic based on the words 'Vitor Dom Sancho', accompanied by a first emblematic image. In folios 3 -18 the top half of the sheet is filled with an image accompanied by mottos formed from biblical quotations, while the lower half contains the accompanying *decima*. The image of the final folio depicts portraits of Vila Flor and Afonso VI and a longer eulogistic verse. All Purificação's images are produced in pen and watercolour.

Arnaut's manuscript consists of 54 *folios*, comprising a titlepage, followed by a dedication to the Count of Castelo Melhor, who served as Afonso VI's *escrivão da puridade* and *valido*.²⁶ Two frontispieces follow, firstly the count's coat of arms above a spherical astrolabe accompanied by a motto taken from Boethius's *Consolation of Philosophy* 'Manens cuncta'.²⁷

²⁴ Conserved in the Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa. See, Amaral Júnior, 2009, pp. 12-13; Barbosa, 1747, pp. 320-321. Amongst the various literary tributes to this victory the following work includes an equestrian portrait of Vila Flor: Cunha, 1673.

²⁵ MS Typ 250. Houghton Library, Harvard University. See: Barbosa, 1752, p. 342; Viterbo, 1911, pp. 135-136; Hofer, 1951, p. 36; Harvard University Library, 1955, p.39; Martínez Pereira, 2008, p. 195. Barbosa records that Arnaut was born in Lisbon and studied Law at the University of Coimbra. On completing his bachelor's degree, he went on to serve as a lawyer for the Casa de Supplicação, the High Court of Appeals in Lisbon. Barbosa also notes that he was a skilled poet, writing in Portuguese and gaining renown for the elegance and conceptual wit of his verse. A further feature of his writings was his mastery of calligraphy. No other biographical details are provided, except that he died on 17 May 1685 and was buried in the parish church of São Nicloão. However, Barbosa provides a list of his publications, which reveal he was a member of Lisbon's Academia de Singulares. Archival research and closer scrutiny of his poetry may shed further light on his life.

²⁶ On Castelo Melhor, amongst other studies, see: Faria, 2021.

²⁷ A sense of Arnaut's intended meaning is provided by O'Donnell (1984) 'you give [cause] all things to be moved'.

The second drawing depicts a triumphal arch, which the accompanying inscription states was ‘built [with] the trophies from Castile’.²⁸ A series of twenty-two subjects are addressed each by a poetic *empreza* (hereafter *impresa*) and a drawn *hieroglyphico* (hereafter *hieroglyph*) accompanied by one or two mottos, all taken from Classical Roman authors. Throughout the manuscript’s sequence the title and its corresponding *impresa* occupy the recto and verso of a folio, and the accompanying *hieroglyph* occupies the following folio. The closing folio sheet combines a final *impresa* and *hieroglyph*. Folio 51^r contains a brief manuscript note identified as ‘an ecclesiastical censor’s note … [that] grants permission to have the manuscript bound’.²⁹ The latter note is dated 25 October 1665, which means Arnaut completed this manuscript just over four months after the victory was won.

Arnaut’s dedication to the Count of Castelo Melhor expressly distinguished between the book’s poetic *impresa* and drawn *hieroglyphs*. While this highlights the author’s knowledge of emblem culture it also signals the overlapping currency of these terms, along with device and emblem. For example, their semantic range was later commented on by Bluteau:

‘... chegou a palavra *Empresa*, a ter na lingoa Portugueza a mesma extençao que a palavra *Divisa*... [in the Portuguese language the word *Impresa* has come to have the same range as the word *Device*] and ‘Hoje por *ieroglphyico* se entende qualquer imagem, ou *empreza* da *animas*, ou de *corpos naturae*, que sem palavras manifestaraõ alguna calidade natural, ou moral... [Today *hieroglyph* is understood as any image, or as an *impresa* based on animals, or else natural forms, which without words represents some natural or moral quality]’.³⁰

For the present study my discussion of Arnaut’s poetic *impresas* is restricted to their role in clarifying the sense of his *hieroglyphs*. The latter are the most original feature of his manuscript, and the focus of this study.

In formal terms Purificação seemingly sought to emulate the simpler more direct aesthetic of woodcut engravings of emblems. His choice is likely to have been prompted

²⁸ Arnaut, 1665, f. 4r.

²⁹ Harvard University Library, 1955, p. 39. The censor in question was Bento Pereira (1605-1681), who Fernando Bouza has identified as the Jesuit and scholar of this name recorded by Barbosa. Having served as ‘*revisor*’ of books for the Society of Jesus in Rome, he went on to serve as rector of Lisbon’s Irish College, and it was while serving in that role that he approved Arnaut’s manuscript. Barbosa, 1741, pp. 508-509.

³⁰ Bluteau, 1712, p. 72; 1713, pp. 39-40. A range of scholars have addressed the significance of these terms and their use to refer to erudite textual and visual genres; with a focus on authors and territories linked to Spain, amongst other works, see Arranz and Leal (2020) and López Poza (2012), pp. 60-84.

by his limited skills as a draughtsman, as is evident in his weakly drawn depictions of a lion representing Castile. Besides formal considerations, the emblems he created were also far simpler and less creative than Arnaut's. For example, his depiction of Portugal's victory was represented by Vilaflor placing his foot upon the recumbent lion representing Castile, whose red tongue protrudes as a sign of defeat. There are also two emblems that evoke Castilian cruelty by depicting the lion as a wolf, while a third one shows Vila Flor with the lion's skin as a trophy of war. In contrast, Arnaut was a far superior draughtsman and more creative inventor of emblems, and his twenty-two hieroglyphs range from the eulogistic to the satiric.

3. ARNAUT AS DRAUGHTSMAN AND EMBLEMATIST

The formal and technical aspects of Arnaut's drawings merit far closer scrutiny than is possible in this study, and their close comparison to contemporary drawings must be postponed to a future study. Nevertheless, one key aspect of his drawings must be singled out: he clearly sought to emulate the graphic possibilities of engraved images, which prompts two questions.³¹ Did he aspire to have his book printed? What other printed imagery may he have known? It seems highly likely Arnaut would have intended to have his book printed, and a parallel may be drawn between his manuscript and the manuscript copy of Geoffrey Whitney's *A choice of emblemes*, c.1585, which is thought to have been dedicated to the Earl of Leicester.³² Amongst other factors, Castelo Melhor's subsequent fall from grace would have scuppered any aspirations to publish *Templo da fama*. However, it may also have been thought that circulating images that satirised Castile and its army might hinder the diplomatic negotiations that led to the Peace of Madrid in 1668. As a result, Arnaut's work remained an *emblema singulare* and was conserved in the Castelo Melhor library until its contents were sold in the nineteenth century.³³ The issue of printing aside, Barbosa commented that Arnaut's life was vexed by economic constraints, thus his primary concern in creating this volume may have been to create a unique manuscript for a bibliophile patron in order to secure favour or patronage. It is also possible that Arnaut was aware of Purificação's manuscript, and this may have prompted him to ensure that the work he

³¹ It has not been possible to examine the physical manuscript for this study, and this analysis is based on the Houghton Library catalogue and publications.

³² MS Typ 14. Houghton Library, Harvard University. Whitney's book was published in Leiden in 1587.

³³ Anon., 1878, p. 50. For its subsequent provenance, see Sousa de Viterbo, 1911, p. 136.

created for Castelo Melhor was far superior in terms of length, as well as conceptual and visual quality.

Discerning what visual sources Arnaut drew on, is challenging. The clearest example is provided by the closing image of his book. Presiding over the *decima* closing his ‘temple of fame’, a winged Victory jubilantly hails King Afonso VI’s triumph, and this recalls Lucas Vorsterman’s frontispiece to Francisco Manuel de Melo’s *Eccō politico* (figs. 1-2)³⁴. The impact of Vorsterman’s image has also been noted by Maria Fanjul in one of the five drawings collected by Gaspar de Haro y Guzmán, while a prisoner in Portugal.³⁵ Besides this specific example, Arnaut may well have known the aforementioned engravings produced by Dirk Stoop, Bouttats, Coloma. However, as an ‘amateur’ artist Arnaut’s impressive ability to depict landscapes, many of which include battles, as well as natural and scientific phenomena suggests he drew on a still wider visual corpus. Closer connoisseurial scrutiny may shed greater light on this, while also exploring the parallel drawn by Sousa de Viterbo between Arnaut’s drawings and the work of Callot.³⁶ One final visual source Arnaut clearly drew on was emblem imagery, and while there is no clear indication of the sources he used, a series of parallels and possible engagements with precedents are discussed in the final part of this study.

The question of the precedents Arnaut drew inspiration from must also consider the inventive originality of his images. His mastery of naturalistic representation enabled him to create more far more visually engaging images than Purificação’s for example. Furthermore, Arnaut combined his concern for verisimilitude with a creative appropriation of the formal conventions of emblem design, and in particular he used contrasts of scale and perspective to great effect. With his depictions of symbols, such as arrows, banners, mirrors, as well as hands and animals, he created a novel emblematic aesthetic.

Arnaut clearly sought to provide both engaging recreations of existing emblematic imagery and original inventions of new themes. As was mentioned above Francisco Manuel de Melo knew of Saavedra Fajardo’s *Idea de un principe politico Christiano...*, and this is a source Arnaut is likely to have also known, and a comparison of images from Saavedra’s book to those created by Arnaut offers a valuable insight into the originality

³⁴ Melo, 1645. The frontispiece may be consulted here: <https://purl.pt/26490>. For a second emblematic frontispiece, designed and engraved by Vorsterman, depicting Faith and Fortitude, see: Pimentel, 1650. On the works produced by Vorsterman in Portugal, see Varela Flor, 2014, pp. 418-423.

³⁵ López-Fanjul, 2010, p. 469.

³⁶ Viterbo, 1911, p. 136.



Fig. 1. Manoel Pinheiro Arnaut, *Winged Victory*, 1665. Drawing from *Templo da fama: consagrado ao valor de Portugal & construido das ruinas de Castella em Montes Claros, na sempre memoravel victoria a 17 Junho de 1665*: manuscript, 1665. Ms Typ 250. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/dr:474447269\\$113i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/dr:474447269$113i)



Fig. 2. Lucas Vorsterman, *Winged Victory*, 1645, engraved frontispiece to Francisco Manuel de Melo. *Ecco polytico: responde en Portugal a la voz de Castilla y satisface a un papel anonymo, ofrecido al Rey Don Felipe el Quarto*. Lisbon, Paulo Craesbeck. <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/s/k7au3o>

of *Templo da fama*.³⁷ In his tenth hieroglyph Arnaut depicted the symbolic image of an arrow on a huge scale within a landscape with a battle. He seemingly transformed Saavedra's precedent (fig. 3),³⁸ just as his image sought to convey a different meaning to that discussed by Saavedra; decisive military action as opposed to the Spanish author's reflection on the transience of nature. Then, in the twentieth hieroglyph (fig. 4)³⁹ Arnaut depicted hands pruning a tree to represent the injuries suffered by the Portuguese soldiers. Previously, Saavedra, concerned with instructing rulers to emulate natural methods of husbandry, merely depicted a pruning knife hanging from a tree with cut branches below.⁴⁰ A key aspect of Arnaut's aesthetic is the sense of movement and dynamism he bestowed on his imagery, as opposed to the static precedents of Saavedra's for example. Further parallels are drawn below between Saavedra's impresas and Arnaut's series of eight satirical images. More significantly it is shown how Arnaut invented his own emblematic iconography, and one clear example of this is his twelfth hieroglyph (fig. 5), dedicated to Monsieur de Balandrin, a sergeant major from the Portuguese army's foreign battalion. To depict this soldier's French origin as well as his bravery, Arnaut's poetic impresa recounts how a new flower was born in Portugal, the *Lirio espadanal* (Spanish Lily). Yet, as his uncanny image reveals this was no ordinary lily, but instead a delicate flower on a menacing monumental scale, whose threat is enhanced by its swordlike thorns.⁴¹

³⁷ Further evidence for Portuguese emblemats' use of Saavedra Fajardo's book is discussed in Argelich and Rega's forthcoming chapter (at press) 'Emblemática antislámica y Reconquista en la fiesta barroca ibérica: la iconización del "otro" musulmán', which analyses how the decorations created for the wedding celebrations held for Afonso VI and Maria Francisca of Savoy drew on Saavedra's book. A broader study of other Portuguese emblem books may offer further insights into the wider circulation of *Idea de un principe politico Christiano...*

³⁸ *O Svirb o Bajar*, engraving from Saavedra Fajardo, 1642, *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas*, Milan, n.p., p. 453. Biblioteca Nacional de España (BNE). <https://bnedigital.bne.es/bsd/viewer?oid=0000038205&site=bdh&page=479>. [Consulted 07-10-2025].

³⁹ *Poda no corta*, engraving from Saavedra Fajardo 1640, *op. cit.*, p. 505. BNE. <https://bnedigital.bne.es/bsd/es/viewer?id=ad0a7537-826a-42fc-83e1-7c5c4d2f5fe9&page=72>. [Consulted 07-10-2025].

⁴⁰ Saavedra Fajardo, 1642, p. 505.

⁴¹ Given that the lily is perhaps best known as a Marian symbol, its inclusion provides a timely reminder that Arnaut may also have drawn on religious prints and emblem books when composing his manuscript. Although the lily is not included as an emblem in Nicolás de la Iglesia's *Flores de Miraflores, Hieroglificos Sagrados, Verdades Figuradas...*, this book contains a series of depictions of thorny roses as decorative adornment. See for example, Nicolás de la Iglesia, 1659, ff. 55r and 58r.



Fig. 3. Manoel Pinheiro Arnaut, *Et Pace et Bello*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$63i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$63i)



Fig. 4. Manoel Pinheiro Arnaut, *Arboris Ictu*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$103i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$103i)

Fig. 5. Manoel Pinheiro Arnaut, *Protulit Enses*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/dr:474447269\\$71i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/dr:474447269$71i)



4. ARNAUT AS SATIRIST

During the era of simmering tension between Castile and Portugal prior to the events of 1 December 1640, a pivotal representation of the potential conflict was provided by the depiction of the Spanish Monarchy as a lion subjugating Portugal as a dragon in the aforementioned titlepage designed by Erasmus Quellinus designed for *Philippus Prudens*—Juan Caramuel’s defence of the Spanish Habsburg claim to the Portuguese throne. Then, following the acclamation of John IV and the ensuing conflict, Sousa de Macedo rebutted Caramuel’s claims in *Lusitania Liberata*, which was accompanied by John Droeshout’s combative visual response of the Bragança dragon gaining the upper hand on Castile’s lion. However, to date no subsequent use of the lion-dragon imagery is noted during the reign of John IV. Nevertheless, it was revived by the German merchants of Lisbon as part of the decorative programme they created for an arch built to mark the aforementioned wedding celebrations held for Afonso VI. The Portuguese victories won at Elvas, Ameixial and Montesclaros would have prompted a revival of this motif, yet a highly diplomatic depiction of the two beasts was designed for the wedding: they were shown as equally

matched rivals, rather than the dragon as victor over the vanquished lion.⁴² As was mentioned above, prior to these nuptial festivities Purificação had depicted the Castilian lion as being trodden on by the Portuguese general, Vila Flor, vilified the Castilian soldiers for using wolflike tactics, and then showed Vila Flor with the lion's skin draped over his shoulder as a 'blazon'. Significantly, Arnaut developed the theme of the Castilian lion further but dispensed with the literalism of Purificação's representations to create a more potent visual satire.

The theme of the lion is introduced in Arnaut's second hieroglyph. The impresa's verse recounts how four lions can be seen fleeing across the hills in the midground (fig. 6). Their flight has been prompted by a cockerel standing proudly with one leg raised, representing the French general, Count of Schomberg. The bird offers a clear demonstration of Arnaut's skills as a draughtsman, yet his artistic skills are matched by his conceptual ingenuity as a satirist. The lions have fled from the coat of arms lying at the cockerel's feet: two from the first quarter, the arms of the Crown of Castile; one from the fourth quarter, the arms of Brabant; and a final one, from the arms of Flanders. Arnaut left two clearly discernible features, the coat of arms of Granada, and the *toison* of the Order of Santiago, although the latter is depicted as a lamb; both of these visual motifs are alluded to in the impresa's reference to the '*vergonha de Granda... fraqueza o Cordeiro* (shame of Granada... weakness of a lamb)'.⁴³ The first of the image's mottos, *Bella Canendo*, from Seneca's *Troades*, alludes to the cockerel's crowing as inspiring the Portuguese to fight. The second, *Hoc tantum refert*, from Juvenal's seventh satire, alludes to the Portuguese using novel and more effective methods of warfare.⁴⁴

Having lucidly depicted the oxymoron of a cowardly lion, in the ninth hieroglyph (fig. 7) Arnaut depicts the lion as a dangerous protagonist, yet one that has been outwitted by a rival of a very different nature. The decima recounts how the humble bramble, representing Joao da Sylva de Sousa, battalion sergeant major of the province of Alentejo and general of the cavalry of the Algarve, proved to be an insurmountable line of defence that protected the blooming royal excellence of Afonso VI. The full form of the motto, *[Audacia] pro muro habetur* (boldness is a bulwark), taken from Sallust,⁴⁵ signals that the image's

⁴² Barreto Xavier and Cardim, 2005, pp. 32-34. It should be noted that this animal symbolism was fluid. Barreto Xavier and Cardim have interpreted the depiction of the dragon being killed by St George on the Arch of the Standard of St George as symbolising Castile's defeat and the rescue of Portugal, represented as the maiden. Likewise, they record how the Arch of the Flemish merchants depicted Portugal's European allies as lions attacking Castile.

⁴³ For an example of the full coat of arms see this detail of Popma's title page in Caro de Torres, 1629.

⁴⁴ Seneca, 1917, pp. 196-197; Juvenal, 1957, pp. 136-37.

⁴⁵ Sallust, 1965, pp. 120-121.



Fig. 6. Manoel Pinheiro Arnaut, *Bella canendo*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$31i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$31i)



Fig. 7. Manoel Pinheiro Arnaut, *Pro mivo habetur*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$59i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$59i)



Fig. 8. Manoel Pinheiro Arnaut, *Migat ore trisculcis*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$79i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$79i)

primary theme is to extol the bravery of the Portuguese troops, but in visual terms this was achieved by depicting the lion as a vanquished and seemingly lesser force.

The lion is satirised once more, explicitly so, in the fourteenth hieroglyph (fig. 8), and in this case Arnaut deployed an original and non-naturalistic visual tactic. Albeit it not one of his most accomplished drawings, the Portuguese ‘serpent’ or dragon occupies the visual and metaphorical high ground, while the lion lies in the foreground.⁴⁶ The cartouches issuing from the dragon’s mouth, *Angliae*, *Lusitanica*, *Galliae*, highlight the support Portugal received from its two allies, England and France. The accompanying motto, *[et Linguis]Migat ore trisculcis* (from his mouth a three-forked tongue) is taken from Virgil’s description of a Calabrian serpent, and provides a neutral reference to natural history.⁴⁷ In contrast, the second motto, *violentus in armis* (impetuous in arms), borrowed from Ovid, seemingly suggests the lion should be triumphant.⁴⁸ However, in the image we see how it is weighed down by 19 cartouches that list the numerous territories that placed demands and pressures on the Spanish Monarchy: *Legronecis*; *Aragonica*; *Navarra*;

⁴⁶ Arnaut, 1665, f. 31v.

⁴⁷ Virgil, 1999, pp. 206-207.

⁴⁸ Ovid, ed. 1939, pp. 442-443.

Castallanica; Insubrica; Sicula; Napolitana; Austriaca; Hispanica; Italica; Gallacia; Germanica; Valonica; Bohemica; Helvetica; Hungarica; Croatia; Hibernica; Burgundica. Arnaut succinctly evokes the wide range of territorial concerns that beset the Spanish Monarchy and overburdened its supposedly powerful strength. And were the reader to trace the second motto to its full context, they would see how Arnaut's image has reversed the sense of Ovid's words, as it is not the lion's enemies who 'suffer the missiles' of its tongue. Instead, it is overwhelmed by its numerous tongue-like cartouches.

The final image to address the theme of the Castilian lion is the sixteenth hieroglyph (fig. 9), which is dedicated to the 'To the cowardly enemy prisoners'. The impresa's *decima* recalls the image of General Schomberg as a cockerel, but recounts how the Castilians acted like chickens to ingratiate themselves to the Portuguese general. Admittedly, Arnaut was not fully successful in meeting the challenge of drawing a timid lion while making it clear that their wings are those of a chicken. His image lacks a degree of clarity, and depends on the impresa for its sense, as well as the motto taken from Virgil, *timor addidit alas* (Fear lends wings).⁴⁹ Nevertheless, for a contemporary Portuguese reader, the image would have carried greater weight.



Fig. 9. Manoel Pinheiro Arnaut, *Timor addidit alas*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$87i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$87i)

⁴⁹ Virgil, 1960, pp. 74-75.

The final three images to be discussed reveal how Arnaut invented three original iconographies to satirise the Castilian enemy. His fifteenth hieroglyph depicts a clock-work device with an alarm (fig. 10), and he may have drawn inspiration from Saavedra's impresa *Vni reddatur*.⁵⁰ Saavedra's explanation of his image was intended to highlight the need for '*concierto i correspondencia... entre el principe i sus consejeros* (agreement and correspondence... between the prince and his advisers)', or to put it more literally an administration that operates with clockwork precision. However, Arnaut's *decima* reveals his image depicts the opposite: his device is a failed mechanism. It represents the Marquis of Caracena's ineffective command of the troops, and the title claims he fled the battle.⁵¹ In contrast to Saavedra's elegant clock, as well as others found in Spanish still life paintings such as Antonio de Pereda's *Vanitas* (1632-36, Kunsthistorisches Museum), Arnaut's device is clearly rudimentary, and its fragility is underscored by setting it in an uneven terrain. While it is possible Arnaut responded to Saavedra's emblem, the broader contemporary currency of the image and metaphor of the clock, needs to be studied in greater



Fig. 10. Manoel Pinheiro Arnaut, *Sic omnia verti cernimus*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$83i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$83i)

⁵⁰ *Vni reddatur*, engraving from Saavedra Fajardo, 1640, *op. cit.*, p. 505. BNE. <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=ad0a7537-826a-42fc-83c1-7c5c4d2f5fc9&page=72>. [Consulted 07-10-2025].

⁵¹ Arnaut, 1665, f. 33r.

depth, as signalled by another contemporary example, Benito Remigio Noydens' *Relox espiritual, político y moral para componer la vida del hombre*.⁵² Given the focus of texts such as Saavedra and Noydens' on a mechanistic ideal of the state, in 1665 Arnaut may have also have been alluding that Mariana of Austria's regency was not the best example of the enmeshed gears of government. Once more the motto, *Sic omnia verti cernimus* (so we see times changing), takes on a more politically charged meaning when Ovid's full sentence is read: *atque illas assumere robore gentes concidere has* (and some nations putting on new strength and others falling into weakness).⁵³

The final two images to be discussed in this study return to animal imagery, deer and silkworm moths. Both are invoked to mock the Castilian army's failings. The title of the seventeenth impresa and hieroglyph (fig. 11) is 'On the enemy's customary procedure in all its campaigns'. The image depicts a herd of seven deer, six of whom have only the stubs of what were their antlers, which we see lying at their feet. Although the second quotation, *Omnibus annis amitunt* (they shed them every year), provides a naturalistic



Fig. 11. Manoel Pinheiro Arnaut, *Fugam meditari docent*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$91i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$91i)

⁵² For a discussion of this theme see Peyrebonne, 2024.

⁵³ Ovid, ed. 1929, vol. 2, pp. 394-395. The modern edition, whose translation I cite, reads: 'sic tempore verti cernimus'.

allusion to this scene, the seventh deer, on the far left-hand-side, with one remaining antler, and the other displaying a jagged break signals that Arnaut is not concerned with any natural process.⁵⁴ The fact that the deer trample their fallen antlers under foot suggests there is a moral dynamic to this image. The impresa explains the twofold symbolism of this image. Firstly, past pride had led the army to vaunt its greater power and determination, as displayed by their weapons. Secondly, that having learnt to ‘*pressumir* (flaunt)’ its strength, the Castilian army had in fact mastered the art of fleeing rather than complying with orders to conquer. Thus, it becomes clear that the deer have discarded their antlers-arms and are fleeing en masse. The quotation from Pliny’s Natural History, *Fugam meditari docent* (they teach them to practise escaping), adds a further level of satire, suggesting that flight is part of the Castilian troops’ training.⁵⁵

The penultimate image to be examined reveals contrasting aspects of Arnaut’s draughtsmanship and inventiveness. The eighteenth hieroglyph (fig. 12) is dedicated to ‘To the ill-fated power of the enemy and their failed escape’, a theme represented visually by a depiction of a silkworm moth emerging from its chrysalis and being drawn directly to the



Fig. 12. Manoel Pinheiro Arnaut, *Accomodat alas*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$95i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$95i)

⁵⁴ Pliny, 1940, vol. 3, pp. 82-83.

⁵⁵ *Id.*, pp. 80-81.

flame of a candle. Regarding the two mottos—*Accomodat alas* (fits the wings) and *Mole ruit sua* (sinks beneath its own weight)—it may be argued that Arnaut intended to stir his reader's curiosity, prompting them to consult Ovid's *Metamorphoses* and Horace's *Odes*.⁵⁶ By doing so the reader could better grasp the mottos' meaning. The phrase from Ovid is taken from the description of Daedalus preparing Icarus's wax and feather wings for his tragic flight, thus underscoring the moth's inevitable fate. The second motto is taken from Horace's Ode to Calliope, which extols the victories of Jupiter and the other gods. The complete line *Vis expers consili, ruit sua mole* (Force devoid of judgement, sinks beneath its own weight) underscores the disdainful depiction of the enemy as an unwillingly, and above all, unthinking moth.⁵⁷ Arnaut's image is another clear example of his capacity for inventing original iconographic designs, as well as his capacity to depict both natural forms and the chiaroscuro of nocturnal scenes. The bright light of the candle that the moth flies towards provides a contrasting focus, one that also highlights the strength of the Portuguese army.

For the final hieroglyph of his series of twenty-two drawings (fig. 13), Arnaut chose a set of scales as his symbol. Previously, Saavedra had used this symbol to advocate



Fig. 13. Manoel Pinheiro Arnaut, *Producit ad astra Triumphus*, 1665. Drawing from *Templo da fama...* [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$111i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$111i)

⁵⁶ Ovid, ed. 1929, vol. 1, pp. 420-421.

⁵⁷ Horace, ed. 1895, p. 91. See also Tenney, 1921, p. 171.

prudence: ‘*debe el principe pesar bien lo que puede herir su espada, i defender su escudo, advirtiendo, que es su corona un circulo limitado* (the prince should carefully weigh up what harm his sword can do, and his shield defend [him from], considering how his crown is a limited circle’); the scales evoking the equilibrium of the ideal of princely judgement. However, Arnaut chose to depict the opposite. His poetic *impresa* contrasts Portugal’s valour to Castile’s *pesar* (sorrow or regret, as well as weight), and in the corresponding image the coat of arms of the Spanish Monarchy—on this occasion complete, although the golden fleece still looks distinctly ovine—crashes to the ground while the Portuguese arms spring skyward. The accompanying mottos underscore the message. The inscription alongside the Spanish arms reads *Sedet aeternumq[ue]l sedebit* (sits and evermore shall sit),⁵⁸ while that beside Portugal’s declares, *Producit ad astra Triumphus* (raises me at last to heaven).⁵⁹ Albeit a simple concept, Arnaut’s final image provides a potent image of the respective rise and fall of Castile and Portugal, with Castile’s descent shown as an indecorous crash. Given the historically imbued cultural and protocolary significance of the coat of arms, the decision to depict it in this manner provides a final indisputable satire of the decline of the Spanish Monarchy in the wake of the battle of Montesclaros. Furthermore, were the reader acquainted with Saavedra’s *impresa*⁶⁰ their knowledge would have bestowed a further layer of ironic satire on this image, as it becomes an example of the Spanish Monarchy’s imprudence and incapacity to judge the strength of its sword and shield, as well as the limits of its crown.

5. CONCLUSION

The eight satirical drawings from Arnaut’s *Templo da fama*, in addition to Purificação’s drawings, provide a rare testimony of visual satire in seventeenth-century Portugal. Given the scarcity and above all the limited circulation of these images, Shikes and Fontcuberta’s analysis of the scarcity of visual satire and critique in Spain and Portugal goes unchallenged. Yet, these images suggest three lines of enquiry to explore this theme further. Firstly, a survey of the use of emblems to articulate political and social critique may offer a broader context to assess works such as Arnaut’s, as well as trace other examples of satire. Paulson’s study of eighteenth-century satirists’ and their knowledge of Renaissance

⁵⁸ Virgil, 1999, pp. 574-575.

⁵⁹ Silius Italicus, 1927, vol. 2, pp. 332-332.

⁶⁰ Saavedra Fajardo, 1642, p. 604. BNE. <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=d7dc04d1-84bb-43c-8e58-85e72b7e2733&page=50>. [Consulted 07-10-2025].

and Baroque imagery provides a point of departure for a closer scrutiny of this visual corpus.⁶¹ Furthermore, the examples studied here lend weight to the view that in Southern Europe satire circulated amongst a more restricted readership in manuscripts that were often dedicated to specific readers. Closer study of drawings in manuscripts, especially by erudite authors rather than artists may reveal further relevant examples.

Finally, aside from the issue of the censorship of public critique, the foregoing discussion has highlighted two key themes that merit closer scrutiny. Firstly, what other examples are there of the codes of visual decorum being contravened to satirical effect, above all with regard to portraiture or heraldry, as well as emblems more broadly? In this regard public festivals held during moments of political change or unrest, as well as carnival, may prove insightful. A final theme that merits a deeper enquiry is the public celebration of military triumphs. Purificação and Arnaut's manuscripts need to be analysed in the broader context of the literary works written to celebrate Portugal's victories, as well as accounts of the festivities that were held. A broader study of the public visual discourse of military triumph in both Spain and Portugal would likewise provide an essential framework. The studies devoted to the Hall of Realms in the Buen Retiro are clearly of fundamental importance, as are the studies of noble art collections such as Gaspar de Haro, both of which open up a richer bilateral enquiry into the Portuguese-Castilian corpus of imagery and sources.⁶² Finally, Fanjul's aforementioned study demonstrates how closer scrutiny of drawings, as well as prints is of key importance for this area of study, and future research may yield further emblematic parallels to Arnaut's *Templo da fama*.

BIBLIOGRAPHY

- AMADO, M^a. Teresa (2017): 'A Pintura do Pensamento: Alegoria da História em Francisco Manuel de Melo', *Nova Águia*, nº. 20, pp. 127-134. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/22921>
- AMARAL JUNIOR, Ruben (2009). 'Portuguese Emblematics: an overview' in *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*, Glasgow, Center for Emblem Studies, University of Glasgow, (pp. 1-19).
- ANON. (c.1640). 'Procissão que se fez na Universidade de Coimbra na aclamação de El Rey D. Joao Nossa Senhor' in *Documentos produzidos por instituições e individualidades*

⁶¹ Paulson, 2007.

⁶² Brown and Elliott, 2003; Úbeda de los Cobos, 2005.

- portuguesas, ou sobre Portugal, com datas compreendidas entre 1574 e 1707*, Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 10768, (ff. 48r-52v).
- ANON. (1641). Manuscript copy of *Cartel de desafio, y protestacion caualleresca de Don Quixote de la Mancha, Caballero de la triste figura, en defension de sus castellanos*, MS HC. 397/97, Hispanic Society of America, New York.
- ANON. (c.1642). *Cartel de desafio, y protestacion caualleresca de Don Quixote de la Mancha, Caballero de la triste figura, en defension de sus castellanos*, Lisbon, Domingos Lopes Rosa. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000191843&page=1> [Consulted 07-10-2025].
- ANON. (1643). *Copia de Huma Carta Que de Evora Escreveo Hum Collegial do Real Collegio Da Purificação a Outro Seu Amigo Em Lisboa, Em Que Lhe Relata o Recebimento de Sua Magestade Nesta Cidade de Evora*, Lisbon, Paulo Craesbeeck <https://purl.pt/35091>
- ANON. (1878). *Catalogo Dos Preciosos Manuscriptos Da Bibliotheca Casa Dos Marquezes de Castello Melhor: Documentos Officiaes, Grande Numero de Autographos, Obras Originaes e Ineditas*, Lisbon, Thomaz Quintino Antunes. <https://catalog.hathitrust.org/Record/100685730>
- ARGELICH GUTIÉRREZ, M^a. Antonia and REGA CASTRO, Iván (2022). ‘Emblemática antiislámica y Reconquista en la fiesta barroca ibérica: la iconización del “otro” musulmán’ in Filipa Araújo *et al.*, *Muta poesis, pictura loquens: interdisciplinary perspectives on emblem studies*, Coimbra, Coimbra University Press.
- ARNAUT, Manoel Pinheiro (1665). *Templo da fama: consagrado ao valor de Portugal & construído das ruinas de Castella em Montes Claros, na sempre memoravel victoria a 17 Junho de 1665*, manuscript, MS Typ 250. Houghton Library, Harvard University. <https://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:40976434>
- BARBOSA MACHADO, Diogo (1741, 1747, 1752, 1759). *Bibliotheca Lusitana, Na Qual Se Comprehende a Noticia Dos Authores Portuguezes, e Das Obras, Que Compuserão Desde o Tempo Da Promulgação Da Ley Da Graça*, Lisbon, Ignacio Rodrigues.
- BARRETO XAVIER, Ângela; ALMEIDA CARDIM, Pedro and BOUZA ÁLVAREZ and FERNANDO JESÚS (1996). *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso Vim*, Lisboa, Quetzal.
- BARRETO XAVIER, Ângela and ALMEIDA CARDIM, Pedro (2005): ‘Las fiestas de matrimonio del rey Don Alfonso VI de Braganza com Dona Maria Francisca Isabel de Saboya, 1666’, *Reales Sitios*, nº. 166, pp. 19-41.
- BERTOÈRE, Simone (1991). ‘La guerre en images: gravures satiriques antiespagnoles’ in *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20^e Colloque du CMR, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, (pp. 147-183).

- BLUTEAU, Rafael (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino...*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- BODART, Diane H. (2018). 'Pour une proto-histoire de la caricature politique' in *Rire en images à la Renaissance*, Turnout, Brepols Publishers, (pp. 85-116).
- BROWN, Jonathan and HUXTABLE ELLIOTT, John (2003). *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, London, Yale University Press.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan (1639). *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus*, Antwerp, Balthasar Moretus. <http://hdl.handle.net/2027/ucm.5319457309>
- CARO DE TORRES, Francisco (1629). *Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara desde su fundación hasta el rey don Felipe II*, Madrid, Juan González.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2012). '“There are lots of papers going around and it’d be better if there weren’t’. Broadsides and Public Opinion in the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century' in Massimo Rospocher (ed.), *Beyond the public sphere : opinions, publics, spaces in early modern Europe*, Bologna, Berlin, Il mulino, Duncker & Humblot, (pp. 227-248). <https://archive.org/details/BiblioFBK-Contributi-27/mod-2up>
- (2017). 'Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World' in *Approaches to the History of Written Culture: A World Inscribed*, Cham, Palgrave Macmillan.
- CASTRO IBASETA, Javier (2004). '1659: ¿religión o política?: a propósito del “Portugal unido o separado” de Pedro Valenzuela' in *VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, vol. 1, 2004 (La declinación de la monarquía hispánica), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, (pp. 917-928).
- (2025). *Beware the Poetry: Political Satire and the Emergence of a Public Sphere in Madrid, 1595-1643*, University Park, USA, Penn State University Press. <https://doi.org/10.1515/9780271099750>
- CUNHA, Antonio Álvares da (1673). *Aplauzos Academicos e rellaçāo do felice successo da celebre victoria do Ameixial: oferecidos ao Excelentissimo Senhor Dom Sancho Manoel Conde de Villafior*, Amsterdam, Jacob van Velsen. <http://purl.pt/35654>
- CURTO, Diogo Ramada (2011). *Cultura Política No Tempo Dos Filipes, 1580-1640*, Lisbon, Edições 70.
- EGÍDIO LÓPEZ, Teófanes (1971). *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.
- ELLIOTT, John Huxtable (1986). *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven and London, Yale University Press.

- ENGLISH BROADSIDE BALLAD ARCHIVE (2003): <https://ebba.english.ucsb.edu/>
- FARIA, Ana Leal de and GONÇALO MONTEIRO, Nuno (2021). *Castelo Melhor e os seus tempos (1635-1720)*, Lisbon, Centro de História da Universidade de Lisboa. <https://doi.org/10.51427/10451/57080>.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (2015). 'Negotiating terms: King Philip I of Portugal and the ceremonial entry of 1581 into Lisbon' in *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Aldershot, Ashgate, (pp. 87-113).
- FERREIRA, Sónia Filipa Silvestre de Deus (2016). *Imago mortis. Cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no Barroco luso-brasileiro* [Doctoral thesis, Universidade de Coimbra]. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/31586>.
- FONTCUBERTA I FAMADAS, Cristina (2006). 'Del conflicto real al conflicto visual: asimetrías en la imagen crítica de la época moderna y el caso español' in *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI CEHA*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2006, vol. 1, (pp. 651-658).
- (2011). *Imatges d'atac: Art i Conflicte Als Segles XVI i XVII*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2017). 'Imágenes desleales: acerca de la oposición en el arte de la Monarquía Hispánica (siglo XVII)' in *Decidir la lealtad. Leales y desleales en contexto (siglos XVI-XVII)*, Doce Calles, Aranjuez, (pp. 91-133).
- FRAGA, Joana (2013). *Three Revolts in Images: Catalonia, Portugal and Naples (1640-1647)* [Doctoral thesis, Universitat de Barcelona].
- (2021). 'Representing the king: the images of João IV of Portugal (1640-1652)' in *Revolts and Political Violence in Early Modern Imagery*, Leiden, Brill, (pp. 198-218). https://doi.org/10.1163/9789004461949_010
- FRAGA, Joana and PALOS, Joan-Lluís (2016). 'Trois révoltes en images: la Catalogne, le Portugal et Naples dans les années 1640' in *Soulèvements, révoltes, revolutions*, Madrid, Casa de Velázquez, (pp. 119-138).
- GARCÍA ARRANZ, José Julio and GERMANO LEAL, Pedro (2020). *Jeroglíficos en la Edad Moderna: nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, A Coruña, Sielae.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a. Cruz (2006). 'Marginalia Cervantina, 2: relectura de un texto marginal: cartel de desafío de Don Quijote' in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Gallo, Naples, (pp. 419-428).
- GATO, Agostinho de Almeida (1644). *Triumphos festivaes da insigne e nobre Cidade Santa Crux de Cochim, nas alegres nouas da gloriosa aclamação e ensalçamento del Rey nosso Senhor Dom Ioão o Quarto de Portugal*, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Codex CXVI/1-23.

- GATTI, Alberta (2007). ‘Satire of the Spanish Golden Age’ in *A Companion to Satire*, Oxford, Blackwell Publishing, (pp. 86-100). <https://doi.org/10.1002/9780470996959.ch6>.
- HARVARD UNIVERSITY LIBRARY (1955). *Illuminated & Calligraphic Manuscripts: An Exhibition Held at the Fogg Art Museum & Houghton Library, February 14 - April 1 1955*, Cambridge, Ma., Harvard College Library. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027886129>
- HOFER, Philip (1951). *Baroque Book Illustration: A Short Survey from the Collection in the Department of Graphic Arts, Harvard College Library*, Cambridge, Harvard University Press.
- HORACE (ed. 1894). *The Complete Works of Horace: The Original Text Reduced to the Natural English Order, with a Literal Interlinear Translation*. New York, A. Hinds. <https://catalog.hathitrust.org/Record/007104083>
- IGLESIAS, Nicolás de la (1659). *Flores de Miraflores, Hieroglificos Sagrados, Verdades Figuradas, Sombras Verdaderas Del Misterio de La Inmaculada Concepción de La Virgen*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo.
- ITALICUS, Silius (1927). *Punica*, London, Heineman.
- JUVENAL (1957). *Juvenal and Persius*, London, Heineman.
- KRASS, Urte (ed.) (2017). *Visualizing Portuguese Power: The Political Use of Images in Portugal and Its Overseas Empire (16th-18th Century)*, Zürich-Berlin: Diaphanes.
- (2023). *The Portuguese Restoration of 1640 and Its Global Visualization: Political Iconography and Transcultural Negotiation*. Amsterdam, Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048551750>.
- LAVIN, Irving (2007). *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, London, The Pindar Press.
- LÓPEZ-FANJUL, María (2010): ‘The Spanish Origins of the Marqués Del Carpio’s Collection of Drawings’, *Master Drawings*, 48 (nº. 4), pp. 463-481. <https://www.jstor.org/stable/25767250>
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2012). ‘Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual’ in *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia, (pp. 37-85).
- MACEDO, António de Sousa de (1645). *Lusitania liberata ab injusto Castellanorum dominio: Restituta legitimo Principi, Serenissimo Joanni IV*, London, Richard Heron. <https://archive.org/details/lusitanaliberat00sous/page/n5/mode/2up>
- MANNING, John (2002). *The Emblem*, London, Reaktion.
- MARDER, Tod A. (2023). ‘Heavenly Bodies III: Bernini’s Caricatures and Copies’ in *Grotesque and Caricature*, Leiden Brill, (pp. 167-188). https://doi.org/10.1163/9789004679757_010

- MARQUES, João Francisco (1983). *A Parenética Portuguesa E a Restauração, 1640-1668: A Revolta E a Mentalidade*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica and Centro de História da Universidade do Porto.
- (1986). *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica and Centro de História da Universidade do Porto.
- (1991). ‘Festa barroca: as celebrações do Colégio das Artes na aclamação de D. João IV’ in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Universidade do Porto, vol. 1, (pp. 515-530).
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2008). ‘La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas’ in *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, (pp. 181-198). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9226806>.
- MELO, Francisco Manuel de (1645). *Ecco polytico: responde en Portugal a la voz de Castilla y satisface a un papel anonymo, ofrecido al Rey Don Felipe el Quarto*, Lisbon, Paulo Craesbeck. <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/s/k7au3o>
- (1981). *Cartas familiares*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MONTERO REGUERA, José (2006): ‘El “Quijote” en 1640: historia, política y algo de literatura’, *Edad de Oro*, nº. 25, pp. 437-446.
- O'DONNELL, James J. (1984). *Boethius' Consolatio Philosophiae*, Bryn Mawr College, Bryn Mawr, PA. https://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/jkok/list_n.htm
- OLIVEIRA, António (1990). *Poder e Oposição Política em Portugal no Período Filipino (1580-1640)*, Lisbon, Difel.
- OVID (ed. 1929). *Metamorphoses*. London, Heineman.
- (ed. 1939). *Tristia. Ex Ponto*. London, Heineman.
- PAULSON, Ronald (2007). ‘Pictorial Satire: From Emblem to Expression’ in *A Companion to Satire*, Oxford: Blackwell Publishing, (pp. 293-324). <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470996959.ch17>
- PLINY (1940). *Natural History*, vol. 3, London, Heineman.
- PEYREBONNE, Nathalie (2024): ‘Espejos, Relojes, Despertadores, Menosprecios, Avisos y otros textos para no perderse: desengaños en la España del Siglo de Oro’, *e-Spania*, n.º 49, october 2024. <https://doi.org/10.4000/12joo> [Consulted 13-06-2025].
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2015): ‘Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)’, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, no. 9, pp. 245-264. <https://studiaurea.com/article/view/v9-portus/181-pdf-es>
- PIMENTEL, Timóteo de Seabra (1650). *Exhortação militar, ou lança de Achilles, aos soldados portuguezes, pela defensão de seu Rey, Reyno, & Patria, em o presente apresto de guerra*, Lisbon, Officina Craesbeeckiana.

- PURIFICAÇÃO, Gabriel (1663). Emprezas Lusitanas contra Castelhanas Empresas, manuscript, Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.
- RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha (1850). *Catalogo dos manuscriptos da Biblioteca Pública Eborense*, Lisbon, Imprensa Nacional. <http://archive.org/details/catalogodosmanu01bibluoft>.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2008). ‘Lusitania Liberata. La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668’ in *Imagen y Cultura: la interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, vol. 2, Valencia, Generalitat Valenciana, (pp. 1377-1392).
- ROE, Jeremy (2017): ‘“Iupiter Hispano, España Invicta and the Infanda Invasion”: Perspectives on the Representation, Circulation and Contestation of Political Identity in the Hispanic World’, *Atalanta: revista de las letras barrocas*, nº. 2, pp. 133-179.
- (2022): ‘Re-Reading the Acclamation of John IV of Portugal in Cochin 1641 as Urban Spectacle and Literary Text’, *Culture & History Digital Journal*, 11, nº. 2, pp. 1-14. <https://doi.org/10.3989/chdj.2022.020>
- (2022). ‘Between Erudition and Affect: The Portrayal and Veneration of John IV’, *Portuguese Studies Review*, vol. 27, No. 2, 27-65
- ROE, Jeremy and BARRETO XAVIER, Ângela (2021). ‘A Vision of Political Discourse in Goa c.1659, and Two Episodes in the Circulation of Illustrated Manuscripts’ in *Illustration and Ornamentation in the Iberian Book World, 1450-1800*, Leiden, Brill, (pp. 407-445). https://doi.org/10.1163/9789004447141_019
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1640). *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas*, Milan, n.p.
- SALLUST (1965). *Sallust*, London, Heineman.
- SÁNCHEZ RUBIO, Carlos M^a. (2022). *Tomar lenguas. Sistema de información y propaganda en una ciudad asediada. Badajoz, 1658*. [Doctoral thesis, Universidad de Extremadura. DEHESA <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/15284>
- SENECA (1917). *Tragedies*, London, Heineman.
- SIDER, Sandra and OBRIST, Barbara (1997). *Bibliography of Emblematic Manuscripts*. Montreal, London, McGill-Queen’s University Press.
- SHIKES, Ralph E. (1969). *The Indignant Eye: The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Boston, Beacon Press. <http://archive.org/details/indignanteyearti0000shik>.
- SOUZA, José Pedro (2016). ‘Teatro e Poder: A Restauração de 1640 na dramaturgia de autores portugueses do séc. XVII’ in *Théâtre: esthétique et pouvoir De l’antiquité classique au XIXe siècle*, Paris, Le Manuscrit, vol. 1, (pp. 87-100).
- SPAANS, Joke (2011). *Graphic Satire and Religious Change: The Dutch Republic, 1676-1707*, Leiden, Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004206694.i-288>

- SERRÃO, Vítor (2001). *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657), o triunfo do naturalismo e do Tenebrismo*, Lisbon, Colibri.
- SURUNGA, Pedro de Aguirre (1641). *Aclamação e ensalçamento do mui alto e poderoso rei dom João, o quarto de Portugal*, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Codex CXVI/1-23.
- SOUZA, Luis de (1653?). *Tumulus serenissimi principis Lusitaniae Theodosii, ornatus virtutibus, oppletus lachrymis / illius immortalitati à D. Ludovico Sousa, Comitis Mirandæ filio, vno ex intimis aulæ erectus*, N.p., n.p. (Rome?).
- TAVIM, José Alberto Rodrigues da Silva (2002). 'A cidade portuguesa de Santa Cruz de Cochim ou Cochim de Baixo. Algumas perspectivas' in *Aquém e além do Trapobana. Estudos Luso-Orientais a memoria de Jean Aubin e Denys Lombard*, Lisbon: Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar, (pp. 135-189).
- TENNEY, Frank (1921): 'Horace, Carm. III, 4: Descende Caelo', *The American Journal of Philology*, 42, nº. 2, pp. 170-173. <https://doi.org/10.2307/289240>
- TORRES MEGIANI, Ana Paula (2004). *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*, São Paulo, Alameda.
- TURNER, Nicholas (2023). 'Guercino's Grotesque Heads and Caricatures' in *Grotesque and Caricature*, LeidenBrill, (pp. 126-147). https://doi.org/10.1163/9789004679757_008.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (ed.) (2005). *El Palacio Del Rey Planeta: Felipe IV y El Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- VALLADARES, Rafael (2002). *Teatro en la guerra: imágenes de príncipes y restauración en Portugal*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- VARÉLA FLOR, Susana (2014). 'A presença de artistas estrangeiros no portugal restaurado' in *A Herança de Santos Simões*, Lisbon, Edições Colibri, (pp. 413-438).
- VÁZQUEZ MANASSERO, Margarita Ana (2015): 'Representaciones de quemas de libros y destrucción de imágenes en el arte del Siglo de Oro', *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº. 9, pp. 295-338. <https://studiaurea.com/article/view/v9-vazquez/155-pdf-es>
- VIRGIL (1960). *Aeneid VII-XII. The Minor Poems*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- (1999). *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- VITERBO, Sousa (1911). *Noticia de alguns pintores portuguezes*, Lisbon, Typographia da Academia Real das Sciencias.
- WHITNEY, Geffrey (c.1585). *A choice of emblemes*, Manuscript, MS Typ 14. Houghton Library, Harvard University.

TRES OBRAS DESCONOCIDAS DE JOSÉ RISUEÑO

Three unknown works by José Risueño

MANUEL GARCÍA LUQUE

Universidad de Sevilla

mgluque@us.es

ORCID: 0000-0001-9795-5679

Recibido: 19/09/2025

Aceptado: 29/09/2025

DOI: 10.51743/cai.638

RESUMEN

El artículo estudia tres obras dispersas que pueden atribuirse al granadino José Risueño sobre la base de un análisis estilístico, técnico y formal. Se trata de un lienzo del *Niño de la Espina*, de colección particular, un busto de *Ecce Homo* conservado en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra, y un retrato a lápiz de su mecenas y protector, el arzobispo Martín de Ascargorta, que perteneció al álbum Jaffe.

PALABRAS CLAVE: José Risueño, escultura, pintura, dibujo, Granada, siglo XVIII.

ABSTRACT

This paper studies three works that can be attributed to José Risueño based on stylistic, technical, and formal analysis. These include a painting of *The Boy with the Thorn*, from a private collection; a bust of *Ecce Homo* preserved in the church of Nuestra Señora de los Remedios in Cabra; and a pencil portrait of his patron and protector, the Archbishop Martín de Ascargorta, which belonged to the Jaffe Album.

KEYWORDS: José Risueño, sculpture, painting, drawing, Granada, 18th Century.

José Risueño (1665-1732) no solo fue uno de los artistas de mayor personalidad del barroco granadino, sino también uno de los maestros más versátiles, pues simultaneó los oficios de pintor y escultor y aun puede que llegase a realizar alguna incursión en el campo de la arquitectura, si es que la calificación de «arquitecto de los del primer nombre» que

mereció en 1725 fue algo más que una simple fórmula retórica¹. Todo ello le permitiría presentarse ante sus contemporáneos como un nuevo Cano; salvando, claro está, la diferente talla artística que los separaba. Su condición de artista entre dos siglos, que conoció y trató a discípulos directos del racionero, con los que debió de formarse, le permitió proyectar la tradición canesca al siglo XVIII y enriquecerla con nuevos influjos flamencos e italianos que fue asimilando a través del estudio y el manejo de las estampas².

Mientras que conocemos relativamente bien la actividad pictórica de Risueño gracias a un significativo número de obras firmadas que conforman un sólido corpus de obras seguras, su desconcertante catálogo escultórico —en el que se han llegado a incluir obras de artistas tan variados como José y Diego de Mora, Diego Sánchez Saravia, Pedro Duque Cornejo o Luis Salvador Carmona— todavía sigue pendiente de una profunda revisión. A la espera del trabajo monográfico que permita afrontar esta tarea, la identificación de tres

nuevas obras del artista ofrece la oportunidad de seguir avanzando en diferentes aspectos de su producción.

La primera de estas obras a las que nos referimos es un pequeño óleo sobre lienzo, de 57,4 x 46 cm, que hace unos años pasó por el mercado de arte y responde con claridad al estilo maduro de Risueño (fig. 1). Representa el conocido tema del *Niño de la espina*, que se muestra compungido tras haberse clavado una espina de la corona que está trenzando, como presagio de su trágico destino. Se trata de un asunto apócrifo que, como ya expresara Interián de Ayala, cabe encuadrar dentro de un grupo de «imágenes de la infancia y puericia de Cristo, que no tanto pertenecen á la historia cuanto son objeto de piadosas meditaciones»³. El fundamento teológico de estas escenas



Fig. 1. José Risueño, *Niño de la Espina*, primer tercio del siglo XVIII. Colección particular. Fot. cortesía de De la Mano Old Masters.

¹ Gallego Burín, 1987, p. 151.

² Además de la clásica monografía de Sánchez-Mesa Martín, 1972, se han ofrecido nuevas lecturas de su obra en García Luque, 2013, 2021.

³ Interián de Ayala, 1782, t. I, pp. 250-251.

parece encontrarse en la obra de santo Tomás de Aquino, quien, basándose en la epístola de san Pablo a los Hebreos (10, 5-9), aseguraba que Cristo, desde su misma Encarnación, conocía todos los pormenores de su vida futura, lo que incluía los detalles de su pasión y muerte⁴.

La religiosidad contrarreformista desarrolló esta idea estimulando la creación de imágenes del Niño Jesús que se presentaban como prefiguraciones de la pasión o directamente recreaban pasajes concretos de la misma. Dentro de la variedad de temas posibles quizás sea el del *Niño de la espina* una de las creaciones más afortunadas, dado que la herida del dedo se convertía en una premonición del derramamiento de sangre en la cruz y en una velada alusión al sacramento de la Eucaristía. Su origen parece encontrarse en textos de la mística bajomedieval, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, aunque no sería hasta el siglo XVII cuando Zurbarán terminó de dar expresión plástica a la iconografía, ideando pinturas en las que Cristo aparece sentado en un interior doméstico, ya sea de forma aislada, como en la pintura del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o acompañado de la Virgen María cosiendo, como en la versión de Cleveland⁵.

No sería de extrañar que Risueño llegara a conocer alguna pintura de este tema salida del obrador zurbaranésco, aunque resulta más probable que se inspirara en alguna de sus múltiples secuelas. Algunas de ellas habían enriquecido el tema con nuevos elementos iconográficos, como ocurrió en la pintura granadina, donde se hizo popular un modelo alternativo al de Zurbarán, de tono más alegórico, que emancipaba la escena de cualquier contexto terrenal al situar a Cristo en el escenario de una visión, rodeado de las *arma Christi*. El ejemplo más acabado lo encontramos en una pintura del convento de la Concepción de Granada, en la que el Niño eleva su mirada para dialogar con Dios Padre, cuya presencia supone un claro préstamo de la iconografía del «Cristo mediador»⁶. Los lienzos del convento de la Piedad y la basílica de San Juan de Dios, en la misma ciudad, representan una variante de este modelo, al sustituir la figura del Padre Eterno por ángeles⁷.

Ninguna de estas obras anónimas está datada, por lo que no es posible determinar si constituyeron precedentes o consecuentes del lienzo de Risueño, pero la relación entre todas ellas salta a la vista. En su propuesta, el artista prescindió de cualquier personaje secundario y representó al Niño mirando fijamente al fiel, buscando su compasión, según un recurso expresivo característico de su pintura. El Niño está sentado sobre un balaustre tumbado en el suelo, del que solo vemos la parte superior, en la que asoma la argolla con

⁴ Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 101-102.

⁵ Ib.; Delenda, 2009, vol. I, pp. 546-552, 594, cat. 190-193, 210.

⁶ Martínez Medina, 1989, pp. 61 y 386, lám. XLIV; Justicia Segovia, 2000, p. 232.

⁷ Id., pp. 60-61, 311-312 y 387, lám. XLV.

la que amarrarían a Cristo durante su flagelación. Sobre el muro del fondo descansan la lanza y la escalera, mientras que por el suelo se distribuyen otros instrumentos de la pasión como los clavos, el martillo, las tenazas, el aguamanil y la jofaina, estos últimos en alusión al pasaje del lavatorio de los pies.

La pintura cuenta con una gama cromática muy reducida, pues sobre la preparación parda solo destacan el intenso azul del manto, los tonos rojizos de la túnica y las delicadas carnaciones. La técnica es minuciosa y dibujística y refleja el amor de Risueño por lo preciso y concreto en la representación de pequeños detalles como el brillo de las lágrimas, resueltas con sutiles toques de albayalde, o los reflejos metálicos de los objetos. El Niño, mofletudo y de amplia frente, repite un tipo físico muy recurrente en su obra, como revela su cotejo con las pinturas del *Buen Pastor* y *San Juanito* que realizó para diferentes portezuelas de sagrario, como las de los retablos del convento granadino de Zafra, la parroquia de Alhendín o la iglesia de los Hospitalicos de Granada⁸.



Fig. 2. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios.

Mientras que el estilo pictórico de Risueño resulta fácilmente reconocible, no puede decirse lo mismo de su producción escultórica, pues el artista ha sido objeto de un sinfín de atribuciones que han contribuido a desdibujar su personalidad. Quizás sea este uno de los motivos por los que un excelente busto de *Ecce Homo* existente en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra aún no había sido reconocido como obra suya⁹ (fig. 2). En el pasado, la evidente calidad de la obra llevó a relacionarla con el propio Alonso Cano y más recientemente con Torcuato Ruiz del Peral, aunque sus caracteres formales invitan a considerarla una creación personal de Risueño¹⁰.

⁸ Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 260-261, 266 y 300-301, cat. 133, 141, y 181, láms. 62, 63 y 95.

⁹ Madera policromada. Mide 51 x 43 x 21,5 cm.

¹⁰ De ella se llegó a decir que era «digna de haber sido labrada por el propio Alonso Cano, con cuya obra está emparentada». Ortiz Juárez *et al.*, 1983, p. 96. Más tarde, se catalogó como obra anónima granadina del tercer cuarto del siglo XVII en Villar Movellán, 1995, p. 550; Villar Movellán, Dabrio González y

La pieza se exhibe actualmente en la embocadura del camarín del retablo mayor, a los pies de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, aunque previamente se exponía sobre una repisa en la nave del Evangelio. Su presencia en el templo está documentada desde al menos 1745, cuando aparece por primera vez inventariada entre los bienes de la cofradía de la Soledad, sin que por desgracia conste la vía de ingreso, por lo que no sabemos si fue adquirida a un particular o, como parece más probable, fue ofrecida por algún devoto¹¹. No sería desde luego, la primera obra granadina en llegar al templo —que entonces solo tenía rango de ermita—, pues la titular mariana de la cofradía había sido adquirida en Granada en 1664 y hasta finales del siglo XVIII se documenta el arribo de otras obras procedentes de esta ciudad, lo que avala la dilatada proyección de sus talleres de escultura en la Subbética cordobesa.

La vinculación de algunos personajes egabrenses a Granada fue un factor que sin duda contribuyó a este fenómeno, como revela el caso del eclesiástico José Gutiérrez de Medinilla (1657-1729), que fue canónigo y tesorero de la catedral de Granada y un gran benefactor de la cofradía de la Soledad, a la que obsequió con diferentes esculturas, pinturas, textiles y enseres de platería¹². No sería de extrañar que un importante coleccionista de arte como él, que atesoró obras de José Ribera y Alonso Cano, también poseyera un *Ecce Homo* de un artista contemporáneo como Risueño, que además era protegido del arzobispo Ascargorta y se encontraba estrechamente ligado a las obras de la catedral¹³. Sin embargo, la pieza no figura en la relación de alhajas donadas por el canónigo, lo que no obsta para que alguno de sus herederos la remitiera a posteriori¹⁴.

Aunque la cuestión de su procedencia queda, por el momento, abierta, parece claro que se trata de una imagen de oratorio que, como ocurriera con muchos otros bustos de *Ecce Homo*, terminó expuesta a la veneración pública. La producción de este género de

Raya Raya, 2005, p. 462. En 2009 fue expuesta como obra de Torcuato Ruiz del Peral en la exposición itinerante del programa Andalucía Barroca que se organizó en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cabra, comisariada por José Luis Romero Torres. Véase: Moreno de Soto, 2010, p. 314; Romero Torres, 2015, p. 140. Por su parte, Moreno Hurtado, 2018, pp. 185-187, se hace eco de la atribución a Ruiz del Peral, sin descartar a Mora o Risueño.

¹¹ Moreno Hurtado, *op. cit.*, p. 184. Se describe como «una imagen de *Ecce Homo* de medio cuerpo en su urna, que está en el Altar Mayor».

¹² *Id.*, pp. 163-165, 176-182.

¹³ Conocemos parte de la colección pictórica de Medinilla gracias a la generosa donación de cuadros que hizo en 1722 para la construcción del retablo de Jesús Nazareno de la catedral de Granada. Isla Mingorance, 1985-1986. López-Guadalupe Muñoz, 2009a, pp. 515-518; García Luque, 2019, pp. 301-304.

¹⁴ En este sentido, cabe recordar que algunos testadores legaban bienes a personajes particulares, con la condición de que tras la muerte de estos pasaran a fundaciones eclesiásticas.

esculturas, que a menudo se emparejan con bustos de Dolorosa, encontró un notable desarrollo en el ámbito granadino desde que a comienzos del siglo XVII las popularizaran los hermanos García. Su obra abriría la puerta a las extensas series de bustos de Pedro de Mena y José de Mora, realizadas ya en la segunda mitad de la centuria, con variedad de tamaños y calidades¹⁵. El que nos ocupa es un busto corto, ligeramente más alargado de lo habitual por presentar el corte bajo el pecho. La naturaleza pictórica del tema y la función devocional de la imagen privilegiaban su contemplación frontal, por lo que resulta lógico que este fuera el punto de vista más trabajado por el artista, sin que por ello desciudara el estudio de los perfiles o la vista dorsal, como acredita el minucioso trabajo de la sinuosa melena (fig. 3). El suave viraje de la cabeza y la disposición asimétrica de la clámide, que deja a la vista el brazo derecho y parte del pecho, constituyen recursos que contribuyen a romper la rigidez compositiva y a infundirle cierto dinamismo.



Fig. 3. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios.

El tipo físico elegido resulta muy semejante al de algunas imágenes cristíferas que se han atribuido a Risueño, como los Nazarenos de Alfacar o Escúzar, con los que comparte algunos detalles muy reveladores de su anatomía facial, como la fina nariz redondeada, los ojos entornados y las cejas arqueadas por el dolor, o la boca entreabierta en expresión anhelante, que deja a la vista una dentadura tallada en la propia madera¹⁶. El bigote aparece unido a la barba —a diferencia de lo que suele ocurrir en los Cristos de Mora y sus seguidores— y esta se prolonga bajo el mentón tornándose bífida, de un modo análogo a los ejemplos citados. El contraste entre el blando modelado de la piel y la talla algo áspera y aristada de la clámide, resuelta en finos pliegues, también constituye un rasgo

¹⁵ La tipología ha sido estudiada por López-Guadalupe Muñoz 2008, 2009b, pp. 55-70.

¹⁶ Orozco Díaz, 1971, pp. 239-240; Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 172-173, cat. 25; Díaz Gómez, 2022, pp. 145-146.

característico de la técnica escultórica de Risueño que encontramos en algunas de sus obras seguras, como las imágenes del retablo mayor de la parroquia de San Ildefonso de Granada o el *San Juan de Dios* y la *Santa Teresa* del retablo de la parroquia de San Matías, todas ellas fechables en la década de 1720¹⁷.

El naturalismo expresivo de la imagen se ve potenciado con la incorporación de postizos como los ojos de cristal, la cuerda que anuda la clámide —repuesta en la última restauración¹⁸— y la corona de espinas, lamentablemente perdida aunque aún visible en antiguas fotografías (fig. 4), cuya presencia resultaba indispensable para equilibrar el volumen craneano y completar el sentido iconográfico del tema.

La policromía debe ser obra del mismo Risueño, quien, siguiendo un procedimiento técnico habitual en su producción, empleó muy escaso aparejo para pintar las vestiduras, lo que permite apreciar las irregularidades del soporte. Mucho más esmeradas resultan las carnaciones, en las que se cuidaron detalles como el sutil hematoma de la mejilla izquierda o el generoso peleteado —algo perdido por la acción del tiempo— que completa con el fino pincel el volumen de los cabellos. En cambio, los regueros de sangre que manan de la frente fueron realizados con una técnica mucho más empastada que acentúa la vibración en superficie y subraya el dramatismo de la imagen.

A pesar de la extraordinaria fortuna que alcanzaron este tipo de bustos en la escultura granadina, sorprende que Risueño no cultivara la iconografía en más ocasiones, puesto que los grandes bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de la Capilla Real de Granada, que se le han

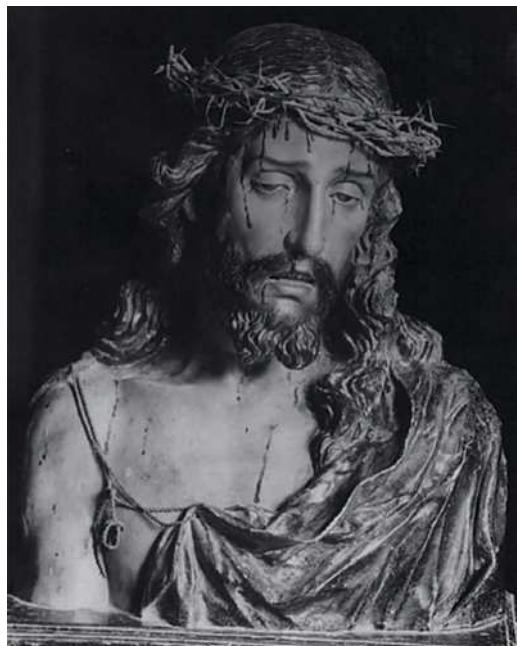


Fig. 4. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Fot. de mediados del siglo XX, en la que aún puede contemplarse la corona de espinas perdida.

¹⁷ El retablo de San Ildefonso fue documentado por Gallego Burín, 1987, p. 103. Véase también Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 211-224, cat. 58-72. Sobre las esculturas del retablo de San Matías, atribuidas por Gómez-Moreno, véase Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 202-207, cat. 53-54; Sánchez López, 2021, pp. 442-456.

¹⁸ Fue intervenido en 2009 por la empresa Gestionarte, bajo la dirección de Benjamín Domínguez Gómez.

atribuido insistente, en realidad han de considerarse obra de José de Mora y no suya¹⁹. En este sentido, da la impresión de que a comienzos del siglo XVIII la demanda de bustos estaba dando los primeros signos de agotamiento, pues lo cierto es que no fue una iconografía que tuviera gran desarrollo en el taller de Diego de Mora —el otro gran escultor granadino del momento—, como tampoco lo tuvo en la obra de sus numerosos discípulos.

Por su condición de pintor, es de suponer que Risueño dibujó con mayor frecuencia de la que lo hicieron el resto de escultores granadinos, y, desde luego, sus dibujos debieron ser estimados por sus contemporáneos, pues, si hemos de creer al pintor Fernando Marín, Antonio Palomino lo elogió como «el dibujante de las Andalucías» cuando fue a Granada a pintar la cúpula del sagrario de la Cartuja²⁰. Paradójicamente, hasta la fecha no se ha localizado ni un solo dibujo firmado por el artista, por lo que resulta difícil juzgar su destreza con el lápiz y la pluma. Solamente nos ha llegado la noticia de que en el denominado álbum Jaffe existió un dibujo de un tal «Antonio Risueño», que tal vez deba identificarse con el maestro granadino, cuyo nombre de pila pudo ser leído erróneamente por el anónimo compilador del índice²¹.

Aunque nada se sabe del paradero de esta hoja, es posible que dentro del álbum existieran más dibujos de Risueño, puesto que en el Hood Museum del Dartmouth College, en Hanover (New Hampshire) —adonde fueron a parar un centenar de dibujos del álbum Jaffe—, se conserva uno que bien podría atribuirse a su mano (fig. 5)²². Se trata del retrato a lápiz de un hombre de avanzada edad, cuyas facciones resultan claramente identificables con las del arzobispo Martín de Ascárgorta (1638-1719). De este prelado de origen cordobés, que ocupó la mitra granadina desde 1693 hasta su muerte, se conocen varios retratos pictóricos, dos de los cuales fueron ejecutados por el propio Risueño, quien hacía las veces de pintor de cámara del arzobispo²³. El del Palacio Arzobispal de Granada, firmado por el artista, puede fecharse en torno a 1700 o poco antes, mientras que el existente en el hospital de la Caridad y Refugio de la misma ciudad debió ser realizado en torno a 1704-1708, cuando el prelado rondaba los setenta años (fig. 6)²⁴.

¹⁹ La autoría de estas esculturas ha constituido un viejo tema de discusión. Gallego Burín, 1925, pp. 146 y 168, las atribuyó por primera vez a José de Mora, mientras que María Elena Gómez-Moreno, 1935, p. 105, las consideró obra de José Risueño, lo que fue secundado por Orozco Díaz, 1970, p. 20, y Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 187-190, cat. 38 y 39. La atribución a Mora fue propuesta de nuevo en García Luque, 2015.

²⁰ Cruz Cabrera, 2022, p. 108.

²¹ Las autorías que se reseñan en el índice se tomaron de las firmas o inscripciones que ostentaban los dibujos. Dicho índice se conserva junto a las tapas del álbum en el departamento de Estampas y Dibujos del Metropolitan Museum of Art. Sobre el álbum, véase García Luque, 2022, pp. 248-249.

²² N.º Inv. D.962.88.22.2. Lápiz negro sobre papel verjurado, 7 x 5,1 cm.

²³ Sobre Ascárgorta, véase López-Muñoz Martínez, 2019.

²⁴ Orozco Díaz, 1936; García Luque, 2021, p. 352.



Fig. 5. José Risueño, *Retrato del arzobispo Martín de Ascangorta*, h. 1700-1710, lápiz negro sobre papel verjurado, 7 x 5,1 cm. Hanover, The Hood Museum of Art.



Fig. 6. José Risueño, *Retrato del arzobispo Martín de Ascangrota*, h. 1704-1708. Granada, hospital de la Caridad y Refugio.

Es posible que nos encontremos ante el dibujo preparatorio de cualquiera de estos retratos, aunque los rasgos de acentuada vejez lo acercan más al conservado en el hospital del Refugio. Desde luego el estudio, que se reduce a la sola cabeza, vista de tres cuartos y dispuesta sobre un tenue sombreado, induce a pensar que se trata de un apunte tomado del natural, puesto que la representación del cuerpo y del resto de elementos compositivos podían confiarse a la imaginación del artífice, quien en pocos centímetros fue capaz de sintetizar los rasgos esenciales del modelo, con su mirada vivaz, su oronda anatomía y su manifiesta calvicie. Por su calidad y su diminuto formato ha de contarse entre los más selectos dibujos del barroco granadino, en lo que supone una excelente demostración de la habilidad de Risueño como retratista, género en el que no tuvo rival entre los pintores granadinos de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ CABRERA, José Policarpo (2022). *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, Granada, Comares.
- DELENDA, Odile (2009). *Francisco de Zurbarán: 1598-1664: catálogo razonado y crítico*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (2022). «José Risueño (1665-1732): mecenazgo y producción escultórica de “el dibujante de las Andalucías”» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (coord.), *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, Granada, Comares, (pp. 127-158).
- GALLEGUERO, Antonio (1925). *José de Mora: su vida y su obra*, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Letras.
- GALLEGUERO, Antonio (1987). *El barroco granadino*, Granada, Comares.
- GARCÍA LUQUE, Manuel (2013): «José Risueño, un artista versátil al servicio de la catedral de Granada», *Laboratorio de Arte*, 25, pp. 433-454. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.22>
- (2015). «Ecce Homo» en *Iuxta crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)* [cat. exp.], Granada, Diputación de Granada, (pp. 394-396).
- (2019). «“Que Italia se ha transferido a España”. Aproximación al colecciónismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII» en David García Cueto (ed.), *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 287-328).
- (2021). «Entre Cano, Flandes e Italia: Risueño en la encrucijada de la pintura granadina» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Adrián Contreras Guerrero y José Antonio Díaz Gómez (eds.), *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco Hispánico*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 327-353).
- (2022). *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía*, Sevilla-Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Granada.
- GÓMEZ-MORENO, M^a. Elena (1935). *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Misiones de Arte.
- INTERIÁN DE AYALA, fray Juan (O. de M.). (1782). *El pintor christian, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. / dividido en ocho libros con un apéndice ...; escrita en latín por ...Juan Interián de Ayala ...; y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastero*, Madrid, por D. Joachin Ibarra.

- ISLA MINGORANCE, Encarnación (1985-1986): «El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 17, pp. 207-216.
- JUSTICIA SEGOVIA, Juan José (2000). «Catálogo iconográfico» en Francisco J. Martínez Medina (ed.), *Jesucristo y el emperador cristiano* [cat. exp.], Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, (pp. 195-302).
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2008): «Entre la narración y el símbolo: iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina», *Boletín de arte*, n.º 29, pp. 85-111.
- (2009a). «Experiencia visual y mecenazgo artístico en la Granada barroca: los retablos de Jesús Nazareno y de la Trinidad de la Catedral» en *Esplendor recuperado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del Nazareno y la Trinidad de la Catedral de Granada*, Madrid-Granada, Instituto del Patrimonio Cultural de España-Catedral de Granada (pp. 15-27).
- (2009b). *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio.
- LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás (2019). *Martín de Ascargorta: el arzobispo mecenaz de la Granada barroca*, Almería: Círculo Rojo.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (1989). *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*, Granada, Universidad de Granada.
- MORENO DE SOTO, Pedro Jaime (coord.) (2010). *Intervenciones de Conservación y Restauración. Bienes Muebles*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- MORENO HURTADO, Antonio (2018). *La Cofradía de la Virgen de la Soledad de Cabra*, Cabra, Autoedición.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1936): «Una obra de Risueño: el retrato del arzobispo Ascargorta», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1, fasc. 1, pp. 114-121.
- (1970). «Alonso Cano y su escuela» en *Centenario de Alonso Cano en Granada: II. Catálogo de la exposición*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, (pp. 9-41).
- (1971): «Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas», *Archivo Español de Arte*, 175, pp. 233-257.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, BERNIER LUQUE, Juan, NIETO CUMPLIDO, Manuel y LARA ARREBOLA, Francisco (1983). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, vol. 2 (Cabra-El Carpio), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1989): «Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 2, n.º 4, pp. 97-105.
- ROMERO TORRES, José Luis (2015). «Torcuato Ruiz del Peral. Infant Christ with the Thorn» en *Granada: the Mystic Baroque*, Londres-Madrid, Coll & Cortés collection (pp. 138-141).

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2021). «Teatro plástico, imagen barroca y discurso de afectos. Una reflexión a propósito de la escultura de San Juan de Dios, obra de José Risueño, de la Iglesia Imperial de San Matías (Granada)» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (ed.) *et al.*, *Mecenazgo, ostentación, identidad: Estudios sobre el Barroco Hispánico*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 409-457).
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino, 1665-1732*, Granada, Universidad de Granada.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.) (1995). *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, M.ª Ángeles, (2005). *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Fundación José Manuel Lara.

UN CUADRO DE *LA COMUNIÓN DE LA VIRGEN* ATRIBUIBLE A LORENTE GERMÁN

A painting of the *Communion of the Virgin* attributed to Lorente Germán

JESÚS PORRES BENAVIDES

Universidad Rey Juan Carlos

jesus.porres@urjc.es

ORCID: 0000-0003-1154-4997

Recibido: 11/11/2024

Aceptado: 04/06/2025

DOI: 10.51743/cai.549

RESUMEN

En la iglesia parroquial de La Palma del Condado (Huelva) se conserva una obra de gran formato y procedencia desconocida que atribuimos ahora a Bernardo Lorente Germán. Llegó hasta allí hacia 1940, probablemente por mediación de Ignacio de Cepeda, vizconde de La Palma. Asignada hasta ahora a Juan Simón Gutiérrez, revela ciertas relaciones con la obra escrita de fray Isidoro de Sevilla y formas que son reconocibles en otras composiciones de Lorente. Asimismo, se propone la inclusión de algunas pinturas de formato menor en el catálogo del artista.

PALABRAS CLAVE: Bernardo Lorente Germán, Comunión de la Virgen, La Palma del Condado, pintura sevillana del siglo XVIII.

ABSTRACT

In the parish church of La Palma del Condado (Huelva) an unknown origin large-format painting is preserved. The work may be related to Bernardo Lorente Germán. It arrived there around 1940, probably through the mediation of Ignacio de Cepeda, Viscount of La Palma. Attributed to Juan Simón Gutiérrez until now, it reveals certain relationships with the written works of Fray Isidoro of Seville and manners that are recognizable in other compositions by Lorente. It is also proposed that some smaller-format paintings be included in the artist's catalogue.

KEYWORDS: Bernardo Lorente Germán, Communion of the Holy Virgin, La Palma del Condado, 18th Century Sevillian Painting.

1. BERNARDO LORENTE GERMÁN

Bernardo Lorente Germán (1680-1759)¹ fue un pintor que gozó de notable fama en Andalucía, llegando a ser académico de la escuela de San Fernando de Madrid y pintor de Corte mientras la misma residió en Sevilla². Su prestigio también llegó a Madrid, porque «imitaba con buen color y empastado el gusto de Murillo en las tintas». Ciertamente, la impronta murillesca seguía siendo muy fuerte entre los pintores sevillanos del XVIII³, pero Lorente desarrollaba un estilo propio en el que las influencias de Murillo se fueron nutriendo con las de los pintores franceses que acompañaban a Felipe V. En concreto, mantuvo una relación más o menos estrecha con el pintor de cámara Jean Ranc, quien, a pesar de un pequeño desencuentro por la copia del retrato del infante don Felipe, pudo proponerle, como a Domingo Martínez, trabajar en Madrid, quizás para continuar su labor de copista, como hacían otros pintores andaluces, entre ellos, Tovar⁴.

Se citan numerosas obras del pintor en colecciones públicas y privadas de la época. Por ejemplo, en los inventarios que se hacen en el colegio e iglesia de San Teodomiro de Carmona en 1767 tras la expulsión de los jesuitas, se describe «En la iglesia- Otro, como de media vara, de medio cuerpo de Nuestra Señora de los Dolores, su autor parece Germán; En la capilla-Un cuadro, de media vara con su marco sobrepuertos dorados y caña negra de San Francisco Javier, su autor parece Germán»⁵.

En el siglo siguiente, en los inventarios del Museo de Bellas Artes de Sevilla se atribuyen a Germán varias obras, «un nacimiento y adoración de pastores de procedencia desconocida. Un san Joaquín con un cordero en los brazos, una santa monja con un cordero al pie y una cruz, la virgen dando el rosario a santo Domingo y otra santa y un obispo dominico, una santa Rosa y el niño Dios y un lienzo sin bastidor»⁶. Amador de los Ríos en su obra *Sevilla pintoresca* cita en la colección de don José Lerdo de Tejada «un san José con el niño dios en los brazos, cuadro de mucha fuerza de claro oscuro y buenas cabezas»⁷ de German Lorente.

¹ Agradezco muy especialmente la ayuda prestada por Enrique Infante Limón, sin la cual este artículo no hubiera resultado posible.

² Porres 2022, p. 932.

³ Porres 2019, pp. 60-71. Muñoz 2021, pp. 199-213.

⁴ Úbeda 2022, p. 121.

⁵ García y Martín 2022, pp. 144-173.

⁶ Gómez 1984, p. 184.

⁷ Amador 1844, p. 485.

Otros artículos anteriores han dado a conocer algunas obras inéditas suyas y diferentes aspectos de su vida. Entre estos últimos, destaca su labor como restaurador, atestiguada por un inventario que se hizo del convento de la Merced de Sevilla en el que se dice que, en la capilla de la Expiración, había «un lienzo apaisado de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, huyendo a Egipto», de buena calidad y que estaba «retocada de don Bernardo Germán». En el mismo convento había una serie sobre la vida de san Pedro Nolasco del siglo XVII, dentro de la cual se encontraba el *Nacimiento de San Pedro Nolasco*, obra de hacia 1628-34 atribuida a Francisco de Zurbarán y que actualmente se encuentra en el museo de Bellas Artes de Burdeos⁸. En ella también podría vislumbrarse su intervención, pues la cabeza del niño recuerda a otras realizadas por el propio Lorente, sobre todo a la hora de pintar niños o ángeles. Con temática de santo mercedario ha aparecido también en mercado del arte un cuadro de *San Pedro Urraca* (1583-1657) que se le puede atribuir (fig. 1)⁹.



Fig. 1. Atribución a Bernardo Lorente Germán,
San Pedro Urraca, Setdart subastas.



Fig. 2. Bernardo Lorente Germán, *Divina Pastora con el Niño en brazos*, segundo tercio del siglo XVIII. Fot. cortesía de Subastas Segre.

⁸ 170 x 210 cm.

⁹ Nacido en Jadraque (Guadalajara) pero viajó a América, primero a Quito y luego Lima donde tomó los hábitos. Su causa de beatificación se inició en Roma el 29 de abril de 1682, aunque en realidad no se ha llegado a canonizar todavía. Salió en Setdart en la subasta de 28 de octubre. Estaba catalogada como «taller de Bartolomé Esteban Murillo» (Sevilla, 1617-1682), 127 x 100 cm.

Recientemente, han salido al mercado algunas obras relacionadas con el pintor. Hablamos de una *Divina Pastora con el Niño en brazos* (fig. 2)¹⁰, que se parece a otra que fue destruida durante los sucesos de 1936 en la localidad sevillana de Alcolea del Río¹¹, y de un cuadro de *San Felipe Neri* (fig. 3)¹² que, aunque clasificado como de escuela española del siglo XVII y cubierto de mucha suciedad, es obra clara de Lorente. Su composición recuerda a la de otras obras suyas, como por ejemplo el *San Francisco Javier* de una colección particular de Sevilla, que está firmado y fechado en 1726. El santo fundador de la congregación del Oratorio, vestido de clérigo y tocado con bonete —como corresponde con su iconografía habitual—, está representado de medio cuerpo y sentado ante un escritorio sobre el que ha dejado algunas notas. No obstante, levanta la vista para mirar al cielo, en actitud contemplativa o en un momento de éxtasis, y coloca las manos sobre el pecho mientras sostiene con ellas unos lirios, símbolo de pureza. La pintura parece basarse en modelos italianos de pintores como Guido Reni o Sebastiano Conca, del que pudo seguir una estampa de Jacob Frey de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri*¹³.

Lorente pintó alguna versión más del mismo santo como la que salió a mercado recientemente en Madrid (fig. 4)¹⁴ y que estaba catalogada también como escuela española siglo XVII. El santo también muestra los atributos que le son propios, como el corazón inflamado, al que señala con la mano derecha, un libro en la otra y una flor de azucena, que en este caso está sobre una alacena, al fondo. El rostro mira fijamente al espectador con los ojos negros que solía pintar Lorente y está inspirado en la mascarilla mortuoria que se le sacó al santo cuando murió en Roma, conservada en la iglesia de Santa María de Vallicella. Al fondo de la imagen se lee el nombre del religioso: «San Phelipe Neri». Curiosamente, el marco conservaba una cartela metálica que atribuía la obra a Valdés Leal, identificación que ya hemos visto en otras obras del pintor.

Ha aparecido otra *Divina Pastora* en colección particular madrileña, firmada «*Bern-dus Lorente German faciebat anno 1741 (o 1744)*». La Virgen, siguiendo la iconografía habitual, está sentada sujetando con una mano un borrego mientras ofrece unas rosas a otros dos con la otra. En el cielo, San Miguel desciende en actitud de combate. El rostro de la

¹⁰ La obra salía identificada como obra del autor. Lo ha hecho en la subasta de marzo de 2023 de Subastas Segre, 44 x 34,5 cm.

¹¹ Quiles y Cano, 2006, p. 237.

¹² Óleo sobre lienzo con el n.º 182 de la subasta celebrada por Bayeu Subastas en octubre de 2023, 83,5 x 62 cm.

¹³ Quiles y Cano 2006, p. 216.

¹⁴ 58 x 46 cm.



Fig. 3. Bernardo Lorente Germán, *San Felipe Neri*, segundo tercio del siglo XVIII. © Bayeu Subastas.



Fig. 4. Bernardo Lorente Germán, *San Felipe Neri*, primera mitad del siglo XVIII. Abalarte subastas.

Virgen recuerda los modelos más bellos para esta iconografía de Lorente (fig. 5)¹⁵, que fue denominado el «pintor de las Pastoras».

Una Inmaculada, que ha sido atribuida a Alonso Miguel de Tovar¹⁶, también parece suya. Se trata de una copia versionada de un original de Murillo, como pudiera ser la *Inmaculada joven* para el coro bajo del convento de los Capuchinos (Sevilla) o la *Inmaculada con Dios Padre*, ambas hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lorente copia casi miméticamente las figuras de la Virgen y de los ángeles, pero ha incorporado un fondo anaranjado que, de alguna manera, acentúa el volumen blanco y celeste del cuerpo de la protagonista, como en la *Inmaculada de los Venerables*. Los ángeles y querubines que la rodean presentan esas caras tan características de su producción.

Por último, en una colección privada salmantina hay un cuadro del *Bautismo de Cristo*¹⁷ atribuible también a Lorente y que, como el *San Felipe Neri* mencionado más arriba, se

¹⁵ Como la que salió a subasta en 2022 pero con la adición de dos ángeles coronándola, 86 x 65,7 cm; o la firmada y fechada en 1739 en colección particular de Madrid.

¹⁶ Fue vendida, con el n.º 92, en la subasta de Fernando Durán del 3 de julio de 2013, rematándose en 12.000 euros, 210 x 127 cm.

¹⁷ Salió citado en González 2022, p. 49 atribuido a Valdés Leal, 120,5 cm x 98 cm.

había vinculado erróneamente con Valdés Leal¹⁸. Se trata de una escena (fig. 6) que deriva de la realizada por Murillo para el ático del retablo de la capilla del Bautismo (o de San Antonio) de la Catedral de Sevilla, encargada por el cabildo a finales de 1667 y acabada un año después. De la obra murillesca, Lorente ha utilizado la disposición de las figuras principales, que no dejan de mostrar ciertas diferencias en el movimiento con respecto al original, aunque sí copia con bastante fidelidad el grupo de angelitos que porta las vestiduras de Cristo del ángulo superior izquierdo. Esta imagen se puede comparar con otras obras de Lorente como el cuadro de *la Flagelación*¹⁹ que le atribuimos hace unos años. Los rollizos querubines que sostienen el cortinaje en el ángulo superior izquierdo también aparecen en otras creaciones suyas.



Fig. 5. *Divina Pastora*, firmada «Bern^{dus}Lorente German faciebat anno 1741». Colección particular madrileña.



Fig. 6. Bernardo Lorente Germán, *Bautismo de Cristo*, primera mitad del siglo XVIII. Armilar Zahar S. L. (Salamanca).

¹⁸ Perteneció a la empresa Armilar Zahar S.L. (Salamanca), 120,5 x 98 cm. Aparece referida en González, 2022, p. 349.

¹⁹ Porres 2019, p. 62.

2. EL CUADRO DE *LA COMUNIÓN DE LA VIRGEN*

Damos a conocer ahora la existencia de una pintura apaisada de gran formato, que también puede ser relacionada con el pintor. Se encuentra en la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva) y representa *La comunión de la Virgen* (fig. 7), un tema ya recogido en los evangelios apócrifos y que tuvo cierta difusión en la literatura barroca.

La escena está ambientada en el interior de un templo, adquiriendo cierto protagonismo algunos de sus elementos arquitectónicos como los tercios inferiores de las grandes columnas salomónicas que enmarcan la composición en primer plano. En la parte central se abre un vano que comunica con el exterior y deja ver el bello celaje. Tras ellas, aparece la Virgen arrodillada y adoptando, al cruzar sus manos sobre el pecho, una actitud de recogimiento y aceptación. Está recibiendo la eucaristía de manos de un personaje masculino que, ataviado como un sacerdote, se inclina sobre ella en un gesto que denota el carácter íntimo y afectuoso del momento, con un ángel que actúa de acolito arrodillado con un cirio encendido y la campanilla. Alrededor de ambos, una corte de ángeles arrodillados acompaña tan especial momento. Bajo un cortinaje rojo que descorren dos querubines se encuentra el altar y el sagrario de donde ha extraído el copón. Todos ellos presentan rasgos compositivos e iconográficos que ya habían sido utilizados en otras obras anteriores de la misma temática con las lógicas variaciones, como pueden ser la obra *San Juan Evangelista dando la Comunión a la Virgen María* de Alonso Cano, actualmente en el Palacio Rosso de Génova o el procedente del convento de santa Paula de Sevilla también de Cano, que se encuentra en el Museo Nacional de San Carlos de México²⁰ y que parece que es la que Lorente utiliza como modelo. Otra obra similar a esta última es la pintada en 1693 por Vicent Guilló Barceló en la bóveda de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia (fig. 8), o la realizada en 1663 por Giacinto Gimignani en el Palacio de Longchamp de Marsella.

En la obra que analizamos, cabría preguntarse si el sacerdote representado es san Juan Evangelista, tal y como aparece en las obras mencionadas por ser, según la tradición, el intervintiente principal en este episodio de la vida de María (recordemos que fue él quien se hizo cargo de la Virgen tras la muerte y resurrección de Cristo), o el mismo Jesús, posibilidad hacia la que apuntan los rasgos faciales plasmados en el cuadro, maduros y profundos. Para intentar aclarar la cuestión tenemos que acudir a las fuentes literarias

²⁰ Fue pintado h. 1635 y formaba parte de una serie de ocho cuadros que pertenecían originalmente a un retablo dedicado a San Juan Evangelista para la iglesia del convento de Santa Paula de Sevilla y por lo tanto, tuvo que conocer Lorente.



Fig. 7. Atribución a Bernardo Lorente Germán, *Comunión de la Virgen*, segundo tercio del siglo XVIII. Capilla del Sagrario de la iglesia de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva). Fot. de Claudio Pérez Ortega.



Fig. 8. Vicent Guilló Barceló, *San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen*, 1693. Real Iglesia de los Santos Juanes, Valencia.

que pudieron servir de inspiración al artista, no pudiendo olvidarnos del capítulo 33 de la *Vida de la Virgen María* de María de Jesús de Ágreda (1602-1665), obra fundamental de la época, donde se dice:

...en estas ocasiones mereció el sagrado evangelista Juan participar algunos gajes de la fiesta, oyendo la música con que los ángeles la celebraban. Y estando el mismo Señor en el oratorio con los ángeles y santos que le asistían, decía misa el evangelista y comulgaba la

gran reina. Asistiendo a la diestra de su mismo hijo, a quien sacramentado recibía en su pecho²¹.

Efectivamente, aquí se otorga el protagonismo al discípulo amado, pero no debemos dejar de mencionar a fray Isidoro de Sevilla (1662-1750), referente más cercano para el caso que nos atañe, que siguió insistiendo en el mismo tema. El capuchino argumentaba que María había sido la más capacitada y digna para recibir a su hijo sacramentado «por el ansia de reencontrarse con el que la había engendrado», y se preguntaba si la comunión se la habría administrado san Juan, «su sacerdote o párroco», o el propio Cristo, «su obispo propio», opción por la que se inclinaba: «no hay que admirarse de que el mismo Jesús Cristo hiciese con su queridísima madre la fineza de darle con su propia mano este divino sacramento»²². No nos cabe ninguna duda de que estas palabras resuelven, definitivamente, el sentido iconográfico de la obra que analizamos.

Sobre ella podemos afirmar, por otra parte, que no procede de la parroquial palmerina. La construcción de la capilla del Sagrario, emplazada junto al costado meridional de la cabecera del templo, fue iniciada a finales del siglo XVIII, pero no se concluyó, después de varios intentos infructuosos, hasta que en 1924 se destinase para ello el legado testamentario de doña Agustina Díaz Castañeda²³. Las fuentes de fechas anteriores no registran la presencia del lienzo en ningún otro lugar del edificio²⁴, que además fue incendiado el 19 de julio de 1936, perdiéndose entonces buena parte de su mobiliario original²⁵.

Estos traumáticos acontecimientos obligaron a constituir, el 1 de junio de 1938, una junta local para la reconstrucción de la iglesia, que fue bendecida y reabierta durante los días 8 y 9 de noviembre de 1940²⁶. Aunque la instalación de los nuevos enseres y ornamentos se fue realizando progresivamente gracias a distintas donaciones particulares, la propia junta se había encargado de procurar, antes de la inauguración, la más básica dotación para el templo²⁷. Para la capilla del Sagrario, concluida tan solo unos años antes, se encargaron

²¹ Ágreda 1670, pp. 67-68.

²² Román 2021, pp. 45-128.

²³ Carrasco y González 2009, p. 70.

²⁴ Prieto 2019, pp. 225-273.

²⁵ Infante 2019, pp. 213-219.

²⁶ Infante 2019, pp. 217-219.

²⁷ Quedó memoria de todo ello en un documento mecanografiado que redactó a finales de 1946, bajo el título de *Reconstrucción de la Iglesia Parroquial de La Palma del Condado*, Pedro Alonso-Morgado, secretario del Ayuntamiento y de la propia junta. En la actualidad se conservan varias copias originales en poder de distintos particulares.

un retablo, un tabernáculo y, de igual modo, la ornamentación pictórica, que incluyó una serie de murales y la colocación de la obra que nos ocupa:

El pintor hispalense don Rafael Blas Rodríguez se hizo cargo de la decoración de los muros y bóvedas de esta capilla y suyas son también las pinturas sobre tabla que decoran el retablo y todos los cuadros que lucen en los muros, a excepción del que representa la tierna escena de la comunión de la Stma. Virgen²⁸.

La documentación de la época no aclara mucho más sobre el cuadro, pero sí permite intuir que su adquisición debió ser gestionada por Ignacio de Cepeda y Soldán, vizconde de la Palma, presidente honorario de la junta y persona verdaderamente influyente en la política regional, relacionada con los círculos intelectuales sevillanos de la época²⁹. Sabemos que, tras los acontecimientos de 1936, las autoridades palmerinas se lanzaron con celeridad a la reconstrucción del edificio, lo que generó recelos en la Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico de Sevilla, que instó a la de Huelva a que detuviera cualquier actividad que se estuviese desarrollando, pues no se estaba contando con supervisión técnica cualificada en materia de historia y arte. Fue entonces cuando, para regularizar la situación y encauzar definitivamente la intervención, comenzó a organizarse la junta local, pidiéndose autorización para que quedase bajo la inspección artística del vizconde, que era académico de Santa Isabel de Hungría³⁰.

Ignacio de Cepeda se convirtió en el verdadero motor de todo lo realizado durante aquellos años y no sería desacertado pensar que sin su intervención, la junta no habría podido acceder al conjunto de bienes que, originarios de distintos conventos e iglesias, constituirían la base de la nueva decoración parroquial. Por ejemplo, en la capilla del Sagrario se instaló, «procedente de una iglesia dominicana», el templete de rocallas, de finales del siglo XVIII, que hoy acoge el tabernáculo³¹; en el mismo espacio se colocó «un hermoso tenebrario procedente de una antigua iglesia carmelitana»³².

²⁸ Infante 2019, 220.

²⁹ Aún no se ha abordado, de manera profunda y conjunta, el estudio de la verdadera dimensión del personaje, alcalde de la localidad en la década de 1920; ateneísta; académico de Bellas Artes de las academias de Santa Isabel de Hungría y de San Fernando; impulsor destacado de la coronación canónica de la Virgen del Rocío; benefactor de las hermandades palmerinas, de la Matriz de Almonte o de la sevillana de la Amargura; colecciónista y auténtico mecenas de algunos de los más importantes artistas sevillanos de su generación, como Joaquín Castilla, Santiago Martínez, Enrique Orce o Rafael Blas, entre otros. Por ejemplo el legado artístico dejado en La Palma del Condado, Carrasco y González 2009.

³⁰ Infante 2019, pp.139-224.

³¹ Alonso-Morgado 1946, pp. 19-20.

³² Alonso-Morgado 1946, p.30.

Todos estos son indicios que, probablemente, permitirán indagar en torno a la procedencia de la obra en un futuro próximo, pero mientras tanto no debemos dejar de mencionar otra cuestión importante. En publicaciones recientes se ha catalogado el cuadro como obra de Juan Simón Gutiérrez, de hacia finales del siglo XVII³³. Antes de analizar la documentación de posguerra, nos preguntábamos de dónde habría surgido una afirmación tan tajante, pudiendo responderse ahora que no es más que una interpretación de la atribución que realizó la propia Junta, basada, sin ninguna duda, en la opinión del vizconde y su círculo más cercano. En concreto, se señalaba que el cuadro era del «pintor sevillano del siglo XVII Juan Simón Gutiérrez; fue discípulo de Murillo y murió en 1718»³⁴. Efectivamente estamos en la estela de Murillo, pero la relación con los escritos de fray Isidoro de Sevilla, en nuestra opinión, obligaría a retrasar su fecha de ejecución y que Simón Gutiérrez no los habría podido conocer. Esto, y el análisis estilístico, es lo que nos lleva a concluir que estamos ante una obra de Lorente: el modelo de la Virgen, con el rostro macilento aunque algo más maduro aquí, lo usa en algunas de sus divinas pastoras o vírgenes como la de *La Anunciación* de la capilla universitaria en la antigua fábrica de Tabacos de Sevilla³⁵, obra firmada y fechada en 1741, o la *Virgen con el Niño y san Juanito*³⁶ en colección particular sevillana que, aunque no está firmada, es obra clarísima suya. La Virgen también recuerda, aunque sea más joven, a la Virgen niña de *La educación de la Virgen* que dimos a conocer hace unos años³⁷.

Aunque también es verdad que Lorente comparte algunas similitudes estilísticas con Cristóbal López, en cuyo taller parece que estuvo y su estilo también podría ser comparable con el de la pintura analizada, la mayor calidad en las obras de Lorente y su resolución compositiva nos llevaría a descartar a López.

La composición (en posición inversa) y el tipo empleado para los ángeles son estílemas que reconocemos en algunas de sus anunciaciones. Del mismo modo, los recursos teatrales como las cortinas y las columnas de fuste salomónico los usa en otras obras como *La educación de la Virgen* en colección particular, aunque es verdad que son elementos arquitectónicos comunes en la pintura barroca sevillana.

³³ Espinosa 1999, p.200.

³⁴ Alonso-Morgado 1946, p. 20.

³⁵ Porres 2016, p. 190.

³⁶ Porres 2016, p. 189.

³⁷ Porres 2016, p. 191.

3. CONCLUSIONES

El análisis estilístico e iconográfico realizado al cuadro de *La Comunión de la Virgen* conservado en la capilla del Sagrario de la parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado permite proponer con fundamento su atribución a Bernardo Lorente Germán, uno de los pintores más relevantes del panorama artístico andaluz del siglo XVIII. Lejos de tratarse de una obra de Juan Simón Gutiérrez, como sostenía una atribución tradicional carente de base documental sólida, esta pintura se inserta con naturalidad en el repertorio compositivo, temático y expresivo de Lorente. La iconografía inusual —inspirada en fuentes literarias contemporáneas como fray Isidoro de Sevilla o precedentes como la de la madre María Jesús de Agreda—, el tratamiento emocional de los personajes, la calidad en la ejecución y la afinidad con otras obras conocidas del pintor refuerzan esta atribución. En conjunto, este hallazgo no solo enriquece el catálogo del pintor sevillano, sino que también contribuye al conocimiento del gusto artístico y de los procesos de recuperación patrimonial en la Andalucía de la posguerra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGREDA, M.ª Jesús de (1941): *Vida de la Virgen María*, Barcelona, Montaner y Simón (obra original publicada en 1670).
- ALONSO MORGADO, Pedro (1946): *Reconstrucción de la iglesia Parroquial de La Palma del Condado*, secretario del Ayuntamiento y de la propia junta (manuscrito no publicado).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1844): *Sevilla pintoresca*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cº.
- CARVAJAL MENDOZA, Francisco de (1767): *Lista de las pinturas que hay en el Colegio de San Teodomiro que fue de los Regulares de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona*, 26 de septiembre de 1767, Fondo Granada, E-02:10-4, AESI-A, Alcalá de Henares.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (2009): *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, vol. 2, Huelva, Universidad de Huelva.
- ESPINOSA TEBA, María (1999): *Catálogo Histórico-Artístico de La Palma del Condado*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado.
- GARCÍA BAEZA, Antonio y MARTÍN PRADAS, Antonio (2022): «Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 28, pp. 144-173.
- GÓMEZ DE LEÓN CONTRERAS, Isabel (1984): «Pintores del S. XVII en los fondos originales del Museo de Bellas Artes, de Sevilla: Documentación Museográfica». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, vol. 67, n.º 204, p. 159-186.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel (coord.) (2022): *Teresa de Jesús mujer, santa, doctora*, Alba de Tormes, Carmelitas Descalzos.
- INFANTE LIMÓN, Enrique (2019): «Del Medievo al siglo XX: cinco siglos de evolución arquitectónica del templo parroquial de San Juan Bautista» en Enrique Infante Limón (dir.), *La Iglesia de San Juan Bautista de La Palma del Condado. Historia, Arquitectura y Patrimonio*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado, pp. 139-224.
- INFANTE LIMÓN, Enrique y VALIENTE ROMERO, Antonio (2012): *La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Palma del Condado. Del Barroco a la Guerra Civil*, La Palma del Condado, Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno.
- MUÑOZ NIETO, Enrique: (2021): «Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras», *BSAA Arte*, 87, pp. 199-213.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2016): «Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán». *Archivo Español de Arte*, 2016, vol. 89, n.º 354, pp. 183-193.
- (2019): «La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: nuevas obras», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 15, pp. 60-71.
- (2022): «Bernardo Lorente Germán: Una revisión de su producción e influencias presentes en ella», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 10, n.º 2, pp. 931-956.
- PRIETO GORDILLO, Juan (2019): «El patrimonio artístico de la parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado» en Enrique Infante Limón (dir.), *La Iglesia de San Juan Bautista de La Palma del Condado. Historia, Arquitectura y Patrimonio*, La Palma del Condado, Ayuntamiento de La Palma del Condado, pp. 225-273.
- QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones.
- ROMÁN VILLALÓN, Álvaro (2021): «María y la eucaristía en fray Isidoro de Sevilla», *Estudios marianos*, 87, pp. 45-128.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2002). «Felipe V y el retrato de corte» en José M. Morán Turina, (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja Madrid, (pp. 89-140).

INTERVENCIONES EN LA REAL CAPILLA DE SAN ISIDRO DE MADRID DURANTE EL SIGLO XVIII

Interventions in the Royal Chapel of San Isidro in Madrid during the 18th Century

ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cotillotorrejon@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7406-9022

Recibido: 31/01/2025

Aceptado: 20/08/2025

DOI: 10.51743/cai.587

RESUMEN

Al igual que las personas, los edificios sufren con el paso del tiempo, apareciendo achaques y problemas que requieren reparaciones e intervenciones para evitar su colapso y ruina. Este fue el caso de la Real Capilla de San Isidro, que tras ser concluida en 1669, con el paso de los años desarrolló problemas que afectaron a su estructura e interior, acentuándose en el siglo XVIII. Tal situación desencadenó la intervención de maestros como Juan Román o Ventura Rodríguez, quienes llevaron a cabo reparaciones a los defectos detectados y propusieron ampliaciones o modificaciones en el edificio, algunas de las cuales no pasaron del papel.

PALABRAS CLAVE: Francisco Moradillo, Francisco Pérez Cabo, Juan Román, Nicolás de Churruquera, Real Capilla de San Isidro, Ventura Rodríguez.

ABSTRACT

Like people, buildings suffer over time, developing ailments and problems that require repairs and interventions to prevent their collapse and ruin. This was the case with the Royal Chapel of San Isidro, which, after being completed in 1669, developed problems over the years that affected its structure and interior, becoming more pronounced in the 18th Century. This situation triggered the intervention of master builders such as Juan Román and Ventura Rodríguez, who carried out repairs to the defects detected and proposed extensions or modifications to the building, some of which never made it off the drawing board.

KEYWORDS: Francisco Moradillo, Francisco Pérez Cabo, Juan Román, Nicolás de Churruquera, Royal Chapel of San Isidro, Ventura Rodríguez.

Al realizar mi tesis en 2016¹, debido al amplio espacio temporal tratado y al volumen que la investigación había adquirido, fue imposible ahondar en lo tocante a las intervenciones realizadas en la Real Capilla de San Isidro en el siglo XVIII, lo cual señalé en mi trabajo, asegurando que ese periodo sería tratado más adelante. Es tiempo de escribir sobre tales incidencias, algunas inéditas y otras conocidas, que afectaron al edificio en el siglo XVIII, así como de los artífices ligados a dichos trabajos, complementando así lo ya publicado.

El 15 de mayo de 1669, con la asistencia del rey niño Carlos II y de su madre, la reina regente doña Mariana de Austria, se trasladaron los restos de San Isidro a su nuevo acomodo, la Real Capilla de San Isidro Labrador, nadie pensaría que pasados unos años habría que intervenir en las obras para evitar su ruina.

1. PRIMERAS INTERVENCIONES (1729)

En la Real Capilla de San Isidro, tras sesenta años desde su construcción, el tiempo había pasado inexorable asestando daños evidentes. Dentro de la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional (AHN), aparece alguna noticia tocante a la capilla², que son inicio de las intervenciones en su fábrica tras su construcción.

El teniente de capellán mayor de la Real Capilla, Luis de Moscoso, escribía al abad de Vivanco, 10 de noviembre de 1729, poniendo en su conocimiento los desperfectos que habían aparecido en la capilla, señalando lo siguiente:

Señor, habiéndose reconocido en el tabernáculo de la Real Capilla de San Isidro alguna quiebra, hice venir inmediatamente a don Nicolás de Churruera para que la registrase, y habiéndolo ejecutado, declaraba amenazar ruina y ser preciso apuntalarla, recelando sea obra costosa, y más si al tiempo de rebajar su adorno se maltratase alguno de los primorosos que le componen; y siendo indispensable el asegurarle, mientras con mayor claridad y distinción se hace presente el coste de esta importante obra. Y la imposibilidad de que la Capilla pueda ejecutarla a sus expensas, no teniendo caudal la fábrica, suplico a v. s. se sirva ponerlo en consideración del Consejo de la Cámara, y pasarme la orden de lo que debo ejecutar.

Se demostraba así que, tras pasar sesenta años desde su conclusión, aparecían algunos problemas detectados en el baldaquino de Juan de Lobera, bajo el cual se exponía la urna de plata con los restos del patrón de Madrid. Nicolás Churruera realizó una primera

¹ Cotillo Torrejón, 2016.

² Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, leg. 17147. Dicho legajo lo forman varios documentos sin foliar que tratan diversas cuestiones, apareciendo los aquí citados, siempre con la misma referencia.

inspección, constatando la gravedad de la situación y proponiendo que mientras se decidían las reparaciones se apuntalase el baldaquino, asegurando su estructura. En el mismo documento aparece lo acordado por la Cámara, el 28 de noviembre, ordenando dirigirse al maestro de las obras reales, Juan Román, para que inspeccionara la capilla, realizando «una profunda, clara y menuda declaración del estado que tuviere, en qué consiste la quiebra, su peligro, lo que insta su reparo, de qué ha de constar y su importe. Y si en la Capilla hallara alguna otra quiebra o ruina, la exprese con igual claridad separadamente».

Juan Román, tras analizar el edificio, redactará un informe detallado con las incidencias detectadas, 7 de diciembre de 1729. Daba cuenta a la Cámara de que «... en el tabernáculo había reconocido que uno de los cuatro arbotantes ha saltado por una de sus ensambladuras por ser débil, y respecto lo que en éste se deja ver, puede suceder lo mismo en los otros tres; además de tener algunas desuniones en sus ensamblajes, de que se seguirá arruinarse todo el remate, desde la cornisa arriba, y el daño que de esto se seguirá a lo de abajo». Es decir, peligraba la estabilidad del remate superior del baldaquino —compuesto por cuatro arbotantes unidos en la parte superior y rematados por una escultura de la Fe, mientras que sobre ellos descansaban ocho esculturas de ángeles y otros adornos— y que, si colapsara, no solo afectaría al remate, también a la urna y a los restos del santo. Aconsejaba por ello que mientras se decidía la intervención, se hiciese un andamio que apuntalase el baldaquino, evitando su ruina mientras se construían nuevos arbotantes:

... de trozos de viga de media vara enteriza, en cuanto al grueso, con sus ensambladuras más fuertes y embarrotadas por los lados con barretas de yerro de medio dedo de grueso, tres de ancho y dos pies de largo; y que la madera que se necesita para su adorno de talla sea sobrepuerto en lo principal.

Por lo tanto, se aconsejaba construir de nuevo los arbotantes de madera, reforzando las ensambladuras con espigas de hierro. Seguidamente valoraba los trabajos:

... tendrá de costa de manos, madera, dorado, jaspes, componer el pedestal grande de el [sic] medio y diferentes piezas que faltan, así en la arquitectura, figuras y talla, y los andamios para poderlo desmontar y volverlo a asentar, dejándolo todo bien rematado, con la misma proporción en su todo y partes, conforme hoy está, diez mil reales de vellón, con poca diferencia, en cuya cantidad va incluso el coste de asentar las tablas de mármol de Cabra que en los vaciados de el [sic] pedestal de la Capilla están desencajados.

Juan Román sugería también realizar una restauración total del baldaquino, desde el remate al pedestal inferior, respetando el diseño y la misma proporción en su todo y partes; valorando la intervención en 10000 reales.

Además, el maestro mayor, de acuerdo con lo ordenado por la Cámara, también revisaría el resto del ámbito de la Real Capilla, dejando en su informe relación de las irregularidades. Así explicará que la media naranja, que se elevaba sobre el baldaquino, se hallaba en un estado deplorable, ya que:

... tiene muchas goteras, y en particular el lado que está a la salida de las aguas, en el que se dejan ver algunas cabezas de tirantes y barbillas de los pares podridos, y algunas tablas en toda su armadura; y por no poderse averiguar lo maltratado de ello sin desbaratar el empleado, y no parecerme ser conveniente este tiempo para determinar el estado por el daño que puede seguir al encamonado de las aguas o nieves.

Tengamos presente que la inspección se estaba realizando en diciembre, lo que aconsejaba no remover la cubierta ante el peligro de lluvia o nieve, y proponiendo, en consecuencia:

... se ponga una carrera de madera de tercia, que reciba todas las cabezas de los tirantes, lo más próximo a la pared, que permita lo que no está con uso de ellos, para ajabalconarlos y asegurar los pares que estuvieren podridos, y para obviar estas goteras será preciso levantar las contraarmaduras para dar dos pies y medio de corriente, además de lo que tienen las aguas.

Sería este un arreglo de urgencia hasta poder realizar una intervención en profundidad, se daba un presupuesto de 4300 reales. Tratará Román una tercera cuestión, el enlosado del ochavo bajo la bóveda, señalando que era preciso embetunar las losas, aconsejando «... enfoscar con cal todo el zócalo del ochavo, alrededor, por lo que salpican las aguas, que tendrá una costa de dos mil trescientos reales de vellón». Los efectos de las goteras eran importantes, debiendo ser lamentable el estado interior a causa de las filtraciones que afectarían a la bóveda, encamonado y armadura, provocando el deterioro del zócalo y enlosado del ochavo, afectando también a las yeserías que cubrían bóveda, pechinas y paramentos. No quedarían fuera de la mirada de Román otros elementos de los que da su parecer: «... en las puertas grandes, por donde se entra en el cuerpo de la capilla, se necesitan poner dos cancelas de el mismo género de obra que las puertas de los lados de la capilla, por lo muy desabrigado que se halla». La intervención habría supuesto un coste adicional de 10500 reales que no estaba previsto y que nunca se llegó a realizar (fig. 1).

De mayor importancia serían las «quiebras» que detectó en el testero de la capilla: «... donde se revisten los sacerdotes, que sirve de sacristía». Con esta observación se transmiten dos cuestiones: por un lado, la falta de sacristía en la capilla, y por otro, los defectos detectados en el testero; en cuanto a éste, al no poder realizarse catas para

valorar la cimentación y conocer el origen de los daños, señalaba que no eran urgentes estos reparos, por lo que no contemplaba el costo hasta poder evaluar los motivos que provocaban las «quiebras». Concluía así la inspección del edificio, remarcando que, mientras el Consejo decidía lo más acertado, teniendo presente que «...los reparos no admiten dilación, por el gran perjuicio que se sigue», lo más urgente era la reparación del baldaquino, y para evitar su desplome decidió apearlo mediante un andamio.

Ese mismo día remitía el abad Vivanco dicho informe al Consejo de Cámara, añadiendo en su margen que el Consejo comunicase al rey la penosa situación en que se encontraba la Real Capilla, recordando que era de Patronato Real, para que: «... se sirva mandar que, sin tardanza alguna, se entregue, a disposición del maestro mayor, lo que declara importa, lo que ejecutivamente insta, en el tabernáculo y armadura, y tirantes de encima de la Capilla, y cuadrado de la media naranja...», dejando para más adelante el resto de reparaciones aconsejadas, ya que, por el momento se podría pasar sin ellas al no existir «grave amenaza».

El presidente del Consejo de la Cámara Real, el arzobispo gobernador don Pascual de Villacampa, recibirá el informe de Román junto con el resto de la documentación, y tras tratar sobre ello el Consejo redactaría un informe el 14 de diciembre presentándola al rey, exponiendo los antecedentes y centrando su criterio en la inspección llevada a cabo por Juan Román, recomendando que:

... se sirva mandar que, sin retardación alguna, se entregue a disposición del referido maestro mayor, Juan Román, lo que declara importa, lo que ejecutivamente insta, en el tabernáculo, armadura y tirantes de la Capilla y cuadrado de la media naranja, pues aunque los otros reparos sean convenientes, no se ejecuta [sic] presentemente, y puede por ahora sin ellos evitarse el daño que gravemente amenaza.

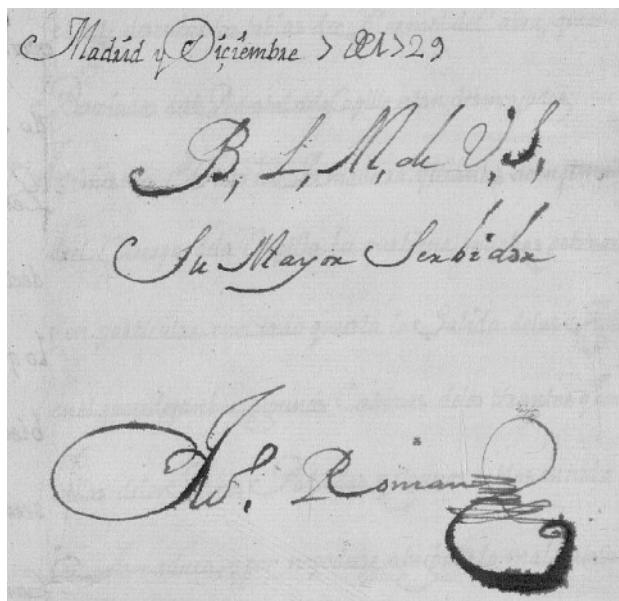


Fig. 1. Informe de Juan Román, 1 de diciembre de 1729, autógrafo. AHN, Consejos, leg. 17147.

No se volverá a tener noticia del asunto hasta marzo del año siguiente, ya en 1730, cuando el marqués de la Compuesta se dirija al abad Vivanco a primeros de dicho mes, notificándole que se había ordenado a José Patiño para que:

... expida la orden a la tesorería mayor, a fin de que se entregaran diez y seis mil y seiscientos reales al tesorero de la Rea Capilla de San Isidro, para que [los pusiera] a disposición del maestro mayor, y se ejecutaran los reparos que prontamente se necesitan, según lo propuesto por la Cámara.

El 6 de marzo se dio cuenta de la decisión al cabildo de la capilla, para que su tesorero acudiera a la Tesorería Mayor y recibiera el dinero liberado. Por otra parte, al día siguiente, el abad Vivanco notificó al maestro mayor lo acordado por la Cámara, la libranza de los 16600 reales necesarios para los reparos, dineros que pondría a su disposición el tesorero de la Real Capilla. El 7 de marzo, se daría cuenta al presidente y capellanes de la Real Capilla para que enviasen al tesorero a cobrar el dinero a la Tesorería.

Tiempo después se conocería el resultado de tales trasiegos, ya que el 24 de mayo siguiente el abad Lorenzo de Vivanco Angulo enviaría a la Cámara un escrito redactado por el cabildo de capellanes de la Real Capilla el 22 de mayo. En él se ponía en conocimiento del rey la penosa situación de la Real Capilla, recordando que se habían mandado librar 1500 ducados a la Tesorería General, y que a fecha del escrito aún no se habían cobrado, lo cual era en detrimento del Patronazgo Real, solicitando al monarca que «de los efectos más prontos, se sirva mandar se satisfagan los expresados mil quinientos ducados». Firmaban la petición Luis de Moscoso Osera, Francisco Díaz y Diego Beltrán, miembros del cabildo de capellanes de la capilla. La Cámara resolvió que se hiciese según y «como aparece, y así lo ha mandado», redactando un dictamen que remitieron al rey, señalando que era del parecer de que el rey:

... se digne mandar que sin más dilación sea, y se entregue efectiva y prontamente la cantidad que vuestra majestad se ha servido mandar librar, pues de retardarse resultaría la ruina de aquella hermosa, preciosa fábrica del tabernáculo, cuya reparación sería sumamente difícil y costosa sobre que mirarse derruida por la ruina, causaría universal desconsuelo con indecencia en el culto al santo San Isidro.

Dentro del legajo no hay documentación posterior que aclare el resultado de tantas idas y venidas, pudiéndose deducir que se produciría el libramiento del dinero necesario y se realizarían los arreglos, tanto en el baldaquino como en el resto de la capilla, ya que de lo contrario habría colapsado, y es evidente que ello no sucedió, manteniéndose el edificio en pie hasta el día de hoy. En cuanto al baldaquino de Lobera, solo desaparecería tras los disturbios e incendio de la Real Capilla en julio de 1936.

2. UNA SACRISTÍA PARA LA REAL CAPILLA: EL PROYECTO DE FRANCISCO PÉREZ CABO

A mediados del siglo XVIII parece que, ante la ausencia de sacristía propia en la Real Capilla y otras dependencias necesarias para el funcionamiento del cabildo, cuestión que ya denunciaba en su informe Juan Román en 1729 al señalar que se utilizaba el testero de la capilla como sacristía, se intentaría dotar a la Real Capilla de esta dependencia necesaria, y para tal fin se debieron presentar algunos proyectos, de ellos conocemos dos, que pasamos a tratar.

Tras la muerte de Felipe V, julio de 1746, y la subida al trono español de Fernando VI, se intentará armonizar y modernizar las estructuras de las capellanías, tanto de la capilla de San Isidro como de la parroquia de San Andrés, habida cuenta de las discordias existentes entre los clérigos de una y otra parte, lo que suponía un menoscabo en el culto y la continua elevación de quejas al rey y al Consejo, provocando el deterioro del fervor y devoción de los fieles; por ello se presentó una memoria para subsanar tales problemas³. Dicho documento se custodia en el Archivo General de Simancas (AGS), sin fechar, aunque podemos datarlo en esta época, se trata de un proyecto en el que se incluye un plano del arquitecto Francisco Pérez Cabo.

Dicho proyecto se enfocaba «... para que destruida la raíz de las discordias la repetición de las molestias en los recursos y quejas, pueda con efecto lograrse el que los cultos sean como corresponden a el Santo Patrono, y al público beneficio de su apetecible intercesión»⁴. El medio ideado sería la unión de ambos espacios litúrgicos, capilla de San Isidro e iglesia de San Andrés, en un ente único: «... que iglesia y capilla vengan a quedar bajo de la real protección pero de forma que aunque su majestad se preserve el derecho de su Real Patronato para conservar las rentas de la capilla, y para la provisión de los capellanes de ella como hasta aquí ha tenido».⁵ Se daría el título a la parroquia de Real Iglesia Parroquial de San Andrés y San Isidro el Labrador. Si se realizaba tal unión se unirían los coros de capilla e iglesia, y los capellanes reales y clérigos de la parroquia se organizarían de la manera que en el proyecto se va tratando y detallando, proponiéndose algunas modificaciones. Así, en el punto 18 se señala que, dado que el coro tendría un incremento por la unión, se quitase la reja de separación entre capilla y parroquia, además de que «... en estos términos, debe la iglesia tener Sacristía correspondiente, de la que en la realidad carece la parroquia, no teniéndola tampoco la capilla», proponiéndose para ello el espacio

³ AGS, Gracia y Justicia, leg. 0605.

⁴ *Id.*, punto 3.^º del proyecto.

⁵ *Id.*, punto 4.^º del proyecto.

que era el claustro perteneciente a la Capilla del Obispo. Se extiende el proyecto en cuestiones eclesiásticas, rentas y culto. Evidentemente todo quedaba a la aprobación real mediante un real decreto y la resolución favorable del Cardenal Infante. Se incluía dentro del proyecto el plano de una nueva sacristía anexa a la Real Capilla de San Isidro, como alternativa a la propuesta de utilizar el pequeño claustro de la Capilla del Obispo. El proyecto nunca se materializó, tanto en su parte eclesiástica como arquitectónica.

Virginia Tovar Martín publicó una reseña en 1992⁶ sobre la planta y sección de una sacristía para la Capilla de San Isidro realizada por el arquitecto Francisco Pérez Cabo y que databa en el siglo XVIII.

En cuanto al casi desconocido arquitecto y maestro de obras Francisco Pérez Cabo, figura en diferentes proyectos, tanto en Madrid como fuera de la Villa. Corría el año 1735 cuando, junto a Manuel Moradillo, estaba ligado a las obras del madrileño Palacio de la Nunciatura Apostólica⁷. También aparece habilitado por el Consejo Real de Castilla para medir, tasar edificios y evaluar reparaciones, además de ser alarife de la Villa de Madrid. Igualmente trabajó como arquitecto del Consejo evaluando trazas y redactando informes, dando pautas constructivas referentes al proyecto que se realizaba en Llerena, donde el arquitecto José de Hermida construía la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada, entre 1746 y 1759⁸. Hacia 1748 se le relaciona con la construcción de la iglesia, de nueva planta, de Castuera⁹. Igualmente, junto a otros arquitectos —José Arredondo, Ventura Robierne, Nicolás de Churriquera y Fernando Moradillo—, trabajaría en la realización del plano topográfico de Madrid que se delineará entre 1750 y 1751, grabado en 1769 por Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía¹⁰; sabemos que Francisco Pérez Cabo mediría las manzanas n.º: 14, 15, 61, 71 y 86¹¹. Estará involucrado en la construcción de la iglesia madrileña de los santos Justo y Pastor al surgir problemas técnicos, solicitándole la inspección de las obras en 1753¹². En 1756 intervendrá en el proyecto de investigación del Sistema de Saneamiento de Madrid, en su calidad de arquitecto habilitado por el Consejo¹³; y ese mismo año sería nombrado Hermano Mayor de la Congregación de Arquitectos, radicada en la madrileña iglesia de San Sebastián. Hacia 1761 aparece colaborando con Juan Bautista Sacchetti en el Ayuntamiento de Madrid, emitiendo en septiembre un informe sobre la

⁶ Tovar Martín en Cantera Montenegro (coord.), 1992, p. 367.

⁷ Sungreyes Foletti, p. 216.

⁸ Hernández García y Mateos Ascacíbar, 2015, pp. 335-361.

⁹ Martín Nieto, 2003, pp. 11-14.

¹⁰ Información recogida en el *Diario de Madrid*, n.º 303, 31 de octubre de 1822, p. 3.

¹¹ Marín Perellón, 2000, pp. 87-114.

¹² Sungreyes Foletti, *op. cit.*, p. 157.

¹³ Gil Ruiz, Rafael y Velasco Medina, 2012, p. 73.

pretensión de levantar la que sería iglesia de San Francisco el Grande¹⁴. Francisco Pérez Cabo falleció el 2 de diciembre de 1762 a los cincuenta y cinco años, viudo de dos esposas: María Tejada y Francisca Fernández y casado en terceras nupcias con María Antonia Rico, viviendo en la calle Mesón de Paredes, siendo enterrado en la cripta de la capilla de Ntra. Sra. de Belén de la parroquia de San Sebastián, donde radicaba la Real Congregación de Arquitectos de la que era miembro¹⁵. Por sus trabajos no es descabellado que el Consejo le encargara la realización de un proyecto para una sacristía que ampliase el ámbito de la Real Capilla, de ahí que dentro del legajo citado estuviera incluido el plano, con un papel donde se precisaban algunas mediciones (fig. 2).

En cuanto al plano, destaca la sencillez de la propuesta y del propio dibujo.

Solo aparece un corte de perfil y una sección de la planta, siendo una lástima que no se incluyera el alzado, que habría permitido conocer la solución dada al exterior del anexo. En todo caso, la propuesta consistía en adosar al testero de la capilla la sacristía, aunque sin un desarrollo arquitectónico y artístico notable, al menos si nos atenemos al plano conservado.

También figuran en el plano una serie de anotaciones que definen la nueva construcción. En planta se puede leer, coloreado en rojo y siguiendo el perfil de la construcción existente: «Pared del testero de la Capilla de San Isidro, a espaldas del tabernáculo» y se señala el lugar central donde se habría de situar la «Puerta que se ha de abrir», sirviendo de paso entre la nueva construcción y la Capilla, por lo que se levantaría el edificio adosado en el paramento que da a la actual Plaza de los Carros. Se planteaba la construcción de un edificio de dos plantas —«Sacristía en lo bajo, en alto sala de conferencias»—, al parecer divididas ambas en tres espacios: uno ocupado por el tiro de escaleras en un

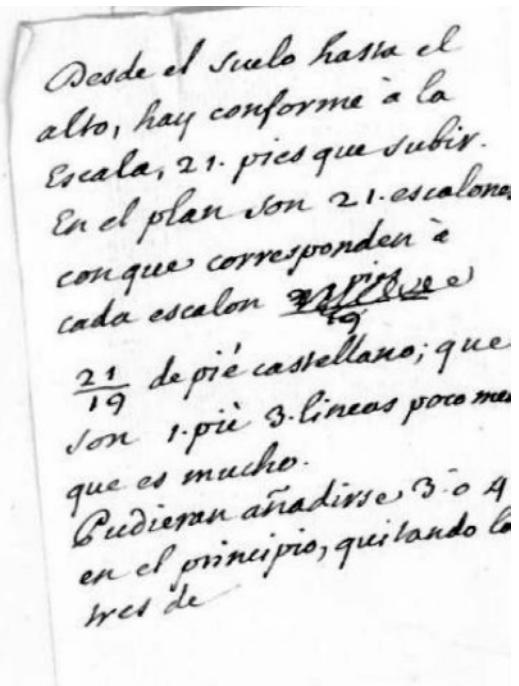


Fig. 2. Detalle de las indicaciones que acompañan plano e informe. AGS, Gracia y Justicia, leg. 0605.

¹⁴ García Ros, 1995, pp. 169-189.

¹⁵ Véase Fernández García, 1995.

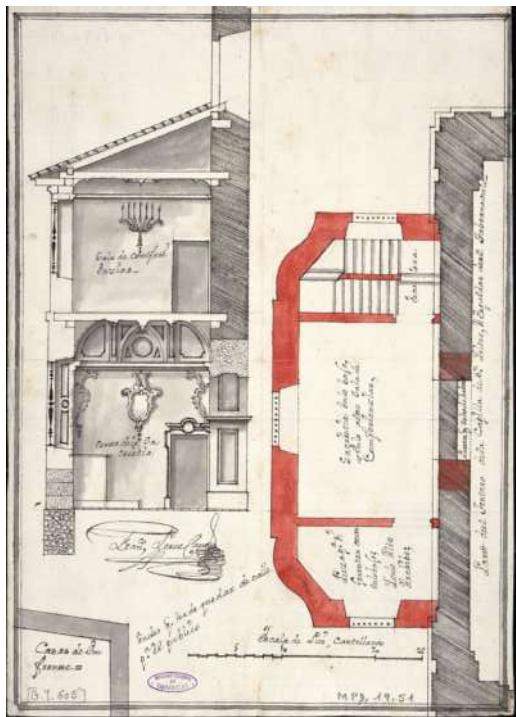


Fig. 3. Francisco Pérez Cabo. Plano para construir una Sacristía en la Real Capilla de San Isidro. AGS, MPD, 19, 51.

extremo, la zona central que en la planta alta sería la sala de conferencias y en la parte baja la sacristía, a la que seguía un cubículo que en la parte superior serviría de archivo, mientras que en la inferior no se detalla su destino.

El nuevo edificio presentaba ventanas tanto en la planta baja como en la superior. La sacristía estaba diseñada con una falsa bóveda de yesería rebajada y decoración en las paredes al gusto de la época. La escala está en pies castellanos (fig. 3).

La obra que se pretendía ejecutar nunca se realizaría, pero el proyecto plasma la intención de ampliar las dependencias existentes al carecer de sacristía el edificio y de modernizarle con una construcción cercana a los postulados italianizantes en boga en la corte, con criterios barrocos tardíos que estaban presentes en los nuevos edificios de la Villa.

3. EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ: PROPUESTA PARA LA REMODELACIÓN INTERIOR DE LA CAPILLA

El plano conservado que define el nuevo proyecto de ampliación de la Real Capilla es obra de Ventura Rodríguez, dotando a la misma de una espectacular sacristía, una sala capitular y diferentes dependencias, con una fachada monumental que miraba hacia la que hoy día es la Plaza de los Carros. Ha sido estudiado con acierto y erudición por la recordada investigadora Virginia Tovar Martín y otros autores¹⁶.

Al igual que el proyecto anterior, surgiría tras la llegada al trono español de Fernando VI en 1746. Tengamos presente que la Real Capilla pertenecía al Patronato Real, de ahí que estuviera involucrado Ventura Rodríguez, ligado a las obras reales desde bien

¹⁶ Tovar Martín, 1993, pp. 41-50; Cantera Montenegro, *op. cit.*, pp. 369-370; Rodríguez Ruiz, 2017; Ortega Vidal, 2018.

joven, ya que con trece años entró al servicio de Marchand en las obras del palacio de Aranjuez, pasando después al servicio de Juvarra como delineante en 1735, siendo posteriormente nombrado, en 1741, aparejador segundo de las Obras Reales, y en 1748, con 31 años, arquitecto delineador mayor¹⁷. Sería por esta época cuando presente su proyecto de sacristía para la capilla (fig. 4).

El diseño, de fecha 22 de febrero de 1748, potenciaba la monumentalidad con una planta elíptica y tres espacios rectangulares en el interior, nichos en la fachada, alternando elementos curvilíneos cóncavos y convexos, deudores de los modelos barrocos italianos; se ordenaba la fachada mediante semicolumnas de orden monumental, culminándola con un remate donde el arquitrabe se adaptaba al edificio existente italianizándolo y repitiendo los modillones de la cornisa.

Destaca Tovar Martín la inclinación que Ventura Rodríguez tenía hacia la experimentación de los módulos elípticos, reflejada en otros proyectos como el Sagrario de la Catedral de Jaén o el Pilar de Zaragoza, acentuando que el proyecto de ampliación para la Real Capilla estaría inspirado en el diseño que Sacchetti realizó para la capilla del Palacio Real de Madrid. No incidiremos más sobre la descripción y estudio del proyecto que con magisterio ya realizó Tovar Martín.



Fig. 4. Ventura Rodríguez. Sacristía para la Real Capilla de San Isidro en Madrid. AHN, MPD 866.

¹⁷ Gutiérrez Pastor, 1992.

P

La construccion de la nueva Sacristia para la d^a Capilla de S^r. Vido, q^e está en la Parroq. de S. Andres de esta Corte, tendrá de costa de manos, y Materiales, desde su zimiento hasta el piso de la Sala Capitular (q^e se ha de hacer encima) 120 000 R^s. de Vellon, pocos mas, ó menos, siguiendo el mismo gnero de obra q^e tiene la Capilla, y arreglándose al Dibujo q^e presenta.

La porcion restante, desde tho piso de la Sala Capitular, hasta dejar finalizada toda la obra segun, q^e como el referido Dibujo expresa, tendrá de costa de manos, y Materiales 200 000. Reales de vellon, que juntos con los 120 8. antecedentes componen 320 000 reales de vellon q^e pocos mas, ó menos, tendrá de costa la construccion del todo de dha obra. Mad. 25 de Febrero de 1718.

Bentura Rodriguez

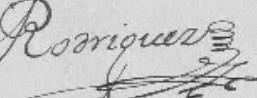


Fig. 5. Ventura Rodríguez. Memoria económica para la Sacristía para la Real Capilla. AHN, Consejos, leg. 17147.

Sin embargo, a lo que no hizo referencia la historiadora fue la documentación que acompañaba a este plano y que se halla en el AHN, datado en 25 de febrero de 1748. Se trata de un escrito (fig. 5) donde Ventura Rodríguez se refería al proyecto en estos términos:

La construcción de la nueva sacristía para la Real Capilla de San Isidro, que está en la parroquial de San Andrés de esta corte, tendrá de costa de manos y materiales, desde su cimiento hasta el piso de la Sala Capitular, que se ha de hacer encima, 120000 reales de vellón, poco más o menos, siguiendo el mismo género de obra que tiene la Capilla, y arreglándose al dibujo que presento; y la porción restante, desde dicho piso de la Sala Capitular hasta dejar finalizada toda la obra, según y cómo el referido dibujo expresa, tendrá de costa de manos y materiales 200000 reales de vellón, que juntos con los 120000 antecedentes, componen 320000 reales de vellón, poco más o menos, tendrá de costa la construcción del todo de dicha obra. Madrid, a 25 de febrero de 1748. Ventura Rodríguez¹⁸.

Esta memoria económica evidencia que el proyecto era firme y remarca que la obra en lo tocante a materiales se construía «siguiendo el mismo género de obra que tiene la Capilla...», de manera que se aunaban el criterio constructivo y el nuevo diseño, más acorde con las corrientes imperantes en la época. El edificio se dividía en tres plantas y cubiertas: la sacristía, sobre esta la sala capitular para el cabildo de capellanes, y sobre ella una sala para otros fines; mientras que a cada lado de estas estancias estaban la caja de escaleras al lado izquierdo y otros habitáculos de dimensiones similares en el lado opuesto que podrían utilizarse para diversas dependencias. El proyecto no se realizaría, desconociéndose el motivo. Tal vez fueron cuestiones económicas, eclesiásticas o el devenir político de la propia Corte.

En la línea de adecuación y renovación de la Real Capilla de San Isidro a sus funciones y a las nuevas corrientes artísticas, estaría el impactante plano que se conserva en la Biblioteca Nacional, que sigue las directrices de la arquitectura italiana del momento, como señala Virginia Tovar Martín¹⁹ (fig. 6).

Si en un principio existían dudas sobre la autoría de este dibujo, hoy se acepta la de Ventura Rodríguez, a pesar de no estar firmado ni datado por el autor. En cuanto a la fecha de su realización, estaría entre dos fechas extremas: sería posterior al proyecto de sacristía para la capilla, que se fecha en 1748, y anterior a la de 1766, cuando Carlos III expulsa a los jesuitas de sus reinos; por ello Delfín Rodríguez lo situó en los años cincuenta del siglo XVIII, para posteriormente defender su fecha entre 1760 y 1765²⁰.

Es patente que el diseño intentaba reformar la decoración interior de la Capilla, estando aún en ella la urna del Santo, que tras la expulsión de los jesuitas sería trasladada a la nueva Real Iglesia de San Isidro, utilizando para ello la iglesia del Colegio Imperial en 1769, como veremos más adelante.

¹⁸ AHN, Consejos, leg. 17147.

¹⁹ Tovar Martín, 1993, *op. cit.*

²⁰ Rodríguez Ruiz, 2009.



Fig. 6. Ventura Rodríguez. Reforma en la Capilla de San Isidro. BNE (Biblioteca Nacional de España), BARCIA n.º 2164.

circular decoración, parecían conformar un todo continuo solo interrumpido por la reja de escasa altura que las separaba; ahora, Ventura Rodríguez daba paso a un nuevo lenguaje donde las líneas puras y el ornamento sinuoso, en palabras de Tovar Martín, adquieren protagonismo y unifican nuevamente el ámbito bajo las directrices de una nueva arquitectura, redefiniendo el espacio, dotándole de una armonía y visión que se alejan del *horror vacui* barroco.

La antecapilla, que al fin y al cabo es un mero tránsito hacia la propia capilla, albergaba los cuatro lienzos realizados por los pintores Carreño de Miranda y Francisco Rizi con el denominador común de hechos milagrosos del Santo, pinturas que se mantendrían en su ubicación previa. Sin embargo, la rica decoración de yeserías realizada por Francisco de la Viña en la bóveda, a base de ondulantes sartas vegetativas y escudos, quedaba reducida. Se mantuvo el escudo real central, eliminando el resto, transformándolo en elementos geométricos y actuando sobre los excesos decorativos de las paredes dejando los paramentos limpios, resaltando sus líneas arquitectónicas (fig. 7).

En cuanto al ochavo que conformaba el relicario que atesoraba el cuerpo del Santo, todo él se había construido en un esplendor y magnificencia propios del barroco:

Algunos autores han remarcado que el dibujo se alejaba del lenguaje arquitectónico de Ventura Rodríguez. Ello se debería a que se tenía que intervenir en el interior barroco, no en el exterior; imbuyendo este espacio de los nuevos postulados, buscando limpieza de paramentos y cúpulas, dotando de mayor importancia a la decoración geométrica y no a los excesos policromos y figurativos barrocos que la ornamentaban desde mediados del siglo XVII. Si ya en el siglo XVII habían quedado definidos los dos ámbitos espaciales de antecapilla y capilla, en conexión con la cabecera de la iglesia de San Andrés, y las dos primeras, gracias a su espectacular decoración, parecían conformar un todo continuo solo interrumpido por la reja de escasa altura que las separaba; ahora, Ventura Rodríguez daba paso a un nuevo lenguaje donde las líneas puras y el ornamento sinuoso, en palabras de Tovar Martín, adquieren protagonismo y unifican nuevamente el ámbito bajo las directrices de una nueva arquitectura, redefiniendo el espacio, dotándole de una armonía y visión que se alejan del *horror vacui* barroco.

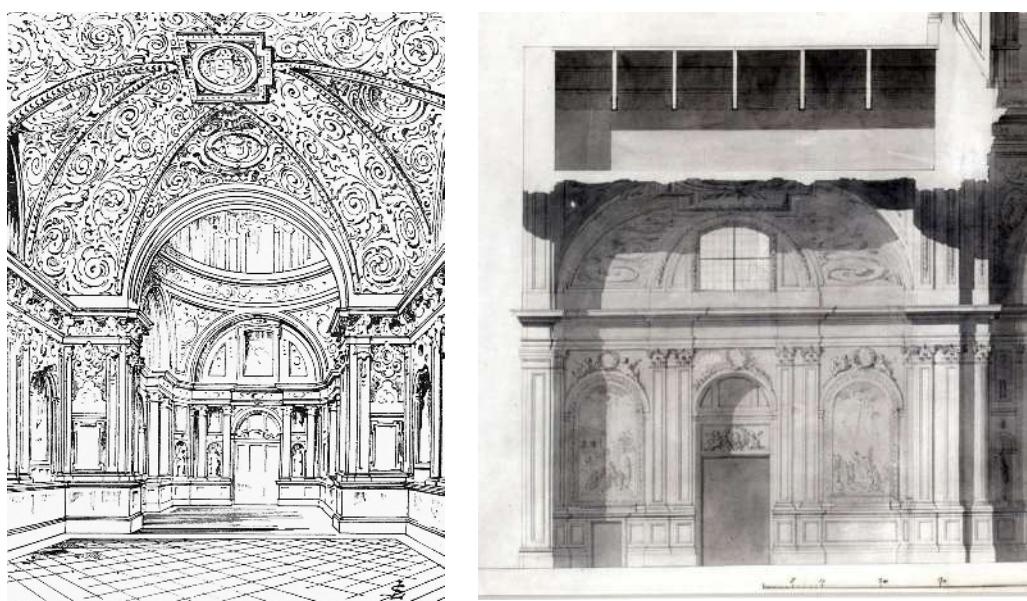


Fig. 7. Detalle de la Antecapilla en el siglo XVII (izqda.), según Otto Schubert y propuesta de Ventura Rodríguez (dcha.).

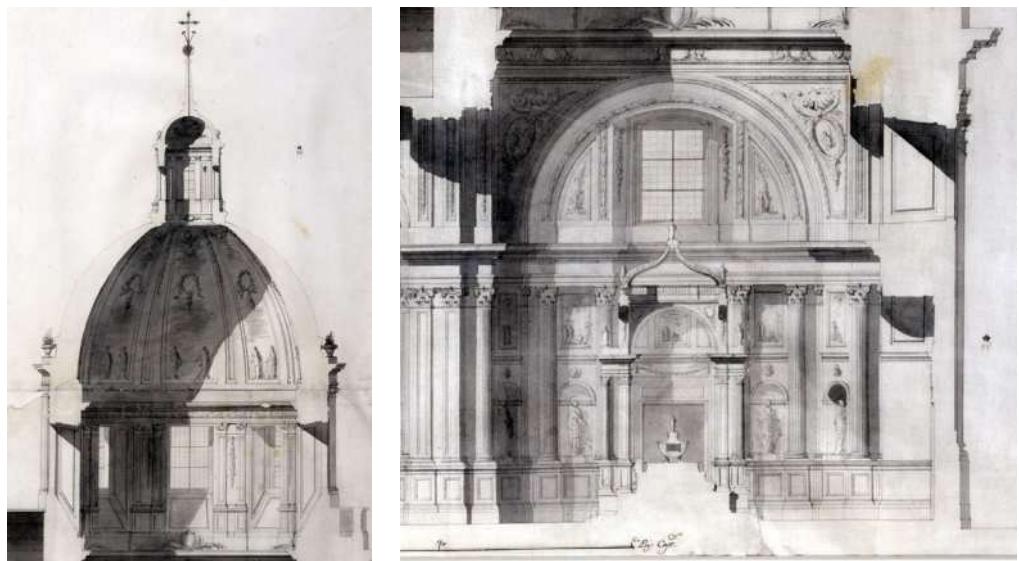


Fig. 8. Ventura Rodríguez. Detalles de la intervención en la cúpula y en el ochavo, con la propuesta del nuevo tabernáculo.

con jaspe, mármoles y yeserías decorativas que enriquecían el ámbito, junto con el ciclo pictórico mariano y las estatuas de los santos labradores que adornaban sus paredes (fig. 8).

Toda esta escenografía que entrelazaba arquitectura, escultura y pintura en un universo propio en honor de un Isidro Labrador triunfante era respetada parcialmente, ya que aparecen las pinturas del ciclo mariano y las estatuas de los santos labradores. No obstante, además de la intervención en los paramentos, se proponía la realización de un nuevo baldaquino, más acorde con los modelos en boga, y que sustituiría al de Lobera. Pero esta ambiciosa intervención nunca se plasmaría, permitiendo una vez más que podamos contemplar, aunque muy mermada, la decoración barroca tras la restauración realizada a finales del siglo XX, pero que en el siglo XVIII aún se conservaba, junto al baldaquino, bajo la espléndida cúpula.

4. LOS REPAROS EN LA ANTIGUA CAPILLA (1772-1775)

En 1759 llegó al trono Carlos III, y tras años de intrigas y conflictos, ordenó la expulsión de los jesuitas el 2 de abril de 1767. Ante los recelos y críticas de los devotos y fieles madrileños, Carlos III trata de aminorar los efectos de la expulsión, y en un intento de que esta se olvidase, dará nueva finalidad a la espléndida iglesia de la calle de Toledo, convirtiéndola en la nueva Real Iglesia de San Isidro Labrador. Para ello ordenará trasladar los restos de Isidro desde su Real Capilla, en la parroquia de San Andrés, a su nueva sede, la Real Iglesia de San Isidro, acompañado de los restos de su esposa, Santa María de la Cabeza, que se guardaban en el oratorio de las Casas del Ayuntamiento.

La Real Capilla de San Isidro quedaba despojada de su titular y del cuerpo que había motivado su construcción. Bajo el baldaquino de Lobera se dispondrá una talla de san Isidro Labrador, obra de Carnicero (fig. 9) costeada por el duque de Alba, como cuenta Fabre²¹.

Despojada la antigua Capilla, aún ligada al Patronato Real, e inmerso el edificio en el ajetreo político-eclesiástico, el deterioro de la Capilla se acentuaría por el abandono de sus funciones, sufriendo el olvido y el paso del tiempo, tanto en su interior como en su exterior. El menoscabo del edificio llegaría a tal extremo que el Protector, don Manuel Ventura Figueroa, encargó al arquitecto Ventura Rodríguez el reconocimiento de la fábrica. Tras su inspección, el arquitecto redactó un informe firmado el 14 de agosto de 1772²², donde detallaría los desperfectos que eran susceptibles de reparación:

²¹ Fabre, 1839, p. 277.

²² AHN, Consejos, leg. 17147.

Y hallo se debe recorrer el empizarrado de la media naranja y linterna, poniendo nuevo el plomo y pizarra que falta; y así mismo se deben guarnecer las paredes de la linterna, sotabanco y cuerpo de luces (tambor) en diferentes partes que se halla descosinado de la injuria del tiempo, cuyo guarnecido debe hacerse con buena mezcla de cal y arena, sazonada y bien trabajada, dejándolo imitando en el revoco de la fábrica de ladrillo. Las juntas de las piedras del solado del terrado, de donde nace el referido cuerpo de luces, las de la cornisa exterior que circunda toda la capilla, y las del pretel o antepecho del mismo terrado, se deben manifestar y macizar de buen estuco de cal sazonado y polvo de mármol bien trabajado, para evitar el daño que padece la fábrica de introducirse las aguas por las referidas juntas.

Se comprobaba que los trabajos que se habían hecho años atrás no habían detenido el deterioro exterior e interior del edificio, debiéndose intervenir en la bóveda, linterna, tambor, terrado, cornisa y balaustrada para detener el declive. En cuanto al tejado y armadura, se detiene el arquitecto en los trabajos que debían llevarse a cabo, tales como reposición de tejas, guarnecer los caballetes y respaldos con yeso, intervenir en paredes y vaciaderos con mezcla de cal y arena. También aconseja macizar los tendales de las torrecillas que cubrían las escaleras de caracol y que permitían el acceso al terrado, actuando igualmente en las escaleras, que estaban desguarnecidas. Aconsejaba, por último, la limpieza de los desvanes, sacándose la broza. Valoraba los trabajos en 9235 reales, sin incluir las obras necesarias en el interior de la Capilla, para «ponerla en uso».

Se puede inferir, ante este informe, que el estado exterior de la fábrica era preocupante, con abundancia de desperfectos que habrían causado abundantes goteras y filtraciones, afectando no solo a la estructura de armaduras y bóvedas, sino también al interior, arruinando las yeserías y pinturas, así como otros elementos: retablos, baldaquino, etc.



Fig. 9. Baldaquino con el San Isidro de Carnicero, h. 1927-1936. Archivo fotográfico Loty. Biblioteca del Patrimonio Histórico.

Inmediatamente se puso en marcha la maquinaria administrativa de la época para dotar a la fábrica de los fondos necesarios para los reparos cuando el Protector de la Capilla puso en conocimiento del marqués de los Llanos, el 20 de septiembre, el informe del arquitecto, remarcando que se dirigía a él: «por estar la capilla antigua de San Isidro descubierta a las aguas, de que puede resultar mucho perjuicio a la obra, solicitando se diese cuenta a la Cámara de todo ello y quedando a su disposición». La decisión de la Cámara aparece escrita al margen, disponiendo el 26 del mismo mes que el Protector ordenase la ejecución de los reparos a la mayor brevedad posible. El marqués de los Llanos respondió el 1 de octubre dando cuenta al Protector de lo acordado por la Cámara para que transmitiera las órdenes necesarias, pudiéndose así iniciar las obras e impedir la ruina de la fábrica de la que había sido Real Capilla de San Isidro.

En la documentación conservada aparece un vacío de noticias durante tres años, fechándose el siguiente documento el 12 de octubre de 1775, al dirigirse el arquitecto Ventura Rodríguez al nuevo Protector, Miguel María de la Nava, dándole noticia de que:

Estándose ejecutando, en la Real Capilla de San Isidro, contigua a la parroquia de San Andrés de esta corte, los reparos precisos... (que se habían valorado en 9235 reales) se han descubiertos otros de conciliación y precisos, que estaban ocultos y entonces no se pudieron

reconocer, en el empomado, empizarado y armadura del cubierto, que ascienden a siete mil novecientos y cuarenta reales de vellón; y de unos y otros se ha ejecutado la mayor parte, por ser de urgente necesidad.

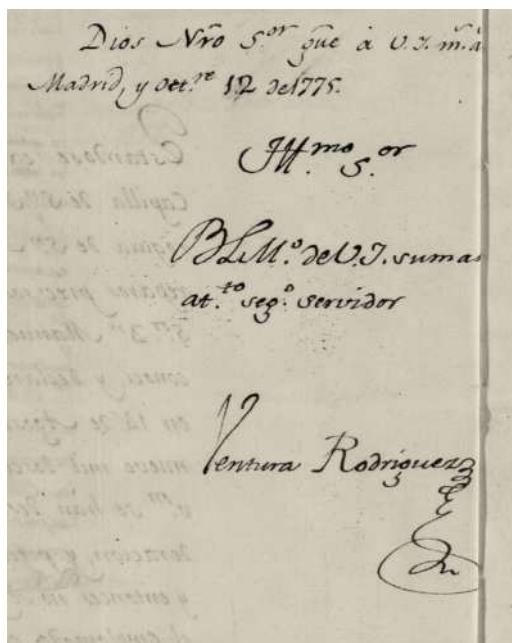


Fig. 10. Carta de Ventura Rodríguez, 12 de octubre de 1775, autógrafa. AHN, Consejos, leg. 17147.

Por lo tanto, los trabajos se estaban realizando y el presupuesto inicial aumentaba en otros 7940 reales, coste de los desperfectos ocultos y no detectados en la inspección inicial de agosto de 1772, solicitándose la libranza del dinero necesario, asegurando que se estaba trabajando tanto en los reparos iniciales como en los posteriormente descubiertos, y con dicho libramiento se podría remediar la fábrica y así: «... evitar los [perjuicios] mayores que puedan sobrevenir de la dilación». Igualmente, Ventura Rodríguez rubricó la

nueva valoración (fig. 10). Llegada la noticia a la Cámara, esta respondió al Protector ordenando: «... le prevenga providencia y se ejecuten cuanto antes estos reparos, y informe de los fondos de que deben costearse». La nota se fecha en 14 de octubre de 1775. A esta le seguirá otra del día 17 dirigida a Miguel María de la Nava, ratificando lo dispuesto.

Parece que el mes de octubre transcurrió centrado en la cuestión económica, ya que don Antonio Meléndez, en representación de la Real Capilla en calidad de secretario del cabildo de capellanes, redactará una certificación que remitirá a la Cámara, 21 de octubre, dando cuenta de los pagos que se habían producido hasta dicha fecha, citando el informe inicial del arquitecto de 1772. La contestación de la Cámara respondería: «Esta es la única orden de la Cámara que la Capilla ha recibido sobre la paga de los reparos», extendiéndose en la situación económica que afectaba a los reparos desde el 1 de abril de 1773 hasta el 21 de octubre de 1775, explicando que la Real Capilla estaba dotada por la Cámara con 500 ducados anuales para la conservación de su fábrica, habiendo recibido en el periodo citado 14165 reales, señalando que la iglesia de San Andrés habría librado al arquitecto 5000 reales, quedando una deuda de 9165 reales motivo de su certificación, rogando a la Cámara que ordenase lo que más conviniera para facilitar el dinero que permitiera concluir los reparos, firmando el documento en nombre del Protector.

Quedaba diáfano que las obras se habían ido realizando, pero aún no estaban concluidas, y solo se habían pagado 5000 reales. En vista de la documentación aportada, el Protector, don Miguel María de la Nava, se dirigió a la Cámara ese mismo día, adjuntando la certificación para que tuviese presente lo adeudado, solicitando que esta decidiera sobre el abono, asegurando que «...no resulta, en lo que he tenido presente, se haya hecho alguna prevención en esta materia» y firmando el documento cuyo destinatario era el marqués de los Llanos.

Recibido el escrito, la Cámara anota al margen la decisión tomada, a fecha de 23 de octubre, indicando que «la contaduría ha acordado se ejecute todo como lo propone y por su disposición, debiendo don Ventura Rodríguez darle cuenta de la inversión de los caudales que se libraron para estas obras, a fin de que sirvan de descargo en el haber de la pensión destinada a la conservación de la Capilla».

Las idas y venidas entre los diferentes estamentos implicados presentan una visión muy real de la burocracia de la época, y de todas, que solo servía para dilatar la toma de decisiones y la libranza del efectivo, retrasando los reparos necesarios.

Dentro del legajo que venimos desgranando, queda un último escrito, del 25 de octubre de 1775, donde el Protector hace hincapié en que, de acuerdo con el comunicado anterior, debían satisfacerse las cantidades adeudadas y solicitadas por el arquitecto, recordando a la Cámara que la Capilla pertenecía al Patronato Real, y que debían pronunciarse sobre:

... el depósito que subsiste en la tesorería del cabildo de la Real Iglesia de San Isidro hasta el día, en la anualidad de los 500 ducados que para dichos reparos tiene asignados su majestad, como se ha hecho por la orden del señor don Manuel Ventura Figueroa de los 9200 reales de las primeras obras que se están ejecutando.

Quedaba patente de dónde saldrían los dineros, así como el estado de los reparos que aún se estaban realizando. Proseguía el Protector desgranando el estado de la cuestión, para concluir señalando que Ventura Rodríguez daría cuenta de «... la legítima inversión de los caudales que se libran para estas obras, a fin de que sirva de descargo», como había solicitado la Cámara. Con este escrito concluye la documentación sobre estas reparaciones en la Capilla, desconociendo cómo concluiría la cuestión de los dineros y trabajos, aunque es evidente que se prosiguieran y llegasen a buen término, aunque siendo abonados con retraso, como tantas veces ocurría en las obras reales.

Hasta aquí lo hallado dentro de la investigación tocante al siglo XVIII. La Real Capilla, arrebatado su bien más preciado, que no era otro que el cuerpo incorrupto de Isidro, seguiría vegetando durante el siglo XIX hasta que, ya bien entrado el siglo XX, el 19 de julio de 1936 sufre el vandalismo e incendio de su edificio, reduciendo a escombros y pavesas su interior y quedando por varios decenios abandonada, a la espera de una restauración integral que lentamente, desde los años sesenta del siglo pasado, devolvió al edificio algún atisbo de su pasada prestancia que ahora podemos contemplar, aunque perdida la antecapilla e incorporado el ochavo a la parroquia de San Andrés, perdiendo así su advocación y siendo subsumida en la iglesia.

BIBLIOGRAFÍA

CANTERA MONTENEGRO, Jesús (coord.) *et al.* (1992). *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura.

COTILLO TORREJÓN, Esteban Ángel (2016): «La Real Capilla de San Isidro, biografía documentada histórico artística hasta 1670», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 25, n.º 49-50, Madrid.

FABRE, Francisco (1839): «Capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 35, pp. 276- 277.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995). *Parroquia Madrileña de San Sebastián, algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparós editores.

- GARCÍA ROS, Vicente (1995): «Ventura Rodríguez versus fray Francisco Cabezas, arquitecto valenciano», *Saitabi Revista de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia*, n.º 45, pp. 169-189.
- GIL RUIZ, Rafael y VELASCO MEDINA, Fernando (2016). *Historia del Saneamiento de Madrid*, Madrid, Fundación Canal Isabel II y UAM Ediciones.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1992): «Ventura Rodríguez», *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Historia 16.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Ángel y MATEOS ASCACÍBAR, Francisco José (2015). «José de Hermosilla y la construcción del nuevo templo de Ntra. Sra. de la Granada de Llerena (1746-1759)» en *El siglo de las luces: XVI Jornadas de Historia de Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, (pp. 335-361).
- MARÍN PRELLÓN, Francisco José (2000): «Planimetría general de Madrid y visita general de casas, 1750-1751», *Ct Catastro*, pp. 87-114.
- MARTÍN NIETO, Dionisio A. (2003): «Noticias de artistas del s. XVIII en los términos de la Orden de Calatrava», *Revista del Seminario de Estudios Cacereños*, n.º 58, pp. 11-14.
- ORTEGA VIDAL, Javier (coord.) (2018). *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- (coord.) (2017). *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- SUNGRAYES FOLETTI, Silvia (2011). *La colección de dibujos Rabлагio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- TOVAR MARTÍN, Virginia (1993): «Dibujos del siglo XVII para la Capilla de San Isidro de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 23, pp. 41-50.

DATOS BIOGRÁFICOS, OBRA Y ESTILO DE MIGUEL
MALMONGE Y CARRANZA (ACTIVO ENTRE 1786-1806).
A PROPÓSITO DEL *TROMPE-L'OEIL* DE UNA *MESA REVUELTA*
CON VARIOS OBJETOS Y PAPELES PRESIDIDOS POR UN RETRATO
DE CARLOS IV, REY DE ESPAÑA, FIRMADO EN 1806

Biographical data, work and style of Miguel Malmonge y Carranza (active between 1786-1806). On the *trompe-l'oeil* of a *Scrambled table with various objects, papers and a portrait of Charles IV, King of Spain*, signed in 1806

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR

Doctor en Historia del Arte

Profesor Titular de Universidad jubilado

igutierrezpastor@gmail.com

ORCID: 0009-0004-2638-8987

Recibido: 29/09/2025

Aceptado: 08/10/2025

DOI: 10.51743/cai.643

RESUMEN

Se estudia la figura de Miguel Malmonge y Carranza (activo en Madrid, Bilbao y Logroño entre 1786-1806) a partir de la pintura de una *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España* (col. particular), firmada y fechada en 1806. En torno a ella se reúnen una serie de noticias dispersas y documentos de archivo que muestran cómo Malmonge se movió entre su profesión de calígrafo en la Secretaría de Gracia y

ABSTRACT

The figure of Miguel Malmonge y Carranza (active in Madrid, Bilbao and Logroño between 1786 and 1806) is studied based on a painting of a *Scrambled table with various objects, papers and a portrait of Charles IV, King of Spain* (private collection), signed and dated in 1806. Around it, a series of scattered news items and archival documents that show how Malmonge moved between his profession of calligrapher in the Secretariat of Grace and Justice of the

Justicia del Consejo de Indias y la dedicación complementaria a la ilustración de documentos oficiales de carácter nobiliario.

PALABRAS CLAVE: Miguel Malmonge y Carranza, caligrafía, miniatura, iluminación, *trompe-l'oeil*, trampantojo, Carlos IV, rey de España.

Council of the Indies and the complementary dedication to the illustration of official documents of a noble nature.

KEYWORDS: Miguel Malmonge y Carranza, calligraphy, miniature, illumination, *trompe-l'oeil*, Charles IV, King of Spain.

1. PRESENTACIÓN DEL TEMA

El ejercicio de *trompe-l'oeil*, o trampantojo si se prefiere el término equivalente español, que representa una *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España* (colección particular) y motiva este trabajo, es un dibujo sobre una hoja de papel grueso, realizado a pluma y tinta, coloreado con aguadas de colores y gouache aplicados con pincel. Mide 66,5 x 48,3 cm, poco menos de medio pliego, y está firmado por Miguel Malmonge y Carranza, quien lo fechó en Logroño en 1806. En su reciente comparecencia en el mercado de arte de Madrid, la lectura errónea de la letra caligráfica hizo que fuera catalogado a nombre de «Miguel Salmougé y Larrania», considerándose al autor como activo en Logroño en la primera mitad del siglo XIX¹ (figs. 1-2).

Aunque en su actividad profesional cotidiana Malmonge fue calígrafo y escritor de documentos oficiales al servicio de la administración borbónica, esta *Mesa revuelta* demuestra que poseyó un pulso firme para el dibujo y cualidades artísticas que ejercitó como ilustrador de juegos y engaños visuales para el asombro y deleite del espectador, con una temática variada desplegada mediante la representación realista y una elevada intencionalidad de provocar la ilusión visual engañoso en el hombre a través del respeto de la escala natural de los objetos, la iluminación y la perspectiva. Puestos de moda en toda Europa en el siglo XVII, su práctica se extendió también por España (Valencia, Madrid, Sevilla, Córdoba) en los siglos XVIII y XIX.

¹ Alcalá Subastas, Madrid. Venta del 20 de marzo de 2025, lote n.º 770, cuya catalogación dice: *Mesa revuelta de grabados, manuscritos, monedas y gafas, incluyendo el retrato de Carlos II [sic]*. Papel, tinta a pluma, aguadas y gouaches. Mide 66,5 x 48,3 cm. Debido a la lectura errónea de la firma se identificó al autor como Miguel Salmougé y Larrania, considerándosele activo en Logroño en la primera mitad del siglo XIX. Pero está firmada dos veces, la principal en el billete caligráfico del ángulo inferior derecho, que dice: «Don Miguel / Malmonge y Carranza / lo hizo en Logroño año de mil / ochocientos seis:». La firma secundaria consta al pie del escudo heráldico: «Malmonge invent.».



Fig. 1. Miguel Malmonge y Carranza, *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España, 1806*. Colección particular.



Fig. 2. Miguel Malmonge y Carranza, detalle de la cartela de la firma de *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España*, 1806. Colección particular.

El interés que supone que este *trompe-l'oeil* sea hasta ahora la única obra identificada de este autor, así como su calidad y riqueza iconográfica, justifican suficientemente esta investigación, en la que se rectifica el nombre de su autor, se recopilan los datos sobre él conocidos y se analiza su vida, en la que destaca su relación no continuada con Logroño, sino meramente coyuntural y circunscrita al año de 1806.

2. EL AUTOR

Son pocos los datos conocidos sobre Miguel Malmonge y Carranza, que trabajó en Madrid, Bilbao y Logroño entre 1786 y 1806. De 1798 data el elogio que T. Torío de la Riva le dedicó en su *Arte de escribir por reglas*, destacándolo como ejemplo de aquellos calígrafos y dando a entender que Malmonge no tuvo una formación canónica completa, aunque sí muy buenas aptitudes que supo desarrollar de modo autodidacta, con las siguientes palabras:

aun cuando les falte el conocimiento de las reglas que presta el atento estudio y observación de los autores para escribir con verdadero magisterio, tienen buena disposición natural para la imitación de los caracteres²,

En 1916, E. Cotarelo y Mori volvió a recordar a Malmonge en su *Diccionario... de calígrafos españoles*, aludiendo a sus «hermosos trabajos de escritura»³.

Una noticia fechada en Madrid el 2 de agosto 1786 dice que Malmonge fue natural de Burgos, aunque no precisa si se refería a la ciudad o a algún lugar del territorio de su provincia. Residía en Madrid, donde se dedicaba a «escribir hidalguias, privilegios, certificaciones de armas, árboles genealógicos» y otras cosas afines. Es decir, su ocupación principal era la escritura y la caligrafía de documentos de contenido nobiliario, relacionados con la heráldica y la genealogía. Según la misma noticia, el día 22 de julio Malmonge había presentado ante el infante don Gabriel de Borbón y Sajonia (Portici, Nápoles, 1752-San Lorenzo del Escorial, 1788) «un plano que manifiesta veinte y nueve piezas todas al natural» de diversos objetos, entre otros una banda y una Gran Cruz de la Concepción —la Orden de Carlos III—, la primera hoja de la *Guía* (¿de Forasteros?), un mapa de España, libros antiguos, un ejemplar del periódico *Mercurio* (Histórico y Político), varios naipes, papeles con tipos de letra caligráfica, estampas, miniaturas, monedas de un peso duro y de una peseta, y un sello de lacre, todo en torno a las armas de España y Portugal unidas puestas en el centro. Al apreciar el redactor que lo más notable era «la mucha propiedad con que se imitan los originales (que)... todos creen estar dichas piezas pegadas»⁴, es evidente que la técnica de trabajo descrita es la del *trompe-l'oeil* o el trampantojo a modo de mesa revuelta, al estilo de la única que se conoce de su mano firmada en Logroño en 1806 (col. particular). Ambas obras —una descrita y la otra conservada— presentan muchas coincidencias y jalonan el comienzo y el final de la actividad conocida de Malmonge, dando coherencia a una cierta especialización, no incompatible con que se diga que su autor se dedicaba a este género «solamente de afición» (doc. 1).

Es probable que con este episodio se relacione un documento del archivo del Infante don Gabriel, fechado el 25 de julio de 1786, referido a una solicitud de Malmonge, en la que se dice escritor de Su Alteza el infante don Gabriel y expone que se había

² Torío de la Riva, 1798 (1^a ed.); y 1802 (2^a ed.), p. 80.

³ Cotarelo y Mori, 1916, 2, p. 12, n.º 632.

⁴ *Díario curioso, erudito, económico y comercial*, n.º 33, Madrid, 2 de agosto de 1786, p. 139. <https://hemerotecadigital.bne.es/ehd/es/results?id=386438dc-098b-42e6-8143-747ff68e3f39&page=1> [Consultado 6-3-2025].

tomado «la gustosa tarea de trabajar los presentes juguetes, reducidos a un solo papel, procurando imitar en algún modo al natural en todas sus partes»⁵. Tiene mucho interés que se denomine «juguete» a una representación de mesa revuelta porque, efectivamente, el componente lúdico basado en la habilidad técnica para el dibujo al servicio del engaño visual mediante los recursos de la perspectiva, la sombra y el color es evidente. Por otro lado, la temática descrita en este «juguete» coincide con la de la *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España*, firmada en 1806.

El agrado del Infante, y de quienes con él vieron el trabajo, tuvo un efecto rapidísimo, pues el 24 de agosto del mismo año el morador del cuarto principal de la casa de la calle Madera Alta número 18 hacía una llamada a Malmonge a través del *Diario curioso* para que se presentara en su casa, «donde se piensa mandar hacer algunos planos por aquel estilo»⁶ (doc. 2), llamada algo inusual, en la que el convocante desconoce la morada del calígrafo, lo que podría indicar lo reciente de su establecimiento en Madrid.

Es evidente que para estas fechas Malmonge poseía habilidades notables de caligrafía y dibujo, aspirando quizá a un mayor reconocimiento que le permitiera trabajar y vivir de su afición. La presentación del «plano» al Infante don Gabriel podría haber sido una calculada decisión para halagarlo, al disponer en el centro de la composición las armas unidas de España y Portugal⁷ al poco tiempo de su boda con la infanta portuguesa María Victoria de Portugal (Queluz, 1768-San Lorenzo del Escorial, 1788)⁸ y del nacimiento de su heredero, el infante Pedro Carlos (Aranjuez, 18-6-1786-Río de Janeiro, 4-7-1814), lo que hacía realidad el principio de la nueva casa real Borbón-Braganza. Los acontecimientos históricos de aquellos momentos se desarrollaron muy rápidamente, de modo que también es posible que, si Malmonge aspiraba a entrar al servicio del Infante don Gabriel, la

⁵ Martínez Cuesta, 2003, p. 430. El documento pertenece al archivo del Infante don Gabriel de Borbón, en el Archivo General de Palacio (AGP), Madrid, sign. AIG, Cont-475. Martínez Cuesta fecha el documento un año más tarde. A pesar de que la errata parece muy patente, y el contenido de la nota de archivo guarda evidente relación con la noticia del *Diario curioso*, se hace necesaria la comprobación de la fuente.

⁶ *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, n.º 55, Madrid, 24 de agosto de 1786, pp. 230-231. <https://hemerotecadigital.bne.es/ed/es/viewer?id=5f9db44d-6486-4120-88a3-ace317ecdc97> [Consultado 6-3-2025].

⁷ No hemos encontrado una referencia precisa a esta presentación conjunta de las armas de España y Portugal. El ejemplo más próximo es una estampa heráldica, firmada «Belasco f» con las armas de Carlos III y de María Amalia de Sajonia con la corona de España y el Toisón de Oro. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Calcografía Nacional, Colección Antonio Correa, AC-03413-A.

⁸ Primero se había celebrado por poderes en Lisboa el 12 de abril de 1785 y después en Aranjuez el 23 de mayo del mismo año.

muerte de su esposa en 1787 y la del mismo Infante el 23 de noviembre de 1788 dieran al traste con tal intención.

Además de practicar esta afición, el 1º de enero de 1791 Miguel Malmonge ingresó como escribiente agregado en el archivo particular y general de la Secretaría de Gracia y Justicia de Indias «con la función de rotular y pintar planos», es decir, que su especial formación lo encaminaba a «escribir documentos solemnes»⁹, quizás con algún componente figurativo como parece indicar la ocupación en pintar planos, que hay que entender en el sentido amplio de dibujos demostrativos del contenido de los referidos documentos y que es como se denomina a los dibujos que, según la noticia de 24 de agosto de 1787, se le iban a encargar. Durante casi diez años Malmonge se mantuvo como agregado en los citados archivos de Gracia y Justicia de Indias, hasta que su puesto se vio afectado por la reforma administrativa de 9 de septiembre de 1798 que reunía ambos archivos en uno único y reorganizaba a sus oficiales y agregados¹⁰. Poco después, el 5 de mayo de 1799 se promulgó el decreto de reforma del Despacho de Gracia y Justicia de Indias, lo que afectó a Malmonge, causándole el cese automático de su puesto de oficial 2º agregado en el que tenía asignado un sueldo de 5.900 reales de vellón anuales¹¹. El decreto también ordenaba que los afectados por la reforma se retiraran a sus casas, donde percibirían puntualmente sus sueldos en tanto se les ubicaba en nuevos destinos. Durante unos diecisiete meses Malmonge se mantuvo en situación de cesante, hasta que el 1º de septiembre de 1800 se incorporó a la Contaduría y Secretaría de la Comisión Gubernativa de Vales, creada mediante una pragmática fechada el día anterior¹². Sorprende que tras esta reubicación laboral y residiendo desde 1803 en Bilbao, Malmonge siguiera presentándose en algunos documentos del periodo bilbaíno como «Oficial reformado del Archivo general y particular de la Secretaría de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia de Indias»¹³, sin referirse al nuevo destino en la Contaduría de Vales.

Tras su nueva acomodación en la administración borbónica, con un breve periodo temporal sin noticias, Miguel Malmonge se trasladó a residir a Bilbao, donde se le documenta entre 1803 y 1806. Se desconocen los motivos de su traslado, que podrían estar relacionados con su matrimonio con María Antonia de Undurraga, a quien por

⁹ Gómez Gómez, 2003, p. 179, nota 365, y pp. 146-147, nota 277.

¹⁰ *Id.*, p. 246, nota 160.

¹¹ *Id.*, pp. 162 y 164.

¹² *Id.*, p. 164.

¹³ AHDFB. Judicial, Corregidor, sig. JCR0916/026, fol. 7: instancia autógrafa de Miguel Malmonge dirigida al Alcalde Mayor del Señorío de Vizcaya en el contexto de una demanda de desahucio interpuesta contra él en 1805.

entonces los documentos bilbaínos citan como su esposa. Con ella tuvo una hija, llamada Juana¹⁴. En Bilbao actuó como tasador de pinturas en alguna testamentaría y se vio implicado en dos demandas de desahucio, todo lo cual dejó su correspondiente rastro documental.

Los días 28 de febrero y 1º de marzo de 1803 Malmonge intervino como perito nombrado en la tasación de las pinturas e imágenes de la testamentaría de don Alejo Javier de Allende Salazar Gortazar, presbítero beneficiado de las iglesias unidas de Bilbao y de la parroquia de Begoña¹⁵, cuyo importe ascendió a 33.278 reales y 13 maravedís de vellón. Esta comisión, más propia de pintores que de calígrafos, parece confirmar que Malmonge poseía algún conocimiento en materia de pintura y su apreciación económica. El inventario era rico, con abundante mobiliario y ajuar de plata, así como una colección de 68 lotes de pinturas entre las que destacan una pareja de representaciones de Heráclito y Demócrito, «de la misma mano»; paisajes flamencos; una marina «de borrasca»; dos cuadros de aves de Recco (¿Giuseppe Recco?); dos batallas de Salvator Rosa; y una pareja de pinturas representando a San Francisco de Paula y San Pedro, éste expresamente señalado como original de José de Ribera, los cuales recibieron las tasaciones más altas. También había «un juguete de papeles, flamenco, bien pintado» y «otro de la misma mano», tasados en 60 reales de vellón cada uno, probablemente ejercicios de *trompe-l'oeil* representando paredes de tablas fingidas como soporte de papeles de todo tipo o de rincones de taller con objetos del oficio de pintor¹⁶, a los que se les denomina juguetes, es decir, del mismo modo que al mapa presentado al Infante don Gabriel en 1786. Todo fue a parar a la venta en pública almoneda.

Hasta el momento, las lagunas documentales de la vida de Miguel Malmonge son más numerosas que los datos precisos. Como su apellido es poco común, la declaración de ser natural de Burgos que hizo el *Diario curioso* de 1786 se afianza por la concentración

¹⁴ AHDFB. Judicial, Corregidor, sig. JCR0916/026.

¹⁵ AHDFB. Judicial, Alcalde de Bilbao, sig. JCR0065/013, fol. 31vº-35vº: *Inventario post mortem* de los bienes de don Alejo Javier de Allende Salazar Gortazar, presbítero beneficiado que había sido de las iglesias unidas de Bilbao y de la parroquia de Begoña, realizado a petición de sus testamentarios, el presbítero Juan Antonio de Eguía y José de Guendica, y de sus herederos, Tomasa de Orbezá y Alejo de Sagarbínaga, esposa e hijo de Juan Agustín de Sagarbínaga, que actuó en su nombre, y Micaela de Meabe Goicoechea. El finado había hecho testamento el 12 de junio de 1791, ante Dionisio de Albóniga, contando además con una disposición cerrada que había redactado el 1º de mayo del mismo año, posteriormente ampliada el 27 de diciembre de 1799 y, de nuevo, el 30 de enero de 1803.

¹⁶ Los podemos imaginar en el estilo de los de Samuel van Hoogstraten (Dordrecht, 1627-1678), Cornelius Norbertus Gijsbrechts (Amberes, 1630-1675) o Edward Collier (Breda, 1642-Londres, 1708). Véanse Ebert-Schifferer, 2002; Solana y Borobia, 2022; Musée Marmottan Monet, 2025; Milman, 1983.

actual de dicho apellido en un pequeño territorio en torno a Gumiel de Hizán, Barbadillo del Mercado, Gumiel del Mercado y otras localidades del sur de la provincia de Burgos, próximas a la ribera del Duero¹⁷, aunque se desconoce el lugar y la fecha de nacimiento. Algunos datos surgen de los documentos generados tras su establecimiento en Bilbao en 1803, especialmente de dos expedientes de desahucio interpuestos contra él en los años 1804-1805 y 1805-1806, los cuales ponen de manifiesto las apreturas judiciales que le llevaron a huir de Bilbao, dejando desamparada a su familia, tras lo cual parece que se estableció en Logroño, donde está firmado el dibujo que estudiamos. Con posterioridad a 1806 se pierde la pista de Malmonge y de su esposa, no así la de su hija «Doña Juana Malmonge, huérfana de D. Miguel, Oficial del Archivo de Gracia y Justicia», mencionada en la *Gaceta de Madrid* del jueves 20 de marzo de 1856 con ocasión de publicarse que la Junta de Clases Pasivas le denegaba una reclamación, es de suponer que de contenido económico, y lo hacía con un lacónico «sin derechos»¹⁸.

La primera de las dos demandas de desahucio se litigó entre el 29 de noviembre de 1804 y el 28 del mismo mes de 1805. La promovió Pedro Grosier a través de su representante legal contra Miguel Malmonge para que procediera a desalojar un cuarto de casa que le tenía alquilado y a pagar la renta atrasada. Según hizo constar, el 4 de enero de 1805 Miguel Malmonge se había presentado ante Pedro Grosier «suplicando con lágrimas de dolor que le hiciese la caridad de darle parte de la habitación que ocupaba tras de las casas nuevas de el Arenal a fin de que tuviese donde retirarse...», con la condición de que la desocuparía en dos o tres meses, lo que Malmonge no había respetado, además de faltar al respeto y tratar con malos modos al anciano Grosier, de ochenta años. La primera resolución de la demanda fue convocar a Malmonge ante el teniente general de la villa de Bilbao, conminándole a desalojar las casas. Por primera vez, en este documento se alude a su familia, aunque no se dice quién era la esposa ni cómo estaba constituida¹⁹.

Las fechas de esta primera demanda se superponen con las de la segunda. El 17 de julio de 1805 Celedonio Ignacio de Bustinza, en nombre de Francisco Javier de Villarreal, vecino de Bilbao, presentó ante el Alcalde Mayor del Señorío de Vizcaya pleito de desahucio contra Miguel Malmonge Carranza, vecino de la misma villa, para que desalojara un segundo cuarto de casa que ocupaba en subarriendo, contratado en 1804. La demanda se mantuvo viva hasta el 11 de octubre de 1806²⁰. De los escritos y alegaciones de las partes

¹⁷ Cuesta Nieto, 2006, n.º 315, pp. 273-288 y n.º 318, pp. 581-602.

¹⁸ *Gaceta de Madrid*, 20 de marzo de 1856. <https://www.boe.es/gazeta/dias/1856/03/20/pdfs/GMD-1856-1172T.pdf> [Consultado 6-3-2025].

¹⁹ AHDFB. Judicial, Corregidor, sig. JCR1584/010.

²⁰ AHDFB. Judicial, Corregidor, sig. JCR0916/026.

se deducen informaciones de interés sobre su vida y familia. Así, por una instancia del propio Malmonge, fechada el 26 de agosto de 1805 (doc. 3.1), se sabe que el calígrafo llevaba cinco meses y medio viviendo en la casa alquilada por Villarreal²¹, es decir, desde abril de 1805, y la notificación de la sentencia indica que dicha casa estaba en el barrio de la Sendeja²², representado por Luis Paret en su *Vista de El Arenal de Bilbao* (Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. n.º DEP617)²³.

Una diligencia del Alcalde Mayor, fechada el 27 de agosto, abrió el trámite del desahucio, alterado por la fuga de Malmonge, de quien se dice en un escrito de diciembre de 1805 que se había:

ausentado de esta villa, sin haber pagado cosa alguna habiendo extraído de la habitación los cortos muebles que en ella tenía, y se persuade mi parte que solo tira a violentarle y causarle perjuicios y a burlarse de las justas providencias del tribunal ausentándose para siempre a su Patria u a otra parte en que oculte su paradero²⁴.

Esta triquiñuela facilitó que el demandante pidiera investigar a Malmonge y sus anteriores contratos de alquiler, dando lugar a una declaración de testigos conforme a un cuestionario (diciembre de 1805) que en la cuarta pregunta quería saber cuántos había tenido, a lo que uno de ellos respondió que «en los tres años que reside en esta Villa poco mas o menos ha tenido quanto menos cinco arriendos y ha sido despojado de ellos, y de algunos judicialmente, y no han podido cobrar de el las rentas»²⁵.

Los autos de la demanda continuaron en 1806. A finales del mes de enero, el procurador de Villarreal volvía a informar que Malmonge seguía en paradero desconocido y que su mujer e hija vivían en la habitación alquilada «con sus personas», aunque en ella no tenían muebles ni otros efectos²⁶. El 23 de mayo de 1806 el Alcalde Mayor del Señorío de Vizcaya confirmó la condena de desahucio de Malmonge²⁷. La sentencia daba cinco días de plazo para dejar la habitación o, de lo contrario, ser expulsado de ella²⁸. El 11 de

²¹ *Id.*, fol. 7.

²² *Id.*, fol. 219vº.

²³ Óleo sobre lienzo, 75,7 x 110,5 cm. Véase *Museo de Bellas Artes de Bilbao, guía*, 2011, pp. 88-89, n.º cat. 61. Sobre la transformación urbanística del Arenal en el siglo XVIII, véase Salazar Arechalde, 2010, pp. 361-373, n.º 33.

²⁴ AHDFB. Judicial, Corregidor, sig. JCR0916/026, fol. 102: escrito del procurador de Francisco Javier de Villarreal.

²⁵ *Id.*, fol. 114vº.

²⁶ *Id.*, fol. 127.

²⁷ *Id.*, fol. 199.

²⁸ *Id.*, fols. 212-213.

octubre de 1806, en ausencia de Malmonge, se notificó la sentencia de desahucio a María Antonia de Undurraga, esposa del calígrafo (doc. 3.3)²⁹, y el 17 de octubre el alguacil del Alcalde Mayor procedió a su desahucio (doc. 3.2).

3. LA OBRA: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS OBJETOS REPRESENTADOS

Fugado de la justicia de Bilbao, los autos de la segunda demanda de desahucio contra Malmonge concluyeron el 11 de octubre de 1806³⁰. Es probable que para entonces llevara algunos meses establecido en Logroño, según demuestra la *Mesa revuelta* firmada por dos veces y fechada una de ellas con gran alarde caligráfico y precisión de datos: «Don Miguel Malmonge y Carranza lo hizo en Logroño año de mil ochocientos seis» (fig. 2). Esta estancia debió de ser provisional, pero no sabemos cómo concluyó. Al resaltar que el dibujo lo hizo en Logroño, parece dar a entender que, aun bajo la presión judicial de la fuga, halló tiempo para trabajar en un asunto que por su temática alegórica y monárquica conecta con el descrito en el *Diario curioso* de 1786, mostrando a lo largo de sus dos décadas de actividad una evidente continuidad de intereses y probablemente de estilo, de claros rasgos neoclásicos.

El *totum revolutum* o revoltijo de objetos representados en el dibujo de esta *Mesa revuelta*, con independencia de que fueran escogidos por el pintor o por el cliente, su identificación y descripción nos permite acercarnos a la cultura material de la época, a los intereses plásticos del artista, al *trompe-l'oeil* como ejercicio de representación pictórica y habilidad técnica que casi se convierte sin serlo en un subgénero de la naturaleza muerta y, en definitiva, explorar las claves de la obra. Siguiendo su disposición aproximada sobre el papel, de izquierda a derecha y de arriba abajo, encontramos un conjunto de veintinueve objetos —el mismo número que contenía el juguete presentado al Infante don Gabriel de Borbón en 1786— distribuidos en una especie de cuatro registros horizontales, entre los que destacan especialmente la condecoración de la Orden de Carlos III, un retrato alegórico de Carlos IV, rey de España, varias muestras de escritura con distintos tipos de letras y un escudo de armas con la firma de Malmonge, firma que el pintor repitió con el nombre completo, lugar y fecha en una bella tarjeta caligráfica, datada en Logroño en 1806 (fig. 2).

La contemplación de la obra y su punto de vista dominante es el vertical, aunque el concepto de «mesa revuelta» remita a la superficie horizontal. Los distintos objetos fingían estar posados sobre unas tablas de pino claro bien aparejadas, siguiendo así uno de los

²⁹ *Id.*, fols. 213vº-214.

³⁰ *Id.*, fols. 219-220.

esquemas habituales de representación de este tipo de temática, especialmente nórdico (flamenco, neerlandés y alemán). Sin embargo, en el espacio concebido por Malmonge los objetos no están ni clavados a las tablas, ni suspendidos de clavos, ni atados por hilos o cordeles, ni sujetos por tiras de cuero como suele ocurrir en las pinturas europeas del siglo XVII. Los dos conceptos de composición vertical y horizontal son contradictorios, y el predominio de lo vertical hace que la pintura resulte aún más ficticia, siendo imposible que los objetos tridimensionales más voluminosos (anteojos, navaja, monedas) puedan sostenerse en el aire. Todos reciben la iluminación intensa, muy frontal y uniforme, que procede del ángulo superior izquierdo, proyectando sombras de distinto grosor que dotan a los papeles y objetos de volumen, despegándolos de la tabla y ahondando en lo ilusorio de la representación pictórica como lo real. Es de destacar la sutil diferencia que el calígrafo establece entre las sombras y los tonos de algunos papeles, empleando distintas intensidades de color, especialmente en el escudo de armas, en el que los ribetes blancos irregulares que asoman por debajo del papel amarillento sugieren otro papel pegado de refuerzo.

En la parte más alta de la composición, a modo de una primera franja de objetos, encontramos en primer lugar la banda y la Gran Cruz de la Orden de la Inmaculada Concepción o de Carlos III con el diseño de tres franjas de igual anchura, dos de color azul celeste flanqueando una central de color blanco, según lo dispuesto en la reforma de los estatutos de Carlos IV establecida en el Real Decreto del 12 de junio de 1804³¹. Malmonge consiguió captar magistralmente el efecto muaré de la banda de seda, sus pliegues y las ondulaciones del lazo con los extremos picados mediante tres tonalidades distintas de color y un minucioso rayado horizontal que dibuja la trama del textil, contrarrestado por los cambiantes brillos de la luz sobre la tela.

También lo brillante es el efecto que determina el aspecto de un cuadro con una pintura de paisaje de colorido muy vivo, guarneida con un marco negro con argolla de metal. Parece una pintura bajo vidrio (*sotto vetro*), muy de moda en la época, que tiene la superficie rota y deja ver en su fondo un papel con ocho muestras de caligrafía. Algunas incompletas, pero bastante íntegras aún, son invocaciones bíblicas, como la que empieza «El hombre que no / modera su lengua no prospera en la tierra... hombre justo le...», que parece reflejar parte de un versículo bíblico (Salmos 140, 12); otras son evangélicas, como

³¹ *Constituciones de la Real y Distinguida Orden española de Carlos Tercero, Instituida por el Augusto Padre del Rey Nuestro Señor á 19 de septiembre de 1771...* De orden superior, Madrid, Imprenta Real, 1804, p. 11, cap. 6. Sobre las insignias de la Orden, véase de Ceballos-Escalera y Gila, *La Real y Distinguida Orden española de Carlos III. Madrid, Presidencia del Gobierno - Real Casa de la Moneda - BOE*, 2016. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-DH-2017-32

«...atus misericordiae tuae sicut locutus est ad [pat]res nostros: Abraham [et] semini eius in saecula» (Lucas 1, 55); otra más es el comienzo de una fórmula jurídica: «Sepan cuantos esta carta de subcesion vieren como yo Don Jaime del Rio y Sarmiento, mando...» en la que no ha sido posible identificar al citado caballero.

En una hoja grande con amplio borde blanco, decorada con una orla de roleos vegetales polícromos, festones y pequeños cestillos florales en las esquinas, recuadros de color azul en los centros de cada lado a modo de vidrios «egломise» con paisajillos muy esquemáticos y cuatro flechas doradas con las puntas enfrentadas, dos por cada lado largo, el texto enmarcado alude a «vuestros antepasados» y puede considerarse parte de un documento oficial concedido por el rey: «POR TANTO QUI[E]JRO, Y ES de mi Real [vo]luntad y animo que así vos Don P[...]ez Ansa Bustanzo, como [...]mos os tituleis [...] sin nin[gun]...»³². Por desgracia, el nombre del beneficiario del documento está incompleto y resulta extraordinariamente difícil de identificar. Los apellidos Ansa y Bustanzo, el primero de origen navarro y el segundo de origen genovés, se dieron juntos en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII³³. La hoja tiene una mosca en reposo en el centro del borde blanco.

Parte de esta hoja está oculta por otra de menor tamaño, rasgada y quemada en su borde inferior, lo que no impide identificar una parte de un libro religioso antiguo que comienza con las primeras palabras del «Magníficat anima mea Dominum...», con origen también en el evangelio de San Lucas.

En la segunda franja, aparece en el extremo izquierdo un mazo de hojas impresas a dos columnas, sin cubierta, con el lateral cosido y el ángulo superior del lomo perforado y atra-vesado por una cinta roja para colgar. El texto corresponde a un calendario santoral visto por su página de los meses de abril y mayo, en el que se relacionan los santos de cada día. Sobre él hay un escapulario de la Virgen del Carmen ribeteado con cintas de raso de color morado.

³² En la tercera línea se detecta una errata, pues donde dice «QUIRO» debe decir «QUIERO».

³³ Un tal Manuel de Ansa, colegial en el Colegio Trilingüe de Alcalá, poseyó un libro de medicina, y un Giuseppe Ottavio Bustanzo, representante diplomático de Génova en la corte de Felipe V, poseyó un libro de poesía, libros ambos que hoy pertenecen a la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. Véase, *Anteriores poseedores de los ejemplares de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense* <https://www.ucm.es/historica/antiguos-poseedores> [Consultado 7-3-2025]. En 1779-1780, Pedro de Ansa Lacarra solicitó licencia para imprimir su obra «El abuso de introducir braseros encendidos en los aposentos de los violentos y utilidad de la inoculación», que le fue denegada el 22 de enero de 1780. (Archivo Histórico Nacional, Consejos, 5544, exp. 79. Años 1779-1780. Con el original manuscrito unido al expediente). Su temática médica es coincidente con la del libro que poseyó Manuel de Ansa, colegial de Alcalá. Partiendo de la idea de que el documento representado por Malmonge es verdadero, estas coincidencias podrían apuntar hacia una familia de médicos de la segunda mitad del siglo XVIII que hubiera emparentado con los Bustanzo.

El centro está ocupado por una hoja grande que podría pertenecer al mismo manuscrito nobiliario anteriormente visto, puesto que tiene los mismos márgenes de respeto delimitados por una moldura rectangular de color ocre semejante. Enmarca un óvalo con el retrato alegórico del rey Carlos IV sostenido de una cinta por la figura de la Fama, con un amorcillo que alado lo corona de laurel. Al pie hay otro amorcillo que sujet a el manto real de color púrpura, un león rugiente, el globo terráqueo y las armas de Espa a corona das, adem as de una paleta de pintor con colores y pinceles. La composición en su conjunto est a emplazada ante un paisaje marítimo que por el lado derecho deja ver un navío surcando las aguas (fig. 3).

Si bien la composición est a ejecutada con finura, no se puede decir que sea muy original. Persigue exponer y transmitir la idea protectora y benefactora de la monarqu a. La composición es el resultado de combinar los elementos de un retrato oficial y de dos estampas alegóricas de la segunda mitad del siglo XVIII. El retrato de Carlos IV sigue, sin llegar a copiarlo, el modelo creado por Francisco Bayeu para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) en 1790-1791 (inv. n.º 538), donde se conserva. El rey viste una casaca de color malva azulado y luce el Toisón de Oro, la banda carmesí de la Orden de San Genaro de Nápoles y la Orden de Carlos III con la banda reformada en 1804 que en el retrato modelo de la Academia a n es la fundacional de color azul con dos ribetes laterales blancos y estrechos³⁴ (fig. 4).

Respecto a las estampas utilizadas en el resto de la ilustración, Malmonge copió fielmente las figuras del *Retrato alegórico de Juan de Iriarte*, dibujado por Mariano Salvador Maella y grabado por Manuel Salvador Carmona en 1774 para adorno de sus *Obras sueltas* (Madrid, Francisco Manuel de Mena, 1774), cambiando su efigie por la del rey Carlos IV³⁵ (fig. 5). Por su parte, el león, el orbe, el escudo de Espa a, el paisaje con el navío surcando el mar y la paleta de pintor forman un grupo de elementos simbólicos que el calígrafo encontró en el retrato de *Carlos III y los príncipes de Asturias* en dos medallones colgantes de las columnas de Hércules³⁶, composición inventada y grabada por el mismo Salvador Carmona en 1766, frecuentemente copiada en las miniaturas de los documentos nobiliarios³⁷ (fig. 6). En el letrero del pie, esta estampa ensalza los logros del rey Carlos III

³⁴ de la Mano, 2007, pp. 143-146; Ansón Navarro, 2012, pp. 69 (reproducido), 98.

³⁵ Carrete Parrondo, 1989, p. 109, n.º 150.

³⁶ *Id.*, p. 78, n.º 71. Salvador Carmona lo volvió a grabar cambiando los retratos por los de Carlos IV y María Luisa de Parma afrontados y en medallones separados, modificando también algo la letra del pie. Véase Carrete Parrondo, 1989, p. 159, n.º 273.

³⁷ Por ejemplo, la Cédula de Grandeza de Espa a a la marquesa de Rafal y Villesca. Madrid, 26 de marzo de 1790, fols. 4r y 5r (pergamino y aguadas, 29,8 x 20,2 cm) incluye retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma en folios separados, con composición entre las columnas de Hércules y el adorno de

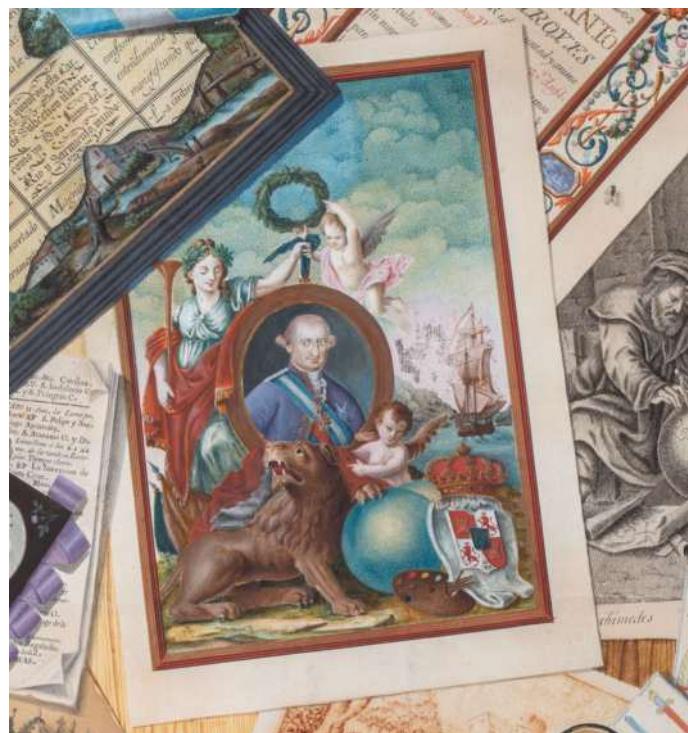


Fig. 3. Miguel Malmonge y Carranza, detalle de retrato de Carlos IV de *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España*, 1806. Colección particular.



Fig. 4. Francisco Bayeu. *Carlos IV, rey de España*. 1790-1791. Madrid, cortesía de la RABASF.



Fig. 5. Mariano Salvador Maella (inventor) y Manuel Salvador Carmona (grabador). *Retrato alegórico de Juan de Iriarte para ilustrar sus Obras sueltas*, 1774. Madrid, cortesía de la Biblioteca Nacional de España (BNE).



Fig. 6. Manuel Salvador Carmona, *Carlos III y los príncipes de Asturias*, 1766. Madrid, Museo Nacional del Prado, G002580.

e identifica el paisaje marítimo con el estrecho de Gibraltar, los navíos con la prosperidad del comercio y a España a través de sus armas con la protección a las Ciencias y las Bellas Artes, reducidas por Malmonge a la sola presencia de la pintura.

La estampa en blanco y negro, cuyo papel aparece roto en el ángulo superior derecho, lleva al pie un nombre parcialmente tapado por otros objetos en el que se lee «chimedes». Representa a Arquímedes sentado en el interior de su estudio, con la cabeza apoyada en la mano izquierda. Con la mano derecha coge un compás y toma medidas en un globo terráqueo puesto en el suelo y rodeado de mapas, libros y elementos de medición. Lleva en el ángulo inferior derecho una firma incompleta y de difícil lectura.

La tercera franja comienza con una tarjeta de visita de «El Duque de San Juan de la Palma», título que no ha sido posible identificar, y un mapa de «España dividida según acostumbran los Geógrafos. Por D. Tomas Lopez» y rotulado al pie: «El mismo Autor ha hecho en un pliego grande este Mapa y continua en escala mayor las Prov^{as}. De España», que se editó hacia 1788. Ambos documentos quedan parcialmente ocultos por otro de un escudo de armas firmado «Malmonge invent» en el ángulo inferior izquierdo (fig. 7), que lleva sobrepuerto en lo alto del mismo lado un óvalo de color rojo, quizá una pastilla de lacre, empleado en ocasiones para la fijación de papeles. Se trata de un escudo que, si bien puede describirse con bastante exactitud, no resulta fácil de identificar al completo, ni de hallarle la correspondencia con un determinado personaje. Es un escudo ovalado y cuartelado, con yelmo y corona condal al timbre, y lambrequines de banderas, trompetas, tambor y cañones con munición al lado. Dibujado en blanco y negro con la representación de los metales y los esmaltes mediante el sistema rayado heráldico del jesuita Silvestro da Pietrasanta (1590-1647)³⁸, lleva en el cuartel 1º, en campo de plata, cinco escusones de azur puestos en cruz, y en cada uno de ellos cinco bezantes puestos en aspa; en el 2º, en campo de oro, un león rampante y bordura púrpura con nueve aspas; en el 3º, en campo de oro, un árbol y un lobo pasante; y en el 4º, de nuevo el campo es cuartelado, llevando en 1º y 3º, en campo de oro, tres bandas de gules con cotizas, las bandas cargadas de armiños de sable; en 2º, en campo púrpura, cinco panelas de plata; y en 3º, en campo de plata, una torre rematada en tres torrecillas (armas que se relacionan con el apellido Guevara, que repite en 3º las cinco panelas).

león, orbe y armas de España al pie. El marco que encuadra la hoja es de rocallas y los retratos reales en óvalo están puestos bajo dosel de armiño y flanqueados por las columnas y el mote «PLUS ULTRA». Sin embargo, los símbolos al pie de la miniatura siguen en líneas generales la composición de Salvador Carmoña. Véase Docampo, Espinosa y Ruiz, 2000, pp. 275-277, cat. n.º 71; p. 72.

³⁸ *Petra Sancta*, 1638.



Fig. 7. Miguel Malmonge y Carranza, detalle del escudo firmado de *Mesa revuelta con varios objetos y papeles presididos por un retrato de Carlos IV, rey de España*, 1806. Colección particular.

Las armas del cuartel 1º se relacionan de modo muy general con las de Portugal, aunque les falta la bordura de gules con los siete castillos de oro, con cinco escusones cada uno puestos en cruz, y cada uno a su vez llevando cinco bezantes de plata (empleado así por el apellido Souza, Sousa o Sosa). Las del tercero, muy comunes a muchos apellidos, podrían ser Ayala. Las del cuartel 4º coinciden en gran medida con las de Guevara.

Da la impresión de que Malmonge se implicó en estas armas de una manera más profesional, demostrando su habilidad y firmando esa parte del trabajo quizás como un guiño hacia sus potenciales clientes y la nueva nobleza del siglo XVIII. Sin embargo, los títulos y nombres mencionados: duque de San Juan de la Palma, don Jaime del Río Sarmiento o los apellidos Ansa Bustanzo presentan dificultades de identificación.

Más hacia el lado derecho hay un paisaje rectangular, estampado en tinta de color sepia con pies de autor: «F. Brame... inv» y «Pau (o Pou) Fecit», también difíciles de identificar. Cubre parcialmente otro en tondo, estampado en tinta azul, con pies de autor: «Estmit inv.» y «Kremier sculp.», y la curiosidad de haber representado otra mosca

posada en él. Sobre los dos paisajes anteriores descansan unos anteojos, dos naipes del siete de espadas y del rey de copas, más un tercero visto por la espaldilla.

Para finalizar esta descripción identificativa, la cuarta franja se inicia con un conjunto de nueve monedas españolas de los siglos XVII y XVIII (fig. 7), entre las que se distingue un real de a ocho, en plata por su color grisáceo y su mayor tamaño, muy desgastado en su cara secundaria (reverso o cruz), lo que dificulta mayores precisiones. También destaca por su tamaño y mejor conservación una moneda de cobre de cuatro maravedís de época de Felipe V, con escudo medio partido con castillo y león, y cortado con tres flores de lis, en el reverso, quizás acuñada en la ceca de Valencia³⁹. Las restantes monedas son maravedís de cobre con su valor marcado en números romanos.

La serie de objetos termina al final de esta línea con un billete con dos rasgos en su lado derecho que está minuciosamente caligrafiado con el nombre de su autor, el lugar y la fecha de realización de la mesa revuelta, dejando leer: «Don Miguel / Malmonge y Carranza / lo hizo en Logroño año de mil / ochocientos seis» (fig. 2). Sobre la estampa de un paisaje al borde del mar con una torre faro hay una navaja de cachas de color madera oscura con varios remaches de latón, en cuya hoja abierta se lee la palabra «FATEN» a modo de marca de fabricante, herramienta empleada en el oficio de calígrafo para cortar plumas de ave y papeles. Una de las cuatro mesas revueltas de José Pérez Ruano (Córdoba?-Córdoba, 1810), conservadas en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁴⁰, muestra una navaja cerrada similar.

En general, la mesa revuelta de Malmonge presenta sus objetos con una gran nitidez, bien dibujados, bien iluminados y con un colorido intenso y radiante. Podría considerarse que es el estilo del neoclasicismo, en cuyo periodo desarrolló su actividad. Otros artistas europeos de la época interesados en el *trompe-l'oeil* practicaron un estilo semejante, como el grabador, editor y comerciante de arte Christian Gottlob Winterschmidt (Nüremberg, 1755-después de 1809)⁴¹, que dotó a su actividad de un cierto sentido seriado e industrial. Fue autor de grabados al aguafuerte, estampados en tinta negra o sepia sobre papel con

³⁹ En la corona se puede leer: «PHILIP. V.D.G HISPAN. REX». Al lado izquierdo del escudo, algo frustro, el murciélagos con alas expuestas puesto en vertical que corresponde a la ceca de Valencia; y al lado derecho «III» en números romanos, valor de la moneda, cuatro maravedís. Fue moneda de curso entre 1718 y 1720, siendo frecuente en los catálogos de subastas numismáticas. Véanse Calicó y Trigo, 1980 (3^a ed.); Vicenti, 1979; Calicó, 2008.

⁴⁰ Museo de Bellas Artes de Córdoba, 2023. Tinta y aguada sobre papel verjurado, 30 x 48,5 cm. Inv. n.º DJ1462D.

⁴¹ La fecha de fallecimiento de Christian Gottlob Winterschmidt es desconocida y, en todo caso, discutida. Por lo general, se acepta que falleció después de 1809, pero la web de The Art Institute of Art de Chicago dice que falleció en 1829. <https://www.artic.edu/artists/28851/christian-gottlob-winterschmidt>

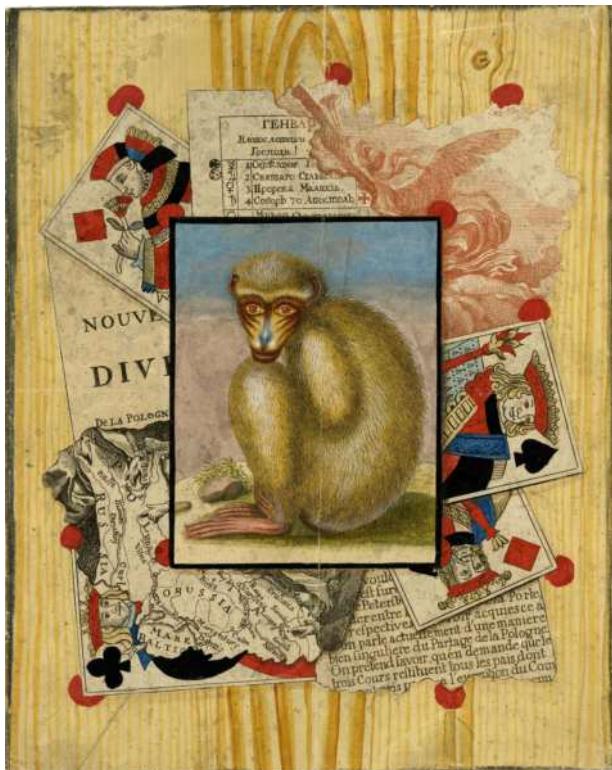


Fig. 8. Christian Gottlob Winterschmidt (1755-post. 1809), *Popurri con naipes e impresos sobre una tabla fingida con una estampa de un simio en el centro*. Londres, The British Museum © The Trustees of the British Museum.

neerlandesa del siglo XVII, ramales de flores, aves o animales dotados de un colorido vivaz e intenso como contrapunto de las tintas negras. Coetáneo de Malmonge, algunos de estos trabajos de Winterschmidt, conservados en el British Museum, en Londres⁴², se fechan entre 1770 y 1779, como el *Popurri con cuatro naipes, impresos y grabados sobre una tabla fingida con una estampa de un simio en el centro*⁴³ (fig. 8).

tiradas de varios ejemplares. Posteriormente, los coloreaba a mano con aguadas y gouache, lo que proporcionaba a cada estampa un acabado único. Sus composiciones son muy variadas y tienen un marcado componente popular que facilitó su difusión. Son deudoras de los paneles de madera fingidos del Barroco, empleando los fondos de tablas en cuyo centro suele disponer un grupo variado de papeles impresos, estampas impresas a varias tintas y dibujos. El motivo principal se sobrepone a todos ellos y suele consistir en óvalos o en ventanas hornacinas fingidas de fondo oscuro con personajes en torno a óvalos u hornacinas de piedra con figuras populares: ballesteros, fumadores de pipa, bebedores, músicos, cocineras, etc., en la tradición

⁴² The British Museum conserva un conjunto de ocho estampas coloreadas. N.º de registro 1896,0501.1370 a 1896,0501.1378. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/AUTH234787> [Consultado 12-5-2025].

⁴³ The British Museum, n.º 1896,0501.1374. Aguafuerte coloreado a mano, 26,2 x 20,8 cm. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/AUTH234787> [Consultado 12-5-2025].

A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta nota ofrece coordenadas históricas, cronológicas, sociales y artísticas a la actividad profesional de Miguel Malmonge y Carranza como calígrafo, que encontró el complemento de la ilustración al servicio de documentos oficiales y nobiliarios, pero también en los ejercicios de *trompe-l'oeil* aplicados a la representación de mesas revueltas dentro de la tradición del realismo ilusionista del barroco, dispuesta a jugar con el engaño visual y los límites entre lo real y lo fingido.

Unos cuantos artistas españoles del siglo XVIII cultivaron la geometría, la perspectiva, la óptica y las proporciones aplicadas la representación pictórica bidimensional del «mundo visible»⁴⁴. Existen elocuentes testimonios literarios y plásticos sobre pintores que trabajaron en Valencia, como Vicente Victoria⁴⁵, Tomás Paradís y su hijo Andrés, que fue hermano lego de la Compañía de Jesús⁴⁶, fray Emmanuel Boil, fraile del monasterio mercedario del Puig,⁴⁷ o Vicente y Antonio Marzal, padre e hijo⁴⁸; en Sevilla, como Marcos Fernández Correa, Bernardo Lorente Germán, Francisco Gallardo y Pedro de Acosta⁴⁹; o en Córdoba, como José Pérez Ruano. En Madrid, el hito de estos ejercicios de perspectiva lo marcan los cartones de Charles-Joseph Flippart para las grandes consolas de bronce y piedras duras del Buen Retiro. Es probable que entre la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX existieran otros focos artísticos interesados en la práctica del *trompe-l'oeil*, si bien hoy quedan obras y nombres de los que poco se sabe, como Antonio Prado⁵⁰, Francisco

⁴⁴ Según la expresión de Samuel van Hoogstraten (Dordrecht, 1627-1678), pintor y teórico holandés del siglo XVII. Véase Van Hoogstraten, 1678. Brusati, 1995. Blanc, 2008. Weststeijn (ed.), 2013. Brusati, 2021. De Witt y Van Sloten [cat. exp.], 2025.

⁴⁵ Sobre Victoria, véase Palomino de Castro y Velasco, 1947, p. 1135.

⁴⁶ Sobre los Paradís, véanse Orellana, 1930-1936, pp. 346-348 y 574-574; Gutiérrez Pastor, 2012, pp. 27-34.

⁴⁷ Sobre fray Emmanuel Boil, véase el catálogo de la galería de arte Artemisia. Arte Antica, *Eclecticismo para una colección. Arte del s. XVI al s. XIX*. Madrid, 2000, s. p. Papel blanco, pluma y aguadas de tintas negra y roja. Mide 53 x 75,5 cm.

⁴⁸ Sobre los Marzal, véase Gutiérrez Pastor, 2008, pp. 63-73.

⁴⁹ Sobre los protagonistas del trampantojo sevillano del siglo XVIII, véase la magnífica síntesis de Quiles, 2009-2010, pp. 209-212, completada con la bibliografía existente hasta ese momento. Valdivieso, 2021, pp. 157-178.

⁵⁰ El Museo Nacional del Prado conserva dos mesas revueltas suyas, firmadas y fechadas en 1792, compuestas con pocos elementos y cierta claridad en la disposición. Papel, tinta y aguadas, 24,4 x 32,0 cm y 23,4 x 31,5 cm. Una presidida por una partitura de bordes quemados y una pequeña estampa de san Agustín (papel, tinta, aguadas, 24,4 x 32,0 cm, D10111); y la otra por el *Diario de Madrid* del 27 de noviembre de 1792 y el as de espadas (papel, tinta, aguadas, 23,5 x 31,5 cm, D10110).

Vidal⁵¹, Carlos Pineda Yáñez, quizá activo en Salamanca⁵², José Martínez Ortega, activo en Málaga⁵³, Pedro Morales⁵⁴ o Patricio Muñoz (?) de Bustos⁵⁵.

Esta *Mesa revuelta* descubre la habilidad de Malmonge con la perspectiva y los ejercicios de *trompe-l'oeil*, la fascinación por la representación exacta de los objetos y su apariencia hiperrealista, jugando con la ilusión óptica, el engaño visual y la sorpresa del espectador. Como pintor su obra se inscribe en el contexto del cambio de estilo y el paso del *trompe-l'oeil* barroco a otro que podemos denominar neoclásico, el cual apuesta por una mayor precisión en el dibujo y por la intensidad cromática que sustituye los matices por un colorido brillante y plano. Esto convierte la *Mesa revuelta*, firmada y fechada por Malmonge en 1806, en una obra de gran interés que permite poner en valor a su autor y estilo.

ADENDA

Al poco de enviar este artículo hemos conocido otro dibujo de mesa revuelta, firmado en 1787 por Miguel Malmonge, sobre la que conviene informar aquí para unificar todo lo que hasta ahora se sabe sobre su autor.

El dibujo en cuestión está realizado a tinta, aguada y gouache sobre papel, mide 66 x 50 cm, está firmado y fechado por Miguel Malmonge en Madrid en 1787 y como procedencia (remota) se señala a Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, marqués de Astorga (datos tomados del catálogo de Subastas Ansorena, Madrid, 4 de noviembre de 2025, lote n.º 229) (fig. 9).

⁵¹ Sotheby's Ámsterdam, 2007. Subastó dos mesas revueltas firmadas en 1778 por este pintor. Una representaba unos *Naipes, papeles, estampas religiosas de santos y de los Sagrados Corazones y un escapulario*; y otra, también con *Naipes, un plano de una fortificación y una estampa de la Virgen en oración*.

⁵² Alcalá Subastas, Madrid, 23 de mayo de 2022. *Mesa revuelta de papeles sobre fondo negro*. Con un papel timbrado de sello cuarto, de 1799. Otra fecha, ¿1840? parece manipulada.

⁵³ *Mesa de madera veteada clara con papeles revueltos, presidiendo el conjunto un plano del navío San Juan Bautista de Porte*, delineada por José Martínez Ortega. Otro billete firmado por el mismo alude al colegio de San Telmo de Málaga.

⁵⁴ Madrid, col. particular. Papel, grafito, tinta a pluma, aguadas sepías, gouache. 64 x 95 cm. Expresamente rotulada «*Mesa / revuelta / Aº de 1834*» y firmada «*Pedro / Morales la pintó*».

⁵⁵ Con una catalogación algo confusa, Christie's Londres puso a la venta, el 23 de septiembre de 2015, un abigarrado *Trompe-l'oeil de panfletos, naipes y cartas*, obra del siglo XIX, firmado por «D. Patricio Muñoz (?) de Bustos». Véase el catálogo de venta, *The Property of a Spanish Collector. Un estilo de vida modern*. King Street. 23 de septiembre de 2015. Lote n.º 377. (Lápiz, tinta negra y aguadas de colores, 36,1 x 44,3 cm). Con el mismo número de lote y en la misma catalogación se incluyó otro *trompe-l'oeil*, presidido por una estampa coloreada de Nicolaes Berchem, al parecer firmado por A. Sant Croos, activo a finales del siglo XVIII.

En el mismo estilo y con elementos similares a los de la obra ya conocida, representa una *Mesa revuelta del marqués de Astorga, conde de Altamira*, así identificada por la cartela principal que finge ser una estampa grabada, sobre la cual ha quedado bien marcada la huella de la plancha, que lleva un pie de firma que dice «Malmonge lo inventó y grabó en Madrid. año de 1787», y por el escudo de armas coloreado que centra la composición, rodeado de periódicos, calendarios, estampas religiosas, billetes y recibos, naipes, viejas monedas y la banda de la Orden de Carlos III en su forma primigenia. El calígrafo volvió a firmar sobre otro papel roto del ángulo inferior derecho: «D. / MIGUEL / MAL- / MONGE, lo inventó escribiº / e iluminó en / Madrid / Año de / 1787».

Por la fecha, el personaje implicado en el dibujo fue el XV marqués de Astorga, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid, 1756-1816), miembro importante de la más alta nobleza y de las cortes de Carlos III y Carlos IV. Concentró en su persona numerosos títulos y empleos, como el de director del Banco de San Carlos (desde 1783), que culminaron desempeñando la presidencia de la Junta Suprema Gubernativa del Reino durante la Guerra de Independencia. En el campo de la cultura y del arte desarrolló una amplia actividad, construyendo el palacio de Altamira en Madrid, proyectado por Ventura Rodríguez, y haciéndose retratar como director del banco de San Carlos por Francisco de Goya en 1787, el mismo año en que está fechada la *Mesa revuelta*.



Fig. 9. Miguel Malmonge y Carranza. *Mesa revuelta del marqués de Astorga, conde de Altamira*. 1787.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

1786, agosto, 2. Madrid.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, Madrid, 2 de agosto de 1786, nº. 33, p. 139.

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?id=->

386438dc-098b-42e6-8143-747ff68e3f39&page=1 [Consultado: 6-3-2025].

«Don Miguel Malmonge, natural de Burgos y vecino de esta Corte, en 22 de julio próximo tuvo el honor de presentar al Serenísimo Señor Infante Don Gabriel un plano que manifiesta veinte y nueve piezas todas al natural; y son un lazo de cinta de Francia de la Concepción, y pendiente de él la Gran Cruz; la mitad de la Bula; una hoja del Calendario con todo el mes de Diciembre; la primera hoja de la Guia; su mapa de España; otra de la historia del Cisma de Inglaterra con su lámina ordinaria; varias de libros antiguos y del Breviario; un Mercurio; un pagaré; dos naypes; un plano de once caracteres de letra; varias estampas de Alemanes, y una de miniatura; un peso duro; una peseta, y un sello de lacre; y en medio de todo esto las armas de España unidas con las de Portugal. Lo mas notable de este trabajo es la mucha propiedad con que se imitan los originales, de suerte que todos creen á primera vista estar dichas piezas pegadas. S. A. y quantas personas lo vieron en su quarto dieron muestras de un singular gusto, alabando la habilidad del autor que trabaja en estas cosas solamente de afición; pero se ocupa en escribir hidalguías, privilegios, certificaciones de armas, árboles genealógicos, &c.»

DOCUMENTO 2

1786, agosto, 24. Madrid.

Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial, Madrid, 14 de agosto de 1786, nº. 55, pp. 230-231.

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5f-9db44d-6486-4120-88a3-ace317ecdc97> [Consultado 6-3-2025].

«Se avisa á Don Miguel Malmonge ó á qualquiera otro, que como él sepa y quiera pintar ó dibujar por el gusto que manifestó en el diario nº. 33, del día 2 de este mes, se presente en toda esta semana en la calle de la Madera Alta, casa n. 18, quarto principal, donde se piensa mandar hacer algunos planos por aquel estilo; y se deberá acudir desde las ocho hasta las once de la mañana, llevando consigo alguna muestra, aunque sea a medio hacer, para verla».

DOCUMENTO 3. 1

1805, agosto, 26. Bilbao.

Súplica de Miguel Malmonge y Carranza al Alcalde Mayor del Señorío de Vizcaya sobre la demanda de Francisco Javier de Villarreal para el desahucio de un cuarto de habitación AHDFB. Judicial, Corregidor, Sig. JCR0916/026, fols. 7-8vº.

«+Señor Alcalde mayor de este Señorío de Vizcaya

Señor:

Dn. Miguel Malmonge y Carranza, Oficial Reformado [del] Archivo general y particular de la Secretaría de Estado y Despacho de Gracia y Justicia de Yndias. Ante V.S. con el mas obsequioso rendimiento dice: Que está habitando un quarto en la casa en que vive y administra dn. Francisco Villareal, el tiempo de cinco meses y medio; en el qual no se le ha dado el menor motivo de discordias, ni menos haverlo faltado a sus alquileres, como asi mismo ninguna causa para acudir ante V. S. ni tampoco dar lugar á escritos, originando, por su parte, costas; las que manda V.S. en su Auto se carguen al Exponente no dejando libre y desenbarazado el insinuado Quarto en el término perentorio de cinco días; cuya providencia será mui conforme á Ley y a la justificación de V.S. en consecuencia de lo que le hayan querido decir, y sus buenos sentimientos creer: en cuyo caso le es indispensable manifestar a V. S. con aquella pureza, integridad, y buena fe que exige la necesidad de recurrir a los Estrados de la Justicia, por el derecho que le permite la Ley en defensa de su honor y estimación, diciendo: Que el relacionado Villareal ha procedi[...] [...]ciosamente , con audacia [ilegible, emborronado] de provocazi[o]n y des-// acreditándolo en el hecho de pedir, injustamente, el im[...] de tres meses y medio que havitó el expresado Quarto [...] Capitan de Navarra con su mujer e hijos, por orden del Señor Comandante general, antes que el exponente [...] se en el, solo por tener el recibo, con ocupacion, en su [...] y no obstante se lo satisfizo con inclusión de otros tr [...] más como consta de recibo. En segundo lugar despues [de] haberse cobrado los tres meses y medio que no havito [el] Exponente, solicitar el despojo del dicho Quarto, pre[testan]do ser pequeño el suyo y necesitarle para poner sus [mue]bles, siendo notorio tener en el dos huéspedes, de donde deduce que querra el del que expone para poner [...] hacerle pasada; y en este caso parece justo, Señor, que [...] gando y no dando motivo sea preferido el Exponente por algunos respetos que omite. Es asi mismo notorio[que] repetidas veces ha cerrado la puerta de la calle con zerrojo y pestillo por dentro, para imposibilitar la entrada u uso de la llave, solo con idea de dar motivo á albototar la vecindad á aldabadas, hasta que alguno de la misma casa habría por favor, por que el dicho Villareal [...] sava en eso, á pesar de que muchas noches no pasaban las nueve y media. Mas a ver insultado á la mujer del exponente y haverla hechado a

empellones de su Quarto sin ningún motivo, y otras muchas libertades como estar en observación de quien sube y baja abriendo la puerta de su Quarto, sacando y entrando la cas [...] y á este modo hacer quanto ha querido, como noches pasadas salir desnudo con una luz a haveriguar quien saliad [...] do que era una insolencia que no se podía aguantar la pícardia, y que tomaría pronta providencia, sin embargo de ser antes de las diez, teniendo cuidado por la parte del exponente alumbrar y cerrar la puerta, cuyos pr [...]mientos respiran sospechas temerarias; por lo que devid [...] que expone justamente querellarse, y no lo a hecho por [no] ser amigo de pleitos, y no molestar los tribunales de la Justicia. En este hecho, como en los relacionados acredita mas y mas el insinuado Villareal unas ideas nada conformes a la moral christiana, no dudando habrá comparecido ante V.S. con engaño bajo de un aspecto hipócrita; pues de lo contrario hubiera sido mui distinta la providencia, quando es notorio con el tino y justificación que acostumbra V.S. darlas. Por tanto.

A V.S. Suplica mande comparecer ambas partes y acreditando quanto expone el suplicante; se requiera y [...]neste al mencionado Villareal a que deje en quieta y pacifica posesión en el Quarto al que suplica, respecto de pagar sus alquileres, y no dar motivo alguno para lo contrario, como asi mismo que se abstenga en lo suzesibo de incomodar e insultar a personas de honor y [...]macion como lo son el que suplica y su familia; y se le ponga corriente y como corresponde dicha ha [...] según reconocimiento del maestro de obras, cuya espera de la recta Justicia de V.S., cuya vida gu[ard]e [...] mucho)s a[ño]s. Bilbao y Agosto 26 de 1805.

B.L-M de V.S.

Su may[o]r servidor

Miguel Malmonge y Carranza

Señor / A V.S. suplica / Dn. Migl. Malmonge y Carranza»

DOCUMENTO 3. 2

1806, octubre, 17. Bilbao.

AHDFB. Judicial, Corregidor, Sig. JCR0916/026, fol. 214-214vº.

Notificación de la diligencia fallida de la desocupación de la casa alquilada por Miguel Malmonge y su mujer, que tenían parcialmente subalquilada a Tomás Ramón Isidro, cirujano militar del Regimiento de Infantería de Toledo, quien se negaba a abandonarla por no habérsela alquilado la propiedad y de su estatuto de militar que le protegía.

«En la casa de habitaz[io]n de dn. Miguel Malmonje que la tiene en esta villa de Bilbao a diez y siete de octtu[br]e de mil ochocientos y seis, hallando en la dicha casa con sus efectos a d[on]a María Anttonia de Undurraga, Juan Fermin de Zagastume, Ministro

Alguacil del S[eñ]or. Alc[ald]e; auxiliado de tres hombres, lanzó de la referida casa con sus efectos a la mencionada d^a Maria Ant[oni]a por requerim[ien]to de dn. Fran[cis]co de Villarreal, y por quanto d[o]n. Thomas Ramon Ysidro Cirujano del Regim[ien]to de Ynfantería de Toledo estaba ocupando un quarto y sala de dha casa se resistio a desocuparlo en medio de que la d[on]a Maria Antt[oni]a le había colocado en dicha casa y no d[o]n. Fran[cis]co de Villarreal, no se pudo entregar a este la llave o llaves de la cittada casa, por decir el dn. Thomas Ramon que gozaba de fuero militar y no poderle mandar el desocupo el s[eñ]or Alc[ald]e maior de este Señorio, por necesitarlo para si d[ic]ha havitaz[i]on y para que de ello conste doy fee y firme y del ess[riba]no junto con d[ic]ho Ministro. Juan Fermin de Zagastume (rubricado). Antte mi, D. Miguel Antt[oni]o de Perea.

Villarreal pago a los tres hombres q[ue] ausiliaron al Ministro, 16 reales lo que se anota p[ar]a q[u]e tenga presente el tasador»

DOCUMENTO 3. 3

1806, octubre. Bilbao.

AHDFB. Judicial, Corregidor, Sig. JCR0916/026, fols. 215-215vº.

«Celedonio Ygnacio de Bustinza, en nombre de dn Franco de Villareal en el exped[ien]te egecutoriado con dn Miguel Malmonje Consorte de d^a Maria Antonia de Undurraga: digo que esta pend[ien]te litigio (*sic*) entró en la habitación que ocupa y se le manda despojar dn Thomas Ramon de Ysidro Cirujano del Regimiento de infantería de Toledo, según consta de la diligencia q[ue] reporto, y se ha puesto como parece de ella a libertar aquel quarto de modo que ha sido imposible la entrega de su llave a un representado, solo por decir que goza del fuero militar necesitar para si aquella habitación y no poderle mandar V. S. su desocupo.

Mi parte causo el subarriendo a dn Miguel Malmonje ausente a quien despidió por necesitarla p[ar]a si y por otros varios motivos expuestos en los autos, y ha sido mandado despojar con condenacion de costas y nada tiene q[u]e ver con dn Thomas Ramón de Ysidro a quien sin duda tomó de huésped la Mujer de Malmonje, ni con el privilegio de su fuero militar, de q[e] quiere abusar y hacer ilusoria la egecutoria contra Malmonje y su Muger subarrendatarios q[u]e no pudieron admitirle en otro concepto que el de huésped.

El Soberano y sus Leyes no protegen semejantes artificios, ni facultan a los militares huéspedes a oponerse a las providencias de sus tribunales R[ea]les, y perjuicios de tercero, como se ha imaginado el cirujano compuesto con la Muger de Malmonge a quien se ha mandado desalojar, y aunque la justicia Real ordinaria por si misma como la primera y principal de todas tiene suficiente autoridad para hacer cumplir sus providencias y prender a quienes se opongan aunque sean Militares, formar Proceso y remitir despues a su Xefe

para que le castigue como corresponde por semejantes excesos y atentados, a fin de q[u]e no se retarde dicho cuplim[ien]to ni le crezcan los perjuicios a mi parte con la dilación.

A V. S. pido y suplico se digne pedir auxiliatoria, o bien al s[eñ]or Comandante G[e-ne]ral, o al Coronel de aquel Regim[ien]to para que inmediatamente salga de aquella habitación con sus efectos d[ic]ho cirujano y a ello se le compela por prisión de su persona y demás rigores en derecho exigiéndole las costas a q[u]e ha dado y da lugar con su temeraria resistencia, pues es justicia q[u]e pido, juro, etc

Firmado: Bustinza (rubricado). Lizdo. Ybarra (rubricado)»

DOCUMENTO 3. 4

1806, octubre 9. Bilbao.

AHDFB. Judicial, Corregidor, Sig. JCR0916/026, fols. 219-219vº.

«Celedonio Ignacio de Bustinza en nombre de dn. Fran[cis]co de Billareal vecino de esta villa. Digo que acaba de declararse por decierta (*sic*) la apelación interpuesta por parte de dn. Migue]l Malmonje mandandose llevar a efecto las determinaciones de desaucio de la casa que ocupa actualmente su Muger d^a Maria Antonia Urralduraga (*sic*); Por razon de Rentas debengadas de la misma casa havitación se halla debiendo a mi parte d[ic]ho Malmonje y por su ausencia la referida su Muger veinte y un ducados que hacen doscientos treinta y un r[ea]les de vellón que cumplirán el dia catorce del corr[riente], y como por causa del desaucio ocultara los pocos bienes que ecisten en ella por dejar burlado a mi constituyente y que juro en animo de mi parte ser debidos y no pagados a fin de asegurarse lo posible, corresponde y

Sup[pli]co a V. S. se sirba mandar se haga saber a la citada d^a Maria Antonia de Urranduraga mediante la ausencia de su marido Malmonje pague en el dia con costas dichos doscientos treinta y un reales de vellon, y no lo hac[ien]do se sequestren y embarguen bienes equivalentes; reserbando pedir p[o]r el reyntegro de costas (*sic*) en que se halla condenado Malmonje; p[o] ser de xustt[ici]a que pido con las comisiones necesarias...

Auto. No manifestando recibo en el acto de la notificación dn. Miguel Malmonge o su consorte que acredeite el pago de las rentas que se pretende, hágasele saber a qualesquiera de ellos lo egecuten en el termino de tercero dia con costas, y no lo haciendo se le apremie por venta y remate de sus vienes, y sin perjuicio procedase a la retención equivalente al principal y costas y para todo se confieren las comisiones necesarias a Es[criba]no y Ministro requeridos; y se libre despacho. Lo mando el Señor Alcalde maior por S. M. de este Señorio en Bilbao a once de octubre de mil ochocientos y seis.

34 Herrero (rubricado).

Ante mi, Fran[cis]co de Orbe (rubricado)».

ARCHIVOS

Archivo General de Palacio (AGP). Madrid.

Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia (AHDFB). Bilbao.

Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo (2001). «Dos nuevas obras de Francisco Gallardo», *Archivo Español de Arte*, 295, pp. 291-293.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (2007). *Francisco Bayeu y sus discípulos* [cat. exp.]. Comisario: Arturo Ansón Navarro. Cajalón, Salas de exposiciones del Instituto y Museo Camón Aznar. Zaragoza, del 19 de abril al 15 de junio de 2007.

— (2012). *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Anteriores poseedores de los ejemplares de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.
<https://www.ucm.es/historica/antiguos-poseedores> [Consultado el 7 de marzo de 2025].

ARTEMISIA. ARTE ANTICA (2000). *Eclecticismo para una colección. Arte del s. XVI al s. XIX*. Madrid.

BLANC, Jan (2008). *Peindre et penser la peinture au XVIIè siècle: La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag del Wissenschaften.

BRUSATI, Celeste (1995). *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Illinois, The University of Chicago Press, Chicago.

— (ed.) (2021). *Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World*. Getty Trust Publications.

CALICÓ, Ferrán; CALICÓ, Xavier y TRIGO, Joaquín (1980). *Monedas españolas desde Felipe V a Isabel II. Años 1700 a 1768*. Madrid, Gabinete Numismático Calicó (3.ª ed.).

CALICÓ, Xavier (2008). *Numismática española. Catálogo de todas las monedas emitidas desde los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I, 1474-2001*. Barcelona, Aureo & Calicó.

CARRETE PARRONDO, Juan (1989). *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona. Texto, catálogo y notas de...* [cat. exp. octubre-diciembre 1989], Madrid, Museo de la Casa de la Moneda.

CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso (2016). *La Real y Distinguida Orden española de Carlos III*, Madrid, Presidencia del Gobierno, Real Casa de la Moneda, BOE, https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-DH-2017-32

- CHRISTIE's, LONDRES (2009). *Spanish Splendour - The Collection of a Marqués*. London, Christie's, 5, noviembre, 2009.
- CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE CARLOS III (1804). *Constituciones de la Real y Distinguida Orden española de Carlos Tercero, Instituida por el Augusto Padre del Rey Nuestro Señor á 19 de septiembre de 1771...*, Madrid, Imprenta Real.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1913-1916). *Diccionario biográfico y bibliográfico de los calígrafos españoles*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CUESTA NIETO, José Antonio (2006). «La cofradía de hijosdalgo de Nuestra Señora de las Candelas de Villaespasa (Burgos)», *Hidalguía*, n.º 315, pp. 273-288; y n.º 318, pp. 581-602.
- DE LA MANO, José Manuel (2007). «Goya versus Bayeu: de la Proclamación a la Exaltación de Carlos IV» en Arturo Ansón Navarro (comisario). *Francisco Bayeu y sus discípulos* [cat. exp.]. Zaragoza, Cajalón, Salas de exposiciones del Instituto y Museo Camón Aznar, del 19 de abril al 15 de junio de 2007, pp. 131-160.
- Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe L'Oeil Painting* [cat. exp.]. Comisario institucional: EBERT-SCHIFFERER (2002). Washington, National Gallery / Londres, Luns Humphries Publishers Ltd.
- DE WITT, David y VAN SLOLEN, Leonore (2025). *Samuel van Hoogstraten: De Illusionist, een pionier van illusionistische schilderkunst* [cat. exp.], Zwolle, Vbooks.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*. Madrid, n.º 33, miércoles 2 de agosto de 1786, p. 139, sección de «noticias sueltas»; y n.º 55, jueves 24 de agosto de 1786, pp. 230-231.
- DOCAMPO, Javier; ESPINOSA, Carmen y RUIZ, Elisa (2000). *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Afeda.
- ESPINOSA MARTÍN, M. Carmen (2000). «El documento pintado desde el reinado de Felipe V hasta Fernando VII» en Javier Docampo, Carmen Espinosa y Elisa Ruiz. *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Afeda, (pp. 67-86).
- GIUSTI, Annamaria (ed.) (2010). *Ingagno ad arti. Meraviglie del trompe-l'oeil dell'antichità al contemporáneo* [cat. exp. Florencia, Palazzo Strozzi, 16 octubre 2009-24 enero 2010], Florencia, Fondazione Palazzo Strozzi, Mandragora.
- GÓMEZ Y GÓMEZ, Margarita (2003). *Actores del documento. Oficiales, archiveros y escribientes de la Secretaría de estado y Despacho Universal de Indias durante el siglo XVIII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2009): «Piezas de mobiliario y decoración en escayola intarsiada, firmadas por Antonio y Vicente Marzal», *Archivo Español de Arte*, 82, 325, pp. 63-73.

- (2012): «Tras la pista de Andrés Paradís. Una mesa de escayola (*scagliola*) policroma del Barroco en Valencia», *Ars Longa*, 21, pp. 327-334.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan (2003). *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia, Pre-Textos, Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- MILMAN, Miriam (1983). *Tromp-l’Oeil Painting: The Illusion of Reality*, Londres, Skira.
- Musée Marmottan Monet (2025). *Le trompe-l’Oeil, de 1520 à nos jours* [cat. exp. 17 de octubre - 2 de marzo de 2025], Paris, Musée Marmottan Monet.
- ORELLANA, Marcos Antonio de (1930-1936) (ed. Preparada por Xavier de Salas). *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos...*, Madrid, Gráficas Marinas.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1947). *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, Madrid, Aguilar.
- PETRA SANCTA, Silvestro (1638). *Tesserae Gentilitiae*, Roma.
- QUILES GARCÍA, Fernando (2009-2010): «Trampantojos sevillanos del siglo XVIII», *Atrio*, 15-16, pp. 209-212.
- QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio (2006). *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Simois Gestión de Arte, S. L.
- SALAZAR ARECHALDE, José I. (2010): «El Arenal: puerto y paseo de Bilbao en el siglo XVIII», *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n.º 33, pp. 361-373.
- SOLANA, Guillermo y BOROBIA, Mar (2022). *Hiperrreal. El arte del trampantojo* [cat. exp. del 16 de marzo al 22 de mayo de 2022], Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- TORÍO DE LA RIVA, Torcuato (1798). *Arte de escribir por reglas y con muestras según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales: acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa. Compuesto por...*, Madrid, Imprenta de la viuda de Don Joaquín Ibarra.
- VALDIVIESO, Enrique (2021). *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*, Sevilla, ed. Renacimiento.
- VAN HOOGSTRAETEN, Samuel (1678), *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam.
- VICENTI, José A. (1979). *Catálogo general de la moneda española. España peninsular y provincias de ultramar. Felipe V-1700, Isabel II-1868*, Madrid, José A. Vicenti.
- WESTSTEIJN, Thijs (ed.) (2013). *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678): Painter, Writer, and Courtier* (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age), Ámsterdam, Amsterdam University Press.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2020). *Documentos con pinturas. Diplomática, Historia y Arte*, Madrid, Analecta Ediciones y Libros.

UN NUEVO CUADRO DE HISTORIA DE ESQUIVEL, PRESENTE EN LOS POETAS CONTEMPORÁNEOS

A new history painting by Esquivel, present in *Contemporary Poets*

JOSÉ LUIS DÍEZ

Real Academia de la Historia

Recibido: 23/09/2025

Aceptado: 07/10/2025

DOI: 10.51743/cai.641

RESUMEN

Identificación y estudio de un nuevo cuadro de historia del pintor romántico español Antonio María Esquivel, que pasó inadvertido por el mercado de arte madrileño hace unos años, como obra anónima. Esta obra supone una significativa aportación a la escasa producción de su autor en el género histórico conocida hasta ahora, además de un importante eslabón en la evolución de la pintura española de argumento histórico durante el Romanticismo y, concretamente, en el tratamiento de los ciclos iconográficos dedicados a Cristóbal Colón y los Reyes Católicos. Pero, sobre todo, constituye una nueva y relevante clave para la interpretación de la pintura más conocida de Esquivel, por lo que supone un intencionado manifiesto de su rango de consideración y prestigio en el panorama artístico de la corte de Isabel II.

PALABRAS CLAVE: Antonio María Esquivel, Capitulaciones de Santa Fe, Isabel la Católica, Isabel I

ABSTRACT

Identification and study of a new historical painting by Spanish Romantic painter Antonio María Esquivel, which went unnoticed in the Madrid art market a few years ago as an anonymous work. This work represents a significant contribution to the artist's limited output in the historical genre known to date, as well as an important link in the evolution of Spanish historical painting during the Romantic period and, specifically, in the treatment of iconographic cycles dedicated to Christopher Columbus and the Catholic Monarchs. Above all, however, it constitutes a new and relevant key to the interpretation of Esquivel's best-known painting, as it is an intentional manifesto of his standing and prestige in the artistic scene of the court of Isabel II.

KEYWORDS: Antonio María Esquivel, The Santa Fe Capitulations, Isabella the Catholic, Isabella I of

de Castilla, Cristóbal Colón, Fernando el Católico, Fernando II de Aragón, descubrimiento de América, Príncipe don Juan, Juan Rodríguez de Fonseca, Juan de Coloma, Fray Juan Pérez, Carlos María Esquivel, conquista de Granada, Museo del Prado.

Castile, Christopher Columbus, Ferdinand the Catholic, Ferdinand II of Aragon, discovery of America, Príncipe don Juan, Juan Rodríguez de Fonseca, Juan de Coloma, Fray Juan Pérez, Carlos María Esquivel, conquest of Granada, Museo del Prado.

Una de las asignaturas pendientes más clamorosas que mantiene todavía la historiografía del arte español del siglo XIX es el estudio global, sistemático y pormenorizado de la obra del pintor sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857), quien, a pesar de estar reconocido desde su propio tiempo hasta nuestros días como una de las figuras capitales del panorama artístico isabelino, sigue esperando el estudio completo —y complejo— sobre su vastísima producción como pintor, dibujante e ilustrador, además de su dimensión como maestro y teórico de las artes, e incluso de sus escarceos literarios, que le configuran a todas luces como una de las personalidades más atractivas y absolutamente imprescindibles para el conocimiento cabal y riguroso de nuestro Romanticismo.

Así, a pesar de algún medido esfuerzo de sintética monografía aparecida en las últimas décadas y dispersos artículos más recientes de distinto alcance sobre aspectos puntuales de su producción, los cimientos bibliográficos sobre los que se asienta el conocimiento de este gran maestro siguen apoyándose en trabajos muy pretérritos, que parten desde las distintas necrológicas publicadas por la prensa a su muerte hasta los trabajos clásicos de Guerrero Lovillo y Pantorba, sin olvidar la nutrida reseña biográfica del siempre imprescindible Ossorio y Bernard¹.

En cierta medida, tal ausencia de un gran trabajo monográfico integral sobre el pintor sevillano pueda explicarse —aunque no justificarse— por la desbordante fecundidad de su actividad creadora, que ha disuadido hasta ahora a los historiadores a la hora de afrontar el catálogo completo de su obra, cuyo conocimiento resulta sin embargo una herramienta imprescindible para el estudio del panorama artístico, cultural, político y social de la España romántica y de sus protagonistas. Si su incommensurable faceta como retratista es considerada hasta hoy como la más identitaria de su arte, constituyendo un acta notarial extraordinariamente rico y denso sobre la sociedad española en el reinado de Isabel II, además de aportar algunos de los ejemplos más sobresalientes de la retratística romántica española, no son menos relevantes sus obras de composición, tanto de escenas mitológicas como religiosas o temas de historia, géneros todos ellos cultivados en mayor o menor medida por la mayoría de los pintores de su tiempo, y en los que Esquivel dejó algunos de sus trabajos más notables, aunque menos conocidos. Junto a ellos, resultan particularmente

¹ Ossorio y Bernard, 1883-1884, pp. 203-207; Guerrero Lovillo, 1957; de Pantorba, 1959, pp. 155-179.

interesantes los cuadros del maestro sevillano protagonizados por temas eróticos, asuntos que en la mayoría del resto de los artistas románticos españoles no pasaron nunca de la intimidad discreta y reservada del papel, pero a los que Esquivel dio carta de naturaleza principal, elevándolos a la categoría del arte mayor de la pintura, en ocasiones en lienzos de grandes dimensiones, que hubieron de despertar una expectación muy especial, por lo reservado de su contemplación, en las visitas a las galerías pictóricas de las residencias privadas a las que fueron destinadas. Igualmente, la labor de Esquivel como dibujante y acuarelista de tipos costumbristas, en la que demostró una sensibilidad muy personal en la descripción pintoresca y pormenorizada de los distintos personajes que poblaban las calles, establecimientos y festejos de la España de su tiempo, acaban por configurar uno de los perfiles artísticos más ricos e interesantes que protagonizara el Romanticismo español.

Frente a todos estos terrenos menos conocidos de la producción artística de Antonio María Esquivel, todavía por explorar con el rigor, conocimiento y profundidad que exigen y merecen, el cuadro que sin duda le ha otorgado mayor fama, erigiéndose en baluarte máximo de la obra del maestro sevillano es, como es bien sabido, el titulado *Los Poetas Contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (fig. 1)², indiscutiblemente la obra más conocida salida de sus pinceles, considerado con toda justicia como uno de los emblemas plásticos absolutos del Romanticismo hispano y foco de atención preferente de la historiografía en los distintos trabajos dedicados al pintor. En efecto, además de tratarse de un documento gráfico verdaderamente capital para el conocimiento de los protagonistas principales de las letras del periodo isabelino, no lo es menos como testimonio excepcional de la apariencia y configuración escenográfica del estudio de un pintor de prestigio durante la era romántica, concebido como elocuente escaparate de presentación de la identidad y dedicación de su titular para cuantos lo visitaran, tanto clientes como amigos, ejerciendo una función de primera importancia en la promoción social y mercantil de los artistas; cometido que estas estancias de trabajo han seguido ejerciendo, —en una puesta en escena absolutamente consciente e intencionada—, hasta nuestros días, fundamentalmente en aquellos espacios abiertos al acceso de potenciales clientes.

Así, como se ha señalado repetidamente, la habitación representada por Esquivel como estancia principal de su estudio, tapizados por entero sus muros con cuadros, constituye todo un manifiesto identitario del artista, tanto en su faceta de coleccionista de pintura antigua como en su interés por la anatomía y la estatuaria clásica, además de constituir, sobre todo, un nutrido repertorio propio de los distintos géneros a los que dedicó su producción pictórica, todo ello presentado con la dignidad formal exigida por su

² Para el estado de la cuestión sobre el estudio de esta obra, véase fundamentalmente Díez, 2007 en Díez y Barón, 2007, pp. 154-163.



Fig. 1. Antonio María Esquivel, *Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846, óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4299.

posición destacada en la Corte, en su calidad de pintor honorario de cámara de la reina, a la que alude tanto la formalidad de su indumentaria doméstica, a pesar de representarse en el acto de pintar, como, de forma sutil, el busto de Isabel II que puede verse sobre el armario con libros situado junto al ventanal.

En toda esta estudiada escenografía, resultaba hasta ahora particularmente inquietante el especial protagonismo otorgado por el artista a un cuadro sin marco colocado en el lugar principal de la estancia (fig. 2), exactamente en el centro de la composición y sobre la puerta de dos hojas entreabierta de la sala, que deja atisbar la pared de otra galería, también colmada de pinturas. Como el resto de los lienzos que cubren los muros del estudio, tal cuadro había de responder con toda seguridad a una obra existente en realidad, y muy probablemente debida al propio artista, como la mayoría de las reunidas en la sala, a modo de extensa panoplia de la diversidad de géneros a que el artista sevillano dedicó su carrera como pintor. Reconocido desde hace muchos años su asunto como una audiencia de Colón ante los Reyes Católicos³, resultaba evidente que su especial situación entre el

³ Pardo Canalís, 1971, p. 366 (identificado el asunto como *Colón ante los Reyes Católicos* con interrogante); Díez, 2006 en Anes Álvarez de Castrillón y Manso Porto (coords.), pp. 103-104, fig. 7 (interpretado el tema como *Isabel la Católica entregando sus joyas para la empresa de Colón*).

resto de las obras reunidas en la habitación principal del taller del pintor delataba la clara intención de Esquivel de significarse como pintor de historia, por ser género ya entonces de máxima consideración en los ambientes artísticos oficiales, ubicando además por añadidura en lugar tan principal un argumento dedicado precisamente a la reina de Castilla, como espejo de virtudes en el ejercicio del trono, que sería reivindicada con un intencionado paralelismo político durante todo el reinado de Isabel II.



Fig. 2. Antonio María Esquivel, *Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (detalle), 1846, óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4299. Detalle del cuadro *Las Capitulaciones de Santa Fe*.

Afortunadamente, el enigma ha sido finalmente despejado con la aparición hace unos años en el mercado madrileño como obra anónima de escuela española del siglo XIX del lienzo original pintado por Esquivel, que se ajusta con toda precisión al representado por el artista sobre la puerta de su estudio en el cuadro de *Los poetas contemporáneos*. En efecto, aunque lógicamente descrito en su famosa composición con una técnica esbozada aunque minuciosa, como el resto de los cuadros que cuelgan de las paredes, el detailismo de su trazo es sobradamente suficiente para poder identificarlo, sin lugar a dudas, con el lienzo original de Esquivel ahora localizado, e indiscutible obra por entero de su mano. La aparición de este cuadro supone una aportación especialmente significativa, no solo para

la consideración de la trayectoria de Esquivel como pintor de historia, sino para el estudio de la propia evolución del género en España durante el Romanticismo, e incluso en la consideración del tratamiento de los distintos argumentos sobre la reina de Castilla en su relación con Colón que hicieron fortuna a lo largo de todo el siglo⁴, ya que ilustra uno de los pasajes colombinos con los Reyes Católicos menos tratados por los pintores, pero más trascendentes para la gesta americana en la relación del navegante con los monarcas.

Así, el lienzo (fig. 3)⁵ representa concretamente *Las Capitulaciones de Santa Fe*, el acto de entrega del documento acordado entre Colón y los Reyes Católicos el 17 de abril de 1492 en el campamento regio levantado a las afueras de Granada, que sellaba el compromiso entre la Corona y el navegante genovés ante las prometedoras perspectivas de la empresa descubridora⁶, pasaje para el que Esquivel pudo inspirarse en alguno de los repertorios históricos más manejados por los pintores de su tiempo para la representación de los temas relacionados con el reinado de los Reyes Católicos y la empresa colombina, principalmente la traducción al castellano de la obra de Washington Irving *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1833)⁷ y la *Historia del reinado de Fernando e Isabel la Católica* de William H. Prescott (1837)⁸, además de la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas⁹ o la *Historia General de España* del Padre Mariana¹⁰, de consulta común entre los artistas españoles dedicados al género histórico.

El maestro sevillano representa exactamente el momento en que la reina Isabel hace entrega por su propia mano del documento de las capitulaciones a Colón, quien se arrodilla respetuosamente para recogerlo, descubriendo su cabeza del gorro que lleva en la mano. La escena tiene lugar en la tienda de campaña regia levantada en el campamento establecido en Santa Fe meses antes para la toma de la ciudad de Granada, cuya silueta, definida por una Alhambra fantaseada, puede adivinarse en la lejanía tras el cortinaje recogido del extremo izquierdo de la carpa real. El cuadro resulta particularmente interesante entre la pintura histórica española de esos años por el equilibrio sosegado de su composición y la eficaz sencillez de su planteamiento narrativo, que Esquivel resuelve con la etiqueta ceremonial debida a una audiencia regia, pero lejos de cualquier fastuosidad

⁴ Reyero, 1987, pp. 267-297; Rincón García, 2004, pp. 129-161; Díez, 2006, *op. cit.*, pp. 96-124.

⁵ Madrid, Subastas Ansorena, mayo 2018, lote n.º 525.

⁶ Una de las copias más antiguas del documento se conserva en el Archivo de la Corona y Aragón y otra en el Archivo General de Indias. Sobre su estudio historiográfico, véase fundamentalmente Rumeu de Armas, 1985.

⁷ Washington, 1833, [José García de Villalta (trad.)], cap. 8, pp. 239-251.

⁸ H. Prescott, 1838, cap. 16.

⁹ de las Casas, s. XVI, t. 2, cap. 125.

¹⁰ de Mariana, Juan, 1751-1756, t. 6, cap. 16.



Fig. 3. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018).

palaciega, al desarrollarse el asunto en la sobriedad castrense de un escenario de campaña. Así, Isabel aparece ante una sencilla mesa, sobre la que acaba de firmar el documento, con la aquiescencia del rey Fernando, situado en el extremo izquierdo y recortada su figura en sombra en primer término, que extiende su mano para indicar la entrega del pliego al navegante. La reina (fig. 4) está sentada en un sillón dorado de curioso diseño, a modo de trono acorde a su dignidad, con una decoración de pretendida inspiración gótica, rematado su respaldo por torrecillas alusivas al símbolo del reino de Castilla, al igual que los castillos y leones bordados en oro de la camisa que viste, y que responden a una de las iconografías más consolidadas de la reina católica, fundamentalmente transmitida a partir del conocido retrato de Juan de Flandes. Sin embargo, Esquivel no atiende a la menor voluntad de verosimilitud histórica a la hora de reproducir sus rasgos, respondiendo en cambio su rostro a uno de los arquetipos femeninos más característicos del artista, que incluso adorna con un castizo caracolillo. Isabel viste un sencillo traje de corte, ausente de cualquier tipo de ostentación regia, cubierta la cabeza con un velo. Junto a ella, asiste curioso al acto el príncipe don Juan, que se apoya en el respaldo del sillón, acodándose en

la mesa para poder ver mejor la entrega de las capitulaciones. Su identidad queda refrendada por su destacada posición junto a la reina y la riqueza de sus vestiduras perladas, con un traje de mangas abullonadas y bonete, bajo el que asoma una sedosa melena rubia que le cae sobre los hombros. El príncipe, que tenía entonces trece años, estaba en efecto en Granada en esos momentos, aunque realmente no asistió al acto de las capitulaciones, incluyéndose no obstante en la escena en una lógica licencia por su significación histórica como heredero de la Corona en ese momento tan trascendental en el reinado de sus padres. Por ello, Esquivel trató con especial cuidado la relevancia de este personaje en la escena, pudiendo reconocerse en su rostro los rasgos del primogénito del artista, Carlos María (1830-1867), que tenía aproximadamente esa edad en la probable fecha del cuadro, y cuyo semblante infantil nos es bien conocido a través del *Autorretrato con sus hijos*, pintado por Esquivel en 1843 (Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, CE7167)¹¹.



Fig. 4. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018). Detalle de las figuras de Isabel la Católica y el príncipe don Juan.

¹¹ Óleo sobre lienzo, 132 x 104 cm. Firmado en 1843.

Resueltla la caracterización fisionómica de los personajes y la ambientación de época del episodio con total libertad, tanto en la individualización de los rasgos de sus protagonistas principales como en la interpretación de sus indumentarias medievales, dentro de la deliciosa fantasía creadora de la pintura romántica, ajena por completo a los rigores arqueológicos que determinarán la pintura de historia posterior, Esquivel apostó en esta obra por una elaboración compositiva de cierta complejidad, tanto en la variada caracterización individual de cada uno de los personajes como en su colocación en los distintos planos espaciales de tan constreñido escenario, marcados con solvencia por un hábil manejo de la luz natural que entra por la abertura de la tienda, y que hace destacar el absoluto protagonismo de la figura de la reina, vestida de blanco y situada exactamente en el centro de la composición, acaparando así de inmediato la atención primera en la contemplación del cuadro. Mientras, el personaje de Fernando, acompañado de un pajecillo, está situado en el plano más próximo al espectador, pero queda sumido en una acusada sombra, relegando así su presencia a un papel meramente secundario, marcando además con ello la profundidad espacial de la tienda. A espaldas del rey, un clérigo conversa con otro personaje (fig. 5), recortándose su figura sobre el fondo del paisaje de la ciudad; personaje que ha de corresponderse con el arcediano de Sevilla Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), representante de la iglesia y consejero real, quien participó en la redacción y validación del acuerdo entre los reyes y Colón. Su cabeza, de factura vibrante y enérgica, constituye una de las de mayor viveza presencial de todo el conjunto, al igual que la del cortesano que aparece más a la derecha leyendo un pliego, identificable en este caso con Juan de Coloma (1440/3-1517), quien fuera secretario de los Reyes Católicos y redactor de las capitulaciones, y que sin duda responde a un retrato tomado del natural, probablemente para resaltar su importancia, dado el papel igualmente destacado de este personaje en la elaboración del documento. Las damas de compañía situadas detrás de la reina conversan entre ellas, aportando un murmurante movimiento a la solemnidad del momento, mientras que la figura de Colón, vestido con sencillo jubón de mangas acuchilladas, parece mostrar en su rostro adusto, de rasgos afilados, con barba y cabello canos, una posible inspiración de Esquivel en el retrato del navegante presente en la famosa *Virgen de los Mareantes*, de Alejo Fernández¹², que sin duda hubo de conocer bien en su Sevilla natal. El marino está amparado en su comparecencia ante los monarcas por un fraile franciscano, situado tras él con los brazos abiertos, que seguramente ha de tratarse de Fray Juan Pérez (†1513?), confesor de la reina Isabel y prior del monasterio de la Rábida, quien actuó como mediador y colaboró también como redactor del documento en las negociaciones previas.

¹² Sevilla, Reales Alcázares. Pintada h. 1531-1536 para la Casa de Contratación de Indias de la capital hispalense.



Fig. 5. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018). Detalle de las figuras de Juan Rodríguez de Fonseca, Fernando el Católico y Juan de Coloma.

Por lo demás, el lienzo responde a la grafía más personal de Esquivel en sus años de madurez, tanto en las tipologías humanas y en su definición estilística como en la delicadeza de su técnica y la sutil elegancia en el uso de un colorido brillante y lleno de matices, así como en el volumen rotundo de las figuras, el modelado de los pliegues de los paños y el manejo inteligente de la luz para marcar los distintos planos de la escena y el posicionamiento de cada uno de los personajes, distribuidos hábilmente para destacar el protagonismo fundamental de la reina Isabel en este pasaje histórico. Es esta zona central del lienzo la que presenta un grado total de conclusión en su factura, mientras que el resto de las figuras quedaron esbozadas en distinto grado, permaneciendo por ello como obra inconclusa entre las paredes del estudio de su autor.

Por su estilo y factura, el cuadro debió ser pintado por Esquivel poco antes que *Los Poetas Contemporáneos*, donde aparece representado, dejándolo sin concluir por razones desconocidas, motivo que quizás explique la ausencia hasta ahora de rastro alguno de su existencia, tanto en la bibliografía más antigua como en la prensa de su tiempo. En este sentido, tan solo se tiene noticia de una pintura de tema colombino de su mano pintado por las mismas fechas y presentado a la exposición de la Academia de San Fernando de 1845, ilustrando el pasaje de *Cristóbal Colón en la Rábida*, que no tendría demasiada fortuna

en su momento, y al que se criticó «la composición buena y bastante efecto; sin embargo que la cabeza de Colón no expresa la sublime inteligencia que debía poseer el descubridor del nuevo mundo»¹³, juzgándose su figura como «algo mezquina, atendiendo lo notable de este grande hombre, que es la persona principal del cuadro»¹⁴. Quizá, este nuevo lienzo histórico ahora aparecido fuera planteado por Esquivel como una alternativa de argumento colombino finalmente interrumpida y mantenida en la privacidad de su taller para evitar una nueva adversidad en su juicio público.

Así, la incorporación de estas *Capitulaciones de Santa Fe* al catálogo de la obra pictórica Antonio María Esquivel, no solo aporta un singular y novedoso ejemplo al estudio de la pintura romántica española de género histórico, y concretamente al tratamiento de la nutrida iconografía decimonónica sobre Colón e Isabel la Católica, sino además una nueva clave para la interpretación del cuadro más famoso de su autor y de todo el Romanticismo español, al aparecer en él en el lugar más principal del estudio de Esquivel como reivindicación de su prestigio como artista en la corte de Isabel II y, sobre todo, como expresión de su voluntad de ser reconocido como pintor de historia; categoría en la que, como en tantas otras facetas de su ingente obra, el maestro sevillano guarda todavía sorpresas insospechadas.

BIBLIOGRAFÍA

- CASAS, Bartolomé de las (s. XVI). *Historia de las Indias*, Madrid, Reparaz.
- DÍEZ, José Luis (2006). «Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX» en Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón y Carmen Manso Porto (coords.). *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, (pp. 103-104).
- (2007). «Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor» en José Luis Díez y Javier Barón, *El Siglo XIX en el Prado* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, (pp. 154-163).
- GUERRERO LOVILLO, José (1957). *Antonio María Esquivel*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Artes y Artistas.
- H. PRESCOTT, William (1837). *Historia del reinado de Fernando e Isabel la Católica*. Madrid, Gaspar y Roig.
- IRVING, Washington (1833) [José García de Villalta (trad.)]. *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Imprenta de José Palacios, cap. 8, pp. 239-251.

¹³ *El Espectador*, 17 de octubre de 1845.

¹⁴ *Revista Literaria de El Español*, 13 de octubre de 1845, p. 15.

- MARIANA, Juan de (1751-1756). *Historia General de España*, Amberes, Marcos-Miguel Bousquet & Ca.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas.
- PANTORBA, Bernardino de (1959). «Antonio María Esquivel» en *Arte Español*, t. 20, Madrid.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1971): «Una reunión que ha pasado a la Historia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 7, p. 366.
- REYERO, Carlos (1987). *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 267-297.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (2004): «Los Reyes Católicos en la pintura historicista española», *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 701, pp. 129-161.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1985). *Nueva luz sobre las Capitulaciones de Santa Fe de 1492 concertadas entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón: estudio institucional y diplomático*, Madrid, CSIC, Editorial Tesoro.
- El Espectador*, 17 de octubre de 1845.
- Revista Literaria de El Español*, 13 de octubre de 1845, p. 15.

LAS TERMAS ESTABIANAS DE POMPEYA COMO PATRIMONIO ESCENOGRÁFICO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX: LA ATRIBUCIÓN DE «BAÑOS» DE SOROLLA

The Estebian Baths of Pompeii as scenographic heritage in the 19th Century Painting: The Attribution of Sorolla's "baños"

ANA VALTIERRA LACALLE

Universidad Complutense de Madrid

anavalti@ucm.es

ORCID: 0000-0003-2710-8794

Recibido: 13/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.595

RESUMEN

En 1886 Sorolla visitó Pompeya, dibujando aquello que era de su interés. El valenciano se detuvo con especial vocación en una estructura que hemos identificado como el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas, excavado unos años antes. Este enclave habría despertado la atención de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX para ser usado como marco escenográfico de las pinturas de baños, acorde a los estudios de desnudo de la época. Fueron los mismos pintores quienes hicieron circular estas imágenes, lo que explica el interés de Sorolla por este espacio y la inclusión del tema en su repertorio. Este espacio vinculado a Pompeya se convirtió en un referente en la pintura de baños del siglo XIX, usado como marco escenográfico para el

ABSTRACT

In 1886 Sorolla visited Pompeii and drew what was of interest to him. The Valencian stopped with special interest in a structure that we have identified as the female *apodyterium* of the Stabian Baths, excavated a few years earlier. This enclave would have aroused the interest of the painters of the second half of the 19th century. It was used as a scenographic frame for the bath paintings, in accordance with the nude studies of the time. It was the painters themselves who circulated these images. This explains Sorolla's interest in this space and the inclusion of the subject in his repertoire. This space linked to Pompeii thus became a point of reference in 19th-century bathroom painting. It was used as a theatrical setting for these scenes, which had a

desarrollo de estas escenas que permitían una doble ventaja: la inserción del motivo antiguo en el más puro sentido arqueológico y el desarrollo del desnudo académico.

PALABRAS CLAVE: Recepción del mundo clásico, iconografía clásica, *apodyterium* femenino, dibujo, arquitectura romana.

twofold advantage. On the one hand, the inclusion of the ancient motif in the purest archaeological sense, and on the other, the use of the academic nude.

KEY WORDS: Reception of the classical world, classical iconography, female *apodyterium*, drawing, Roman architecture.

1. INTRODUCCIÓN: LA LLEGADA DE SOROLLA AL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE POMPEYA¹

Joaquín Sorolla y Bastida ingresó en octubre de 1878 en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde el peso de los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano en la formación académica era grande. El yacimiento, sumido en plenas campañas arqueológicas, era un punto fundamental en el acercamiento del mundo clásico a los estudiantes, usándose los vaciados de las esculturas para el aprendizaje del dibujo².

En 1884 ganó la pensión en Roma de la Diputación Provincial de Valencia³, pudiendo continuar sus estudios artísticos allí a partir de enero de 1885. A finales de verano de ese mismo año, y tras una breve estancia en París, comenzó a viajar por Italia realizando notas de color de los sitios que visitaba⁴. Por estos dibujos que conservamos, sabemos que entre el otoño de 1885 y la primavera de 1886 estuvo en Pisa, Florencia, Venecia y Nápoles⁵.

A pesar de que la pensión de la Diputación hacía que los beneficiarios se alojaran normalmente en Via Margutta, la relación con la Academia Española de Roma —que se había inaugurado el 5 de agosto de 1873, acogiendo a doce alumnos que estaban becados durante tres años— era estrecha. A partir del segundo año de estancia, y siempre con

¹ Esta publicación se realizó en el marco de una estancia de investigación en el Museo Sorolla dirigida por su director, Enrique Varela Agüí, y la conservadora Sonia Martínez Requena, a quienes quiero expresar mi profundo agradecimiento por su generosidad, acogida y cariño. También a todo el personal del Museo, que han sido facilitadores del trabajo con un trato personal impecable durante toda mi estancia.

² Valtierra Lacalle, 2023c, pp. 235-262.

³ El concurso fueron tres ejercicios: la ejecución de un modelo natural, el tema *Isaac bendiciendo a Jacob* y el tercero, al que solo concurrieron Joaquín Sorolla y Constantino Gómez Salvador, consistió en desarrollar el tema *El Palleter declarando la guerra a Napoleón*. Véase Pérez Velarde, 2022, pp. 24-25.

⁴ Para ampliar la información sobre el tema de las notas de color de Sorolla, ver López Fernández y Blanca Pons-Sorolla, 2019; especialmente López Fernández, 2019, pp. 9-31.

⁵ Una parte de estos dibujos forman parte de los fondos del Museo Sorolla.

permiso del director, se impulsaba el que los estudiantes viajaran por Italia conociendo de primera mano las principales ciudades y enclaves artísticos⁶. El planteamiento pedagógico de la Academia en Roma era rígido, estableciéndose un férreo control sobre los pensionados por parte de los sucesivos directores de las primeras generaciones⁷. Era la propia institución y sus directores quienes impulsaban estos viajes de aprendizaje recorriendo Italia, como fue el caso de Vicente Palmaroli, director de la Academia entre 1882 y 1892, es decir, durante la estancia de Sorolla allí. Palmaroli mantuvo un trato inflexible con los pensionados, en pro de lo que consideraba adecuado para su formación. En función de ello, sabemos que envió de manera explícita a algunos estudiantes como Eugenio Álvarez Dumont y Enrique Simonet a copiar frescos pompeyanos⁸.

Los pintores, impulsados desde la Academia y tal y como establecían las propias bases impuestas por la beca de la Diputación, fueron visitando los diferentes yacimientos arqueológicos vesubianos del área de Nápoles, así como las piezas expuestas en sus museos. Mediante sus comentarios y dibujos de lo que iban viendo, se convirtieron en figuras de especial relevancia en la difusión de las diferentes campañas arqueológicas que se iban sucediendo, así como de las piezas de cultura material que iban apareciendo. En estos años el foco artístico de la «modernidad» estaba puesto en París, a pesar de lo cual se seguían becando estudiantes para ir a Italia. La finalidad era que pudieran conocer de primera mano los restos pertenecientes al arte de la antigüedad, y así integrarlos en sus obras y aprendizaje.

Por supuesto, Joaquín Sorolla también participó de este estímulo, recorriendo el golfo de Nápoles, dibujando y llevando a cabo notas de color de diferentes partes de los yacimientos englobados bajo el nombre de «pompeyanos»⁹. Estas anotaciones, fechadas en 1886, se conservan en gran parte en el Museo Sorolla de Madrid¹⁰. A través de estos

⁶ Bru Romo, 1971; González y Martí, 1987; Casado Alcalde, 1990; Reyero Hermosilla, 1992.

⁷ Reyero Hermosilla, 2014, pp. 137-138.

⁸ Sobre los frescos pompeyanos que mandó copiar Palmaroli a Dumont y Simonet ver Casado Alcalde, 1992, pp. 47-48.

⁹ El término «pompeyanos» se convirtió en la mentalidad de finales del siglo XIX en una denominación genérica que en Europa abarcaba a todos los descubrimientos de la zona, sin referirse de manera estricta al yacimiento arqueológico de Pompeya. En el caso de los dibujos de Sorolla, explicaría que en estos cuadernos englobados bajo la denominación «Pompeya» incluyeran partes de Herculano y la propia Nápoles. Sobre este tema ver Valtierra Lacalle, 2023, pp. 199-200.

¹⁰ Con respecto a este viaje conservamos seis cuadernos de dibujos rectangular, cosidos al lomo con hilo o cuerda y encuadrado con cartón entelado beige con compartimentos para adjuntar un lápiz. Se han datado como pertenecientes a la época en la que Sorolla recorre varios puntos de la geografía italiana en 1886 porque en uno de ellos el propio pintor anota ‘Pompeya’ aludiendo al lugar que está dibujando. En este mismo cuadernillo también conservamos otro dibujo con la inscripción que alude al Museo de Nápoles, es decir que tenemos constancia de su interés no solo por los propios yacimientos arqueológicos sino

dibujos podemos constatar su interés por las diferentes arquitecturas que ávidamente iba abocetando en su cuaderno a grafito y algunas notas de color, sistema utilizado durante sus viajes para plasmar impresiones que luego podían servirle en futuros lienzos¹¹.

2. «BAÑOS»: ATRIBUCIÓN DEL DIBUJO DEL MUSEO SOROLLA

Dentro de los bocetos contenidos en el citado cuaderno, que ha sido fechado como realizado en el año 1886, encontramos uno que contrasta en su proceder con el resto, porque parece que Sorolla pone especial fascinación en detallarlo. Frente a los dibujos tremendamente resolutivos de las arquitecturas pompeyanas, donde el interés parece centrado en gran medida en los colores que indica apuntados a mano, en el dibujo con el número de inventario 12496 del Museo Sorolla, parece que Sorolla sintió particular seducción por las diferentes ordenaciones arquitectónicas (fig. 1). Se detuvo en algunos detalles, repasó varias veces algunas líneas insistiendo en ellas, y utilizó un punto de vista concreto de la estancia que permitía ver las diferentes partes de esta. Además, se tomó la molestia de identificar el emplazamiento del yacimiento con la palabra «baños», sin especificar cuál de los múltiples baños existentes en los yacimientos vesubianos estaba dibujando. Como ya hemos mencionado, el ubicarlo como «pompeyano» es una terminología general aplicada más al estilo que a la ubicación precisa en la mayoría de los casos y, aunque se tratara de Pompeya, dentro del yacimiento están documentados múltiples baños.

En este dibujo de Sorolla, logramos apreciar la bóveda de cañón propia de la arquitectura romana usada en la cubierta, con un muro de fondo donde se abre un vano rectangular. El muro izquierdo está recorrido por un banco corrido que Sorolla marcó en el dibujo, y sobre el que hay unas pequeñas aberturas también rectangulares. Al fondo, unos escalones que dan acceso a la piscina que alcanzamos a ver de perfil, por lo que solo diferenciamos el bordillo y el acceso.

Aunque hasta el momento no estaban identificadas, podemos afirmar que es una vista mirando hacia el noroeste del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya. Este espacio fue excavado principalmente en los años 1853-1857 y, en otra campaña arqueológica, en 1865¹², tomando su nombre de su ubicación en el cruce de la Vía de la Abundancia con la Vía Estabiana (fig. 2). La comparativa del dibujo de Sorolla

por las piezas que de ellos se habían extraído y que conformaban el propio museo. Sobre estos dibujos ver Valtierra Lacalle, 2023b, pp. 87-104; Abril Benavides y Rodríguez Subirana, 2019.

¹¹ Sobre este proceder de Sorolla durante sus viajes, véase Sánchez Domínguez, 2023.

¹² Minervini, 2019b, pp. 107-117; Maiuri, 1932, pp. 507-516.



Fig. 1 (izqda.). Joaquín Sorolla y Bastida, *Baños*, 1886, 9,50 x 5,90 cm. Museo Sorolla (Madrid).

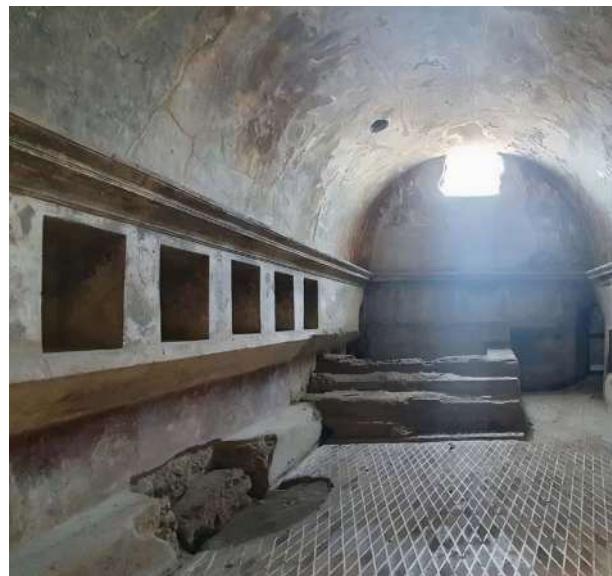


Fig. 2 (dcha.). Vista del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya en la actualidad. Fot. de la autora.

con el estado actual de esta estancia pompeyana no deja lugar a dudas a este respecto. En su meticulosa representación pictórica, Joaquín Sorolla captura con precisión cada detalle arquitectónico del espacio, desde la imponente cubierta de bóveda de cañón que se extiende majestuosamente sobre el recinto, hasta las paredes adornadas con bancos empotrados, proporcionando tanto funcionalidad como estética. Los cubículos rectangulares destinados al almacenamiento de ropa se distribuyen estratégicamente a lo largo del perímetro, ofreciendo una solución práctica para las necesidades de las usuarias. Además, la inclusión de una pequeña piscina destinada a la ablución fría añadía un elemento distintivo al ambiente, situada estratégicamente en la parte posterior izquierda del espacio. Este detalle es particularmente significativo, ya que revela una singularidad única de estos baños femeninos: la ausencia de un *frigidarium* separado, lo que subraya la importancia de la representación fiel de la arquitectura y las prácticas culturales en la obra de Sorolla.

Una de las peculiaridades más notables de las seis salas de baño identificadas hasta la fecha en las Termas Estabianas y que Joaquín Sorolla marca en su dibujo, es que cuentan con una disposición singular y poco común de hileras de nichos dobles. Este aspecto en particular ha llevado a considerar a algunos estudiosos que estos baños son uno de los ejemplos más antiguos conservados, vinculándolos con estructuras termales de estilo griego que incorporaban bañeras a la altura de la cadera. La presencia de estos nichos dobles,

aunque poco común, encuentra paralelismos con los baños públicos de los siglos II y I a. C., donde se observaba una utilización más generalizada de este rasgo arquitectónico¹³.

Es importante considerar que la función específica de estos nichos podría variar según la sala en cuestión. En algunas salas, como los *apodyteria*, los nichos podrían haber sido utilizados para almacenar prendas de vestir, mientras que en los *tepidaria* y *caldaria*, donde la iluminación era escasa, es posible que se destinaran al resguardo de utensilios para el baño, productos cosméticos y lámparas.

3. EL *APODYTERIUM* FEMENINO DE LAS TERMAS ESTABIANAS DE POMPEYA

La actividad de los baños públicos en la antigua Pompeya representaba un componente fundamental de la vida cotidiana para sus habitantes, quienes los utilizaban no solo como espacios para la higiene personal, sino también como lugares de ocio y socialización. Como prueba de la importancia de la cultura del baño en el mundo romano en general, los arqueólogos han identificado un cuantioso número de baños en Pompeya¹⁴.

La simultaneidad y operatividad de todas las termas de Pompeya en el momento de la erupción del Vesubio en el año 79 d. C. no fue uniforme. Dentro del tejido urbano de la ciudad, se observan diversas categorías de termas, cuya coexistencia y funcionamiento variaron según su naturaleza y gestión. Estas se dividen principalmente en dos grupos: las termas de propiedad municipal, como las centrales y las del Foro; y aquellas administradas por particulares con fines comerciales, como *Iulia Felix*, *Palaestra*, Sarno Republicano y las Termas Suburbanas. Además, se encuentran las termas de carácter doméstico, destinadas al uso privado de sus propietarios y sus invitados. Esta diversidad en la titularidad y propósito de las termas refleja la complejidad de la red termal en Pompeya y destaca la amplia gama de opciones disponibles para los habitantes en términos de cuidado personal, esparcimiento y vida social.

Las Termas Estabianas eran una de las más antiguas de la ciudad, cuya construcción tenemos datada después del 130-125 a. C. Las excavaciones arqueológicas más recientes

¹³ Trümper, Brünenberg, Dickmann, Esposito, Ferrandes, Pardini, Pegurri, Robinson y Rummel: «Stabian Baths in Pompeii: New Research on the Development of Ancient Bathing Culture», 2019, pp. 103-159.

¹⁴ Cuatro grandes baños públicos: las Termas Estabianas (VII.1.8,14,17,48,50,51), las Termas del Foro (VII.5.2,8,12,24), Termas Suburbanas (VII.16A,3), Termas Centrales (IX.4.5,10,16); y cuatro baños públicos medianos y pequeños: Baños de Praedia *Iulia Felix*, (II.4.6), Termas de Sarno (VIII.2.17-20), Termas de Palestra (VIII.2.21-24), Termas Republicanas (VIII.5.36); y 28 baños domésticos. Truemper, en prensa.

han demostrado que se construyeron en una superficie de 2400 m² de terreno sin urbanizar¹⁵.

Estaban diseñadas con una separación entre las áreas destinadas a hombres y las destinadas a mujeres. Cada una de estas secciones contaba con un *apodyterium*, *tepidarium* y *calidarium* dispuestos en un esquema organizativo en hileras. Es importante destacar que, en comparación con las áreas asignadas a las mujeres, las destinadas a los hombres no solo eran de dimensiones más amplias, sino que también incluían privilegios adicionales. Por ejemplo, los hombres tenían acceso exclusivo a una espaciosa palestra rectangular que estaba rodeada por pórticos dóricos, posiblemente tres, según la evidencia indirecta sugerida por la disposición arquitectónica. Adicionalmente, se identifica un terreno de descanso de forma triangular ubicado al oeste de la palestra, donde se situaba un *laconicum* con un diámetro aproximado de 7,15 metros, accesible desde el noreste¹⁶.

Situados estratégicamente en la intersección de dos vías principales, estos baños gozaban de una ubicación privilegiada que los convertía en un punto de encuentro clave para los ciudadanos. De hecho, estos baños estaban rodeados por una hilera de *tabernae* en el sur, que daban a la *Via dell'Abbondanza*, la calle comercial más importante de Pompeya. Además, contaban con cinco lujosas entradas a las secciones de baño. A principios del siglo I d. C., este enclave experimentó una notable mejora con la introducción de agua corriente proveniente del acueducto público, un avance que transformó radicalmente la experiencia termal para sus usuarios. Las Termas Estabianas fueron las más importantes de la ciudad hasta el año 79 d. C.

Las mujeres accedían a las termas mediante una entrada independiente situada en el *Vicolo del Lupanare*, que fue identificada durante las primeras excavaciones gracias a la inscripción de la palabra *Mulier* pintada sobre este acceso. La sección femenina del complejo termal ofrecía prácticamente las mismas comodidades que la sección masculina, a excepción del *frigidarium* y el ya mencionado tamaño y menor ornamentación de las

¹⁵ Autores como Hans Eschebach defendieron la existencia de una palestra griega en la zona, la cual constituía un complejo arquitectónico independiente. Este edificio habría servido como espacio para actividades atléticas y entrenamiento físico, reflejando la influencia griega en la cultura y arquitectura de la región en ese periodo. También que en el siglo VI a. C. el terreno donde se ubicarían posteriormente estaba atravesado por las fortificaciones de la ciudad y que esta infraestructura defensiva, característica de la época, marcaría el inicio del desarrollo urbanístico en esa área específica de la antigua Pompeya. Eschebach, 1973, pp. 235-242; 1975, pp. 82-117; 1976, pp. 71-111; 1979. Excavaciones arqueológicas y estudios más recientes, parecen demostrar que no es así, tal y como señalamos en el texto. A este respecto, ver Heide, 2021, pp. 220-253; 2022, pp. 173-190.

¹⁶ Podrían existir más salas al norte de esta área que aún no han sido descubiertas, lo que sugiere la posibilidad de una extensión adicional del complejo termal.

habitaciones. Además, en lugar de contar con una cámara fría, se encontraba una amplia pila de agua fría construida en uno de los extremos del *apodyterium*.

A lo largo del siglo XIX, Pompeya se convirtió en uno de los enclaves más importantes a visitar en la formación de los artistas, coleccionistas y *amateurs* del mundo antiguo. La idea que se tenía era que este lugar transmitía la vida real del pasado directamente al presente, sin intermediarios. Las Termas Estabianas fueron excavadas en 1853-1857 en sus primeras campañas; y en 1865 los trabajos fueron retomados. Es decir, se trataba de un descubrimiento «reciente» con relación a la formación de los viajeros que recababan en Pompeya en los años en los que la Academia comenzó a impulsar estos viajes. No solo un descubrimiento naciente, sino uno de los más relevantes en cuanto a las excavaciones arqueológicas de Pompeya que tuvo, sin lugar a duda, un impacto notable en los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, entre los cuales podemos encontrar un incremento considerable del tema de los baños.

4. LA IMPORTANCIA DE LOS «BAÑOS» POMPEYANOS EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DEL SIGLO XIX

Las termas o baños públicos constituyeron un tema recurrente en la pintura del siglo XIX, particularmente en obras que buscaban recrear ambientes romanos. Esta representación no solo servía como ejercicio estético y arqueológico, sino que también permitía un análisis académico profundo del cuerpo humano desnudo (o desvestido, en palabras de Reyero)¹⁷ en diferentes posiciones. De hecho, una de las experiencias fundamentales para Sorolla en los años que estuvo pensionado en Roma fue el estudio del desnudo, que era uno de los aprendizajes cotidianos que tenían los pensionados en Italia¹⁸.

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico, sino que también revela una preocupación por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia. A través de las representaciones de las termas, estos artistas no solo capturaron la belleza arquitectónica de estos espacios, sino que también ofrecieron una ventana a la rutina diaria y a las prácticas culturales de la antigua Roma, contribuyendo de este modo a ampliar y complejizar el panorama artístico y cultural de la época, al insertar la recreación arqueológica en un discurso más

¹⁷ Reyero Hermosilla, 2009. Sobre el tema del desnudo hay una amplia bibliografía: desde Clark (1956) que defendió el desnudo como un elemento sublimado de lo académico; pasando por las revisiones críticas de Nead (1992); o Dawkins (2002).

¹⁸ González Navarro, 2009, pp. 208-209.

amplio sobre la memoria de la Antigüedad, la práctica académica y las transformaciones estéticas del siglo XIX. De esta manera, las termas o baños fueron un elemento constante en la pintura del siglo XIX que buscaba recrear ambientes romanos, y que permitía hacer un ejercicio académico profundo del cuerpo desnudo.

El aprovechamiento de los restos arqueológicos romanos también fue un tema recurrente en la pintura del siglo XIX, apareciendo de manera explícita en multitud de obras de la época. Entre estos vestigios antiguos, la representación de las termas fue uno de los ambientes más explorados no solo por el propio Sorolla, sino también por otros destacados artistas del siglo XIX, puesto que permitía explotar esta doble arista de representación del desnudo en diferentes posiciones y el conocimiento de la antigüedad clásica.

Alma Tadema, que fue un referente para los pintores españoles, se inspiró en espacios arqueológicos reales para crear una representación vívida y detallada de la vida romana en los baños públicos. Con su enfoque artístico, Alma Tadema fue crucial en la creación de una imagen compartida sobre la antigua Roma, donde los baños públicos ocupaban un lugar destacado como centros de interacción social y cuidado personal. Sus obras reflejan una meticulosa atención a los detalles arquitectónicos y humanos, ofreciendo una visión rica y matizada de la vida en las termas romanas. A través de sus representaciones, el artista captura la esencia vibrante y multifacética de estos espacios, invitando al espectador a sumergirse en la atmósfera de la antigua Roma. La producción artística de Alma Tadema no solo recrea escenarios de la Antigüedad, sino que también problematiza la centralidad de los baños en la sociedad romana, configurándolos como escenarios de interacción social y representación cultural.

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico, sino que también revela una preocupación por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia. A través de sus representaciones de las termas, estos artistas no se limitaron a reproducir su atractivo arquitectónico, sino que construyeron una lectura cultural de dichos espacios al presentarlos como escenarios de interacción social y de prácticas cotidianas, lo que contribuye a problematizar y enriquecer nuestra comprensión del arte y la cultura de la antigua Roma.

Las termas o baños constituyeron un motivo recurrente en la pintura decimonónica orientada a la recreación de ambientes romanos, en la que dichos escenarios se convirtieron en un recurso legitimador para articular un discurso académico en torno a la representación del cuerpo desnudo. Normalmente, a pesar de que las termas contaban con espacios masculinos y femeninos, nunca mezclados, y que los masculinos, como en el caso de las Termas Estabianas, podía ser más espectaculares y ornamentados, son raros los casos en los que se representan las Termas masculinas, siendo normalmente las protagonistas las femeninas. Como uno de los raros ejemplos de termas masculinas podemos citar

La casa de baños romanos de Fyodor Andreyevich (1859), o los estudios de la esclavitud y trabajadores de las termas realizados por Alma Tadema, como *Balneator* (1877). Tampoco era frecuente representar los baños mixtos, como en el caso de la pintura de Alma Tadema *Las Termas de Caracalla* (1899), inspirada en espacios arqueológicos reales para crear una representación vívida y detallada de la vida romana en los baños públicos. En realidad, es una reconstrucción imaginada por Alma Tadema de las termas del emperador romano Caracalla (176-217), que eran visibles en Roma, con una interpretación un tanto libre donde se mezclan los espacios masculinos y femeninos.

Pero el interés por las estancias femeninas es patente en la obra de los artistas del siglo XIX, mucho más que por estas estancias de baños mixtas o masculinas. El mismo Alma Tadema se había interesado por el tema, puesto que en el mismo año que dibujó Sorolla esta estancia de las Termas Estabianas, realizó *El Apodyterium* (1886) (fig. 3), que se expuso en la Royal Academy en 1886. Es un espacio donde la arquitectura es la gran protagonista, con dos mujeres en primer plano: la primera desabrochándose el cinturón para el baño y la segunda, sentada y desnuda, se desata las cintas de la sandalia. A la derecha el banco corrido y los cubículos para la ropa; y al fondo a la derecha se intuye la escalerera que da acceso a la piscina. Esta obra fue un éxito entre el público de la época, que en una encuesta de *Pall Mall Gazette* votó al óleo como «cuadro del año» confirmando a Alma Tadema a partir de 1886 como uno de los pintores favoritos de la crítica y el público¹⁹. Este modelo exitoso lo repitió con alguna variante en *El frigidarium* (1890) para el mismo propietario del *Tepidarium*, Max Waechter. De manera más parcial, arquitectónicamente hablando, usaría estos espacios arquitectónicos en obras de baños femeninos en *Balneatrix* (1876) y *Estrígiles y esponjas* (1879).

El viaje de Joaquín Sorolla a los yacimientos pompeyanos es similar al que hicieron multitud de artistas de la época. Todos ellos pretendían usar el arte romano como fuente fidedigna y fiel que poder incluir en sus recreaciones y pinturas, destacando las figuras de Jean-Léon Gérôme²⁰ y por supuesto Alma Tadema. A este respecto, Vosmaer cuenta que en 1883 el pintor inglés realizó una estancia en Pompeya durante la cual trabajó a diario mañana y tarde midiendo y dibujando casas²¹. Sabemos por tanto que Alma Tadema se empleó con ahínco en el estudio de los posibles escenarios arquitectónicos que luego pasarían a formar parte de su pintura. En este sentido, Sorolla no hizo más que sumarse a la

¹⁹ Barrow, 2004, p. 99.

²⁰ Gérôme consideraba que el sur de Italia era de naturaleza esencialmente griega, por lo que muchas de sus pinturas, aun basándose en documentación y fuentes pompeyanas, las usa para reconstruir en su pintura obras recreadas en el mundo griego, como puede ser *Interno griego* o *El Gineceo* (1850, Colección Privada). Sobre este tema ver Minervini, 2019, pp. 189-214.

²¹ Swanson, 1990, p. 61.

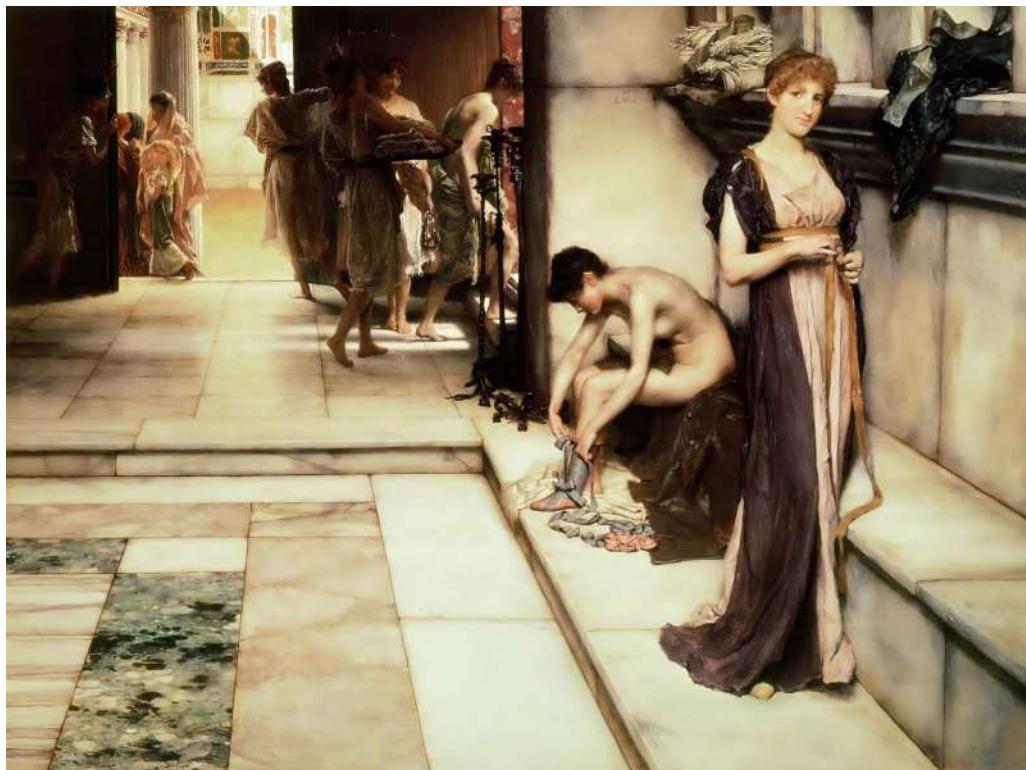


Fig. 3. Lawrence Alma Tadema, *El Apodyterium*, 1866. Colección particular.

corriente de artistas que usaron las colecciones tanto del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, como los propios yacimientos pompeyanos para poder incluirlos como fuente de documentación de la que nutrirse.

El listado de artistas que van a usar este tema como parte de su producción es muy extenso, y normalmente está centrado en los espacios femeninos o en todo caso mixtos²². En la misma línea estarían *El Tepidarium* de Théodore Chassériau (1853), *El Frigidarium* de Fyodor Andreyevich Bronnikov (1856), *El Baño* de Alessandro Pigna (1882), *El gran baño* de Niccolo Cecconi (1885), *En las Termas* (1909) y *En el Tepidarium* (1913) ambas de John William Godwar. Estas obras, junto con otras similares de la época, contribuyeron a la creación de un imaginario colectivo sobre la antigua Roma, donde las termas desempeñaban un papel central como escenario de actividades sociales, recreativas y de cuidado personal.

²² Como uno de los raros ejemplos de termas masculinas podemos citar *La casa de baños romanos* de Fyodor Andreyevich (1859). Tampoco era frecuente representar los baños mixtos, como en el caso de la ya mencionada pintura de Alma Tadema *Las Termas de Caracalla* (1899).

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico. A través de sus representaciones de las termas, estos pintores no se limitaron a reproducir la arquitectura de los espacios, sino que construyeron una interpretación cultural más amplia, al situar las termas como escenarios de prácticas cotidianas en la antigua Roma. De este modo, sus obras no solo proyectaban una visión arqueológica del pasado, sino que también articulaban un discurso contemporáneo sobre la vida urbana, la sociabilidad y la corporeidad. La recurrencia del motivo de los baños en la pintura decimonónica revela, además, cómo la recreación de ambientes romanos se convirtió en un recurso legitimador de la práctica académica, que encontraba en la representación del cuerpo desnudo un terreno de experimentación estética y de justificación histórica. Las termas o baños fueron un elemento constante en la pintura del siglo XIX que buscaba recrear ambientes romanos, y que permitía hacer un ejercicio académico profundo del cuerpo desnudo.

5. LA CIRCULACIÓN DE IMÁGENES DE LAS TERMAS ESTABIANAS ENTRE LOS ARTISTAS

La excavación de las Termas Estabianas de Pompeya, llevada a cabo principalmente como ya hemos mencionado entre los años 1853 y 1857, y posteriormente en 1865, indudablemente generó un profundo impacto en los creadores contemporáneos que visitaron el sitio arqueológico. Este fenómeno se explica como parte del proceso formativo que experimentaron estos artistas en relación con la antigüedad clásica, donde la visita a este enclave desempeñó un papel crucial. Como resultado, podemos poner en evidencia la manera en que los pintores incorporaron las impresiones y experiencias adquiridas en las termas romanas de Pompeya como escenarios recurrentes en sus obras pictóricas.

Sería el caso de *El baño pompeyano* de Domenico Morelli (fig. 4), que fue presentado en la exposición nacional de Florencia en 1861²³. En este caso, también podemos atribuir de manera clara que estamos ante el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya, que sirve de fondo a las mujeres que se están bañando o cambiando de vestuario. La precisión con la que se representa este espacio es absoluta.

El punto de vista utilizado por Morelli también es extremadamente llamativo, porque coincide de manera bastante exacta con el utilizado por Sorolla. Morelli usa como escenografía el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya, donde recrea

²³ Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milán), expuesto en el Teatro Sociale di Badia Polesine, Rovigo, inv. n. 26.

una imagen cotidiana e íntima de la sociedad y la higiene romana. Es un lugar del pasado frecuentado por gente corriente, que se muestra a ojos del espectador como algo sencillo y cercano con lo que poder conectar e identificarse. Eso sí, se tomó algunas libertades creativas en cuanto a esa arquitectura que, aunque son mínimas, son perfectamente perceptibles al observar el lienzo, como es el hecho de estrechar la estancia y de hacer los escalones que daban acceso a la piscina más altos.

Domenico Morelli estudió en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, donde fue docente desde el año 1870 hasta su fallecimiento en 1901²⁴. Sus pinturas buscaban lo verosímil, tanto en la iconografía como en las situaciones representadas, aspecto que sin duda le llevaría

a conocer las relativamente recientes excavaciones de las Termas Estabianas en Pompeya. Domenico Morelli es una figura fundamental dentro de la Academia de Bellas Artes de Nápoles y tuvo una gran influencia en los pintores españoles que viajaban a Nápoles, como el propio Alma Tadema. Es evidente, por el uso como escenario de *El baño pompeyano*, realizado en una fecha tan temprana como 1861, que Domenico Morelli visitó las Termas Estabianas poco después de sus excavaciones. El tema que planteaba en su pintura no era nuevo, pero en su afán de dar verosimilitud a la pintura, usó un escenario real. Además, pudo haber elegido las partes masculinas de estas termas, más espectaculares arquitectónicamente hablando, pero para una escena de baño femenino se circunscribió a usar las estancias que en su origen romano eran femeninas, acentuando incluso el tamaño más pequeño de ese ambiente íntimo en el que el espectador se asomaba dentro de la cotidianidad. En ese momento solo se podía acceder a las dichas termas con un permiso emitido



Fig. 4. Domenico Morelli, *El baño pompeyano*, 1861, 134 x 102,5 cm. Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milán). Fot. de la autora.

²⁴ Ver a este respecto Martorelli, 2005, pp. 57 y ss.

por la autoridad borbónica y Morelli aprovechó su amistad con Giacinto Gigante para poder entrar, tal y como figura en los documentos de acceso encontrados entre 1855 y 1858²⁵.

El propio paisajista Giacinto Gigante también hizo un boceto de las Termas Estabianas en otoño de 1861, en este caso del *calidarium* femenino, que fue adjuntado en una carta al también pintor Eleuterio Pagliano en enero de 1862, conservada en el Getty Research Institute de Los Angeles (fig. 5)²⁶. A este dibujo del *calidarium* femenino de las Termas Estabianas de Gigante también hace mención Domenico Morelli en otra carta, también a Pagliano, afirmando que se ha enterado del envío de «una acuarela del baño circular de Pompeya, para que te sientas tentado a hacer tal figura, así como añadir que, si necesitas cualquier otra cosa, puedes decir libremente, que él está verdaderamente deseoso de concederte servicio»²⁷. De este *calidarium* femenino había hecho una acuarela en cromolitografía para el proyecto de los hermanos Niccolini (fig. 6), *Le Case ed i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, publicado entre 1854 y 1862, fecha de la carta americana mencionada.

Estos valiosos documentos epistolares acompañados de detallados dibujos se insertan en una fascinante red de intercambios artísticos de iconografías que trasciende fronteras nacionales. En este entramado, los artistas solicitaban y compartían entre sí bosquejos de los hallazgos pompeyanos para poder estudiarlos en sus talleres y posteriormente integrarlos en sus creaciones, especialmente cuando la distancia geográfica les impedía acceder personalmente a dichos descubrimientos. Fueron los propios artistas quienes, de esta manera, contribuyeron de manera significativa a la difusión de los descubrimientos y paisajes de Pompeya, incorporándolos de forma destacada en sus obras pictóricas. Así, a través de estos intercambios visuales, se gestó lo que Picone Petrusa ha denominado como una «internacionalización del arte»²⁸, en la cual los motivos pompeyanos se entrelazaron estrechamente con los descubrimientos arqueológicos de la región.

²⁵ Martorelli, 1995, pp. 24-28.

²⁶ Carta de Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano, Nápoles, 4 de enero de 1862, *Eleuterio Pagliano letters received 1859-1878*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 86-A227, c. 1r. Gigante reprodujo diferentes escenarios de Pompeya en acuarelas y dibujos en distintas etapas de su carrera, que tuvieron mucho éxito, apareciendo publicados en el famoso *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie* publicado en folletos por Cuciniello y Bianchi, al que siguió en 1832 una nueva serie que para la tercera parte de los *Esquisses pittoresques et descriptives de la ville et des environs de Naples* de Lorenzo Bianchi publicados en con los textos de Raffaele Liberatore. Minervini, 2019b, pp. 110-111.

²⁷ «Un acquerello del bagno circolare di Pompei, acciò tu t'invogli di fare quella tale figura, come pure ti aggiungo che se ti serve altro lo puoi dire liberamente, che egli è veramente desideroso di concederti servizio». *Biblioteca del Museo Nazionale di S. Martino*, Nápoles, Archivio Storico, Arch. St. Stipo 9, cass. XLIII, fasc. 67, c. 1v.

²⁸ Petrusa, 1981, p. 36.



Fig. 5. Giacinto Gigante, *Dibujo del calidarium de las Termas Estabianas de Pompeya*, 4 de enero de 1862, Eleuterio Pagliano letters received 1859-1878. Getty Research Institute (Los Angeles), Special collections, 86-A227, c. 2r.



Fig. 6. Giacinto Gigante, *Calidarium de las Termas Estabianas*, 48,5 x 37,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Roma).

6. DESPUÉS DEL BAÑO Y LA ESTÉTICA ATEMPORAL DE LAS TERMAS EN SOROLLA

Resulta plausible considerar que las Termas Estabianas, recientemente excavadas y a las cuales Morelli hace alusión en su obra y escritos, ejercieron una influencia significativa en Sorolla, con quien, como hemos mencionado previamente, tuvo contacto. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la representación de los baños —y de manera particular los femeninos— se consolidó como una iconografía recurrente en la pintura europea, como ya hemos justificado, en la que la evocación de la Antigüedad servía tanto de justificación histórica como de marco estético para la representación del desnudo. Los pintores españoles, especialmente aquellos pensionados en Roma que tuvieron ocasión de visitar Nápoles y de entrar en contacto directo con los vestigios arqueológicos, no permanecieron ajenos a esta tendencia, incorporándola a su producción artística y adaptándola a los debates académicos y artísticos de su tiempo. Esta conexión entre las Termas Estabianas y la producción artística de la época sugiere un diálogo entre la arqueología reciente y la expresión pictórica, particularmente evidente en el trabajo de algunos pintores.

Estos artistas se vieron compelidos a abordar el desnudo y recurrieron al tema del baño como una forma de abordarlo, en palabras de Reyero, «sin demasiada retórica»²⁹. Un ejemplo de ello es Manuel Ramírez, quien fue becado en Roma en 1879 y desde allí envió a las Exposiciones Nacionales en 1881 su obra *Baño pompeyano o pompeyanas en el*

²⁹ Reyero Hermosilla, 2009, p. 79.

baño³⁰. El argumento es la antigüedad romana, en concreto los baños o termas, respetando la introducción de elementos aparecidos en los yacimientos como frescos o piezas, pero tratado con el decorativismo propio de la época.

La ambientación de los baños en la obra de Sorolla se enmarca en el contexto de la reinterpretación de la antigüedad en términos de las costumbres modernas durante el último tercio del siglo XIX. Este fenómeno revela una cercanía entre la iconografía antigua y las prácticas cotidianas contemporáneas, trascendiendo así las narrativas épicas del pasado para abordar actividades mundanas y cotidianas con las que cualquier individuo del siglo XIX podría identificarse. Aunque estos baños remiten a la Pompeya antigua, exhiben una cualidad atemporal que les permite adaptarse a cualquier época.

Sorolla demostró una habilidad excepcional para jugar con esta dualidad, creando obras cuya estética podría ubicarse tanto en la antigüedad como en la contemporaneidad. Partiendo de modelos clásicos o escenarios cotidianos de la antigüedad, como los baños, Sorolla despojaba a sus obras de referencias estacionales específicas, convirtiéndolas en representaciones intemporales. Esta capacidad de recrear una dualidad sempiterna se reflejó en toda su carrera artística, generando obras que, a pesar de estar ambientadas en el mundo antiguo, podrían ser fácilmente situadas en su propio tiempo. Un ejemplo destacado es *Después del baño*, pintado en 1892 (fig. 7), perteneciente a una colección privada, aunque a fecha de redacción de este artículo se expone en el Museo Sorolla, donde una mujer se encuentra sentada sobre losas de mármol mientras se seca.

Esta estética reminiscente de los baños de Alma Tadema³¹ y la pintura francesa, conocida por Sorolla en su reciente viaje a Italia³², es reinterpretada mediante una descontextualización del detalle, como si extrajera un fragmento de las pinturas densamente pobladas de personajes. Aunque Sorolla representa a una mujer en un entorno de termas, indicado por las losas de mármol veteadas, que han sido utilizadas por otros pintores, logra universalizar la escena, despojándola de una referencia temporal específica; simplemente se trata de una mujer secándose después del baño, un acto que podría ocurrir en cualquier época. El blanco mármol veteado, que evocaba el de Carrara, fue una constante en la pintura del momento como referencia a la antigüedad. Sorolla contrapone a este material la tela con la que se está secando la mujer, también en blanco, en un ejercicio de

³⁰ Es el lienzo correspondiente al envío de Manuel Ramírez como pensionado en Roma, realizado en 1880 y juzgado en 1881. Reyero Hermosilla, 2015, p. 496.

³¹ Postle y Vaughan, 1999, p. 55. Sobre la recreación de la ciudad y los espacios arquitectónicos en Alma Tadema ver Prettejohn, 2002, pp. 115-129.

³² Parece que pudiera ser más cercana la influencia de la pintura francesa donde esta pintura estaba en auge entre el alto colecciónismo y el mercado del arte más cosmopolita, en torno al círculo de maestros como Jean-Léon Gérôme. Díez, 2009, pp. 218-219.



Fig. 7. Joaquín Sorolla y Bastida, *Después del Baño*, 1892. Colección particular, depositado en Museo Sorolla (Madrid). Fot. de la autora.

maestría absoluta, y un charco de agua a la derecha que le permite jugar con los reflejos. El cabello semirrecogido con moño y la cinta que con dificultad ciñe ese cabello rebelde que intenta escapar de ella, evoca esos peinados antiguos. Incluso ha prestado atención al detalle del pelo fosco, fruto de haber estado en contacto con el ambiente húmedo del propio baño.

7. CONCLUSIONES

Dada la prominencia de los baños y el desnudo en el interés artístico de la época, especialmente en el contexto de la recomendación de Domenico Morelli, quien había empleado este escenario arquitectónico en una de sus obras, no es sorprendente que Sorolla dedicara una atención particular a este espacio, especialmente cuando servía como telón de fondo idóneo para sus representaciones de desnudos femeninos.

Las investigaciones sobre el dibujo del Museo Sorolla con el número de inventario 12492 y realizado en 1886, nos han permitido identificar este espacio de manera específica con el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya. La ubicación

privilegiada de las Termas Estabianas en el tejido urbano de la ciudad y su amplia gama de servicios ofrecidos a hombres y mujeres reflejan la importancia de estos espacios del día a día de los habitantes de Pompeya.

La atención al detalle en las diferentes partes del dibujo de Sorolla sugiere un profundo interés por capturar la esencia y la autenticidad de este espacio, subrayando su importancia tanto funcional como estético dentro de las preocupaciones de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX. El estudio comparativo entre el dibujo de Sorolla y el estado del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas revela la precisión y la fidelidad con la que el artista plasmó la realidad arquitectónica del lugar. Esta fidelidad es especialmente notable en la disposición de los nichos dobles a lo largo de las paredes, elementos que, según los estudiosos, desempeñaban diferentes funciones según la sala en cuestión.

Por otro lado, el estudio de la representación de los baños en la obra de Sorolla nos ha permitido contextualizar su producción artística dentro del panorama cultural del siglo XIX. La fascinación de los artistas de la época por el mundo clásico y su interés por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia se reflejan en las representaciones de las termas romanas, que sirvieron como escenarios recurrentes en la pintura del siglo XIX.

El análisis de la estética y la atemporalidad de los baños en la obra de Sorolla nos permite comprender cómo el artista logró universalizar escenas aparentemente específicas de la antigua Pompeya, convirtiéndolas en representaciones inmortales que podrían ser fácilmente situadas en cualquier época. Esta capacidad de Sorolla para reinterpretar la antigüedad en términos de las costumbres modernas refleja su maestría artística y su profundo entendimiento de la naturaleza humana a lo largo del tiempo. Se plasma en pinturas como *Después del Baño* (fig. 7), una de sus pinturas más logradas y atemporales sobre la materia.

En conclusión, el estudio del dibujo del Museo Sorolla, número de inventario 12492, ha proporcionado una visión detallada y multifacética sobre la representación de los baños en la antigua Pompeya y su influencia en la producción artística del siglo XIX. Este análisis nos ha permitido apreciar la habilidad de Sorolla para capturar la esencia y la autenticidad de estos espacios, así como su capacidad para reinterpretarlos en términos universales, trascendiendo las fronteras temporales y culturales para ofrecer al espectador una ventana a la cotidianidad en la antigua Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROW, Rosemary (2004). *Lawrence Alma-Tadema*, Nueva York, Phaidon.
- BENAVIDES, Abril y RODRÍGUEZ SUBIRANA, Mónica (2019). *Sorolla, dibujante sin descanso*, Madrid, Editorial Palacios y Museos.

- BRU ROMO, Margarita (1971). *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- CASADO ALCALDE, Esteban (1990). *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Barcelona, Dominic Currin.
- (1992). «El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma» en Carlos Reyero (coord.), *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid, (pp. 39-58).
- CLARK, Kenneth (1956). *The Nude. A Study of Ideal Art*, Londres, John Murray.
- DAWKINS, Heather (2002). *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DÍEZ, José Luis (2015). *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (2009). *Joaquín Sorolla: 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado.
- ESCHEBACH, Hans (1973): «Laconcium et destrictarium faciund... locarunt, Untersuchungen in den Stabianer Thermen zu Pompeji», *Römische Mitteilungen*, n.º 80, pp. 235-242.
- (1975): «Die Entdeckung eines Hauses unter den Stabianer Thermen», *Cronache pompeiane*, n.º 1, pp. 82-117.
- (1975b). «Feststellungen unter der Oberfläche des Jahres 79 n. Chr. Im Bereich der Insula VII 1 –Stabianer Thermen– in Pompeji» en Bernard Andreae y Helmut Kyrieleis (eds.), *Neue Forschungen in Pompeji. Recklinghausen*, Recklinghausen, Bongers, (pp. 179-190).
- (1976): «Ein nicht überliefelter, auch Pompeji betreffender Vesuv ausbruch?», *Römische Mitteilungen*, n.º 83, pp. 71-111.
- (1979). *Die Stabianer Thermen in Pompeji (Denkmäler antiker Architektur 13)*, Berlín, De Gruyter.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (2009). «Bacante en reposo» en José Luis Díez y Javier Barón, *Joaquín Sorolla. 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, (pp. 208-209).
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos y MARTÍ, Montse (1987). *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets.
- HEIDE, Thomas (2021): «Der Brunnen der Republikanischen Thermen in Pompeji. Architektonische Analyse und Rekonstruktion des antiken Wasserhebemechanismus», *Römische Mitteilungen*, n.º 127, pp. 220-253.
- (2022). «Public Deep Wells of Pompeii: Processes of Construction» en Dominik Maschek y Monika Trümper (eds.), *Architecture and the Ancient Economy*, Rome, Edizioni Quasar, (pp. 173-190).

- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2019). «Pasea Sorolla cazando impresiones» en María López Fernández y Blanca Pons-Sorolla (eds.), *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*, Madrid, Ediciones El Viso, (pp. 9-31).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María y PONS-SOROLLA, Blanca (eds.) (2019). *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*, Madrid, Ediciones El Viso.
- MAIURI, Amedeo (1932): «Nuovi saggi di esplorazione nelle Terme Stabiane», *Notizie degli scavi di antichità*, pp. 507-516.
- MARTORELLI, Luisa (1995). «L'organizzazione del lavoro in Pompei» en Ida Baldassarre (ed.), *Pompeii: pitture e mosaici. [XI], La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- (2005). *Domenico Morelli e Il Suo Tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, Nápoles, Electa Napoli Spa.
- MINERVINI, Fausto (2019): «Jean-Léon Gérôme e Napoli: tra visioni magnogreche e suggestioni neopompeiane», *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, n.º 2, pp. 189-214.
- (2019b): «Un focus sulla circolazione di documentazione archeologica pompeiana nel secondo Ottocento: il caso Gigante-Pagliano, tra disegno e fotografía», *Predella journal of visual arts*, n.º 45-46, pp. 107-117.
- NEAD, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres y Nueva York, Routledge.
- PICONE PETRUSA, Mariantonietta (1980). «Linguaggio fotografico e «generi» pittorici, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*» en G. Galasso, D. Del Pesco y M. Picone Petrusa, *Catalogo della mostra Immagine e Città*, Nápoles, Gaetano Macchiaroli, (pp. 21-63).
- PRETTEJOHN, Elizabeth (2002): «Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome», *The Art Bulletin*, n.º 84, pp. 115-129.
- POSTLE, Martin y VAUGHAN, William (1999). *The Artist's Model from Etty to Spencer*, Londres, Postle.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (1992). *Roma y el ideal académico la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- (2009). *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza.
- (2014). «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX» en Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiméno (ed.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII-XIX). Intercambios y circulación de modelos*, Madrid, Casa Velázquez, (pp. 129-144).
- SWANSON, Vern G. (1990). *The Biography & Catalogue Raisonne of the Paintings of Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. in association with Scolar Press.

- PÉREZ VELARDE, Luis Alberto (2022). «Sorolla antes de Sorolla (1878-1884)» en *Sorolla. Orígenes* [cat. exp.], Madrid, P&M Ediciones, (pp. 11-27).
- TRUEMPER, Monika (2022). «Baths and Bathing in Pompeii» en Joanne Berry y Rebecca Benefiel (eds.), *The Oxford Handbook to Pompeii and Environs*, Oxford, Oxford University Press.
- TRUEMPER, Monika *et al.* (2019): «Stabian Baths in Pompeii: New Research on the Development of Ancient Bathing Culture», *Römische Mitteilungen*, n.º 125, pp. 103-159.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2023). «Nuevas reflexiones en torno a los dibujos y las pinturas supuestamente pompeyanas de Joaquín Sorolla» en Jesús de la Ascensión Mirella Romero y Laura Buitrago (ed.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos: La recepción de un mito en España y América*, Roma, L'Erma di Bretschneider, (pp. 197-218).
- (2023b): «Joaquín Sorolla and Pompeii: The Impact of A Trip on His Life and His Oeuvre» en M. Romero Recio (ed.), *Pompeii in the Visual and Performing Arts*, Londres, Bloomsbury Academic, (pp. 87-104).
- (2023c): «Configuración del gusto y patrimonio cultural mexicano: la recepción de los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano» en Laura Buitrago, Ricardo del Molino García y Ángela Parra López (eds.), *Ecos pompeyanos: recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América Latina*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, (pp. 235-262).

RESEÑAS

INDÉPELS, Louis (2024). *El Jardín de las delicias. Un día en el mundo del Bosco*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo

IvÁN GONZÁLEZ SÁNCHEZ
Doctorando UNED
Codirector del Museo Diocesano y de Semana Santa de León
ivangs.leon@gmail.com
ORCID: 0009-0007-2181-3261

No resulta frecuente el hecho de encontrar trabajos decididamente académicos firmados con un pseudónimo. Sin embargo, en la libertad que conlleva tal determinación puede que quizás resida la originalidad no exenta de rigor de este volumen. Publicado por Ediuno (Ediciones de la Universidad de Oviedo), Louis Indépels —que así se ha querido llamar el autor— realiza un análisis de *El jardín de las delicias* de casi doscientas páginas, articuladas en nueve secciones, a las que acompañan aproximadamente un centenar de ilustraciones que clarifican de manera detallada la tesis del autor.

A pesar de que la figura de Hiëronymus Bosch haya sido examinada hasta la saciedad por alguno de los más importantes especialistas en la materia como Charles de Tolnay, Paul Vandenbroeck o Stefan Fischer, y de que el tríptico que actualmente se expone en el Museo del Prado sea una de las obras más estudiadas en la historia de la pintura, el autor llega —como procederemos a verificar— a conclusiones originales a través de argumentos metodológicamente justificados.

Al respecto, echamos de menos —precisamente por la singularidad de la autoría de la obra—, un prólogo elaborado por un académico que pudiera refrendar este estudio. Más todavía, si cabe, cuando comprobamos que este autor no efectúa un recorrido previo por aquello que va a tratar de cuestionar, sino que desde el primer instante se conoce cuál es el propósito de su investigación. Indépels no esconde en el texto la influencia de Hans Belting, referencia ineludible desde que publicó *El Bosco. El jardín de las delicias* (2016), un

estudio sobre el tríptico donde, además de sostener lecturas de la obra próximas a las que aquí se presentan, exponía un estado de la cuestión que abordaba alguna de las más interesantes interpretaciones del tríptico durante las últimas décadas.

Desde el apartado introductorio del volumen este investigador independiente pone sobre la mesa que El Bosco es algo más que un enigmático pintor. En realidad, lo que defiende Louis Indépels es que nos hallamos ante un relevante intelectual que expresa mediante la pintura una personalísima visión del mundo que el espectador ha de descifrar. Al respecto, de gran interés es el segundo capítulo, denominado «El búho en la pintura del Bosco», donde el autor elabora un minucioso análisis semántico del dibujo *El campo tiene ojos, el bosque tiene orejas*. Indépels sostiene que este humanista que pinta crea una suerte de complejo léxico visual donde el búho es el propio Hiëronymus van Aken. Efectivamente, la interpretación de la pintura del artista de los Países Bajos como una sucesión de acertijos de pintura-escritura a resolver por el espectador ya había sido expuesta con anterioridad, como por ejemplo hizo Dirk Bax en *Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered* (1979). Por tanto, para este investigador, el búho, que tradicionalmente ha sido interpretado como una metáfora del mal, o al menos con ciertas connotaciones peyorativas, según ha señalado Silva Maroto (2016), funcionaría en la obra bosquiana como el mismísimo autor de la obra. De esta manera, el citado dibujo-escrito sirve para introducir al lector del volumen en la pintura que desde el siglo XIX conocemos como *El jardín de las delicias*. Más aún, en este capítulo ya se puede aventurar una de las principales aportaciones del libro: el replanteamiento de la tradicional hipótesis acerca del tríptico como imágenes del Paraíso y del Infierno.

Al respecto, en el tercer apartado, cuyo explícito título es «Un mundo nuevo y una pintura nueva: dos enigmas bajo una misma mirada», se expone la tesis principal de la obra: las escenas del *Jardín de las delicias* no son otra cosa que la plasmación visual del recientemente «descubierto» Nuevo Mundo, que, a su vez, no eran otra cosa más que el Paraíso. Para ello, el autor del volumen se apoya en diversas fuentes donde se desarrollan conceptos como el «mundo al revés» o los «antípodas». Ésta es una de las principales características del libro: la abundancia de referencias literarias, acercándose al ensayismo interdisciplinar, ya que por sus páginas desfilan continuamente citas que van desde el mundo clásico, como Ovidio, Plinio o Heródoto hasta novelistas contemporáneos como Miguel Delibes, Dino Buzzati o Stephan Zweig, pasando por Quevedo o Lope de Vega. A pesar del uso del pseudónimo por el autor, no parece muy aventurado pensar en una formación filológica por su parte. Este libro, como la pintura que en su día se denominó *De la variedad del Mundo, que llaman del Madroño* –primer apelativo de la obra— puede leerse, además, como una enciclopedia de conocimientos teológicos, astrológicos o botánicos, puesto que de todos esos argumentos se sirve su autor para desentrañar el sentido de

esa variedad terrestre, (o de *La vanidad del mundo*, como fue transcrita por Almudena Pérez de Tudela en el año 2014).

Muy revelador es el cuarto apartado, que lleva por título «Una visión teatral y cartográfica de *El jardín de las delicias*», donde el autor del volumen muestra la notable importancia de la concepción física que está operando continuamente alrededor del tríptico. Si bien la mayoría de especialistas, como Stephan Fischer, han interpretado la grisalla del exterior del tríptico bajo parámetros teológicos, para Louis Indépels ésta ha de comprenderse bajo una estricta fijación a las teorías «aristotélicas». Nos hallaríamos, por tanto, ante la mismísima esfera terrestre en su sentido puramente geocéntrico, situando al pintor entre los humanistas de su época, lo que no excluye, como sabemos, la presencia de Dios «como creador del mundo». En consecuencia, la tabla interior no ha de ser interpretada simplemente como una alegoría, sino que también funciona como un documento cartográfico. El autor afirma que nos hallamos ante el reflejo de un momento concreto, de una «instantánea», no ante la lectura de una sucesión cronológica de hechos, aserto que se constata mediante la unidad del horizonte presente en las tablas. El Bosco, para este investigador, pinta en el interior del tríptico lo que a su vez sucede en el interior del planeta: la plasmación del Nuevo y el Viejo Mundo, algo que ya había indicado Carl Justi a comienzos del pasado siglo. Sin ir más lejos, es en la futura América donde el pintor neerlandés ha situado —según el autor del volumen— a Cristo, Adán y Eva, los tres únicos personajes identificables del interior de la tabla; mientras que, en el exterior, como ya hemos señalado, se halla Dios, reforzando el sentido teatral de la obra.

En el quinto capítulo, el autor encuentra en la representación del continente americano existente en el *Mundus Novus* de Américo Vespucio la inspiración literaria fundamental de la tabla que tradicionalmente se ha asociado al Paraíso. Lo cierto es que la proximidad entre ambas obras, y, por ende, entre ambos lenguajes —el pictórico y el literario—, resulta asombrosa: en las dos obras hallamos una flora y una fauna exuberante, así como innumerables individuos desnudos. Podemos hablar, pues, de que el cuadro también pertenece a ese mismo género de la literatura idealizada del Nuevo Mundo. Similares coincidencias presenta, para este investigador, una obra bajomedieval denominada *Los viajes de sir John Mandeville*. Asimismo, el autor propone como otra de las posibles fuentes iconográficas de la obra a los tapices adquiridos en 1504 por Felipe el Hermoso donde aparecen camellos, jirafas o elefantes.

En el sexto y más extenso epígrafe del libro se analiza la tercera tabla, habitualmente interpretada como el Infierno (en oposición al Paraíso), aunque el autor de este volumen lo presenta como la oposición al Nuevo Mundo. Siguiendo a Belting o a Vandebroek, Louis Indépels nos advierte de lo innecesario que suponía registrar el Infierno debido a que el Viejo Mundo ya lo era en sí mismo. En efecto, el autor extrae de Erasmo

el *Panegírico dedicado a Felipe el «Hermoso»*, de 1504 —nuevamente, la misma fecha—, donde se retrata «una descripción de los males de la guerra (...) en la que cabe reconocer notables paralelismos con el Infierno de *El Jardín de las delicias*». Otra de las obras de mayor repercusión en la *Primavera renacentista* como *La nave de los necios* de Sebastian Brant fue, según este investigador, fuente principal de la tabla. Es aquí donde el pintor natural de S'Hertogenbosch se maneja a la perfección en sus jeroglíficos, llegando a entretenerte, por ejemplo, con las fechas en un juego de dados o encadenando acertijos en varios idiomas hasta conducirnos al verdadero sentido de la escena. El autor del volumen nos apunta otra referencia que, para él, posee un evidente ascendente en el interior del tríptico. Si en la relación de la tabla con el Nuevo Mundo hemos consignado la variedad de especies faunísticas como uno de los denominadores comunes, son las aves quienes ocupan un apartado importantísimo entre las figuras animales existentes. La fuente en la que se basaría el artista de Brabante fue, según Indépels, la comedia de Aristófanes denominada *Las aves*, cuyo argumento giraba alrededor del exilio de algunos viejos atenienses a un avícola mundo nuevo donde aparecían jilgueros, arrendajos, anátidas o carboneros, animales que se hallan presentes en las tablas. En efecto, la mayor parte de la fauna avícola que habita *El jardín de las delicias*, según el autor, no aparece en el resto de la obra bosquiana.

Los últimos capítulos reafirman la convicción de que el artista bolduqués debe ocupar un lugar preeminente en el humanismo de la decimosexta centuria, lo que contrastaría con algunas conclusiones de consagrados especialistas como Panofsky, que lo definió como «inaccesible» (Hazan, 2010). Lo que Indépels afirma en el séptimo capítulo es que en *El jardín de las delicias* se entrelaza la obra del pintor que escribe con la de tres escritores que, verdaderamente, escriben: Tomás Moro, François Rabelais y Erasmo de Róterdam. Por un lado, el Bosco situaría su utopía en el mismo lugar que Moro situó la suya, el Nuevo Mundo, incluyendo la crítica a la penosa situación inglesa del momento que hace un navegante que viaja bajo el mando de Américo Vespucio. En ella se describen los abusos de los poderosos, los hurtos o la crisis económica, es decir, lo que vemos en la tercera tabla infernal y «precisamente lo que no existía en América». Por otro lado, Rabelais y el pintor gustaban de los juegos de la antítesis, oposición o «inversión»; de hecho, la obra rabelesiana aparece acompañando todo el discurso del libro, abriendo nuevas puertas interpretativas a estas tablas. Por último, Indépels destaca la idea de Erasmo de que el mundo era un complejo sistema de reflejos que desdibujaba la realidad, lo que requería la participación activa del observador de su obra.

En el octavo capítulo titulado «Felipe el Hermoso, ¿comitente del *Jardín de las delicias?*» se esboza la posibilidad de que la obra fuera un encargo del primogénito del emperador Maximiliano I. Lo cierto es que en el año 1504 coincidió la estancia de Felipe en S'Hertogenbosch con la adquisición de los ya citados tapices, así como la certificación

documental de una obra que, según el autor del volumen, encajaría con las medidas del tríptico. Para Silva Maroto (2016) el tríptico no debió de concluirse antes de 1506 —momento de la partida de Felipe el Hermoso a la península ibérica—, aunque señala que su encargo se ha de vincular con la Casa de Nassau; Louis Indépels, en cambio, apunta a que el comitente fuera Felipe debido a una serie de hechos como la ausencia de firma del tríptico.

En definitiva, al inicio de esta lectura cabría albergar ciertas dudas acerca de si todavía se puede aportar alguna novedad al estudio de la obra del Bosco. La respuesta, al finalizar el volumen, solo puede resultar afirmativa dadas las novedosas conclusiones a las que llega el autor, que no suponen una refutación absoluta de toda la investigación anterior sobre *El jardín de las delicias* sino la apertura de nuevas vías interpretativas. El análisis de Louis Indépels, finalmente, también ha de servir para que se afiance la imagen del Bosco como un artista en la vanguardia intelectual de su época, un humanista que, en vez de utilizar los códigos habituales, se valió del «superlenguaje» de la pintura.

PEDRO ORRENTE. UN ARTISTA ITINERANTE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO: UNA EXPOSICIÓN NECESARIA

Museo de Bellas Artes de Valencia, 10 de julio-12 de octubre de 2025

Comisario: José Redondo Cuesta

Organiza: Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana

JOSÉ LUIS CUETO MARTÍNEZ-PONTRÉMULI

Museo Nacional del Prado

joseluis.cueto@museodelprado.es

ORCID: 0000-0003-0429-2963

Recientemente hemos podido disfrutar de la primera exposición monográfica dedicada a Pedro Orrente (1580-1645), pintor nacido en Murcia, formado en Italia y afincado después en distintas localidades de nuestra geografía, donde dejó una profunda huella en el ambiente artístico y a su vez recibió importantes estímulos que incorporó a su lenguaje de forma muy personal, hasta instalarse en Valencia en sus últimos años (1632-1645), marcando allí en buena medida el devenir de su escuela. Con esta exposición, sabiamente comisariada por José Redondo Cuesta y organizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia por el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, se salda una deuda histórica con uno de los artistas más relevantes e influyentes de la primera mitad del siglo XVII español, inmerso en un momento clave de nuestra pintura, en plena encrucijada entre diferentes soluciones estéticas como el naturalismo caravaggista romano y el imparable empuje del colorido, la sensualidad y la expresividad en el trazo propios de la escuela veneciana de la centuria anterior.

Tomamos prestada, para el título de esta crónica, una idea resaltada por el comisario de la exposición, como es la «necesidad» de abordar un proyecto de estas características

sobre Orrente, como respuesta al olvido y abandono al que se ven sometidos muchos artistas del Siglo de Oro, relegados en el ámbito expositivo nacional e internacional ante la omnipresencia de los mayores astros de nuestra pintura como El Greco, Velázquez, Zurbarán o Murillo, además de Ribera, que al tiempo que protagonizan merecidas exposiciones opacan con su fama la pluralidad de lenguajes y estilos que conformaron el rico panorama del seiscientos patrio. En este sentido, la propuesta que ha acogido el Museo de Valencia continúa la estela de algunos eventos igualmente reseñables dedicados a pintores del barroco español, tan importantes e influyentes en su tiempo como desconocidos hoy para el gran público, como la exposición dedicada a *Pedro Ruiz González* (h. 1638/1642-1706). *Pintor barroco madrileño*, organizada en 2007 en el Centro Cultural Conde Duque como resultado de la tesis doctoral de Fernando López Sánchez; *Mateo Cerezo el joven* (1637-1666). *Materia y espíritu*, comisariada en 2020 por Ismael Gutiérrez Pastor y René Jesús Payo Hernanz en la Catedral de Burgos; o la más reciente *Herrera el Mozo y el Barroco total*, celebrada en el Museo Nacional del Prado en 2023 y comisariada por Benito Navarrete Prieto, herederas a su vez de las ya clásicas exposiciones dirigidas por Alfonso E. Pérez Sánchez sobre *Antonio de Pereda* en 1978 y *Carreño, Rizi, Herrera* en 1986, donde se estudió también la pléyade de artistas que trabajaron en el mismo contexto espaciotemporal que aquellos. Dentro de este panorama cabe destacar por igual el esfuerzo realizado en los últimos años por diputaciones, cajas de ahorro, universidades y museos para poner en valor mediante exposiciones la vida y obra de pintores de notable repercusión en sus territorios, como Vicente Berdusán (Pamplona, 1998 y Zaragoza, 2006), Alonso Miguel de Tovar (Sevilla, 2006), Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 2015), Antonio del Castillo (Córdoba, 2016 y 2024 con una propuesta virtual) o Luis Tristán (Toledo, 2002 y Toledo y Yepes, 2024), por citar únicamente algunos ejemplos. Desde esta perspectiva, solo cabe insistir en la necesidad de que instituciones, conservadores de museos y especialistas universitarios continúen avanzando en la senda de estos hitos expositivos pioneros, así como reconocer la idoneidad y feliz resultado científico de la muestra que ahora nos ocupa.

La exposición reúne cincuenta y seis obras, de las cuales cuarenta y seis son de mano de Orrente y las restantes de autores que dialogan con su producción, bien por ser referentes en su formación italiana —principalmente los Bassano, Tintoretto y Veronese— o por recibir la influencia del murciano a su regreso a España —en especial Jerónimo Jacinto de Espinosa y Juan Ribalta— de manera que se logra mostrar al visitante de forma muy elocuente los mimbres que armaron la personalidad del artista, una destacada selección de sus mejores obras, y la posterior diseminación de sus modelos entre sus discípulos y seguidores. La museografía, con un planteamiento que llama la atención por su limpieza y claridad, articula el espacio longitudinal de la Sala Joanes —dedicada a las exposiciones temporales del Museo—, mediante una división a base de grandes paneles dispuestos en

sentido perpendicular, que no llegan a formar ambientes completamente independientes, facilitando el tránsito del público por los laterales. Este diseño, visualmente atractivo, permite multiplicar la superficie expositiva, al colocar las obras a lo largo tanto de las paredes perimetrales, sin solución de continuidad, como de los grandes muros levantados en el centro de la sala, que albergan obras en sus dos caras. La elección de una pintura de tono gris para las paredes y una iluminación bastante contenida en general, que resalta en mayor medida los cuadros, contribuyen a enfatizar la calidad de las obras y sus valores cromáticos. La sección dedicada a los dibujos, inserta en un ambiente diferenciado, ubicado entre dos de estos paneles arquitectónicos y protegido por un ligero techo traslúcido que reduce y matiza la luz, otorga un clima de mayor recogimiento, muy apropiado para la contemplación de obra gráfica, al tiempo que asegura sus especiales condiciones de conservación. Con respecto a los textos informativos, se incluyen textos generales de sala, que acompañan cada una de las secciones y ofrecen una visión amplia, rigurosa y amena de los temas tratados, mientras que en las cartelas individuales de las obras se indican únicamente los datos técnicos e identificativos imprescindibles.

El recorrido se inicia con un ámbito dedicado a la biografía y formación del estilo ecléctico de Orrente. Con gran acierto, el primer panel de la exposición, presidido por el *Autorretrato* del pintor prestado por el Museo del Prado, nos presenta una cronología vital, geográfica y artística de Orrente basada en hechos documentados, lo que supone un excelente punto de partida al proporcionar algunos jalones cronológicos, esenciales para acercarnos a un autor cuyo grueso de la producción es de muy difícil datación. Esta imposibilidad de fechar con precisión buena parte de sus obras, problema común a otros pintores de su tiempo, se resuelve con buen criterio optando por una distribución temática y conceptual del resto de unidades expositivas. Sin salir del primer ámbito, se muestran al visitante las influencias que marcaron el estilo de Orrente, principalmente del mundo veneciano —tras su estancia en la ciudad lagunar, documentada en 1605— a través de obras de Jacopo Bassano, Tintoretto y Veronese. Acompañan esta sección pinturas de los Ribalta que ofrecen una visión del panorama artístico de la Valencia de principios del siglo XVII, y sobresale en este primer espacio el *Sacrificio de Isaac* de Orrente del Museo de Bellas Artes de Bilbao, un cuadro que ejemplifica como pocos la síntesis de lenguajes e influencias del pintor, con sus característicos personajes, iluminaciones muy contrastadas, un marcado interés tanto por la anatomía desnuda como por los plegados y texturas de los vestidos, así como el gusto por las ambientaciones de paisaje en un entorno oscuro y el empleo de un colorido intenso que destaca sobre fondos ocres y terrosos. Quizás se echa en falta en este ámbito expositivo, desde un punto de vista museográfico, una mayor profundidad en la relación del pintor con Toledo, y muy especialmente con la cercana corte y el ambiente madrileño. En todo caso, se destacan algunos préstamos tomados de las

figuras del Greco —representado a través del *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte* del Colegio del Patriarca— y una cierta proximidad con los modelos y composiciones del pintor de corte Angelo Nardi, cuya relación con Orrente en Madrid está documentada y que pudo además coincidir con él en Venecia en los mismos años, absorbiendo también el mundo bassanesco, algo especialmente evidente en su *Adoración de los pastores* (1620) en las Bernardas de Alcalá de Henares. Estos aspectos, a buen seguro, se abordarán con más detalle en el esperado catálogo, aún sin publicar en el momento de la clausura de la exposición, una demora que, por desgracia, se repite en nuestro país con más frecuencia de la que sería deseable, y que lamentablemente impidió su consulta a tiempo para la elaboración de esta reseña.

El segundo ámbito se dedica a la producción que más fama dio al pintor y su obrador, y que tradicionalmente se ha considerado como su seña de identidad: los cuadros pertenecientes a series narrativas con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, tratadas como asuntos de la vida cotidiana que se desarrollan en el mundo rural y en plena naturaleza, con gran virtuosismo en la representación de distintos animales y con una clara dependencia de la pintura de los Bassano, un rasgo que no pasó inadvertido a sus contemporáneos y que le valió desde antiguo el apelativo de «el Bassano español», lo que marcó profundamente la historiografía posterior y simplificó en exceso la valoración de sus aportaciones hasta tiempos recientes. Dentro de este grupo cabe citar la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, procedente de la Colección Real, y el cuadro del mismo tema del Museo de Valencia, adquirido por la Generalitat en 2021, en los que se concentran todos los elementos que aparecen, de forma recurrente, en muchas de sus pinturas: los hombres tocados con peculiares gorros de lana roja y distintos diseños, copiados de los lienzos de los Bassano como se destaca en la exposición; las figuras masculinas y femeninas arrodilladas de frente y de espaldas al espectador; los cestos de mimbre con tejidos y distintos enseres en su interior; el repertorio habitual de animales reflejados con gran verismo; además de numerosos personajes ataviados con indumentarias a la moda española del momento, recortados contra fondos boscosos que se abren en un lateral hacia paisajes de horizonte bajo y algunas lomas y colinas. Junto a estos cuadros de tema bíblico se incluye también, tras su restauración, la pintura de *Céfalo y Procris* del Museo de Bellas Artes de Murcia, como testimonio de la dedicación de Orrente a la pintura de fábulas y narraciones de la mitología clásica, de asunto ovidiano en su mayoría, mencionadas en inventarios de la época y elogiadas por Antonio Palomino en su biografía del pintor, bastante prolífica en detalles y que recoge varias de sus principales obras, fundamentalmente religiosas, llegadas hasta nosotros.

Pero sin duda es en el tercer ámbito donde la exposición alcanza su céñit, tanto en términos artísticos, por el mérito y ambición de las obras allí expuestas, como desde un

punto de vista museográfico, con la creación de un espacio que destaca del resto por su amplitud y por mostrar las pinturas de mayores dimensiones en un montaje sencillo pero muy efectista y escenográfico. En él encontramos, enfrentados, el panel que contiene los dos ejemplares de Orrente con el *Martirio de san Sebastián* (1614), de idéntica composición y alto grado de sensualidad, restaurados para la ocasión —el gran lienzo de la Catedral de Valencia y el de menores dimensiones y mucho menos conocido por el gran público, del convento de las Descalzas Reales de Madrid, Patrimonio Nacional— y al otro lado el panel protagonizado por la obra de mayor sofisticación y complejidad compositiva del autor, el *Milagro de santa Leocadia* (1616), procedente de la Catedral Primada de Toledo y calificado por Palomino como obra «célebre». No parece necesario insistir demasiado en la magnífica oportunidad, quizás irrepetible, que ha supuesto contemplar juntos estos cuadros de gran formato, y hacerlo además a tan escasa distancia del suelo y del visitante, con unas condiciones óptimas de iluminación. Y por si fuera poco, el mismo espacio se completaba en los muros laterales con las personales aproximaciones de Orrente al tema del *Martirio de san Lorenzo* —igualmente cercanas a Nardi y su cuadro del mismo asunto en las Bernardas de Alcalá por su común inspiración en modelos de Tiziano— y otras obras de grandes dimensiones y monumentalidad de los personajes, como la *Adoración de los pastores* del Museo de Santa Cruz de Toledo y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* de la Colección Fundación Soliss de la misma ciudad, convirtiéndose así esta sala en un contundente alegato sobre la capacidad del pintor murciano para representar el cuerpo humano a gran escala y plasmar su anatomía desnuda.

Avanzando en el recorrido de la exposición nos encontramos con la sala monográfica dedicada a la riquísima y variada producción de dibujos de Orrente, con fondos procedentes en su mayoría de la Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del Prado y el Museo de Bellas Artes de Valencia, algunos de los cuales pertenecieron a la nutrida y afamada colección del pintor Francisco de Solís. Obras como el *Entierro de Cristo* —expuesto en un montaje especial que permite ver también su reverso—, *San Pedro penitente* o *Venus y Adonis* de la Biblioteca Nacional, *Lot y sus hijas*, *Cena de Emaús*, *Estudios varios de figuras* o *Estudio de un camellero* del Museo del Prado, *Muchacho con cántaros* y *Muchacho con cuchillo* del Museo de Valencia, junto con ejemplares muy reseñables que se perdieron en el incendio de la Colección Jovellanos en 1936, conocidos solo a través de fotografía, recordados en la exposición y entre los que podríamos destacar *Hombre quitándose el sombrero*, dan buena muestra del dominio técnico de Orrente en el manejo del lápiz negro blando de tradición madrileña, así como la sanguina, la pluma y el pincel, la tinta y la aguada. Junto a esta sección se abordó de forma muy ilustrativa el proceso creativo del pintor, gracias a la exhibición conjunta de varios dibujos preparatorios, conservados en la Biblioteca Nacional, y sus respectivas pinturas definitivas del Museo de Valencia —fruto de una

destacable política de incremento constante de las obras de Orrente en la institución—, como el magnífico *Bautismo de Cristo*, *Retrato de Carlomagno* y *David con la cabeza de Goliat*, este último con cuadrícula de trasposición al lienzo en su dibujo preparatorio.

En el último ámbito de la exposición se ponen en valor distintos géneros que abordó el pintor, no suficientemente considerados hasta ahora dentro de su producción y en los que, sin embargo, resultó ser uno de sus principales y más tempranos cultivadores en nuestro Siglo de Oro: el paisaje, como verdadero protagonista dentro de cuadros con algunas figuras a pequeña escala; y los nocturnos, inspirados nuevamente en la pintura de los Bassano. Con respecto al primero, destaca la presentación conjunta del *San Juan Evangelista en Patmos* y *San Juan Crisóstomo* del Museo del Prado, que, a pesar de las diferencias estilísticas y técnicas de Orrente con respecto a su estricto coetáneo fray Juan Bautista Maíno (1581-1649), demuestran claras concomitancias compositivas y un similar planteamiento del paisaje con obras suyas como el *San Juan Evangelista en Patmos* y otros de sus pequeños lienzos religiosos insertos en plena naturaleza, realizados para el retablo mayor de la iglesia conventual de San Pedro Mártir en Toledo (1612-1614), estos últimos singularizados por su acusado formato apaisado. Con respecto a la pintura de nocturnos, Pedro Orrente se revela en esta sección como una pieza clave en la introducción en España de este género que venía practicándose ampliamente en el taller de los Bassano desde el siglo anterior, donde tendría ocasión de asimilarlo. Este fenómeno se evidencia con la exhibición de obras de Bassano y Orrente muy próximas entre sí, donde sobresalen algunos cuadros procedentes del Prado —restaurados con motivo de la exposición— como el *Noli me tangere* y especialmente *Jesús en el pretorio*, este último de gran interés y que ha dividido a la crítica, tradicionalmente considerado más o menos próximo al círculo de los Bassano y atribuido a Orrente en 2021 por José Gómez Frechina.

Frente al panel dedicado a los nocturnos, la exposición concluye analizando cuestiones como la capacidad de adaptación de Orrente al contexto de mayor rigor y severidad propios de la Contrarreforma, con la creación de obras protagonizadas por episodios ejemplarizantes de la vida de santos, de contundente presencia en las figuras y sobriedad en las ambientaciones y vestuario, como el *Martirio de Santiago el Menor* del Museo de Valencia (1639), en la que el cráneo abierto del santo, desplomado en el suelo ante sus verdugos, nos enfrenta a una de las más crudas representaciones del momento; o *La última comunión de santa María Egipciaca* de la galería Caylus, donde la imagen de la anacoreta arrepentida y san Zósimo se erigen en símbolos de los sacramentos de la penitencia y la eucaristía. También se explora en esta sección la realización de versiones y múltiples originales de las composiciones más exitosas de Orrente y su taller, mediante la utilización de calcos y plantillas, como atestiguan obras donde la sensualidad extrema del cuerpo desnudo juvenil vuelve a ser protagonista, apreciable en las dos versiones que muestran a

un adolescente *San Juan Bautista en el desierto*, préstamos de San Juan del Hospital de Valencia y colección particular respectivamente; así como la repetición de modelos de Orrente por algunos de los principales pintores de la escuela valenciana de su tiempo, lo que da pie a plantear un punto de partida muy sugerente para deslindar la producción del murciano y la de Jerónimo Jacinto de Espinosa en su momento de mayor cercanía, a través de obras de composición prácticamente idéntica pero con marcadas diferencias técnicas y estilísticas, como la *Magdalena penitente* del Museo de Bellas Artes de Valencia atribuida a Orrente y la del Museo del Prado a Espinosa.

Se trata, en definitiva, de una exposición que ha cumplido con creces el objetivo de poner en valor y revitalizar la producción de este artista capital del Siglo de Oro, tanto a nivel museográfico, con una propuesta de suma coherencia y atractivo visual, como a nivel científico por las aportaciones realizadas, que se verán reforzadas con la llegada del catálogo, donde se anuncian novedades documentales, cronológicas, contextuales y un análisis exhaustivo de las obras. Este contará, además de con la contribución de su comisario Redondo Cuesta, con la colaboración de reconocidos especialistas como María José López Azorín, Ángel Rodríguez Rebollo o Yolanda Gil Saura, por lo que sin duda está llamado a convertirse en referencia obligada para todo estudio futuro sobre el artista.

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Los trabajos deben ser originales y recoger resultados finales de investigación, además de no haber sido publicados en ningún medio ni estar en proceso de publicación, siendo responsabilidad de los autores el cumplimiento de esta norma. Las aportaciones pueden ser:

- Artículos: entre 5.000 y 7.000 palabras de texto, incluyendo título, resúmenes, descriptores, tablas y referencias.
- Varia: entre 3.000 y 4.000 palabras.
- Recensiones de libros, crónicas de exposiciones y revisiones o reseñas de congresos o similares: entre 2.000 y 3.000 palabras.
- Monografías: línea de publicación para trabajos de mayor extensión, fuera de la revista CAI, pero dependiente también del seminario.

PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE ORIGINALES

La forma de envío será a través de la herramienta OJS, aceptándose únicamente los trabajos recibidos por este medio. Para ello, deberá comenzar por registrarse.

El archivo a enviar deberá ser en formato editable. La disposición de márgenes del documento será la que, por defecto, aparece en la configuración de un documento Word en el modo Normal: 2,5 cm en márgenes superior e inferior; 3 cm en márgenes derecho e izquierdo.

Se utilizará la fuente Perpetua tamaño 12 para el texto normal, tamaño 11 para las citas textuales de más de tres líneas y tamaño 10 para las notas a pie de página. El texto deberá ir debidamente justificado, incluidas las notas a pie de página.

El archivo enviado para evaluar no incluirá la autoría para asegurar su evaluación por pares ciegos. También se deberá quitar la identificación del autor/a de las propiedades del archivo (ver en la opción Archivo en Word). Puede hacerse desde el menú principal de la aplicación de Microsoft: Archivo > Guardar como > Herramientas (u Opciones en Mac) > Seguridad > Eliminar información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar.

El archivo contendrá:

1. Título, deberá ir centrado y encabezando el trabajo, en versales y versalitas, con fuente Perpetua tamaño 14 y sin comillas. Se aceptan títulos con un máximo de 80 caracteres incluidos espacios. Los mismos no son solo responsabilidad de los autores sino también de los editores. Por tanto, si estos no recogen correctamente el sentido del trabajo, podrán modificarse.
2. Resumen en español de un máximo de 220 palabras, donde se describirán de forma concisa los objetivos de la investigación, la metodología empleada, los resultados más destacados y principales conclusiones, con la siguiente estructura: justificación del tema, objetivos, metodología del estudio, resultados y conclusiones. Ha de estar escrito de manera impersonal: «En el presente trabajo se analiza...».
3. Abstract en inglés de máximo 220 palabras. Para su traducción, al igual que para el título y las palabras clave, no se admite el empleo de traductores automáticos.
4. Palabras clave en español (un máximo de 5) y otro máximo de 5 términos para la versión inglesa (keywords).
5. Texto principal del trabajo. Animamos a los autores a recordar la siguiente estructura, contando con libertad para la plasmación de su trabajo:
 - a) Introducción y estado de la cuestión: fundamentos y el propósito del estudio, así como la revisión de la literatura más significativa del tema a nivel nacional e internacional.
 - b) Material y métodos: exposición del desarrollo de la investigación presentando el análisis empleado, sus razones y posibles limitaciones.
 - c) Análisis y resultados: exposición de los resultados más relevantes de la investigación.
 - d) Discusión y conclusiones: resumen de los hallazgos, relacionando las propias observaciones con otros estudios de interés, señalando aportaciones sin reiterar información. Se recomienda poner las deducciones en relación con la investigación futura.
6. Bibliografía. Tras el epígrafe indicando tal apartado, aparecerán ordenadas las referencias bibliográficas, siguiendo las Normas para referencias indicadas más abajo.

Durante el envío a la plataforma OJS, se le pedirá la bibliografía de su artículo en la caja que el sistema denomina «Citas»: simplemente copie el listado de su manuscrito en un Word y haga estas pequeñas modificaciones: separe cada referencia con una línea en blanco, que cada referencia ocupe una línea, y quite las cursivas u otros estilos (que se pierden al pegar el texto). En esta casilla, cada referencia deberá tener el nombre y apellidos del autor, aunque se repita (suprima el guion largo). Deje el listado de referencias, sin las posibles clasificaciones que pueda haber hecho en el manuscrito (por ejemplo, haber diferenciado entre fuentes primarias y secundarias).

NORMAS PARA LAS REFERENCIAS

Las referencias de citas deberán aparecer como notas al pie con la correspondiente llamada a nota en el cuerpo de texto siguiendo el esquema Apellidos, año, página(s). Es decir: Arias Martínez, 2009, pp. 24-35. Cuando se indiquen varias en la misma nota, se separarán con punto y coma si son de autores diferentes y con comas los años si se tratase del mismo autor.

La bibliografía deberá ir en orden primero alfabético y después cronológico, además de seguir las indicaciones que se exponen a continuación:

Publicaciones periódicas

- Artículo de revista: Apellidos en versales y versalitas, nombre completo del autor (Año de publicación): «Título del artículo», *Título de la revista* en cursiva, volumen de la revista (número de la revista), páginas que abarca el artículo. DOI o URL del recurso [Consultado DD-MM-AAAA].

Libros y capítulos de libro

- Libros completos: Apellidos en versales y versalitas, nombre del autor completo (Año de publicación). *Título del libro* en cursiva, lugar, editorial.
- Capítulo de libro: Apellidos en versales y versalitas, nombre del autor completo (Año de publicación). «Título del capítulo» en *Título del libro* en cursiva, lugar, editorial, (páginas que abarca el capítulo).

Tesis doctorales y de maestría

- Apellidos en versales y versalitas, nombre del autor (Año de publicación). *Título del trabajo académico* en cursiva [Tesis doctoral, Universidad en la que se ha leído]. Nombre del repositorio o base de datos en el que se aloja si lo hubiera. URL del recurso.

Es prescriptivo que todas las citas que cuenten con DOI (Digital Object Identifier System) estén reflejadas (pueden obtenerse en <https://search.crossref.org/>). Todas las revistas y libros que no tengan DOI deben aparecer con su link (en su versión online, en caso de que la tengan, acortada).

Todas las direcciones web que se presenten tienen que ser acortadas en el manuscrito mediante <https://bitly.com/>, a excepción de los DOI que deben ir en el formato indicado.

CAI tiene un fondo bibliográfico. Se recomienda, en tal caso, para mantener la coherencia científica con la línea editorial, la revisión de esta literatura. Debe limitarse, no obstante, y controlarse cuidadosamente la saturación de citas de los autores y de esta revista. Se aconsejan las revistas nacionales e internacionales indexadas en el Journal Citation Reports (JCR), Scopus, REDIB, Dialnet Métricas, ERIH y FECYT.

Es fundamental que las citas de referencias respondan a criterios uniformes y constantes. Este aspecto es clave en una revista científica. No se aceptan incoherencias ni alteraciones de la normativa establecida.

OTRAS INDICACIONES

Los epígrafes de apartados en que el artículo se organice irán en el mismo tamaño de letra, en versalitas y alineados al margen derecho de la página.

Los epígrafes del cuerpo del artículo se numerarán en arábigo. Irán sin caja completa de mayúsculas, subrayados, o negritas. La numeración ha de ser como máximo de tres niveles: 1. / 1.1. / 1.1.1. Al final de cada epígrafe numerado se establecerá un salto de línea.

Ningún texto debe subrayarse. Tampoco, a excepción de siglas, se utiliza la caja completa de mayúsculas. Irán entre comillas las palabras extranjeras y títulos de libros y artículos (las comillas empleadas en la versión española son las tipográficas (« »), mientras que, en caso de versión inglesa, se emplearán las comillas inglesas (‘ ’)). Para facilitar esta operación se recomienda utilizar el buscador/reemplazador del procesador. Por lo general, será preferible el uso de entrecomillados frente a cursivas (salvo excepciones como la indicación de títulos de obras de arte o similares).

Las figuras (fotografías, tablas u otras imágenes) deben ser una aportación al texto. Es imprescindible que cuenten con una calidad suficiente y habrán de hacerse llegar de manera que no se compriman en exceso, manteniendo los requisitos para su publicación impresa y digital.

En lo que respecta a las abreviaturas solo deberán utilizarse las universalmente aceptadas. Cuando se pretenda acortar un término frecuentemente empleado en el texto, la abreviatura correspondiente, entre paréntesis, debe acompañar al nombre completo la primera vez que aparezca.

Indicamos que cada autor recibirá un ejemplar en físico, además de contar con la versión digital para facilitar su difusión.



Fundación
Universitaria
Española