

Aportaciones a la obra de Luis Tristán

Fernando Collar de Cáceres

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Luis Tristán, pintor que ocupa un importante lugar en la transición de la pintura castellana de principios del siglo XVII hacia postulados naturalistas, es en la actualidad objeto de renovada atención. El propósito de estas páginas es dar a conocer cuatro pinturas inéditas y no documentadas de este artista toledano, localizadas en Santa Olalla, Toledo y Talavera de la Reina, que deben incorporarse al catálogo de su producción.

SUMMARY

Luis de Tristán, a painter who stands out among the artists in the evolution of the Castilian painting in the early seventeenth century, is nowadays subject of renewed attention. The aim of this paper is to reveal the finding of four unknown paintings by this Toledan artist. The pictures have been found in Santa Olalla, Talavera de la Reina y Toledo, and although there is no provided document, they must be included into the catalogue of Tristán's works.

La exposición *El Toledo de El Greco*, celebrada en 1982 y complementaria de la que bajo el título de *El Greco de Toledo* tuvo lugar paralelamente en el Museo del Prado, prestó particular atención a la figura del toledano Luis Tristán como más destacado de los discípulos del maestro candiota, dedicándole un importante apartado en la sección abierta en el templo conventual de San Pedro Mártir, subsele a efectos expositivos del Hospital Tavera¹. A pesar de la sensible ausencia de algunas de sus más tempranas creaciones y de los grandes lienzos de sus principales retablos (Yepes, Santa Clara de Toledo y el ya desmembrado de las Cuatro Pascuas) —todo ello entre lo mejor de su arte—, fue ésta una ocasión excepcional para contrastar lo desigual de su obra, la diversidad de compo-

nentes estilísticos que concita su pintura y la insalvable dificultad en delimitar sus etapas artísticas y en definir su evolución.

Los estudios de Sabine Jacob y de los profesores Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez² han facilitado, en este aspecto, una visión global y detallada de su personalidad y de su obra, con juicios no siempre coincidentes; pero subsisten importantes lagunas que sólo podrán ir cubriéndose en una paciente labor de investigación.

Quizá haya llegado el momento de avanzar algo en tal sentido. Comienza a hacerse luz, por ejemplo, sobre sus primeras creaciones y sobre su radical dependencia estilística inicial respecto a El Greco³, cuyos esquemas y modelos, asimilados en su taller, terminaría por entretejer

¹ *El Toledo de El Greco* (Catálogo de la exposición). Toledo, 1982, pp. 196-209.

² SABINE JACOB, *Luis Tristán*. Albert-Ludwig Universität zu Freiburg, 1961, 2 vols. (tesis doctoral); y más recientemente, "Ein Selbstbildnis von Luis Tristán?" en *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, 1967. Deutsches Kunstverlag, 1967, y "Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei der frühen 17 Jahrhunderts", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Dic 1967. Y sobre todo DIEGO ÁNGULO ÍÑIGUEZ y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, CSIC., 1972, pp. 111-199). Son mínimas las aportaciones habidas desde entonces.

³ GUTIÉRREZ PASTOR, ISMAEL, "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609)". En las páginas de este mismo número del *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, vol. V, 1993.

con ingredientes de procedencia dispar hasta la total desvirtuación de su esencia, en una personal y casi imposible síntesis que es fruto del difícil salto dado desde premisas manieristas hasta un naturalismo claroscurista. Y el antes borroso asunto de su viaje a Italia, ya referido por Jusepe Martínez y a veces analizado con ciertas cautelas, resulta plenamente confirmado a la luz de sus anotaciones marginales a las *Vidas* de Vasari⁴, por más que escuetas, lo que supone un dato primordial para la estimación de las fuentes estilísticas de su arte. En este plano habrá que considerar también lo relativo a su presencia en Sevilla, como parece derivarse asimismo de sus apostillas a la noticia vasariana sobre obras de Tiziano o Torigiano, que, junto a la localización de antiguo de pinturas propias en la capital hispalense, ha de llevar al replanteamiento de la cuestión de su posible influencia en el joven Velázquez, ya abordada por Martín S. Soria⁵.

Con más modesto empeño, la razón de estas líneas es dar a conocer cuatro interesantes lienzos de tema religioso plenamente característicos de su estilo y que nada aportan, en consecuencia, al conocimiento de la evolución experimentada en los apenas once o doce años en que se comprime su abultada producción posterior a su estancia italiana.

En la iglesia de San Julián de la localidad toledana de Santa Olalla se conserva un notable lienzo de la *Inmaculada* (fig. 1), dotado de marco barroco y afectado de graves desgarros y burdas reintegraciones, que debe atribuirse sin reservas a Luis Tristán, a cuyo modelo del Museo de Bellas Artes de Sevilla responde por entero, con variaciones que en nada alteran el planteamiento general de la composición, y cuya particular factura y sentido del color exhibe en igual grado⁶.

Al igual que en ejemplar sevillano, María aparece en pie, en actitud orante y con gesto arrobado, sobre un creciente lunar con las puntas hacia arriba, en manifestación celestial, orlada de nubes con ángeles y querubines, que se completa en la parte inferior con un paisaje sembrado de símbolos letánicos entre los que se desliza la serpiente

de pecado. Se sigue en suma el esquema iconográfico inmaculadista usual en el período postrentino, especialmente popularizado en lo pictórico hacia 1600 por artistas como Giuseppe Cesare, Caballero de Arpino, y Francisco Pacheco —particular impulsor éste de su representación con la forma lunar invertida—, y que el toledano pudo conocer de su propio maestro⁷ o a través de diversas estampas. Según la fórmula vigente, la Virgen viste túnica púrpura y manto azul, en lugar de los colores inmaculadistas que, de conformidad con la visión de doña Beatriz de Silva, no tardarían en imponerse.

En el aspecto estilístico es obra próxima a la espléndida versión hispalense perteneciente al momento de mayor brillantez creativa de Tristán⁸, por 1616, pero no deja de apreciarse una mayor sequedad en el tratamiento de las formas que, a tenor de lo que hoy conocemos de su evolución artística, ha de corresponder a un período algo posterior. Atrás queda pues la blanda y casi sensual factura de aquélla. Más distante aún resulta el rotundo sentido plástico y monumental de los trabajos inmediatos a su borrosa etapa italiana. Y probablemente habrá que desestimar una posible identificación con la *Inmaculada* que tenía Juan Domingo de Santa Águeda, si se entiende realizada por 1624⁹, pues habría de participar presumiblemente del reverdecido y un tanto áspero grequianismo de sus últimas creaciones, pero no está de más recordar que era obra de parecidas o iguales dimensiones ("dos varas").

En lo figurativo, y desde la inevitable comparación con la versión sevillana precedente, apenas es posible advertir otras diferencias en lo que toca a la Virgen que las derivadas de una menor fluidez pictórica —poco cuenta el irrelevante incremento en la longitud de extremo frontal del manto—, lo que afecta por igual a paños que a cabellos y aun a los propios rasgos de María, evidenciando una ejecución más seca y formularia. Se derivan de ello efectos nada convincentes en la disposición de los pies o en los pliegues de las ropas, sin que la apariencia general de la figura se resienta de manera ostensible. Mayores modificaciones hay en lo relativo a los querubines, con la

⁴ Véase MARÍAS, FERNANDO, "Las anotaciones de Luis Tristán a las *Vidas* de Vasari", en X. de Salas y F. Marfás, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Toledo, 1992, pp. 139-142.

⁵ SORIA, MARTÍN S., "Velázquez and Tristán," en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, t I p. 456-462. Analiza la influencia del toledano en obras como la *Adoración de los Magos*, *Cristo y los discípulos de Emaús* y el retrato de *Sor Jerónima de la Fuente*, entre otras pinturas del sevillano. Es estimación puesta en entredicho por autores como Lafuente Ferrari, Angulo y Pérez Sánchez, y anteriormente A. L. Mayer.

⁶ Óleo sobre lienzo de 1,65 x 1,10 m.; hay que advertir la semejanza de estas medidas con el de Sevilla, que fue de D Juan de la Cámara Urzaiz. Existe una tercera pintura del mismo tema y composición localizada hace tiempo en Cataluña y expuesta en el Salón Macarrón de Madrid, en 1952 (ANGULO, D. "Algunas notas de Luis Tristán", *Archivo Español de Arte* XXVII —1956—, p. 271). Debe desestimarse no obstante la participación directa de Tristán en los muy distintos ejemplares de la iglesia de Santo Tomé, de taller, y del convento de San José, ajeno éste a su círculo inmediato.

El lienzo muestra un desgarró a media altura, con pérdida de un fragmento en la zona de las rodillas de la Virgen; otro, algo menor, junto a su mano izquierda, con tosca reintegración; un tercero, arriba a la izquierda, que afecta a uno de los pequeños ángeles sentados entre nubes, junto a la corona de estrellas de María, y otro más en las ropas de ángel adorante situado en el lado derecho, amén de diversos desperfectos menos graves. Demanda, en suma, una urgente restauración.

⁷ A este esquema obedece la *Inmaculada* de la colección Thyssen. Mucho más compleja resulta la de la capilla Ovalle en San Vicente, hoy en el Museo de Santa Cruz.

⁸ El momento de la realización del retablo de Yepes y de la destruida pintura de la *Degollación de San Juan Bautista*, que fue de la iglesia de San Bartolomé de Sonsoles y luego de los Carmelitas de Toledo.

⁹ Documentada por Francisco de Borja San Román ("Noticias nuevas para la biografía de Luis Tristán", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núms. 20-21, 1924, p. 122 y 126), en relación con el testamento del pintor.



Fig. 1.—*Inmaculada*. Santa Olalla (Toledo) iglesia de San Julián.

supresión de la cabeza que en el lienzo sevillano aparece a la izquierda, entre dos zonas nubosas y el desplazamiento hacia abajo, en el plano equivalente de la que allí aflora junto al ángel adorante de lado derecho, así como la adición de algunos angelillos desnudos, sentados entre nubes a uno y otro lado de la cabeza de María. Hay que anotar también una notable proliferación de cabecillas entre las nubes altas, con cuyas hinchadas formas algodonosas y grisáceas se confunden en rasgos y coloración, disponiéndose en apretada orla, a modo de corona celestial. De otro lado, el encrespado cabello de los querubines está pintado como en algunas figuras infantiles del retablo de Yepes, de cuya *Ascensión* procede la cabeza que ocupa el espacio intermedio del margen derecho; todo lo cual no hace sino confirmar la incuestionable autoría de Tristán.

Pero es en el paisaje en lo que la *Inmaculada* de Santa Olalla aventaja a la de Sevilla, marcando las mayores diferencias, tanto por amplitud y espectacularidad como en lo que atañe a la ejecución pictórica, a pesar de la defi-

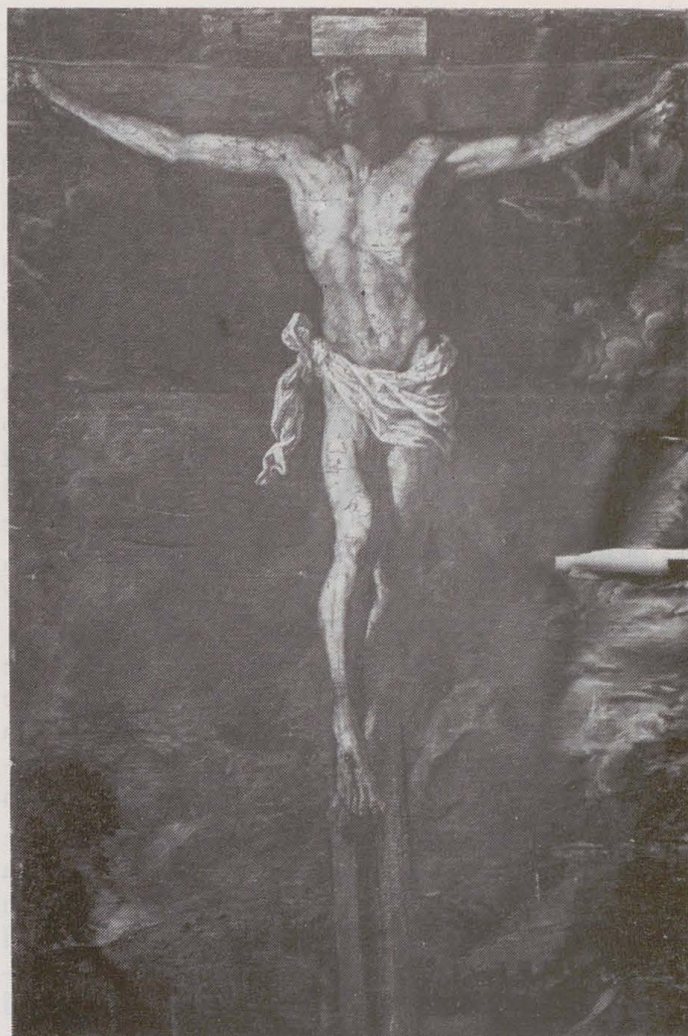


Fig. 2.—*Cristo en la cruz*. Convento de San José, Toledo.

ciente representación de algunos de los elementos simbólicos que lo conforman. Sobresale aquí el efecto de las masas arbóreas y de las verticales laderas que se suceden en la lejanía, junto a la suntuosa estampa de la galera mediterránea que surca las aguas y el destello crepuscular de las luces que proyectan sus rayos desde el horizonte. Y hay que subrayar el esfuerzo de Tristán por dotar de cierto grado de verosimilitud a un paisaje meramente simbólico que se estructura en una yuxtaposición de motivos enormemente dispares, entresacados de diferentes letanías marianas con más sentido recopilatorio que selectivo¹⁰.

Con mayor amplitud de lo habitual, y de izquierda a derecha, se distribuyen una veintena de elementos: la puerta ("janua Coeli"), la escalera ("scala Coeli"; "scala Jacob"), la torres ("turris eburnea" "turris davidica"), la ciudad ("civitas refugii" "civitas Dei"), la fuente ("fons signatus"), el jardín ("hortus conclusus"), la palmera ("quasi palma"), el árbol (lignum vitae), el ciprés ("quasi cipressus" "cipressus in Sion"), el vellocino ("vellus Gedeonis"), el lirio ("lilium inter spinas"; "Lilium conua-

¹⁰ Una recopilación de esta época, anterior a la plena adopción única de las letanías lauretanas, puede verse en el *SACRAE LITANIAE VARIAE cum breui piaque quotidiana exercit*. Amberes, 1596.

lium"), las rosas ("rosa mystica"; plantatio rosae"), la azucena ("virga Jesse floruit"—?—), el espejo ("speculum sine macula"), el pozo ("puteus aquae viventium"), la zarza ("rubus ardens —?—), la galera ("navis iustioris"), la casa ("domus aurea, "domus sapientiae"), el monte ("mons Dei"), el cedro ("cedrus salomonis", "cedrus exaltata"), el templo ("templum Dei") e incluso el sol, emergente por el horizonte ("electa ut Sol"), echándose en falta otros motivos también habituales (luna, estrella, arca, olivo, vaso). Puerta y templo responden a planteamientos clasicistas; la mansión se adapta a una tipología popular, y el espejo es de diseño manierista, como de alguna forma el jardín, de elemental e irregular representación. En lo paisajístico cabe notar, por lo demás, una mayor afinidad con planteamientos flamencos que con lo italiano. El resultado es por todo ello más complejo y expresivo que las interpretaciones equivalentes de Pacheco, d'Arpino, Francisco Gutiérrez o Pereda, si no más convincente, y contribuye a realzar la mística representación mariana.

Obra también inédita es una excelente pintura de *Cristo en la cruz* perteneciente al convento toledano de San José, de las madres Carmelitas Descalzas¹¹, que en la actualidad se encuentra en restauración debido a su defectuoso estado, con graves deterioros que en poco afectan por fortuna a la figura del crucificado (fig. 2)

El tema es uno de los más repetidos por Tristán, quien sigue en lo esencial en ello esquemas de El Greco, no sin observar cierta variedad interpretativa que atañe tanto al tono como a la forma. Hoy sabemos del estricto grequianismo de sus primeros trabajos gracias precisamente al *Cristo* firmado en 1609, pero es difícil establecer con precisión el sentido de su posterior evolución estilística y tipológica en la reinterpretación de este tema devocional. Versiones de claro ascendiente manierista y especial belleza, con inequívocos acentos borgianescos y el recuerdo evidente de Miguel Ángel, hay en la parroquial de Santo Tomé y en el Museo del Greco, representativas de su mejor momento artístico allá por 1616). De mayor contención dinámica y parecidos rasgos es la principal de las del Museo de Santa Cruz, carente ya de toda referencia miguelangelesca. Nervudos y expresivos son, por el contrario, el Cristo del Museo Nacional de Caracas o el bastante más dramático de la catedral de Toledo, sin duda algo posteriores. Otros resultan más adustos y desabridos (M. de Santa Cruz, y *Calvario* de la Virgen de la Cabeza, Toledo), en el seco grequianismo de que hace gala por 1623; y los hay también de apariencia fría y convencional en exceso (col. Romero Rodrigales; Jerónimas de San Pablo, y uno del M. de Santa Cruz), probablemente en buena parte de taller. En franco contraste con el carácter místico y la filiación manierista de los *Crucifijos* de El Greco, todos estos últimos son en mayor o menor grado

de tono ascético y de un sentido pictórico naturalista, cuya plenitud parece corresponder a los años de su retorno de Italia, expresada en obras de especial intensidad plástica —quizá de entonces el vehemente *Calvario* de la colección Lafora—, para resurgir con fuerza hacia el final de su breve trayectoria estilística, asociado ahora a un renovado grequianismo figurativo de formas frágiles y nerviosas.

El de las carmelitas de San José, de singular nobleza tipológica, se sitúa a medio camino entre el mejor de los ejemplares del Museo de Santa Cruz (ca.1616) y el del Museo Nacional de Caracas. Atendiendo sin embargo a la disposición erguida de la cabeza, desprovista de todo giro, tiene que ver sobre todo con el de las jerónimas de San Pablo y el mayor de los del museo toledano, ambos de ejecución un tanto sumaria. Unos y otros se cuentan además entre los de mayor desarrollo paisajístico.

El Crucificado cobra aquí una dimensión triunfante, merced a su porte erguido y expresión, dentro de su contención emocional y sobriedad, y refleja el momento trágico en que son pronunciadas las palabras agónicas. Es figura de nervuda y bien proporcionada anatomía, ajena a la excesiva blandura de otros ejemplares y carente de las complacencias pietistas de aquellos de mayor componente dramático. Aparte de una incipiente torsión corporal y de la superposición de las piernas, con único clavo, sólo el nervioso plagar del paño de pureza, más menudo y agitado de lo usual en Tristán, aporta un mínimo elemento dinámico, bien que con cierta sequedad, acorde con la ascética valoración del tema, que dista de la aspereza figurativa y el retorcimiento de paños con profundos pliegues de sus muy tardías versiones del *Martirio de San Andrés* (Madrid, La Habana) o de las pinturas de Santa Clara.

En relación con el estado de conservación son de lamentar los recortes laterales que ha experimentado el lienzo, con la consiguiente mutilación de las manos de Cristo, difícilmente recuperables.

Un par de calaveras y otros tantos fémures yacen al pie de la cruz, rematada por un letrero escrito en tres lenguas (IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM, en el texto latino), según fórmula ya usada repetidamente por El Greco. Una vez más Tristán adopta la modalidad semidesbastada de santo madero que, salvada la temprana excepción de la *Crucifixión* de 1609, en él es norma, en un momento de renovado interés en torno a la naturaleza y forma de la vera cruz¹²; pero sólo aquí la burda talla frontal de los troncos se prolonga hasta los extremos, en pie y travesano, que comunmente muestra sin desbatar. En cuanto a las calaveras, es notorio que la vieja leyenda medieval de que la cruz se erigió sobre la tumba de Adán, según noticia de Tertuliano aceptada por diversos Padres de la Iglesia, se mantuvo intacta, por lo que persistió la

¹¹ Óleo sobre lienzo; 2,04 x 1,29 m. Agradezco al grupo de profesores y alumnos de restauración de la facultad de Bellas Artes de Madrid las facilidades prestadas para su estudio.

¹² De 1616 es la monumental obra de Gretser *De Sancta Cruce*.

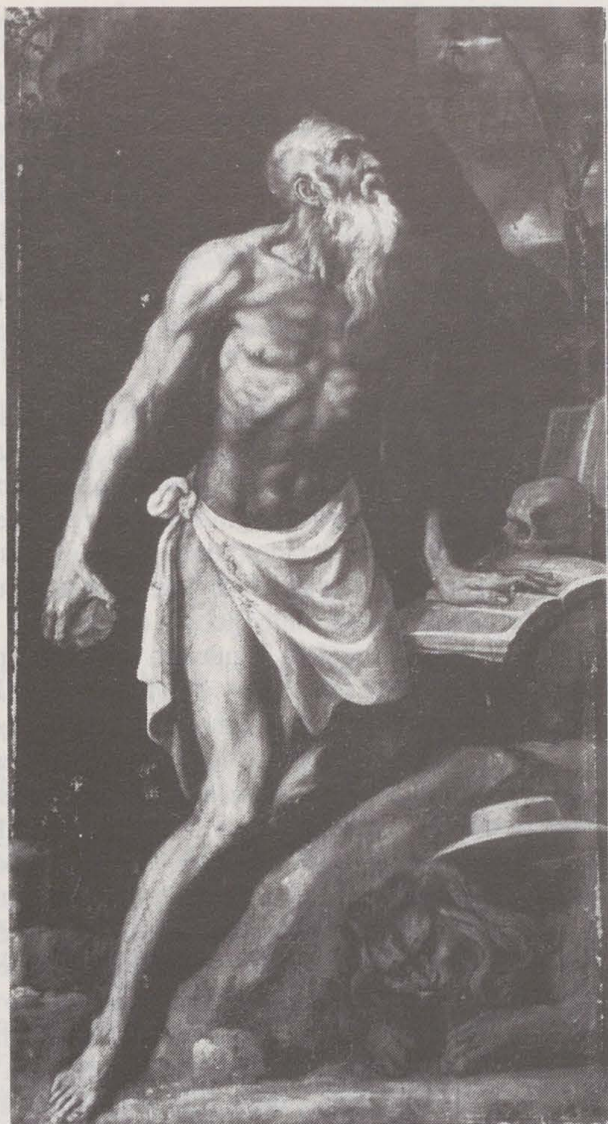


Fig. 3.—*San Jerónimo penitente. Talavera de la Reina (Toledo), colegiata.*

representación habitual, a pesar de la rotunda oposición contrarreformista de Molanus, fiel a la estimación de que Adán había sido enterrado en el Hebrón que transmitiera San Jerónimo¹³. Según el propio San Jerónimo, no obstante, el Gólgota era lugar de decapitaciones y estaba sembrado de calaveras y cráneos humanos, lo cual, y al margen de toda identificación, dejaba abierta la posibilidad de incrementar sensiblemente su número, como sucede en el *Calvario* de Antonello de Messina en el Museo de Amberes. El representar dos cráneos debe de entenderse probablemente como alusivo a las sepulturas de Adán y Eva, en la idea de mostrar de forma simbólica



Fig. 4.—*San José. Talavera de la Reina (Toledo), Colegiata.*

la dimensión redentora de la crucifixión de Cristo. No es cosa nueva. Una vez más Tristán se ciñe a El Greco, quien planteó esta modalidad iconográfica en diversas ocasiones, empezando por el pequeño *Crucificado* de la Wildenstein Galleries de Nueva York¹⁵. De estas versiones de candiota procede así mismo las ágiles y diminutas figuras de abanderados, soldados y jinetes retornando a Jerusalén que, en ya casi inverosímil salto espacial —también así en el lienzo de Caracas—, introduce aquí su discípulo jugando con la disposición convergente de dos grupos de

¹³ MOLANUS, *De Historia Sacratissima Imaginum*. 1619, Lib. IV, XI; citado por E. Mâle *El Barroco*. Madrid, 1985, p. 249.

¹⁴ San Jerónimo, ad. c. 26, citado por J. Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, en reed. de Barcelona, 1883, t. 2, p. 149. En relación con la leyenda de la tumba de Adán, MIRCEA ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, 1954, p. 279. El asunto gozó ya en la Edad Media de cierta difusión toledana (VÁZQUEZ DE PARGA, L., "La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo", *A.E.A.*, XXX, 1957). Uno y otro aspecto son brevemente abordados por SANTIAGO SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 199.

¹⁵ Otros ejemplares, en la colección Marqués de Motilla, de mayores dimensiones y obra de taller, y en la del Banco Hispanoamericano, así como en el Museo de Santa Cruz, de Toledo, en el Art Museum de Cincinnati y en la colección Johnson de Filadelfia.

personajes. La dependencia directa de modelos grequianos se deja ver en detalles como la grupa del caballo blanco que aparece a la izquierda.

Aspecto singular es el de la ciudad, cuyo amurallamiento, junto a las afiladas agujas de las construcciones religiosas, parece evocación de Ávila, como las de Toledo o las ya más dudosas de El Escorial habidas en composiciones análogas de El Greco.

De tan modestas pretensiones como notable calidad son un par de lienzos de *San Jerónimo penitente* y *San José* existentes en la Colegiata de Talavera de la Reina, hoy a los lados de retablo del Milagro de Santa Leocadia que pintara Blas de Prado¹⁶. Son pinturas de tamaño mediano y formato alargado, quizá realizadas para las calles laterales de un retablo, en las que Tristán desarrolla plenamente la pastosidad cromática de sus trabajos de madurez, usando del color como materia modeladora, y presentan oscuros barnices modernos que pudieran ser fruto de una restauración ya lejana. La falta de referencias escritas sobre su presencia en la Colegiata mueve a pensar en una posible procedencia de algún otro templo local¹⁷.

La de *San Jerónimo penitente* (fig. 3) es pintura que difiere de las muchas versiones del tema debidas a Tristán¹⁸. El anciano santo, de admirable anatomía y anhelante expresión, figura semidesnudo ante un escueto paisaje, con luz de amanecer, arrodillándose sobre una roca y volviendo sus ojos hacia una rústica cruz formada a partir de una frágil rama vertical reforzada. Lleva una piedra en la mano derecha y apoya la izquierda sobre una Biblia abierta, junto a la que descansan una calavera y un segundo libro. Y en un primer plano se distinguen el león, tendido en tierra, y el capelo cardenalicio.

Más allá de aspecto bassanesco de la imagen del santo, parece evidente el recuerdo de la versión de Tiziano existente en El Escorial, de representación más erguida y vehemente que la de la colección Thyssen, por más que la figura de león denote una parcial dependencia de esta última, en actitud y ubicación. Ello se concilia con un cromatismo veneciano que afecta sobre todo a tratamiento de

paisaje. En lo particular, las piernas de San Jerónimo proceden más probablemente del *Bautismo de Cristo* (M. del Prado) que realizó El Greco para el Colegio de doña María de Aragón por los días en que Tristán estaba en su taller (ca. 1597-1600), y que luego éste reproduciría en el retablo mayor del convento de Santa Clara; y la cabeza, expresiva y algo orrentesca, es la de uno de los apóstoles sentados junto a Cristo en la *Última Cena* de Cuerva (Toledo). La nobleza de sus rasgos, la intensa expresión y el espléndido estudio anatómico dan forma a una figura de gran fuerza y belleza.

La de *San José* es representación más estática y sencilla, pero de idéntica nobleza y calidad (fig. 4). El santo está de pie, envuelto en un manto de gran amplitud, con la vara florida y un gran libro en la mano, y dirige abiertamente su mirada al espectador, con dulce expresión. Detrás se abre un escueto paisaje de horizonte muy rebajado carente de elementos simbólicos y envuelto en una atmósfera de densa oscuridad. Siguiendo las nuevas pautas, de impulso en parte teresiano y alcantarino, San José es pintado como un hombre de mediana edad y gesto sereno¹⁹, con parecidos rasgos a los que muestra en la *Adoración de los pastores* de retablo mayor de Yepes. El *Santiago peregrino* de El Greco, en la versión de la Hispanic Society de Nueva York —con fondo paisajístico—, constituye en este caso el auténtico modelo figurativo, revestido por Tristán de una monumentalidad que se diría extraída de las parejas de apóstoles de El Escorial. A tenor de la disposición de las manos podría hallarse incluso una parcial dependencia del Santiago el Mayor de Navarrete —las anotaciones a Vasari evidencian la presencia del toledano en el monasterio—, pero la influencia ha de ser sólo genérica. La fortaleza de las extremidades contrasta además aquí con el tratamiento de la cabeza, carente de la solidez de las de riojano, dando lugar a una desproporción no perturbadora, muy de Tristán, que intensifica la presencia rotunda y a la par humilde del santo, plenamente acorde con la nueva estimación de sus virtudes.

¹⁶ Ambos de 1,06 x 0,52 m.; en lienzo. Muestran un aceptable estado de conservación.

¹⁷ Nada dicen Ponz o el Conde de Cedillo. Tampoco parece haber referencias en NICOLAU CASTRO, JUAN ("La Colegiata de Talavera de la Reina" *Anales Toledanos*, IV-V 1971 p 83 y ss), quien habla de un par de cuadros representando a San Jerónimo, en la capilla de Santa Leocadia, en términos que difícilmente pueden referirse a los de Tristán. Uno —señala— "Es cuadro de medianas proporciones, representa a San Jerónimo penitente de escuela de Ribera. Sigue casi al pie de la letra un grabado de pintor valenciano en la Hispanic Society de Nueva York, con la única diferencia de que el cráneo del grabado aparece en el cuadro reemplazado por un león. Desgraciadamente el estado de conservación de lienzo es deplorable. El otro cuadro se encuentra sobre la pared que hace frente al retablo que preside la capilla y colocado a considerable altura del espectador. De forma rectangular, representa al santo de medio cuerpo en la actitud tan frecuente de golpearse el pecho con una piedra". Estas pinturas no están hoy en la citada capilla.

¹⁸ Desconozco la de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla y la copia perteneciente a don Antonio Escudero que mencionan ÁNGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, núms. 199 y s.n., del catálogo de Tristán).

¹⁹ En su *Mística Ciudad de Dios* (1670) sor MARÍA DE AGREDA cifraría en treinta y tres años la edad de San José en el momento de los Desposorios.